الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الموسومة ب:

حجاجية الخطاب السردي في رواية سيرا دي مويرتي ـ جبل الموت ـ لعبد الوهاب عيساوي

إعداد الطالبتين:
- منادي خاليـــدة
- شحماوي يسمينة

إشراف الأستاذة:
- د. قوتال فضيلة

أعضاء لجنة المناقشة

د.مكيكة محمد جـواد .....رئيسا
د.قوتال فضيلة.....مشرفا ومقررا
د. قادة عدة .....عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1440هـ / 1441هـ
2019م / 2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

من لم يشكر الناس لم يشكر الله

نتوجه بالشكر والعرفان للأستاذة الدكتورة المشرفة " قوتال فضيلة" شاكرين لها صبرها ومساعدتها لنا في ظروف هذه السنة ونتمنى لها النجاح في حياتها كما ندعو الله أن يوفقها ويجازيها عنا

ونشكر كل أساتذة قسم الأدب العربي أقدم إحترامي لصاحب الرواية عبد الوهاب العيساوي على تواضعه وإرشادنا

ونشكر كل من ساعدنا من قريب وبعيد في إنجاز هذه المذكرة

ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى السادة أعضاء اللجنة الذين وافقوا رغم إنشغالاتهم الكثيرة وخاصة في هذه الظروف الاستثنائية على مناقشة هذه الرسالة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى لؤلؤة فؤادي وشمعة الحياة

ورمز العطاء إلى التي لا توجد وسادة أحن وأنعم من حضنها

ومثلي الأعلى في حياتي إلى " أمي الحنونة" حفظها الله و أطال

في عمرها إلى الذي أنمى ربيع عمره رجاء لتوفير نهج حياتي

وعملي وعزة النفس فوق كل إعتبار

إلى الذي كد وتعب لأجلي والذي إلتمست فيه كل الحب

والحنان " أبي الغالي حفظه الله تعالى وأطال في عمره

وإلى أخي أمير

وكل من عائلة شملاوي و قدور

وإلى كل أصدقائي وصديقاتي وخاصة خليدة

و إلى كل من يعرف شملاوي يسمير.

إهداء

اهدي هذا العمل المتواضع الى الذي أضاءت بريقي وغرست

حب العلم في قلبي و الى التي غمرتني بعطائها وحفظتني

بدعواتها إلى أعز إنسانة في قلبي "أمي الحبيبة"

إلى إخواني الأعزاء "هشام ، حسين ، فريد"

وأخواتي العزيزات "هبة ، عائشة"

إلى جميع أفراد عائلة منادي

إلى كل أصدقائي وصديقاتي خاصة "ياسمين"

مقدمـــــــة

مقدمـــة:

انزاح الخطاب الروائي المعاصر العربي في المرحلة الأخيرة نحو التجديد في الآليات وفي وسائل البناء ومحاولة مقاربته لأنواع أخرى من الخطاب وتطوير الأساليب الفنية رغبة في الرفع من المستوى الإبداعي للنص الروائي وجعله أداة تخترق المواضيع الحساسة ذات الأبعاد العميقة والمختلفة، التي تتماشى وقضايا الحداثة والتحاقه بالتسارع الفكري الثقافي، وذلك للخروج من النمطية والسطحية وبلوغ الأثر البين في ظل نزوح القارئ العربي نحو احتضان النص واستكشاف مكنوناته، فلم يعد يروقه النص الجامد أو الجاهز.

فقد وجد الروائي العربي ضالته في وسائل الاقناع التي فتحت له باب الابداع المغاير الذي يلامس إيقاعات النفس الذواقة وإرضائها مع الوصول إلى ترسيخ القناعات، لما تمتلكه هذه الوسائل من خصائص منطقية وتداولية وبلاغية تستجيب لمتطلبات القراء وتمنح النص الحرية والانبعاث المتجدد في التلقي النص عند انفتاحه على مستويات مختلفة من القراءة. التي تصنع للرواية في كل مرحلة وفي كل زمان ومكان جماليات خاصة بها.

تجسدت هذه الرؤى في الإبداع الفني بشكل واضح في الخطاب الروائي الجزائري سواء المكتوب باللغة العربية أو الفرنسية، وهذه الحقيقة البينة أصبح مشهود لها في مختلف الأوساط الأدبية، فالرواية الجزائرية أضحت تكتسح معظم الجوائز في المحافل الدولية عامة والعربية خاصة. فكان لزاما على الباحث العربي كذلك أن يعمل على التجديد في وسائل القراءة والبحث في الآليات التي عملت على تحقيق هذه النهضة الفنية التي شهدها الفن الروائي الجزائري خاصة، في ظل احتفاء الساحة النقدية بمناهج وآليات للبحث مبتكرة ومستجدة تحاول أن تستجلي مكامن الجماليات، وتقف على حدود مقاصد النصوص.

لهذه الأسباب تحديدا تم اختيار موضوع بحثنا الموسوم بـــــ" حجاجية الخطاب السردي في رواية سيرا دي مويتري، جبل الموت" و تم اختيار الرواية "سيرا دي مويتري" لعبد الوهاب عيساوي كنموذج تطبيقي لبحثنا، لكونها نموذج روائي يمتاز بالتنوع الأسلوبي وبفضاء ملون بالتعبير البيانية دون اضطراب أو غلو، يسمح للقارئ الولوج إلى أعماق الآثار الفنية والثقافية المتزاحمة التي تشد القارئ إليها شدا ولا تنفك حتى تجعل منه طرفا مشاركا يتأثر ويؤثر باستنتاجاته وتوقعاته اللامتناهية من خلال أحداث الرواية، هذه الحركة الفكرية والشعورية توجه القارئ نحو النقد وكسب مواقف جديدة تعمل على تغيير نظرته للأشياء وللعالم من حوله.

ناهيك عن دوافع ذاتيّة تمثّلت في الرغبة على تسليط الضوء على عمل فني جزائري رائع يعيد عرض المشهد الجزائر في فترة زمنية أُسدل عليها ستار النسيان رغم ما كان يعيشه الشعب الجزائري من مأساة حقيقة عبر عنها الكاتب من خلال توصيف وجوه الجزائريين، وكون هذه الرواية حازت على جائزة آسيا جبّار

للرّواية 2015، كما أنّها كانت محلّ إعجاب من طرف القامة الأدبيّة الجزائريّة واسيني الأعرج و جريدة القدس العربي، و نالت عدّة جوائز أخرى في مجال الرّواية.

منذ نشرها إلى يومنا هذا لم تنل الكثير من الاهتمام من قبل الدراسات الأكاديمية أو غيرها، فالدراسات الموجودة إلى حد الساعة لا تتجاوز الثلاثة دراسات على حسب علمنا، وحتى الاشتغال على وسائل الإقناع في الخطاب السردي شحيح جدا مقارنة بالممارسات التطبيقية على أنواع الخطابات الأخرى.

كأي بحث هناك بعض الصعوبات التي قد تعيق الباحث، ومن الصعوبات التي صادفتنا أثناء بحثنا هو تنوع وسائل الإقناع مما فرض علينا تحري الدقة في اختيار ما يتناسب والمتن الروائي المختار وبما أنّ الرواية تختزل ضمن طياتها الكثير من المعطيات التاريخية والحقائق الحياتية المعاشة في فترة زمنية معينة كان علينا العودة إلى قراءة العديد من المحطات التاريخية التي رصدتها رواية "سيرا دي مويتري" مثل "الثورة الإسبانية" وما زامنها من أحداث سواء على الصعيد أوربي أو إفريقي أو الجزائري وكذلك الوقوف على بعض تراجم الرجال التي ذكرت في سياق الرواية مثل الدكتاتور "فراكو".

ومن كل ذلك تبلور لدينا ضرورة البحث في الاشكالية التالية:

أيمكن أن يخضع الخطاب السردي الروائي للتحليل الحجاجي وما مدى خصوصية الآليات المطبقة؟

اعتمدنا في دراستنا هاته خطة تضمنت مقدمة ومدخلا وفصلين وخاتمة.

حيث تناولنا في المدخل المعنون بـــــ" استراتيجيات بناء الخطاب" تطرق فيه إلى مفهوم الخطاب وآليات اشتغاله حيث ركزنا على الخطاب السردي الروائي ومقاصده الحجاجية وأثر ذلك في تفعيل آليات القراءة. ثم انتقلنا منه إلى الفصل الأول الموسوم بـــــ"الاقناع في الخطاب السردي" استفتحناه بالوقوف على المفاهيم العامة للخطاب الروائي وللسرد وما يتصل به من مفاهيم كالسرديات كما وقفنا على المفاهيم العامة للحجاج والإقناع والتواصل لنعرج بعدها على مقاصد النص السردي ومدى تفاعله مع المتلقي وأشكال ذلك التفاعل ومنه بينا علاقة الأنواع السردية بصور الإقناع، أما في الفصل الثاني المعنون بـــــ "استراتيجية الإقناع في الرواية" وقبل أن نلج إلى استخراج الوسائل الإقناعية للروية المأخوذة كنموذج للدراسة "سيرا دي مويتري" بحثنا في السياق التاريخي للرواية محاولين إعطاء لمح وجيزة عن مضمون الرواية وما اتصل بها من أحداث تاريخية والتي استوحى منها الكاتب مادته الروائية وكذا أهم الأحداث التاريخية التي غيرت مجرى أحداث الرواية وأثر ذلك على الشخصيات، كما أننا استعرضنا جانب من سيرة المؤلف حتى نستطيع أن نتوقف على بعض الجوانب التي كان لها أثر فاعل في تحقيق هذا العمل الروائي المتكامل، وبعدها مباشرة بدأنا بتحليل العناصر الروائية في محاولة منا لاستجلاء مواطن تعالق وسائل الإقناع بعناصر السرد في روية "سيرادي مويتري" جبل

الموت نذكر منها الزمان والمكان وكذلك الشخصيات وتفاعلها ببعضها البعض، وترتيب الأحداث، لم نمر على تلك العناصر إلاّ وربطنا بينها وبين وسائل الإقناع كترتيب الحجج وتوظيف الاستدلالات والشواهد واستعمال الصور البيانية المختلفة كالاستعارات داخل النسق الروائي بغية توصيل رسائل ذات قيم اجتماعية وثقافية وحتى نفسية وأكثرها انسانية تقوم على احترام الذات والتعايش في عالم يسوده السلم والهدوء بعيدا عن الصراعات.

فرضت علينا طبيعة الموضوع أن نشتغل على منهجين رئيسيين هما المنهج الوصفي والمنهج التحليلي فقد كانا المقاربتان الأمثل في استجلاء آليات الحجاج ومدى توظيفها في الفضاء الروائي.

انتهت بنا خاتمة هذا البحث إلى استنتاج نتائج مهمة قد تضيء جوانب من المشهد السردي الروائي العربي، وقد تجيب على الاشكالية التي تمحور حولها هذا البحث، ومنها: أنّ الوسائل الإقناعية الحجاجية تشكل جزءا هاما من تشكل الخطاب السردي، وأنّ الآليات الحجاجية كان لها حضور واضح من الناحية الإجرائية بجميع أشكالها وصورها في الرواية الجزائرية، وطريقة توظيف هذه الوسائل تبدو عفوية لكنها في الحقيقة طريقة جد مضبوطة لأنها اعتمدت على التوظيف التقني الفني الذي منح للنص بساطة الطرح مع متانة السبك وسلاسة الأسلوب، مما جعل القارئ لا يحس بقوتها الفاعلة رغم الأثر القوي الذي تخلفه في نفسه وفكره وتدفعه للبحث في ما وراء النص.

ساعدنا في هذا البحث الاستعانة بمجموعة من المراجع كان أهمها : التكوثر العقلي لطه عبد الرحمن، و"فلسفة السرد" تحت إشراف " اليامين بن التومي"، و"بلاغة الخطاب الإقناعي" و"البلاغة العربية أصول وامتدادات "لمحمد العمري". وكتاب "بيرلمان" و "تيتيكا" "مصنف في الحجاج"، ولا ننسى ذكر رواية سيرا دي مويتري، جبل الموت" التي كانت مادة البحث التطبيقية.

إنّ في بحثنا هذا لا ندعي أننا استطعنا أن نلم بكل جوانب الموضوع، إنما يبقى هذا البحث محاولة منّا لقراءة النص السردي بآليات جديدة تفتح أفق البحث للطلبة والباحثين إن شاء الله.

ختاما نقدم الشكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث المتواضع من قريب أو من بعيد نخص بالذكر الأستاذة المشرفة د." فضيلة قوتال" التي لم تبخل علينا بتقديم النصائح والإرشادات القيمة وكذا تزويدنا بجزء من المراجع المهمة والتي ساعدت في توجيه هذا البحث الوجهة الصحيحة، ونشكر السادة أعضاء اللجنة مسبقا على تصويب هذا البحث المتواضع.

مـــــدخـــــل

استراتيجيات بناء الخطاب

المدخل: استراتيجيات بناء الخطاب

يعتبر الخطاب من بين أهم القضايا التي اشتغل عليها النقاد في الدراسات النقدية واللغوية قديما وحديثا بل قد أخذ حيزا هاما في الدراسات المعاصرة، انطلاقا من تحديد ماهية المصطلح، إلى تبين الأطر والآليات التي يقوم عليها ويشتغل بها.

ماهية الخطاب:

يحيلنا مصطلح "الخطاب" إلى عملية التواصل. حيث تحيل كل عملية خطابية على عناصر عديدة للتواصل تتمثل في المتخاطبين، وسياق الخطاب، ومقاصده . فالخطاب أحد مصدري الفعل خاطَبَ يخاطِبُ خطاباً ومخاطبةً، ويدل على توجيه الكلام لمن يفهمه ويشير إلى معنيين هما : الحدث المجرد من الزمن، أي حدث الخطاب، والدلالة على المسمى، أي ما يخاطَبُ به . وفي تقديرنا، يظل المعنى التواصلي حاضراً في الأمرين معاً [1]، لأن اعتبار الكلام خطاباً حال إنجازه يركز على هدفه التواصلي بين الأفراد . فعند ابن منظور : "الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطَبَك بالكلام مخاطَبَة و خِطابًا، وهما يتخاطبان، والمخاطبة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن. قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب لا يجوز إلا على وجه واحد، هو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر"[2] أي أن الخطاب هو الكلام الذي يتوجه به لمن يفهم.

تبدو هذه المفاهيم واضحة دقيقة التحديد غير أنّنا "لن نبالغ كثيرا إذا قلنا إن لفظ (الخطاب) هو أكثر الألفاظ تداولا في الخطاب العربي المعاصر ... وطبيعي أن يلحق اللفظ العياء فيفقد كل دلالة، أو على الأقل لا يعود يعني شيئا كثيرا. بل إنه يكاد في معظم الأحوال، لا يعني إلا ما يدل عليه لفظ (مقال)... و الظاهر أن الذين يكثرون من استخدامها تنصرف في أذهانهم نحو بعض أقطاب الفلسفة المعاصرة وخصوصا ميشال فوكو. لكن ما لا ينبغي أن ننساه هو أن المفكر الفرنسي يستعمل اللفظة كما هي أصولها عند نيتشه، حيث لا فرق بين مفهومي الواقع والخطاب ... ومجمل القول ليس الخطاب وعيا يتخذ من اللغة مظهره الخارجي، إنه ليس لسانا و ذاتا تتكلمه، و إنما هو ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام."[3]، فالبعد الفلسفي للخطاب يفسر تعدد المفاهيم التي اقترنت بمصطلح الخطاب.

---

[1]- أنظر: إدريس حمادي، في الخطاب الشرعي وطرق استثماره، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، س1994م، ص: 21.

[2]- ابن منظور محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة خطب، دار صادر، بيروت، ط1، 1955م، ص:361.

[3]- جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص (دراسة لسانية نصية)، النادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط1، س 2009م، ص: 34

كما "يتردّد لفظ الخطاب كثيرا بالاقتران بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافيّ، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسيّ، الخطاب التاريخيّ، الخطاب الاجتماعيّ، ولذلك ورد الخطاب بتعريفات متنوعة في هذه الميادين العديدة، بوصفه فعلا، يجمع بين القول و العمل، فهذا من سماته الأصليّة، وليس في هذا تشتت بقدر ما فيه من غنى وسعة في التصنيف. وقد ورد لفظة الخطاب عند العرب قديما، كما ورد عند الغربيين، مع درجات من التفاوت أو التقارب في معناه."[1] وهذا حسب الاستراتيجيات المختارة وفق نوع الخطاب ومقاصده.

على أساس هذه الاختيارات ذهب الكثير من الباحثون إلى تعريف الخطاب، "بالنظر إلى ما يميّزه بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغض النظر عن رتبته حسب تصنيف النحويين، أي بوصفه جملة أو أكثر أو أقل فلا فرق بين المستويات النحوية في الخطاب، لأنّه الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التوصيل، و المقصود بذلك الفعل الحيويّ لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في المقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ."[2]، من هنا ندرك القيمة التفاعلية الخطابية.

نستنتج مما سبق ذكره أن الخطاب: هو كل ملفوظ مكتوب أو منطوق كان يشكل وحدة تواصلية بغض النظر عن الحجم يتوجه به المرسل إلى المرسل إليه ليعبر به عن قصده، و تحقيق هدفه بأفضل حالة كالتأثير في المخاطب، وإقناعه من خلال استعمال العلامات اللغوية، وغير اللغوية، وفقا لما يقتضيه سياق التلفظ، المبني على استراتيجيات خاصة.

آليات بناء الخطاب:

يستلزم كل نوع من الخطاب اختيار استراتيجية معينة "كالاستراتيجية التوجيهية التي تتجسد من خلال آليات صريحة تسهم في توجيه المرسل للمرسل إليه، مثل أساليب الأمر والنهي الصريحين، والتحذير والإغراء .والاستراتيجية التلميحية التي تستخدم فيها آليات لغوية كالمجاز بأنواعه من استعارة وكناية واستلزامات حوارية. فقد يستخدم المرسل شكلا ما بقصد تبطين مقاصده ومعانيه، ويرمي من خلاله إلى أمور يتدخل سياق الخطاب في كشفها وتحديدها. واستراتيجية الإقناع انطلاقا من المرسل يتوخاها لتحقيق مآرب كثيرة. ويستخدم لذلك آليات متعددة، و حيلا لغوية مختلفة، منها ما يخاطب العواطف، ومنها ما يتعامل مع عقل المرسل إليه مثل الآليات الحجاجية التي يمكنه عن طريق البراعة فيها أن يتخذ الأقوال أدلة،

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، الكتاب الجديدالمتحدة،ط1، س2004م، ص: 34

[2]- نفس المرجع، ص:37

تساق أمام المرسل إليه حتى يقنعه دون تلاعب بعواطفه، أو التغرير به. ويوظف لها كافة العمليات شبه المنطقية التي تتجسد باللغة الطبيعية. وهذه الاستراتيجية تندرج تحت معيار الهدف من الخطاب، ويعد الهدف الإقناعي من أهم الأهداف التي يسعى الإنسان إلى تحقيقها"[1]، فمن العبث إنتاج خطابا دون قصد من ورائه.

كما أنّ الكثير من أنواع الخطاب لها مقاصد متعددة لذا "يمكن أن يتوخى المرسل في الخطاب الواحد استراتيجيات مختلفة، أو يتوخى استراتيجية واحدة في أصناف متعددة من الخطاب مما يجعل الاكتفاء بالتصنيف التقليدي الذي يقسم الخطاب إلى سياسي، وإداري، وديني وخطاب مراسم أو محافل... الخ غير كاف للكشف عم نريد، فما يبدو خطابا دينيا من خلال مقاصد المرسل الظاهرة وأهدافه مثلا. فقد يتوخى المرسل استراتيجيات تحقق أهداف تتناسب مع صنف آخر له بدوره أهداف و مقاصد أخرى، أي إن ظاهر الخطاب الشكلي لم يعد دليلا كافيا لتصنيفه .وهذا ما يجعل الاستراتيجية إطارا عاما ملائما للتصنيف ينضوي تحته أكثر من صنف من أصناف الخطاب، وبحيث يمكن إعادة تصنيف أشكال الخطاب حسب الاستراتيجية إلى خطاب إقناعي، أو تلميحي، أو مباشر ."[2] إذ لا يمكن تحديد وظيفة اللغة من وجهة نظر تداولية بمعزل عن الاستراتيجيات التي يتوخاها في الخطاب بمعزل عن المقاصد التي لديه، وعن المرسل إليه، وإجمالا عن السياق بعناصره المتعددة.

وعليه فلا يمكن إغفال دور المرسل إليه الذي يمارس معه المرسل فعله الخطابي، فبالنظر إلى العنصر السياقي نستطيع أن نميز الخطاب ذا الاستراتيجية التضامنية عن الخطاب ذي الاستراتيجية التوجيهية، الذي يتجه من خلال أدوات لغوية مباشرة إلى فرض الغرض من الخطاب بأسلوب مباشر.

آليات بناء الخطاب السردي الحجاجي:

قبل أن نلج إلى آليات الخطاب السردي الحجاجي لابد أن نقف على مفهوم الخطاب السردي، ومقاصده.

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتيجيات الخطاب، مقدمة الكتاب، ص:7

[2]– نفس المرجع، ص : 7

الخطاب السردي:

يعرّف الخطاب السردي بأنه مجموعة من الأحداث يتم نقلها باستخدام التصوير أو اللغة أو وسائل تعبير أخرى. "لكن يختلف عن النص الشعري بكونه يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري وخلقه لعالم الاجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش. إنه يخلق عالما بواسطة اللغة ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله. لذلك درج الباحثون على اعتبار الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري. وما تغيير الرواية النثري القريب من اللغة اليومية إلا مثالا على ذلك. وأغلب الدراسات التي تبحث في نشأة الرواية ربطتها بهذا العنصر الاجتماعي"[1]. الذي يجسد بنية اجتماعية مرتبط بلغة أعم وهو فن من الفنون النثرية، ينطلق في عالم فسيح الأرجاء، مجاله كان مطلقا ومفتوحا لم تحصره أي قيود أو حدود، فهو عالم متسع شامل لكل ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

إنّ بروز البنية الاجتماعية بهذا الشكل في الخطاب السردي يؤسس لاحتضان الحجاج بكل صوره "داخل النص الروائي بصورة أجل في كون النص يقوم على أساس "القصة" بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة، وعلى الرغم من البعد التخيلي المضفي على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة. يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية وتاريخية محددة، يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي من هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية"[2] على الرغم من أن القصة تحتوي على عنصر الخيال بصفة كبيرة سواء كانت شخصيات خيالية وأمكنة وأزمنة لا واقعية، إلا أن هذا لا يعني بأنها لا تجسد الواقع الاجتماعي وقيمه، فقد تكون القصة وسيلة في يد كاتب ليعبر بها عن قضية أو تجربة ما أو عن قيم مجتمعه وعاداته في ذاك الزمن.

القيمة الحجاجية للخطاب السردي:

من المقاصد التي سبق ذكرها والتي يسعى المؤلف إلى تحقيقها من خلال نصه تبرز القيمة الحجاجية للخطاب، وهذا لأنّ الخطاب السردي يعتمد على عدة عناصر تتفاعل فيما بينها في إطار معين، مما يحقق انسجام وترابط في الخطاب، وبما أنّ الخطاب السردي خطاب تفاعلي بامتياز يؤهله ذلك لأن يضطلع

[1]- سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي،ط2 الدار البيضاء المغرب 2001.ص: 11

[2]- نفس المرجع، ص: 11

بمهمة الحجاج "بيد أنّ هذه الحجج لا تأتي بطريقة مباشرة، بل ترتدي حلة أدبية جمالية"[1]، ويعتبر عندها الخطاب الروائي أفسح مجالا لما يمتلكه من إمكانيات بنائية متجددة تتشاكل والآليات الحجاجية.

نستطيع أن نصف الرواية على أنها خطاب المفارقات حيث يمكنها أن تجمع بين المختلفات وتقرب بينها إلى أقصى الحدود، فقد "ظهرت الرواية بوصفها أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكانيتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقة، كونها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيلية، وبهذه الميزة تكون الرواية قد تخطت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، وتكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها، وقد يفسر هذا الجانب من الحيوية من الذين تتصف بهما الرواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة و لم توفّر بصورة كاملة عالما ثابتا، إذ إنّ تمثيلها متنوع الذي لا يخضع للمعايير ثابتة جعلها نوعا سرديا حيا يتبادل استشفافات لا نهائية مع المغذيات المحيطة به"[2]، فيمكن القول أن الرواية كان لها دور كبير في إعادة بناء وتشكيل المرجعيات والأصول الثقافية إضافة إلى جعلها للمتلقي يعيش في عالم خيالي مواز لعالمه الواقعي فكانت بذلك صورة تمثيلية سردية لأهم الوقائع والأحداث تجاوزت بها مختلف الأنواع الأدبية القديمة.

السرد وأسئلة الحجاج :

تناول الدارسون الرواية المعاصرة من عدة زوايا بحيث تعددت المناهج والآليات التي تحاول استقراء النص السردي وصبر أغواره غير أن القراءة الحجاجية في الخطاب السردي لا تزال في بدايتها الأولى باعتبار أن نظرية الحجاج نظرية جديدة استهوت الباحثين وفتحت أمامهم أفقا جديدة للبحث فيستكشف بها الباحث مكونات الخطاب ومقاصد المتكلم.

الخطاب الحجاجي أخذ حيزا واسعا في جميع الميادين رغم أن لكل ميدان إلا وله شكل معين يبرز فيه بقوة، فلم يعد محصورا في خطابات المتداولة أو المناظرات الجدلية فقط، فقد ساهم في "الانفتاح على حقول معرفية أخرى والحاجة إلى تضافر التخصصات في استكشاف قوانين الظواهر المدروسة أثرت تأثيراً كبيرا في

[1]- أحمد أوالطوف، حجاجية الخطاب السردي في الحكاية المثلية، ضمن كتاب الحجاج، تحت إشراف: حسن خميس الملخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، س2015م، ص: 209.

[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، طبعة جديدة، س 2008م، ص: 386.

طرائق النظر إلى العلامات والتفكير الحجاجي، وتجلت أهميتها في جوانب عديدة من تيارات تحليل الخطاب كما هو شأن الاهتمام بالتلفظ وإنتاج المعنى"[1] سيطر الخطاب الحجاجي وتغلل في جميع المجالات مما ساهم في "انتقال البلاغة من معرفة مبتذلة وفارغة ينادي الكثير بموتها (قيرلين- هوجو) إلى معرفة رائدة تطمح لأن تصير علما عاماً للخطاب (الخطابات)، بل وعلما مستقبليا لكافة فروع المجتمع، وهو ما يجعلها تحضر بقوة في معظم الحقول المعرفية انطلاقا من الفلسفة والمنطق والأدب إلى اللسانيات والسميائيات والتداوليات وغيرها"[2]، إن أنواع الخطاب يستوجب منا تنزيل الحجاج في نطاق المهمة الأدبية والبلاغية والاجتماعية التي ينتمي إليها وفيها تنزل تلك المهمة التي تشابكت جذورها وتعددت فروعها في الخطاب، وهو يبنى على آليات وأساليب الحجاج، فأصبح من الضروري أن نلفت الانتباه والنظر إلى هذا النوع من الخطاب.

الخبر منطلق حجاجي:

يعتبر الخبر من بين الأطراف الأساسية التي ينصب عليها الحجاج حيث "يتحدد الحجاج في علاقة ثلاثية بين (فاعل محاجج) و(خبر عن العالم) و(فاعل هدف)" من علاقة الحجاج بالخبر وبما أنّ السرد ينطلق من الخبر تنشأ على إثر ذلك علاقة متعدية وهي علاقة الحجاج والسرد، لذا يعتبر السرد من بين أهم الأساليب الحجاجية التي يعتد بها المحاجج لبناء حجاج أقوى وأمتن. بما أنّ الحجاج يتجسد بوضوح في النص السردي، فهناك عدة روايات كتب لها النجاح بفضل تفضيل أصحبها الاستعانة بالآليات الحجاجية ومحاولة تبيين قدرتها الاقناعية الفاعلة في الخطاب السردي.

الأبعاد الحجاجية للخطاب السردي:

كان "لوسيان غولد مان" قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحثا عن قيم أصيلة في عالم منحطّ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لو كاش" قد قرّره في كتابه "نظرية الرواية" من أن الرواية ظهرت لدواعي تتصل بانهيار سلم القيم الذي كان سائدا في المجتمعات القديمة، والذي عبرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكا، فالبطل يربط نفسه مباشرة بذلك العالم ويحملها مسؤولية الحفاظ عليه. وبظهور المجتمعات الحديثة، وانهيار السلم المذكور، اضطربت العلاقات بين البطل والعالم. لم يعد البطل مسؤولا عن العالم الذي انحطت القيم فيه، وانهارت العلاقات التقليدية التي تفترض

[1] -أحمد يوسف، الحجاج مفهومه ومجلاته، إشراف د: حافظ إسماعيلي علوي، إبن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، لبنان، ط1، س2013م، ج2، ص: 47.

[2] - محمد أركون، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق،المغرب، (د،ط)،س2001م، ص:99.

الصدق المطلق ومسؤوليات الكاملة والوفاء المطلق."[1] ومن هنا برز الدور المهم لانشغالات السرد التي تجلت بوضوح كلما استعمل هذا الأخير آليات تضطلع بهذه المهمة وهي معالجة القيم وإعادة تثبيتها من جديد ولعل الآليات الحجاجية هي أنسب الآليات لما تتميز به من مرونة وقابلية التوفيق بين مختلف الأنساق الثقافية، ضمن خطاب أكثره مضمر وأقله صريح.

الخطاب الحجاجي المضمر ضمن السرد:

يعدّ الخطاب المضمر من الاستراتيجيات الأساسية التي يراهن عليها الخطاب الأدبي، وهو مرتبط بمقام التلفظ المحذوف و ذلك القول ليس دائما أن نقول بصراحة إذ إن النشاط الخطابي يعمل على تشابك القول والأقوال، واهتمام التداولية بالمضمر وأنواعه أمر طبيعي للمتكلم في لبناء خطابه حيث إن المتكلم في أغلب الأحيان يتلفظ الصريح لتمرير المضمر لغايات ترتبط ارتباطا مباشرا بمقام التلفظ.

هذا النوع من الخطاب من آليات الخطاب الحجاجي الذي هو نوع من أنواع القياس الذي يعرف بالقياس الناقص حيث "يقال عن هذا القياس أنه كامل في الذهن ناقص في التعبير"[2]، ويسمى كذلك القياس المضمر، الذي يوجد في طيات النص المقروء، مما يجعله النص مفتوحا قابلا للتجدد ومن خلال تعدد القراءات؛ لأن نتائجه تكون احتمالية ظنّية.

السياق السردي يقوم على التأمل و التأويل واختراق البنيية السطحية التي تكون في طياتها معاني عميقة ومعاني غير مصرح بها محذوفة ومعاني ظاهرة للقارئ يتقاطع بذلك إلى أبعد الحدود الخطاب السردي عامة مع الخطاب الحجاجي لاسيما الخطاب الروائي إذ "يعد ميدان السرد رحبا للمطارحات النقاد والباحثين، بما يقوم عليه من أساس فني وما يسكن بين طبقاته من أنساق مضمرة يتم البوح فيها إلاّ عبر محاولة المكاشفة العلنية والسرية المتمثلة في القراءة والتأويل، بما هما فعاليتان تحققان اتصال بالعالم السردي/عالم النص وتخطان فيه مكان محوا، وتملآن ما بدا خُلوا،"[3]، وهنا يبين لنا هذا القول الحقيقة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي حال تصفحه لنص المروي ليخوض رحلة جديدة على يد المتلقي وهو بدوره يعيد ترممه وإنتاجه وبهذا يستطيع المتلقي كشف حقائق مضمرة وظاهرة سطحية كانت أو مدفونة.

---

[1]- عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 397.

[2] - الكسندر اغنتمانوفا، علم المنطق، دار التقدم، الإتحاد السفياتي،دط،1999، ص: 195.

[3]- منير مهادي، المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله ابراهيم النقدي، ضمن كتاب فلسفة السرد(المنطلقات والمشاريع)، تحت إشراف: اليامين بن تومي، دار الأمان، لبنان،الطبعة الأولى 1435ه-2014م، ص: 335.

الفصل الأول

الإقناع في الخطاب السردي

الفصل الأول: الإقناع في الخطاب السردي:

لقد أضحى جنس الرواية وساما تتقلده الحداثة كلما لامست البعد الجمالي الفني للنص السردي، معتمدة الأساليب التعبيرية والصور المتنوعة بالتكثيف اللغوي وخلق مستويات متباينة واستعمال تقنيات جديدة تمنح العمل الأدبي سلطة الريادة، من خلال ما تثيره في النفس البشرية من تذوق جمالي يبهر القارئ ويوقظ خياله وينقله من العالم الواقعي إلى عالم افتراضي يحاكي به عالمه الواقعي، فيتمم به ما نقص من الواقع أو يبرر فيه ما يبقى مبهما في عالمه.

مفهوم الخطاب الروائي:

الخطاب الروائي هو جزء من الخطاب الأدبي وهو بنية لغوية يعرفه **بنفنيست** Benveniste: بأنه "كل نطق، أو كتابة، تحمل وجهة نظر محدودة من المتكلم أو الكاتب، بنية التأثير على السامع أو القارئ، مع الأخذ بعين الاعتبار مجمل الظروف والممارسات التي تم فيها"[1]، من خلال هذا المفهوم يتضح أنّ الخطاب الروائي له ارتباط وثيق بمفهوم الإقناع إذ أنّ أهم أسسه وأولى مقاصده وهو الـــتأثير في المستمع.

كما يصفه **جوتلوب فريدج Gottlob frege**، بقوله: "هو خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي وهذا العالم يقع في مكان أو زمان محددين وهو يعكس غالبا فكرا محددا لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الراوي"[2]، وهنا تكمن جمالية السرد وإتقان الحبكة إذا ما استطاع الراوي أن يحسن انتقاء وسائل الإقناع ومن ثمّ الطريقة المثلى في توظيفها لتبدوا أفكار وسلوكات الشخصيات وكأنها واقعية أو ممكنة الوقوع وإن كانت مستوحاة من عالم الخيال.

فالخطاب السردي له جانب من الحقيقة وجانب آخر من الخيال وهو بالتأكيد "ما يعجبنا خارج العذوبة الشفهية عندما نستمع لقصيدة ملحمية مثلا، ما يعجبنا خارج العذوبة الشفهية هو معنى الجمل فقط، والصور والأحاسيس التي تثيرها، إذا طرحنا قضية الحقيقة، نترك جانبا اللذة الجمالية، ونتجه صوب

[1] – مجدي الداغر، الصفحة العربية وقضايا الأقليات والجاليات الإسلامية العربية، مدخل في تحليل الخطاب الإعلامي العربي، المكتبة المصرية، المنصورة، ج3، ط1، س2009م، ص:15.

[2] –سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب ط3، س1997م ،ص: 34.

الملاحظة العلمية، لهذا عندما نعتبر قصيدة كأثر فني سيان عندنا مثلا: الاسم إليس (ulysse) أن يكون عنده مرجع أو لا يكون."[1] فإنّ للإقناع دور مهم للوصول إلى هذه الحقيقة التي يتوخاها الروائي.

بمعنى أبسط هو :" نوع من الخطاب تعرض فيه ملفوظات وأفكار شخصية بكلمات السارد كأفعال ضمن أفعال أخرى، خطاب عن كلمات تم التلفظ بها أو أفكار تقابل خطابا يتعلق بكلمات، في رأي جينيت واحد من الطرق الأساسية الثلاثة لتقديم ملفوظات شخصية القولية وأفكارها"[2]، ولتتم هذه العملية السردية لابد أن يكون توافق بين الملفوظات والشخصيات ولا يتحقق هذا النوع من التوافق إلاّ عن طريق السارد الذي يعمل على إقناع القارئ به.

من هنا يرجع **باختين Bakhtine 1978**مصطلح الخطاب الروائي إلى أنه: "ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون. إنّ الناثر الروائي لا يستأصل نوايا اللآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم الصغيرة الاجتماعية الإيديولوجية التي تكشفها عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي، إنّه يدخلها إلى عمله، إنّه يستخدم خطابات مؤهلة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة، وعلى خدمة سيّد ثان"[3]، وإن بهذا المفهوم يتراءى لدينا وسيلة أخرى من وسائل الإقناع يحتاجها السارد في عملية السرد وهي كيفية استغلال خلفيات العوالم ومحاولة دمجها بأسلوبه الخاص في العمل الروائي، وإن هذه النقطة مهمة كثيرا في عملية الإقناع إذ أنّ المقنع لا يمكنه توجيه خطاب مؤثر إلاّ في ظل ركيزة إيديولوجية أو فكرية أو حتى معلومة مبثوثة هنا أو هناك يستعين بها السارد لترسيم معالم إطار خطابه الروائي بكل وضوح، وقد يدمج بين مختلف تلك الخلفيات حتى يقدم خطابا مشحونا بأنواع من المؤثرات.

لكي يتضح معنى الخطاب الروائي أكثر وعلاقته بالإقناع لابد من الوقوف على مفهوم السرد لأنه يبدو للكثير أنّ الإقناع بعيد جدا عن السرد وإن كانت هناك علاقة فإنّ من المعلوم أنّ السرد يخدم الإقناع فالكثير من الأحيان يكون السرد وسيلة من وسائل الإقناع خاصة عند الاحتجاج بالوقائع التاريخية، وليس العكس، وهذا العكس هو الذي يهمنا نحن أي كيف يصبح الإقناع مادة تخدم السارد وتفتح أفق الخطاب الروائي.

---

[1] –تزفيطان تودوروف، مفاهيم السردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،س2005م، ص: 46.

[2] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة،ط1، س2003م،ص:156،ص:157.

[3] –ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، س1987م، ص68.

البعد الإقناعي للخطاب الروائي:

الرواية هي الصندوق الذي يحمل جلّ الذكريات الماضي وأحداث الإنسانية. وهي من أحسن فنون الأدب النثري تحمل طابع التذوق الفني، وتعتبر الأكثر حداثة في الشكل والمضمون.

جاء في معجم الوسيط قولهم: "روى البعير ريا: استقى، روى القوم عليهم ولهم: استقى لهم الماء، روى البعير، شدّ عليهم بالراء: أي شدّ عليهم لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث، أو الشعر رواية أي حمله ونقله، فهو راو(ج) روة. وروى التعبير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الحبل ريا: أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله والرواية: القصة الطويلة"[1]

أما في التعريف الاصطلاحي هي " نمط أدبي دائم التحول والتبدّل، يتّسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال، وكل عمل روائي يجاهد بدرجات متفاوتة في قوتها ودقتها الفنية، لكي يعكس عملية التغير الدائبة، بل وحتى الدعوة للتغير في بعض الأحيان وحين يمضي مثل هذا النمط الأدبي مستهدفا تحقيق هذه الغاية ضمن نطاق شديد التنوع والديناميكية"[2]

مفهوم السرد والسرديات:

جاء في لسان العرب (س.ر.د) بأنه تقديم شيء آخر. تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث وسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[3]، أما السرد من الناحية الاصطلاحية فإنه واحد من أهم العلوم التي تهتم بها النظرية السردية، وقد شكل حيزا غير محدود وعميق بسبب الاختلافات الشاسعة للمفهوم السردي.

لذا فإنّه من الصعب تحديد مفهوم واحد للسرد نظرا لتعدّد موضوعاته، وبذلك نجد كل باحث يحدّده بحسب منظوره الخاص، ويتدخّل في ذلك المجال الذي ينتمي إليه.

فقد حدده كل من سعد **البازعي** و **ميجان الرويلي** بأنه دراسة :" القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ويعد أحد تعريفات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في

[1]-إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول،،ج1، (د، ط، تا)، ص: 384.

[2]- روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (د،ط)، س1997م، ص 7.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر. ط1، بيروت، س 1997م، ص: 273.

دراسات كلود ليفي شتراوس ثم تنامي هذه في أعمال البنيويين منه **البلغاري تزيفتتان تودوروف** الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي علم السرد والفرنسي **ألغردا جوليان غريماس** والامريكي **جيوالد برنس**"[1] وجاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أن تودوروف هو أول من اقترح هذا المصطلح سنة 1969 وذلك: "لتدريس علم لم يوجد بعد ألا وهو علم القصة"[2]، ويعرفه ركينان كذلك بقوله "يعني بالسرد (la narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي narrative كمراسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه"[3]، ويعني ركينان بهذا الكلام أن السرد هو الأداة التواصلية التي تبين لنا الحكي من خلال رسائل ومؤشرات للعمل بها في المجتمع.

فالسرد إذن هو خطاب روائي، وبهذا يكون علم السرد narratology هو نظريات البنائيات السردية "المستوحات من البنيوية، لفحص بناء سردي، أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات"[4]، فتحديد أجزاء السرد يساهم في بلورة مقاصد الروائي ومرامي الخطاب وكذا الوقوف على الآثار الجمالية للعمل الأدبي.

فالسرد بهذا المفهوم هو علم يدرس وسائل القص وأسس بنائه وموضوعنا المراد دراسته يصب تحديدا في هذا الإطار، فهو "مصطلح أدبي فني، هو القصّ المباشر الذي يؤديه الكاتب، أو الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيليّة للأحداث والأزمات"[5] وهذا ما جعل السرد يمتاز عن باقي الفنون بخصائص معينة؛ أهمها تصويره للواقع.

فالدراسة تسعى إلى البحث في وسائل الإقناع التي يمكن أن تشكل أساسا مهما من أسس بناء الخطاب الروائي، فقد حاول الكثير من الدارسين للسرديات أن يعطوا تاريخا ومرجعية للأبحاث السردية عند أفلاطون ثم تعطينا سلسلة من المفاهيم والدراسات التي تتجمع كلها في وحدة سميت واحدة وهي علم السرد الذي يعرفه قائلا: "إن علم السرد، وإن كانت الشفهية موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه والتي تحدده الطريقة السردية، لكي يعزل. فإنه يحدد سمات النص الأخرى، ولذا يجب عليه إذن أن يكون غير مبال للتمييز بين نص أدبي ونص

---

[1]– اليامين بن تومي، السردية والسرديات المفهوم والوظيفة، ضمن فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)،دار الأمان، لبنان، ط1، س 2014م، ص:73.

[2]– اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، ص: 73.

[3] –مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة " الرواية البنيوية نموذجا"، الهيئة العامة لتصور الثقافة، (د، ط)، س 2000 م، ص: 28.

[4] –أماني أبو رحمة، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، سورية، دمشق، ط1، (د،تا)، ص: 51.

[5]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤنسة، الهيئة العامة، سورية للكتاب، دمشق، (د،ط)، س2011 م، ص: 15.

غير أدبي"[1]، فالدمج بين مختلف النصوص الأدبية مسعى من مساعي السرد تحقق بصورة جلية في الخطاب الروائي.

من ثمّ يكون للإقناع فرصة سانحة ليكون عاملا قويا يساهم في بناء الخطاب الروائي بل قد يكون عاملا أساسيا من مقاصد السرد، إن أيسر تعريف في السرد هو تعريف **رولان بارت Rllan Barth** بقوله" إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة"[2] .بما أنّ الإقناع مقصد رئيسي من مقاصد أغلب الخطابات الإنسانية عامة ومقصد الخطاب الأدبي خاصة.

[1] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤنسة، ص: 15.

[2] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، س2005م، ص:13.

السرد بين الإقناع والحجاج:

مفهوم الحجاج:

الحجاج بالمعنى العام هو جملة من الحجج التي يؤتى بها للبرهان على رأي و هي طريقة تقديم حجج أو الاستفادة منها. ونجد في لسان العرب **لابن منظور** ما يلي: "حاججته: أي غلبته بالحجج التي أدليت بها والحجّة: هي البرهان أو ما دفع به الخصم، وتجمع الحجّة على حجج وحجاج، ويقال: حاجّه محاجّة وحجاجا؛ أي نازعه الحجّة، والتحاج هو التخاصم، والرجل المحاجج هو رجل الجدل والإحتجاج: من احتج بالشيء أي اتخذه حجّة، ويقال أنا حاججته، فأنا محاجة وحجيجه أي مغالبه بإظهار الحجّة التي تعني الدليل والبرهان"[1] ويعرفها **أبو هلال العسكري** الحجّة والاحتجاج، قائلا: "الحجّة هي الاستقامة في النّظر والمضي فيه على سنن مستقيم من ردّ الفرع إلى الأصل، وهي مأخوذة من المحجّة وهي الطريق المستقيم وهذا هو فعل المستدلّ... لأن الحجّة مشتقّة من معنى الاستقامة في القصد حجّ يحجّ إذا استقام في قصده ... والاحتجاج هو الاستقامة في النّظر على ما ذكرنا، سواء كان من جهة ما يطلب معرفته أو من جهة غيره"[2]، أي بمعنى آخر هو مجموعة من التقنيات يستعين بها المخاطب ليقيم الحجة.

ويعتبر الحجاج من أهم المفاهيم التي قدمها **بيرلمان** و **تيتيكا** كنظرية لبلاغة جديدة، وهي "دراسة تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو تزيد في درجة التسليم"[3] وهذا التعريف يتوافق والمصطلح الفرنسي "argumenation جملة من الحجج، التي يؤتى بها للبرهان على رأي أو إبطاله، أو هو طريقة تقديم الحجج للاستفادة منها"[4]، أما في التعريف التقليدي فإنّ الحجاج "باعتباره خطابا منطقيا، في نطاق نظرية العمليات الذهنية الثلاث: الفهم، والحكم، والنظر العقلي، بواسطة الإدراك يتصور الذهن فكرة شيء وبالحكم يثبت، أو ينفي شيئا عن هذه الفكرة، يفضي إلى قضية ما مثل الانسان ميت، وبالنظر العقلي ينسق أحكاما تنسيقا يتدرج به من المعلوم إلى المجهول،[5]. وهذه المفاهيم الأساسية تعطي للخطاب الحجاجي المصداقية الدلالية.

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، مادة حجج، دار صادر بيروت، لبنان، (د،ط)، س1997م، ص: 228.

[2]– أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم، دار العلم والثقافة، مصر، (د،ط،تا)، ص:70.

[3] -Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , Traite deL'argumentation La novelle Rhetorique , edition de l'université de Bruxélles,Beljique, 5em edition,2000, p :13

[4]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي– بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، (د،ط)، س1982م، ص: 446.

[5] – باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، (د،ط)، س2008م، ص: 69.

يجمع الحجاج بين صور الاستدلال أي القضايا و المقدمات وهذا جانب منطقي وبين الدلالات اللغوية وغير اللغوية فهو يضم في طياته الحقائق أي كل ما يساهم في إقناع المتلقي ولهذا المسعى قد يخلق الفكر البشري صورا جديدة لم يعرفها من قبل وهنا يتجسد الحجاج البلاغي.

النص السردي نص تواصلي:

إنّ النص السردي ليس مجرد أقصوصة الهدف منها متعة القارئ، بل هي أداة فعالة للتواصل فهي تحمل مجموعة من الحقائق الإنسانية لأجل الاقتداء بها في حياة الأفراد والمجتمعات. ومن المعروف أنّ أداة التواصل في الخطاب السردي هي مجموعة من العلامات أبرزها وأهمها اللغة، لذا اعتبر ابن جني وحدة اللغة،" الأداة العجيبة التي تميز النوع البشري عن الأنواع الحيوانية الأخرى"[1] فاللغة هي أداة تميز النوع البشري الذي يتميز كذلك بالعواطف والأحاسيس وأفكار مسبقة تحدد شخصيته، وإن كان الكلام عامة " غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم"[2] ومن بين التعابير التي ينشئها المتكلم ليعبر عن أفكاره ويبين وجهة نظره وينفس عن آلامه الخطاب السردي.

يظهر مفهوم التواصل عند علماء العرب من خلال حديثهم عن البلاغة، يقول ابن سنان الخفاجي" يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء فهم الناطق، ولا الناطق من سوء فهم السامع"[3] ويؤكد **ابن المقفع** على ذلك في قوله " البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، منها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع... ومنها ما يكون خطيبا"[4] بهذا قُرنّ التواصل بالبلاغة لما لهذه الأخيرة من قوة في ربط الجنس البشري بعضه البعض ومد جسور التعاون الفكري بينهم.

فقد رأى السكاكي أنه لا يمكن أن تحقق عملية التواصل، إلاّ عن طريق البلاغة فـــــ " هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفيه خصائص التراكيب حقها"[5] و البلاغة التي تحقق التواصل تكون عادة ضمن خطاب محدد موجه إلى متلقي معين، و"المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تدرك إلاّ من خلال موضوع يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية

[1]–جورج مونان، اللسانيات والترجمة، تر: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، س 2000م، ص:53.

[2]–ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، س 1982م، ص:221.

[3]–ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص:61.

[4]–الجاحظ البيان والتبيين1، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، س 1997م، ص: 115، ص:116

[5]–السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، س 1987م، ص: 415.

المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة."[1]، هذا يجعل النص التواصلي يبحث عن مضمون يجسد به موضوعه، يتحرى في كل ذلك أن يعتمد على أرقى الأساليب البلاغية ليتمكن من بلوغ مقاصده، لذا نجد أنه لا يمكن أن يخلو أي خطاب من الصفة القصدية، فما هي المقاصد التي قد يرجى بلوغها من خلال الخطاب السردي؟

مقاصد الاقناع في الرواية:

مقاصد النص السردي: القصدية intentionnalité

تتنوع المقصدية من نص إلى آخر وقد تتعدد في النص الواحد لكن مفهومها عامة هو "ما يكون محركا للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز الكلام، سواء أكانت مشعورا بها أم غير مشعور، وهي نفسها تكون في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج، وقد تكون مخالفة جزئيا أو كليا في حالة عدم العقدة، فالمقصدية إذن ليست واحدة، لأن هناك قطبين أساسيين يشاركان في صنع القرار اللغوي وهما المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين"[2]،لذا فإنّ مبدأ القصدية مرتبط أشد الارتباط بالوعي، وأن أفضل طريقة نتصور بها الوعي هي " أن نعده الفعل الذي به يقصد (أو يعني أو يتخيل أو يتصور) الفاعل موضوعا وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور أو بديهة أو صورة ذهنية فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذن وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الأخر، ويظهران في صيغة الفعل والبنية. ومن الطبيعي أن يشمل القصد جميع أنواع الموضوع كالخيالية والملموسة والمجردة والمثالية والتي لا وجود لها والغائبة وغيرها وكل واحد منها يحدد فعل القصد"[3]، فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذن فاعلا وموضوعا يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران في صيغة الفعل والنية، ومن الطبيعي أن يشمل القصد جميع أنواع الموضوع الخيالية و الملموسة أو يختلف بعض الشيء عن غيره عند الفاعل صاحب القصد.

عدّ مفهوم القصدية فيما بعد المفهوم المركزي بما يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي، وهذا ما يعني أنها تُعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي ترى أن الفهم ليس هو القراءة أو تأويل الرموز والشفرات، إنما هو عملية وظيفية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي.

---

[1]- عبد الله بريمي، مطاردة العلامات(بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية-الإنتاج و التلقي-)، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، س 2016م، ص: 238

[2]- محمد مفتاح، دينامية النّص، (التنظير والإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، س2010م، ص: 82.

[3]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، س1996 م، ص:42.

كما أن الشعور القصدي هو فعل آني عادة يرتبط بحساب الظواهر فيه، في لحظة وجودية محضة،" فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة، وإنما يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني"[1]، ومن ثمّ فإنّ القصدية هي "حالة نفسية ترتبط بمشروع الفعل كما نجدها عند "PEIRCE " وترتبط بمضمون القصد الذي هو تمثيل ذهني، وانطلاقا من هذا القصد الذي تنبني عليه مقاربة (كرايس) الاستدلالية والذي لا ينحصر في القصد الإخباري الذي حدده هو نفسه وإنما يتعداه إلى أنواع أخرى من المقاصد"[2] فهو بذلك يمثل في كثير من الأحيان مرحلة التدرج إلى مقاصد خفية يحملها القصد الظاهر من خلال السياق.

من هنا ندرك أنّ مقاصد النصوص تتنوع بين المقاصد الظاهرة والمقاصد الخفية وبين المقاصد الخاصة وأخرى عامة أي ما يسمى بالمقاصد الجماعية، والقصد الجماعي عند ريفاتير هو أحد الملامح الشكلية التي تساعد الكاتب على لفت انتباه القارئ، إذ يقول:" أن معنى رسالة ما يمكن تلقيه بفك الشفرة ويتطلب من الكاتب الشيء الكثير إذا ما أراد أن يلفت انتباه قارئه إلى ملامح شكلية معينة يوليها اهتماما خاصا مثل القصد الجماعي"[3]؛ لأن القصد الجماعي له دلالات عامة تسهل على القارئ مهمة القراءة وإنّ أي خطاب مهما كان نوعه إلاّ وله صلة بالدلالات العامة المتعارف عيها داخل مجتمع واحد أو داخل فضاء موحد، وهذا يخلق ما يسمى بالتفاعل التواصلي .

وبما أنّ" التخاطب عملية تفاعلية بين ذوات مختلفة فالمقاصد كذلك تختلف باختلاف الأشخاص والمقام والزمان والمكان، وغيرها من المقومات ومادام الأمر كذلك فعلى كل من العارض والمعروض عليه أن يصوغ الكلام بطريقة تبين ما في نفسه من مقاصد"[4]، وإنّ هذه الاختلافات تصبح بمثابة مادة يستعين بها القارئ للوصول إلى مقاصد النص ومن هنا "يبرز الدور الذي يلعبه سياق الخطاب باعتباره أحد الأركان الأساسية لفهمه والوقوف على معاني ألفاظه. ....فلا تقتصر مهمة الألفاظ اللغوية في تمثيل وتعيين الوقائع، بل وظيفتها قصدية كذلك في كل أنواع السياق تلعب دورا مركزيا في الكشف عن مضامين الألفاظ"[5]، ولا تكفي الألفاظ وحدها في الكشف عن مضامين النصوص فهناك خلفيات مختلفة تؤدي أدوارا استلزامية.

---

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي(أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، س 2001م، ص: 35

[2]- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، س2012م، ص:54.

[3]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 42.

[4]- حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، س2013م. ص: 49.

[5]- المرجع نفسه، ص: 52.

أسس بناء المقصدية:

1- أفق التوقعات: l'horizon d'attentes

إنّ اصطلاح الأفق كان شائعا جدا في أوساط الفلسفة الألمانية، وقد استخدمه "ياوس" للإشارة إلى مدى الرؤية، وقد يجد المرء صعوبة في تحديد المدلول الحقيقي لهذا المصطلح بعد أن نقل من مرجعياته الأساسية وهي الفلسفة ومجالات الفكر الأخرى، فضلا على أن تحديد نقاد القراءة لدلالة هذا المصطلح ليس دقيقا ولا شافيا، ويترك هذا أثرا على طبيعة فهمنا لنظرية القراءة ولأهدافها الأساسية "وهو يمثل الفضاء وعدم التوقع (المفاجأة) ووعي المؤلف ووعي القارئ وأفق التوقع، ولأصحاب نظرية التلقي الفضل في التنبيه إليها، وفي فرزها وجعلها مفهومات نظرية ذات دلالة مصطلحية وإن كانت بعيدة عن التحديد الواضح: فماذا نعني بالقصدية أو القصد اصطلاحا، وهل هو قصد المؤلف أو رغبته أم أنه مفهوم مرتبط بنظريات أخرى اكتسب منها عمقا ودلالة خاصة؟ الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية لتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي إذا ما كان الوسيط هو محور اللذة ورواقها عند البنائيين"[1]، تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب مع الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، فـــ"إنّ تطور النوع الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس أفق آخر"[2] التطور الأدبي الذي يجرى على النوع الأدبي إنما يتم من خلال مجموعة متسلسلة من" فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع الأدبي في شكله وسماته وأسلوب لغته، بمعنى آخر أن الأعمال المؤسسة في تطور في نوعها من خلال التراكم.

2- عدم التوقع (المفاجأة):

لعل القصد مرتبط بمفهوم عدم التوقع والمقصود به تعطيل قدرة الاستنتاج السريع أي: إحداث نوع من أنواع الصدمة والمغايرة عند المتلقي تقطع عليه تسلسل أفكاره باتجاه معين وتدفعه إلى تأمل جديد للنص "إنّ هذه الحقيقة لا تجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة قطعية، وإنما تجعله ـــيربط على نحو مباشرـــ عملية التلقي بالتخييل، فلذلك فإن التداخل بين المعنى والصورة الذهنية يؤدي إلى انتشار الفجوات في النص"[3]. في هذه الحالة تحتم على القارئ بناء مقاصد لا دليل على وجودها إنما أسسها القارئ من خلال

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات،ص: 45.

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار النشر والتوزيع، عمان، ط1، س1997م، ص: 143.

[3]- ناظم عودة خضر، المرجع نفسه، ص:151.

إبداعه معتمدا على " مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتراضات الأساسية في التحول الذي حصل للنظريات النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية في تأسيس علم النص، يبني اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه"[1]، وإنّ القراءة التي تقوم على اللاتوقع هي التي تسعى إلى تبنيها النظريات الحديثة؛ لأن النقد الحديث يريد أن يؤسس له من خلال النص الأدبي إطارا فنيا جديدا يتجسد فيه إبداع الناقد، "ويفسر مصطلح عدم التوقع آليات تلقي الأعمال الأدبية والتطور الأدبي، فإذا كان العمل يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق، فإنه سيعرف نجاحا فوريا، لأنه يثير لدى قرّائه لذة التعرف، أما إذا كان العمل الجديد يخرق قوانين الجنس، فيغير معيارا جماليا، فإنه يفشل في فهمها، ولا يستجيب لآفاق جمهوره الأول"[2]، لكن ردة الفعل هذه تكون آنية وسرعان ما تتلاشى عند بذل الجهد للفهم والوقوف على المقاصد غير المتوقعة بل بالعكس تجد لها بعد ذلك إقبالا واسعا إذ يجد فيها القارئ لذة أكبر وأقوى من نظيرتها المتوقعة، لأن التوقع يسطح القراءة وينهك هيبتها في حين يستدعي عدم التوقع الانتباه وبذل الجهد بالمراقبة وتوجيه القراءة و بها تتميز الكتابة الأدبية عن الكتابة العادية.

إنّ القصدية الخطابية تتحقق كل ما كان هناك تفاعل نصي بين المبدع و المتلقي، وبما أن النص السردي له القوة الكامنة في تحريك عواطف المتلقي وإعمال فكره فإنه يعتبر من بين أهم الخطابات التي تتجلى فيها قصدية النصوص بصورة واضحة، سواء من خلال أفق التوقع الذي يجعل المبدع يؤسس خطابه على عناصر خطابية تفي بما يرومه القارئ من النص السردي، كما أنّ الاعتماد على أساس عدم التوقع يرفع من مستوى الخطاب السردي من مجرد أداة للمتعة إلى أداة تواصلية توجيهية تتولى مهمة إقناعيه، القصد منها تغيير القناعات وتجديد الرؤى نحوى عالم يصبو إلى المثالية إذا ما كُسر الحاجز الذي يقع بين السرد والحجاج، في إطار نص سردي تفاعلي.

مفهوم الإقناع:

إن الإقناع بالمعنى المعجمي هو"من الفعل،قنع، يقنع، يقنع قناعة، أي رضي بالقسم فهو قنع وهم قنعون"[3]وكما جاء في المعاجم أن الاقناع بمعنى "قنع بنفسه قنعا وقناعة أي رضي ورجل قانع من قوم قنع وقنع من القوم قنعين قنعاء، وقد قنع بالكسر يقنع قناعة فهو قنع وقنوع قال ابن بري: يقال قنع فهو قانع

[1]–ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:153.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص: 31.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تـــح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، ج1، (د،ط،تا)، ص:170.

