

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون . تيارت

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغات والآداب

الموضوع

شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في إطار مشروع الرواية العربية بين الكلاسيكية

والحدث في الجزائر

إشراف :

إعداد :

- الدكتور : عبد القادر شرشار.

- يعقوبي قداوية.

أعضاء اللجنة المناقشة:

رئيساً

جامعة تلمسان

أ.د/ محمد عباس

مشرفاً ومقرراً

جامعة وهران

أ.د/ شرشار عبد القادر

مناقشاً

جامعة بلعباس

د/ عقاق قادة

مناقشاً

جامعة وهران

د/ أحمد يوسف

السنة الجامعية 2005-2006

الإهداء

بدءا... غيابك يفضح فرحتي ويعري حزني، إلى المقيم الأبدى هنا...
إليك... أبي طيب الله ثراك.

قطعا وحتما ودوما :

إلى كلي أمي ثم أمي ثم أمي... معذرة ما أحمله يترفع عن التعبير
ويلوذ بالصمت اعترافا...

إلى بضعتي أمينة ورايح.

إلى سندي وعمدتي إخوتي مع كل الحب والاحترام...

وإلى كل من نهش اليتيم طفولتهم، براءاتهم، أحلامهم وخلفهم على
رصيف الحرمان، يقتاتون فتات الحنان، في زمن شحّت فيه العواطف.
إلى كل الأحبة والأصدقاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

قداوية.

مقدمة :

حَقَّقَ الخطاب الروائي باعتباره شبكة معقّدة من التراكيب اللغوية /الدلالية كينونته الفنية والشعرية ، فالرواية أصبحت تشكّل بمعنى ما ذلك البحث الدائم عن فهم "كَلِّي" من أجل التعبير عن تشظي الواقع والوجود و مفارقاته والسعي إلى تجسيد أشكال الروح والجسد و العالم في تحولاتها و سيرورتها بغية تحقيق فعاليتها الجمالية ، الشعرية ،التأثيرية و بالتالي اكتساب هوية كونية، ينصهر في داخلها المتألف و المتنافر و المتشابه والمختلف والمألوف و الغرائبي والواقعي والخيالي والممكن والأسطوري مما جعلها جنسا أدبيا دائم التطوّر بتنوع أشكاله والتجريب المستمر .

شهدت الرواية العربية في الجزائر تحوّلًا كبيرًا يتساق مع تطورها في العالم العربي و حتى الغربي على مستوى الشكل والمضمون فتعدّدت النصوص و اختلفت طرائق التشكيل وتقنيات البناء ولعلّ ما ذكرناه أنفاً وغيره من الأسباب التي قد يطول شرحها، شكّل حافزا قويا و موضوعيا دفعنا إلى محاولة الولوج إلى عالم الرواية العربية في الجزائر رغبة في تسليط الضوء على بعض الجوانب التي نحسب أنّها تُحرّك فعالية الخطاب الفنية.

وقد فتح لنا مشروع"الرواية العربية بين الكلاسيكية والحداثة في الجزائر " أفقا واسعا لبعض الأفكار التي كانت مجرد تخمينات وحتى شطحات تحتاج لقاعدة علمية موضوعية تدعم وجودها.

و لطالما كانت الشعرية تشكّل بالنسبة لنا هاجسا نقديا ، معرفيا في مفاهيمها وأدواتها وأهدافها مما جعلها الإشكالية المحورية التي يقوم عليها البحث باعتبارها المحقّق الفعلي لكيونة النص الفنية الجمالية.

و بما أنّ الخطاب الروائي الجزائري قد رزح و لفترة طويلة ضمن حدود التقنيات والبنى السردية ورصد الإتجاهات الواقعية والرومانسية والإيديولوجية...،وبالنظر إلى إمكانات الخطاب الروائي الجزائري وطاقاته الجمالية الكبيرة فهو يستأهل اهتماما أكبر يسلّط الضوء على سمات تميّزه وتفرّده وحتى ضعفه .

وقد سعى البحث إلى الجمع بين طرفي المعادلة الشعرية/الخطاب الروائي بهدف الغوص في جمالية الخطاب الروائي والكشف عن مظاهر الشعرية في تألقها وإشراقها وتراجعها وخبو شعلتها ومما لا شك فيه أنّ النصوص الروائية الجزائرية عديدة ومتنوعة ومتفاوتة من الناحية الجمالية إلا أنّ اختيار البحث وقع على ثلاثية "أحلام مستغانمي" لأسباب ذاتية وموضوعية وبالنظر إلى الاهتمام الذي استقطبته والجدل الذي أثارته لدى النقاد والقراء إعجابا وحيادا ورفضاً وإدانة وتأييداً كما أنّها عدت من أفضل خمسين رواية عربية حازت على جوائز كثيرة وترجمت للغات مختلفة .

وكان أن توقف البحث عند العنوان الآتي : "شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي".

إنّ خطاب الثلاثية بمستوياته المتداخلة وتركيبه اللغوي المغربي شكّل فضاء خصبا للبحوث الأكاديمية والدراسات النقدية وقد تناول العديد من الباحثين خطاب الثلاثية-وفى الأغلب رواية واحدة- بالدرس وما بحثنا هذا إلا محاولة لاستكمال بعض الجوانب التي لم تتناولها الدراسات السابقة أو تعرّضت لها في نقاط مختصرة مثل دراسة: سميائية السرد في فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أو رؤية الآخر في الخطاب الروائي لأحلام مستغانمي أو دلالة المكان في ذاكرة الجسد وغيرها من الدراسات والبحوث التي تعرّضت للبنى السردية والرؤى الفكرية والوعي الأنثوي بالكتابة ...

في حين يهدف هذا البحث إلى الكشف عن قدرة النثر الروائي على التمرد والجنوح والتعالي إلى مديات شعرية عبر نسيج وإيقاع وتشكيل فني شعري .

إنّ الهاجس الذي رافق مسار البحث هو التوصل إلى تجسيد الفروق الجوهرية بين المبدع والإنسان العادي انطلاقاً من فرضية أنّ الفرق كامن في كيفية التعامل مع اللغة ، فالمبدع صانع كلام بالدرجة الأولى، يمتلك القدرة وينفرد بتصريفه له، فيطلق المعنى ويقنّده ، ويبسطه ويعقّده و يكشفه ويحجبه.

انطلق البحث في مقاربتة لشعرية الخطاب الروائي في ثلاثية "أحلام مستغانمي" من كون الشعرية هي فعل في اللغة بواسطة اللغة ذاتها محاولة للاقتراب من الإجابة عن السؤال: ما هي مظاهر اتصاف خطاب الثلاثية بالشعرية وكيف تنبثق عنه ؟

وتأسيسا على ذلك سعى البحث إلى تتبع اندساس الشعرية ومثولها في تلاوين خطاب الثلاثية باعتبارها خطابا يحتفي باللغة حيث تقترب هذه الأخيرة من الشعر وتلامس تخومه، بوقوعها في حيز التقاطع شعر/نثر .

وللولوج إلى عمق الخطاب الروائي نحتاج الى مجموعة من الأدوات الإجرائية المساعدة على اختراق البناء اللغوي /الدلالي ولكن هل يوجد منهج مستقل يمكننا من ذلك؟. الجواب حتما هو لا ، فالخطاب السردى هو خطاب فنى معقد بلغته وأسلوبه ومستوياته و تقنياته ولذلك لا يمكننا أن نستقرّ على منهج معيّن يبلغ البحث إلى ما يصبو إليه . وعلى الرغم من أنّ لكلّ منهج أدواته وطرائقه ، إلا أنّ كلّ منهج مستقل بذاته لا يسعفنا وبالتالي لا مناص لنا من الجمع بين مجموعة من الأدوات وبالتالي المناهج ، في تتبّعنا لشعرية الخطاب الروائي ولذلك حاولنا الاستعانة بمجموعة من الأدوات الإجرائية الأسلوبية و النبوية وحتى السيميائية ، في تناولنا للبناء الداخلى للخطاب والذي يفترض بالضرورة الحضور الخارجى له ولهذا يمكننا القول إنّنا استعرنا مجموعة من الأدوات الإجرائية لتحليل ووصف و قراءة تمظهرات الشعرية في الخطاب والكشف عن النظام الذي يبنى عليه معمار الثلاثية . وقد حاول البحث التوغّل إلى لغة الخطاب و مسألهته مستندا على الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية الإجرائية للخطاب الأدبي عامة .

وقد أفدنا وبشكل كبير من المرجعية النقدية للشعر ، هذا الأخير الذي شكّل قاعدة الدراسات الشعرية العربية ، ذلك أنّ هذه الأخيرة وُلدت و تطوّرت في حضان الشعر . ولعلّ من أكبر الصعوبات التي واجهت البحث ، استعصاء الموافقة بين الجانب النظرى والتطبيقي ، خاصة عند محاولة تجريب بعض المفاهيم المتعلقة بالشعر وإسقاطها على الخطاب الروائى رغم الحرص على مراعاة خصوصية كل جنس أدبي ، كما أنّ سعة الموضوع وشموليته وضخامة حجم الثلاثية ، شكّل عائقا فعليا لمسار البحث في مقابل التوقيت الزمنى الضيق ومن المفارقات الغريبة أن تكون كثرة المراجع باللغتين العربية والفرنسية وحتى الترجمات المختلفة شكّلت العائق الأكبر لعجز البحث عن الإمام بهذا الكمّ الهائل من المفاهيم في انسجامها واختلافها ولعلّ هذا هو السبب الحقيقي في وجود بعض النقائص والثغرات التي لا مُصوّغ لها سوى أنّ النقص طبيعة بشرية لا بدّ منها للإستمرار من حيث وجد النقص.

و قد قسم البحث إلى ثلاثة فصول هي :

الفصل الأول الموسوم بـ: رهن الشعرية و الخطاب الروائي في المدونة النقدية المعاصرة .
و المقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث هي :

1- الشعرية الغربية ، المفهوم و التحول .

2- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر .

3- الخطاب الروائي المعاصر و رؤى التحول .

حاول الفصل الأول التعرّض لأهمّ الرؤى الشعرية في المدونتين النقديتين الغربية والعربية متناولاً مفهوم الشعرية لدى بعض النقاد على سبيل الإيضاح لا التعميم ، كما أورد بعض ملامح تغيّر وتحول مسار الخطاب الروائي المعاصر .

أما الفصل الثاني المعنون بـ: التوظيف الشعري للغة في خطاب الثلاثية .

و الذي يضمّ ثلاثة مباحث هي :

-توطئة : اللغة و الإبداع .

1- جدلية الشعري و النثري في خطاب الثلاثية .

2- مظاهر الإنزياح في خطاب الثلاثية .

3- شعرية النثر في خطاب الثلاثية .

جاء الفصل الثاني تطبيقياً ، موظفاً لأغلب المفاهيم الإجرائية المذكورة آنفاً -في الفصل

الأول - و تجريب بعض الأدوات و الآليات التحليلية مع مراعاة خصوصية خطاب الثلاثية .

أما الفصل الثالث و المدرج تحت عنوان : شعرية التلقي في خطاب الثلاثية .

والذي يحوي بدوره ثلاثة مباحث هي :

1-فاعلية التلقي في خطاب الثلاثية.

2-شعرية الصورة السردية في خطاب الثلاثية .

3-شعرية الإيقاع في خطاب الثلاثية .

فبعد تناول الجانب اللغوي /الشعري في خطاب الثلاثية حاول البحث إظهار البعد التأثيري للخطاب عبر بعض القراءات ؛ مبيّناً خصوصية خطاب الثلاثية من خلال تقنيات التصوير الفني والإيقاع الدلالي الموضوعاتي الموقّع لمتن الثلاثية .

أما خاتمة البحث فقد جاءت في شكل ملخص لأهمّ النتائج المتوصل إليها .

وقد كانت رحلة البحث شاقة مضمّنية ؛ إذ تحتمّ علينا أن نكون في عوالم مختلفة ومتباعدة فتارة في عالم الرواية وأخرى في فضاء الشعر و ثالثة في عالم الدلالات والرموز، ضف إلى ذلك تشعب الموضوع و تعقّد مسالكه و تسرّب مداخله ، كما تبقى هذه القراءة مجرد مقارنة افتراضية لا تدّعي أنها تقول القول الفصل ، فهي قراءة احتمالية لا تلغي الآخر و إنّما تتمثله و تعمل على تجاوزه قدر الإمكان في حدود العلمية و الموضوعية .

وما كان لينجز هذا البحث لو لا إرشادات الأستاذ المشرف الدكتور عبد القادر شرشار و نصائحه و طول نفسه و رحابة صدره و تفهمه لي ، بالإضافة إلى دفع و تحفيز الأستاذ المشرف المساعد الدكتور بشير محمودي الذي كان له فضل إتاحة الفرصة لنا من خلال هذا المشروع ، و أستاذي بوزيان أحمد الذي كان السند والعون و المتعهد لي على طول المسيرة العلمية فلم يدّخر جهدا ولا مساعدة ونصحا إلاّ بذله عن حلم و طيب خاطر ، شكرا لكلّ من مدّ لي يد العون و المساعدة والطيبين.

يعقوبي قداوية

14 فيفري 2006

ملاكو.

الفصل الأول

راهن الشعرية والخطاب الروائي في المدونة النقدية المعاصرة

- 1- الشعرية الغربية، المفهوم والتحول.
- 2- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر.
- 3- الخطاب الروائي المعاصر ورؤى التحول.

والخطاب الروائي في المدونة النقدية المعاصرة

1- الشعرية الغربية ، المفهوم والتحول:

أ- الشعرية وجدلية تعدد المفاهيم:

إذا حاولنا تتبع التطور التاريخي لمفهوم الشعرية، باعتباره مفهوما متغيرا ؛ "أي على صعيد التصور النقدي لها، لا في طبيعة مكوناتها"⁽¹⁾ فإننا سنتحدث حتما عن مجموعة من الشعرية لا عن شعرية واحدة، فقد كان مصطلح الشعرية في النقد الغربي "في الحقب الكلاسيكية، لا يعني أي امتداد، أو أية كثافة خاصة بالإحساس، ولا يجسد أي تلاحم أو أي عالم منفصل، بل هو فقط انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في "التعبير" وفقا لقواعد أكثر جمالا أي أكثر اجتماعية من قواعد الحديث"⁽²⁾ وهذا يعني أنّ الشعرية في الحقب الكلاسيكية لم يخرج مفهومها عن إطار الإحساس والانفعال ولا كان الشكل منطلق اهتمامها.

لم تشهد الشعرية "ولادتها الحقيقية كنظام خاص، إلا في القرن العشرين"⁽³⁾ إلا أنّها بقيت تابعة بشكل من الأشكال لشعرية "أرسطو" حيث يعتبر "تودوروف" أنّ "كتاب أرسطو" هو أول كتاب منهجي، ولا يمكن أن يقارن كتاب "فن الشعر" بأي نص آخر نظرا لقيمه التاريخية، وبهذا فإنّ كلّ الدراسات الشعرية التي جاءت بعده لا تعدو أن تكون مجرد إعادة تأويل لكتابه"⁽⁴⁾ إلا أنّ هذا لا يعني أنّ النقد الغربي قد سلّم بكلّ ما جاء في كتاب "أرسطو" إلى درجة أن أيّ نص بعده لا يعدو أن يكون مجرد تأويل أو شرح أو تكرار لكتابه فقط ؟ وإلا فمن أين اكتسب كتاب "أرسطو" هذه الحصانة الثابتة على الرغم من أنّه لا يتعدى كونه مجرد مجهود بشري فردي يطاله النقص والخطأ ويخضع للتبديل والرفض والتغيير كأني نتاج بشري.

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1987، ص. 127.

² - رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر، محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدّين، الرباط، المغرب، ط.1، 1980، ص. 80.

³ - مفهومات البنية في النص، تر ، وائل بركات ، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط.1، 1996، ص. 35.

4 - Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Ed Seuil - Paris - 1972 - P . 108.

وعلى الرغم من أنّ الشعرية أصبحت تمثل العلم الذي يضمّ مختلف الأشكال الأدبية إلا أنّ هذا لم يبلغ ما يكتنف مصطلح الشعرية " la poétique " من التباس نتيجة تعدّد تعريفاته واختلاف رؤى تناوله.

لقد مرّ "بول فاليري" بمرحلتين في فهمه لمصطلح الشعرية:

"1-المرحلة الأولى: فهم "فاليري" الشعرية على أنّها مرتبطة بالاستعمال العام، فلا يتعلق الأمر هنا بمجموعة قواعد، ولا بفن الشعر.

2-المرحلة الثانية: وبالعودة إلى المعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف فاليري أنّ الشعرية هي مفهوم بسيط للفعل (Poëin)، حيث يقول: "يبدو لنا أنّ اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي إسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في أنّ الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"⁽⁵⁾ فـ "فاليري" تجاوز المعنى الضيق للشعرية، هذا الأخير الذي حصرها في الشعر دون النثر وذهب إلى أنّ الشعرية صفة تتسحب على الخطاب الأدبي ككل (شعرا / نثرا).

- شعرية تودوروف:

إذا سلمنا أنّ الأدب هو "قول أكثر صناعة من الكلام العادي"⁽⁶⁾ فهذا يعني أنّ الكتابة هي فعل وعي باللغة ينحرف بها عن مستوى الاستعمال الجماعي المألوف إلى خصوصية الأداء الفردي الأدبي المتميّز ولهذا فالشعرية "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"⁽⁷⁾ ويرى "تودوروف" أنّ على الشعرية أن تجيب على أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

"1- ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب، كوحدة داخلية ونظرية -أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

5- ينظر، عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط.1، 1990، ص.10.

6- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1990، ص. 10.

7- المرجع نفسه، ص. 23.

2- ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة، بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي⁽⁸⁾.

كما حدّد مجالات الشعرية في ثلاثة محاور هي:

"1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك فالشعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب⁽⁹⁾.

إنّ الشعرية باعتبارها نظرية داخلية للأدب تحاول القبض على وحدة وتتنوع الأعمال الأدبية، فموضوعها يبني أساسا على الأعمال المتحققة والمحتملة على حد سواء فالعمل في حدّ ذاته موضوع الشعرية فما تستنتقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محدّدة وعامة، وانجازا من انجازاتها الممكنة. وكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن - وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية⁽¹⁰⁾.

إنّ شعرية" تودوروف "لا تهتم بالنصوص الأدبية باعتبارها إبداعات فردية ولا يهتمها الأثر الأدبي في ذاته وإنما تسلّط اهتمام مجال بحثها وأساس اشتغالها، على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة؛ لاستنباط القوانين الداخلية التي تنظم ولادة الخطاب الأدبي.

شكّلت الشعرية تحوّلًا منهجيا موضوعيا في طبيعة الدراسات النقدية الأدبية، فبعدما عانى النصّ الأدبي من قيود المعايير الخارجية (اجتماعية، تاريخية، نفسية، أخلاقية...)، وتعسفيتها التي فرضت عليه شروحا وتفسيرات قصرية حولته إلى امتدادات لغوية دلالية عاكسة للواقع محاكية لمظاهره، جاءت الشعرية برويتها المحايثة لتخلّص النصّ الأدبي من سلطة ما هو براني و تثبت سلطته على ذاته هادفة إلى الكشف عن الأنساق اللغوية والتشكيلات العلائقية داخل الخطاب الأدبي وبالتالي صياغة نظرية عامة و محايتة للأدب بوصفه خطابا لغويا فنيا،

8- عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، ص. 05.

9- عيد الله الغدامي، الحظينة والتكفير، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص. 21.

10- تزي فيضان تودوروف، الشعرية، ص. 23.

فما تهتمّ به الشعرية " ليس هو الأدب باعتباره كائناً (être) ولكن باعتباره خطاباً"⁽¹¹⁾، فقد " حددت الشعرية الجديدة وبشكل أدق موضوع "الشعرية" الذي سيصبح هو " الخطاب " الأدبي و ليس الأدب بوجه عام "⁽¹²⁾.

وقد نحا " تودوروف " نحو "بول فاليري" فاعتبر الشعرية مفهوماً-أو صفة- ينسحب على الخطاب الأدبي ككل، شعرا ونثرا، بل " قد تكاد تكون متعلّقة على الخصوص بأعمال نثرية "⁽¹³⁾.

- شعرية ياكسون:

أمّا " ياكسون " فقد اعتبر الشعرية ذلك " الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتمّ بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"⁽¹⁴⁾ وعلى هذا يتحدّد مفهوم الشعرية عند " ياكسون " بالإجابة عن السؤال " ما الذي يجعل من مرسلّة كلامية عملا فنيا؟"⁽¹⁵⁾ كما تتجلى الشعرية عند " ياكسون " "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إشارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"⁽¹⁶⁾ فالشعرية وظيفة غائية تسعى إلى تحقيق استقلالية الخطاب الأدبي كنظام لغوي، دلالي خاص والنظر إلى الكلمة ككلمة لها وجودها ووزنها الخاص.

ويعتبر " ياكسون " الوظيفة الشعرية وظيفية محورية في الخطاب الأدبي ، فهي موجودة في كل الخطابات اللغوية و بدونها " تصبح اللغة ميّنة و سكونيّة تماما ، فالوظيفة الشعرية ،

11- عثمانى الميلود، شعرية تودوروف، ص 18.

12 - G. Genette, Figure III, seuil, Paris, 1972, p. 10-11.

13- تزيفيطان تودوروف ، الشعرية ، ص.23.

14- رومان جاك بون، قضايا الشعرية ، تر، محمد الولي، مبارك حنون، الدار البيضاء، 1988 ، ص 35 .

15- فاطمة الطيال بركة، النظرية الأسنوية عند رومان جاك بون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دت، دط، ص.177-178 .

16- لمرجع نفسه، ص 19 .

تدخل دينامية في حياة اللغة⁽¹⁷⁾ وبالتالي تمنح الرسالة اللغوية شحنة شعرية ترتفع بها إلى ذرى جمالية فنية.

كما يؤكد "ياكسون" على أن الدراسة الألسنية للوظيفة الشعرية يجب أن تتعدى نطاق الشعر⁽¹⁸⁾ لتشمل الخطاب الأدبي ككل-وهو في هذا يوافق "فاليري" و "تودوروف" - وينظر للشعرية بوصفها وظيفة لسانية بالدرجة الأولى.

- شعرية كوهين:

يعتبر "كوهين" الشعرية "كاللسانيات تهتمّ باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما، في أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة"⁽¹⁹⁾ حيث تستعير من اللسانيات منهجها ولكنها توظفه بهدف دراسة شكل خاص من أشكال اللغة-الخطاب الأدبي-وعند "كوهين" الشعرية "علم موضوعه الشعر" فهو على خلاف سابقه يحصر مجال الشعرية في حدود الشعر مقلّصا بهذا من فاعليتها وشموليتها.

لقد بنى "كوهين" شعرية انطلاقا من مفهوم "الانزياح" فهي عنده تتحدّد بكمية الانزياحات والجناسات والاستعارات والكنائيات والصور والمفارقة والإيقاع والتوازي...، وكل هذا يدخل في إطار مظاهر الشعرية.

لقد جعل "كوهين" الشعر في مقابل النثر بل ضده، واعتبر أن هدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "شعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن "نثر"، وإذا كان الجواب بالإيجاب فما هي؟ إنّ ذلك هو السؤال الذي تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية⁽²⁰⁾.

17- ينظر، المرجع نفسه، ص 74.

18- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 75.

19- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توفيق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ص 40.

20- المرجع نفسه، ص 14-15.

ولأنّ الشعرية تقوم على مبدأ المحايثة مثلها مثل اللسانيات؛ باعتمادها على تفسير اللغة باللغة ذاتها، فقد كان هذا منهجها لتحقيق علميتها إلا أنّ "كوهين" يعتبر "الشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"⁽²¹⁾.

اعتمد "كوهين" في دراسته الشعرية على الثنائية الضدية (شعر/نثر) وجعل من الظاهرة الشعرية ظاهرة يمكن قياسها بالنظر إلى متوسط التردّد "لمجموعة من المجاوزات والانزياحات التي توظّفها لغة الشعر في مقابل لغة النثر كما ربط "كوهين" شعريته بالأسلوبية منطلقاً من أنّ "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا وعاديا ومطابقا للمعيار العام المألوف...، يحمل قيمة فنية جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا، خطأ مقصود"⁽²²⁾ وهكذا تحولت الشعرية إلى "علم الأسلوب الشعري"⁽²³⁾ وأصبحت اللغة الشعرية "ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح"⁽²⁴⁾.

إنّ "الأشياء ليست شعرية إلا بالقوّة، ولا تصبح شعرية بالفعل، إلا بفضل اللّغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يصبح مصيره الجمالي بين يدي اللّغة"⁽²⁵⁾ وتصبح "المهمة الخاصة لعلم "الشعرية" في النقد الأدبي التساؤل لا عن المحتوى الذي يظل دائما هو هو، ولكن عن التعبير حتى تعلم أين يكمن الفرق"⁽²⁶⁾ فالشعرية لا تعنى بالمضمون -حسب كوهين- وإنما تركز اهتماماتها على طريقة التشكيل والتعبير عن هذا المضمون.

إنّ هذا التعدد في زوايا رؤيا مفهوم الشعرية وهذا الاختلاف النسبي، المتفاوت بين الشعرية ليس اختلافا في جوهر المفهوم ولكنه تفاوت في عمق وجهة الرؤيا ومنطلقاتها إلا أنّ هذه الشعرية تبقى خاضعة لمرجعية واحدة تمثل مجال وموضوع عملها ودراستها وهي الخطاب الأدبي كواقعة لغوية لذلك تعتبر "جوليا كريستيفا" "الشعرية" "خطابا بدون موضوع، خطابا خارج الزمان والمكان، يتحدث إلى نفسه ضمن حالة لا متناهية من ابتكار نماذج مستمدة

21- المرجع نفسه، ص 40.

22- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 15 .

23- المرجع نفسه، ص 15.

24- ج. ن. كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج 1، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 35.

25- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 38.

26- المرجع السابق، ص 61.

من اللسانيات، أو من تصور أولي، ومطبقة دون مسوغات مقنعة، بهدف بناء نموذج النص الأدبي المراد دراسته⁽²⁷⁾.

وبهذا يمكن أن "تتشكل الشعرية وفق المفارقة الآتية:

- 1- هدف الذات المكلمة ضد طبيعة هدف المتلقي.
- 2- غائية العمل الأدبي ضد أن يكون وسيلة.
- 3- جمالية العمل الأدبي ضد أن يكون جافا.
- 4- النظام اللساني المغاير جدا للتجربة الذهنية.
- 5- النظام اللساني المفارق لليومي التواصلي⁽²⁸⁾.

إن هذا التعدد في مفاهيم الشعرية يتيح للدارس فرصة الاستفادة منها جميعا وبالتالي إغناء الدراسة النقدية للخطاب الأدبي، فالشعرية قد أفادت من مختلف العلوم ووظفتها من أجل إنجاح مشروعها مستعيرة أغلب أدواتها وآلياتها الإجرائية من العلوم اللغوية خاصة اللسانيات.

- الشعرية اللسانية:

لقد خرجت اللسانيات بالدراسات الأدبية من الأحكام الانطباعية والآراء الذوقية، ونحت بها نحو الأحكام الموضوعية من خلال دراستها العلمية لمادة الخطاب الأدبي ولذلك نجد أن روح المنهج اللساني مبنوثة في أغلب إن لم نقل كل المدارس النقدية الحديثة.

إلا أن هذا لا يمنعنا من الإقرار بأن اللسانيات والنقد الأدبي مجالان مستقلان عن بعضهما البعض غير أن هذا لا ينف أن تفيد الدراسات الأدبية من المنهج اللساني وأدواته الإجرائية فتأثير " اللسانيات في الدراسات الأدبية الحديثة أصبح أمرا مألوفا ، بل أمرا مطلوباً نظرا للاكتساح العجيب الذي حققته اللسانيات في كثير من المجالات المعرفية⁽²⁹⁾.

تعتبر اللسانيات اللغة نسقا وشكلا بالدرجة الأولى والدراسات الأدبية هي الأخرى تركّز على اللغة كنسق فني ، فاللغة إذن هي الحلقة المشتركة بين الحقلين وبما أن اللسانيات تهتمّ

27- جوليا كريستيفا، شعرية محطمة، تر، وائل بركات، مجلة نوافذ، ج15، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421 هـ، ص 169 .

28- الهواري غزالي، شعرية الإلقاء، ص م. مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، معهد اللغة العربية وآدابها، سنة 1999 / 2000، ص 37.

29 - أحمد يوسف، القراءة النسقية - سلطة البنية و وهم المحايثة -، ج1/ منشورات الإختلاف، ط1، 2003، ص 69.

باللغة في شكلها العام، فإنّ الدراسات الأدبية تركّز على اللّغة في شكلها الخاص والتميّز أي أنّ مجال اشتغالها هو اللغة الأدبية؛ أي تلك التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف. وعلى الرغم من إفادة الدراسات الأدبية من المنهج اللساني إلا أنّ تطبيقه على الأدب أفرز عدّة تساؤلات وأدى إلى ظهور عدة مناهج منها (الأسلوبية، البنيوية، السيميائية...).

لقد أسهمت اللسانيات في تطوير مفهوم الشعرية، حيث استطاعت أن تحقق تحولا جذريا في مجال الدراسات اللغوية باعتمادها على منهج علمي، موضوعي دقيق وصارم، وهذا هو المنهج الذي كانت تبحث عنه الشعرية لتحقيق مفهومها الفعلي " علم الأدب"، ففاعلية اللسانيات لم تقتصر على مجال الدراسات اللغوية فقط وإنما انسحبت على باقي ميادين العلوم الإنسانية؛ نظرا لمبادئها وطرائقها العلمية والموضوعية فـ "إذا كانت اللسانيات علم بنى اللغة فالشعرية تشكل أحد فروعها وتتميز بحسب هذا الإدعاء العلمي عن النقد الأدبي (يقصد النقد الراهن) ،فنحن لا نطلب إلى دارس الأدب بأن يجعل وصف الجماليات الداخلية للعمل الأدبي يحل محلّ الحكم الذاتي ، فمثل هذا الوصف يتميّز عن النقد ، كما تتميّز الأصواتية عن علم تصويت اللفظ" (30).

حققت الشعرية تطورا كبيرا باعتمادها على منهج اللسانيات، موظفة ومتجاوزة له ولعلّ الشيء الذي دفعها إلى اعتماد وتوسيع مبادئ اللسانيات هو طبيعة معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية.ويمكننا القول إنّ الشعرية استطاعت أن تحقّق " علمية ما من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة ،والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب " (31).

كما أنّ علاقة ارتباط الشعرية باللسانيات في وجهها الآخر تمثل الارتباط بين اللغة والأدب وبين الشعرية والعلوم اللغوية الأخرى، ولذلك فإنّ الشعرية أفادت وبشكل كبير من كل العلوم التي تعتبر اللغة جزءا من مواضيع بحثها.

30 - ينظر ،عصام شرتح ،فضاءات جينيت و مجازات جاكسون ، مجلة كتابات معاصرة، بيروت ، ع: 57، مج/15، آب /أيلول 2005 ،ص.52

31 - المرجع نفسه ، ص. ن .

وإذا كانت اللسانيات المنهج الذي أدى " إلى اكتشافات جديدة ساهمت في خلق الشعرية و بلورتها كمنظريّة تخصّ بنية اللغة الشعرية "(32) ف الشعرية-علم الأدب-تهتم بدراسة اللغة في طاقاتها الجمالية والفنية وتركز على وصف الظاهرة اللغوية الجمالية في تركيبها ونسيجها وعلاقتها فسؤال الشعرية الجوهرية هو كيف؟، هذا الأخير الذي يصنع فرادة العمل الأدبي و يعكس شعرية.

و مثلما "تعامل دو سوسير مع اللسان بوصفه الموضوع الوحيد للسانيات يدرس في ذاته ولذاته ، دراسة علمية موضوعية وصفية "(33) فإنّ الشعرية تعاملت مع النص الأدبي تعاملًا " نسقيًا محايدًا"(34) يبحث في خصوصية اللغة الأدبية و تميّزها عن اللغة المعيارية ، محاولة لاستقصاء الجمالية المنبثقة من عمق التركيب اللغوي للنص، فاتصاف الخطاب الأدبي بالشعرية ليس مجرد ظاهرة اعتباطية، ذوقية، بل سمة موضوعية تحكمها معايير وقواعد يمكن دراستها دراسة تقترب من العلمية. ولا يعني هذا أنّ اهتمام الشعرية بالشكل يقابله إلغاء للموضوع - للمضمون - فقضية الفصل بين الشكل والمضمون فرضية مقحمة إذ لا يمكن نفي الوحدة المطلقة بين الشكل والمضمون داخل الخطاب الأدبي الواحد.

ولعلّ ما جعل الشعرية تبدو للدارس في الوهلة الأولى وكأنّها تركز على الشكل ؛ هو بحثها عن القوانين العامة والخاصة التي تحكم بناء العمل الأدبي أي مجموع العلاقات المشتركة التي تحكمه ، فالشكل انطلاقًا من هذه الرؤية هو بؤرة الاهتمام والمنطلق الأول كما أنه المجال الفعلي لتحقيق الدراسة، ولذلك شاع الاصطلاح بأن الفن شكل.

إنّ اللسانيات ولحدّ الآن لم تعطنا قوانين للسيطرة على دراسة اللغة في شكلها العام، كما أنّ الشعرية هي الأخرى لم تستطع حصر وتحديد القواعد والقوانين التي تحكم دراسة شعرية الخطاب الأدبي.

ويمكننا أن نلاحظ كيف أفادت الشعرية من المنهج اللساني خاصة مع المدرسة الشكلانية.

32 - المرجع نفسه ، ص . 54

33 - أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، ص . 93.

34 - المرجع نفسه ، ص ن .

- الشعرية الشكلانية:

لقد ظهرت المدرسة الشكلانية الروسية في مرحلة تاريخية صعبة كان من المجازفة فيها الخروج عن الإيديولوجيا السائدة ولكن هذه الحركة جاءت متميزة بفاعليتها الكبيرة حيث عادت إلى التراث النقدي وأعدت دراسة وتأمّل وتأويل كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

لقد كانت الحركة الشكلانية ثائرة ومتمردة على كل ما كان سائدا آنذاك في الساحة النقدية الأدبية فاستطاعت أن تغيّر النظرة السائدة إلى الخطاب الأدبي، بمقترحاتها وأهدافها التي كانت تسعى إلى تخليص الخطاب الأدبي من ضغط التراكم الخارجي والقصدية والإيديولوجية الواحدة والعودة به إلى بنائه الداخلي، إنّ المدرسة الشكلانية هي " أول مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفقا لخصوصية كل جنس أدبي. فالشعر يوظف اللغة على نحو خاص به والقصّ يوظفها على نحو آخر، ومن ثمّ وجب إبراز هذه الخصوصية، ابتداء من أصغر الوحدات التي تقضي إلى بعض ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملا"⁽³⁵⁾ فالمدرسة الشكلانية تهتمّ بما يجعل من الأدب أدبا.

ظهرت المدرسة الشكلانية متأثرة بالحركات النقدية والأدبية في كل من روسيا وفرنسا وألمانيا، وبكل ماله علاقة برفض مبادئ النقد الكلاسيكي وقد مرّت الشكلانية الروسية بمرحلتين:

1- المرحلة الأولى: وتمتد إلى حوالي 1925 هذه المرحلة التي هيمن فيها تأثير شك洛夫سكي، وكان النص الأدبي يعتبر معطى منفصلا عن القارئ معزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه.

2- المرحلة الثانية: تمتد ما بين 1925-1930 وتتميّز بإعادة النظر في تصورات شك洛夫سكي، وطرح تصورات جديدة تقوم على التركيز على الظاهرة الأدبية ذاتها، وفي هذا الصدد يبرز "يوري تينيانوف" من خلال مقالاته المتميزة والمتعلقة بتاريخ الأدب خاصة مقالة الواقعة الأدبية الصادرة سنة 1927، ويرفض تينيانوف، إمكانية تعريف، مفهوم الأدب، بالتجريد، حيث يقول: "إن وجود واقعة أدبية متعلق بنوعيتها، المميّزة أي ارتباطها سواء مع السلسلة الأدبية

35 - نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية(1)، مكتبة غريب، ص 07 .

وبعبارة أخرى متعلقة بوظيفتها"⁽³⁶⁾ فالواقعة الأدبية تؤدي وظيفة خاصة و متميزة، تختلف عن باقي الوظائف اللغوية.

وبهذا يمكننا أن نعتبر الشكلايين الروس " أول من نبه إلى أنّ النص، منظومة تحدّد وظيفة الأدوات الأدبية إذ أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو " الأدبية"، وليس أي موضوع نفسي أو اجتماعي أو تاريخي..... إلخ"⁽³⁷⁾ لقد كان الانطلاق النظري للشكلايين نابعا من التمييز بين اللغة اليومية والشعرية والتفريق بين مختلف وظائفهما فالمعنى أو الدلالة عامة إشكالية غير مطروحة لدى الشكلايين فهم يتعاملون مع الحقائق اللغوية كمادة قابلة للتحليل وللتطبيق الإجرائي ويمكننا أن نعتبر هذا التفريق القائم بين اللغة المعيارية والشعرية هو نفسه تفريق اللسانيات بين اللغة والكلام.

لم يميّز الشكلايون بين الشكل والمضمون؛ فالشكل في عرفهم هو أساس العملية الإبداعية والمضمون متوقف عليه والعكس غير وارد أصلا، إلا أنّ اهتمام الشكلايين بالشكل لا يعني أنهم نحووا نحو " مدرسة الفن للفن".

إنّ منهج وأساس الشكلائية كما عرفها "بوريس إيكسنيانوم": "هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب مهمته دراسة المادة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها ليس كيف يدرس الأدب؟... وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية"⁽³⁸⁾ وهذا ما شكل ثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، بغية تأكيد استقلالية العمل الأدبي انطلاقا من خصائصه الجوهرية وتشكيلاته اللغوية/الدالية.

كما يعرف " جان لويس كابنيس J.L.Carbane " الشكلائية بأنها " تيار من الدراسات الأدبية، تطور في روسيا بين سنتي 1915 و 1930 ، وينبغي وضع هذا التيار في خط مع المستقبلين الروس، وينبغي ربطه-بشكل أكثر اتساعا- مع هذا التيار الأدبي والجمالي، من (مالارميه إلى جويس)، الذي أكد على القوانين الداخلية للخطاب الأدبي، ووقف على المستوى النقدي ضد النزعة التاريخية المهيمنة"⁽³⁹⁾ وبالتالي فإن الرؤية النقدية عند الشكلايين لا تهتمّ بما

36- محمد قاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع: 22، 1999، ص 98-99.

37- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 25 .

38- أن جفرسون وديف روسي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص 37 .

39- ينظر، عثمانى ميلودشعرية تودوروف، ص. 114.

هو خارج النص و إنما تعمل على دراسة و تتبّع التشكيلات اللغوية/ الدلالية، وتفكيك البناء الداخلي للنص، لقد ابتعد الشكلانيون عن أحكام القيمة ذات الطابع الانطباعي والمعياري الخارجي، فاكتمت الشعريّة معهم تميّزها كنظرية استطبيقية منهجية تسعى لتحقيق صفة العلمية للدراسات النقدية الأدبية؛ باتخاذها من الوظيفة والأداة والوسيلة والطريقة مواضيعها الأساسية، فالخطاب الأدبي " نص تغلبت فيه الوظيفة الشعريّة للكلام على باقي الوظائف الأخرى"⁽⁴⁰⁾.

لقد " بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي و تقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي و تأسيس علم أدبي مستقل على غرار المنهج اللساني ، غايته تحديد " الأدبية "⁽⁴¹⁾ وبهذا استبعد الشكلانيون أغلب التعاريف التي اعتبرت الأدب محاكاة و عرفوه تعريفا فرقا أيّ أنه " يتكون من الفروق التي بينه و بين نظم الواقع- وأنّ علمه أو دراسته هي مجموعة من الفروق "⁽⁴²⁾ أي مجموع الخصائص التي تميّز الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات.

استطاعت الشكلانية وبفضل اعتمادها على مبدأ المحايثة أن تدرس النص الأدبي في إطاره اللغوي الداخلي، أي في مجال استقلالية النسق الأدبي عن باقي الأنساق الأخرى وبهذا ظلّ تعامل الشكلانيين مع النصوص الأدبية مقتصرًا على الجانب الشكلي اللغوي وهذا ما ظهر جليا فيما طرحه " ياكسون" من مفاهيم مثل (نحو الشعر/شعر النحو) مؤكدا على إبداعية النظام النحوي ذلك " أنّ التعارض في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللغة التصويرية الاستعارية، وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدده بشكل قوي تباين بين المكونات النحوية"⁽⁴³⁾ وهذا ما جعل " ياكسون" يرفض البلاغة التقليدية التي أولت اهتماما كبيرا للصور المجازية.

لقد عملت الشكلانية على تجاوز مفهوم البلاغة التقليدية، المخلوق، المعياري، إلى شعريّة النحو وما يتفجر عنها من صور جمالية وهذا ما جعل من "الصعب جدا تحديد مفهوم قار للشعريّة، ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة"⁽⁴⁴⁾ ومن أجل ما تهفو إليه الشكلانية

40- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج/2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص. 11 .

41- أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، صص. 93-94.

42- أن جفرسون ودفيد روسي، النظرية الأدبية الحديثة، ص. 12.

43- رومان جاكسون، قضايا الشعريّة، ص.1.

44- عثمان بي الميلود، شعريّة تودوروف، ص.16.

من تحقيق أساس علمي منهجي راحت تستعير من اللسانيات منهجها وأدواتها فالمنهج الوصفي اللساني أثبت أهميته وفاعليته مع "دي سوسير".

كما استعارت من النحو مفاهيم النسق والقاعدة وبهذا أصبحت وكقاعدة عامة مع "ياكسون" "صورة النحو في قصيدة بلا صور، هي التي تصير مهيمنة، وهي التي تحل محل كل المجازات" (45).

ويمكننا أن نلخص جهود الشكلانيين الروس، فيما يلي:

- العمل الأدبي ، عند إخنباوم كما جاء في دراسته لمعطف غوغول ، ليس إلا تأليفا و لعبا
- و عند تنيانوف نظام من العوامل المرتبطة .
- وارتبط اجتهاد شكوفسكي بإقامة صنافاة لأنماط السردية انطلاقا من أشكالها البلاغية .
- في حين اهتم فلادمير بروب بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية ، انطلاقا من نظرية الوظائف (46)

- بين الأدبية والشعرية:

الأدبية "مفهوم موازي لمفهوم الشعرية في أهدافه- وإلى حد ما- في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، إلا أن الأدبية- تارة- تتجلى عن كونها مفهوما نظريا مستقلا لتكون موضوعا لعلم الأدب، و أخرى لتكون موضوعا للشعرية نفسها" (47) وقد كان "ياكسون" من الأوائل الذين أعلنوا " أن موضوع علم الأدب- من وجهة نظره- ليس الأدب، بل أدبية الأدب، أي الخصائص التي تجعل عملا معيناً، عملاً أدبياً" (48).

إلا أن الحديث عن ماهية الأدبية وتحديد مفهوم قار لها بقي مؤجلاً ومستعصياً فـ "الأدبية مفهوم غامض إلى حدّ الحيرة" (49) وقد ظلّ غامضاً على وضوحه النسبي، بحيث توقف نشاط البحث فيه أو كاد، منذ المدرسة الشكلانية الروسية (1921) (50).

45- رومان جاكسون ، قضايا الشعرية ، ص.71.

46 - ينظر، عثمانى الميلود ، صص . 11-12

47- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، ص 36.

48- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من النبوية إلى التفكير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 126.

49- توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 2، 1987، ص 8.

اقترن مفهوم الأدبية بالشعرية وموضوع دراستها و " إن نظرة دقيقة لإستراتيجية الشعرية تظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية، ومن بين مهامها الأساسية- استنباط الخصائص المجرّدة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص المجرّدة هي- اختصارا- الأدبية ذاتها، فالشعرية- اختصارا أيضا- تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي" (51).

تتكفل الشعرية بوصفها أداة إجرائية بالتركيز على آليات الخطاب الأدبي و " بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية" (52). ويرى "ياكسبون" أنه إذا كانت الشعرية" تعنى بالغياب المتمثل في الفجوات الدلالية، فإن الأدبية تبحث في الأنساق والتنظيمات التي حولت الفعل اللفظي إلى أثر أدبي" (53).

ويرى "عبد السلام المسدي" أن " الأدبية والأدب، والأدبي من الأدب، فيكون لفظ الأدبية في منطلقه وكأنه النعت القائم مقام منعوته ، وهذا المنعوت المنحجب والمقدّر تقديرا هو "السمة" فكأنما قلنا في البدء" السمة الأدبية" التي إذا توفر عليها الكلام أصبح كلاما فنيا أي أدبيا" (54).

وقد لخص " سعيد علوش" مدلولات مفهوم الأدبية في:

1- طابع ما هو خالص في الأدب، أي ما هو شاعري منذ بدايته.

2- وليس موضوع علم الأدب، عند ياكسبون، هو الأدب، بل هو أدبيته، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا ويضعف من مبدأ السببية المباشرة، بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي، مما يسمح بتفسير واقع الإنتاج، لا الإنتاج ذاته.

3- والمصطلح مقياس سيميائي يخص النصوص الأدبية وحدها.

4- وتعرف الأدبية، في النظرية السيميائية، للأدب، بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي، بالنسبة للنصوص غير الأدبية، في دراسة الشكلايين الروس خاصة" (55).

50- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية، لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، ص 15.

51- حسن نازم، مفاهيم الشعرية، ص 36.

52- تزيق ان تودوروف، الشعرية، ص 23.

53- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 78.

54- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 115.

55- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، دار البيضاء، 1984، ص 19.

وعلى الرغم من أنّ الشعرية والأدبية، يتسمان بالعلمية غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه⁽⁵⁶⁾ فمجال بحثهما مشترك واحد هو الخطاب الأدبي، الثخن والكثيف بدلالاته والتميّز بنسيجه وعلاقاته وبهذا فإن الحدود بين الشعرية والأدبية رجراجة أوتكاد تنتفي فقد أصبحت " الأدبية ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة"⁽⁵⁷⁾ و انطلاقاً من هذا يمكننا القول إنّ الشعرية لا تختلف أو لا تكاد تختلف عن الأدبية⁽⁵⁸⁾ ولهذا حاول البحث تبني المصطلحين معا مع مراعاة أوجه المفارقة .

2- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر:

أ- الشعرية و إشكالية المفهوم في المدونة النقدية العربية:

أحدث مصطلح "poétique" إشكالية التعدّد والاتفاق في المدونة النقدية العربية، فقد أفرز المصطلح العديد من الترجمات والمقاربات المختلفة، فترجم " سعيد علوش" المصطلح إلى "الشاعرية" وأعطاه المدلولات الآتية:

أ- مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لـ " علم نظرية الأدب".

ب- والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي، أي الأدبية عند "ميشونيك".

ج- أما ج. كوهين، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ " الشاعرية" كعلم موضوعه الشعر.

د- كما تعرف الشاعرية كنظرية للأعمال الأدبية⁽⁵⁹⁾.

وقد اقترح "عبد الله الغدامي" " أن يترجم مصطلح "poétique" بالشاعرية" فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر ويقوم في نفس العربي مقام "poétique" في نفس الغربي، وبالمقابل ينتقد "الغدامي" ترجمة "Poétique" إلى الشعرية، كون هذا اللفظ "يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر " ويعارض " حسن ناظم" هذا التفسير بقوله: "يبدو لي أن هذا التصويغ لا يؤدي مهمته إطلاقاً، فالفضة" الشاعرية" ليس لها المؤهلات الكافية- بما هي

56- حسن ناظم، مفاهيم الشع رية، ص 35.

57- أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، ص . 94

58- عبد المل ك مرتاض، الأدبية والأدب، بحث في الماهية ، مجلة العلامات ،مج/10، ج/40 ، المملكة العربية السعودية ، ص.170.

59- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص. 74 .

لفظة فحسب-لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فـ (الشاعرية،هي- في الأخير-مشتقة من" شاعر" وبالتالي فهي ألصق بالشعر وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه، الذي وجهه "الغذامي" إلى لفظة" الشعرية" وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجّها- هو الآخر-" بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر" فينتفي بهذا الاستناد ليصبحا على حدّ سواء لصيغتين بالشعر من دون النثر"(60).

وتترجم "Poétics" إلى" الإنشائية" وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد" البنية القصصية في رسالة الغفران " وعبد السلام المسدي في كتابه" الأسلوبية والأسلوب" مع الإشارة إلى أنه يترجم poétics أيضا إلى" الشعرية"، وفهد عكام في ترجمته لكتاب" جان لوي كاباناس" في" النقد الأدبي والعلوم الإنسانية" والطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان"مفاتيح الألسنية" وحسين العربي وحمادي صمود في كتابه" التفكير البلاغي عند العرب-أسسه وتطوره في القرن السادس".

3- يعرب خلدون الشمعة poétics إلى بويطيقا في كتابه" الشمس والعنقاء" وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو.

4- عربّ المصطلح Poétics إلى بوتيك، وقد تبنى هذا التعريب حسين الواد في كتابه" البنية القصصية في رسالة الغفران".

5- تترجم Poétics إلى"نظرية الشعر" وهذا ما تبناه علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب" نورثروب فراي" "تشریح النقد".

6- تترجم Poétics إلى" فن الشعر"، وقد تبنى هذه الترجمة صموئيل يوسف عزيز في ترجمته لدراسة أدوارد ستاكيفيتج" فن الشعر البنيوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث" و عالية عزت عياد في " معجم المصطلحات اللغوية الأدبية".

7- تترجم Poétics إلى" فن النظم" في كتاب" أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب" رومان جاكسون، ترجمة فالح صدام الإمارة، وعبد الجبار محمد علي.

8- تترجم Poétics إلى " الفن الإبداعي" أو إلى الإبداع، وقد تبني هذه الترجمة جميل نصيف في ترجمته كتاب ميخائيل باختين "شعرية ديستوفسكي"، كما تبني هذه الترجمة محمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت " نظرية النص".

9- تترجم Poétics إلى " علم الأدب" وقد تبني هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب " عصر البنيوية" لأديت كيرزوبيل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز " البنيوية وعلم الإشارة".

10- والترجمة الأخيرة لـ Poétics هي "الشعرية"، وقد تبني هذه الترجمة، كثير من المهتمين بقضاياها منهم محمد الولي، ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن " بنية اللغة الشعرية"، وشكري المبخوت ورجاء سلامة في ترجمتهما لكتاب تودوروف "الشعرية" وكاظم جهاد في بعض مقالاته وعبد السلام المسدي، الذي يرواح بين ترجمتين هما الإنشائية والشعرية، وسامي سويدان في ترجمته لكتاب تودوروف "نقد النقد"، كما تبني هذه الترجمة أحمد مطلوب في بحثه "الشعرية"⁽⁶¹⁾.

إنّ هذا التعدّد والاختلاف الواضح الذي يكتنف مصطلح Poétique في المدونة النقدية العربية المعاصرة ناتج عن كونه مصطلحا غربيا أساسا، وهذا ما يبرر اختلاف طرق تناول تطبيقاته على النصوص الإبداعية الأدبية فيما أنّ ترجمته إلى الشعرية هو المصطلح الأكثر تداولاً من بين مختلف الترجمات.

وقد حاول النقاد العرب أن يجدوا مصطلحا معادلا أو موازيا له في التراث النقدي العربي من أجل الفصل في الجدل القائم والاختلاف الكبير حول الترجمة فعادوا إلى الفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني لكون هؤلاء تعاملوا مع مفهوم "الشعرية" برؤى مختلفة ومستويات متفاوتة في الفهم والتفسير إلاّ أنّهم جميعا اتفقوا على أنه بحث في أسرار الإبداع الشعري، واستتباط قواعده وشروطه.

وقد ذهب بعض النقاد إلى الربط بين "الجاحظ" والمدرسة الشكلانية انطلاقا من قوله أنّ "الجودة تكمن في طريقة القول لا في موضوعه، أو غرضه، إنّها راجعة إلى طريقة التشكيل

61- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص. 16.

البنائي، لأن الشعر صناعة⁽⁶²⁾ و " لكل صناعة شكل"⁽⁶³⁾ و بالتالي فإنّ مفهوم الإبداع الأدبي مرتبط و بشكل جوهري بطريقة التشكيل و كيفية التعامل مع اللغة.

وقدر رأى "حازم القرطاجني" أنّ الشعر العربي يتجاوز المفاهيم اليونانية بكثير إذ "لو وُجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها، وفي إحكام مبانيها واقترباتها، ولطف التفاتاتهم، وتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مأخذهم و منازعهم وتلاعبهم بالأقوال المخيِّلة كيف شاءوا، لزداد على ما وضع من القوانين الشعرية"⁽⁶⁴⁾، فالشعرية ليست مجرد قوانين ثابتة، مقعدة مسبقاً، جاهزة، قابلة لأن تطبق على النتاج الأدبي ككل، رغم اختلاف النصوص والثقافات والعصور.

لقد تناول النقد العربي القديم مفهوم "الشعرية" بروى مختلفة إلا أنّها كانت تهدف إلى غاية واحدة ؛ وهي الوصول إلى سرّ الإبداع الشعري، فقد اهتمّ "حازم القرطاجني" بما جاء في كتاب "أرسطو" وحاول أن يسقطه على واقع الثقافة العربي وطبيعة الإبداع الأدبي آنذاك، وإن كان "حازم القرطاجني" "لا يهمل كون الكلام تعبيراً عن تجربة صاحبه، يشمل كل ما يتعلق به اجتماعياً وفنياً، فإنه يؤمن بقدرة الشاعر، على استخدام اللغة استخداماً واعياً يليه المتلقي عن البحث في صدق التجربة أو كذبها مما يزيدنا اعتقاداً، بأن طاقة المبدع التعبيرية تتجلى بالدرجة الأولى في حسن التخيّل والمحاكاة"⁽⁶⁵⁾.

كما لا يمكننا إنكار ما جاء به "حازم القرطاجني" فيما يتعلق بتصنيفه لعناصر أي رسالة لفظية، فهو يرى أنّ الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات، التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل أي شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع للمقول له، والحيلة فيما يرجع إلى القول

62- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، ج/3، دار الجيل، بيروت، 1986، ص.ص. 131-132 .

63- المصدر نفسه، ص. 369 .

64- القرطاجني أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص. 69 .

65- عبد القادر هني، النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط.1، 1999، ص.ص. 54-55.

وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخيله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه. هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها⁽⁶⁶⁾.

وإذا قمنا بإسقاط هذه العناصر الأربعة على خطأ "ياكسبون" التواصلية :

السياق		
الرسالة	المرسل	المرسل إليه
قناة الاتصال		
الشفرة		

وجدنا أن :

1- ما يرجع إلى القول نفسه يوازي الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل يوازي المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه يوازي السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له يوازي المرسل إليه.

ويركز "القرطاجني" على الوظيفة الأدبية في الرسالة وتوحيدها مع السياق حين اعتبارهما عمودا الوظيفة ويعتبر المرسل والمرسل إليه كدعامات تساعد على تحقيق هذه الوظائف⁽⁶⁷⁾ هذا فقط كإشارة لوجود وعي فكري ونقدي في التراث النقدي العربي بمفهوم الشعرية وما يرتبط بها- طبعاً هو وعي تخميني لم يرتق إلى الرؤية التأسيسية التنظيرية.

أما عن مفهوم الشعرية في المدونة النقدية العربية الحديثة فيمكن توضيحه انطلاقاً من بعض النماذج على سبيل الذكر لا الحصر.

- شعرية كمال أبوديب:

تستند شعرية "كمال أبو ديب" في كتابه "في الشعرية" عام 1987، على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر فالشعرية عند "أبي ديب" وظيفة من وظائف ما يسميه "الفجوة" أو "مسافة التوتر" وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعانية أو

3- المصدر السابق، ص. 364.

67- عبد الله الغزالي، الحظيرة والتكفير، ص. 31.

الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متميزا عن- وقد يكون نقيضا ل- التجربة أو الرؤيا العادية اليومية⁽⁶⁸⁾ ولكن لا يعني هذا أنّ الفجوة: مسافة التوتر هي الوظيفة الوحيدة والجوهرية المشكّلة لماهية الشعرية "بيد أنّ ما يميّز الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسّدها الطاعي فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى، وتكون المميّز الرئيسي لهذه البنية"⁽⁶⁹⁾، وهذا يوضّح أنّ " كمال أبو ديب" ينظر للخطاب الأدبي برؤية لسانية معتبرا " أنّ المادة الوحيدة، التي يطرحها النص الشعري، للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو في الفضاء الفيزيائي الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلامات، التي هي جسده وكيونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا"⁽⁷⁰⁾ ف" أبو ديب "يسير تقريبا على المنهج نفسه الذي رسمه" تودوروف" و"ياكسون" و"كوهين" مع بعض نقاط التفاوت ذلك أنّ انطلاق أغلب دراسات الشعرية إن لم نقل كلّها كان انطلاقا لسانيا.

إنّ شعرية " أبوديب" ليست موقف قبول واطمئنان بل موقف تغيير وزعزعة وهجس بعالم جديد، من هنا كان الشعر الحقّ تخريبا، ثوريا، أو كما يعبر أدونيس كان الشاعر بطبيعته ثوريا لأنه لا يمكن أن يقف إلاّ إلى جانب التغيير، فحين يصبح الشعر قبولاً تتعدم الفجوة بين الشاعر والواقع وأبعاده المتعددة، الاجتماعية، والفكرية والأخلاقية، واللغوية والثقافية، والشعرية وتتعدم الشعرية لذلك⁽⁷¹⁾ فهي لا تتجسد في علاقات وتشابكات لغوية ودلالية ومعرفية موجودة مسبقا في شكل قواعد وثوابت عامة وغير قابلة للتغيير و إنّما هي رؤيا تحوّل و تغيير ومفاجأة و خلخلة لما هو عادي ومألوف ، وهذا ما سنحاول تتبعه والكشف عنه في خطاب الثلاثية .

إنّ الاكتناه الحاضر للشعرية يحاول "اكتشاف الخصائص المميّزة لها على مستويات محسوسة، تتجسد في اللغة: أي في بنية النص، وهي الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقسي"⁽⁷²⁾ ف" أبوديب "يتجاوز المفهوم الميتافيزيقي للشعرية مستندا على مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية "فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النص شبكة من

68- كمال أبوديب، في الشعرية، ص 20 .

69- المرجع نفسه، ص 21 .

70- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21.

71- المرجع نفسه، ص 8.

72- المرجع نفسه، ص 14.

العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سميتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها⁽⁷³⁾ "شعرية" أبودييب" بانطلاقها من هذا المبدأ الجوهرى لا تتجسد إلا في بنية كلية توحد بين مفهومي الكلية والعلائقية فالشعرية لا تتحدّد على "أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي أو الصورة، أو الرؤيا أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي..."⁽⁷⁴⁾ فالفجوة: مسافة التوتر لا تنشأ من ظاهرة مفردة ومعزولة بل تنشأ من وجود المادة اللغوية في بناء علائقي " أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادة فيه وتتفاعل معه"⁽⁷⁵⁾.

إنّ الشعرية من منظور " أبي ديب " بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص في صورتها الكلية، الفجوة: مسافة التوتر تتحقق على مستويين هما:

"1- المستوى الرؤيوي: الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية، أو الإيديولوجية إنه يتناول باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

2- المستوى اللساني: الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"⁽⁷⁶⁾ أي أنّ الفجوة: مسافة التوتر تزوج بين مجالين مختلفين ؛ وعبر هذه المزوجة تتولّد مسافة المنافرة الإسنادية بين الدال والمدلول وتتوسّع لتشكّل ما يسمى بالفجوة: مسافة التوتر فالشعرية "جوهرية، لا خصيصة تجانس وانسجام و تشابه و تقارب بل نقيض ذلك كله اللاتجانس واللانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأنّ الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف(النثري) أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك، أي الشعرية"⁽⁷⁷⁾.

إنّ الشعرية-حسب أبودييب-تهض على كسر المألوف والمعتاد وتجاوز الثابت إلى المتحوّل والمنسجم إلى المختلف.

73- المرجع نفسه، ص ٨٠.

74- كمال أبو ديب في الشعرية ، ص 94.

75- المرجع نفسه، ص ٨٠.

76- المرجع نفسه، ص 132.

77- المرجع نفسه، ص 28.

لقد اعتبر " أبو ديب " الشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية مستخدما مفهوم "تشومسكي"، ففي إطار تفاعل البنيات "يمكن أن ننقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية إلى مستوى الدلالة والإيقاع، والصور، والموقف والرؤيا والهجاء، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية، والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية إلى مستوى النص الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا أنّ الفجوة: تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل، ليس وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب، و أنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصور الشعرية، والموقف الفكري أو العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل، ومن هنا فإنّ الشعرية المتميز هو، باستمرار، نص من الاحتمالات والإمكانات"⁽⁷⁸⁾ فالفجوة انطلاقا من هذه الرؤيا خصيصة بنوية مميزة للشعرية ولكنها ليست شرطا مطلقا.

لا يعتبر " كمال أبوديب " النثر معيارا يخرق الشعر نظامه ليحقق شعرية كما لا يعتبر النثر ضدّ الشعر وإنما يعتبرهما أصليين متوازيين، فلا وجود للمفاضلة بينهما ولا وجود لمفهوم الانزياح انطلاقا من أنّ النثر هو المعيار والشعر هو الخروج والانحراف عن هذا المعيار فشعرية " أبو ديب " لا تلغي شعرية النثر الفني في مقابل الشعر ولهذا يؤكد " أبوديب " على مبدأ التنظيم "الذي يميّز لغة الشعر، فالفجوة تميّز تمييزا موضوعيا لا قيميا، وإنّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم، لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"⁽⁷⁹⁾ والقيمة الموضوعية هنا هي القدرة على خلق بنيات فكرية ورؤى جمالية متميزة تكشف عن كنه الإبداع، وهذا ما سيحاول البحث تتبعه في خطاب الثلاثية و رصد مواطن تجليه.

كما يركّز "كمال أبوديب" في دراسته للشعرية على مفهوم الانزياح الداخلي "أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا، أو تصوريا، أو فكريا أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميّزه ريفايتر من لانهوية في النص"⁽⁸⁰⁾ فالانزياح بمفهومه

78- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 58.

79- المرجع نفسه، ص 85.

80- المرجع نفسه، ص 141.

العام مولّد للفجوة: مسافة التوتر ذلك "أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"⁽⁸¹⁾ وهذا الخروج هو ما يمكن أن نسميه انزياحا، ويهفو البحث إلى الكشف عن مظاهر تجليه في خطاب الثلاثية "الأحلام مستغانمي".

يتضح لنا مما سبق أنّ مفهوم الشعرية عند "كمال أبي ديب" يتقاطع مع مفهوم "ياكسبون" و"كوهين" في كون شعرياتهم ذات اتجاه لساني.

ويمكننا أن نشير إلى تقاطع "كمال أبو ديب" مع "ياكسبون" فيما يلي:

- وظّف ياكسبون المحورين اللسانيين:

1- المحور الاستبدالي Pradigmatic والذي يترجمه "أبوديب" إلى المحور المنسقي.

2- المحور السياقي Syntagmatic و يترجمه "أبوديب" إلى المحور التراصفي إلا أنّ الاختلاف بين "ياكسبون" و"أبو ديب" لا يكمن في التسمية وإنما في الوظيفة ففي حين يرى "ياكسبون" أنّ الخيارات على محور الاستبدال محدودة لكونه يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، نجد "كمال أبو ديب" يعتبر الخيارات على هذا المحور لانتهائية لأنه يصف بنية اللغة الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "كمال أبوديب" وظّف المحورين المنسقي والتراصفي لتحديد طبيعة الفجوة: مسافة التوتر.

كما يرتبط مفهوم الانزياح- عند كوهين- بالفجوة- عند أبي ديب- ويمكننا تلخيص ذلك في الجدول الآتي:

81- المرجع نفسه، ص 38.

مفهوم الفجوة: مسافة التوتر عند أبي ديب		مفهوم الانزياح عند كوهين	
يدرس شعرية الخطاب الأدبي	الشعر ضد اللاشعر	يدرس علم الشعر	الشعر ضد النثر
الفجوة: مسافة التوتر أشمل تغطي التجربة الإنسانية	دراسة النص من منظور محايت وسياقي أمر ضروري	الانزياح مفهوم متعلق باللغة	دراسة العلاقات اللغوية

كما تحققي شعرية "أبوديب" بالثنائيات الضدية فالنص الأدبي يستولد " شعريته من كثافة الثنائيات الضدية"⁽⁸²⁾ مما يزيد في مسافة الاتساع الدلالي بين المسند والمسند إليه وبالتالي حدوث المنافرة الدلالية بينهما وهذا التوتر المتصاعد داخل النص ينشأ من:

1- اللاتجانس والتنامي على الصعيد الدلالي، في ترابط العبارات.

2- اللاتجانس والانكسار على الصعيد الدلالي ضمن العبارات الواحدة.

3- اللاتجانس والانكسار على الصعيد التركيبي للعبارات في نص واحد"⁽⁸³⁾.

كما يركز " كمال أبوديب" في شعريته على علاقات الحضور والغياب فالشعرية هي"باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي، أو بالإبداع الفردي والذاكرة الشعرية"⁽⁸⁴⁾ فالمكون الشعري لا تحدّد طبيعته ووظيفته البنيوية في علاقاته الحضورية فقط وإنما "بكونه جزءا من علاقة جدلية مستمرة بين الحضور والغياب. أمّا على المحور التراصفي فإن سلسلة الاختيارات المتحقّقة والمرتبطة بسلسلة غائبة تمتلك فيما بينها علاقات حضور تشع من بين علاقات الغياب الخفية الكامنة وراءها"⁽⁸⁵⁾ وبهذا تتجلى العلاقة الجدلية بين علاقات الحضور على المحور السياقي وعلاقات الغياب على المحور الاستبدالي، فالمظهر اللغوي يحقق علاقات الحضور، فيما يشكل الجانب الدلالي علاقات الغياب.

82- كما أبوديب، في الشعرية، ص.118.

83- المرجع نفسه، ص. 120.

84- المرجع نفسه، ص. 107.

85- المرجع نفسه ، ص. 106.

يتضح لنا-مما سبق ذكره- أنّ الفاعلية الشعرية لدى" أبو ديب" تستند إلى عوامل كثيرة ومختلفة منها المفاجأة، الخرق، خلخلة بنية التوقعات، الخروج والثورة والتمرد الدائم عن كل ما هو مألوف وثابت، ومقعد له مسبقا والانزياح بالألفاظ عن مستوياتها اللغوية المعجمية المعيارية.

- شعرية لطفي اليوسفي:

في كتابه"الشعر والشعرية" سنة 1992، حاول اليوسفي أن يسלט الضوء على التراث النقدي العربي مثبتا أنّ "مفهوم الشعرية" ليس بالمصطلح الدخيل على النقد العربي الحديث وإنما له تأصيل في تراثنا النقدي منذ ترجمة كتاب "أرسطو" "فن الشعر" والنقاد والفلاسفة العرب يحاولون إيجاد مصطلح يتناسب مع ما جاء به "أرسطو".

يعدّ كتاب "الشعر والشعرية" محاولة لقراءة منجزات الفلاسفة والمنظرين العرب في الشعر والشعرية⁽⁸⁶⁾ وقد حاول اليوسفي مساءلة ومحاورة النصوص النقدية القديمة، باحثا عن سرّ القوة فيها ذلك أن أغلب الذين تناولوا النصوص النقدية القديمة بالدرس لم يستطيعوا التخلّص مما قاله "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" ولهذا جاءت آراؤهم متضاربة ومتناقضة إلى حدّ القطيعة ، ففي حين يجمع بعض الدارسين على أنّ كلّ ما قيل عند العرب حول الكلام وتجلياته وطرائق حضوره بيننا، كان مجرد أصداء لما أخذوه عن أرسطو عن طريق ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر وشروح الفلاسفة، يذهب البعض الآخر إلى أنّ تلك الشروح مختلفة جوهريا عن كتاب أرسطو، بل إنهم ينعنونها بالخلط بين أداء مقاصد أرسطو، والعجز عن تفهمها، لكنهم يتبنون ذلك لأنهم، لم ينظروا في ما ألفه العرب في الشعر والشعرية نظرة شمولية تعامل الفكر ككيان تاريخي يمتلك صيرورة لا يمكن أن يقرأ خارجها⁽⁸⁷⁾.

نحا "اليوسفي" منحا مختلفا في استقرائه لمفهوم الشعرية في التراث النقدي العربي بغوصه في تلاوين المسكوت عنه فـ"الناظر في المؤلفات العربية التي كتبت قبل وصول مؤلف أرسطو إلى الثقافة العربية، يدرك بيسر أنّ أصحابها كانوا رغم اختلاف قناعاتهم وتفاوت منجزاتهم، على وعي تام بأنّ الخطاب الشعري ينبني جوهريا على جملة من الخاصيات، بها يتمكن من

86- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص.09.

87- المرجع نفسه، ص.ن.

كسر المساحة التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة، والانعقاد من النمطية التي تدير الخطاب العادي⁽⁸⁸⁾.

كما يرى "اليوسفي" أنّ كلا من "ابن سينا" و "ابن رشد" يذهبان إلى " أنّ الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة وإجبارها على التشكّل وفق متطلبات الحدث الشعري "كلام مؤلف" وبالتالي، فالشعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كيفيات إخراج القول⁽⁸⁹⁾ فهي "صفة لا ماهية-الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية ما كان ليطلها"⁽⁹⁰⁾ وهي بهذا سمة مميّزة للخطاب الأدبي ككل شعرا/ نثرا كونها تقع في الشعر وتندس في النثر، فتجعل الحدود الفاصلة رجراجة وتقلص المسافة الممتدة بين النمطين بل تكاد تلغيها أحيانا.

تقع الشعرية "في الكلام نثرا كان أم شعرا لا يهمّ النمط فينتفض في مواضعه-يكسر العادة ويرتقي إلى ذرى جمالية بيانية لا تنتهي إلى غاية، تلغي المسافات بين الأنماط، تمحي أو تكاد، هذه هي مفعولاتها حين تجتاج الخطاب"⁽⁹¹⁾ وهذا هو الهاجس الذي يحرك البحث في محاولته استكناه مواضع الخلطة و الخروج عن المألوف وكسر العادة في خطاب الثلاثية.

وإذا كانت الشعرية تقوم عند بعض النقاد على الصعيد الدلالي الصوتي فهي عند "اليوسفي" تتولد عن العلاقات المتشعبة التي تنشأ بين مكونات الخطاب، وهي مشروطة في جانب مهم منها بمدى نجاح المزاجية التي تحصل بين الإيقاع واللغة، وما يتولد عنها من تناغم⁽⁹²⁾ هذا التناغم في حدة توتره وكسره للمعتاد والمتوقع ودخوله دائرة الغرابة والتجاوز واخلطة المعايير الثابتة وتخطيه لنمطية الخطاب العادي، فحين تتلبس الشعرية بالكلام تتحول إلى طاقة كامنة فيه، تحوّل من مجرد خطاب عادي إلى خطاب فني فاتن وساحر فالنثر الفني في أشدّ لحظاته تألقا وشعرية يكاد يتحوّل إلى شعر.

88- المرجع نفسه، ص.15.

89- لطفى اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص 252.

90- المرجع نفسه، ص 239.

91- المرجع نفسه، ص ن.

92- المرجع نفسه، ص 78.

ورغم هذا، يبقى مفهوم الشعرية غامضا فهي تهتمّ بالآليات والقوانين الكبرى التي يتمكّن المبدع بفضل توظيفها من "التشكيل والصياغة"⁽⁹³⁾ وفق القوانين التوليدية التي ينهض عليها الخطاب الأدبي فالشعرية "تعلن عن نفسها في الكلام-وتقيه حين تحضر فيه من التلاشي في ما ليس منه(الكلام العادي)"⁽⁹⁴⁾.

إنّ شعرية الخطاب وفاعليته مرهونة بقدرة المبدع على التخيل، فهذا الأخير له القدرة على دفع الخطاب إلى أقصى مدى من الإغراب والمفاجأة والخلخلة لنظام الواقع المتعارف عليه.

وتظهر نظرة "اليوسفي" المحاثية للشعرية باعتبارها "فعلا في اللغة بواسطة اللغة ذاتها"⁽⁹⁵⁾ وهذا الفعل في اللغة يندس في النثر الفني ويتجلى على أشده في الشعر، فهذا الأخير يعتبر مجلى الشعرية.

لقد حققت الشعرية "كيانا مستقلا هو الذي يمنحها هويّتها كصفة لا كماهية"⁽⁹⁶⁾.

- شعرية عبد الله الغدامي:

تبنى "عبد الله الغدامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير" 1993 مصطلح الشاعرية، كترجمة للمصطلح الغربي Poétique ولكن "الشعرية والشاعرية تسميتان متغايرتان لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث الشعري العظيم إنّها بمثابة الوجه والقفاء، يتلازمان، الشعرية تعلن عن نفسها في الكلام وتقيه حين تحضر فيه من التلاشي في ما ليس منه(الكلام العادي)، والشاعرية تكون محجبة في أغوار الشاعر وأصقاعه. تتجلى فتوجهه وتحوّله إلى "أمير كلام" يمتلك على اللغة سلطانا"⁽⁹⁷⁾.

والشاعرية عند "الغدامي" هي "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن

93- المرجع نفسه، ص 34.

94- المرجع نفسه، ص 258.

95- لطفى اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص 22.

96- المرجع نفسه، ص 236.

97- المرجع نفسه، ص 258.