وقنيع و قنوع أي قال: ويقال من القناعة أيضا تقنع الرجل أي رضي بما قدمه له، وقال بعض أهل العلم: "ان القنوع يكون بمعنى الرضى والقانع بمعنى الراضي"[1]

وجاء تعريف الإقناع بصيغة أخرى بقولهم: معنى الإقناع أن يعقل نفس السامع الشيء يقول يصدق به وإن لم يكن ببرهان، وبهذا التعريف نجد أن الإقناع مرتبط بالصدق والبرهان وهنا كلما زاد البرهان في الحوار زادت مصداقية المتلقي.

وبالتالي فإنّ الإقناع هو عبارة عن نتيجة للحجاج وعندما يحصل الإقناع يمكن أن نحكم على قوة الحجاج وفاعليته، والطريق الأكثر فاعلية للإقناع هو الخطاب الحجاجي عادة، "فهو عملية خطابية يتوخى بها الخطيب تسخير المخاطب لفعل أو ترك، بتوجيهه إلى اعتقاد قول يعتبره كل منهما شرطا كافيا ومقبولا للفعل أو الترك"[2] فالإقناع عنصر من العناصر الأساسية والفعالة في نجاح الخطاب الحجاجي، وبما أنّ الحجاج اخترق جميع أنواع الخطاب فبالتالي يمكن أن يصبو كل خطاب إلى الإقناع إذا ما وظف فيه الحجاج، وبشكل عام بواسطته يستطيع المتكلم استمالة الجمهور وكسب تأييدهم وذلك عن طريق تقديم أدلة وبراهين صحيحة وصادقة تؤيد كلامه وتدعمه. وبالمعنى التقني هو محاولة التحكم أو امتلاك الواقع، أو التأثير في المتلقي بواسطة اللغة.

تفاعل النص السردي:

1-تفاعل النص مع النص الآخر:

إن هذه العبارة تستوجب منا الوقوف والمعرفة، فهي تنقسم إلى قسمين أولهما (التفاعل) وثانيهما (النص) وكلا منهما يحمل دلالتين للممارسة فشطر الأول يسمى التفاعل أو الممارسة والشطر الثاني هو النص. تعرفه **جوليا كرستيفا** بأنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملحوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[3]، وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين عند حديثه عن التفاعل النصي الذي يتم بين مختلف النصوص الأدبية، فـــ"السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما

[1]- ابن منظور، لسان العرب المحيط، ج5، ص:173.

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، ص: 451.

[3] -نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهجية، شركة الأمل للطباعة والنشر، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،ط1، س2010م، ص: 19 .

كان "[1]، وتعرّفه نهلة فيصل أحمد بقولها " هو تلك الممارسة التي يقوم بها النص مع نصوص أخرى قديمة وآتية تتحدّد عمليا بعلاقة هذا النص مع النصوص التي توازيه وتذيله، ويومئ إليها، وتقطن مَتنه أو تتوزع في فضائه، تنقرئ معه في النصوص التي تتجه إليه شارحة ويتجه إليها واصفا"[2]، وظاهرة التفاعل النصي ليست ظاهرة دخيلة على الأدب إنما هي ظاهرة شهدتها النصوص الأدبية قديما وحديثا حتى أضحت "ظاهرة نصيّة ثابتة، تجعلنا نسعى إلى تفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول تمثّلها، واستيعابها، وتحويلها في بنيته النصيّة، لتصبح جزءا أساسيا في بنيتيه وبنائه"[3] وتكمن أهمية هذه الرؤيا في أن اتساع السرد يحيل إلى تعدد معناه.

مما يفتح أفق القراءة الفكرية المتأملة الفاحصة في حيثيات النصوص، فـــــ "يقود خطى القارئ إلى التفتيش داخل مستويات مختلفة من الإنجاز المعرفي الهادف إلى محاكاة المعمار الهندسي للواقع، في كافة تمظهراته المتتالية و المتناهية مع التاريخ إلى وجودية تنشد الإنجاز "[4]، وبذلك تكون مهمة السارد غير سهلة البتة، تستدعي خبرات سابقة ومواد حاضرة يقوم السارد بالتنسيق بينهما دون الإغفال عن الجماليات الفنية خاصة وإذا كان يرجو منها الإقناع.

لذا فإنّ الرّواية تستحضر ماضيها على أساس من التّفاعل النصي، الذي يستدعي نصوص أخرى، و"التفاعل النصي، لا يعكس القدرة على تمثيل النّصوص الأخرى داخل النص الجديد فحسب، وإن كان لذلك أهمّيته، بل يعكس حقيقة حركة الواقع الذي تمّ فيه إنتاج النص القديم، من حيث قدرة الخطاب على التّواصل"[5] بوصفه خطابا يؤدي رسالة تحيل إلى نصوص أخرى قد تكون متعددة تحمل القارئ إلى التقبل والاستجابة التي يستلزم عنها بالضرورة الاقناع .

من هنا تتعدد مهمة السارد من كونه مؤلفا مبدعا إلى مستحضر مثقف يصبو نحو التلاقح المعرفي الجمالي في الفضاء الفني للرواية، "تؤدّي عملية التعلق النصي بهذا المعنى إلى ما يدرجه سعيد يقطين ضمن العلاقة الثّانية والمنتجة لـــــ "التفاعل النصي"، حيث البحث عن العنصر الجمالي سرديا، يفجّر إوالية التّفكير

---

[1]- نهلة فيصل أحمد: التناص، النظرية والمنهج، ص125.

[2]- نهلة فيصل أحمد: التناص، النظرية والمنهج، ص125.

[3]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي والسياق، ص:91.

[4]- عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، ضمن فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، اليامين بن تومي، ص: 328.

[5]- عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، ص: 329.

في أصول انبثاقات السّلوك الذي أسّس سرديا للفضاء الجمالي/ المعرفي التّراثي، وبه تتمّ بنائية متواطئة بداهة مع الرّؤية الخاصّة لكافّة مظاهر الحياة في النص السّابق والخاضع في المنظور العقلي للفاعل السّردي لرغبة توظيفية في النص اللاحق"[1]، وفي الوقت نفسه هذا ما يجعل من القارئ باحثا؛ يبحث عن حقيقة توارد تلك النصوص وعلاقتها بالنص الروائي، وبهذا يتم "توسيع مجال اشتغال النص، عبر ولوجه في فضاءات النص وبناه السطحية والعميقة لتفكيك سنن النصوص، وإبراز مكوناتها والقبض على تعالقاتها مع الأنظمة الأخرى، والكشف عن مدونات الكلام وأيقوناته، ورمزه، ومؤشّراته وبذلك يعمل التفاعل النصي فيحل إشكالية منهجية الوصفية، بتحمله مهام الوصف والتفسير... ويساهم بشكل جدّي في توفير شروط قابلية قراءة النص"[2]، فيكون القارئ بذلك أحد الأطراف المنتجة للعمل الأدبي الروائي فيبعث في نفسه الرغبة في امتلاك النص وهذه الرغبة إذا ما تحققت تحقق الإقناع.

أشكال التفاعل النصي:

- **التفاعل النصي الذاتي:**

تبرز هذه الطريقة في اعتماد النص ذاته بأسلوب جديد مستعينا بعوالم خاصة يقوم بإنتاجها ويتميّز بها نوعيا وأسلوبيا ولغويا.

- **التفاعل النصي الداخلي:**

نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج، وهو يتصل بالموقف الكتابي، والممارسة الفصلية التي يخوضها الكاتب.

- **التفاعل النص الخارجي:**

نستخلص كون هذا التفاعل يقوم على أساس الاستعاب و التحويل

[1]- عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، ص: 329.

[2]- نهلة أحمد، التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهجية، ص: 39.

مستويات التفاعل النصي:

أ. **المستوى العام:** عندما يكون النص محدّد (أ) يتعلق بنص محدّد (ب) الأول (لاحق) والثاني (سابق)، والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة (تعلّق).

ب. **المستوى الخاص:** هو تفاعل شامل يتّسع لمختلف الأجناس النصوص و أنواعها وأنماطها.

2-التفاعل بين النص والقارئ:

يتكون النص أو العمل الأدبي من بنيات داخلية تسمح بتحديده إمكانيات أخرى لا تسمح بذلك، وهذا النوع الأخير هو ما يضمن للقراءة سيرورة وللمعنى إنتاجا، فالعمل الأدبي لا يمكن اعتباره نصا فحسب، ولا قارئا فقط، بل هو تركيب والتحام بينهما، فـــــ "البنيات النصية وأفعال الفهم المبنية تشكل قطبين في فعل التواصل و سيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ وهذا ما ينتج عنه تأثير جمالي لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك بين قطبين، القطب الفني للنص، والقطب الجمالي، حيث يختص الأول بالنص وصنعته اللغوية، ويختص الثاني بنشاط عملية القراءة وكلاهما ينحل في الثاني ليتشكل من ذلك النص"[1]، معنى هذا أن النص الأدبي في وظيفته يقوم على: "جانبين أساسين، جانب فني خاص بالمؤلف، وجانب جمالي تولده عملية القراءة"[2]، وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته، لأنّ النّص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحققت فيه مقصدية الكاتب،" وقد قيل إن في قوة كل قارئ أن يحلق مع النص، إنما الفرق بين قارئ وقارئ في قوة الجناحين، وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات"[3] وإنّ عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة، هنا كذلك يصر "آيزر" على أنه كما للنص بناء فإن القراءة لها بناء كذلك[4]، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه كما أنه لا يمكننا أن نتحدث عن قراءة واحدة ووحيدة لأن قراءة النص الواحدة تختلف مع كل قراءة وبين قارئ وآخر، بل تختلف عن القارئ نفسه بحسب أحواله وأطواره.

---

[1]- حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية التلقي (مجلة علامات في النقد)، 1999 مجلد10، ج 34، ص:94ص: 95.

[2]- فولفغانغ آيزر، فعل القراء والنظرية الجمالية (التجاوب في الأدب)، تر :الجيلالي الكدية، د.حميد الحمداني، مطبعة الأفق فاس، المناهل،ص:41.

[3]- قاسم مومني في قراءة النص، دار فارس عمان، ط1، س1999م، ص: 12، 13.

[4]-ينظر:فولفغانغ آيزر، فعل القراء والنظرية الجمالية (التجاوب في الأدب)، ت :الجيلالي الكدية، د.حميد الحمداني، مطبعة الأفق فاس، المناهل. (د،ط،تا). ص: 41.

يشكل هذا ما يسمى بالقارئ الضمني، لذا جاء المصطلح عند آيزر عنوانا مستقلا لأحد كتبه فقد استعمله لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، إذ يقول" إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه ـــ نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن ـــ "القارئ الضمني"[1]، إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي، لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي.

بهذا يصف "آيزر" مفهومه بأنه ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل،"ثم إنّ على المتكلم الحذر في تخيّل هذا المخاطب؛ لأن الخطأ في التّقدير قد تنجم عنه ردّة فعل عكسية تودي بمسار البناء الحجاجي بكامله."[2] ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبيان استدعاء الاستجابة للنص.

أنواع السرد وصور الإقناع:

يصنف السرد إلى أربعة أنواع، وذلك من حيث الزمن.

✓ السرد التابع narration ulterieure:

من المعروف أن من العناصر الأساسية للسرد هو تطور الأحداث "وهو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي"[3] يقول جيرار جينيت " هو ذلك النمط الذي ينظم الغالبية العظمي من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم ويكفي استعمال زمن الماضي لجعل سرد ما لاحقا ولو لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السّرد عن لحظة القصة"[4]،ويلخصه صلاح فضل بقوله "هو الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكي أحداثا ماضية"[5]، وتكون هذه الأحداث مرتبطة مع بعضها بعضا، لكن يشترط أن

[1]- ناضم عودة خضر، الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 164.

[2]-هاجر مدقّن، الخطاب الحجاجي (أنواعه و خصائصه)، منشورات الاختلاف، ط1، س 2013م، ص:93.

[3]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، ط2، س2000م، ص:231.

[4] -جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:233.

[5]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعارف، الكويت، (د،ط، تا)، ص:285.

"يعقب زمنيا الموافقة والأحداث المروية"[1]، وهذا التتابع السردي يعمل عمل الاستقراء في الخطاب الحجاجي الإقناعي .

هذا النوع من الاستدلال الاستقرائي يعتبر من أهم الاستدلالات الحجاجية لما يفرضه على المخاطب من تسلسل في النتائج فهو" يعتمد على مبدأ التراكم، ويظهر حين تعد المقدمات التي تترابط في عدد غير محدود"[(2)] هذا الترابط يكون في نسق "المتوالية الاستدلالية الأصلية قد تشتمل متواليات استدلالية فرعية بحيث تكون إحدى المقدمات الأصلية موضع استنتاج من مقدمة أو مقدمات فرعية"[(3)] وفيه تتوالد المقدمات من النتائج "والأصل في هذا القانون الحجاجي هو قاعدة تخاطبية مقتضاها أن المتكلم يخبر المخاطب بأقصى ما يمكن من الفائدة"[(4)].ومن هنا تحديدا يتقاطع السرد مع الإقناع فأحداث المتتالية ما هي إلاّ استدلالات متراكمة متراتبة في سلم الحجاجي.

✓ السرد المتقدم narration anterieur :

هو نوع من السرد "يسبق الموقف والأحداث المروية، ويعد السرد المتقدم أحد خصائص السرد التنبئي" [5] يرى صلاح فضل أنه "القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر"[6] أما جيرار جينيت يراه أنّه "الحكاية التّكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من انجازها بصيغة الحاضر"[7]، الحاضر"[7]، وكذلك هذا النوع من السرد يعتمد على أحداث متتالية منطقية تستلزم بعضها البعض أو أنّ اجتماعها يحقق نتيجة متوقعة فهي تشبه إلى حد كبير الاستنتاج وهو نوع من الاستدلالات الحجاجية ترقى إلى البرهان فـــــفقد جعل المحدثون " البرهنة عبارة عن الاستنتاج بواسطة قواعد محدد سلفا من قضايا على نوعين هما: المسلمات أو (المصادر) و النظريات أو (المبرهنات) وجعل الحجاج عبارة عن الاستنتاج من الأقوال من غير الالتزام بهذا الطريق النسقي الصوري" [8] فتوظيف الاستنتاج لتنبؤ بالأحداث المستقبلية عملية

---

[1]–جيرالد برنس، قاموس السّرديات، ترجمة السيّد إمام، ط2، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، س2003م، ص:155.

[2]–محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسة البلاغية المنطقية واللسانية،دار الثقافة،دار البيضاء،ط1،سنة 2005م. ص:24.

[3]–طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، س 1998م، ص:388.

[4]– طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص:397.

[5]– جيرالد برنس، قاموس السّرديا، ص17.

[6]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:285.

[7]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:233.

[8]– طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص:61– 62.

عملية سردية وإن هذه الأحداث استلزمت حدوثها أحداث أخرى سبقتها متسلسلة وهي في الأساس عبارة عن مقدمات غير يقينية تحمل الظن والشك بما أنها تعتمد على إخبار لكن يبنا عليها الدليل الحجاجي لأن الهدف من الخطاب هو الإقناع وإثبات الحقائق، وعادة ما يعتمد السارد على المسلمات والمنشورات وإن هذه المقدمات لاتصل إلى حد اليقين لكن قد تفترض ما قد يكون مستقبلا.

✓ السرد الآني narration simultannee:

بأبسط مفهوم "هو الحكاية بزمن الحاضر المزامن للعمل"[1]؛ أي بمعنى "يرد هذا النوع من السرد بصيغة الحاضر، وهو متزامن مع الأحداث والحكاية المروية"[2] يقول جيرار جينيت " إنّه الأكثر بساطة، مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللّعب الزمني"[3] وإن هذا النوع من السرد يعتمد على الواقع بحذافيره وهو يلامس بهذا الحقائق الثابتة التي يحكمها العقل الذي هو أداة من أدوات الاستدلال السليم فأي خبر يستحق "أن يترل مترلة الدليل، لا بقرار تحكمي أو بإملاء إداري، وإنما بالنظر العقلي وحده، فالعقل "هو الذي يحكم بصلاح القول أو بعدم صلاحه لأن يكون دليلا على مدلول معين، فإذا قيل أقام الدليل فكما إذا قيل حكم بالعقل"[4] لا يكون الكلام دليلا إلاّ إذا تميز بخصائص معينة أساسها العقل الذي يمثل الحكمة والمعرفة وهو الوحيد الذي له حق إصدار الأحكام. إذ يعتمد في ذلك على معايير منطقية حقيقية مستمدة من الواقع المعيش.

خصائص السرد وآليات الإقناع:

خصائص السرد هي مجموعة سمات ميزت بناء الخطاب السردي منذ وجوده، بحيث ساهمت في نقل التجارب الإنسانية ومحاكاة العالم الخيالي للعالم الواقعي تنكشف بها معطيات السرد ومقاصده ومن ثمّ الوظيفة المنوطة به إذ هو" تهيء للمحاججة، وأحسن تهيء هو ذلك الذي يكون فيه المعنى مختفيا، وحيث الأدلة موزعة على شكل أصول غير واضح (بذور التصديقات) ويتضمن السرد نمطين من العناصر: الأحداث والأصناف"[5]، حيث تفضي عليها هذه الخصائص الطابع العقلاني المدرك.

---

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا و تطبيقا، ص: 102.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا و تطبيقا، ص102.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:232.

[4]- اللسان و الميزان أو التكوثر العقل،، ص: 57.

[5]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رؤية للنشر، ط1، س2011م، ص:165- 136.

الإخبار في السرد منطلق حجاجي:

الخطاب السردي ما هو إلاّ مجموعة من الأخبار غير أن تلك الأخبار لابد أن تنبني ضمن سياق جمالي معين حيث "يؤدي الخبر وظيفة إبلاغية جمالية تعد بؤرة السرد ومداره"[1] بحيث يقوم السرد بنقل الأخبار بتتابع المرتبط بالزمان والمكان غير أن هذا الخبر الذي يقدمه السرد يفترق عن الخبر العادي في عدة جوانب منها البنائية و منها اللغوية فهو يترح إلى بلوغ القيمة الفنية الجمالية، وبذلك يتجاوز الواقع الجاف ورغم ذلك لا يمكنه أن يتنصل من الواقع فهناك "علاقة وطيدة بين السرد والواقع، لأنّ الخبر يحاول أن يتمثل الوقائع بأقرب صورة لها عبر اللغة، وإن كان هذا التمثيل نسبيا، لأنّه لابد أن يتأثر برؤية المبدع، وبطقوس النوع الفني الذي يبدع في إطاره"[2]، لذا فهو يتخذ من إعادة تصوير المشاهد الواقعية مطية يستند من خلالها للولوج إلى عالم جمالي يرسمه بأدوات فنية وعلى هذا يكون "الخبر هو القول الذي ينقل المشاهد"[3] ويقدمها للقارئ بحلة جديدة، فـــــ"ليس الأدب إلاّ فلسفة اللوغوس بتعبير جيل دولوز، إذ يحوي النص على حكاية العالم، وأنّ تلك الملاحم الشهيرة مثل (جلجامش و ملاحم يونانية أخرى) ليست إلاّ جزءا من هوية تاريخ البشرية، فهي تشكل فعالية العمليّة الحكائية السردية، لتجعل من النص وقائع غرائبية سحرية، تحمل تشكيلا صوريا إمائيا، هذه الإشارات ما يجعل النص ذاته مجموع الصيغ الاستعمالية التي تعكس الفعل الإنساني بكلّ أبعاده المختلفة"[4] ويعتبر السرد أحد أهم الخطابات التي تحقق هذه اللحمة في حالة الازدواج، المتباينة بينه وبين العالم الواقعي لا يظهر هذا التباين إلاّ خارج النص السردي عند اجتزائهما عن بعضعهما البعض.

بما أن الخطاب الروائي هو نوع من القص فإنه " يجتمع مع "السرد" في الدلالة على تتابع الحديث والإخبار عن الأمر من خلال تتبع تفاصيله وأجزائه وسوق الأخبار خبرا بعد خبر سوقا، كما يشتركان في دلالتهما على الجودة والترابط والنسج: البيان، بمعنى أنهما يقفان عند طبيعة النص السردي الذي ينبغي أن يتسم بالترابط والتتابع و التواشج المنطقي بين أجزائه، كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبلاغية والجمالية. و هذه القدرة أنيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي"[5] فمن هذه الخاصية التي يتميز بها السرد في نقل الخبر وتتابعه بصورتيه

[1]– محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ضمن فلسفة السرد، تحت إشراف اليامين بن تومي، ص: 257.

[2]– محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص: 258.

[3]– محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:257.

[4]– محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:256.

[5]– محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:255.

الواقعية والخيالية المشروط بجودة السبك وتفعيل الأدوات الفنية فإن وسائل الإقناع تلعب دورا مهما في هذه العملية بكل أجزائها.

- ✓ الخبر ⟵ مقدمات (مسلمات، بديهيات، وقائع....)
- ✓ الخبر + الخبر + الخبر + الخبر ⟵ تتابع الأحداث
- ✓ الخبر1+ الخبر2 + الخبر3 + الخبر4 ⟵ ترتيب الأحداث

من خلال هذا المخطط نجد أن خاصية الخبر في سيرورة العمل السردي تتقاطع مع سيرورة عملية الإقناع في بناء الخطاب الحجاجي؛ فالمحاجة عادة تبدأ بـــ "عرض الأدلة المحتملة؛ وليس مطلوبا أي بنية خاصة، إلاّ هذه: يجب البدء بالأدلة القوية، وإتباعها بالأدلة الضعيفة، والانتهاء بالأدلة الأكثر قوة"[1] وإنّ هذه السيرورة في الإخبار غالبا ما يتضمنها السرد وهي نفسها سيرورة الحجاج إذ "تقوم سيرورة البناء الحجاجي من حيث المبدأ على ثلاث آليات متعاقبة ومتداخلة هي الإخبار و التفسير و الإقناع"[2] تمر العملية الحجاجية بمراحل بنائية تبدأ أولا بالإخبار الذي يحتمل الصدق أو الكذب وينتقل مباشرة إلى تفسير هذا الخبر أي رأي صاحبه بالشرح أو تحديد أبعاده عن طريق الوصف أو الرد أو التفريق أو التضمين ليصل إلى الخطوة الأخيرة وهي إقناع المخاطب، فالحجاج " هو أيضا جدلي لأنّ هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة، كأن تبنى الانتقالات فيه لا على صور القضايا وحدها كما هو شأن البرهان، بل على هذه الصور مجتمعة إلى مضامينها أيما اجتماع، وأن يطوى في هذه الانتقالات فيه كثير من المقدمات والكثير من النتائج وأن يفهم المتكلم المخاطب معاني غير تلك التي نطق بها، تعويلا على قدرة المخاطب على استحضارها إثباتا أو إنكارا كل منتسبا إلى مجال تداولي مشترك مع المتكلم، وكأنّ يعتمد فيها على صور استدلالية تأخذ بمبدأ التفاضل والتراتب"[3] بتوزيع أدلته وترتيبها عن طريق آليات استدلالية تتنوع بين المنطقية واللغوية.

يعتمد الأسلوب الخبري عادة على مجموعة من الآليات اللغوية أهمها:

---

[1]–رولان بارت، قراءة الجديدة للبلاغة القديمة، ص 137.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 14.

[3]– طه عبد الرحمان، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام. المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، ط2، س2000م.ص:65.

1-الأفعال الماضية:

بما أنّ السرد يعتمد على الأحداث السابقة المرتبطة بالزمان فهي بهذا تقوم غالبا على الأفعال الماضية أو الأفعال المضارعة المسبوقة بالفعل المضارع وفي كلا الحالتين فإنّ الماضي له السلطة الكاملة في قيادة الرزنامة الكرونولوجية للأحداث وإنّ من المعلوم أن الفعل الماضي يقرر الحقائق، التي هي أساس العملية الإقناعية مما يؤهل الخطاب السردي أن يكون خطابا إقناعيا بامتياز.

2-الجملة الخبرية:

تقوم الجمل الخبرية في الخطاب السردي على نظام "تتابع وترابط عبر الأفعال التي تخبرنا بالحدث وتنسج اللوحة السردية بطريقة فنية، ويكتسب الحدث منطقيته من خلال الأفعال المتواشجة المترابطة عبر أدوات الوصل التي تربط فعلا بفعل وجملة بجملة أخرى"[1] في شكل سلسلة تتوالد الواحدة من الأخرى "كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبلاغية والجمالية، وهذه القدرة انيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي"[2] وهذا النظام التتابعي الترابطي يكسبها لحاء منطقيا عقلانيا يجعل منه أداة فاعلة للإقناع.

3-أدوات الربط:

إن هذه الجمل الخبرية كثيرا ما تستدعي أدوات منطقية ولغوية لربطها مع بعضها البعض والمحافظة على تتابعها الزمني إذ"تعتبر الروابط الحجاجية موضوعا أساسيا في تحديد بنية الاقتضاء، لكونها آلية هامة في عملية الربط داخل النسق المقول، كما تسهم مرجعياتها في تقسيم الكلام بين مقول منطوق ومقتضى مسكوت عنه، إضافة إلى أنّ دورها في العملية الحجاجية يتصل بشكل مباشر ببنية الاقتضاء حين سعيها إلى توجيه العمل وترتيب قضاياه"[3] كما أنّها قد تستدعي الاستعانة بأدوات التوكيد لتضفي على الخطاب السّمة اليقينية في كثير من الأحيان.

---

[1]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:259 - 260.

[2]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص: 255.

[3]- أحمد اتزكنرمت، الحجاج في المناظرة، مقاربة حجاجية لمناظرة أبي سعيد السيرفي لمتى بن يونس، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، تحت إشراف حافظ إسماعيلي علوي، ج2، ص: 296.

كيفية تحقيق السرد بالتفاعل بين المحاجج والمتلقي:

1-الحوار وتفاعل الشخصيات:

الخطاب الحجاجي ينطلق من خلفيات ويقوم على استراتيجيات الخطاب معتمدا على عنصرين أساسيين وهما "المتلفظ" و "المتلقي" ونعني أن الخطاب الحجاجي مرتبط بهما مهما كان نوعه ومقصديته وهما يمثلان حيزا واسعا وشاملا فهو مجرد إستنتاج قضية من أخرى خلال عملية الحوار، و "تتخذ دراسة الحجاج موضوعا لها أساساً الخطاب الحواري الأحادي لاستخراج الأبنية التي يقوم عليها، والصفتان المشتقتان تحاوري ثنائي وحواري أحادي تطابق الاسمين تحاوري ثنائي وحواري أحادي. ومقام الحجاج هو المقام التحاوري والتداول والتحادث."[1] الحوار عبارة عن عملية حجاجية محكمة في قراءة النصوص الصريحة أو الضمنية من أجل التواصل وتبادل الآراء للوصول إلى الإقناع.

إن من أهم القضايا التي يسعى الحجاج أن يكون طرفا مؤسسا لها ومحورا أساسيا في بناء أجزائها، هي مسألة الحوار وهو من أسباب التواصل بكل المركبات الكلامية الحجاجية بالقصد أو بالتضمين فالحوار مركب كلامي توفره شحنة كثيفة من عناصر الحجاج، ولا يخلو الخطاب من أدوات تدفع المتلقي إلى تقبل ما ينحاز به الخطاب ويسلم بعملية الحجاج معممة، و"إن هذا الطابع الحواري للحجاج خاصة والبلاغة المعاصرة عامة تتقاطع في الإيمان بضرورته مدارس ما بعد البنيوية وذلك لأنها – أي الحوارية مصدر العمليات التناصية من توظيف ومعارضة التحويل ويتأكد لنا ذلك عندما نجد بعض البلاغيين المعاصرين يعرف البلاغة بأنها ذلك الحوار حول المسافة بين الذوات هي ذلك الحوار حول المسافة بين أناس بصدد مسألة أو مشكل ما"[2] نفهم من هذا لا يمكنان طرح قضية إلاّ وفيها حجاج به نستحضر حوارا ونقاشا لنتحاور بشأنه.

إذن الخطاب السردي يعتمد أو يبحث لإيجاد الطريقة الأحق التي تجعل الخطاب يحسم النقاش لصالح المتلفظ، فإن الحوار يعتمد على آليات يلتزم بها كي لا يخرج عن إطار الحوار الناجح أو الصحيح، لأن " الحوار المنطقي يمكّن الإنسان من التنقل من المعلوم إلى المجهول، ومن المتوقع إلى غير المتوقع، فتزداد المعارف

[1]- كريستيان بلانتان، الحجاج، تر:عبد القادر المهري، ت:عبد القادر المهري، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس،(د،ط)، سنة 2008م.ص: 34.

[2] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ،لبنان، 2008، ط:1، ص: 112.

وتتسع دائرتها بما يمكّن استيعاب البعض الذي يعجز عن تحقيقه اللغة الخالية من المنطق".[1] فهو عبارة عن مجموعة من الجمل والفقرات والمتواليات الحوارية للوصول إلى الحقيقة وهي مرتبطة بمجموعة من الروابط والعمليات المنطقية و البرهانية بغية التأثير والإقناع.

ففي الرواية ليس المهم أراء الشخصيات وفق نماذج الإجتماعية وأنماطها، إنما المهم هو ما يصلح عليه بـــــ"علاقات طباق الاختلاف" التي تدخل فيها الآراء، ومركّبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها، في صيروراتها وفي رؤاها، فـــــ"الطباق الإختلافي لا يستخدم لتقريب المحادثات الحقيقية أو الوهمية، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة، في كل حوار، حتى لو كان داخليا".[2] إن أهم ميزة في السرد التخيلي الإبداعي هي التركيز على الجوانب الانفعالية والادراكية، إذ هو جملة الأحاسيس التي تنبع من ذات المبدع فتؤثر في المتلقي.

2- الأثر الحواري السردي في امتداد المسافة الإقناعية :

يشكل الحوار مكونا هاما من المكونات التي تساهم في تحقيق السرد فهو يكسبه شكلا إمتاعيا متنوعا بواسطة ثنائية السؤال والجواب، فـــــ"على المستمع أن يكمّل استدلال المتكلم، فهو مطالب بأن يبذل الوسع في استحضار كل العناصر الضرورية لإقامة صحة هذا الاستدلال، ملتزما في ذلك "روح التعاون" التي يجب أن تقوم بين المتحاورين"[3]، وهو "مناقشة بين طرفين أو أطراف، يقصد بها تصحيح الكلام، وإظهار حجّة، وإثبات حق، ودفع شبهة، وردّ الفاسد من القول والرأي"[4] باختصار الحوار "مناقشة بين اثنين فأكثر في قضية مختلفة عليها "[5]، وفي السياق ذاته "يسهم الحوار في ترتيب الأفكار والأحداث عبر فضاء زمني متشابه وموحد"[6]، وبهذا فإن الحوار له دور فعال في منح شخصيات السرد الحيوية المفعمة بالأفكار والأحاسيس المتبادلة.

كما أن للحوار أهداف أخرى منها الفكرية ومنها التوجيهية وأهمها الحجاجية، بل هناك من اعتبر أنّ " هدف أي سلوك حواري هو توجيه معتقدات الآخر، سواء بإشراكه في الرأي أو إجباره على تعديل

---

[1]- عقيل حسين عقيل، منطق الحوار بين الأنا والأخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص: 12.

[2]- عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 61.

[3]- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام، ص:108.

[4]-صالح بن عبد اللّه بن حميد، أصول الحوار و آدابه في إسلام، دار المنارة، المملكة العربية السعودية، ط1، س1994م، ص:6.

[5]-سعد بن ناصر الشّثري، أدب الحوار، كنوز إشبيليا، المملكة العربية السعودية، ط1،س 2006م، ص:9.

[6]- هشام ميشبال، البلاغة والسرد والسلطة في (الإمتاع والمؤانسة)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، س2015م، ص: 105.

معتقداته وفق ما يقتضيه المقام، وإذا كانت المعتقدات هي المعقل المستهدف في أي سلوك حواري فإن الإقناع بالحجاج يكون هو الوسيلة الأمثل لمواجهة ذلك المعقل، والسلوك الحواري باختياره للإقناع يكون قد اختار منطقة وسطى كهدف ينبغي الوصول إليه أثناء التبادل الحواري، ووصوله إلى تلك المنطقة الوسطى يعني حصول الإجماع بتعبير "هابيرماس" أي توجيه المعتقد نحو المشاركة في الرأي"[1]، فيأنس بذلك المتلقي للأفكار لأنّه يساهم في تشكيلها شيئا فشيئا بتوجيه من الخطاب الحواري الذي دار بين الشخصيات.

يتميز الحوار في السرد عن غيره من حوارات الخطابات الأخرى، بحيث أنه ذو كفاية حوارية "وهي مجموعة المعارف المضمرة التي يتوفر عليها المشاركون في التفاعل الحواري"[2] منها النفسية و الإيديولوجية والثقافية التي تدير الحوار بل إنها تتحكم في مسار توجهه، وهذا باعتماد وسائل التصوير ولحظات تبادل الحوار ومقامه وزمانه وإن هذه العناصر لا نجدها مجتمعة ومفعّلة بشكل كاف إلاّ في الحوار السردي. لذا "وأحيانا يحل محل السرد فيمتلك وظيفة تطوير الحبكة وتنوع الأفكار"[3]، وأهم من ذلك يخلق ديناميكية داخلية في النص بين الشخصيات والعناصر الأخرى المحركة للسرد و ديناميكية خارجية تعمل على استنطاق القارئ بالتبادل الافتراضي للمواقع بين الشخصيات والمتلقي كل هذا يولد طاقة إقناعية قوية، تحكمها الكفاية الحوارية التي يمتاز بها السرد عن غيره من الخطابات، حيث أنّ للكفاية شروطا لا يمكن توفرها إلاّ في ظل وجود وسائل إقناعية.

1-شرط الإلمام المعرفي بموضوع الحوار:

الحور يمثل مجموعة المعارف المخزونة التي يستقي منها السارد المواضيع الحوارية التي تتناسب وأهواء وأفكار كل شخصية من شخصيات الرواية، وإنّ هذا الشرط يتوافق إلى حد كبير مع عناصر بناء الخطاب الإقناعي الذي يعتمد على الحجاج فالمحاج لا يمكنه أن يبني مسارا حجاجيا إلاّ إذا كان ملما إلماما كاملا بالموضوع حجاجه حتى يتمكن من أن يقيم حجاجه على أساس متين لا يترك للمخَاطب منفذا للمصادرة أو التشكيك،

يمكن أن نفهم من أنّ القصد بشرط الإلمام بموضوع الحوار، هو تلك العلاقة المتناسبة بين موضوع الخطاب وبين الحجج والأدلة التي تمنح القوة الإقناعية للخطاب، "ذلك بتوفيرها مواد ومصادر يستقي منها

[1]- محمد نظيف، الحوا وخصائص التفاعل التواصلي، إفريقيا الشرق المغرب، س2010م، ص: 60.

[2]- محمد نظيف، الحوا وخصائص التفاعل التواصلي، ص: 29.

[3]- هشام ميشبال، البلاغة والسرد والسلطة في (الإمتاع والمؤانسة)، ص: 105.

حججه، ويمنح منها وسائل الإقناع المناسبة للمسألة والموضوع الذي يهمه."[1] وتبقى هذه العملية تتسم بتكلف الجهد في الإلمام بجميع جوانب الموضوع والبحث في معطياته؛ لأن الظروف المحيطة بالخطاب قد تساهم بشكل فعّال في خلق ظروف جديدة تفرض نفسها على الخطاب.

2-شرط مراعاة المقام الحواري:

الحوار السردي مرهون بالزماكانية وهي التي يقصد بها في الخطاب الحجاجي بالمقام، حيث من البديهي جدا أنّ أي حجاج لا يستقيم بدون مراعاة مقتضى الحال، أي مكان وزمان السرد الموافق للحوار بالإضافة إلى الظروف العامة المصاحبة للحور.

.بمعنى الالتزام بمبدأ "لكلّ مقام مقال"[2]؛ إذ يعتبر ذلك بمثابة قاعدة لا يتحرك البليغ إلاّ ضمنها، ويقصد بمراعاة المقام هو "إذا شرعت في الكلام فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به وهو الذي نسميه مقتضى الحال"[3]، الذي يرنو إلى بناء الخطاب البلاغي الإقناعي.

يقصد به هنا سائر مقامات الكلام، أي كل المتغيرات التي تؤثر في مجريات الكلام سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والتي تتحدد بها ملامح الحجاج لذا يجب أن يحسن المحاجج توظيفها حتى يصل بها إلى الإقناع.

3-شرط تحديد القصد الحواري:

عرفنا سابقا أهمية القصدية من الخطاب السردي ومن ذلك لا يمكن أن تبقى في معزل عن القصدية الحوارية فهي جزء منها أو أنها قصد خاصة تقوم عليها المقاصد العامة للخطاب السردي " وهو شرط موجود بقوة لدى المرسل بشكل سابق عن الإرسال الحواري، ويتمظهر في الإرسالية .بمكوناتها الظاهرة و المضمرة، إلاّ تمظهر هذا الشرط لدى المتلقي يكون بعديا أي بعد الإرسال الحواري وذلك بواسطة التأثيرات الاستجابية سواء بالإذعان أو الرفض أو غيرهما"[4]، فأي حوار لا يحقق مقصدية النص أو لا يخدم هذه

---

[1]- حسن مخافي، المفهوم والمنهج، في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، س2016م، ص:228.

[2]- أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله، الصناعتين، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، (د، ط)، 1419م، ص: 27.

[3]- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص: 168.

[4]- محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، ص:57.

المقصدية ولو خدمة جزئية فإنّ وجوده في النص إعتباطي، مبتذل، بل إنه قد يجعل النص ينحرف عن مقصديته إلى مقاصد أخرى.

التقنية الفنية للوصف في الإقناع :

ارتبط الوصف السردي بجماليات الأسلوب الذي يمنح القارئ المتعة الفنية، غير أنّ هذه الخاصية الجمالية أخذت بعدا آخر في الخطاب الروائي المعاصر، بل إنها شكلت نقطة فارقة في توجهاتها، بحيث أصبح الوصف تقنية فنية يوظفها الروائي من أجل بلوغ أقصى مراتب الإقناع، وقد تعددت طرق الوصف في الخطاب الروائي المعاصر فقد تفنن الروائيون في توظيفه بشتى الطرق لكن أغلبها تتقاطع وتقنيات الحجاج. أهمها:

1- اختيار النعوت:

يحرص الروائي على حسن صياغة النعوت وكذا اختيارها وترتيبها؛ "يقبل السرد محورا ماديا، مستمرا، مشكلا من سلسلة عائمة من ركودات الدم: إنه الأوصاف، وقد كانت هذه الأوصاف مسننة بإحكام، لقد كان هناك بالأساس: الطوبوغرافيات، أو أوصاف المواضع، الكرونوغرافيات، أو أوصاف الزمن، العصور، و السنين، البروسوبوغرافيات، أو اللوحات"[1] ؛ لأنّ هذه العملية ذات أهمية بالغة في تحديد المعنى بصفة عامة وفي توجيه الحجاج بصفة خاصة، وقد اعتنى "بيرلمان" بهذه القيمة وهذا الدور الفعال من خلال قوله "هذه الخَيار الذي يتمظهر بالطريقة الأكثر وضوحا من خلال استخدام النعت، هذا الأخير يلخص من الانتقاء الظاهر لنعت نعمل على إظهاره أولا والذي يجب أن يكمِل معارفنا حول الموضوع"[2]؛ لأنه يلخص مجموعة من الحجج وفي الوقت نفسه تعطينا معطيات جديدة أو تبدد أخرى.

إنّ عملية اختيار الصفات "تنهض بدور حجاجي يتمثل في كون الصفة، إذ نختارها، تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع. ويبدو هذا خاصة حين نجد صفتين متناظرتين- ولكنهما متعارضتين – قابلتين أن تظهر في الخطاب، ويكون اختيار إحداهما كاشفا عن رؤيتنا الخاصة"[3]، بمعنى آخر أن اختيار الصفات يحدد منطلقاتنا الحجاجية كما أنه يعين وجهتنا ويجلو مقاصد المخاطب، مما يعين على تركيز التفكير في الموضوع.

---

[1]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة،ط1،س2011م، ص:136.

[2]- Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , TraitedeL'argumentation La novelleRhetorique , P : 169

[3]- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، س2011م.ص: 32.

اختيار النعوت لا يتوقف على التوجيه المسار الحجاجي فقط، غير أنّ "المقصد الحجاجي من إطلاق الصفة، تحديد نوع الموقف الذي ينبغي أن يحكم به عليه. فقولنا عن شخص إنه سارق يتجاوز مجرد الإدانة إلى تحديد نوع العقاب الذي ينبغي أن يلقاه"[1]، على أساس كل هذه الاعتبارات التي من أجلها لابد من مراعاة اختيار النعوت، إنها عملية من مستلزمات الخطاب الروائي لكن الأهم من ذلك أنها في نفس الوقت تجعل منه خطابا إقناعيا، لذا يجب على المحاجج الاعتناء بها وهذا لضمان سيرورة الحجاج في الطريق الذي رسمه له المحاجج من قبل وإلاّ أصبح حجاجه مهددا بالاعتراض أو الدحض.

يكثف السارد وصف جميع عناصر السرد سواء الزمان أو المكان أو الشخصيات أو الأحداث خاصة في جنس الرواية " لجعل القيمة الإقناعية للوصف و السرد أكثر حدة. فلقد نصح أرسطو سابقا، في مصنفاته عن البلاغة، بالتكثيف و التكرار. كما تنتج التراكمية و الإلحاح عن هم التفصيل الذي يجعل ما نتحدث عنه، أمرا مألوفا، وقريبا، إن وصف تفاصيل حادث مرور واحد، يؤثر أكثر من الخبر الذي يشير إلى أن هناك مئة قتيل خلال نهاية الأسبوع، لأن فعل الحركة أكثر قوة من الكلمة المعتادة (لقد "طعن" فلان، تؤثر أكثر من كلمة "قتل") إن فتح آلة، ووصف اشتغالها الداخلي، مع ذكر الطرائف و الأحداث المفاجئة لتعطلها، وعملها، و"حياتها" القصيرة، يساعد على تثبيتها في ذهن المستمعين والملاحظين، حتى حولهم في المستقبل القريب إلى مشترين ومستعملين."[2]، غير أنّ الإقناع لا يعتمد على التكثيف من الوصف فقط إنما يجب الحرص على حسن صياغة الأوصاف وترتيبها وتوزيعها وإنّ هذه المهمة تبقى صعبة في ظل تكاثر الأوصاف.

الوصف بين بناء السردي والاستراتيجية الحجاجية:

يقوم الوصف الواقعي في السرد على الوصف الحسي الدقيق للتفاصيل المتعلقة بالأشياء المادية والحركات والهيآت والعلاقات. على نحو ما تقوم به من تصوير نفسي لشخصيات. إن عملية صياغة الصفات وكذا اختيارها وترتيبها عملية ذات أهمية بالغة في تحديد المعنى وتوجيه الحجاج، حيث تتبين على هذه القيمة وهذا الدور الفعال من خلال منطلقات الحجاجية فـــ "تنهض بدور حجاجي يتمثل في كون الصفة، إذ نختارها، تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع. ويبدو هذا خاصة حين نجد صفتين متناظرتين-

[1]- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 32.

[2]- ليونيل بلنجر، عدة الأدوات الحجاجية، تر: قوتال فضيلة، ضمن الحجاج (مفهومه ومجالاته)، تحت إشراف حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، ط1، س2010م، ج2، ص:394.

ولكنهما متعارضتين – قابلتين أن تظهر في الخطاب، ويكون اختيار إحداهما كاشفا عن رؤيتنا الخاصة"[1] بوجهة أخرى، فعملية اختيار الصفات تكمن في القواعد الحجاجية لمقصدية الخطاب.

تتبلور منطلقاتنا الحجاجية من خلال عملية إختيار الصفات وهو يساعد بطريقة لا متناهية على تحديد طريقنا نحو مقاصد المخاطب، و ذلك يؤدي بنا إلى تركيز التفكير في الموضوع المطروح، فالصفات تتنوع و لا تتوقف عند صفة واحدة "إنما المقصد الحجاجي من إطلاق الصفة، تحديد نوع الموقف الذي ينبغي أن يحكم به عليه. فقولنا عن شخص إنه سارق يتجاوز مجرد الإدانة إلى تحديد نوع العقاب الذي ينبغي أن يلقاه"[2] نستخلص من كل هذه الاعتبارات التي في جوهرها تدعونا إلى أخذ الحيطة و الحذر في اختيار الصفات أن عملية الاختيار من أهم عناصر الحجاج التي تلزم كل محاجج مرعاتها وإحترام قواعدها حتى يتضح أمامنا النظام الذي رسمه المحاجج من قبل بشكل سليم ودقيق.

2- المقارنة:

المقارنة حجة شبه منطقية لها وقعها الحجاجي الكبير، فهي نوع من المقايسة ،"تندرج، ضمن فكرة المقارنة، فكرة أخرى متعلقة بالقياسات، فعلى الشخص الذي يرغب في المقارنة أن يبحث عن معايير القياس"[3]، بحيث تفسح للمستمع فرصة التفكير المتوازي فهي "توحي بوجود وزن أو قياس ما"[4] "، فهي حجة إجرائية " تتمثل في المقارنة بين واقعتين متشابهة إلى أقصى ما يمكن، إحداهما فيها والأخرى ليس فيها الطرف المطلوب، ويجب أن تحتوي إحداهما و أن لا تحتوي الأخرى على حالة هي شرط في الطرف المعروف أو يكون الطرف المعروف شرطا فيها"[5]، ليستنتج المخاطب بعد هذه العملية الإجرائية النتيجة مباشرة، "في الحقيقة، لا تكون الحجة صارمة إلاّ إذا هي قارنت الوقائع من الجنس نفسه."[6] لكن تبقى هذه الحجة من بين أسهل الحجج إقامة ووصولا بها للنتائج، فجريانها في الخطاب السردي من أسهل ما يكون "وهكذا يتم تقييم المقارنة في كل مكان، إنها نقطة انطلاق للحجاج، ومن ثمة فإنها تسهل الاستنباط، والتعميم، وإجراءات منطقية أخرى للاستدلال"[7]؛ خاصة وأنّ الخطاب السردي هو جمعٌ بين الحقيقة والخيال

---

[1]- د: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 32.

[2]- نفس المرجع، ص: 32.

[3]-ليونيل بلنجر،تـــــر: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص:398.

[4]- الحسين بنو هاشم، نظريات الحجاج عند شاييم بيرلمان،، دارالكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ،ط1، 2014، ص: 69 .

[5]-ليونيل بلنجر، ترـــــ: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص: 400.،ص: 350.

[6]- أوليفيي روبول، تـــر: رضوان العصبي، حسان الباهي، مدخل إلى الخطابة، إفريقيا الشرق،(د ط)، المغرب، س2017م، ص:201.

[7]-ليونيل بلنجر، تـــــر: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص:399.

وبين الماضي وبين الحاضر أو بين الحاضر وبين المستقبل أو بين المعلوم وبين المجهول، فالسارد في العمل الروائي يسعى لاختصار المسافة بين هذه التناقضات، وتعد المقارنة من أفضل وأنجع الحجج الموظفة لذلك.

يلجأ إليها عادة المحاجج لقيمتها العدلية فهي من أهم مقومات الحجاج لهذا السبب فإن " المقارنة في إطار الحجاج، تستعمل لتقوية دليل يدعم خلاصة أو حكما وذلك بإحداث إما تأثير بيداغوجي (المقارنة من أجل الدعم والإفهام على نحو أفضل) عندما تكون المقارنة موضوعية، وإما تأثير تضليليّ(صرف الطرف المحاور إلى واقعة أخرى مماثلة تمنع تحت غطاء التشابه، من صحة تبين الدليل"[1] والمقارنة الموضوعية هي التي تكون بين حالتين واقعيتين يمكن للمستمع أن يتأكد من صحة هذه المقارنة، بينما المقارنة التضليلية فهذه المقارنة الهدف منها الإيهام وكثيرا ما تلجأ إلى المقارنة بشيء أصلا غير واقعي، لكن هذا النوع من المقارنة ليس دائما يهدف إلى التظليل فقد يكون القصد منه هو إعطاء الصبغة التجريدية التي توحي بسمو الحجة وبالغرابة التي هي أساس بلاغة الحجاج. وإنّ هذا النوع من الحجاج يضطلع به الخطاب الحجاجي الذي يقوم على المحتمل ويعتمد على التخييل، وإنّ جعل القارئ يقتنع بهذه الحجج رغم أنها تضليلية تجعل الخطاب السردي خطابا إبداعيا حيث يمكنه من جعل المستحيل ممكنا ومن الممكن مستحيلا.

هذه القدرة في تقريب المسافات تعطي لهذا النوع من الحجج القوة الاقناعية، تطلب هذه" قوة المقارنة ملائمة، إذن لحركة واقعية لفكرنا الخاص، علينا فهمها بوصفها واحدة من الوسائل الشائعة للمحادثة الإقناعية."[2]، ومع أنّ هذه الحجة "تتمثل في المقارنة بين حالات متعددة بالقدر انكفائي يعرض فيها الطرف المعروف بدرجات متنوعة، ويجب أن نعرض هذه الأحوال ظرفا آخر يتغير تغييرا كميا وتكون تغيراته متناسبة مع تغيرات الحالة الأولى، ويجب أن تكون الظروف الأخرى متشابهة وثابتة بأقصى درجات الإمكان"[3]، هذه العملية المتشابكة تكون أكثر تموقعا في الخطاب الروائي الذي يعتبر من أكثر الخطابات اتساعا واحتواء ومغامرة في خرق الأنماط السائدة فهو يلجأ بذلك للما يمكنه من شرعنة هذه الاختراقات بالمقارنة بين نظيراتها فيبررها بالحجة القاطعة.

[1]- باتريك شاوورد، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ص: 88.

[2]-ليونيل بلنجر، تـــرـــ: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص:400.

[3]-ليونيل بلنجر،تـــرـــ: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص: 400،ص: 352.

3-التشخيص:

إن خاصية التشخيص تضطلع بها الرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وهي في الخطاب الإقناعي حجة قوية يلجأ إليها المحاجج لتقريب و إثبات الحقائق، وتعتبر "من جملة ما أكد عليه "بينفنيست" أيضا هو أن التلفظ "يتميز بحدة العلاقة الخطابية مع الشريك سواء أكان شريكا حقيقيا أو متخيلا، فرديا أو جماعيا، وهذه الخاصية تطرح بالضرورة ما يمكن أن نطلق عليه: الإطار التشخيصي للتلفظ" ومن بين أشكال الخطاب يتخذ التلفظ "صورتين" ضروريتين، إحداهما بمثابة مصدر التلفظ والثانية بمثابة هدف التلفظ، إن المسألة تتعلق هنا ببنية الحوار."[1]، بحيث "تقوم هذه الحجة على أن ثمة تعاضدا وانسجاما بين الشخص وبين الأقوال والأفعال المسندة إليه، في هذا الضرب من الحجاج تتجلّى الأعمال الشخص وتؤثر في صورته، على نحو ما تنجلي صورته عن الأعمال وتؤثر فيها؛ إننا نقيّم الأعمال في ضوء الصورة التي نتمثّل بها الشخص، كما نقيّم الشخص في ضوء أعماله، إن العلاقة بين الشخص وأعماله علاقة تفاعلية؛ فصورة الشخص تتكون في أذهاننا من خلال الأعمال التي قام بها."[2]، هذا يمنحنا القدرة الكاملة على تصور الأحداث والوقائع المتخيلة و كأننا نعيشها بحذافيرها لا يحس القارئ أنّ هناك فاصلة بين الواقع الذي يعيشه في الحقيقة و الواقع الذي يعيشه في مخيلته.

يتفنن الروائي في تفعيل خاصية التشخيص حتى يثبت مفاهيم أو معتقدات أو يقوم بنفيها، فـــــ" السلطة التي يتمتّع بها شخص ما في أذهاننا وفي وعينا الاجتماعي والثقافي تشكل معيارا لنا في تقييم أعماله، وإذا ما حدث تعارض أو اصطدام بين الشخص وبين طبيعة العمل الصادر عنه؛ بحيث تغدو صورته عرضة للتبخيس نتيجة العمل سيء قام به، أو يصبح العمل عرضة للتبخيس لصلته بشخص غير مرغوب فيه، فإنّنا نلجأ عادة إلى تقنيات حجاجية تفرض نفسها في هذا السياق، سواء لحماية الشخص أو الفعل من التأثير السلبي الذي قد ينجم عن تفاعلهما؛ يتعلق الأمر بما اصطلح عليه برلمان بتقنيات كبح الصلة بين الأفعال والشخص لمنع تأثيرهما المتبادل؛ أي إن الحجاج هنا يعمل على التقليل من التأثير المتبادل بين العمل و الشخص، بتبرير الأقوال و الأفعال التي من شأنها أن تسيء إلى صورته وتغض من قيمته من جهة، أو بربط العمل بمصدر آخر عندما نريد أن نحميه من الصورة غير المقبولة التي نحملها في أذهننا التي نحملها في أذهننا

[1]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون، وأرسطو وشاييم بيرلمان، ضمن مجلد عالم الفكر، أفاق المعرفية، المجلد 30، يوليو، ستمبر، الكويت، ص: 104.

[2]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، دار كنوز، ط1، س2017م ،ص:143.

عن الشخص الذي صدر عنه."[1]، ولا يستطيع القارئ أمام هذه التقنية أن يعطي انطباعا آخرا أو تكون له وجهة نظر أخرى مغايرة عن تلك التي عرضها الكاتب، فآلية التشخيص في الرواية تعمل عمل السحر في توجيه نظرة القارئ دون أي تكلف يثقِل الخطاب.

4-اختيار الألفاظ:

يعتمد الوصف في الأساس على ألفاظ منتقاة بعناية فائقة حتى يصل الوصف إلى درجة التصوير المرئي التي تقود إلى الإقتناع الحتمي، فالقوة الإقناعية للصورة لا يمكن إغفالها أو التنكر لها ؛ رغم أن عملية اختيار الألفاظ لم يعط لها دور كبير في البلاغة المعاصرة إذا ما قُورنت بالأهمية التي أعطيت لنظام الكلام وللنسق الكلامي، غير أنه لا يمكن إهمال دور اللفظ؛ لأنه في حقيقة الأمر هو أصل كلاهما، فإنّ "انتقاء اللفظ ذو قيمة حجاجية ثابتة، بحيث لا شطط. صحيح أنّ بعض الدارسين وبعض الاتجاهات في دراسة الشعر ترى أنّ اختيار لفظة دون مرادفها قد يكون على أساس شكلي، فهو لغاية إحداث التنغيم أو الإيقاع، بحيث تبدو قيمة اللفظ قيمة شكليّة محضة. لكن الخطاب الحجاجي، لما كان مرتبطا دائماً بالمقام الذي يقال فيه، إنما يعمد إلى استخدام هذه الكلمة دون مرادفها في اللغة، لكونها أنسب منه في ذلك المقام"[2] ومن هذا المنظور المقامي فإن اختيار لفظ دون سواه ضرورة إقناعية، وإن اقتربت من المعنى إلاّ أن الخطاب السردي الذي يروم الإقناع لابد له من حسن اختيار الألفاظ التي تتناسب والموضوع وكذا مقام المتكلم والمخَاطَب وكذا زمان ومكان الخطاب خاصة عند اعتماد الوصف.

إن كانت المرادفات تؤدي نفس الوظائف اللغوية في الكثير من أنواع الخطابات، فهذا لا يمكن تطبيقه في الخطاب الروائي؛ لأنّ الوصف يستلزم الدقة المتناهية خاصة إذا ارتبط الوصف بالإقناع "لكن لما يتعلق الأمر باستعمالاته عند الخطيب في خطاب معين، فمعادلة المترادفات لا يمكن ضمانها، إلا في ظل مراعاة الوضع العام الذي يتوافق مع الخطاب وبالموازاة مع أنواع من الاتفاقات الاجتماعية التي تحكم عليه"[3]خاصة أن اللغة التي يعتمدها الروائي عادة لغة تزخر بالألفاظ وقد اعتادت على توفير هذا الزخم اللفظي، هنا تدخل الكفاءة البلاغية للروائي في انتقاء الألفاظ التي تعبر بكلمة واحدة عن المعنى و بها يكون وقع المعنى في النّفس والعقل معاً فيحصل الإقناع.

---

[1]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات) ،ص:145.

[2]- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 36، 37.

[3]-Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , TraitedeL'argumentation La novelleRhetorique, p : 200,201.

تفاعل الزمان والمكان بين الاحداث:

إن إختيار الألفاظ للتعبير في العملية الحجاجية وللمعطيات اللغوية من أجل بناء نسق كلامي يحتكم بأهمية اللفظ ودوره في الخطاب الحجاجي، فإن "انتقاء اللفظ ذو قيمة حجاجية ثابتة، بحيث لا ضرر. صحيح أنّ بعض الدارسين وبعض الاتجاهات في دراسة الشعر ترى أنّ اختيار لفظة دون مرادفها قد يكون على أساس شكلي، فهو لغاية إحداث التنغيم أو الإيقاع، بحيث تبدو قيمة اللفظ قيمة شكليّة محضة. لكن الخطاب الحجاجي، لما كان مرتبطا دائماً بالمقام الذي يقال فيه، إنما يعمد إلى استخدام هذه الكلمة دون مرادفها في اللغة، لكونها أنسب منه في ذلك المقام"[1] ومن هذا المنطلق نجد اللفظ مستمد من عناصر و أركان الخطاب الحجاجي دون غيره فاللفظ والكلام مرتبطان بحقل الخطاب وموضوعاته التي تناسبه لحظة إنتاج الملفوظ النصي المتعلق بزمن الخطاب ذاته.

إذ أنّ الأمور التي نتوقع حدوثها غالبا ما قد تقع وفق استناد على أمور سبق أن حدثت بحيث كانت لها نفس الأسباب، لذا الاستشهاد بما مضى والقياس عليه يعتبر من أقوى الأدلة التي يمكن أن يحتج بها، حتى أنها يمكنها أن تؤول إلى البرهان فهي تعتبر وثائق مثبتة متفق على يقينية صحتها: يعتبر هذا النوع من أهم الأقيسة، يعرفه المناطقة بقولهم: "قولٌ مؤلّفٌ من قضايا تشتمل على بيان مشاركة جزئي لآخر في علة الحكم يثبت الحكم له"[(2)]، كما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه ويدخل فيه كل أنواع التشبيه، وكثيرا ما يوظف في الحدود، لكن الخطاب السردي يلجأ كثيرا إلى التشبيه بأنوعه بما أنه يعتمد الوصف لتحريك الأحداث أو للتعريف بأحاسيس وأفكار الشخصيات ومن ثم تجسيد أنواع الشخصيات، ولتحقيق ذلك يستغنى عن الشيء في حد ذاته، ويختار شيئا شبيها معروفا ومشهورا، وإن كان التشبيه المختار مغاليا فيه أو تبسيطيا أو قائما على الخادع أو الوهم فإنه يوظف كآلية إقناعية قوية تستمد قوتها من تحقيق التقارب بين المشبه والشبيه به؛ لأنّ الحجة الشبيهة، كمعادلة تبسيطية تتغاضى عن كل الفروق وتركز على ما وظفت من أجله.

3-التصوير البلاغي:

تعددت الوظائف التي تعتليها الرواية الجديدة فهي تؤدي الوظيفة الإخبارية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الجمالية وكل هذه الوظائف تسعى إلى بلوغ غاية واحدة وهي الإقناع، "وإنّ التوسل بوسائل

[1]- د: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 36، 37.

[2] - ألكسندر اغنتمانوفا، علم المنطق، ص: 195.

جمالية، يفيد التأثير البلاغي لما يحدثه الخطاب من تغيرات في آراء ومواقف وأحكام وأهواء السامعين. التأثير البلاغي مرتبط بنجاعة الخطاب وما يترتب عليه من أفعال اجتماعية، تأثير الخطاب الإقناعي في السامع، يعادل حمله على الفعل، فغاية التأثير البلاغي إقناع السامع، بالتوجّه إلى عقله ووجدانه، أي باستخدام الحجج العقلية والعاطفية، وتعزيزها بوسائل جمالية تكون لخدمة الإقناع"[1] أو عن طريق التخييل أي تصوير الأشياء على غير حقيقتها. أو عن طريق الاستدلال، أي الوصول إلى دلالة عن طريق الدليل ...وكل من هذه الطرق ترتبط بمقام معين، فالتغيير هو الذي تعمل على أساسه كل الصور البلاغية؛" تعني الصور في هذا الأفق كل ما يترتب عن التشبيه و التمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة وقد تعدو ذلك إلى كل أساليب الوصف والتشخيص"[2] فالخطاب الروائي يوفر مساحة تتحرك فيها الأدوات البلاغية بتغير الأفكار والتصورات وحتى المشاعر والقناعات.

إنّ الأساليب البلاغية من صور بلاغية ومحسنات لفظية لا يمكن أن يستغني عنها الخطاب الروائي، إذ تعتبر قوّة نفاذ الحجج، فهي تعمل كدعائم تتوسل بها الحجة في الصمود أمام الحجج العقلية، على حد تعبير "بيرلمان". فهو يرى أنّ "هذه الصور البلاغية –على الرغم من أهميتها– لا تستطيع أن تصمد أمام العقل النفاذ والشك الوقاد، ما لم تكن مدعومة عضوياً بالحجج العقلية التي تخضع هي بدورها لمعيار الضعف والقوة. ويمكن القول إن الحجاج يبني ويسوغ الرأي الصائب والصادق، أما الأسلوب البلاغي فهو يعرض هذا الحجاج وموضوعه في صور وتقنيات جمالية الاتصال والتلقي"[3]، فالتلاحم بين الحجج والأساليب هو الذي يقيم الحجاج السليم، وإنّ هذا التلاحم يكفله الخطاب الروائي بأعلى مستوياته البيانية والعقلية.

بلاغة النص السردي:

إن بلاغة النص السردي أو فعاليته التي يترجمها استفساره لنشاط القارئ ومشاركته في تفعيله أو تكميله، هي التي تحمله على الإقناع، فهي كل الطرائق السردية والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية المتعلقة بها، التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها في لحمة سردية فنية. لذا ينبغي "ضرورة تجميل وإتقان النص السردي المكتوب حتى يتمكن من القيام بالدور المنوط به فنيا و إبلاغيا، فيؤكد ارتباط السرد برواية الحديث

[1]–محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطاب)، ص: 29.

[2]–محمد العمري، البلاغة الجديد بين التخييل والتداول، افريقيا الشرق، (د، ط)، س2012م، ص: 204.

[3]– أحبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي "عناصر الاستقصاء النظري"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد30، العدد1، ستمبر 2003، ص:71.

متسقا متتابعا"[1]؛ لأن السرد يختلف عن الخطابات الأخرى كونه لا يمكن أن يستغني عن البلاغة التي تؤطر نظامه العام فهي موجه لشريحة كبرى من المجتمع بمختلف طبقاته الاجتماعية والثقافية، وهذا يعاضد قول أرسطو حين اهتم بالبلاغة: "وتعود أهمية الأسلوب في نظر أرسطو إلى أن عامة الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم من حاجتهم إلى الحجة فلا يكفي إذن أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقول كما ينبغي"[2]، فالبلاغة هي أساس كل خطاب أدبي لاسيما الخطاب الإقناعي، فهي التي تحكم و تؤطر وترتب الحجج من جهة وتدعمها من جهة أخرى.

بما أنّ الرواية المعاصرة حرصت على أن تكون البلاغة محور بنائها حتى تتربع على عرش الأجناس الأدبية، لما" كانت أجناس السرد الحديث عامة والرواية بشكل خاص قد نحت في علاقتها بالحجاج منحى مغايرا لأجناس السرد القديم، وحرصت على تخليص السرد من شوائب البلاغة؛ فإنا تاريخ السرد الروائي يثبت أنه مهما يكن حرص الروائي على تجنب هذه الشوائب، فإن البلاغة تظل جزءا من النصوص الروائية، صحيح أن السرد في الرواية الحديثة لم يعد في خدمة الحجاج كما كان الحال عليه في السرد القديم، غير أن الرواية مع ذلك لا يمكنها أن تتخلص من بلاغة الحجاج، فهذا الجنس الذي يقوم على إعادة صياغة وتنظيم خطابات الحياة في حبكات سردية، لا يمكنه أن يقوم من دون حجاج، لكنه في هذه الحال يكون حجاجا في خدمة السرد وليس العكس، فليس مطلوبا من الرواية أن تحاجج أو توصل دعوى أو تتوجه إلى المتلقي للتأثير في مواقفه، وإن كان هذا الصنف من الرواية قائما في ما يسمى بـــــ "رواية الأطروحة"، ولكن في مقابل ذلك يندر وجود رواية شخصيات تحاجج، مادام ذلك لا يجور على بعدها التخييلي"[3]، فالتحاجج في الخطاب الروائي لا يكون بشكل صارخ إنما يتخفى في ثنايا الخطاب عبر مسالك عناصر السرد، لكن قصدية البعد الإقناعي لا تخفى على قارئ. عندها "الروائي يصبح خادما للحبكة السردية كما أشرنا من قبل، كرغبة السارد في توصيل وجهة نظره وأحكامه التقييمية، وحجاج الشخصيات عندما تترجى وتهدد وتندب و تنتهى وتحرض وتدافع وتتهم وتستحسن وتستهجن وتضرب الأمثلة وتستشهد ويطوع بعضها بعضا، وغير ذلك من مظاهر الحجاج التي لا يخلو منها النص السردي التخييلي، لكنها تظل أفعالا بلاغية حجاجية تابعة للسرد وخادمة له؛ تكشف عن الشخصيات وتسهم في نمو الحبكة."[4] فيتداخل بذلك السرد والحجاج أحدهما يخدم الآخر بصورة متفاوتة وبأشكال مختلفة واضحة للعيان مرة ومتخفية مرات خاصة إذا

[1]- محمد مسعودي، أنوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص: 256.

[2]- محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، ط2، (د،تا)، ص: 97.

[3]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)،ص 131 .132.

[4]-محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)،ص:121 -122.

ما تحدثنا عن الخطاب الروائي الإقناعي،"فإذا كان الحجاج والوصف يخدمان الحبكة في النصوص السردية التخييلية (الرواية مثلا)، فإن ثمة نصوصا سردية حجاجية (الخبر والنادرة والأمثولة...) تسخّر فيها الحبكة السردية لخدمة الحجاج؛ وفي هذه الحال يصبح النص السردي مثالا استقرائيا EXEMPLE؛ أي حكاية تتضمن بنية حجاجية مثلما يتضمنها المثال EXEMPLE والتمثيل ANALOGIE؛ إنها تقنيات يتلازم فيها الحجاج و التخييل (أو الحجاج والسرد)، وهو ما يمكن أن يقربنا من فهم طبيعة السرد الحجاجي."[1] ربما هذا الذي دعا الكثير من النقاد إلى إنكار البعد الإقناعي للرواية.

ولما يكون السرد "نمطا من أنماط القول أو الخطاب، يقوم على حركة في الزمن ويصدر علاقة بين الوقائع وتواليها والتحول في الخصائص الفاعلين، وكان الحجاج باعتباره نمطا آخر من أنماط القول والخطاب، يسعى إلى إقناع المتلقي وتصديقه بالدعوى، ويقوم على بنية قارة لا زمنية، مثله مثل الوصف الذي يسعى إلى تحديد صفات الموضوع في الفضاء، فإن هذه الأنماط لا توجد منفصلة في النصوص؛ إذ تتداخل وتأخذ أوضاعا و أشكالا ووظائف تتحدد على أساسها طبيعة النص."[2]، فإنّ هذا التداخل بين عناصر السرد والحجج ماذا سينتج إن لم يخلق إلاّ خطابا إقناعيا واعيا بمقتضياته.

حظ التخييل من الخطاب السردي :

التخييل يجمع بين العناصر العقلية وبين العناصر الوجدانية وإنّ هذا الاجتماع يبدو في الوعي أنه مستحيل لكن هذا الخطاب يلجأ إليه المحاجج ليؤسس بنية للواقع من الخيال "فالخطاب التخيّلي هو دائما بالنّسبة لمن يحاجج عبارة عن "بنية منهجية" نوعا ما، أي أنه يؤطّر القول، و يجعله ملائما لظروفه الوارد فيه، فهذا المحاور المتوهّم الذي على الخطيب تجريده من نفسه، أو من المقام، يعد خطّة منهجية ضرورية من صنع الخطيب ذاته، و بالتالي ممكن لنا القول إنه داخل في إطار العلاقة بين الجوانب النّفسية البحتة بالأطر الحجاجيّة."[3]، التي تجعل عادة من البلاغة وسيلة في ذلك، من هنا "يلتقي النص السردي مع هذه التقنيات البلاغية في مزاوجتها بين التخيل والإقناع، وبين وصفها للعالم وتصويره من جهة، وبين التعديل و اعتقاد المتلقي و تحفيزه على العمل من جهة أخرى، وبذلك يشترك النص السردي مع النصوص الخطابية التداولية، على نحو ما يشرك مع النصوص التخييلية الأدبية في كونه خطابا سرديا يقوم على حكاية متخيلة غير قابلة

[1]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:112.

[2]-محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:112.

[3]- هاجر مدقّن، الخطاب الحجاجي (أنواعه و خصائصه)، ص: 92- 93.

للاختبار"[1]، فالنص السردي يقوم على المحتمل غالبا وأحيانا على المستحيل فيصبح غالبا يقينا أحيانا ممكنا في الفضاء الروائي، وبما أنّ للخطاب الروائي حظ لابد منه من التخييل فإنّ البعد الإقناعي للخطاب الروائي عندها يكون أمرا لابد منه، إذ مهمة التخييل هي حمل المتلقي على الإقتناع وإنّ هذا الامر لا مراء فيه.

التعجب من الصور يقود النفس إلى عدم الانتباه إلى حقيقة الأمر أو التفكير " قد يقال بأنّ التصوير ليس أحسن من الحقيقة، ولكنه الحقيقة كما اعتيد أن تكون أنذك"[2]، إنّ كان من المعقول فالنفس في هالة ذهول سارده مع الصورة. يكون "هذا التأثير الجمالي ناجم عن عدول بلاغي في التعبير عن المعنى، لا يعني أن التمثيل ينحصر في تشكيل الوظيفي الجمالية من خلال تحويل المعنى المجرد الذي ندركه بأذهاننا إلى المعنى الحسي الذي نعانيه بحواسنا، أو من خلال تفخيم المعنى العادي وشحنه بأصداء عاطفية تثير مشاعرنا؛ فهذه الوظيفة الجمالية لوسيلة بلاغية معدولة عن المعيار الأصلي في التعبير، ليست سوى أدوات تشكيل الوظيفة الإقناعية."[3] التي تتولد لحظة انبهار القارئ بما لم يتوقعه أو لحظة خروج ما اعتاد عليه عن ما اعتاده، فغير المألوف يشحن النص بطاقة جمالية ترفعه إلى مصاف الأعمال الأدبية الرائعة، فدرجات التحدي المتخيل في الخروج عن المألوف هي التي تحدد مقياس قيمة العمل الأدبي.

النص السردي بين الإقناع والإمتاع:

إن تقنية التخييل التي حضي بها الخطاب الروائي منحت المبدع القدرة على النفاذ إلى الذات الإنسانية وخلق صور جمالية جديدة لفهم ما يحيط بها بشكل مؤثر تأثيرا رائعا "فالتأثير والاستمالة يتطلبان الإبانة والوضوح وأساليب الإقناع، ومن هذا المنطلق، يجب الإقرار بوجود حجاج بلاغي يجد عناصره الأساسية في المعاني البلاغية كأدوات إقناعية مثل الشاهد و الاستشهاد و الحجة و الدليل و الاستدلال،الخ."[4] حيث ترتبط أي قراءة بالوعي الفردي لكنها في نفس الوقت لا يمكنها أن تنفصل عن الشعور بالإعجاب والانجذاب الإبداعي أمام أي عمل يتميز بالقوة الجمالية، حدث هذا فعلا لما "كان الحجاج البلاغي قد تعدى نطاق الخطابة ليجد مكانته المنهجية في حظيرة العلوم و الكتابة، فإنه مع ذلك قد بقي محتفظا بخصائصه الأصلية: كسب تأييد المتلقي في شأن قضية أو فعل مرغوب فيه من جهة، ثم إقناع ذلك المتلقي عن طريق إشباع مشاعره وفكره معا، حتى يتقبل ويوافق على القضية أو الفعل موضوع الخطابة،-

[1]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:107.

[2]-أرسطو، فن الشعر تر: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، (د،ط،تا)، ص: 217 .

[3]-محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:101.

[4]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ص:30.

الخطاب. بهذا المعنى يصح القول إن الحجاج البلاغي هو حجاج موجه للقلب والعقل معا، إذ يجمع بين المضمون العقلي للحجة وصورها البيانية، أو بين التبرير العقلي والمحسنات البيانية."[1] يجد القارئ بين طيات هذا الخطاب رؤية جديدة للعالم، كسر فيه التتابع الزمني العادي و النظام المكاني المفروض حيث تتموقع كوائن جديدة ولغة جديدة تعطي لعالم الرواية نفسا آخرا يشعر خلالها القارئ بمتعة عارمة دون أن يستقل من قيود العقلانية.

صحيح أن الخطاب الروائي يتأسس على مرجعيات جمالية قد تكون مناقضة لما يقوم عليه الحجاج من أسس منطقية و قواعد بيانية، لكن رغم أنّ "أساليب الحجاج البلاغية تتميز بمعايير أدبية وفنية، فإن سرعان ما امتدت اليوم إلى جل أنشطة اللغة و القول، وفي هذا المعنى يقول م.مايير M.meyer: "إن كل شيء قد أضحى تواصلا من الصداقة إلى الحب، ومن السياسة إلى الاقتصاد، حيث نجد العلاقة تقام وتفسخ بناء على فشل أو نجاح البلاغة وهذا يدل على أن وراء كل حجاج بلاغة، و العكس صحيح، لأن مدار ذلك هو الإغراء و الاستغواء قصد الإمتاع و الإقناع."[2] هذا الهدف المزدوج المترتب عن تداخل الوسائل الإقناعية البلاغية و العقلية يمنح الخطاب السلطة الكينونة للعمل الأدبي.

بهذا الصدد نتبين أنّ الجمالية الشكلية التي تُوقعها الألفاظ والتراكيب وحتى الإيقاعات ليست غاية البلاغة الجديدة إنما هي تقنية يُتوسل بها إلى إقامة الحجة هذه سواء كانت هذه الحجة واقعية أو كانت حجة فنية "وهي حقيقة تتحدد بمدى جودة التعبير وتوفيقه في نقل التجارب التي انبرى لنقلها ومعادلة المشاعر التي اضطلع بمعادلتها"[3]، أي أن هذه الزخارف اللفظية تبقى عتادا بنائيا لا غير، فالعملية الحجاجية في الخطاب الروائي تجمع بين الحجج التي مصدرها العقل وبين المتعة التي تضفيها جمالية الألفاظ والإيقاعات على الخطاب قصد إثارة المتلقي "وبذلك تصبح البلاغة فن الإقناع والإمتاع في ذات الوقت "[4] فلا تتأتى جمالية الخطاب بالمعنى الكامل إلاّ إذا تحقق الإقناع.

[1]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ص: 30.

[2]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ص: 109- 110.

[3]- عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، س2013م، ص:388.

[4]- حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، س2013م، ص:75.

الفصل الثاني

استراتيجية الاقناع في رواية ـ سيرا دي مويتري ـ، جبل الموت

الفصل الثاني: استراتيجية الاقناع في رواية "سيرا دي مويتري"، جبل الموت:

من سياق التاريخ إلى النسق المخيالي : في رواية ("سييرا دي مويرتي")[1]

تعتبر رواية"سييرا دي مويرتي" "لعبد الوهاب العيساوي" من النماذج الفنية الروائية الجزائرية المعاصرة التي استطاعت أن تصور مشاهدا متنوعة من مأساة إنسانية واقعية اشترك في تقاسم آلامها عدد من الشخصيات المختلفة الديانات والقوميات وحتى التوجهات، لتشاء الأقدار أن يلتقوا في مكان واحد ضيق، حيث حتمت عليهم ظروف الاعتقال والاستعمار أن يتعايشوا جنبا إلى جنب رغم كل تلك الاختلافات.

فقد شكلت الوقائع التاريخية لثورة الأهلية الاسبانية[2] مادة أولية في بناء أحداث هذه الرواية "سييرا دي مويرتي"، التي قامت ضد النظام الدكتاتوري "فرانكو"، لكن هذه الثورة لم يكتب لها النصر فاضطرت المعارضة الإسبانية وكذا الثوار أن يلجأوا إلى فرنسا، غير أنّ الحكومة الفرنسية آنذاك والتي كانت موالية للنظام الإسباني الدكتاتوري قامت بالقبض على هؤلاء الثوار اللاجئين إلى أراضيها، واعتقالهم في المعتقل الفرنسي "فارني داريا ج"، ومن هذه النقطة تحديدا تبدأ أحداث الرواية التي تركز على تصوير مشاهد متفرقة من الحياة المريرة التي عاشها هؤلاء المعتقلين بالغربة.

كما تحيلنا أحداث هذه الرواية إلى قصة الكاتب الفرنسي "روجيه غارودي[3]التي عاشها في نفس المعتقل "عين الأسرار" والتغيرات التي طرأت على شخصه بعد هذه المحطة المؤلمة من حياته، فقد كان لهذه القصة أثر بالغ في توجيه بعض المشاهد المتناقضة في هذه الرواية، وإن لم يكن لها حضور مباشر، فالتحولات الفكرية التي طرأت على بعض شخصيات الرواية تدل على الحضور اللاواعي لهذه الذكريات، وهذا ما جاء على لسان أحد الشخصيات في قوله: "أو ربما ذلك ما كنت أؤمن به في تلك الأيام، غير أن الأيام التي تلتها محت كل شيء وجعلتني أقرب إلى لا تصديق ما حدث، وأننا الآن خسرنا كل شيء، الأرض والعائلة، وأصبحنا مطاردين من مكان إلى آخر، وأضحت معتقلات أوروبا تضيق بنا، ثم رمينا دفعة واحدة إلى إفريقيا. (...) لماذا يحدث لنا كل هذا؟ إنها ضريبة لكلمة "لا". لقد خدعونا وقالوا إننا معكم، ثم ها هم

---

[1]– عبد الوهاب عساوي، رواية سييرا دي مويرتي" جبل الموت، دار الساقية ،ط2 ،س2016م.

[2]– الحرب الأهلية الإسبانية (1936–1939) بين القوميين بزعامة "فرانكو" والجمهوريين بزعامة "أزانا" ينظر: محمد غريب جودة، موجز تاريخ العالم بالسنوات والأحداث، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة،(د، ط، تا)، ص: 221.

[3]–روجي غارودي، فيلسوف وكاتب فرنسي ولد بمرسيليا 1913، وتوفي 2012، ينظر روجيه غارودي، معتقل المنفى، للكاتب ميشال برازان وأدريان ميارد، دار بروشي.

يأخذونا إلى إفريقيا"[1]. يصور هذا التصريح مدى الندم الذي أصاب هذه الشخصية الروائية في مشهد يستحضر الماضي الذي كان حلما راسخا، ويذكر الحاضر الذي أصبح حقيقة مبهمة، ضائعة تتقاذفها الفضاءات المتباعدة.

من كل هذا استقى الكاتب "عبد الوهاب العيساوي" أحداث روايته، ضف إلى ذلك معرفته الجيدة بمكان الاعتقال "عين الأسرار" بـــــ مدينة "الجلفة" في الجزائر،-باعتباره ابن المنطقة- فقد استطاع أن يصور لنا الوقائع تصويرا فنيا فاق التصوير الفوتوغرافي وإن كان للخيال دور لا يمكن إغفاله في إخراج هذه الصور إخراجا احترافيا، بتفاصيل وصفية متناهية في الدقة يمكن رؤيتها وأنت مغمض العينين، حتى تجعلك هذه الصور تشعر بأن الكاتب كان واحد من أبطال هذه الملحة التاريخية، وليس هذا فقط بل تشعرك أنه كان يحمل "كاميرا" يلتقط بها صورا تسجل أحداث روايته.

مما "يتيح لنا تأمل جماليات الإنتاج الفني من موقع سرد الماضي في وقائعه التاريخية، ذلك أنّ الفن تأصيل لهوية الإنسان في عبقرية ماضية، والقراءة البصرية هي إعادة خلق لهذا المنتوج الفني، ولاسيما إذا توسلت التأويل إجراء قرائيا لتأصيل العمل الفني"[2] لهذا ينتابك شعور أنك لست قارئا لكلمات داخل نسق روائي، إنما أنت مشاهد يتأثر بكل جزء من أحداث هذه الرواية تتعاطف مع بعض الشخصيات وتسخط عن أخرى وتسرح بفكرك مع سرحان الشخصيات وتتأسف عن بعض ما مرّ و وتتأمل ألم الشخصية وهكذا، فإن لهذه العوامل الثلاثة (الوقائع التاريخية، معرفة المكان، الخيال الواسع) مساهمة مائزة في تجلي الجمالية الفنية في هذه الرواية. -سيرا دي مويرتي ومن هنا تحديدا تتضح الأبعاد الإقناعية لهذه الرواية.

النتاج الأدبي لعبد الوهاب العيساوي:

-سينما جاكوب.

-الدوائر والأبواب.

-سفر أعمال المنسيين.

-الديوان الإسبرطي.

[1]-عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 12.

[2]-معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، س 2013م، ص: 19.

-مجموعة قصصية:

-حقول الصفصاف.

-مجاز السرو.

معلومات أخرى (جوائز،ندوات، استضافات ...الخ).

-جائزة رئيس الجمهرية علي معاشي سنة 2012

-تنويه جائزة الشارقة عن مجموعته " **حقول الصفصاف**"2013

-جائزة آسيا جبار للرواية عام 2015 عن روايته "**سييرا دي مويرتي**"

-المسابقة الوطنية للرواية القصيرة المنظمة من طرف الرابطة الولائية للفكر والإبداع بوالية الوادي عام 2014 عن روايته "**سييرا دي مويرتي**"

-شارك في "ندوة" الجائزة العالمية للرواية العربية 20016 (ورشة إبداع للكتاب الموهوبين)

-جائزة سعاد الصباح للرواية2017 عن روايته"**الدوائر والأبواب**"

-جائزة كتارا للرواية غير المنشورة2017 عن روايته "**سفر أعمال المنسيين**"

-جائزة العالمية للرواية العربية عام 2020 عن روايته "**الديوان الإسبرطي**"

مشاركة: 2016 شارك في "ندوة" الجائزة العالمية للرواية العربية (ورشة إبداع للكتاب الشباب الموهوبين)

تعالق وسائل الإقناع بعناصر السرد في رواية ("سييرا دي مويرتي)":

علاقة الزمان والمكان بالوظيفة الحجاجية:

ينطلق الخطاب الروائي من عنصرين رئيسيين الزمان والمكان وإن لهذين العنصرين أهمية قصوى في تحديد مقاصد النص الروائي لذا من الضروري موافقة هذين العنصرين طبيعة الخطاب وكذا موافقته لأحوال المتكلمين في الخطاب مثلا: إذا ما كان الزمان و المكان في الرواية يدور في أوربا خلال العصور الوسطى فليس من المنطقي أن نتكلم عن الحاسوب الذي لم يعرف إلاّ حديثا أو استنطاق بعض الشخصيات بحديث الرجل المتخصص في علوم الذرة.

فالزمان و المكان يشكلان حلقة وسطى بين الغرض والأداء فقد يتغير بذلك الزمن والمكان بتغير الأغراض فالمكان بهذا يكون وسيلة يتخذها الراوي ليثبت بها حجاجه ويحمل المتلقي على الإقتناع، على هذا الأساس اعتبرا المقام "مراعاة مقتضى الحال" معيارا من معايير تقييم الخطاب الحجاجي.

فإذا تصفحنا رواية **سييرا دي مويرتي** لاحظنا حرص **عبد الوهاب عيساوي** مراعاة مقتضى الأحوال سواء بين الشخصيات وبين الزمان والمكان وبين الأداء، فمثلا: "قوله على لسان الراوي: لحظات و اهتزت الأرض تحت رجلي وسمعت صفاراته من بعيد، مسرعا نحونا حتى بلغنا. كنا قد عدنا إلى صفوفنا، يحيط بنا الحراس من كل جانب وسرنا إلى أبواب المركبات، هل كانت بها حيوانات قبل أيام أعتقد ذلك، إن الليالي الثلاث التي قضيتها في حظيرة المركب جعلتني لا أفكر إلاّ في الرائحة العفنة."[1] فبما أنّ المقام في هذا المشهد هو محطة القطار فقد راعى السارد الحالة التي يكون عليها الركاب خاصة أنهم معتقلون يرحلون في مركبات غير مؤهلة لسفر فهي لا تختلف عن مركبات نقل الحيوانات، فمن خلال هذا التوافق بين صور آلام وقسوة المعتقل وبين الحالة المزرية لظروف الاعتقال، يدعم السارد طاقة النص الحجاجية، فتصوير أهوال الرحلة وما يكابده المعتقلون من تنفيذ للأوامر المتتالية و المتسارعة تثبت قوة الظلم الوحشي الذي مورس على المعتقلين.

الأثر الحجاجي لوجه نظر الشخصيات في الرواية :

إنّ الشخصيات هي العمود الفقري الذي يقوم عليه بناء الخطاب الروائي وهي رمز للأفكار والأراء الراوي، فهي تجسد لنا واقع الرواية للمتلقي. حيث يرى **عبد المالك مرتاض** أن الشخصية "هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة.. وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 82.

أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب... وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد فتمنحه معني جديدا وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم الأطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل"[1] من هنا يتبين لنا الدور الفعّال الذي تتقلده الشخصية في العمل الروائي.

ونجد **"فليب هامون"** يرى "أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[2]؛ لأن التفاعل الذي يتم بين القارئ والنص لا يتم إلاّ في إطار الشخصية المتفاعلة مع العناصر، ويرى **لوتمان** أن الشخصية "هي مجموعة من السمات المختلفة و السمات المميزة "[3] بهذا المفهوم يتضح أن الشخصية هي المحرك المتميز والفعّال في الحقل الروائي التي تصنع بتفاعلها البعد الحجاجي للخطاب.

تنوعت الشخصيات في روية "سيرا دي مويرتي جبل الموت" بين الشخصية القلقة والشخصية الكتومة وبين الشخصية البائسة القانطة وبين تلك الحالمة رغم مأساة المنفى والمعتقل، وأكثر من ذلك الشخصية التي تحمل أعباء الآخرين تتألم لآلامهم وتفرح لفرحهم.

1-الشخصية الأساسية "البطل":

هي الشخصية التي تشكل بؤرة العملية السردية وهي محل استقطاب لا اهتمام السارد، والتي عاشت الأحداث بكل ما فيها وهي المحرك الديناميكي لرواية، حيث تتمتع بالاستقلالية والحرية داخل النص الروائي وهي تتمثل في:

شخصية الأسير مانويل: شخصية البطل الذي يقوم عليها أو يرتكز عليها العمل الروائي هو أسير إسباني الذي لجأ مع الثوار إلى فرنسا هاربين من بطش الجنرال "فرانكو" لكن الحكومة "فنيس" القريبة من الطاغية الإسبانية اعتقلتهم في المعتقل "فارني درياج" ثم أرسلتهم إلى معتقل "عين الأسرار" الواقع في مدينة الجلفة في "الجزائر" التي كانت مستعمرة فرنسية في ذلك الوقت.

نكتشف من خلال صفحات الرواية أن الكاتب قدم شخصية مانويل على أنه هو الراوي لكل تفاصيل عالم المعتقل "عين الأسرار" الذي كان مكانا يضم الثورة وأسرارها والمعارضين الإسبان، ينقل لنا

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:91.

[2]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، س2005م، ص:13.

[3]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة للرواية زقاق المدق، دوان المطبوعات الجامعية، (د، ط)، س1995م، ص:126.

مانويل يومياته التي قضاها في المعتقل رفقة صديقيه بابلو وكورسكي، إذ كان هو وبابلو بمثابة شخص واحد حيث تجرعا من نفس كأس البؤس والظلم ومرارة الأيام، حاول مانويل أن يتعايش مع الوضع بصبره، مبرزا كيف تتغير طبيعة العلاقات بين الأشخاص الذين يشتركون في مكان الضيق نفسه، وهم منقطعون عن العالم الخارجي وصلتهم الوحيدة هي الرسائل، إنّ خبايا المعتقل ظلت تلاحق مانويل.

تتسم شخصية مانويل بالفضول الذي يدفعه إلى الأمام وطرح الأسئلة، وإن كان كثيرا لا يجد لها إجابات، وإنّ هذه الأسئلة المعلقة تدفع القارئ إلى إعمال الفكر في محاولة منه للبحث عن إجابات مقنعة هذا من جهة ومن جهة أخرى تبث فيه التشويق إلى مواصلة القراءة الواعية لعله سيجد بين طياتها ما يروي فضوله، من هنا تتجسد القيمة الحجاجية في دفع القارئ إلى المشاركة في العمل الإبداعي بتشغيل آلة التخييل بالمزج بين الحقائق والوقائع وبين مخيّلة القارئ.

فبدأ مانويل العمل في العيادة كمساعد الطبيب في المعتقل، الذي سمح له بكتابة سيرته على الآلة الراقنة حتى جاء اليوم الذي عرض فيه الطبيب عليه العودة إلى التدريس فوافق، وعرض هو الأخر على صديقه "كورسكي" ليدرس معه أيضا ابن "السيد كبوش" فهذا العمل خلق له نقطة تحول في المعتقل وفتح له عدة أبواب كمنحه تصريحا من قبل المدير بالتجوال في المدينة دون أن يتم تفتيشه هكذا كوّن علاقات مع العرب ومع شخص اسمه "السلمي" كان يملك دكانا، هذا الذي اقترح عليه تغيير اسمه لإرسال الرسائل إلى زوجته؛ لأنّ المعتقل كان يغير محتوى الرسالة، و من هنا كل أصبح مهوسا بسلمي وطريقة عيشه ولبسه وحكيه للقصص، وقد قدم له خدمة إرسال الرسائل إلى زوجته التي سعت لإخراجه من المعتقل عن طريق صديق في القنصل في دار البيضاء، الذي أمر بإحضار الأوراق وذهبت زوجته إلى الدار البيضاء وساعدته لإرسال الأوراق لمدير المعتقل، وبعد أيام نادى مدير المعتقل على مانويل، أصبح يرتجف، عندها لم يصدق ما حدث، سلمه التصريح بعد إمضائه، واندهش من تصرفه فقد طلب منه الانصراف، وفي تلك الليلة أنهى كتابة الرواية التي طلب منه الطبيب كتابتها وكأنّ القدر كان ينتظر اكتمالها ليفرج عنه، و لم يقدر توديع المعتقل وأصدقائه خوفا من الشكوك.

2-**الشخصيات الرئيسية:**

شخصية "بابلو":

تظهر شخصية "بابلو" صديق "مانويل" الذي رافقه من فارني إلى بلد المنفى "عين الأسرار" وهي الشخصية الثانية في الرواية بصورة الشخصية العصبية و الشخصية الخائفة خوفا دائما من عدم الخروج من المعتقل والعودة إلى البلد الأم، بابلو رفيق مانويل في محنته حيث تقاسما نفس الخيمة والتي كانت شاهدة على جميع مآسيهم، في الوقت نفسه كان يختلف في الرأي مع مانويل حول ما كان يعيشانه في المعتقل، فبابلو لم يكن يحمل تلك الحكمة والصبر التي كان يتمتع بهما مانويل، يظهر ذلك في تصرفاته الخاطئة والمتهورة، لكن هناك حدث جعل بابلو يقوى على التحمل والتأقلم مع الوضع المفروض، حينما بدأ يتلقى رسائلا من صديقة فرنسية، رغم أنه كان لا يستطيع قراءتها فقد اضطلع بهذه المهمة مانويل فقد كان يقوم بترجمتها إلى أن وقع في حبها، كانت هذه الأيام الوحيدة والمختلفة في المعتقل وهنا وجد سببا يجعله يحارب من أجل بقائه حيا في المنفى، لكن الأحداث تطورت لغير صالح بابلو حيث انقطعت الرسائل والتي كانت تمثل أمله الوحيد، هنا وبدون سابق إنذار قرر الفرار من فوق الأسلاك الشائكة متجاوزا كل الحراس والجنود ليثبت قوته مثلما فعل الرجل الأسطوري مخلفا وراءه الحيرة والغموض والعديد من الأسئلة.

إنّ هذه الشخصية تجسد ضغوطات الحياة فقد كان يذكر مانويل بمصيرهم المحتوم بل يصفه بأبشع الصور، لكن يبين الراوي من خلال هذه الشخصية كيف أنّ الأمل يصنع المعجزات ويغير القناعات ويعطي معنى آخر رغم الواقع الأليم، ومن خلال هذه الشخصية تتجلى قيمة التعايش مع الآخر إلى درجة احتضانه، فرغم الفروق الموجودة بين بابلو ومانويل إلاّ أنهما استطاعا أن يشكلا ثنائيا متلاحما يتقاسمان كل شيء إلاّ لحظات الوداع.

3-1-شخصية كورسكي:

هو أيضا من بين مجموع الأسرى الذين تم شحنهم من المعتقل "فارني درياج" إلى معتقل "عين الأسرار" رفقة صديقيه "مانويل" و "بابلو"، عرف الكاتب شخصية كورسكي اليهودي البولوني على أنه شخص حكيم متدين هادئ ذو ثقافة واضحة لا تفتأ توترا طوال الرواية، عاش في وارسو ،هاجر إلى فرنسا قبل الحرب الكبرى و يتميز بإتقانه اللغتين الفرنسية والألمانية فقد عمل مترجما للجريدة بعد أيام شحن إلى معتقل "فارني" ثم أرسلوه مع البقية إلى معتقل "عين الأسرار" حيث نزل في نفس الخيمة مع صديقيه مانويل

وبابلو وأصبحا يتقاسمان يومياتهم الشاقة هناك حصل كورسكي على وظيفة داخل المطبخ وباتت هذه وظيفته اليومية وهو راض عنها، إيمانه بالقضاء والقدر وأن كل ما يحصل من تدبير الله لقوله عندما كان يساق إلى "عين الأسرار" "إنه في الصحراء قريب جدا من البشر"[1] يشير إلى وجود الله.

حصل هو الآخر على فرصة التدريس لابن المدير وقدر أن يكون أحسن حال بعدها حيث حصل على تسريح يسمح له بالذهاب للتجول في المدينة بيوم السبت لأنه يهودي، ومن خلال تجوله في المدينة أصبح يملك هاجسا في كشف الأسرار التي تخبئها الأماكن والأشخاص الموجودون بها وبات دائم السؤال عن كل شيء يحيط به ومنها تساؤله عن قصة المقبرة التي أطلق عليها اسم **المجحودة**، وبينما كان يوصله الحارس الصبائحي المسؤول عن مرافقته إلى الفيلا لتدريس ابن المدير كان لا يضيع فرصة مسافة الطريق ليبدأ في السؤال عنها ورغم غضب الحارس من أسئلته إلا أنه لا يكل ولا يمل عن التساؤل ولا يصمت طوال الطريق وبعد كل خطوة يبحث عن طريقة أخرى ويعيد نفس السؤال عن قصة المقبرة، و أيضا انبهاره واستغرابه من عدد اليهود الكبير وكيف للمدينة أن تتسع لثلاث ديانات مختلفة، وأراد أن يعرف مكان البيعة فأخذه الصبائحي إليها وهناك تعرف على "الرابي يعقوب" ليكتشف فيه المعلم الروحي الذي طالما بحث عنه ورغم فارق السن بينهما إلا أنهما صارا صديقين، وهكذا قصته مع البيعة حيث صار جزءا منها ويقوم ببعض الطقوس وبالتالي ازداد هاجسه للكشف عن أسرار الرابي يعقوب الذي وصفه بكل اللغات التي تعلمها من الكتاب المقدس، بتراكيبه التي أحبها قائلا عنه " صامتا مثل الجبل ولكنه إذا تكلم يقول جملا من الصعب أن يأتي مثلها وكأنه يتلوا الصلوات جل سنواته التي تجاوزت الثمانينات وكأنها ألف سنة من الحكمة" [2]، كل هذه الصفات جعلت كورسكي يسأل ويقول: "ما الذي فعله شخص مثل هذا حتى ينفى ؟"[3]

على الرغم من أن كورسكي كان من النوعية التي لا يترك مجالا ليقول القصص ولا يتركهما دون أن يطلع على كل التفاصيل لكنه مع ذلك ظل حبيسا هيبته للرابي وبقدر ما كان اقترابه منه نعمة بقي تقديسه له حاجزا يرفع أمامه ويستمر تلميذا عند بابه من اليوم الذي غادر فيه "عين الأسرار" ولكن كورسكي لم يبحث لرغبة عابرة بقدر ما كان مهووسا بالروحانية التي يضفيها إلى عاداته اليومية، هذا قبل أن يلتقي بالرابي ويكتشف روحانية في مكان واحد بعد أن توزعت ووجد في شخصيته كل ما يبحث عنه إذا أراد

[1]–عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي،ص: 127

[2] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص: 117.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص: 117.

أن يقتفي أثر سيرته الربانية ويضيف سرا أخر إلى عين الأسرار، بعد مرور بضعة أيام وصلت شاحنة اللجنة الأوروبية وتجمع المعتقلون في ساحة ينتظرون سمع أسمائهم للصعود، ظلوا يرددون اسم كورسكي لكن لم يستطع أن يسمعهم؛ لأنه كان يتأمل "**المجحودة**" ومتعاطفا مع المدينة منذ زمن ثم ركض إليه مانويل ليخبره أنهم ينادون على اسمه عاد معه وقبل أن يصعد الشاحنة عانقه عناقا طويلا ثم رحل عن المدينة إلى ضفة أخرى.

إنّ شخصية "كورسكي" شخصية توحي في بداية الرواية بالغموض والكتمان مما كان يدفع الراوي إلى طرح الأسئلة حوله وتعلقه بشخصية الرابي لتشابههما في هذا الغموض وتقديس الحياة الروحية هذا يفسر عدم اهتمامهما بالآلام التي كانا يكابدانها في هذا المنفى فهما تقريبا يشكلان في هذا الخطاب حجة القدوة التي يلجأ إليها المحاجج لتمرير قناعات بيسر دون عناء بذل الأدلة فالحجة القدوة تشكل حجة قوية فعالة لما تتميز به من مثالية تتجاوز كل المبررات والافتراضات.

3- الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات تشارك في الحدث الروائي لها آثار جانبية على أحداث الرواية في بعض الأزمنة أو الأمكنة من الرواية وهي:

1-شخصية "الرابي يعقوب":

يعقوب وليد فاس قبل أكثر من ثمانين سنة عاش حياة مثل التي عاشها القدماء يرتحل من مكان إلى آخر يبحث عن عالمه الذي ضيعه منذ الولادة حيث يقول "أن الولادة هي بداية البحث"[1] تونس هي من بين إحدى المدن التي أقام فيها وشكلت مكانا واسعا في ذاكرته وسجن أيضا فيها، كان من غير المعقول أن يسجن راب مثله لكن الحكم والجمل التي كان يرددها في حق الفرنسيين والتي أصبحت شعارا يعرفه سكان المدينة جيدا ويرددونها حتى هذا اليوم في الأحياء الشعبية في تونس، وينسخونها في كتبهم فالكلمة التي قالها ووصف بها الفرنسيين " الأمميين"[2] جعلت الضابط يغضب ويأمر بسجنه مع اللصوص إلاّ أنّ هذا لم يجعله يتوقف عن الجمل التي كان يرددها دائما حيث ازداد تبجيلهم لرابي وصاروا يجتمعون إليه في البيعة يطلبون النصح ويريدون بركته؛ لأنه رجل متدين ويؤمن بأن كل ما

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 151

[2]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 152

يحدث بقدر من الله، بسبب هذا كان يسجن عدة مرات متوالية، وبما أنه كان في عز شبابه كان يحتمل العذاب، غرزوا في جسده النار، وطلبوا منه أن يعترف بدعمه للمتمردين، ولكنه تمسك بالجملة التي أثارتهم وجعلتهم يضاعفون النار على جسده وهو يقول "كل ما يأتي من عند الله فهو خير"[1]، أعادها بعدد الضربات التي انهالت على جسده الممزق ورموا به في الزنزانة ومع وصول الضابط الجديد مباشرة قرر نفيه إلى الجزائر بمدينة الجلفة التي مكث فيها أكثر من أربعين سنة بعيدا عن وطنه.

كان الوحيد الذي يتقن العبرية من سكان المدينة وأصبحت وظيفته منذ اليوم الذي وصل فيه هي إقامة الشعائر الدينية والصلوات كل يوم سبت والذبائح عن بعض الناس إلى أن صار عجوزا عاجزا عن القيام بهذه الوظائف فجعل أحد الشباب يساعده ومن بينهم "كوركسي" الذي صار صديقا له حتى اليوم الذي توفي فيه وكتب على قبره الجملة التي كان يكررها دوما بالرغم من المآسي التي عاشها وهي " كل ما يأتي من عند الله فهو خير"[2]

شخصية الرابي تعمّق حجة السلطة التي تتفرع منها حجة القدوة التي جسدها شخصية "كوركسي" بينما الرابي فهو يمثل حجة السلطة الدينية التي تمثل الإيمان الحقيقي الذي لا يتزعزع مهما مرّ عليه من آلام أو تقادم الزمان وحتى هذه الحجة تكون مصاحبة للشخصية حتى بعد الموت لقوة السلطة التي تمتلكها والتي تؤثر بصورة تشبه السحر، والبعد الحجاجي لهذه الحجة هي قيمة الإخلاص للمبادئ ولله وأثر التمسك بهذه القيم في نفوس الأفراد والجماعات.

2-شخصية "أحمد الصبائحي":

هو قائد الحراس العرب كان في نهاية الأربعين من عمره طويل القامة قاسي الملامح، ذو لحية وعمامة لا يتخلى أبدا عنها إضافة إلى البرنس، لم يكن يسكن مدينة جلفا لكنه دائم الذهاب إليها له زوجة وعشرة أولاد، يسكن خارج سور المدينة بعد أن جمعتهم السلطة الفرنسية ليكون الجميع البدو تحت ناظرهم كانت أجرته ضئيلة جدا لذا اضطر للاشتراك مع بقية الحراس في السوق السوداء مع بعض من المعتقلين، كانوا يدخلون السجائر والأكل وأحيانا الخمر يتغاضى عنهم الحراس ويأخذون نسبة عن ذلك وكان أحمد مثل البقية يدخل بعض السلع لكنه يرفض إذا تعلق الأمر بالخمر وهو الذي يشربه بشكل يومي، كما تميز عن بقية الحراس بامتلاكه الفرس الذي يعتليه أثناء العمل وهو أكثر حرية يدخن أثناء العمل إذ لم يجرؤ البقية

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص:146

[2] - عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص:153.

على ذلك، كان انطباع الراوي أوليا عن رجل العرب ذا ملامح مختلفة، عرف بلطفه ولينه في معاملة المعتقلين مما جعله يكسب الاحترام و الصداقة منذ اليوم الأول لجميع المعتقلين وخاصة مانويل الذي أطلعه على سر القهوة.

ما يلفت الانتباه لدى هذه الشخصية القوة التأثيرية التي تمتلكها، حيث أنه نشر الكثير من القيم بين المعتقلين من خلال معاملته لهم، ويتضح لنا البعد الحجاجي لحجة القدوة المنبثقة من السلوكات لا من الخطابات المباشرة وإنّ هذا النوع من الحجج له صدى قوي في تغيير سلوكات الآخرين، خاصة في نهاية الرواية ازدادت هذه الحجة قوة عندما ازدادت مكانة أحمد الصبائحي في قلوب المعتقلين وجعل مانويل يغير تفكيره عن قدرة الله عندما يرفض إعدام الجماعي ويعطف على المعتقلين الثائرين بالرصاص الذي كان سيطلق صوبهم ويتحدى الضابط غرافال قائلا: " لسنا نحن الذين نرفع السلاح في وجه الأسير"[1]، وبهذا النفي القاطع والتحدي الصارخ من مجرد حارس عربي مستعمر فهو حجة دامغة في وجه الشر وأنّ الحق والتمسك بالمبادئ أقوى من كل غاشم، فهو كذلك حجة ترمز إلى صفاء الفطرة التي تعتنق الحق وتنبض بالحرية.

3- شخصية "دحمان سلمي":

هو من سكان العرب الأصليين لمدينة جلفا شيخ مسلم يملك دكانا في شارع "بوادر جلبار" لم يكن يبيع أشياء محددة فكل ما تبحث عنه تجده من المواد الغذائية، العقاقير الأواني والأدوات الأخرى وحتى الرسائل تصله إلى الدكان في مواعيدها المحددة، كان دائم الجلوس أمام الدكان ويعرف كل التفاصيل عن المكان والنّاس الذين مروا من هناك كان يزوره صديقه الصبائحي في أوقات فراغه إلى اليوم الذي جاء رفقة مانويل حيث رغب في التعرف عليه عندما سمع الصبائحي يتحدث عنه قام بمرافقة مانويل لدكانه وعرّفه عليه وما إن جلس إلى جانبه وسقاهما الشاي حتى غابت الكلفة التي يلجأ إليها بعض الناس في بداية التعارف وتحدثا: عن القصص التي حدثت في "سيرا" ويقص من الطرف الآخر بعض الطرائف عن حب اليهود للمال وكيف بدأت معاملاته معهم، كان يعرف كل شيء يحيط به وكل الأحداث قبل خمسين سنة.

يُظهر الكاتب شخصية السلمي من خلال الرواية على أنه شخصية حكيمة ومعتدلة في كل شيء في ضحكه وغضبه وحتى في سرده للقصص وتحليلها، كان لسلمي طريقة مختلفة في التعامل مع الناس

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 71

وكأنه يعرف جزءا من ضمائرهم وما يحملونه من أفكار حيث كان له دور كبير في تغيير الكثير من الأشياء، منها فكرة مانويل ورؤيته للحياة وموقفه الرافض للإنجاب مكتشفا بحكمته" من لم يمت بالسيف مات بغيه....." ، تمثل هذه الشخصية حجة الاتجاه حيث يستهدف الراوي بهذه الحجة أفكار وأحاسيس القارئ، فالشخصية تدعو إلى قيم سامية عن طريق سرد القصص، أو تبرير المواقف، وعليها يتأسس الرأي وتحدد المعالم وتنكش العوالم فهو يوجه الشخصيات، فقد وجه مانويل إلى اتخاذ التدريس وسيلة للتمتع بشيء من الحرية وكذا لفت انتباهه إلى كيفية استقبال الرسائل حتى يضمن خصوصيتها، وإلى الكثير من القيم الإنسانية منها الوفاء، والتعامل مع الناس المختلفة مع الاحتراز منهم.

الشخصية الهامشية:

وهي الشخصيات التي كان ظهورها عابرا، تجسدت في الشخصيات التالية:

شخصية "الطبيب بير":

هو طبيب يعمل في عيادة المعتقل "عين الأسرار" ذو شخصية كتومة لا يتكلم كثيرا خصوصا إذا تعلق الأمر بالمعتقل وبأسراره إذ يملي بعض النصائح و الملاحظات على المرضى ويطلب من مساعده تسجيل الأسماء وبعض الأدوية لهم، كان مولعا بالشعر ولهذا اختار مانوال من بين الكل ليكون مساعده. رغم أنّ هذه الشخصية كتومة وهذا الغموض عادة لا يترك أثرا كبيرا في أحداث الرواية لكنه يمثل حجة المشاركة حيث أنّ نفس التطلعات والاهتمامات تجعل الناس تتقبل بعضها البعض بل تسعى جاهدة لأن تكون معا وإن اختلفت في طبقاتها الاجتماعية.

شخصية ماري:

هي صديقة المعتقل بابلو سمعت عنه عن طريق صديق لها فوقعت في حبه و لم تره قط بل كانت تتواصل معه عبر الرسائل، كتبت ماري رسالتها الأخيرة تقول لصديقها، الذي كان قبل شهرين حبيبها، إنها تكتب له من الطائرة حيث قررت الرحيل إلى أمريكا لكي تتعالج فقد اكتشف الأطباء الفرنسيون مرضا عجزوا عن معالجته وقد بدأت تضمحل شيئا فشيئا وبدأ جسمها ينهار ثم بعد فترة وصلت إليه رسالة أخرى وقد كانت تحتضر عندها، حيث طلبت من والدتها أن تكتب لبابلو تعتذر منه لأنها خيبت أمله وأنها مازلت تحبه وفي نهاية الرسالة توجد ملاحظة تقول " أن ماري فارقت الحياة بعد ثلاثة أيام من كتابة الرسالة"[1]،

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، ص: 159.

شخصية ماري شخصية تجسد الرجاء والخيبة في الوقت نفسه فهي تمثل الحجج المتعارضة دون تناقض، ترمي إلى بعد حجاجي يؤكد الصراع الذي يملأ الحياة بالأحداث المتباينة، كثيرا ما تفاجئنا لكن الإنسان لابد أن يحياها لا خيار له في ذلك، فكما أقبل على الحياة واستمتع في لحظات البهجة بها، لابد له من أن يتقبل اللحظات القاسية فليس من العدل أن لا نرضى بكل الأمور مرها وحلوها.

شخصية باتريسية:

هي زوجة البطل مانويل لمدة تزيد عن ستة سنوات كان حلمها الوحيد هو إنجاب أولاد منه لكنه كان يرفض بشدة ويرى في الأولاد انتحارا، انضمت إلى الصليب الأحمر كانت تراسله وهو في الجبهة ثم غادرت إلى فرنسا مع مجموعة من الصليب الأحمر الدولي التقيا هناك ومكثا ثلاثة أشهر في فندق بمرسيليا، تمثل شخصية الزوجة الشخصية الوفية المساندة لزوجها رغم أنّ مانويل كان يتساءل دوما لماذا مازالت معه فهو يتحسر على عدم إنجاب الأولاد، وهذا الندم حجة كافية على تغيير في وجهة نظر مانويل الذي أحدثته الظروف الصعبة التي مرّ بها بالمعتقل، من جهة أخرى تمثل حجة التجاوز باستغلال باتريسيا كل الإمكانيات المتاحة أمامها لتخليص مانويل من المعتقل، وهي حجة تدعم التصور العام للروائي وهو عدم الاستسلام فيجب الذهاب قدما.

شخصية الأمير:

هو أمير "كمبوديا" وابن لولي العهد في الفترة التي كانت فيها "كمبوديا" مجرد مستعمرة فرنسية، ثار من أجل ذلك وحين زار مرسيليا قال الكلمات التي لم تعجب أي أحد سواء الذين في فرنسا أو الذين خلّفهم وراءه في وطنه وهذا سبب نفيه إلى "جلفا"، مثل العديد من المنفيين لم يستطع التقبل أو التأقلم وكان كل يوم يشرب ويبكي على أصدقاء خلفهم في آسيا، وهذا ما جعل السلمي يكسر الباب عدة مرات ويدخل عليه ليجده ملقى في الأرض وظل يكرر ذلك طيلة الفترة التي قضاها هناك، وحتى بعد أن ولدت زوجته صبيا لم يتغير ذلك بل زاد ذلك من ألمه إلى أن جاء اليوم الذي توفي فيه وهو يردد قائلا " لا تثق في الشعوب إنها لا تحب إلا جلاديها وخطيئتي أنني أردت لهم الحرية، الفرنسيون لا يريدونهم إلا عبيدا وأنا أردتهم أن يكونوا بشرا أحرارا"[1] .

[1]– عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 131.

تمثل هذه الشخصية حجة التناقض وعدم الاتفاق فهو يناقض شخصية الرابي الذي رضي بمصيره بل جعل من المأساة سبيلا للعيش الحر السامي الذي له أهداف يعيش من أجلها، بينما شخصية الكومبودي فرغم أنه انتفض من أجل الحرية بقي أسيرا لأحلامه الميتة يندبها ويتحسر على ما أهدر من حياته من أجل قومه الذي يرى أنهم لا يستحقون ذلك، فليس من العدل أن يضحي هو بحياته من أجل قوم يتحالفون مع أعدائه.

صور الاستدلال الحجاجي في الرواية:"سيرا دي مويتري

" لرواية "عيساوي" أبعاد حجاجية مختلفة حققتها عدة مستويات بنائية، لغوية وبلاغية وحتى صورية، وهكذا طفحت الرواية بأساليب متنوعة مراعيا في ذلك مستويات الخطاب السردي وخصائصه البنائية بداية من الإخبار مرورا بالوصف والحوار، وقد تنوعت أنواع الصور الاستدلالية؛ لأن الغرض الحجاجي " يتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكن بالرجوع إلى العقل ويمكن أن يتحقق هذا الغرض بالحجة المادية (الحجة غير الصناعية المعتمدة على الوقائع الموضوعية العقود و الشهادات) وعلى الخلفية العامة المكونة من آراء المجتمع لما يهم الأخلاق مثلا، ويحقق هذا الغرض من جهة أخرى، بالحجة المنطقية وشبه المنطقية الصناعية، التي تسير من الخاص إلى العام (الاستقراء) أومن العام إلى الخاص (الاستنباط) والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملا، وغير الأكيد أكيدا، يمتد مجال هذا النشاط إلى الجانب البرهاني للخطاب الاحتجاج كما يمتد إلى أي شكل من النصوص الاحتجاجية (مثل الغرض السياسي)"[1] بحيث يقوم استدلال على نقل حقيقة متعلقة بحالة خاصة إلى حالة خاصة أخرى باعتماد معايير التشابه والتماثل، تكون بالمعاملة أو التناظر، أو الاستعارة، وهذا بتنوع المقاصد والمشاهد التي حفلت بها الرواية.

1- الاحتجاج بالتمثيل:

التمثيل نوع من أنواع الأقيسة التي وظفت كثيرا في الأعمال الأدبية منذ القديم وهذا يرجع إلى طبيعة هذا النوع من القياس؛ لأنّ التمثيل يختص باللغة الطبيعية التي تبنى على آليات قياسية حيث "يستند إلى مسلمات "الحوارية" و"الوصفية" و"البنائية" و"الترتيبية" وينبني على عمليات "التفريق" و"التثبيت" و"الإلحاق" . ففي المنظور العربي اللغوي البلاغي نجد مفهوم الاستدلال (الترادف للقياس أيضا) لا يخرج عن حظيرة التشبيه والوصف والاستعارة ومن ثم فهو ليس عملية عقلية استنباطية محضة، بل عملية "خطابية" يتم

[1]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية، ص:464.

بموجبها اتخاذ علامة مادية أو معنوية وجعلها شاهدا أو مثالا على شيء أو وصفة من صفاته، لذلك لا يخرج الاستدلال عن دائرة التشبيه والاستعارة وبشكل أعم عن دائرة المجاز"[1]. لذا تبقى العملية الاستدلالية التي تقوم عليها الأساليب البلاغية بمثابة الميزان الذي يعمل على تحديد الكلام وترجيح دلالته، إذا كان يقع الكلام ضمن البليغ أو أبلغ من البليغ أو عكس ذلك تماما، أي الكلام المبتذل فقد تستدعي الضرورة أن تخرج هذه الأساليب البيانية عن قواعد الاستدلال.

بما أنّ الرواية خطاب موجه لفئة كبيرة من القراء فلابد أن تكون لغة التخاطب في هذا الجنس الأدبي لغة طبيعية، فالقياس التمثيلي" يفيد أمرا آخر يجري مجراه، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده في نفسه، وزيادة التثبيت والتقرير في ذاته وأصله، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره يكشف عن حدّه في القوة والضعف والزيادة والنقصان"[2]، وهو يمثل في الخطاب البلاغي أنواع التشبيه، فقد سمي قياس الشبه "فالشبه في الحد هو الذي يحكم لشبهة يمثل حكمه إذا وجد فيه فيكون ذلك قياسا صادقا وبرهانا واضحا، والشبه في الوصف هو الذي يحكم لشبهة به، فيكون في بعض الأشياء صادقا، وفي بعضها فيكون كاذبا"[3]، والنص الروائي الذي بين أيدينا حافل بهذا النوع من الأقيسة نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء على لسان الراوي: "أفيق قبل أن يطلع النهار، أجد الموقد مطفأ، والبرد يثقب جسدي مثل إبر حادة. ألتف بغطائي مثل شرنقة"[4]ونلاحظ أنّ المشبهات التي استعملها الروائي مأخوذة من صميم الواقع الحياتي "الإبر الحادة" و"الشرنقة" وهي من الطبيعة لتقريب المعنى أكثر وجعله جليا فيسهل عليه الإقناع بمدى قسوة المعتقل .

في موضع آخر نجد قوله: "وظهرت لي المدينة صغيرة من بعيد مثل حلم جميل وددت لو لم ينتبه."[5] فهذا القياس التشبيهي يبعث على مدى الحياة العابثة التي تمنح البهجة فإذا ما أمنت لها حتى تراءت حقيقتها وهذا التشبيه يرمز إلى هذا الأسى من الخيبة المتكررة المخزونة ضمن هذا التشبيه الرائع.

ونجد من التشابيه المتعددة التي تأتي ضمن صورة واحدة هو ما يسمى بالقياس التمثيلي وهو في هذا النوع من الخطاب الذي يعتمد التخييل أقوى وأجمل للاحتجاج بها مثل قوله: "كانت قد مّرت سنة على ما

[1]- أحبيب أعراب: الحجاج والاستدلال الحجاجي "ضمن مجلة عالم الفكر، العدد 1 المجلد 3 يونيو، سبتمبر 2001م، ص:124.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: أبو الفهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط01، 1991م.ص:125.

[3]- ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، مطبعة الرسالة، القاهرة،(د.ط)، س1969م، ص:68.

[4] - عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 22.

[5]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 112.

حدث في طريق "ريفيسالت"، ولكنها تبدو مثل قصة خرافية، أو حلم في منتصف الليل، او ربما آية من الآيات اليديشّية التي تغنّى بها كوروكسي، وهو يراقب المحدودة، تلك المقبرة الغربية، التي يهبط عليها المسلمون مثل طيور أسطورية ببرانيسهم البيض"[1] بهذا التشبيه التمثيلي رسم "عيساوي" لوحة فنية توحي بالوقار والنقاء تلفها الجاذبية والسحر الجمالي الذي يبعث الراحة والطمأنينة، وهو بهذا يرمي إلى إقناعنا بأنّ الأسباب التي تركته يحب مدينة جلفا ويتعلق بها هي أسباب منطقية قوية متعلقة بجانب روحي وجداني وليس هناك أي ارتباط قد يكون ماديا بها، مع الظروف السيئة التي قادته إليها، تعزز حجته القياسية فهناك تفاعل غير مباشر بين المقام وبين توظيف هذا النوع من القياس.

في النص التالي كذلك استطاع "عيساوي" أن يرسم بقياس تمثيلي صورة الرجل الأسطوري بعد مقتله" صعدنا إلى بقية الكوات وتأملنا المشهد، البحر هادئ وجميل، ويحمل جسم إنسان يميله يمينا وشمالاً، ثم قَلَبه للحظات، وكان الرجل الأسطوري الذي هزم في يوم ما خمسة رجال في شوارع مدريد الخلفية طافيا، مثل خشبة حقيرة متبقية من مركب هبّت عليه عاصفة، نظر الجميع إلى الجسد وتأملوه وهو يبتعد، ودّعوه بعيونهم، وبكى بعضهم، ليس لأنه يعرفه، ولكن البحر كان أرأف وهو يحمله، يحنو عليه ثم يقلبه وكأنه يريد أن يخبر الجميع أنه لا يسلمه للأسماك الملعونة، سيسحبه ويخبئه في إحدى الجزر البعيدة، لن تراه أعين البحارة ولا أفواه الوحوش، ويدفنه في الرمال هناك"[2] فهو بهذا التصوير استطاع الروائي أن يبرز قوة المعاناة النفسية التي عاشها هؤلاء المعتقلين أمام هذه النهاية المخزية لرجل بطل، وفي نفس الوقت جعل من المشهد ملحمة بطولية عندما أعاد تحليل الصورة بطريقة حوّل هذا المشهد الحزين إلى مشهد مملوء بالقيم السامية وهي أنّ البحر العظيم يحمله فوقه ويأخذه بعيدا عن أنظار الوحوش لأنّ نظراتهم الجبانة لا تليق أن تلقى على جثمانه الطاهرة.