ذلك العالم⁽⁹⁸⁾ فالشاعرية حين تدخل على الخطاب اللغوي العادي تحوله عن مساره الواقعي وتهفو به إلى عالم آخر، بديل عن هذا العالم فهل يعني هذا أن الشاعرية تنقلنا من عالم التعبير الحسي (الموجود) إلى عالم التعبير التجريدي أو المتخيل الذهني؟

كما يرى "الغذامي" أن الكلمة الشاعرية هي "الكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحولها من كلمة إلى إشارة"⁽⁹⁹⁾ حبلى بالدلالات والاحتمالات اللانهائية، فطاقة التحول في الشاعرية تحول الجملة من تركيب منطقي مفيد يدل على معنى، إلى تركيب سباح وبنية إشارية حرة لا تقيدها حدود المعاني ومنطقياتها، فهي تركيب لا معنى له. لأنه قادر على كل المعاني عن طريق قدرته على إحداث الأثر و بالتالي الولوج بالمتلقي إلى عوالم مختلفة، وهذا ما سنحاول التطرق إليه في خطاب الثلاثية .

كما لا تختلف رؤية "الغذامي" للشاعرية عن باقي الشعريات في اعتمادها على الانزياح كآلية من آلياتها المحورية، فالشاعرية هي ذاك "الحدث الانحرافي الساحر"⁽¹⁰⁰⁾ حيث تتحول "عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول - فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات التي تحل هي مكانه"⁽¹⁰¹⁾.

كما يؤكد "الغذامي" في شاعريته على السياق وأهميته البالغة في تحقيق الوظيفة الشعرية ، فهذه الأخيرة ترتكز على الرسالة، وعلى توحدّها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة"⁽¹⁰²⁾.

إنّ شاعرية "الغذامي" "تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة، لغة عن اللغة تحتوي اللغة ما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية"⁽¹⁰³⁾.

98- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 23.

99- المرجع نفسه، ص 95.

100- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 16.

101- المرجع نفسه، ص 17.

102- المرجع نفسه، ص 16.

103- المرجع نفسه، ص 22.

ويستعيد "الغذامي" تقسيم "ياكسبون" اللغة " إلى فئتين: لغة الأشياء وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة والأشياء والفئة الثانية: ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة. عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشعرية. ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها وتتكشف تركيباتها الخفية و لو اقتصرنا على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسر الماء: بعد جهد بالماء" (104).

إنّ شاعرية "الغذامي" لا تختلف عن باقي الشعرية في هدفها المتوحي وهو اعتبار اللغة فاعلية في ذاتها لذاتها، بالإضافة إلى أنه يولي اهتماما كبيرا لمفهوم السياق وأثره.

- شعرية صلاح فضل:

يتضح لنا مفهوم الشعرية عند "صلاح فضل" من خلال كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" سنة 1998 م برؤية مغايرة نسبيا ومنسجمة مع باقي الشعرية حيث يطمح "صلاح فضل" في هذا الكتاب إلى العثور "على الطريقة العلمية التي توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبية من جانب آخر، ولا يتأتى ذلك إلا بتوسيع "أفق انتظار" المتلقين، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها، بحيث يتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة. وكلما أمعن النقد في تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة. اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني. وعندئذ يجد نفسه قد أحلّ أحكام الواقع محلّ أحكام القيمة المسبقة، وأصبح بوسعه تمثّل أساليب الشعرية إنتاجا متعدد المستويات والدرجات والطوابع، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل" (105).

اقترح "صلاح فضل" في كتابه جهازا مفاهيميا مبسطا، يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ويتميز من - وجهة نظره - بالمرونة والاستيعاب وقابلية التطبيق والتدرج من الجزء إلى الكلّ ومن السطح إلى العمق وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل البنيوي في تكوين الدلالة.

ويتمثّل هذا الجهاز في سلّم الدرجات الشعرية المتكوّن من خمس درجات متراكبة:

104- المرجع نفسه، ص 22-23.

105- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 18.

1- درجة الإيقاع.

2- درجة النحوية.

3- درجة الكثافة.

4- درجة التثنت.

5- درجة التجريد.⁽¹⁰⁶⁾

يمثل هذا السلم مجموعة من الأبنية التعبيرية التي توظف بطرق مختلفة في الخطاب الأدبي، بطريقة تتيح للناقد أو الدارس تحديدها وتحليلها. إذ يمكن أن تتراوح هذه الدرجات في الخطاب الأدبي بين الهيمنة والانعدام.

بالإضافة إلى التعدد في المستويات الصوتية والنحوية والدالية والتخيلية.

ويمكننا أن نجمل-اختصاراً- مفاهيم سلم الدرجات الشعرية فيما يلي:

1- درجة الإيقاعية:

البنية الإيقاعية هي "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي في تعالقاته الدالية"⁽¹⁰⁷⁾.

2- درجة النحوية:

"هي مصطلح توليدي اقترحه "تشومسكي" كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي عبر مقولات شكلية مضبوطة"⁽¹⁰⁸⁾ ويقسم "تشومسكي" درجات الانحراف اللغوي إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

1- انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية.

2- أو ناجم عن التوتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة.

3- أو متولدة عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار"⁽¹⁰⁹⁾.

106- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 27.

107- المرجع نفسه، ص 28.

108- المرجع نفسه، ص 30.

109- المرجع نفسه، ص 31.

وترتبط درجة النحويّة بوجه خاص بنسبة "التعقيد في النسيج اللغوي، ودرجة الصعوبة في تأويله"⁽¹¹⁰⁾ بهذا تكتسب الشعرية ملمحا تجريبيا لا تتمثل وظيفته كما يقول "بيروتش": "في إصدار الأحكام عن القيم الشعرية أو وضع قواعد للإنتاج الأدبي، وإنما تتجلى في سعيها إلى تشكيل نحوه الخاص القادر على شرح الإجراءات المولدة للجمل الشعرية عبر أشكال الانحراف"⁽¹¹¹⁾.

3- درجة الكثافة:

تعتبر درجة الكثافة "خاصية توزيعية بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، وتتصل أساسا في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدّد في الصوت والصورة، وهذا يجعلها أساسا ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص..."⁽¹¹²⁾.

ويتجلى مفهوم الكثافة " في المؤشرات اللغوية حضورا وغيابا، بما يشمله من تعدّد الصوت والصورة في تراكيبهما أكثر قابلية للقياس وفاعلية في تصنيف الأساليب. من هذا التركيز على الحالة الشعرية "فوق اللغوية"⁽¹¹³⁾.

4- درجة التشتت/التماسك:

وهو أكثر "العناصر التحاما بالخواص الجمالية للنص، ويرتبط بدوره بالمستويات السطحية والعميقة له حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدورها في إنتاج درجة التشتت"⁽¹¹⁴⁾.

5- درجة الحسية والتجريد:

تتعلق درجة الحسية إيجابيا بدرجة الإيقاع والنحوية، فكلما كان الإيقاع خارجيا واضحا، والنحوية مستوفاة كانت الحسية أبرز، فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري، وشارف عوامله الداخلية المستكنه، وتضاءلت درجة النحوية، بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعري إلى تناقض ظواهره الحسية واقترابه من التجريد.

110- المرجع نفسه، ص 31.

111- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 34.

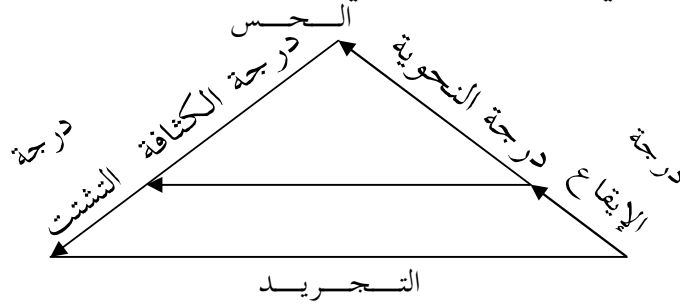
112- ينظر، المرجع نفسه، ص 31.

113- المرجع نفسه، صص 32-34-38.

114- المرجع نفسه، ص 34.

وبهذا فإن زيادة الكثافة المخففة والتماسك الواضح للخطاب الشعري يسمح بأن يتجسد في نسقه الحسي الملموس دون صعوبات لافتة⁽¹¹⁵⁾.

ويمكننا أن نلخص ما قلناه في هذا التمثيل البياني:



ويقسم "صلاح فضل" أساليب الشعرية إلى قسمين أساليب تعبيرية وأخرى تجريدية. ويعتبر مصطلح التعبير أكثر تقنية "وأشدّ ارتباطاً بنظرية الشعرية وتمثيلاً للتدرج التصنيفي لسلمها من كلمة "الحضور" الأدبية وما تعكسه من ظلال على قسيتها "الغياب"⁽¹¹⁶⁾ ذلك أنّ مجال الفاعلية الجمالية للأساليب التعبيرية تتمثل في "تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكلاونيون الروس- وهذا ما يجعله يضيف طابعا عاطفيا على الحياد المنطقي الغالب في التعبير التواصل، الأمر الذي يعكس علاقة الدلالات الإشارية بالدلالات الإيحائية الفنية، وعلى هذا فإنّ نمط الشعرية المسمى التعبيرية هو الذي تنتج أشكال اللغة الأدبية المؤسّلة بلون من المعايضة غير المباشرة أو المعهودة، إذ تقدم نوعاً من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والتميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة، في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية لكنّها تظلّ تعبيرية الحقيقة المكوّنة، المعطاة في الصيغ اللغوية والصانعة لتجربة متماسكة خلاقة"⁽¹¹⁷⁾.

إن الملمح المميّز للشعرية المعاصرة يتمثل في "التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية... ذلك أنّ الأساليب التجريدية إشارة إلى المأزق التعبيري"⁽¹¹⁸⁾ الذي شهده الإبداع العربي بعد الأزمات المتكررة، ومحاولة المبدعين تجاوز هذا

115-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 34.

116- المرجع نفسه، ص 41.

117- المرجع نفسه، ص ن.

118- المرجع نفسه، صص 40-41-42.

الواقع المؤلم، بلجوئهم للأساليب التجريدية التي تمثل شعرية الغياب في مقابل الأساليب التعبيرية التي تمثل شعرية الحضور.

ويوزع "صلاح فضل" سلم الدرجات الشعرية إلى أربع توزيعات أسلوبية هي:

"1- الأسلوب الحسي: وتتحقق فيه نسبيا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشنت.

2- الأسلوب الحيوي: وهو يركز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية ومع أنه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنوع دون أن يقع في التشنت - ويستخدم أقنعة تراثية أو أسطورية، تحتفظ بكل طاقتها التعبيرية، وهذا ما سنحاول استجلاؤه في خطاب الثلاثية .

3- الأسلوب الدرامي: ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة إلا أنه يتميز بنسبة تشنت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري.

4- الأسلوب الرؤيوي: وتتحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف طابع الأمثلة الكلية، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح ولا تهض فيه أصوات مضادة، بل تأخذ الأقنعة في التعدد ويمضي باتجاه مزيد من الكثافة والتشنت مع التناقص البيّن لدرجة النحوية"⁽¹¹⁹⁾.

ويمكن توظيف هذه الأساليب بدرجات متفاوتة في الخطاب الأدبي وخاصة في الخطاب الروائي-الجديد- حيث تتحوّل إلى أساليب سردية، توظف وفق مستويات لغوية وتنويعات أسلوبية متعدّدة.

كما يركّز "صلاح فضل" على أنه لا يتمّ الربط الآلي في البنية الشعرية بين (الخرق والخلق) وإنما تحسب "مسافة الفجوة" المعنوية بين الدال والمدلول"⁽¹²⁰⁾ أي القدرة على الجمع

119- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 46-47.

120- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 32.

بين المكونات المتنافرة والمتباعدة في جانبها الدلالي، في صور بيانية شعرية تتألق وتنسجم فيها المكونات السابقة مولدة صوراً جمالية فنية.

وعلى الرغم من أنّ كلّ الشعريات التي تحدثنا عنها بإيجاز فيما سبق، اهتمت بشكل مباشر تنظيراً وإجراء بالشعر إلا أنّ هذا لا يمنعنا من الإفادة منها واستعارة مقترحاتها، وآلياتها الإجرائية وتوظيفها بغية الكشف عن شعرية الخطاب الروائي، خاصة أنّ الشعرية هي صفة مميزة للخطاب الأدبي (شعراً ونثراً) ولا يتمّ هذا إلا في إطار موضوعي يراعي خصوصية كل جنس أدبي، هذه الأخيرة التي على الرغم من المحاولات الحدائثية التي تسعى إلى إزالة الحدود بينهما ورغم اتساع مجال تفاعلها وتجاوزها وحتى انصهار حدودها وتداخلها الفعلي مع بعضها البعض وتبلور ما سمي بمفهوم الكتابة، رغم كلّ هذا بقي كلّ جنس أدبي محافظاً على خصوصيته الجوهرية المشكلة لماهية التفرّد النوعي. فحتى وإن استطاع "النثر أن يتشعر ويكتسب هيكله القصيدة"⁽¹²¹⁾ فإنه يبقى مقارباً للشعر أو يكاد يتحوّل إلى شعر ولكنه أبداً لن يكون شعراً خالصاً كما لا وجود للمفارقة القيمة بينهما إلا بالنظر إلى طريقة الأداء اللغوي والصياغة والتشكيل الكلي للخطاب الأدبي.

3- الخطاب الروائي المعاصر ورؤى التحول:

أ- ملامح الرواية الجديدة بين الكلاسيكية والحدائثية:

سعى كتاب الرواية الجديدة إلى تجاوز وزعزعة المفاهيم التقعيدية المعيارية والمنطقية التي شكّلت نموذج الاحتذاء في السرد الروائي وحاصرت ولمدة طويلة الرواية الكلاسيكية، وما يهمنّا في هذا البحث- ليست الرواية الجديدة بمضامينها وخصائصها الفنية، ذلك أنّ إشكالية التنظير للرواية الجديدة لا تكمن فيما هو معطى ومشروع ومتناول في ثنايا الكتب التي تنظر لها، وإنما ما يستحوذ على اهتمامنا في هذا المقام هو ما بقي كامناً في تلاوين الكلام، مندساً فيما صرّح به محاولة منا لاستتطاق المسكوت عنه ومحاورة المفاهيم المندسة خلف ما صرّح به، فالتنظير للرواية الجديدة- في أغلب الأحيان- يتناول بنيتها الشكلية والهيكلية، فيما أنّ مانهفوا إليه هو فهم التجربة الروائية الجديدة في مادتها ومضامينها، وتأويلاتها المعقولة واللامعقولة، إنّه البحث في عمق التصوّر الإبداعي الذي يجعل من الخطاب الأدبي-الروائي- بنية مفتوحة

121- المرجع نفسه، ص 32.

على التساؤل والحوار، لا على الانغلاق والأجوبة الجاهزة الثابتة. إنه بحث عن أسئلة تبتكر أجوبتها من عمق الخطاب في إنبنائه العلائقي وفي نسيجه اللغوي/الدلالي الداخلي بمستوياته المتعددة، وفي خصوصية حوارهِ مع العالم والأشياء.

ترفض الرواية الجديدة "الشكل الروائي التقليدي وقد ألفنا أن الشكل الروائي التقليدي، في العادة يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث، تحدث في الزمن القصصي، شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادر على أن يدخل في علاقات محدّدة مع غيره من الأفعال والأحداث...، ومعنى هذا أنّ الشكل الروائي لم يعد يتولّد نتيجة الصراع داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ومعنى هذا كذلك أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه. ومهما تكن درجة تكثيف الواقع في القصص، ومهما تكن طريقة توجيه العلاقات فيه بين الإنسان والأشياء، وبينه وبين الآخر، فإنّ الشخص ترسم فيه على أنّها ممثلة للواقع، كما أنّ الأحداث والأفعال تختار وتنظّم على أساس محاكاتها لما يحدث في الواقع"⁽¹²²⁾.

ولهذا "يأتي النصّ الروائي الجديد، متموقفا من الكتابة التقليدية المنغلقة على ذاتها، والمرتكزة إلى جاهز الخلفية النصية، التي تعيد إنتاج القيم وما تلك التقنيات الكتابية إلا خير دليل على ذلك، سواء تجلّت على صعيد الخطاب أو النص، وبمختلف مكوناتها"⁽¹²³⁾ فالرواية الجديدة تبتكر أبجدية ثورتها ورفضها، بفضل انزياحها عن المعيار الجاهز والنموذج الثابت. المتمثّل في الرواية الكلاسيكية، بعلاقاتها وخصائصها المقعدة الجاهزة لـ "توصف الكتابة الروائية الجديدة أو الحداثيّة، بأنّها كتابة ملتبسة، تتمرّد على مقولة الأجناس، ولا تقرّ بصفاء الجنس، بل تعمل على انتهاك الحدود الفاصلة بين جنس الرواية والأجناس الأدبية."⁽¹²⁴⁾

إن الأعمال الروائية الحداثيّة "ترفض هذا الشكل التقليدي، الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة. لا يعني هذا أنّ هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكّك من هذا الواقع الذي تتبع منه أصلا، ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا للفكر. إنها تتعمد إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع.

122- نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، ص 168.

123- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، صص 152-153.

124- الطاهر روينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 1999/2000، ص 447.

وعندئذ تبدو الهوة-لأول وهلة-عميقة بين النص الروائي والحياة، بل إن المسافة قد تكون في بعض الأحيان من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها⁽¹²⁵⁾.

فإذا كانت الرواية الكلاسيكية، تشكل-مفهوما جاهزا يقاس عليه الواقع، فإن الرواية الجديدة تتشكل وفق طبيعة التجربة الإبداعية فتأخذ منها خصائصها وملابساتها وتناقضها مبتكرة بذلك أسلوبها وشكلها المتميز والقادر على "دمج ما لا يندمج من الأشياء وعلى الجمع بين المتعارفات"⁽¹²⁶⁾ فهي تسعى إلى بناء عالم جديد وتأثيره انطلاقا من عمق التجربة الذاتية، في إطار رؤية فكرية إنسانية شمولية. و"لعل أهمية ما ستميز به الرواية الجديدة عن التقليدية أنها تثور على كل القواعد، وتتكر لكل الأصول و ترفض كل القيم و الجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية"⁽¹²⁷⁾.

تشيد الرواية الجديدة عالما لغويا بديلا عن العالم الواقعي، يحمل هوس وقلق وتوتر المبدع إزاء واقعه وأسئلة الوجود والفكر و بهذا تحولت الرواية إلى بناء معرفي، ثقافي، إنساني، تاريخي...، ينصهر في شكله اللغوي/الدلالي هذا التراكم المعرفي الفكري المتناقض والمنسجم معلنة "في طورها الجديد عن الانتقال من عالم البشر على عالم الأشياء"⁽¹²⁸⁾ بتناقضاته وإيحائه و غموضه.

تواجه الرواية الجديدة إشكالية الارتباط العميق بشكل تصريحي أو ضماني بالواقع، وعدم الرغبة في نقل ومحاكاة وتجسيد هذا الواقع من جهة ثانية ولعل "الوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف. وقد لا يصمد هذا التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع، ولكنه يصمد بوصفه بناء فكريا مستقلا. ولهذا فإنه لا يجوز في هذه الحالة، أن نتحدث عن المحاكاة بأي معنى من المعاني، لأن الكاتب لا يريد أن يحاكي شيئا بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي قيمة التجربة"⁽¹²⁹⁾ وبهذا يمكننا القول إن مقياس الرواية

125- نبيلة إبراهيم، فن النص، ص 167-168.

126- كمال أبوديب، في الشعرية، ص 125.

127- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، الكويت، مطابع الرسالة، د. ط، 1998، ص 53.

128- فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 1، ص 46.

129 -M.BernsteinThe Philosophy of the Novel. The Harvester press,1984,P.90.

نقلا عن، نبيلة إبراهيم، فن النص، ص 169.

الجديدة "ليس فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله به"⁽¹³⁰⁾ وحواره مع العالم والذات والآخر، إنه "انتقال محور الرواية من الخارج إلى الداخل"⁽¹³¹⁾.

توظف الرواية الجديدة تقنية اللعب اللغوي في تشكيلها للعلاقات المتشابكة والمعقدة، المتبادلة بين اللغة والإنسان وذاته والعالم وأشياءه واحتوائها له، حيث إنها-الرواية الجديدة- تصوّر باللغة وعبرها عالما واقعيا أو خياليا أو واقعي/خيالي في الوقت ذاته، فتنصهر العوالم المختلفة لتتحول إلى واقع لغوي منسجم؛ فاللعبة الفنية تركز " في الرواية الحديثة على القول ... من حيث أنه الصياغة للحكاية أو هو إقامة بنيتها الروائية، وبالتالي من حيث هو مجال التقنية و السرد أو شكله"⁽¹³²⁾.

يمكننا أن نعتبر الرواية الجديدة فضاء لغويا معرفيا إنسانيا لا ينقل بشكل بسيط على لسان الشخصيات ولا في شكل أسماء وأشكال أو إحالات على مرجعيات مختلفة في إطار زمني مكاني محدد و"يعتبر باختين الروائي منتجا للمعرفة ومحوارا لثقافته ولمجتمعه، ومن ثم فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة "محايدة" تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها لسانيا أو تبرز مدى تفردتها التعبيري والمعجمي"⁽¹³³⁾ ولكن ما يندس في ثنايا الخطاب وبناء العميقة، يحتاج الكشف عنه إلى توظيف قدرات القارئ بشكل فعال مما يجعل منه المسؤول الفعلي، عن إظهار المعاني الكامنة، والمندسة في تلاوين الخطاب الروائي، فالأكثر أهمية في الرواية " يقع في فراغات النص فيما لم يقل الضمني، المحتمل أو إذا أسهبنا أكثر، في مستويات الإيحاءات"⁽¹³⁴⁾ حيث تتعدّد الاحتمالات ويتسع فضاء التأويل وتتعلق الرؤى.

ولكن هل الرواية الجديدة مجرد دعوى إلى شكل أو محتوى جديد؟ أم أنها رؤية تحول في مسار الرواية التقليدية؟.

لم تعد الرواية الجديدة "مجرد شكل من أشكال التعبير، وإنما هي أيضا شكل من أشكال الوجود"⁽¹³⁵⁾ ولأنّ العالم يتمتّع بالحضور Presence فـ"الحقيقة أنّ العالم، لا هو عبث ولا نو

130- ألان روب غريب، نحو رواية جديدة، متر، مصطفى إبراهيم مصطفى، تق، لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ط. د.ت، ص. 11.

131- المرجع نفسه، ص. 10.

132- يمني العيد، الراوي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي -، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط. 1، 1986، ص. 125.

133- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، 1997، ص. 22.

134 - برنار فاليت، الرواية - مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي -، تر، عبد الحميد بو رايب، دار الحكمة، ص. 54.

135- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط. 2، 1978، ص. 147.

دلالة. إنه ببساطة موجود⁽¹³⁶⁾ هذا الوجود الحسي، الملموس وحتى الخيالي وإذ بالخطاب الروائي يسعى لاحتواء هذا الوجود في أشكال ومستويات متعددة يهفو من خلالها إلى تحقيق تشكيل لغوي شعري منفتح على التعدد الدلالي و السحر اللغوي.

الرواية الجديدة ليست لحظة قلق وجودي أو توتر فكري أو انفعال عاطفي لحظي، زائل ولا مجرد ثورة على المألوف والجاهز القبلي أو رغبة عبثية في المغايرة والاختلاف الساذج؛ إنها تعبر عن رؤية جديدة للعالم بكل تعقيداته الاجتماعية والفكرية والوجودية والإنسانية وبالتالي هي تحتاج-ضرورة-إلى التعبير عن كل هذا التراكم بلغة وشكل وطريقة خاصة لها إمكانية الاحتواء والتعامل مع كل هذا التناقض و التضاد ، و لعل هذا الأخير يشكل " ميزة الكتابات الجديدة ، بحيث تصطمم اللغة بدلالاتها المتضاربة فتمدّ الخطاب جمالية إضافية عبر التناقض"⁽¹³⁷⁾ فالرواية فضاء يتسع للتجريب و التعدّد و الإختلاف ولذلك تقول "أحلام مستغانمي": "يمكن أن تسرب التاريخ داخل رواية ، الشعر موجود داخل الرواية ،كذلك الفلسفة ، لقد حافظت على اللغة الشعرية في نوع أدبي يجمع كل شيء"⁽¹³⁸⁾، فهل حافظت فعلا "مستغانمي" على اللغة الشعرية و تمكّنت من مزج هذه العوالم المختلفة حدّ الإنصهار في ثلاثيتها ، هذا ما سيحاول البحث استجلاءه في الفصلين التاليين .

تشكل الرواية الجديدة إفرازا فنيا متميّزا يسعى لتحويل اليومي والسطحي والعرضي الزائل وحقائق الحياة المألوفة إلى خطاب لغوي فني وشعري، يُوقّع حضوره في التاريخ الإنساني والإبداعي ذلك أنّ " إنتاج النص بشكل مختلف عن عادات الإنتاج، يسهم بشكل كبير في جعل النص، منفتحاً على الإنتاج الدلالي، وإنتاج القيم الجمالية الجديدة"⁽¹³⁹⁾ وبهذا فإنّ "قوة الروائي تكمن في أنّه يخترع، وأنّه يخترع بحرية دون تقييد بنموذج أو مثل، ذلك ما يميّز الرواية الحديثة فهي تؤكّد عن إرادة هذا الطابع إلى درجة أنّ الاختراع والخيال قد صارا

136- الآن روب غريبه، نحو رواية جديدة، ص 27.

137- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، صص.46-47

138 - أحلام مستغانمي، حوار أجراه معها مفتي بشير و آسيا موساوي، مجلة الإختلاف، الجزائر، ع/3، ماي 2003، ص.30.

139- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 153.

موضوع الكتاب⁽¹⁴⁰⁾ " فالخيال " يكشف عن الحرية الداخلية في الرواية، إذ تبني ما تشاء من العوالم في علاقات الكتابة، وتتطلع إلى عوالم مختلفة خارج الكتابة"⁽¹⁴¹⁾.

إنّ الرواية الجديدة قد حاولت الانسلاخ بشكل نهائي ومطلق من قيود القواعد الثابتة المؤطرة للرواية التقليدية بخصائصها ومكوناتها ورغم أنّها تجاوزت البنية التقليدية للحبكة الخطية وأهملت السرد نسبيا وأفقدت الشخصية محوريتها وطمست معالمها الوصفية المورفولوجية... إلا أنّها بقيت مشدودة إلى الإطار العام للشكل السردى التقليدي على الرغم مما نلاحظه في الرواية الحديثة من اهتمام بالغ بالقول أو العناصر التي تشكله صياغة"⁽¹⁴²⁾.

إنّ الرواية الجديدة "تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا وحوارا، غناء وملحمة وقصة، والتي تتعالق فيها...، حدوس الفلسفة والعلم والدين"⁽¹⁴³⁾ إنها تشكلها بعدا رؤيويًا، معرفيا إنسانيا.

اهتمت الرواية الحداثية بالأشياء لأنها-من وجهة نظر الروائيين الحداثيين- تخفي بعدا دلاليا مكنونا خلف مظهرها السطحي، البسيط والجامد، بعدا روحيا يعكس ذات الإنسان مشكلا بذلك معادلا موضوعيا موازيا لما يختلج في دواخله، انطلاقا من هذا اهتمت الرواية الجديدة بقتلها للإنسان ولكن " (النص) هو في حقيقته (برزخ لغوي) تضيع الذات فيه بشكل طبيعي، ثم تعمل بشكل طبيعي أيضا على استرداد ذاتها، وحريتها إلا أنّ تززع (مركزية الذات) في النص، أي التزعزع الذي يصيب ارتباط كل شيء بالمؤلف هو في حقيقته توكيد لهذه الذات، لأنّه جلاؤها وتحريرها"⁽¹⁴⁴⁾، من هنا جاء النص الروائي الجديد "متموقفا من الذات، والواقع، والتاريخ، عبر نقده لمختلف أنماط الوعي التي عمل على تعريتها والكشف عنها"⁽¹⁴⁵⁾.

لقد حازت الرواية الحداثية على اهتمام النقد الحديث، حيث صبّ النقاد كلّ جهدهم في التفكير في نظرية الرواية-العربية خاصة- وكيفية تبلور مفهوم شعرية الرواية، مما يمكنهم من تحليل ودراسة وفهم خصائصها ومكوناتها وبنياتها ووسائل صياغتها ومرجعياتها الخيالية

140- آلان روب غرييه نحو رواية جديدة، ص.39.

141- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص.145.

142- يمني العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص.124.

143- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص.117.

144- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص.92.

145- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص.153.

والواقعية. مما جعل النقد الحديث يوظف، مختلف المناهج والمعطيات العلمية، مستفيدا من العلوم اللغوية والألسنية والسيمائية والنفسانية...، فلقد "وصلت الرواية في انبائها النصي إلى مستوى متطور، فلم تعد ذلك التصوير الحكائي المجرد من التصوير الفني، مهما يكن منزعا واقعا، لأنها تبحث إضافة إلى السرد الحكائي الصرف عن وسائل إيصالية إبلاغية أكثر عمقا وأشد تأثيرا، هي الوسائل (البلاغية) التي عدت في كثير من الأحيان هدفا لذاتها، ويمتد إليها النص في سبيل خلق جمالية نصية متميزة"⁽¹⁴⁶⁾ وهذا ما سيحاول البحث الكشف عنه ضمن خطاب الثلاثية، ولكن هل تحولت الكتابة السردية الروائية الحداثية إلى نوع من التقنية فقط؟ وتحولت اللغة إلى الإشكالية المحورية في الخطاب الروائي الحداثي؟.

لقد أكدت المدرسة الروائية الحداثية على أنه "يجب على الكاتب أن يقتنع، وبكثير من الفخر، بأنه يحمل تاريخه مدركا أن ليس هناك دُرر أدبية تعيش في الأبدية، وإنما في التاريخ، وأن شموامخ الأعمال لا تعيش وتبقى إلا بقدر الماضي الذي تخلفه وراءها، وبالمستقبل الذي تعلن عنه"⁽¹⁴⁷⁾ وهنا تكمن طاقة الرواية في كونها موضوعا للمعرفة بمختلف أشكالها عبر تراكيبيها ومستوياتها وتقنياتها المتعددة والمختلفة وقدرتها على محاورة الذات والآخر والعالم وأشياءه ومساءلة المعقول واللامعقول والواقعي والخيالي فهي "توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة"⁽¹⁴⁸⁾ مما أكسبها-الرواية- نسيجا علائقيا معقدا على مستوى الرؤيا المعرفية والتوظيف اللغوي.

أصبحت الرواية الحداثية "نصا محبوبا، نضاخا بالشعر وتشظيات السيرة، والحلم والخرافة، والواقع والأسطورة"⁽¹⁴⁹⁾ كما أنها أثارت مسألة التقنية والشرح وكيفيات-طرائق- الأداء اللغوي الأدبي، فرأى بعض النقاد بأنها لا تتعدى حدود الهلوسة اللغوية، واللعب بالكلمات، فالمسألة من وجهة نظرهم لا تتجاوز حدود التقنية والشكل، إلا أن فهمهم للشكل كان قاصرا من الناحية الإبداعية فـ "الشكل ليس مسألة تقنية كما يُظن عادة، وإنما هو على العكس- مسألة رؤية، فإذا كان الإبداع محاولة للإفصاح عما لم يبدع بعد، فإنه لا يتجلى أو لا يتجسد إلا

146- حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط. 1999، ص. 385.

147- الآن روب غريبه، نحو رواية جديدة، ص. 20.

5- سعيد يقطين، ت. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد-النتيبر، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط. 3، 1997، ص. 21.

149 _ علي جعفر العلق، الشعر والتلقي دراسات نقدية دار الشروق، الأردن، ط. 1، 1997، ص. 172.

في شكل لا سابق له. فلئن كان هناك معنى، فإنه موجود بالشكل وبدءاً منه⁽¹⁵⁰⁾ فالغاية الفنية للخطاب الروائي- والأدبي عامة- والمسألة "في الإبداع ليست مسألة إيصال بل مسألة استقصاء، إن إعادة تكوين العالم، تحتاج إلى شكل في مستوى الطبقات التي تدخل في تكوين هذا العالم"⁽¹⁵¹⁾ فالشكل بهذا المفهوم "لا يكون مجرد نسق تفصيلي، أو مجرد تراصف لجمل وعبارات، تشكل في آن امتداداً وعلواً وعمقاً. بشكل لا يحيل إلا إلى ذاته- ومنه هو من نصيته تتولد المعاني والدلالات"⁽¹⁵²⁾.

وبالنظر إلى كل هذه الملابس التي أتاحت للأجناس الأدبية وخاصة الشعر والرواية أن تتداخل خواصها وتنصهر (وخاصة الشعر والنثر) - أو تكاد- و الحدود فيما بينها توشك على الإمحاء مما ساعد على ظهور مفهوم شعرية الرواية وسردية الشعر، حيث يقول "رالف فريدمان" في كتابه (الرواية الشعرية): "يحتوي مفهوم الرواية الشعرية على التناقض، فالروايات ترتبط عادة بسرد حكاية، حيث يبحث القارئ عن شخصيات يتعاطف معها وأحداث تستدرجه، وأفكار وخبرات تقدم بحيوية. وفي الجانب الآخر نجد الشعر الغنائي معبراً عن العواطف أو التيمات في أنساق موسيقية أو تشكيلية"⁽¹⁵³⁾ ولهذا فالرواية الشعرية "بجمعها بين الجانبين، تُحوّل انتباه القراء من الأبطال والأحداث إلى الصميم الفني، حيث تصبح مشاهدة هذه القصة نسيجاً من الصور وتبدو الشخصيات كأقنعة للذات"⁽¹⁵⁴⁾.

لقد تحدثنا سابقاً ولو بإيجاز شديد عن ثورة الرواية الجديدة على العناصر السردية التقليدية، خاصة الحكى والسرد وهيمنة الشخصية على باقي العناصر، ترى ما هو العنصر الذي بنت عليه الرواية الجديدة معماريتها السردية الفنية؟

لقد وظّفت الرواية الجديدة الوصف كأفضل وسيلة يمرر عبرها الروائي ما يريد إيصاله إلى المتلقي وفق نسق تتفاعل فيه بلاغة المسكوت عنه مع دينامية المشهد المتحرك، وما الوصف- عند الروائيين الجدد- إلا توظيفاً للخصائص المميّزة للموضوعات الخارجية وبهذا استطاعوا إغناء التفاصيل بالأبعاد الذاتية، الجوانبية وقد طغت على النصوص الروائية الحداثيّة

150- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، دار الآداب الأردن، ط 1، 2002، ص. 27.

151- المرجع نفسه، ص. ن.

152 - المرجع نفسه، ص. ن.

153 _ فريال جيور غزول، "الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة". قضايا وشهادات (1). الحداثة (1)، النهضة، التحديث، القديم والجديد، مؤسسة عي بال للدراسات والنشر، 1990، ص. 231.

154- المرجع نفسه، ص. 213.

كثافة حضور الصور، فجاءت لغتهم مشحونة بالعاطفة والتفاصيل المحركة لذات المتلقي فـ"كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة قصد إخفاء الحقيقة تلك التي تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حدّ اختيار لون السجاد... ورسوم الستائر... وشكل المزهرية.

ولذا.. تعلّمت أن احذر الروائيين الذين يكثرّون من التفاصيل:

إنهم يخفون دائما أمرا ما؟

تماما، كما يحلو لي أن أتسلى بقراء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، ويدلني أين توجد

((الطاولة)) و ((الأريكة)) في كل كتاب⁽¹⁵⁵⁾.

إن تكثيف حضور الصور في الخطاب الروائي والاسترسال في التفاصيل ذات الإيحاء الدلالي وتراكم المشاهد الوصفية، يعد عاملا ووسيلة فعالة لابتكار وتوليد التنوع الفني/ الدلالي.

أما المكان في الرواية الجديدة فقد تحوّل من مجال جغرافي إلى بعد فني وفضاء رؤيوي متعدّد الدلالات فالمكان "لم يعد له استقلاليته وتميزه بأوصافه التاريخية التي تقف به قريبا من الواقع، بل أصبح المكان جزءا من التجربة الذاتية التي سرعان ما تحمله معها في لغتها حتى إذا انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد. فضلا عن هذا فإنّ المكان الذي كان فسيحا رحبا في القصّ الروائي التقليدي، حيث تميّز باستقلاله التاريخي ضاق بضيق المجال النفسي بل إنّه يمثل المجال النفسي بعينه ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إنّ الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي"⁽¹⁵⁶⁾.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ بعض الروائيين الجدد قد أدخلوا الرواية في مجال مغلق بأرائهم التي جعلت من الأشياء أكثر قيمة من الإنسان فأصبحت تراه من خلالها، وقد لا تراها من خلاله وبهذا قضى بعضهم في غمرة ضياعهم الروحي/الذاتي على الأبعاد الروحانية

155 _ أحلام مستغانمي، فرضى الحواس، منشورات الأبيار، الجزائر، ENAP، 2004، ص 95_96

156- نبيلة إبراهيم، فن القص، ص 169.

للإنسان فيما احتفى بعضهم الآخر أيما احتفاء بها. ولكن إذا كان هذا الأمر سار على هذه الشاكلة-تقريباً- في الثقافة الغربية باعتباره " انعكاساً لحياة فقدت معقوليتها و سادها الجنون " (157) فعانت من أزمت ضياع الذات و الإنسحاق الروحي أمام الأبعاد المادية مما أدى إلى ظهور فلسفة موت الإله و العبثية و اللامعقول و اللانتماء وغيرها ، ذلك أن المجتمعات الغربية من " فرط استخدامها للعقل ، و ممارستها لمنطقه ، قد أحست بالضييق في رتبة العقل و تنظيم المنطق ، وأخذت تتلمس للتعبير عن أفكارها الأدبية و الفنية طريقاً مختلفاً تجد فيه متنفساً لسأمها من المعقول . فكان ذلك اتجاهها إلى اللامعقول " (158) و قد جسدت ذلك بوضوح في مجمل إبداعها الفني و الفكري - خاصة في نصوصها الروائية - إلا أن الأمر مختلف في الثقافة العربية، فعلى الرغم من تبني المدارس النقدية العربية تنظيراً وإبداعاً لأغلب المفاهيم النقدية المتعلقة بالمدرسة الغربية، إلا أنها بقيت محافظة على خصوصية المجتمع والثقافة العربية، الروحانية والإنسانية بالدرجة الأولى، ورغم أن اللامعقول والعبث مفاهيم تسربت إلى الذات العربية وربما جسدتها في خطاباتها الإبداعية على غفلة منها إلا أنها حافظت على عدم تلاشي الذات والهوية العربية في تلاوين الكلام ، فـ " الرواية العربية الآن لا تسترد شيئاً ضاع من إنسانيتها ، و لا تدافع عما يستلب منه ، إنها تقوله في انكفائه ، وتحكيه بخيالاته . حتى تلك التي تتسحب من ميدان المواجهة ، إلى التاريخي ، إلى التراثي ، وإلى العبثي ، فإنما هي تحكي ذات الكاتب المغربية في محيط لم يعد يرومه " (159) إنه التعبير عن المأساة و اللانتماء ، حيث تقف الذات العربية مفعوجة على حافة الحقيقة المأساوية ، بإنهزامها و آلامها و خيالاتها وتاريخها المستنزف ولذلك نجد " أحلام مستغانمي " في ثلاثيتها مشدودة حدّ التشظي و الإنشطار بين حاضر الخيالات و ماضي الانتصارات و مستقبل مُعتم مجهول المتاهات ، إلا أن عبق العروبة لغة وعاطفة وشعورا وتراثا وتاريخا ، شكّل الملمح الطاغوي الذي عطر متن الثلاثية ، وحفظ الذات و الهوية العربية .

لقد تزامن تبلور مفهوم الرواية الجديدة مع شيوع مفاهيم ومدارس اللسانيات والبنوية والسيميائية والتفكيكية...، مما زاد من تعقيد وصعوبة ضبط التنظير لها. فهي لم تنفلت من

157 - يوسف الشاروني، اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1969، ص.84

158 - المرجع نفسه، ص.84 .

159 - الحبيب السايح، الهوية. بحثاً عن زمن آخر تقوله الرواية ، مجلة عمان ، أمانة عمان الكبرى ، ع: 126، كانون الأول 2005 ، صص.86-87.

معيارية المكونات السردية للرواية الكلاسيكية بصورة مطلقة لكنها حاولت أن تُجدد السرد Renouveau de la narration ولأنّ بنيتها شديدة التعقيد نظرا لتنوع أشكالها وتشعب غاياتها فقد حاولت ابتكار أدوات وطرق ووسائل ووسائط فنية، تنبع من عمق التجربة الروائية الجديدة ذاتها.

لقد تراوحت الرواية الجديدة في الغرب بين شيئية "آلان روب غرييه" والبعد النفسي لـ"نتالي ساروت" والنزعة الإنسانية لـ "ميشال بوتور" وقد يظهر هذا التنوع الفعّال بين اتجاهات الرواية الجديدة بمظهر التشتت الفني والاتفاق واللامنهجية، إلا أن هذه الرؤية لا تتعدى حدود الرؤية السطحية، فنتيجة لهذا التعدد في الأهداف والتنوع في الاتجاهات والأدوات والوسائل الفنية، ظهر ما يسمى في الكتابة الروائية الحداثية بالفعل الكتابي المطلق.

لقد نظر الروائيون الجدد إلى الرواية التقليدية بمكوناتها وتقنياتها السردية (قصة، حبكة، شخصيات...) على أنها نموذج جامد وجاهز مسبقا يجب تجاوزه وتجديده تماشيا مع سيرورة الحياة والواقع وتجديدهما، ولعلّ هذا هو الذي أسهم في نمو النزعة الفنية الجديدة التي نادت بإزالة الحدود النوعية بين الأجناس الأدبية، فأصبحت الرواية قصيدة مكتوبة على جميع البحور والقصيدة رواية موزونة منظومة.

إنّ الرواية الجديدة ليست رواية الأجوبة والحقائق الثابتة، بل إنها تراكم من الأسئلة بأجوبة لا نهائية، ولهذا استطاعت الرواية الجديدة أن تلغي مفهوم القارئ السلبي وتبعث من جديد فعالية القارئ ودينامية القراءة المنتجة فبعدها كان القارئ متلقيا للمعرفة والحقيقة الواحدة، أصبح مشاركا في البحث عنهما وإنتاجهما بالنظر إلى طبيعة الخطاب الروائي الجديد بأشكاله وبناء السردية المعقدة والمشوشة الغامضة أحيانا.

إنّ الرواية الجديدة وعلى الرغم من محاولتها الانفلات والتمرد عن أي تحديد معياري إلا أنها أبقت على جوهر السرد وخصوصية الفن الروائي.

ب- خصوصية الخطاب الروائي الجديد :

يعتبر الخطاب "موضوع الشعرية التطبيقي"⁽¹⁶⁰⁾ وقد عرّف "بنفست" الخطاب باعتباره "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل...[ف] كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"⁽¹⁶¹⁾ فالملفوظ "énoncé" هو الموضوع اللغوي المنجز والمستقل عن الذات المنجزة والمكتفي في ذاته، أمّا التلفظ "Enonçation" فهو الاستعمال الذاتي للغة أي أنه حركة دينامية، لإنتاج خطاب ما، والتلفظ من هذا المنظور فعل لغوي حيوي يتيح لنا دراسة اللغة، ضمن مفهوم نظرية التواصل ووظائف اللغة لهذا رأى "بنفست" أن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ"⁽¹⁶²⁾.

يتعامل الخطاب الروائي " مع الواقع تعاملًا خاصًا، ينبني على المغايرة والتجاوز، لا المطابقة والتماثل. ذلك أنه يستوعب الشيء، ويقوم في الوقت نفسه بتجريده من سماته، ثم يعيد صياغته فلا يوصله إلى المتلقي إلاّ بعد أن يكف عن كونه هو ذاته"⁽¹⁶³⁾ فلغة الخطاب متعدية و"الخطاب الأدبي تواصل مؤسس على أن يكون خارج اللحظة التي نستهلكه فيها وبهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود"⁽¹⁶⁴⁾.

إنّ الخطاب الروائي هو عملية تحويل لواقع لا لغوي (الواقع الموجود أو حتى الخيالي والأسطوري) إلى واقع لغوي (الخطاب) يتأسس على نظام "يجعله يقطع صلاته بمرجعه، أو يتجاوزه، وبذلك يخلق الخطاب مرجعه الخاص ويصبح محيلا على نفسه لأنّ مرجعه موجود في صلبه ومداره، ذلك الواقع الجديد الذي خلقه"⁽¹⁶⁵⁾ فهو خطاب نقد ومساءلة ومحاوره مع العالم والحياة، لا محاكاة وتمثّل لهما، إنه ينهض على تجسيد المفارقات والتعارضات والتجاوزات، إنه علاقة جدلية بين الحضور والغياب.

إنّ الخطاب الروائي-الحدائي خاصة- نظرا لطبيعة تجربته الإبداعية المعقدة والمتشابكة، أصبحت إشكاليته المحورية، هي ابتكار طريقة جديدة وبالتالي توظيف متميز للغة والأدوات والأساليب الفنية، بكيفية تتوافق والتجربة الروائية، فتجسدها بتوتراتها وتناقضاتها،

160- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص.33.

161- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.19.

162- المرجع نفسه، ص.19.

163- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.97.

164- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، صص.80-81.

165- المرجع السابق، ص.97.

كما لجأ الروائيون إلى إدخال عناصر جديدة على مستوى بنية الخطاب الروائي السطحية والعميقة، مثل توزيع الكتابة في شكل أسطر شعرية عموديا وإنكساريا وتوظيف تقنية البياض، واللعب اللغوي وغيرها من التقنيات...، الأمر الذي جعل القارئ يقف مضطربا وربّما مشوشا أمام نسيج وكيفية تشكيل ورؤيا الخطاب الروائي الجديد ليتلقاه وكأنّه يتلقى قصيدة شعرية مكتوبة على جميع البحور الدلالية، الفكرية.

ولذلك فنحن حين نتحدث عن الشعرية نتحدث عن أكثر من بويطيقا وليس عن بويطيقا واحدة، فالقواعد التي تحكم النشاط الإبداعي، وتنظّم العمل في مجال الرواية تختلف - بالطبع - عن تلك التي تحكم النشاط الشعري وتنظّمه⁽¹⁶⁶⁾ وإذا كان تحديد مفهوم الشعرية وحقولها بدقة في مجال الشعر على الرغم من أنّه المجال الذي حضي بأكبر قدر ممكن من الدراسات والتطبيقات الشعرية الإجرائية وكان الأشدّ ارتباطا بمفهوم الشعرية، أمرا في غاية الصعوبة، فإنّه يبدو من المجازفة الدخول في محاولة تحديد مفهوم دقيق لشعرية الخطاب الروائي، هذا الأخير الذي يحتكم إلى رؤى التحوّل والتغيير نظرا لطبيعته اللغوية الدلالية ومستوياته المتعددة، فضلا عن كونه خطابا يجمع الكلّ في صيغة الواحد. إلا أنّ هذا لا يمنع من أنّ " النقد الحديث خصّص حيزا كبيرا للتفكير في نظرية الرواية و بلورة شعرية روائية لتحليل مكوناتها و بنياتها و عناصر صوغها التخيلي⁽¹⁶⁷⁾ .

وعلى الرغم من أنّ الشعرية ظلّت و لمدة طويلة متعلقة من الناحية الإجرائية بالشعر إلا أنّ الدراسات النقدية الحديثة توصلت إلى أنّ "الشعرية ما عادت حكرا على القصيدة، فلنثر شعرية" ⁽¹⁶⁸⁾ بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص به وقد حاول البحث ، الكشف عن شعرية الخطاب الروائي في ثلاثية "أحلام مستغانمي" تلك "الشعرية التي تنفجر من تمرّد النثر ومشاكسته المألوف من طبائعه"⁽¹⁶⁹⁾ ولكن السؤال الأهم في كل هذا، هو كيفية رصد ملامح شعرية الخطاب الروائي ومحاورته وقراءته وتأمله وتتبع حركيته وفعاليتيه ودينامية تفاعله، ضمن المجال الحضاري والثقافي للقراء وفي إطار أنساق لغوية دلالية متحرّكة، بمنهج نقدي

166- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، 2003، ص 22.

167 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 21.

168- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 172.

169- المرجع نفسه، ص 172.

محدّد له القدرة على الإلمام بكل المستويات في تشابكها وتغيّرها وانسجامها وتناظرها؟ خاصة بالنظر إلى الحجم الضخم للروايات الذي يعيق رصد نسيجها العلائقي المتداخل ومن هنا تظهر جدلية المنهج النقدي العلمي الصارم، الذي يبحث في القواعد والقوانين الداخلية التي تحكم بناء الخطاب الأدبي، وبين حقيقة الخطاب الأدبي كواقعة لغوية، فنية، إبداعية، تتأبى عن التحديد والانحصار في قواعد ثابتة ومعيارية، محتققة بالقراءات المتعددة وبالتأويلات المنفتحة على اللانهائي!

إنّ "النص يمتلك قدرة استيعاب ما هو براني، وجعله جزءا منه، يتصف بصفاته يحمل دلالاته وإيحاءاته ومن ثم تستدعي المقاربة النصية، معرفة تضع النص في مواجهة السؤال الذي ينفذ إلى بنيته دون اللجوء إلى المحيط على اعتبار أنّ النص صياغات ووظائف ودلالات"⁽¹⁷⁰⁾ متعاضدة في حركة كبرى قائمة على مجموعة من العناصر المتضافرة فيما بينها في نسيج علائقي يشكل في مجموعه وحدة لغوية/ دلالية منسجمة ومتغاممة تهفو إلى بلوغ ذرى جمالية شعرية.

يأتي الخطاب الروائي الجديد-غالبا- "مكسرا للبنية التقليدية، على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة أو الرؤية. فالتقطيع والتداخل والتعدد، كسمات بنيوية في الخطاب على الصعيد التقني تربك الخلفية النصية التقليدية، وتدفع القارئ إلى التوتر بدل الارتخاء، فالحكي لا يمكن الإمساك به ببساطة، كما يحصل في النص الروائي التقليدي، فالعناية التي يخلقها الحكي في مختلف تجلياته، سواء على مستوى تقديم الأحداث، أو منظورات الشخصيات، وغيرها من اللعب التقنية، تلح على القارئ أن يتوجه إلى قراءة الخطاب عموديا لا أفقيا فقط. أي أنّ قراءاته يجب أن تكون تأملية وتدقيقية لتكشف تلك العناية كما تتجلى على صعيد اللغة والأسلوب وما يزرخان به من أبعاد شعرية وتلويحية"⁽¹⁷¹⁾.

إنّ الخطاب الروائي-الحداثي خاصة- هو خطاب شعري إلاّ أنّه "عمليا لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيّدة"⁽¹⁷²⁾ ذلك أنّ شعرية الخطاب الروائي تتحقق في " رؤياه لا في رؤيته ، أو من أجل أنه الشعرية ، متحررا بذلك من

170- مشري بن خليفة ، سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط 1، 2000، ص 08.

171- سعيد يقطين، بفتح النص الروائي، ص 152.

172 - ينظر ، محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات في فصول الفكر العربي المعاصر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2002، ص 75.

الواقعية و الإلتزام ، من الحكاية و المرجع ، من قوانين الإنعكاس و المطابقة ، منكباً على تحطيم اللغة و تفجير طاقاتها لإبداع عالمه الشعري المختلف⁽¹⁷³⁾ وبما أن الخطاب حسب "بول ريكور" هو "حدث في اللغة"⁽¹⁷⁴⁾ فهذا يعني أن الخطاب الروائي ليس مجرد شكل لغوي/دلالي جامد وإنما هوفي كليته فعالية دينامية متحركة ومنتجة فـ "الخطاب الأدبي، خطاب متميز-بفعل أن (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلّبت فيه، فهو خطاب مركب في ذاته ولذاته"⁽¹⁷⁵⁾.

إنّ "موضوع شعرية الخطاب الروائي" كما يدل عليه العنوان ليس الرواية ولكن الخطاب و"ليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها ولو أعطينا لمجموعة من الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم سلفاً شخصياتها وأحداثها المركزية، وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة، هذا ما يجعلنا نعتبر الخطاب موضوع تحليل، ويدفعنا إلى البحث في كيفية اشتغال مكوناته وعناصره"⁽¹⁷⁶⁾ ذلك أنّ "جمالية و شعرية النص القصصي الروائي لا تحدّد الأحدث أو الوقائع و إنّما تحدّد قبل أيّ شيءٍ آخر طريقة الرواية و صيغ العرض وتعدّد الخطابات"⁽¹⁷⁷⁾ وهذا ما سنحاول استجلاءه في متن الثلاثية في الفصلين اللاحقين .

وبهذا يمكننا القول إنّ حينما يصبح الخطاب قبولاً وترجيحاً آلياً للواقع، تنعدم الفجوة بين الروائي والواقع بأبعاده المتعددة اجتماعية وفكرية وثقافية، وبينه وبين متلقيه وبذلك تنعدم الشعرية وتتلاشى فيما هو يومي عادي.

173 - يمنى العيد ، الكتابة تحول في تحول، دار الآداب ، بيروت ، ط.1، 1993، صص.43-44.

174- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.43.

175 - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص.45.

176- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص.07.

177 - سامي سويدان ، في دلالة القص و شعرية السرد ، بيروت ، دار الآداب ، بيروت ، ط.1، 1991، ص.163.

الفصل الثاني

التوظيف الشعري للغة في خطاب الثلاثية.

توطئة : اللغة والإبداع.

1- جدلية الشعري والنثري في خطاب الثلاثية.

2- مظاهر الإنزياح في خطاب الثلاثية.

3- شعرية النثر في خطاب الثلاثية.

• توطئة : اللغة والإبداع:

كانت ولا تزال وستبقى اللغة هاجس المبدع الأول والأخير في علاقته بها وفي علاقتها بالعالم وأشياءه وفي علاقتها مع ذاتها، فهل يمكن اعتبارها مجرد وسيلة تعبيرية، إبلاغية، توصيلية، وظيفتها نقل الواقع بمظاهره ومفاهيمه وإشكالياته؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهي لا تتعدى حدود الترجيع الفارغ والآلي للواقع ولا تتجاوز وظيفتها التوصيلية، التواصلية البحتة، في إطار نظامها التقعيدي، التنظيري الثابت، وفي حدود مجالها العقلي المعياري المنطقي، هكذا تفقد اللغة ميزتها الفنية الإبداعية ويبدأ بناؤها الداخلي المشحون بطاقات جمالية، فنية لا نهائية بالتصدّع فيطالها التشيؤ في الصميم ولا يتجاوز مفهومها حدود التوصيل اليومي والعادي في إطار وظيفته الإبلاغية.

إنّ كيفية تعامل المبدع مع اللغة تؤدّ فرادة وتميّز العمل الأدبي، فالفرق الجوهرى بين المبدع والإنسان العادي كامن في خصوصية التعامل مع المادة اللغوية أساساً، والكاتب المبدع هو منتج كلام يمتلك القدرة على صناعته وتشكيله وبالتالي ابتكار المعنى إنه " يجعل من اللغة سحراً ينفذ إلى كل شيء"⁽¹⁷⁸⁾ فاللغة وحدها قادرة على منح العمل الأدبي شرط وجوده وبقائه، وهذا ما يدفعنا إلى طرح مجموعة من التساؤلات :

فهل اللغة مجرد هاجس معرفي توصيلي رافق الإنسان منذ البدء؟ أم هي تعبير عن صور كينونته وانكشافه في هذا الوجود؟ هل هي عالم مستقل بذاته عن أي مرجعية واقعية؟ أم أنّها صور لغوية للواقع وجزء منه، ولا تكاد تستقل عنه حتى تفقد أولى وظائفها الأساسية – الوظيفة التواصلية- وإذا كانت اللغة تشكيل لمعطيات واقعية ووجودية في إطار لساني، بنيوي، أسلوبى جمالى...، فهل هي لغة تعبير أم تغيير؟

يوظف المبدعون اللغة "لا لكي يكرروا العالم، ويسجنوه في صورهِ الظاهرة المعروفة"⁽¹⁷⁹⁾ وإنما ليتمكنوا من احتوائه وتجاوزه وليشيّدوا عالماً لغوياً متحرراً من معاني

¹⁷⁸ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط.3، 1979، ص.126

¹⁷⁹ - أدونيس، الصوفية والسوربالية، دار الساقي، بيروت، ط.1، 1996، صص. 201-202.

التشويُّ والجمود والحسية فالمبدع لا يعنى بما يراه إلا بوصفه بوابة عبور إلى ما لا يراه ولئن كان "الإبداع كشفاً، فإنّ المبدع إذ يرفض حياة الرجعة والتقليد، ينقدها ويعرّيها بحيث لا تبدو على حقيقتها"⁽¹⁸⁰⁾ ومن هنا ارتبط مفهوم الإبداع، بالتجاوز والخلخلة والمفاجأة، ورفض الثابت فالمبدع دائب البحث عن "اللغة التي تفلت من رقابة الوعي فتظهر طاقة إبداعية، كثيراً ما يهدرها الوعي"⁽¹⁸¹⁾ والكاتب المبدع لا يكتف بلغة معيارية، مألوفة وصفية جاهزة، بل يعمل على إبداع لغته الخاصة لكي يشعر في "النهاية بإحساس المبدع، ما دام الوجود قد فرض عليه"⁽¹⁸²⁾. ومن ثمة فإن وعي الكاتب بأهمية تفجير طاقة اللغة المكونة والمشحونة في مجال الإمكان من أجل إبداع خطاب أدبي مؤسس لرؤيا فاعلة يجعل من اللغة تولد مع كل مبدع، يبدو لخصوصية توظيفه و فرادة تعامله معها تشكيلا ونسيجاً وصناعة وكأنه يؤسسها للمرة الأولى. حيث تنمو علاقاتها وبنياتها في ذاتها وتستمد رموزها وأبعادها ودلالاتها من ذاتها، فنتحوّل من وسيلة تهدف إلى تأدية غاية إبلاغية تواصلية بحتة إلى الوسيلة الغاية في الوقت نفسه وبدل أن يخضع الكاتب لسلطة اللغة العادية اليومية بمعياريتها وصرامتها، تخضع اللغة له ولقدرته على محاورتها والكشف عن طاقاتها الجمالية الفنية، مجسداً ذلك وفق نسيج وتشكيلات وروابط وعلاقات لغوية دلالية تتجاوز المؤلف العادي وتكسر رتابة العلاقة بين الدال والمدلول.

وإذا سلمنا بأنّ الإبداع تجاوز للمألوف والنمطي تساءلنا عن نوع اللغة المستعملة للتعبير

عن هذا التجاوز و عن خصائصها المميّزة؟

إنّ المبدع -بطبعه- تواق إلى تجاوز المفاهيم الجاهزة والنماذج المعيارية رغبة منه في ابتكار ما من شأنه أن يحدث المفاجأة ويثير الدهشة والإعجاب، كما يحقق الإمتاع والإقناع، ويحرّك الثابت ويتجاوز المرجعية الأحادية مستعملاً في كلّ هذا أدواته الوحيدة؛ أي اللغة، فحين "أسمي (باللغة) شيئاً، أهيمن عليه وأملكه، لأنني أكون قد عرفته، فالمعرفة قوّة، قوّة إمتلاك، وقوّة تخيل"⁽¹⁸³⁾ وهذا ما يجعل اللغة في "حركة محاورّة وتفاعل وتجاوز"⁽¹⁸⁴⁾.

180- أدونيس، زمن الشعر، ص. 37.

181- مصطفى هدار، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط. 1، 1990، ص. 245.

182- مجاهد عبد المنعم، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1، 1997، ص. 41.

183- أدونيس، زمن الشعر، ص. 75.

184- خالدة سعيد، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1979، ص. 15.

وإذا كان "تخيّل لغة ما يعني، تخيّل صيغة من الحياة"⁽¹⁸⁵⁾ على حدّ تعبير "جتكشتاين"، فالصيغ الجديدة قادرة على تغيير الحضارة واللغة تأسيس آخر للعالم وكأنّ المبدع يصرخ قائلاً: "أتعلم أنّ الكلام هو الذي يعطي للحياة معنى وأنه لا يكون قادراً على ذلك إلا إذا كان نوعاً من الإماتة ونوعاً من الموت، وفي هذا كله، أجد اللغة وحدها المكان الحي، الحر، اللانهائي، إنها الحضور الغامض الذي لا يرد"⁽¹⁸⁶⁾.

إنّ الخطاب الأدبي، الدينامي والفعال، هو خطاب تولد الكلمة فيه "ملئ حتى أننا قد نتساءل أيهما أسبق، الكلمة، الإيقاع أم الفكرة، الصورة"⁽¹⁸⁷⁾ فتبدو اللغة وكأنّها تولد الفكرة والصورة والمعنى والإيقاع معا في انسجام كليّ ومتناغم. وهكذا تكتسب الكلمة أثناء فعاليتها الإبداعية، كثافة إيحائية، ورؤياوية، مشكلة نسيجا من العلاقات المتداخلة والمعقدة المولدة للاحتمالات تأويلية لا نهائية، من الصور والرؤى والمشاعر وتبقى اللغة في حركة تجدد لا تتوقف عند نموذج جاهز أو معيار ثابت.

إنّ الخطاب الأدبي غالبا ما يحاصر قارئه بحيث لا يستطيع التفكير فيما هو خارج "اللغة وخارج الرمزي، أي في "برانيّتها"⁽¹⁸⁸⁾. ذلك أنّ اللغة مادة الأدب وجوهره الفعلي وقد أثبت الدرس النقدي الحديث أنّ "النص الأدبي، ليس رسالة فقط، ولكنه فن، أي نسق من المواد التعبيرية والجمالية، التي تساهم في توصيل الرسالة"⁽¹⁸⁹⁾ ولكي تسمو لغة الخطاب الأدبي إلى ذرى جمالية شعرية يجب أن تتجاوز اللغة اليومية المعيارية، ذات العلاقات المنطقية العقلية وتكسر الدلالة الخطية بين الدال والمدلول دافعة بالوظيفة الإبلاغية المرجعية إلى الوراثة وبالوظيفة الشعرية الإيحائية إلى الأمام.

¹⁸⁵ - جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر، ليون يوسف و عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص. 113.

¹⁸⁶ - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1993، ص. 87.

¹⁸⁷ - أدونيس، زمن الشعر، ص. 200.

¹⁸⁸ - تزييفان تودوروف، الشعرية، ص. 76.

¹⁸⁹ - حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب - منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، صص. 19-20.

يتحدّد العمل الأدبي "بلغته لا بفكريته، إذ لو كان يحدّد بفكريته -لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة- شعرية"⁽¹⁹⁰⁾ فاللغة سيرورة دائمة التحول - في طرائق تشكيلها- ولكن عبر أي مستوى يتمّ التحول وكيف يمكن القبض عليه؟ وبأي منهج؟.

إنّ قدر المبدع " محكوم بالعمل على ملاحقة ما لم ينجز بعد، وبالتالي فهو يسهم، في رقد النظام اللغوي بطاقات جديدة في التعبير وطرقه"⁽¹⁹¹⁾ فتوشك "الألفاظ أن تتنفس معه، وأن تكون أبعادا وجدانية وإيحاء غامضا لا أدوات تقرير وتفسير"⁽¹⁹²⁾.

إنّ رصد حركية تطوّر وتجدد اللغة تبعا لطبيعة التجربة الإبداعية يقتضي أن تدرس اللغة في تنوّع وظائفها وتعدّد مستوياتها واختلاف أساليبها إذ أنّه من غير "المعقول في شيء، بل ربما من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة .. إنّ كلّ تجربة لها لغتها، وإنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"⁽¹⁹³⁾.

إنّ اللغة الشعرية ليست مفهوما قارا، ثابتا، تؤسس له قواعد ومعطيات قبلية في شكل قوانين عامة، تحصرها في أنظمة نحوية، صرفية ومعجمية ثابتة، فالكتابة الأدبية الإبداعية في حدّ ذاتها تشكل مفهوما غامضا غموض وتعدّد التجارب المنتجة للخطاب فحتى الأجناس الأدبية ما عادت خاضعة للتقسيم النوعي الموضوعي، فالشعر لم يعد كلاما موزونا، مقفى، يحمل معنى ولا القصيدة صناعة ومعان، ولا الرواية -وهذا مجال بحثنا- حكي وسرد ووصف وتقرير.

إنّ التجربة الكتابية الجديدة، تجربة متميّزة، تشكل وحدة معقّدة ومتناغمة قد تبدو مشنّنة سطحيا، إلاّ أنّها تبتكر انسجامها من العلاقات الداخلية المتشابكة لنسيج الخطاب ونظام تشكيله الخاص فالخطاب الأدبي بناء لغوي/دلالي منفتح على رؤيا التعدّد والمغايرة انطلاقا من تنوّعه الأسلوبي وتناغمه الداخلي فالخطاب الروائي -مثلا- يتميّز بينيته اللغوية /الدلالية المتنوّعة، ومستوياته المتناغمة فهو خطاب سلس له القدرة على التفاعل مع كلّ الأجناس الأدبية، واستعارة وتوظيف خصائصها وأساليبها الفنية لدعم فاعليته الفنية والشعرية وخاصة ظاهرة التمازج (الشعري/النثري) في الخطاب الروائي الحدائي.

¹⁹⁰ - أدونيس، صدمة الحدائث، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط. 4، 1983، ص. 260.

¹⁹¹ - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 94.

¹⁹² - جورج غريب، دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط. 2، 1997، ص. 27.

¹⁹³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط. 3، 1981، ص. 174.

تتطلب التجربة الإبداعية الحدائية وعيا لغويا، فنيا وجماليا كبيرا، كونها نابعة من موقف ذاتي، متمرد، ثائر، رافض، لما هو كائن؛ وموقف وجودي قلق وحائر ومتوتر، متسائل، وموقف إنساني منفتح على الذات والآخر، متحاورا معهما، ففي إطار التجربة الإبداعية الحدائية "لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنه يتجاوز لغة الكتابة، بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة"⁽¹⁹⁴⁾ وإذا سلمنا بأن الإبداع تجاوز وتجديد يهدف إلى تطوير وإغناء التجربة الفنيّة بالدرجة الأولى، فهذا يعني أنه "يتضمّن إختيارا، لأنّ من يبدع يتخلّى عن شيء، ليتبنى آخر غيره، لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد"⁽¹⁹⁵⁾ لذلك نجد الكاتب يهفو إلى ملامسة العمق الإنساني وتحريك الحسّ الجمالي عند المتلقي معتمدا على لغته بأبعادها التشكيلية والفكرية والتصويرية، محولاّ الخطاب الأدبي - الروائي - "مسرحا للعالم"⁽¹⁹⁶⁾ يتحرّك فيه الممكن والمستحيل والمعقول واللامعقول والذاتي والموضوعي والخاص والإنساني والخيالي والواقعي والأسطوري.

ترتبط اللغة بالإبداع بشكل وثيق، فاللغة "فوق التاريخ، وقبل الفلسفة، ذلك بأنّها هي مادة الإبداع، وهي أساس المعرفة، بالمعنيين الفلسفي والعام"⁽¹⁹⁷⁾ هكذا تتحرّر اللغة من التقريرية، الوصفية والمعيارية المنطقية والقصدية الإبلاغية، فهي لا تخضع لمنطق الواقع لأنّها تعبر عن تجربة الذات في جوا نبيّتها وبرانيّتها هذه التجربة التي لا يمكن القبض عليها بلغة معيارية وقواعد ثابتة خاضعة للمنطق وللواقع وللحسّ والحدود المرسومة مسبقا.

إنّ المبدع يهدف إلى ابتكار لغته الخاصة التي تنبع من عمق الواقع بلغته اليومية العادية وتحيد عنهما في الوقت نفسه متجاوزة كلّ ما هو مألوف مبتعدة عن التكرار الآلي، إنّها لغة الائتلاف من أجل الاختلاف، فالأدب لم يعد "يُتذوق على أنه دائرة مغلقة، وطبقة اجتماعية

194 - أدونيس، صدمة الحدائة، ص. 282.

195 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص. 103.

196 - المرجع نفسه، ص. 283.

197 - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد - متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها - للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2002،

ص. 166.

خاصة، ولكن على أنه كتلة متماسكة، عميقة، مملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معا⁽¹⁹⁸⁾.

إنّ التجربة التي يعيشها الكاتب -المعاصر- هي تجربة غامضة، مضطربة تجسد حالة الهوس والصراع والتوتر الدائم الذي يعيشه المبدع والإنسان عموماً، فلم يجد غير اللغة فضاء واسعاً يتسع لتضارب مشاعره وأفكاره وعمق رؤاه، فتحوّلت اللغة على يده إلى "أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحولّها على هواها"⁽¹⁹⁹⁾.

وإذا كانت التجربة الكتابية الجديدة، تغيير في طريقة التعبير، فهذا يعني بالضرورة وجود تغيير في طريقة التحليل والقراءة، ذلك أنّنا ما لم نتمكن من محاوره وتذوق لغة الخطاب الجديد عن طريق الخبرة والممارسة، فلن نتمكن من استنباط قوانين انبثائه الداخلي ولا الكشف عن نظامه اللغوي في علاقاته وخصوصيته الإبلاغية البلاغية.

إلا أنّ السؤال الأهم الذي سنحاول الإجابة عنه في هذا البحث هو: بأي طريقة يمكننا أن نتعاطى الخطاب الروائي -الجديد خاصة- ؟

¹⁹⁸ -Roland Barthe ، le degré zero de l'écriture, Paris, 1972, p . 80.

¹⁹⁹ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص. 124.

1- جدلية الشعري والنثري في خطاب الثلاثية:

يسعى النقد الحديث إلى تجاوز ثنائية (شعر/نثر) واتخاذ الخطاب الأدبي عامة مجالاً لتأملاته ودراساته وتحليلاته النقدية دون اللجوء إلى التقسيمات النوعية القبلية، فيتناول الخطاب الأدبي بالدرس لا على أساس جنسه وإنما بالنظر إلى فعاليته الفنية الجمالية والشعرية اللغوية، إلا أن هذه الرؤية لا تنسحب على جميع المدارس النقدية الحديثة؛ فلا يزال الشعر محتفظاً بهيئته على أغلب الدراسات النقدية، فقد نُظر إليه ولمدة طويلة على أنه النموذج الجمالي المعياري للشعرية وبالتالي الحقل الأخصب للدراسات النقدية.

أ- الشعر وإشكالية النموذج المعياري للشعرية:

لقد شكّل الشعر في الثقافة الإنسانية عامة والعربية بشكل خاص، النموذج الفني اللغوي الأرقى و عدّ محور الدراسات النقدية قديماً وحديثاً، وأصبح انطلاقة من كل هذا الاهتمام معياراً للشعرية؛ فلا تقاس جمالية ولا فنية ولا شعرية أي خطاب آخر إلا بالقياس إليه، فكلماً اقتربت خصائصه ومميزاته وطريقة تشكيله من الشعر كلما اقترب من جوهر الإبداع والشعرية وكلما نأى عنه تجرّد من قيمته الأدبية ونزل إلى مرتبة العادي والمألوف.

احتفت الثقافة العربية بالشعر وأسست نظريتها النقدية انطلاقة منه، فارتبط مفهوم الشعرية خاصة في النقد القديم -حتى الحديث- بالشعر وقضاياها اللغوية/الدلالية، فنظروا "لصناعة الشعر" و"نظم الكلام" و"عيار الشعر"، وتبلورت نظريتهم الشعرية فيما أسموه بـ "عمود الشعر".

وقد اعتبر "ابن سلام الجمحي" أنّ "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما يتقفه العين، ومنها ما يتقفه الأذن، ومنها ما يتقفه اليد، ومنها ما يتقفه اللسان"⁽²⁰⁰⁾ ونجد "قدامة بن جعفر" يحاول أن يضع قاعدة ثابتة تُمكن الدارس من معرفة الشعر من اللشعر، فالشعر هو كل "كلام موزون مقفى دال على معنى"⁽²⁰¹⁾ وفي هذا التعريف تحديد منطقي مسبق يجعل من الشعر قوالب وقواعد جاهزة ومسبقة، ثم يأتي "حازم القرطاجني" ليعطي للشعر مفهوماً أوسع بقوله: "الشعر كلام مخيّل، موزون، مختص في لسان

²⁰⁰ - محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص. 03.

²⁰¹ - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص. 64.

العرب، بزيادة التقفية، إلى ذلك والتأمة، من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة ، لا يشترط بما هي شعر غير تخييل"⁽²⁰²⁾ وبهذا تجاوز "القرطاجني" قضية الصدق والكذب التي أثارها النقاد قبله، مضيفا عنصرا مميّزا له اصطلاح عليه مفهوم التخييل وقد رأى "القرطاجني" أنه من الخطأ الاعتقاد "أنه لا يُحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع وبنيته على أن كلّ كلام مقفى موزون شعر جهالة منه"⁽²⁰³⁾ كما أشار "القرطاجني" إلى عنصري التخریب والإغراب.

إنّ "مصطلح عمود الشعر في النقد العربي القديم، يعني التزام طريقة العرب في بناء الشعر، واحتذاء مذاهبهم، والإنشاء وفق نظام الخصائص الجمالية، التي حدّوها للشعر الجيدّ، وما يدخل في نطاق شعرية الخطاب من معايير حاولوا ضبط إجراءاتها ومقتضياتها"⁽²⁰⁴⁾ وهذا يعني أنّ الشعرية العربية قديما، ولدت في أحضان الشعر فهي شعرية جاهزة ومقعدة مسبقا وهذا ما جعل الشعر نموذجا جماليا معياريا متفقا عليه في إطار الرؤية الشعرية العربية النقدية القديمة.