2-الاستدلال الإستعاري: metaphore

تعد الاستعارة المكوّن الأساسي الذي يصنع لنا الحدث الأدبي، وهي أكثر الأنواع والألوان البلاغية في التعبير و الإيصال بلغة سليمة، فهي عبارة عن تركيب يفيد خبرا، " مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه، واستعارة الشيء، واستعارة منه، طلب منه أن يعيره إياه، "والاستعارة من فنون البلاغة المهمة في التصوير وقد أولاها القدماء عناية كبيرة

[1] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 18.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 55.

وهي عند البلاغيين" أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الأخر مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبه به دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[1]، وبهذا يتضح أن القول الاستعاري تجتمع له الأوصاف الثلاثة، أنه تركيب خبري تداولي، وأنّه مشتمل على بنية تدليلية، والاستعارة تحمل بين ثنياها الحقيقية بل تقربها أكثر من الإدراك.

الاستعارة في العمل الأدبي هي ملكة الإبداع، وإنّها عبر التصوير والسرد تتجاوز حدود اللغة "فاللغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية، إذ تؤسس آلية الاستعارة للنشاط اللغوي، وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري، الذي يعرّف الإنسان على أنّه حيوان رمزي"[2]، فكل جديد لابد أن يأتي من شيء ينظر إليه نظرة غير عادية وقد يكون الشيء قد سبق وأن تعودنا عليه، ولكن طرح بطريقة مغايرة وغير مألوفة، فيصبح جديدا وينظر إليه بشيء من الإعجاب.

الاستعارة لها قوة توصيل المعنى يقول الجرجاني " تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدد من الدرر، و تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، إذ لا تبرز دائما كزخرفة إضافية أو مصطنعة أو ضربا من التزويق"[3]، فالاستعارة هي التي تحملنا إلى عالم غير عالمنا الواقعي وهو "التخييل"، حيث تقارب بين عالمين مختلفين فتجعل المستحيل ممكننا.

وهذا عندما "تتجلى العلاقة المجازية بين الدعوى والحجة لتصبح علاقة شبه منطقية إلى حدما، وذلك بالرّغم من أنّها تتجسّد، بطبيعة الحال، من خلال الأدوات اللغوية، فيتمثل صلب فعل الحجاج في تدافع الحجج وترتيبها حسب قوتها[4]، فقد ربط البلاغيون المعاصرون بين القوة الحجاجية للاستعارة وبين مفهوم السلم الحجاجي " ويمكن "تعريف سلم الحجاج على أنه عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال المزودة بعلاقة تراتبية"[5] وإنّ هذا المفهوم ساهم بشكل كبير في إبراز البعد الحجاجي الذي تلعبه الاساليب البلاغية التي تحكم الاشتغال الحجاجي في اللغة. ويتأسس السلم الحجاجي من:

1-قانون الخفض

[1]- أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، ط 2، (د، تا)، ص: 124 .

[2]- أمبرتو ايكو، السميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصامعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، س2005م، ص: 235.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 275.

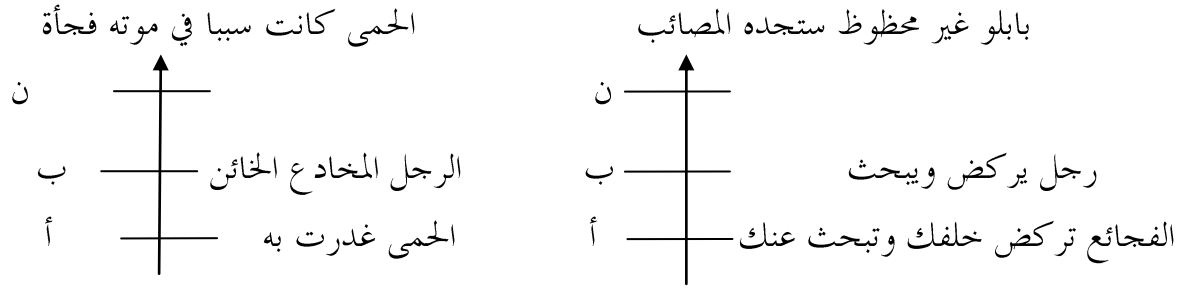
[4]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، ص: 499.

[5]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، ص: 500.

2-قانون التبديل

3-قانون القلب

وعلى هذا يمكن اعتبار أن أي قول يعلو الآخر في السلم الحجاجي يكون أقوى وأثبت وهما يؤديان النتيجة نفسها غير أنّ العكس غير صحيح، يمكن تمثيل هذا السلم من خلال الاستعارة التالية التي يصف فيها الراوي كثرة المصائب التي تلاحق "بابلو" وسوء حظه عندما تلقى خبر وفات "ماري" بعد أن فرّ "بابلو" من المعتقل: "حتى الفجائع تركض خلفك في غيابك، وتبحث عنك وأنت تفرّ بعيدا عن عالمها"، وفي قوله عندما وصف موت "الرابي" من أنه لقي حتفه عندما أصابته الحمى فجأة : "وأنّ الحمى قد غدرت به"[1] ويمكن تمثيلهما في السلم الحجاجي كما يلي:



يتضح من قول السارد أنه بهذا الأسلوب البلاغي وصل إلى منتهى الخطاب الحجاجي من القول العادي، أي ما يريد الوصول إليه وهو تبين مدى قسوة الحياة معه وكذا أنّ موته كان فاجعة غير منتظرة.

إن الاستعارة لها صلة وثيقة بمقام الكلام وتقوم على المستمع و المخاطب وعلى مختلف الأنساق سوء المقامية أو الثقافية "وحقا أيضا أن هذا التقييد الاستعاري بالمقام سبب كاف لأن يجعل الاستعارة تدخل في سياق" التواصل الخطابي" باعتباره نسقا من القيم والمعايير العملية إذ هدف هذا السياق هو بالذات إجراء تغيير في الأنساق الاعتقادية و القصدية والتقويمية للناطقين ودفعهم إلى الانتهاض إلى العمل"[2] وبذلك فهي خطاب تواصلي والهدف الأساسي منها هو التغيير في هذه الأنساق التي تدفع إلى التفاعل.

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 144،

[2]- طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص:312.

نلاحظ ذلك في الاستعارة التي استدل بها السارد وهي "إنه المنفى، الذي يتسرّب عبر كل جدران داخل المدينة، وحتى خارجها في "عين الأسرار" وكبرياؤها الذي طغى على كل شيء"[1]، إنّ الحديث عن الأسرار والغموض الذي يكتنف المدينة حسب رأيه جسده في استعارة تتناسب مع ما يجده في نفسه، فقد شبه المدينة بشخص يتصف بالكبرياء، فلا هو يتكلم عن نفسه ولا أنت تتجرأ أن تستفسر عن ذلك؛ لأنك تعلم مسبقا أنّك لن تحصل على ما تريد، فبلغ السارد بهذه الاستعارة غاية الإقناع الجمالي من عدة زوايا، وكذلك بالتي قبلها في نفس السياق "تسرب المنفى من الجدران" وكأنّه شيء يخشى المواجهة، فهو دائما يختبئ، يتحرك لكن بعيدا عن الأعين، بمعنى أن هناك أشياء تحوم هنا وهناك لكن لا تظهر إلى العيان.

لهذا يعتبر التدليل من أبرز بنيات الاستعارة ".... فتكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همّة المستمع إلى الاقتناع بها والالتزام بقيمها فالمستعير يقصد أن يغيّر المقاييس التي يعتمدها المستمع في تقويم الواقع والسلوك، وأن يتعرف المستمع على هذا القصد منه، وعلى معنى كلامه وما يلزم عنه، وأن يكون هذا التعرف سبيلا لقبول خطابه ولإقباله على توجهيه"[2] الاستعارة تركز على المستعار منه ويكون لها علاقة وثيقة بالمقام أو الدليل مثل هذه الاستعارة التي جاءت في النص الروائي "لا أريد أطفالي أن يكونوا وقودا للحرب"[3] إنّ زمن ومكان التي جرت فيه هذه الأحداث تحديدا تدعم قوله حيث كانت أوروبا وقتها ميدانا لحرب تسببت في إبادة الكثير من الشعوب حينها، من خلال هذه الاستعارة أراد السارد أنّ يوضح فظاعة الحرب، وقد تحمل هذه الاستعارة المستمع إلى البحث واستنباط قصد المتكلم إذا لم يكن المستمع له سابق معرفة بدلالة المستعار للمستعير، وهذا البحث يدفع المستمع إلى التأثر بالكلام أفضل بكثير من أن يكون الكلام مباشرا.

الاستـــــلال بالشاهد:

الشاهد هو نوع من أنواع الاستدلال القياسي الذي كثيرا ما يكون في صورة جاهزة، "لقد بينا أن " المقيس عليه " لا يستقيم الاستدلال به إلاّ إذا كان بمنزلة الأنموذج الأحسن أو الأمثل للصفة التي يراد نقلها إلى المقيس"[4]، على هذا الأساس "يضطلع المثال عند أرسطو بوظيفتين؛ إحدهما استقرائية ذات قيمة استدلالية منطقية تتمثل في بناء القاعدة وهي الوظيفة التي تجعله شبيها بالاستقراء في الجدل، والأخرى وظيفة

[1]– عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 142

[2]– طه عبد الرحمن التكوثر العقلي ص: 312 – 313

[3]– عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 71.

[4]– طه عبد الرحمن، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام، ص: 109.

بيانية تأكيدية تتمثل في تقوية القاعدة المقبولة وتوضيحها بناء على ما يمتلكه المثال من خصائص إقناعية، وهي الوظيفة الحقيقية للمثال في البلاغ التي لا يناسبها الاستقراء."[1] فالشاهد عبارة عن عملية مقارنة بين حالتين كما قد يكون الشاهد التاريخي مأخوذ من واقعة تاريخية ويكون أصدق الشواهد" فإننا في الشاهد ننطلق من فكرة خاصة لتبرير فكرة خاصة أخرى" [2]

فالشاهد يعطي للمتلقي ما يثير اللذة لأنّه يقربه من مجال الخطاب السردي، فالجمالية التي يعطيها الشاهد تصل بالمتلقي إلى قناعة أحلى فيكون التأثير بذلك أشد وأسرع، وردة الفعل تكون أقوى في التأثير، حيث تكون القوى الجمالية أكثر جذبا للمتلقي وتدفعه إلى أن يمعن نظره أكثر في المعاني ودلالاتها، لهذا قالوا: "وأما الأمثال فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون ويبنون للناس تصرف الأحوال بالنظائر الأشكال ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلبا وأقرب مذهبا[3]، فالخطاب الذي يرجى منه الاقناع لابد من توظيف الأمثلة وحكايات بأنواعها، أو كل ما هو رمزي لتبليغ أفكاره، وجنس الرواية المعاصرة كانت له الريادة في ذلك.

الشواهد هي كل ما يستدل به من واقعة أو فكرة معينة خاصة بحالة ما لتبرير أو لاحتجاج بها لفكرة خاصة متشابهة لها في حالة ما، تكون إحدهما أشهر من الأخرى، "إذ أنّه يعتمد على الحقيقة، وهو تبعا لذلك، الأكثر إثارة للتصديق لأنه نابع من الواقع التاريخي"، ونص رواية "سيرا دي مويتري" حافل بهذا النوع مثل ما جاء على لسان الراوي"يقطع صحراء سيناء باحثا عن الألواح"[4]، فهو يضمن نص روايته قصة سيدنا موسى حين خرج إلى صحراء سيناء يطلب الهداية والخير لبني اسرائيل فوجدهم بعد عودته كفارا، فهو يمثل هذه القصة بقصته، حيث أنّ "مانويل" خرج يريد لشعبه النصرة والتحرر من دكتاتورية "فرانكو"، لكنهم خذلوه وتركوه يلقى مصيره وحده، كما وصف حالهم في المعتقل على لسان "كوركسي" بقوله: "أتراها سدوم بعد ما نزل بها من عقاب".[5]، وهو بهذا الشاهد أراد أن يثبت الفكرة التي كان يؤمن بها "كوركسي" وهو أنّ كل ما أصابهم فما هو إلاّ عقاب من الله وإن كان الراوي لا يؤمن كثيرا بذلك، لكن

[1]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)،ص: 82.

[2]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ضمن مجلة عالم الفكر، مجلد40، العدد2، س2011م، ص: 31.

[3]- حسان الباهي، اللغة والمنطق، بحث في المفارقات، المركز الثقافي العربي، دار الأمان للنشر، ط01، 2000م ص:97.

[4]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 28

[5]- عبد الزهاب عيساوي، سييرا دي مويري، ص: 26

أراد أن يجسد عقلية بعض الناس الذين يسلمون أمرهم لواقعهم ولا يبذلون طاقة للتغيير من خلال شخصية "الكوركسي"، الذي شبه مصيرهم بمصير قوم لوط الذين غضب الله منهم.

كما أنّ الشاهد" يقوم على تخييل شبه ممكن واقعي مماثل للحالة المطروحة للنقاش" فقد تكون عندها الخرافة شاهدا لأن العبرة منها هي التي يحتج بها، فتكون رمزا ترمز إلى دلالات تحيل إلى المعاني الحقيقية التي يريد بلوغها المبدع حيث وظف "عيساوي" الأساطير اليونانية" لكي يرمز بها إلى التحديات والبطولات التي اتسم بها المعتقلون مثل قوله: "كان ضخما بغرابة و كأنه قادم من الإلياذة الهوميرية، تقدم منها ووقف بين الحارس و المعتقل.[1]، وقوله: "يسند ظهر المعتقل، و يبدأ الصراع مثل أوديسيوس في مواجهة كل الوحوش"[2]، وقوله على لسان "كوركسي":"كل الأبطال سيسبيهم ملك البحر."[3]، فكل هذه الأقوال تحيلنا إلى الأساطير اليونانية وخرافات الأبطال عبر البحار.

كذلك قد يكون الاستشهاد بقصص وروايات واقعية تدعم الحجج وتثبتها وهذا ما يعرف بتضمين السرد ضمن السرد، ومن بين القصص التي أخبر بها "السلمي" مانويل قائلا: "قبل خمسين سنة في بداية شبابي مرت العربة من هذا الشارع وقد جلس فيها شاب أسياوي وإلى جانبه زوجته وأحاط بهما الحراس من كل جانب وإلى تلك الفترة لم أكن قد اخترت وظيفة معينة، وتفطنت أن باب رزق فتح لي مع القادم فتتبعت العربة خفية إلى أن بلغة شقته وصرت كل يوم أمر من أمامها إلى ذلك اليوم الذي دعاني فيه أن أشاركه الطعام ومن ثم أصبحت مسؤولا عن بعض الأعمال من بينها لعبته المفضلة الشطرنج وبعد ستة أشهر فقط عرفت القصة التي جاء بها من "كمبوديا" إلى "الجلفا" شاركته الأوجاع منذ قدومه وكم مرة أغلق الباب عن نفسه في الغرفة وكم يوما صاحبته إلى المستشفى حدث ذلك كثيرا في السنوات الأربعة إلى اليوم الذي كسرت فيه الباب آخر مرة وجدته ملق بين أكوام الرسائل يرجو تغيير إقامته رميتها بعيدا عنه وحاولت جس نبضه لكنه كان قد فارق الحياة، لم أستطع تجاوز الأيام الأولى بسهولة كل يوم أذهب إلى الشقة أراقب الباب و النوافذ باحثا عنه وأردت أن أرى تجليه الأمكنة التي جلسنا فيها ولعبنا وضججنا فيها مع مرور كل هذه الأيام تصالحه مع المكان ونسيت ما حدث" [4]، هذه القصة التي جاءت على لسان

[1]–عبد الزهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص: 51

[2]– عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 53

[3]– عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 53-54

[4]– عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، 129.

"السلمي تدعم قناعة الكاتب بأنّ التشاؤم والندم والحسرة مهما كانت لن تنفع صاحبها بل بالعكس ستجره إلى الهاوية.

الآراء العامة التي تعارف الناس عليها تكون بمثابة شواهد يستدل بها لأنها أصبحت بحكم استعمالها كثيرا مما يقبل تصديقه والقبول بها دون أن يستشهد إليها، وقد أكد عليه أرسطو في كتابه فن الخطابة: "وقد ينبغي أن يستعمل أيضا الآراء العامية الجارية على ألسنة العامة إن كانت نافعة وذلك المعنى لأنّها لعمومها كأنّها بإجماع الكل عليها فتظن مستقيمة"[1]، وآراء ذوي الخبرة والشيوخ أو أصحاب الخبرة كذلك نافعة إضافة إلى الأمثال والحكم، وأقوال ذوي التجربة في الحياة أو أهل الاختصاص في الأمر المستشهد له كالعلماء والفلاسفة، ورجال الدين ؛ لأن المجرب وخابر الأمر يكون على معرفة بأسراره وخباياه من الذي لم يخبره أو يجربه. مثلا ما جاء على لسان:"كوركسي" وهو يمثل الرجل الملتزم دينيا قوله: "في الحرب، لا أبسط من الموت يا مانويل".[2] وقوله: "نحن البشر نستحق أكثر من هذا يا مانويل".[3] ولما سأله مانويل لماذا رد عليه قائلا: "لأننا نمجد الموت، ونصنعه كل يوم."[4]، تبدوا هذه الأقوال بمثابة حكم استقاها الراوي من الحكمة الروحية التي يتمتع بها كوركسي وعليه أراد "عيساوي" أن يقدم لنا رؤى عن الحياة والموت جاء على شكل شواهد حكمية.

[1]- أرسطو، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات ودار القلم، الكويت، بيروت،(د،ط)، س1979م، ص: 141

[2]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 28 .

[3]- عبد الزهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: ص26

[4]-عبد الزهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 26

علاقة تطور الأحداث بمستويات الإقناع:

العملية الحجاجية عملية معقدة تقوم على ترابط عدة قضايا وتجمع بينهم عدة علاقات منها:

1-العلاقة التتابعية:

إن هذه العلاقة تقوم على مبدأ ترابط الأحداث ببعضها البعض ترابطا يسمح بمتابعة النتائج للأفعال أو متابعة اللاحق للسابق فتتحقق بذلك خاصيتان سرديتان تتمثل الأولى في تطور الأحداث والخاصية الثانية وهي التوافق بين هذا التتابع سواء كان زمنيا أو سببيا أو حتميا وإن هذا النوع من العلاقة هو نوع من الحجج القائمة على بنية الواقع تنتمي إلى صنف الحجج شبه المنطقية، وإن هذا النوع من الحجج يتضمنه خطاب الرواية بشكل مكثف نذكر مثلا قوله:" في الصباح كانت الحركة أعلى المركب عادية، بعض العمال يحملون الدلاء وينظفون السطح من الجهة الثانية، وللحظة مرّ شخص لم أستطع أن أتكهن وظيفته،.....ويحمل غليوناً منطفئا في يده، يتفاعل معه وكأنه مشتعل يخرج الدخان منه، وينبثق في الهواء. يمر البحارة قربه مظهرين له الاحترام، يحيونه ثم يعودون إلى أعمالهم. للحظة بدا لي قبطانا، ولكنني كنت قد رأيت القبطان الحقيقي لهذا المركب، أما الشخص الذي رأيته فقد بدا مركزه أعلى بكثير، ربما كان سفيرا، وهكذا لم أصل إلى أي نتيجة "[1]، الأحداث في هذا النص تتراتب لتكوّن في الأخير فكرة كامل مكونة من مجموعة متسلسلة من الأجزاء البسيطة عن ما يريد السارد أن يدعم به فكرة الغموض والسير في طريق المجهول التي كان الراوي يعيشها منذ خروجه إلى منفاه وهذه الحجة تؤكد الألم النفسي الذي كان يكابده الراوي في كل مسار الرواية.

2-العلاقة السببية:

إنّ هذا النوع من العلاقات الحجاجية من أبرزه الخطاب الإقناعي، وهي حاضرة بقوة في متن الرواية لأنها تقوم على حقيقة ترابطية تقوم على ربط السبب بالنتيجة وكثيرا ما تكون النتيجة متوقعة من المسلمات فمثلا: "اعتقدت يومها أنه يحق لي أن أكون كتوما لأستطيع أن أكمل الخطة التي رسمها السلمي للعالم السفلي وخمنت أنّ نتيجتها ستكون مختلفة، وبالفعل في نهاية الشهر وصلت رسالة من "باتريسيا" فيها أخبار لم أتوقّعها، انفجرت مثل الـــأسرار التي تكتنف هذه القرية"[2]، في هذا المقطع من الرواية السارد

[1]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 66.

[2]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 125.

الأحداث متتابعة فيصل بين السبب الذي جعل الراوي لا يبوح بأي سر والنتيجة التي توقعها فعلا حصلت بعد مدة، وإنّ تبين أسباب الأحداث يزيد من فاعلية الآداء ويبرر السلوكات حتى يمكن للقارئ أن يتقبلها فيقتنع بها فالقيمة الحجاجية لهذا الموقف تتلخص في الشعور الكامل بالمسؤولية ودرء النتائج السيئة.

4- علاقة الاقتضاء:

علاقة الاقتضاء هي علاقة تتضمن العلاقة السببية حيث أن السبب يؤدي بالضرورة إلى النتيجة وفي عدم كون السبب بتالي لا تكون النتيجة تلك حتما على هذا النحو ما جاء في المقطع التالي: في مسيرنا كنت أفرك يديّ. امتدت البقع البنفسجية عبرهما. البرد جعلهما رخوتين بطريقة مفزعة، ومنحهما لونا جعلني أقلق. أسرع في العملية، أسرع في العملية، وأنفخ فيهما بقوة أكثر، وهكذا، وبعد دقائق، يعود إليهما لونهما الطبيعي، ويتراح خوفي أنني قد أضطر في يوم ما إلى بترهما."[1]، فالسارد بهذه الحجة التي تقتضي النتيجة يؤكد الآلام الجسدية التي تقتضي الآلام النفسية وهي الهواجس الشخصية من بتر اليدين.

الاستدلال بالصورة البلاغية:

لا يخفى على أحد الدور الجمالي الذي أضحت الصورة تلعبه في أي عمل فني كان لاسيما العمل الأدبي، لأنها تحقق التأثير الذي لا يحتاج إلى تفكير أو تمحيص أو حتى التريث والتمهل لما لها من قوة حجاجية فعّالة فـــ"الصورة كما نعرفها هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعا ما، أو يبتكر مشهدا من نسيج الخيال، انطلاقا من واقع ملموس"[2]، فهي إذن مزيج محكم من الخيال الجميل وواقع مليء بالتناقضات، فهي "تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية وحتى الدينية كما تتقاطع في الأغلب الأحيان مع مجالات علمية، كعلم الأحياء (البيولوجيا)، والكمياء، والطب، ومجالات اجتماعية كالتاريخ، وعلم الإنسان(الأنتروبولوجيا)، والوسطية(*mediologie*)، من دون أن ننسى المجالات النفسية والنفسانية، مع ما تمارسه الصورة من تأثير على المُشاهد وما أسقطه هذا الأخير من تفسير على الصورة في حد ذاتها"[3]، وإن هذه الحمولة المشحونة من هنا وهناك والمتراكمة على بعضها البعض، تحمل عدة حجج مجتمعة لا تكاد تنفصل عن بعضها البعض، بل فإنّ كل شحنة تكمل أختها وتحيل إليها، فالجنس

[1]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 08.

[2]- جاك أومون، الصورة، تـــ: ريتا خوري، توزيع دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، س 2013م، ص: 07.

[3]- جاك أومون، الصورة ص: 07

الروائي هو الفن الأقدر والأجدر لذلك، فهو يسعها بكل رحابة وحرية لما يمتاز به من تنويع الحركة في الأسلوب الفني، وتطوير الحدث الدرامي.

1-الصورة المشهدية:

أخذت ثقافة الصورة عامة وزنا معتبرا في الحياة المعاصرة نظرا لما لها من قوة في تثبيت الأفكار وتوجيه الرؤى وتحديد المعالم؛ لأنّ "وظيفة الصورة أن تعزز علاقتنا بالعالم المرئي، وأن تُحدده: فهي تؤدي دور استكشاف المرئي، ...فالصورة تجعلنا نتقبلها ونسيطر عليها "[1] خاصة الصورة المشهدية التي تعتمد على الرؤية البصرية، الواقعية، وهذا لا يعني أنّ "واقعية التصوير في الصورة المشهدية وغلبة صفة الحسية عليها لا يعنيان أنها صورة آلية فوتوغرافية تنقل الواقع نقلا أمينا"[2]، فهي تعتمد كذلك على المخيال في بناء الصور، فلا يخفى على أحد أنّ "الصورة، سواء كانت حقيقية أو مجازية، قوامها الصدق أو الكذب، فإنها تظل تحيل على الواقع تحكيه أو تثيره في نفس المتلقي"[3]، متى سَبحت في أفق الخيال وتغذت بالأساليب البلاغية.

من المعلوم أن عالم الخيال عالم مترامي الأطراف، تلتقي فيه الحقيقة بالوهم والممكن بالمستحيل فهناك تتجسد الشاعرية وعندها يتذوق القارئ الجمالية "بمعنى أن هذا القارئ المثالي تحدث له خبرة بلغة الصورة الشعرية، فهو يتخيل ويحلم بلغة الكلمة، بل وينصت إلى رنينها الذي يحمل قول الطبيعة، على النحو الذي تتجاوز فيه الصورة كونها مجرد صورة جمالية تستخدم اللغة، وإنما فيها- ومن خلالها- تبلغ ماهية اللغة تحققها التام، أو بالأحرى تتجلى ماهية اللغة على قدرتها في إنتاج الدلالات، أو إبداع معاني جديدة لما تعبر عنه"[4] فاللغة بذلك لم تعد تعبر عن كلمات مترابطة مع بعضها البعض وفق نسق معين ضمن سياق محدد، إنما أصبحت تصور وتوحي وتختزل مجموعة من الدلالات تتوزع وفق مشاهد متتابعة تركز على بعضها وتمر على أخرى مخلفة وراءها الكثير من التساؤلات.

الصورة المشهدية تعتمد كثيرا على الواقع لكن "المونتاج" أي تركيب الصور مع بعضها البعض هو الذي يحيل إلى عالم الخيال حيث يتسابق الزمن وتقتصر المسافات وتتخاطر الأفكار وتتهامس المشاعر وتمد

---

[1]- جاك أومون، الصورة، ص:89.

[2]- أميمة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، الأردن، عمان، ط1، س: 2015، ص: 60

[3]- محمد لطفي ليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب،(د،ط)، س 1992م، ص: 97.

[4]- غادة إمام، جماليات الصورة عند غاستون باشلار، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، س2010م، ص: 412.

جسور الآمال... "حين يمكن أن يفكر دون ضغط ودون توتر داخلي وأن يتخيل كل الإمكانات المتاحة وينظمها مع بعضها. إن كل البشر تقريبا يشعرون أنّ هذا التعامل البسيط والإبداعي مع تداعي الأفكار البالغ التباين المتعلق بالصور في غاية الراحة والمتعة، حتى التفكير نفسه (أي الصور التي تظهر أو تستدعي في عالم التخيل) يتحول بعد ذلك إلى دافع لمواصلة التفكير حتى هنا نجد بعض البشر تتولد لديهم سعادة خاصة عند القيام بتركيب صورة على أخرى بالعقل المجرد والالتزام في ذلك بمعايير منطقة بحتة"[1]فيتذكر التجارب السابقة، التي تستوقفه فتثير لديه النزعة التحليلية التي تمنحه الحكمة التي لم نعيها إلاّ بمقابلة نوع من الصور المشهدية التي تقوم مقام تجارب جديدة تصنع الحدث في العمل الروائي هذا يفسر انجذاب المتلقى إلى الصورة، وإقناعه بها دون محاولة منه إلى البحث في مصداقيتها، فمن المنطقي أن يصدق الانسان ما رأته عيناه وهذا تحديدا ما تمنحه الصورة المشهدية.

تنشأ اللغة المجازية حتى تحقق غاية المفارقة التي تصنع الجمال بلامنازع. "ومفاد القول هنا أن الصورة الجديدة التي يبدعها الشاعر تتطلب- في الحقيقة- تأمله لطبيعة الواقع، الذي يمثل تعاليه وتجاوزه للواقع المرئي؛ إذ أنه يغير شكل الواقع، أو بالأحرى يعبر عنه تعبيرا جميلا، حيث يأخذ على عاتقه مهمة أن يرى كل شيء جميلا حتى يقول الجمال، أي أن يُظهر ويفصح عن جمال في كل شيء، ويستشهد باشلار على ذلك بقول نوفاليس عن فن التصوير، "فن رؤية الجمال"، فالشاعر-إذن- يعيد إضفاء الطابع الحيوي على الواقعي، كما يكشف عن الجمال الأليف الكامن في باطن الأشياء عن طريق إبداع الجديد."[2]، هذا يتوقف على عبقرية المبدع قدرته في توظيف الوسائل الفنية الحجاجية، فهو الذي لديه القدرة في أن يعبر عن هذه الطاقة المتجددة عن طريق مجموعة من الصور المركبة والمتحركة بما توفره اللغة من إمكانيات لفظية ممكنة، وإن كنا نعترف في الكثير من الأحيان أن هناك مسافة بعيدة المنال بين الألفاظ وبين الصور أو هناك حاجز قوي يصعب اختراقه.

2-الصور المشهدية بين الجمالية والأبعاد الحجاجية:

الرواية نص سردي محكم البناء يتكون من عناصر متعددة تتحكم في سيرورة بنائه: الشخصيات بأنواعها (البطل، الرئيسية، الثانوية)، الأحداث، المكان والزمان، الحبكة، النهاية، وهي في الوقت نفسه عبارة عن تعبير لغوي يتفنن الأديب في رسم الصور وتجسيد الأشياء، وتركيب وتوزيع عدة صور ودمجها

[1]- جير الدهوتر، سلطة الصورة الذهنية، تـــ:علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، س2014م، ص: 71.
[2]-غادة إمام، جماليات الصورة عند غاستون باشلار، ص:371.

مع بعضها البعض في نظام سردي ينتهي إلى نص روائي تتشاكل فيه الرؤى الجمالية عبر مشاهد بصرية لتمكن القارئ من إعادة ترجمة هذه الصور الذهنية إلى مشاهد مرئية. مستعينا بما يتناثر داخل الفضاء النصي من عناصر سميائية توجد الرؤية البصرية وتحدد معالمها منها (الحوار، الفضاء المكاني، الفضاء الزمني، الألوان، تحديد ملامح الشخصيات، ونبرات الصوت، وصف السلوكات والعواطف).

إن "هذه الصور لا تقدَّم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامتة، بل هي معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها، بما يجعل عملية التراكب أكثر تعقيدا من هذا النموذج المبسط وبالتالي أشد ثراء وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق أفق توقعاتنا المعرفية وبلوغ المقاصد الخطابية"[1] ترتسم في ذهن القارئ مشاهد مفعمة بالحياة مليئة بالأحاسيس عبر كلمات وعبارات تمتزج مع بعضها البعض في نسق داخل الرواية، "غير أن المنطلقات المشهدية التي سعت إلى فهم مقصدية المتلقي هي التي أفضت بحوار الرؤية بتعبير ناثان نوبر إلى الانصاب لتشكلات هوية العمل الفني الأمر الذي حدا بسؤال التأويل بوصفه طموحا وجيها إلى تحرير الفن من ريقة التفسيرات المغيبة للمعنى المقصود"[2] يصور الراوي المحترف الأحداث بتفاصيلها ويحلل الشخصيات ويطلق العنان للخيال يسوح في مختلف العوالم لينتقي منها تعابيره الخارقة ويضفي عليها ألوانا من الجمال الشاعري يجعل منها آلة لغوية تتحرك بين جنبات الشخصيات وداخل فضاءات مختلفة تلتقط تارة صورا صامتة، وكأنها ألواح فنية تزخر بالألوان والأشكال ظاهريا، غير أنها صارخة في طياتها، عن المقاصد الكامنة، وتارة أخرى صورا سمعية متحركة ظاهريا تكتنف بين صرخاتها صمتا رهيبا من الأسى والكبت والموت.

أنواع الصور المشهدية في الرواية: "سييرا دي مويريتي"

1-الصورة المشهدية الحوارية:

كثيرا ما تصور الرواية أحداثها في صور مشهدية متنوعة ومتفرقة على أجزاء الرواية موزعة بين الشخصيات في أشكال من الحوار:

[1]-صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، ص: 9.

[2]- معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، س:2013،ص: 22.

1-1-الحوار الداخلي:

رواية" سييرا دي مويتري" حافلة بالمشاهد الحوارية خاصة تحاور الراوي وهو بطل الرواية مع ذاته، ويسمى في العمل السينمائي بـــ "المونولوج" الذي يكون بين الأنا والذات، فهو يؤدي " دورا مهما في البناء الدرامي لما له من قدرة على توصيل الأفكار والمعلومات للمتلقي، حيث أنّ الحوار يعرب عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل وبين اهتمامات تلك الشخصيات وميولها ورغباتها، ولما كانت الشخصية تلعب الدورا رئيسيا في تصعيد الأحداث من خلال الصراع الذي ينتج الحبك الدرامي"[1]، فقد ركز الكاتب على هذا النوع من المشاهد ليصور من خلال ذلك الصراع الذي كان يعيشه الراوي مع ذاته، فهو يصور نفسيته المرهقة والنادمة في شكل أسئلة متتالية يطرحها الراوي على نفسه لعله يجد لها إجابات مقنعة كما في حوارات داخلية أخرى يتساءل عن أشياء تبدو غريبة لا يمكن للعقل أن يتقبلها مثلا في قوله: "حملت الكوب وأشعلت السيجارة، وجعلت أراقب الطبيب. ما الذي يجعل شخصاً مثله يبقى هنا؟ شاب في بداية حياته، يترك المدن الكبيرة المليئة بالمتع، ويقضي أغلب وقته في صحراء بارة، ليس فيها إلاّ الجنود ونحن،.."[2] لكن تبقى هذه الأسئلة الغريبة مطروحة، تحاول بذلك أن تجعل من المتلقي طرفا مشاركا في البحث وتقصي الحقيقة وهنا تكمن جمالية النص في مساءلة النص والتعمق الفلسفي الذي ينشد الحقيقة، أنّ هذه الخاصية التي يتميز بها الخطاب الحجاجي وهو المساءلة تخلق نوعا من الجدل الذي يترك الإجابة للقارئ فكلما جال وصال بفكره حفرت في ذهنه الأفكار بعد أن رددها كثيرا، فهو يحلل أو يركب ثم يستنتج بعد أن قايس وفكر ومنها أقنع نفسه بما استنتجه، ويجد لذلك متعة كبيرة لأنه حصل عليه بإدامة النظر وبذل الجهد، فهو مثل ذلك العامل الذي يجد لطعامه الذي كدح من أجله لذة لا يجدها من طعام حصل عليه من صدقة أو من سرقة.

1-2-الحوار الخارجي:

تصوّر مشاهد الرواية الواقع المحتم على المعتقلين حلوه أحيانا ومره كثيرا، كما تصف التواصل الذي ينشأ بينهم، ومدى أثر ذلك على أفكارهم ونفسيتهم التي تبدو مضطربة، وما يتمنونه بعد هذه المحطة، فهذا المشهد من الرواية جاء يصور حوارا بين الراوي "مانوال" وبين "بابلو " حيث نص الحوار كتالي: "أيها الفاشل، كيف كنت رئيس فرقة في الحرب، ولا تعرف كيف تشعل النار؟

[1]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظرية إلى التطبيق، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، س 2016م، ص: 45.

[2]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص:25.

-لأن إشعال النار وظيفة الجنود.

-بين الأناركيين لم يكن هنالك فرق بين الضابط والجندي.

-في الأماكن السيئة فقط لا يوجد فرق.

-ماذا تقصد؟

-كنت أمزح فقط."عليك أن تتأقلم كنت"، أقول لنفسي دائماً،"وعليك أن تستفيد من الجميع، وأن تكسب الجميع، عدوك وصديقك"[1] من خلال هذا الحوار يقدم الراوي مشهدا دقيق القسمات دون أن يلجأ إلى الوصف أو السرد المباشر، وهي تقنية سينمائية تختصر الكلام وترسمه في الوقت نفسه.

حيث تتراءى لنا شخصيتان إحدهما يريد أن يشعل النار دون جدوى والآخر يؤنبه على عدم تمكنه من ذلك ويشعلها بدلا منه وإن يظهر هذا المشهد بسيط إلا أنه يحمل رسالة رائعة في طياته، تؤكد المأساة الانسانية التي كان يعيشها المعتقلون، فهو يذكر رتبة كل شخصية منهما في الحرب، كما يوضح الحالة الدرامية التي يعيشها المعتقلون داخل هذا المعتقل فهي تشبه الحياة البدائية (استعمال النار للتدفئة)، رغم البرد والقهر إلا أن الحوار يسوده المزاح دون تعصب، وهذا يظهر من خلال كلام الراوي الذي يحرص على التعلم من أي شخص ويحاول أن يتعايش مع الجميع.

2-الصورة المشهدية الحركية:

وصف الحركة داخل الرواية ليس اعتباطيا إنما هو يعطي الحيوية للصورة ويحسس القارئ وكأنه يعيش داخل الرواية وكأنه يرى من زاوية معينة، "يستفيد الأديب بلاشك من الصور الحسية التي يلجأ إليها ليحقق المشاعر والمعاني في أشكال ملموسة مؤثرة، كما يحدث في استخدامه للاستعارة مثلا. ولكن أين تقع هذه الصور الحسية التي يكونها الأديب؟ إنها في الحقيقية لا تتمثل إلا في الخيال"[2]وقد أخترنا هذا المشهد من الرواية تضمن بعض الحركات مما يجعله مشهدا حركيا بامتياز

"صرخ بابلو بينما كان يحدق في السماء مثقلة بالغيوم:

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مورتي، ص:23.

[2]- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، س: 2013م، ص: 21.

– ثلاثة سنوات مرّت يا مانوال، أترى؟ إنها ثلاث سنوات قد مضت على سقوط برشلونة، ونحن هنا لازلنا نحرف الثلج عن السكة الحديد بجلفا.

–لا فرق ألم نحرفها آخر مرة في "سييرا دي مويرتي"؟

رمى المجرفة من يده ونظر إلي بغضب:

–اللعنة على جميع الشيوعيين أمثالك. الدفاع عن اسبانيا بالنسبة لك كالحرص على جيب السيد كابوش.

– لم أقصد هذا.

وحين همّ بالكلام ربتت يد على كتفه، ثم امتدت حاملةً المجرفة. التفتُ، كان الصباحي أحمد خلفه:

–من فضلك أكمل عملك. لحظات وسيكون الضابط غرافال هنا.

لم تكن المرة الوحيدة التي يضجّ فيها بابلو. طالما امتدّ صراخه بالسّباب إلى جميع من كان حوله، ملوِّحاً بيديه، مثيراً الحراس"[1]، نرى هنا أن المشهد ضمّ عدة لقطات تدل على حركة الشخصيات فمثلا "التحديق" بالعين يشعر القارئ وكأن الكاميرا تكبر المشهد أكثر فأكثر حتى تراه جيدا بكل تفاصيله، وكذلك "ربت بيده" حركة من اليد تدل على المواساة والتقليل من الآلام ولا يمكن للمشاهد أن يرى هذه الحركة إلا إذا ركزت عليها الكاميرا في السينما، "نحرف" حركة تدل على العمل الشاق والمتواصل، "رمى" حركة قذف تدل على الاستياء والملل....،" ملوحاً بيده" حركة تدل على الفضاء الواسع والمفتوح وعلامة سميائية تختصر الكثير من الكلام، كل هذه اللقطات لابد لعدسة الكاميرا أن تركز عليها وتختار الزاوية الأمثل لالتقاطها لكي يخرج المشهد متناهي الدقة، يجعل القارئ يعيش اللحظة بحذافيرها يتأثر بما تتأثر به الشخصيات، ألمها ويأسها ...فيركز في أحداثها ويلغي أي خلفيات سابقة قد تشكل حاجزا بين الراوي والمتلقي، فتجعل منه متلق خال الذهن وأنّ هذا النوع من المتلقين يسهل استدراجهم للاقتناع.

الوصف السردي والتخييل:

من المعروف أن السرد لا يمكنه أن ينفك عن الوصف فهو يسير جنبا إلى جنب معه كلما تطورت الأحداث؛ "لأنّ الخطاب لا يستقيم على ساق السرد وحدها؛ هذا السرد الذي يقوم على التخييل المستقيل

[1]– عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 05.

ببنيته ومعناه عن اللغة (حيث تستطيع الرواية الشفوية، المتغيرة دوما، أو الصورة السينمائية الصامتة، كنسق دال، أن تنقل السرد مثل اللغة تماماً)، فإنّ الوصف، باعتماده على المعرفة التي تمر، حتما، عبر اللغة، يحتاج، من جهته، إلى كفاءة تسبق تحققه في الخطاب؛ إذ يجب على الراوي، في حال الوصف الذي يتقوّم به الخطاب ويكتمل، أن يكون ملماَ بعالم الكلمات إذا ما ابتغى التعريف بعالم الأشياء، ذلك لأن التواصل الوصفي يقوم على اليقين الذي يحث الموصوف له على مطابقته بما يتخلل فكره من معرفة تتسم بالجزم والإطلاق، بينما يقوم التواصل السردي على الخبر الذي لا يُخضعه المرويُ له لمعيار الصدق أو الكذب، لأنّ مصدره الخيال المتسامي على الواقع الذي انطلق منه"[1]"، يجسد هذا التزاوج بين السرد والتخييل نص المشهد التالي: "في مسيرنا كنت أفرك يدي. امتدت البقع البنفسجية عبرها. البرد جعلها رخوتين بطريقة مفزعة، ومنحها لونا جعلني أقلق. أسرع في العملية، وأنفخ فيهما بقوة أكثر، وهكذا، وبعد دقائق، يعود إليهما لونهما الطبيعي، ويتراح خوفي أنني قد أضطر في يوم ما إلى بترهما. للحظات من المسير لا أكاد أفكر في شيء، ننعطف يميناً ثم يساراً، نتجاوز الأبنية المتفرقة، ونقطع الشارع الرئيسي مبتعدين"[2] ركز الراوي في هذا المشهد على وصف تلون اليد، مما يدل على البرد الشديد الذي كان يسود المكان ومخاوف الراوي من المستقبل، كما يدل على بعد المسافة المقطوعة والمصير المجهول من خلال الطريق الملتوي وبين الأبنية المتفرقة.

-الصورة المشهدية المركبة:

كثيرا ما لا يكتمل تقديم مشهد روائي إلاّ بعد الجمع بين العديد من الصور المختلفة من هنا وهناك وتركيبها مع بعضها البعض، وهنا تلعب الكفاءة/القدرة التخييلية للكاتب دورا مهما في إخراج مشهد مميز يمنح العمل الفاعلية التأثيرية التي تحدد جمالية النص الروائي "وواضح أن فاعلية التخييل قد أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة"[3]، وإن هذا النوع من العمل عند الروائي يشبه عملية (المونتاج) التي يقوم بها السينمائي عند الجمع والتركيب بين مختلف الصور أي" أن المونتاج قام بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاور الصور هو الذي ينتج المعنى السميائي"[4]، ليكوِّن منها مشهدا واحدا تحس وكأنّه صورة متكاملة لا يوجد أي تنافر بين حدود الصور المركبة.

---

[1]- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، درا ميم للنشر، الجزائر، ط1، س2016م، ص: 51،52.

[2]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص:8.

[3]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص: 60.

[4]- صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، س2014م. ص: 61.

هذه الفاعلية التخييلية كثيرا ما تظهر في العمل الروائي على شكل صور بلاغية بصرية "وهي متواليات تركيبية حقيقية، ذات قدرة إقناعية، تتلاقى أطرافها على امتداد مونتاج سينمائي، بحيث يسفر تتابع مختلف المشاهد وتقابلها عن استدلالات مركبة"[1] مما يجعلها مترابطة ومتشابكة ضمن نسق سردي متجسد في مشهد يخترق حدود الواقع، يجعل القارئ يستخدم إستراتيجية إدراكية ذات عناصر ذهنية معقدة.

نص الرواية حافل بالعديد من هذا النوع من الصور المركبة والمتتالية، والمتنوعة بين التركيب الوصفي والاستذكاري والاستشرافي، مثلا المشهد التالي يجسد ذلك "كانوا قد اقتربوا وبدأ تبادل العناق إلى أن وصلت الشاحنات، صعدنا على متنها، وما لبثت أن انطلقت مسرعةً إلى الجنوب، وبقيت الأيدي تلوح لنا من بعيد، والدموع تنساب من عيون الأصدقاء القدامى. بعض الوجوه كان ذلك آخر وداع بالنسبة لنا، أما بعضها الآخر فقد التقيتها، لكن بعيداً عن أوروبا بآلاف الكيلومترات"[2]، فهو يجمع بين مجموعة من الصور: فالصورة الأولى: الإقتراب والعناق، الثانية: وصول الشاحنات، الثالثة: الصعود على متن الشاحنات، الرابعة: الانطلاق السريع للشاحنات، والتلويح بالأيادي والدموع تنساب، الصورة الأخيرة تنقلنا إلى فضاء آخر بعيد هو الإلتقاء ببعض الرفقاء في أوربا، إنّ كل هذه الصور المتتالية قدمها الروائي ضمن مشهد واحد متسارع الأحداث يحمل بين حيثياته الكثير من الدلالات المتزاحمة والمتعاضدة في الآن نفسه بين الرحيل وألم الفراق والصعود واللقاء، وبهذه المشاهد يعكس الروائي صورة الحياة المتسارعة التي لا تنتظر منا أحدا كي يقرر ماذا يفعل أو تستأذن لكي تسير.

3-1-مشهدية الفضاء:(الزماكانية) المقام:

سبق وأن بينا الدور الذي يلعبه المقام في تحديد مقاصد المخاطب وتحديد أنواع الحجج والآليات التي يوظفها المحاجج، ولذلك فالحجج تتأثر بتغيرات المصاحبة لحياة النامية، ومنها تغيير الوسائل التقنية والظروف المادية والتطلعات الناس و آمالهم فالحجة التي كانت ناجعة بأمس، قد لا تكون صالحة اليوم، حيث يجب على المخاطِب أن يراعي شروط ومقتضيات حال المتكلم حتى تكون حججه أكثر فاعلية ويعمل على حسن اختيار الحجج المناسبة، لذلك المقام الذي يعتبر "من أهم استلزامات التي تتعلق بالقول الطبيعي تلك التي

[1]- أمبرتو إيكو، سميائيات الأنساق البصرية، ت: محمد تهامي العماري، محمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط4، س: 2013، ص:.107

[2]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص:10.

[3]- طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص: 97.

[4]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص:10ص:10.

تنشأ عن المقام الذي قيل فيه أو عن السياق الذي جيء به من أجله والتي تتوسل بجملة من قواعد التخاطب التي يتبعها قائله، وقد يكون مقام الكلام مقاما يستدعي اعتبارات خارجة لا يشاركه فيها غيره، أو يكون مقاما لا ينفرد بأسباب خارجية معينة"[1]، وعليه يتشكل الدليل الذي يستطيع به المخاطب أن يقنع به خصمه، فبناء الدليل يفرض على صاحبه أن يراعي المقام بالدرجة الأولى.

فالدليل الذي يصلح الاستدلال به ويؤدي غرضه اليوم قد لا يصلح أن يكون دليلا بعد زمن معين، حيث تزداد قيمة الدليل كلما كان توافق المقام معه، وعليه فالدليل يأخذ قوته حسب المقام الذي وضع له، بحيث أنّ أساليب "الحجاج تتأثر بالتغيرات المصاحبة لحياة الناس، ومنها تغيير الوسائل التقنية والظروف المادية وتطلعات الناس وآمالهم فالحجة التي كانت ناجحة بالأمس، قد لا تكون صالحة اليوم"[2]، لذا يجب التعرف على جميع الظروف المحيطة بذلك المقام حيث "لكل مقام نوع خاص من الجمهور، ولكل جمهور ضوابطه ومحدداته"[3]، فالحجة مثلا التي يقتنع بها العامي تختلف عن الحجة التي يقتنع بها العالم والحجة التي يقنع بها المسلم غير الحجة التي يقتنع بها غير المسلم، فالتصديقات تختلف من شخص إلى آخر وبالتالي كل محفل إلا وله أصحابه، فالحجة التي تقدم في الساحات العمومية غير الحجة التي يدلي بها شخص معين في محفل معين ضمن موضوع معين.

فأسلوب الكلام عامة يجب أن يكون "مرهونا بفهم مقاصد المرسل، وذلك في الحجاج مثلا، وفي الاستراتيجيات التي تبلور العلاقة بين طرفي الخطاب، ويتم ذلك بإدراك مقاصد العلاقة بين طرفي الخطاب، ويتم ذلك بإدراك مقاصد بوصفها المعنى، ويبنى على عدم فهم القصد إنتاج خطابات غير مناسبة للسياق"[4]، وبما أن الغرض الأساسي في العملية الحجاجية هو الإقناع والتأثير فيلزم المخاطب أن يبحث في الظروف المحيطة بالمخاطب التي تسهل وتفعل هذه العملية بحيث يستغل كل موقف مهما كان شكله لحسابه وعادة ما "يبنى فعل الإقناع وتوجيهه دوما على افتراضات سابقة بشأن عناصر السياق خصوصا المرسل إليه والخطابات السابقة والخطابات المتوقعة"[5]، وعلى هذا الأساس قسم المخاطب إلى ثلاثة أنواع حسب حاله

[1]- طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص: 97.

[2]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية،الكتاب الجديد، ص:260.

[3]- محمد طروس، النظريةالحجاجية، ص: 16.

[4]- محمد طروس، النظرية الحجاجية، ص: 211.

[5]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، ص: 444.

فهناك مخاطب خالي البال وهناك مخاطب متردد في التصديق أي شاك وهناك مخاطب جاحد منكر [1] وتختلف عندها درجة الإقناع التي يسعى إلى تحقيقها المخاطب.

يستلزم عن ذلك اختلاف الأدلة التي يستدل بها المخاطب مع كل مخاطب "أخيرا فإنّ الإقناع يحدث عن الكلام نفسه إذا أثبتنا حقيقة أو شبه حقيقة بواسطة حجج مقنعة مناسبة للحالة المطلوبة"[2]، ففي الحجاج لا يشترط أن تكون الحجة صادقة دقيقة بقدر ما تكون تتناسب ومقتضيات الكلام، "ومع مراعاة التفاعل بين دور الفرد في الأداء وغاية الأداء في إطار دور الفرد في المجتمع يمكننا أن نصل إلى فهم "المقام" الذي يقال فيه "المقال"[3]. كل هذه العوامل لها دور فعال في إعطاء مصداقية قصوى للدليل.

يشكل الفضاء في النص السردي المعاصر بؤرة ترتكز عليها أحداث السرد وتتأثر بخصائصها الشخصيات، بل إن هناك من النقاد من اعتبر الفضاء شخصية رئيسية من شخصيات االنص الروائي، فهو يمثل عادة الزاوية التي يلتقط منها الراوي مشاهد الرواية أو المساحة التي ينتظم داخلها النسيج الروائي، والمشهد التالي يشير إلى هذين البعدين في الوقت نفسه : "مع أنّ كل كلماته كانت همسا، إلا أن الحارس انتبه إلينا، وصرخ بي ثم تقدم مسرعاً وامتدت رجله تركلني. صمت و لم أنبس بكلمة، لم أرد أن أحدث أيّ جلبة، لأنه كان موقفاً عادياً تكرر عدة مرات في فاريني. تتتره عبر الساحة في سكينة، وللحظة تُفاجأ بالقدم الخشنة وهي تقذفك لمسافة إلى الأمام. فكرت في بابلو للحظات، ورفعت رأسي محاولا أن أكتشف مكانه، ولكن الضوء الضئيل المنبعث من المحطة لم يسعفني، وفقدته لدقائق ثم لمحته في مقدمة الصف، ثم وهو يلج غرفةً بدت للوهلة الأولى مثل مخزن قديم لقطع الغيار، تمددنا فيها بعد أن نزعوا عنا الأغلال، ودخل الملازم المسؤول عن الحرس، تأمل الوجوه، وأعاد النداء على أسمائنا، ثم خرج وعاد بعد لحظات ومعه بقية الحرس ووزعوا علينا الأكل"[4] يصور هذا المشهد الفضاء الفسيح الذي تدور فيه الأحداث الساحة المظلمة الواقعة جنب المحطة، كما يدل على أن الراوي كان ممددا يرقب المكان من زاوية معينة في هذه الساحة ثم من زاوية غرفة مظلمة، كما أن هناك العديد من العلامات اللفظية التي تدل على فضاءات متباينة منها: دخل، يلج، خرج، عاد، أرفع رأسي، مسافة إلى الأمام، المنبعث، مقدمة الصف، فهذه العلامات تحدد نوع الفضاء، وطاقته الاستيعابية فتجعل منه فضاء فسيحا وكلما كان الفضاء واسعا مظلما زاده ذلك غموضا ورهبة

[1] – ينظر، محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 35. وينظر،ابن ظافر الشهري إستراتيجية الخطاب،ص:115.

[2] – محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 25.

[3] –حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 1998م ص: 364.

[4] – عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 18.

وهذا ما أراد الراوي بلوغه وهو إقناعك بمدى التوتر والخوف الذي كان يملأ المكان مع أنك لا تتوقع ماذا سيحدث من حين إلى آخر، فتنشغل بالتفكير والتحليل والتوقع، فتدخل في عملية تخييلية جدلية بين النص. من هنا تتوضح معالم النص الحجاجي.

أما فيما يخص الفضاء الزماني فهو يشارك المكان في الإبداع الروائي حتى يجعل من النص المكتوب مادة متحركة ذات الأبعاد الثلاثية من خلال تعالق الزمان والمكان بالصور البلاغية، فقد جاء في نص الرواية: "أن أقتنص الشعور الذي يداهمني أحياناً، وأنا متمدد داخل الخندق، وتُضاء السماء فوق رأسي بالرصاص، ثم لا تلبث أن تطفأ الأنوار من الجهتين، ونسحب موتانا، بكل بساطة نخرجهم من الخنادق، ندفنهم دون شواهد واضحة، ثم نجتمع في الخيام، ندخن سجائرنا ونشرب، نعلب الورق لأيام بعدها دون أن يحدث أي شيء. ربما كان ذلك منطق الحرب، ولكني أراه اليوم محض جنون"[1]، ففي هذا النص أبدع الكاتب في استحضار مجموعة من المشاهد مترامية الأزمنة بين الأمس البعيد واليوم الراهن وما تخللهما من أيام عابرة لا تهتم بالماضي ولا تنتبه للمستقبل، يؤكد بذلك ما ذهبنا إليه سابقا وهو إقناعنا بأحجية الحياة التي نعيشها بأنها مجرد لعبة تلعب بنا يمينا وشمالا، فالذي يفهم حقيقتها هو الذي يعيش في سلام مع نفسه وكذا مع الآخرين.

3-2-المشهد الاستذكاري:

كثيرا ما تحدث رؤية بعض الفضاءات (مشهد طبيعي، موقف معين، منظر) تأجيج العواطف والأفكار حيث تحيل إلى استذكار فضاءات أخرى، من خلال مشهد تتزاحم فيه المخيلة التي تأمل أن تدخل الشخصية من خلاله عوالم أخرى، فـــ"الشخصية ليست فقط طولا وعرضا وعمقا، إنما هي إلى جانب ذلك، روح وفكر وهوى، كما أنّ المكان ليس مجرد بناء وامتدادا ونتوء، بل هو، أيضاً، تاريخ تصنعه الحقيقة والأسطورة، الطبيعة والثقافة، المدنية والبداوة، القانون والعرف،..."[2]، مثلا المشهد التالي يقول فيه الراوي: "اعتقدت أول مرة رفعت فيها رأسي ورأيت البوابة أنها كانت هناك في زيّ أحد الحراس. فركت عينيّ عدة مرات، ولكنها لم تكن هناك. هواجس تشتعل في رأسي تعيدني إلى تلك الأمسية الجميلة في قاعة المسرح في برشلونة. كان العرض الأول لفيديليو، الأوبرا الوحيدة لبتهوفن، وكانت زوجتي إلى يميني،

[1]-عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص:11.

[2]-سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، ص:55.

مبتهجة، وهي ترى ليونورا، زوجة البطل المسجون، تقف متنكرة في ثياب رجل من أجل التحايل"[1]، يعرض الراوي مجموعة من الذكريات في مشهد استذكاري هو وزوجته أثارها منظر عادي وهو رؤية بوابة المعتقل، غير أن الروائي استغله لينقلنا إلى فضاء آخر مختلف كل الاختلاف عن الفضاء الآني الذي يعيشه الراوي. لو فكرنا قليلا لتساءلنا ما العلاقة التي أحالتنا إلى هذا الماضي المستذكر المتباين، إنّ هذه العملية الاستذكارية عملية فكرية تقوم بالاستقراء أي جمع المواد إلى بعضها البعض ومن ثمّ مقايستها باللواحق فالعملية الاستدلالية هي ترك الروائي للقارئ القيام بها فهو بذلك يعمل عمل الموجه لا غير.

الأمور التي نتوقع حدوثها غالبا ما نتوقع حدوثها بالاستناد على أمور سبق حدوثها كانت لها نفس الأسباب في حدوثها "وذلك أن المتوقَعات أكثر ذلك يشبهن الماضيات، فقد ينبغي أن نستعمل البرهانات في التنبؤات إذا لم يكن الكلام موضع تفكير، فإنّه بهذه يكون التصديق" [2] لذا يلجأ المحاجج إلى الاستشهاد بما مضى والقياس عليه وهذا يعتبر من أقوى الأدلة التي يحتج بها.

3-3-المشهد الاستشرافي:

يعتمد الروائي كثيرا على هذا النوع من المشاهد لتفسير بعض الجوانب الغامضة من الحياة أو للترويح عن الشخصيات التي كستها الخيبة، فيدخلها الكاتب ضمن عوالم افتراضية تتعدى الواقع زمانا ومكانا وتصورا فكريا، لأنّ "العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له. هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف تعوّدنا أن نسميها رومنسية وهجائية وواقعية. إن التخييل يمكن أن يقدم لنا عالم الهجاء المنحطّ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي. ويمكن أن نتصور هذه الصيغ الثلاثة القاعدية للتصوير التخييلي بوصفها النقاط الوسطى والنهائية لمجموعة من الممكنات"[3]، المشهد التالي من الرواية يجسد هذه الرؤية بوضوح: "كان يوما لا يمكن أن يمحى من الذاكرة. حتى بابلو بدا مختلفا، أكثر تفاؤلاً عندما عرف أننا ذاهبون إلى إفريقيا، أعتقد أنّها هي التي قرأ عنها في مغامرات الرحالة حيث يصطادون الفهود والفيلة، ولكنه لم يلبث أن صمت عندما انفجر شابٌ فرنسي بيننا بالبكاء، وهو يقول: "سوف نموت في مستعمرات مليئة بالأمراض والجوع. إنهم لم يرسلونا إلى هناك إلاّ من أجل الموت. لقد قال بعض المعتقلين ذلك في رسائلهم. لقد ذهبوا إلى هناك ولم يعودوا. لا أريد أن أغادر

[1]-عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 13.

[2]- أرسطو، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي 141.

[3]- روبارت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تـــ: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافة بجدة، ط1، س: 1994م، ص: 97.

فارني"[1]، ففي هذا المشهد يطرح الكاتب مشهدين متداخلية استشرافيين بين الرؤية التفاؤلية والرؤية السوداوية، ويترك بعدها المجال مفتوحا للقارئ لكي يقف على أحد هذين المشهدين مثله مثل الراوي ففي مثل هذا النوع من اللحظات يصبح القارئ والبطل شخصا واحدا يفكر بفكره ويستشعر بحواسه وتتدفق عندها الطاقة الجمالية الكامنة في العمل الأدبي.