استطاع "عبد القاهر الجرجاني" تجاوز معايير "عمود الشعر" فبصياغته لما اصطلاح عليه بـ "نظرية النظم" فتح للشعرية العربية أفقا آخر لا ينحصر في الشعر فقط فـ "النظم" عند الجرجاني" يقوم على أساس التفريق بين الاستعمال الإشاري والانفعالي للغة، أمّا في معناه الواسع هو "ليس غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم"⁽²⁰⁵⁾ ويتقاطع "جاكسون" مع "الجرجاني" في هذا فيما اصطلاح عليه بـ "شعر النحو، ونحو الشعر".

نظر "الجرجاني" إلى النص على أنه نظام علائقي بين الجمل يراعي قيمة اللفظة في إطار السياق النصي فربط بين النظم ومفهوم الصناعة وأعاد للمتلقي دوره وفعالته ومشاركته في إنتاج المعنى وقد اعتبر "الجرجاني" الجملة هي الأصل الجزئي في النص، والأهم فيما رآه أنه نظر لمفهوم الشعرية انطلاقا من "النص القرآني" فصاغ "مبادئ الشعرية الكتابية، فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني"⁽²⁰⁶⁾.

202- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 89.

203- المصدر نفسه، ص. 26.

204- مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة- قراءة في نقد القرن الرابع هجري-، دار الوفاء، الإسكندرية، ط . 1، 2002، ص. 72.

205- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه. السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص. 300.

206- أدونيس ، الشعرية العربية، ص. 42.

أما في النقد الحديث ورغم محاولته تجاوز المفهوم التقليدي للشعر إلا أنه أبقى على هيمنة الشعر على الدراسات النقدية فالشعر كما يقول "هايدجر" "يؤسس للكائن بكلمات الفم... الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء، فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أي للوعي كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وترتّب عليه"⁽²⁰⁷⁾ فالشعر لا ينقل الواقع ولا يستعمل لغته وإنما هو كشف عما يتوارى وراء الواقع بلغة تتسرّب إلى "أدق الفروقات بين الأشياء، وأدق الفروقات بين خلجات النفس، ترسم اللحم، تصعد مع الزفير حتى أعلى الذرات، وتهبط مع الشهيق حتى أبعاد الأغوار"⁽²⁰⁸⁾ ولكن هذا ليس أمرا قصريا على الشعر، خاصة وأنّ الرواية الحداثيّة بلغتها ومضمونها وفعلها التآثيري لا تكاد تختلف عن الشعر.

إنّ لغة الشعر تلامس الحقيقة ولكنها لا تحترفها، إنّها لغة التساؤل الدائم فالشعر يقوم على "الترابط بين الخلق والتعالى واللغة"⁽²⁰⁹⁾ فجوهره يقوم على كيفية التعامل مع اللغة، حيث يحدث نقلة دلالية بالنسبة للغة النثرية باللعب على العلاقة التقليدية الإصطلاحية بين الدال... المدلول عليه... ونسفها و تخريبها، فاتحا، بذلك نسيج اللغة، محوّلًا إيّاه إلى تفاعل للمعاني المتعددة التي تستثني من اللغة العادية"⁽²¹⁰⁾ فالشعر "يتجاوز أو على الأقل يحاول أن يتجاوز"⁽²¹¹⁾ الواقع الموجود إلى المحتمل (الممكن) واللغة اليومية إلى لغة فنية جمالية، تعج بالإمكان والشعري والدلالات اللانهائية، إن الشعر تجربة مدفوعة بهاجس الابتداع والاكتشاف وارتداد العوالم المختلفة دون حواجز لا بهاجس التزيين والتجميل والزخرفة أو المحاكاة المطلقة وهذا ما يجعل تعامله مع اللغة تعاملًا خاصًا، فما عادت اللغة مجرد أداة تواصل وإيلاغ، أي مجرد وصف وتعبير وإنما تحوّلت إلى لغة "تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل... تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع والإنسان"⁽²¹²⁾ فالشعر ينهض على مبدئي التحويل والتغيير والتجاوز وليس معيارًا ثابتًا، قارًا، تصاغ قوانينه لتصبح مع مرور الزمن،

²⁰⁷ - ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 83.

²⁰⁸ - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص. 126.

²⁰⁹ - عادل ضاهر، الشعر والوجود، - دراسة فلسفية في شعر أدونيس، - دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط. 1، 2000، ص. 216.

²¹⁰ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 138.

²¹¹ - المرجع السابق، ص. 282.

²¹² - أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 294.

قوالب جامدة وقواعد جاهزة تحدّ من حركيته الإبداعية. وهذا لا يلغي طبعاً ضرورة وجود قوانين ثابتة تحفظ جوهره من التلاشي فيما ليس منه.

كما عرّف "ياكبسون" الشعر في دراسته لشعر "خلينكوف Khellnkove" على "أنه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية"⁽²¹³⁾ وهذا ما جعل الشعرية تتخذ من الشعر مجالها الأخصب، فالشعرية صفة لكل خطاب يقوم على أساس هيمنة الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف في الرسالة اللغوية وهذا ما يتحقّق و بشكل ملحوظ في الشعر فنظامه اللغوي "تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الورا، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة"⁽²¹⁴⁾.

و على الرغم من كون الشعرية صفة لموصوف هو الخطاب الأدبي بوجه عام، إلا أنّ اشتغالها المكثّف على الشعر أبعد النثر عنها خاصة في جانبها الإجرائي وأثار إشكالية المفاضلة بين الشعر/النثر والتساؤل حول طبيعة التعامل مع الخطاب النثري الفني في مجال الأدوات والمفاهيم الشعرية، والتساؤل عن المعيار الذي نقيس به شعرية الخطاب النثري-الروائي-؟ وهل يمكن أن ندرس -نقيس- شعريته في مقابل النموذج الشعري (الشعر) وبنفس الكيفية والأدوات والقوانين الإجرائية؟ وكيف يصح هذا في ظلّ المفاهيم الحدائيه التي تعمل على صهر الحدود بين الأجناس الأدبية وخاصة بين الشعر والنثر؟

ب- خطاب الثلاثية وتجاوز ثنائية (شعر/نثر):

إنّ إشكالية الشعري والنثري، ليست وليدة اللحظة ولا العصر الحديث فقط "فمنذ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني، و ياكبسون، حتى لوتمان، ثمة إصرار أن للشعر خصيصة تميّزه عن النثر هي قدرته على "دمج ما لا يندمج" من الأشياء وعلى "الجمع بين المتناقضات"⁽²¹⁵⁾ إلا أنّ الخطاب الروائي -الحدائيه خاصة- تجاوز هذا المفهوم ووظّف ملامح -خصائص- هذا التجاوز بشكل مكثّف في متونه الروائية فأصبح "دمج ما لا يندمج" و"الجمع بين المتناقضات" والتوظيف الفني للأسطورة واستعمال لغة الرّمز وتوظيف تقنية القناع واللغة الشعرية من خصوصيات الخطاب الروائي الحدائيه.

²¹³ -عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص. 14.

²¹⁴ -صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلومصرية، مطبعة الأمانة، مصر، ط. 2، 1978، ص. 79.

²¹⁵ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 125.

إنّ الخطاب الروائي "حين يتوسّل باللغة فإنّما لإعادة كتابة محتويات العالم الخارجي، إعادة كتابتها وفق قدرة الإنسان الإبداعية، في الخلق. ثم في استغلال رموز اللغة وصولاً نحو الهدف المنشود"⁽²¹⁶⁾ حيث تتحوّل اللغة من إشارية، إيلغية، إلى إيحائية، رمزية، تحيل على الواقع ومشاكله وتناقضاته، بقدر ما تحيل على عالم خيالي له وجوده اللغوي/الدلالي.

لا يبتعد الخطاب الروائي -الحداثي- كثيراً عن تخوم الشعر ولغته فالحدود بين الشعر والنثر الفني "أقلّ استقراراً من الحدود الإدارية للصين"⁽²¹⁷⁾. فالشعر لم يعد ذلك الخطاب اللغوي المجسّد لكل ما فيه "تجانس وانسجام وتشابه، وتقارب، بل نقيض ذلك كله"⁽²¹⁸⁾، ولأنّ الخطاب الروائي الحداثي يقوم على بناء لغوي/دلالي مشحون بالتضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبرة الغنائية وتعدّد المستويات الأسلوبية صار قريباً من حدود الشعر، فإذا كان الشعر كما يقول "ملارميه" "نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب"⁽²¹⁹⁾ فالرواية الحداثيّة شعر غير منظوم ولا موزون ذلك أنّ الروائيين الجدد يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي، انطلاقاً من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر فحين نقرأ:

"ولم تقتله قناعاته هذه المرة...قتلته هويته فقط!

نخب ضحكته سكرت ذلك المساء

نخب نبرته المميّزة التي لا يشبهها صوت

نخب حزنه المكابر أيضاً.. ذلك الذي لا يعادله حزن

نخب رحيله الجميل .. نخب رحيله الأخير

بكيته ذلك المساء.."⁽²²⁰⁾

216 - صدوق نور الدين، السردى والشعرى، حدود التمثيل والتمازج، مجلة الفكر العربى المعاصر، ع : 38، آذار 1986، ص. 57.

217 - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، صص. 10-11.

218 - كمال أبو ديب، فى الشعرية، ص. 28.

219 - ميشال بوتور، بحث فى الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط . 2، 1982، ص. 11.

220 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط . 16، 2001، ص. 248.

سعت الروائية إلى أن تشحن لغتها بطاقة انفعالية منبثقة من طبيعة التجربة الروائية و انسجاما مع ميولاتها الروحية وأفكارها الثائرة والمتمردة فلامت بين اللغة وطبيعة المفاهيم المجردة التي "تستطيع اللغة أن تمجدها، لكنها تظل عاجزة عن التعبير عنها"⁽²²¹⁾ لأنّ الحزن والسعادة والحب والجمال والحرية والوطن... إلخ، مصطلحات لا تقبض عليها اللغة العادية بمعياريتها وغايتها التوصيلية، بل إنها لتتسرّب مخاتلة بين الكلمات، لذلك نجد الروائية تقف في بعض المقاطع عاجزة تعاني من فيضان داخلها وما يختلجها من توتر وتناقض في مقابل اللغة العادية بمعياريتها ومنطقيتها— كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة— تقول الروائية :

"في مساء الروع العائد مخضبا بالشحن. يصبح همك كيف

تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطلّ فتيله الموقوت

دون أن تنتشظى بوحا

بعنف معانقة بعد فراق، تودّ لو قلت "أحبك، كما لو تقول "مازلت مريضا بك"

تريد أن تقول كلمات متعذرة اللفظ، كعواطف تترفع عن التعبير

كمرضي عصي على التشخيص"⁽²²²⁾

بهذا تضيق اللغة أمام اتساع الشعور وغموض التجربة واستعصائها على التشكل ، و لأنها تجربة الأعماق و إشراقات الروح فهي تتلونّ بسحر و غموض هذا العالم الجواني.

أكدت الشكلانية الروسية على أنّ "لغة الشعر غايتها في ذاتيتها، وليس غيريتها، أي لغة تتخالف مع غائية الاستعمال اليومي"⁽²²³⁾ ومن مفارقات الخطاب الروائي -الحداثي خاصة- أنه ينطلق من عمق الواقع اليومي المعيش ومن لغته وقضاياها ومشاكله ليقدّمها في تشكيل لغوي/دلالي يتّصف بالفنية والجمالية والشعرية، فتتحول وظيفة النثر من دلالية إشارية إلى إيحائية شعرية وبهذا تحوّلت المفارقة بين الشعر والنثر الفني إلى أمر متجاوز في ضوء نظرية تداخل الأجناس الأدبية.

221 - سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية- دراسة للزمن في القرن العشرين-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، 1980، ص. 31.

222 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط. 1، 2003، ص. 09.

223 - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر، عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط. 1، 1994، ص. 70.

وقد أشار النقاد العرب القدامى إلى أنّ "الكلام في ترتيبه وحسن تأليفه ونظمه قد يؤلف شعرا، وقد لا يؤلفه، بمعنى أكثر وضوحا، ليس كل ما يدخل في إطار النظم يعتبر شعرا -إذن الشعر يوجد حيثما وجد المرء- إنه يوجد في العلاقات الإنسانية، حيث يتعلّق الأمر بالتأمل والانتشاء وبالتالي إفراغ هذا التأمل وطرحه للوجود"⁽²²⁴⁾ وإذا كان الأمر كذلك فإنّ "بإمكانه أن يوجد في الشعر وهذا ما لا نناقشه، كما أن بإمكانه الحلول في النثر. فيصبح السرد في ظل المحكي قصة أو رواية، شعريا ليس غير، أي أننا لا نغدو أمام المؤلف من سرد جاف. وإنما تلتبس لغة السرد العادية باللغة الشعرية المحضّة، حيث يتحقق تكثيف الانفعالات و الأحاسيس والرؤى، وبالتالي ضبط مسار الإيحاء. من ثم فإننا لا نغدو أمام قانونية السرد المتعارف عليه، وإنما نلقي أنفسنا في رحابة المروق عن هذه القانونية، هذا المروق الذي تلعب فيه اللغة لعبة الانحراف التام والمطلق... فالشعري من خلال هذا انحراف عن العادة وفق قدرة الخلق والتشكيل. علما بأنّ إلباس السردى لباسا شعريا يخضع بالضرورة إلى جانب الخلق والتشكيل، إلى الاختيار، اختيار الشيفرة أو الأسلوب، الذي عن طريقه يتحقق نقل الخطاب أو الرسالة"⁽²²⁵⁾.

تقول الروائية:

"أطفأت في منفضة الألم أسئلتي، وذهبت صوب غرفة زيان أفتح ورشة الموت"⁽²²⁶⁾.

إن اختيار السرد الشعري في ثلاثية "أحلام مستغانمي" يدلّ على مستوى من مستويات الاختيار، اختيار شيفرة تمزج بين الشعري /السردى في رؤية روائية لها أهميتها من حيث إعادة الحكم والتقييم والدراسة لمسار الخطاب الروائي السردى. فالوظيفة هنا اختيارية وليست تزينية تجميلية، بلاغية هدفها الزخرفة اللغوية "...والشاعرية كما يقول جاكبسون: (ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية و لكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكلّ عناصره مهما كانت هذه العناصر)"⁽²²⁷⁾ فالشعري في الخطاب الروائي السردى كامن في كيفية وطريقة إعادة

224 - صدوق نور الدين، السردى والشعري، مجلة الفكر العربي المعاصر، صص. 60-61.

225 - المرجع نفسه، ص. 61.

226 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 238.

227 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص. 26.

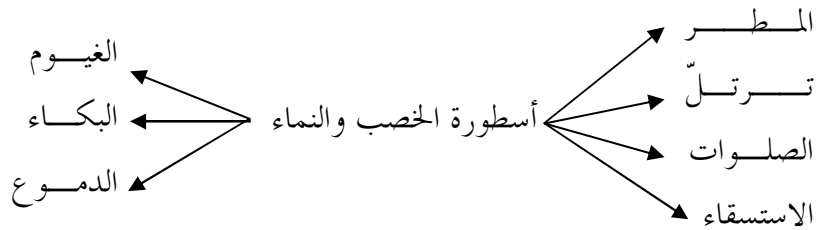
تشكيله للواقع، وفق معايير جمالية فنية تدفع بالوظيفة الشعرية التأثيرية إلى أقصى فعاليتها، وتبدو فعالية هذا التمازج فيما يلي:

"كل ذاك المطر.. وأنت عند قدميها ترتل صلوات الاستسقاء
تشعر بانتمائك إلى كل أنواع الغيوم، إلى كل أحزاب البكاء، إلى كل
الدموع المنهطلة بسبب النساء

هي هنا وما تفعل بكلّ هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي
بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي
أمام كل هذا الزخم العاطفي، لا ينتابك غير هاجس التفاصيل
متربصا دوما برواية

تبحث عن الأمان في الكتابة؟ يا للغباء!"(228)

جاء السرد -في هذا المقطع- مشحونا بوهج الشعر مستعيرا لغته وصوره ودلالاته،
جامعا بين الحكي وطبيعته الاسترسالية النظرية والشعر وطابعه الوجداني الغنائي التكميلي، كما
أنّ السرد جاء بضمير المخاطب -أنت- رغم أنّ الرواي كان يتحدث عن تجربته الخاصة في
شكل تفرغ داخلي -مونولوجي- كما أنّ المقطع يحمل بعدا أسطوريا كامنا في تلاوين التشكيل
اللغوي/الدالي للمقطع.



كما يتجسد الانزياح اللغوي في صورته السردية الشعرية في:

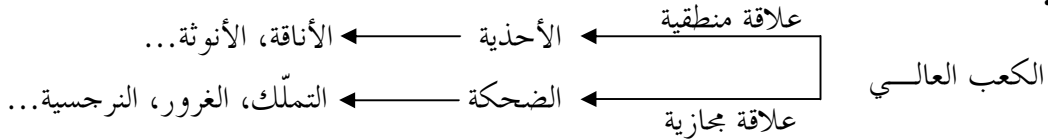
"هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكاتها، لحظة نمشي على حزن رجل.

لكنّها انحنت ببطء أنثوي، كما تتحني زنبقة برأسها، وبدون أن تخلع صمتها، خلعت ما علق
بنعلها من دمي، وراحت تواصل الرقص حافية مني.

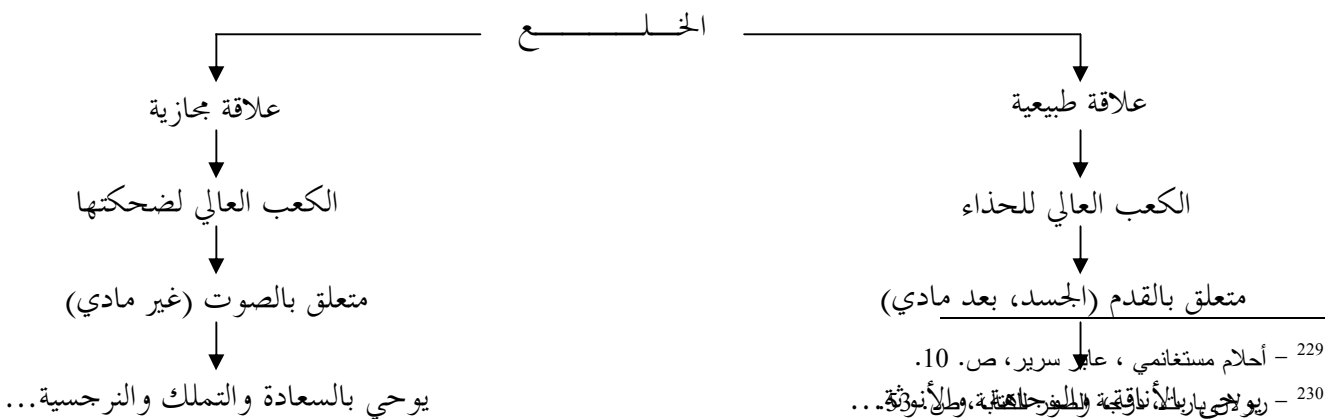
أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خساراتي، وغواية قدميها عندما تخلعان أو تنتعلان قلب
رجل؟" (229).

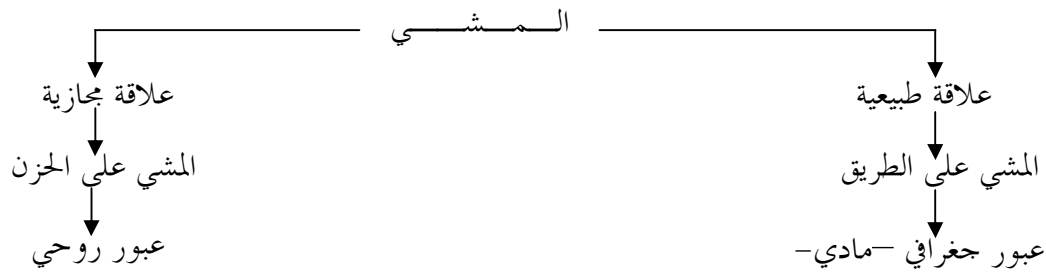
جمع المقطع بين لغة الشعر وصوره وأسلوب الحكى فجاء المشهد شعرياً، نضاحاً
بالشعر، متسربلاً بنبرة وجدانية، عاطفية، إن استعمال ضمير الغائب -هي- هو -"أكثر من
تجربة أدبية، هو فعل بشري يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود" (230) كما أن لغة المقطع تشكّل
فضاء لغويًا يجمع بين المتنافرات وبين الدال والمدلول رغم اتساع الفجوة: مسافة التوتر بينهما
وبروز المنافرة الإنسانية بين المسند والمسند إليه ويمكننا أن نرصد هذه العلاقات فيما يلي:

(هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكها) جاءت الصورة مخالفة للعادي والمألوف
والمنطقي، ذلك أن مفهوم الكعب العالي مرتبط في دلالاته المنطقية السائدة بالأحذية إلا أن الكاتبة
كسرت هذه العلاقة النمطية وشكّلت علاقة أخرى بين الكعب العالي والضحكة علاقة مجازية،
مولدة لرؤية شعرية، مفارقة لما هو نمطي وبالتالي قادرة على زعزعة أفق التوقعات لدى
المتلقين:



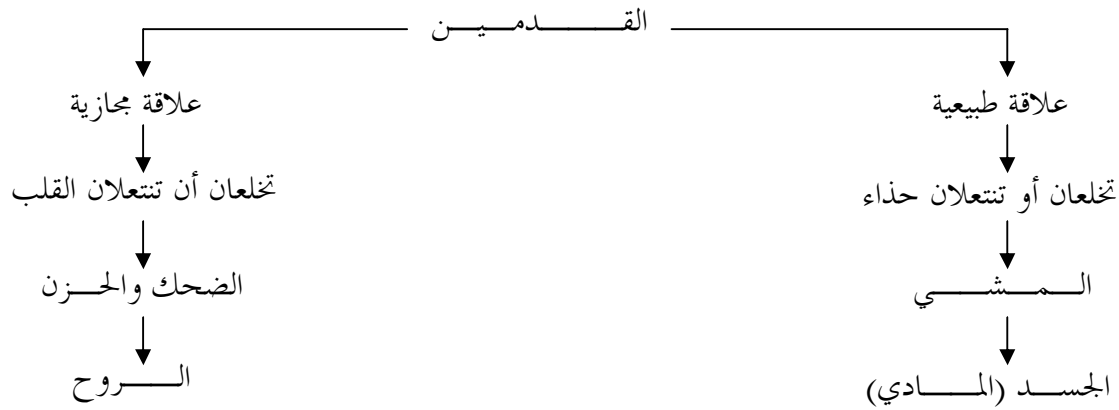
وتكتمل الصورة الشعرية بالجملة الثانية (لحظة تمشي على حزن رجل) فالمشي يرتبط
عادة بالطريق وبكل ما له شكل مادي يسمح بالحركة إلا أن الكاتبة خرقت العادة وخرجت
بفعل -المشي- عن السائد فربطته بمفهوم مجرد -الحزن- رغم المنافرة الإسنادية الموجودة
بين المفهومين ويمكننا أن نلخص العلاقات الكلية للصورة السردية فيما يلي:





إنّ المقطع السردى/الشعري في كليته تتجاذبه الثنائية (المادية/اللامادية)، (الحسية/الروحية)، مجسّداً عبر هذا التجاذب بعده الجمالي الشعري، حيث تنمو هذه العلاقة التجاذبية في صورة ثنائية بشكل أكثر تشابكاً، و يمكن أن نَظْهر بعض ملامح هذا التشابك فيما يلي:

(غواية قدميها عندما تخلعان وتنتعلان قلب رجل؟)



إنّ التمازج بين ما هو سردي حكاوي وبين اللغة الشعرية المستعملة في السرد والطبيعة الانزياحية للصور والمشاهد السردية يشكّل ملمحاً طاغياً على خطاب الثلاثية ككل.

إنّ النثر الفني -الروائي- "لا يبتعد كثيراً عن تخوم الشعر، كما أنّ الارتفاع بمكونات الأداء اللغوي النثري يعني الاندماج في فضاء الشعر وممكناته"⁽²³¹⁾ ولذلك نجد في خطاب الثلاثية مقاطع شعرية، مكثفة، لا تفتقر سوى للوزن والقافية والبحر، لتتحول إلى شعر خالص، تقول الروائية:

"ها أنا معه ودونه .. أمام بقاياها"

²³¹ - على جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص. 171.

ثياب.. ثياب.. أغلفة خارجية لكتاب بشري

واجهه قماشية لمسكن من زجاج

انكسر المسكن، وظلت الواجهة، ذاكرة مثنية في حقيبتة فلماذا

ترك لي الواجهة»(232)

يصور المقطع المجتزئ من خطاب الثلاثية مشهدا سرديا/شعريا يجمع بين (الموت/الحياة)، (الحضور/الغياب)، لغة مشحونة بعاطفة الألم والفقدان والتحسر، تندس بين علاقاتها نبرة درامية في نمو متصاعد، كما يحمل التكثيف اللغوي فضاء دلاليا متعدد الرؤى، فالمقطع يزوج بين (الحضور/الغياب) بين (الأشياء/الإنسان)؛ غياب الإنسان في مواجهة حضور أشياءه هذا التوتر بين الثنائيات يشكل بؤرة انبثاق الرؤية الشعرية داخل المقطع ويمكننا أن نختصر النظام العلائقي للمقطع في المخطط التالي:



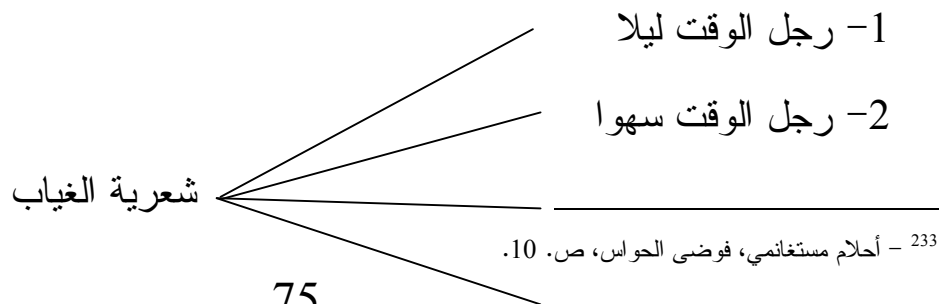
ينبني المقطع على تقاطع محوري الحضور والغياب ويختصر في خمسة أسطر سردية/شعرية جدلية فناء الإنسان وغيابه في مقابل بقاء أشياءه وكل ما كان ملكا له، في حضور مستمر، كأن ذاكرة أخرى تمثل استمرارية الغياب في الحضور، كما أنّ المقطع السردية يلامس الشعر تركيبيا وتشكيلا ولغة وتصويرا.

232 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 255.

إنّ تداخل السردى/الشعري موزّع على خطاب الثلاثية ككلّ ويمكننا أن نلمح طغيان الشعري على السردى في بعض المقاطع:

"في ساعة متأخرة من الشوق، يداهما حبه هو، رجل الوقت ليلاً، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل تمتطي إليه جنونها، وتدرى للرغبة سهيل داخلي لا يعترضه منطلق، فتشوق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه هو رجل الوقت سهواً، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي ليدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها ، يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كلّ شيء في داخلها ويمضي فتجلس، في المقعد المواجه لغيابه، هناك .. حيث جلس يوماً مقابلاً لدهشتها، تستعيد به انبهارها الأول هو .. رجل الوقت عطرا ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه، ومقعد للذاكرة، ما زال شاغرا بعده، وأبواب مواربة للترقب، وامرأة ريثما يأتي تحبه كما لو أنه لن يأتي كي يجيء لو يأتي ... هو رجل الوقت شوقاً، تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يش غير الحبر بغيابه أن يأتي، لو يأتي" (233).

يمكننا أن نقسم المقطع إلى أربع فقرات شعرية:



233 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 10.

3- رجل الوقت عطرا

4- رجل الوقت شوقا

وهنا نتساءل : ما الذي جعل من هذا المقطع السردى، مقطعا شعريا؟

إنّ الترابط العضوي بين الفقرات الأربعة في المقطع يوضح قابليته للتبنيّ الشعري.

كما أنّ لغته الشعرية في انزياحها وخروجها عن النثر المألوف وصوره في بنائها العلائقي وتشابكها الدلالي، توضح الانصهار الكلّي بين السردى والشعري.

إنّ وجود مقاطع سردية تقترب من الشعر حدّ المطابقة لا ترفع من قيمة الخطاب الروائي، كما أنّ احتواء الشعر على مقاطع سردية لا يحطّ من قيمته، ذلك أنّ قيمة المفاضلة بين الخطاب الروائي (النثري/السرد) والخطاب الشعري (الشعر) غير مطروحة أساسا ذلك أنّ اعتبار الشعر هو النموذج الجمالي الفني والشعري في مقابل النثر، أمر فيه مغالطة كبيرة. فالمفاضلة بينهما قد تصحّ على أساس الإضافة -إضافة الوزن، البحر...- لا على أساس القيمة الجوهرية والماهية اللغوية في تشكيلها الكلّي.

وقد أثار "أبو حيان التوحيدى" قضية المفاضلة بين الشعر والنثر انطلاقا من رؤية تُخالف ما جرت عليه العادة في تفضيل الشعر على النثر، وجاء على حجج "أبي عابد الكرخي" في تفضيله للنثر في مقابل الشعر بقوله: "إنّ النثر أصل الكلام والشعر فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل، لكن لكل واحد منهما زائانات وشائانات، فأما زائانات النثر فهي ظاهرة لأنّ جميع الناس في أوّل كلامهم يقصدون النثر، وإنّما يتعرضون للنظم في الثاني بداعية عارضة وسبب باعث وأمر معين، ومن شرف النثر أيضا أنّ الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على السنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات كلّها منثورة مبسوبة، متباينة الأوزان متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف لا تتقاد للوزن ولا تدخل في الأعاريض، ومن شرفه أيضا، أنّ الوحدة فيه أظهر، وليس كالمنظوم داخلا في حصار العروض، وأسر

الوزن والزحاف"⁽²³⁴⁾ وهذا ما جعل أدونيس(*) يعتبر أنّ "جذور الحداثة الشعرية العربية -
بخاصة- والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني"⁽²³⁵⁾.

إنّ هذين الرأيين يعملان على تجاوز الفكر السائد وخلخلة المعايير والمفاهيم الثابتة
خاصة الرأي الأول الذي ينتصر للنثر ويعطي من شأنه في مقابل الشعر مما سوّغ ظهور مفهوم
جديد يتداخل فيه النثر والشعر حتى لكانّهما جنس أدبي واحد وقد اصطلح على هذا النمط من
الكتابة بـ "شعرية الكتابة"⁽²³⁶⁾.

تمكّن الخطاب الروائي الحداثي -خطاب الثلاثية- من اقتحام حدود الشعر وتجاوز
معايير النثر حتى إنه "لم يعد هناك فنان أدبيان في حياتنا المعاصرة، بل فن واحد هو النثر"⁽²³⁷⁾
الفني، حتى إنّ "عبد الملك مرتاض" حين يتحدّث عن الرواية يقول: "إنّ جنس الرواية (نطلق
مصطلح الجنس على هذا الضرب من الكتابة على الرغم من أنّ كثيرا من المنظرين الأوروبيين
ينادون الآن بإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية وخصوصا بين الرواية والشعر"⁽²³⁸⁾ وقد سلّم
بعض المدافعين عن الشعر في النقد العربي الحديث "بصحة وجود هذه الظاهرة، أي أنّ النثر
تداخل مع الشعر وطغى عليه، حتى أصبحا فنا واحدا هو الأدب الذي يعدّ النقيض الحقيقي
للعلم"⁽²³⁹⁾ ولهذا لم تعد المشكلة كامنة في التحديد الدقيق لحدود الأجناس الأدبية وإنّما تتعلّق
بكيفية استعمال اللغة داخل الخطاب الأدبي؛ أي تحوّلت الثنائية (شعر/نثر) إلى (أدبي/ لا أدبي)
و (شعري/ لا شعري).

و يقول "جوته": "لكي نكتب النثر لابد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل فمن لم يكن
عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا، ولكنّه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قوافي

²³⁴- أبو حيان التوحّيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعاه. هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج/2، ط. 1، 2003، صص. 132-133.

*- يرى أدونيس أنّ النص القرآني، لم يطرح مسألة ما الشعر أو ما النثر؟ وإنما فاجأنا بطرح فني نبوئي فكري آخر، وهو ما الكتابة؟ وما الكتاب؟،
ينظر أدونيس النص القرآني وآفاق الكتابة.

²³⁵- أدونيس، الشعرية العربية، صص. 50-51.

²³⁶- أدونيس، الشعرية العربية، ص. 42.

²³⁷- عثمان موافي، في نظرية الأدب،- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج/2، دار المعرفة، ط3، 2002، ص. 41.

²³⁸- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي،- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995،

ص. 4.

²³⁹- عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص. 41.

وينابيع وإيحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما، ولو لم يعن شيئاً على الإطلاق، إلا أنه يبدو دالاً على أية حال⁽²⁴⁰⁾ يبدو أن "جوته" يحصر وظيفة النثر في مجال التوصيل والإبلاغ، فيما يحصر الشعر في إطار اللعب اللغوي، والتشكيلات اللغوية في ذاتها ولذاتها إلا أن هذه الفرضية تطرح مفارقة غير مستساغة خاصة في ظل الكتابة الحدائية.

إن الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر الفني "كادت تمحي، حتى لقد أصبح من المؤلف القول بأن ما يصلح للشعر من وصف قد يصلح للنثر"⁽²⁴¹⁾ وهذا ما جعل النقاد يهملون وفي أحيان كثيرة الخصوصية الجوهرية لكل نوع أدبي، مما جعلهم يطالبون النثر الفني بما ليس من طبيعته الجوهرية بل من طبيعة الشعر، حتى يمكنه تحقيق صفة الشعرية ولهذا يجب مراعاة أن "كل من النثر والشعر مراتبه الدلالية الخاصة به المغلقة على نفسها، بحيث نرى أن معنى النثر يختلف عن معنى الشعر، وأن لكل منهما نحوه ومعجمه، إلا أنه عندما تدخل عناصر الشعر في النثر -أو العكس- فإن هذا قد يؤدي إلى إثراء تركيب كل منهما عن طريق تحريفه طبقاً للنموذج المقابل له، وربما أمكن ملاحظة ذلك عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر، إلا أنها تتوجه ناحية الدلالة مما يعد تحريفاً للمبدأ الموسيقي للشعر"⁽²⁴²⁾ كما يوظف الشعر عناصر سردية خاصة بالخطاب الروائي ويدخل عنصري الحكى والسرد في بنيته الشعرية وبهذا ظهر مفهوم "سردية الشعر" و"شعرية السرد".

إن مجال التفاعل بين السردى والشعري ليس مجرد قضية اعتبارية ولا تأخذ الرواية من الشعر ما يخرج بها عن طبيعتها العامة، بل ما يعطي من تأثيرها وثرائها، وما يجعل منها نصاً ذا جمال شائك ومكنون احتمالي⁽²⁴³⁾ وقد تفتن النقاد العرب منذ القديم إلى تفاعل الشعر/النثر فكانوا "يشعرون بأن الحدود بين أنواع الكلام وأنماطه رجراجة تستعصي على التحديد والضبط، فهي جميعاً تتخذ من اللغة مادة لها، بل إننا لنجد البعض منها، كالنثر الفني مثلاً (ونموذجه الأرقى القرآن)، أو بقية الأنواع التي سميت "الترسل" أو ما جاء منه في قالب

²⁴⁰ -صلاح فضل، نظرية البنائية، ص. 76.

²⁴¹ -عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ص. 42.

²⁴² -صلاح فضل، نظرية البنائية، ص. 81.

²⁴³ -علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص. 171-172.

"مقامات" يلامس الشعر من قريب ويستخدم بعض خصوصياته⁽²⁴⁴⁾ و ينقل لنا "أبو حيان التوحيدي" على لسان "ابن هند والكاتب" أنه "إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطها، والإطلاع على هوائيهما وتواليهما كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، المنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما اختلفا ولا اختلفا"⁽²⁴⁵⁾ وهذا ما يؤكد وجود التعالق والائتلاف بين الشعري والنثر.

ورغم هذا و"مهما تقارب الشعر والنثر عبر التفاصيل، أو في الكلام على الأشياء الراهنة، فإنّ القصيدة على العكس من النثر لا تحلينا إلى الواقع، وإنما تحلينا في أقصى حالة إلى "صورة" عن هذا الواقع، صورة خاصة بمخيلة كاتبها"⁽²⁴⁶⁾ فجوهر الاختلاف بين الشعر والنثر يرجع إلى اعتماد النثر على المرجع في الدرجة الأولى في حين يركز الشعر على الإشارة والتلميح⁽²⁴⁷⁾ فالعملية الإبداعية تقوم على دعامتي التوصيل والجمال ولذلك فالاعتقاد بأنّ " عملية الإبداع نفسها مستقلة عن التوصيل"⁽²⁴⁸⁾ يجعلنا نتساءل عن الوظيفة الحقيقية للإبداع ما دام عملية مستقلة تماما عن التوصيل بشكله المباشر واللامباشر، الحقيقي والمجازي، فحتى ولو افترضنا أنّ وظيفة الإبداع الأدبي، لغوية، جمالية، شعرية بالدرجة الأولى، فهذا لا يصوّغ انفصاله المطلق عن الوظيفة المرجعية، وإلاّ فما قيمة الوظيفة الشعرية، إن لم تنتج أثرا ما في نفسية المتلقي وتحقق الأثر يقتضي بالضرورة تحقق عملية التوصيل وبالتالي إدراك النصّ والوعي بشعريته المتميزة.

الكاتب ← الخطاب الأدبي ← لغة الخطاب (شعرية/توصيلية) ← المتلقي ← تحقق الأثر (الوعي والإدراك).

تحقق الرسالة اللغوية فعاليتها بالاستناد إلى مجموعة من الوظائف حيث تهيمن إحدى هذه الوظائف على الباقي ولكنها لا تلغى بصفة نهائية - بالنظر إلى طبيعة الرسالة وغايتها.

²⁴⁴- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 46.

²⁴⁵- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص. 251.

²⁴⁶- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص. 33.

²⁴⁷- فاطمة الطبال بركة، -النظرية الألسنية عند جاكسون-، ص. 60.

²⁴⁸- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص. 76.

ولذلك فالشاعر في النهاية يختلف عن الروائي فإذا كان " الشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل أي يريد أن يفهم بطريقة ما ، إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية"⁽²⁴⁹⁾. ولهذا فالروائي هو الآخر له طريقته الخاصة في كيفية تعامله مع اللغة والمرجع (الواقع، التاريخ...) تكاد لا تختلف عن لغة الشاعر فـ "الفرق بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي، إذ إنّما يتميز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات، والفرق في هذه الكمية يمكن أن ينحدر إلى أقل ما يمكن -فالحدود بين قطعة من النثر الروائي لـ شاطور بريان مثلا، وما صنف ضمن القصيدة النثرية ملتبس جدا"⁽²⁵⁰⁾ مما يسوّغ شعرية الخطاب الروائي الذي يمكنه أن يتحوّل إلى شعر ملطف فـ "الفارق بين النثر والشعر، وبين حالة للشعر وأخرى، تكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها"⁽²⁵¹⁾ وهذا ما جسّد الخطاب الروائي الحداثي وما سنحاول رصده ضمن متن الثلاثية .

ويروى "ميشال بوتور" أنه انقطع عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأ فيه كتابة روايته الأولى، ليحتفظ لها "بكل طاقته الشعرية"، وقد أشار إلى أنّ قراءته لكبار الروائيين أشعرته بأنّ في أعمالهم "طاقة شعرية مدهشة"⁽²⁵²⁾.

والدارس لخطاب الثلاثية يتلمّس أنّ الكاتبة كانت شاعرة قبل أن تكون روائية، فحين تستوقفه لغتها المتلبسة بوهج الشعر، المشحونة بطاقات جمالية فنية، وبنبرة عاطفية وجدانية غنائية فتشابهك شعرية اللغة مع توتر الواقع و تناقضاته و مع غرائبية و خصوبة الخيال في نسيج علائقي متناغم ومعقد، يولّد شعرية الخطاب في الثلاثية.

تقول الروائية :

"قفي...

قسطنطينة الأثواب مهلا ! ما هكذا تمرّ القصائد على عجل"⁽²⁵³⁾

²⁴⁹ - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 95.

²⁵⁰ - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 23.

²⁵¹ - المرجع نفسه، ص. 242.

²⁵² - ينظر، ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 16.

لا يختلف هذا المقطع عن أيّ مقطوعة شعرية خالصة-خاصة- في قصيدة النثر لغة وكثافة
وخيالا وتصويرا.

كما تقول الروائية:

"الوقت سفر..."

مراكب محملة بالأوهام عادت، وأخرى بحمولة الحلم ذاهبة
ضحك البحر لما رأني، أبحر على زورق من ورق، وأرفع الكلمات
أشرعة في وجه المنطق، عساني أعرف.. كيف كلّ هذا قد حصل
الوقت مطر...

غيمة تغادر الهاتف، وتأتي كي تقيم في حقيبتني، وخلف نافذة
الخريف، مطر خفيف.. يطرق قلبي على مهل
الوقت قدر..

يغلق البحر قميصه، يتفقد ليلا أزرار الذكرى، يغلقها أيضا
بإمعان، حتى لا يتسرّب الملح إلى الكلمات". (254)

إنّ الشعرية هي الصفة الوحيدة التي يمكننا أن نطلقها على هذا المقطع السردي المتلبس
بوهج الشعر بلغته الإيحائية وبصوره الشعرية المكثفة وبعمق دلالاته و خروجه عن الروابط
والعلاقات المنطقية المعيارية مولدا بذلك الفجوة: مسافة التوتر بين الدوال والمدلولات ومجسدا
للمنافرة الإنسانية الشعرية، متجاوزا طبيعة السرد الحكائية ذات المسار المباشر متبنيا للسرد
الشعري بلغة رمزية إيحائية، حيث الكلمات تلمّح ولا تصرّح والمعاني تتحجب ولا تتكشف. إنّ
هذا المقطع في إنبنائه الشكلي وترابطه العضوي وتناغمه الداخلي لا يختلف عن مفهوم "قصيدة
النثر" وهذا ما نلمحه في إيقاعه الداخلي ويمكننا أن نقسّم المقطع إلى ثلاثة أقسام:

1- الوقت سفر.

²⁵³ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 360.

²⁵⁴ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 329-330.

2- الوقت مطر.

3- الوقت قدر.

إنّ هذه الملفوظات في توافقها النحوي والتركيبي والإيقاعي تشكل لازمة شعرية تتكرّر بشكل منتظم على طول المقطع محدثة إيقاعا داخليا، شعريا وفعالا أشاع الانسجام الصوتي/الدلالي داخل المقطع، أما على المستوى الدلالي؛ فإنّ تعاقب الجمل ولّد رؤية متنامية لطبيعة التجربة الروائية مما زاد في دينامية التفاعل داخل البناء العلائقي الكلي للمقطع.

ويمكننا أن نعيد كتابة المقطع في شكل أسطر شعرية:

الوقت سفر...

مراكب محملة بالأوهام

عادت...

وأخرى بحمولة اللحم

ذاهبة...

ضحك البحر لما رأي

أبحر على زورق من ورق...

وأرفع الكلمات...

أشرعة في وجه المنطق

عساني أعرف...

كيف كل هذا قد حصل

الوقت مطر...

ويمكننا أن نشير على سبيل الإيضاح لا الحكم التقييمي إلى أنّ هذا التمازج والانصهار بين الشعري والنثري ينم عن القدرة على التوظيف الفني، الشعري للإمكانات والطاقات الكامنة في اللغة خاصة في طرائق تشكيل الصورة السردية في أبعادها الدلالية الإيحائية وعلائقها

الانتشارية خاصة الربط بين المعادل الموضوعي (الواقع، التاريخ، العاطفة...) والمعادل اللغوي.

تقول الروائية:

"ثم جاءت

انخلعت أبواب الترقب على تدفق ضوءها المباغت

دخلت..وتوقف العالم برهة عن الدوران

توقف القلب دقة عن الخفقان كما لالتقاط الأنفاس من شهقة

إعصار يتقدم في معطف من فرو ترتديه امرأة . أيتها العناية الإلهية..

ألا ترفقت بي !

أيتها السماء.. أيها المطر.. يا جبال الألب.. خذوا علما أنّها

جاءت

إلتقينا إذن.."(255)

لا يختلف هذا المقطع عن باقي المقاطع فلغته شعرية، مكثفة ممتزجة بوهج الشعر وسحره.

ويظهر جليا من خلال المقاطع السابقة احتفاء الروائية باللغة وطرق تشكيلها، مما ظهر في شكل بناء ونسيج علائقي معقد ومتشابه يتماهى فيه الشعري/النثري، ذلك أنّ كلا من "الشعر والنثر هما شكلان لملكة واحدة، هي ملكة الكلام والتواصل عند الإنسان، وهما يتفقان في اعتمادهما على محوري الانتقاء والتنسيق، في تكوين الجمل وعلى بعض الحرية في تكوين النصوص، إلا أنّ الشعر يخضع بالإضافة إلى ذلك لاعتبارات الوزن والقافية والتناغم الصوتي"(256).

وإذا سلمنا -فرضا- أنّ الاختلاف بين الشعر والنثر كمّي وليس نوعي فهذا يعني أنّ الاختلاف بين الشعر والخطاب الروائي الجديد يكمن "في درجة العدول، وإن شئنا الدقة -قلنا

255- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 181.

256- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند جاكسون، ص. 60.

إنه كامن في درجة التناغم، ومدى تكثيف تلك الدرجة⁽²⁵⁷⁾ فالتناغم الدلالي والصوتي يبلغ أقصاه في الشعر، أما الكاتب الروائي فإنه "يتلافى بطريقة عفوية، القافية والجناس، فيوالي بين الجمل الطويلة والقصيرة، وينوع بناءها النحوي ولكنه لا يستطيع أبدا إغناء التشابه بين الوحدات المتوالية إغناء تاما"⁽²⁵⁸⁾.

يتقاطع خطاب الثلاثية مع الشعر ويتشابك معه في كثير من الخصائص (اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، التكتيف الدلالي، خصوبة الخيال...) وهذا يعني ضمنا أن دراسة خطاب الثلاثية لا يمكن أن تتم بشكل دقيق وموضوعي بمعزل عن هذا التقاطع فقد "يبدو (النثر) للوهلة الأولى وللذين يميزون بنمطية بين النثر والشعر، غير قادر على استيعاب تقنيات فنية هي من مستلزمات الفن الشعري، لأنّ التصور السائد أنّ الشعر هو فن التقنية البلاغية والأسلوبية الإبلاغية العالية في استخدام المجاز والرمز والأسطورة والعناصر التي تمنح الأدب الفني أدبيته وفنيته، لذلك فقد ظهر في الأدب العربي ما سمي (بالنثر الفني) دالا على النثر الذي يجنح نحو الاقتراب من فنية الشعر وتقنياته النصية النفسية"⁽²⁵⁹⁾، وهذا ما حاولت الكاتبة تجسيده في ثلاثيتها تقول:

"نخب ضحكته سكرت ذلك المساء

نخب نبرته المميزة التي لا يشبهها صوت

نخب حزنه المكابر أيضا.. ذلك الذي لا يعادله حزن

نخب رحيله الجميل.. نخب رحيله الأخير

بكيته ذلك المساء"⁽²⁶⁰⁾.

يبدو المقطع مشحونا بنبرة وجدانية عاطفية حزينة وبإيقاع درامي، لغته بسيطة، ولكنها مكثفة دلاليا وتناغم صوتي/دلالي أضفى على المقطع انسجاما شعريا، كما أنّ هذه المزوجة بين الأضداد خاصة حين يتحوّل الموت إلى جمال "نخب رحيله الجميل...نخب رحيله الأخير".

²⁵⁷ - لطفى اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 79.

²⁵⁸ - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 88.

²⁵⁹ - حسين سليمان، مضمرة النص والخطاب، ص. 385.

²⁶⁰ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 248.

إنّ هذا التفاعل الخلاق بين (النثري/الشعري) - السردى/الشعري- في بنية الخطاب الأدبي الواحد ليس وليد العصر الحديث فقط، ذلك أنّ طبيعة الثقافة العربية -بشكل خاص- جعلت من مختلف فنون القول تنبني ضمناً وهي مأخوذة بالشعر، مفتتة به، متخذة منه معياراً لكل ما هو جمالي، فني، شعري. ولعلّ هذا ما أسهم وبشكل ملحوظ -خاصة في الثقافة العربية- في غياب وجود "النظرية الأدبية التي تعنى بإنتاج النثر، في ردّ الاعتبار له على أساس أنّ له وظيفة جمالية نوعية تختلف عن وظيفة الشعر ولكنها تشترك معها في الطبيعة بحكم القاسم المشترك الذي يجمعهما وهو التوظيف الواعي لأبعاد الكلمة الفنية واستغلال ظلالها الخفية"⁽²⁶¹⁾.

إلاّ أنه وعلى الرغم من أنّ "النثر يعتمد في أغلب الأحيان إلى الاتكاء على الشعر، وقلّ أن نجد نصاً نثرياً لا يراوح بين الشعر والنثر، حتى لكأنّ حضور الشعر في الكتابات النثرية، شكل من أشكال التعبير تعبير النثر عن رغبته في التحول إلى شعر، ولما كان تحوّل النثر إلى شعر يعني بالضرورة زوال النثر وتلاشيّه، في ما ليس منه، استتبطن الناثر تلك الرغبة العاتية الممضّة، وطفح بها النثر فتجلّت على أديمه في شكل أبعاد شعرية استعارها من الشعر، وإذا الشعرية واقعة في الشعر ماثلة في النثر أيضاً"⁽²⁶²⁾ وإذا كان الناظر في فنون القول عند العرب "يدرك بسهولة أنّ الحدود بين النثر والشعر في الثقافة العربية، واقفة هناك على الشفا الخطير، تكاد تمحّي ولا تمحّي، بل إنّها واقفة من الإمحاء في الماقبل والمابعد، في الوقت نفسه"⁽²⁶³⁾ وفي المقابل يرى "كوهين" أنّ "الشعر لا يختلف فقط عن النثر، بل يواجهه، هو ليس فقط "اللانثر" بل هو مضاد للنثر، المقال النثري يعبر عن التفكير "المنطقي" أي الذي ينتقل من فكرة إلى فكرة"⁽²⁶⁴⁾ منطلقاً من كون مسار "الشعر دائري والنثر امتدادي"⁽²⁶⁵⁾ مما يعني أنّ الشعر يعمل على محور التخالف والتضاد والانزياح والخرق المنظم للسائد والمعتاد، فيما يشغل النثر على

²⁶¹ - حسين خمري، الشعرية العربية، ص. 35.

²⁶² - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 78-77.

²⁶³ - حسين خمري، الشعرية العربية، ص. 239.

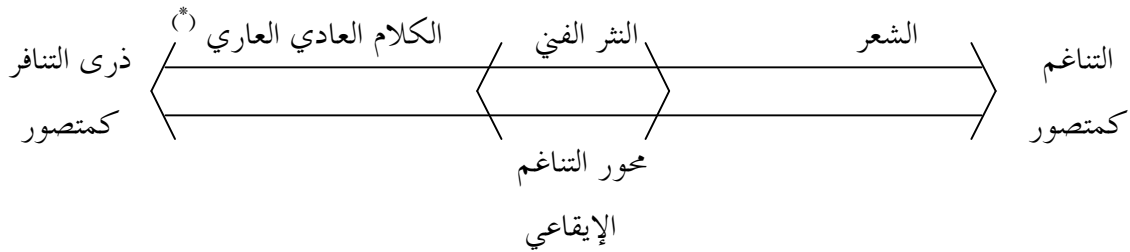
²⁶⁴ - جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 120.

²⁶⁵ - المرجع نفسه، ص. 124.

محور التجانس والانتلاف والمعيار والمنطق والنمطية وهذا ما صاغه " كوهين" بقوله "ليس الشعر والنثر إلا مظهرا تقابليا يوازي اليقظة والحلم"(266).

لقد تناول الكثير من الباحثين إشكالية (النثري/الشعري) فراحوا تارة يرسمون الحدود الفاصلة بينهما بصرامة و دقة كبيرين، لكنهم اصطدموا بكم هائل من التصورات والمفاهيم النقدية والنصوص الإبداعية الحداثية التي وقفت حائلا دون ذلك، وذهبوا تارة أخرى إلى حصر الخصائص المشتركة بينهما وتحديد مجال تفاعلها فصبت النظره الأولى في مجال نظرية الأجناس الأدبية، وتموقعت الثانية في مجال تماهي الأجناس الأدبية؛ أي إنصهار(إنتقاء) الحدود فيما بينهما والدخول فيما يسمى بمفهوم " الكتابة " .

ويمكننا أن نلخص هذا التداخل بين الشعر والنثر في الخطاطة التالية:



فـ"النثر بوسعه في بعض حالاته القصوى أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا"(267).

وظفت الروائية في خطاب ثلاثيتها مجال التفاعل (شعر/نثر) مما أكسب النثر السردى شعريته فالروائية لجأت إلى تفعيل آليات شعرية متعددة: الانزياح والفجوة والكثافة والرمز... لتغطي على تعطيل (خفوت) الإيقاع الخارجي وتزيد من تناغم الإيقاع الداخلي.

تقول الروائية :

" بغروب يوم آخر في خريف القلب، ندخل في سبات طويل لشتاء عاطفي، مقتاتين بدسم الذكرى ومخزون الأمل الذي ما فتننا كحيوانات القطب الشمالي نجمعه تحسبا لمواسم البؤس الجليدية.

ذات جليد....لن يسعفك اختباؤك تحت الفرو السميك

²⁶⁶ - جون كوين، اللغة العليا، ص. 254.

* - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 80

²⁶⁷ - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 80.

للأمنيات.

رويدا...بضمحلّ قلبك العاطل عن الحب، تتقلص فحولتك.

العاطلة عن التمتع والامتاع، وإذا كلّ عضو فيك لم تستعمله، قد اضمحل.⁽²⁶⁸⁾

اكسبت الانزياحات لغة المقطع بعدا شعريا وإيقاعا داخليا متناغما مما ولد موسيقى داخلية نابغة من عمق النسيج اللغوي/ الدلالي للمقطع.

من خلال المقاطع السابقة لخطاب الثلاثية يبدو جليا أنّ "في النثر ظلّ من الشعر. وباختصار، لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده. حسب مفهومه التقليدي المتوارث، بل الأدب كلّ منظوما أو غير منظوم"⁽²⁶⁹⁾.

إنّ خطاب الثلاثية ليس مجرد نثر سردي، مسترسل، يحكي قصة أو حدثا أو قضية أو موقفا ما بل إنه "نثر مركز"⁽²⁷⁰⁾ مشحون بطاقات شعرية تأويلية فهو "لا يبتعد كثيرا عن تخوم الشعر، كما أنّ الارتقاء بمكونات الأداء النثري يعني الاندماج في فضاء الشعر وممكناته"⁽²⁷¹⁾، ففي عصر "يشهد تداخل الأجناس الأدبية واشتباكها، ما عاد الشعر يحتفظ كما كان، بفروق تجعله غريبا عن النثر، أو مضادا له، أي أنّ الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقا في النوع، بل هو الآن تمايز في الدرجة، يمكن للنثر حين يختط لنفسه مسارا مفاجئا، أن يختلط بالشعر وأن يبتلّ بلهبه الغائم، ويدخل في احتدام من التضاد البهي"⁽²⁷²⁾ وهذا ما نجده طاغ على خطاب الثلاثية الذي يعجّ بكثافة التّضاد الشعري.

تقول الروائية:

"جاء العيد إذن.."

فيا عيدي وفجيعتي، وحبّي وكراهيتي، ونسياني وذاكرتي كل عيد

²⁶⁸ - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.78.

²⁶⁹ - فيصل الدراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، دار الفنون عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999، ص. 44.

²⁷⁰ - علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص. 17.

²⁷¹ - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 11.

²⁷² - علي جعفر العلق، الشعر و التلقي، ص. 171.

وأنت كل هذا .."(273)

إنّ هذا التضاد (عيدي/فجيعتي)، (حبي/كراهيتي)، (نسياني/ذاكرتي) يولّد فجوة بين الواقع والعاطفة و الخيال، بين المعقول/اللامعقول بين الحضور /الغياب، كما يزيد من تكثيف المعاني واحتمالات تأويلها كما يضيف على الخطاب تناغما دلاليا يجمع بين الأضداد. لقد وظّفت الروائية الإمكانيات الجمالية والخصائص الفنية للشعر في خطاب ثلاثيتها، لتشكيل خطاب متشابك ومنسجم على مستوى البنية السطحية والعميقة فالروائية لم توظّف خصائص ولغة النثر السردية المباشرة -غالبا- بل سعت إلى دعم متنها الحكائي بتوظيفها الخصائص الفنية والجمالية للشعر حتى إنّها وظّفت قصائد شعرية داخل متن ثلاثيتها تقول:

"على جسدي مرري شفتيك

فما مروا غير تلك السيوف علي

أشعليني أيا امرأة من لهب

يقربنا الحب يوما

يباعدنا الموت يوما

ويحكمنا حفنة من تراب...

تقربنا شهوة للجسد

ثم يوما

يباعدنا الجرح لما يصير بحجم جسد

توحدت فيك

أيا امرأة من تراب ومرمر

سقيتك ثم بكيت وقلت..

أميرة عشقي..

273- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 236.

أميرة موتي

تعالى!" (274)

وتقول في روايتها الثانية:

"مذهول به التراب

خرج ذلك الصباح

كي يشتري ورقا وجريدة

لن يدري أحد ماذا كان سيكتب

لحظة ذهب به الحبر إلى مثواه الأخير

كان في حوزته رؤوس أقلام

وفي رأسه رصاصة

ولذا..لم يضعوا وردا على قبره

وضعوا ما اشترى من أقلام

ولذا لم يكتبوا شيئا على قبره

تركوا له كثيرا من بياض الرخام

ولذا..لن تتعرفوا إليه

هناك، حيث كل القبور

لا شاهد لها سوى قلم

وحيث كل مساء

تستيقظ أيد لتواصل الكتابة" (275)

²⁷⁴ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 259.

²⁷⁵ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 363.

لقد "تداخلت الحدود، الآن بين الشعر والنثر، واختلطت بعنف وحميمية - صار النص مزيجاً شديداً التعقيد والترابط لخصائص قد تبدو متباعدة، حتى بات من الصعب وجود شعر مطلق" (276) وقد حاولت الروائية أن تكشف من خلال ثلاثيتها "عما في النثر من تفجيرات خفية، وقدرة ممتازة، على التعبير المكتنز الخاطف" (277) وهذا ما يشير إلى حاجة الخطاب الروائي إلى إمكانات شعرية كبيرة لكونه ينهض في جانبه الفني اللغوي على تضافر النثري/الشعري حيث يعضد كل واحد منهما الآخر بغية تشكيل بناء لغوي/دلالي متناغم ومنسجم ولذلك فقد حاولنا أن تكون دراستنا لخطاب الثلاثية متحركة في لحظة التقاطع "أي تلك اللحظة التي تولد فيها الشعرية، وتتلبس بالكلام نثراً كان أم شعراً" (278).

كما يدعو "أدونيس" إلى "كسر الحدود-إطلاقاً- بين جميع أنواع الكتابة شعراً ونثراً ورواية وقصة قصيرة" (279) وبهذا تحولت الكتابة الروائية إلى فعل وعي باللغة والوجود وممارسة كشف وتجاوز وتحول في التشكيل والتعبير لتحقيق بهذا "المعادلة الشعرية لإشكالية الإنسانية جمعاء" (280).

ويمكننا القول إن الخطاب الروائي الحدائثي يتموقع في برزخ التقاطع الشعري/الnthري، وفق علاقات التناظر والتجاذب والتضاد والانسجام والكثافة والاسترسال... ولذلك نجد لغة الثلاثية هي لغة التعبير عن الرؤى والوطن والتاريخ والحب والآخر والهوس والحلم والجنون، بكلمات شعرية متدفقة تهزُّ النفس وتبعث في دواخلها اللذة والإمتاع، بإيقاعها وانسجامها وتناغمها الداخلي ودلالاتها التصريحية والتلميحية مما "خلق لونا من التعبير nthري، يخرج عن المؤلف إلى حيث يتدفق التركيب تلقائياً، وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفي شيئاً واحداً قادراً على الوقوف جنباً إلى جنب مع الشعر الموزون" (281).

276- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1983، ص. 27.

277- جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص. 42.

278- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 82.

279- أسيمة درويش، مسار التحولات-قراءة في شعر أدونيس-، دار الآداب بيروت- ط1، 1992، ص. 118.

280- أسيمة درويش، مسار التحولات، ص. 22.

281- محمد زكي العشماوي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق الأولى، د.ت، 1994، ص. 130.

وتقول "نطالي صاروت" محدثة عن تجربتها اللغوية وكتابة الرواية الجديدة في فرنسا "إنني لم استطع قط (..) وضع حدود بين الرواية والشعر، والتميز الذي يضع مالارمي، ولقد أمسى هذا التمييز مدرسيا اليوم، بين "اللغة الخام"، أو "اللغة غير المنقحة" (langage brut) و"اللغة الصافية" (langage essentiel): تبدو لي تقول صاروت أنه يجب أن يطبق وبكل بدهاء، على لغة الرواية، فلغة الرواية مثل لغة الشعر تتصف تحت اللغة الصافية"⁽²⁸²⁾ ذلك أن كلا من الشعر والنثر الفني يحمل وعيا باللغة في أساس الفعل الأدبي، فالرواية هي "امتزاج الأنواع جميعا"⁽²⁸³⁾ كما أنها "قصيدة القصائد"⁽²⁸⁴⁾.

إنّ الشعرية التي حاولنا الكشف عنها في هذا البحث هي "ذلك الجموح الذي يخرج بالنثر عن عاداته الموروثة، يشحنه بما ليس متوقّعا منه، حيث تصبح لغة النص هائجة، مفاجئة، مراوغة: تعجّ بشهوة الجسد، وماء الحلم، وفوضى الحواس"⁽²⁸⁵⁾ فخطاب الثلاثية ينمو على إيقاع المزوجة بين النثر والشعر أي (السردى/الشعري) ، و"يتجلّى هذا التوليف الصعب بين لغة شاعرية تُشكل جسد هذا (الخطاب) البديع واللغة السردية التي تضيئ بنية عالمه وهندسته بين المنحى الحلمي و المنحى الواقعي ".⁽²⁸⁶⁾ حيث تتعالق و تتساقق العوالم في نسيج لغوي/دلالي يجمع بين الواقع و الحلم و الخيال و الجنون و التاريخ ، و تنصهر في بناء كليّ تتراءى عبره رؤى الإئتلاف و الإختلاف في سياق الرفض و الثورة و التمردّ ، مما يشيع الترابط الشعري في خطاب الثلاثية .

²⁸² - ينظر ، عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص. 187.

²⁸³ - جعفر العلاق، الشعر والتلقي، صص. 171 - 172.

²⁸⁴ - المرجع نفسه، ص. 172.

²⁸⁵ - المرجع نفسه، ص. 137.

²⁸⁶ - أحمد زين الدين ، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي -رواية الأنوثة المهذورة على أعتاب الوطن - ، مجلة الإختلاف ، ع/3، ماي 2003،

ص.36.

2- مظاهر الانزياح في خطاب الثلاثية:

أ- شعرية الانزياح:

يرى الكثير من الأسلوبيين أنّ الانزياح هو الأداة الإجرائية الفعالة التي تتيح للدارس، إمكانية التمييز بين الخطاب الأدبي الفني والخطاب العادي اليومي (اللاأدبي)، حيث يشكل الخطاب العادي-اليومي - بلغته المعيارية ذات العلاقات المنطقية العقلية، معياراً تزيد إبداعية وفنية وشعرية الخطاب كلما عملت الإنزياحات على تكسير وخرق وتجاوز وانتهاك قوانين وعلاقات الخطاب العادي وكلما ابتعدت لغة الخطاب الأدبي عن المعيار كلما تنامت شعريتها وطغت على باقي الوظائف فيما أنّها كلما اقتربت منه تلاشت شعريتها.

لقد أصبحت الشعرية "اليوم العلم الذي يضمّ مختلف الأشكال الأدبية. أمّا ما يهمّ الإنزياح فهو طبيعة تنوّعاتها الإخترافية، من حيث انتهاك الدال الشعري لقوانين اللغة العادية. ولعله من الخطأ اعتبار الانزياح مجرد انتهاك"⁽²⁸⁷⁾، فهو ليس هدفاً في ذاته وإنما وسيلة وأداة لإنتاج الشعرية، بخروجه عن المألوف وخرقه للمعيار الثابت.

إنّ مفهوم الانزياح يحضر وبشكل مكثف عند "كوهين"، كما أنّه يظهر بصفة مضمرة وراء مفاهيم موازية مثل الوظيفة الشعرية عند "جاكسون"، والفجوة: مسافة التوتر عند "كمال أبي ديب" والشفافية عند "تودوروف" ولذلك سنحاول استجلاء هذه المظاهر في خطاب الثلاثية.

- شعرية الانزياح عند "كوهين":

تتبنى شعرية "كوهين" على مفهوم الانزياح كشرط محوري وأساسي لتحقيق الشعرية، باعتباره خرقاً للنظام اللغوي المعياري، كما أبقى "كوهين" على ثنائية (شعر/نثر) في مجال اشتغاله النظري والإجرائي فهو يرى أنّ الظاهرة الشعرية "يمكن قياسها وتقديمها على أنّها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر"⁽²⁸⁸⁾، وقد أخذ مفهوم الانزياح عند "كوهين" صيغتين أساسيتين:

1- صيغة الانزياح الخارجي، حيث يكون المعيار هو النثر.

²⁸⁷- خيرة حمر العين، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة وهران، معهد

اللغة العربية وآدابها، 1998/1999، ص. 252.

²⁸⁸- جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 61.

2- صيغة الانزياح الدلالي، المنطقي.

وينطلق " كوهين": في اشتغاله على ثنائية (شعر/نثر) من:

"1- طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية، إنه لا يكمن في المادة الصوتية، ولا في المادة الإيديولوجية بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى.

2- يتسم هذا النمط الخاص من العلاقات بالسلبية، إذ إنَّ كلَّ واحد من المقومات والصور التي تتكون منها اللغة الشعرية والمخصوصة بتمييزها - هو طريقة- تتنوع بتنوع المستويات- لخرق قانون اللغة المعيارية"⁽²⁸⁹⁾.

تقول الروائية:

"هناك..حيث ذات يوم، على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة.

ثم عندما لم يبق في جعبته شيء، دخن كل أعقاب الأحلام

وقال..."⁽²⁹⁰⁾.

إنَّ نمط العلاقات التي يقيمها النثر في هذا المقطع بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى، لا يختلف عن نمط العلاقات التي يقيمها الشعر، فلغة المقطع انزياحية، إيحائية، مفارقة للغة الخطاب العادي ويمكننا على سبيل الإيضاح إبراز علاقات الانزياح فيما يلي:

علاقة إنزياحية	علاقة معيارية
الكلمات.	الجسد
←	←
الإنسان	المعيار
علاقة إنزياح	علاقة معيار
←	←
اللغة	الكلّيات
←	←
بالسجائر	فعل متعلق
علاقة إنزياح	علاقة معيار
←	←
الأحلام.	التدخين
←	←
بالسجائر	معيار
علاقة إنزياح	علاقة معيار
←	←
الأحلام.	أعقاب

²⁸⁹ - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 191.

²⁹⁰ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 14.

كما أنّ مسألة اعتبار اللغة العادية (النثر) معياراً للانزياح أمر غير مستساغ كلياً، ذلك أنّ اللغة العادية تتوفر هي الأخرى على أوجه بلاغية، يمكن أن نطلق عليها صفة الانزياح ولهذا "ليس صحيحاً أنّ اللغة الشعرية (أو النص الشعري)، تتحرف ضرورة عن اللغة العادية (أو النص العادي)، وأنّ وقوع الانحراف في نص معين يجب أن يكون حتماً (انحرافاً مقابل الاستعمال)"⁽²⁹¹⁾ ذلك أنّ ما يبدو عادياً ومعيارياً يحمل ضمناً وفي إطار سياقه الخاص دلالة ورؤية انزياحية، وما هو انزياح الآن يتحوّل إلى معيار في المستقبل.

تقول الروائية:

"تساءلت ليلتها وأنا في فراشي عن ذنوبي، حاولت أن أخصها، أن أحصرها.. فلم أجد لها أكبر من ذنوب غيري، بل ربما وجدتها أقل بدرجات..

لم أكن مجرماً.. ولا مقامراً.. ولا كافراً.. ولا كاذباً.. ولا
سكيراً.. ولا خائناً..

لم تكن لي زوجة ولا سرير شرعي استبدلت به آخر"⁽²⁹²⁾.

إنّ المقطع ورغم لغته البسيطة والعادية، إلا أنّ طريقة نسجها وطبيعة علاقتها اللغوية/الدلالية، وتناغمها مع السباق أكسبها خصوصية شعرية.

إنّ استعمال "كوهين" لثنائية (النثر/الشعر)، يعني بشكل آخر ثنائية (معيار/انزياح) ويحصر "كوهين" أهمّ مظاهر الانزياح في:

"1- تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف، بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

²⁹¹ - حسين سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1997، ص. 62.

²⁹² - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 308.

2- وتعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل). ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

3- تعمل اللغة على ضمان الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4- تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة، فيها، بالفعل أو بالقوة ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ (السماء ميتة).

5- تحدّد اللغة الأشياء وتعرفها اعتمادا على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسها.

6- تحدّد اللغة العادية الأشياء أحيانا بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام...⁽²⁹³⁾.

وانطلاقا من هذا يمكن أن نعتبر الانزياح "عدوانا منظما على القاعدة"⁽²⁹⁴⁾، أي أنه يخلق فجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول بكسره للعلاقة الطبيعية المنطقية العقلية بينهما، لا من أجل الهدم فقط ولكن لغاية جمالية إبداعية. تهدف إلى إقامة علاقة جديدة بين الدال والمدلول، تنبثق من عمق وطبيعة رؤيا التجربة الإبداعية الكتابية. فالانزياح يخرق "قانون اللغة في اللحظة الأولى وما كان لهذا الانزياح أن يكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد. إنه لا يعدّ شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية، لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"⁽²⁹⁵⁾.

ولقد أكد "كوهين" على مبدأ الخرق الذي تمارسه اللغة الشعرية على اللغة العادية، كون هذه الأخيرة تشكل القانون اللغوي- المعياري- وهذا الخرق هو ما يمكن أن نطلق عليه مفهوم الانزياح Ecart، ويمكننا أن نلخص شعرية الانزياح فيما يلي:

المعيار (النثر، اللغة العادية، القانون اللغوي الثابت) ← الخرق ← تجاوز ← المعيار ← تحقق الانزياح ← بناء علاقة جديدة بين الدال والمدلول ← إبداع ← رؤية شعرية جديدة.

²⁹³ - ينظر، جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 07.

²⁹⁴ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص. 265.

²⁹⁵ - جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 06.

ولكن هل كل خرق لقانون اللغة يشكل انزياحا ؟

- شعرية الفجوة :مسافة التوتر:

تقوم شعرية "كمال أبو ديب" على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر باعتبارها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات الوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين فهي:

1- علاقات تقدّم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أنّ العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنّها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس⁽²⁹⁶⁾ وهنا تظهر الفعالية الشعرية للسياق حيث إنّ الكلمة لا يمكن أن تكون شعرية أو لا شعرية، إلاّ في إطار السياق النصي العام.

إنّ مفهوم الفجوة: مسافة التوتر يحيل مباشرة على مفهوم الانزياح عند " كوهين" إلاّ أنّ الفجوة مسافة التوتر تتحقق على مستويين:

"1- المستوى الرؤيوي: الذي يتناول البنيات الشعرية أو التصويرية أو الإيديولوجية، إنّه باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

2- المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"⁽²⁹⁷⁾.

إنّ شعرية الفجوة : مسافة التوتر تقوم جوهريا على البناء العلائقي داخل الخطاب الأدبي، حيث يتمّ الربط علائقيا بين بنيات تبدو متضادة وغير منسجمة خارج سياق الخطاب الأدبي لتتحول داخل السياق وبفضل طبيعة النسيج والبناء العلائقي داخل الخطاب إلى مفاهيم منسجمة ومتعاقبة مما يحقق شعرية الخطاب ويحدث المفاجأة والدهشة ويتجاوز أفق التوقع العادي والنمطي، ولهذا نجد "مستغانمي" عملت على تغليب مظاهر الإنزياح في خطاب الثلاثية.

²⁹⁶- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 21.

²⁹⁷- المرجع نفسه، ص. 132.

- الوظيفة الشعرية:

أقام "جاكسون" شعرية استنادا على مفهوم الوظيفة الشعرية فقد حدّد "جاكسون" في دراسته "اللسانية والشعرية" ستة عناصر في التواصل الكلامي: مرسل، مرسل إليه، رسالة، مدوّنة مشتركة، سياق ، اتصال. وتمثل هذه العناصر ستة وظائف لسانية هي:

الوظيفة الدلالية (المرجعية) Referential (موجهة نحو السياق ومهيمنة في رسالة ذات شكل: "يغلي الماء في درجة الحرارة (100°)، الوظيفة الانفعالية Emotive (متعلّقة بالمرسل، مثل استخدام ألفاظ التعجب)، الوظيفة التأثيرية conative (تخصّ المرسل إليه)، الوظيفة التخاطبية phatique (ترمي إلى إقامة التواصل أو إطالته أو قطعه، الوظيفة فوق اللغوية metalinguistique (التي تؤمن اتفاقا مشتركا حول المدونة يظهر في تعريف لغوي مثلا)، (الوظيفة الشعرية) حيث يتم التركيز على الرسالة بذاتها"⁽²⁹⁸⁾ والرسالة اللغوية لا تقتصر على توظيف وظيفة واحدة وإنما تراوح في استعمالها لهذه الوظائف في حين تهيمن وظيفة معينة على باقي الوظائف ولكنها لا تلغي فعاليتهم.

كما يمكن للوظيفة الشعرية أن تكون حاضرة في أي رسالة لغوية، فقد تظهر في الشعارات والإعلانات وحتى في لغة التخاطب اليومي ولكن حضورها يكون بشكل نسبي، فيما تطغى وبصورة واضحة على الخطاب الأدبي فالوظيفة الشعرية ليست قاصرة على الشعر، ولكنها تلعب فيه الدور الغالب المميز وإن كانت توجد في بعض الاستعمالات النظرية الأخرى"⁽²⁹⁹⁾.

وقد ركّزت حلقة براغ على مبدأ تعدّد الوظائف في الرسائل اللغوية، فلا يوجد رسالة لغوية تتحصر في وظيفة واحدة ولذا يمكن لعدّة وظائف أن تتفاعل داخل الرسالة الواحدة، إلا أنّ الوظيفة الشعرية تسود على ما عداها من الوظائف في الخطاب الأدبي المتّصف بالشعرية، ذلك أنّ خصوصية الشعرية " تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى، بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوّع"⁽³⁰⁰⁾.

²⁹⁸ - وائل بركات، مفهومات في بنية النصّ. ص. 16.

²⁹⁹ - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ص. 390.

³⁰⁰ - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص. 23.

إلا أن السؤال الأهم في كل هذا هو: كيف يمكننا قياس الحضور النسبي أو المكثف للوظيفة الشعرية في الخطاب الروائي؟ ووفق أي منهج يمكن إصدار أحكام موضوعية لا قيمية؟.

حاول "جاكسون" الإجابة عن السؤال، بإبراز "معيار موضوعي يسمح بالكشف عن حضور الوظيفة الشعرية الذي يمكن التعرف عليه عن طريق العلاقة الخاصة القائمة بين العمليتين اللتين ينهض على أساسهما أي بناء لغوي ألا وهما الاختيار selection والتركيب combinaison عند إرسال رسالة ما، تتركب على تتابعي (أفقي) syntagmatique وحدات مختارة، من بين وحدات أخرى متشابهة لها بدرجة تقريبيية ومجمعة بالافتراض على محور استبدالي (عامودي) paradigm matique وتتجسد خصوصية الوظيفة الشعرية في عرض مبدأ التكافؤ équivalence لمحور الاختيار على محور التركيب، ولا يتعلق مبدأ التكافؤ فقط بإمكانية استبدال تعبير بآخر بل سيميز أيضا الوحدات المركبة فعليا، والتركيب لا يقتصر على مطابقة قواعد التركيب (النحوية والتوافقية الدلالية..) و إنما يمتد لينفذ تبعا للتشابهات similarités والاختلافات بين التعابير المؤلفة⁽³⁰¹⁾ وبذلك فإن كل تكوين شعري هو بلورة المحور الاستبدالي، لعنصر من بين عدد لا نهائي من العناصر الممكنة. أي أنه تحقيق لاختيار sélection مُحدّد في مقابل اختيارات عديدة محتملة وما يتحقق يتحوّل إلى حضور، أمّا ما يبقى ممكنا محتملا فسيظل في مجال الغياب. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ الشعرية علاقة حضور/غياب، ويمكننا أن نلمح هذا التقاطع فيما يلي:

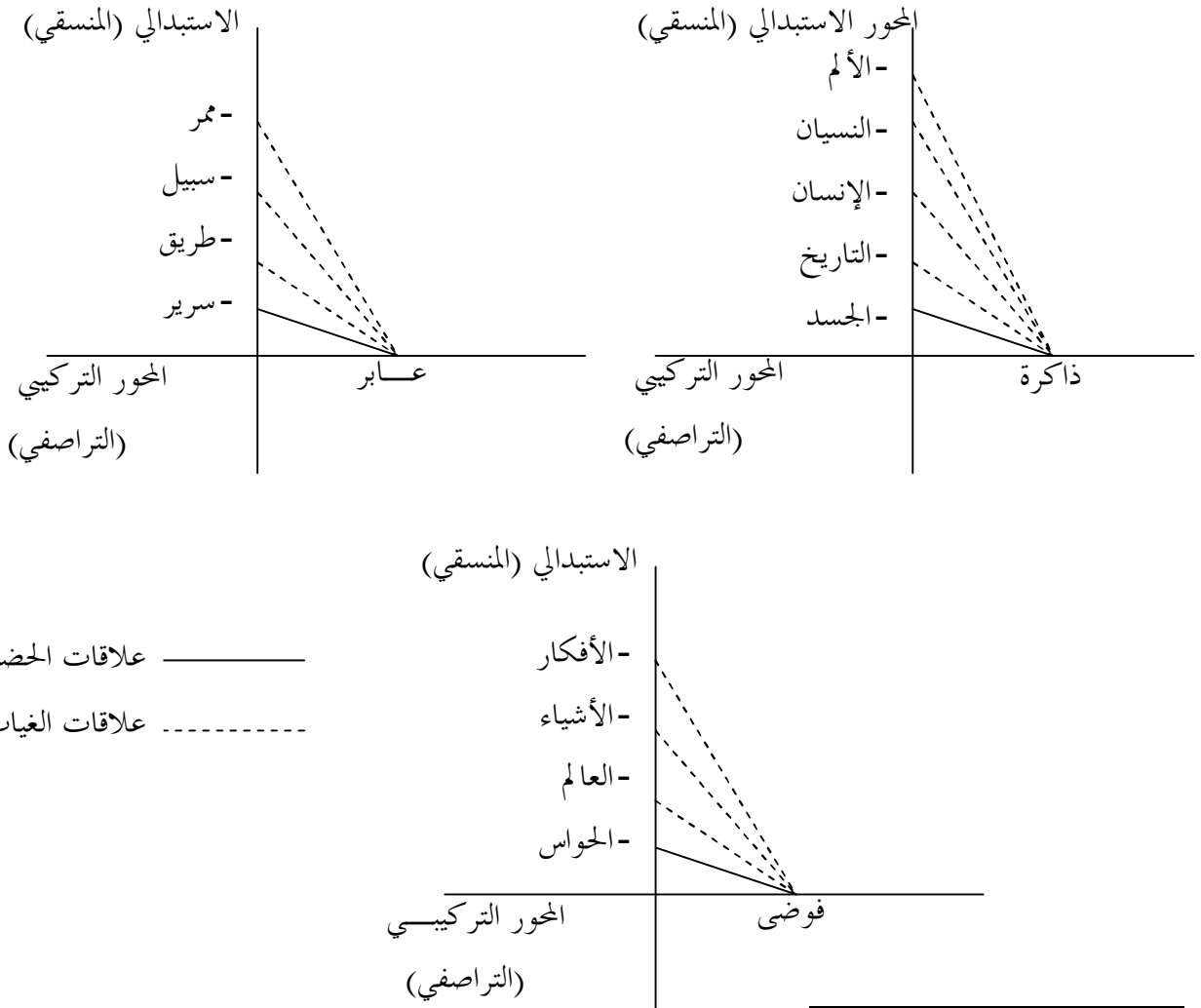
- شعرية العنوان:

لم يعد العنوان " عنصرا (تابعا) بل صار عنصرا بنائيا بعد أن أولته المنهجيات الحديثة اهتمامها الكبير يوم حولته من عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل"⁽³⁰²⁾ فهو - العنوان - ليس مجرد جملة توضع اعتباطا على واجهة عمل ما، وإنما هو بوابة الولوج إلى فضاء النص، فليس " العنوان الذي يتقدّم النص ويفتح مسيرة نموه، مجرد اسم يدل على العمل الأدبي : يحدّد هويته، ويكرّس انتماءه لأدب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص وإضاءة بارعة

³⁰¹ - وائل بركات، مفهومات في بنية النص، ص. 47.

³⁰² - بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، ط.1، 2002، ص.32.

وغامضة لأبهائه وممراته المتشابهة"⁽³⁰³⁾ فهو يقربنا من حقيقة النص فنلامس حركته اللغوية الدلالية، كما يمارس العنوان سلطته على القارئ فيعمل على إدهاش القارئ والتأثير عليه وقد حصر " جبرار جنيت " وظائف العنوان فيمالي: " تحديد هوية النص، والوظيفة الوصفية، ووظيفة دلالية ضمنية، أو قصاصية، و الرابعة هي وظيفة إنَّ العنوان يشوِّش الأفكار، ولا يسجلها و هذه دعوة لأثارة القارئ و تفصيل دوره من خلال اللبس والتضليل والحيرة، التي يثيرها ذلك التشويش من أجل تأويل أكثر ثراءً"⁽³⁰⁴⁾ فالعنوان إذن هو " مفتاح تقني يجسّ به نبض النص و تجاعيده و ترسباته البنيوية، و تضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي و الرمزي"⁽³⁰⁵⁾ ولذلك نجد " أحلام مستغانمي " تلج رواياتها عبر عناوين تتشعب وتتحلّى بروح الشعر حيث تتعالى نبضات الشعر مفرزة طاقة شعرية نابغة من حركة الإنزياحات فيها وهذا ما سننتبّه من خلال المخططات الآتية:



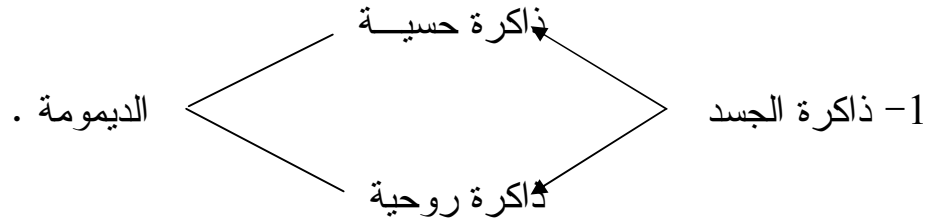
³⁰³ - جعفر العلق، شعر التلقي، ص.173.

³⁰⁴ - بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، ص.33.

³⁰⁵ - المرجع نفسه، ص.34.

إنّ التقاطع بين المحورين الاستبدالي والتركيبّي يحقّق الوظيفة الشعرية فـ " الاختيار يتمّ على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أساس الترادف والتخالف، بينما يتمّ التركيب على أساس التشابه في المتواليات والتقارب بين العناصر المتجاورة، فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب أي أنّ التعادل يتحوّل إلى أداة ووسيلة مكونة للمتتالية المركبة"⁽³⁰⁶⁾ ذلك أنّ الخطاب الأدبي نظام دائم التطوّر والتغيير منفتح على الاحتمال نظرا لبنيته الوظيفية الدينامية، وأيُّ " خطاب سردي لا يخلو من كونه نظاما ، ولايحيد عن كونه بنية أو دلالة ، و حيث يكون النظام ذا دلالات ، تبدو الدلالة في الغالب في شكل بنيات نفسية و إيديولوجية واجتماعية ضمن سلسلة من العلاقات اللغوية و الرمزية التي تحمل أكثر من معنى على اعتبار التأويلات المحتملة"⁽³⁰⁷⁾ وهذا ما يفسّر الطاقة الشعرية المخترنة في عناوين الثلاثية .

تشتبك عناوين الثلاثية بمكنون شعري منبثق من طبيعة الاختيارات على المحور الاستبدالي (المنسقي) المتعدّدة والمحمّلة، إلاّ أنّ طبيعة العناوين تلبست بالشعرية وانزاحت عما هو معتاد مولّدة الفجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول.



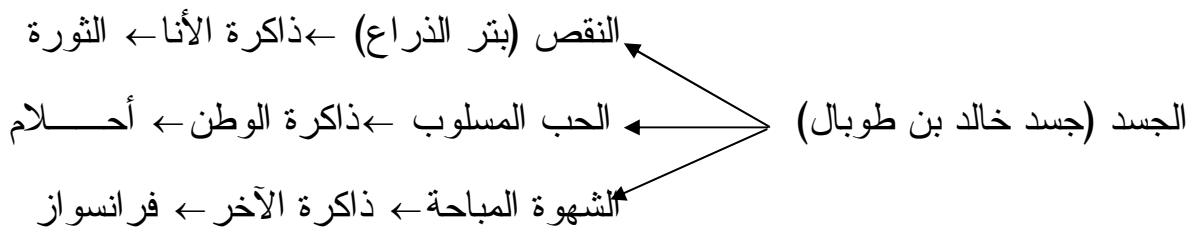
من المعتاد أن ترتبط الذاكرة بالإنسان ولكن ارتباطها بالجسد يعد خرقا للمعتاد حيث إنّ ارتباط الذاكرة بالجسد هو ارتباط بما هو حسي، مرئي، وبما هو روعي جواني، ولو حاولنا التقديم والتأخير في العنوان لتغيّرت الدلالة كليّة "إلى " الجسد ذاكرة" إلاّ أنّ " ذاكرة الجسد "عنوان قلق دلالي يضع المتلقي أمام علاقة جديدة ومحيرة علاقة الجسد بالذاكرة فيجد نفسه أمام سؤال مفاجئ: كيف يكون للجسد ذاكرة وكيف يعبر عنها؟ كما أنّ كلمة ذاكرة تهرب من وضعها التكريري وتتجاوز دلالتها المنقوصة بالارتباط العلائقي بكلمة "الجسد" والانصهار في المفهوم الذي يشملهما معا.

³⁰⁶ - صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج/5، ع:1، ص.56.

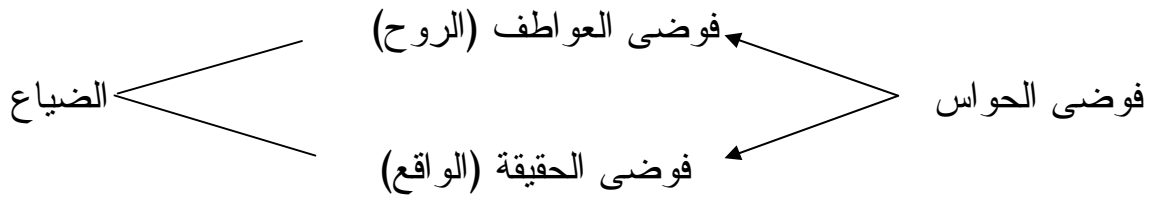
³⁰⁷ - عبد القادر فيدوح ، شعرية القص ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1996 ، ص.80.

إنّ شعريّة العنوان-هنا- تكمن في كون ارتباط الذاكرة بالجسد مما ولد رؤية جديدة للتعامل مع الجسد فلم يعد الجسد مجرد معطى حسيّ-ماديّ- إيروسي- وإنما تحوّل إلى فضاء تاريخي فكري روحي...، فعلى الرغم من أنّ " الجسد البشري أقرب المحسوسات إلينا لكنه أغمض دلالة عندنا ،من موقعه تبدأ المسافات و تتبع التساؤلات وتتطلق أسفارنا نحو المجهول .هو لا شيء في الكون الواسع و لكنّه صلتنا الفعلية الوحيدة بالوجود ، فنحن موجودون به "(308) وفيه ومن خلاله، وقد تعالى حضور الجسد في خطاب الثلاثية بوصفه كيانا رؤيويًا و"علامة المتعة وسيمياء الخصب"(309) وذاكرة الوطن والتاريخ...

1- ذاكرة الجسد:



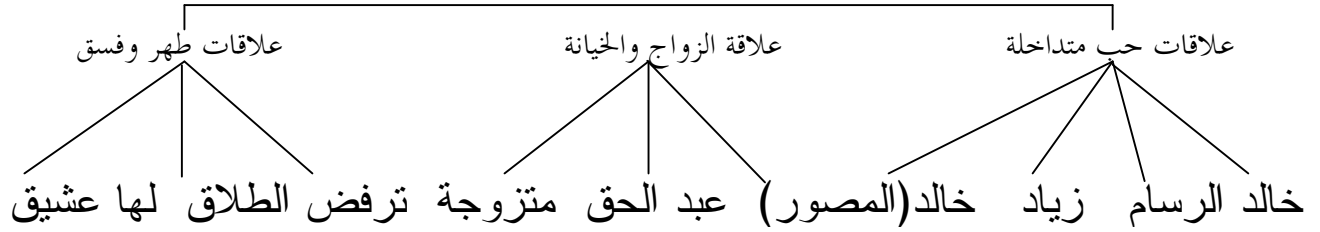
2- فوضى الحواس:



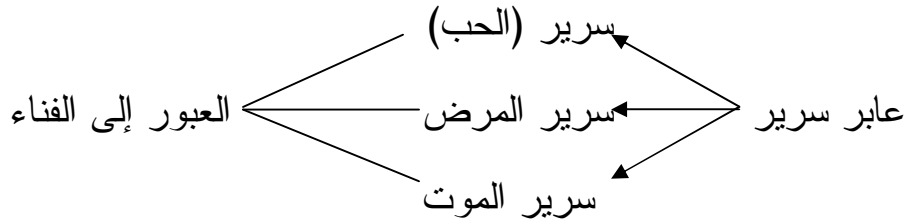
لقد سرّبت الروائية إلى عنوان روايتها الثانية قلقها وتواترها وتساؤلاتها وفوضى واقعتها، فراحت تجمع بين الفوضى و ضجيجها ولا معقوليتها وعبثيتها وبين الحواس ،هذه الأخيرة التي تعتبر وسيلتنا المتاحة للتعامل والتحاور والتفاعل مع الوجود وإدراك الواقع والإحساس بكلّ ما يحيط بنا، إنّها ببساطة طريقنا إلى ملامسة الحقيقة و معرفة الزيف فكيف يكون الحال إذا تحوّلت الحواس إلى فوضى؟ عندما تتداخل الأشياء والمفاهيم وتسود العبثية ويطغى الضياع ويتحوّل اللامعقول إلى معقول والحقيقة إلى زيف والواقع إلى خيال والعكس ولعلّ هذا ما تريد الروائية تمريره عبر هذا العنوان والرواية معا، فما الرواية إلاّ فضاء أوسع تتفاعل فيه فوضى العواطف (الروح) والحقائق والوقائع.

308 - محمد صابر عبيد، مرايا الجسد، تجليات اللسان الشعري الأنثوي، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع:26، كانون الأول 2005، ص.52.

309 - حمادي الزنكري، الجسد ومسحه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع: 39، 1995، ص. 65.



3- عابر سرير:



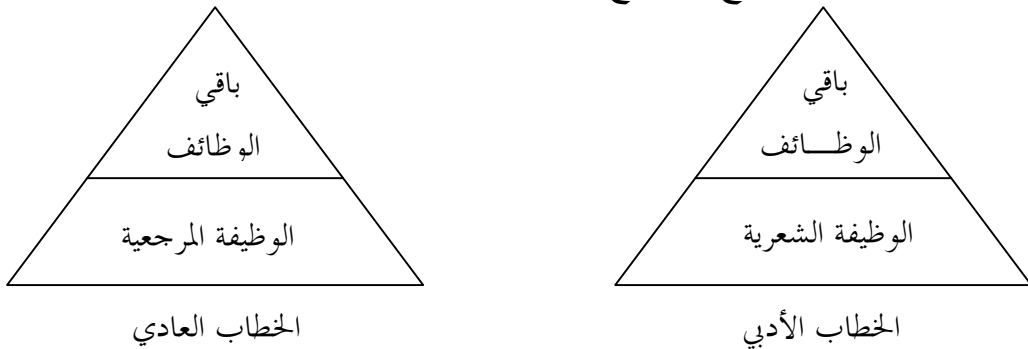
لقد تجاوزت الروائية العلاقة الطبيعية بين العبور والسرير وانزاحت عن التعبير المعتاد وسعت إلى بناء علاقة جديدة بين العبور والسرير فالعبور متعلق بمسافة- مكان- يتم اجتيازها أما السرير فيشغل المكان ولا يمثله ذلك أن العبور ارتبط في علاقته الطبيعية المنطقية، بالطريق، بالممر، بالبحر، بالجسر...، ولعل الأقرب إلى اللغة اليومية العادية " عابر سبيل" وهي صورة سائدة مكرورة متعارف عليها كما أن الاختلاف بين كلمتي سبيل وسرير من حيث تركيب الحروف وإيقاعها الصوتي ليس كبيراً. إلا أنه من الناحية الدلالية مختلف جداً فالعبور حين يتعلّق بالسرير يكون عبوراً روحياً، جسدياً، وفكرياً، عبور من سرير الولادة إلى سرير اليتيم إلى سرير الشرعية ثم المحرم ثم سرير المرض، ف سرير الموت، باختصار عبور من سرير الحياة إلى سرير الموت (القبر) إن العنوان شكّل طاقة شعرية متعددة الاحتمالات تحمل في ثناياها سؤالاً وجودياً دون علامة استفهام.

إن التسليم بأن الخطاب اللغوي يعدّ مجالاً لتفاعل مجموعة من الوظائف تجسد حضورها بنسب متفاوتة في شكل هرمي يتلاءم وطبيعة الخطاب الأدبي، وبما أن مجال دراستنا هو الخطاب الروائي-الثلاثية- يمكننا أن نتساءل عن فعالية الوظائف التي تتفاعل وتتعلق داخله ورؤية احتفائه باللغة الشعرية و بالتالي اعتماده المكثف على الوظيفة الشعرية وبما أن الخطاب الروائي هو خطاب حكاوي سردي بالدرجة الأولى، والذي يخضع بشكل مباشر أو ضمني

للوظيفة المرجعية، يمكننا التساؤل عن شعرية التفاعل بين الوظيفة الشعرية والمرجعية في خطاب الثلاثية؟.

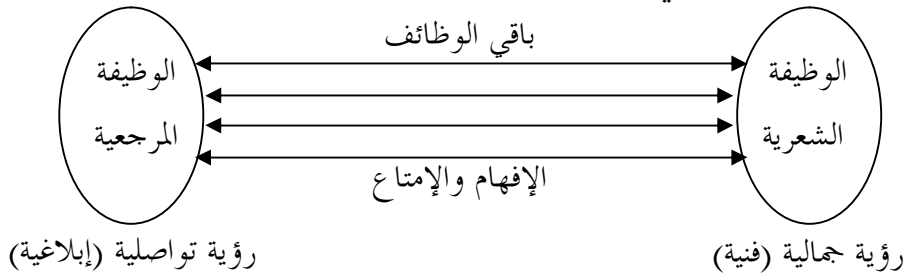
ب -جمالية التفاعل بين الوظيفة (الشعرية/المرجعية):

إنّ الرسالة اللغوية في اتجاهها نحو العادي اليومي ذو الطبيعة الإخبارية التواصلية تتأسس على الوظيفة المرجعية Fonction. Référentielle أي مطابقة الخطاب للواقع- المرجعية- بشكل يكاد يكون مطلقا فيما يبني الخطاب الأدبي أساسا على الوظيفة الشعرية Fonction.Poetique حيث يصبح المرجع هو اللغة ذاتها:



وقد توظف الوظيفة الشعرية عند بعض النقاد من أجل "خدمة الوظيفة الإفهامية تنغرس على أديمها، وما يدا بيد يؤديان وظيفتي الإفهام والإلذاذ والإمتاع والمؤانسة"⁽³¹⁰⁾. وهذا ما يهفو الخطاب الروائي إلى تجسيده من خلال مستوياته اللغوية والتقنية والدلالية المتعددة.

ويمكننا تجسيد هذا التفاعل فيمايلي:



وقد تبلورت فكرة هذا التفاعل الوظيفي بشكل واضح في النقد العربي القديم نظرا لإنبائه على مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى_ انفصال افتراضي_ والذي حوّل الوظيفة الشعرية إلى حلية وزخرفة لفظية فيما تمثلت وظيفة الخطاب الأدبي المحورية في التوصيل و الإفهام والإبلاغ ، فإذا كان هدف الوظيفة المرجعية الأول هو الإبلاغ والتوصيل والإحالة المباشرة

³¹⁰- لطفى اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.100.

على المرجع فهناك في الجهة الأخرى "وظيفة شعرية (Poétique) هدفها حسب تصور المنظرين العرب، هزّ المتلقي عن طريق إياها أي إثارة اللذة في نفسه، تبرز هذه الوظيفة في النثر الفني، لكن الشعر يمضي بها إلى ذراها، ويكاد يبلغ بها منتهاها، ذلك أنه يتخذ منها قاعدة يكتفها حتى لكأنه ينفرد بها"⁽³¹¹⁾.

أمّا خطاب الثلاثية فإنه يتحرك بين قطبي الوظيفة المرجعية والشعرية، فيصرح حيناً ويلمح آخر، ويزاوج بينهما تارة أخرى. وهذا ما سنحاول استجلاءه (الكشف عنه) في المقاطع التالية.

تقول الروائية:

" آه سيدتي لو تدرين !

كم كانت أحلامي كبيرة. وما أظع هذا الخراب الذي تتسابق قنوات التلفزيون على نقله اليوم !

ما أظع هذا الدمار، وما أحزن جثة أخي الملقاة على رصيف

يخترقها رصاص طائش!

ما أحزن جثته، وهي تنتظرني الآن في ثلاجة الموتى لأتعرّف عليه، وأرافقها جثماناً إلى قسنطينة.

ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى..

تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة.

ها هي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معاً، في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها، وقطعنا معها صلة الرحم.

لاحسان سيغادرها إلى العاصمة.. ولا أنا سأفدر على الهرب منها بعد اليوم..

ها نحن نعود إليها معاً..

أحدنا في تابوت.. والآخر أشلاء رجل

³¹¹ -لطفى اليوسفي ، الشعر و الشعرية، ص.100.

وقع حكّمك عليّ أيتها الصخرة.. أيتها الأم الصخرة...

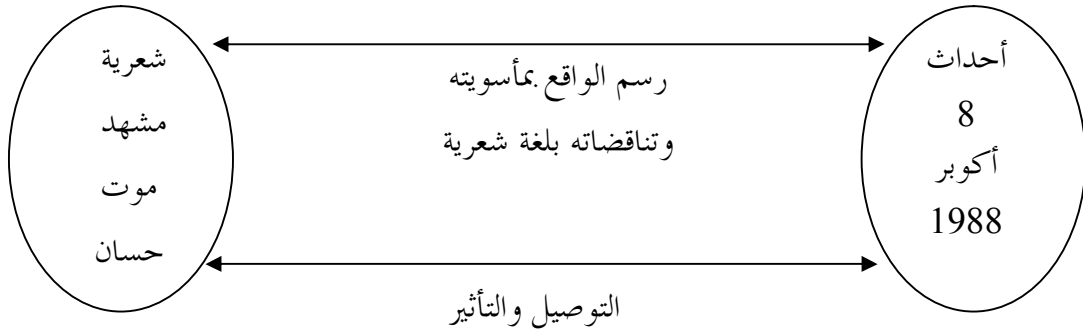
فاشرعي مقابرِك، وانتظريني، سأتيك بأخي.. أفسحي له مكانا
صغيرا جوار أوليائك الصالحين، وشهدائك وبياتك.. كان حسان
كل هذا على طريقته

كان غزالا..

في انتظار ذلك.. تعالي سيدتي وتفرجي على كل هذا الخراب

الجميل!" (312)

بُني المقطع السردي على قاعدة مرجعية معروفة، وهي أحداث 8 أكتوبر 1988، إلا أنّ مجال سرد هذه الأحداث لم يأت تفصيلا مباشرا وإنما اندمج ضمن مجال التفاعل المرجعي/الشعري حيث عبّرت الروائية عن حدث موت حسان في أحداث 8 أكتوبر 1988 بطريقة شعرية تأثيرية فلامست لغتها الواقع فيما هي مشحونة بعاطفة الفقدان والحزن، فتساوقت الوظيفتين الشعرية/ المرجعية معا في حركة فنية مؤلّدة مجالا لغويا/دلاليا ينضخ بالشعرية ومرارة الواقع وجنوح الحلم.



يقوم المقطع على تعاضد وظيفتين "وظيفة جمالية تضع النص الروائي في إطاره الفني، ووظيفة نفعية أو معرفية نفهم إشاراتهما من خلال تداخل كلّ العناصر الشكلية والوظيفية في إطار وحدة دالة. إنّ النص الروائي المقبول فنيا هو النص الذي يجمع بين هذين الجانبين الهامين، فلا الغلو في الشكل يقدّم نصا روائيا مفيدا، ولا المبالغة في الاهتمام بالأبعاد الوظيفية

³¹² - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 390-391.

(اجتماعية، سياسية، ...) يقدم نسا روائيا جميلا⁽³¹³⁾ ولذلك ينقل لنا الراوي "خالد بن طوبال الرسام" مشهد موت الأخ الوحيد "حسان" بلغة مشحونة بالألم والحزن والمكابرة، لغة مكثفة وإيحائية، تختصر المأساة وترتفع بالألم و التناقض "كل هذا الخراب الجميل" فيتحول الموت والخراب إلى جمال وتتصالح الأضداد وتتصهر، لترسم مشهدا متآلفا وهنا تكمن شعرية المشهد السردي.

تقول الروائية:

"في اليوم التالي استيقظت المدينة بمزاج جاهز للجدل واستيقظت بمزاج جاهز للكتابة وكأنني لم أجد من طريقة للاحتفاء بعودة بوضياف، سوى العودة إلى ذلك الدفتر فتحت حيث توقف بي الحب، وتوقف بي الحبر، منذ أربعة أشهر، عند قبلة.

كانت نيّتي أن أكتب شيئا عن الحاضر، أن أصف اندهاشي الجميل أمام بوضياف

ولكن كانت عواطفني تلوي عنق قلبي نحو الماضي، وتوقظ داخلي رجلا آخر، رجلا أكاد لا أفتح هذا الدفتر حتى يحضر رجل قال لي "تمنيت أن أموت وأنا أقبلك، إذا كانت كل القبل تموت، فالأجمل أن نموت أثناء قبلة"

ورحل

من وقتها، وأنا أغذي الذاكرة بكلماته المحمومة، كي لا تتطفئ في انتظاره نيران الجسد⁽³¹⁴⁾.

نقلت لنا الروائية خبر رجوع "محمد بوضياف" إلى الجزائر بعد سنوات طويلة من النفي لأجل الجزائر إلا أنّ نقلها لهذا الخبر ذو المرجعية الواقعية/التاريخية لم يبلغ تأثير الوظيفة

³¹³ - علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، -في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية-، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط.1، جوان 2000، ص. 29.

³¹⁴ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 244-245.

الشعرية، ذلك أنّ هذه الأخيرة مندسة في تلاوين خطاب الثلاثية حتى في المقاطع التي يهيمن فيها السرد والحكي الإخباري، المرجعي، فالروائية تعمل على شحن المشاهد السردية برؤية شعرية ذاتية أو تقوم بالمزاوجة بين المواضيع ذات البعد الواقعي المتعارف عليه، والمواضيع التي يكون للخيال فيها حرية التشكيل ولهذا فإنّ انتقال السرد من حدث عودة "محمد بوضياف" إلى الحدث المحوري في الرواية -علاقة الراوية بالمصور- دون إحداث خلخلة أو انقطاع في سيرورة الحكي شحن المقطع بإيقاع تناعمي إنسجامي، أكسب لغة المقطع -والخطاب- بعدا شعريا إيحائيا فانصهرت المواضيع فيما بينها وتداخلت دلالاتها (مثلا رجوع محمد بوضياف/والحضور الدائم لملايسات علاقة الراوية بالمصور) فالانتقال من موضوع إلى آخر بلغة شعرية يتماهى فيها الإمتاع والإقناع والإبلاغ والتأثير يكون انتقالا منسجما متناغما.

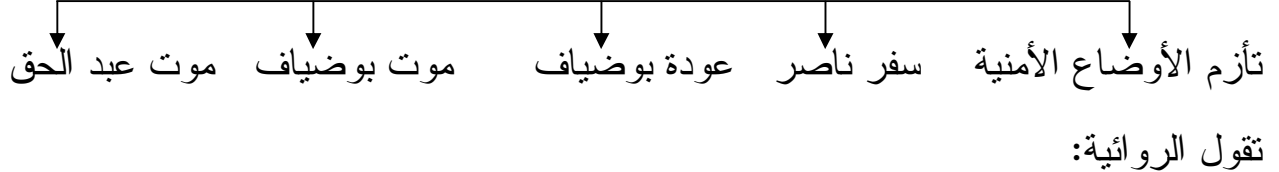
- 1- عودة محمد بوضياف ← حدث جزئي تغلب عليه الوظيفة المرجعية (الحدث الحاضر).
 2- تذكر خالد (المصور) ← حدث محوري تغلب عليه الوظيفة الشعرية (الحدث الغائب).

(حدث الحضور / الغياب)

الحدث المحوري

(طبيعة العلاقة بين الراوية والمصور الصحافي)

الأحداث الجزئية



"في كل حرب أثناء تصفية حساب بين جيلين من البشر، يموت

جيل من الأشجار، في معارك يتجاوز منطقتها فهم الغابات

"من يقتل من؟" مذهولا يسأل الشجر، ولا وقت لأحد كي

يجيب جبلا أصبح أصلع، مرة لأنّ فرنسا أحرقت أشجاره حرقا تاما

كي لا تترك للمجاهدين من تقية، ومرة لأنّ الدولة الجزائرية قصفته قصفا جويا شاملا حتى لا تترك للإرهابيين من ملاذ

باستطاعتنا أن نبكي حتى الأشجار لم يعد بإمكانها أن تموت

واقفة

ماذا يستطيع الشجر أن يفعل ضد وطن يضر حريقاً لكل من

ينتسب إليه؟

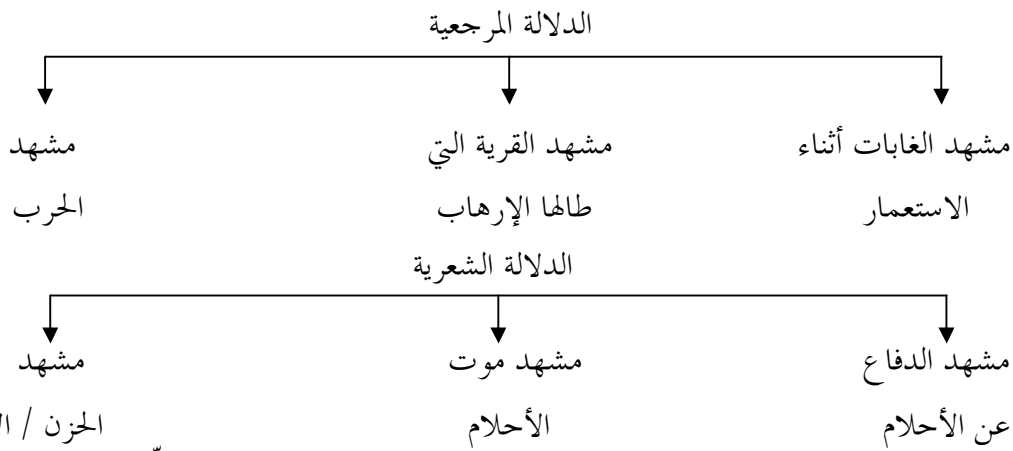
وبإمكان البحر أن يضحك لم يعد العدو يأتينا في البوارج. إنه

يولد بيننا في أدغال الكراهية

لا أدري لماذا أصابني منظر الأشجار المحروقة على مد البصر،

بتلك الكآبة التي تصيبك لحظة تأبين أحلامك⁽³¹⁵⁾.

ينقل لنا الراوي عبر هذا المقطع السردي صورة واقعية، لوحة من لوحات الدمار، سرد مأساة شعب ووطن طالت الأشجار والجبال مأساة الماضي/المستعمر والحاضر/الوطن وعلى الرغم من أن المشهد السردى يحاكي الواقع ويصوره، مما أدى إلى طغيان الوظيفة المرجعية على مضمونه، إلا أن لغته جاءت رمزية، إيحائية متسرلة بوهج الشعر، وعمق صورته وكثافتها.



وعلى الرغم من هيمنة الوظيفة الشعرية على خطاب الثلاثية إلا أن هيمنة "الوظيفة

الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة"⁽³¹⁶⁾ أحيانا وتشحنها بطاقات جمالية تأثيرية في أحيان أخرى فالروائية ركزت في ثلاثيتها على خاصية التحول فطاقة التحول هي "نقطة تقاطع الوظيفة المرجعية، بالوظيفة الإنشائية، فإذا كانت الأولى تضمن

³¹⁵ - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص. 40-41.

³¹⁶ - رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص. 51.

الإبلاغ والإفهام، فإن الثانية تخرق كل ما ضمنته الأولى، ومن هذا المنظور يصبح النص مجموعة من نقاط التجاذب بين قطبين، يجرّه الأول في اتجاه المرجع، ويجرّه الثاني في اتجاه معاكس³¹⁷.

كما توجد بعض المقاطع السردية التقريرية التي تغلب عليها الوظيفة المرجعية وهنا يمكننا التساؤل:

إلى أي مدى يمكن أن يحدّ وجود هذه المقاطع من الفعاليّة الشعرية لخطاب الثلاثية؟
تقول الروائية:

"فما كادت الجزائر تتال استقلالها، ويصبح "الزعماء الخمسة" أحرارا، حتى أرسل بن بلة وقد أصبح رئيسا من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف، في حزيران 1963 وهو يغادر بيته، واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان، حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء، حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول قبل غيره مهانة أن يكون لك وطن، أفسى عليك من أعدائك"³¹⁸.

يسرد المقطع حدثا تاريخيا ممّا يجعله يختلف عن باقي المقاطع المتسمة بحس الأدبية والتشويق والشعرية فهو يشبه وإلى حدّ بعيد ما نقرؤه في الجرائد أو الكتب التاريخية، إنّه سرد جاف وظيفته مرجعية مطلقة إلاّ أنّ إيراد مقاطع بهذا الشكل في خطاب الثلاثية ليس توظيفا اعتباطيا خاصة أنّ السرد الغالب على الثلاثية هو سرد شعري، جمالي في أغلبه، فقد تكون الغاية من وراء إيراد مقاطع كهذه بأسلوبها التقريري، التسجيلي، هو بمثابة إيراد شواهد تدعم وتعزّز ملفوظ الرواية كما تلمّح إلى أبعاد دلالية كانت تبدو غامضة قبلا فوجود مقاطع سردية كهذا المقطع مبنوثة ضمن خطاب الثلاثية يعمل على دعم الوظيفة الشعرية داخل الخطاب ويحافظ على الحدّ الأدنى للعلاقة التواصلية بين المرجع والمتلقي والخطاب فالروائية تعتمد على الوظيفة المرجعية كقاعدة إفهامية تضمن تحقيق إدراك ووعي المتلقي بالقيمة الجمالية الشعرية

³¹⁷ - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص. 177.

³¹⁸ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 241.

والرؤية الفكرية الإنسانية للخطاب الروائي ولذلك فإنّ ما "يناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج، مرسل مزدوج، ومتلقي مزدوج وأيضا رسالة مزدوجة"⁽³¹⁹⁾.

إنّ ضرورة المراوحة بين الوظيفة الشعرية والمرجعية في الخطاب الروائي أمر ملح فالهيمنة المطلقة وتغليب الوظيفة الشعرية في الخطاب الروائي تخرج به من دائرة الإبداع والخصوصية السردية الحكائية، لتدخله في مجال اللعب اللغوي الشكلي والزخرفي ويقترّب الخطاب من عالم الهلوسة اللغوية التي لا تتعدى الشكل الفارغ فـ"القول الذي يقطع جميع صلاته بالعالم الخارجي، وتُعطلّ وظيفته المرجعية تعطّيلا كلياً يتحوّل إلى لغو"⁽³²⁰⁾ ومن جهة أخرى فإنّ هيمنة الوظيفة المرجعية على الخطاب الأدبي ينعطف به من خطاب إبداعي فني إلى وثيقة تسجيلية ومحاكاة جافة لا تتعدى حدود الترجيع الآلي لما هو كائن فيفقد الخطاب بعده الجمالي الأدبي لأنّ الأصل (الواقع الحقيقي) أولى ولهذا "تأتي الوظيفة الشعرية لتضطلع بدور الحافز يدفع الخطاب نحو تجاوز الواقع العيني، فنزع إلى قطع صلاته بمرجعه، لكن الوظيفة الثانية (المرجعية) تأتي لتمارس نوعاً من اللّجم على ذلك النزوع أو تحدّد منه"⁽³²¹⁾.

لقد استطاعت الروائية بمزواجتها بين الوظيفتين (الشعرية/المرجعية) في ثلاثيتها واعتمادها على طاقة التحوّل أن تمنح لخطاب ثلاثيتها ثراء لغوياً وإيحائياً ودلالياً وأن تسرّع آلية التفاعل بين مختلف الوظائف ولعل هذا هو العامل -التفاعل والمزوجة- الأهم والضامن لاستمرارية فعالية الخطاب فـ"كل بنية هدفها اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية لن يؤدي إلّا إلى تبسيط مبالغ فيه"⁽³²²⁾ كما أنّ اختزال مجال الوظيفة المرجعية في النثر أو حصر النثر في الوظيفة المرجعية افتراض مبالغ فيه -بعيد عن الموضوعية-

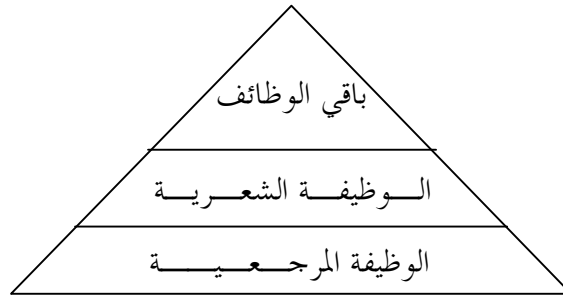
ويمكننا اختزال هذا التفاعل الوظيفي في خطاب الثلاثية في الرسم التالي:

³¹⁹- رومان جاكيسون، قضايا الشعرية، ص. 51.

³²⁰- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 248.

³²¹- المرجع نفسه، ص. 249.

³²²- جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد زاهي، دار توبقال للنشر، 1997، ص. 71.



التوزيع الوظيفي في خطاب الثلاثية

إنّ حديثنا عن الانزياح والفجوة: مسافة التوتر والوظيفة الشعرية كان مرتبطاً في مجمله بخلخلة السائد ومخالفة المألوف وتجاوز المعيار هذا المألوف العادي والمقعد لعلاقاته (اللغوية/الدلالية/الرؤيوية) مسبقاً في نظام معياري جاهز هذا الأخير الذي يعمل الخطاب الأدبي على تجاوزه والانتقال من المألوف إلى اللامألوف ومن البسيط إلى المعقد ومن التصريحي إلى التلمحي...، ومن اللاأدبي إلى الأدبي؟

فما هي مميزات وخصائص المألوف و العادي و بالتالي فيما تتجلى خصوصية اللغة المعيارية؟ يجب الانطلاق أولاً من فرضية أنّ اللغة المعيارية هي لغة تشكل مستوى الأداء اللغوي العادي، فيما تشكل اللغة الشعرية مجاوزة وانزياحاً تقاس درجته الشعرية الفنية بالنظر إلى طبيعة هذه المجاوزة ومدى منافرتها أو انسجامها مع المعيار ولكن هل يمكننا صياغة نظام من القواعد يمكننا من التمييز الموضوعي الدقيق بين اللغة المعيارية والشعرية؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في العنصر الآتي "شعرية النثر في خطاب الثلاثية".

إنّ اللغة المعيارية "تعامل كوسيلة غايتها نقل الواقع ومطابقته قصد الإبانة عما تحجب منه أو غمض - والحال أنّ مطابقة الصورة للواقع أمر يُحبط طاقاتها الفنية، ويحدّ من اندفاعاتها الدلالية- إذ يصبح الغرض منها وكأنّه مجردّ عما هو موجود في الواقع العيني" (323) فهي أداة نقل وتواصل وإيلاج " تستخدم في الكتابة غير الفنية وهي تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحقيق هدفاً أساسياً هو التوصيل" (324).

³²³ - لطفى اليوسفي، لشعر والشعرية، ص. 72.

³²⁴ - بيان موكا روفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة، كمال ألفت، الروي، مجلة فصول، مج/5، ع:1، 1984، ص. 40.

إنّ وجود اللغة المعيارية يفترض حتما وجود لغة مقابلة هي اللغة الشعرية فإذا كانت الأولى تعمل على جعل "النص الأدبي شفافا، أي دون أن يشدّ الانتباه إليه، يوجهنا دون غموض نحو مرجعه"⁽³²⁵⁾ فإنّ الثانية تجعله إيحائيا "غنيا بالمشتركات والغموض، كما يكون عديم الشفافية"⁽³²⁶⁾.

اللغة المعيارية هي لغة مقيدة نظريا بمجموعة من "القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها، إنّها اللغة في ظلّ قانون معياري ضعيف يقدّم للمبدع وسائل أقل"⁽³²⁷⁾. إلاّ أنّه لا يمكن إنكار الارتباط الوثيق بين اللغة المعيارية والشعرية ذلك أنّ "...انتهاك قانون اللغة المعيارية -الانتهاك المنتظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا...، وكلّما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا"⁽³²⁸⁾ وهذا ما يجرّنا إلى التساؤل التالي:

هل اللغة الشعرية تشكل نوعا خاصا من اللغة المعيارية، أم أنّ لها قانونا ونظاما وجوهرا مستقلا؟

لا يمكننا إنكار تأثير اللغة المعيارية في اللغة الشعرية والعكس وإنّ كانت اللغة الشعرية تتمتع باستقلالية عن اللغة المعيارية سواء على الصعيد التركيبي أو المعجمي"⁽³²⁹⁾ فذلك راجع إلى خصوصية استعمالها وتوظيفها من طرف المبدع حيث تكتسب خصوصية التميّز والمفارقة حتى لكانها تبني قانونها الخاص والمستقل مع كلّ مبدع وكلّ نصّ إبداعى يهبها كينونة جديدة ومغايرة لما هو مألوف و معياري.

³²⁵ - تزييفان تودوروف، مفهوم الأدب، تر، منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع: 4، 1988، ص. 108.

³²⁶ - المرجع نفسه، ص. 108.

³²⁷ - ينظر، يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، صص. 40-41.

³²⁸ - المرجع نفسه، ص. 42.

³²⁹ - أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص. 97.

3- شعرية النثر في خطاب الثلاثية:

يمارس الكاتب فعاليته الإبداعية معتمدا على قدرته في تفجير طاقات اللغة، فالكاتب الروائي يستند على اللغة المعيارية كخلفية نظرية فيما يكتب ويفكر ويفجر من عمقها بُنى وأشكالا ومضامين جديدة واستعمالات مغايرة لما هو مألوف ومتداول فتبدو لغة الخطاب الأدبي مفارقة للغة المعيارية ومستندة عليها في الوقت ذاته.

لقد وظّف الخطاب الروائي التقليدي لغة تعبيرية إبلاغية توصيلية بالدرجة الأولى ورغم اعتمادها على الجماليات البلاغية أحيانا إلا أنها بقيت محصورة في إطار نقل ومحاكاة الواقع وتوصيل التجربة المعيشة في شكل سردي حكاوي، فتحوّل النص الروائي إلى مرآة عاكسة للواقع بمظاهره الاجتماعية والسياسية والفكرية...، بهدف إبلاغ رسالة محدّدة أو تحقيق غاية معينة ولهذا يمكننا القول إنّ الوظيفة المحورية للخطاب الروائي التقليدي هي نقل الواقع وإظهاره للقارئ عبر لغة سردية تدفع بالوظيفة التوصيلية إلى مداها الأقصى، ممّا يقلّص من توظيف الطاقات والآليات اللغوية التي من شأنها أن ترتقي بالخطاب الروائي إلى أبعاد شعرية فيتحوّل الخطاب الروائي من نقل وتوصيل سردي جاف ومسطّح إلى خطاب سردي شعري، إيحاءئي، بروية تعبيرية.

ولأنّه "ليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة.. إنّ كلّ تجربة لها لغتها، وإنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهاجا جديدا في التعامل مع اللغة"⁽³³⁰⁾ ولأنّ التجربة الروائية الجديدة تزامنت مع ظهور وتداول المفاهيم الوجودية والصوفية والسوريالية والعبثية وظهور فلسفة اللامعقول ورواج مفاهيم مثل موت الإنسان والإنسان ذلك المجهول ونهاية التاريخ وانسحاق الذات وشيوع الفكر الحدائي-التجاوزي والثائر على كل معايير الثبات والقواعد المعيارية، كان من الضروري بروز معايير جديدة للفن والإبداع والكتابة، ووسط كل هذا التضارب الفكري والتاريخي والاجتماعي...، بقيت اللغة تشكّل جوهر الوجود وبالتالي الكتابة، ومن أجل التعبير عن كل هذا التراكم المعرفي، الفلسفي والتاريخي، والاجتماعي المتناقض والمتضارب، وجد الروائي نفسه مضطرا إلى أن "يعالج في نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظلّ كذلك حتى يطمئن بينه وبين

³³⁰ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص. 174.

نفسه للتجربة، وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميزة لكل تجربة⁽³³¹⁾ فتبتكر لغتها من عمق التوتر الداخلي واتساع الرؤى الإبداعية.

ولأنّ الوظيفة المرجعية للغة تحيل الروائي مباشرة على واقع يرفضه، فقد حاول أن يدفع بها إلى الوراثة قدر الإمكان في مقابل الدفع بالوظيفة الشعرية إلى أقصاها فكانت اللغة هي الفضاء الأرحب والمتنفس للروائي والمخرج لمأزقه الذاتي والوجودي والإبداعي فتحوّلت اللغة إلى "أكثر من أداة، إنّها بعد بنائي من الأبعاد، التي تتحرك فيها الهوية والمجتمع وتتكوّن"⁽³³²⁾ كما أنّها البديل الآخر عن واقع مشوّه ومرفوض والروائي - المعاصر خاصة - في تمرّده وثورته ورغبته الجارفة في تجاوز واقعه المرفوض والمفروض وبهدف تغييره جعل من اللغة عالمه البديل، عالم تؤسّسه رغبته وثورته وتمرّده وعواطفه ولذلك نجد خطاب الثلاثية يشكل فضاء لغويا مشحونا بالحلم والرمز والأسطورة والتمرد والجنون، عالم يقوم على كل ما هو فني، شعري، حيث تحوّلت اللغة الروائية السردية إلى لغة شعرية فنية محرّكة للدواخل، فهي حين تعبّر عن الحزن والألم والموت والثورة والوطن والتاريخ...، تكشف عن شعرية الجمع بين الموجود والممكن، بين الحضور والغياب، بين الجميل والمشوّه، بين الجنون والحكمة، بين الحب والخطيئة، والواقعي والمتخيّل.

ويقع خطاب الثلاثية بتفعيله للوظيفة الشعرية، في مفارقة وظيفية نظرا لخصوصيته السردية، الحكائية، ورؤيته الموضوعية - في بعض المقاطع - اتجاه الأحداث والشخصيات والتعدّد الصوتي داخل الخطاب....، مما يجعل تحقق صفة الشعرية للخطاب الروائي، مجاهدة إبداعية كبيرة. تتمّ عن إمكانيات لغوية وتشكيلية كبيرة، فالعمل الأدبي يتحدّد "بلغته لا بفكريته، إذ لو تحدّد بفكريته لما كان هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة-شعرية"⁽³³³⁾ لا يعني هذا إهمال مضمون الخطاب الروائي، فقد انتهى "ياكبسون" إلى اعتبار أيّ فصل في الدراسة الأدبية بين المستوى الشكلي والدلالي، أمرا مقحما "فما الذي نستطيع أن نقوله عن كلام لا نعرف شيئا عن دلالاته"⁽³³⁴⁾ ولهذا فإنّ محاولتنا الكشف عن بعض مظاهر التوظيف الشعري للغة في خطاب

³³¹ - عيد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط. 2، 1996، ص. 110.

³³² - أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص. 186.

³³³ - أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 260.

³³⁴ - فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، ص. 30.

الثلاثية لا يقتصر على الجانب الشكلي فقط ولكنه يتبنى الخطاب ككل، في علاقته ونسيجه وانبثائه وتناغمه الشكلي/الدلالي خاصة أننا ننطلق من أنّ "اللغة الشعرية وسيلة استبطان واكتشاف ومن غاياتها أن تحرك وتثير وتهزّ الأعماق وتفتح أبواب الاستباق..إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة"⁽³³⁵⁾ ولذلك يجب أن نفرّق بين الاستعمال الفني الشعري للغة وبين الاستعمال اليومي، التواصلية الإبلاغي لها ضمن الخطاب الروائي، بطبيعته النثرية السردية.

أ- لغة الثلاثية بين التأثير والتوصيل:

تسعى الرؤية النقدية الحدائية إلى التمييز بين الخطاب الأدبي واللاأدبي والشعري واللاشعري مركزة على كيفية التعامل مع اللغة باعتبارها الجوهر والوسيلة في العملية الإبداعية الأدبية، فليس "ثمة ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، بل هناك ألفاظ متناغمة من إيقاعات سياقية معينة، تتشكل من خلال دقات شعرية لا تلبث أن تنتظم في بنية متكاملة"⁽³³⁶⁾.

إنّ اتساع مجال التفاعل بين الشعر والنثر وثنائه في خطاب الثلاثية يعكس ظاهرة فنية معقدة يتجاذبها الرفض والتأييد، فالخطاب الروائي الحدائي يقوم على التوظيف المكثّف للأساليب والوظائف الشعرية "حتى لكانّ حضور الشعر في الكتابات النثرية شكّل من أشكال التغيير"⁽³³⁷⁾ إلاّ أنّه يجب الإشارة إلى أنّ حضور الشعر أو بعضاً من خصائصه في تلاوين الخطاب الروائي يجب أن يكون حضوراً واعياً لا اعتباطياً هدفه شحن الخطاب بلغة انفعالية، مكثّفة وشاعرية لا تراعي نظام العلاقات وانسجامها بين المستوى السردى وخصائصه، والمستوى اللغوي الشعري وفنياته وقد يكون التوظيف الشعري للغة في جانبه المقابل قتل لفعالية العمل الأدبي وممارسة تعسفية وقصرية على الخطاب الروائي ومغالطة في فهم كيفية وطبيعة توظيف بعض التقنيات والآليات الشعرية والأساليب الجمالية في الخطاب الروائي لكون هذه التقنيات والأساليب

³³⁵ - مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي المعاصر، ص. 245.

³³⁶ - علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، - بين السياق ونظرية النظم- بحثاً عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، 2002، ص. 38.

³³⁷ - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 79.

والآليات، تتشكل إمكانات وطاقت اللغة، هذه الأخيرة التي تشكل نقطة تقاطع ومجال اشتراك كل الأجناس الأدبية.

إنّ التوظيف اللافني واللاواعي للغة الشعرية في الخطاب الروائي يحيل على "التشاعر الفج" لا على الشعرية والفنية فالرواية لا تأخذ "من الشعر ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها، وما يجعل منها نصا ذا جمال شائك ومكون احتمالي"⁽³³⁸⁾ يشع من هذا التعالق الخلاق (الفعال) بينهما.

إنّ اللغة الشعرية في انحرافها وانزياحها عن قاموسيتها وكسرها للعلاقة المنطقية الاعتيادية بين الدال والمدلول وبتوسيعها للفجوة: مسافة التوتر بينهما تتحوّل من نظام لغوي تواصل إلى كائن عضوي "يتنفس ويولد، ويمتص طاقات الإنسان"⁽³³⁹⁾ وبهذا "انتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل"⁽³⁴⁰⁾، ولكن هذا لا يعني أنّ الرواية تحوّلت إلى نوع من التقنية فقط وإنما صار التعرف على بناء الرواية هو التعرف على لغتها في تشكيلاتها العلائقية، والبنائية والدلالية ولهذا فـ"إنّ كلمة "شعري" إذا استعملت صفة لعمل ما، فإنها تحمل معها عادة موجة من الإبهام وخاصة عندما يطلق على الرواية"⁽³⁴¹⁾.

وقبل التعرض لهذه الإشكالية يجب أولاً أن نحاول إعطاء مفهوم نوعي للغة الشعرية، فهل تعمل اللغة الشعرية على تحطيم قواعد ونظام اللغة المعيارية من منظور سلبي مطلق؟ أم أنّها تعيد بناء علاقات لغوية/ دلالية وفق رؤى جمالية مغايرة؟

يمكننا أن ننطلق للإجابة عن هذا السؤال من فرضية مبدئية هي:

أنّ اللغة الشعرية تتجاوز النموذج المعياري من أجل إعادة بناء نسيج علائقي لغوي/دلالي على مستوى أعلى من الفنية، فاللغة الشعرية "خلاقة مادامت:

1- تخلق تعبيرات جديدة (و ليست فونيمات جديدة).

2- تخلق مضامين جديدة (وليست مكونات جديدة).

³³⁸ - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، صص. 171-172.

³³⁹ - منير العكش، أسئلة الشعر، في حركة الخلق والكمال والحدثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص. 216.

³⁴⁰ - آلان روب غريبه، نحو رواية جديدة، ص. 10.

³⁴¹ - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 19.

3- تخلق ارتباطات جديدة بين التعبير والمضمون.

4- تقييم علاقات تكملية معيّنة غير مسبقة بين التعبيرات والمضامين والعلاقات⁽³⁴²⁾

فاللغة الشعرية تبتكر عالمها العلائقي الخاص، عالم جديد ومفارق للمعتاد إلا أنها لا تحقق استقلاليتها المطلقة عن اللغة المعيارية، حيث تبقى هذه الأخيرة تشكّل خلفية ثابتة لأي نشاط لغوي.

إنّ اللغة الشعرية "غاية في ذاتها وليست وسيلة.. تتميز عن اللغة اليومية بالطابع المحسوس لتركيبها ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي، أو المظهر التلّفظي أو حتى المظهر الدلالي للفظ"⁽³⁴³⁾. فهي تُشكل بناء مختلفا عن البناء المعياري ولكنها لا تبتكر نظاما لغويا مستقلا، فاللغة الشعرية مشدودة لأهداف ووظائف تختلف عن أهداف ووظائف اللغة المعيارية؛ رغم أنهما تقومان على قاعدة نحوية و صرفية ومعجم واحد مشترك، إلا أنّ قانون اللغة المعيارية "يعتمد على التجربة الخارجية، في حين أنّ قانون اللغة الشعرية يقوم عكس ذلك على التجربة الباطنية"⁽³⁴⁴⁾.

إنّ الاختلاف بين اللغة المعيارية والشعرية هو الفارق بين المباشر واللامباشر بين التصريح والتلميح، بين الإشاري والإيحائي، إلا أنّ هذا الاختلاف نسبي وليس مطلق، فالعلاقة "بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، التي يمكن أن نصفها بالسلبية، لها أيضا جانبها الإيجابي الذي هو بطبيعة الحال، أكثر أهمية بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها، ذلك أنّ عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعري، لا تتحرف عن قانون ما هو معياري لأنها تشكّل الخلفية التي تعكس انحراف الخصائص الأخرى"⁽³⁴⁵⁾.

وعلى الرغم من أنّ اللغة الشعرية تركز في انبائها على الوظيفة الشعرية، فيما تركز اللغة المعيارية على الوظيفة المرجعية، إلا أنّهما تقومان على تساند ضمني داخل الخطاب الروائي فاللغة الشعرية هي "العبور من "البناء" إلى "الوظيفة" من المجاوزة إلى التأثير

³⁴² - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص. 19.

³⁴³ - فاطمة الطبال بركة، النظرية الأسنية، ص. 58.

³⁴⁴ - جان كوهين. بنية اللغة الشعرية، ص. 207.

³⁴⁵ - يان موكاروفسكي، بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص. 42.

الشعوري"⁽³⁴⁶⁾ ولذلك نجد الروائية شحنت لغة ثلاثيتها بطاقة تأثيرية، شعورية عاطفية تتبع من عمق تجربتها الروائية، تتلبس بها، وتتكشف وفق توتراتها و مظاهرها ورؤاها.

تقول الروائية:

" ثم جاء..

ها هم يأتون به، غرباء يحملونه على أكتافهم، حلما في تابوت من خشب مكللا بكبرياء الخاسرين يجيء، له جنازة تليق بسخريته، أكاد أصيح بهم "لا تسرعوا بنعشه فتتعثرون بضحكته".

هو المتمدن المتمهل، لا تستعجلوه هو الواثق كالتأمل، أنصتوا

لتهكمه وهو يعبر لوحته الأخيرة، يجتاز قدره من ضفة إلى أخرى.

كما يجتاز جسرا، محمولا من أناس لا يدرون كم رسم هذا الممر"⁽³⁴⁷⁾.

يحمل المقطع أبعادا مختلفة ومتعددة و دلالات تلميحية محجوبة خلف تركيب شعري ولغة تتألف علاقاتها وتتسجم صورها وتتغام تراكيبها في فضاء لغوي/ رؤيوي يجمع بين المتباعدات فتبدو في إطار السياق العام للخطاب وكأنها متألفات فيجمع بين (الحلم/التابوت) وبين (الكبرياء/الخسارة) و (الوثوق/التأمل)، فتبدو اللغة مخالفة للمألوف متعالية عما هو عادي تعمل على تسريب دلالاتها الوجدانية والفكرية والإنسانية وفق رؤية تأثيرية.

إنّ اللغة الشعرية هي لغة تموضعت في " مواضع جمالية لم يسبق أن ألفها التركيب العرفي المتداول، فالعبارة المعيارية هي التي تضيق وتتكسر أمّا العبارة الشعرية فهي سحر اللغة وكيمياؤها"⁽³⁴⁸⁾ وتجدر الإشارة إلى أنّ المدارس النقدية الحديثة في بعض نصوصها التنظيرية-خاصة الوظيفية الشكلية- تقتل النصوص الأدبية " بتجريدها من أهمّ ما فيها وهو التجربة الإنسانية المصورة"⁽³⁴⁹⁾ فيتحوّل الخطاب الأدبي عن مساره الإبداعي الإنساني إلى خطاب لغوي تقني يحتفي بالأشكال اللغوية واللعب الحر بالكلمات، ليتحوّل إلى نسيج لغوي لا

³⁴⁶ - جون كوين، اللغة العليا، ص. 271.

³⁴⁷ - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 284.

³⁴⁸ - ينظر، صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. صص. 123-136.

³⁴⁹ - شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 1، 1997، ص. 21.

دلالة له لذا يبدو من المغالطة دراسة الخطاب الأدبي برؤية ثنائية (شكل /مضمون)، ففي النص الأدبي لا وجود للانفصال-ولو افتراضا- بين الشكل والمضمون ففي الخطاب الأدبي " يغدو الشكل مضمونا، والعكس بالعكس"⁽³⁵⁰⁾ ولذلك فاللغة الشعرية ليست مجرد تشكيل لغوي تقني فهي " لا تخلق شعريتها وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه"⁽³⁵¹⁾.

إنّ وجود قواعد موضوعية تسمح لنا بتصنيف الخطاب اللغوي في النص الأدبي، داخل خانة اللغة المعيارية أو الشعرية أمر مستعص فـ"الحدّ الفاصل بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، مسألة متغيرة"⁽³⁵²⁾ بتغيّر الثقافات والعصور والرؤى. ويمكننا القول إنّ اللغة الشعرية تعمل على توليد المنافرة الإسنادية بين المسند والمسند إليه وتوسيع الفجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول باعتبارها تمارس انتهاكا منظّما ومقصودا على قواعد اللغة المعيارية بغية تشكيل رؤية جمالية شعرية ولكن ليس كلّ انتهاك لقواعد اللغة المعيارية يشكّل بعدا جماليا شعريا، فقد لا يتعدى أحيانا حدود الزخرفة والتلاعب اللغوي، العبثي، كما أنّ هناك بعض التجاوزات التي تولّدها اللغة الشعرية لا مجال فيها "للاستقراء والاستنتاج، إذ يستغرقه التدقيق والتخيل والمتعة"⁽³⁵³⁾ وهذا ما يمكن أن ندخله في الجانب الميتافيزيقي للشعرية الذي يشكل ما أسماه "الجرجاني" بالهزة واللذة، و"بارت" باللّذة، و"أبو حيان التوحيدي" بالامتاع.

تقول الروائية:

" ما أتعس أن يعيش الإنسان بثياب مبللة...خارجا لتوه من مستنقع..وَألا يصمت قليلا في انتظار أن تجف !

صامتا يأتي (سي الطاهر) الليلة.

صامتا كما يأتي الشهداء

صامتا...كعادته.

³⁵⁰ - هريبرت ماركوز، البعد الجمالي، تر، جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص.55.

³⁵¹ - جون كوين، اللغة العليا، ص. 283.

³⁵² - جان ستارو بنسكي- إيف سيفر بل- دانيال هنري باجو، في نظرية التلقي، تر، غسان السيد، دار العدد، سورية، ط . 1، صص. 59-60.

³⁵³ - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 20.

وها أنت ذا مرتبك أمامه كعادتك. " (354)

يحمل المقطع شحنة شعرية لا مجال فيها للاستقراء والاستنتاج فعلى الرغم من لغته المعيارية إلا أن دلالاته الشعرية ماثلة في عباراته البسيطة وفي طريقة توزيع الكتابة وتأويلاتها. إن حديثنا عن اللغة الشعرية هو حديث عن المجاوزة، مجاوزة الأسلوب العادي واليومي ذو الغاية التواصلية البلاغية إلى الأسلوب الفني الأدبي، الشعري ذو الغاية الجمالية/التواصلية.

ب- مستويات الأسلوب في خطاب الثلاثية:

إن دراسة شعرية الأسلوب الروائي يعتبر من المفارقات المثيرة للجدل ذلك " أن كثيرا ممن مارسوا النقد القصصي والروائي في العالم العربي إلى حدود منتصف هذا القرن كانوا يدرسون الرواية بالمقاييس البلاغية المأثورة وهي مقاييس نشأت أساسا من خلال تأمل ودراسة الظواهر الجمالية الجزئية ولقد كان من الطبيعي أن تخبب الرواية كل آمالهم المعقودة على هذا الفن الجديد الذي كان قد أخذ في اكتساب إعجاب كثير من المثقفين بين الفئات الاجتماعية المتوسطة وكان السبب الأساسي في خيبة أمال هؤلاء النقاد هو أنهم لم يجدوا في لغة الرواية نفس إشراق العبارة وتألقها المعهودين في الكتابة الشعرية أو في الخطب والرسائل الفنية ولعل كثيرا منهم كانوا يطرحون سؤالا كالتالي:

كيف يكون لفن يفسح المجال لكل ضروب وأصناف الأساليب الاجتماعية "المنحطة" أن يضاهي لغة الشعر العليا؟". (355)

يهمل هذا الطرح طبيعة الخطاب الروائي السردي فيكاد النقاد يطالبون الروائيين برفع مستوى أساليبهم إلى أسلوب الشعر الخالص دون مراعاة الفارق النوعي و الوظيفي، إلا أن الروائيين -الحدثيين- تمكنوا من تحقيق المفارقة الأسلوبية فاستطاعوا أن يبلغوا بأساليبهم ذرى جمالية شعرية تقترب من أسلوب الشعر و تختلف عنه في الوقت ذاته ، مع محافظتهم على الطبيعة السردية، الحكائية للخطاب الروائي.

³⁵⁴ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد. ص. 29.

³⁵⁵ - حميد حميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سيميائية، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، صص. 5-6

لقد انحصر النقد الروائي- في أوروبا- وحتى القرن الثامن عشر في إطار مجال- البلاغة الكلاسيكية و"لهذا كان عاجزا عن فهم الخصوصية الأسلوبية للرواية الكلاسيكية بقدر ما كانت تتميز بالحذق في تناول لغة الشعر، فإنها تتميز بالابتدال عندما يتعلّق الأمر بدراسة مشاكل السرد"⁽³⁵⁶⁾.

إنّ الأسلوب" هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب ، وهو يتولّد من تراقق عميلتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة هما : (اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم (تركيبها) تركيبا يقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرّف في الاستعمال"⁽³⁵⁷⁾ بهدف إنشاء خطاب لغوي متميّز، فالأسلوب الأدبي له مميزات خاصة ولكلّ كاتب أسلوبه المتميّز في عرض تجربته الإبداعية.

وإذا سلمنا بأنّ الأسلوب هو مجلى الشعرية في الخطاب الأدبي فهذا يعني أنّ فعالية الوظيفة الشعرية في الخطاب الروائي تظهر في كيفية توظيف مقوّمات وآليات الأسلوب الشعري حيث يركّز الروائي على كيفية استعمال الطاقة اللغوية وتوزيعها حسب مستويات الخطاب الروائي ومقتضياتها السياقية ففي إطار " النظرة الشعرية الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلّم، بل يتكلّم كما يكتب، إنّ يتجاوز لغة الكتابة، بحسب الكلام، إلى لغة جديدة، لغة الكلام بحسب الكتابة"⁽³⁵⁸⁾.

لقد تجاوز الخطاب الروائي-الحداثي خاصة- لغة الحياء والتوصيل والتصوير المباشر للواقع وخدمة الرؤى الإيديولوجية والتقويم الاجتماعي، الذي طالما حدّد من فاعليته الجمالية الشعرية وبعدها كانت رؤية الخطاب الروائي متوجّهة نحو الخارج أصبحت متجهة نحو الداخل من أجل تحقيق بعدها الشعري بالدرجة الأولى، فالأسلوب الروائي ينهض على مغايرة الأسلوب اليومي، العادي.

إنّ الخطاب الروائي الجديد في سعيه لتحقيق أسلوبه الفني المتميز يستند على كيفية توظيف اللغة الشعرية هذه الأخيرة التي " تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال؛ أي عن

356 - حميد حميداني ، أسلوبية الرواية، ص.6.

357 - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص. 46.

358 - أدونيس. صدمة الحداثة، ص. 282.

المستقبل، وبأن المستقبل لا حدّ له، وبأنّ اللغة الشعرية تبعا لذلك، تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع والإنسان⁽³⁵⁹⁾ بتوظيفها لتقنيات لغوية متنوعة بلاغيا وإيلاجيا وبهذا استطاع الروائي أن يرتفع بأسلوبه-مستوى الأداء اللغوي- من المستوى التصويري المباشر والسردى الحكائي البسيط إلى المستوى الجمالي الشعري بأبعاده الإيحائية الفنية فطموح الروائي "وإحساسه بمجموعة من القضايا الإيديولوجية المؤثرة لديه، قدرة تحفّز النص اللغوي وترفعه من النظرية السردية إلى الشعرية العليا"⁽³⁶⁰⁾ وهذا ما جسّده خطاب الثلاثية عبر مستوياته المتعدّدة. خاصة بنية التفاعل الأسلوبي لشخصيات الثلاثية.

إنّ التعامل الأسلوبي "مع الرواية يشكّل إشكالا منهجيا لقيامه على إهمال الفروق الجوهرية بين هذا الفن والفنون الإبداعية الأخرى وأهمّها الشعر الغنائي والتطبيقات الأسلوبية البلاغية التي تتناول الفن الروائي في العالم العربي كانت غالبا ما تنطلق من مبدأ إخضاع الرواية للقوانين الأسلوبية للشعر في الاهتمام بالصورة، واختيار أجود الأساليب وأسماها مع الحرص على المطابقة التامة بين الكاتب وأسلوبه، وكلّها منطلقات ستتيّن...خطورتها العلمية في ميدان التعامل الأسلوبي مع الرواية لأنها تدرس الأسلوب الروائي في غياب تام عن خصائص النوع الأدبي الروائي نفسه"⁽³⁶¹⁾ فالشعر الغنائي-مثلا-ينبني جوهريا على التجربة الانفعالية للذات فهو يوظّف - نظرا لطبيعة تجربته الوجدانية، العاطفية التأثيرية، أسلوبا نوعيا خاصا يتماشى و خصوصية التجربة، فيما أنّ الخطاب الروائي يوظّف أساليب سردية متنوّعة داخل الخطاب الواحد، بتنوع مستوياته و أحداثه و شخصياته... وبما أنّ الأسلوب ليس وقفا "على الاستخدام المجازي لألفاظ اللغة بل يتعداه إلى طرائق سبكها، وتأليفها وإيقاعاتها المركبة البسيطة، المجتمعة والمفردة، والأرجح أنّ اللفات الأسلوبية التي تتخذ من بعض الألفاظ مرتكزا قد تلفت القارئ وتستوقفه مثلما تلفته وتستوقفه الصور المجازية"⁽³⁶²⁾ ولهذا فإنّ دراسة أسلوب خطاب الثلاثية لا يمكن أن يتمّ بطريقة تجزيئية اعتمادا على مقاييس بلاغية فالخطاب الروائي لا يدرس إلاّ باعتباره وحدة منسجمة تعبر عن الخصوصية الفردية الأسلوبية للروائي في

359 - أدونيس، صدمة الحداثة، ص.294

360- سليمان حسين، مضمّرات النص والخطاب، ص.374

361 - حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص.35.

362 - علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، بين السياق ونظرية النظم، صص.36-37.

كليتها. وإلا سيكون تحليل الأسلوب الروائي عشوائيا بطريقة استقصائية، تجزيئية قصرية لا تراعي التعدد الأسلوبي الذي يجسده البناء الروائي فـ "الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية التي تنعكس على النسيج اللغوي له، وعلى بنية الصورة فيه، وعلى علاقات أجزائه مما يفرض على الباحث أن يترىث في قبول أهمية أية ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميزة وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي... وأن يرهن أدواته في سبيل الكشف عن جوانب مستحدثة منه وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل الأسلوبية"⁽³⁶³⁾ وكثيرا ما يكون الوعي بهذه الإشكالية في الجانب النظري من النقد للأسلوب الروائي أكثر وضوحا منه في الممارسات التطبيقية.

إنّ "الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في "قوالب" مستهلكة . لكن يبقى أنّ الأسلوب على النحو الذي يستخدمه الأدب، له قيم جمالية، وهو "مجازة" بالقياس إلى المستوى العادي"⁽³⁶⁴⁾. وفق خصائص فنية تخرج بالخطاب من سياقه الإخباري، الإبلاغي إلى سياقه الجمالي الشعري، وفعله التأثيري في ذات المتلقي.