المشهد التالي كذلك يمثل هذا النوع من المشاهد الاستشرافية،"شئت أيضا ثمن المراهنة، وربما سنأخذ ابن الرابي معنا"، كنت وبابلو والبقية من الجمهوريين نحتاج أن نصدق بعض الأحجيات كي لا نموت بسرعة، والطريق إلى "ريفيسالت" لا تودّ أن تنجلي إلا بعد أن تُنهك مخيلاتنا بالكذب على أنفسنا. "[2]

فهذا اعتراف ضمني أنّ بعض المشاهد هي من صنع الوهم، تعمل على ابتكارها المخيلة وتسعى إلى تجسيدها في أرض الواقع وهي من نوع المشاهد الاستشرافية تجعل من الواقع المرير ذا طعم حلو يمكن أن نتذوقه أو بالأحرى نتجرعه.

الفضاء ونوعية الإضاءة:

يشكل الفضاء عنصراً أساسيا من عناصر السرد لكن قد يكتسي الفضاء طابعا خاصا كلما ألقي عليه نوع من الإضاءة المعينة، لذا فالمشاهد التي تقدم إلينا فضاءات مختلفة تختلف باختلاف مناطق تسليط الرؤية أو الضوء عليها، "وهو الإطار الجمالي لمدركات العين التي تؤطر منظوراتها بإحاطة العمل الفني بجملة من التلقيات ذات التوجه الانطباعي، ثم إن استقبال الأجناس المرئية كالأسطح والأجسام والألوان أساسه الإدراك البصري"[3] وهناك عدة علامات لغوية تدل على مؤثرات ضوئية يمكن تقسيمها إلى

"1 –صنف الهدم/ البناء(شيِّد، دعم، مكَّن، حجَّر، ذرَّ، بدَّد، مات،ولد،حرق).

2–صنف التواصل/ عدم التواصل (مال،كشف، انتقل، فتح،أغلق).

[1]–عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 9.

[2]–عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 17.

[3]–معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، ص: 33.

يقوم الصنف الأول على محور الذات/ الموضوع وهو المسؤول بشكل أساسي عن شدة أطوار الضوء وتواترها.أما الثاني فهو يقدم على محور المرسل/ المستقبل وهو المسؤول بدوره عن تجليات وضوح الرؤية visibilité والتحرك والتوجّه"[1]

فالنظرة التي ألف الراوي أن ينظر من خلالها إلى ما يحيط بالمعتقل كانت من الربوة يقول في ذلك "ربوة المعتقل علمتني الكثير، وحتى مدينة جلفا الصغيرة تراءت لي بشكل آخر، ليس مثلما رآها البقية، وهكذا أردت أن أعرف العرب وحدث ما حدث في أيام الآحاد الغربية لا يمكن أيضا أن أقارن ما بين جبال "سييرا دي مويرتي" والجبال الشرقية هناك، خلف ربوة "عين الأسرار". قد يبدو الأمر غريباً لو فكرت في الأمر، بالرغم من أن بعض اليهود البولونيين كانوا يجلسون لساعات يراقبون سفح الجبل الشرقي، حيث تمتد مقبرة المسلمين"[2] فمن خلال هذا المشهد المترائي من أعلى استخلص الراوي الكثير، فكأن زاوية النظر العليا تُرقي الأفكار وتسهم في اختمارها ونضجها مستحضرا مع تلك النظرة التصورات الذهنية السابقة التي ما فتئ هذا المشهد يبددها.

"الرؤية الظلامية(vision scotopique):

هي رؤية يمكن أن نقول أنها شبه مستحيلة أو أن هناك بعض التأثيرات السينمائية تمكن المشاهد من الرؤية فيها، حيث تكون ظروف الإضاءة خافتة، نشهد مثل هذا النوع من المشاهد في وصفه لبعض طرق السفر من أوربا إلى إفريقيا في الرواية "طريق "ريفيسالت" لم يرد الانتهاء تلك الليلة يزداد طولا وتتباطؤ الشاحنة القديمة بنا، مخلفات الحروب، تحملنا عبر طريق سيئة. غابت الوجوه البائسة في عمق سحيق من الظلمة، وجعلت اسمع أحد، وأشعل آخر سيجارة قربي، نفث دخانها ورأيت الجمرة تزداد اتقادا وهو يسحب نفساً ومررها إلى بابلو الذي كان قربي، أمسكها وسحب الدخان منها بعصبية تجذت في ضوئها الذي اشتعل أكثر[3]، فهناك الكثير من الألفاظ التي تدل على أن المشهد كان يسوده الظلام يتخلله بعض الضوء كـــ (غابت، الجمرة، تجذت) وكذلك في قوله "لم يمهلنا ليلتها الضوء كثيراً، إذ تسرب عبر النافذة الوحيدة للغرفة، ثم فُتح الباب ودخل الملازم وأخذ يتفرّس في الوجوه التي تحدّته بالغناء، بدا وكأنه لم ينم الليل كله، سحب سيجارة من جيبه، أشعلها وعاد يتأمل الوجوه: "تغنون أيها الكلاب، سترون إفريقيا

[1]–جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ت: علي أسعد، دار الحوار، ط2، س: 2010م، ص:65،66.

[2]– عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص:10.

[3]– عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 16

قريبا"[1] يشير هذا المقطع من الرواية إلى مشهد يصور حركة الإضاءة وسط الظلمة التي تسلط الضوء على ما يريد الكاتب أن يريه لنا بالتحديد فـــ"إلى جانب الانتشار البرغماتي للضوء في الصور الفضائية وفي العناصر الطبيعية، يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة والجهل والانبهار أو النسيان"[2]،فكل شيء يقع عليه الضوء ضمن هذا المشهد له دلالة، وتأثير بالغ في تحديد مجريات الأحداث داخل النص الروائي مثلا:(تسرب الضوء يحي إلى الظلمة التي كان يقبع فيها المسجونون ومدى القمع، والظلم الذي كانوا يعيشونه فالظلام هو رمز الظلم والمجهول وكل أنواع الأسى والقهر.

مشهدية اللقطة:

يعتبر هذا النوع من المشاهد كومضات قد تكون متتالية أو تكون داخل النسيج السردي ضمن مشاهد معينة وهي في الحقيقة تعبر عادة عن حدث سريع تلتقطه العين لكن له مدلولات كبيرة قد تكون ذات أثر كبير في تغيير مجريات الأحداث، وتنشأ هذه الدلالات من "العلامات الايقونية عندما تتركب في ملفوظات، منشئة بذلك لقطات (وفق خط سنكروني متواصل)، فإنها تولد في الآن ذاته ضربا من المشهد الخلفي (plan de profondeur) ذي سمك دياكروني، يخلق بدوره مشهدا آخر متعامدا مع الأول، يتمثل في الوحدة الإيمائية الدالة"[3]، فهو يمثل الخلفية أو قراءات لبعض المشاهد الأخرى." يمكننا القول أن المونتاج (التوليف) هو عملية خفية وتركيبية في آن واحد، بحيث يشير إلى ربط اللقطات حسب المعنى المنطقي لخطاب الفيلم... وفي عمليات المونتاج الكبير من الإمكانيات لخلق الترقب والغوص والتوقع والمفاجأة، فالمونتاج لديه الكثير من الحيل التي يستطيع بها أن يجعل مشهداً أو فصلاً من الفيلم أكثر إثارة وإحدى هذه الحيل نجد التقطيع المزدوج، والتقطيع المزدوج هو القطع أمام وخلف لقطتين أو بين مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج "[4] وهذا التوتر الذي يقيمه تقطع اللقطات، يضفي على النص الروائي لمسة الاستشعار الجمالي التي يبحث عنها القارئ بين جنبات المشاهد، تحمله على التساءل والحيرة ومحاولة إيجاد إجابات معقولة تتناسب ودلالات اللقطات فاللقطات تمثل نوعا من الانزياح في الأحداث يجعل من الخطاب الروائي طفرة فنية تمرر مقاصد الروائي بكل أريحية.

---

[1]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 26.

[2]- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ص: 74.

[3]- أمبرتو إيكو، سميائيات الأنساق البصرية، ص: 126.

[4]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظرية إلى التطبيق، ص: 42.

تكون شدة الإضاءة عاملا مهما في توزيع اللقطات في العمل السينمائي "إن الفضاء التوتري الذي تسكنه الشدة الضوئية وتشير ذات الإدراك والإبلاغ إلى معطياته الزمانية، يضمن الإدلال داخل العالم المرئي. وتؤثر القوى اللاحمة والمبددة بشكل صريح في جسد هذه الذات ودورها الإشاريdéictique، وفي الفضاء التوتري في الوقت نفسه. في اللحظة التي يتم فيها تجاوز عتبة إنبهار، تنفصل الذات والمكان عن بعضهما، ويتعطل تحديد المعطيات الزمانية والمكانيةdéictisation "[1]وهذا يعتبر من بين الإيفادات المهمة التي استفادت منها الرواية عند تعالقها بعالم السينما لإظهار بعض اللقطات، مثلا قول الراوي"وهكذا بعد لحظات كنت أسحب أمتعتي وأقف مع البقية عند بوابة المعتقل."[2] فبين سحب الأمتعة والوقوف زمن اختزل في لقطات متتالية والعلامات التي تدل على أن هناك وقت هو لفظتي :أقف، أسحب.

الاستدلال بالنقض والاعتراض:

هي نوع من العلاقات الحجاجية "ذات خلفية منطقية واضحة إذ ندفع أمرا بإثبات تناقضه مع نتيجة للخطاب وإن كنا لا نستطيع الحديث عن تناقض شكلي خالص في الحجاج من قبيل أسود/أبيض إنما أقصى ما نستطيع الحديث عنه"[3]، ورغم التناقض الصريح إلا أن هناك ترابط منطقي يصل بين الأمرين

أ- النقض:

أو ما يسمى بالتفنيد، "وهي عملية منطقية، تهدف إلى نسف البرهان عن طريق إثبات الأطروحة المعنية أو كونها غير مبرهنة "[(4)]" وهذا النوع من الاستدلالات الاعتراضية نجده بشكل كبير جدا في الرواية ما فتئت تطرح قضايا وتجد لها ما يبررها بالاستدلال بنقيضها، التي نذكر على سبيل الاستدلال من الرواية:

-"إنها الحرب، وفيها لا يستطيع الانسان المحافظة على انسانيته، إنّه يقتل ليبقى، لينقض نفسه وجنوده ليعيش بعدها، ويندم على أشياء كثيرة ارتكبها، وأخرى لم يرتكبها"[5]

[1]- جاك فونتاني، سيمياء المرئي،، ص: 78.

[2]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص:10.

[3]- سامية دريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، س2008م، ص: 344.

[4]- ألكسندرا غيتاتوفا، علم المنطق، دار التقدم، الاتحاد السوفياتي، (د.ط)، س1999م، ص: 286.

[5]-عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 11.

-"ولكنه يرفض إذا تعلق ذلك بالخمر، وهو الذي يشرب بشكل يومي-تلك من الأشياء التي لم أكن لأفهمها في العرب"[1]

- "أيّهما أشدّ قسوة، أن تموت في حرب خاسرة أم أن تحيا في منفى بعيد؟"[2]

-"لا أدري، و لكن ما أعرفه أن بعض الفجائع تصنع الفكاهة في عالم ينحدر إلى الجنون"[3]

من كل هذه الحجج القائمة على النقض والتعارض أراد "عيساوي" أن يبين لنا القلق والحيرة والدوامة التي كان يعيشها الراوي منذ اعتقاله فكل شيء بدا كأنّه لم يعرفه يوما عندما كان يتمتع بالحرية، مما زاد ألم الراوي وخوفه لكن في نفس الوقت أصبح على يقين تام أنّ حياة المعتقل بقسوتها وانغلاقها منحته راحة عندما، فتحت أمام عينية عوالم جديدا لم يخبرها من قبل، فهو بهذا الحجج يثبت تناقضات الحياة.

ومن خلال هذا التفصيل يتبين هذا الاستدلال أكثر.

حجـــــــــــــــج	الحجج المفندة = الناقضة
يرفض إذا تعلق ذلك بالخمر	وهو الذي يشرب بشكل يومي
إنّه يقتـــــــــــــــل	ليبقى، لينقض نفسه وجنوده
ليعيش بعدا، وأخرى "	ويندم على أشياء كثيرة
ارتكبها،	لم يرتكبها
أن تموت في حرب خاسرة	أم أن تحيا في منفى بعيدا
بعض الفجائع	تصنع الفكاهة

ب-**تقدير اعتراضات الخصم :**

جاءت الرواية حافلة بأسئلة كثيرة، فلا يخلو أي جزء منها من التساؤلات الراوي عن ما يحدث حوله، وكأنه في مناظرة يجادل حيث "يتصور مناظرة بينه وبين خصم، يكون فيها هو المتكلم الوحيد،

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 24.

[2]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي،ص 83

[3]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مورتي، ص 83.

يعرض من حجج الخصم ما يلائمه ويساعده على تدعيم حججه وإبراز قوتها "[1]، فهو يطرح حججه بعد أن يقيم دعوى يدعيها هو على لسان خصومه، نذكر بعض الأمثلة على سبيل الذكر لا على سبيل الحصر قوله في: "لم يكن غريبا أن يتزل الحلفاء في الجزائر، وربما قضوا وقتا أطول في الميناء، ولكنهم لن يفكروا في العبور إلى الصحراء، كنت متأكدا من ذلك، مع أن أغلبيتهم ما كانوا ليتفقوا معي، أرادوا أن يصدقوا أنهم سيفيقون في يوم ما، وهو قريب، ليروا الشاحنات الإنجليزية و الأمريكية، و الجنود وهم يحاصرون المعتقل، من أجل تحريرهم. لم أجرؤ أن أقف في وجوههم وأصرخ: "لا تنتظروا أي أحد، إن الحلفاء لن يفكروا بكم، إنهم حتى لا يدركون أنكم هنا "[2]، هذا نموذج من الحجج التي قدمها "مانويل" على اعتراضات خصومه وإن كانت في أغلبها افتراضية من وحي أفكاره.

حجاجية الحذف أو الإضمار:

تقنية الحذف أو ما يسمى بالطي، أو بـــــــ" الثغرة أو القطع أو الإضمار أو القفز والمصطلح الأول هو الأكثر استعمالا في لغة نقدنا الحديث"[3]، والإضمار في الأصل ظاهرة خطابية غالبة على الخطاب بأنواعه؛ لأنه وسيلة من وسائل الاختصار"فالإضمار إذن حذف لا عن جهل بل حذف يطالب فاعله بإثباته"[4]، أي كل مضمر محذوف والحذف هنا معلوم لدى المستدل الذي يمكنه أن يطالب أو ذكر قرينة تدل على المضمر، "كما أن طي الصفات المشتركة قد يكون أدعى لقبول المتوالية القياسية من لدن المستمع مما لو ذكرت صراحة"[5]، ومن هذا المنطلق كان للإضمار الصفة الحجاجية لأنه يطلب الدليل لإثبات الدلالة وهي القرينة الدالة على المحذوف، "ذلك أن المستمع يحتاج إلى أن يعرف أن الكلام ينطوي على معنى مضمر مخصوص، وأن يهتدي إلى طريق يوصله إلى معرفة ما أضمر"[6]، وكذلك الحذف يعطي دلالات أخرى توحي إلى سبب الحذف وأثر ذلك على تراء الخطاب بمعاني مختلفة عن تلك التي يقدمها المحذوف لو أنه صُرِح به.

الشواهد على الإضمار تنقسم إلى قسمين هما الشواهد القولية وهي بدورها تنقسم إلى قسمين لفظية تكمن في علامات الإعراب والصيغ الصرفية أو معاني الحروف والقسم الأخر الشواهد السياقية وتكون في

---

[1]– حسن الصديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لنجمان، القاهرة،(د.ط)،سنة 2000م. ص: 213، ص: 214.

[2]– عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص 121

[3] احمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي، دار مضاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1،س2010م،ص:364.

[4]– التكوثر العقلي أو اللسان و الميزان،ص: 151.

[5]–طه عبد الرحمن، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام، ص:108.

[6]– التكوثر العقلي أو اللسان و الميزان، ص :230.

بنية النطق الذي ورد فيه الإضمار والقسم الآخر وهي الشواهد الحالية وهي الخارجة عن سياق النص أي المتعلقة بالمستبدل والمستدل له أو ينقص حال المتكلم أو مقتضى الكلام أي المقام. مثلا ما جاء في نص الرواية قول مانويل وهو يصف الحالة المتردية لعيادة المعتقل: "يغادر المرضى في أغلب الأحيان دون أدوية، عدا بعض النصائح التي يمليها عليهم الطبيب"[1]، ففي هذه الجمل لم يصرح السارد بحقيقة العيادة وأنها لا تحتوي على وسائل علاجية وقد دلّ على هذا المعنى الخفي بعبارة "يغادر أغلب المرضى بدون دواء" فقد استشهد السارد بأدنى وسيلة قد تكون في عيادة وهي الدواء ليدل على الوضعية المزرية التي كان عيشها المعتقلون هناك، وهذه الحجة تعرف بالاحتجاج "بالجزء على الكل"

وفي الخطاب السردي بما أنه خطاب تفاعلي فإنّ تقنية الحذف تفرض نفسها على الخطاب، وخاصة فيما تعلق بالزمن، وهذا ما تحدث عنه تودوروف فاصطلح على هذا النوع من الحذف أو الإخفاء الذي يتعلق بالزمن escamotage، حيث اعتبر أنّ "كلما كانت وحدة من الزمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل"[2] فزمنية في الرواية تقضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع، نجد ذلك في الرواية: سييرا دي مويتري" في مايلي: "بعد النزول ربما سيسمح للجان أخرى أن تزور المعتقلات وتحرر مواطنيها من هناك. ومع ذلك لم أكن متحمساً و لم أتمنّ أن تكون اللجنة الإسبانية هنا، وبالنسبة للآخرين سيكون الأمر مختلفا، سيأتي الروس، وربما البولونيون والإنجليز لأخذ عمال جدد، ويرث الجمهوريون ربوة الريح.

في نهاية الأسبوع سمعنا صوت السيارة، ثم تجلت من بعيد مختلفة أصغر حجما من ال سيارة أتي يملكها ممثلوا القنصل الإنجليزي..."[3]، ففي هذا النص حذف الروائي الأحداث التي حصل بين الزمن الذي غادرت فيه القنصل الإنجليزي وبين الزمن الذي قدمت فيه سيارة اللجان، لكن رغم هذا الحذف بالانتقال المباشر بين الزمنيين إلاّ أنّ القارئ يمكنه يستنتج على أنّه لم يحدث أمرا يستدعي الحديث عنه.

وكذلك نجد ذلك في ما جاء في نص الرواية على لسان "مانويا": "كنت أحمل نصيحة بيير مثل تميمة، و لم أجرؤ أن أبوح لأي أحد، سواء من الحراس أو المعتقلين الآخرين، ما عدا المقربين، إذا لم يكن يخفى عليهم ما حدث، ولكني حوّرت القصة وقلت إنّه في المستشفى العسكري. أما كورسكي والذين يقاسمونني

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 31.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن،الشخصية)،المركز الثقافي العربي بيروت،ط1، س1990م،ص:156.

[3]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 121.

الخيمة فقد علموا بالأمر منذ اليوم الأول. وحين مرّ أسبوع وجدت نفسي أدخل إلى مكتب الضابط، بعد أن أخذني إليه الحارس الفرنسي"[1]، إنّ هذا الحذف الزمني الذي مرّ بين اليوم الذي اختفى فيه بابلو وبين اليوم الذي استدعى فيه الضابط "مانويل" رغم أنّ هناك حذف إلاّ أنّ القارئ سيدرك أنّه لم يأت أي خبر عن مصير بابلو بعد اختفائه والدليل على ذلك القلق الذي عاشه مانويل واستدعاء الضابط له، ليستفسر عن أي معلومات قد تفيدهم في معرفة مكان بابلو، وإن لم يصرح بذلك مباشرة في نفس النص: "نظر إلي وهو يحاول ضبط الإشارة، ثم شتمه وأغلقه، وعاد إلي يسألني :

- ما الذي أتى بك إلى هنا ؟
- الحارس هو من صحبني.
- أه أنت صديق الإسباني الذي فرّ منذ أيام.
- إنّه يقاسمني الخيمة فقط.
- لا يهم. أتعرف إلى أين أراد الذهاب؟ أله أصدقاء في المدينة؟
- لا أدري.
- سواء كان صديقك أم لا، ولكنه مع ذلك كان شجاعا و لم يسمح أن مسكه حياً

ارتخت رجلاي لحظتها و لم أنتبه إلاّ وأنا أخاطبه بصوت مخنوق:

- أهذا صحيح؟ أما تقوله صحيح؟
- هل يهمك أمره؟

-نعم سيدي.[2]،

إنّ الحوار الذي دار بين "مانويل" والضابط لدليل على أنّ الفترة الزمنية المحذوفة من النص الرواية المحددة بأسبوع بقي فيها مصير "بابلو" مجهولا، وإنّ هذا الحذف يساهم في جعل الخطاب أكثر فاعلية حيث يكون الكلام مختصرا، موجزا، فيكون الخطاب موجها للعمل، عندما يذكر ما هو ضروري فقط، فينشط ذهن المتلقي، ويدفعه إلى المشاركة في عملية التخييل بتسريع الأحداث، فيدفع عنه الملل والتعب في أن يصل إلى مقاصد الخطاب، إذا ما تعدى ذلك ذاكرته وأرهقته التفاصيل التي لا تقدم ولا تأخر في سير الأحداث، هذا من جهة ومن جهة أخرى يدل هذا التحكم في سرد الرواية على العبقرية الإبداعية للروائي في حالة عدم الاستغراق في الاستطراد أو الاسترسال، وكذلك بالمقابل عدم حذف أجزاء مهمة من السرد، فإنّه

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 90.

[2]- عبد وهاب عيساوي، سييرا دي مورتي،ص: 91.

يساعد في إضفاء ثوب القدوة على المبدع التي هي نوع من السلطة المعنوية التي تقود القارئ إلى الإذعان والانقياد بإرادته، وعليه فإنّ القوة الخطابية الروائية في حالة الحذف الذي لا يشعر القارئ بأدنى قدر من الإساءة فهو يتقبل الأفكار بصدر رحب، على عكس السلطة المادية، فمن المعروف أنه كلما كان الأمر فيه إرغام أو مساس بكرامة الإنسان كان ذلك مكروها، لذا وجب أن تكون الأمور قريبة من طبيعة الإنسان والعادة حتى تجد النفس فيها متعة ولذة وراحة تعينها على الانقياد والاستجابة.

خاتمـــــة

خاتمـــــة:

بعد تتبع وسائل الإقناع في الخطاب السردي الروائي المعاصر، وبعد تبيين أهم العناصر السردية التي وظفها المبدع الروائي كآليات حجاجية توصلنا إلى النتائج التالية:

- إن بلاغة الحجاج تهدف إلى الإقناع، وإنّ آلياتها وطريقة توظيفها تمكنها من أن تحتوي كل الخطابات، مهما كان موضوعها ومهما كانت وجهتها، لا سيما الخطاب الروائي فهي تستمد قوتها الإقناعية وخصائصها الحجاجية وقيمتها من كل حقل تعمل في إطاره، في المقابل يمنحها القدرة على التأثير في المتلقي.

- بما أنّ الخطاب الروائي خطاب يقوم على عناصر احتمالية وعلى طرح مجموعة من الآراء، وهذه من صميم موضوعات الحجاج، وبما أن كل المواضيع ذات البعد الإنساني تقوم على الاحتمال، هذا يؤكد مسألة شمولية الجنس الروائي وجعله الميدان الرحب الذي تشتغل في إطاره وسائل الإقناع بكل حرية ودور ذلك في تنمية الفكر الإنساني بكل اختلافاته وتناقضاته.

- آليات الحجاج وأدواته تحرك كل نوع خطابي يستهدف المخاطب وتجعله ذا فعالية أقوى وأمتن، باستعمال الإجراءات المنطقية والبيانية بأسلوب سهل بسيط بعيد عن التكلف والزخرف اللفظي الذي يثقل كاهل النص ويذهب أهدافه الأساسية، مراعيا في ذلك مقتضيات السياق والحالة النفسية والاجتماعية للمتلقي وحتى الفكرية وهذا المسعى الذي ترومه الرواية العربية المعاصرة لتصل إلى مصاف الخطابات العالمية الإنسانية، وهذا ما تجلى بوضوح في رواية "سيرا دي مويتري" لذا فإنّ الحجاج كان لها داعما قويا تستند عليه في ذلك.

- أدى الاهتمام بتوظيف وسائل الإقناع في المتن الروائي الجزائري إلى إظهار حقيقة لابد منها، وهي أن العملية الحجاجية تتعلق أساسا بالمستمعين، لأن ذلك يساهم بشكل كبير في بناء وإنتاج وتوجيه المسار الحجاجي، لذا غدا المستمع محورا أساسيا في الخطاب الروائي وأحد أهم مقوماته البنائية، وإليه تتجه مقصدية الخطاب. وبناء على وضعية المستمع من خلال العناصر السردية يتشكل الخطاب الإقناعي وفق استراتيجية حجاجية يعمل المبدع على تشكيلها.

- الحجاج من أبرز وأوسع أشكال التواصل التي تتفاعل فيه القدرات وتتباين فيه الآراء وتستقيم فيه الرؤى، باستغلال كل المعطيات والآليات وسيلته اللغة الطبيعية التي تعتمد عليها الرواية المعاصرة الموجهة لجميع شرائح المجتمع لما تتوفر عليه من مرونة وسهولة في تقبل الآخر تقبلا موضوعيا واعيا، ولا يكون هذا التواصل فعالا، إلاّ من خلال خطاب متداول، يتجلى هذا في بساطة وسلاسة لغة رواية "سيرا دي مويتري".

- من أهم الخصائص التي يقدمها الحجاج للمبدع الروائي والناقد على حد السواء تقنيات فهم النصوص بالوصول إلى مقاصدها الرئيسية وتفكيك شفراتها الغامضة وتحليل العلاقات والربط بين المكونات الداخلية كاللغة والأسلوب وترتيب أجزاء النص، وكذا الخارجية كتعالق النصوص والخلفيات التاريخية والإيديولوجية والثقافية والفكرية، والتي تكون مجتمعة عادة في الجنس الروائي باعتباره الخطاب الأكثر اتساعا واشتمالا للعناصر الفنية وقد تجسد هذا في رواية "سيرا دي مويتري".

انزاح الخطاب الروائي المعاصر العربي في المرحلة الأخيرة نحو التجديد في الآليات وفي وسائل البناء ومحاولة مقاربته لأنواع أخرى من الخطاب وتطوير الأساليب الفنية رغبة في الرفع من المستوى الإبداعي للنص الروائي وجعله أداة تخترق المواضيع الحساسة ذات الأبعاد العميقة والمختلفة، التي تتماشى وقضايا الحداثة والتحاقه بالتسارع الفكري الثقافي، وذلك للخروج من النمطية والسطحية وبلوغ الأثر البين في ظل نزوح القارئ العربي نحو احتضان النص واستكشاف مكنوناته، فلم يعد يروقه النص الجامد أو الجاهز.

فقد وجد الروائي العربي ضالته في وسائل الاقناع التي فتحت له باب الابداع المغاير الذي يلامس إيقاعات النفس الذواقة وإرضائها مع الوصول إلى ترسيخ القناعات، لما تمتلكه هذه الوسائل من خصائص منطقية وتداولية وبلاغية تستجيب لمتطلبات القراء وتمنح النص الحرية والانبعاث المتجدد في التلقي النص عند انفتاحه على مستويات مختلفة من القراءة. التي تصنع للرواية في كل مرحلة وفي كل زمان ومكان جماليات خاصة بها.

تجسدت هذه الرؤى في الإبداع الفني بشكل واضح في الخطاب الروائي الجزائري سواء المكتوب باللغة العربية أو الفرنسية، وهذه الحقيقة البينة أصبح مشهود لها في مختلف الأوساط الأدبية، فالرواية الجزائرية أضحت تكتسح معظم الجوائز في المحافل الدولية عامة والعربية خاصة. فكان لزاما على الباحث العربي كذلك أن يعمل على التجديد في وسائل القراءة والبحث في الآليات التي عملت على تحقيق هذه النهضة الفنية التي شهدها الفن

الروائي الجزائري خاصة، في ظل احتفاء الساحة النقدية بمناهج وآليات للبحث مبتكرة ومستجدة تحاول أن تستجلي مكامن الجماليات، وتقف على حدود مقاصد النصوص.

لهذه الأسباب تحديدا تم اختيار موضوع بحثنا الموسوم بـــــ" حجاجية الخطاب السردي في رواية سيرا دي مويتري، جبل الموت" و تم اختيار الرواية "سيرا دي مويتري" لعبد الوهاب عيساوي كنموذج تطبيقي لبحثنا، لكونها نموذج روائي يمتاز بالتنوع الأسلوبي وبفضاء ملون بالتعبير البيانية دون اضطراب أو غلو، يسمح للقارئ الولوج إلى أعماق الآثار الفنية والثقافية المتزاحمة التي تشد القارئ إليها شدا ولا تنفك حتى تجعل منه طرفا مشاركا يتأثر ويؤثر باستنتاجاته وتوقعاته اللامتناهية من خلال أحداث الرواية، هذه الحركة الفكرية والشعورية توجه القارئ نحو النقد وكسب مواقف جديدة تعمل على تغيير نظرته للأشياء وللعالم من حوله.

ناهيك عن دوافع ذاتيّة تمثّلت في الرغبة على تسليط الضوء على عمل فني جزائري رائع يعيد عرض المشهد الجزائر في فترة زمنية أُسدل عليها ستار النسيان رغم ما كان يعيشه الشعب الجزائري من مأساة حقيقة عبر عنها الكاتب من خلال توصيف وجوه الجزائريين، وكون هذه الرواية حازت على جائزة آسيا جبّار للرّواية 2015، كما أنّها كانت محلّ إعجاب من طرف القامة الأدبيّة الجزائريّة واسيني الأعرج و جريدة القدس العربي، و نالت عدّة جوائز أخرى في مجال الرّواية.

منذ نشرها إلى يومنا هذا لم تنل الكثير من الاهتمام من قبل الدراسات الأكاديمية أو غيرها، فالدراسات الموجودة إلى حد الساعة لا تتجاوز الثلاثة دراسات على حسب علمنا، وحتى الاشتغال على وسائل الإقناع في الخطاب السردي شحيح جدا مقارنة بالممارسات التطبيقية على أنواع الخطابات الأخرى.

كأي بحث هناك بعض الصعوبات التي قد تعيق الباحث، ومن الصعوبات التي صادفتنا أثناء بحثنا هو تنوع وسائل الإقناع مما فرض عليها تحري الدقة في اختيار ما يتناسب والمتن الروائي المختار وبما أنّ الرواية تختزل ضمن طياتها الكثير من المعطيات التاريخية والحقائق الحياتية المعاشة في فترة زمنية معينة كان علينا العودة إلى قراءة العديد من المحطات التاريخية التي رصدتها رواية "سيرا دي مويتري" مثل "الثورة الإسبانية" وما زامنها من أحداث سواء على الصعيد أوربي أو إفريقي أو الجزائري وكذلك الوقوف على بعض تراجم الرجال التي ذكرت في سياق الرواية مثل الدكتاتور "فراكو".

ومن كل ذلك تبلور لدينا ضرورة البحث في الاشكالية التالية:

أيمكن أن يخضع الخطاب السردي الروائي للتحليل الحجاجي وما مدى خصوصية الآليات المطبقة؟

اعتمدنا في دراستنا هاته خطة تضمنت مقدمة ومدخلا وفصلين وخاتمة.

حيث تناولنا في المدخل المعنون بـــــ" استراتيجيات بناء الخطاب" تطرق فيه إلى مفهوم الخطاب وآليات اشتغاله حيث ركزنا على الخطاب السردي الروائي ومقاصده الحجاجية وأثر ذلك في تفعيل آليات القراءة. ثم انتقلنا منه إلى الفصل الأول الموسوم بـــــ"الاقناع في الخطاب السردي" استفتحناه بالوقوف على المفاهيم العامة للخطاب الروائي وللسرد وما يتصل به من مفاهيم كالسرديات كما وقفنا على المفاهيم العامة للحجاج والإقناع والتواصل لنعرج بعدها على مقاصد النص السردي ومدى تفاعله مع المتلقي وأشكال ذلك التفاعل ومنه بينا علاقة الأنواع السردية بصور الإقناع، أما في الفصل الثاني المعنون بـــــ "استراتيجية الإقناع في الرواية" وقبل أن نلج إلى استخراج الوسائل الإقناعية للروية المأخوذة كنموذج للدراسة "سيرا دي مويتري" بحثنا في السياق التاريخي للرواية محاولين إعطاء لمح وجيزة عن مضمون الرواية وما اتصل بها من أحداث تاريخية والتي استوحى منها الكاتب مادته الروائية وكذا أهم الأحداث التاريخية التي غيرت مجرى أحداث الرواية وأثر ذلك على الشخصيات، كما أننا استعرضنا جانب من سيرة المؤلف حتى نستطيع أن نتوقف على بعض الجوانب التي كان لها أثر فاعل في تحقيق هذا العمل الروائي المتكامل، وبعدها مباشرة بدأنا بتحليل العناصر الروائية في محاولة منا لاستجلاء مواطن تعالق وسائل الإقناع بعناصر السرد في روية "سيرادي مويتري" جبل الموت نذكر منها الزمان والمكان وكذلك الشخصيات وتفاعلها ببعضها البعض، وترتيب الأحداث، لم نمر على تلك العناصر إلاّ وربطنا بينها وبين وسائل الإقناع كترتيب الحجج وتوظيف الاستدلالات والشواهد واستعمال الصور البيانية المختلفة كالاستعارات داخل النسق الروائي بغية توصيل رسائل ذات قيم اجتماعية وثقافية وحتى نفسية وأكثرها انسانية تقوم على احترام الذات والتعايش في عالم يسوده السلم والهدوء بعيدا عن الصراعات.

فرضت علينا طبيعة الموضوع أن نشتغل على منهجين رئيسيين هما المنهج الوصفي والمنهج التحليلي فقد كانا المقاربتان الأمثل في استجلاء آليات الحجاج ومدى توظيفها في الفضاء الروائي.

انتهت بنا خاتمة هذا البحث إلى استنتاج نتائج مهمة قد تضيء جوانب من المشهد السردي الروائي العربي، وقد تجيب على الاشكالية التي تمحور حولها هذا البحث، ومنها: أنّ الوسائل الإقناعية الحجاجية تشكل جزءا هاما من تشكل الخطاب السردي، وأنّ الآليات الحجاجية كان لها حضور واضح من الناحية الإجرائية بجميع أشكالها وصورها في الرواية الجزائرية، وطريقة توظيف هذه الوسائل تبدو عفوية لكنها في الحقيقة طريقة جد مضبوطة لأنها اعتمدت على التوظيف التقني الفني الذي منح للنص بساطة الطرح مع متانة السبك وسلاسة الأسلوب، مما جعل القارئ لا يحس بقوتها الفاعلة رغم الأثر القوي الذي تخلفه في نفسه وفكره وتدفعه للبحث في ما وراء النص.

ساعدنا في هذا البحث الاستعانة بمجموعة من المراجع كان أهمها : التكوثر العقلي لطه عبد الرحمن، و"فلسفة السرد" تحت إشراف " اليامين بن التومي"، و"بلاغة الخطاب الإقناعي" و"البلاغة العربية أصول وامتدادات "لمحمد العمري". وكتاب "بيرلمان" و "تيتيكا" "مصنف في الحجاج"، ولا ننسى ذكر رواية سيرا دي مويتري، جبل الموت" التي كانت مادة البحث التطبيقية.

إنّ في بحثنا هذا لا ندعي أننا استطعنا أن نلم بكل جوانب الموضوع، إنما يبقى هذا البحث محاولة منّا لقراءة النص السردي بآليات جديدة تفتح أفق البحث للطلبة والباحثين إن شاء الله.

ختاما نقدم الشكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث المتواضع من قريب أو من بعيد نخص بالذكر الأستاذة المشرفة د." فضيلة قوتال" التي لم تبخل علينا بتقديم النصائح والإرشادات القيمة وكذا تزويدنا بجزء من المراجع المهمة والتي ساعدت في توجيه هذا البحث الوجهة الصحيحة، ونشكر السادة أعضاء اللجنة مسبقا على تصويب هذا البحث المتواضع.

مـــــدخـــــل

استراتيجيات بناء الخطاب

المدخل: استراتيجيات بناء الخطاب

يعتبر الخطاب من بين أهم القضايا التي اشتغل عليها النقاد في الدراسات النقدية واللغوية قديما وحديثا بل قد أخذ حيزا هاما في الدراسات المعاصرة، انطلاقا من تحديد ماهية المصطلح، إلى تبين الأطر والآليات التي يقوم عليها ويشتغل بها.

ماهية الخطاب:

يحيلنا مصطلح "الخطاب" إلى عملية التواصل. حيث تحيل كل عملية خطابية على عناصر عديدة للتواصل تتمثل في المتخاطبين، وسياق الخطاب، ومقاصده . فالخطاب أحد مصدري الفعل خاطَبَ يخاطِبُ خطاباً ومخاطبةً، ويدل على توجيه الكلام لمن يفهمه ويشير إلى معنيين هما : الحدث المجرد من الزمن، أي حدث الخطاب، والدلالة على المسمى، أي ما يخاطَبُ به . وفي تقديرنا، يظل المعنى التواصلي حاضراً في الأمرين معاً [1]، لأن اعتبار الكلام خطاباً حال إنجازه يركز على هدفه التواصلي بين الأفراد . فعند ابن منظور : "الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطَبَك بالكلام مخاطَبَة و خِطابًا، وهما يتخاطبان، والمخاطبة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن. قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب لا يجوز إلا على وجه واحد، هو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر"[2] أي أن الخطاب هو الكلام الذي يتوجه به لمن يفهم.

تبدو هذه المفاهيم واضحة دقيقة التحديد غير أنّنا "لن نبالغ كثيرا إذا قلنا إن لفظ (الخطاب) هو أكثر الألفاظ تداولا في الخطاب العربي المعاصر ... وطبيعي أن يلحق اللفظ العياء فيفقد كل دلالة، أو على الأقل لا يعود يعني شيئا كثيرا. بل إنه يكاد في معظم الأحوال، لا يعني إلا ما يدل عليه لفظ (مقال)... و الظاهر أن الذين يكثرون من استخدامها تنصرف في أذهانهم نحو بعض أقطاب الفلسفة المعاصرة وخصوصا ميشال فوكو. لكن ما لا ينبغي أن ننساه هو أن المفكر الفرنسي يستعمل اللفظة كما هي أصولها عند نيتشه، حيث لا فرق بين مفهومي الواقع والخطاب ... ومجمل القول ليس الخطاب وعيا يتخذ من اللغة مظهره الخارجي، إنه ليس لسانا و ذاتا تتكلمه، و إنما هو ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام."[3]، فالبعد الفلسفي للخطاب يفسر تعدد المفاهيم التي اقترنت بمصطلح الخطاب.

---

[1]- أنظر: إدريس حمادي، في الخطاب الشرعي وطرق استثماره، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، س1994م، ص: 21.

[2]- ابن منظور محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة خطب، دار صادر، بيروت، ط1، 1955م، ص:361.

[3]- جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص (دراسة لسانية نصية)، النادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط1، س 2009م، ص: 34

كما "يتردّد لفظ الخطاب كثيرا بالاقتران بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافيّ، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسيّ، الخطاب التاريخيّ، الخطاب الاجتماعيّ، ولذلك ورد الخطاب بتعريفات متنوعة في هذه الميادين العديدة، بوصفه فعلا، يجمع بين القول و العمل، فهذا من سماته الأصليّة، وليس في هذا تشتت بقدر ما فيه من غنى وسعة في التصنيف. وقد ورد لفظة الخطاب عند العرب قديما، كما ورد عند الغربيين، مع درجات من التفاوت أو التقارب في معناه."[1] وهذا حسب الاستراتيجيات المختارة وفق نوع الخطاب ومقاصده.

على أساس هذه الاختيارات ذهب الكثير من الباحثون إلى تعريف الخطاب، "بالنظر إلى ما يميّزه بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغض النظر عن رتبته حسب تصنيف النحويين، أي بوصفه جملة أو أكثر أو أقل فلا فرق بين المستويات النحوية في الخطاب، لأنّه الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التوصيل، و المقصود بذلك الفعل الحيويّ لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في المقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ."[2]، من هنا ندرك القيمة التفاعلية الخطابية.

نستنتج مما سبق ذكره أن الخطاب: هو كل ملفوظ مكتوب أو منطوق كان يشكل وحدة تواصلية بغض النظر عن الحجم يتوجه به المرسل إلى المرسل إليه ليعبر به عن قصده، و تحقيق هدفه بأفضل حالة كالتأثير في المخاطب، وإقناعه من خلال استعمال العلامات اللغوية، وغير اللغوية، وفقا لما يقتضيه سياق التلفظ، المبني على استراتيجيات خاصة.

آليات بناء الخطاب:

يستلزم كل نوع من الخطاب اختيار استراتيجية معينة "كالاستراتيجية التوجيهية التي تتجسد من خلال آليات صريحة تسهم في توجيه المرسل للمرسل إليه، مثل أساليب الأمر والنهي الصريحين، والتحذير والإغراء .والاستراتيجية التلميحية التي تستخدم فيها آليات لغوية كالمجاز بأنواعه من استعارة وكناية واستلزامات حوارية. فقد يستخدم المرسل شكلا ما بقصد تبطين مقاصده ومعانيه، ويرمي من خلاله إلى أمور يتدخل سياق الخطاب في كشفها وتحديدها. واستراتيجية الإقناع انطلاقا من المرسل يتوخاها لتحقيق مآرب كثيرة. ويستخدم لذلك آليات متعددة، و حيلا لغوية مختلفة، منها ما يخاطب العواطف، ومنها ما يتعامل مع عقل المرسل إليه مثل الآليات الحجاجية التي يمكنه عن طريق البراعة فيها أن يتخذ الأقوال أدلة،

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، الكتاب الجديدالمتحدة،ط1، س2004م، ص: 34

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص:37

تساق أمام المرسل إليه حتى يقنعه دون تلاعب بعواطفه، أو التغرير به. ويوظف لها كافة العمليات شبه المنطقية التي تتجسد باللغة الطبيعية. وهذه الاستراتيجية تندرج تحت معيار الهدف من الخطاب، ويعد الهدف الإقناعي من أهم الأهداف التي يسعى الإنسان إلى تحقيقها"[1]، فمن العبث إنتاج خطابا دون قصد من ورائه.

كما أنّ الكثير من أنواع الخطاب لها مقاصد متعددة لذا "يمكن أن يتوخى المرسل في الخطاب الواحد استراتيجيات مختلفة، أو يتوخى استراتيجية واحدة في أصناف متعددة من الخطاب مما يجعل الاكتفاء بالتصنيف التقليدي الذي يقسم الخطاب إلى سياسي، وإداري، وديني وخطاب مراسم أو محافل... الخ غير كاف للكشف عم نريد، فما يبدو خطابا دينيا من خلال مقاصد المرسل الظاهرة وأهدافه مثلا. فقد يتوخى المرسل استراتيجيات تحقق أهداف تتناسب مع صنف آخر له بدوره أهداف و مقاصد أخرى، أي إن ظاهر الخطاب الشكلي لم يعد دليلا كافيا لتصنيفه .وهذا ما يجعل الاستراتيجية إطارا عاما ملائما للتصنيف ينضوي تحته أكثر من صنف من أصناف الخطاب، وبحيث يمكن إعادة تصنيف أشكال الخطاب حسب الاستراتيجية إلى خطاب إقناعي، أو تلميحي، أو مباشر ."[2] إذ لا يمكن تحديد وظيفة اللغة من وجهة نظر تداولية بمعزل عن الاستراتيجيات التي يتوخاها في الخطاب بمعزل عن المقاصد التي لديه، وعن المرسل إليه، وإجمالا عن السياق بعناصره المتعددة.

وعليه فلا يمكن إغفال دور المرسل إليه الذي يمارس معه المرسل فعله الخطابي، فبالنظر إلى العنصر السياقي نستطيع أن نميز الخطاب ذا الاستراتيجية التضامنية عن الخطاب ذي الاستراتيجية التوجيهية، الذي يتجه من خلال أدوات لغوية مباشرة إلى فرض الغرض من الخطاب بأسلوب مباشر.

آليات بناء الخطاب السردي الحجاجي:

قبل أن نلج إلى آليات الخطاب السردي الحجاجي لابد أن نقف على مفهوم الخطاب السردي، ومقاصده.

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهري استراتيجيات الخطاب، مقدمة الكتاب، ص:7

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقدمة الكتاب، ص : 7

الخطاب السردي:

يعرّف الخطاب السردي بأنه مجموعة من الأحداث يتم نقلها باستخدام التصوير أو اللغة أو وسائل تعبير أخرى. "لكن يختلف عن النص الشعري بكونه يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري وخلقه لعالم الاجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش. إنه يخلق عالما بواسطة اللغة ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله. لذلك درج الباحثون على اعتبار الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري. وما تغيير الرواية النثري القريب من اللغة اليومية إلا مثالا على ذلك. وأغلب الدراسات التي تبحث في نشأة الرواية ربطتها بهذا العنصر الاجتماعي"[1]. الذي يجسد بنية اجتماعية مرتبط بلغة أعم وهو فن من الفنون النثرية، ينطلق في عالم فسيح الأرجاء، مجاله كان مطلقا ومفتوحا لم تحصره أي قيود أو حدود، فهو عالم متسع شامل لكل ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

إنّ بروز البنية الاجتماعية بهذا الشكل في الخطاب السردي يؤسس لاحتضان الحجاج بكل صوره "داخل النص الروائي بصورة أجل في كون النص يقوم على أساس "القصة" بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة، وعلى الرغم من البعد التخيلي المضفي على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة. يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية وتاريخية محددة، يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي من هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية"[2] على الرغم من أن القصة تحتوي على عنصر الخيال بصفة كبيرة سواء كانت شخصيات خيالية وأمكنة وأزمنة لا واقعية، إلا أن هذا لا يعني بأنها لا تجسد الواقع الاجتماعي وقيمه، فقد تكون القصة وسيلة في يد كاتب ليعبر بها عن قضية أو تجربة ما أو عن قيم مجتمعه وعاداته في ذاك الزمن.

القيمة الحجاجية للخطاب السردي:

من المقاصد التي سبق ذكرها والتي يسعى المؤلف إلى تحقيقها من خلال نصه تبرز القيمة الحجاجية للخطاب، وهذا لأنّ الخطاب السردي يعتمد على عدة عناصر تتفاعل فيما بينها في إطار معين، مما يحقق انسجام وترابط في الخطاب، وبما أنّ الخطاب السردي خطاب تفاعلي بامتياز يؤهله ذلك لأن يضطلع

[1]- سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي،ط2 الدار البيضاء المغرب 2001.ص: 11

[2]- نفس المرجع، ص: 11

بمهمة الحجاج "بيد أنّ هذه الحجج لا تأتي بطريقة مباشرة، بل ترتدي حلة أدبية جمالية"[1]، ويعتبر عندها الخطاب الروائي أفسح مجالا لما يمتلكه من إمكانيات بنائية متجددة تتشاكل والآليات الحجاجية.

نستطيع أن نصف الرواية على أنها خطاب المفارقات حيث يمكنها أن تجمع بين المختلفات وتقرب بينها إلى أقصى الحدود، فقد "ظهرت الرواية بوصفها أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكانيتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقة، كونها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيلية، وبهذه الميزة تكون الرواية قد تخطت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، وتكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها، وقد يفسر هذا الجانب من الحيوية من الذين تتصف بهما الرواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة و لم توقّر بصورة كاملة عالما ثابتا، إذ إنّ تمثيلها متنوع الذي لا يخضع للمعايير ثابتة جعلها نوعا سرديا حيا يتبادل استشفافات لا نهائية مع المغذيات المحيطة به"[2]، فيمكن القول أن الرواية كان لها دور كبير في إعادة بناء وتشكيل المرجعيات والأصول الثقافية إضافة إلى جعلها للمتلقي يعيش في عالم خيالي مواز لعالمه الواقعي فكانت بذلك صورة تمثيلية سردية لأهم الوقائع والأحداث تجاوزت بها مختلف الأنواع الأدبية القديمة.

السرد وأسئلة الحجاج :

تناول الدارسون الرواية المعاصرة من عدة زوايا بحيث تعددت المناهج والآليات التي تحاول استقراء النص السردي وصبر أغواره غير أن القراءة الحجاجية في الخطاب السردي لا تزال في بدايتها الأولى باعتبار أن نظرية الحجاج نظرية جديدة استهوت الباحثين وفتحت أمامهم أفقا جديدة للبحث فيستكشف بها الباحث مكونات الخطاب ومقاصد المتكلم.

الخطاب الحجاجي أخذ حيزا واسعا في جميع الميادين رغم أن لكل ميدان إلا وله شكل معين يبرز فيه بقوة، فلم يعد محصورا في خطابات المتداولة أو المناظرات الجدلية فقط، فقد ساهم في "الانفتاح على حقول معرفية أخرى والحاجة إلى تضافر التخصصات في استكشاف قوانين الظواهر المدروسة أثرت تأثيراً كبيرا في

[1]- أحمد أوالطوف، حجاجية الخطاب السردي في الحكاية المثلية، ضمن كتاب الحجاج، تحت إشراف: حسن خميس الملخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، س2015م، ص: 209.

[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، طبعة جديدة، س 2008م، ص: 386.

طرائق النظر إلى العلامات والتفكير الحجاجي، وتجلت أهميتها في جوانب عديدة من تيارات تحليل الخطاب كما هو شأن الاهتمام بالتلفظ وإنتاج المعنى"[1] سيطر الخطاب الحجاجي وتغلل في جميع المجالات مما ساهم في "انتقال البلاغة من معرفة مبتذلة وفارغة ينادي الكثير بموتها (قيرلين- هوجو) إلى معرفة رائدة تطمح لأن تصير علما عاماً للخطاب (الخطابات)، بل وعلما مستقبليا لكافة فروع المجتمع، وهو ما يجعلها تحضر بقوة في معظم الحقول المعرفية انطلاقا من الفلسفة والمنطق والأدب إلى اللسانيات والسميائيات والتداوليات وغيرها"[2]، إن أنواع الخطاب يستوجب منا تنزيل الحجاج في نطاق المهمة الأدبية والبلاغية والاجتماعية التي ينتمي إليها وفيها تنزل تلك المهمة التي تشابكت جذورها وتعددت فروعها في الخطاب، وهو يبنى على آليات وأساليب الحجاج، فأصبح من الضروري أن نلفت الانتباه والنظر إلى هذا النوع من الخطاب.

الخبر منطلق حجاجي:

يعتبر الخبر من بين الأطراف الأساسية التي ينصب عليها الحجاج حيث "يتحدد الحجاج في علاقة ثلاثية بين (فاعل محاجج) و(خبر عن العالم) و(فاعل هدف)" من علاقة الحجاج بالخبر وبما أنّ السرد ينطلق من الخبر تنشأ على إثر ذلك علاقة متعدية وهي علاقة الحجاج والسرد، لذا يعتبر السرد من بين أهم الأساليب الحجاجية التي يعتد بها المحاجج لبناء حجاج أقوى وأمتن. بما أنّ الحجاج يتجسد بوضوح في النص السردي، فهناك عدة روايات كتب لها النجاح بفضل تفضيل أصحبها الاستعانة بالآليات الحجاجية ومحاولة تبيين قدرتها الاقناعية الفاعلة في الخطاب السردي.

الأبعاد الحجاجية للخطاب السردي:

كان "لوسيان غولد مان" قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحثا عن قيم أصيلة في عالم منحطّ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لو كاش" قد قرّره في كتابه "نظرية الرواية" من أن الرواية ظهرت لدواعي تتصل بانهيار سلم القيم الذي كان سائدا في المجتمعات القديمة، والذي عبرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكا، فالبطل يربط نفسه مباشرة بذلك العالم ويحملها مسؤولية الحفاظ عليه. وبظهور المجتمعات الحديثة، وانهيار السلم المذكور، اضطربت العلاقات بين البطل والعالم. لم يعد البطل مسؤولا عن العالم الذي انحطت القيم فيه، وانهارت العلاقات التقليدية التي تفترض

[1] -أحمد يوسف، الحجاج مفهومه ومجلاته، إشراف د: حافظ إسماعيلي علوي، إبن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، لبنان، ط1، س2013م، ج2، ص: 47.

[2] - محمد أركون، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق،المغرب، (د،ط)،س2001م، ص:99.

الصدق المطلق ومسؤوليات الكاملة والوفاء المطلق."[1] ومن هنا برز الدور المهم لانشغالات السرد التي تجلت بوضوح كلما استعمل هذا الأخير آليات تضطلع بهذه المهمة وهي معالجة القيم وإعادة تثبيتها من جديد ولعل الآليات الحجاجية هي أنسب الآليات لما تتميز به من مرونة وقابلية التوفيق بين مختلف الأنساق الثقافية، ضمن خطاب أكثره مضمر وأقله صريح.

الخطاب الحجاجي المضمر ضمن السرد:

يعدّ الخطاب المضمر من الاستراتيجيات الأساسية التي يراهن عليها الخطاب الأدبي، وهو مرتبط بمقام التلفظ المحذوف و ذلك القول ليس دائما أن نقول بصراحة إذ إن النشاط الخطابي يعمل على تشابك القول والأقوال، واهتمام التداولية بالمضمر وأنواعه أمر طبيعي للمتكلم في لبناء خطابه حيث إن المتكلم في أغلب الأحيان يتلفظ الصريح لتمرير المضمر لغايات ترتبط ارتباطا مباشرا بمقام التلفظ.

هذا النوع من الخطاب من آليات الخطاب الحجاجي الذي هو نوع من أنواع القياس الذي يعرف بالقياس الناقص حيث "يقال عن هذا القياس أنه كامل في الذهن ناقص في التعبير"[2]، ويسمى كذلك القياس المضمر، الذي يوجد في طيات النص المقروء، مما يجعله النص مفتوحا قابلا للتجدد ومن خلال تعدد القراءات؛ لأن نتائجه تكون احتمالية ظنّية.

السياق السردي يقوم على التأمل و التأويل واختراق البنيية السطحية التي تكون في طياتها معاني عميقة ومعاني غير مصرح بها محذوفة ومعاني ظاهرة للقارئ يتقاطع بذلك إلى أبعد الحدود الخطاب السردي عامة مع الخطاب الحجاجي لاسيما الخطاب الروائي إذ "يعد ميدان السرد رحبا للمطارحات النقاد والباحثين، بما يقوم عليه من أساس فني وما يسكن بين طبقاته من أنساق مضمرة يتم البوح فيها إلاّ عبر محاولة المكاشفة العلنية والسرية المتمثلة في القراءة والتأويل، بما هما فعاليتان تحققان اتصال بالعالم السردي/عالم النص وتخطان فيه مكان محوا، وتملآن ما بدا خُلوا،"[3]، وهنا يبين لنا هذا القول الحقيقة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتلقي حال تصفحه لنص المروي ليخوض رحلة جديدة على يد المتلقي وهو بدوره يعيد ترممه وإنتاجه وبهذا يستطيع المتلقي كشف حقائق مضمرة وظاهرة سطحية كانت أو مدفونة.

---

[1]- عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 397.

[2] - الكسندر اغتمانوفا، علم المنطق، دار التقدم، الإتحاد السفياتي،دط،1999، ص: 195.

[3]- منير مهادي، المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله ابراهيم النقدي، ضمن كتاب فلسفة السرد(المنطلقات والمشاريع)، تحت إشراف: اليامين بن تومي، دار الأمان، لبنان،الطبعة الأولى 1435ه-2014م، ص: 335.

الفصل الأول

الإقناع في الخطاب السردي

الفصل الأول: الإقناع في الخطاب السردي:

لقد أضحى جنس الرواية وساما تتقلده الحداثة كلما لامست البعد الجمالي الفني للنص السردي، معتمدة الأساليب التعبيرية والصور المتنوعة بالتكثيف اللغوي وخلق مستويات متباينة واستعمال تقنيات جديدة تمنح العمل الأدبي سلطة الريادة، من خلال ما تثيره في النفس البشرية من تذوق جمالي يبهر القارئ ويوقظ خياله وينقله من العالم الواقعي إلى عالم افتراضي يحاكي به عالمه الواقعي، فيتمم به ما نقص من الواقع أو يبرر فيه ما يبقى مبهما في عالمه.

مفهوم الخطاب الروائي:

الخطاب الروائي هو جزء من الخطاب الأدبي وهو بنية لغوية يعرفه **بنفنيست** Benveniste: بأنه "كل نطق، أو كتابة، تحمل وجهة نظر محدودة من المتكلم أو الكاتب، بنية التأثير على السامع أو القارئ، مع الأخذ بعين الاعتبار مجمل الظروف والممارسات التي تم فيها"[1]، من خلال هذا المفهوم يتضح أنّ الخطاب الروائي له ارتباط وثيق بمفهوم الإقناع إذ أنّ أهم أسسه وأولى مقاصده وهو الـــتأثير في المستمع.

كما يصفه **جوتلوب فريدج Gottlob frege**، بقوله: "هو خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي وهذا العالم يقع في مكان أو زمان محددين وهو يعكس غالبا فكرا محددا لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الراوي"[2]، وهنا تكمن جمالية السرد وإتقان الحبكة إذا ما استطاع الراوي أن يحسن انتقاء وسائل الإقناع ومن ثمّ الطريقة المثلى في توظيفها لتبدوا أفكار وسلوكات الشخصيات وكأنها واقعية أو ممكنة الوقوع وإن كانت مستوحاة من عالم الخيال.

فالخطاب السردي له جانب من الحقيقة وجانب آخر من الخيال وهو بالتأكيد "ما يعجبنا خارج العذوبة الشفهية عندما نستمع لقصيدة ملحمية مثلا، ما يعجبنا خارج العذوبة الشفهية هو معنى الجمل فقط، والصور والأحاسيس التي تثيرها، إذا طرحنا قضية الحقيقة، نترك جانبا اللذة الجمالية، ونتجه صوب

[1] – مجدي الداغر، الصفحة العربية وقضايا الأقليات والجاليات الإسلامية العربية، مدخل في تحليل الخطاب الإعلامي العربي، المكتبة المصرية، المنصورة، ج3، ط1، س2009م، ص:15.

[2] –سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب ط3، س1997م ،ص: 34.

الملاحظة العلمية، لهذا عندما نعتبر قصيدة كأثر فني سيان عندنا مثلا: الاسم إليس (ulysse) أن يكون عنده مرجع أو لا يكون."[1] فإنّ للإقناع دور مهم للوصول إلى هذه الحقيقة التي يتوخاها الروائي.

بمعنى أبسط هو :" نوع من الخطاب تعرض فيه ملفوظات وأفكار شخصية بكلمات السارد كأفعال ضمن أفعال أخرى، خطاب عن كلمات تم التلفظ بها أو أفكار تقابل خطابا يتعلق بكلمات، في رأي جينيت واحد من الطرق الأساسية الثلاثة لتقديم ملفوظات شخصية القولية وأفكارها"[2]، ولتتم هذه العملية السردية لابد أن يكون توافق بين الملفوظات والشخصيات ولا يتحقق هذا النوع من التوافق إلاّ عن طريق السارد الذي يعمل على إقناع القارئ به.

من هنا يرجع **باختين Bakhtine 1978**مصطلح الخطاب الروائي إلى أنه: "ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون. إنّ الناثر الروائي لا يستأصل نوايا اللآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم الصغيرة الاجتماعية الإيديولوجية التي تكشفها عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي، إنّه يدخلها إلى عمله، إنّه يستخدم خطابات مؤهلة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة، وعلى خدمة سيّد ثان"[3]، وإن بهذا المفهوم يتراءى لدينا وسيلة أخرى من وسائل الإقناع يحتاجها السارد في عملية السرد وهي كيفية استغلال خلفيات العوالم ومحاولة دمجها بأسلوبه الخاص في العمل الروائي، وإن هذه النقطة مهمة كثيرا في عملية الإقناع إذ أنّ المقنع لا يمكنه توجيه خطاب مؤثر إلاّ في ظل ركيزة إيديولوجية أو فكرية أو حتى معلومة مبثوثة هنا أو هناك يستعين بها السارد لترسيم معالم إطار خطابه الروائي بكل وضوح، وقد يدمج بين مختلف تلك الخلفيات حتى يقدم خطابا مشحونا بأنواع من المؤثرات.