إنّ " الفهم الكامل لدور الأسلوب وطبيعته لا يتمّ إلا في ارتباط مع فهم نوعية الفكر المعبر عنه داخل النص الشعري أو النثر الفني"⁽³⁶⁵⁾ والرواية " بوصفها موضوعا للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالأخرين..). وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر وقدرتها على المساءلة والتساؤل، توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة"⁽³⁶⁶⁾ وبهذا فإن دراسة أسلوب الخطاب الروائي دون إدراك العلاقة الوظيفية الدلالية بين لغته ومضمونه الفكري والمعرفي والفلسفي لا تتعدى حدود النمذجة البلاغية في رؤيتها التجزيئية، فاللغة ليست مجرد أداة أو وسيلة توصيل فلكل لغة خصوصيتها الفنية وبعدها الإنساني والفكري الوجودي.

تقول الروائية:

³⁶³ -صلاح فضل، علم الأسلوب -مبادئه- إجراءاته-، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 1998، ص. 260.

³⁶⁴ -جون كوين، بناء لغة الشعر، ص. 35.

³⁶⁵ -حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص. 34.

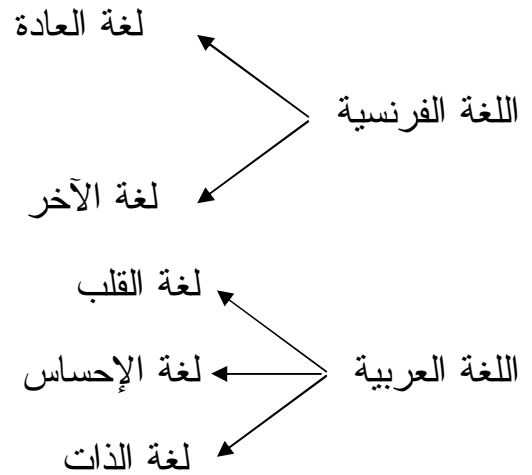
³⁶⁶ -سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص. 21.

"كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكنّ العربية هي لغة قلبي...ولا يمكن أن أكتب إلاّ بها...نحن نكتب باللغة التي نحس بها الأشياء.
ولكنّك لا تتحدثين بغير الفرنسية...
إنها العادة..."

قالتها ثم واصلت تأمل اللوحات قبل أن تضيفي:

المهم...اللغة التي نتحدث بها لأنفسنا وليست تلك التي نتحدث بها للآخرين !⁽³⁶⁷⁾

تكشف الروائية عبر ثلاثيتها عن ثراء وغنى اللغة العربية وخصوصيتها الإبداعية الفنية فتحوّلت من مجرد أداة توصيل وتواصل إلى لغة الإحساس بالذات والعالم والأشياء (اللغة التي نحسّ بها الأشياء)، إنّها تُشكّل كينونة الإنسان.



وفيما كانت تبرّر الروائية اختيارها للكتابة باللغة العربية دون الفرنسية كانت تصوغ على طريقتها ثنائية (الأنا/الآخر)، (الفرنسية/العربية) (الشرق/الغرب)، وفق رؤية مغايرة. تقول الروائية:

" لم أكن أجهد نفسي آنذاك في البحث عن الكلمات.

كانت اللغة الفرنسية تستدرجني تلقائياً بحريتها للقول دون

عقد...ولا خجل.

³⁶⁷ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 91.

معك رحت اكتشف العربية من جديد أتعلّم التحايل على هيبته، أستسلم لإغرائها السري، لتعاريجها، لإيحاءاتها.

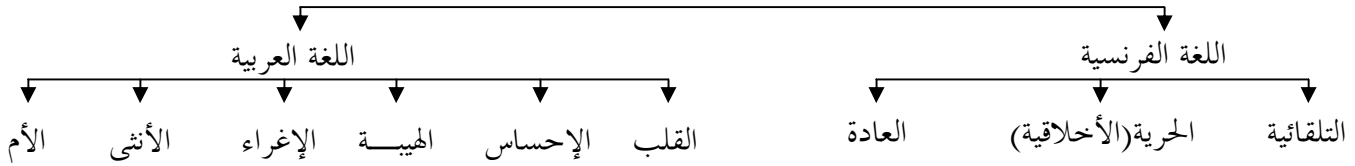
رحت أنحاز للحروف التي تشبهك.. لتاء الأنوثة.. لحاء الحرقه.. لهاء النشوة.. لألف الكبرياء.. للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر..

هل اللغة أنثى أيضا؟ امرأة ننحاز إليها دون غيرها، نتعلّم البكاء والضحك.. والحب على طريقته.. وعندما تهجرنا نشعر بالبرد وباليتيم دونها؟

ترارك قرأت تلك الرسائل؟ هل شعرت بعقدة يتمي وخوفي من مواسم الصقيع؟⁽³⁶⁸⁾

تأخذ اللغة العربية -في هذا المقطع- وبالتالي في الثلاثية بعدا إنسانيا وجوديا، فكريا، ينبع من عمق إحساس وتعامل المبدع مع اللغة.

إيجائية اللغة



حاولت الروائية أن تبلور إحساسها الفني باللغة العربية عبر خطاب ثلاثيتها فراحت تشحن أسلوبها بطاقة شعرية، جمالية، له خصوصية الجمع بين مواضيع فكرية ووجدانية وإنسانية... فالرواية ليست مجرد لحظة إنفعالية أو محاكاة آلية للواقع أو شكلا من أشكال التعبير، وإنما هي أيضا شكل من أشكال الوجود⁽³⁶⁹⁾.

إنّ أسلوب الثلاثية لا يبنني على مقولات لغوية آلية في إطار نسق شعري أو نثري بمعزل عن طاقاته الإيجائية والدلالية وحمولته الفكرية ذلك أنّ الأسلوب معادل لغوي/دلالي لطبيعة التجربة الإبداعية فـ"ما يعذبّ حياتك، يعذبّ كذلك أسلوبك في الكتابة" يقول "قلوبير"، فعندما لا نرى في كتابة الكاتب "عذابا" فمعنى ذلك أنه يقول ما يقول بشكل، إعلامي إخباري، ولا يكون "كاتباً" وإنما مجرد ناقل أو راو⁽³⁷⁰⁾ وقد عبّرت الروائية عن هذا بقولها: "لتكتب، لا يكفي أن يهديك

³⁶⁸ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 218-219.

³⁶⁹ - أدونيس، زمن الشعر، ص. 147.

³⁷⁰ - أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص. 30.

أحد دفترا وأقلاما، بل لا بد أن يؤذيك أحد إلى حدّ الكتابة، وما كنت لأستطيع كتابة هذا الكتاب، لولا أنها زودتني بالحدّ اللازم للكتابة، فنحن لا نكتب كتابا من أجل أحد بل ضدّه" (371).

إنّ العمل على تكثيف الصور الشعرية والعبارات الإيحائية، لا يمنح الخطاب الروائي فعاليته الشعرية ما لم يندمج ويتماهى كل هذا في بناء علائقي ونسيج وظيفي ضمن سياق روائي متناغم منسجم، ذلك أنّ عدم التلاؤم بين الأسلوب الشعري للخطاب الروائي والسياق الكلّي له يكشف عن خلل وتشويش علائقي داخل الانسجام اللغوي/الدلالي للخطاب لا يمكن تجاوزه ويظهر الأسلوب الشعري بمظهر العنصر السطحي، الزخرفي، المقمّم والزائد لا باعتباره عنصرا وظيفيا محركا، للفعالية الشعرية الفنية للخطاب ولذلك هناك الكثير من الطاقات الشعرية الكبيرة التي تهدر عبثا داخل النصوص الروائية بسبب عدم إدراك الروائي ووعيه بطريقة توظيف هذه الطاقات لذلك يجب التركيز على أنّ الرواية لا تحقق فعاليتها الجمالية الشعرية عبر الجمل والصور الشعرية المبتوثة داخل نسيجها اللغوي وإنّما تكمن فعاليتها الشعرية في فريدة وخصوصية كيفية توظيف وتفاعل وانسجام هذه الوسائل الفنية فيما بينها وطريقة تموقعها ضمن السياق الروائي وبهذا تتحوّل اللغة الشعرية إلى "نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حس واحد ودفق واحد" (372). فاللغة الروائية حين تستعير "بعضا من خصائص اللغة الشعرية، فإنّها لا تفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي بها إلى التماثل أو المطابقة، بل تحاول أن تتحرّك بهاحس داخلي شعري رؤيوي، يكسر الكثير من عادات النثر وثوابته" (373) وقد عملت الروائية على تجاوز نمطية الأسلوب العادي المألوف إلى أسلوب فني أكثر شعرية وخصوصية ومفارقة لما هو مألوف.

تقول الروائية :

"ها هي قسنطينة..."

ساعتان فقط ليعود القلب عمرا إلى الوراء

371- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 97.

372- أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 286.

373- جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص. 179.

تشرع مضيفة باب الطائرة، ولا تنتبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه، فمن يوقف
نزيف الذاكرة الآن؟

من سيقدر على إغلاق شباك الحنين، من سيقف في وجه الرياح المضادة، ليرفع الخمار عن
وجه هذه المدينة...وينظر إلى عينيها دون بكاء.
ها هي قسنطينة إذن..

وها أنذا أحمل بيدي الوحيدة حقيبة يد، ولوحة تسافر معي سفرها الأخير بعد خمس وعشرين
سنة من الحياة المشتركة

ها هي "حنين" النسخة الناقصة عن قسنطينة، في لقاء ليلي مع اللوحة الأصل...

تكاد مثلي تقع من على سلم الطائرة تعباً..ودهشة..وارتباكاً

تتقاذفنا النظرات الباردة المغلقة، تتقاذفنا العبارات التي تنهي وتأمّر، وكل هذه الوجوه المغلقة،
وكل هذه الجدران الرمادية
الباهتة..

فهل هذا هو الوطن؟

قسنطينة..

كيف أنت يا أميمة... واشك؟

أشرعي بابك واحضنيني..موجعة تلك الغربية..موجعة هذه

العودة..

بارد مطارك الذي لم أعد أذكره..بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد
يذكرني.

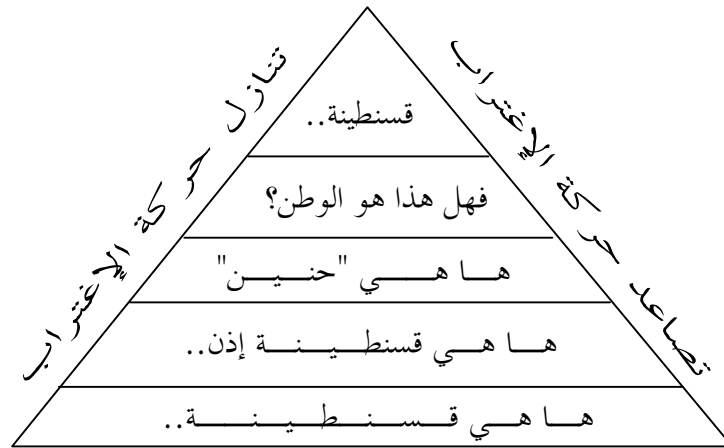
دثريني يا سيدة الدفاء والبرد معا

أجلي بردك قليلاً..أجلي خيبيتي قليلاً

قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخيبة، من مدن الثلج

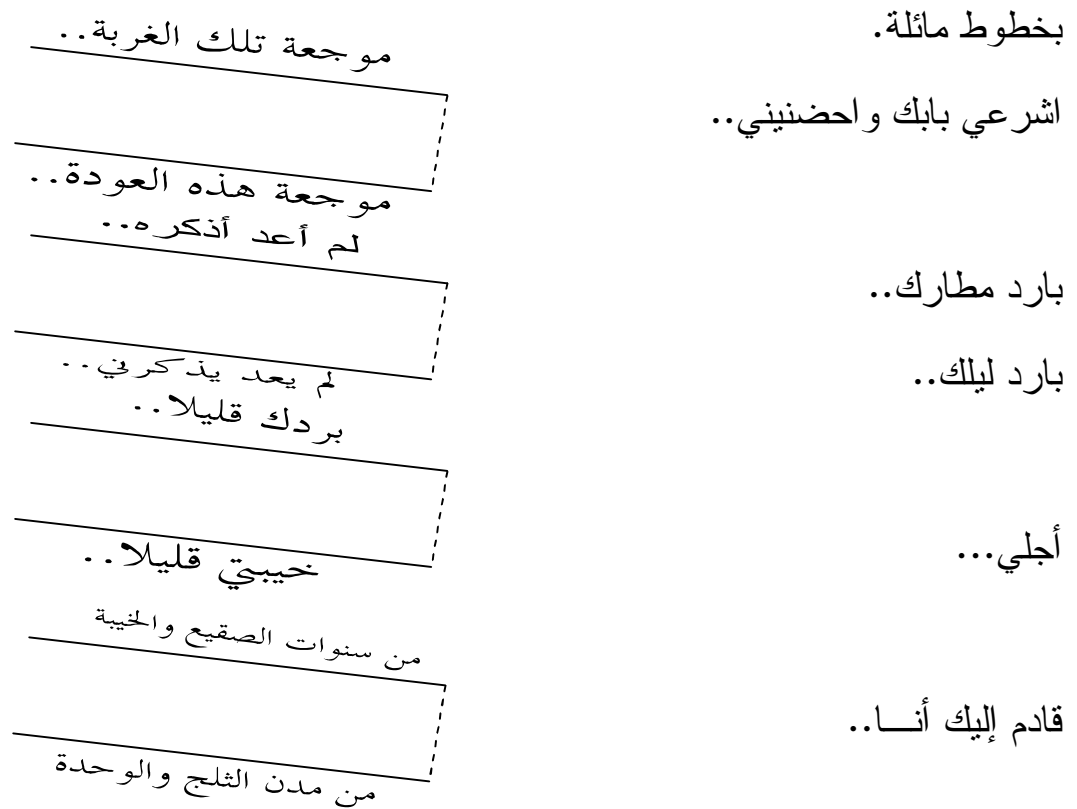
فلا تتركيني واقفا في مهب الجرح" (374).

جاء المقطع مشحونا بعاطفة الشوق والغربة والحنين والعودة، لا يختلف في كيفية تشكيله وطريقه انبائه عن "قصيدة النثر"، كما أنّ تكرار الجمل وتقارب إيقاع المقاطع أضفى موسيقى داخلية وتناغما صوتيا/دلاليا على المقطع ويمكننا التمثيل لهذا التكافؤ اللغوي/الدلالي بالشكل التالي:



التوتر الأسلوبي

كما سنحاول أن نمثل الجمل الرئيسية كتابيا بخط أفقي والوحدات اللغوية المتساوية نحويا



374- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 284-285.

يمثل الرسم أعلاه علاقة التناسب والتضاد وإيقاع انسجامها وتناغمها في خطاب الثلاثية مما أضفى على أسلوبها طاقة شعرية يتقاسمها التشكيل اللغوي والحمولة الفكرية الدلالية للخطاب.

تقول الروائية:

"يحدث للغة أن تكون أجمل منا، بل نحن نتجمل بالكلمات

نختارها كما نختار ثيابنا، حسب مزاجنا، ونوايانا"⁽³⁷⁵⁾

هكذا تتحوّل لغة الثلاثية وبالتالي أسلوبها إلى نوع من الانتقاء.

و تقول :

"مع غارات الحزن الليلية، اغتالي عطر رجل مات تواء، تاركا لي رائحة الوقت..ومدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام وأودية شاهقة الفجيرة.

في كمائن المواعيد التي نصبتها لي الحياة، راح القدر عروة..

عروة، يفك بذلك البطء المتعمد أزرار الوهم"⁽³⁷⁶⁾

تطغى النبرة الغنائية، الوجدانية على هذا المقطع فيما تتكشف الطاقة الشعرية للمقطع في أسلوبه وصوره الشعرية وخصوصية تشكيلاته اللغوية/الدلالية.

وإذا كان الأسلوب مجلى الشعرية فهو "بالتالي تعادل، أي توافق في البناء، وعلى الخصوص تكافؤ فيه، يرتكز إلى المزج بين مقومات الجدولين، جدول التوزيع وجدول الاختيار..."⁽³⁷⁷⁾ ووعي بالوظيفة الشعرية للانتقاء وما يضيفه على الأسلوب من خصوصية فنية ويمكننا أن نلاحظ فعالية الانتقاء الأسلوبي من بين مجموعة من الإمكانيات القابلة للتحقق إذا علمنا أنّ المقطع مجتزئ من مشهد دفن الصحافي "عبد الحق" المغتال على يد الإرهاب.

³⁷⁵ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 32.

³⁷⁶ - المصدر نفسه، ص. 371.

³⁷⁷ - عدنان بن ريل، النص والأسلوبية، ص. 46.

متعلق بالحروب	التوظيف العادي	مع غارات
متعلق بالحزن		
	التوظيف الشعري السياقي	
متعلق بالحروب السياسية والمؤامرات		اغتالي
متعلق بالعطر		
الزهور - العطور - الملابس..		تاركاً لي رائحة
الوقت		

وتُعمّم الروائية أسلوبها الانتقائي عبر خطاب ثلاثيتها، فيجد القارئ نفسه أمام أسلوب متميز في التعبير عن قضايا فكرية وإنسانية وذاتية وإيديولوجية...، كانت معروفة عنده من قبل لكن طريقة تقديمها -عرضها- بأسلوب شعري أعطاه أبعاداً رؤيوية خاصة.
تقول الروائية :

"كيف الفكاك من حب تمكن منك حدّ اختراق لغتك، حتى أصبحت إحدى متعك فيه هتك أسرار اللغة؟"

النشوة معها حالة لغوية، لكأنني كنت أرقصها بالكلمات
أخاصرها، أطيّرها، أبعثرها، ألملمها وكانت خطى كلماتنا دوما
تجد إيقاعها منذ الجملة الأولى
كنا في كل حوار راقصين ينزلجان على مرايا الجليد في ثياب
إحتفائية، منتعلين موسيقى الكلمات". (378)

تحسم الروائية وبطريقة مباشرة علاقتها مع اللغة مؤكدة على أن خطاب الثلاثية -عالم الرواية الجديدة- هو "عالم لغوي، فباللغة نتحسّس عمق الواقع، ومأساة الإنسان فيه، وباللغة نتحسّس رؤية الكاتب ولهائه وراء المغزى المفقود في الحياة، وقد يأتي القصص بين الحين والآخر بلغة مسلوقة القوة.. لغة بسيطة بل ساذجة، ولكن هذه اللغة التي يؤتى بها على سبيل

378- أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص. 182-183.

المفارقة، تزيد من تعقد العملية اللغوية، عندما ترصّ هذه اللغة جنباً إلى جنب مع اللغة الشعرية الأخرى⁽³⁷⁹⁾ فالمزاوجة ذات التشكيل المنتظم بين الأسلوب البسيط العادي والأسلوب الفني الشعري داخل الخطاب الواحد يرجع بنا إلى ماهية الأسلوب التي تكمن في "تساؤل علمي ذي بعد تأسيسي، يقوم مقام الفرضية الكلية. ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية..."⁽³⁸⁰⁾ ويمكن أن نلاحظ هذا التمازج بين الأساليب المتنوعة داخل خطاب الثلاثية .

تقول الروائية:

"تتراحم الجمل في ذهني، كل تلك التي لم تتوقعيها

وتمطر الذاكرة فجأة

فأبتلع قهوتي على عجل، وأشرع نافذتي لأهرب منك إلى السماء الخريفية..إلى الشجر

والجسور والمارة

إلى مدينة أصبحت مدينتي مرة أخرى، بعدما أخذت لي موعداً معها لسبب آخر هذه

المرّة

ها هي ذي قسنطينة... وها هو كل شيء أنت".⁽³⁸¹⁾

وتقول:

"كيف أنت.. يسألني رجل ويمضي للصلاة

فيجيبه لساني بكلمات مقتضبة، ويمضي في السؤال عنه

كيف أنا؟

أنا ما فعلته بي سيدتي.. فكيف أنت؟

يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذ بها تأخذ تدريجياً، ملامح مدينة

³⁷⁹ - نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص. 181.

³⁸⁰ - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982، ص. 36.

³⁸¹ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 13.

وتضاريس وطن
وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، وكأني أسكن غرف ذاكرتي
المغلقة من سنين
كيف حالك؟

يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم
يا قسنطينية الأثواب..

يا قسنطينية الحب.. والأفراح والأحزان والأحباب، أجيبني أين
تكونين الآن؟

ها هي ذي قسنطينة ...

باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار

ها هي ذي.. كم تشبهينها اليوم أيضا لو تدرين؟

دعيني أغلق النافذة!" (382)

يتنامى المقطع في حركيته السردية، بين فعلى (أشعر نافذتي/أغلق نافذتي)، حيث
انصهرت داخل هذا المجال اللغوي مجموعة من الأساليب التي تطرح بدورها مضامين فكرية
وإنسانية... متعددة. فتمازج الأسلوب اليومي البسيط بأسئلته العادية "أهلا سي خالد.. واش راك
اليوم..؟" بالأسلوب الشعري وإيحاءاته وأسئلته المبطنّة بأسئلته أعمق ويبدو أنّ الميزة الخاصة
لأسلوب الثلاثية كثرة أساليب التعجب والاستفهام؛ استفهامات تعمل على إثارة أحاسيس القراء
والتأثير على طبيعة إدراكهم ووعيهم بالحقائق وخلخلة عادات القراءة وبالتالي شدّ انتباه المتلقين
إلى ما وراء الدلالة السطحية، ومما يساعد على هذا طريقة استعمال الروائية لخاصية التحوّل
الأسلوبي، حيث تنتقل من الأسلوب العادي -حتى العامي- إلى الأسلوب الشعري وبالتالي من
الدلالة البسيطة المباشرة إلى الدلالة المكثّفة والمخالطة المنحجبة هذا التحوّل في تناغمه وانسجامه
مع سياق الخطاب أكسب أسلوب الثلاثية صفة الشعرية والمرونة والاتساع.

382- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 13.

تقول الروائية :

"فربما كنت على حق..ماذا لو كانت الروايات مسدسات محشوة

بالكلمات القاتلة لا غير ؟

ولو كانت الكلمات رصاصا أيضا؟"(383).

وتقول:

"هي الحياة إذن..

قطعا .."لا يحدث للإنسان ما يستحقه..بل ما يشبهه"

فلم الألم؟ ما دامت تلك النهايات تشبهنا..حتى لكأنما الموت

يجعلنا أجمل؟"(384).

وتقول:

"لم أبحث لهذه الأسئلة عن جواب، فـ"الأجوبة عمياء، وحدها

الأسئلة ترى"(385).

تتوالد الأسئلة في خطاب الثلاثية لتشدّ في كلّ مرة انتباه القارئ وتدفعه للبحث عن أجوبة لأسئلة تحوّلت إلى أسئلة تخصه بمجرد أن قرأ الثلاثية إنّها أسئلة الذات والوطن والتاريخ والحب والموت الهوية ... ، لذلك "لا كتابة بريئة : هذا صحيح . الكلام ،جوهريا ، انحياز . و الخلاف ليس في الإنحياز ن بحدّ ذاته . بل باعته و غايته .ليس الإنحياز بالنسبة إليّ ، تقبيحا أو تحسينا للأشياء و الأفكار ، كما يعلمّ الإيديولوجي - السياسي .و ليس تعليما ، أو دفاعا .

الإنحياز ، على العكس ، أو كما أفهمه - على الأقل - هو في السؤال و التساؤل :

سؤال كل شيء ، التساؤل حول كل شيء و هو من أجل ذلك انحياز لطاقت اللغة من أجل مزيد

383- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 48.

384- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 37.

385- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 49.

من الاستقصاء و الكشف ، ومزيد من طرح الأسئلة على الذات و الآخر و العالم ، من أجل معرفة أكثر إحاطة «(386) وهذا هو الإنحياز الذي جسده الأسئلة في خطاب الثلاثية.

إنّ مجاوزة الأسلوب الروائي من العادي إلى الشعري في خطاب الثلاثية ليست أمراً إعتباطياً وإنما هي مقصودة لذاتها باعتبارها مجالاً شديداً الاتساع ولذا ينبغي محاولة الإجابة عن سؤال محوري هو : لماذا تعدّ أساليب من المجاوز شعريّة دون أساليب أخرى؟

إنّ مجاوزة الأسلوب العادي لا تنتج دائماً أسلوباً شعرياً، فالفعالية الشعرية للخطاب الروائي لا تتحقق على مستوى العبارات والصور الشعرية فقط ، فقد يوظف الروائي لغة عادية بأسلوب بسيط وحتى استعمال اللهجة العامية/وفق رؤية جمالية، فنية، تتسجم وتتناغم مع مكونات الخطاب وسياقه، فتكتسب أبعاداً إيحائية شعرية تتبع من عمق كيفية الإستعمال.

تقول الروائية: " قسطينة.. آ الميمة جيتك به. صغيرك العائد من برّاد المنافي. مر تعدا كعصفور ضميه. كان عليه أن يقضي عمرا من أجل بلوغ صدرك، وليدك المغبون. لفرط ما هو لك ما عاد هو، لفرط ما كان خالد ما عاد زيّان، لفرط ما أصبح زيّان ما وجد له مستقرا غير قبر أخيه. نحن أبناء الصخرة، ما عدنا ندرى أيا منا صخر. ما عادت من خنساء لنستدل على قبرنا بدموعها. كلنا في هذه الطائرة "صخر" لكن ما عليّش يا اما.. سنواصل توسيع المدافن" (387).

لو وضع هذا الأسلوب أمام المقاييس البلاغية لوصف بأنه أسلوب نثري عادي، مألوف، ولا يتوفر إلاّ على بعض المظاهر الإنزياحية. إلاّ أنّ قراءة المقطع ضمن سياق الثلاثية يكشف عن مدى انصهاره داخل السياق الروائي وتناغمه وتفاعله مع باقي المكونات وحمولته الفكرة الوجدانية، فالمقطع يعبر عن حسّ أبطال الرواية المشتت بين (الوطن/الغربة) بين (الحنين/العودة) بين (الحب/العتاب) وبين (الموت/الحياة) ورغم بساطة الأسلوب - في هذا المقطع - وتفاعله مع اللهجة العامية فإنّه لا يقلّ عن أيّ مقطع شعري من مقاطع الثلاثية، فهذا التمازج بين العامية والفصحى ولّد مفارقة فنية و فعالية لغوية/دلالية دينامية مشحونة بالعاطفة الإنسانية في توتراتها و تشتتها ومكابرتها وضياعها.

386 - أدونيس ،كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط.1. ص.174.

387 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 312.

وبهذا يمكننا القول إنّ شعرية الأسلوب لا تتأتى بالضرورة من استعمال الأدوات والآليات البلاغية والمظاهر الإنزياحية، فقد تتولد من التزاوج الوظيفي بين الأسلوب العادي والشعري واللهجة العامية، فتتولد شعرية الأسلوب بطريقة كنائية تأثيرية حتى دون استعمال الوسائل البلاغية لأنّ "الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار هو العلاقات الكلية للنص الروائي، ففي مستواها تولد البلاغة الحقيقية للرواية"⁽³⁸⁸⁾ ولذلك قد تبدو شعرية بعض المقاطع في خطاب الثلاثية من منظور بلاغي إجرائي غير ملموسة وتوصف لغتها على أنّها نثرية مألوفة لا شعرية فيها إلا أنّ القارئ يدرك شعريتها اللامبررة إجرائيا ولكنها تتبع من نسيجها العلائقي وفاعلية انصهارها وتماهيتها داخل السياق الروائي وملامستها للجواني المكبوت والبراني المحجوب.

إنّ شعرية الخطاب الروائي لا تولد من النظرة التجزئية ولكن من البنية العلائقية الكلية للخطاب فـ"تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة لن يفيد شيئا كثيرا في فهم وإدراك بنية الخطاب الروائي، لأنّ المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للغة ليتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدتي"⁽³⁸⁹⁾.

فشعرية الخطاب الروائي لا تقوم وبشكل مطلق على اللغة وإنما تتبني على أساس العلاقات القائمة بين الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والأفكار والإيديولوجيات... إلخ التي تشكل اللغة مجلى فاعليتها الشعرية الفنية ولذلك نجد بعض الروائيين يمارسون تجاوزات وإنزياحات متعددة على اللغة ليكسروا نظامها المعياري ويؤسسوا لعلاقات جديدة تولد وتنمو داخل الخطاب فتتلبس وتتلون بنظام العلاقات السردية في انبنائها وتعالقها وتعددتها وتشابكها.

إنّ الخطاب الروائي يجسد فاعلية دينامية لمجموعة من الأساليب التي تتفاوت فنيتها وشعريتها بتفاوت رؤى ومهارات وقدرات الشخصيات الروائية داخل الخطاب، ولذلك فالحديث عن تنوع الأساليب داخل الثلاثية هو حديث عن تعدد الشخصيات وخصوصية وتميّز وإيحاء كل شخصية.

³⁸⁸ - حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، ص. 69.

³⁸⁹ - المرجع نفسه، ص. 71.

الفصل الثالث

شعرية التلقي في خطاب الثلاثية

- 1- فعالية التلقي في خطاب الثلاثية
- 2- شعرية الصورة السردية في خطاب الثلاثية.
- 3- شعرية الإيقاع في خطاب الثلاثية.

شعرية التلقي في خطاب الثلاثية

1- فعالية التلقي في خطاب الثلاثية:

لا تكتسب الظاهرة الإبداعية الأدبية أهميتها وفعاليتها إلا في إطار تفاعل عناصرها الثلاثة الكاتب، النص، المتلقي، فالنص كواقعة لغوية معزولة ومستقلة لا وجود لفعاليتها ولا لشعريته إلا في إطار تلقيه وتدوُّقه وتحليله ومحاورته.

وقد ظهرت العديد من النظريات النقدية، التي اهتمت بالقارئ لكون فعالية ودينامية الخطاب الأدبي متعلقة بمدى الأثر الذي يحدثه في المتلقين وقد اختلفت أسماء هذه النظريات، من نظرية الاستقبال، إلى الاستجابة، إلى التلقي - وليس المجال هنا لحصر الاختلافات والاتفاقات بين هذه النظريات - إلا أن التلقي هو المصطلح الأكثر شيوعاً في المجال النقدي تنظيراً وإجراءً.

أمّا في بحثنا هذا سنتبنى مصطلحي القراءة والتلقي باعتبارهما "لفظين جديرين بالعناية لكونهما يؤديان الغرض المقصود"⁽³⁹⁰⁾ وقد اعتقد النقد الشكلاني أن النص يمكنه أن يحقق وجوده الموضوعي وكيونته الشعرية والفنية المستقلة بذاتها بمعزل عن القارئ والسياق والمرجعية، إلا أن هذا الاعتقاد فيه الكثير من المغالطة المنهجية، فالنص بمعزل عن القارئ يتحوّل من فعالية لغوية / دلالية منتجة ومستمرة، إلى مجرد تسطح لغوي جامد منغلق ومحدود.

يحقق الخطاب الروائي فعاليته الشعرية بالنظر إلى طبيعة وكيفية العلاقة بين عناصره الداخلية نسيجاً وانسجاماً، وبين مؤلّفه ومتلقيه وسياقه ومرجعه ولا يمكننا أن نلغي طرفاً من هذه الأطراف إلا وأحدثنا خلخلة في نظام العلاقة الإبداعية المنتجة، إن التفاعل بين الخطاب الروائي والمتلقي يتجاوز الواقع اللغوي فالعمل الأدبي لا يكتسب قيمته من "تأحية كونه عملاً فكرياً جمالياً فحسب، بل من حيث مدى ما يعكسه على الحسّ الجمعي من انفعال وتجاوب"⁽³⁹¹⁾ وما يتركه من أثر اللذة والإمتاع فبؤرة القيم الفنية أصبحت كامنة في علاقة التفاعل بين الخطاب

390- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999، ص.27.

391- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، مكتبة غريب، د.ط، د.ت، ص.37.

الأدبي والمتلقي، والنص "فخ يوصل جسد الكاتب بجسد القارئ" (392)، كما أنه يمتلك - النص - قدرة عجيبة وسحرية على جعل المتلقي يوظف وعيه وإدراكه وكل قدراته الجمالية والثقافية ويستتفر انتباهه وتركيزه كله أثناء القراءة.

وبهذا يمكننا أن نعتبر القراءة عملية إبداعية معقدة وشائكة تحتاج إلى طاقة وقدرة ووعي فني، مثلها مثل عملية إبداع النص المقروء فـ "ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين - وإنهم لطوائف وطوائف كثيرة - ذلك الفعل البسيط الذي نمرّر به البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبليّة التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أنّ النص قد صيغ نهائيا وحدد ولم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان في ذهن الكاتب. إنّ القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنّها فعل خلاق يقربّ الرمز من الرمز ويظمّ العلاقة إلى العلاقة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً فنختلقها اختلاقاً" (393) فالنص الأدبي لا يحقق كينونته الفعلية ووجوده المعلّ وجوهره الشعري الفني إلا ضمن مجال التلقي.

إنّ الخطاب الأدبي "دوماً في حاجة إلى متذوّق واع (يعيد) في ذهنه بناء التجربة الأدبية، ويكشف أبعادها" (394) ولكن عن أيّ قارئ متذوّق نتحدث، عن القارئ الفعلي؟ أم المثالي؟ أم الضمني؟ أم النموذجي؟ أم الرمزي؟ ولعلّ هذه التسميات المتعدّدة للقارئ تتعلق وبشكل أكبر وأكثر مباشرة بالنصوص الروائية نظراً لطبيعتها السردية التي تتداخل وتعدّد فيها الأساليب والرؤى والمستويات والتراكيب وبهذا "تحوّلت عناية النقاد من النص باعتباره بناء محققاً للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعاً على الورق" (395) فالقارئ يضيف إلى النص تراكماً من الخبرات والحدوس والرؤى، مشاركاً بهذا في كتابة النص ذلك أنّ المفهوم الجوهرى للتلقي هو أنّ: "القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النص بل بكتابتته، وإنّه لا وجود حقيقي للنص إلا داخل وعي المتلقي أو القارئ" (396).

392- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر، بنعبد العالي، دار البيضاء، دار توبقال، دط، 1986، ص. 55.

393 - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، 1985، ص. 86.

394 - طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص. 14.

395 - علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص. 65.

396 - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص. 139.

ونجد أن "بيار ميشاري" وهو أحد أعلام نظرية (الإنتاج الأدبي) "يرفض الفصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية" (397).

يكتب الكاتب وهو واع بأن المتلقي يشكّل الطرف الفعّال والمتفاعل الموازي -المقابل- له فهو موجود باستمرار في وعي الكاتب، وبالتالي مُتضمّن في كتاباته ولا يمكن تبرير مقولة أنّ الكاتب يكتب لذاته دون مراعاة للقارئ أو لما هو محيط به فـ "ليس أمعن في الخطأ مما وقع فيه ظنّ البعض أنّ الكاتب يكتب لنفسه، وكأنّ مهمّة الكاتب أن يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته... والواقع أنّ الفعل الإبداعي، إنّما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الإنتاج الفني، بحيث أنّه لو وجد الأديب بمفرده لما تحقّق العمل باعتباره موضوعا و لإنتهى الأمر بالأديب نفسه إلى اليأس أو العدول عن الكتابة، ولكنّ الحقيقة، أنّ عملية الكتابة تفترض عملية القراءة، وإنّ الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي نسميه باسم "العمل الفني" (398)، فدور القارئ وعلاقته بالنص ليست علاقة استهلاكية، تقبلية تستجيب للنص بشكل آلي، وبالتالي بطريقة سلبية ويعرّف "بيار بورديه Pierre Bourdieu" "التلقي الاستهلاكي" بقوله: "إنّ الاستهلاك في هذه الحالة هو مرحلة في عملية التوصيل، أي أنّه فعل فك الشفرة التي يفترض مسبقا تمكنا فعليا أو صريحا من الشفرة بمعنى ما نستطيع أن نقول إنّ القدرة على الرؤية (Voir) هي إحدى وظائف المعرفة (Savoir) أو المفاهيم، أي أنّها الكلمات التي تتوفر على تسمية الأشياء، والتي تعتبر في الواقع برامج للإدراك الحسي" (399).

إنّ المتلقي لا يُشكّل فعالية سلبية تستجيب وتتقبل أيّ نص أدبي دون إدراك ووعي، وذائقة جمالية توظّر وتحكم هذه الاستجابة وتُصوِّغها، فالقراءة تمنح للقارئ حرية فنية تمكّنه من التعامل مع الخطاب الأدبي واكتشاف فنيته وشعريته ومعرفة أساليبه والولوج إلى داخل نسيجه البنائي العلائقي، وبالتالي التمكن من محاوره النص والتفاعل معه تأثرا وتأثيرا متبادلا، فالنص على حدّ تعبير "إيزر W. Iser" "طاقة عمل ممكنة يحققها فعل القراءة" (400).

397 - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص. 76.

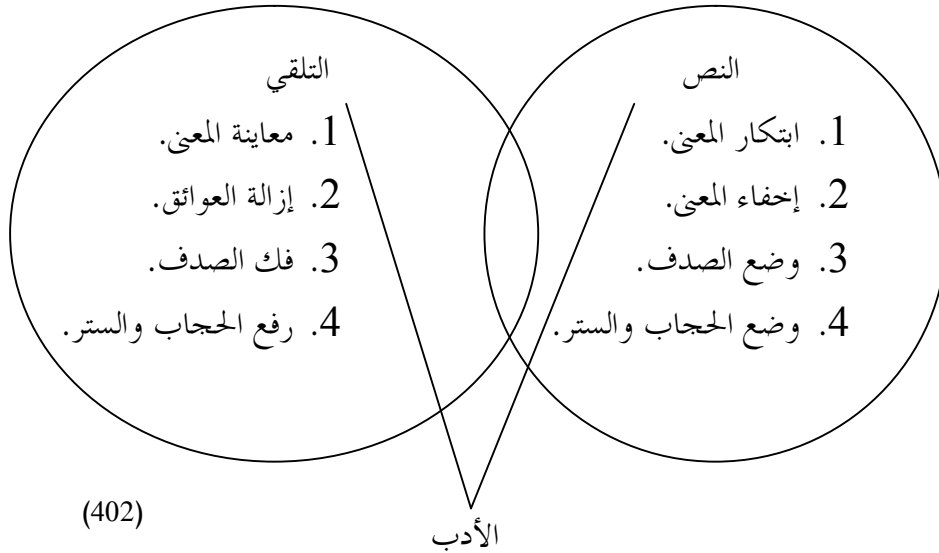
398 - زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص. 245.

2 - عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص. 123.

400 - ينظر، عبد العالي بوطيب، الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، مجلة فصول، مجلة في النقد الأدبي، ع: 66، ربيع 2005، ص. 268.

وإذا كانت الكتابة مجاهدة ومعاناة روحية ومكابدة فكرية، فالقراءة هي الوجه الآخر لهذه المعاناة "فجمالية الإنتاج والتلقي مترابطان" (401) ويمكننا أن ندرك مجال الفعالية الدينامية الخلاقة بين النص والتلقي من خلال المخطط الذي وضعه "محمد المبارك" وفق نظرية "عبد القاهر الجرجاني":

مخطط وفق نظرية عبد القاهر الجرجاني



وإذا كان النص الأدبي يعمل على تكثيف مظاهر الشعرية في بنيته اللغوية والدلالية فإنّ "تمظهرها من تمظهرات الشعرية، ينصبُّ في العلاقة النص القارئ أو التلقي على وجه العموم" (403) فإدراك "الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكا جديداً، يوافق، المنتج الدلالي، وهذا السبك يُدخل الحواس في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة، تمتلك قدرات الحواس كلها" (404). وهكذا تحوّل القارئ إلى "بؤرة الاستقصاء، أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص الأخرى" (405)، فالخطاب الأدبي "لا وجود له بمعزل عن المركبات الذاتية للقراء" (406).

401 - هانس روبرت يابوس، الإنتاج والتلقي، ص. 46.

402 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص. 38.

403 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص. 140.

404 - محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002، ص. 25.

405 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص. 51.

406 - عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص. 96.

إنّ الكتابة الروائية -الحدثية خاصة- تنتقي القراءة وتتفاعل معها "ما دامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، وتتبادلان التأثير فيما بينهما من بين ثنايا عالم واحد، فمن الممكن أن نقول: إنّ ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدّد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضاً، إنّ الكاتب -حينما يختار قارئه- يفصل بذلك في موضوع كتابه ولذلك كانت كلّ الأعمال الفكرية تحوي في ذاتها صورة القارئ الذي كتبت له"⁽⁴⁰⁷⁾ ولذلك فإنّ شعرية الخطاب الروائي بما تحمله من تكثيف دلالي وخصوصية أسلوبية لغوية تحيل على مفهوم آخر هو شعرية التلقي.

تتشكل اللغة الروائية وفق نسق نسيجي وعلائقي، تركيبى خاص يتلاءم وطبيعة التجربة الروائية، فالروائي يشحن لغته بمعاني ودلالات ورؤى متعدّدة متساوقة، مما يُصعب عملية إدراك هذا التراكم الشعري المعرفي والثقافي والاجتماعي والواقعي...، والمتلقي بطبعه يهفو إلى فك رموز هذا الخطاب وبالتالي احتوائه وفهمه وإدراكه وتحويل السلطة من الخطاب إلى القارئ. ولأجل بلوغ ذلك يوظف القارئ مرجعياته الجمالية والشعرية والمعرفية الثقافية، والواقعية...، مستندا على الذوق والحدس والخبرة والتجربة في محاورته للخطاب الروائي، فيتحول من قارئ سلبي إلى "طرف في عملية الإبداع نفسها"⁽⁴⁰⁸⁾.

أ-رؤية تفاعل الخطاب الروائي / المتلقي:

إنّ الخطاب الأدبي كواقعة لغوية يحقّق كينونته ووجوده الفعلي عبر نظامه اللغوي/الدلالي الخاص الذي يمنحه امتياز التفرد والتعالي عن النظام اللغوي التواصلى العادى، فاللغة قادرة على تحويل كلّ الأنظمة الدلالية التي أصبحت لها قوّة السنن، في الوسط الاجتماعى، ومن هذه الأنظمة جميع الإيديولوجيات، هي التي لها قوّة مخاطبة المتلقين على اختلاف مشاربهم الثقافية والإيديولوجية، لأنّ لها طبيعة توقّعية تهيئ في ذاتها مختلف أشكال فهم المتلقين المحتملة"⁽⁴⁰⁹⁾ ولهذا فإنّ "فعل القراءة وحده يعمل على تحقيق -الأعمال الأدبية"⁽⁴¹⁰⁾ كما قال "ياوس Jaus".

407 - جان بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص. 75.

408 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص. 370.

409 - حميد لحميداني، بنية النص السردى، من منظور القدر الأدبي، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط. 03، 2000، ص. 107.

410 - عبد العالى بوطيب، الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، مجلة فصول، ص. 268.

إنّ العلاقة بين النص والقارئ ستبقى دائماً علاقة جدلية يبحث كل طرف فيها عن طريقة يحقّق وفقها سلطته على الآخر، فالقراءة تحاول احتواء وتجاوز النص، وهذا الأخير يعمل على تخطي مرجعية وأفق توقعات القارئ، فالقراءة النص تعتبر لحظة تكشّف أنطولوجي، أو حدثاً يبرز فيه قدر من النفي، أو التحقق من وجود شيء لا نعرفه، والاعتراف بأنّ الأشياء كانت مختلفة عما نفترض⁽⁴¹¹⁾ أمّا الخطاب الأدبي باعتباره رسالة فهو "ككلّ المرسلات، واقع ألسني إلاّ أنّ المقولة فيه تتوقف عن التصريح فيفقد متلقي الرسالة القدرة على الكشف عن مضمونها"⁽⁴¹²⁾ فيما يسهل على المتلقي فهم الرسالة العادية كونها تعتمد على التصريح والمباشرة، وإذا كانت "الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتقالاً"⁽⁴¹³⁾ فإنّ القراءة تجعل من اكتشاف هذه المعرفة احتقالاً آخر، في حين أنّ "الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب، على مسيرات القارئ، وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها"⁽⁴¹⁴⁾.

يشكل خطاب الثلاثية نظاماً لغوياً متفرداً ومعقّداً ونسيجاً علائقياً ودلالياً أكثر تعقيداً، فهو يحمل التعدّد والتحوّل والمفارقة والانسجام ضمن بنائه الكلي وفي حركته الدينامية فالروائي "يعي حسب مستويات متعددة وفي مختلف المراحل التاريخية، صنف القراء الذي يتوجّه إليه بكتابته وهذا الوعي يعيّن العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته"⁽⁴¹⁵⁾، فالمتلقي موجود في وعي المبدع وبالتالي هو مشارك في إنتاج فعالية الخطاب بطريقة ما وتذهب بعض اتجاهات الفكر المعاصر إلى أنّ عملية فهم النصوص لا تبدأ من قراءة النص بل قبل ذلك من الدوال الرابطة بين الثقافة التي هي أفق القارئ وبين النص⁽⁴¹⁶⁾ فالقارئ ورغم حرّيته أمام النص، إلاّ أنّه يبقى مقيداً بالإطار السياقي العام للنص وبمرجعياته المعرفية والثقافية واللغوية، كما يلجأ القارئ إلى توظيف قدراته وخبراته الجمالية وحدوسه وذوقه، مما يؤهّله لتشكيل الطرف الفعال المتفاعل في عملية الإبداع فالخطاب لا يكون دائماً، بنفس الصيغة، وإنما يتغيّر من ناحية

411 - مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط.1، 2000، صص. 133-134.

412 - تزيفيطان تودوروف، نقد النقد، تر. سامي سويدان، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص. 28.

413 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص. 22.

414 - إميرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 01، 2002، ص. 79.

415 - علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص. 68.

416 - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، دار البيضاء، ط. 1999، ص. 21.

دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أن يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي⁽⁴¹⁷⁾ ولعلّ هذا هو هدف كلّ مبدع.

لقد حاولت الروائية "أحلام مستغانمي" أن تشحن متن ثلاثيتها بتراكم معرفي، سياسي، ثقافي، واقعي وتاريخي وذاتي وجداني شعري، يلامس العاطفة الإنسانية والوعي الفردي الجماعي منطلقاً من الجزئي والخاص للتعبير عن الكلي العام فانطلقت من قسنطينة المكان والتاريخ والذاكرة والذات والهوية تقول: "مريض أنا بك قسنطينة"⁽⁴¹⁸⁾ لتصبح هذه المدينة مفرداً بصيغة الجمع وتتحول قسنطينة المدينة إلى الوطن إلى الجزائر إلى العروبة.

تقول الروائية:

"هنا تبدأ الذاكرة المشتركة، وشوارع يسكنها التاريخ وينفرد بها.

بعضها مشيتها مع سي الطاهر وأخرى مع آخرين.

هنا شارع يحمل اسمه.. وشوارع تذكر عبوره. وها أنذا أتوحد

بخطاه وأواصل طريقاً لم نكمله معاً.

تمشي العروبة معي من حي إلى آخر ويملأني فجأة شعور غامض

بالغرور

لا يمكن أن تنتمي لهذه المدينة، دون أن تحمل عروبتها.

العروبة هنا.. زهو ووجاهة وقرون من التحدي والعنفوان"⁽⁴¹⁹⁾.

إنّ قسنطينة في هذا المقطع -وفي خطاب الثلاثية ككل- هي المكان والشعور والذات والمعاناة و الجزائر والعرب والعالم هي الذاكرة والحب والحزن، إنّ انصهار هذا الكلّ أضفى على متن الثلاثية هالة شعرية، حيث شفت الذات الكاتبة وتجردت اللغة وتحول خطاب الثلاثية إلى فعل كتابي أحد خصوصياته المميّزة، هذا الانفتاح التأويلي الذي تتيحه لغة الخطاب للقارئ على مستوى اللغة والعلامة والدلالة وإيقاع الزمن ومعمارية الفضاء والمكان وحركية الحياة،

417 - محمد عبد العظيم، ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط. 1، 1994، ص. 176.

418 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 317.

419 - المصدر نفسه، صص. 317-318.

حتى لكأنّ الروائية تلامس خلجات وتوترات وتجارب المتلقين في جوانبها وبرانيتها وبالتالي يمكننا القول إنّ "الروائي سارق بامتياز، سارق محترم لا يمكن أن يثبت أنه سطا على تفاصيل حياته أو على أحلامه السرية. من هنا فضولنا أمام كتاباته، كفضولنا أمام حقائب الغرباء المفتوحة على السجاد الكهربائي للأمتعة"⁽⁴²⁰⁾ لهذا يمكننا أن نعتبر "النص الروائي) في حالة تحققه كنص معطى ، ليس سوى نص تأويله مُتوافق مع ما يمنحه لنا لحظة القراءة ... بحيث يكون تأويلنا له ترجمة لفهمنا له...بمعنى أنه نص لاغير و خاصيته هي ما نراه مؤثراً خلال القراءة و يمنحنا أدوات لترجمة فهمنا له عند التأويل " (421).

إنّ القراءة ومهما كانت سلطتها على النص تبقى مقيدة بمرجعية القارئ الثقافية والفكرية والإيديولوجية وبسياق النص ومرجعياته، فسياق القراءة "جزء من منظومة السياق، وتمثل جزءاً من بنية النص، لكن القراءة المكوّنة للبيئة، تمثل مستوى واحد من مستويات القراءة تتعدّد مستوياتها أولاً، بتعدد مستويات القراء، بسبب تعدّد خلفياتهم الفكرية والإيديولوجية، فتتعدّد طبقاً لذلك مرجعيات التفسير والتقييم على حدّ سواء، وتتعدّد تلك المستويات - بل وتتعدّد - بتعدّد المراحل والحقب التاريخية التي تحدّد منظور القراءة معرفياً للعصر والمرحلة"⁽⁴²²⁾ وفضلاً عن المرجعية الثقافية التي تحكم القارئ، هناك مسألة الذوق التي تتحكم في تعامل القارئ مع النص، فاختلفت القراءات للنص الواحد راجع "لاختلافنا في الذوق ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي، ولاختلافنا في درجات التحسّس بالجمال العظيم"⁽⁴²³⁾.

إنّ العلاقة بين النص والقارئ قائمة أساساً على محوري التأثير والتأثر فـ"الظاهرة الأدبية ليست إلّا جدلية بين النص والقارئ، فلا بدّ أن تتأكد عند صياغة هذه الجدلية، من أنّ ما تقوم به بوصفه هو ذلك الذي يستوعبه القارئ فعلاً أثناء القراءة، وأن نتساءل إذا ما كان القارئ ملزماً بقراءة معينة للنص، أما أن له حرية الاختيار بين قراءات عديدة للنص ذاته، كما ينبغي لنا أن نفهم كيف يتمّ استيعاب النص؟"⁽⁴²⁴⁾.

420 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 18.

421 - محمد الدغموي، تأويل النص الروائي، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات و منظارات رقم 36، جامعة محمد الخامس، مطبعة النجاح الجديدة، ط.1، 1994، ص.54.

422 - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص. 21.

423 - عبد الملك مرتاض، القراءة بين قيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، ع: 04، ص. 15.

424 - ميشال ريفانير، سيميوطيقا الشعر، ترجمة فريال جيور، ج/ 02، ص. 52/ نقلاً عن، عبد السلام المسدي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.23.

لقد حظي خطاب الثلاثية بقراءات عديدة وفق رؤى فنية ونقدية مختلفة، وبالنظر إلى مرجعيات ثقافية وفكرية وإيديولوجية..متفاوتة، ويمكننا أن نعرض بعض القراءات على سبيل التمثيل لا الحصر.

- قراءة نزار قباني:

لم يكتب الشاعر "نزار قباني" دراسة نقدية موضوعية حول رواية ذاكرة الجسد ولكنه عبّر عن لقائه الأول مع النص ولأنه ليس مجرد قارئ عادي بل متلق استثنائي إنه شاعر التمرد والرفض والثورة والحداثة والخروج عن المألوف بامتياز - حاولنا التوقف عند رأيه المكتوب على الغلاف الخلفي لرواية "ذاكرة الجسد" يقول:

"قرأت رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سامر لاند في بيروت.

بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق، كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماء..

روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أنّ النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني.. وخارج عن القانون مثلي. ولو أنّ أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأقطار الشعر.. لما تردّدت لحظة واحدة.

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبي) دون أن تدري..

لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء، بجمالية لا حدّ لها.. وشراسة

لا حدّ لها.. وجنون لا حدّ له..

الرواية قصيدة مكتوبة على كلّ البحور.. بحر الحبّ، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية،

وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها، وقائليها، وملائكتها وشياطينها،

وأنبيائها وسارقيها..

هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ

الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها
أن تنتهي..

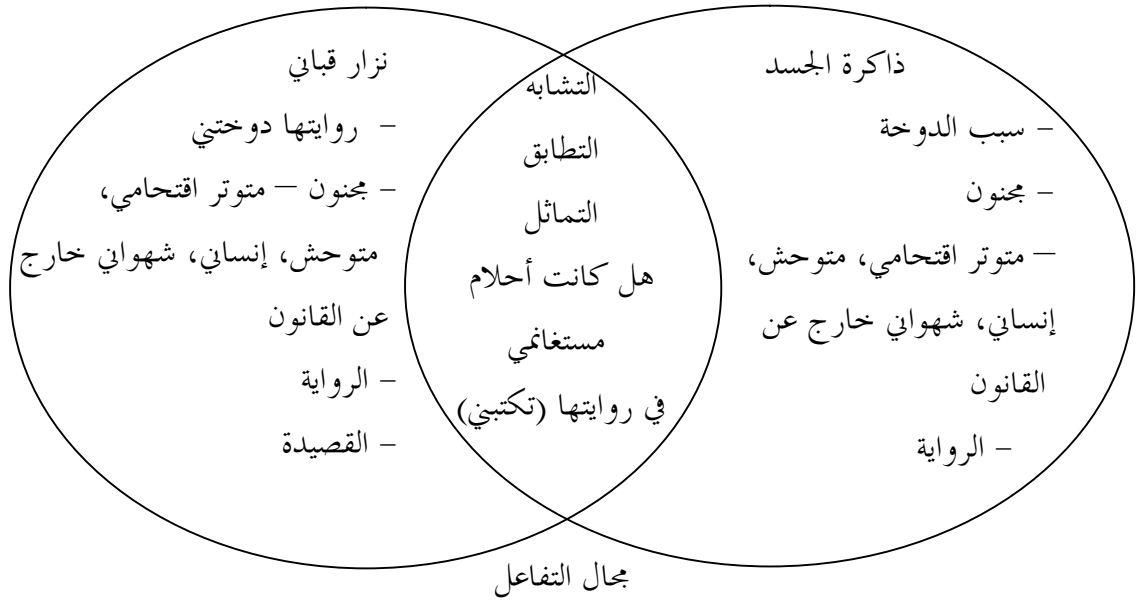
وعندما قلت لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي:
لا ترفع صوتك عالياً.. لأنّ أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها
فسوف تجن..

أجبتة: دعها تجن.. لأنّ الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلاّ

المجانين!!⁽⁴²⁵⁾ لندن 1990/08/20 نزار قباني

لقد استعرضنا المقطع كاملاً لا على سبيل الإطالة وإنما بهدف الإيضاح والكشف، فعلى
الرغم من أنّ رأي "نزار قباني"، يبدو ذاتياً ذوقياً بالدرجة الأولى إلاّ أنّه يبقى محتفظاً
بخصوصيته وقيّمته الفنية، لكونه صادراً عن شاعر حدّاثي وثائر ومتمرد له بعده التأثيري على
تحويل مسار الشعر العربي المعاصرة وما يهمنّا في هذا الرأي هو اكتشاف مجال التفاعل بين
الخطاب والمتلقي (ذاكرة الجسد/نزار قباني) وبالتالي مدى تأثير الخطاب على المتلقي ومدى
تأثر المتلقي به وما نتيجة هذا التفاعل المشترك الذي يشكل في وجهه الآخر تفاعل الروائي/
الشاعر ويمكننا أن نلاحظ هذا التفاعل في التمثيل التالي:

⁴²⁵ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 16 - 2001 - الغلاف الخلفي.



إنّ مجال التفاعل بين الخطاب والمتلقي -ذاكرة الجسد/نزار قباني- مجال تماهت فيه ذات وهويّة وشخصية المتلقي في تلاوين الخطاب فيبدو وكأنّ النصّ الروائي تلبّس "بنزار قباني" فعبر عن تجربته الخاصة وهذا ما يؤكده قوله: "ولو أنّ أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما تردّدت لحظة واحدة..."، وهنا تكمن خصوصية الخطاب الروائي الذي يبدو وكأنّه يمسّ تجارب كلّ المتلقين بطرق وأساليب متعددة.

إنّ شعرية التلقي في خطاب الثلاثية هي ذاك التحوّل " للذات من موقع تحتي يكون في الغالب أسير الفكرة /الموضوع إلى فضاء للتخييل و معانقة الأرحب" (426) فخطاب الثلاثية أوسع من أن ينحصر في حدود الواقع المعطى و الرؤية الواحدة ، هذه الأخيرة التي تعمل على الحدّ من شعرية و إيحائية الخطاب .

إنّ هذا التماثل و الائتلاف بين خطاب الذاكرة و "نزار قباني" يعني أنّ القارئ الفعلي دائم البحث " عما لم يقله النص و لم يفكرّ فيه ولكنه يعيش من وراء كلماته...فحقيقة العمل أو تأويله هو التأمّل في ذلك الفراغ الخلاق الذي ينبع منه النص" (427).

426 - ينظر ، عبد القادر سالم ،مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد ، ص. 32. ،

427 - ينظر ، مصطفى ناصف ، نظرة التأويل، النادي الأدبي الثقافي ، ط1، 2000، صص.88-89.

إنّ خطاب الثلاثية "بناء مجازي، وملتبس، يخفي، و يرتبط بعلاقات، و تحاصره فراغات و غير متكامل المعنى...بسبب تحولاته واختلافاته وتلوناته ليس في نهاية الأمر غير نص مجرد" (428) منفتح على التعدّد و التطابق و التفارق مع كلّ قارئ .

إنّ تبني "نزار قباني" لخطاب "ذاكرة الجسد"، و تموّعه داخل خطاب الثلاثية لا يعني أنّ القارئ يتمتع بالحرية المطلقة في تأويله للنص "فترك القارئ حراً في التأويل أمر مستحيل لأنّ القارئ (الحرّ) هو أيضاً واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكّل كلّ شخص بوصفه قارئ...، إنّنا لا نستطيع أن نضفي أيّ معنى نشاء على النص بل إنّنا نستطيع أن نضفي عليه كلّ المعاني التي نستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية" (429) فحتى وإن كان "نزار قباني" "حاول قراءة الخطاب و" التفكير فيما لم يُفكّر فيه أيّ التفكير بطريقة جديدة و مغايرة" (430) إلاّ أنه يبقى مقيداً بالنص و منبعثاً منه، مُحاصراً بإطاره السياقي والثقافي والحضاري، إذ لا تولّد القراءة تأويلات من العدم، وبالتالي يمكننا أن نعتبر هذا التطابق بين "قباني" و خطاب الذاكرة رؤياً منفتحة على واقع الإنسان العربي و المثقف خاصة .

يسعى خطاب الثلاثية إلى استكمال صورته الإبداعية، و هذا "الكمال، تساؤل يشارك فيه النص والقارئ وأعباء الثقافة" (431) ولذلك فالوثوق بمقصديّة المؤلف، وأحادية القراءة هو وثوق بمخاتلة الكلام وسحر اللغة، إنّ حقيقة المعنى قمية نسبية و منفلته و غير ثابتة تقيم في برزخ الإيحاء لا التصريح و تتلبّس بحالة كل قارئ، فتبدو مع كل قراءة و كأنّها جوهر ثابت؛ فيما هي تتناسخ و تتوالد مثيرة التساؤل والإرتياب "فالتساؤلات مزيد من الشعور بالخرج والإعتزاز بحرية القراءة" (432) إنّ القراءة الفعالة هي "تواصل و تحاور بين النص وقارئه، و العلاقة بينهما هي علاقة بنيوية، تجعل أحدهما يتوقّف على الآخر، فالقارئ يرتهن للنص، ولكنّ النص يرتهن بدوره لقراءة كلّ قارئ" (433) ولذلك لا يتوقّف خطاب الثلاثية عند قراءة

428 - ينظر، محمد الدغمومي، تأويل النص الروائي، من فضايا التلقي و التأويل، صص. 53-54.

429 - ينظر، روبرت شولز، السيمياء و التأويل، تر، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط.1، 1994، صص. 39-40.

430 - علي حرب، النص و الحقيقة، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، دار الطبع، ط.1، 1993، ص. 124.

431 - مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص. 12.

432 - المرجع نفسه، ص. ن.

433 - المرجع السابق، ص. 9.

"نزار قباني" فمع كل قارئ جديد وبالنظر إلى طبيعته الفكرية والحضارية، الثقافية تتغير القراءات و تختلف.

إنّ خطاب الثلاثية و مهما كانت قيمته الجمالية الشعرية و كيفما كان انجابه أو انكشافه و بقدر ما يتسع أو يضيق فضاء المسكوت عنه أو المصرح به من المعاني و الدلالات في تلاوينه ، يبقى في اتصال دائم بمرجع أو بخلفية معينة بطريقة مباشرة أو لا مباشرة ، فانفلات النص الأدبي انفلاتا مطلقا من الواقع و السياق يبقى نسبيا ، فخطاب الثلاثية يعطي لكل قراءة شرعية تعاطيه وفق روافد تاريخية و حضارية و ثقافية و جمالية تتجاوز الآني و اللحظي ، مما يدفع القارئ للولوج إلى عمق الخطاب حيث جدلية و منطقية العقل و واقعية المحكي، وانهمار العاطفة، و جنوح الخيال ، حيث التناسق و الإنسجام الذي يؤسس للشعرية .

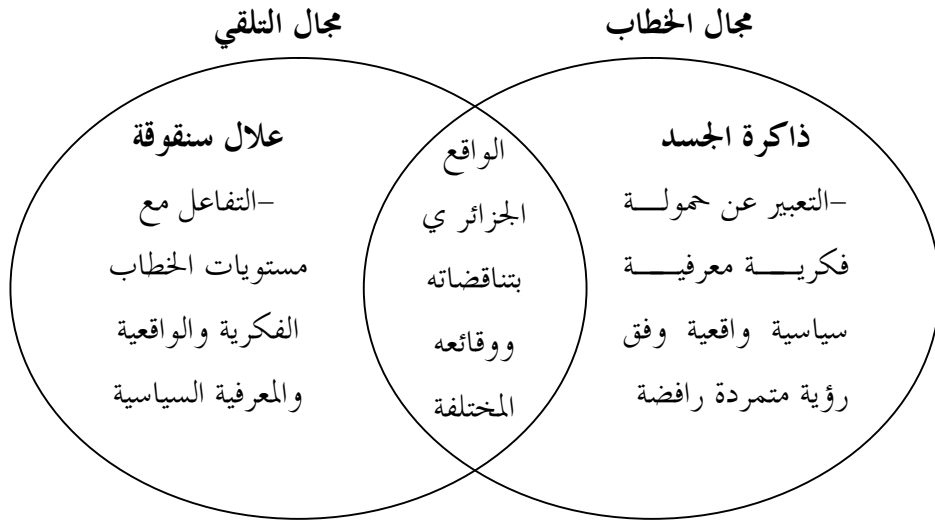
ويمكننا القول إنّ قراءة "نزار قباني" - "ذاكرة الجسد" هي قراءة الشاعر العربي لواقع التآزم و الضياع و التناحر العربي ، في مقابل الثورة و التمرد و الجنون المشحون في الذات العربية منذ قرون ، إنه التعبير عن سحر اللغة العربية حتى حين تسرد الهزيمة و تعري الجرح .

- قراءة علال سنقوقة:

درس "علال سنقوقة" رواية "ذاكرة الجسد" ضمن إطار المتخيل و السلطة - في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية - وقد خلص إلى أنّ الحكي في خطاب "ذاكرة الجسد"، يتجه نحو الدعوة إلى الفكر المتحرر من كلّ السلطات التقليدية سلطة التاريخ الثوري الرسمي، سلطة الدولة الوطنية الحديثة الممثلة في الخطاب الاشتراكي ثم الخطاب السياسي الانتقالي المتميز بالفوضى و عدم التشكل في نسق إيديولوجي واضح، ثم أخيرا، سلطة الفكر الديني السلفي أو "الإسلام السياسي" و تبدو الدعوة إلى الديمقراطية في شكل نقد مزدوج لخطاب السلطة الوطنية و التيار الديني⁽⁴³⁴⁾.

يبدو أنّ "علال سنقوقة" قرأ "ذاكرة الجسد" بروية سياسية، إيديولوجية، بالدرجة الأولى، و يمكننا أن نمثل لهذه القراءة من زاوية تموقع القارئ فيما يلي:

434 - علاقة سنقوقة، المتخيل و السلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص.79.



مجال التفاعل

كما يبرر "علاّل سنقوقة" اختياره لرواية "ذاكرة الجسد" للتحليل لأنها في رأيه "أول رواية نسائية جزائرية مكتملة تصدر باللغة العربية، تحاول تجاوز البنية الروائية الواقعية المباشرة، كما أنها تجرؤ على الولوج إلى عوالم ممنوعة لم تدخلها الرواية الجزائرية إلا مؤخراً"⁽⁴³⁵⁾ فـ "سنقوقة" يقرّ ضمناً أنّ رواية "ذاكرة الجسد" رواية استثنائية في طريقة طرحها لمواضيع كانت تمثّل في مرحلة ما فضاء فكرياً معرفياً يحرم ويمنع الولوج إليه، وبالتالي فإنّ رواية "ذاكرة الجسد" هي رواية ثائرة متمردة على كل ما هو مقبول مألوف، تحترف تعرية الواقع و مسألة الممنوع والمحرم، و الولوج إلى المعتمّ و المهمّش و انتقاد السلطة و تسليط الضوء على المأساة.

- قراءة بشير بويجرة محمد:

اعتبر "بشير بويجرة" أنّ "مقصدية" "ذاكرة الجسد" تجاوزت سيّم الواقعية التاريخية والتعبير عنها إلى مقصدية أخرى سنظل عاجزين على القبض عليها وعلى تحديد هويتها، وذلك هو التجاوز بعينه، تجاوز الوقائع تجاوز الغريزة، تجاوز الزمن، تجاوز المعيقات، تجاوز الكبت، وتجاوز التجاوز"⁽⁴³⁶⁾ كما يرى "بشير بويجرة" أنّ متن "ذاكرة الجسد" (لا يكتفي في أجلى صورة وفي أرقى مجالاته الإبداعية) بإبطال هيمنة وعلواء الواقعة التاريخية واستبدالها

⁴³⁵ - علاّل سنقوقة، المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص. 122.

⁴³⁶ - بشير بويجرة محمد، المتن الروائي، المخيال والمرجعية، مقارنة حول المتخيل والواقعة التاريخية، "ذاكرة الجسد"، نموذجاً، دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها "مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر"، جامعة وهران، ع: 2، مارس 2005، ص. 162.

بالمخيل، بل يذهب إلى إبطال مفعول هيمنة (الجسد) باعتباره ذا علاقة قوية بالواقعة وصانع لها، وتبقى الكلمة للانتماء... للمكان وجمالياته... للعمق... للمخيل، وللإنجاز، وذلك ما دفع (أحسب ذلك) "أحلام مستغانمي" إلى عنونة الرواية الثانية -التي هي في حقيقة الأمر الجزء الثاني لذاكرة الجسد- بـ"فوضى الحواس" حيث لا وجود للواقعة إطلاقاً في أبعادها الفيزيائية، بل كل ما هنالك حدوث إنجازات وفق ما تتطلبه حيناً دوافع المخيل ومكوناته وتلاوينه.

وأحسب أنّ ذلك ضرب من الانجازات الراقية جداً في مجال صناعة المتون الروائية في الجزائر، صناعة يصعب جداً على الوطن وعلى الأنا وعلى المستقبل إنجاز شيء ذا قيمة وليخلد بدونها... كما يستحيل أيضاً، أن نخوص في منحرجات المرجعية الوطنية دون صناعة متون روائية راقية تصل إلى مخبأ الحكم الجزائري... عبر تدرجه فوق مراحل الزمن⁽⁴³⁷⁾.

تعامل "بشير بويجرة" مع رواية "ذاكرة الجسد"، باعتبارها خطاباً متجاوزاً للمرجعية التاريخية والواقعية المباشرة والتصريحية، إلى شعرية المخيل وإيحائيتها وتلميحيتها وجمالية تشكيلاته اللغوية/الدلالية.

- قراءة سوسن لبابيدي:

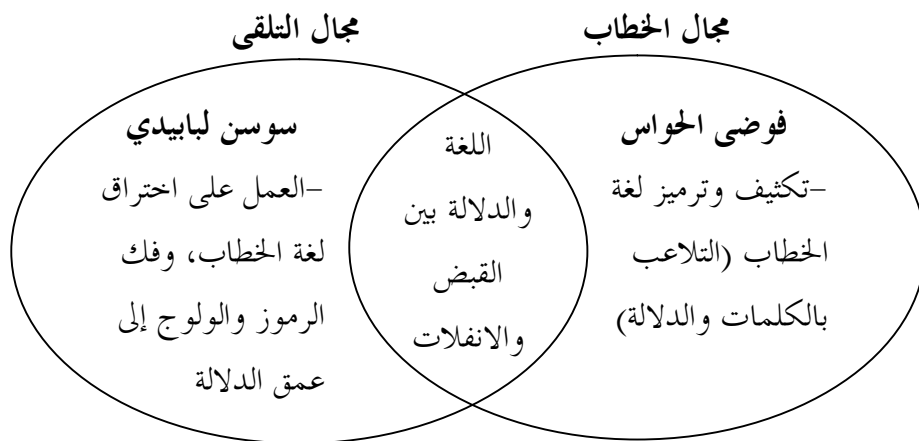
تري "سوسن لبابيدي" أنّه "ضرب من الجنون أن تكتب عن رواية يعود تاريخها إلى التاسع عشر من كانون الأول سنة سبع وتسعين وتسعمائة وألف، ويعود تاريخ آخر كلمة فيها إلى جميع إشارات الاستفهام والتعجب في سراديب الذاكرة وربما إلى أحجار القلاع الصلدة وربما إلى جسور قسنطينة ليست المرة الأولى التي أقرأ فيها فوضى الحواس، لعلّي قرأتها بين سطور ذاكرة الجسد، أو في زمن آخر. عامان منذ أودعت ذاكرة الجسد فسحة ما في خزانة الكتب، وزمنا ما من عمر الذاكرة. ولحظات تفصلني عن فوضى الحواس، أخفيها وكأنني أبعد عني تهمة ما، لم أتعمد إمساك القلم، فقد سعدت عندما عادت مستغانمي امرأة عادية من غير دفتر وقلم، لكن إغراء علاصوته بعد أن أفرد البائع دفاتره أمام عينيها... (عندما)... وعندما هذه أعادت إلى ذاكرتي كثيرا من الأوهام وربما الأحلام... وتساءلت عندما يبرأ القارئ من لغة الكاتبة فما الذي يبقى من فوضى الحواس؟"⁽⁴³⁸⁾ يتبطن سؤال "لبابيدي" إقراراً بشعرية وجمالية

⁴³⁷ - بشير بويجرة، المتن الروائي، ص. 163.

⁴³⁸ - سوسن لبابيدي، ماذا بعد أن صارت الحواس فوضى، الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 382، السنة

32 شباط، 2003، ص. 165.

لغة "فوضى الحواس" - والثلاثية عامة- كما ينم عن خصوصية وتفرد تفعيل الطاقات والتقنيات اللغوية داخل الخطاب، ثم تنتقل "سوسن لباييدي" إلى اعتبار أنّ "لغة مستغامي مرهقة، ولم لا؟ أبو تمام شاعرا كانت لغته مرهقة، اللغة فن وصنعة ونقيض للعفوية، لأنها مستوى خطابي متميّز يختلف عن مستوى الحديث اليومي على سبيل المثال. لا ضير من ذلك. لكن السمة الرئيسية للغتها أنّها تعبت بدلالة الكلمات، لا أقصد الدلالة اللغوية المباشرة بل تلك اللغة المغرقة في مجازيتها وشفافيتها، حتى عندما تقلّب الأوجاع متحدثة عن الاغتيالات والقهر، حتى عندما تصف اختراق رصاصة لجبين عبد الحق"⁽⁴³⁹⁾ إنّها اللغة حين تسترجع سطوتها على الواقع والإنسان والوجود. كما ترى "سوسن لباييدي" أنّ "لغة مستغامي لا تُجيد التعامل مع الموجودات الواقعية المعيشة، مع شخصيات حقيقية، لكنّها في الوقت نفسه بارعة في إسقاط سمات الشخصيات على كائناتها الحبرية. للغتها فلسفة مجردة ما إن تنطقها على لسان شخصية معيشة حتى يخبو تألقها"⁽⁴⁴⁰⁾ وهنا تظهر خصوصية تعامل الروائية مع اللغة وبالتالي مع القارئ فـ"تبنى الكاتب لرؤية إبداعية معنيّة أثناء الكتابة يعدُّ بشكل من الأشكال، خطوة نحو تحديد مسبق لملامح النص المراد إبداعه، ومن خلاله لنوعية القراءة المناسبة له، وإن كان ذلك لا يستبعد طبعاً إمكانية خرقها من طرف القارئ الفعلي"⁽⁴⁴¹⁾ ويمكننا أن نجسّد العلاقة السابقة فيما يلي:



مجال التفاعل - قراءة سوسن ناجي:

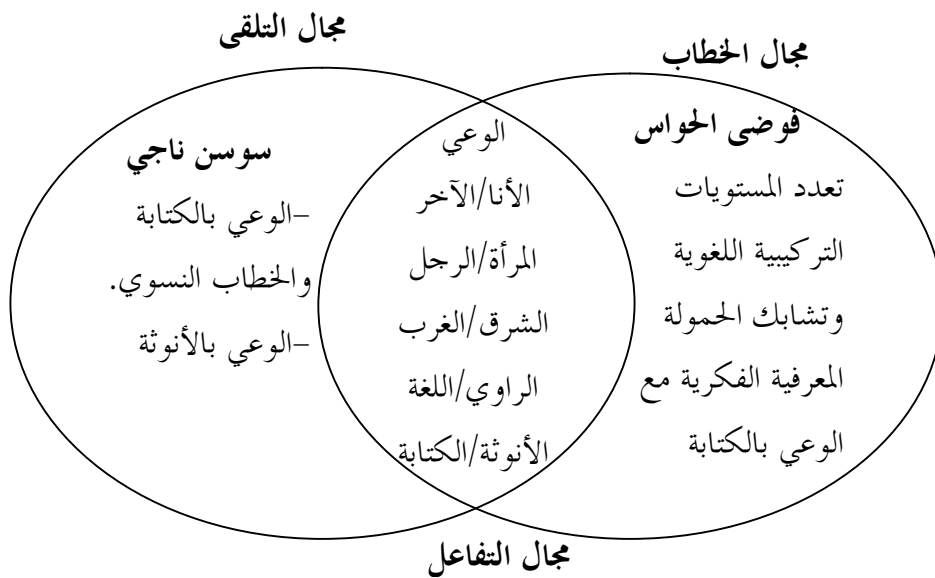
439 - المرجع نفسه، ص. 165.

440 - المرجع نفسه، ص. 169.

441 - عبد العالي بوطيب، الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، مجلة فصول، ص. 271.

خصّصت "سوسن ناجي" الفصل الرابع من كتابها "الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية -" لدراسة الوعي بالكتابة وتأنيث النص في "فوضى الحواس" حيث اعتبرت "سوسن ناجي" أنّ نص "فوضى الحواس" يتّسم بالوعي "وهو وعي يبدأ من الوعي بالأنا والآخر، ف الوعي بالاستلاب وجوهر البعد التاريخي، وأخيراً الوعي بالكتابة وجدل الاختلاف. وهو وعي يسعى حثيثاً ليتبوأ موقع الصدارة في النص، موقع المبادرة والسؤال...؟ فالوعي بالكتابة هو ما يتوّج هذا النص، وهو يوازى الوعي بالأنوثة، والوعي بالأنا، لأنّه يشكّل البطل الرئيسي في الواقع في مواجهة الموت... الأنوثة كما الكتابة ليست عزاء على الإطلاق، لأنها تذكير دائم به"⁽⁴⁴²⁾ كما ترى "سوسن ناجي" "أنّ علاقة حميمية تنشأ بين الكاتبة واللغة في "فوضى الحواس" علاقة تكون فيها هي الفاعل المهيمن على مقادير النص ويكون الآخر/الرجل هو المفعول الذي يتأخّر عن مواقع الصدارة المعتادة، ويتم تدعيم هذه العلاقة عبر فعل التوحّد بين البطلة (أحلام/حياة) وضمير المتكلّم الراوي"⁽⁴⁴³⁾.

ويمكننا أن نمثّل هذا التفاعل بما يلي:



⁴⁴² - سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، القاهرة، 2004، ص.125. نقلاً عن، ماجد مصطفى، عرض لكتاب الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر لسوسن ناجي، مجلة فصول، ع:66، ربيع

2005، ص. 276.

⁴⁴³ - المرجع نفسه، ص. 276 .

- قراءة مروان نجار:

يقول "مروان نجار": "كم صهرت "أحلام مستغانمي" من آلام الجزائر وآمالها، ومن ذاتها المتوهجة، ومن ثقافتها المتنوعة قبل أن تولد رواية اختزلت في شخصياتها وأحداثها عصرا عربيا وإنسانيا بكامله، رمزه الجزائر وحدوده الإنسان في المطلق"⁽⁴⁴⁴⁾.

من خلال هذه القراءات المختصرة لخطاب الثلاثية والتي أخذناها على سبيل الإيضاح لا الحصر - يتضح لنا أنّ كلّ قارئ قرأ الثلاثية وفق طريقته ورؤيته وخبراته وذوقه الخاص، إلا أنّ جميع الآراء تتفق ضمنا على خصائص معينة تميّز الثلاثية وتختلف في أخرى، إلا أنّ ما يهمننا -في دراستنا هذه- هي أنّ أغلب القراء اتفقوا على كون خطاب الثلاثية، متصفا بالشعرية والتجاوز والرفض، والتمرد على ما هو مألوف وسائد والوعي الشديد والفعلية باللغة وبالتالي الكتابة.

لقد ارتبطت قضية الشكل بمسألة التلقي "التي تحتلّ مكانا بارزا في نظريتهم (أي الشكلايين) من الأدب، فيرى أحد زعمائهم وهو (ايخناوم) أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة، فلا مفر من أن ننتهي إلى النتيجة التالية، أنّ التلقي الفني، هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل، ومن الواضح أنّ فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذلك ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي"⁽⁴⁴⁵⁾ فمع المدرسة الشكلائية اكتسب مفهوم الشعرية شحنة جديدة وازدادت أهمية الشكل وظهر تصور جديد في طريقة التعامل مع اللغة والصورة الشعرية، إلا أنّهم ورغم تأكيدهم على استقلالية الظاهرة الأدبية عن كلّ ما هو خارجي، إلا أنّ اهتمامهم بالشكل كان في جانبه الآخر متعلقا بظروف تلقي الخطاب وابتكار الوسائل التي تجعل الخطاب ينعطف نحو التلميح والإيحاء، بدل التصريح والمباشرة وبالتالي التحرر من التلقي الآلي البسيط -الذي يجعل من النص الأدبي خطابا مكشوف الأبنية والعلاقات الدلالية- ليدخل في مجال شعرية التلقي حيث يشكل القارئ

444 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات ANEP، طبعة الجزائر، 2004، الواجهة الخلفية للغلاف.

445 - صلاح فضل، نظرية البنائية، ص. 68.

عنصرا مؤثرا ومتأثرا وطرفا فعّالا ومنتجا في العملية الإبداعية لا مجرد متلق سلبي ومتقبل لأي نص أدبي.

لقد رأى "يان موكاروفسكي" "أنه ينبغي أن يُنظر إلى الفن على أنه علامة، ذلك لأن كل مضمون نفسي يُجاوز حدود الوعي الفردي يعدّ علامة، بحكم طبيعته التوصيلية، والعمل الفني يظلّ علامة ما دام يصل بين الفنان ومن يستقبله" (446) إنّ العلامة في قول "موكاروفسكي" دال على الواقع ولا يعني هذا أنّ الواقع مسند مرجعي لإنتاج العلامات الجمالية، فالعلامة - تبتكر - تخلق عبر عملية التلقي امتدادها في الواقع ولكن هذا الواقع ليس محدداً مسبقاً ومحدوداً، فالتلقي فاعلية خاصة تتخذ من الأدب مرجعية لها، وبهذا لا يمكن للواقع أن يكون شكلاً محدداً، فالعلامة تبتكر لنفسها معان جديدة بواسطة التلقي و"العمل الفني لا يكتمل إلاّ عندما يستقبل المتلقي المعنى الكلّي، وأنّ هذا المعنى الكلّي يتحقّق بتتابع العلامات، حيث ترتبط كل علامة جزئية - أوكل علامة جديدة - بما يسبقها من علامات لتؤثر فيما بعدها. إنّ كلّ مكوّن من مكوّنات العمل يحمل معاني جزئية، ويتحقّق المعنى الكلّي للعمل بتتابع هذه المعاني الجزئية" (447) وتظهر العلاقة بين الموضوع الجمالي وشعرية التلقي بصورة وثيقة فـ"كمال الأداء لا يقاس أو يحدّد بالاستناد إلى الأداء وحده، بل يستلزم أيضاً من أجل الحكم عليه - الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوّقون التاريخ الفني (الذي تمّ تنفيذه) معنى هذا أنه إذا أريد للعمل أن يكون (فنياً) بمعنى الكلمة فلا بدّ له أيضاً أن يكون (جمالياً) أعني أنه لا بد من أن يصاغ بالصورة التي تجعل منه موضوعاً للإدراك والتلقي" (448) فتحوّل النص من حالته الفنية إلى حالته الجمالية مرتبط بمدى وعي وإدراك المتلقي، وإدراكنا للنص واحتوائنا وحتى تجاوزنا له، يعني أننا ننقله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل وفي هذا تأكيد على الوظيفة الشعرية فعندما ندرك خطاباً ما بوصفه يؤدي في أحد جوانبه وظيفة توصيلية نلزم بتحديد العلاقة بين الخطاب والواقع الذي يصوّره وهذا ما يقع في مجال القراءة والتلقي وقد حدّد "جاكسون" ثلاثة محاور لتحديد الأدبية:

446 - يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص. 39.

447 - المرجع نفسه، ص. 40.

448 - زكريا إبراهيم، فلسفة الفن، ص. 116.

"إنَّ تحقُّقَ الأدبية بما تقدّمه من شكل متحرّر من الآلية له علاقة بأنشطة الإدراك والتلقي، لأجل ما تفرضه من عملية "تعصير" دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقي والرسالة.

ب- نتيجة لذلك التحرّر من الآلية فإنّ اللغة الأدبية تدخل في مجموعة من الاحتمالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقّعه المتلقي مما يجعل من التحرّر شرحاً لوظيفة الرسالة الأدبية عقب احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التي تعمل كقاعدة لدراسة هذا العمل.

ج- وما يحققه هذا التحرّر، وما ينتجه هذا الفهم وفق جوانب سياقية، تتحقّق الأدبية، خلال الجمع بين الثبات والتطورّ ويكون الانتهاء عند تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية وفي الآن ذاته، مراعاة عمليات التطور الجمالي"⁽⁴⁴⁹⁾.

يمتلك المتلقي رؤى موافقة/مغايرة لرؤى الخطاب الأدبي وفي الحالتين يكون المتلقي منشطاً دينامياً وفعالاً للغة والدلالة والتأويل و"يعتقد" "إيكو" أنّ المتلقي غالباً ما يفهم الوحدات الثقافية المكوّنة للخطاب فهما مجازياً لأنّه هو أيضاً له مرجعه الخاص، أي له وحداته الثقافية الخاصة، فالتجربة علّمتها ما هي النتائج الدلالية التي ينبغي فهمها من خلال إشارات محدّدة يصدرها الآخرون وهذه التجربة هي رصيد ثقافي ومعرفي له طبيعة "خارج سيميوطيقية"⁽⁴⁵⁰⁾ ولهذا فإنّ "الموضوع الفني متعلّق بالنص والموضوع الجمالي متعلّق بالتلقي، فتجمع بينهما معادلة (النص/التلقي) وهي معادلة يوحّدها التفاعل بينهما"⁽⁴⁵¹⁾.

إنّ خطاب الثلاثية بنظامه المتميّز ومستوياته المتداخلة "لا يُحصله المتذوق باستعمال حواسه فقط، وهي أدنى وأحطّ ضروب التلقي، وإنّما يُدركه حقّ إدراكه باستعمال خياله"⁽⁴⁵²⁾ فالمتلقي يعمل على تجاوز القراءة الآلية وبالتالي تجاوز سلطة النص المطلقة ولا يتم التحرر من كلّ هذا إلاّ بـ "ربط العلاقات بين المرسل والمتلقي والرسالة، من خلال عملية التلقي"⁽⁴⁵³⁾ فالقراءة الفاعلة لا تكون شارحة ولا إسقاطية وإنّما هي قراءة المحاورّة والتفاعل بين القارئ

449- ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية، مكتبة ناشرون للنشر، لونجمان، د.ط، 1996، ص. 227-228.

450- ينظر، حميد حميداني، بنية النص السردي، ص. 107.

451- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص. 48.

452- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص. 107.

453- حسن سعيد بحيري، علم لغة النص، ص. 64.

والخطاب و"القراءة ليست نقداً صدر من خلاله الأحكام بالحقّ والباطل... وإنما القراءة شيء آخر، تقرأ هو أن تبدع، وتبدع هو أن تتبكر وتسرح وتعجب وتسحر"⁽⁴⁵⁴⁾ فالقراءة تواصل وتفاعل وحوار بين النص والمتلقي "وشرط القراءة وعلة وجودها أن تختلف عن النص الذي تقرأه، وأن تكشف فيه ما لا يكتشفه بذاته، أو ما لا ينكشف فيه من قبل، وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله، فلا مبرر لها أصلاً لأنّ الأصل هو أولى منها ويغني عنها"⁽⁴⁵⁵⁾ ولذلك سنحاول أن نكشف ما لم تقله الروائية إلا تلميحاً وإيحاء ومخاتلة عبر تلاوين خطاب ثلاثيتها - هي محاولة للكشف عن احتمال من بين عدد لانتهائي من الاحتمالات-.

إنّ القراءة "ليست فعلاً" بريئاً "إنّها تمتلك سلطاناً، دائماً تكون القراءة مهما تكتمت عن مقاصدها، وحجبت مرادها نوعاً من الاحتواء، احتواء النص"⁽⁴⁵⁶⁾ وكلماً زاد إحتواء القراءة للنص كلما زادت سلطة القارئ على النص "فالقراءة لا بدّ أن تعتمد على استغراق القارئ في عالم النص استغراقاً شبه تام، وبدون هذا الاستغراق تظلّ القراءة سطحية تدور في إطار التأويل المكروه"⁽⁴⁵⁷⁾ فالقارئ بامتلاكه لفعل القراءة له القدرة على تفعيل أو تعطيل الحركة الدينامية اللغوية/الدلالية للخطاب الأدبي وهذا التفعيل هو الآلية التي تمنح للخطاب الأدبي سيرورته وانفتاحه على المتعدّد.

ترى ما مدى تفاعل خطاب الثلاثية مع المتلقين، وهل تمكّنت الروائية من تحقيق استثنائية وتمييز خطابها في مقابل ما هو عادي ومألوف ومتوقّع؟

عند دراستنا لخطاب الثلاثية لا يمكننا الفصل بين مفهومي الكتابة والقراءة، ففي حين تبدأ الكتابة من قاعدة لغوية معيارية لتتحول إلى نظام لغوي خاص يهفو إلى تحقيق شعرية وفنيته، إلاّ أنّه يبقى نظاماً جامداً في انزاله واستقلالته بذاته، لتأتي القراءة لتكشف خصوصية هذا النظام اللغوي/الدلالي وتفعيل شحنته الشعرية واستكمال صورة الإبداع وبهذا يمكننا أن نزعم أن فعل الكتابة في حدّ ذاته، هو قراءة للمخيلة، للذات للقريحة والكتابة مجرد مظهر من مظاهر القراءة الخفية"⁽⁴⁵⁸⁾ وبالرغم مما تملكه القراءة من حرية ابتكار أساليبها وطرقها في

454 - عبد الملك مرتاض، القراءة بين قيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، ص.28.

455 - علي حرب، النص والحقيقة، نقد الحقيقة، ص.20.

456 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.382.

457 - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص.239.

458 - عبد الملك مرتاض، القراءة بين قيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، ص.25.

التعامل مع النص والتحاور معه، إلا أنها تبقى محصورة ضمن الفضاء اللغوي والدلالي والسياقي العام للنص، فالنص يمتلك سلطة الانفتاح والانغلاق و"أن يتحوّل النص إلى ميدان معرفي مميز، وأن يصبح منطقة من مناطق عمل الفكر، معناه أنّ له مشروعيته وكيوننته المستقلة وكيونة النص تقضي بالنظر إليه من دون إحالته، لا إلى الواقع الخارجي، ففي منطق النقد يستقلّ النص عن المؤلف، كما يستقل عن المرجع، لكي يغدو واقعة خطابية لها حقيقتها وقسطها من الوجود"⁽⁴⁵⁹⁾ ولكن استقلالية النص عن المرجع والمؤلف نسبية ومؤقتة ذات بعد نظري فقط ف"اللغة تواصل ويستحيل أن نوصل شيئاً، إذا لم يكن الخطاب مفهوماً - ينبغي للخطاب أيّ خطاب، أن يكون قابلاً للفهم - تلك البديهية الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأنّها ليست سوى مظاهر لتحققها، وقابلية الفهم هنا، ينبغي أخذها بمعنى توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي"⁽⁴⁶⁰⁾ ولتحقق هذا الإدراك لا بدّ من أن يسترجع النص علاقته الضمنية بالمرجع والمؤلف رغم أنّ المرجعية لا تشكل بعداً جمالياً بذاتها ولكنها عامل أساسي في حدوث الإدراك ف"لا بدّ من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص إنّ المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واقع بهذا التفاعل لذا يحاول دائماً أن يكون الالتحام قويا"⁽⁴⁶¹⁾ فالخطاب الأدبي يهدف للمحافظة على الحد الأدنى من التواصلية فيما يعمل في الجانب الآخر على تغليب الوظيفة الشعرية، وكسر أفق توقعات المتلقين وبالتالي إدهاش وإمتاع المتلقي مما يدفعه إلى "ملء فراغات النص وهو جوهر التلقي"⁽⁴⁶²⁾ وتجلي الشعرية، فانتقال الاهتمام من النص إلى القارئ هو انتقال "التفسير إلى القارئ وليس المؤلف أو النص"⁽⁴⁶³⁾.

تقول الروائية:

459 - علي حرب، نقد النص، ص. 12.

460 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 101.

461 - توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص. 04.

462 - عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص. 120.

463 - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص. 141.

"في الواقع، من كثرة ما قرأت، اكتشفت أن مصيبتني هي في كوني لست أمية، فكم من الأشياء قد تحدث لنا بسبب ما نقرأ.. ذلك أن ثمة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة، وتوصلنا إلى حيث لا نتوقع" (464).

وتقول:

"وأنا التي كنت أحلم بكتابة كتاب واحد، يمكنني بعده أن أموت "كاتبة"، كتاب يتدخل في حياة القارئ حدّ منعه من النوم، وجعله يعيد النظر في حياته، ها أنا وفقت على الأقل، مع قارئ واحد، من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حدّ إدهاشي وقلب حياته وحياتي..

رأساً على عقب!

وهكذا أصبحت خلاصتي في النهاية، أنّ على الكاتب أن يفكر

كثيراً قبل أن يكتب قصة ففي أية لحظة قد تأخذ الحياة قصته مأخذ الجد، وتعاقبه بها أو تعاقب ذلك المسكين الذي وقع تحت سطوة الكلمات، ولم يعد يدري وهو يقرأها أين يقع الخط الفاصل بين الوهم والحياة" (465).

بهذا تفصل الروائية في مسألة تفاعل الروائي/المتلقي وبالتالي الخطاب والقارئ، فالروائي -والكاتب عامة- لا يكتب لنفسه وإنما يكتب لقارئ موجود بالفعل، قارئ يسأل ويرفض ويندهش ويبحث فيما يقرأه عن الإمتاع والإقناع، لا قارئاً يتقبّل ويستجيب دون تساؤل، فعدم وجود القارئ يُدخل النص في جمود وموت أبدي.

ب- آلية تفعيل خطاب الثلاثية بين الإمتاع والإقناع:

إنّ خطاب الثلاثية ليس مجرد نظام لغوي سردي يؤدي وظيفة حكاية، إبلاغية جمالية، لكنّه تراكم فكري معرفي، فلسفي وإيديولوجي وتاريخي...، إنّه نسيج معقد التركيب متداخل المستويات لغوياً/دلالياً كأيّ خطاب روائي، ولكن ما الذي يجعل من خطاب الثلاثية خطاباً

464 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 308-309.

465 - المصدر نفسه، ص. 309.

يؤدي وظيفة مزدوجة الغاية "يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية وتسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما؟" (466).

يكتسب الخطاب الروائي كينونته الشعرية قياسا بقدرته على خلق مجال التفاعل الدينامي بين فضاءين مختلفين خيالي وواقعي هذا التفاعل الذي يمارس تأثيره على القارئ بجعله دائم الانشغال والإنجاب نحو عمق الخطاب ولا يتحقق هذا إلا إذا كان الخطاب متميزا في تشكيله اللغوي وجريئا في طرحه الفكري وولوجه إلى عوالم محضورة ورفضه وتمردّه وثورته على المؤلف والعادي.

تقول الروائية:

"سيقول نقاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إن هذا الكتاب ليس رواية وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب.

أؤكد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب...
فهناك أشياء لم أقلها لك بعد

اقرئي هذا الكتاب... وأحرقني ما في خزانك من كتب لأنصاف الكتاب، وأنصاف الرجال، وأنصاف العشاق" (467).

هكذا تعبّر الروائية عبر صوت الراوي عن رفضها وتمردّها وهكذا تمارس سلطتها على القراء وقد جعلت "المتعة مسلمة من مسلماتها" (468). فخطاب الثلاثية يدخل إلى "المتلقي دخولا مؤثرا لا يتم إلا عبر التوافق مع رغبته لا من أجل الخضوع لهذه الرغبات بل من أجل مقاومتها وتحقيق الأحسن في إطار الوظيفة الأدبية" (469). لقد حاولت الروائية أن تهتك الأستار

466 - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص. 36.

467 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 386-387.

468 - رولان بارت، لذة النص، تر منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط. 2، 2002، ص. 07.

469 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص. 78.

وتكشف المحجوب وتساؤل الممنوع وتقف على الحقائق "ذلك أن الرواية لم تكن بالنسبة لها، سوى آخر طريق لتمير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة"⁽⁴⁷⁰⁾.

إن الروائية وفي أكثر حالاتها تطرقاً وتمرداً وخروجاً عن المألوف والعادي، بقيت محافظة على الحد الأدنى من الرؤى المرجعية التي تضمن الوظيفة التوصيلية المباشرة للخطاب فالكاتب "من إذا أراد أن يتكلم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكون كلام متلقى على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً"⁽⁴⁷¹⁾ لقد حاولت الروائية أن تُسرّب للقارئ عبر ثلاثيتها شحنة من الانفعالات والأفكار والرؤى فـ"الفن هو تعبير عن انفعال"⁽⁴⁷²⁾ أحسّ به الفنان وابتكر أسلوباً خاصاً لإيصاله للمتلقى في أكثر صور ه تأثيراً وإمتاعاً وإقناعاً ولذلك لا يستطيع الروائي - خاصة - الانفلات وبشكل مطلق من المرجع والعلاقات الخارجية المرجعية للنص فهذه الأخيرة تشكل أفقا للتوقعات الاحتمالية للمتلقين ومن دونها يتحوّل النص إلى محض إشارات وإيماءات وشفرات غير مفهومة في تراصها وعلاقاتها ونسيجها وهي بمعزل عن السياق المرجعي، هذا الأخير الذي يشكل خلفية الإدراك لدى القارئ وبدونه يضيع النص في رحابة اللغة و"الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرخين لا غير.. إنه في الحقيقة يحترف الحلم.. أي يحترف نوعاً من الكذب المذهب. والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية"⁽⁴⁷³⁾ وفي الحالتين لا يستطيع الانطلاق من العدم.

لقد حاولت الروائية أن تحوّل الواقع بتأزماته وتعقيداته وأحداثه وبكل تراكماته إلى واقع لغوي له نظامه وأسلوبه وأدواته ولغته الخاصة ولهذا فعلى القارئ أن يجد الخيط الرابط - والذي يبدو دقيقاً جداً في النصوص الشعرية - الذي يجمع بين الواقع اليومي (الموجود) والواقع اللغوي الفني (الخيالي) فهذا التحوّل الدلالي يخلق أفقا واسعاً للتلقي وقد عرف "هانس روبرت ياكوبس" أفق التوقع باعتباره: "منظومة من المرجعيات تُصاغ موضوعياً وتنتج عن ثلاثة عوامل رئيسية بالنسبة إلى كل عمل في اللحظات التاريخية التي يظهر فيها وهذه العوامل هي: التجربة

470 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 18.

471 - رولان بارت، النقد البنوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط. 1، 1988، ص. 14.

472 - ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر، مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة العصرية العامة للتأليف، 1961، ص. 254.

473 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 128.

المسبقة التي يمتلكها الجمهور الذي ينتمي إليه العمل، وشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، والتي يفترض معرفتها، والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية وبين العالم الخيالي والواقع اليومي⁽⁴⁷⁴⁾ ويستعمل "ياوس" أفق التلقي "للدلالة به على بنية من التوقعات يستحضرها الشخص حين يجد نفسه أمام نص من النصوص، وهكذا قارئ الأدب، يواجه النص حين يقرؤه بأفق ما من آفاق التوقع"⁽⁴⁷⁵⁾ فيما أنّ الأفق عند "جادامير" "يتضمّن أنّ رؤيتنا للعالم هي بالضرورة منظورة أي مبنية على منظور، والمنظور محدود بالضرورة، أي لا يمكن أن يكون له صفة "المطلق"⁽⁴⁷⁶⁾ فالعمل الأدبي "ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية"⁽⁴⁷⁷⁾ فأفق التلقي ليس مجالا ثابتا ومحدّدا مسبقا ولكنه يتغيّر من عصر إلى آخر ومن قارئ إلى آخر، فالحديث إذن ليس على أفق تلق واحد ولكن عن مجموعة من آفاق التلقي وما يهمنّا هو أفق توقع الجمهور والنص ففي حين يعتبر الأول "شبكة تفسيرية، يسبق العمل في الوجود، ويتشكل من التجارب الجمالية السابقة لأولئك الذين يقرؤونه"⁽⁴⁷⁸⁾ يمثل الثاني المؤلف باعتباره "هو المسؤول الأول، بصورة طبيعية عن هذا الأفق، ويحدث أحيانا أن يحدّد بوضوح الجمهور المقصود أو طريقة قراءة كتابه"⁽⁴⁷⁹⁾ فالكاتب يكتب وهو مستحضر في ذهنه أفق توقع القراء، إلا أنه لا يعمل في الغالب على التوافق معه وإنما يحاول خلخلة بنية توقعات القراء وزعزعتها بهدف إحداث المفاجأة والدهشة والإعجاب؛ إنّ الكاتب يسعى دائما إلى إيداع خطاب قادر على إحداث الهزة واللذة معا، فالشعرية تشكل حالة "الإندهاش بعجائبية النص من حيث هي ليست في الصياغة، ولا في اللغة المختارة، وإنما هي في كل مكونات الكتابة"⁽⁴⁸⁰⁾.

ويقسّم "رولان بارت" النص إلى نوعين:

"النص اللذة: وهو الذي يبعث الفرح واللذة في نفس المتلقي.

474 - جان ستاروبنكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر، غسان السيد، ص.59.

475 - السيد إبراهيم، نظرية القارئ وقضايا نقدية أدبية، مكتبة زهراء الشرق، د.ط، د.ت، ص.13.

476 - المرجع نفسه، ص.13.

477 - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص.175.

478 - جان ستاروبنكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر، غسان السيد، ص.67.

479 - المرجع نفسه، ص.67.

480 - عبد القادر عميش، أدبية النص، في كتابات أبو حيان التوحيدي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها،

2001/2000، ص.109.

ونص المتعة: وهو الذي يُتعب المتلقي لأنه يضعه في حالة ضياع ويزعزع ثبات أذواقه، وقيمة ذكرياته، كما أنه لا يكتفي بموت المؤلف ويعلن عن ولادة القارئ⁽⁴⁸¹⁾ وبما أن مجال بحثنا هنا هو الخطاب الروائي الذي يُعتبر من "أكثر الفنون قدرة على تحويل مختلف المواقف الإيديولوجية والدلالات الثقافية التي اكتسبت في المجتمع قوة السنن (code) من طبيعة خارج سيميوطيقية إلى طبيعة سيميوطيقية بواسطة اللغة الأدبية"⁽⁴⁸²⁾ ولذلك فهو يمتلك قدرة كبيرة على جعل المتلقي يتفاعل معه من منطلق أنه واقع لغوي/دلالي موازي لواقعه -الحسي- ومختلف عنه في الوقت ذاته فالخطاب الروائي -المعاصر خاصة- يحوّل الواقع والتاريخ والأحداث...، بفعل اللغة وفعالية الخيال إلى فضاء لغوي ينبع -ينبثق- من الواقع فيما ينفجر اختلافه عنه ومفارقته له من خصوصية تشكيله وإيحاءاته ورؤاه ذلك أن "الإضفاء الشعري سبيل ذو وجهين تبادلي، وتزامني، تجاوز وتخفيض للمجازة هدم وإعادة للبناء، ولكي يؤدي - الخطاب- وظيفته من الناحية الشعرية، ينبغي "للمعنى" في وعي المتلقي أن يُفقد وأن يُتمّ العثور عليه في آن واحد"⁽⁴⁸³⁾ فألية الفقد والعثور على المعنى في الخطاب الروائي أداة لتفعيل طاقاته الفنية والامتاعية، الإقناعية، وبهذا يتجاوز القارئ شعوره بسلبية التلقي الآلي إلى متعة المشاركة في إنتاج الخطاب فـ"شعرية النص تولّد التأثير، والتأثير يدفع إلى الاقتناع والافتتاح بالمبدأ تكون نتيجته حتماً تبنيه والعمل به"⁽⁴⁸⁴⁾.

تقول الروائية:

"الناس الذين نحبه لا يحتاجون إلى تأطير صورهم في بروايز غالية، إهانة أن يشغلنا الإطار عن النظر إليهم ويحول بيننا وبينهم الإطار لا يزيد من قيمة صورة لأنها ليست لوحة فنية، وإنما ذكرى عاطفية، لذا هو يشوّش علاقتنا الوجدانية بهم ويعبث بذكرتنا الجميل أن تبقى صورهم كما كانت فينا عارية إلاّ من شفافية الزجاج"⁽⁴⁸⁵⁾.

لقد حاولت الروائية -من خلال هذا المقطع- أن تمارس نوعاً من الإمتاع والإقناع على المتلقي فهي تطرح فكرتها التي تبدو على بساطتها مناقضة لما هو مألوف وعادي، بلغة

481 - أحمد علي دهمان، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، مجلة الموقف الأدبي، ع:371، 2002، ص.18.

482 - حميد حميداني، بنية النص السردية، ص.108.

483 - جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص.204.

484 - محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص.180.

485 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.136.

شعرية، تأكيدية تدفع القارئ إلى إعادة قراءة المقطع مرات عديدة ومع كل قراءة يعيد بناء معنى جديد، فكيف للبرواز أن يكون حائلا بيننا وبين صور من نحبهم وأين تكمن قدرته على تشويش علاقتنا الوجدانية بهم والعبث بذاكرتنا؟ وهل كل البراويز متشابهة؟ ولكي يجيب القارئ على كل هذا فلربما لجأ إلى تجريب الأمر واكتشاف الفارق بنفسه ومعايشة هذا الشعور الداخلي، هذا إذا كان القارئ مجرد باحث عن المعنى الأولي في بساطته وسطحيته، أمّا أن يلج إلى ما وراء هذا المعنى فهذا يحتاج قراءات أخرى، وهنا يدخل المتلقي إلى فضاء محاورة الأشياء.

وتقول الروائية:

"صمت حتى ظننت أنه لن يضيف شيئاً، لكنه واصل بدون

توقف، وبحزن هاتف يرّن طويلاً ولا يرفعه أحد:

الفاجعة .. أن تتخلى الأشياء عنك، لأنك لم تمتلك شجاعة التخلي عنها، عليك ألا تتفادى خساراتك . فأنت لا تغتني بأشياء ما لم تفقد أخرى إنه فن تقدير الخسائر التي لا بدّ منها . ولذا، أنا كصديقي الذي كان يردّد " لا متاع لي سوى خساراتي . أمّا أرباحي فسقط متاع " أوثر الخسارة الكبيرة على المكاسب الصغيرة .

أحب المجد الضائع مرة واحدة .

لو تدري كم من الأمور الغريبة كنت شاهدا عليها . لو تدري

لبلغت عمق رحم الحكمة "(486).

لا يستطيع القارئ إلا أن يتماهى مع هذا المقطع، فيحتويه ويتلبس لغته ودلالته متسائلاً: كيف يمكن للأشياء أن تتخلى عن الإنسان؟ وكيف ندرك فن الخسائر، ونبلع عمق رحم الحكمة؟ وفيما هو يبحث عن أجوبة لهذه الأسئلة يبدأ بالمشاركة في توليد معان جديدة.

إنّ الروائية "أحلام مستغانمي" تعمل على "استدعاء المتلقي ليكون شريكا في العملية الكلامية"(487) وطرفا إيجابيا في تفعيل ديناميكية النص ونمو الدلالات فالقراءة الفعالة "تضفي

486 - أحلام مستغانمي ، عابر سرير، ص.136

487 - محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص.70.

على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار، وإذا كانت هذه القيمة تتمثل في شيء فإنما تتمثل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي⁽⁴⁸⁸⁾ ولذلك فعلى القارئ أن يتجنب القراءة الآلية والسطحية، من أجل تجاوز سلبية التلقي إلى فاعليته حيث يتحول القارئ إلى طرف أساسي في عملية الإبداع.

تقول الروائية:

"مازلت أذكر قولك ذات يوم

"الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"

يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول:

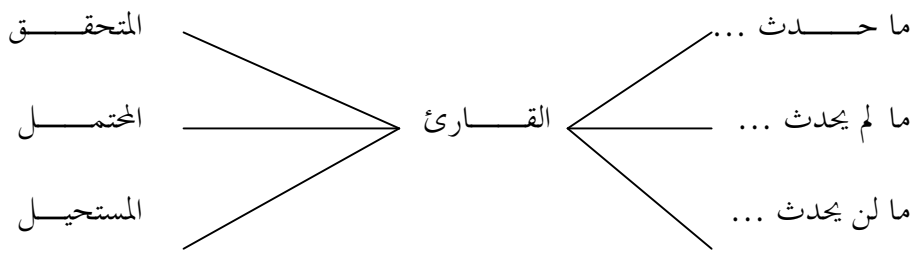
هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث، إنها

تصلح اليوم لأكثر من كتاب

فما أجمل الذي حدث بيننا... ما أجمل الذي لم يحدث... ما أجمل

الذي لن يحدث"⁽⁴⁸⁹⁾

بين ما حدث ولم يحدث ولن يحدث، يجد القارئ نفسه مجبراً على إعادة ربط الأحداث والوقائع من أجل إدراك الموجود المتحقق والاحتمال الممكن.



لقد ابتكر خطاب الثلاثية لغته الخاصة بأسلوبها الشعري وبنائها العلائقي والفكري المتشابك ليترك أثره الخاص على المتلقي وربما يتمكن من توسيع وحتى تغيير قناعاته ورؤاه

488 - لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيقاظ، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،

ص.141.

489 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.07.

ودفعه للاعتقاد بصحة كل ما يقرؤه، فقد ركزت الروائية على شدّ انتباه القارئ، بتوفير أكبر قدر ممكن من الشعرية والمتعة والتشويق له و"الإمتاع راجع إلى الغرابة، والغرابة راجعة بدورها إلى بنية النص وطريقة تشكيله"⁽⁴⁹⁰⁾ فقد تميّز خطاب الثلاثية بجرأة طرح المواضيع والتسلُّل إلى عمق الواقع بتأزماته وتعقيداته وإعادة التعامل مع التاريخ ووقائعه، كل هذا كان بلغة شعرية أكسبت الثلاثية سمة التفرد والخصوصية، فانزياح الثلاثية لغة ودلالة عن كل ما هو مألوف وعادي ومتداول ولّد "هزة وأريحية، وتلذُّد النفس نتيجة الإغراب الذي يستتفر المتلقي ويدفعه إلى التحليل، والبحث عن الحقول الدلالية المستترة، فتحدث لديه اللذة الأدبية التي هي غاية كل حدث كلامي"⁽⁴⁹¹⁾.

لم يعد الخطاب الروائي مجرد نص سردي، حكائي، ينهض على تقنيات سردية من أجل توصيل قصة أو حقيقة أو واقع ما توصيلاً مباشراً وواضحاً إلى متلقٍ معروف ومحدد سلفاً، وإنما تحوّل إلى مجموعة من الوظائف اللغوية والركائز المادية والفسولوجية والعناصر المنسجمة والمختلفة والمتضادة أحياناً القائمة على محور الاختيار وعلائق استبدالية قائمة على محور التركيب ودلالات تصريحية وأخرى تلميحية، فتعدّدت الصور والإيماءات وتعقدت شفرة الخطاب لتتجاوز -أحياناً- أفق التوقع والتلقي الآلي إلى حدّ يسمح بتعدّد القراءات ف"يوقظ في المتلقي وعيه الجمالي، ويثيره، ويكون ذلك الوعي مصحوباً بالإدراك بل ناتجاً عنه"⁽⁴⁹²⁾.

إنّ خطاب الثلاثية بمستوياته المتعدّدة والمتشابكة عمل على استنزاف طاقة القراء من مستوى إلى آخر وبالتالي تحقيق حصانته وكينونته الخاصة واستمراريته الفنية فالمعنى إذا "تيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه في النفس أجلاً وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف"⁽⁴⁹³⁾ وهذا ما يسعى كل خطاب أدبي إلى تحقيقه.

490 - لطفى اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.370.

491 - عبد القادر عميش، أدبية النص، ص.152.

492 - المرجع السابق، ص.369.

493 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، مطبعة المدني جدة، ط.1، 1991 ص.139.

لا يُحقّق الخطاب الأدبي شعريته في شكلها المتعالي إلاّ في إطار قدرته على الكشف والإثارة، وإحداث الهزة⁽⁴⁹⁴⁾ ولا يتحقّق هذا من خلال الشكل اللغوي في تجلياته الشعرية دون المضمون فطريقة التشكيل اللغوي ليست الوسيلة الوحيدة للتأثير في المتلقي، وإنما لا بدّ من المزج بين التشكيل اللغوي والمعرفي والفلسفي والإنساني داخل الخطاب الروائي خاصة وإلّا تحوّلت الكتابة إلى مجرد أساليب لغوية جافة لا دلالة لها، فالشكل الشعري يستدعي بالضرورة الموضوع الشعري وبالتالي التلقي الشعري والموضوع الشعري لا يعني بالضرورة الانفعال الوجداني، الذاتي، ولكنه وعي بالوجود و بالكينونة والذات والآخر، فالكاتب يركّز على خاصية التشكيل الشعري للغة والموضوع على حدّ سواء. رغم أنّ هذا التقسيم (شكل /مضمون) افتراضي على المستوى النظري ولا وجود له على المستوى الاجرائي.

يفرّق "كمال أبو ديب" بين النصّ اللّذة والغبطة (الهزة). فيعتبر أنّ نصّ اللّذة: النصّ الذي يرضي يملأ يمنح النشاط والفورانية، النصّ الذي من الثقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسة القراء⁽⁴⁹⁵⁾ و "نص الغبطة الهزة النص الذي يفرض حالة من الضياع والفقدان، النصّ الذي يزعج (ربّما إلى درجة من الاملال) يخلخل افتراضات القارئ التاريخية والثقافية والنفسية وانسجام أذواقه وقيمه وذكرياته واطرادها، ويصل بعلاقته مع اللغة إلى نقطة التآزم⁽⁴⁹⁶⁾ و النصّ الروائي-الحداثي خاصة- يحاول أن يحقّق الميزتين معا، فالإلى أي مدى استطاع خطاب الثلاثية أن يوازي بين الميزتين؟

تقول الروائية:

"في الواقع، أحببت دائما الكتاب الذين تكمن عظمتهم، في كونهم يقولون لنا الأشياء الأكثر ألما وجديّة... بإستخفاف يذهلنا. تمنيت دائما أن أشبههم، أولئك الرائعين. الذين يأخذون كلّ شيء مأخذ عكسه. فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقتنا في التعامل مع الموت والحب... والخيانة... والنجاح... والفشل... والفجائع... والمكاسب... والخسارة، ولذا أحببت زوربا، الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي"⁽⁴⁹⁷⁾.

494 - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص. 122.

495 - المرجع نفسه، ص. 84.

496 - المرجع نفسه، ص. 14.

497 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 358-359.

وقد حاولت الروائية أن تأخذ كل شيء مأخذ عكسه في خطاب ثلاثيتها.

تقول :

"لكنه كان في مشهده ذاك، ذكيا كما ينبغي متغابيا كما يليق ، متهكّما حتى لكان حزنه يدافع عن نفسه بالسخرية"⁽⁴⁹⁸⁾.

تجمع الروائية وفي مقاطع كثيرة في ثلاثيتها بين المتناقضات فيعبر الشيء عن ضده وتحوّل الأشياء والمواقف إلى مشاهد تتداخل فيها المتناقضات لتصل حدّ التماهي (الذكاء/التغابي)، (الخراب/الجميل)، (الحزن/الرقص).

ويرى "ايتين سوريو" أنه " من بعض الزوايا يحمل كل نتاج جدير، جدير بالاهتمام الجمالي مذاقا خاصا به، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق، فهو يثير حنيننا رقيقا، أو غربة وحشية، أو عظمة غنية ومجلجلة، لكن هذه الخطوات التحليلية، ينبغي ألا تضع قناعا على الخصائص التي لا توصف للمذاق، للمناخ للحبوية، التي مهما حاولنا أن نعدّد الصفات الكلامية لتحديدّها- فلن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاص في تفردّها الأصلي"⁽⁴⁹⁹⁾. فليست كل ظاهرة شعرية قابلة للتحديد والتحليل فهناك ظواهر لا يفسرها إلاّ الحدس والذوق ولا يمكننا الاحتكام إلى المعايير والقواعد لقياسها، و لا تزال كثير " من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصل بالبرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الإجرائية المتاحة حتى الآن"⁽⁵⁰⁰⁾ ولذلك يرى " رولان بارت" أنّ اللذة تأتي هكذا حضور من غير سؤال ووجود يعمّ كل شيء دون أن يتموضع في شيء"⁽⁵⁰¹⁾.

تقول الروائية:

" الفن هو كل ما يهزّننا. وليس بالضرورة كل ما نفهمه!"⁽⁵⁰²⁾.

فالروائية تقرّ على لسان الراوي باندهاش القارئ غير المبرر إجرائيا وفق وسائل وأدوات معيارية، تعيدية.

498 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.146.

499 - ينظر، جون كوين، بناء لغة الشعر، ص.4.

500 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 24.

501 - رولان بارت، لذة النص، ص.07.

502 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.25.

كما أنّ هناك مقاطع في الثلاثية تهدر التحليلات البلاغية التجزيئية شحنتها الشعرية الكامنة في تشكيلها ونسيجها العلائقي والسياقي العام، فلا نستطيع ملامسة شعريتها بتحديدنا وشرحنا للصور الانزياحية من استعارات ومجازات وكنيات...، وإنما تكون ملامستنا لهذه الشعرية في شكل حضور يعمّ الخطاب والمتلقي ليمارس كل طرف منهما سلطته على الآخر، تأثراً وتأثيراً وبالتالي تفاعلاً إيجابياً منتجا ومحققا لسيرورة التوالد الدلالي (خطاب/متلقي) تقول الروائية:

" الوقت "لا"...

في بهو الحزن الفاخر، تعلّمى الاحتفاء، ليلا بالألم...كضيف مفاجئ هو ألم فقط...فلا تستعدّي له كما لو كان دمك الأول. متأخراً هذا البكاء، لحزن جاء سابقاً لأوانه، كوداع فالوقت وداع...

يقول الحبّ: ألو...نعم"

وتجيب الحياة: ألو.. "لا" والملح يتسرّب عبر خطّ الهاتف.

يجتاحنا بين استبداد الذاكرة، وحياء الوعود تتابع الأشياء رحلتها دوننا." (503)

نلاحظ من خلال المقطع أنّ قضية الإمتاع واللذة، أمر يتجاوز الأسلوب واللغة، فكما يقول "عبد القاهر الجرجاني": "إذا رأيت البصير بجواهر الكلام، يستحسن شعرا، أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه، من حيث اللفظ فيقول حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنّه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، و إلى ظاهر الواضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ،وفضل يقتدحه العقل من زناده" (504) وبهذا يمكننا تقبل وجود بعض المقاطع في خطاب الثلاثية التي مارست فعل التأثير والإمتاع على المتلقي نظرا لطبيعتها التجاوزية و المجازية و التمردية و الثورية في طرحها لمواضيع

503 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.330.

504 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص.09.

مختلفة بلغة تكشف المحجوب و تعرّي الواقع وإمعانا في المفارقة تهفو إلى حجب المكشوف
تقول الروائية :

"فاكتب إذن أنت ما زلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تسترّ أو فعل انفضاح، إذا
كانت فعل قتل أو فعل انبعاث . تتمنى لو أطلقت النار على كل الطّغاة بجملته ، لكن من تنازل
أيها الكاتب بقلم، في نزال كل غرامائك فيه يتربّعون على عروش من الجماجم .

كان عليك قبل أن تهجم على الأوراق أن تختار كلماتك بعناية ملاكم، أن تصوّب
ضرباتك إلى القتلة، بأدنى قدر ممكن من المجازفة. أن تكتسب تلك الموهبة. موهبة كتابة كتب
غبية، تسعى إلى سلامة صاحبها وبراعته، غير معني بما تسببه رواية رديئة من أضرار ، ولا
جين كاتب لا يمكن لقارئ أن يأتّمه على حياته أو يوصيه ثأرا لدمه

من تكون... لتحاول الثأر لكل الدم العربي بكتاب . وحده الحبر شبهة أيها الجالس
على الشبهات . أكتب لتنظيف مرآبك من خردة العمر، كما ينظف محارب سلاحا قديما.
ما زال للقتلة متّسع من الجاه . ولا وقت لك إلاّ ساعته تدقّ بعده في معصمك ..تمدّ يدك بما
يلزمها من القوة للكتابة ."(505)

فالكتابة -إذن- في عرف الروائية فعل متأرجح بين الثنائيات بين التسترّ و الإنفضاح
بين القتل و الانبعاث هنا تكمن سمات الحداثة في خطاب الثلاثية ذلك أنّ الكتابة الحداثيّة تقوم
على تجاوز -الموجود- الواقع من أجل الانبعاث من واقع جديد تؤسسه الذات لا من واقع
مرفوض ومفروض.

ويمكننا أن نجمل مدلولات الكتابة في هذا المقطع فيما يلي:

فعل الكتابة عند أحلام مستغانمي

- ← فعل تستر
- ← فعل انفضاح
- ← فعل قتل
- ← فعل انبعاث
- ← فعل ثأر
- ← فعل مجازفة
- ← فعل ائتمان
- ← فعل شبهة
- ← فعل حرب
- ← فعل قوّة

إنّ "السامع أو القارئ حين يحدّد، بوعي أو بدون وعي وضعيّة ، عيّنة لغوية يستدعي بنيتين : خارجية وداخلية .. تتمثّل البنية الداخلية في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أو اصر مقطوع ما، وتكمن الخارجية في مراعاة المقام أي أنّ المتلقي يضع في اعتباره كلّ ما يعرفه عن المحيط...و الفصل بين البنيتين (الداخلية والخارجية) غير وارد بالنسبة للمتلقي" (506) فهذا الأخير دائم التطلّع تواق بطبعه إلى نصوص تفاجئه بتشكيلاتها و علاقاتها ونسيجها اللغوي/الدلالي إلى كلّ مامن شأنه أن يهزه ويمتعه ويدهشه و يقنعه و بالتالي يدفعه إلى المشاركة في توليد المعاني.

إنّ المتلقي توا إلى كلّ خطاب يبدو وكأنّه يستنطق دواخله ويهتك أسراره في غفلة من اندهاشه به، بلغة شعرية لاتقرب المعنى إلاّ بقدر ما تحببه في تلاوين الكلام.

فهل استطاعت الروائية أن تحقق آلية التفاعل بين خطابها والمتلقين، وإلى أي مدى وصل خطاب الثلاثية في تجاوزه للمألوف والمنطقي والمتوقّع؟

2- شعرية الصورة السردية في خطاب الثلاثية:

أ- الصورة بين التقريب والتشويق:

تعلّق مفهوم الصورة بالبلاغة وعدت الصورة آلية من آلياتها الفعّالة ومن أرقى خصائص التعبير في الكلام عامة والنص الأدبي خاصة، فلغة الخطاب الأدبي " هي أبعد من أن تكون مجرد لعبة منطقية وأوسع من أن تكون هندسة ألسنية، فهي تكشف عن كينونتها وثرائها في الأشكال المتنوعة التي تتبدى في الابتكارات الفنية والجمالية أو الأساليب البلاغية والخطابية، أو المهارات المجازية والإستعارية" (507).

506506 - محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1990، ص.14.

507 - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص.23.

لقد تحلّصت الصورة الفنية من النظرة المنطقية والتطبيقات الإجرائية الآلية فتحوّلت إلى نظام خاص يخضع في قيمته الكلية إلى قوّة المبدع على ابتكار-خلق-رؤى وتشكيلات لغوية/دلالية دائمة الانفتاح والتحوّل، وبالتالي ضرورة وجود تلق خاص لهذه الصور؛ أي متلق قادر على إستيعاب رحابة هذا النظام واتساعه باعتباره نظاما خاصا يقوم على الانزياح الدائم عن كلّ ما هو عادي ويومي ومنطقي ومألوف، ففعالية الصورة الشعرية في اتساعها واحتوائها للمتأففات والمتناقضات حدّ التماهي تحتاج إلى فاعلية تلقي مشابهة يكون فيها أفق توقع القارئ قادرا على إدراك جمالية هذا التحوّل والتشابك العلائقي.

لم تعد الصورة "مجرّد زخرف زائد، بل إنها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إيسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم"⁽⁵⁰⁸⁾ والخطاب الروائي الحدائي وبالرغم من كونه يقوم على آلي السرد و الحكي بشكل محوري مما يدفع به إلى النثرية الإبلاغية بالدرجة الأولى إلاّ أنّه يوظّف آليات وأساليب متعدّدة للتعبير عن حمولته الشعرية ولعلّ من

508 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص.46.

أهم هذه الوسائل التي يوظفها الخطاب الروائي -الحدثي خاصة- هو تكثيف الصور الشعرية.

يرأح خطاب الثلاثية بين الوظيفة المرجعية والشعرية إلا أنه يدفع بالوظيفة الشعرية إلى أقصاها في بعض المقاطع فتأتي لغتها مشحونة بالشعر، مدفوعة بالمجاز، مزدحمة بالصور الشعرية، ولعل هذا ما يثير المتعة واللذة ويولد التشويق لدى القارئ فالثلاثية تشكل مزيجا من الانفعال والعاطفة والتاريخ والواقع والمعرفة والرؤى الإنسانية وقد سعت الروائية إلى تحويل هذه العاطفة المشحونة بالجنون والتمرد والحلم والشهوة إلى لغة شعرية تسربها إلى المتلقي وفق مظهر تكثيف الصور ذلك أن " الصورة هي وليدة العاطفة، إن العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة" (509) و " العاطفة أساس كل أدب" (510).

إن العاطفة مفهوم مجرد غير قابل للقياس المعياري وقد جاءت بعض الصور في خطاب الثلاثية مفاجئة، مربكة، مثيرة للدهشة، واللذة والمتعة، متجاوزة المؤلف من العلاقات المنطقية بين الدوال والمدلولات، محاورة للذات، رافضة التمتع ضمن المفاهيم البلاغية، المنطقية الضيقة ويمكننا أن تجتري بعض الصور المشحونة بعاطفة شعرية من خطاب الثلاثية.

تقول الروائية:

"ما زال كلما تحدثت تكسوه اللغة،

ويعرّيه الصمت بين الجمل.

وهي ما زالت أنثى التدايعات. تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي...على عجل.

هذي عارية الصوت. تكسو كلمات اللقاء بالتردد بين سؤالين

تحاول كعادتها، أن تخفي بالثرثرة بردها أمامه.

كادت تسأله: لماذا لبس ابتسامته معطفا للصمت، اليوم بالذات بعد شهرين من القطيعة؟

ثم فكرت في سؤال آخر: أينتهي الحب عندما نبدأ بالضحك من الأشياء التي بكينا بسببها

يوما؟

509 - محمد زكي العشاوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص.78.

510 - رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص.15.

وقبل أن تسأل، بدا لها وكأنه غير مكترث إلا بصمتها أمام ضحكته لحظتها فقط تنبهت إلى أنه لم يكن يرتدي معطفا.

الحرز لا يحتاج إلى معطف مضاد للمطر، إنه هطولنا السريّ الدائم". (511)

يمكننا أن نتابع الاتساق السردى للصورة الروائية في هذا المقطع كما يلي:

ينبني هذا المقطع السردى على شحنة شعرية مجازية كبيرة، فهو يركز على مجموعة من الآليات التي تضمن انتظامه على مستوى واحد من الكثافة والانزياح، إلى درجة يبدو فيها المقطع ورغم درجة الكثافة اللغوية وطغيان مظاهر الانزياح واتساع الفجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول، متماسكا، ومنسجما ضمن السياق النصي العام، إلا أن الصورة ورغم انتشاريتها وتشابك النسيج المجازي فيها لا تحمل أي فرضية تبرز عامل التشبّه والذي غالبا ما يربك القارئ وفي الوقت ذاته تعمل الصورة على إثارة تأمله-القارئ- الجمالي وإيقاظ حسّه واستجابته الشعرية وهذه مفارقة تجمع بين التوحّد العضوي والانسجام العلائقي والمنافرة الإسنادية داخل البناء الكلي للصورة، كما أن غياب عامل التشبّه يحقق صفة الاتساق السردى والشعري للصورة الروائية في المقطع -والثلاثية عموما- وقد ارتكزت الصورة في المقطع على آليات منها:

أ- طغيان ضمير المتكلم المباشر على المقطع كله وبالتالي فالمقطع مصوغ وفق منظور واحد، يعزّزه الحضور الجليّ لضميري الغائب (هو/هي).

ب- يظهر في المقطع تماوج بين رؤيتين رؤية هو/هي إلا أن هذا التماوج خاضع لرؤية أحادية هي رؤية "الأنا الراوي" ممّا ينشأ عنه توتر داخلي بحيث تنشطر "الأنا" لتمثّل ذاتها في أبعاد رؤيوية أخرى، مناقضة أو موافقة مما يجعل المقطع ثريا دلاليا.

ج- أمّا حركة المعنى في الصورة؛ فهي حركة متموجة متناغمة تتوارى خلف تشكيل لغوي/دلالي مشحون بطاقة مجازية مُتبدّية عبر مجموعة من البدائل؛ اللغة، الصمت، الكلمات... فيظهر في ملفوظاته ودلالاته وكأنه يتوالد عبر محاور مجازية متعدّدة، ويمكننا أن نلمح ذلك من خلال دلالات-رؤية إحصائية- الصور التالية:

511 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 11-12.

تكسوه اللغة.....	←	اللغة فعل مخاطلة وستر.
يعريه الصمت...	←	الصمت فعل انفضاح وانكشاف.
تخلع وترتدي الكلمات...	←	الكلمات فعل تحوّل
تخفي بالثرثرة بردها..	←	الكلام فعل انحجاب وإخفاء.

تقول الروائية:

"كان في الجوّ براعم جنون لشهوات مؤجّلة أزهرت أخيرا خارج بساتين الخوف، لكن في بيت متورّط في حزننا أكثر من أن نفرح فيه.

بدا لي كأنّما لاستحالة فرحنا، كنا نمارس الحب رقصا بنشوة الحزن المتعالي .

و قبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يضرم الحزن ، صامتا كنت جالسا قبالتها، طربا لفرط حزني ، حزينا لفرط طربي ، منتشيا بها لفرط جوعي إليها. دمائي تصهل تجاهها دوما، تنتهي كرما يعتصر تحت وقع قدميها .

أحببت فصاحة قدميها المخضبنتين بدم الرجال ، في كلّ رغبة شيء من العنف المستتر .
أهذا خفت كعبها ، أم لأنّه لا يليق بقسنطينة الرقص بكعب عال⁽¹⁾.

نلاحظ أنّ تركيب الصورة السردية في هذا المقطع يجنح نحو التجريد بل يكاد يتحوّل إلى تجريد خالص فالصورة تتشكل من أطراف ذهنية مجردة (براعم جنون الشهوات) (بساتين الخوف)، (الرقص يضرم الحزن) (طربا لفرطي حزني)، (دمائي تصهل)، (فصاحة قدميها)، إنّ العلاقات بين الدوال والمدلولات في هذا المقطع تشكّل فجوة : مسافة التوتر شديدة الإتساع فهذه العلاقات مفاجئة تخترق أفق التوقع المنطقي المعياري، لدى القراء وتتجاوزهم إلى رحابة الفضاء الخيالي، حيث تتصالح وتتآلف الأضداد و المتناقضات فتحيلنا الصورة -هنا- إلى العالم الداخلي حيث الهواجس و التوترات وحيث حقيقة الذات ، إن التناغم بين العناصر المشكّلة للصورة تشكل ملمحا شعريا جماليا ، يشف عن رؤية شعرية وجدانية يمكن رصد بعض ملامحها فيما يلي :



تتوزع الصورة بشكل انتشاري متحوّل باستمرار قابل للتموقع ضمن قراءات متعدّدة وبرؤى مختلفة ولعلّ هذا من أهمّ خصائص الصورة الشعرية، صورة الإيحاء والتلميح، صورة فضفاضة الدلالة لا تزيدها القراءة إلاّ اتساعا وتشابكا وبالتالي ثراء.

وإذا كانت الصورة لا تعتبر "العنصر المكوّن للأدب، لأنّها في ذاتها ليست سوى أداة، لخلق أقوى انطباع ممكن فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة" (512) إلاّ أنّها "هي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له بل إنّها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى" (513) ومع المتلقي فالصورة لها قدرة الحجب والكشف، فهي تحجب وراء بنائها وعلاقتها اللغوية رؤية العالم وموقفا من مشكلاته وتناقضاته وطريقة حضور فيه وليست مجرد تشكيل لغوي محض وانزياح لغوي قائم على قواعد تركيبية تتحوّل مع الزمن إلى قوانين معيارية يمكن تعلّمها وتلقينها كما

512 - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص.71.

513 - حميد حميداني، بنية النصّ السردي، ص.61.

تكشف عن علاقات تقريبية وتغريبية وتشويقية فيما بين الإنسان و ذاته والعالم وأشياءه فالصورة فيما هي تبتكر تشكيلها اللغوي/الدلالي، المتميّز تحيلنا على واقع موازي ومفارق، عالم لغوي له نظامه وعلاقاته ونسيجه الخاص.

تقول الروائية:

" هكذا التاريخ دائما عزيزتي، وهكذا الماضي...ندعوه في المناسبات.

ليتكفل بفتات الموائد.

نتحايل على الذاكرة، نرمي لها عظمة تتلهى بها، بينما تتصب

الموائد للآخرين.

وهكذا الشعوب أيضا نهبها كثيرا من الأوهام..كثيرا من.

الأحلام المحلية، من السعادة المؤجلة، فتغض النظر عن الولايم التي لن تدعى إليها.

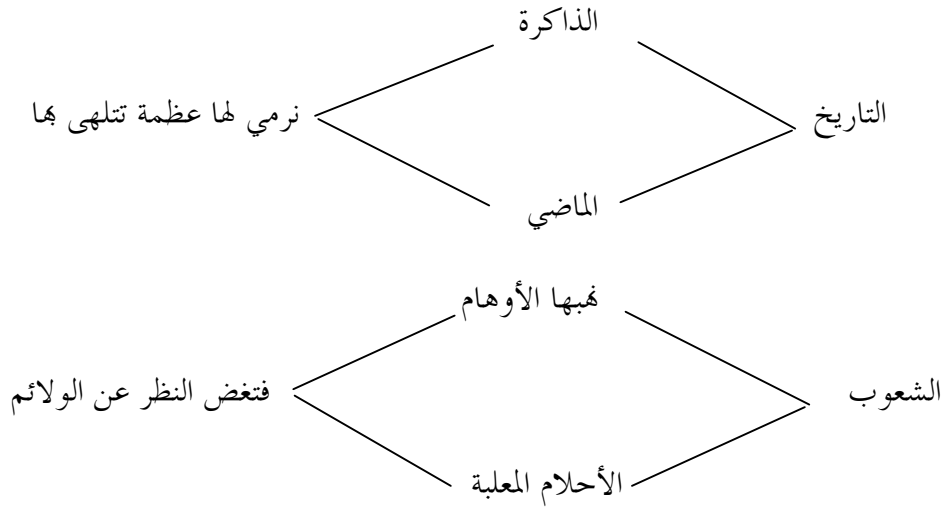
ولكن لم أع كلّ هذا إلا بعد فوات الأوان. بعدما رفعت الموائد.

وانسحب الجميع لأبقى وحدي...أمام فتات الذاكرة". (514)

تقوم الصورة السردية في هذا المقطع على محوري الرفض/التهكم موظفة علاقات انزياحية ولغة مجازية تعمل على توليد علاقات دلالية مفاجئة، بين الدوال والمدلولات. حيث يقوم المقطع على ثنائية (التاريخ والذاكرة)، (الشعوب/الحكام)، (العظمة/الخبية)، إلا أنّ التعبير عن هذه الثنائيات جاء بصيغة مختلفة عن ما هو مألوف وعادي، بشكلها المكثف الذي يقوم على التلميح والإيحاء.

إنّ هذه الصورة في كليتها صورة شعرية تنبثق من عمق الواقع وتتنفس رائحة العصر وتكشف زيف المظاهر و خيبة الإنسان.

514 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 278-279.



ويرى "بيير روفيردي" P. Reverdy أن "الصورة هي الإبداع الخالص للروح (...). وكلما تباعد الواقعان المتقاربان، غدت الصورة أقوى، وامتلكت طاقة وواقعا شعريا"⁽⁵¹⁵⁾ وإذا كانت الصورة في مرحلة سابقة تعمل على الجمع بين الأطراف المتقاربة بالكشف عن أوجه التداخل بينها وتجسيدها فإنها في الخطاب الأدبي - المعاصر والحداثي خاصة - تعمل على الجمع بين الأطراف المتباعدة وحتى المتنافرة والمتضادة، أشياء و أطراف يجمعها التغريب لا التقريب والاختلاف لا التماثل في نسيج وبناء شكلي لغوي/ دلالي منسجم، لتؤدّ الصورة في المتلقي مزيجا من حركات الانفعال والخلخلة والاندهاش والمتعة ولهذا تعتبر الصورة "برزخ التفارق بين الوجود والماهية فيتوحدّ الآتي بالمطلق والغائب بالحاضر والحلم بالواقع"⁽⁵¹⁶⁾.

تبدو التجربة الروائية الحداثية تجربة انفعالية وثائرة ومتوترة مدفوعة بها جس التجاوز والتخطي والانفلات من التقسيمات المعيارية والمنطقية المقيدة للعملية الإبداعية في كثير من الأحيان ولذلك جاءت لغتها-الرواية الحداثية- شعرية، مجازية، تبحث عن معادل موضوعي (لغوي) يتسع لتجسيد وتصوير وتوصيل التجربة الروائية في شكل جمالي فني شاعري بكل ما تحمله هذه التجربة من توافق وتفارق إلى المتلقي.

تتولد الصورة الشعرية نتيجة لتضافر وتساند كلّ الحواس والملكات والقدرات الفنية فالكاتب حين يربط بين الأطراف والأشياء لغويا برؤاها الخاصة النابعة من عمق تجربته

⁵¹⁵ - ينظر، علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص. 20.

⁵¹⁶ - رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، دط، دت، ص. 239.

المتميّزة تثير في المتلقي العاطفة والخيال والفكر والحدس لتعبّر الصورة في النهاية " عما لا يمكن للكلمات التعبير عنه" (517).

فكيف استطاعت الروائية أن توصل عاطفتها إلى القارئ عبر خطاب ثلاثيتها؟

تقول الروائية:

" بين الرغبات الأبدية الجارفة... والأقدار المعاكسة... كان قدري

وكان الحبّ يأتي متسللاً إليّ ، من باب نصف مفتوح، وقلب.

نصف مغلق.

أكنت أنتظره دون اهتمام تاركة له الباب مواربا، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق؟

قبل الحبّ بقليل، في منتهى الالتباس تجيء أعراض الحبّ

أعرفها وأنا الساكنة في قلب متصدّع الجدران، لم يصبني يوما، هلع من ولع مقبل كإعصار.

كنت استسلم لتلك الأعاصير التي تغيّر أسماءها كل مرّة، وتأتي

لنقلب كلّ شيء داخلي... وتمضي بذلك القدر الجميل من الدمار". (518)

تعبّر الصورة عن حالة الضياع والانتظار ، انتظار حبّ لا يأتي إلا ليذهب بذلك (القدر

الجميل من الدمار)، حيث تتداخل العواطف والمشاعر و الأفكار ويتمهى الدمار/الجمال،

الحزن/السعادة، الأمل/اليأس، حيث منطقة الالتباس فيتحول القلب إلى بيت كلّما فرغ من سكانه

أهله أناس آخرون، وهكذا...

إنّ هذا التناغم التركيبي والانسجام الدلالي، شحن الصورة بموسيقى داخلية تجلّت على

مستوى القيمة التعبيرية حيث ارتفعت بالصورة إلى ذرى جمالية شعرية.

يبدو أنّ الروائية انطلقت في خطاب ثلاثيتها من رؤية الوصل بين ما يحمله النصّ من

قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النصّ، إنّ المبدع ينشئ النصّ الأدبي وهو واع

بهذا التفاعل لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قويا وهذا ما عملت الروائية على تجسيده-

517 - رجاء عيد، القول الشعري، ص. 39.

518 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 43.

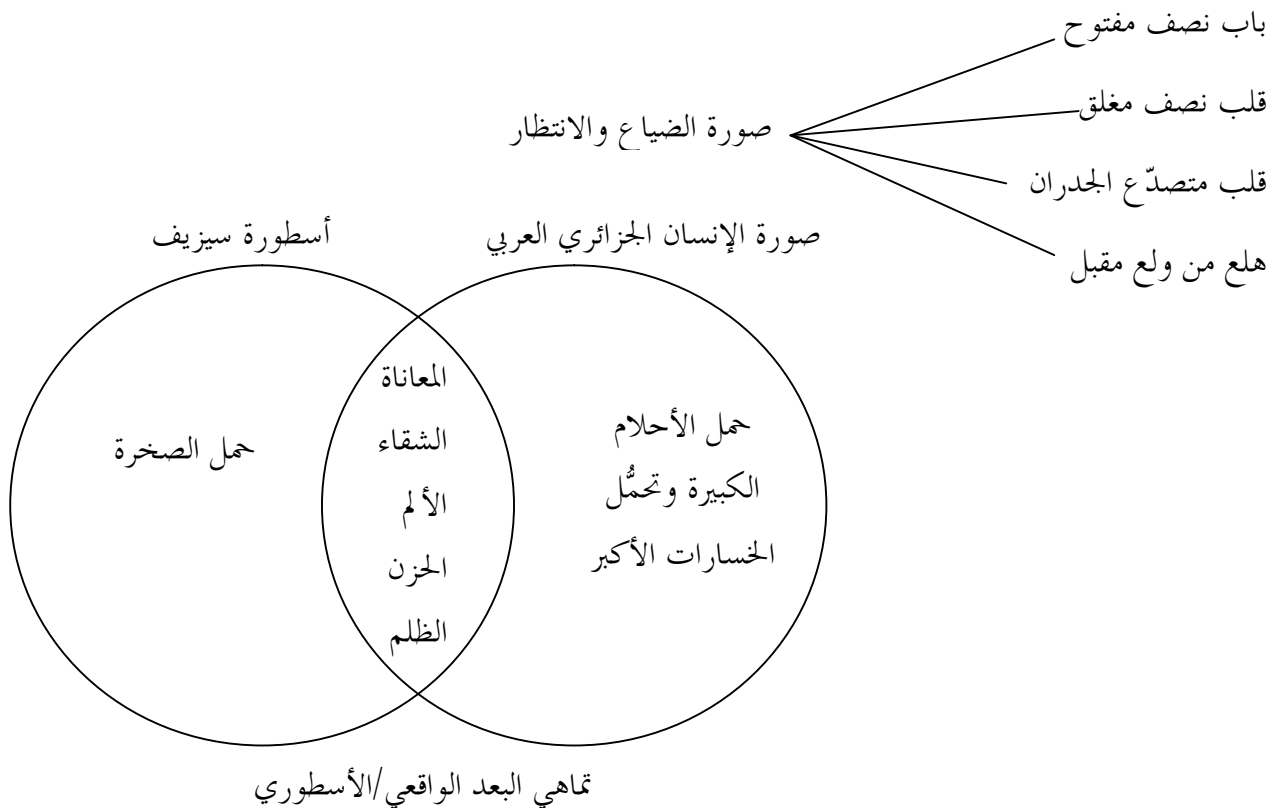
إظهاره-للدفع بقوة تأثير الخطاب على المتلقي إلى أقصاها فجاءت بعض الصور في الثلاثية، مشحونة بالانفعال الذاتي وعاطفة الحزن والألم الذاتي/الجماعي وضياع الذات بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

تقول الروائية:

" عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنك منذور للخسارات الشاهقة ، لفرط ارتفاع أحلامك .

نحن من تسلق جبال الوهم ، و حمل أحلامه ..شعاراته ..مشاريعه ..كتاباته ..لوحاته ، وصعد بها لاهثا حتى القمة ، فكيف تدرجنا بحمولتنا جيلا بعد آخر نحو منحدرات الهزائم ومن يرفع كل الذي وقع منا في السفح؟" (519).

تعبّر هذه الصورة في تمازجها مع أسطورة سيزيف ، رمز الشقاء الإنساني عن واقع الإنسان القسنطيني ، الجزائري والعربي ، في أحلامه ورفضه وتمردّه في تضحياته و خساراته وهزائمه و معاناته، حيث تحوّل الحلم و الأمل إلى صخرة سيزيف / الإنسان العربي الذي كُتب عليه حملها و إسقاطها في كلّ خيبة.



519 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.235.

تتبنى الصورة الشعرية على آليتي تفعيل ضروريتين هما المجاز والخيال وبمعزل عنهما لا تتعدى الصورة حدود الترجيع الآلي للعلاقات الموجودة بين الإنسان والعالم والأشياء والمواقف.

ب- الصورة السردية بين الخيال والمجاز:

ليست الصورة مجرد علاقات مفاجئة واعتباطية بين الكلمات وإنما هي "خلاصة تجربة وكيونة أيضاً، لذا يجب أن نعيد النظر في مفهومنا للصورة فهي ليست صدمة لغوية بل ينبوع وجودي كياني"⁽⁵²⁰⁾ يغرق القارئ في سلسلة من الدلالات والتراكمات الفكرية والتاريخية والاجتماعية.. كما يعمل على كسر المعتاد والمعياري وخلخلة أفق توقعات القارئ مما يدفع هذا الأخير إلى تفعيل قدراته الفكرية والمعرفية والخيالية واللغوية من أجل القبض على الصورة السردية الشعرية في كليتها.

إنّ "ما يجعل المضمون شعرياً ليس التمثّل بما هو كذلك وإنما هو الخيال الفني" ⁽⁵²¹⁾ وقد اعتبر "حازم القرطاجني" أنّ "المخيّل هو الكلام الذي تدّعن له النفس، فتتبسّط لأمر أو تتقبض لأمر من غير روية ولا فكر واختيار، وبالجملة تتفعل له إنفعالا نفسيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فإنّ كونه مصدقا به، غير كونه مخيلا، أو غير مخيل فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى، انفعلت النفس عنه، طاعة للتخييل، لا للتصديق.. [ف] الناس أطواع للتخييل منهم للتصديق"⁽⁵²²⁾.

والتخييل هو أن تقوم في خيال المتلقي "صورة أو صور ينفعل لتخيّلها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط والانقباض"⁽⁵²³⁾ فخيال المبدع يمنح للصورة حتى ولو وُجدت في ذهن المتلقي قبلا في شكلها الآلي المتداول صفة الشعرية والتميّز بتوليدها لعلاقات جديدة بين أطراف الصورة فالخيال مصدر للشعرية باعتباره يشكل "القوة الرؤياوية

⁵²⁰ - عبد العزيز بومسلي، الشعر والتأويل، قراء في شعر أدونيس، إفريقيا، الشروق بيروت، د.ط، 1998، القول لأدونيس، ص.127.

⁵²¹ - هيغل، فن الشعر، تر، جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط.1، 1981، ص.13.

⁵²² - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صص.85-86.

⁵²³ - المصدر نفسه، ص.32.

التي تستشفُّ ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطلُّ على الغيب وتعانقه فيما تتغرس في الحضور»⁽⁵²⁴⁾.

تقول الروائية:

" فأعود رفقة البحر مشيا على الأقدام. أمشي وتمشي الأسئلة معي وكأنني أنتعل علامات الاستفهام".⁽⁵²⁵⁾

"الوقت" لا..

في بهو الحزن الفاخر، تعلّمي الاحتفاء ليلا بالألم..كضيف مفاجئ هو ألم فقط..فلا تستعدي كما لو كان دمك الأول متأخر هذا البكاء، لحزن جاء سابقا لأوانه، كوداع..

يقول الحب: ألو..نعم"

وتجيب الحياة:ألو..لا". والملح يتسرّب عبر خيط الهاتف يجتاحنا.بين استبداد الذاكرة، وحياء الوعود. تتباع الأشياء رحلتها.. دوننا".⁽⁵²⁶⁾

يبدو التمازج بين الواقع والخيال جليا في هذه الصورة حيث تتصهر مجموعة من الصور لتتشكّل صورة واحدة فيتداخل واقع الرغبة وفضاء اللغة الخيالي، وتتماهى المشاهد والمواقف واللحظات بين اللقاء والوداع بين الحقيقة والشك بين الحب والحزن تتعالق الصور لتتشكل صورة مشعة بالدلالات مشحونة بتراكم عاطفي وجداني ذاتي وإنساني.

الصورة الواقعية	الصورة المجازية الخيالية
أعود ماشيا على الأقدام أمشي..	البحر يمشي على الأقدام تمشي الأسئلة.. أنتعل علامات الاستفهام.. استبداد الذاكرة حياء الوعود

524 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 328.

525 - المصدر نفسه، ص. 330.