لكي يتضح معنى الخطاب الروائي أكثر وعلاقته بالإقناع لابد من الوقوف على مفهوم السرد لأنه يبدو للكثير أنّ الإقناع بعيد جدا عن السرد وإن كانت هناك علاقة فإنّ من المعلوم أنّ السرد يخدم الإقناع فالكثير من الأحيان يكون السرد وسيلة من وسائل الإقناع خاصة عند الاحتجاج بالوقائع التاريخية، وليس العكس، وهذا العكس هو الذي يهمنا نحن أي كيف يصبح الإقناع مادة تخدم السارد وتفتح أفق الخطاب الروائي.

---

[1] –تزفيطان تودوروف، مفاهيم السردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،س2005م، ص: 46.

[2] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة،ط1، س2003م،ص:156،ص:157.

[3] –ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، س1987م، ص68.

البعد الإقناعي للخطاب الروائي:

الرواية هي الصندوق الذي يحمل جلّ الذكريات الماضي وأحداث الإنسانية. وهي من أحسن فنون الأدب النثري تحمل طابع التذوق الفني، وتعتبر الأكثر حداثة في الشكل والمضمون.

جاء في معجم الوسيط قولهم: "روى البعير ريا: استقى، روى القوم عليهم ولهم: استقى لهم الماء، روى البعير، شدّ عليهم بالراء: أي شدّ عليهم لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث، أو الشعر رواية أي حمله ونقله، فهو راو(ج) روة. وروى التعبير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الحبل ريا: أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله والرواية: القصة الطويلة"[1]

أما في التعريف الاصطلاحي هي " نمط أدبي دائم التحول والتبدّل، يتّسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال، وكل عمل روائي يجاهد بدرجات متفاوتة في قوتها ودقتها الفنية، لكي يعكس عملية التغير الدائبة، بل وحتى الدعوة للتغير في بعض الأحيان وحين يمضي مثل هذا النمط الأدبي مستهدفا تحقيق هذه الغاية ضمن نطاق شديد التنوع والديناميكية"[2]

مفهوم السرد والسرديات:

جاء في لسان العرب (س.ر.د) بأنه تقديم شيء آخر. تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث وسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[3]، أما السرد من الناحية الاصطلاحية فإنه واحد من أهم العلوم التي تهتم بها النظرية السردية، وقد شكل حيزا غير محدود وعميق بسبب الاختلافات الشاسعة للمفهوم السردي.

لذا فإنّه من الصعب تحديد مفهوم واحد للسرد نظرا لتعدّد موضوعاته، وبذلك نجد كل باحث يحدّده بحسب منظوره الخاص، ويتدخّل في ذلك المجال الذي ينتمي إليه.

فقد حدده كل من سعد **البازعي** و **ميجان الرويلي** بأنه دراسة :" القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ويعد أحد تعريفات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في

---

[1]-إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول،،ج1، (د، ط، تا)، ص: 384.

[2]- روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (د،ط)، س1997م، ص 7.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر. ط1، بيروت، س 1997م، ص: 273.

دراسات كلود ليفي شتراوس ثم تنامي هذه في أعمال البنيويين منه **البلغاري تزيفتان تودوروف** الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي علم السرد والفرنسي **ألغردا جوليان غريماس** والامريكي **جيوالد برنس**"[1] وجاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أن تودوروف هو أول من اقترح هذا المصطلح سنة 1969 وذلك: "لتدريس علم لم يوجد بعد ألا وهو علم القصة"[2]، ويعرفه ركينان كذلك بقوله "يعني بالسرد (la narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي narrative كمراسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه"[3]، ويعني ركينان بهذا الكلام أن السرد هو الأداة التواصلية التي تبين لنا الحكي من خلال رسائل ومؤشرات للعمل بها في المجتمع.

فالسرد إذن هو خطاب روائي، وبهذا يكون علم السرد narratology هو نظريات البنائيات السردية "المستوحات من البنيوية، لفحص بناء سردي، أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات"[4]، فتحديد أجزاء السرد يساهم في بلورة مقاصد الروائي ومرامي الخطاب وكذا الوقوف على الآثار الجمالية للعمل الأدبي.

فالسرد بهذا المفهوم هو علم يدرس وسائل القص وأسس بنائه وموضوعنا المراد دراسته يصب تحديدا في هذا الإطار، فهو "مصطلح أدبي فني، هو القصّ المباشر الذي يؤديه الكاتب، أو الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيليّة للأحداث والأزمات"[5] وهذا ما جعل السرد يمتاز عن باقي الفنون بخصائص معينة؛ أهمها تصويره للواقع.

فالدراسة تسعى إلى البحث في وسائل الإقناع التي يمكن أن تشكل أساسا مهما من أسس بناء الخطاب الروائي، فقد حاول الكثير من الدارسين للسرديات أن يعطوا تاريخا ومرجعية للأبحاث السردية عند أفلاطون ثم تعطينا سلسلة من المفاهيم والدراسات التي تتجمع كلها في وحدة سميت واحدة وهي علم السرد الذي يعرفه قائلا: "إن علم السرد، وإن كانت الشفهية موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعا ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجا معينا من العلاقات التي تتجلى فيه والتي تحدده الطريقة السردية، لكي يعزل. فإنه يحدد سمات النص الأخرى، ولذا يجب عليه إذن أن يكون غير مبال للتمييز بين نص أدبي ونص

---

[1]– اليامين بن تومي، السردية والسرديات المفهوم والوظيفة، ضمن فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)،دار الأمان، لبنان، ط1، س 2014م، ص:73.

[2]– اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، ص: 73.

[3] –مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة " الرواية البنيوية نموذجا"، الهيئة العامة لتصور الثقافة، (د، ط)، س 2000 م، ص: 28.

[4] –أماني أبو رحمة، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، سورية، دمشق، ط1، (د،تا)، ص: 51.

[5]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤنسة، الهيئة العامة، سورية للكتاب، دمشق، (د،ط)، س2011 م، ص: 15.

غير أدبي"[1]، فالدمج بين مختلف النصوص الأدبية مسعى من مساعي السرد تحقق بصورة جلية في الخطاب الروائي.

من ثمّ يكون للإقناع فرصة سانحة ليكون عاملا قويا يساهم في بناء الخطاب الروائي بل قد يكون عاملا أساسيا من مقاصد السرد، إن أيسر تعريف في السرد هو تعريف **رولان بارت Rllan Barth** بقوله" إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة"[2] .بما أنّ الإقناع مقصد رئيسي من مقاصد أغلب الخطابات الإنسانية عامة ومقصد الخطاب الأدبي خاصة.

[1] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤنسة، ص: 15.

[2] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، س2005م، ص:13.

السرد بين الإقناع والحجاج:

مفهوم الحجاج:

الحجاج بالمعنى العام هو جملة من الحجج التي يؤتى بها للبرهان على رأي و هي طريقة تقديم حجج أو الاستفادة منها. ونجد في لسان العرب **لابن منظور** ما يلي: "حاججته: أي غلبته بالحجج التي أدليت بها والحجّة: هي البرهان أو ما دفع به الخصم، وتجمع الحجّة على حجج وحجاج، ويقال: حاجّه محاجّة وحجاجا؛ أي نازعه الحجّة، والتحاج هو التخاصم، والرجل المحاجج هو رجل الجدل والإحتجاج: من احتج بالشيء أي اتخذه حجّة، ويقال أنا حاججته، فأنا محاجة وحجيجه أي مغالبه بإظهار الحجّة التي تعني الدليل والبرهان"[1] ويعرفها **أبو هلال العسكري** الحجّة والاحتجاج، قائلا: "الحجّة هي الاستقامة في النّظر والمضي فيه على سنن مستقيم من ردّ الفرع إلى الأصل، وهي مأخوذة من المحجّة وهي الطريق المستقيم وهذا هو فعل المستدلّ... لأن الحجّة مشتقّة من معنى الاستقامة في القصد حجّ يحجّ إذا استقام في قصده ... والاحتجاج هو الاستقامة في النّظر على ما ذكرنا، سواء كان من جهة ما يطلب معرفته أو من جهة غيره"[2]، أي بمعنى آخر هو مجموعة من التقنيات يستعين بها المخاطب ليقيم الحجة.

ويعتبر الحجاج من أهم المفاهيم التي قدمها **بيرلمان** و **تيتيكا** كنظرية لبلاغة جديدة، وهي "دراسة تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو تزيد في درجة التسليم"[3] وهذا التعريف يتوافق والمصطلح الفرنسي "argumenation جملة من الحجج، التي يؤتى بها للبرهان على رأي أو إبطاله، أو هو طريقة تقديم الحجج للاستفادة منها"[4]، أما في التعريف التقليدي فإنّ الحجاج "باعتباره خطابا منطقيا، في نطاق نظرية العمليات الذهنية الثلاث: الفهم، والحكم، والنظر العقلي، بواسطة الإدراك يتصور الذهن فكرة شيء وبالحكم يثبت، أو ينفي شيئا عن هذه الفكرة، يفضي إلى قضية ما مثل الانسان ميت، وبالنظر العقلي ينسق أحكاما تنسيقا يتدرج به من المعلوم إلى المجهول،[5]. وهذه المفاهيم الأساسية تعطي للخطاب الحجاجي المصداقية الدلالية.

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، مادة حجج، دار صادر بيروت، لبنان، (د،ط)، س1997م، ص: 228.

[2]– أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم، دار العلم والثقافة، مصر، (د،ط،تا)، ص:70.

[3] -Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , Traite deL'argumentation La novelle Rhetorique , edition de l'université de Bruxélles,Beljique, 5em edition,2000, p :13

[4]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي– بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، (د،ط)، س1982م، ص: 446.

[5] – باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، (د،ط)، س2008م، ص: 69.

يجمع الحجاج بين صور الاستدلال أي القضايا و المقدمات وهذا جانب منطقي وبين الدلالات اللغوية وغير اللغوية فهو يضم في طياته الحقائق أي كل ما يساهم في إقناع المتلقي ولهذا المسعى قد يخلق الفكر البشري صورا جديدة لم يعرفها من قبل وهنا يتجسد الحجاج البلاغي.

النص السردي نص تواصلي:

إنّ النص السردي ليس مجرد أقصوصة الهدف منها متعة القارئ، بل هي أداة فعالة للتواصل فهي تحمل مجموعة من الحقائق الإنسانية لأجل الاقتداء بها في حياة الأفراد والمجتمعات. ومن المعروف أنّ أداة التواصل في الخطاب السردي هي مجموعة من العلامات أبرزها وأهمها اللغة، لذا اعتبر ابن جني وحدة اللغة،" الأداة العجيبة التي تميز النوع البشري عن الأنواع الحيوانية الأخرى"[1] فاللغة هي أداة تميز النوع البشري الذي يتميز كذلك بالعواطف والأحاسيس وأفكار مسبقة تحدد شخصيته، وإن كان الكلام عامة " غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم"[2] ومن بين التعابير التي ينشئها المتكلم ليعبر عن أفكاره ويبين وجهة نظره وينفس عن آلامه الخطاب السردي.

يظهر مفهوم التواصل عند علماء العرب من خلال حديثهم عن البلاغة، يقول ابن سنان الخفاجي" يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء فهم الناطق، ولا الناطق من سوء فهم السامع"[3] ويؤكد **ابن المقفع** على ذلك في قوله " البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، منها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع... ومنها ما يكون خطيبا"[4] بهذا قُرنّ التواصل بالبلاغة لما لهذه الأخيرة من قوة في ربط الجنس البشري بعضه البعض ومد جسور التعاون الفكري بينهم.

فقد رأى السكاكي أنه لا يمكن أن تحقق عملية التواصل، إلاّ عن طريق البلاغة فـــــ " هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفيه خصائص التراكيب حقها"[5] و البلاغة التي تحقق التواصل تكون عادة ضمن خطاب محدد موجه إلى متلقي معين، و"المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تدرك إلاّ من خلال موضوع يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية

---

[1] -جورج مونان، اللسانيات والترجمة، تر: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، س 2000م، ص:53.

[2] -ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، س 1982م، ص:221.

[3] -ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص:61.

[4] -الجاحظ البيان والتبيين1، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، س 1997م، ص: 115، ص:116

[5] -السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، س 1987م، ص: 415.

المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة."[1]، هذا يجعل النص التواصلي يبحث عن مضمون يجسد به موضوعه، يتحرى في كل ذلك أن يعتمد على أرقى الأساليب البلاغية ليتمكن من بلوغ مقاصده، لذا نجد أنه لا يمكن أن يخلو أي خطاب من الصفة القصدية، فما هي المقاصد التي قد يرجى بلوغها من خلال الخطاب السردي؟

مقاصد الاقناع في الرواية:

مقاصد النص السردي: القصدية intentionnalité

تتنوع المقصدية من نص إلى آخر وقد تتعدد في النص الواحد لكن مفهومها عامة هو "ما يكون محركا للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز الكلام، سواء أكانت مشعورا بها أم غير مشعور، وهي نفسها تكون في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج، وقد تكون مخالفة جزئيا أو كليا في حالة عدم العقدة، فالمقصدية إذن ليست واحدة، لأن هناك قطبين أساسيين يشاركان في صنع القرار اللغوي وهما المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين"[2]،لذا فإنّ مبدأ القصدية مرتبط أشد الارتباط بالوعي، وأن أفضل طريقة نتصور بها الوعي هي " أن نعده الفعل الذي به يقصد (أو يعني أو يتخيل أو يتصور) الفاعل موضوعا وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور أو بديهة أو صورة ذهنية فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذن وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الأخر، ويظهران في صيغة الفعل والبنية. ومن الطبيعي أن يشمل القصد جميع أنواع الموضوع كالخيالية والملموسة والمجردة والمثالية والتي لا وجود لها والغائبة وغيرها وكل واحد منها يحدد فعل القصد"[3]، فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذن فاعلا وموضوعا يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران في صيغة الفعل والنية، ومن الطبيعي أن يشمل القصد جميع أنواع الموضوع الخيالية و الملموسة أو يختلف بعض الشيء عن غيره عند الفاعل صاحب القصد.

عدّ مفهوم القصدية فيما بعد المفهوم المركزي بما يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي، وهذا ما يعني أنها تُعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي ترى أن الفهم ليس هو القراءة أو تأويل الرموز والشفرات، إنما هو عملية وظيفية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي.

---

[1]- عبد الله بريمي، مطاردة العلامات(بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية-الإنتاج و التلقي-)، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، س 2016م، ص: 238

[2]- محمد مفتاح، دينامية النّص، (التنظير والإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، س2010م، ص: 82.

[3]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، س1996 م، ص:42.

كما أن الشعور القصدي هو فعل آني عادة يرتبط بحساب الظواهر فيه، في لحظة وجودية محضة،" فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة، وإنما يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني"[1]، ومن ثمّ فإنّ القصدية هي "حالة نفسية ترتبط بمشروع الفعل كما نجدها عند "PEIRCE " وترتبط بمضمون القصد الذي هو تمثيل ذهني، وانطلاقا من هذا القصد الذي تنبني عليه مقاربة (كرايس) الاستدلالية والذي لا ينحصر في القصد الإخباري الذي حدده هو نفسه وإنما يتعداه إلى أنواع أخرى من المقاصد"[2] فهو بذلك يمثل في كثير من الأحيان مرحلة التدرج إلى مقاصد خفية يحملها القصد الظاهر من خلال السياق.

من هنا ندرك أنّ مقاصد النصوص تتنوع بين المقاصد الظاهرة والمقاصد الخفية وبين المقاصد الخاصة وأخرى عامة أي ما يسمى بالمقاصد الجماعية، والقصد الجماعي عند ريفاتير هو أحد الملامح الشكلية التي تساعد الكاتب على لفت انتباه القارئ، إذ يقول:" أن معنى رسالة ما يمكن تلقيه بفك الشفرة ويتطلب من الكاتب الشيء الكثير إذا ما أراد أن يلفت انتباه قارئه إلى ملامح شكلية معينة يوليها اهتماما خاصا مثل القصد الجماعي"[3]؛ لأن القصد الجماعي له دلالات عامة تسهل على القارئ مهمة القراءة وإنّ أي خطاب مهما كان نوعه إلاّ وله صلة بالدلالات العامة المتعارف عيها داخل مجتمع واحد أو داخل فضاء موحد، وهذا يخلق ما يسمى بالتفاعل التواصلي .

وبما أنّ" التخاطب عملية تفاعلية بين ذوات مختلفة فالمقاصد كذلك تختلف باختلاف الأشخاص والمقام والزمان والمكان، وغيرها من المقومات ومادام الأمر كذلك فعلى كل من العارض والمعروض عليه أن يصوغ الكلام بطريقة تبين ما في نفسه من مقاصد"[4]، وإنّ هذه الاختلافات تصبح بمثابة مادة يستعين بها القارئ للوصول إلى مقاصد النص ومن هنا "يبرز الدور الذي يلعبه سياق الخطاب باعتباره أحد الأركان الأساسية لفهمه والوقوف على معاني ألفاظه. ....فلا تقتصر مهمة الألفاظ اللغوية في تمثيل وتعيين الوقائع، بل وظيفتها قصدية كذلك في كل أنواع السياق تلعب دورا مركزيا في الكشف عن مضامين الألفاظ"[5]، ولا تكفي الألفاظ وحدها في الكشف عن مضامين النصوص فهناك خلفيات مختلفة تؤدي أدوارا استلزامية.

---

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي(أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، س 2001م، ص: 35

[2]- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، س2012م، ص:54.

[3]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 42.

[4]- حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، س2013م. ص: 49.

[5]- المرجع نفسه، ص: 52.

أسس بناء المقصدية:

1- أفق التوقعات: l'horizon d'attentes

إنّ اصطلاح الأفق كان شائعا جدا في أوساط الفلسفة الألمانية، وقد استخدمه "ياوس" للإشارة إلى مدى الرؤية، وقد يجد المرء صعوبة في تحديد المدلول الحقيقي لهذا المصطلح بعد أن نقل من مرجعياته الأساسية وهي الفلسفة ومجالات الفكر الأخرى، فضلا على أن تحديد نقاد القراءة لدلالة هذا المصطلح ليس دقيقا ولا شافيا، ويترك هذا أثرا على طبيعة فهمنا لنظرية القراءة ولأهدافها الأساسية "وهو يمثل الفضاء وعدم التوقع (المفاجأة) ووعي المؤلف ووعي القارئ وأفق التوقع، ولأصحاب نظرية التلقي الفضل في التنبيه إليها، وفي فرزها وجعلها مفهومات نظرية ذات دلالة مصطلحية وإن كانت بعيدة عن التحديد الواضح: فماذا نعني بالقصدية أو القصد اصطلاحا، وهل هو قصد المؤلف أو رغبته أم أنه مفهوم مرتبط بنظريات أخرى اكتسب منها عمقا ودلالة خاصة؟ الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية لتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي إذا ما كان الوسيط هو محور اللذة ورواقها عند البنائيين"[1]، تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب مع الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، فـــ"إنّ تطور النوع الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس أفق آخر"[2] التطور الأدبي الذي يجرى على النوع الأدبي إنما يتم من خلال مجموعة متسلسلة من" فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع الأدبي في شكله وسماته وأسلوب لغته، بمعنى آخر أن الأعمال المؤسسة في تطور في نوعها من خلال التراكم.

2- عدم التوقع (المفاجأة):

لعل القصد مرتبط بمفهوم عدم التوقع والمقصود به تعطيل قدرة الاستنتاج السريع أي: إحداث نوع من أنواع الصدمة والمغايرة عند المتلقي تقطع عليه تسلسل أفكاره باتجاه معين وتدفعه إلى تأمل جديد للنص "إنّ هذه الحقيقة لا تجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة قطعية، وإنما تجعله ـــيربط على نحو مباشرـــ عملية التلقي بالتخييل، فلذلك فإن التداخل بين المعنى والصورة الذهنية يؤدي إلى انتشار الفجوات في النص"[3]. في هذه الحالة تحتم على القارئ بناء مقاصد لا دليل على وجودها إنما أسسها القارئ من خلال

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات،ص: 45.

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار النشر والتوزيع، عمان، ط1، س1997م، ص: 143.

[3]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:151.

إبداعه معتمدا على " مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتراضات الأساسية في التحول الذي حصل للنظريات النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية في تأسيس علم النص، يبني اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه"[1]، وإنّ القراءة التي تقوم على اللاتوقع هي التي تسعى إلى تبنيها النظريات الحديثة؛ لأن النقد الحديث يريد أن يؤسس له من خلال النص الأدبي إطارا فنيا جديدا يتجسد فيه إبداع الناقد، "ويفسر مصطلح عدم التوقع آليات تلقي الأعمال الأدبية والتطور الأدبي، فإذا كان العمل يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق، فإنه سيعرف نجاحا فوريا، لأنه يثير لدى قرّائه لذة التعرف، أما إذا كان العمل الجديد يخرق قوانين الجنس، فيغير معيارا جماليا، فإنه يفشل في فهمها، ولا يستجيب لآفاق جمهوره الأول"[2]، لكن ردة الفعل هذه تكون آنية وسرعان ما تتلاشى عند بذل الجهد للفهم والوقوف على المقاصد غير المتوقعة بل بالعكس تجد لها بعد ذلك إقبالا واسعا إذ يجد فيها القارئ لذة أكبر وأقوى من نظيرتها المتوقعة، لأن التوقع يسطح القراءة وينهك هيبتها في حين يستدعي عدم التوقع الانتباه وبذل الجهد بالمراقبة وتوجيه القراءة و بها تتميز الكتابة الأدبية عن الكتابة العادية.

إنّ القصدية الخطابية تتحقق كل ما كان هناك تفاعل نصي بين المبدع و المتلقي، وبما أن النص السردي له القوة الكامنة في تحريك عواطف المتلقي وإعمال فكره فإنه يعتبر من بين أهم الخطابات التي تتجلى فيها قصدية النصوص بصورة واضحة، سواء من خلال أفق التوقع الذي يجعل المبدع يؤسس خطابه على عناصر خطابية تفي بما يرومه القارئ من النص السردي، كما أنّ الاعتماد على أساس عدم التوقع يرفع من مستوى الخطاب السردي من مجرد أداة للمتعة إلى أداة تواصلية توجيهية تتولى مهمة إقناعيه، القصد منها تغيير القناعات وتجديد الرؤى نحوى عالم يصبو إلى المثالية إذا ما كُسر الحاجز الذي يقع بين السرد والحجاج، في إطار نص سردي تفاعلي.

مفهوم الإقناع:

إن الإقناع بالمعنى المعجمي هو"من الفعل،قنع، يقنع، يقنع قناعة، أي رضي بالقسم فهو قنع وهم قنعون"[3]وكما جاء في المعاجم أن الاقناع بمعنى "قنع بنفسه قنعا وقناعة أي رضي ورجل قانع من قوم قنع وقنع من القوم قنعين قنعاء، وقد قنع بالكسر يقنع قناعة فهو قنع وقنوع قال ابن بري: يقال قنع فهو قانع

[1]–ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:153.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص: 31.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تـــح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، ج1، (د،ط،تا)، ص:170.

وقنيع و قنوع أي قال: ويقال من القناعة أيضا تقنع الرجل أي رضي بما قدمه له، وقال بعض أهل العلم: "ان القنوع يكون بمعنى الرضى والقانع بمعنى الراضي"[1]

وجاء تعريف الإقناع بصيغة أخرى بقولهم: معنى الإقناع أن يعقل نفس السامع الشيء يقول يصدق به وإن لم يكن ببرهان، وبهذا التعريف نجد أن الإقناع مرتبط بالصدق والبرهان وهنا كلما زاد البرهان في الحوار زادت مصداقية المتلقي.

وبالتالي فإنّ الإقناع هو عبارة عن نتيجة للحجاج وعندما يحصل الإقناع يمكن أن نحكم على قوة الحجاج وفاعليته، والطريق الأكثر فاعلية للإقناع هو الخطاب الحجاجي عادة، "فهو عملية خطابية يتوخى بها الخطيب تسخير المخاطب لفعل أو ترك، بتوجيهه إلى اعتقاد قول يعتبره كل منهما شرطا كافيا ومقبولا للفعل أو الترك"[2] فالإقناع عنصر من العناصر الأساسية والفعالة في نجاح الخطاب الحجاجي، وبما أنّ الحجاج اخترق جميع أنواع الخطاب فبالتالي يمكن أن يصبو كل خطاب إلى الإقناع إذا ما وظف فيه الحجاج، وبشكل عام بواسطته يستطيع المتكلم استمالة الجمهور وكسب تأييدهم وذلك عن طريق تقديم أدلة وبراهين صحيحة وصادقة تؤيد كلامه وتدعمه. وبالمعنى التقني هو محاولة التحكم أو امتلاك الواقع، أو التأثير في المتلقي بواسطة اللغة.

تفاعل النص السردي:

1-تفاعل النص مع النص الآخر:

إن هذه العبارة تستوجب منا الوقوف والمعرفة، فهي تنقسم إلى قسمين أولهما (التفاعل) وثانيهما (النص) وكلا منهما يحمل دلالتين للممارسة فشطر الأول يسمى التفاعل أو الممارسة والشطر الثاني هو النص. تعرفه **جوليا كرستيفا** بأنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملحوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[3]، وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين عند حديثه عن التفاعل النصي الذي يتم بين مختلف النصوص الأدبية، فـــ"السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما

[1]- ابن منظور، لسان العرب المحيط، ج5، ص:173.

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، ص: 451.

[3] -نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي التناصية، النضرية والمنهجية، شركة الأمل للطباعة والنشر، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،ط1، س2010م، ص: 19 .

كان "[1]، وتعرّفه نهلة فيصل أحمد بقولها " هو تلك الممارسة التي يقوم بها النص مع نصوص أخرى قديمة وآتية تتحدّد عمليا بعلاقة هذا النص مع النصوص التي توازيه وتذيله، ويومئ إليها، وتقطن مَتنه أو تتوزع في فضائه، تنقرئ معه في النصوص التي تتجه إليه شارحة ويتجه إليها واصفا"[2]، وظاهرة التفاعل النصي ليست ظاهرة دخيلة على الأدب إنما هي ظاهرة شهدتها النصوص الأدبية قديما وحديثا حتى أضحت "ظاهرة نصيّة ثابتة، تجعلنا نسعى إلى تفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول تمثّلها، واستيعابها، وتحويلها في بنيته النصيّة، لتصبح جزءا أساسيا في بنيتيه وبنائه"[3] وتكمن أهمية هذه الرؤيا في أن اتساع السرد يحيل إلى تعدد معناه.

مما يفتح أفق القراءة الفكرية المتأملة الفاحصة في حيثيات النصوص، فـــــ "يقود خطى القارئ إلى التفتيش داخل مستويات مختلفة من الإنجاز المعرفي الهادف إلى محاكاة المعمار الهندسي للواقع، في كافة تمظهراته المتتالية و المتناهية مع التاريخ إلى وجودية تنشد الإنجاز "[4]، وبذلك تكون مهمة السارد غير سهلة البتة، تستدعي خبرات سابقة ومواد حاضرة يقوم السارد بالتنسيق بينهما دون الإغفال عن الجماليات الفنية خاصة وإذا كان يرجو منها الإقناع.

لذا فإنّ الرّواية تستحضر ماضيها على أساس من التّفاعل النصي، الذي يستدعي نصوص أخرى، و"التفاعل النصي، لا يعكس القدرة على تمثيل النّصوص الأخرى داخل النص الجديد فحسب، وإن كان لذلك أهمّيته، بل يعكس حقيقة حركة الواقع الذي تمّ فيه إنتاج النص القديم، من حيث قدرة الخطاب على التّواصل"[5] بوصفه خطابا يؤدي رسالة تحيل إلى نصوص أخرى قد تكون متعددة تحمل القارئ إلى التقبل والاستجابة التي يستلزم عنها بالضرورة الاقناع .

من هنا تتعدد مهمة السارد من كونه مؤلفا مبدعا إلى مستحضر مثقف يصبو نحو التلاقح المعرفي الجمالي في الفضاء الفني للرواية، "تؤدّي عملية التعلق النصي بهذا المعنى إلى ما يدرجه سعيد يقطين ضمن العلاقة الثّانية والمنتجة لـــــ "التفاعل النصي"، حيث البحث عن العنصر الجمالي سرديا، يفجّر إوالية التّفكير

---

[1]- نهلة فيصل أحمد: التناص، النظرية والمنهج، ص125.

[2] - نهلة فيصل أحمد: التناص، النظرية والمنهج، ص125.

[3]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي والسياق، ص:91.

[4]- عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، ضمن فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، اليامين بن تومي، ص: 328.

[5]- عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، ص: 329.

في أصول انبثاقات السّلوك الذي أسّس سرديا للفضاء الجمالي/ المعرفي التّراثي، وبه تتمّ بنائية متواطئة بداهة مع الرّؤية الخاصّة لكافّة مظاهر الحياة في النص السّابق والخاضع في المنظور العقلي للفاعل السّردي لرغبة توظيفية في النص اللاحق"[1]، وفي الوقت نفسه هذا ما يجعل من القارئ باحثا؛ يبحث عن حقيقة توارد تلك النصوص وعلاقتها بالنص الروائي، وبهذا يتم "توسيع مجال اشتغال النص، عبر ولوجه في فضاءات النص وبناه السطحية والعميقة لتفكيك سنن النصوص، وإبراز مكوناتها والقبض على تعالقاتها مع الأنظمة الأخرى، والكشف عن مدونات الكلام وأيقوناته، ورمزه، ومؤشّراته وبذلك يعمل التفاعل النصي فيحل إشكالية منهجية الوصفية، بتحمله مهام الوصف والتفسير... ويساهم بشكل جدّي في توفير شروط قابلية قراءة النص"[2]، فيكون القارئ بذلك أحد الأطراف المنتجة للعمل الأدبي الروائي فيبعث في نفسه الرغبة في امتلاك النص وهذه الرغبة إذا ما تحققت تحقق الإقناع.

أشكال التفاعل النصي:

- **التفاعل النصي الذاتي:**

تبرز هذه الطريقة في اعتماد النص ذاته بأسلوب جديد مستعينا بعوالم خاصة يقوم بإنتاجها ويتميّز بها نوعيا وأسلوبيا ولغويا.

- **التفاعل النصي الداخلي:**

نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج، وهو يتصل بالموقف الكتابي، والممارسة الفصلية التي يخوضها الكاتب.

- **التفاعل النص الخارجي:**

نستخلص كون هذا التفاعل يقوم على أساس الاستعاب و التحويل

[1]- عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، ص: 329.

[2]- نهلة أحمد، التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهجية، ص: 39.

مستويات التفاعل النصي:

أ. **المستوى العام:** عندما يكون النص محدّد (أ) يتعلق بنص محدّد (ب) الأول (لاحق) والثاني (سابق)، والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة (تعلّق).

ب. **المستوى الخاص:** هو تفاعل شامل يتّسع لمختلف الأجناس النصوص و أنواعها وأنماطها.

2-التفاعل بين النص والقارئ:

يتكون النص أو العمل الأدبي من بنيات داخلية تسمح بتحديده إمكانيات أخرى لا تسمح بذلك، وهذا النوع الأخير هو ما يضمن للقراءة سيرورة وللمعنى إنتاجا، فالعمل الأدبي لا يمكن اعتباره نصا فحسب، ولا قارئا فقط، بل هو تركيب والتحام بينهما، فـــــ "البنيات النصية وأفعال الفهم المبنية تشكل قطبين في فعل التواصل و سيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ وهذا ما ينتج عنه تأثير جمالي لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك بين قطبين، القطب الفني للنص، والقطب الجمالي، حيث يختص الأول بالنص وصنعته اللغوية، ويختص الثاني بنشاط عملية القراءة وكلاهما ينحل في الثاني ليتشكل من ذلك النص"[1]، معنى هذا أن النص الأدبي في وظيفته يقوم على: "جانبين أساسين، جانب فني خاص بالمؤلف، وجانب جمالي تولده عملية القراءة"[2]، وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته، لأنّ النّص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحققت فيه مقصدية الكاتب،" وقد قيل إن في قوة كل قارئ أن يحلق مع النص، إنما الفرق بين قارئ وقارئ في قوة الجناحين، وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات"[3] وإنّ عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة، هنا كذلك يصر "آيزر" على أنه كما للنص بناء فإن القراءة لها بناء كذلك[4]، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه كما أنه لا يمكننا أن نتحدث عن قراءة واحدة ووحيدة لأن قراءة النص الواحدة تختلف مع كل قراءة وبين قارئ وآخر، بل تختلف عن القارئ نفسه بحسب أحواله وأطواره.

---

[1]- حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية التلقي (مجلة علامات في النقد)، 1999 مجلد10، ج 34، ص:94ص: 95.

[2]- فولفغانغ آيزر، فعل القراء والنظرية الجمالية (التجاوب في الأدب)، تر :الجيلالي الكدية، د.حميد الحمداني، مطبعة الأفق فاس، المناهل،ص:41.

[3]- قاسم مومني في قراءة النص، دار فارس عمان، ط1، س1999م، ص: 12، 13.

[4]-ينظر: فولفغانغ آيزر، فعل القراء والنظرية الجمالية (التجاوب في الأدب)، ت :الجيلالي الكدية، د.حميد الحمداني، مطبعة الأفق فاس، المناهل.(د،ط،تا). ص: 41.

يشكل هذا ما يسمى بالقارئ الضمني، لذا جاء المصطلح عند آيزر عنوانا مستقلا لأحد كتبه فقد استعمله لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، إذ يقول" إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه ـــ نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن ـــ "القارئ الضمني"[1]، إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي، لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي.

بهذا يصف "آيزر" مفهومه بأنه ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل،"ثم إنّ على المتكلم الحذر في تخيّل هذا المخاطب؛ لأن الخطأ في التّقدير قد تنجم عنه ردّة فعل عكسية تودي بمسار البناء الحجاجي بكامله."[2] ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبيان استدعاء الاستجابة للنص.

أنواع السرد وصور الإقناع:

يصنف السرد إلى أربعة أنواع، وذلك من حيث الزمن.

- ✓ **السرد التابع narration ulterieure:**

من المعروف أن من العناصر الأساسية للسرد هو تطور الأحداث "وهو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي"[3] يقول جيرار جينيت " هو ذلك النمط الذي ينظم الغالبية العظمي من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم ويكفي استعمال زمن الماضي لجعل سرد ما لاحقا ولو لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السّرد عن لحظة القصة"[4]،ويلخصه صلاح فضل بقوله "هو الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكي أحداثا ماضية"[5]، وتكون هذه الأحداث مرتبطة مع بعضها بعضا، لكن يشترط أن

[1]- ناضم عودة خضر، الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 164.

[2]-هاجر مدقّن، الخطاب الحجاجي (أنواعه و خصائصه)، منشورات الاختلاف، ط1، س 2013م، ص:93.

[3]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، ط2، س2000م، ص:231.

[4] -جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:233.

[5]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعارف، الكويت، (د،ط، تا)، ص:285.

"يعقب زمنيا الموافقة والأحداث المروية"[1]، وهذا التتابع السردي يعمل عمل الاستقراء في الخطاب الحجاجي الإقناعي .

هذا النوع من الاستدلال الاستقرائي يعتبر من أهم الاستدلالات الحجاجية لما يفرضه على المخاطب من تسلسل في النتائج فهو" يعتمد على مبدأ التراكم، ويظهر حين تعد المقدمات التي تترابط في عدد غير محدود"[(2)] هذا الترابط يكون في نسق "المتوالية الاستدلالية الأصلية قد تشتمل متواليات استدلالية فرعية بحيث تكون إحدى المقدمات الأصلية موضع استنتاج من مقدمة أو مقدمات فرعية"[(3)] وفيه تتوالد المقدمات من النتائج "والأصل في هذا القانون الحجاجي هو قاعدة تخاطبية مقتضاها أن المتكلم يخبر المخاطب بأقصى ما يمكن من الفائدة"[(4)].ومن هنا تحديدا يتقاطع السرد مع الإقناع فأحداث المتتالية ما هي إلاّ استدلالات متراكمة متراتبة في سلم الحجاجي.

✓ السرد المتقدم narration anterieur :

هو نوع من السرد "يسبق الموقف والأحداث المروية، ويعد السرد المتقدم أحد خصائص السرد التنبئي" [5] يرى صلاح فضل أنه "القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر"[6] أما جيرار جينيت يراه أنّه "الحكاية التّكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من انجازها بصيغة الحاضر"[7]، الحاضر"[7]، وكذلك هذا النوع من السرد يعتمد على أحداث متتالية منطقية تستلزم بعضها البعض أو أنّ اجتماعها يحقق نتيجة متوقعة فهي تشبه إلى حد كبير الاستنتاج وهو نوع من الاستدلالات الحجاجية ترقى إلى البرهان فـــــفقد جعل المحدثون " البرهنة عبارة عن الاستنتاج بواسطة قواعد محدد سلفا من قضايا على نوعين هما: المسلمات أو (المصادر) و النظريات أو (المبرهنات) وجعل الحجاج عبارة عن الاستنتاج من الأقوال من غير الالتزام بهذا الطريق النسقي الصوري" [8] فتوظيف الاستنتاج لتنبؤ بالأحداث المستقبلية عملية

---

[1]–جيرالد برنس، قاموس السّرديات، ترجمة السيّد إمام، ط2، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، س2003م، ص:155.

[2]–محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسة البلاغية المنطقية واللسانية،دار الثقافة،دار البيضاء،ط1،سنة 2005م. ص:24.

[3]–طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، س 1998م، ص:388.

[4]– طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص:397.

[5]– جيرالد برنس، قاموس السّرديا، ص17.

[6]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:285.

[7]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:233.

[8]– طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص:61– 62.

عملية سردية وإن هذه الأحداث استلزمت حدوثها أحداث أخرى سبقتها متسلسلة وهي في الأساس عبارة عن مقدمات غير يقينية تحمل الظن والشك بما أنها تعتمد على إخبار لكن يبنا عليها الدليل الحجاجي لأن الهدف من الخطاب هو الإقناع وإثبات الحقائق، وعادة ما يعتمد السارد على المسلمات والمنشورات وإن هذه المقدمات لاتصل إلى حد اليقين لكن قد تفترض ما قد يكون مستقبلا.

✓ السرد الآني narration simultannee:

بأبسط مفهوم "هو الحكاية بزمن الحاضر المزامن للعمل"[1]؛ أي بمعنى "يرد هذا النوع من السرد بصيغة الحاضر، وهو متزامن مع الأحداث والحكاية المروية"[2] يقول جيرار جينيت " إنّه الأكثر بساطة، مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللّعب الزمني"[3] وإن هذا النوع من السرد يعتمد على الواقع بحذافيره وهو يلامس بهذا الحقائق الثابتة التي يحكمها العقل الذي هو أداة من أدوات الاستدلال السليم فأي خبر يستحق "أن يترل مترلة الدليل، لا بقرار تحكمي أو بإملاء إداري، وإنما بالنظر العقلي وحده، فالعقل "هو الذي يحكم بصلاح القول أو بعدم صلاحه لأن يكون دليلا على مدلول معين، فإذا قيل أقام الدليل فكما إذا قيل حكم بالعقل"[4] لا يكون الكلام دليلا إلاّ إذا تميز بخصائص معينة أساسها العقل الذي يمثل الحكمة والمعرفة وهو الوحيد الذي له حق إصدار الأحكام. إذ يعتمد في ذلك على معايير منطقية حقيقية مستمدة من الواقع المعيش.

خصائص السرد وآليات الإقناع:

خصائص السرد هي مجموعة سمات ميزت بناء الخطاب السردي منذ وجوده، بحيث ساهمت في نقل التجارب الإنسانية ومحاكاة العالم الخيالي للعالم الواقعي تنكشف بها معطيات السرد ومقاصده ومن ثمّ الوظيفة المنوطة به إذ هو" تهيء للمحاججة، وأحسن تهيء هو ذلك الذي يكون فيه المعنى مختفيا، وحيث الأدلة موزعة على شكل أصول غير واضح (بذور التصديقات) ويتضمن السرد نمطين من العناصر: الأحداث والأصناف"[5]، حيث تفضي عليها هذه الخصائص الطابع العقلاني المدرك.

---

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا و تطبيقا، ص: 102.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا و تطبيقا، ص102.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:232.

[4]- اللسان و الميزان أو التكوثر العقل،، ص: 57.

[5]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رؤية للنشر، ط1، س2011م، ص:165- 136.

الإخبار في السرد منطلق حجاجي:

الخطاب السردي ما هو إلاّ مجموعة من الأخبار غير أن تلك الأخبار لابد أن تنبني ضمن سياق جمالي معين حيث "يؤدي الخبر وظيفة إبلاغية جمالية تعد بؤرة السرد ومداره"[1] بحيث يقوم السرد بنقل الأخبار بتتابع المرتبط بالزمان والمكان غير أن هذا الخبر الذي يقدمه السرد يفترق عن الخبر العادي في عدة جوانب منها البنائية و منها اللغوية فهو يترح إلى بلوغ القيمة الفنية الجمالية، وبذلك يتجاوز الواقع الجاف ورغم ذلك لا يمكنه أن يتنصل من الواقع فهناك "علاقة وطيدة بين السرد والواقع، لأنّ الخبر يحاول أن يتمثل الوقائع بأقرب صورة لها عبر اللغة، وإن كان هذا التمثيل نسبيا، لأنّه لابد أن يتأثر برؤية المبدع، وبطقوس النوع الفني الذي يبدع في إطاره"[2]، لذا فهو يتخذ من إعادة تصوير المشاهد الواقعية مطية يستند من خلالها للولوج إلى عالم جمالي يرسمه بأدوات فنية وعلى هذا يكون "الخبر هو القول الذي ينقل المشاهد"[3] ويقدمها للقارئ بحلة جديدة، فـــــ"ليس الأدب إلاّ فلسفة اللوغوس بتعبير جيل دولوز، إذ يحوي النص على حكاية العالم، وأنّ تلك الملاحم الشهيرة مثل (جلجامش و ملاحم يونانية أخرى) ليست إلاّ جزءا من هوية تاريخ البشرية، فهي تشكل فعالية العمليّة الحكائية السردية، لتجعل من النص وقائع غرائبية سحرية، تحمل تشكيلا صوريا إمائيا، هذه الإشارات ما يجعل النص ذاته مجموع الصيغ الاستعمالية التي تعكس الفعل الإنساني بكلّ أبعاده المختلفة"[4] ويعتبر السرد أحد أهم الخطابات التي تحقق هذه اللحمة في حالة الازدواج، المتباينة بينه وبين العالم الواقعي لا يظهر هذا التباين إلاّ خارج النص السردي عند اجتزائهما عن بعضعهما البعض.

بما أن الخطاب الروائي هو نوع من القص فإنه " يجتمع مع "السرد" في الدلالة على تتابع الحديث والإخبار عن الأمر من خلال تتبع تفاصيله وأجزائه وسوق الأخبار خبرا بعد خبر سوقا، كما يشتركان في دلالتهما على الجودة والترابط والنسج: البيان، بمعنى أنهما يقفان عند طبيعة النص السردي الذي ينبغي أن يتسم بالترابط والتتابع و التواشج المنطقي بين أجزائه، كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبلاغية والجمالية. و هذه القدرة أنيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي"[5] فمن هذه الخاصية التي يتميز بها السرد في نقل الخبر وتتابعه بصورتيه

[1]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ضمن فلسفة السرد، تحت إشراف اليامين بن تومي، ص: 257.

[2]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص: 258.

[3]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:257.

[4]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:256.

[5]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:255.

الواقعية والخيالية المشروط بجودة السبك وتفعيل الأدوات الفنية فإن وسائل الإقناع تلعب دورا مهما في هذه العملية بكل أجزائها.

- ✓ الخبر ← مقدمات (مسلمات، بديهيات، وقائع....)
- ✓ الخبر + الخبر + الخبر + الخبر ← تتابع الأحداث
- ✓ الخبر1+ الخبر2 + الخبر3 + الخبر4 ← ترتيب الأحداث

من خلال هذا المخطط نجد أن خاصية الخبر في سيرورة العمل السردي تتقاطع مع سيرورة عملية الإقناع في بناء الخطاب الحجاجي؛ فالمحاجة عادة تبدأ بـــ "عرض الأدلة المحتملة؛ وليس مطلوبا أي بنية خاصة، إلاّ هذه: يجب البدء بالأدلة القوية، وإتباعها بالأدلة الضعيفة، والانتهاء بالأدلة الأكثر قوة"[1] وإنّ هذه السيرورة في الإخبار غالبا ما يتضمنها السرد وهي نفسها سيرورة الحجاج إذ "تقوم سيرورة البناء الحجاجي من حيث المبدأ على ثلاث آليات متعاقبة ومتداخلة هي الإخبار و التفسير و الإقناع"[2] تمر العملية الحجاجية بمراحل بنائية تبدأ أولا بالإخبار الذي يحتمل الصدق أو الكذب وينتقل مباشرة إلى تفسير هذا الخبر أي رأي صاحبه بالشرح أو تحديد أبعاده عن طريق الوصف أو الرد أو التفريق أو التضمين ليصل إلى الخطوة الأخيرة وهي إقناع المخاطب، فالحجاج " هو أيضا جدلي لأنّ هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة، كأن تبنى الانتقالات فيه لا على صور القضايا وحدها كما هو شأن البرهان، بل على هذه الصور مجتمعة إلى مضامينها أيما اجتماع، وأن يطوى في هذه الانتقالات فيه كثير من المقدمات والكثير من النتائج وأن يفهم المتكلم المخاطب معاني غير تلك التي نطق بها، تعويلا على قدرة المخاطب على استحضارها إثباتا أو إنكارا كل منتسبا إلى مجال تداولي مشترك مع المتكلم، وكأنّ يعتمد فيها على صور استدلالية تأخذ بمبدأ التفاضل والتراتب"[3] بتوزيع أدلته وترتيبها عن طريق آليات استدلالية تتنوع بين المنطقية واللغوية.

يعتمد الأسلوب الخبري عادة على مجموعة من الآليات اللغوية أهمها:

[1]–رولان بارت، قراءة الجديدة للبلاغة القديمة، ص 137.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص: 14.

[3]– طه عبد الرحمان، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام. المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، ط2، س2000م.ص:65.

1-الأفعال الماضية:

بما أنّ السرد يعتمد على الأحداث السابقة المرتبطة بالزمان فهي بهذا تقوم غالبا على الأفعال الماضية أو الأفعال المضارعة المسبوقة بالفعل المضارع وفي كلا الحالتين فإنّ الماضي له السلطة الكاملة في قيادة الرزنامة الكرونولوجية للأحداث وإنّ من المعلوم أن الفعل الماضي يقرر الحقائق، التي هي أساس العملية الإقناعية مما يؤهل الخطاب السردي أن يكون خطابا إقناعيا بامتياز.

2-الجملة الخبرية:

تقوم الجمل الخبرية في الخطاب السردي على نظام "تتابع وترابط عبر الأفعال التي تخبرنا بالحدث وتنسج اللوحة السردية بطريقة فنية، ويكتسب الحدث منطقيته من خلال الأفعال المتواشجة المترابطة عبر أدوات الوصل التي تربط فعلا بفعل وجملة بجملة أخرى"[1] في شكل سلسلة تتوالد الواحدة من الأخرى "كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبلاغية والجمالية، وهذه القدرة انيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي"[2] وهذا النظام التتابعي الترابطي يكسبها لحاء منطقيا عقلانيا يجعل منه أداة فاعلة للإقناع.

3-أدوات الربط:

إن هذه الجمل الخبرية كثيرا ما تستدعي أدوات منطقية ولغوية لربطها مع بعضها البعض والمحافظة على تتابعها الزمني إذ"تعتبر الروابط الحجاجية موضوعا أساسيا في تحديد بنية الاقتضاء، لكونها آلية هامة في عملية الربط داخل النسق المقول، كما تسهم مرجعياتها في تقسيم الكلام بين مقول منطوق ومقتضى مسكوت عنه، إضافة إلى أنّ دورها في العملية الحجاجية يتصل بشكل مباشر ببنية الاقتضاء حين سعيها إلى توجيه العمل وترتيب قضاياه"[3] كما أنّها قد تستدعي الاستعانة بأدوات التوكيد لتضفي على الخطاب السّمة اليقينية في كثير من الأحيان.

---

[1]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص:259 - 260.

[2]- محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص: 255.

[3]- أحمد اتزكنرمت، الحجاج في المناظرة، مقاربة حجاجية لمناظرة أبي سعيد السيرفي لمتى بن يونس، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، تحت إشراف حافظ إسماعيلي علوي، ج2، ص: 296.

كيفية تحقيق السرد بالتفاعل بين المحاجج والمتلقي:

1-الحوار وتفاعل الشخصيات:

الخطاب الحجاجي ينطلق من خلفيات ويقوم على استراتيجيات الخطاب معتمدا على عنصرين أساسيين وهما "المتلفظ" و "المتلقي" ونعني أن الخطاب الحجاجي مرتبط بهما مهما كان نوعه ومقصديته وهما يمثلان حيزا واسعا وشاملا فهو مجرد إستنتاج قضية من أخرى خلال عملية الحوار، و "تتخذ دراسة الحجاج موضوعا لها أساساً الخطاب الحواري الأحادي لاستخراج الأبنية التي يقوم عليها، والصفتان المشتقتان تحاوري ثنائي وحواري أحادي تطابق الاسمين تحاوري ثنائي وحواري أحادي. ومقام الحجاج هو المقام التحاوري والتداول والتحادث."[1] الحوار عبارة عن عملية حجاجية محكمة في قراءة النصوص الصريحة أو الضمنية من أجل التواصل وتبادل الآراء للوصول إلى الإقناع.

إن من أهم القضايا التي يسعى الحجاج أن يكون طرفا مؤسسا لها ومحورا أساسيا في بناء أجزائها، هي مسألة الحوار وهو من أسباب التواصل بكل المركبات الكلامية الحجاجية بالقصد أو بالتضمين فالحوار مركب كلامي توفره شحنة كثيفة من عناصر الحجاج، ولا يخلو الخطاب من أدوات تدفع المتلقي إلى تقبل ما ينحاز به الخطاب ويسلم بعملية الحجاج معممة، و"إن هذا الطابع الحواري للحجاج خاصة والبلاغة المعاصرة عامة تتقاطع في الإيمان بضرورته مدارس ما بعد البنيوية وذلك لأنها – أي الحوارية مصدر العمليات التناصية من توظيف ومعارضة التحويل ويتأكد لنا ذلك عندما نجد بعض البلاغيين المعاصرين يعرف البلاغة بأنها ذلك الحوار حول المسافة بين الذوات هي ذلك الحوار حول المسافة بين أناس بصدد مسألة أو مشكل ما"[2] نفهم من هذا لا يمكنان طرح قضية إلاّ وفيها حجاج به نستحضر حوارا ونقاشا لنتحاور بشأنه.

إذن الخطاب السردي يعتمد أو يبحث لإيجاد الطريقة الأحق التي تجعل الخطاب يحسم النقاش لصالح المتلفظ، فإن الحوار يعتمد على آليات يلتزم بها كي لا يخرج عن إطار الحوار الناجح أو الصحيح، لأن " الحوار المنطقي يمكّن الإنسان من التنقل من المعلوم إلى المجهول، ومن المتوقع إلى غير المتوقع، فتزداد المعارف

[1]- كريستيان بلانتان، الحجاج، تر:عبد القادر المهري، ت:عبد القادر المهري، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس،(د،ط)، سنة 2008م.ص: 34.

[2] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ،لبنان، 2008، ط:1، ص: 112.

وتتسع دائرتها بما يمكّن استيعاب البعض الذي يعجز عن تحقيقه اللغة الخالية من المنطق".[1] فهو عبارة عن مجموعة من الجمل والفقرات والمتواليات الحوارية للوصول إلى الحقيقة وهي مرتبطة بمجموعة من الروابط والعمليات المنطقية و البرهانية بغية التأثير والإقناع.

ففي الرواية ليس المهم أراء الشخصيات وفق نماذج الإجتماعية وأنماطها، إنما المهم هو ما يصلح عليه بـــــ"علاقات طباق الاختلاف" التي تدخل فيها الآراء، ومركّبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها، في صيروراتها وفي رؤاها، فـــــ"الطباق الإختلافي لا يستخدم لتقريب المحادثات الحقيقية أو الوهمية، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة، في كل حوار، حتى لو كان داخليا".[2] إن أهم ميزة في السرد التخيلي الإبداعي هي التركيز على الجوانب الانفعالية والادراكية، إذ هو جملة الأحاسيس التي تنبع من ذات المبدع فتؤثر في المتلقي.

2- الأثر الحواري السردي في امتداد المسافة الإقناعية :

يشكل الحوار مكونا هاما من المكونات التي تساهم في تحقيق السرد فهو يكسبه شكلا إمتاعيا متنوعا بواسطة ثنائية السؤال والجواب، فـــــ"على المستمع أن يكمّل استدلال المتكلم، فهو مطالب بأن يبذل الوسع في استحضار كل العناصر الضرورية لإقامة صحة هذا الاستدلال، ملتزما في ذلك "روح التعاون" التي يجب أن تقوم بين المتحاورين"[3]، وهو "مناقشة بين طرفين أو أطراف، يقصد بها تصحيح الكلام، وإظهار حجّة، وإثبات حق، ودفع شبهة، وردّ الفاسد من القول والرأي"[4] باختصار الحوار "مناقشة بين اثنين فأكثر في قضية مختلفة عليها "[5]، وفي السياق ذاته "يسهم الحوار في ترتيب الأفكار والأحداث عبر فضاء زمني متشابه وموحد"[6]، وبهذا فإن الحوار له دور فعال في منح شخصيات السرد الحيوية المفعمة بالأفكار والأحاسيس المتبادلة.

كما أن للحوار أهداف أخرى منها الفكرية ومنها التوجيهية وأهمها الحجاجية، بل هناك من اعتبر أنّ " هدف أي سلوك حواري هو توجيه معتقدات الآخر، سواء بإشراكه في الرأي أو إجباره على تعديل

---

[1]- عقيل حسين عقيل، منطق الحوار بين الأنا والأخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص: 12.

[2]- عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 61.

[3]- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام، ص:108.

[4]-صالح بن عبد اللّه بن حميد، أصول الحوار و آدابه في إسلام، دار المنارة، المملكة العربية السعودية، ط1، س1994م، ص:6.

[5]-سعد بن ناصر الشّثري، أدب الحوار، كنوز إشبيليا، المملكة العربية السعودية، ط1،س 2006م، ص:9.

[6]- هشام ميشبال، البلاغة والسرد والسلطة في (الإمتاع والمؤانسة)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، س2015م، ص: 105.

معتقداته وفق ما يقتضيه المقام، وإذا كانت المعتقدات هي المعقل المستهدف في أي سلوك حواري فإن الإقناع بالحجاج يكون هو الوسيلة الأمثل لمواجهة ذلك المعقل، والسلوك الحواري باختياره للإقناع يكون قد اختار منطقة وسطى كهدف ينبغي الوصول إليه أثناء التبادل الحواري، ووصوله إلى تلك المنطقة الوسطى يعني حصول الإجماع بتعبير "هابيرماس" أي توجيه المعتقد نحو المشاركة في الرأي"[1]، فيأنس بذلك المتلقي للأفكار لأنّه يساهم في تشكيلها شيئا فشيئا بتوجيه من الخطاب الحواري الذي دار بين الشخصيات.

يتميز الحوار في السرد عن غيره من حوارات الخطابات الأخرى، بحيث أنه ذو كفاية حوارية "وهي مجموعة المعارف المضمرة التي يتوفر عليها المشاركون في التفاعل الحواري"[2] منها النفسية و الإيديولوجية والثقافية التي تدير الحوار بل إنها تتحكم في مسار توجهه، وهذا باعتماد وسائل التصوير ولحظات تبادل الحوار ومقامه وزمانه وإن هذه العناصر لا نجدها مجتمعة ومفعّلة بشكل كاف إلاّ في الحوار السردي. لذا "وأحيانا يحل محل السرد فيمتلك وظيفة تطوير الحبكة وتنوع الأفكار"[3]، وأهم من ذلك يخلق ديناميكية داخلية في النص بين الشخصيات والعناصر الأخرى المحركة للسرد و ديناميكية خارجية تعمل على استنطاق القارئ بالتبادل الافتراضي للمواقع بين الشخصيات والمتلقي كل هذا يولد طاقة إقناعية قوية، تحكمها الكفاية الحوارية التي يمتاز بها السرد عن غيره من الخطابات، حيث أنّ للكفاية شروطا لا يمكن توفرها إلاّ في ظل وجود وسائل إقناعية.

4-شرط الإلمام المعرفي بموضوع الحوار:

الحور يمثل مجموعة المعارف المخزونة التي يستقي منها السارد المواضيع الحوارية التي تتناسب وأهواء وأفكار كل شخصية من شخصيات الرواية، وإنّ هذا الشرط يتوافق إلى حد كبير مع عناصر بناء الخطاب الإقناعي الذي يعتمد على الحجاج فالمحاج لا يمكنه أن يبني مسارا حجاجيا إلاّ إذا كان ملما إلماما كاملا بالموضوع حجاجه حتى يتمكن من أن يقيم حجاجه على أساس متين لا يترك للمخَاطب منفذا للمصادرة أو التشكيك،

يمكن أن نفهم من أنّ القصد بشرط الإلمام بموضوع الحوار، هو تلك العلاقة المتناسبة بين موضوع الخطاب وبين الحجج والأدلة التي تمنح القوة الإقناعية للخطاب، "ذلك بتوفيرها مواد ومصادر يستقي منها

[1]- محمد نظيف، الحوا وخصائص التفاعل التواصلي، إفريقيا الشرق المغرب، س2010م، ص: 60.

[2]- محمد نظيف، الحوا وخصائص التفاعل التواصلي، ص: 29.

[3]- هشام ميشبال، البلاغة والسرد والسلطة في (الإمتاع والمؤانسة)، ص: 105.

حججه، ويمنح منها وسائل الإقناع المناسبة للمسألة والموضوع الذي يهمه."[1] وتبقى هذه العملية تتسم بتكلف الجهد في الإلمام بجميع جوانب الموضوع والبحث في معطياته؛ لأن الظروف المحيطة بالخطاب قد تساهم بشكل فعّال في خلق ظروف جديدة تفرض نفسها على الخطاب.

5-شرط مراعاة المقام الحواري:

الحوار السردي مرهون بالزماكانية وهي التي يقصد بها في الخطاب الحجاجي بالمقام، حيث من البديهي جدا أنّ أي حجاج لا يستقيم بدون مراعاة مقتضى الحال، أي مكان وزمان السرد الموافق للحوار بالإضافة إلى الظروف العامة المصاحبة للحور.

.بمعنى الالتزام بمبدأ "لكلّ مقام مقال"[2]؛ إذ يعتبر ذلك بمثابة قاعدة لا يتحرك البليغ إلاّ ضمنها، ويقصد .بمراعاة المقام هو "إذا شرعت في الكلام فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به وهو الذي نسميه مقتضى الحال"[3]، الذي يرنو إلى بناء الخطاب البلاغي الإقناعي.

يقصد به هنا سائر مقامات الكلام، أي كل المتغيرات التي تؤثر في مجريات الكلام سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والتي تتحدد بها ملامح الحجاج لذا يجب أن يحسن المحاجج توظيفها حتى يصل بها إلى الإقناع.