526 - المصدر نفسه، ص. 330.

لقد كان النقاد قديماً- في غالبيتهم- ينظرون إلى الصورة في إطار علاقاتها التماثلية التقريبية، مؤكداً على العلاقة المنطقية والعقلية فيما بين أطرافها بالنظر إلى الجانب المرئي الحسي، فكلمة صورة كانت تستعمل في الغالب "للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق - أحياناً- مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات"⁽⁵²⁷⁾ فالنظرة التقليدية قامت على رؤيا حسية، تقريبية بين العناصر المكونة للصورة من أجل تقريب البعيد في شكل حسي وبهذا تكون الصورة "عقلية مقصودة لذاتها، مهمتها تتحصر في عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبّه به"⁽⁵²⁸⁾ فلا تتعدى الصورة حدود المعنى القريب القائم على التشابه وبهذا تفقد الصورة- شحنتها الإيحائية الشعرية لتتحصّر في حدود المحاكاة التقريرية للواقع.

في حين أنّ الصورة في الخطاب الحدائثي، تتبني أساساً على إلغاء المعايير الحسية والارتفاع بالمستوى التجريدي فهي لا تعمل على تقريب البعيد في شكل حسي بل هي "القريب الذي يبقى المعنى بعيداً"⁽⁵²⁹⁾ "وتغدو الصورة ملحوظة أكثر بقدر ما يكون طرفها متباعدين أحدهما عن الآخر"⁽⁵³⁰⁾ متجاوزة حسيّة الواقع بموضوعيته وماديته إلى عالم آخر يكون للذات المبدعة فيه دور الفعالية الإيجابية، حيث يضيف الكاتب على صورّه شحنة عاطفية وجدانية، يمتاز فيها المادي والروحي، الحسي والذهني والموضوعي والذاتي، والمرئي واللامرئي فينصهر الكلّ في فضاء لغوي ينزع إلى الإيحاء والمجاز والخيال وتتحوّل الصورة إلى "تركيبية وجدانية تنتمي أكثر ما تنتمي إلى عالم الداخل"⁽⁵³¹⁾.

تقول الروائية:

"قسنطينة المكابرة لا تدري ماذا تفعل بثراء ماض تمشي في شوارع حافية.

قسنطينة الفاضلة التي تحرسها الآثام ويحكمها الضجر المتفاقم، وهذيان الأزقة المحمومة المثقلة بالغرائز المعتقة تحت الملايات"⁽⁵³²⁾.

527 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص. 03.

528- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، ج: 1/2، 1986، ص. 342.

529- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص. 151.

530- فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1995، ص. 85.

531 - المرجع نفسه، ص. 78.

532 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 306.

إنّ العلاقات المتشابهة داخل هذه الصورة من تماهي عناصر متعددة لغة وإيقاعا وخيالاً ومجازاً.. تعني أنّ الصورة الأدبية "لم تعد تتشكل من علم البيان والبديع فقط، بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق، والمتناقضات والصياغات الجديدة، التي تحتوي اشتقاقات جديدة، وعلامات ورموز.. والموسيقى والعاطفة"⁽⁵³³⁾ وقد تتحوّل الصورة من فعالية إيجابية إلى "قوة سلبية تحجب عنا الواقع وتغلق أبوابه دوننا، حين تتبع من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطاً صغيهاً وحين تصدر كيفياً دون ناظم رؤياوي خلاق"⁽⁵³⁴⁾ وحين يفرط المبدع في توظيف قدراته الخيالية والمجازية، فالخيال يجنح بالخطاب الأدبي نحو الغموض، إلا أنّ هذا الغموض قد يكون عاملاً من عوامل تحقيق شعرية الخطاب، إذ أحسن الكاتب توظيفه محتفظاً بالحد الأدنى من الفهم للقيمة الإدراكية للصورة.

أما إذا كان هذا الغموض ضرباً من اللامعقول والعبثية والتلاعب اللغوي الجاف، فإنّه يسلب الصورة جماليتها، وعلى الرغم من أنّ "الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"⁽⁵³⁵⁾ فالكاتب الروائي لا يحتاج دائماً إلى كلّ هذا الغموض والتوغّل في عوالم ما وراءية، مبهمّة، و"إنّما يحتاج إحساساً عميقاً بواقعنا وحياتنا"⁽⁵³⁶⁾.

حاولت "أحلام مستغانمي" التوغّل في واقعنا الوطني القومي والإنساني بتوتراته وتناقضاته، فجاءت أغلب صورها موحّدة "بين الأشياء المتناقضة، وبين الجزء والكلّ، إنّها شبكة ممتدّة الخيوط، تربط بين نقاط كثيرة، وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء، فتظهرها على حقيقتها، ومن هنا تصبح الصورة مفاجأة ودهشاً، تكون رؤياً أي تغيير في نظام التعبير عن الأشياء"⁽⁵³⁷⁾.

تقول الروائية:

"كنت أريد أيضاً، أن تكتشفي العروبة في رجال استثنائيين، كما لم تتجب هذه الأمة.

⁵³³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.265.

⁵³⁴ - أدونيس، زمن الشعر، ص.155.

⁵³⁵ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.71.

⁵³⁶ - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، ص.44.

⁵³⁷ - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. 1، 1980، ص.364.

رجال ولدوا في مدن عربية مختلفة، ينتمون إلى أجيال مختلفة،
واتجاهات سياسية مختلفة، ولكنهم جميعا لهم قرابة ما بأبيك.. بوفائه وشهامته، بكبريائه
وعروبتة..

جميعهم ماتوا أو سيموتون من أجل هذه الأمة.

كنت لا أريد أن تتغلقي في قوقعة الوطن الصغير، وأن تتحوّلي إلى منقبة للآثار والذكريات، في
مساحة مدينة واحدة

فكلّ مدينة عربية اسمها قسنطينة، وكلّ عربي ترك خلفه كل شيء

وذهب ليموت من أجل قضية، كان يمكن أن يكون اسمه الطاهر.. وكان يمكن أن تكون لك
القرابة به" (538).

استطاعت الروائية في خطاب ثلاثيتها أن توظف الصور بشكل شعري مكثف حتى بدى
الخطاب وكأنه تحرر من آلية السرد والحكي في بعض المقاطع ليتحوّل إلى بوح عاطفي
وفكري وذاتي انفعالي، وقد ساهمت طبيعة الخطاب الروائي النثرية في ذلك فكلما "خف الانتظام
الوزني كلما إزداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة" (539) فالصورة تقترب من
الشعرية تبعا لكيفية توظيفها للواقع والخيال والمجاز، فهذا الأخير هو "عدول عن طريق الخيال،
الذي يوحد بين المشاعر المتضادة، ويعدّل منها بحيث تصير نتاج مفاعلات عدة" (540) والمجاز
مصدر من مصادر التعالي اللغوي، فـ "بسطوة الهاجس المجازي، وتوجهه تعلق اللغة إذن، عن
قول المشترك والمتداول وتندفع بضراوة محببة لتريك العلاقات المألوفة بين الملفوظ ومرجعياته
وتدخل دائرة الغائم والملتبس، لتتحوّل إلى لغة خالقة، تبتكر وتغير وتستفز وتستولد لذة التعبير
القصوى" (541) وهذا ما حقّقه الصورة السردية في خطاب الثلاثية، فلغتها مجازية تخطّت الواقع
المرئي إلى واقع ذهني عاطفي جواني ذاتي وانفعالي إنساني، يتأجج بالبوح والحلم والخيال
والشعر، إن هاجس المجاز في خطاب الثلاثية يشكّل إمكانية العبور من العادي المتداول
والمألوف إلى الجمالي والشعري الإيحائي، إنه انفتاح على التعدّد غايته تكثيف الدلالة والانزياح

538 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.145.

539 - كمال أبوديب، في الشعرية، ص.20.

540 - مصطفى السعدني، العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1990، ص.7.

541 - علي جعفر العلق، الشعر و التلقي، ص.184.

باللفظ عن وضعه القاموسي إلى حالة شعرية، فكأنّ المجاز يخرج باللفظ من اليقين إلى الظن والاحتمال وبالتالي من الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة.

لقد اكتسبت لغة الثلاثية إمكانية التحوّل الدلالي المستمر، فلغتها المجازية تتأى عن العلاقة المنطقية بين الدال والمدلول وتعمل على انتهاكها وإعادة تشكيلها وفق منظور مختلف، هكذا تُقلت اللُّغة من الصرامة المعيارية لتتلبس بروح الشعر.

تقول الروائية:

"مخيفة هي الكتابة دائماً، لأنها تأخذ لنا موعداً مع كلّ الأشياء التي نخاف أن نواجهها أو نتعمق في فهمها".⁽⁵⁴²⁾

وتقول:

"دوماً، كنت أقول لامرأة كانت أنا: لا تمرّي عندما تشغل الحياة أضواءها الحمراء. تعلّمي الوقوف عند حاجز القدر، عبثاً تزورين إشارات المرور. لا تؤخذ الأقدار عنوة. وكنت أقول.. لقلب كان قلبي: حاول أن لا تشبهني، لا تكن على عجل. أنظر يمينك ويسارك، قبل أن تجتاز رصيف الحياة. لا تركب هذا القطار المجنون أثناء سيره. الحالمون يسافرون وقوفاً دائماً، لأنهم يأتون دائماً متأخرين عن الآخرين بخيبة! وكان يردّ:

"كل من عرفت مشيت على أحلامهم عجلات الوطن. والذين أحببت، تبعثروا في قطار القدر. فاعبري حيث شئت. ستموتين حتماً.. في حادث حب!"⁽⁵⁴³⁾.

تبدوا الصورة السردية وكأنّها "تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"⁽⁵⁴⁴⁾ فالصورة الشعرية الروائية لم تعد مجرد نسيج لغوي للواقع في ظاهره المرئي المحسوس، ولا تجسيدا للتجانس والتقارب بين الأشياء، بل تحوّلت إلى

⁵⁴² - علي جعفرالعلاق، الشعر و التلقي، ص. 184.

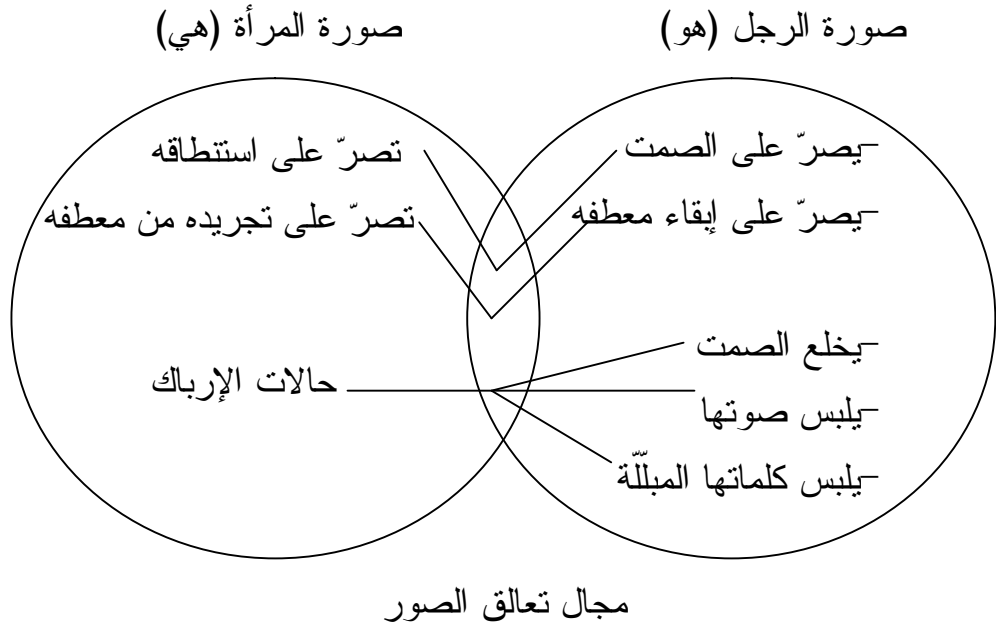
⁵⁴³ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 171-172.

⁵⁴⁴ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص. 127.

تركيبية لغوية معقدة، تتلاشى فيها الحدود، تتألف المتناقضات، كونها تعبر عن حركة الذات، وتوتراتها الشعورية والفكرية.

تقول الروائية:

" وهذا الرجل الذي كان يصبر على الصمت، وأصرّ أنا على استنطاقه، ويصرّ على إبقاء معطفه، وأصرّ على تجريده منه، مازال يربكني في كل حالاته، عندما يخلع صمته.. ويلبس صوتي وكلماتي المبلّلة"⁽⁵⁴⁵⁾



إلا أنّ " معنى أية صورة يتمثل في تعارضها مع صورة أخرى، أو في كونها أشدّ كثافة منها بقليل أو بكثير"⁽⁵⁴⁶⁾ ولذلك يمكننا أن نقابل الصورة الأولى مع أخرى من النص نفسه.

تقول الروائية:

" أحيانا، كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة.

كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة.

وكانت امرأة تجلس على أرجوحة "ربّما"

فكيف للغة أن تسعها معا؟"⁽⁵⁴⁷⁾.

⁵⁴⁵ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 127.

⁵⁴⁶ - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، صص. 299-300.

يمكننا بعد مقارنة الصورتين أن نلاحظ أنّ الصورة الثانية أشدّ كثافة من الأولى وربّما أكثر إحياء فهي تهفو إلى التلميح لا التصريح، حيث تضعك على حافة المعنى ولكنها لا تصرّح به.

إنّ لغة خطاب الثلاثية -والخطاب الروائي الحداثي عامة- هي " أبعد من أن تكون مجرد لعبة منطقية و أوسع من أن تكون هندسة ألسنية، فهي تكشف عن كينونتها وثنائها في الأشكال المتنوعة التي تتبدى في الابتكارات الفنية والجمالية، أو الأساليب البلاغية والخطابية أو المهارات المجازية والاستيعارية"⁽⁵⁴⁸⁾ ف " المجازات تؤثر على آلية الاختيار (أو الاستبدال)، والصور تؤثر على التداخل السياقي"⁽⁵⁴⁹⁾.

ويرى "غنيمي هلال" أنّ المجاز ليس شرطاً ضرورياً لتكوين الصورة، فاللغة المعيارية قد تكون دقيقة التصوير وخصبة الخيال وإن لم توظف الأسلوب المجازي فـ " الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب"⁽⁵⁵⁰⁾.

تقول الروائية:

" التغابي هو ما اكتسبته من اليتيم عندما تعيش يتيماً.

تتكفل الحياة بتعليمك أشياء مختلفة عن غيرك من الصغار تعلّمك الدونية، لأنّ أول شيء تدركه هو أنك أقلّ شأنًا من سواك، وأنّه لا أحد يردّ عنك ضربات الآخرين ومن بعدهم ضربات الحياة، أنت في مهبط القدر وحدك كصفصافة، وعليك أن تدافع عن نفسك بالتغابي، عندما يستقوي عليك أطفال آخرون، فتتظاهر بأنك لم تسمع... وأنك لم تفهم... لأنك تدري أنّ لهم آباء يدافعون عنهم ولا أب لك"⁽⁵⁵¹⁾.

تصوّر لنا الروائية صورة اليتيم بروية عاطفية شعرية، بلغة نثرية أقرب للعادي واليومي، رغم احتوائها على بعض المجازات (في مهبط القدر- تدافع عن نفسك بالتغابي...)، إلا أنّ لغتها في

547 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.20.

548 - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص.23.

549 - خوسيه ماريّا يوثولوا يقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، د.ط، د.ت، ص.188.

550 - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973، ص.457.

551 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص. 244-245.

هذا المقطع تنبثق من عمق التجربة الواقعية، لغة عادية، وعبارات تقترب من الاستعمال اليومي للألفاظ، وتكمن شعريتها في دقة تصويرها وتوغلها في العاطفة الإنسانية- الشعور باليتم- وخصب خيالها.

فيما يرى "محمد الولي" أنّ المجاز "هو الطاقة الخلاقة التي تُرغم الأشياء على أن تقول ما لا تبوح به واقعيها"⁽⁵⁵²⁾ فاللغة المجازية "هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة"⁽⁵⁵³⁾ ويتجلى هذا المخزون بصورة شعرية وفعالة في تشكيل الصورة فتحوّل هذه الأخيرة إلى آلية اختراق للنظام الإشاري المباشر.

إنّ طاقة اللغة في خطاب الثلاثية لا تنتهي عند حدود معينة تنحصر في جنوحها ورغبتها في كشف المحجوب واختراق المعيار، فهي لا تهفو إلى "الانفلات من قفص النثر، عند الصورة والتشبيه بدلالاته المباشرة فحسب بل تجنح دائماً، إلى التمرد على طبيعتها النثرية، وترتكب الكثير من الانحرافات الممتعة التي تثري حيويتها"⁽⁵⁵⁴⁾.

الصور في خطاب الثلاثية تتولّد من عمق تفاعل الواقعي والمنتخيل فهي تنتزع عناصرها من الواقع لتصهرها في بوتقة الخيال وإنّه لمن المغالطة أن تعتبر الصورة- الروائية خاصة- بناءً مستقلاً، مكتفياً بذاته، منعزلاً عن القارئ، أو اعتبارها مجرد تجسيد لغوي لما هو حسيّ- موجود- إنّ الصورة الشعرية تنبثق من انصهارها الواقعي/الخيالي ولذلك يجب أن ندرك أن "لا مطابقة بين الصورة الذهنية والمرجع الذي تحيل العلامات اللغوية أو التعبير اللغوي عليه، بل انزياح ومفارقة بين المستوى التعبيري ومستوى الموجودات المادية من حيث هي (أي هذه الموجودات) مرجع؟

بالإنزياح تنهض الكتابة على مستواها المستقل، وتقيم العلاقات الخاصة بها داخل عالمها.

تستقيم الكتابة في خصوصي لها عن المرجعي، تفارقة متميّزة عنه، لكن بدون أن تنقطع عنه"⁽⁵⁵⁵⁾.

552 - محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، بيروت، المركز الثقافي، 1990، ص. 20.

553 - ينظر، علي جعفر العلق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشرق، 2002، ص. 37.

554 - علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص. 181.

555 - يمّني العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط. 2، 1999، ص. 21.

يشكّل المجاز والخيال الخلفية الجمالية التي تقوم عليها شعرية الصورة الروائية في خطاب الثلاثية، فيما يمنحها السياق طاقة التعدّد والاستمرار الدلالي.

ج-شعرية الوصف في خطاب الثلاثية:

احتفى الخطاب الروائي-الحداثي خاصة- بتقنية الوصف الفني وعمل على تكثيف المشاهد الوصفية التي تجسّد العلاقة القائمة بين العالم الواقعي والمتخيّل وتظهر قدرة الروائي على الانتقال من الكائن إلى الممكن ومن المتحقّق إلى المحتمل ف"الوصف في السرد حتمية لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف، أن نصف دون أن نسرد ولكن لا يمكن أبداً أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جينيت" (556).

شهد الوصف تحوّلاً كبيراً على مستوى الوظيفة لا المفهوم، فوظيفته لم تعد محصورة في التصوير الفوتوغرافي الذي يهدف إلى نقل المشاهد كما هي في الواقع فيبدو الروائي وكأنّه يسعى إلى تحميل لغته وبالتالي خطابه وظيفة نقل الواقع حتى يتراءى للمتلقّي وكأنّه يلمس حسياً المشهد الوصفي عبر واقع لغوي مواز، لقد أصبح "الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذرياً- لأنّ أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها" (557) ذلك أنّ الوصف الساكن يحرّم المشهد الموصوف من شعريته وجماليته ويحوّله إلى صورة فوتوغرافية ساكنة تجمّد الطبيعة والأشياء وحتى العواطف والأحاسيس الإنسانية، ويسلبه بعده الإيحائي وديناميته الشعرية.

يعمل الوصف على دعم الحركة السردية وإنمائها في بعدها الحركي الدينامي الفني حيث" يقوم الوصف في الفعل السردى مقام العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النصّ اعتداله واستقامته، وليس السرد في حقيقته الأولى إلا وصفاً لوقائع وأحداث، تتخلّلها حوارات في إطار زمني مكاني" (558) فعلاقة الوصف بالسرد علاقة تبادلية لا يجب أن يطغى فيها واحد على الآخر وإنّما يجب مراعاة التناسب بينهم واقتضائهما لبعضهما في الخطاب الروائي " إذ كلّما تدخّل الوصف، توقّف السرد، وتوارى الحدث إلى الوراء. من أجل ذلك لا ينبغي أن يطغى

556 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ص.264.

557 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.67.

558 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.212.

الوصف على السرد وإلاّ أساء إلى بنائه، وربّما أفقده بعض خصائصه فيضيعه تضييعاً⁽⁵⁵⁹⁾ ولا يوظّف السرد بشكل مطلق. فيفقد الخطاب الروائي خصوصيته وجماليته.

لقد احتفى الروائيون بالوصف بهدف " إبراز الديكور، وتحديد إطار الحدث وإظهار المظهر الفيزيقي للشخصيات، بقصد مماثلة وموافقة العالم الواقعي"⁽⁵⁶⁰⁾.

تقول الروائية:

"عندما تعمّقت في منطقته، اكتشفت أنّ كلّ رواية ليست سوى شقّة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة تفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حدّ اختيار لون السجّاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهرية..

ولذا.. تعلّمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل إنهم يخفون دائماً أمراً!

تماماً كما يحلو لي أن أتسلّى بقراء، يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب متربعين على الحقيقة"⁽⁵⁶¹⁾.

إنّ الروائية لم توظّف الوصف في خطاب ثلاثيتها لتصورٍ وتقل وتصرّح وتحاكي الواقع-الموجود- وإنما لتوحي وتلمّح وتوهم بواقعية ما تكتب هكذا يعمل الوصف على توسيع فضاء فاعلية المتلقي ومشاركته في العملية الإبداعية، وبالتالي انفتاح الخطاب الروائي على احتمالات التعدّد الدلالي والتأويلات.

لا ينهض خطاب الثلاثية على وصف لوحات واقعية ونفسية واجتماعية.. بلغة سردية وصفية، وكأنّه يلتقط المشهد أو الواقعة أو الموقف في لحظة معينة فيجمّده في نظام لغوي ثابت ونهائي في صيغته المتحققة، وإنما لجأت الروائية إلى رصد حركية ودينامية الوصف ضمن السياق العام للخطاب معتمدة على التصوير الدينامي المتحرّك مرتكزة على لغتها الشعرية التي تعمل فيها الكلمة باعتبارها " أداة الوصف الدقيق وتطغى على الشعر"⁽⁵⁶²⁾.

559 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، ص.265.

560 - A. Robbe Grillet, Pour un Nouveau roman, Edi, Gallimard, 1972, p.155.

561 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس. صص.95-96.

562 - زهير شليبه، مخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. دمشق، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، 2001، ص.122.

تقول الروائية في وصفها للبحر:

"رائحته بعد ليلة كاملة من المدّ والجزر تزحف نحوي متوحشة.

تستقرّ حواسي بشهية غامضة للحبّ.

أتجاهل إعرافه الفاضح بليلة حب قضاها على مقربة مني ، منشغلة بترويض حواسي والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردني وتعكّر مزاج نومي." (563)

يعتمد الوصف على آلية التصوير الفني فالوظيفة التصويرية تكسب " الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفني، إذ يتعدّد على القارئ تجاوزه أثناء القراءة من غير الإخلال بالنصّ في كليلته. ذلك أنّ الوصف التصويري لا يمكن له أن يكون فضلة يمكن الاستغناء عنها في النصّ. بل يكون الوصف- وهو يكتسب صفة التصوير- بمثابة العين التي يطلّ منها المتلقي على عالم النصّ وهو يتحرّك بالزمان والمكان (564) ويمكننا أن نقسم التصوير الفني إلى مستويين:

"المستوى الأول الأقل عمقا في التصوير الفني الذي يحدّد الإمتدادات الفنية ويقرّر الشكل الكليّ الفني للنصّ وهو الطريقة والأسلوب اللذان يقدّم بهما النصّ ذاته التي يريد الوصول بها إلى المتلقي.

المستوى الثاني الأعمق التصوير الفني الذي يرمي إلى أبعد من الصنع والتكوين ويهدف إلى الخلق الفني المبدع وتستخدم فيه البلاغيات والعناصر الفنية العالية كالمجاز والرمز، والإبلاغيات التصويرية كإستدعاء الرصيد الثقافي أو ما يمكن أن ندعوه (بالتناص) كالتناص الأسطوري التاريخي و التناص الشعري" (565).

ينهض الوصف في خطاب الثلاثية على خاصية التصوير فهذا الأخير يشكّل " العملية التي تتولى رفع العناصر القصصية إلى حاسة المتلقي، بما فيها من ترابطات تلتقي بالسمع، والبصر، والشم، والذوق، واللمس، لأنّ في التصوير من القدرة السحرية التي تجعل اللغة قادرة

563 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.142.

564 - حبيب مونس، شعرية المشهد، في الإبداع الأبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، 2003، ص.216.

565 - حسين سليمان، مضمّرات النصّ والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص.381.

على توصيل هذه المحسوسات توصيلاً يكاد يكون حقيقياً⁽⁵⁶⁶⁾ ولكن هذه الحقيقة هي حقيقة فنية شعرية، تتجسد في نظام لغوي خاص يجمع بين عالمين (واقعي/خيالي) في نظام علائقي تبادلي ورؤيوي متفرّد.

تقول الروائية في وصف معرض "زيان" ولوحاته:

" في غياب الرسام ، كل شيء يأخذ لونه الأول . تخفت البهجة المظلمة لفرشات الضوء وأناس امتهنوا طقوس الافتتاحيات . ينتابك شعور بال فقدان ، بافتقاد شيء لم تمتلكه بعد . يجتاحك الأسى من أجل رجل لن تراه ، يحجبك عنه حضوره في غيابه المريع .. غيابه الرائع .

رجل ستدرك لاحقاً، أنه يكره أن يساء فهم حضوره، أن يساء تفسير كلامه، ذلك أن "الرسامين لا يجيدون فنّ الكلام، إنهم موسيقيون صامتون كلّ الوقت".

وهو هنا كيبانو أسود مكون مغلقاً على صمته، في صالة تضجّ بلوحاته، ازدحمت بغيابه الصاخب، مبعثراً متناثراً، متدفقاً على الجدران، كغيوم نفسه المنهطلة على الزوار.

لا تملك إلا أن تتعاطف معه، وهو يواجه الخسائر بفرشاة، ذلك أن هذا المعرض في فنّ بعثرة الحزن على الجسور والأبواب التي تصهل بها اللوحات، ليس سوى إعادة اعتبار للخسارات الجميلة"⁽⁵⁶⁷⁾.

يمثل هذا المقطع الوصفي التصويري لمعرض "زيان" ولوحاته وحالة الراوي العاطفية النفسية وهو في مواجهة مشهد يجمع بين (الحضور/الغياب)؛ أي المعرض بلوحاته وزواره وزيان - الرسّام - (بغيابه المريع... غيابه الرائع)، وقفة زمنية تولّد نوعان من التوتر بين دفع مستوى سرد الأحداث إلى الأمام على خط الزمن وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشدّ الخطاب نحو التصوير والتكثيف، واستقصاء اللحظة العاطفية الانفعالية. وبهذا يتمازج المشهد

566 - حبيب مونسي ، شعرية المشهد، ص. 216.

567 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص. 81-82.

الوصفي الحسيّ مع اللحظة الشعورية العاطفية، متجاوزا الوصف وظيفته التوضيحية التقريرية إلى وظيفة شعرية تأثيرية، حيث يدفع بالقارئ إلى التماهي مع المقطع الوصفي ومعايشة الحالة. ويمكننا تقسيم المشهد الوصفي إلى ثلاث مقاطع:

المقطع الأول: " في غياب الرسام..غيابه الرائع"، حيث يصف الراوي شعور الزائر - (الراوي)- وهو يواجه غياب الرسام-(زيان)- عن معرض لوحاته.

المقطع الثاني: "وهو هنا..على الزوار" يجسّد المشهد غياب الرسام -زيان- عن معرضه-شعرية الغياب-.

المقطع الثالث: "لا تملك ..الخسارات الجميلة"، يرسم المشهد و يستبطن الحالة النفسية الوجدانية للراوي في مواجهة المفارقة غياب الرسام /حضور اللوحات ،الإنسان/ الأشياء . كما نلاحظ أنّ الوصف في هذا المقطع-وفي أغلب المقاطع الوصفية في الثلاثية- يتّجه في حركة متسارعة نحو التجريد مثل (تخفت البهجة، يجتاحك الأسى...)

1- دينامية الوصف في خطاب الثلاثية:

اعتمدت الروائية في خطاب ثلاثيتها على تقنية الوصف الدينامي الذي يعمل على إنماء الحركة السردية داخل الخطاب وتحقيق الانسجام الوصفي/السردية، وقد عمدت الروائية إلى هذا النوع من الوصف لأنّ مفهوم الحقيقة والواقع والعالم والوجود كلّها مفاهيم خاضعة للتحوّل والتغيير لا الثبات خاصة من منظور حدثي ولا يعني هذا أنّ الروائية لم تستخدم مشاهد وصفية ساكنة، ولكنّها غلّبت الوصف الدينامي الحركي خاصة في مشاهد الوصف الانفعالية حيث ترصد الروائية الحركة الانفعالية النفسية لشخصياتها ذلك أنّ اعتماد حركة السرد على ضمير المتكلم جعلت بعض المقاطع تبدو في شكل بوح وتداعيات أو مونولوج داخلي مما ينعكس على وصفها للأماكن والأشياء والوقائع فيشحن المقاطع الوصفية ويسرّب إليها شحنة انفعالية عاطفية جوانية ترتفع بها من الطبيعة الوصفية الجامدة إلى فعالية دينامية تسمو بالخطاب الروائي إلى ذرى شعرية يتفاعل فيها الواقع والخيال واللغة فـ " الأداء اللغوي الأخاذ، يسهم بشكل حي في تعميق الوصف وإيقاده باعتباره أحد المكونات الأساسية للرواية"(568).

568 - علي جعفر العلق، الشعر والشعرية، ص.184.

تقول الروائية في وصف "خالد بن طوبال" الرسام في مرضه:

"كانت له جمالية الحزن الهادئ . الحزن الذي أكسبه بلاغة الصمت، وفصاحة التهكم، بحيث كان إن ضحك أدركت أنه يدعوك إلى مشاركته البكاء". (569)

تتعالى شعرية الوصف في هذا المقطع لتتجاوز الرؤية الوصفية التفصيلية وتلامس تخوم التجريد حيث يتحوّل الفعل إلى ضده -الضحك يدعوك للبكاء-.

الوصف التجريدي



كما تظهر الفعالية التصويرية في خطاب الثلاثية في مقاطع مشحونة بالتراكم الفكري والوجداني والتاريخي والواقعي.

يقول "خالد بن طوبال" الرسام في وصف قبر أمه:

" (أمًا).. لماذا قادتني قدماي إليها ذلك اليوم بالذات في ليلة عرسك بالذات؟ رحت أزورها فقط.. أم رحت أدفن جوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمي؟

عند قبرها الرخاميّ البسيط مثلها، البارد كقدرها.. والكثير الغبار كقلبي، تسمرت قدماي، وتجمّدت تلك الدموع التي خبأتها لها منذ سنوات الصقيع والخيبة.

ها هي ذي (أمًا).. شبر من التراب، لوحة رخاميّة تخفي كلّ ما كنت أملك من كنوز. صدر الأمومة الممتلئ .. روائحها.. خصلات شعرها المحنّاة.. طلّتها.. ضحكتها.. حزنها.. ووصاياها الدائمة.. "عندك يا خالد يا إبنّي..".

(أمًا) عوّضتها بألف امرأة أخرى.. ولم أكبر

عوّضت صدرها بألف صدر أجمل.. ولم أرتو، عوّضت حبّها بأكثر من قصة حبّ.. ولم أشف.

كانت عطرا غير قابل للتكرار. لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير.

فلماذا في لحظة جنون تصوّرت أنّك امرأة طبق الأصل عنها؟ لماذا رحّت أطلبك بأشياء لا تفهمينها، وبدور لن تطاليه؟

هذا الحجر الرخامي الذي أقف عنده أرحم بي منك

لو بكيت الآن أمامه .. لأجهش بالبكاء." (570)

إن التسريع في حركة الوصف يعكس طبيعة الذات الواصفة وحالتها النفسية، وقد تأتي المشاهد الوصفية تفصيلية طويلة تستغرق حسّ القارئ وترسم له لوحة واضحة يمكنه تلمسها إلا أنّ "ستتدال" يرى " أنّ الوصف القائم على التفصيل يحدّ خيال القارئ ويقتله" (571) ولذلك يلجأ الروائيون الحداثيون إلى حذف أغلب التفاصيل للإبقاء على مساحة وصفية يوظف فيها القارئ قدراته التخيلية والتأويلية، وقد وظّفت الروائية في متن ثلاثيتها بعض المقاطع الوصفية التفصيلية الجامدة الخالية من الشعرية.

تقول في وصف طبق "البسيصة" أو "الطمينة":

" ولأنّه حدث أن أحببت يوما هذه "الطمينة"، فستظلّ أمّي تطاردني بها حتى آخر أيامي أو آخر أيامها.

والطمينة هي صحن مكوّن من خليط من العسل والسّمّن وطحين الحمصّ. وهي تقدّم للنفساوات ليستعدن قوتهم بعد الوضع وتقدّم أيضا للضيوف الذين يأتون ليطمئنوا إلى النّفساء وربّما يكون اسمها قد جاء من هنا." (572)

كما يكون التصوير الوصفي لمحا خفيفا في شكل لغوي مكثف حيث تختزل المواقف والحوادث والانفعالات في تراكيب لغوية موجزة ولكنها موحية لاحتوائها على كثافة دلالية مولّدة لعدد لا نهائي من التصورات والتوقعات فـ " في مساحات الوصف وحدها تزدهر اللغة، وتنتشي لترتفع بها كثافتها إلى أن تكون وصفا جماليا إبهاريا " (573)

يقول الراوي خالد " المصور " في وصف حياة "أحلام":

570 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.329.

571 - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص.88.

572 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.100.

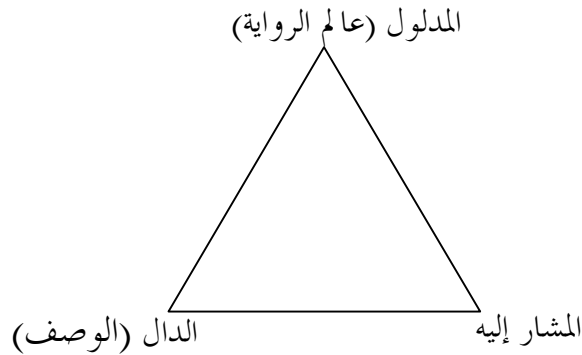
573 - ينظر ، علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، صص.183-184.

" كانت تملك إغراء الصمت المفاجئ عن اعتراف.

كادت تطيره رياح المباغثة. ولهذا بين جملتين تتحسران كذبا كانت تشدّ فستان اللغة صمتا.. إلى أسفل". (574)

وبهذا يمكننا اعتبار الوصف هو الأسلوب الذي تقدّم به الأشياء من أجل زيادة توثيق الصلة بين النصّ الروائي والواقع فالوصف في الرواية الجديدة يغطي على تعطيل بعض التقنيات السردية ويمكننا أن نحدّد وظيفة الوصف في المثلث الدلالي الذي خطّه "أوجدن ورتشاردز":

" العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع "



حيث يمثل المشار إليه الواقع، ويشكل المدلول العام الخيالي عند القارئ، فيما يشير الدال إلى الكلمات التي يتشكّل منها الخطاب، ويمكننا أن نعتبر الوظيفة الوصفية هي المسند فيما تشكّل الوظيفة المرجعية المسند إليه.

وقد تمّ التمييز بين نوعين من الوصف في النصّ السردى هما "الوصف التجميلي" des "cription ornamentale" الذي يتوقف دوره عند المعطى الجمالي فقط.

والوصف الدال "des cription significative" كما يكون الوصف في حدّ ذاته فعلا في الرواية الجديدة⁽⁵⁷⁵⁾ ويمكننا القول إنّ الوصف التجميلي ينحصر دوره الإبداعي في فعاليته الجمالية فيما يتعداه الوصف الدال إلى الوظيفة الإيحائية الشعرية ويقوم الوصف على مبدئين

574 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.185.

575 - ينظر، حبيب مونسي، شعرية المشهد، ص.213.

متناقضين هما " المبدأ الأول هو الاستقصاء والمبدأ الثاني هو الإنتقاء" (576) فالوصف الاستقصائي يهدف إلى الإحاطة بكل تفاصيل الموصوف ولذلك تطول المقاطع الوصفية إلى درجة أنّ المتلقي يستقلها ويجدها مملة كونها تهتم أحيانا بالجزئيات الدقيقة التي لا تضيف أيّ دلالة للأثر وكأنّ وظيفة الوصف هي المحاكاة المطلقة أو التقاط صورة فوتوغرافية للموصوف، فيتحولّ هذا الأخير إلى حالة سكونية جامدة لا حياة فيه، مما يفقده قيمته التفاعلية ولهذا نجد الروائية حاولت تجنب هذا الوصف في متن ثلاثيتها، إلا في بعض المقاطع أمّا الوصف الانتقائي فهو يعمد إلى وصف الجوانب والنواحي الأكثر تأثيرا وفعالية على القارئ فيستغرق بهذا عاطفة وتفكير المتلقي لأنه لا يشير مباشرة وإنما يلمح وهذا ما نجده في أغلب المقاطع الوصفية في متن الثلاثية.

يقول خالد "المصور" في وصف حياة وهي ترقص:

" بحشمة قسنطينة عندما ترقص لأول مرّة في حضرة رجل راح جسدها يتهادى، لم تكن تتلوى، لم تكن تتمايل ولا كان في حركتها من غنج. كانت إثارتها في إغرائها الموارب، في تلك الأنوثة التي تحت صخب الموسلين ترقص وكأنّها تبكي، على أغنية محمّلة بذلك الكمّ من الشجن". (577)

ويقول:

" انحنت حياة تخلع حذاءها، وتواصل الرقص حافية الشهوات، على إيقاع خلخال أوهامي". (578)

إنّ الروائية لا تصف الأشياء والمواقف والمشاهد من منظور تصنيفي "يحاول تجسيد الشيء بكلّ حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء" (579) وإنما تعمل "على إقامة نوع من المحاورة بين الأشياء" (580) حيث يتحول الوصف من طبيعته الحيادية إلى التعبيرية فـ " يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه" (581) من تتاغم وانسجام وتوافق أو من استهجان ونفور وتعارض ولذلك نجد أنّ الروائية حرصت على التركيز

576 - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص.88.

577 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.213.

578 - المصدر نفسه، ص.215.

579 - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص.85.

580 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.91.

581 - المرجع السابق، ص.85.

أثناء عملية الوصف على الرؤى التأثيرية للأشياء لا على طبيعتها الحقيقية فهذا التماهي بين العالم الخارجي المرئي والواقعي وعالم النص الداخلي اللغوي/ الخيالي يجعل من القارئ مقيماً في برزخ الما بين الواقع/الخيال، وبهذا تتعدّد المعاني والتأويلات في انجذابها نحو الواقع والخيال والموضوعية والذاتية في الوقت ذاته خاصة أنّ اللغة الوصفية قادرة على استيعاب المعاني والدلالات والأشياء الواقعية/الخيالية.

تحدّد علاقة السرد بالوصف في متن الثلاثية من خلال مستويات متداخلة، فالسرد والوصف يتساوقان معا ويضطلعان بتجسيد الفضاء التخيلي للخطاب كما يعملان على منح القارئ المعلومات والتفاصيل المتصلة بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان،..ففي تناوبهما وتداخلهما واستقلالهما ومراوحتهما بين الحركة والسكون يضيفان على سيرورة حركة الثلاثية إيقاعاً دينامياً متناغماً.

يشغل الوصف في ثلاثية "أحلام مستغانمي" مساحة متميّزة تبرز بجلاء اهتمام الروائية بمسألة التشكيل الفني الجمالي وحرصها على إبراز خصوصية الكتابة الروائية-الشعرية-القائمة أساساً على مبدأ المراوحة الجمالية والشعرية بين الواقع والخيال وبين الشعري والنثري. ويبدو أنّ الروائية تحاول استبطن الأشياء والشخصيات والعوالم، لرصد حركيتها وعمقها في تفرّدها وتميّزها وتداخل تلاوينها، رغبة في ملامسة وجودها بأبعاده ورؤاه وتفصيله المتعدّدة، فالخاص هو طريقنا لإنارة جوانب من الأحداث العامة في خطاب الثلاثية. كما يميّز الوصف الروائي في متن الثلاثية بعدة مظاهر ووظائف يمكن حصر أهمّ سماتها فيما يلي:

2- نزوع الوصف نحو التفاصيل.

يعنى الوصف في هذا النوع من المشاهد التي تكاد تكون مستقلة عن السرد بإعطاء الانطباع بأننا أمام لوحة تشكيلية أو مشهد مرئي يستثير حواس القارئ ويجتذب اهتمامه نحو التفاصيل حيث يكمن الفني الشعري والخصوصي المتميّز. تقول الروائية في وصف زياد (الرسام) في حالة مرضه :
" كان يرتدي همّ العمر بأناقة.

كان وسيما، تلك الوسامة القسنطينية المهرّبة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء وشعر على رماديته ما زال يطغى عليه السواد وابتسامة أدركت بعدها أنّ نصفها تهكّم صامت ترك آثاره على غمّارة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه. وكانت له عينان طاعتان في الإغراء، ونظرة منهكة، لرجل أحبته النساء، لفرط ازدرائه للحياة.

كم عمره؟ لا يهّم مسرع به الخريف، وينتظره صقيع الشتاء. إنّه منتصف اليأس الجميل منتصف الموت الأوّل، وهو لهذا يبتسم يبدو في أوج جاذبيته، جاذبية من يعرف الكثير لأنه خسر الكثير وهذا سأفهمه لاحقا". (582)

3- تماهي الوصف مع ذاتية الواصف - الوصف الذاتي -:

يكفّ الوصف في هذه الحالة عن أن يكون رسدا للتفاصيل والجزئيات أو مجرد محاكاة موضوعية أو تصوير آلي، ليفسح المجال أمام الواصف (السارد، أو إحدى الشخصيات...) حيث تتداخل عواطف ومشاعر الواصف وتتماهى مع المشهد الوصفي لتترك أثرها واضحا عليه.

تقول الروائية في وصف " محمد بوضياف " بإحساس يترجم حبها واحترامها وإعجابها به.:
" رجل نحيف، ومستقيم، وفارع كما هو الحق، إحدودب ظهره قليلا، وخشنت يداه كثيرا، وبانت عظام وجهه وعظام أصابعه.
قبل قليل.

قبل التاريخ بقليل، كان اسمه محمد بوضياف. وكان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب يدير بيديه اللتين اخشوشنتنا مصنعا بسيطا للأجر. ويعيش بعيدا عن كلّ عمل سياسي. سوى ذكريات ثورة تتكررت له، وأخبار وطن حذف حكّامه اسمه حتّى من كتب التاريخ المدرسيّة كزعيم أشغل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية.
اللحظة لم يعد له اسم.

مذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو "التاريخ" ". (583)

4- وصف حركية الأشياء:

يتعلق الوصف هنا بتلك المشاهد التي تتحرر فيها الموصوفات من سكونيتها إلى حركيتها ومن شبيئها إلى حضورها الفعّال /حضورها الحيّ، ذلك أنّ الأشياء عند "أحلام مستغانمي" تملك حضورها المتفرّد وحياتها الفنية الخاصة ضمن النسيج السردي ونظام علاقاته و لهذا حاولت الروائية سبر أغوار الأشياء والوقائع وعوالمها واستكناها وكأنّ الروائية تفكّر من خلال أشياءها ومعها وهذا ما جعل البعد الدينامي للوصف ينتهك قيود التصوير التقريرية المباشر ليلج إلى فضاء التصوير الإيحائي حيث التجسيم والتخييل والتفاعل يفصح عن حساسية أدبية روائية مدفوعة إلى أقصى حدودها الشعرية التخيلية.

يقول الراوي في وصف حذاء خالد (الرسام) بعد موته:

"كنت ما أزال أفكّر كيف أتصرّف بكلّ تلك الأشياء، عندما لمحت حذاء أسفل الخزانة.

كان حذاءه الوحيد، أو بالأحرى ما بقي له هنا، فهو حتما يملك حذاء آخر ذهب به إلى المستشفى.

لا أدري لماذا اختار ذلك الحذاء دون هذا لسفرته الأخيرة، قد يكون تركه لمناسبة أجمل، فهو حذاء جديد كأنّه لم ينتعله وبرغم ذلك، بدالي أكثر حزنا من الآخر، مختبئا أسفل الخزانة كيتيم، أئمة يتم أحذية أيضا؟

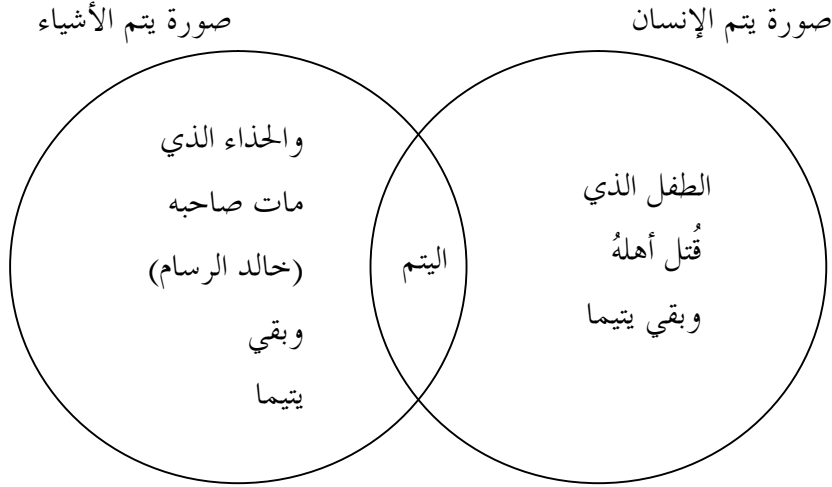
بدا لي زوجا الحذاء متلاصقين كرجلي ذلك الصغير المرعوب. عندما مددت يدي لأخرجهما من مخبئهما استعدت منظر ذلك الطفل الذي أخذت له صورة، والذي قضى ليلة مختبئا تحت السرير، وعندما استيقظ في الصباح، وجد أنّه فقد كلّ أهله، وأنّه أصبح يتيما إلى الأبد.

أنا الذي قرّرت أمام ورشة الموت ألاّ أبكي، أمام ذلك الحذاء الذي كسا الغبار لمعته، وجدنتي أنهار باكيا". (584)

583 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص.239-240.

584 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص.243-244.

لقد جمع الراوي في هذا المقطع بين مشهدين وصفيين في مشهد واحد حيث جعل كلا منهما معادلا للآخر.



وتقول الروائية:

" كان في رسمه الأخير زاهدا في الحياة، كأنه يرسم أشياء تخلى عنها أو تخلت عنه. جنث أشياء ما عادت له، ولكنه ظلّ يعاملها بمودّة العشرة، بضربات لونية خفيفة كأنه يخاف عليها من فرشاته هي التي ما خافت عليه من خنجرها.

كان يرسم فاجعة الأشياء، أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة، ككلّ هذه الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته.

أبواب عتيقة لونها الزمن منذ لم نعد نفتحها. أبواب موصدة في وجوهنا، وأخرى مواربة تتربّص بنا أبواب آمنة تنام قطة ذات قيلوللة على عتبتها، وأخرى من قماش تفصل بين بيتين تشي بنا أثناء إدّعائها سترنا.

أبواب تنتظر خلفها وقع خطي، أو يد تهمّ بطرقها، وأخرى ضيقة نهرب إليها وإذ بها تفضي إلينا، ونحتمي بها فتحرّض العدوان علينا، وأخرى مخلوعة تسلّمنا إلى قتلتنا. نغادرها على عجل مرعوبين، أو نموت غدرا على عتباتها مخلفين فردة حذاء، أو ليست فردة الحذاء في وحدتها رمزا للموت؟". (585)

585 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص. 258-259.

يمكننا القول إنّ الوصف في خطاب الثلاثية زواج بين الذهني التجريدي والحسي التجسدي. فقد استعملت الروائية النوع الأول في مقاطع يغلب عليها الانفعال العاطفي الوجداني والتأمل الفكري، أما النوع الثاني فقد استخدمته في رسم المشاهد الواقعية، المستوحات من الواقع المعيش، أو الأحداث المرجعية التاريخية أما شعرية الوصف فلا تتحدّد في طوله أو قصره وإنّما تنبثق من طبيعة اللّغة المستعملة وبعدها الإيحائي والتأويلي.

3- شعرية الإيقاع في خطاب الثلاثية:

أ- الإيقاع الروائي:

ارتبط الإيقاع بشكل عام ولايزال بالشعر وعدّ خاصية نوعية مميزة له عن باقي فنون القول وعن النثر خاصة بعد شيوع نظرية تداخل الأجناس الأدبية.

إنّ الإيقاع لا يشكّل مفهوما قارا وثابتا فهو " من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حدّ أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له" (586) وذلك راجع إلى تعدّد وتنوّع استعمالاته وأولى هذه الاستعمالات هو "الاستعاري العام- فيعدّ بعضهم مثلا تعاقب الليل والنهار إيقاعا، بل يذهب إلى أنّ انتظام دقات القلب تتدرج ضمن هذا المفهوم" (587) أمّا الاستعمال الثاني الذي أدى إلى هذا الغموض فهو ارتباط الإيقاع بالموسيقى إذ إنّها تعتمد قرع السمع أساسا. ولهذا السبب فإنّ بعضهم تصوّر أنّ الإيقاع في النّص لا يكمن إلّا في الأصوات دون المعاني، ويجرّنا هذا إلى الاستعمال الثالث لهذا المفهوم وهو الذي يهتم بالعلاقة بين الإيقاع والنّص الأدبي، فبالإضافة إلى ربط الإيقاع بالأصوات دون المعاني، فإنّهم ربطوا الإيقاع بالشعر فقط؟ وإن حصرنا الجواب في ميزات الشعر العروضية، فهل يعني ذلك أنّ الإيقاع لم يتمّ إلّا بفضل هذه الوسائل" (588).

يرتبط الإيقاع وبشكل وثيق بالموسيقى ولذلك يبدو من المغالطة أن نقصر مفهوم الإيقاع على الجانب الصوتي فقط وبالتالي على فن الشعر فالإيقاع "لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتخليقه عند القراءة

586 - توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص.37.

587 - O. BRIR "Rytme otsyntaxe" in " théorie de littérature : textes des formaliste, russes seuil- 1965-p143.

نقلا عن، توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص.37.

588 - المرجع نفسه ، ص.137.

في نشاط حر مبدع" (589) بالإضافة إلى أنّ " الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الأسلوب الفني وهي ليست خاصة بالشعر وإن تكن خاصة شعرية، ولكي لا يفهم قولنا على غير وجهه الصحيح فإننا لا نشير إلى الموسيقى اللفظية، فقد نال السجع حقّه من التهوين، ولا يختلف عن البحر الشعري إذا ما جعلت موسيقاه في يد "النظام" هدفا في ذاتها، وإنما نعني على التحديد ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة، وإيقاع الكلمات والأصوات فيها - وبين الحالة الشعورية التي يعبرّ الكاتب عنها، لا يختلف ذلك بين شعر ونثر، بين قصة ومسرحية... لأنها جميعا ينبغي أن تحقق الشرط الأول للغة الفنية، وهو التعبير عن خوالج إنسانية عميقة، لن تكون إلا برعاية الدقة التعبيرية، وإذا بلغ الكاتب المبدع هذه الدقة فإنه قد حقق الموسيقى أيضا لأنها الامتداد الأكثر عمقا لهذه الدقة، الامتداد الذي يتجاوز اللفظ والجملة والتركيب-الدلالة المعجمية، إلى الدلالة النفسية" (590) وبهذا تجاوز الإيقاع مجال الشعر ليتحوّل إلى "طاقة تُحرّك فنون القول عامة" (591).

استطاع الخطاب الروائي الحدائي أن يُوظف إمكانات الشعر اللغوية والدلالية إلى أقصى الحدود، محققًا بذلك حلم "بودلير" الذي كتب يوما "من منا لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية، طبعًا غير متصلّب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموّج أحلام اليقظة، ورجفات الوعي؟" (592).

لقد حقّق خطاب الثلاثية فعل المزوجة بين الشعري/النثري والواقعي/الخيالي واليومي العادي/الفني المفاجئ، مما شحنه بطاقة شعرية جعلته يتمرّد على نثره وسرديته المعيارية لينعطف نحو آفاق شعرية أوسع ترتفع بلغته السردية إلى مستوى لغة الشعر محقّقة هذا التقارب عبر وسائل الشعر ذاتها فقد عمدت الروائية إلى توظيف اللغة الشعرية والتعابير والصّور المجازية والتكثيف اللغوي الدلالي حتى أنّ خطاب الثلاثية وظّف الإيقاع بصورة متميّزة ومختلفة نظرا لطبيعة تجربته ونظامه التركيبي السردية الخاص إلا أنّها لم تخرج بالإيقاع عن مفهومه العام.

589 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.314.

590 - ميدلتون موري، س.هـ، بورتون، ت.س إلبوت وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1984، صص.12-13.

591 - توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص.138.

592 - ينظر، جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج/1، ص.73.

يتبلور الإيقاع الروائي في "الطريقة التي تنتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المقطع اللغوي وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع"⁽⁵⁹³⁾ ويكون الإيقاع في الرواية "ظاهرا أكثر في معلم من معالمها، بحسب الشكل الذي يرتئيه الكاتب لروايته، وبحسب الجو النفسي/ الداخلي الذي تتحرك فيه شخصياته وتدور فيه أحداثه"⁽⁵⁹⁴⁾ وكلما كان الخطاب الروائي مشحونا بالتوترات الداخلية والصور الانفعالية والرؤى الإيديولوجية الفكرية المتعددة والمتضادة، كلما ارتفع إيقاعه الداخلي، فالإيقاع "يعتمد على توازن العناصر، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء والارتداد في مقابل التعاقب، وهذا يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر. فتتمدد المساحة بين العناصر، وينشأ بينهما مدى زمني يجلب معه توترا يحدّ حيناً ويتراخى حيناً، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذ منساقاً وراء النص وقد استحوز عليه بإيقاعه، ويغفل تماما عن معانيه ودلالاته. ومن الممكن أن يقرأ المرء وسط ذلك كلاما لا معنى له دون أن يشعر وذلك لاستحواذ النص عليه"⁽⁵⁹⁵⁾.

إنّ الخطاب الروائي ونظرا لطبيعته السردية الحكائية و بالتالي النظرية ومستوياته اللغوية والفكرية والإيديولوجية المتعددة يتعدّر عليه تجسيد الإيقاع الصوتي الشكلي الخارجي، لكنه وتعويضا عن هذا يوظف الإيقاع في جانبه الداخلي فهو " يستعير من الشعر أغلب خصوصياته،إنه مثل الشعر يعتمد على الإيقاع الداخلي وينبني على المشاكلة والمناسبة والمجاز - هاهنا بالضبط يندرج الإلاحاح على الوزن. فالشعرية باعتبارها صفة للقول توجد في النثر . وتوجد في الشعر ووحده الوزن يأتي ليقى الشعر من التيه في ليس منه، إنه بمعنى من المعاني الحاضن لماهية الشعر، يضع حدا فاصلا بينه وبين بقية أنواع القول التي تقترب منه وتكاد توهم بأنّها منه"⁽⁵⁹⁶⁾.

593 - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص.132.

594 - أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط. 1، 1995، ص.9.

595 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، صص.23-24.

596 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.57.

يوظف الروائي الإيقاع الداخلي من أجل "دعم الإحساس العام بالانسجام"⁽⁵⁹⁷⁾ داخل الخطاب فالإيقاع الداخلي يشكل "موسيقى تعبيرية، ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة، و مهيبّة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إحياءات انفعالية لنمو التجربة الفنية"⁽⁵⁹⁸⁾ عبر مستوياتها المختلفة فالإيقاع طاقة ذات "وظيفة مزدوجة أولاها وصل مكونات النص بعضها ببعض وثانيها التأثير في المتلقي وأما وسائلها فهي كل ما يوفّر الانسجام والتلاؤم"⁽⁵⁹⁹⁾ فيما بين عناصر الخطاب.

عملت الروائية على تنويع مستويات الإيقاع الداخلي ضمن متن ثلاثيتها من أجل جعل القارئ يشعر وكأنه ينتقل من عالم لآخر، ولكلّ عالم خصوصيته اللغوية وشحنه العاطفية وإطاره الزمني والمكاني وشخصياته المتفاعلة ورغم تعدّد هذه المستويات إلا أنّها تخضع لإيقاع منسجم، متناغم يؤطر العمل ككلّ .

ينبتق الإيقاع الداخلي للخطاب الروائي عن العلاقات الناشئة بين مستوياته التركيبية السردية وبين الجمل والكلمات وبين مواضيعه الفكرية والتاريخية والذاتية... الخ لتتصهر في شكل نسيج لغوي/دلالي متميّز يوقعه مبدأ شعري خاص هو مبدأ الإيقاع الداخلي للتيّمات الذي يُحقّق التناغم بين أجزاء الخطاب ليتحوّل إلى فعالية شعرية تعمل على شدّ جميع مستويات الخطاب في نظام كلي مترابط ومنسجم.

وقد اعتبر بعض النقاد اللسانيين أنّ الخطاب كلّما كان " نثريا، كلّما فقد نبرته الغنائية واقتصر على الترابط الجاف"⁽⁶⁰⁰⁾ إلا أنّ هذه الفرضية تُشكل إجحافا في حقّ الخطاب النثري الفني -الحداثي خاصة - كما لا يمكننا الحديث عن إيقاع أو شعرية الكلمة وهي منعزلة عن السياق الخاص والكلي للخطاب الأدبي "فاللغة تستمدّ حياتها من السياق الذي تقع فيه"⁽⁶⁰¹⁾ وشعريتها الفعلية وإيقاعها الشعري من علاقاتها المتعدّدة فيما بينها وبين الألفاظ الأخرى والجمل والفقرات وباقي العناصر المكونة للخطاب فالكلمة منعزلة "لا تشجي ولا تحزن، ولا

597 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص.86.

598 - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص.120.

599 - توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص.139.

600 - فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند جاكسون، ص.59.

601 - علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص.15.

تتملك قلب السامع وإنما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه لعذوبة مستمعيه ورقّة حواشيه⁽⁶⁰²⁾ فالإيقاع لا يتولّد من الصورة الصوتية للكلمات فقط " بل ينبثق، أيضا عن شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات -فيما بينها.⁽⁶⁰³⁾ فلا وجود لشعرية ولا لإيقاعية اللفظة بمعزل عن سياقها الأدبي فـ " تنسيق الألفاظ تنسيقا موسيقيا، لا يستثمر الأصوات اللغوية بمعزل عن معانيها التي توّعت بها، وتشير إليها. ومع ذلك فالتنسيق اللفظي المحكم يجعل من الخيال معبرا إلى فضاء التأمل، ولما كان الخيال لا يفتح إلاّ مع حركة العبارة تتعاقب مقاطعها وتتساب أنغامها مع انسياب الحروف الصحيحة والمتعتلة، غدا المعنى في الأدب خلاصة جرس لغوي وفحوى صورة موحية وما يقال في الشعر يقال في النثر الذي تتعدم فيه كل سمة جمالية فيما لو استبدّت به معاني الألفاظ، وتحكّم به عالم القول"⁽⁶⁰⁴⁾.

وبهذا يمكننا القول إنّ الإيقاع ليس صفة مميزة للشعر ومقتصرة عليه فـ " بين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي، لا يوجد أي فرق على الإطلاق"⁽⁶⁰⁵⁾ إلاّ أنّ صفة الإطلاق هنا نسبية متغيرة فـ " النثر له إيقاع خاص إذا كثّف اقترب من الإيقاع الشعري ولكنه لا يتحوّل إلى إيقاع شعري إطلاقا"⁽⁶⁰⁶⁾ ولهذا فنحن حين نتحدث عن الإيقاع الروائي فإننا نتحدّث عن شكل خاص من الإيقاع يمكننا أن نصلح عليه مفهوم الإيقاع الداخلي أو الموسيقى التعبيرية لكونهما يرتبطان أكثر بالحالة النفسية والشحنة الانفعالية العاطفية، فموسيقى التعبير " تنتشر داخل العمل الفني وتسيطر عليه وتعطي جوابا إيحائيا- متكاملا بالانفعال، يسير جنبا إلى جنب وبطريقة بنائية نامية مع سائر مكونات التجربة الفنية"⁽⁶⁰⁷⁾ ولهذا فإنّ دراسة الإيقاع الروائي " تكشف عن عمق العلاقات بين الناس والأشياء..كيف تنشأ تتشكل ثم تتغيّر؟"⁽⁶⁰⁸⁾

يجسّد خطاب الثلاثية إشكالية الذات والوجود والهوية والكينونة في إطار يشكل العلاقة المتوترة بين الإنسان وذاته والآخر والعالم وأشياءه، ومن هنا " برزت أهمية الموسيقى التعبيرية

602 - أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مج/7، دار صادر، بيروت، مادة كلم، صص.522-523.

603 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، صص.61-62.

604 - علي نجيب ابراهيم، جماليات اللفظة، ص.15.

605 - جان كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص.76.

606 - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.223.

607 - السعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث، ص.121.

608 - أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، ص.8.

الداخلية كشكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية⁽⁶⁰⁹⁾ للشخصيات المكوّنة للخطاب الروائي ولأنّ الرواية الجديدة دخلت إلى جوهر الأشياء والأماكن وحاولت بفعل القدرة الخيالية المجازية لها استنطاق طبيعة العلاقات التي تجمع بين عناصرها فتحوّلت الأشياء والأماكن إلى عناصر مؤثرة ومتأثرة ومولدة لعاطفة انفعالية تحمل الحزن والفرح والتاريخ بعمقه وتغيّره وتغيير الواقع في جانبه المكشوف والمنحجب لتنمو بهذا الطاقة الانفعالية للخطاب وتحوّل من لحظة إثارة نفسية داخلية للمتلقّي إلى طاقة إشباع جمالية فنية.

يساهم الإيقاع الروائي في تحقيق درجة أعلى من الشعرية للخطاب و " ذلك من خلال الجناسات وتوزيع عناصر السرد و الوقفات والتردّات بين الوحدات التركيبية والصوتية والتكرار والعاطفية المشحونة بالصوّر والتخيّلات"⁽⁶¹⁰⁾ ولهذا يمكننا التسليم بأنّ " أحسن الكلام مارق لفظه ولطف معناه وتلألاً رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر و نثر كأنه نظم".⁽⁶¹¹⁾

إنّ الإيقاع في خطاب الثلاثية يعمل على رصد عالم الأمكنة والأزمنة والأحداث في حركتها وتغيّرها وبنائها ومدلولاتها ويرسم الخطوط الإيقاعية فيما بينها كما يشكل بناء الرواية ومعمارها وهندستها و " يرصد العالمين الخارجي/المرئي/الظاهري للشخصية والحدث والمكان...الخ والداخلي/الخفي/الجواني للشخصية نفسها والحدث نفسه، حركة العالم الخارجي تلتقي/تتفصل/تتداخل مع حركة العامل الداخلي للشخصيات وتشكل إيقاعاً معيناً وعلاقة معينة ما بين داخل الشخصية وخارجها فالعالم الخارجي للشخصية يؤثر ويغيّر عالم الشخصية الداخلي، وهكذا تصبح العلاقة الجدلية ما بين واقع الإنسان الخارج ومفهومه أو تصوّره/الداخل في حركة مستمرة إلى ما لا نهاية من التآثر والتأثير والأخذ والعطاء"⁽⁶¹²⁾ وبهذا يصبح الإيقاع الروائي حركة جدلية دينامية فيما بين الخارج و الداخل الثابت والمتحرك، المعلوم والمجهول المطلق والنسبي لتنمو موسيقى الخطاب ضمن إيقاع ثنائي ما بين التضاد ومجال التوتر.

يشكل الإيقاع الداخلي لخطاب الثلاثية اختراقاً حاداً لبنية التشكيل الدلالي وبدرجة أقلّ للبنية الصوتية فهو يقوم على مبدأ الانتظام الذي يعني " ضمناً نشوء تمايز بين عناصر مكوّنة

609 - المرجع السابق، ص.215.

610 - فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية، ص.48.

611 - أبو حيان التوحّيدي، الامتناع والمؤانسة، ص.145.

612 - ينظر، أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، ص.07.

للكتابة ثم استغلال هذا التمايز لتوزيع العناصر في بنية يتشابك فيها التمايز با للاتمايز " (613) وبهذا فإنّ " شرط الإيقاع الجوهرى هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة مسافة توتر أكثر بروزاً" (614).

إنّ تحقق الإيقاع الروائى هو "محصلّة لعدد من الوسائل اللفظية والتنظيمية التي تقف في المقدمة منها حروف اللين وتجاور العلامات جواراً لينا متناغماً، كما أنّ لطول العملية وقصرها أثراً في التلوين الإيقاعى، إضافة إلى ذلك فإنّ التنقل البارع من الخبر إلى الإنشاء، ومن المخاطبة إلى المناجاة، من التقرير إلى التساؤل ومن الحوار إلى السرد" (615) يعمل على إنتشارية الإيقاع داخل النسيج اللغوي/ الدلالي للرواية.

تقول الروائية:

"التقينا إذن.."

قالت:

- مرحبا ..آسفة، أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم..

- قلت :

- لا تأسفي..قد جئت متأخرة عن العمر بعمر

- قالت:

- كم يلزمني إذن لتغفر لي؟.

- قلت:

ما يعادل ذلك العمر من عمر" (616).

إنّ لذة النص لا يمكن "أن تتأتى إلاّ من جميع مكونات النص لفظاً معنى وبناءً والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع الذي تشترك فيه كل فنون القول" (617) كما يعتبر علماء

613 - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص.88.

614 - المرجع نفسه، ص.52.

615 - علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص.189.

616 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.85.

617- توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص.138.

الألسنية الشعرية أنّ الإيقاع "أحد مظاهر الشعرية في اللغة عامة، ويتوفر في النثر بدرجات متفاوتة، لكنه يبلغ ذروته عندما يتجسد في الإيقاع العروضي والحالات البديعية الفائضة في فضائه"⁽⁶¹⁸⁾ ولكن يجب التمييز بين الإيقاع النثري والعروضي اللذين يلتقيان في هدف واحد وهو تحقيق الطابع الموسيقي للخطاب الأدبي ويختلفان في كيفية ووسائل تحقيق هذه الغاية.

إنّ الإيقاع الروائي يجعل الخطاب يعدل عن الطرائق المألوفة والتشكيلات الجاهرة في الكلام فالروائي - الحدائي خاصة- يعمل بنصيحة "بولسلافسكي" القائلة "لتكن معانيك وإيقاع كلماتك صدى لعالمك الداخلي"⁽⁶¹⁹⁾ وإذا كانت "بنية الشعر قائمة على الإيقاع"⁽⁶²⁰⁾ فإنّ الخطاب الروائي بتوظيفه للإيقاع الداخلي والموسيقى التعبيرية يرتقي إلى ذرى جمالية توازي الشعر.

جاء خطاب الثلاثية في شكل دفق عاطفي انفعالي مشحون برؤى إنسانية، ذاتية، وتوترات وأسئلة وجودية.

تقول الروائية متسائلة:

"ولماذا أنت سعيد إذن؟ مادمت بفرح غريب تفعل الأشياء الأكثر ألماً، تعاشر جثة الحب، تضاجع رمم الأشياء الفاضحة، باحثاً في التفاصيل المهملة عما يشي بخيانة من أحببت. أهي معابثة للذاكرة؟ أم تذاك على الأدب؟ أم... حاجتك أن تغار؟"⁽⁶²¹⁾.

ب- مستويات الإيقاع في خطاب الثلاثية:

تري ما هي إستراتيجية توظيف الإيقاع في متن الثلاثية؟.

يتجلى إيقاع الثلاثية من خلال اعتمادها في بناء صورتها الموسيقية على الإيقاع الذاتي والانفعال العاطفي والشحنة الثورية المتمردة على المألوف والسائد لغة ودلالة، مما ساعد على تعميق الأبعاد الفكرية والإنسانية والوجودية للخطاب، والحديث عن الإيقاع الروائي في الثلاثية معقّد، كونه يتناول الروايات الثلاثة في نسيجها العلائقي المترابط من صور ومعان ورموز

⁶¹⁸ - صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص.215.

⁶¹⁹ - richard boles lansky, avting, the first six lessons ,RHY THM/ theatre art books, u.s.a 1966, p103.

نقلا عن، أحمد الزعي، في الإيقاع الروائي، ص.07.

⁶²⁰ - محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، ص.13.

⁶²¹ - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.83.

ودلالات، ولذلك سنحاول رصد أهم مظاهر الإيقاع الروائي المشتركة بين الروايات، بعوالمها وفضاءاتها الذهنية والتخيلية والزمانية المكانية والتاريخية..

- إيقاع البدايات:

ابتدأت الروائية ثلاثيتها بمقاطع مشحونة بالعواطف المتأججة والانفعالات الشعرية تقول الروائية في بداية " ذاكرة الجسد " :

" مازلت أذكر قولك ذات يوم:

"الحبّ هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث"

يمكنني اليوم بعدما انتهى كلّ شيء أن أقول.

هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئاً للحبّ أيضاً...

فما أجمل الذي حدث بيننا...ما أجمل الذي لم يحدث...ما أجمل الذي لن يحدث".(622)

إنّ هذه البداية الاستذكارية للبطل والارتداد منذ البدء نحو الماضي، ماض تمثله (حياة أحلام) بكل ما تحمله هذه المرأة من دلالات؛ الحبيبة، الأم، الإبنة، قسنطينة، الوطن، التاريخ، الذاكرة...، إنّ هذا الارتداد يحمل ضمناً رفض الحاضر بكلّ ألمه، خيباته ولامعقوليته والمثير هنا هو أنّ الأشياء التي حدثت وتحدث لا يمكن أن تتحوّل إلى أدب فالواقع يحمل إيقاع الحضور والموجود المتحقّق، والأدب يحمل إيقاع الغياب والاحتمال الممكن.

كما أنّ الروائية توظّف لغة شعرية بإيقاع متكرّر، مختلف في الآن ذاته (الذي حدث، الذي لم يحدث، الذي لن يحدث) هذا الإيقاع المتدرّج هرمياً من الحدوث إلى المستحيل، يمنح للقارئ فضاء دلالياً يجسّد فيه فعاليته كمشارك في إنتاج المعنى.

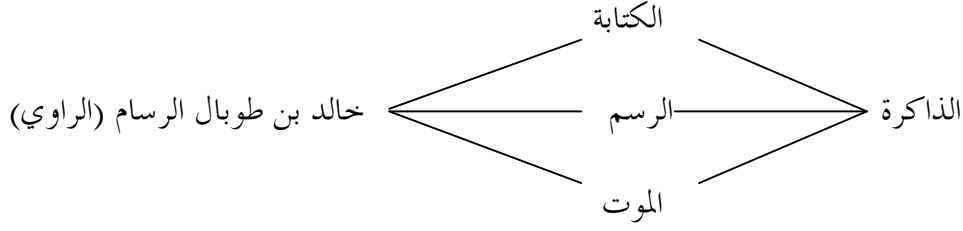
إلى أن تصل الروائية إلى القول:

" نحن لا نشفى من ذاكرتنا

622 - أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص.07.

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا". (623)

يجسد هذا المقطع إيقاع معادلة الإبداع كالتالي:



إنّ كلّ ما حدث للراوي منبثق من الذاكرة فحياته بماضيها وحاضرها ومستقبلها مبنية على إيقاع الذاكرة وبهذا يتدرج واقع الأبطال عبر متن الثلاثية من الرسم إلى الكتابة إلى الموت، فالروائية ومنذ البداية حدّدت إيقاع الأحداث هذا من جانب، ومن جانب آخر استعملت البناء الحدّثي والعلائقي المتقارب لغويا ودلاليا عبر متن ثلاثيتها حيث يبدأ النصّ بالتذكّر لينتهي بالذاكرة.

أما في "فوضى الحواس" فتبدأ الروائية بـ:

" بدءا

عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبّا وسط ألغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه.

هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرتة!

كم كان يلزمه من الصمت كي لا تشي به الحرائق". (624)

تبدأ الرواية الثانية بمقطع شعري تتقارب فيه أجراس الكلمات ومخارج الحروف (الناس، الإخلاص، الحواس..)، كما أنّ أفعال المقطع كلّها مضارعة (يريد، يجرب، يربي، يختبر...)، مما أضفى على السرد إيقاعا متسارعا، مؤلدا انسجاما وتناغما داخل المقطع.

623 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.07.

624 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.09.

أما في "عابر سرير" تقول الروائية في البدء:

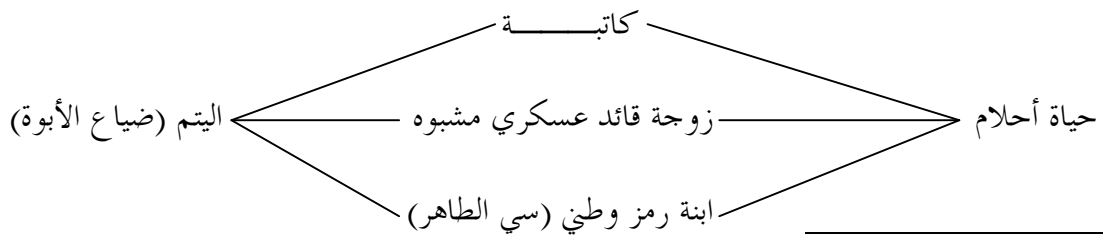
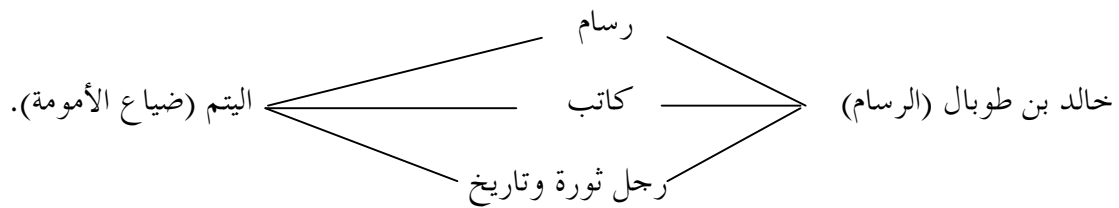
"كنا مساء اللفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف.