6-شرط تحديد القصد الحواري:

عرفنا سابقا أهمية القصدية من الخطاب السردي ومن ذلك لا يمكن أن تبقى في معزل عن القصدية الحوارية فهي جزء منها أو أنها قصد خاصة تقوم عليها المقاصد العامة للخطاب السردي " وهو شرط موجود بقوة لدى المرسل بشكل سابق عن الإرسال الحواري، ويتمظهر في الإرسالية .بمكوناتها الظاهرة و المضمرة، إلاّ تمظهر هذا الشرط لدى المتلقي يكون بعديا أي بعد الإرسال الحواري وذلك بواسطة التأثيرات الاستجابية سواء بالإذعان أو الرفض أو غيرهما"[4]، فأي حوار لا يحقق مقصدية النص أو لا يخدم هذه

---

[1]- حسن مخافي، المفهوم والمنهج، في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، س2016م، ص:228.

[2]- أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله، الصناعتين، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، (د، ط)، 1419م، ص: 27.

[3]- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص: 168.

[4]- محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، ص:57.

المقصدية ولو خدمة جزئية فإنّ وجوده في النص إعتباطي، مبتذل، بل إنه قد يجعل النص ينحرف عن مقصديته إلى مقاصد أخرى.

التقنية الفنية للوصف في الإقناع :

ارتبط الوصف السردي بجماليات الأسلوب الذي يمنح القارئ المتعة الفنية، غير أنّ هذه الخاصية الجمالية أخذت بعدا آخر في الخطاب الروائي المعاصر، بل إنها شكلت نقطة فارقة في توجهاتها، بحيث أصبح الوصف تقنية فنية يوظفها الروائي من أجل بلوغ أقصى مراتب الإقناع، وقد تعددت طرق الوصف في الخطاب الروائي المعاصر فقد تفنن الروائيون في توظيفه بشتى الطرق لكن أغلبها تتقاطع وتقنيات الحجاج. أهمها:

5- اختيار النعوت:

يحرص الروائي على حسن صياغة النعوت وكذا اختيارها وترتيبها؛ "يقبل السرد محورا ماديا، مستمرا، مشكلا من سلسلة عائمة من ركودات الدم: إنه الأوصاف، وقد كانت هذه الأوصاف مسننة بإحكام، لقد كان هناك بالأساس: الطوبوغرافيات، أو أوصاف المواضع، الكرونوغرافيات، أو أوصاف الزمن، العصور، و السنين، البروسوبوغرافيات، أو اللوحات"[1] ؛ لأنّ هذه العملية ذات أهمية بالغة في تحديد المعنى بصفة عامة وفي توجيه الحجاج بصفة خاصة، وقد اعتنى "بيرلمان" بهذه القيمة وهذا الدور الفعال من خلال قوله "هذه الخَيار الذي يتمظهر بالطريقة الأكثر وضوحا من خلال استخدام النعت، هذا الأخير يلخص من الانتقاء الظاهر لنعت نعمل على إظهاره أولا والذي يجب أن يكمِل معارفنا حول الموضوع"[2]؛ لأنه يلخص مجموعة من الحجج وفي الوقت نفسه تعطينا معطيات جديدة أو تبدد أخرى.

إنّ عملية اختيار الصفات "تنهض بدور حجاجي يتمثل في كون الصفة، إذ نختارها، تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع. ويبدو هذا خاصة حين نجد صفتين متناظرتين- ولكنهما متعارضتين – قابلتين أن تظهر في الخطاب، ويكون اختيار إحداهما كاشفا عن رؤيتنا الخاصة"[3]، بمعنى آخر أن اختيار الصفات يحدد منطلقاتنا الحجاجية كما أنه يعين وجهتنا ويجلو مقاصد المخاطب، مما يعين على تركيز التفكير في الموضوع.

---

[1]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة،ط1،س2011م، ص:136.

[2]- Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , TraitedeL'argumentation La novelleRhetorique , P : 169

[3]- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، س2011م.ص: 32.

اختيار النعوت لا يتوقف على التوجيه المسار الحجاجي فقط، غير أنّ "المقصد الحجاجي من إطلاق الصفة، تحديد نوع الموقف الذي ينبغي أن يحكم به عليه. فقولنا عن شخص إنه سارق يتجاوز مجرد الإدانة إلى تحديد نوع العقاب الذي ينبغي أن يلقاه"[1]، على أساس كل هذه الاعتبارات التي من أجلها لابد من مراعاة اختيار النعوت، إنها عملية من مستلزمات الخطاب الروائي لكن الأهم من ذلك أنها في نفس الوقت تجعل منه خطابا إقناعيا، لذا يجب على المحاجج الاعتناء بها وهذا لضمان سيرورة الحجاج في الطريق الذي رسمه له المحاجج من قبل وإلاّ أصبح حجاجه مهددا بالاعتراض أو الدحض.

يكثف السارد وصف جميع عناصر السرد سواء الزمان أو المكان أو الشخصيات أو الأحداث خاصة في جنس الرواية " لجعل القيمة الإقناعية للوصف و السرد أكثر حدة. فلقد نصح أرسطو سابقا، في مصنفاته عن البلاغة، بالتكثيف و التكرار. كما تنتج التراكمية و الإلحاح عن هم التفصيل الذي يجعل ما نتحدث عنه، أمرا مألوفا، وقريبا، إن وصف تفاصيل حادث مرور واحد، يؤثر أكثر من الخبر الذي يشير إلى أن هناك مئة قتيل خلال نهاية الأسبوع، لأن فعل الحركة أكثر قوة من الكلمة المعتادة (لقد "طعن" فلان، تؤثر أكثر من كلمة "قتل") إن فتح آلة، ووصف اشتغالها الداخلي، مع ذكر الطرائف و الأحداث المفاجئة لتعطلها، وعملها، و"حياتها" القصيرة، يساعد على تثبيتها في ذهن المستمعين والملاحظين، حتى حولهم في المستقبل القريب إلى مشترين ومستعملين."[2]، غير أنّ الإقناع لا يعتمد على التكثيف من الوصف فقط إنما يجب الحرص على حسن صياغة الأوصاف وترتيبها وتوزيعها وإنّ هذه المهمة تبقى صعبة في ظل تكاثر الأوصاف.

الوصف بين بناء السردي والاستراتيجية الحجاجية:

يقوم الوصف الواقعي في السرد على الوصف الحسي الدقيق للتفاصيل المتعلقة بالأشياء المادية والحركات والهيآت والعلاقات. على نحو ما تقوم به من تصوير نفسي لشخصيات. إن عملية صياغة الصفات وكذا اختيارها وترتيبها عملية ذات أهمية بالغة في تحديد المعنى وتوجيه الحجاج، حيث تتبين على هذه القيمة وهذا الدور الفعال من خلال منطلقات الحجاجية فـــ "تنهض بدور حجاجي يتمثل في كون الصفة، إذ نختارها، تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع. ويبدو هذا خاصة حين نجد صفتين متناظرتين-

[1]- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 32.

[2]- ليونيل بلنجر، عدة الأدوات الحجاجية، تر: قوتال فضيلة، ضمن الحجاج (مفهومه ومجالاته)، تحت إشراف حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، ط1، س2010م، ج2، ص:394.

ولكنهما متعارضتين – قابلتين أن تظهر في الخطاب، ويكون اختيار إحداهما كاشفا عن رؤيتنا الخاصة"[1] بوجهة أخرى، فعملية اختيار الصفات تكمن في القواعد الحجاجية لمقصدية الخطاب.

تتبلور منطلقاتنا الحجاجية من خلال عملية إختيار الصفات وهو يساعد بطريقة لا متناهية على تحديد طريقنا نحو مقاصد المخاطب، و ذلك يؤدي بنا إلى تركيز التفكير في الموضوع المطروح، فالصفات تتنوع و لا تتوقف عند صفة واحدة "إنما المقصد الحجاجي من إطلاق الصفة، تحديد نوع الموقف الذي ينبغي أن يحكم به عليه. فقولنا عن شخص إنه سارق يتجاوز مجرد الإدانة إلى تحديد نوع العقاب الذي ينبغي أن يلقاه"[2] نستخلص من كل هذه الاعتبارات التي في جوهرها تدعونا إلى أخذ الحيطة و الحذر في اختيار الصفات أن عملية الاختيار من أهم عناصر الحجاج التي تلزم كل محاجج مرعاتها وإحترام قواعدها حتى يتضح أمامنا النظام الذي رسمه المحاجج من قبل بشكل سليم ودقيق.

6- المقارنة:

المقارنة حجة شبه منطقية لها وقعها الحجاجي الكبير، فهي نوع من المقايسة ،"تندرج، ضمن فكرة المقارنة، فكرة أخرى متعلقة بالقياسات، فعلى الشخص الذي يرغب في المقارنة أن يبحث عن معايير القياس"[3]، بحيث تفسح للمستمع فرصة التفكير المتوازي فهي "توحي بوجود وزن أو قياس ما"[4] "، فهي حجة إجرائية " تتمثل في المقارنة بين واقعتين متشابهة إلى أقصى ما يمكن، إحداهما فيها والأخرى ليس فيها الطرف المطلوب، ويجب أن تحتوي إحداهما و أن لا تحتوي الأخرى على حالة هي شرط في الطرف المعروف أو يكون الطرف المعروف شرطا فيها"[5]، ليستنتج المخاطب بعد هذه العملية الإجرائية النتيجة مباشرة، "في الحقيقة، لا تكون الحجة صارمة إلاّ إذا هي قارنت الوقائع من الجنس نفسه."[6] لكن تبقى هذه الحجة من بين أسهل الحجج إقامة ووصولا بها للنتائج، فجريانها في الخطاب السردي من أسهل ما يكون "وهكذا يتم تقييم المقارنة في كل مكان، إنها نقطة انطلاق للحجاج، ومن ثمة فإنها تسهل الاستنباط، والتعميم، وإجراءات منطقية أخرى للاستدلال"[7]؛ خاصة وأنّ الخطاب السردي هو جمعٌ بين الحقيقة والخيال

---

[1]- د: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 32.

[2]- نفس المرجع، ص: 32.

[3]-ليونيل بلنجر،تـــــر: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص:398.

[4]- الحسين بنو هاشم، نظريات الحجاج عند شاييم بيرلمان،، دارالكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ،ط1، 2014، ص: 69 .

[5] -ليونيل بلنجر، ترـــــ: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص: 400.،ص: 350.

[6] - أوليفيي روبول، تـــر: رضوان العصبي، حسان الباهي، مدخل إلى الخطابة، إفريقيا الشرق،(د ط)، المغرب، س2017م، ص:201.

[7]-ليونيل بلنجر، تـــــر: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص:399.

وبين الماضي وبين الحاضر أو بين الحاضر وبين المستقبل أو بين المعلوم وبين المجهول، فالسارد في العمل الروائي يسعى لاختصار المسافة بين هذه التناقضات، وتعد المقارنة من أفضل وأنجع الحجج الموظفة لذلك.

يلجأ إليها عادة المحاجج لقيمتها العدلية فهي من أهم مقومات الحجاج لهذا السبب فإن " المقارنة في إطار الحجاج، تستعمل لتقوية دليل يدعم خلاصة أو حكما وذلك بإحداث إما تأثير بيداغوجي (المقارنة من أجل الدعم والإفهام على نحو أفضل) عندما تكون المقارنة موضوعية، وإما تأثير تضليليّ(صرف الطرف المحاور إلى واقعة أخرى مماثلة تمنع تحت غطاء التشابه، من صحة تبين الدليل"[1] والمقارنة الموضوعية هي التي تكون بين حالتين واقعيتين يمكن للمستمع أن يتأكد من صحة هذه المقارنة، بينما المقارنة التضليلية فهذه المقارنة الهدف منها الإيهام وكثيرا ما تلجأ إلى المقارنة بشيء أصلا غير واقعي، لكن هذا النوع من المقارنة ليس دائما يهدف إلى التظليل فقد يكون القصد منه هو إعطاء الصبغة التجريدية التي توحي بسمو الحجة وبالغرابة التي هي أساس بلاغة الحجاج. وإنّ هذا النوع من الحجاج يضطلع به الخطاب الحجاجي الذي يقوم على المحتمل ويعتمد على التخييل، وإنّ جعل القارئ يقتنع بهذه الحجج رغم أنها تضليلية تجعل الخطاب السردي خطابا إبداعيا حيث يمكنه من جعل المستحيل ممكنا ومن الممكن مستحيلا.

هذه القدرة في تقريب المسافات تعطي لهذا النوع من الحجج القوة الاقناعية، تطلب هذه" قوة المقارنة ملائمة، إذن لحركة واقعية لفكرنا الخاص، علينا فهمها بوصفها واحدة من الوسائل الشائعة للمحادثة الإقناعية."[2]، ومع أنّ هذه الحجة "تتمثل في المقارنة بين حالات متعددة بالقدر انكفائي يعرض فيها الطرف المعروف بدرجات متنوعة، ويجب أن نعرض هذه الأحوال ظرفا آخر يتغير تغييرا كميا وتكون تغيراته متناسبة مع تغيرات الحالة الأولى، ويجب أن تكون الظروف الأخرى متشابهة وثابتة بأقصى درجات الإمكان"[3]، هذه العملية المتشابكة تكون أكثر تموقعا في الخطاب الروائي الذي يعتبر من أكثر الخطابات اتساعا واحتواء ومغامرة في خرق الأنماط السائدة فهو يلجأ بذلك للما يمكنه من شرعنة هذه الاختراقات بالمقارنة بين نظيراتها فيبررها بالحجة القاطعة.

[1]- باتريك شاوورد، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ص: 88.

[2]-ليونيل بلنجر، تـــرـــ: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص:400.

-ليونيل بلنجر،تـــرـــ: قوتال فضيلة، ضمن: الحجاج مفهومه ومجالاته، ص: 400،ص: 352. [3]

3-التشخيص:

إن خاصية التشخيص تضطلع بها الرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وهي في الخطاب الإقناعي حجة قوية يلجأ إليها المحاجج لتقريب و إثبات الحقائق، وتعتبر "من جملة ما أكد عليه "بينفنيست" أيضا هو أن التلفظ "يتميز بحدة العلاقة الخطابية مع الشريك سواء أكان شريكا حقيقيا أو متخيلا، فرديا أو جماعيا، وهذه الخاصية تطرح بالضرورة ما يمكن أن نطلق عليه: الإطار التشخيصي للتلفظ" ومن بين أشكال الخطاب يتخذ التلفظ "صورتين" ضروريتين، إحداهما بمثابة مصدر التلفظ والثانية بمثابة هدف التلفظ، إن المسألة تتعلق هنا ببنية الحوار."[1]، بحيث "تقوم هذه الحجة على أن ثمة تعاضدا وانسجاما بين الشخص وبين الأقوال والأفعال المسندة إليه، في هذا الضرب من الحجاج تتجلّى الأعمال الشخص وتؤثر في صورته، على نحو ما تنجلي صورته عن الأعمال وتؤثر فيها؛ إننا نقيّم الأعمال في ضوء الصورة التي نتمثّل بها الشخص، كما نقيّم الشخص في ضوء أعماله، إن العلاقة بين الشخص وأعماله علاقة تفاعلية؛ فصورة الشخص تتكون في أذهاننا من خلال الأعمال التي قام بها."[2]، هذا يمنحنا القدرة الكاملة على تصور الأحداث والوقائع المتخيلة و كأننا نعيشها بحذافيرها لا يحس القارئ أنّ هناك فاصلة بين الواقع الذي يعيشه في الحقيقة و الواقع الذي يعيشه في مخيلته.

يتفنن الروائي في تفعيل خاصية التشخيص حتى يثبت مفاهيم أو معتقدات أو يقوم بنفيها، فـــــ" السلطة التي يتمتّع بها شخص ما في أذهاننا وفي وعينا الاجتماعي والثقافي تشكل معيارا لنا في تقييم أعماله، وإذا ما حدث تعارض أو اصطدام بين الشخص وبين طبيعة العمل الصادر عنه؛ بحيث تغدو صورته عرضة للتبخيس نتيجة العمل سيء قام به، أو يصبح العمل عرضة للتبخيس لصلته بشخص غير مرغوب فيه، فإنّنا نلجأ عادة إلى تقنيات حجاجية تفرض نفسها في هذا السياق، سواء لحماية الشخص أو الفعل من التأثير السلبي الذي قد ينجم عن تفاعلهما؛ يتعلق الأمر بما اصطلح عليه برلمان بتقنيات كبح الصلة بين الأفعال والشخص لمنع تأثيرهما المتبادل؛ أي إن الحجاج هنا يعمل على التقليل من التأثير المتبادل بين العمل و الشخص، بتبرير الأقوال و الأفعال التي من شأنها أن تسيء إلى صورته وتغض من قيمته من جهة، أو بربط العمل بمصدر آخر عندما نريد أن نحميه من الصورة غير المقبولة التي نحملها في أذهننا التي نحملها في أذهننا

[1]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون، وأرسطو وشاييم بيرلمان، ضمن مجلد عالم الفكر، أفاق المعرفية، المجلد 30، يوليو، ستمبر، الكويت، ص: 104.

[2]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، دار كنوز، ط1، س2017م ،ص:143.

عن الشخص الذي صدر عنه."[1]، ولا يستطيع القارئ أمام هذه التقنية أن يعطي انطباعا آخرا أو تكون له وجهة نظر أخرى مغايرة عن تلك التي عرضها الكاتب، فآلية التشخيص في الرواية تعمل عمل السحر في توجيه نظرة القارئ دون أي تكلف يثقِل الخطاب.

4-اختيار الألفاظ:

يعتمد الوصف في الأساس على ألفاظ منتقاة بعناية فائقة حتى يصل الوصف إلى درجة التصوير المرئي التي تقود إلى الإقتناع الحتمي، فالقوة الإقناعية للصورة لا يمكن إغفالها أو التنكر لها ؛ رغم أن عملية اختيار الألفاظ لم يعط لها دور كبير في البلاغة المعاصرة إذا ما قُورنت بالأهمية التي أعطيت لنظام الكلام وللنسق الكلامي، غير أنه لا يمكن إهمال دور اللفظ؛ لأنه في حقيقة الأمر هو أصل كلاهما، فإنّ "انتقاء اللفظ ذو قيمة حجاجية ثابتة، بحيث لا شطط. صحيح أنّ بعض الدارسين وبعض الاتجاهات في دراسة الشعر ترى أنّ اختيار لفظة دون مرادفها قد يكون على أساس شكلي، فهو لغاية إحداث التنغيم أو الإيقاع، بحيث تبدو قيمة اللفظ قيمة شكليّة محضة. لكن الخطاب الحجاجي، لما كان مرتبطا دائماً بالمقام الذي يقال فيه، إنما يعمد إلى استخدام هذه الكلمة دون مرادفها في اللغة، لكونها أنسب منه في ذلك المقام"[2] ومن هذا المنظور المقامي فإن اختيار لفظ دون سواه ضرورة إقناعية، وإن اقتربت من المعنى إلاّ أن الخطاب السردي الذي يروم الإقناع لابد له من حسن اختيار الألفاظ التي تتناسب والموضوع وكذا مقام المتكلم والمخَاطَب وكذا زمان ومكان الخطاب خاصة عند اعتماد الوصف.

إن كانت المرادفات تؤدي نفس الوظائف اللغوية في الكثير من أنواع الخطابات، فهذا لا يمكن تطبيقه في الخطاب الروائي؛ لأنّ الوصف يستلزم الدقة المتناهية خاصة إذا ارتبط الوصف بالإقناع "لكن لما يتعلق الأمر باستعمالاته عند الخطيب في خطاب معين، فمعادلة المترادفات لا يمكن ضمانها، إلا في ظل مراعاة الوضع العام الذي يتوافق مع الخطاب وبالموازاة مع أنواع من الاتفاقات الاجتماعية التي تحكم عليه"[3]خاصة أن اللغة التي يعتمدها الروائي عادة لغة تزخر بالألفاظ وقد اعتادت على توفير هذا الزخم اللفظي، هنا تدخل الكفاءة البلاغية للروائي في انتقاء الألفاظ التي تعبر بكلمة واحدة عن المعنى و بها يكون وقع المعنى في النّفس والعقل معاً فيحصل الإقناع.

---

[1]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات) ،ص:145.

[2]- عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 36، 37.

[3]-Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , TraitedeL'argumentation La novelleRhetorique, p : 200,201.

تفاعل الزمان والمكان بين الاحداث:

إن إختيار الألفاظ للتعبير في العملية الحجاجية وللمعطيات اللغوية من أجل بناء نسق كلامي يحتكم بأهمية اللفظ ودوره في الخطاب الحجاجي، فإن "انتقاء اللفظ ذو قيمة حجاجية ثابتة، بحيث لا ضرر. صحيح أنّ بعض الدارسين وبعض الاتجاهات في دراسة الشعر ترى أنّ اختيار لفظة دون مرادفها قد يكون على أساس شكلي، فهو لغاية إحداث التنغيم أو الإيقاع، بحيث تبدو قيمة اللفظ قيمة شكليّة محضة. لكن الخطاب الحجاجي، لما كان مرتبطا دائماً بالمقام الذي يقال فيه، إنما يعمد إلى استخدام هذه الكلمة دون مرادفها في اللغة، لكونها أنسب منه في ذلك المقام"[1] ومن هذا المنطلق نجد اللفظ مستمد من عناصر و أركان الخطاب الحجاجي دون غيره فاللفظ والكلام مرتبطان بحقل الخطاب وموضوعاته التي تناسبه لحظة إنتاج الملفوظ النصي المتعلق بزمن الخطاب ذاته.

إذ أنّ الأمور التي نتوقع حدوثها غالبا ما قد تقع وفق استناد على أمور سبق أن حدثت بحيث كانت لها نفس الأسباب، لذا الاستشهاد بما مضى والقياس عليه يعتبر من أقوى الأدلة التي يمكن أن يحتج بها، حتى أنها يمكنها أن تؤول إلى البرهان فهي تعتبر وثائق مثبتة متفق على يقينية صحتها: يعتبر هذا النوع من أهم الأقيسة، يعرفه المناطقة بقولهم: "قولٌ مؤلّفٌ من قضايا تشتمل على بيان مشاركة جزئي لآخر في علة الحكم يثبت الحكم له"[(2)]، كما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه ويدخل فيه كل أنواع التشبيه، وكثيرا ما يوظف في الحدود، لكن الخطاب السردي يلجأ كثيرا إلى التشبيه بأنوعه بما أنه يعتمد الوصف لتحريك الأحداث أو للتعريف بأحاسيس وأفكار الشخصيات ومن ثم تجسيد أنواع الشخصيات، ولتحقيق ذلك يستغنى عن الشيء في حد ذاته، ويختار شيئا شبيها معروفا ومشهورا، وإن كان التشبيه المختار مغاليا فيه أو تبسيطيا أو قائما على الخادع أو الوهم فإنه يوظف كآلية إقناعية قوية تستمد قوتها من تحقيق التقارب بين المشبه والشبيه به؛ لأنّ الحجة الشبيهة، كمعادلة تبسيطية تتغاضى عن كل الفروق وتركز على ما وظفت من أجله.

3-التصوير البلاغي:

تعددت الوظائف التي تعتليها الرواية الجديدة فهي تؤدي الوظيفة الإخبارية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الجمالية وكل هذه الوظائف تسعى إلى بلوغ غاية واحدة وهي الإقناع، "وإنّ التوسل بوسائل

[1]- د: عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، ص: 36، 37.

[2] - ألكسندر اغنتمانوفا، علم المنطق، ص: 195.

جمالية، يفيد التأثير البلاغي لما يحدثه الخطاب من تغيرات في آراء ومواقف وأحكام وأهواء السامعين. التأثير البلاغي مرتبط بنجاعة الخطاب وما يترتب عليه من أفعال اجتماعية، تأثير الخطاب الإقناعي في السامع، يعادل حمله على الفعل، فغاية التأثير البلاغي إقناع السامع، بالتوجّه إلى عقله ووجدانه، أي باستخدام الحجج العقلية والعاطفية، وتعزيزها بوسائل جمالية تكون لخدمة الإقناع"[1] أو عن طريق التخييل أي تصوير الأشياء على غير حقيقتها. أو عن طريق الاستدلال، أي الوصول إلى دلالة عن طريق الدليل ...وكل من هذه الطرق ترتبط بمقام معين، فالتغيير هو الذي تعمل على أساسه كل الصور البلاغية؛" تعني الصور في هذا الأفق كل ما يترتب عن التشبيه و التمثيل والاستعارة والكناية مقروءة في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة وقد تعدو ذلك إلى كل أساليب الوصف والتشخيص"[2] فالخطاب الروائي يوفر مساحة تتحرك فيها الأدوات البلاغية بتغير الأفكار والتصورات وحتى المشاعر والقناعات.

إنّ الأساليب البلاغية من صور بلاغية ومحسنات لفظية لا يمكن أن يستغني عنها الخطاب الروائي، إذ تعتبر قوّة نفاذ الحجج، فهي تعمل كدعائم تتوسل بها الحجة في الصمود أمام الحجج العقلية، على حد تعبير "بيرلمان". فهو يرى أنّ "هذه الصور البلاغية –على الرغم من أهميتها– لا تستطيع أن تصمد أمام العقل النفاذ والشك الوقاد، ما لم تكن مدعومة عضوياً بالحجج العقلية التي تخضع هي بدورها لمعيار الضعف والقوة. ويمكن القول إن الحجاج يبني ويسوغ الرأي الصائب والصادق، أما الأسلوب البلاغي فهو يعرض هذا الحجاج وموضوعه في صور وتقنيات جمالية الاتصال والتلقي"[3]، فالتلاحم بين الحجج والأساليب هو الذي يقيم الحجاج السليم، وإنّ هذا التلاحم يكفله الخطاب الروائي بأعلى مستوياته البيانية والعقلية.

بلاغة النص السردي:

إن بلاغة النص السردي أو فعاليته التي يترجمها استفساره لنشاط القارئ ومشاركته في تفعيله أو تكميله، هي التي تحمله على الإقناع، فهي كل الطرائق السردية والوسائل الفنية والأسلوبية والفكرية المتعلقة بها، التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها في لحمة سردية فنية. لذا ينبغي "ضرورة تجميل وإتقان النص السردي المكتوب حتى يتمكن من القيام بالدور المنوط به فنيا و إبلاغيا، فيؤكد ارتباط السرد برواية الحديث

[1]–محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطاب)، ص: 29.

[2]–محمد العمري، البلاغة الجديد بين التخييل والتداول، افريقيا الشرق، (د، ط)، س2012م، ص: 204.

[3]– أحبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي "عناصر الاستقصاء النظري"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد30، العدد1، ستمبر 2003، ص:71.

متسقا متتابعا"[1]؛ لأن السرد يختلف عن الخطابات الأخرى كونه لا يمكن أن يستغني عن البلاغة التي تؤطر نظامه العام فهي موجه لشريحة كبرى من المجتمع بمختلف طبقاته الاجتماعية والثقافية، وهذا يعاضد قول أرسطو حين اهتم بالبلاغة: "وتعود أهمية الأسلوب في نظر أرسطو إلى أن عامة الناس يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم من حاجتهم إلى الحجة فلا يكفي إذن أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقول كما ينبغي"[2]، فالبلاغة هي أساس كل خطاب أدبي لاسيما الخطاب الإقناعي، فهي التي تحكم و تؤطر وترتب الحجج من جهة وتدعمها من جهة أخرى.

بما أنّ الرواية المعاصرة حرصت على أن تكون البلاغة محور بنائها حتى تتربع على عرش الأجناس الأدبية، لما" كانت أجناس السرد الحديث عامة والرواية بشكل خاص قد نحت في علاقتها بالحجاج منحى مغايرا لأجناس السرد القديم، وحرصت على تخليص السرد من شوائب البلاغة؛ فإنا تاريخ السرد الروائي يثبت أنه مهما يكن حرص الروائي على تجنب هذه الشوائب، فإن البلاغة تظل جزءا من النصوص الروائية، صحيح أن السرد في الرواية الحديثة لم يعد في خدمة الحجاج كما كان الحال عليه في السرد القديم، غير أن الرواية مع ذلك لا يمكنها أن تتخلص من بلاغة الحجاج، فهذا الجنس الذي يقوم على إعادة صياغة وتنظيم خطابات الحياة في حبكات سردية، لا يمكنه أن يقوم من دون حجاج، لكنه في هذه الحال يكون حجاجا في خدمة السرد وليس العكس، فليس مطلوبا من الرواية أن تحاجج أو توصل دعوى أو تتوجه إلى المتلقي للتأثير في مواقفه، وإن كان هذا الصنف من الرواية قائما في ما يسمى بـــــ "رواية الأطروحة"، ولكن في مقابل ذلك يندر وجود رواية شخصيات تحاجج، مادام ذلك لا يجور على بعدها التخييلي"[3]، فالتحاجج في الخطاب الروائي لا يكون بشكل صارخ إنما يتخفى في ثنايا الخطاب عبر مسالك عناصر السرد، لكن قصدية البعد الإقناعي لا تخفى على قارئ. عندها "الروائي يصبح خادما للحبكة السردية كما أشرنا من قبل، كرغبة السارد في توصيل وجهة نظره وأحكامه التقييمية، وحجاج الشخصيات عندما تترجى وتهدد وتندب و تنتهى وتحرض وتدافع وتتهم وتستحسن وتستهجن وتضرب الأمثلة وتستشهد ويطوع بعضها بعضا، وغير ذلك من مظاهر الحجاج التي لا يخلو منها النص السردي التخييلي، لكنها تظل أفعالا بلاغية حجاجية تابعة للسرد وخادمة له؛ تكشف عن الشخصيات وتسهم في نمو الحبكة."[4] فيتداخل بذلك السرد والحجاج أحدهما يخدم الآخر بصورة متفاوتة وبأشكال مختلفة واضحة للعيان مرة ومتخفية مرات خاصة إذا

[1]- محمد مسعودي، أنوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ص: 256.

[2]- محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، ط2، (د،تا)، ص: 97.

[3]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)،ص 131 .132.

[4]-محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)،ص:121 -122.

ما تحدثنا عن الخطاب الروائي الإقناعي،"فإذا كان الحجاج والوصف يخدمان الحبكة في النصوص السردية التخييلية (الرواية مثلا)، فإن ثمة نصوصا سردية حجاجية (الخبر والنادرة والأمثولة...) تسخّر فيها الحبكة السردية لخدمة الحجاج؛ وفي هذه الحال يصبح النص السردي مثالا استقرائيا EXEMPLE؛ أي حكاية تتضمن بنية حجاجية مثلما يتضمنها المثال EXEMPLE والتمثيل ANALOGIE؛ إنها تقنيات يتلازم فيها الحجاج و التخييل (أو الحجاج والسرد)، وهو ما يمكن أن يقربنا من فهم طبيعة السرد الحجاجي."[1] ربما هذا الذي دعا الكثير من النقاد إلى إنكار البعد الإقناعي للرواية.

ولما يكون السرد "نمطا من أنماط القول أو الخطاب، يقوم على حركة في الزمن ويصدر علاقة بين الوقائع وتواليها والتحول في الخصائص الفاعلين، وكان الحجاج باعتباره نمطا آخر من أنماط القول والخطاب، يسعى إلى إقناع المتلقي وتصديقه بالدعوى، ويقوم على بنية قارة لا زمنية، مثله مثل الوصف الذي يسعى إلى تحديد صفات الموضوع في الفضاء، فإن هذه الأنماط لا توجد منفصلة في النصوص؛ إذ تتداخل وتأخذ أوضاعا و أشكالا ووظائف تتحدد على أساسها طبيعة النص."[2]، فإنّ هذا التداخل بين عناصر السرد والحجج ماذا سينتج إن لم يخلق إلاّ خطابا إقناعيا واعيا بمقتضياته.

حظ التخييل من الخطاب السردي :

التخييل يجمع بين العناصر العقلية وبين العناصر الوجدانية وإنّ هذا الاجتماع يبدو في الوعي أنه مستحيل لكن هذا الخطاب يلجأ إليه المحاجج ليؤسس بنية للواقع من الخيال "فالخطاب التخيّلي هو دائما بالنّسبة لمن يحاجج عبارة عن "بنية منهجية" نوعا ما، أي أنه يؤطّر القول، و يجعله ملائما لظروفه الوارد فيه، فهذا المحاور المتوهّم الذي على الخطيب تجريده من نفسه، أو من المقام، يعد خطّة منهجية ضرورية من صنع الخطيب ذاته، و بالتالي ممكن لنا القول إنه داخل في إطار العلاقة بين الجوانب النّفسية البحتة بالأطر الحجاجيّة."[3]، التي تجعل عادة من البلاغة وسيلة في ذلك، من هنا "يلتقي النص السردي مع هذه التقنيات البلاغية في مزاوجتها بين التخيل والإقناع، وبين وصفها للعالم وتصويره من جهة، وبين التعديل و اعتقاد المتلقي و تحفيزه على العمل من جهة أخرى، وبذلك يشترك النص السردي مع النصوص الخطابية التداولية، على نحو ما يشرك مع النصوص التخييلية الأدبية في كونه خطابا سرديا يقوم على حكاية متخيلة غير قابلة

[1]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:112.

[2]-محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:112.

[3]- هاجر مدقّن، الخطاب الحجاجي (أنواعه و خصائصه)، ص: 92- 93.

للاختبار"[1]، فالنص السردي يقوم على المحتمل غالبا وأحيانا على المستحيل فيصبح غالبا يقينا أحيانا ممكنا في الفضاء الروائي، وبما أنّ للخطاب الروائي حظ لابد منه من التخييل فإنّ البعد الإقناعي للخطاب الروائي عندها يكون أمرا لابد منه، إذ مهمة التخييل هي حمل المتلقي على الإقتناع وإنّ هذا الامر لا مراء فيه.

التعجب من الصور يقود النفس إلى عدم الانتباه إلى حقيقة الأمر أو التفكير " قد يقال بأنّ التصوير ليس أحسن من الحقيقة، ولكنه الحقيقة كما اعتيد أن تكون أنذك"[2]، إنّ كان من المعقول فالنفس في هالة ذهول سارده مع الصورة. يكون "هذا التأثير الجمالي ناجم عن عدول بلاغي في التعبير عن المعنى، لا يعني أن التمثيل ينحصر في تشكيل الوظيفي الجمالية من خلال تحويل المعنى المجرد الذي ندركه بأذهاننا إلى المعنى الحسي الذي نعانيه بحواسنا، أو من خلال تفخيم المعنى العادي وشحنه بأصداء عاطفية تثير مشاعرنا؛ فهذه الوظيفة الجمالية لوسيلة بلاغية معدولة عن المعيار الأصلي في التعبير، ليست سوى أدوات تشكيل الوظيفة الإقناعية."[3] التي تتولد لحظة انبهار القارئ بما لم يتوقعه أو لحظة خروج ما اعتاد عليه عن ما اعتاده، فغير المألوف يشحن النص بطاقة جمالية ترفعه إلى مصاف الأعمال الأدبية الرائعة، فدرجات التحدي المتخيل في الخروج عن المألوف هي التي تحدد مقياس قيمة العمل الأدبي.

النص السردي بين الإقناع والإمتاع:

إن تقنية التخييل التي حضي بها الخطاب الروائي منحت المبدع القدرة على النفاذ إلى الذات الإنسانية وخلق صور جمالية جديدة لفهم ما يحيط بها بشكل مؤثر تأثيرا رائعا "فالتأثير والاستمالة يتطلبان الإبانة والوضوح وأساليب الإقناع، ومن هذا المنطلق، يجب الإقرار بوجود حجاج بلاغي يجد عناصره الأساسية في المعاني البلاغية كأدوات إقناعية مثل الشاهد و الاستشهاد و الحجة و الدليل و الاستدلال،الخ."[4] حيث ترتبط أي قراءة بالوعي الفردي لكنها في نفس الوقت لا يمكنها أن تنفصل عن الشعور بالإعجاب والانجذاب الإبداعي أمام أي عمل يتميز بالقوة الجمالية، حدث هذا فعلا لما "كان الحجاج البلاغي قد تعدى نطاق الخطابة ليجد مكانته المنهجية في حظيرة العلوم و الكتابة، فإنه مع ذلك قد بقي محتفظا بخصائصه الأصلية: كسب تأييد المتلقي في شأن قضية أو فعل مرغوب فيه من جهة، ثم إقناع ذلك المتلقي عن طريق إشباع مشاعره وفكره معا، حتى يتقبل ويوافق على القضية أو الفعل موضوع الخطابة،-

[1]- محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:107.

[2]-أرسطو، فن الشعر تر: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، (د،ط،تا)، ص: 217 .

[3]-محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)، ص:101.

[4]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ،ص:30.

الخطاب. بهذا المعنى يصح القول إن الحجاج البلاغي هو حجاج موجه للقلب والعقل معا، إذ يجمع بين المضمون العقلي للحجة وصورها البيانية، أو بين التبرير العقلي والمحسنات البيانية."[1] يجد القارئ بين طيات هذا الخطاب رؤية جديدة للعالم، كسر فيه التتابع الزمني العادي و النظام المكاني المفروض حيث تتموقع كوائن جديدة ولغة جديدة تعطي لعالم الرواية نفسا آخرا يشعر خلالها القارئ بمتعة عارمة دون أن يستقل من قيود العقلانية.

صحيح أن الخطاب الروائي يتأسس على مرجعيات جمالية قد تكون مناقضة لما يقوم عليه الحجاج من أسس منطقية و قواعد بيانية، لكن رغم أنّ "أساليب الحجاج البلاغية تتميز بمعايير أدبية وفنية، فإن سرعان ما امتدت اليوم إلى جل أنشطة اللغة و القول، وفي هذا المعنى يقول م.مايير M.meyer: "إن كل شيء قد أضحى تواصلا من الصداقة إلى الحب، ومن السياسة إلى الاقتصاد، حيث نجد العلاقة تقام وتفسخ بناء على فشل أو نجاح البلاغة وهذا يدل على أن وراء كل حجاج بلاغة، و العكس صحيح، لأن مدار ذلك هو الإغراء و الاستغواء قصد الإمتاع و الإقناع."[2] هذا الهدف المزدوج المترتب عن تداخل الوسائل الإقناعية البلاغية و العقلية يمنح الخطاب السلطة الكينونة للعمل الأدبي.

بهذا الصدد نتبين أنّ الجمالية الشكلية التي تُوقعها الألفاظ والتراكيب وحتى الإيقاعات ليست غاية البلاغة الجديدة إنما هي تقنية يُتوسل بها إلى إقامة الحجة هذه سواء كانت هذه الحجة واقعية أو كانت حجة فنية "وهي حقيقة تتحدد بمدى جودة التعبير وتوفيقه في نقل التجارب التي انبرى لنقلها ومعادلة المشاعر التي اضطلع بمعادلتها"[3]، أي أن هذه الزخارف اللفظية تبقى عتادا بنائيا لا غير، فالعملية الحجاجية في الخطاب الروائي تجمع بين الحجج التي مصدرها العقل وبين المتعة التي تضفيها جمالية الألفاظ والإيقاعات على الخطاب قصد إثارة المتلقي "وبذلك تصبح البلاغة فن الإقناع والإمتاع في ذات الوقت "[4] فلا تتأتى جمالية الخطاب بالمعنى الكامل إلاّ إذا تحقق الإقناع.

[1]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ص: 30.

[2]- محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ص: 109- 110.

[3]- عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، س2013م، ص:388.

[4]- حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، س2013م، ص:75.

الفصل الثاني

استراتيجية الاقناع في رواية ـ سيرا دي مويتري ـ، جبل الموت

الفصل الثاني: استراتيجية الاقناع في رواية "سيرا دي مويتري"، جبل الموت:

من سياق التاريخ إلى النسق المخيالي : في رواية ("سييرا دي مويرتي")[1]

تعتبر رواية"سييرا دي مويرتي" "لعبد الوهاب العيساوي" من النماذج الفنية الروائية الجزائرية المعاصرة التي استطاعت أن تصور مشاهدا متنوعة من مأساة إنسانية واقعية اشترك في تقاسم آلامها عدد من الشخصيات المختلفة الديانات والقوميات وحتى التوجهات، لتشاء الأقدار أن يلتقوا في مكان واحد ضيق، حيث حتمت عليهم ظروف الاعتقال والاستعمار أن يتعايشوا جنبا إلى جنب رغم كل تلك الاختلافات.

فقد شكلت الوقائع التاريخية لثورة الأهلية الاسبانية[2] مادة أولية في بناء أحداث هذه الرواية "سييرا دي مويرتي"، التي قامت ضد النظام الدكتاتوري "فرانكو"، لكن هذه الثورة لم يكتب لها النصر فاضطرت المعارضة الإسبانية وكذا الثوار أن يلجأوا إلى فرنسا، غير أنّ الحكومة الفرنسية آنذاك والتي كانت موالية للنظام الإسباني الدكتاتوري قامت بالقبض على هؤلاء الثوار اللاجئين إلى أراضيها، واعتقالهم في المعتقل الفرنسي "فارني داريا ج"، ومن هذه النقطة تحديدا تبدأ أحداث الرواية التي تركز على تصوير مشاهد متفرقة من الحياة المريرة التي عاشها هؤلاء المعتقلين بالغربة.

كما تحيلنا أحداث هذه الرواية إلى قصة الكاتب الفرنسي "روجيه غارودي[3]التي عاشها في نفس المعتقل "عين الأسرار" والتغيرات التي طرأت على شخصه بعد هذه المحطة المؤلمة من حياته، فقد كان لهذه القصة أثر بالغ في توجيه بعض المشاهد المتناقضة في هذه الرواية، وإن لم يكن لها حضور مباشر، فالتحولات الفكرية التي طرأت على بعض شخصيات الرواية تدل على الحضور اللاواعي لهذه الذكريات، وهذا ما جاء على لسان أحد الشخصيات في قوله: "أو ربما ذلك ما كنت أؤمن به في تلك الأيام، غير أن الأيام التي تلتها محت كل شيء وجعلتني أقرب إلى لا تصديق ما حدث، وأننا الآن خسرنا كل شيء، الأرض والعائلة، وأصبحنا مطاردين من مكان إلى آخر، وأضحت معتقلات أوروبا تضيق بنا، ثم رمينا دفعة واحدة إلى إفريقيا. (...) لماذا يحدث لنا كل هذا؟ إنها ضريبة لكلمة "لا". لقد خدعونا وقالوا إننا معكم، ثم ها هم

---

[1]– عبد الوهاب عساوي، رواية سييرا دي مويرتي" جبل الموت، دار الساقية ،ط2 ،س2016م.

[2]– الحرب الأهلية الإسبانية (1936–1939) بين القوميين بزعامة "فرانكو" والجمهوريين بزعامة "أزانا" ينظر: محمد غريب جودة، موجز تاريخ العالم بالسنوات والأحداث، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة،(د، ط، تا)، ص: 221.

[3]–روجي غارودي، فيلسوف وكاتب فرنسي ولد بمرسيليا 1913، وتوفي 2012، ينظر روجيه غارودي، معتقل المنفى، للكاتب ميشال برازان وأدريان ميارد، دار بروشي.

يأخذونا إلى إفريقيا"[1]. يصور هذا التصريح مدى الندم الذي أصاب هذه الشخصية الروائية في مشهد يستحضر الماضي الذي كان حلما راسخا، ويذكر الحاضر الذي أصبح حقيقة مبهمة، ضائعة تتقاذفها الفضاءات المتباعدة.

من كل هذا استقى الكاتب "عبد الوهاب العيساوي" أحداث روايته، ضف إلى ذلك معرفته الجيدة بمكان الاعتقال "عين الأسرار" بـــــ مدينة "الجلفة" في الجزائر،-باعتباره ابن المنطقة- فقد استطاع أن يصور لنا الوقائع تصويرا فنيا فاق التصوير الفوتوغرافي وإن كان للخيال دور لا يمكن إغفاله في إخراج هذه الصور إخراجا احترافيا، بتفاصيل وصفية متناهية في الدقة يمكن رؤيتها وأنت مغمض العينين، حتى تجعلك هذه الصور تشعر بأن الكاتب كان واحد من أبطال هذه الملحة التاريخية، وليس هذا فقط بل تشعرك أنه كان يحمل "كاميرا" يلتقط بها صورا تسجل أحداث روايته.

مما "يتيح لنا تأمل جماليات الإنتاج الفني من موقع سرد الماضي في وقائعه التاريخية، ذلك أنّ الفن تأصيل لهوية الإنسان في عبقرية ماضية، والقراءة البصرية هي إعادة خلق لهذا المنتوج الفني، ولاسيما إذا توسلت التأويل إجراء قرائيا لتأصيل العمل الفني"[2] لهذا ينتابك شعور أنك لست قارئا لكلمات داخل نسق روائي، إنما أنت مشاهد يتأثر بكل جزء من أحداث هذه الرواية تتعاطف مع بعض الشخصيات وتسخط عن أخرى وتسرح بفكرك مع سرحان الشخصيات وتتأسف عن بعض ما مرّ و وتتأمل ألم الشخصية وهكذا، فإن لهذه العوامل الثلاثة (الوقائع التاريخية، معرفة المكان، الخيال الواسع) مساهمة مائزة في تجلي الجمالية الفنية في هذه الرواية. -سيرا دي مويرتي ومن هنا تحديدا تتضح الأبعاد الإقناعية لهذه الرواية.

النتاج الأدبي لعبد الوهاب العيساوي:

-سينما جاكوب.

-الدوائر والأبواب.

-سفر أعمال المنسيين.

-الديوان الإسبرطي.

[1]-عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 12.

[2]-معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، س 2013م، ص: 19.

-مجموعة قصصية:

-حقول الصفصاف.

-مجاز السرو.

معلومات أخرى (جوائز،ندوات، استضافات ...الخ).

-جائزة رئيس الجمهرية علي معاشي سنة 2012

-تنويه جائزة الشارقة عن مجموعته " **حقول الصفصاف**"2013

-جائزة آسيا جبار للرواية عام 2015 عن روايته "**سييرا دي مويرتي**"

-المسابقة الوطنية للرواية القصيرة المنظمة من طرف الرابطة الولائية للفكر والإبداع بوالية الوادي عام 2014 عن روايته "**سييرا دي مويرتي**"

-شارك في "ندوة" الجائزة العالمية للرواية العربية 20016 (ورشة إبداع للكتاب الموهوبين)

-جائزة سعاد الصباح للرواية2017 عن روايته"**الدوائر والأبواب**"

-جائزة كتارا للرواية غير المنشورة2017 عن روايته "**سفر أعمال المنسيين**"

-جائزة العالمية للرواية العربية عام 2020 عن روايته "**الديوان الإسبرطي**"

مشاركة: 2016 شارك في "ندوة" الجائزة العالمية للرواية العربية (ورشة إبداع للكتاب الشباب الموهوبين)

تعالق وسائل الإقناع بعناصر السرد في رواية ("سييرا دي مويرتي)":

علاقة الزمان والمكان بالوظيفة الحجاجية:

ينطلق الخطاب الروائي من عنصرين رئيسيين الزمان والمكان وإن لهذين العنصرين أهمية قصوى في تحديد مقاصد النص الروائي لذا من الضروري موافقة هذين العنصرين طبيعة الخطاب وكذا موافقته لأحوال المتكلمين في الخطاب مثلا: إذا ما كان الزمان و المكان في الرواية يدور في أوربا خلال العصور الوسطى فليس من المنطقي أن نتكلم عن الحاسوب الذي لم يعرف إلاّ حديثا أو استنطاق بعض الشخصيات بحديث الرجل المتخصص في علوم الذرة.

فالزمان و المكان يشكلان حلقة وسطى بين الغرض والأداء فقد يتغير بذلك الزمن والمكان بتغير الأغراض فالمكان بهذا يكون وسيلة يتخذها الراوي ليثبت بها حجاجه ويحمل المتلقي على الإقتناع، على هذا الأساس اعتبرا المقام "مراعاة مقتضى الحال" معيارا من معايير تقييم الخطاب الحجاجي.

فإذا تصفحنا رواية **سييرا دي مويرتي** لاحظنا حرص **عبد الوهاب عيساوي** مراعاة مقتضى الأحوال سواء بين الشخصيات وبين الزمان والمكان وبين الأداء، فمثلا: "قوله على لسان الراوي: لحظات و اهتزت الأرض تحت رجلي وسمعت صفاراته من بعيد، مسرعا نحونا حتى بلغنا. كنا قد عدنا إلى صفوفنا، يحيط بنا الحراس من كل جانب وسرنا إلى أبواب المركبات، هل كانت بها حيوانات قبل أيام أعتقد ذلك، إن الليالي الثلاث التي قضيتها في حظيرة المركب جعلتني لا أفكر إلاّ في الرائحة العفنة."[1] فبما أنّ المقام في هذا المشهد هو محطة القطار فقد راعى السارد الحالة التي يكون عليها الركاب خاصة أنهم معتقلون يرحلون في مركبات غير مؤهلة لسفر فهي لا تختلف عن مركبات نقل الحيوانات، فمن خلال هذا التوافق بين صور آلام وقسوة المعتقل وبين الحالة المزرية لظروف الاعتقال، يدعم السارد طاقة النص الحجاجية، فتصوير أهوال الرحلة وما يكابده المعتقلون من تنفيذ للأوامر المتتالية و المتسارعة تثبت قوة الظلم الوحشي الذي مورس على المعتقلين.

الأثر الحجاجي لوجه نظر الشخصيات في الرواية :

إنّ الشخصيات هي العمود الفقري الذي يقوم عليه بناء الخطاب الروائي وهي رمز للأفكار والأراء الراوي، فهي تجسد لنا واقع الرواية للمتلقي. حيث يرى **عبد المالك مرتاض** أن الشخصية "هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة.. وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 82.

أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب... وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد فتمنحه معني جديدا وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم الأطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل"[1] من هنا يتبين لنا الدور الفعّال الذي تتقلده الشخصية في العمل الروائي.

ونجد **"فليب هامون"** يرى "أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[2]؛ لأن التفاعل الذي يتم بين القارئ والنص لا يتم إلاّ في إطار الشخصية المتفاعلة مع العناصر، ويرى **لوتمان** أن الشخصية "هي مجموعة من السمات المختلفة و السمات المميزة "[3] بهذا المفهوم يتضح أن الشخصية هي المحرك المتميز والفعّال في الحقل الروائي التي تصنع بتفاعلها البعد الحجاجي للخطاب.

تنوعت الشخصيات في روية "سيرا دي مويرتي جبل الموت" بين الشخصية القلقة والشخصية الكتومة وبين الشخصية البائسة القانطة وبين تلك الحالمة رغم مأساة المنفى والمعتقل، وأكثر من ذلك الشخصية التي تحمل أعباء الآخرين تتألم لآلامهم وتفرح لفرحهم.

1-الشخصية الأساسية "البطل":

هي الشخصية التي تشكل بؤرة العملية السردية وهي محل استقطاب لا اهتمام السارد، والتي عاشت الأحداث بكل ما فيها وهي المحرك الديناميكي لرواية، حيث تتمتع بالاستقلالية والحرية داخل النص الروائي وهي تتمثل في:

شخصية الأسير مانويل: شخصية البطل الذي يقوم عليها أو يرتكز عليها العمل الروائي هو أسير إسباني الذي لجأ مع الثوار إلى فرنسا هاربين من بطش الجنرال "فرانكو" لكن الحكومة "فنيس" القريبة من الطاغية الإسبانية اعتقلتهم في المعتقل "فارني درياج" ثم أرسلتهم إلى معتقل "عين الأسرار" الواقع في مدينة الجلفة في "الجزائر" التي كانت مستعمرة فرنسية في ذلك الوقت.

نكتشف من خلال صفحات الرواية أن الكاتب قدم شخصية مانويل على أنه هو الراوي لكل تفاصيل عالم المعتقل "عين الأسرار" الذي كان مكانا يضم الثورة وأسرارها والمعارضين الإسبان، ينقل لنا

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:91.

[2]-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، س2005م، ص:13.

[3]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة للرواية زقاق المدق، دوان المطبوعات الجامعية، (د، ط)، س1995م، ص:126.

مانويل يومياته التي قضاها في المعتقل رفقة صديقيه بابلو وكورسكي، إذ كان هو وبابلو بمثابة شخص واحد حيث تجرعا من نفس كأس البؤس والظلم ومرارة الأيام، حاول مانويل أن يتعايش مع الوضع بصبره، مبرزا كيف تتغير طبيعة العلاقات بين الأشخاص الذين يشتركون في مكان الضيق نفسه، وهم منقطعون عن العالم الخارجي وصلتهم الوحيدة هي الرسائل، إنّ خبايا المعتقل ظلت تلاحق مانويل.

تتسم شخصية مانويل بالفضول الذي يدفعه إلى الأمام وطرح الأسئلة، وإن كان كثيرا لا يجد لها إجابات، وإنّ هذه الأسئلة المعلقة تدفع القارئ إلى إعمال الفكر في محاولة منه للبحث عن إجابات مقنعة هذا من جهة ومن جهة أخرى تبث فيه التشويق إلى مواصلة القراءة الواعية لعله سيجد بين طياتها ما يروي فضوله، من هنا تتجسد القيمة الحجاجية في دفع القارئ إلى المشاركة في العمل الإبداعي بتشغيل آلة التخييل بالمزج بين الحقائق والوقائع وبين مخيّلة القارئ.

فبدأ مانويل العمل في العيادة كمساعد الطبيب في المعتقل، الذي سمح له بكتابة سيرته على الآلة الراقنة حتى جاء اليوم الذي عرض فيه الطبيب عليه العودة إلى التدريس فوافق، وعرض هو الأخر على صديقه "كورسكي" ليدرس معه أيضا ابن "السيد كبوش" فهذا العمل خلق له نقطة تحول في المعتقل وفتح له عدة أبواب كمنحه تصريحا من قبل المدير بالتجوال في المدينة دون أن يتم تفتيشه هكذا كوّن علاقات مع العرب ومع شخص اسمه "السلمي" كان يملك دكانا، هذا الذي اقترح عليه تغيير اسمه لإرسال الرسائل إلى زوجته؛ لأنّ المعتقل كان يغير محتوى الرسالة، و من هنا كل أصبح مهوسا بسلمي وطريقة عيشه ولبسه وحكيه للقصص، وقد قدم له خدمة إرسال الرسائل إلى زوجته التي سعت لإخراجه من المعتقل عن طريق صديق في القنصل في دار البيضاء، الذي أمر بإحضار الأوراق وذهبت زوجته إلى الدار البيضاء وساعدته لإرسال الأوراق لمدير المعتقل، وبعد أيام نادى مدير المعتقل على مانويل، أصبح يرتجف، عندها لم يصدق ما حدث، سلمه التصريح بعد إمضائه، واندهش من تصرفه فقد طلب منه الانصراف، وفي تلك الليلة أنهى كتابة الرواية التي طلب منه الطبيب كتابتها وكأنّ القدر كان ينتظر اكتمالها ليفرج عنه، و لم يقدر توديع المعتقل وأصدقائه خوفا من الشكوك.

2-**الشخصيات الرئيسية:**

شخصية "بابلو":

تظهر شخصية "بابلو" صديق "مانويل" الذي رافقه من فارني إلى بلد المنفى "عين الأسرار" وهي الشخصية الثانية في الرواية بصورة الشخصية العصبية و الشخصية الخائفة خوفا دائما من عدم الخروج من المعتقل والعودة إلى البلد الأم، بابلو رفيق مانويل في محنته حيث تقاسما نفس الخيمة والتي كانت شاهدة على جميع مآسيهم، في الوقت نفسه كان يختلف في الرأي مع مانويل حول ما كان يعيشانه في المعتقل، فبابلو لم يكن يحمل تلك الحكمة والصبر التي كان يتمتع بهما مانويل، يظهر ذلك في تصرفاته الخاطئة والمتهورة، لكن هناك حدث جعل بابلو يقوى على التحمل والتأقلم مع الوضع المفروض، حينما بدأ يتلقى رسائلا من صديقة فرنسية، رغم أنه كان لا يستطيع قراءتها فقد اضطلع بهذه المهمة مانويل فقد كان يقوم بترجمتها إلى أن وقع في حبها، كانت هذه الأيام الوحيدة والمختلفة في المعتقل وهنا وجد سببا يجعله يحارب من أجل بقائه حيا في المنفى، لكن الأحداث تطورت لغير صالح بابلو حيث انقطعت الرسائل والتي كانت تمثل أمله الوحيد، هنا وبدون سابق إنذار قرر الفرار من فوق الأسلاك الشائكة متجاوزا كل الحراس والجنود ليثبت قوته مثلما فعل الرجل الأسطوري مخلفا وراءه الحيرة والغموض والعديد من الأسئلة.

إنّ هذه الشخصية تجسد ضغوطات الحياة فقد كان يذكر مانويل بمصيرهم المحتوم بل يصفه بأبشع الصور، لكن يبين الراوي من خلال هذه الشخصية كيف أنّ الأمل يصنع المعجزات ويغير القناعات ويعطي معنى آخر رغم الواقع الأليم، ومن خلال هذه الشخصية تتجلى قيمة التعايش مع الآخر إلى درجة احتضانه، فرغم الفروق الموجودة بين بابلو ومانويل إلاّ أنهما استطاعا أن يشكلا ثنائيا متلاحما يتقاسمان كل شيء إلاّ لحظات الوداع.

3-1-شخصية كورسكي:

هو أيضا من بين مجموع الأسرى الذين تم شحنهم من المعتقل "فارني درياج" إلى معتقل "عين الأسرار" رفقة صديقيه "مانويل" و "بابلو"، عرف الكاتب شخصية كورسكي اليهودي البولوني على أنه شخص حكيم متدين هادئ ذو ثقافة واضحة لا تفتأ توترا طوال الرواية، عاش في وارسو ،هاجر إلى فرنسا قبل الحرب الكبرى و يتميز بإتقانه اللغتين الفرنسية والألمانية فقد عمل مترجما للجريدة بعد أيام شحن إلى معتقل "فارني" ثم أرسلوه مع البقية إلى معتقل "عين الأسرار" حيث نزل في نفس الخيمة مع صديقيه مانويل

وبابلو وأصبحا يتقاسمان يومياتهم الشاقة هناك حصل كورسكي على وظيفة داخل المطبخ وباتت هذه وظيفته اليومية وهو راض عنها، إيمانه بالقضاء والقدر وأن كل ما يحصل من تدبير الله لقوله عندما كان يساق إلى "عين الأسرار" "إنه في الصحراء قريب جدا من البشر"[1] يشير إلى وجود الله.

حصل هو الآخر على فرصة التدريس لابن المدير وقدر أن يكون أحسن حال بعدها حيث حصل على تسريح يسمح له بالذهاب للتجول في المدينة بيوم السبت لأنه يهودي، ومن خلال تجوله في المدينة أصبح يملك هاجسا في كشف الأسرار التي تخبئها الأماكن والأشخاص الموجودون بها وبات دائم السؤال عن كل شيء يحيط به ومنها تساؤله عن قصة المقبرة التي أطلق عليها اسم **المجحودة**، وبينما كان يوصله الحارس الصبائحي المسؤول عن مرافقته إلى الفيلا لتدريس ابن المدير كان لا يضيع فرصة مسافة الطريق ليبدأ في السؤال عنها ورغم غضب الحارس من أسئلته إلا أنه لا يكل ولا يمل عن التساؤل ولا يصمت طوال الطريق وبعد كل خطوة يبحث عن طريقة أخرى ويعيد نفس السؤال عن قصة المقبرة، و أيضا انبهاره واستغرابه من عدد اليهود الكبير وكيف للمدينة أن تتسع لثلاث ديانات مختلفة، وأراد أن يعرف مكان البيعة فأخذه الصبائحي إليها وهناك تعرف على "الرابي يعقوب" ليكتشف فيه المعلم الروحي الذي طالما بحث عنه ورغم فارق السن بينهما إلا أنهما صارا صديقين، وهكذا قصته مع البيعة حيث صار جزءا منها ويقوم ببعض الطقوس وبالتالي ازداد هاجسه للكشف عن أسرار الرابي يعقوب الذي وصفه بكل اللغات التي تعلمها من الكتاب المقدس، بتراكيبه التي أحبها قائلا عنه " صامتا مثل الجبل ولكنه إذا تكلم يقول جملا من الصعب أن يأتي مثلها وكأنه يتلوا الصلوات جل سنواته التي تجاوزت الثمانينات وكأنها ألف سنة من الحكمة" [2]، كل هذه الصفات جعلت كورسكي يسأل ويقول: "ما الذي فعله شخص مثل هذا حتى ينفى ؟"[3]

على الرغم من أن كورسكي كان من النوعية التي لا يترك مجالا ليقول القصص ولا يتركهما دون أن يطلع على كل التفاصيل لكنه مع ذلك ظل حبيسا هيبته للرابي وبقدر ما كان اقترابه منه نعمة بقي تقديسه له حاجزا يرفع أمامه ويستمر تلميذا عند بابه من اليوم الذي غادر فيه "عين الأسرار" ولكن كورسكي لم يبحث لرغبة عابرة بقدر ما كان مهووسا بالروحانية التي يضفيها إلى عاداته اليومية، هذا قبل أن يلتقي بالرابي ويكتشف روحانية في مكان واحد بعد أن توزعت ووجد في شخصيته كل ما يبحث عنه إذا أراد

[1]–عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي،ص: 127

[2] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص: 117.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص: 117.