نسينا لليلة أن نكون على حذر، ظنا منا أن باريس تمتن حراسة العشاق".⁽⁶²⁵⁾

يقترّب المقطع من إيقاع البوح الانفعالي المشحون بعاطفة (الحبّ/الخوف)، (الحبّ/الغربة)، (المدن العربية الخوف/ باريس /الحب) ويرتفع إيقاع هذا التوتّر الانفعالي واليوحي إلى أن يصل إلى "في مساء الوم العائد مخضبا بالشحن، يصبح همك كيف تفكّ لغم الحبّ بعد عامين من الغياب، وتعطّل فتيله الموقوت، دون أن تتشظى بوحا"⁽⁶²⁶⁾ تتعالى في هذا المقطع نبرات البوح والانفعال لتصل إلى أوج شعريتها و تشترك الروايات الثلاثة في كون بداياتها تنبثق من عاطفة انفعالية وجدانية، جوانية تتعلّق بالراوي، تتسم بلغتها الشعرية المتعالية وتجسيدها لرؤى متعددة (الذاكرة، الحبّ، الكتابة، الموت، الخوف).

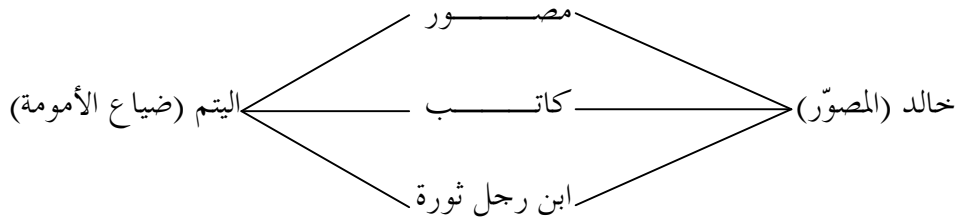
- إيقاع الذاكرة والواقع:

يعيش أبطال الثلاثة جدلية الذاكرة والواقع ففيما تحمل الذاكرة لكلّ منهم صفة القداسة والنقاء والطهارة والأجل، يحمل الواقع ذاك التثوّ والانحراف والبشاعة والتعفن، فالذاكرة تمثل لكلّ واحد منهم ثنائية (الثورة/اليتيم)، وهذا ما ساهم في الحفاظ على إشاعة إيقاع التناغم على طول متن الثلاثة، فحرك هذا الاشتراك أحداث المتن على إيقاع تفاعلي مثير.



625 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.09.

626 - المرجع نفسه، ص.09.



لقد جسدت الروائية عبر متن ثلاثيتها إيقاعا ثنائي التناغم (الذاكرة/الواقع)، (ضياح الأبوة/ضياح الأمومة)، (الكتابة/الرسم)، (الموت/الحياة)، (الغربة/الوطن)، (الرجل/المرأة)، (الأنا/الآخر).

- إيقاع التمرد والثورة:

تقوم الثلاثية على إيقاع الرفض والحلم والتمرد والجنون والثورة فخالد بن طوبال (الرسام) اختار الغربة والرسم والكتابة للتعبير عن تمرده ورفضه لهذا الواقع المشوّه وخالد (المصوّر) اختار الصورة والكتابة، وأحلام (حياة) تختار الكتابة في الأخير إنّ الكتابة بمظاهرها المتعدّدة (التصوير، الرسم...) هي الطريقة المثلى للتمرد عن الواقع ورفضه عند أبطال الثلاثية تقول الروائية:

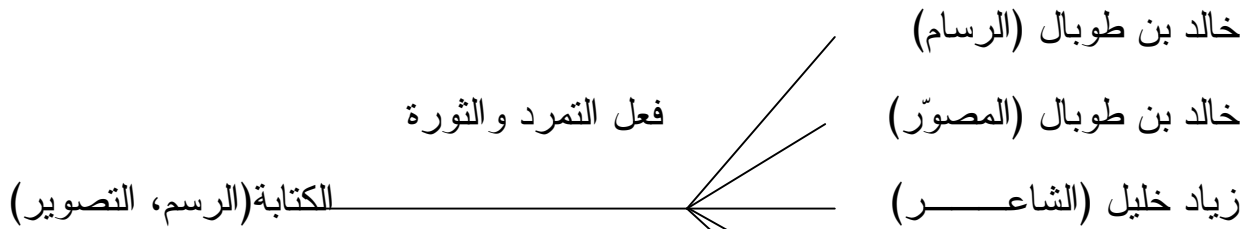
"...فنحن لا نكتب كتابا من أجل أحد، بل ضدّه". (627)

فالكتابة رفض، وتمرد وطهارة أيضا.

تقول الروائية:

"...إنّ الكتابة تطهّر ممّا يعلق بنا منذ الولادة...ابحث عن القذارة حيث لا يوجد

الأدب!". (628)



- إيقاع الغربة والوطن:

انبنى خطاب الثلاثية على جدلية (الغربة النفسية الداخلية، اللانتماء/ و الغربة المكانية الخارجية فرنسا) ليبقى الوطن بمفهومه المتعالي هو هاجس الوجود والرسم والتصوير والكتابة. تقول الروائية:

"ها هي ذي الكارثة! فنفضل أيها العربي المثقل بحمولتك، تركة أخرى في انتظارك، فماذا ستفعل بهذه الغربة الفضاضة لرجل ضاق به الوطن، وترك لك ما خاله وطنا كتبنا في الشعر و أخرى عن تاريخ الجزائر، صور أخذها مع أناس قد يكونون أهلا أو أصدقاء، ربما ماتوا أو مازالوا أحياء، نسخة قديمة لمصحف .."(629).

الوطن هو دائما بؤرة الاهتمام ودافع الاستمرار وسبب الحزن والغربة ويقوم إيقاع الوطن، في الثلاثية على ثنائية التضاد الوطن (الحلم/الخوف، القاتل/المقتول/...) لكنه يبقى الوطن ولا بديل عنه.

تقول الروائية:

"أثناء تفصيلك لوطن بديل، تصبح الغربة فضاضة عليك، حتى لتكاد تخالها برنسا. غربة كوطن، وطن كأنه غربة. فالغربة يا رجل فاجعة يتم إدراكها على مراحل، ولا يستكمل الوعي بها، إلا بانغلاق ذلك التابوت على أسئلتك التي بقيت مفتوحة عمرا بأكمله، ولن تكون هنا يومها لتعرف كم كنت غريبا قبل ذلك، ولا كم ستصبح منفيًا بعد الآن!".(630)

كما تحاول الروائية تبرير كشفها لجراح الوطن، قائلة:

"ماذا تقول لوطن يهينك بنية صادقة في الاحتفاء بك؟"

629 - أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص.242.

630 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.243.

إحدى الصور التي تمنيت لو النقطتها، هي صورة حقيبة الكاتب، مرمية أرضاً في
مرحاض الطائرة بعد أربع ساعات من الطيران، بينما تسافر بضائع المهريين الصغار مصنونة
محفوطة في الخزائن الموجودة فوق رؤوس أصحابها.

لو نشرت صورة كنتك، لجا من يقول إنني أهين وطني أمام الغرباء، وأعطاني درسا
في الوطنية، ذلك أن الوطن وحده يملك حق إهانتك، وحق إسكاتك، وحق قتلك، وحق حبك على
طريقته بكل تشوّهاته العاطفية⁽⁶³¹⁾.

ورغم أن الروائية لجأت إلى تعرية وكشف الحجاب عن جراح الوطن، إلا أنها أبقّت
على قداسته.

تقول:

"لا أدري إن كان هذا الرجل ملاكا أو شيطانا. لا اعتقد أنه يختلف عن الآخرين، سوى
بكونه ضابطا ساميا تقع على أكتافه مسؤوليات الدفاع عن الوطن، هذا الوطن الذي أوّمن به
أكثر من إيماني بالملائكة... والشياطين"⁽⁶³²⁾.

- إيقاع التوتر النفسي:

يعيش أبطال الثلاثية(خالد الرسام، أحلام، خالد المصور، زياد وعبد الحق)، تمزقا
وتوترا داخليا ينبع من وعيهم العميق ورفضهم الأعمق لهذا الواقع، فاختر كل واحد منهم
أسلوبه الخاص، ليفرغ فيه هذه الشحنة العاطفية التمردية الجنونية، إن هذا الصراع النفسي الذي
يعيشه أبطال الثلاثية، نابع من عمق إحساسهم بالضياح والغربة والقهر واليتم، فأبطال الثلاثية
متشابهون في أحلامهم وفي جنونهم وفي كبريائهم ومبادئهم مختلفون في طريقة التعبير عن
هواجسهم وأحزانهم وأفراحهم.

631 - المصدر نفسه، صص. 302-303.

632 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 205.

← الرسم (طريقة للرفض والمقاومة)	خالد بن طوبال (الرسام)
← الكتابة (وسيلة لتمير الأفكار الخطرة)	أحلام (الكاتبة)
← التصوير والكتابة للكشف عن المأساة	خالد بن طوبال (المصوّر)
← الشعر لصبّ غضبه	زياد (الشاعر)
← الكتابة لمواجهة الموت.	عبد الحق (الصحافي)

إنّ جميع هؤلاء الأبطال يعيشون سجن الغربة النفسية والضياع، يقينهم الوحيد هو الكتابة فيها يفجرون غضبهم وحلمهم وجنونهم وتمردّهم.

- إيقاع الجسور:

يتأسس إيقاع الجسور على عمق الحركة النفسية الوجدانية للأبطال وعلاقتها بالأماكن والجسور، فلكلّ مكان وجسر روح وحضور وقداسة خاصة وقد استحوذت قسنطينة بجسورها على المساحة الأكبر من الفضاء المكاني للثلاثية، فقسنطينة هي الجسور وهي الوطن والأم والحبّية والجلاد والملاذ.

تقول الروائية:

"يا مغبون... لا تحبّ امرأة تحبّ الجسور. الجسر لا يصلح لتعمر بمحاذاته بيتا. هو لا يصلح سقفا لمأواك. أن تبني على طرف جسر، كأن ترفع الكلفة بينك وبين الهاوية!".⁽⁶³³⁾

فالجسر في الثلاثية ليس مجرد مكان وإنما " هو ذا الجسر يزرع فيك الفتنة: يشطرك، يحرّض الشطر الآخر: كلّ يصرخ في وجه أخيه: كلاً، لم تكتمل بعد، ولا تكتمل أبدا. يعري نقصك ويعرّيك أمام نقصك، يضعك وجها لوجه أمام عريك. في الفراغ المخيف الجميل الآخذ بالامتلاء ولا يمتلئ"⁽⁶³⁴⁾.

إنّ إيقاع الجسور في خطاب الثلاثية، هو حركة للتغيّر والتحوّل واسم آخر يربط بين الحياة والموت، بين السعادة والحزن، بين الغربة و الوطن وبين التاريخ والذاكرة.

⁶³³ - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص.146-147.

⁶³⁴ - أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، صص.263-264.

إنّ الجسر في خطاب الثلاثية هو رمز "اللغة. الأم هي الجسر الأوّل الذي يصل بين الإنسان والعالم والجسر إذن لغة ثانية داخل اللغة، وطبيعة ثانية داخل الطبيعة"⁽⁶³⁵⁾.

حاولت الروائية أن تكتب جسور قسنطينة متحايلة على اللغة، أوى " ليس التحايل على الجسور هو الهدف الأزلي الأوّل للإنسان الذي يولد بين المنحدرات.... والقمم؟"⁽⁶³⁶⁾

ولكن " هل تستطيع أن تكتب مسرحيّة شخوصها كلّهم - أمس، والآن وغدا؟ هل نستطيع أن نكتب الجسر؟"⁽⁶³⁷⁾.

تقول الروائية:

"أمصادفة إذا كانت الجسور مبنية من الإسمنت، المادة التي تضر في ققامتها غضبا مكتوما وشرا صامتا، كمن يدبّر لك مكيدة؟ طالما شككت بنوايا الجسور، مذ اكتشفت في كلّ هارب شبهة جسر، لا أحد يدري لأي الطرفين ينتمي".⁽⁶³⁸⁾

إنّ كلّ جسر في متن الثلاثية يحمل جسورا من الأسئلة لا تحصى، إنه جسر بين الحوأس، وفي الوقت نفسه بين الختام والاستهلال، إنه إيقاع الارتياب والمخاتلة والموت...

- إيقاع الجسد:

الجمال والحبّ والجنس ثلاث إشكاليات متداخلة تكمن في لغز واحد هو الجسد، وقد بدا الجسد في متن الثلاثية، محورا سرديا، فلم يعد الجسد بجماله أو تشوّهه حاملا للبعد الإيروسى الجنسي، الشهوانى فقط وإنما تحوّل في خطاب الثلاثية إلى ذاكرة وتاريخ وفعل انفضاح وحزن. تقول الروائية:

"كنت تحمل ذاكرتك على جسدي، ولم يكن ذلك يتطلب أيّ تفسير.

اليوم بعد ربع قرن...، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك. وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكلّ من لا ماضي لهم"⁽⁶³⁹⁾.

635 - أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.262.

636 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.135.

637 - المصدر نفسه، ص.265.

638 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص.234-235.

639 - حلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.72.

فالجسد تحوّل إلى واجهة للتاريخ وللألم، وهاجس للمكابرة والجنون والإبداع تقول الروائية:
"ها أنت أمام جدليّة عجيبة..."

تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار...وأنت الرّجل و الجرح في آن واحد...وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟"⁽⁶⁴⁰⁾.

وقد أبقت الروائية على الإيقاع الجنسي الشهواني للجسد في ثلاثيتها حيث أصبح للجسد لغته الخاصة تقول:

"...يقول وهو يسحبني إلى جواره.

أحب رائحتك.. لقد أحببت دائما لغة جسديك!

ثم يواصل وكأنّه يطمئنني.

إنّ جسدا لا رائحة له..هو جسد أخرس!

أقول وأنا اجلس على مقربة منه.

أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة مني!

يردّ:

في جميع الحالات هو أكثر صدقا منك...فوحدها حواسنا لا تكذب"⁽⁶⁴¹⁾.

وكما أنّ الجسد يكون صادقا فقد يكون كاذبا أيضا.

تقول الروائية:

"للتجو من أسئلتك، عليك في الجنس أن تتغابي أحيانا، حتى لا تتنبه إلى كونك تذهب نحو المتعة، لأنّك تحتاج إلى وجع يلهيك عن وجع أكبر، وأنّك تحتاج إلى خيبة صغيرة تلهيك عن خيبات أكبر.

640 - المرجع نفسه، ص.73.

641 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.182-183.

ولذا أنت تحتاج إلى أكاذيب الجسد، إلى غبائه وفسقه وتناسيه، كي تقصد النزوات المسروقة من دون الشعور بالذنب»⁽⁶⁴²⁾.

راوحت الروائية في تسريدها للجسد بين إيقاع الذاكرة والتاريخ والعطب وبين الشهوة والجنس والمتعة. والمثير في الثلاثية أنّ الروائية عمدت إلى تشويه الجسد الذكوري، حيث يتحوّل العطب فيه إلى جمال واشتهاء.

- الإيقاع الفني للتاريخ:

ينطلق خطاب الثلاثية محمّلاً بزخم من الأوجاع والأحزان والمآسي الماضية والحاضرة، ولأنّ التاريخ ميراث مشترك فهو البوابة الأولى التي يلج عبرها القارئ إلى النصّ، فلا نكاد ندلف إلى خطاب الثلاثية حتى يتكشف لنا التاريخ مندسا ومائلا في ثناياها، ولأنّ "الرواية- أية رواية- هي في الواقع تاريخ تخيلي"⁽⁶⁴³⁾ فكلّ منها طرقتها في استعراض هذا التاريخ ولكن يبقى التاريخ في منطلقه الحقيقي يمثّل لحظة الانبثاق التي يولد منها عالم الرواية.

احتفت "أحلام مستغانمي" بالكشف عن المسكوت عنه في التاريخ والثورة والسياسة العربية- الجزائرية- العالمية.

وفي قراءة "ما بعد الحداثة" بدأت إشكالية الفصل والوصل بين الرواية والتاريخ، فكلاهما يستمد مشروعيته من الواقع حتى ولو لم يكن موضوعيا، وكلاهما له بنيته السردية حتى لو اختلفت درجة أدبيتهما، ولا يمكن أن يدعي أحدهما اليقين الكامل، ولا ينفض دون أن يلفت انتباهنا إلى قيمة بعينها"⁽⁶⁴⁴⁾.

ولأنّ الرواية هي فن التخيل والتحويل والتحايل والكشف، فهي لا تتقلّ التاريخ كما هو، وإنما تحوّلته إلى موضوع فني جمالي " فبمجرّد دخول الحدث التاريخي في العمل الأدبي يتحوّل العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي"⁽⁶⁴⁵⁾.

642 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.76.

643 - رينيه ويلك ووستن وارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، دمشق، ص.185.

644 - ليندا هتشيون، رواية الرواية التاريخية، تر. شكري مجاهد، فصول مج/12، ع:2، 1993، ص.46. نقلا عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة فصول، ع:66، 2005، ص.145.

645 - شعيب حليفي، المتخيل والمرجع سيرورة الخطابات، فصول ع:66، 2005، ص.234.

إنّ الرواية باعتبارها نصّاً لغويّاً تخييلياً مركّباً من مرجعيات و أفكار و تيارات مختلفة "لا يمكن أن تحيا وتتطور وتستمر دون مدّ جسورها عمودياً وأفقيّاً، في علاقات مفتوحة، وأحياناً سوربالية مع كل شيء لغوي ورمزي لذلك فإنّ النصّ الروائي يرتبط على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيّله والتتويج عليه، فالآخر والذات والتاريخ والمجتمع واللغة، عناصر يتحكّم فيها الاصطدام وبناء الصورة و المثاقفة ومساءلة الذات والأنساق التاريخية والمعطيات والتبدلات الحاصلة في القيم والسلوكات والعلاقات والرؤى داخل المجتمع، وما رافق كل ذلك من تطويع للغة ودلالاتها"⁽⁶⁴⁶⁾.

لم تعد "أحلام مستغانمي" إلى التاريخ لتوظيفه كمادة خام وإنّما من أجل تحويل بنايات الأحداث والحقائق التاريخية من سياقها التاريخي الجامد إلى عالم اللغة الشعرية والبنيات الرمزية وبهذا يأخذ الخطابين الروائي/التاريخي مساراً واحداً متداخلاً يهفو إلى تحقيق الشعرية والجمالية الفنية.

لم تعتمد الرواية التاريخ ككلّ وإنّما كان اختيارها لبعض الوقائع التاريخية مدفوعاً برغبة فنية فهي لا تهدف إلى إعادة كتابة التاريخ، وإنّما تحاول توظيف الأحداث والوقائع التاريخية وفق رؤيا ووعي فني جمالي، ممّا جعلها تتلقى التاريخ وفق رؤية معينة فحاولت توظيفه ضمن متن ثلاثيتها بتحويله إلى موضوع فني وفق موجهات أسلوبية وبلاغية، وبالتالي تفعيل وظيفته الفنية داخل نسيج دينامي تخييلي ومرجعية روائية واعية بالجنس الأدبي وأفق توقعه، مما أعطى للرواية القدرة على تحرير بعض الوقائع التاريخية من قيود السياق والتأويلات الماضية وربط تأويلاته بما هو حاضر ومستقبل.

إنّ التاريخ في خطاب الثلاثية ليس مجرد وسيط و"لكنّه جزء من أدوات المرأة الروائية للتعرف والرصد وأحياناً للنّار من سيرة التمزّق والمحنة وصيرورتهما"⁽⁶⁴⁷⁾.

تقول الروائية:

"نعم..في زمن سابق، كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم !

⁶⁴⁶ - المرجع نفسه، ص. 232.

⁶⁴⁷ - شعيب حليفي ، المتخيل و المرجع، ص.237.

"حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداوي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرّعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليس إلا دليلا على كبريائنا أو عصبيتنا..

وجنوننا المتوارث.

وربّما كغمزه للتاريخ، تفنّن الجزائريون غداة الاستقلال في هندسة هذا المرفأ، وبنوه على شكل قلعة عصرية جاعلين برج (سيدي فرج)، ومنارته، ذوي علو شاهق أو هكذا يبدوان وكأنّ هناك من لا يزال يتوقع قدوم عدوّ من البحر.. ولكنّ العدو منذ ذلك الحين لم يعد يأتي من البحر.. ولا بالضرورة من الخارج!"(648).

يمكن تلمّس وعي فني مغاير للتاريخ وترتيباته في خطاب الثلاثية حيث أصبحت اللغة فضاء يحتضن التاريخ في تصريحاته وتلميحاته و"نعنقد أنّ الرواية العربية المعاصرة، ظلّت تبحث عن صيغة جديدة، تثبت بها وجودها، فهي تذهب بعيدا في التاريخ لكي تقدم موقفا من الواقع المعيش...، فالخطاب الروائي العربي ضمن قراءته، يتنوّع ويختلف من روائي إلى آخر، على اعتبار أنّ لجوء الكاتب إلى التاريخ، ليس المقصود منه إعادة كتابة التاريخ وإنّما هو قراءة الواقع، انطلاقا من رؤيتنا وموقفنا من التاريخ..."(649).

تعاملت الروائية مع التاريخ وفق رؤية انتقائية حيث سلّطت الضوء على بعض النقاط المعتمّة كما ولجت إلى عمق تاريخ الثورة الجزائرية وحاولت استكناها واستتطاق المسكوت عنه.

تقول:

"فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة، وما تلاه تاريخ آخر يصادره الأحياء. وسيكتبه جيل لم يعرف الحقيقة ولكنه سيستنتجها تلقائيا... فهناك علامات لا تخطئ.
مات (سي طاهر) طاهرا على عتبات الاستقلال. لا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها.. لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة.

648 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 143-144.

649 - مشري بن خليفة، سلطة النص، صص. 103-104.

الرموز تحمل قيمتها في موتها.. ووحدهم الذين ينوبون عنهم، يحملون قيمتهم في رتبهم وأوسمتهم الشرفية، وملأوا به جيوبهم على عجل من حسابات سرية"⁽⁶⁵⁰⁾.

إنّ ثلاثية "أحلام مستغانمي" ليست سيرة ذاتية ولا توثيقا تاريخيا بالنظر إلى الأحداث والوقائع التاريخية الموثقة بين ثناياها، فمقصدية الثلاثية "تجاوزت سيّم الواقعة التاريخية والتعبير عنها إلى مقصدية أخرى سنظّل عاجزين على القبض عليها وعلى تحديد هويتها، وذلك هو التجاوز بعينه، تجاوز الوقائع، تجاوز الغريزة، تجاوز الزمن، تجاوز المعوقات، تجاوز الكبت، وتجاوز التجاوز..."⁽⁶⁵¹⁾ إنّ التوظيف الفني للتاريخ في خطاب الثلاثية هو فعل كشف وانفضاح وتمجيد في الآن ذاته.

تقول الروائية بعد سردها للعملية الفدائية التي قامت بها "جميلة بوحيرد" بطريقة موضوعية تسجيلية:

"بعد أربعين سنة، ها أنا الوريثة الشرعية لجميلة بوحيرد. أمرّ بهذا المقهى نفسه، متتكرة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء -هذه المرة أيضا- أنّ ثياب التقوى قد تخفي عاشقة. تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخا بالشهوة.

بخوفها نفسه، بتحديدها وإصرارها نفسه، أمشي هذا الشارع بعد أن أصبح الحبّ هو أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية"⁽⁶⁵²⁾.

يضعنا هذا المشهد السردي الموقّع بإيقاع تاريخي مُمَجّد للبطلة "جميلة بوحيرد" في مواجهة واقع مشوه، فبين الثورة والواقع الحاضر تغيّرت الأهداف والتضحيات والصدور والقناعات... ولهذا يرى "ميلان كونديرا" "أنّه ليس عليه الاهتمام بكلّ الأحداث التاريخية ولا حتى الهامة منها، وإنّما عليه اختيار أفضل الظروف الممكنة لوضع شخصياته أمام مواقف قادرة على كشف تصرفاتها تجاه المشاكل الرئيسية للحياة والوجود سواء من حيث حرية الاختيار والمسؤولية والالتزام وغير ذلك من الاختيارات التي تعرض حياتنا للخطر"⁽⁶⁵³⁾.

⁶⁵⁰ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 44-45.

⁶⁵¹ - محمد بشير بويجرة، المتن الروائي، المخيال والمرجعية، دراسات جزائرية، مرجع سابق، ص. 162.

⁶⁵² - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 171.

⁶⁵³ - محمد الكردي، فن الرواية عند ميلان كونديرا، فصول، ع: 66، ص. 123.

عالجت الروائية وبصورة جريئة ومرتدة المرجع الثوري والتاريخي والواقعي ولا يعني هذا أنها تنتقد الثورة في حد ذاتها ولا التاريخ ولكنها تسلط الضوء على المساحات المعتمنة المهمشة.

تقول:

"وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا، ليسجل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل. التاريخ لم يعد يكتب شيئاً إنه يمحو فقط!" (654).

لم تكتفي الروائية بوضع القارئ أمام التاريخ والواقع الجزائري فقط، وإنما عرّت الواقع العربي أمامه بكل تشوّهاته.

تقول:

"ولكن انتهى زمن الموت الجميل. لم يعد بإمكان أحد الآن حتى

في رواية. أن يموت في معركة كبيرة. لقد أفلست جميع قضايانا.

ولذا أحببت أن يموت زياد أثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت. تصوّر هو الذي كان يحلم بالعودة إلى غزة. لو عاش لدخل اليوم مباشرة إلى سجونها. أو انتهى به الأمر شرطياً فيها، يقوم بسجن وتعذيب فلسطينيين آخرين بتهمة المس بأمن إسرائيل. كم من الأوهام ماتت معه. فبعده لم يعد ثمة شيء اسمه فلسطين... سعيدة أنا من أجل الذين سيأتون بعدنا: لقد وفرنا عليهم أعماراً لن ينفقوها في أوهامنا" (655).

وبهذا تحوّل التاريخ في خطاب الثلاثية إلى فعل كشف وتجاوز وشحنة ذاتية جماعية،

تشجيع إيقاع انسحاق وانبعاث الذات العربية وفي الأخير كما تقول الروائية:

"وحده التاريخ يضحك. فهو وحده كان يدري ما لم يتوقعه أحد" (656).

654 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 277.

655 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 303.

656 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 241.

تتعطف الروائية بالتاريخ في ثلاثيتها نحو مسار تحوُّلي جذري في طبيعة التوظيف الفني للوعي التاريخي، فرؤيتها الناقدة للواقع والتاريخ والثورة الجزائرية أشاعت هواجس التشكُّك والتمرد والتواطؤ، فتحوّلت الكتابة إلى فعل خلخلة وكشف ومساءلة وانفضاح، وبالتالي إدخال القارئ إلى عالم يُضَيِّع فيه مسلمّاته ويقينياته ليجاذبه النص بين الظاهر والباطن، بين المعروف والمجهول، بين المضاء والمعتّم...

ج- لعبة الأفتعة في خطاب الثلاثية:

يعتبر القناع مظهرا "لازدواج المرسل في الرسالة الشعرية، كما أنّ توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر، وما ينشأ عن ذلك من تعدّد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريا من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لا تلبث أن تنعكس في تعدّد وتباين قراءات النص عند المتلقين"⁽⁶⁵⁷⁾ ولأنّ الكتابة الروائية فضاء تعلق فيه مجموعة من الأصوات وبالتالي مجموعة من الشخصيات نجد أنّ لعبة الأفتعة فيها معقّدة إلى درجة الالتباس أحيانا، فالكاتب ليس لديه أناه الشخصية، إنّه مضطر إلى استخدام ضمير المتكلم لكي يتحدث إلى القارئ بلغة تدخل في روعه أوتوهمه بأنّ العمل الفني أشبه بالتجربة التسجيلية التي يتحقّق فيها عنصر الإمكان."⁽⁶⁵⁸⁾

يستعمل الروائي القناع-الشخصيات- كوسيط يتيح له أن يتأمّل من خلاله علاقاته بكلّ ما يحيط به وبذاته، وبالتالي يحول الروائي انفعالاته في تدفّقها العاطفي والفكري إلى أفتعة تستوعب هذا التشظي والانشطار وتمنح لكلّ صوت وجوده المستقل والفعلي "إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميّز له استقلاله، أعني وسيطا يفرض على القارئ تأنيا في الفهم، وتأمّلا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة الكلية للقناع. وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى"⁽⁶⁵⁹⁾.

ينطوي القناع الروائي على مفارقة تجعل مسألة تحديده أمرا مستعصيا، ذلك أنّه يعبر عن صوت الروائي ولا ينطق به في الوقت ذاته، فهو يعبر عن صوت الروائي، لأنّه شخصية

⁶⁵⁷ - صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، ص. 144.

⁶⁵⁸ - خلدون شمعة، تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، مج/16، صيف 1997، ص. 81.

⁶⁵⁹ - جابر عصفور، أفتعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج/1، ع:4، ص. 123.

بعثها الروائي في عمق مخيلته أو استعارها من التاريخ أو الأسطورة ليمرّ عبرها ما يريد قوله، فالقناع على حدّ تعبير "فريزر" يكشف بقدر ما يخفي"⁽⁶⁶⁰⁾، كما أنّه لا يعبر عن صوت الروائي، فإذا اعتبرنا أنّ القناع في الخطاب الروائي "هو الشخصية السردية الأولى"⁽⁶⁶¹⁾ فذلك يعني أنّ ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع، هو صوت الشخصية السردية (التاريخية أو الأسطورية، أو الخيالية)، وليس صوت الروائي، ولهذا يمكننا القول إنّ القناع الروائي يشكلّ انصهار شخصيتين فهو مركّب من تفاعل صوتي الروائي والشخصية ولذلك فهو "ينطوي على عناصر منهما معا، دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة. قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذلك، ولكن القرب شيء والتطابق شيء آخر"⁽⁶⁶²⁾.

وظّفت "أحلام مستغانمي" في متن ثلاثيتها شخصيات بأبعاد دلالية متعدّدة، مما يجعلنا نصنفها تحت تسمية القناع، ففي كلّ رواية تتكرّر الشخصيات ذاتها ولكن بتسميات مغايرة، كما أنّ الروائية تتلبّس في كلّ رواية قناعها الخاص المفارق والمطابق في الآن ذاته.

الراوي ← "ذاكرة الجسد" خالد بن طوبال (الرسام)، زيان.

الراوي ← "فوضى الحواس" حياة (أحلام).

الراوي ← "عابر سرير" خالد بن طوبال (المصور).

فالروائية، حاولت في كلّ رواية أن تعبر بصوت معيّن و أن تقول أشياء أخرى ولكنها أبقّت على السمة الرابطة بين شخصياتها.

استعارت الروائية اسم "خالدين طوبال" من رواية "مالك حداد" "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" ولكنها أفرغت هذه الشخصية من شحنتها الدلالية الأولى لتشحنها ببعد دلالي أعمق، فقد أبقّت على الاسم فيما ألغت المضمون ولذلك فـ"أول مدخل في تقديري على الأقل - لدراسة القناع هو محاولة اقتناص المعنى عن طريق تحليله من خلال عناصره"⁽⁶⁶³⁾ ولا سبيل إلى التعميم في دراستنا هذه، بل التخصيص الذي يتوقف على بعض الأقنعة فقط.

⁶⁶⁰ - خلدون شمعة ، تقنية القناع، ص.124.

⁶⁶¹ - جعفر العلق، الشعر والتلقي، ص.105.

⁶⁶² - جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، ص. 124.

⁶⁶³ - جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، ص.125.

إنّ "خالد بن طوبال"، تركيب من اسم ذي مرجعية روائية ونسبة، أمّا الاسم فهو أحد أبطال رواية "مالك حداد" وأمّا النسبة فتراجع إلى "أحلام مستغانمي" الروائية الجزائرية التي عاشت الرّفّض والتمرّد، والغربة...

أما المثير في خطاب الثلاثية هو أنّ جميع الألقبة المستعملة تتقاطع في شخصية واحدة برؤى متعددة، فـ"خالد بن طوبال" (الرسام) و"خالد بن طوبال" (المصوّر) و"زياد خليل" (الشاعر الفلسطيني) و"عبد الحق" (الصحافي الجزائري)، شخصيات تتقارب إلى درجة التطابق. تقول الروائية:

"هنا أمامها عاش زيان حقيقة موت زياد الذي لم يكن يفصله عن التطابق به سوى حرف" (664).

هنا تدخل لعبة ألقبة الأسماء حيث لجأت الروائية إلى توظيف أسماء متداخلة لكلّ منها رمزه ودلالته، والأهمّ أنّها أعطت لأبطالها خصوصية التميّز، بحملهم لاسمين فـ: "خالد بن طوبال" (الرسام) هو في الوقت ذاته "زيان" و"خالد بن طوبال" (المصوّر) هو رجل بكلّ الأسماء.

تقول الروائية:

"ما اسمك؟ هل صعب إلى هذا الحدّ أن تبوح لي باسمك؟

ردّ ضاحكا: لا...ولكن أي الاسمين يعنيك؟

قلت:

وهل لك اسمان..؟ لماذا؟

.....

أعطني أي اسم شئت. أريد اسما، أناديك به

يجيب بنبرة عادية:

اسمي خالد بن طوبال

664 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.234.

أردّد مذهبولة:

خالد بن طوبال ؟ ولكن..

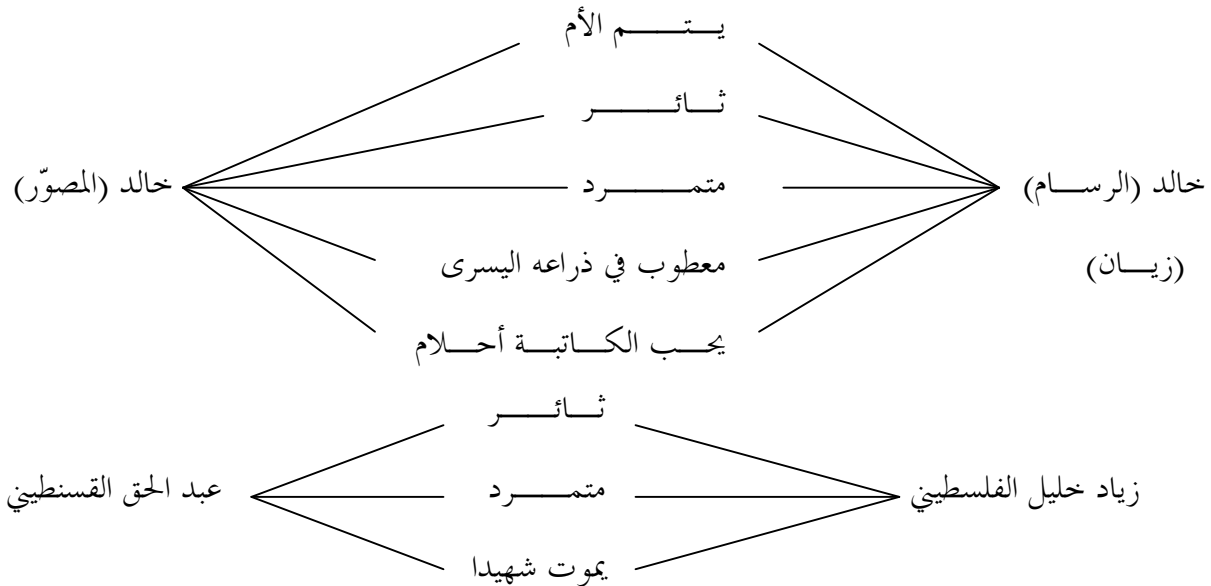
يقاطعني:

أدري.. إنه اسم بطل في روايتك.. أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي.. (665).

يبدو أنّ الراوي في "ذاكرة الجسد" هو نفسه الراوي في "عابر سرير" ورغم الاختلاف في السنّ والمهنة...، إلا أنّ جوهر القناع ومعناه هو نفسه، وكأنّ الروائية وظّفت قناعا واحدا، وراحت تستولد منه باقي الأقنعة والقارئ للثلاثية يمكنه تلمّس الخيط الرابط بين الأقنعة (الشخصيات) أي بين (خالد الرسام، خالد المصور، زياد خليل، عبد الحق، سي الطاهر...).

إنّ الشخصية في الفضاء الروائي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه التعبيرات المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم، هكذا تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا أو انزياحيا ينتج عنه انحراف على القاعدة والمعيّار في اتجاه توليد الدلالة، في ذهن القارئ بعد فكّه شفرة العلامات الدالة، كما أنّ الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها". (666)

فالشخصيات هي أقنعة للذات الساردة.



665 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص. 265-266.

666 - محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من لنقد العربي، المنهج البنيوي، البنية، الشخصية، أفريقيا الشرق، 1991، ص. 70.

تقول الروائية:

"في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام، فشلنا نحن
الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نخفي خلفها من
الإرهابيين. كل اختار اسمه الجديد حسب ما صادفه
من أسماء. أنا انتحلت اسم بطل في رواية أحببتها
واصلت بعد شيء من الصمت:

إن شئت الحقيقة، خالد بن طوبال ليس أنا، إنما زيّان، ولكن تلك قصة أخرى. في الواقع
كان هذا اسمه في تلك الرواية، بينما أصبح هذا اسمي في الحياة. ففي الرواية أيضا نحتاج إلى
استعارة أسماء ليست لنا، ولذا أثناء انتقالنا بين الاثنين كثيرا ما لا نعود ندري من نكون. إنها
لعبة الأفتنة في كرنفال الحياة"⁽⁶⁶⁷⁾.

فالقناع في خطاب الثلاثية محصلة العلاقة بين صوت السارد والشخصية ولذلك فهو
ينطوي على خصائصهما دون أن يتطابق معهما فـ"ناصر عبد المولى" قناع مشكّل لصوتين
(سي الطاهر وجمال عبد الناصر) ولكنه يشكل رؤية خاصة ضمن سياق الثلاثية.
تقول الروائية:

"وها أنا أمام ناصر، حتى بدا لي أن بعض الخواطر هو قائلها، كذلك البيت:

"لا اسم لي

اسمي تبذير للأسماء"

وهل كان ناصر عبد المولى إلا تبذيرا لحلمين ولاسمين: اسم

جمال عبد الناصر، واسم الطاهر عبد المولى؟

كيف يمكن أن تولد أثناء حرب التحرير الجزائرية، بتوقيت

التواريخ الناصرية دون أن تشعر في ما بعد، بأن سلسلة من

⁶⁶⁷ - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص. 280.

المصادفات التاريخية، ستغير حتما تاريخ حياتك.

قبل أي خطاب سياسي، تفتح وعي ناصر على اسمه، الذي كان نصفه منذورا للقومية، والنصف الآخر للذاكرة الوطنية⁽⁶⁶⁸⁾.

يتحرك القناع في الثلاثية ليشيع رؤى متداخلة، مجسدا الواحد بصيغة الجمع والعكس.

كما استعارت الروائية قناع "زوربا" في بعض المقاطع ليطماهى مع شخصية "خالد بن طوبال" تقول الروائية:

"إيه زوربا !

تزوجت تلك المرأة التي كنت أحبها، وكانت تحبك أنت، وكنت أريد أن أجعلها نسخة مني، فجعلتني نسخة منك"⁽⁶⁶⁹⁾.

ويطماهى مع شخصية "زياد" تقول:

"آه زوربا.. مات زياد وها هو ذا حسان يموت غدرا أيضا

آه لو تدري يا صديقي، لم يكن أحدهما ليستحق الموت

كان حسان نقيًا كزئبق، وطيبا حد السذاجة. كان يخاف حتى أن يحلم وعندما بدأ يحلم قتلوه.

وكان زياد.. آه كان يشبهك بعض الشيء، لو رأيت ضحكته، لو سمعته يتحدث..

يكفر.. يلعن.. يبكي.. يسكر.. لو عرفتهما لرقصت.. حزنا عليهما الليلة كما لم ترقص من قبل"⁽⁶⁷⁰⁾.

- أقنعة الروائي:

لا تنقطع صلة المؤلف بنصه أبدا فعلى الرغم من كون المؤلف يشكل معطى واقعا وتاريخيا والراوي باعتباره شخصية مبتكرة متخيلة إلا أنّهما يجسدان علاقة تتنوع وتتعدّد وتتشابك بالنظر إلى طبيعة الجنس الأدبي ففي الرواية -الحدثية خاصة- تتداخل الحدود بين

⁶⁶⁸ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 223-224.

⁶⁶⁹ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 394.

⁶⁷⁰ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 395.

الراوي والمؤلف حيث تظلّ قائمةً وحيوية لإدراك العمل الأدبي في مختلف تقاطعاته ومظاهره الجمالية والتداولية والمؤسسية⁽⁶⁷¹⁾.

وظّفت "أحلام مستغانمي" ثلاث أصوات سردية عبر ثلاثيتها (خالد الرسام)، حياة (أحلام)، خالد (المصوّر)، ولكن هذا لا يعني أنّ الصوت (الراوي) أو القناع يحيل مباشرة إلى الكاتبة فالثلاثية لا تشكّل سيرة ذاتية ولذلك يمكننا اعتبار الأفعنة أو الأصوات الثلاثة ثراء سرديا وتتويعا إجرائيا، يتمّ عبره حجب صوت الكاتبة أو ربما ليس "سوى لعب يسمح للمؤلف بالمناوراة وتغيير مواقعها ومسافاته بإزاء ذاتيته ومعيشه، وتتويع طرائقه التعبيرية والتواصلية تبعا لإمكانات السنن الأدبية والجمالية وإكراهاتها، وتبعا لضغوط الواقع الاجتماعي"⁽⁶⁷²⁾.

سنحاول مقارنة الإشكالية الروائية/السارد عند "أحلام مستغانمي" انطلاقا من الأسئلة الافتراضية التالية:

- ما علاقة "أحلام مستغانمي" في "ذاكرة الجسد" بخالد بن طوبال (الرسام) الراوي وبحياة (أحلام الراوية) في "فوضى الحواس" وبخالد بن طوبال (المصوّر) في "عابر سرير"، أهي علاقة تشابه أم تطابق أم إقصاء؟ هل هي فعل مخاللة وتتستر، أم وضوح وانكشاف؟

إنّ القارئ لثلاثية "أحلام مستغانمي" يلاحظ ما يلي:

1- الحضور الطاعي لخالد بن طوبال (الرسام) و(المصوّر) وحياة (أحلام) على امتداد الروايات الثلاث.

2- توظيف السيرة الذاتية، مما يعطي انطبعا بأننا أمام تجربة واحدة، ذات سيرورة حكائية وحركة سردية مستمرة.

وإذا حاولنا أن نقارن بين خالد (الرسام) وخالد (المصوّر) وحياة وبين "أحلام مستغانمي" فإننا نجد اختلافا نسبيا بينهم، فالروائية عمدت إلى خلخلة علاقتها وربما محوها مع شخصياتها، ولكنها أبقت على بعض القرائن والمؤشرات التي أبقت على وجود العلاقة خاصة تطابق اسم الكاتبة مع الراوية في رواية "فوضى الحواس" وبطلة الثلاثية "أحلام" فنحن أمام تطابق اسمي واختلاف مرجعي -نسبي- ويبدو أنّ الروائية وزّعت القرائن والمؤشرات الذاتية وفق نسق

⁶⁷¹ - يوسف شكير، شعرية السرد الروائي، عند إدوارد الخراط، عالم الفكر، مج/30، أكتوبر، مجلة دورية محكمة تصدر بالكويت، ص.266.

⁶⁷² - المرجع نفسه، ص.267.

تمويه يوهك بالقبض على المعنى النهائي فيما تنفلت منك باقي المعاني، فقد منحت لكل شخصية بعضاً منها ولا يمكننا تلمس هذا التطابق إلا بالجمع بين الشخصيات الثلاث، فكلمًا تطابقت الأسماء اختلفت المرجعيات وكلمًا تطابقت المرجعيات تنافرت الأسماء وبالتالي يمكننا القول بأن "أحلام مستغانمي" لجأت إلى التستر اللغوي وإلى القناع اللفظي فعملت على تعميم الذوات واللعب بالأقنعة، مما يولد حركة سردية متموجة خاصة حين يتحول المؤلف إلى موزع للأدوار يحتمي بستر اللغة خوف الانكشاف، كما يمكننا القول أن "أحلام مستغانمي" وجدت في السارد المذكور بناء آخر بل تكميلي للذات المؤلفة وفق مبدأ تخيلي، أتاح لها نوعاً من اللعب مع الأنا (المؤنث/العربي) والآخر (الرجل/الغربي) واللغة باعتبارها هي من يحور ويعبر يحجب ويكشف الرموز والعلامات والصور والأقنعة وتتكلم بدلاً عنه عندما يلوذ هو بالصمت.

إن القناع الروائي في ثلاثية "أحلام مستغانمي" بالغ الكثافة والتنوع والتشويش ومنفتح على التأويل.

خاتمة:

- سعى البحث حثيثاً لرصد مواطن الشعرية في خطاب الثلاثية ووصف أهم الظواهر والسمات الشعرية المميزة له والتي تجلّت لنا في بعض النقاط التي سنأتي على ذكرها كالاتي:
- ✓ يظهر جليا تمازج الشعري/النثري في خطاب الثلاثية، حتى لكأنّ الحضور الشعري في الكتابات الروائية أصبح ضرورة حتمية وشكلا من أشكال التعبير الأدبي الفني.
 - ✓ يتفاعل الشعري والنثري في خطاب الثلاثية، وفق نسق فني أخذ فقد شحنت الروائية خطابها بطاقة شعرية جعلته ينفلت من عالم المعيارية النثرية الخطية، إلى فضاء من التجاوز والانزياح، والتوتر اللغوي/الدلالي.
 - ✓ إنّ شعرية الخطاب الروائي في الثلاثية لا تتبثق من طرائق التشكيل والصياغة ولا تتولد عن المعاني وإنما تشع من تظافرها وتفاعلها الدينامي الفني، فقد استطاعت الثلاثية أن تكسر القيود المعيارية التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، كما انعتقت من النمطية اللغوية التي تديره وتحكمه، لتلج إلى آفاق شعرية متوهجة.
 - ✓ عملت أحلام مستغانمي على انتشار اللغة من وهدة التحجر وخرجت بها من أغلال المعيارية الجامدة حيث إنّ العذوبة والوجدانية والحلم والتمردّ والجنون كانت سبلها إلى متلقيها وأنت تقرأ الثلاثية تتراءى لك خيالات الأفكار التي تكتب عنها ويخفّ إيقاع التصريح كلما ولجنا إلى العالم المتخيل فيها.
 - ✓ إنّ لغة الثلاثية ورغم كونها نثرية، إلا أنها متشحة بوشاح جمالي شعري ينطوي على نظام لغوي/دلالي يطفح بالموسيقى والإيقاع الداخلي الوجداني - العاطفي - فتتأى الألفاظ عن دلالتها السطحية والمعجمية والمرجعية، لتغوص في فضاء المتخيّل والمتحوّل، فقد أطلقت الروائية العنان لمخيلتها مما جعل لغة الثلاثية تفيض بالمشاعر والانفعالات ورؤى التمرد والحلم والجنون والحواس... بعيدا عن التكلّف والتميق.

✓ حفل خطاب الثلاثية بمستوياته السردية الشعرية المتعددة، بلغة متوترة تفيض عاطفة وجموحا ونزوعا نحو الخرق والانزياح، في تعبيرها عن اللانتماء والغربة وتشتت الروح والواقع المأساوي الجزائري/العربي. فالثلاثية تتضح بسخرية مرة وتهكم وانكشاف أمرّ، فالفنان - كما يقول أرسطو- أرفع من المؤرخ حيث أنه لا يرصد الظاهرة التاريخية كما هي أو كما وقعت بالفعل، وإنما يضيف إليها ما قد يكون أو ما يجوز كونه.

✓ أقامت الروائية فجوة بين اللغة والواقع، فلم تتطابق مقولات الثلاثية مع الأحداث التاريخية والواقعية، مما جعل اللغة تتعطف نحو فضاء المتخيل المنبثق من عمق الواقع، فكانت الأحداث والمواقف والوقائع ذاتية موضوعية في الآن ذاته، متفجرة من عمق التجربة الإبداعية.

✓ استطاع خطاب الثلاثية أن يحافظ على عنصر التشويق، نظرا لنتوع مستويات السرد وتداخلها وتوظيف طرائق انزياحية في القول، وتشكيل التلفظ، وانفلاته من عقاب العادة وكسره لأطواقها، مندفعاً بعيداً في رحاب لغوية/دلالية، ما إن يلامس تخومها، حتى تتلبس به سمات الشعرية، ليتحوّل من خطاب نثري سردي إلى خطاب سردي نثري/شعري، يفعل فعل الشعر.

✓ وظفت الروائية تقنية التلاعب باللغة وبالتالي دلالة الكلمات، فلغتها مغرقة في المجازية، حيث يتحوّل كل شيء إلى ضده، فالموت والخراب أصبحا مرادفين للجمال والطرب والرقص. كما أقامت الروائية نوعاً من المحاوراة بين الأشياء والذوات، فراحت لغتها تسائل الأماكن (قسنطينة/الجسور)، والأزمنة (التاريخ/الثورة/الواقع...)، ولم يكن ذلك عبر لغة الإبانة والتصريح، وإنما بلغة الإيحاء والتلميح، فهي لا تنقل الوقائع وإنما تلامسها تاركة لطاقتها اللغوية حرية الانطلاق الخيالي، فكانت الهوة بين اللغة والأشياء وبين الواقع والمتخيل.

✓ يبدو خطاب الثلاثية في شعرية متنافراً مع الخطاب العادي، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد لا انسجام، حتى لكانّ الكلام الشعري يمثل اللغة في أكثر لحظات تألقها وجمالها، أما الكلام العادي فيمثل اللغة في أشدّ لحظات رتابتها وجمودها في صورة الاستعمال، أو

كما لو أنّ الكلام الشعري هو لحظة تعالي اللغة عن ذاتها، في حين ينتزّل خطاب الثلاثة في ذلك الخير الرجراج بين قطبين في حالة الانجذاب القصوى، فهو مشدود إلى لغة التخاطب والتواصل السردي من جهة، فيما أنّه في جانبه الآخر يهفو إلى بلوغ الذرى التي يحتلها الشعر. أنّه نوع من التلفظ المبني على الوعي بفعل اللغة، حيث ينهض مأخوذاً بالشعر، مفتوناً به حدّ الهوس وكأنّه يريد التمردّ على خصوصيته، فيتجاوز ذاته لينصهر ويتلاشى في صميم الشعر ليتحوّل شعراً أو شبيهاً بالشعر.

✓ أولت الروائية اهتماماً كبيراً للأسلوب والألفاظ والعبارات وإيقاع الكلمات والتيمات والتناغم الموسيقي الداخلي بين الجمل والفقرات ومستويات الخطاب السردية/الدلالية، حتى إنّ الروائية وصلت في بعض مقاطع ثلاثيتها حدّ كتابة عبارات شعرية خالصة، مما يؤكد هيمنة الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف في خطاب الثلاثية.

✓ بعث خطاب الثلاثية الواقع وأعاد بناءه في اللغة وباللغة متعاملاً مع الواقع وفق رؤية المغايرة والتجاوز والتخطي، لا المطابقة والتماثل، كما أنّه عمل على استيعاب الشيء ومن ثم تجريده من سماته لإعادة صياغته، فلا يصل إلى المتلقي إلاّ بعد أن يكفّ عن كونه هو ذاته، فنتشكل كينونته الشعرية ضمن سياق الخطاب، هذا ما جعل السرد عند أحلام مستغانمي يتسم بالتعقيد والتوتر والكثافة وهي سمات تميزت عبر مستويات الخطاب، مما يشير إلى الخصوصية الشعرية للثلاثية.

✓ أما صور الثلاثية فقد نسج الخيال خيوطها وارتقى بها إلى ذرى تجريدية، فجاءت مكثفة انزياحية تفيض شعرية.

✓ انتقت الروائية شخصياتها وأسماءهم بعناية كبيرة، وبرمزية وإيحاء بغية تمرير أفكارها الخطرة تحت مسميات بريئة.

✓ يظهر جليا الوعي بالأنا والآخر والاستيلاء وتأنيث النص والبعد التاريخي والكتابة، وجدل الاختلاف والتمرد والجنون، فقد سعت الروائية إلى أن يتبوأ الوعي بالكتابة وبالتالي الأنا والأنوثة موقع الصدارة في ثلاثيتها، رغم أنّها تلبست أقنعة ذكورية في "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير".

✓ يقوم خطاب الثلاثية على الانتقال الدوري المنتظم من الضدّ إلى الضدّ، باعتباره ضابطاً إيقاعياً هاما يجعل الخطاب مبنياً على تواتر الأضداد وتعاقبها، وعلى ثنائيات متحركة (الوطن/الغربة)، و(الحب/الفقدان) و(الخراب/الجمال)، حيث تقيم -الثنائيات- مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر دلالي/انعكاسي يؤسس بنية متماسكة تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث هي بنية شمولية تنهض على التحوّل فيما بينها مولدة عدداً لا نهائياً من المظاهر الشعرية، وذلك بالنظر إلى قدرة القارئ على التفاعل مع الخطاب.

✓ شكّلت ثنائية مذكر/مؤنث، وبالتالي الوطن/الغربة والعروبة/الغرب، نسيجاً من العلاقات والأنساق المليئة بالدلالات، وقد جسّد هذا النسيج نفسه أبعاداً شعرية والالتباس والتمرد...الذي يشعّ من حركة الثنائية الأصلية "الذاكر/الجسد"، فالذاكرة برويتها الثورية التاريخية الماضية، والجسد ببعده الواقعي المادي الجنسي، ولداً تفاعلاً دينامياً/دلالياً في سيرورة مستمرة التحوّل.

✓ أولت الروائية اهتماماً كبيراً في انتقائها للغتها ومواضيعها مركزة على ما يحدثه النص من أثر إيحائي في ذهن المتلقي ينتج عنه أن تقوم في ذهن المتلقي صوراً ينفعل لتخليها، تتبعها صوراً أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط والانقباض.

✓ لا يحصر الخطاب المتلقي في اتجاه واحد، ذلك أنّ مرجعيته التاريخية الواقعية الاجتماعية...المؤلمة والمتداخلة والمعقدة لا يضاهاها إلا مناخ الشعرية بتأويلاته وتشظيه بوحاً وجنونا وحلماً وتمرداً، مما يشيع ذلك الانكشاف المقلق المتسرب إلى التاريخ والواقع والذاكرة والوطن، مما يدفع بالمتلقي إلى متابعة الحركة السردية، الزمانية والدورانية للأحداث، بغية المحافظة على الخيط الرابط بين مستويات الثلاثية.

✓ على الرغم من أنّ الروائية وظفت فضاء خيالياً واسعاً، إلا أنّها تخلت في بعض المقاطع عن لغتها الشعرية وكأنّ معين الخيال نضب، فجاءت بعض المشاهد خالية من الشعرية والجنون والحلم...فنقلت الصور والوقائع بشكل آلي محاك للواقع، مما أحلّ ببناء الخطاب، فحينما يتوقف سيل الخيال، تخبو الطاقة الشعرية للغة ويتحوّل النص إلى مجرد ترجيع آلي لما هو كائن.

✓ لا تلامس الروائية الأشياء مباشرة، بل بمزاج وعاطفة لغوية، فالروائية تحترف التلاعب باللغة، حيث تتداخل المفاهيم تداخلا مثيرا على جميع المستويات، فالأنوثة والشهوة والحب والوطن والغربة وهذا التحيز المريب للذكور وأفعال الاشتهااء والرغبة والجسد و ما في دلالتهم وإشهار الأنوثة عبر مقاطع الخطاب قد فتح أفقا واسعا للتأويل.

✓ ركزت الروائية على الحدث التاريخي ولكنها ما لبثت أن دمّرت منطقته التاريخي وتجاوزته لترسم له معالمه الخاصة ضمن سياق الثلاثية، بلغة شعرية كشفية وعبر التوظيف الفني له وفق صور الانفضاح والانكسار والتمجيد وتسليط الضوء على النقاط المعتمدة والوقائع المهمشة في التاريخ والواقع.

✓ قام خطاب الثلاثية على إيقاع تناغمي داخلي، ولّدته حركة المواضيع والتراكيب في تفاعلها وتمازجها وتجريبها بفعل الانفضاح المستمر، فكّلما توهم القارئ ملامسة الحقيقة وجد نفسه أمام عدد لا نهائي من الاحتمالات.

✓ وظّف خطاب الثلاثية تقنية الارتداد إلى الماضي حيث يجسد الانزياح اللغوي/الدلالي/الزمني المنظم، عن سير النمط السردى الرتيب، فيبدو النص وكأنه مفكك في شكل قصائد نثرية، مشحونة بالشعرية والمفارقة مما يضفي انسجاما جماليا على الخطاب، كما أنّ الحركة الدورانية للوقائع التاريخية والتلاعب باللغة والأفئعة، وخرق النموذج المعياري البنائي والتفاعلي، في إطار العلاقة (كاتب/قارئ) أضفى لونا من الشعرية على التعبير النثري، حيث تتدفق التعبير والعواطف والأفكار تلقائيا وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفي والإيديولوجي شيئا واحدا.

✓ تلاعبت الروائية، بأفئعة الشخصيات، وتماهت مع كل شخصية لتتحول كل شخصية إلى قناع للكاتبة.

✓ لا يكون الخطاب الروائي شعريا بالمقاطع فقط، بل بمجموع مكوناته ولذلك يمكننا القول إنّ خطاب الثلاثية ينبني على استراتيجية علائقية هي أشبه بحقول لغوية/دلالية مفخخة بالمفاجأة والدهشة والتلاعب بالكلام هو مصدر الحجب والمخاتلة، وقوة خطاب الثلاثية تكمن في مزاجته بين إيقاع الحجب والمخاتلة والإفصاح والانفضاح، فيبدو الخطاب ملتبسا مشتبه في تباينه واختلافه، لا في وحدته وتجانسه فهو خطاب مسكون بالرفض

والتجاوز والثورة على الجاهز الثابت والواقعي، بين تداعي اللغة وتداعي الوعي، مما فرض علينا التعامل مع الثلاثية كأفق لغوي/دلالي متشابك.

إنّ هذا البحث ليس سوى محاولة لإضاءة بعض المناحي الشعرية في خطاب الثلاثية، وفق احتمال تأويلي من مجموع احتمالات لا نهائية.

ويبقى الخطاب الروائي متأبياً مستعصياً ومخاتلاً بمستوياته، وبالتالي أفقا مفتوحا وفضاء خصبا للدراسات، ولعلنا تمكنا من تسليط الضوء على ما يستحق الوصف، و يبقى النقص طبيعة بشرية لا يمكن تجاوزها، وهذا ما يشفع لنا، والله الموفق لما فيه نفع وخير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط. 16 ، 2001.
فوضى الحواس، منشورات الأبيار، الجزائر، ENAP، 2004
3. عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط.1، 2003.

المراجع:

1. إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، د. ط، د. ت.
 2. إبراهيم السيد، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق، د. ط، د. ت.
 3. إبراهيم علي نجيب، جماليات اللفظة، بين السياق ونظرية النظم، - بحثا عن طريقة
لقراءة النص الأدبي القديم-، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، 2002.
 4. إبراهيم نبيلة، فن القص، في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية(1)، مكتبة غريب.
نقد الرواية، مكتبة غريب، د. ط، د. ت.
 5. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، مج/7، دار صادر، بيروت.
 6. أبو ديب كمال ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1 ، 1987.
 7. أبو شوارب مصطفى، إشكالية الحداثة- قراءة في نقد القرن الرابع هجري- ، دار
الوفاء، الإسكندرية، ط.1، 2002.
 8. أبو زيد نصر حامد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي،
لبنان، بيروت، دار البيضاء، د. ط، 1999.
 9. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط. 2، 1978
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.3، 2000
- صدمة الحداثة، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار
العودة ، بيروت، ط.4، 1983.
- الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت، ط.1، 1996. كلام البدايات، دار
الآداب، ط.1 ، 1989
- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط.3، 1979
- موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، دار الآداب ، الأردن، ط.1، 2002.

- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.
10. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط.3، 1981
11. بحيري حسين سعيد، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1997.
12. البستاني بشرى، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، ط.1، 2002.
13. بن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
14. بن ذريل عدنان ، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
15. بن سالم عبد القادر، مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1998.
16. بومسهلي عبد العزيز ، الشعر والتأويل، قراء في شعر أدونيس، إفريقيا، الشروق بيروت، د.ط، 1998.
17. التوحيد أبو حيان ، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وراجعها، هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج2/ط.1، 2003.
18. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، ج/3، دار الجيل، بيروت، 1986.
19. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، مطبعة المدني جدة، ط.1، 1991.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.
20. الجمحي محمد بن سلام ، طبقات الشعراء، تحقيق ،محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
21. جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.1، 1980.
22. حرب علي، النص والحقيقة، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، دار الطبع، ط.1، 1993.

23.حمودة عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، 2003.

المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة،
الكويت، 2001.

24.خطابي محمد، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء
،المغرب، ط.1، 1990.

25.خمري حسين ، الظاهرة الشعرية العربية- الحضور والغياب- ، منشورات إتحاد الكتاب
العرب، دمشق، 2001.

26.دراج فيصل وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، دار
الفنون، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999.

27.دراج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1999.

28.درويش أسيمة ، مسار التحولات-قراءة في شعر ادونيس- ، دار الآداب بيروت-
ط1، 1992

29.دهمان أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للدراسات
والترجمة، دمشق، سوريا، ج/2/1، 1986.

30.الزعبي أحمد ، في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،
ط.1، 1995.

31.الزبيدي توفيق ، مفهوم الأدبية، في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.2، 1987.

32.السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج/2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر.

33.السعدني مصطفى، العدل، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية،
مصر، 1990.

34.سعيد خالدة، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت،
ط.1، 1979.

35.سليمان حسين ، مضمورات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا
الروائي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، 1999.

36. سنقوقة علال ، المتخيل والسلطة، -في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية-،
نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط.1، جوان 2000.
37. سويدان سامي، في دلالة القص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999.
38. سويرتي محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من لنقد العربي، المنهج
البنيوي، البنية، الشخصية، أفريقيا الشرق، 1991.
39. شاروني يوسف، اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة،
1969.
40. شليبه زهير، مخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. دمشق، دار حوران للطباعة
والنشر والتوزيع، ط.1، 2001.
41. شاهين سمير الحاج، لحظة الأبدية، - دراسة للزمن في القرن العشرين-، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1980.
42. ضاهر عادل، الشعر والوجود، - دراسة فلسفية في شعر أدونيس-، دار المدى للثقافة
والنشر، سوريا، ط.1، 2000
43. الطبال بركة فاطمة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ت، د.ط .
44. عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا مكتبة، مكتبة
لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
45. عبد المطلب محمد، كتاب الشعر، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية
للنشر، لونجمان، 2002.
46. عبد العظيم محمد، ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع، بيروت، ط.1، 1994.
47. عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع،
القاهرة، ط.1، 1997.
48. العشماوي محمد زكي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق الأولى،
د.ت، 1994.
- قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت،
لبنان، 1984.

49. العكش منير، أسئلة الشعر، في حركة الخلق والكمال والحدائثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
50. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.
51. العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشرق، 2002.
- __ الشعر والتلقي دراسات نقدية دار الشروق، الأردن، ط.1997.
52. عيد رجاء ، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، د.ط، د.ت.
53. العيد يمى، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الغرابي بيروت، لبنان، ط.2، 1999.
- الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1986.
- الكتابة تحول في تحول، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.
54. الغدامي عبد الله ، الخطيئة والتكفير، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.
55. غريب جورج، دراسات أدبية، دار الثقافة، بيروت، ط.2، 1997.
56. غزول فريال جبور، "الرواية الشعرية العربية نموذجا لأصالة الحدائثة". قضايا وشهادات(1). الحدائثة(1)، النهضة، التحديث، القديم والجديد، مؤسسة عبال للدراسات والنشر، 1990.
57. فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
58. فيدوح عبد القادر، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.
59. القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986.
60. قاسم أحمد سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
61. لحميداني حميد، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سيميائية، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.
- بنية النص السردي، من منظور القد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.3، 2000.

- 62.المبارك محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999.
- 63.مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.
- دراسة سيميائية تفكيكية، لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت.
- في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
- النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1983.
- 64.المسدي عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط.3، 1982.
- المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
- 65.ماضي شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1997، 1.
- 66.الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991
- 67.موافي عثمان، في نظرية الأدب،- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج/2، دار المعرفة، ط.3، 2002.
- 68.مونسي حبيب، شعرية المشهد، في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، 2003.
- 69.نصر عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.
- 70.ناصر مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان.
- نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط.01، 2000.
- 71.ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1994.

- 72.هدارة مصطفى، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط.1، 1990.
- 73.هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973.
- 74.هني عبد القادر، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1999.
- 75.الواد حسين، في مناهج الدراسات الأدبية، الطبعة التونسية، 1985.
- 76.الواد طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصدر 1982.
- 77.الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.
- 78.الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، بيروت، المركز الثقافي، 1990.
- 79.يقطن سعيد، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2001.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.3، 1997.
- 80.يوسف أحمد، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج/1، منشورات الاختلاف، ط.1، 2003.
- 81.اليوسفي محمد لطفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992.

المراجع المترجمة:

1. آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر، مصطفى إبراهيم مصطفى، تق، لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
2. إيكو إمبرتو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط.01، 2002.
3. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع، ط.3، 1994.

4. بارت رولان، درجة الصفر للكتابة، تر، محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.1، 1980.
- درس السيميولوجيا، تر، بن عبد العالي، دار البيضاء، دار توبقال، 198
- 6.
- لذة النص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط.2، 2002.
- النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط.1، 1988.
5. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط.2، 1982.
6. تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1990.
- نقد النقد، تر، سامي سويدان، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.
7. جاك ب سون رومان ، قضايا الشعرية، تر، محمد الوالي، مبارك حنون، الدار البيضاء، 1988.
8. جفرسون آن ودفيد روسي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر، سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
9. خوسيه ماريأ يوثو يلوا يقا نكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد، سلسلة الدراسات النقدية، د.ط، د.ت.
10. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1994.
11. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر، مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض، المؤسسة العصرية العامة للتأليف، 1961.
12. ستارو بنسكي جان - إيف سيفر بل - دانيال هنري باجو، في نظرية التلقي، تر، غسان السيد، دار العدد، سورية، ط.1.

13. سلدن رمان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
14. سارتر جان بول، ما الأدب؟، تر، وتقديم وتعليق، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.
15. فاليت برنار، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل، تر، عبد الحميد بورايو، دار الحكمة.
16. كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر، ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
17. كريسيفا جوليا، علم النص، تر، فريد زاهي، دار توبقال للنشر، 1967.
18. كوهين ج، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986.
19. إي وين ج، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج/1، تر، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
20. ماركوز هيربرت، البعد الجمالي، تر، جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1982.
21. مفهومات البنية في النص، تر، وائل بركات، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط.1، 1996.
22. مورو فرانسوا، الصورة الأدبية، تر، علي نجيب إبراهيم، دار الينايب للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1995.
23. موري ميدلتون، س.ه، بورتون، ت.س، إليوت وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1984.
24. هولب روبرت، نظرية التلقي، تر، عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط.1، 1994.
25. هيغل، فن الشعر، تر، جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1981.
26. ويلك رينيه ولوستن وارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط.2، 1981.

1. Barthe Roland, le degré zéro de l'écriture, Paris, 1972.
2. Genette G figure III seuil Paris 1972.
3. Grillet A. Robbe. Pour un nouveau roman. Edi. Gallimard.1972.
4. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Ed Seuil Paris 1972.

المجلات والدوريات :

1. مجلة الاختلاف، الجزائر، ع.3، 2003.
2. مجلة تجليات الحداثة، ع.4، جامعة وهران.
3. حوليات الجامعة التونسية، ع.39، تونس، 1995.
4. دراسات جزائرية، دورية محكمة، يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، ع.2، مارس 2005.
5. مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ع.4، 1988.
6. مجلة عالم الفكر، مج/30، ع.2، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
7. مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، ع.126، كانون الأول، 2005.
8. مجلة علامات، المملكة العربية السعودية، مج.10، ج/40، 2001.
9. مجلة فصول، مج/1، ع.4، تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.
- مج/5، ع.1، 1984.
- مج/16، ع.1، 1997.
10. مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، ع.38، آذار، 1986.
11. مجلة فكر ونقد، ع.22، الرباط المغرب، 1999.
12. مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج/15، ع.57، أيلول، 2005.
13. مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، ع.371، 2002.
- ع.382، السنة 32، شباط، 2003.

- 14.مجلة من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، جامعة محمد الخامس، مطبعة النجاح الجديدة، ط.1، 1994.
- 15.مجلة نوافذ، ع.15، الجزائر، ذو الحجة، 1421.

الرسائل الجامعية :

1. حمر العين خيرة، شعرية الإنزياح، دراسة في جماليات العدول، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة وهران، 1999/1998.
2. الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، مقاربات نصانية نظرية في آليات المحكي الروائي، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2000/1999.
3. عميش عبد القادر، أدبية النص في كتابات أبو حيان التوحيدي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2001/2000.
4. غزالي الهواري، شعرية الإلقاء ضمن مقولة التوازي إلقاء محمود درويش نموذجاً، مخطوط رسالة ماجستير، تلمسان، 2000/1999.

فهرس الموضوعات

الإهداء

مقدمة

أ

الفصل الأول : راهن الشعرية والخطاب الروائي في المدونة النقدية المعاصرة

02 1- الشعرية الغربية، المفهوم والتحول.

03 - شعرية تودوروف

05 - شعرية ياكبسون

06 - شعرية كوهين

08 - الشعرية اللسانية

10 - الشعرية الشكلانية

14 - بين الشعرية الأدبية

17 2- واقع الشعرية العربية في الخطاب النقدي المعاصر.

17 أ- الشعرية وإشكالية المفهوم في المدونة النقدية العربية

21 - شعرية كمال أبو ديب

26 - شعرية لطفي اليوسفي

29 - شعرية عبد الله الغدامي

31 - شعرية صلاح فضل

37 3- الخطاب الروائي المعاصر ورؤى التحول.

37 أ- ملامح الرواية الجديدة بين الكلاسيكية والحداثة

47 ب- خصوصية الخطاب الروائي

الفصل الثاني : التوظيف الشعري للغة في خطاب الثلاثية.

53 توطئة : اللغة والإبداع

59 4- جدلية الشعري والنثري في خطاب الثلاثية.

59 أ- الشعر وإشكالية النموذج المعياري للشعرية

- 62 ب- خطاب الثلاثية وتجاوز ثنائية (شعر/نثر)
- 87 5- مظاهر الإنزياح في خطاب الثلاثية.
- 87 أ- شعرية الانزياح
- 87 1. شعرية الانزياح عند كوهين
- 91 2. شعرية الفجوة : المسافة التوتر
- 92 3. الوظيفة الشعرية
- 93 - شعرية العنوان
- 98 ب- جمالية التفاعل بين الوظيفة (الشعرية/المرجعية)
- 108 6- شعرية النثر في خطاب الثلاثية.
- 110 أ- لغة الثلاثية بين التأثير والتوصيل
- 113 ب- مستويات الأسلوب في خطاب الثلاثية
- الفصل الثالث : شعرية التلقي في خطاب الثلاثية**
- 132 4- فعالية التلقي في خطاب الثلاثية
- 136 أ- رؤية التلقي في خطاب الثلاثية
- 140 - قراءة نزار قباني
- 144 - قراءة علال سنقوقة
- 145 - قراءة بشير بويجرة محمد
- 146 - قراءة سوسن لييا بيدي
- 148 - قراءة سوسن ناجي
- 149 - قراءة مروان ناجي
- 154 ب- آلية تفعيل خطاب الثلاثية بين الامتاع والافناع
- 167 5- الصورة الروائية بين التقريرية والشعرية.
- 167 أ- الصورة بين التقريب والتشويق
- 176 ب- الصورة بين الخيال والمجاز
- 185 ج- شعرية الوصف في خطاب الثلاثية

189	1. دينامية الوصف في خطاب الثلاثية
195	2. نزوع الوصف نحو التفاصيل
195	3. تماهي الوصف مع ذاتية الواصف - الوصف الذاتي -
196	4. وصف حركية الأشياء
199	6- شعرية الإيقاع في خطاب الثلاثية.
199	أ- الإيقاع الروائي
206	ب- مستويات الإيقاع في خطاب الثلاثية
207	- إيقاع البدايات
209	- إيقاع الذاكرة في خطاب الثلاثية
210	- إيقاع التمرد والثورة
211	- إيقاع الغربة والوطن
212	- إيقاع التوتر النفسي
213	- إيقاع الجسور
214	- إيقاع الجسد
216	- الإيقاع الفني للتاريخ
221	ج- لعبة الأقنعة في خطاب الثلاثية
227	- أقنعة الروائي
229	خاتمة
236	فهرس المصادر والمراجع
248	فهرس الموضوعات