أن يقتفي أثر سيرته الربانية ويضيف سرا أخر إلى عين الأسرار، بعد مرور بضعة أيام وصلت شاحنة اللجنة الأوروبية وتجمع المعتقلون في ساحة ينتظرون سمع أسمائهم للصعود، ظلوا يرددون اسم كورسكي لكن لم يستطع أن يسمعهم؛ لأنه كان يتأمل "**المجحودة**" ومتعاطفا مع المدينة منذ زمن ثم ركض إليه مانويل ليخبره أنهم ينادون على اسمه عاد معه وقبل أن يصعد الشاحنة عانقه عناقا طويلا ثم رحل عن المدينة إلى ضفة أخرى.

إنّ شخصية "كورسكي" شخصية توحي في بداية الرواية بالغموض والكتمان مما كان يدفع الراوي إلى طرح الأسئلة حوله وتعلقه بشخصية الرابي لتشابههما في هذا الغموض وتقديس الحياة الروحية هذا يفسر عدم اهتمامهما بالآلام التي كانا يكابدانها في هذا المنفى فهما تقريبا يشكلان في هذا الخطاب حجة القدوة التي يلجأ إليها المحاجج لتمرير قناعات بيسر دون عناء بذل الأدلة فالحجة القدوة تشكل حجة قوية فعالة لما تتميز به من مثالية تتجاوز كل المبررات والافتراضات.

3- الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات تشارك في الحدث الروائي لها آثار جانبية على أحداث الرواية في بعض الأزمنة أو الأمكنة من الرواية وهي:

1-شخصية "الرابي يعقوب":

يعقوب وليد فاس قبل أكثر من ثمانين سنة عاش حياة مثل التي عاشها القدماء يرتحل من مكان إلى آخر يبحث عن عالمه الذي ضيعه منذ الولادة حيث يقول "أن الولادة هي بداية البحث"[1] تونس هي من بين إحدى المدن التي أقام فيها وشكلت مكانا واسعا في ذاكرته وسجن أيضا فيها، كان من غير المعقول أن يسجن راب مثله لكن الحكم والجمل التي كان يرددها في حق الفرنسيين والتي أصبحت شعارا يعرفه سكان المدينة جيدا ويرددونها حتى هذا اليوم في الأحياء الشعبية في تونس، وينسخونها في كتبهم فالكلمة التي قالها ووصف بها الفرنسيين " الأمميين"[2] جعلت الضابط يغضب ويأمر بسجنه مع اللصوص إلاّ أنّ هذا لم يجعله يتوقف عن الجمل التي كان يرددها دائما حيث ازداد تبجيلهم لرابي وصاروا يجتمعون إليه في البيعة يطلبون النصح ويريدون بركته؛ لأنه رجل متدين ويؤمن بأن كل ما

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 151

[2]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 152

يحدث بقدر من الله، بسبب هذا كان يسجن عدة مرات متوالية، وبما أنه كان في عز شبابه كان يحتمل العذاب، غرزوا في جسده النار، وطلبوا منه أن يعترف بدعمه للمتمردين، ولكنه تمسك بالجملة التي أثارتهم وجعلتهم يضاعفون النار على جسده وهو يقول "كل ما يأتي من عند الله فهو خير"[1]، أعادها بعدد الضربات التي انهالت على جسده الممزق ورموا به في الزنزانة ومع وصول الضابط الجديد مباشرة قرر نفيه إلى الجزائر بمدينة الجلفة التي مكث فيها أكثر من أربعين سنة بعيدا عن وطنه.

كان الوحيد الذي يتقن العبرية من سكان المدينة وأصبحت وظيفته منذ اليوم الذي وصل فيه هي إقامة الشعائر الدينية والصلوات كل يوم سبت والذبائح عن بعض الناس إلى أن صار عجوزا عاجزا عن القيام بهذه الوظائف فجعل أحد الشباب يساعده ومن بينهم "كوركسي" الذي صار صديقا له حتى اليوم الذي توفي فيه وكتب على قبره الجملة التي كان يكررها دوما بالرغم من المآسي التي عاشها وهي " كل ما يأتي من عند الله فهو خير"[2]

شخصية الرابي تعمّق حجة السلطة التي تتفرع منها حجة القدوة التي جسدتها شخصية "كوركسي" بينما الرابي فهو يمثل حجة السلطة الدينية التي تمثل الإيمان الحقيقي الذي لا يتزعزع مهما مرّ عليه من آلام أو تقادم الزمان وحتى هذه الحجة تكون مصاحبة للشخصية حتى بعد الموت لقوة السلطة التي تمتلكها والتي تؤثر بصورة تشبه السحر، والبعد الحجاجي لهذه الحجة هي قيمة الإخلاص للمبادئ ولله وأثر التمسك بهذه القيم في نفوس الأفراد والجماعات.

2-شخصية "أحمد الصبائحي":

هو قائد الحراس العرب كان في نهاية الأربعين من عمره طويل القامة قاسي الملامح، ذو لحية وعمامة لا يتخلى أبدا عنها إضافة إلى البرنس، لم يكن يسكن مدينة جلفا لكنه دائم الذهاب إليها له زوجة وعشرة أولاد، يسكن خارج سور المدينة بعد أن جمعتهم السلطة الفرنسية ليكون الجميع البدو تحت ناظرهم كانت أجرته ضئيلة جدا لذا اضطر للاشتراك مع بقية الحراس في السوق السوداء مع بعض من المعتقلين، كانوا يدخلون السجائر والأكل وأحيانا الخمر يتغاضى عنهم الحراس ويأخذون نسبة عن ذلك وكان أحمد مثل البقية يدخل بعض السلع لكنه يرفض إذا تعلق الأمر بالخمر وهو الذي يشربه بشكل يومي، كما تميز عن بقية الحراس بامتلاكه الفرس الذي يعتليه أثناء العمل وهو أكثر حرية يدخن أثناء العمل إذ لم يجرؤ البقية

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص:146

[2] - عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص:153.

على ذلك، كان انطباع الراوي أوليا عن رجل العرب ذا ملامح مختلفة، عرف بلطفه ولينه في معاملة المعتقلين مما جعله يكسب الاحترام و الصداقة منذ اليوم الأول لجميع المعتقلين وخاصة مانويل الذي أطلعه على سر القهوة.

ما يلفت الانتباه لدى هذه الشخصية القوة التأثيرية التي تمتلكها، حيث أنه نشر الكثير من القيم بين المعتقلين من خلال معاملته لهم، ويتضح لنا البعد الحجاجي لحجة القدوة المنبثقة من السلوكات لا من الخطابات المباشرة وإنّ هذا النوع من الحجج له صدى قوي في تغيير سلوكات الآخرين، خاصة في نهاية الرواية ازدادت هذه الحجة قوة عندما ازدادت مكانة أحمد الصبائحي في قلوب المعتقلين وجعل مانويل يغير تفكيره عن قدرة الله عندما يرفض إعدام الجماعي ويعطف على المعتقلين الثائرين بالرصاص الذي كان سيطلق صوبهم ويتحدى الضابط غرافال قائلا: " لسنا نحن الذين نرفع السلاح في وجه الأسير"[1]، وبهذا النفي القاطع والتحدي الصارخ من مجرد حارس عربي مستعمر فهو حجة دامغة في وجه الشر وأنّ الحق والتمسك بالمبادئ أقوى من كل غاشم، فهو كذلك حجة ترمز إلى صفاء الفطرة التي تعتنق الحق وتنبض بالحرية.

7- شخصية "دحمان سلمي":

هو من سكان العرب الأصليين لمدينة جلفا شيخ مسلم يملك دكانا في شارع "بوادر جلبار" لم يكن يبيع أشياء محددة فكل ما تبحث عنه تجده من المواد الغذائية، العقاقير الأواني والأدوات الأخرى وحتى الرسائل تصله إلى الدكان في مواعيدها المحددة، كان دائم الجلوس أمام الدكان ويعرف كل التفاصيل عن المكان والنّاس الذين مروا من هناك كان يزوره صديقه الصبائحي في أوقات فراغه إلى اليوم الذي جاء رفقة مانويل حيث رغب في التعرف عليه عندما سمع الصبائحي يتحدث عنه قام بمرافقة مانويل لدكانه وعرّفه عليه وما إن جلس إلى جانبه وسقاهما الشاي حتى غابت الكلفة التي يلجأ إليها بعض الناس في بداية التعارف وتحدثا: عن القصص التي حدثت في "سيرا" ويقص من الطرف الآخر بعض الطرائف عن حب اليهود للمال وكيف بدأت معاملاته معهم، كان يعرف كل شيء يحيط به وكل الأحداث قبل خمسين سنة.

يُظهر الكاتب شخصية السلمي من خلال الرواية على أنه شخصية حكيمة ومعتدلة في كل شيء في ضحكه وغضبه وحتى في سرده للقصص وتحليلها، كان لسلمي طريقة مختلفة في التعامل مع الناس

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 71

وكأنه يعرف جزءا من ضمائرهم وما يحملونه من أفكار حيث كان له دور كبير في تغيير الكثير من الأشياء، منها فكرة مانويل ورؤيته للحياة وموقفه الرافض للإنجاب مكتشفا بحكمته" من لم يمت بالسيف مات بغيه....."[1]، تمثل هذه الشخصية حجة الاتجاه حيث يستهدف الراوي بهذه الحجة أفكار وأحاسيس القارئ، فالشخصية تدعو إلى قيم سامية عن طريق سرد القصص، أو تبرير المواقف، وعليها يتأسس الرأي وتحدد المعالم وتنكش العوالم فهو يوجه الشخصيات، فقد وجه مانويل إلى اتخاذ التدريس وسيلة للتمتع بشيء من الحرية وكذا لفت انتباهه إلى كيفية استقبال الرسائل حتى يضمن خصوصيتها، وإلى الكثير من القيم الإنسانية منها الوفاء، والتعامل مع الناس المختلفة مع الاحتراز منهم.

الشخصية الهامشية:

وهي الشخصيات التي كان ظهورها عابرا، تجسدت في الشخصيات التالية:

شخصية "الطبيب بير":

هو طبيب يعمل في عيادة المعتقل "عين الأسرار" ذو شخصية كتومة لا يتكلم كثيرا خصوصا إذا تعلق الأمر بالمعتقل وبأسراره إذ يملي بعض النصائح و الملاحظات على المرضى ويطلب من مساعده تسجيل الأسماء وبعض الأدوية لهم، كان مولعا بالشعر ولهذا اختار مانوال من بين الكل ليكون مساعده. رغم أنّ هذه الشخصية كتومة وهذا الغموض عادة لا يترك أثرا كبيرا في أحداث الرواية لكنه يمثل حجة المشاركة حيث أنّ نفس التطلعات والاهتمامات تجعل الناس تتقبل بعضها البعض بل تسعى جاهدة لأن تكون معا وإن اختلفت في طبقاتها الاجتماعية.

شخصية ماري:

هي صديقة المعتقل بابلو سمعت عنه عن طريق صديق لها فوقعت في حبه ولم تره قط بل كانت تتواصل معه عبر الرسائل، كتبت ماري رسالتها الأخيرة تقول لصديقها، الذي كان قبل شهرين حبيبها، إنها تكتب له من الطائرة حيث قررت الرحيل إلى أمريكا لكي تتعالج فقد اكتشف الأطباء الفرنسيون مرضا عجزوا عن معالجته وقد بدأت تضمحل شيئا فشيئا وبدأ جسمها ينهار ثم بعد فترة وصلت إليه رسالة أخرى وقد كانت تحتضر عندها، حيث طلبت من والدتها أن تكتب لبابلو تعتذر منه لأنها خيبت أمله وأنها مازلت

تحبه وفي نهاية الرسالة توجد ملاحظة تقول " أن ماري فارقت الحياة بعد ثلاثة أيام من كتابة الرسالة"[1]، شخصية ماري شخصية تجسد الرجاء والخيبة في الوقت نفسه فهي تمثل الحجج المتعارضة دون تناقض، ترمي إلى بعد حجاجي يؤكد الصراع الذي يملأ الحياة بالأحداث المتباينة، كثيرا ما تفاجئنا لكن الإنسان لابد أن يحياها لا خيار له في ذلك، فكما أقبل على الحياة واستمتع في لحظات البهجة بها، لابد له من أن يتقبل اللحظات القاسية فليس من العدل أن لا نرضى بكل الأمور مرها وحلوها.

شخصية باتريسية:

هي زوجة البطل مانويل لمدة تزيد عن ستة سنوات كان حلمها الوحيد هو إنجاب أولاد منه لكنه كان يرفض بشدة ويرى في الأولاد انتحارا، انضمت إلى الصليب الأحمر كانت تراسله وهو في الجبهة ثم غادرت إلى فرنسا مع مجموعة من الصليب الأحمر الدولي التقيا هناك ومكثا ثلاثة أشهر في فندق بمرسيليا، تمثل شخصية الزوجة الشخصية الوفية المساندة لزوجها رغم أنّ مانويل كان يتساءل دوما لماذا مازالت معه فهو يتحسر على عدم إنجاب الأولاد، وهذا الندم حجة كافية على تغيير في وجهة نظر مانويل الذي أحدثته الظروف الصعبة التي مرّ بها بالمعتقل، من جهة أخرى تمثل حجة التجاوز باستغلال باتريسيا كل الإمكانيات المتاحة أمامها لتخليص مانويل من المعتقل، وهي حجة تدعم التصور العام للروائي وهو عدم الاستسلام فيجب الذهاب قدما.

شخصية الأمير:

هو أمير "كمبوديا" وابن لولي العهد في الفترة التي كانت فيها "كمبوديا" مجرد مستعمرة فرنسية، ثار من أجل ذلك وحين زار مرسيليا قال الكلمات التي لم تعجب أي أحد سواء الذين في فرنسا أو الذين خلّفهم وراءه في وطنه وهذا سبب نفيه إلى "جلفا"، مثل العديد من المنفيين لم يستطع التقبل أو التأقلم وكان كل يوم يشرب ويبكي على أصدقاء خلفهم في آسيا، وهذا ما جعل السلمي يكسر الباب عدة مرات ويدخل عليه ليجده ملقى في الأرض وظل يكرر ذلك طيلة الفترة التي قضاها هناك، وحتى بعد أن ولدت زوجته صبيا لم يتغير ذلك بل زاد ذلك من ألمه إلى أن جاء اليوم الذي توفي فيه وهو يردد قائلا " لا تثق في

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي، ص: 159.

الشعوب إنها لا تحب إلا جلاديها وخطيئتي أنني أردت لهم الحرية، الفرنسيون لا يريدونهم إلا عبيدا وأنا أردتهم أن يكونوا بشرا أحرارا"[1] .

تمثل هذه الشخصية حجة التناقض وعدم الاتفاق فهو يناقض شخصية الرابي الذي رضي بمصيره بل جعل من المأساة سبيلا للعيش الحر السامي الذي له أهداف يعيش من أجلها، بينما شخصية الكومبودي فرغم أنه انتفض من أجل الحرية بقي أسيرا لأحلامه الميتة يندبها ويتحسر على ما أهدر من حياته من أجل قومه الذي يرى أنهم لا يستحقون ذلك، فليس من العدل أن يضحي هو بحياته من أجل قوم يتحالفون مع أعدائه.

صور الاستدلال الحجاجي في الرواية:"سيرا دي مويتري

" لرواية "عيساوي" أبعاد حجاجية مختلفة حققتها عدة مستويات بنائية، لغوية وبلاغية وحتى صورية، وهكذا طفحت الرواية بأساليب متنوعة مراعيا في ذلك مستويات الخطاب السردي وخصائصه البنائية بداية من الإخبار مرورا بالوصف والحوار، وقد تنوعت أنواع الصور الاستدلالية؛ لأن الغرض الحجاجي " يتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكن بالرجوع إلى العقل ويمكن أن يتحقق هذا الغرض بالحجة المادية (الحجة غير الصناعية المعتمدة على الوقائع الموضوعية العقود و الشهادات) وعلى الخلفية العامة المكونة من آراء المجتمع لما يهم الأخلاق مثلا، ويحقق هذا الغرض من جهة أخرى، بالحجة المنطقية وشبه المنطقية الصناعية، التي تسير من الخاص إلى العام (الاستقراء) أومن العام إلى الخاص (الاستنباط) والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملا، وغير الأكيد أكيدا، يمتد مجال هذا النشاط إلى الجانب البرهاني للخطاب الاحتجاج كما يمتد إلى أي شكل من النصوص الاحتجاجية (مثل الغرض السياسي)"[2] بحيث يقوم استدلال على نقل حقيقة متعلقة بحالة خاصة إلى حالة خاصة أخرى باعتماد معايير التشابه والتماثل، تكون بالمعاملة أو التناظر، أو الاستعارة، وهذا بتنوع المقاصد والمشاهد التي حفلت بها الرواية.

2- الاحتجاج بالتمثيل:

التمثيل نوع من أنواع الأقيسة التي وظفت كثيرا في الأعمال الأدبية منذ القديم وهذا يرجع إلى طبيعة هذا النوع من القياس؛ لأنّ التمثيل يختص باللغة الطبيعية التي تبنى على آليات قياسية حيث "يستند إلى

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 131.

[2]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية، ص:464.

مسلمات "الحوارية" و"الوصفية" و"البنائية" و"الترتيبية" وينبني على عمليات "التفريق" و"التثبيت" و"الإلحاق" . ففي المنظور العربي اللغوي البلاغي نجد مفهوم الاستدلال (الترادف للقياس أيضا) لا يخرج عن حظيرة التشبيه والوصف والاستعارة ومن ثم فهو ليس عملية عقلية استنباطية محضة، بل عملية "خطابية" يتم بموجبها اتخاذ علامة مادية أو معنوية وجعلها شاهدا أو مثالا على شيء أو وصفة من صفاته، لذلك لا يخرج الاستدلال عن دائرة التشبيه والاستعارة وبشكل أعم عن دائرة المجاز"[1]. لذا تبقى العملية الاستدلالية التي تقوم عليها الأساليب البلاغية بمثابة الميزان الذي يعمل على تحديد الكلام وترجيح دلالته، إذا كان يقع الكلام ضمن البليغ أو أبلغ من البليغ أو عكس ذلك تماما، أي الكلام المبتذل فقد تستدعي الضرورة أن تخرج هذه الأساليب البيانية عن قواعد الاستدلال.

بما أنّ الرواية خطاب موجه لفئة كبيرة من القراء فلابد أن تكون لغة التخاطب في هذا الجنس الأدبي لغة طبيعية، فالقياس التمثيلي" يفيد أمرا آخر يجري مجراه، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده في نفسه، وزيادة التثبيت والتقرير في ذاته وأصله، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره يكشف عن حدّه في القوة والضعف والزيادة والنقصان"[2]، وهو يمثل في الخطاب البلاغي أنواع التشبيه، فقد سمي قياس الشبه "فالشبه في الحد هو الذي يحكم لشبهة يمثل حكمه إذا وجد فيه فيكون ذلك قياسا صادقا وبرهانا واضحا، والشبه في الوصف هو الذي يحكم لشبهة به، فيكون في بعض الأشياء صادقا، وفي بعضها فيكون كاذبا"[3]، والنص الروائي الذي بين أيدينا حافل بهذا النوع من الأقيسة نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء على لسان الراوي: "أفيق قبل أن يطلع النهار، أجد الموقد مطفأ، والبرد يثقب جسدي مثل إبر حادة. ألتف بغطائي مثل شرنقة"[4]ونلاحظ أنّ المشبهات التي استعملها الروائي مأخوذة من صميم الواقع الحياتي "الإبر الحادة" و"الشرنقة" وهي من الطبيعة لتقريب المعنى أكثر وجعله جليا فيسهل عليه الإقناع بمدى قسوة المعتقل .

[1]- أحبيب أعراب: الحجاج والاستدلال الحجاجي "ضمن مجلة عالم الفكر، العدد 1 المجلد 3 يونيو، سبتمبر 2001م، ص:124.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: أبو الفهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط01، 1991م.ص:125.

[3]- ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، مطبعة الرسالة، القاهرة،(د.ط)، س1969م، ص:68.

[4] - عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 22.

في موضع آخر نجد قوله: "وظهرت لي المدينة صغيرة من بعيد مثل حلم جميل وددت لو لم ينتبه."[1] فهذا القياس التشبيهي يبعث على مدى الحياة العابثة التي تمنح البهجة فإذا ما أمنت لها حتى تراءت حقيقتها وهذا التشبيه يرمز إلى هذا الأسى من الخيبة المتكررة المخزونة ضمن هذا التشبيه الرائع.

ونجد من التشابيه المتعددة التي تأتي ضمن صورة واحدة هو ما يسمى بالقياس التمثيلي وهو في هذا النوع من الخطاب الذي يعتمد التخييل أقوى وأجمل للاحتجاج بها مثل قوله: "كانت قد مّرت سنة على ما حدث في طريق "ريفيسالت"، ولكنها تبدو مثل قصة خرافية، أو حلم في منتصف الليل، او ربما آية من الآيات اليديشّية التي تغنّى بها كوروكسي، وهو يراقب المحدودة، تلك المقبرة الغربية، التي يهبط عليها المسلمون مثل طيور أسطورية ببرانيسهم البيض"[2] بهذا التشبيه التمثيلي رسم "عيساوي" لوحة فنية توحي بالوقار والنقاء تلفها الجاذبية والسحر الجمالي الذي يبعث الراحة والطمأنينة، وهو بهذا يرمي إلى إقناعنا بأنّ الأسباب التي تركته يحب مدينة جلفا ويتعلق بها هي أسباب منطقية قوية متعلقة بجانب روحي وجداني وليس هناك أي ارتباط قد يكون ماديا بها، مع الظروف السيئة التي قادته إليها، تعزز حجته القياسية فهناك تفاعل غير مباشر بين المقام وبين توظيف هذا النوع من القياس.

في النص التالي كذلك استطاع "عيساوي" أن يرسم بقياس تمثيلي صورة الرجل الأسطوري بعد مقتله" صعدنا إلى بقية الكوات وتأملنا المشهد، البحر هادئ وجميل، ويحمل جسم إنسان يميله يمينا وشمالاً، ثم قَلَبه للحظات، وكان الرجل الأسطوري الذي هزم في يوم ما خمسة رجال في شوارع مدريد الخلفية طافيا، مثل خشبة حقيرة متبقية من مركب هبّت عليه عاصفة، نظر الجميع إلى الجسد وتأملوه وهو يبتعد، ودّعوه بعيونهم، وبكى بعضهم، ليس لأنه يعرفه، ولكن البحر كان أرأف وهو يحمله، يحنو عليه ثم يقلبه وكأنه يريد أن يخبر الجميع أنه لا يسلمه للأسماك الملعونة، سيسحبه ويخبئه في إحدى الجزر البعيدة، لن تراه أعين البحارة ولا أفواه الوحوش، ويدفنه في الرمال هناك"[3] فهو بهذا التصوير استطاع الروائي أن يبرز قوة المعاناة النفسية التي عاشها هؤلاء المعتقلين أمام هذه النهاية المخزية لرجل بطل، وفي نفس الوقت جعل من المشهد ملحمة بطولية عندما أعاد تحليل الصورة بطريقة حوّل هذا المشهد الحزين إلى مشهد مملوء بالقيم السامية وهي أنّ البحر العظيم يحمله فوقه ويأخذه بعيدا عن أنظار الوحوش لأنّ نظراتهم الجبانة لا تليق أن تلقى على جثمانه الطاهرة.

---

[1] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 112.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 18.

[3] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 55.

2-الاستدلال الإستعاري: metaphore

تعد الاستعارة المكوّن الأساسي الذي يصنع لنا الحدث الأدبي، وهي أكثر الأنواع والألوان البلاغية في التعبير و الإيصال بلغة سليمة، فهي عبارة عن تركيب يفيد خبرا، " مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه، واستعارة الشيء، واستعارة منه، طلب منه أن يعيره إياه، "والاستعارة من فنون البلاغة المهمة في التصوير وقد أولاها القدماء عناية كبيرة وهي عند البلاغيين" أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الأخر مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبه به دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[1]، وبهذا يتضح أن القول الاستعاري تجتمع له الأوصاف الثلاثة، أنه تركيب خبري تداولي، وأنّه مشتمل على بنية تدليلية، والاستعارة تحمل بين ثنياها الحقيقية بل تقربها أكثر من الإدراك.

الاستعارة في العمل الأدبي هي ملكة الإبداع، وإنّها عبر التصوير والسرد تتجاوز حدود اللغة "فاللغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية، إذ تؤسس آلية الاستعارة للنشاط اللغوي، وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري، الذي يعرّف الإنسان على أنّه حيوان رمزي"[2]، فكل جديد لابد أن يأتي من شيء ينظر إليه نظرة غير عادية وقد يكون الشيء قد سبق وأن تعودنا عليه، ولكن طرح بطريقة مغايرة وغير مألوفة، فيصبح جديدا وينظر إليه بشيء من الإعجاب.

الاستعارة لها قوة توصيل المعنى يقول الجرجاني " تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدد من الدرر، و تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، إذ لا تبرز دائما كزخرفة إضافية أو مصطنعة أو ضربا من التزويق"[3]، فالاستعارة هي التي تحملنا إلى عالم غير عالمنا الواقعي وهو "التخييل"، حيث تقارب بين عالمين مختلفين فتجعل المستحيل ممكننا.

وهذا عندما "تتجلى العلاقة المجازية بين الدعوى والحجة لتصبح علاقة شبه منطقية إلى حدما، وذلك بالرّغم من أنّها تتجسّد، بطبيعة الحال، من خلال الأدوات اللغوية، فيتمثل صلب فعل الحجاج في تدافع الحجج وترتيبها حسب قوتها[4]، فقد ربط البلاغيون المعاصرون بين القوة الحجاجية للاستعارة وبين مفهوم

---

[1]- أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، ط 2، (د، تا)، ص: 124 .

[2]- أمبرتو ايكو، السميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصامعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، س2005م، ص: 235.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 275.

[4]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، ص: 499.

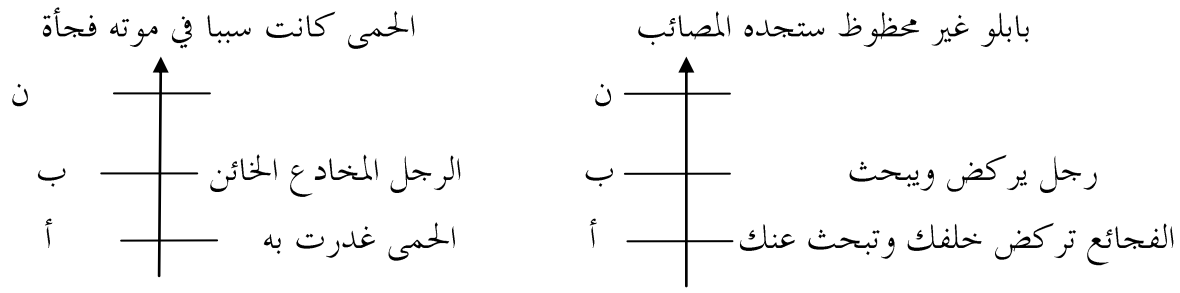
السلم الحجاجي " ويمكن "تعريف سلم الحجاج على أنه عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال المزودة بعلاقة تراتبية"[1] وإنّ هذا المفهوم ساهم بشكل كبير في إبراز البعد الحجاجي الذي تلعبه الاساليب البلاغية التي تحكم الاشتغال الحجاجي في اللغة. ويتأسس السلم الحجاجي من:

1-قانون الخفض

2-قانون التبديل

3-قانون القلب

وعلى هذا يمكن اعتبار أن أي قول يعلو الآخر في السلم الحجاجي يكون أقوى وأثبت وهما يؤديان النتيجة نفسها غير أنّ العكس غير صحيح، يمكن تمثيل هذا السلم من خلال الاستعارة التالية التي يصف فيها الراوي كثرة المصائب التي تلاحق "بابلو" وسوء حظه عندما تلقى خبر وفات "ماري" بعد أن فرّ "بابلو" من المعتقل: "حتى الفجائع تركض خلفك في غيابك، وتبحث عنك وأنت تفرّ بعيدا عن عالمها"، وفي قوله عندما وصف موت "الرابي" من أنه لقي حتفه عندما أصابته الحمى فجأة : "وأنّ الحمى قد غدرت به"[2] ويمكن تمثيلهما في السلم الحجاجي كما يلي:



يتضح من قول السارد أنه بهذا الأسلوب البلاغي وصل إلى منتهى الخطاب الحجاجي من القول العادي، أي ما يريد الوصول إليه وهو تبين مدى قسوة الحياة معه وكذا أنّ موته كان فاجعة غير منتظرة.

إن الاستعارة لها صلة وثيقة بمقام الكلام وتقوم على المستمع و المخاطب وعلى مختلف الأنساق سوء المقامية أو الثقافية "وحقا أيضا أن هذا التقييد الاستعاري بالمقام سبب كاف لأن يجعل الاستعارة

[1] – ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، ص: 500.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 144،

تدخل في سياق" التواصل الخطابي" باعتباره نسقا من القيم والمعايير العملية إذ هدف هذا السياق هو بالذات إجراء تغيير في الأنساق الاعتقادية و القصدية والتقويمية للناطقين ودفعهم إلى الانتهاض إلى العمل"[1] وبذلك فهي خطاب تواصلي والهدف الأساسي منها هو التغيير في هذه الأنساق التي تدفع إلى التفاعل.

نلاحظ ذلك في الاستعارة التي استدل بها السارد وهي "إنه المنفى، الذي يتسرّب عبر كل جدران داخل المدينة، وحتى خارجها في "عين الأسرار" وكبرياؤها الذي طغى على كل شيء"[2]، إنّ الحديث عن الأسرار والغموض الذي يكتنف المدينة حسب رأيه جسده في استعارة تتناسب مع ما يجده في نفسه، فقد شبه المدينة بشخص يتصف بالكبرياء، فلا هو يتكلم عن نفسه ولا أنت تتجرأ أن تستفسر عن ذلك؛ لأنك تعلم مسبقا أنّك لن تحصل على ما تريد، فبلغ السارد بهذه الاستعارة غاية الإقناع الجمالي من عدة زوايا، وكذلك بالتي قبلها في نفس السياق "تسرب المنفى من الجدران" وكأنّه شيء يخشى المواجهة، فهو دائما يختبئ، يتحرك لكن بعيدا عن الأعين، بمعنى أن هناك أشياء تحوم هنا وهناك لكن لا تظهر إلى العيان.

لهذا يعتبر التدليل من أبرز بنيات الاستعارة ".... فتكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همّة المستمع إلى الاقتناع بها والالتزام بقيمها فالمستعير يقصد أن يغيّر المقاييس التي يعتمدها المستمع في تقويم الواقع والسلوك، وأن يتعرف المستمع على هذا القصد منه، وعلى معنى كلامه وما يلزم عنه، وأن يكون هذا التعرف سبيلا لقبول خطابه ولإقباله على توجهيه"[3] الاستعارة تركز على المستعار منه ويكون لها علاقة وثيقة بالمقام أو الدليل مثل هذه الاستعارة التي جاءت في النص الروائي "لا أريد أطفالي أن يكونوا وقودا للحرب"[4] إنّ زمن ومكان التي جرت فيه هذه الأحداث تحديدا تدعم قوله حيث كانت أوروبا وقتها ميدانا لحرب تسببت في إبادة الكثير من الشعوب حينها، من خلال هذه الاستعارة أراد السارد أنّ يوضح فظاعة الحرب، وقد تحمل هذه الاستعارة المستمع إلى البحث واستنباط قصد المتكلم إذا لم يكن المستمع له سابق معرفة بدلالة المستعار للمستعير، وهذا البحث يدفع المستمع إلى التأثر بالكلام أفضل بكثير من أن يكون الكلام مباشرا.

[1] – طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص:312.

[2] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 142

[3] – طه عبد الرحمن التكوثر العقلي ص: 312 – 313

[4] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، جبل الموت، ص: 71.

الاستـــــلال بالشاهد:

الشاهد هو نوع من أنواع الاستدلال القياسي الذي كثيرا ما يكون في صورة جاهزة، "لقد بينا أن " المقيس عليه " لا يستقيم الاستدلال به إلاّ إذا كان بمنزلة الأنموذج الأحسن أو الأمثل للصفة التي يراد نقلها إلى المقيس"[1]، على هذا الأساس "يضطلع المثال عند أرسطو بوظيفتين؛ إحدهما استقرائية ذات قيمة استدلالية منطقية تتمثل في بناء القاعدة وهي الوظيفة التي تجعله شبيها بالاستقراء في الجدل، والأخرى وظيفة بيانية تأكيدية تتمثل في تقوية القاعدة المقبولة وتوضيحها بناء على ما يمتلكه المثال من خصائص إقناعية، وهي الوظيفة الحقيقية للمثال في البلاغ التي لا يناسبها الاستقراء."[2] فالشاهد عبارة عن عملية مقارنة بين حالتين كما قد يكون الشاهد التاريخي مأخوذ من واقعة تاريخية ويكون أصدق الشواهد" فإننا في الشاهد ننطلق من فكرة خاصة لتبرير فكرة خاصة أخرى" [3]

فالشاهد يعطي للمتلقي ما يثير اللذة لأنّه يقربه من مجال الخطاب السردي، فالجمالية التي يعطيها الشاهد تصل بالمتلقي إلى قناعة أحلى فيكون التأثير بذلك أشد وأسرع، وردة الفعل تكون أقوى في التأثير، حيث تكون القوى الجمالية أكثر جذبا للمتلقي وتدفعه إلى أن يمعن نظره أكثر في المعاني ودلالاتها، لهذا قالوا: "وأما الأمثال فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون ويبنون للناس تصرف الأحوال بالنظائر الأشكال ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلبا وأقرب مذهبا[4]، فالخطاب الذي يرجى منه الاقناع لابد من توظيف الأمثلة وحكايات بأنواعها، أو كل ما هو رمزي لتبليغ أفكاره، وجنس الرواية المعاصرة كانت له الريادة في ذلك.

الشواهد هي كل ما يستدل به من واقعة أو فكرة معينة خاصة بحالة ما لتبرير أو لاحتجاج بها لفكرة خاصة متشابهة لها في حالة ما، تكون إحدهما أشهر من الأخرى، "إذ أنّه يعتمد على الحقيقة، وهو تبعا لذلك، الأكثر إثارة للتصديق لأنه نابع من الواقع التاريخي"، ونص رواية "سيرا دي مويتري" حافل بهذا النوع مثل ما جاء على لسان الراوي"يقطع صحراء سيناء باحثا عن الألواح"[5]، فهو يضمن نص روايته قصة سيدنا موسى حين خرج إلى صحراء سيناء يطلب الهداية والخير لبني اسرائيل فوجدهم بعد عودته كفارا،

---

[1] – طه عبد الرحمن، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام، ص: 109.

[2] – محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات)،ص: 82.

[3] – محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ضمن مجلة عالم الفكر، مجلد40، العدد2، س2011م، ص: 31.

[4] – حسان الباهي، اللغة والمنطق، بحث في المفارقات، المركز الثقافي العربي، دار الأمان للنشر، ط01، 2000م ص:97.

[5] – عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 28

فهو يمثل هذه القصة بقصته، حيث أنّ "مانويل" خرج يريد لشعبه النصرة والتحرر من دكتاتورية "فرانكو"، لكنهم خذلوه وتركوه يلقى مصيره وحده، كما وصف حالهم في المعتقل على لسان "كوركسي" بقوله: "أتراها سدوم بعد ما نزل بها من عقاب".[1]، وهو بهذا الشاهد أراد أن يثبت الفكرة التي كان يؤمن بها "كوركسي" وهو أنّ كل ما أصابهم فما هو إلاّ عقاب من الله وإن كان الراوي لا يؤمن كثيرا بذلك، لكن أراد أن يجسد عقلية بعض الناس الذين يسلمون أمرهم لواقعهم ولا يبذلون طاقة للتغيير من خلال شخصية "الكوركسي"، الذي شبه مصيرهم بمصير قوم لوط الذين غضب الله منهم.

كما أنّ الشاهد" يقوم على تخييل شبه ممكن واقعي مماثل للحالة المطروحة للنقاش" فقد تكون عندها الخرافة شاهدا لأن العبرة منها هي التي يحتج بها، فتكون رمزا ترمز إلى دلالات تحيل إلى المعاني الحقيقية التي يريد بلوغها المبدع حيث وظف "عيساوي" الأساطير اليونانية" لكي يرمز بها إلى التحديات والبطولات التي اتسم بها المعتقلون مثل قوله: "كان ضخما بغرابة و كأنه قادم من الإلياذة الهوميرية، تقدم منها ووقف بين الحارس و المعتقل.[2]، وقوله: "يسند ظهر المعتقل، و يبدأ الصراع مثل أوديسيوس في مواجهة كل الوحوش"[3]، وقوله على لسان "كوركسي":"كل الأبطال سيسبيهم ملك البحر."[4]، فكل هذه الأقوال تحيلنا إلى الأساطير اليونانية وخرافات الأبطال عبر البحار.

كذلك قد يكون الاستشهاد بقصص وروايات واقعية تدعم الحجج وتثبتها وهذا ما يعرف بتضمين السرد ضمن السرد، ومن بين القصص التي أخبر بها "السلمي" مانويل قائلا: "قبل خمسين سنة في بداية شبابي مرت العربة من هذا الشارع وقد جلس فيها شاب أسياوي وإلى جانبه زوجته وأحاط بهما الحراس من كل جانب وإلى تلك الفترة لم أكن قد اخترت وظيفة معينة، وتفطنت أن باب رزق فتح لي مع القادم فتتبعت العربة خفية إلى أن بلغة شقته وصرت كل يوم أمر من أمامها إلى ذلك اليوم الذي دعاني فيه أن أشاركه الطعام ومن ثم أصبحت مسؤولا عن بعض الأعمال من بينها لعبته المفضلة الشطرنج وبعد ستة أشهر فقط عرفت القصة التي جاء بها من "كمبوديا" إلى "الجلفا" شاركته الأوجاع منذ قدومه وكم مرة أغلق الباب عن نفسه في الغرفة وكم يوما صاحبته إلى المستشفى حدث ذلك كثيرا في السنوات الأربعة إلى اليوم الذي كسرت فيه الباب آخر مرة وجدته ملق بين أكوام الرسائل يرجو تغيير إقامته رميتها بعيدا عنه

[1]- عبد الزهاب عيساوي، سييرا دي مويري، ص: 26

[2]-عبد الزهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 51

[3]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 53

[4]- عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 53-54

وحاولت جس نبضه لكنه كان قد فارق الحياة، لم أستطع تجاوز الأيام الأولى بسهولة كل يوم أذهب إلى الشقة أراقب الباب و النوافذ باحثا عنه وأردت أن أرى تجليه الأمكنة التي جلسنا فيها ولعبنا وضججنا فيها مع مرور كل هذه الأيام تصالحه مع المكان ونسيت ما حدث" [1]، هذه القصة التي جاءت على لسان "السلمي تدعم قناعة الكاتب بأنّ التشاؤم والندم والحسرة مهما كانت لن تنفع صاحبها بل بالعكس ستجره إلى الهاوية.

الآراء العامة التي تعارف الناس عليها تكون بمثابة شواهد يستدل بها لأنها أصبحت بحكم استعمالها كثيرا مما يقبل تصديقه والقبول بها دون أن يستشهد إليها، وقد أكد عليه أرسطو في كتابه فن الخطابة: "وقد ينبغي أن يستعمل أيضا الآراء العامية الجارية على ألسنة العامة إن كانت نافعة وذلك المعنى لأنّها لعمومها كأنّها بإجماع الكل عليها فتظن مستقيمة"[2]، وآراء ذوي الخبرة والشيوخ أو أصحاب الخبرة كذلك نافعة إضافة إلى الأمثال والحكم، وأقوال ذوي التجربة في الحياة أو أهل الاختصاص في الأمر المستشهد له كالعلماء والفلاسفة، ورجال الدين ؛ لأن المجرب وخابر الأمر يكون على معرفة بأسراره وخباياه من الذي لم يخبره أو يجربه. مثلا ما جاء على لسان:"كوركسي" وهو يمثل الرجل الملتزم دينيا قوله: "في الحرب، لا أبسط من الموت يا مانويل".[3] وقوله: "نحن البشر نستحق أكثر من هذا يا مانويل".[4] ولما سأله مانويل لماذا رد عليه قائلا: "لأننا نمجد الموت، ونصنعه كل يوم."[5]، تبدوا هذه الأقوال بمثابة حكم استقاها الراوي من الحكمة الروحية التي يتمتع بها كوركسي وعليه أراد "عيساوي" أن يقدم لنا رؤى عن الحياة والموت جاء على شكل شواهد حكمية.

[1] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، 129.

[2] – أرسطو، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات ودار القلم، الكويت، بيروت،(د،ط)، س1979م، ص: 141

[3] – عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 28 .

[4] – عبد الزهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: ص26

[5] –عبد الزهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص: 26

علاقة تطور الأحداث بمستويات الإقناع:

العملية الحجاجية عملية معقدة تقوم على ترابط عدة قضايا وتجمع بينهم عدة علاقات منها:

1-العلاقة التتابعية:

إن هذه العلاقة تقوم على مبدأ ترابط الأحداث ببعضها البعض ترابطا يسمح بمتابعة النتائج للأفعال أو متابعة اللاحق للسابق فتتحقق بذلك خاصيتان سرديتان تتمثل الأولى في تطور الأحداث والخاصية الثانية وهي التوافق بين هذا التتابع سواء كان زمنيا أو سببيا أو حتميا وإن هذا النوع من العلاقة هو نوع من الحجج القائمة على بنية الواقع تنتمي إلى صنف الحجج شبه المنطقية، وإن هذا النوع من الحجج يتضمنه خطاب الرواية بشكل مكثف نذكر مثلا قوله:" في الصباح كانت الحركة أعلى المركب عادية، بعض العمال يحملون الدلاء وينظفون السطح من الجهة الثانية، وللحظة مرّ شخص لم أستطع أن أتكهن وظيفته،.....ويحمل غليوناً منطفئا في يده، يتفاعل معه وكأنه مشتعل يخرج الدخان منه، وينبثق في الهواء. يمر البحارة قربه مظهرين له الاحترام، يحيونه ثم يعودون إلى أعمالهم. للحظة بدا لي قبطانا، ولكنني كنت قد رأيت القبطان الحقيقي لهذا المركب، أما الشخص الذي رأيته فقد بدا مركزه أعلى بكثير، ربما كان سفيرا، وهكذا لم أصل إلى أي نتيجة "[1]، الأحداث في هذا النص تتراتب لتكوّن في الأخير فكرة كامل مكونة من مجموعة متسلسلة من الأجزاء البسيطة عن ما يريد السارد أن يدعم به فكرة الغموض والسير في طريق المجهول التي كان الراوي يعيشها منذ خروجه إلى منفاه وهذه الحجة تؤكد الألم النفسي الذي كان يكابده الراوي في كل مسار الرواية.

2-العلاقة السببية:

إنّ هذا النوع من العلاقات الحجاجية من أبرزه الخطاب الإقناعي، وهي حاضرة بقوة في متن الرواية لأنها تقوم على حقيقة ترابطية تقوم على ربط السبب بالنتيجة وكثيرا ما تكون النتيجة متوقعة من المسلمات فمثلا: "اعتقدت يومها أنه يحق لي أن أكون كتوما لأستطيع أن أكمل الخطة التي رسمها السلمي للعالم السفلي وخمنت أنّ نتيجتها ستكون مختلفة، وبالفعل في نهاية الشهر وصلت رسالة من "باتريسيا" فيها أخبار لم أتوقّعها، انفجرت مثل الـــأسرار التي تكتنف هذه القرية"[2]، في هذا المقطع من الرواية السارد

[1]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 66.

[2]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 125.

الأحداث متتابعة فيصل بين السبب الذي جعل الراوي لا يبوح بأي سر والنتيجة التي توقعها فعلا حصلت بعد مدة، وإنّ تبين أسباب الأحداث يزيد من فاعلية الآداء ويبرر السلوكات حتى يمكن للقارئ أن يتقبلها فيقتنع بها فالقيمة الحجاجية لهذا الموقف تتلخص في الشعور الكامل بالمسؤولية ودرء النتائج السيئة.

8- علاقة الاقتضاء:

علاقة الاقتضاء هي علاقة تتضمن العلاقة السببية حيث أن السبب يؤدي بالضرورة إلى النتيجة وفي عدم كون السبب بتالي لا تكون النتيجة تلك حتما على هذا النحو ما جاء في المقطع التالي: في مسيرنا كنت أفرك يديّ. امتدت البقع البنفسجية عبرهما. البرد جعلهما رخوتين بطريقة مفزعة، ومنحهما لونا جعلني أقلق. أسرع في العملية، أسرع في العملية، وأنفخ فيهما بقوة أكثر، وهكذا، وبعد دقائق، يعود إليهما لونهما الطبيعي، ويتراح خوفي أنني قد أضطر في يوم ما إلى بترهما."[1]، فالسارد بهذه الحجة التي تقتضي النتيجة يؤكد الآلام الجسدية التي تقتضي الآلام النفسية وهي الهواجس الشخصية من بتر اليدين.

الاستدلال بالصورة البلاغية:

لا يخفى على أحد الدور الجمالي الذي أضحت الصورة تلعبه في أي عمل فني كان لاسيما العمل الأدبي، لأنها تحقق التأثير الذي لا يحتاج إلى تفكير أو تمحيص أو حتى التريث والتمهل لما لها من قوة حجاجية فعّالة فـــ"الصورة كما نعرفها هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعا ما، أو يبتكر مشهدا من نسيج الخيال، انطلاقا من واقع ملموس"[2]، فهي إذن مزيج محكم من الخيال الجميل وواقع مليء بالتناقضات، فهي "تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية وحتى الدينية كما تتقاطع في الأغلب الأحيان مع مجالات علمية، كعلم الأحياء (البيولوجيا)، والكمياء، والطب، ومجالات اجتماعية كالتاريخ، وعلم الإنسان(الأنتروبولوجيا)، والوسطية(*mediologie*)، من دون أن ننسى المجالات النفسية والنفسانية، مع ما تمارسه الصورة من تأثير على المُشاهد وما أسقطه هذا الأخير من تفسير على الصورة في حد ذاتها"[3]، وإن هذه الحمولة المشحونة من هنا وهناك والمتراكمة على بعضها البعض، تحمل عدة حجج مجتمعة لا تكاد تنفصل عن بعضها البعض، بل فإنّ كل شحنة تكمل أختها وتحيل إليها، فالجنس

[1]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 08.

[2]- جاك أومون، الصورة، تـــ: ريتا خوري، توزيع دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، س 2013م، ص: 07.

[3]- جاك أومون، الصورة ص: 07

الروائي هو الفن الأقدر والأجدر لذلك، فهو يسعها بكل رحابة وحرية لما يمتاز به من تنويع الحركة في الأسلوب الفني، وتطوير الحدث الدرامي.

1-الصورة المشهدية:

أخذت ثقافة الصورة عامة وزنا معتبرا في الحياة المعاصرة نظرا لما لها من قوة في تثبيت الأفكار وتوجيه الرؤى وتحديد المعالم؛ لأنّ "وظيفة الصورة أن تعزز علاقتنا بالعالم المرئي، وأن تُحدده: فهي تؤدي دور استكشاف المرئي، ...فالصورة تجعلنا نتقبلها ونسيطر عليها "[1] خاصة الصورة المشهدية التي تعتمد على الرؤية البصرية، الواقعية، وهذا لا يعني أنّ "واقعية التصوير في الصورة المشهدية وغلبة صفة الحسية عليها لا يعنيان أنها صورة آلية فوتوغرافية تنقل الواقع نقلا أمينا"[2]، فهي تعتمد كذلك على المخيال في بناء الصور، فلا يخفى على أحد أنّ "الصورة، سواء كانت حقيقية أو مجازية، قوامها الصدق أو الكذب، فإنها تظل تحيل على الواقع تحكيه أو تثيره في نفس المتلقي"[3]، متى سَبحت في أفق الخيال وتغذت بالأساليب البلاغية.

من المعلوم أن عالم الخيال عالم مترامي الأطراف، تلتقي فيه الحقيقة بالوهم والممكن بالمستحيل فهناك تتجسد الشاعرية وعندها يتذوق القارئ الجمالية "بمعنى أن هذا القارئ المثالي تحدث له خبرة بلغة الصورة الشعرية، فهو يتخيل ويحلم بلغة الكلمة، بل وينصت إلى رنينها الذي يحمل قول الطبيعة، على النحو الذي تتجاوز فيه الصورة كونها مجرد صورة جمالية تستخدم اللغة، وإنما فيها- ومن خلالها- تبلغ ماهية اللغة تحققها التام، أو بالأحرى تتجلى ماهية اللغة على قدرتها في إنتاج الدلالات، أو إبداع معاني جديدة لما تعبر عنه"[4] فاللغة بذلك لم تعد تعبر عن كلمات مترابطة مع بعضها البعض وفق نسق معين ضمن سياق محدد، إنما أصبحت تصور وتوحي وتختزل مجموعة من الدلالات تتوزع وفق مشاهد متتابعة تركز على بعضها وتمر على أخرى مخلفة وراءها الكثير من التساؤلات.

الصورة المشهدية تعتمد كثيرا على الواقع لكن "المونتاج" أي تركيب الصور مع بعضها البعض هو الذي يحيل إلى عالم الخيال حيث يتسابق الزمن وتقتصر المسافات وتتخاطر الأفكار وتتهامس المشاعر

[1]- جاك أومون، الصورة، ص:89.

[2]- أميمة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، الأردن، عمان، ط1، س: 2015، ص: 60

[3]- محمد لطفي ليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب،(د،ط)، س 1992م، ص: 97.

[4]- غادة إمام، جماليات الصورة عند غاستون باشلار، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، س2010م، ص: 412.

وتمد جسور الآمال... "حين يمكن أن يفكر دون ضغط ودون توتر داخلي وأن يتخيل كل الإمكانات المتاحة وينظمها مع بعضها. إن كل البشر تقريبا يشعرون أنّ هذا التعامل البسيط والإبداعي مع تداعي الأفكار البالغ التباين المتعلق بالصور في غاية الراحة والمتعة، حتى التفكير نفسه (أي الصور التي تظهر أو تستدعي في عالم التخيل) يتحول بعد ذلك إلى دافع لمواصلة التفكير حتى هنا نجد بعض البشر تتولد لديهم سعادة خاصة عند القيام بتركيب صورة على أخرى بالعقل المجرد والالتزام في ذلك بمعايير منطقة بحتة"[1]فيتذكر التجارب السابقة، التي تستوقفه فتثير لديه النزعة التحليلية التي تمنحه الحكمة التي لم نعيها إلاّ بمقابلة نوع من الصور المشهدية التي تقوم مقام تجارب جديدة تصنع الحدث في العمل الروائي هذا يفسر انجذاب المتلقى إلى الصورة، وإقناعه بها دون محاولة منه إلى البحث في مصداقيتها، فمن المنطقي أن يصدق الانسان ما رأته عيناه وهذا تحديدا ما تمنحه الصورة المشهدية.

تنشأ اللغة المجازية حتى تحقق غاية المفارقة التي تصنع الجمال بلامنازع. "ومفاد القول هنا أن الصورة الجديدة التي يبدعها الشاعر تتطلب- في الحقيقة- تأمله لطبيعة الواقع، الذي يمثل تعاليه وتجاوزه للواقع المرئي؛ إذ أنه يغير شكل الواقع، أو بالأحرى يعبر عنه تعبيرا جميلا، حيث يأخذ على عاتقه مهمة أن يرى كل شيء جميلا حتى يقول الجمال، أي أن يُظهر ويفصح عن جمال في كل شيء، ويستشهد باشلار على ذلك بقول نوفاليس عن فن التصوير، "فن رؤية الجمال"، فالشاعر-إذن- يعيد إضفاء الطابع الحيوي على الواقعي، كما يكشف عن الجمال الأليف الكامن في باطن الأشياء عن طريق إبداع الجديد."[2]، هذا يتوقف على عبقرية المبدع قدرته في توظيف الوسائل الفنية الحجاجية، فهو الذي لديه القدرة في أن يعبر عن هذه الطاقة المتجددة عن طريق مجموعة من الصور المركبة والمتحركة بما توفره اللغة من إمكانيات لفظية ممكنة، وإن كنا نعترف في الكثير من الأحيان أن هناك مسافة بعيدة المنال بين الألفاظ وبين الصور أو هناك حاجز قوي يصعب اختراقه.

2-الصور المشهدية بين الجمالية والأبعاد الحجاجية:

الرواية نص سردي محكم البناء يتكون من عناصر متعددة تتحكم في سيرورة بنائه: الشخصيات بأنواعها (البطل، الرئيسية، الثانوية)، الأحداث، المكان والزمان، الحبكة، النهاية، وهي في الوقت نفسه عبارة عن تعبير لغوي يتفنن الأديب في رسم الصور وتجسيد الأشياء، وتركيب وتوزيع عدة صور ودمجها

[1]- جير الدهوتر، سلطة الصورة الذهنية، تـــ:علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، س2014م، ص: 71.
[2]-غادة إمام، جماليات الصورة عند غاستون باشلار، ص:371.

مع بعضها البعض في نظام سردي ينتهي إلى نص روائي تتشاكل فيه الرؤى الجمالية عبر مشاهد بصرية لتمكن القارئ من إعادة ترجمة هذه الصور الذهنية إلى مشاهد مرئية. مستعينا بما يتناثر داخل الفضاء النصي من عناصر سميائية توجد الرؤية البصرية وتحدد معالمها منها (الحوار، الفضاء المكاني، الفضاء الزمني، الألوان، تحديد ملامح الشخصيات، ونبرات الصوت، وصف السلوكات والعواطف).

إن "هذه الصور لا تقدَّم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامتة، بل هي معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها، بما يجعل عملية التراكب أكثر تعقيدا من هذا النموذج المبسط وبالتالي أشد ثراء وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق أفق توقعاتنا المعرفية وبلوغ المقاصد الخطابية"[1] ترتسم في ذهن القارئ مشاهد مفعمة بالحياة مليئة بالأحاسيس عبر كلمات وعبارات تمتزج مع بعضها البعض في نسق داخل الرواية، "غير أن المنطلقات المشهدية التي سعت إلى فهم مقصدية المتلقي هي التي أفضت بحوار الرؤية بتعبير ناثان نوبر إلى الانصاب لتشكلات هوية العمل الفني الأمر الذي حدا بسؤال التأويل بوصفه طموحا وجيها إلى تحرير الفن من ريقة التفسيرات المغيبة للمعنى المقصود"[2] يصور الراوي المحترف الأحداث بتفاصيلها ويحلل الشخصيات ويطلق العنان للخيال يسوح في مختلف العوالم لينتقي منها تعابيره الخارقة ويضفي عليها ألوانا من الجمال الشاعري يجعل منها آلة لغوية تتحرك بين جنبات الشخصيات وداخل فضاءات مختلفة تلتقط تارة صورا صامتة، وكأنها ألواح فنية تزخر بالألوان والأشكال ظاهريا، غير أنها صارخة في طياتها، عن المقاصد الكامنة، وتارة أخرى صورا سمعية متحركة ظاهريا تكتنف بين صرخاتها صمتا رهيبا من الأسى والكبت والموت.

أنواع الصور المشهدية في الرواية: "سييرا دي مويريتي"

1-الصورة المشهدية الحوارية:

كثيرا ما تصور الرواية أحداثها في صور مشهدية متنوعة ومتفرقة على أجزاء الرواية موزعة بين الشخصيات في أشكال من الحوار:

[1]-صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، ص: 9.

[2]- معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، س:2013،ص: 22.

1-1-الحوار الداخلي:

رواية" سييرا دي مويتري" حافلة بالمشاهد الحوارية خاصة تحاور الراوي وهو بطل الرواية مع ذاته، ويسمى في العمل السينمائي بـــ "المونولوج" الذي يكون بين الأنا والذات، فهو يؤدي " دورا مهما في البناء الدرامي لما له من قدرة على توصيل الأفكار والمعلومات للمتلقي، حيث أنّ الحوار يعرب عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل وبين اهتمامات تلك الشخصيات وميولها ورغباتها، ولما كانت الشخصية تلعب الدورا رئيسيا في تصعيد الأحداث من خلال الصراع الذي ينتج الحبك الدرامي"[1]، فقد ركز الكاتب على هذا النوع من المشاهد ليصور من خلال ذلك الصراع الذي كان يعيشه الراوي مع ذاته، فهو يصور نفسيته المرهقة والنادمة في شكل أسئلة متتالية يطرحها الراوي على نفسه لعله يجد لها إجابات مقنعة كما في حوارات داخلية أخرى يتساءل عن أشياء تبدو غريبة لا يمكن للعقل أن يتقبلها مثلا في قوله: "حملت الكوب وأشعلت السيجارة، وجعلت أراقب الطبيب. ما الذي يجعل شخصاً مثله يبقى هنا؟ شاب في بداية حياته، يترك المدن الكبيرة المليئة بالمتع، ويقضي أغلب وقته في صحراء بارة، ليس فيها إلاّ الجنود ونحن،.."[2] لكن تبقى هذه الأسئلة الغريبة مطروحة، تحاول بذلك أن تجعل من المتلقي طرفا مشاركا في البحث وتقصي الحقيقة وهنا تكمن جمالية النص في مساءلة النص والتعمق الفلسفي الذي ينشد الحقيقة، أنّ هذه الخاصية التي يتميز بها الخطاب الحجاجي وهو المساءلة تخلق نوعا من الجدل الذي يترك الإجابة للقارئ فكلما جال وصال بفكره حفرت في ذهنه الأفكار بعد أن رددها كثيرا، فهو يحلل أو يركب ثم يستنتج بعد أن قايس وفكر ومنها أقنع نفسه بما استنتجه، ويجد لذلك متعة كبيرة لأنه حصل عليه بإدامة النظر وبذل الجهد، فهو مثل ذلك العامل الذي يجد لطعامه الذي كدح من أجله لذة لا يجدها من طعام حصل عليه من صدقة أو من سرقة.

1-2-الحوار الخارجي:

تصوّر مشاهد الرواية الواقع المحتم على المعتقلين حلوه أحيانا ومره كثيرا، كما تصف التواصل الذي ينشأ بينهم، ومدى أثر ذلك على أفكارهم ونفسيتهم التي تبدو مضطربة، وما يتمنونه بعد هذه المحطة، فهذا المشهد من الرواية جاء يصور حوارا بين الراوي "مانوال" وبين "بابلو " حيث نص الحوار كتالي: "أيها الفاشل، كيف كنت رئيس فرقة في الحرب، ولا تعرف كيف تشعل النار؟

[1]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظرية إلى التطبيق، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، س 2016م، ص: 45.

- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص:25. [2]

-لأن إشعال النار وظيفة الجنود.

-بين الأناركيين لم يكن هنالك فرق بين الضابط والجندي.

-في الأماكن السيئة فقط لا يوجد فرق.

-ماذا تقصد؟

-كنت أمزح فقط."عليك أن تتأقلم كنت"، أقول لنفسي دائماً،"وعليك أن تستفيد من الجميع، وأن تكسب الجميع، عدوك وصديقك"[1] من خلال هذا الحوار يقدم الراوي مشهدا دقيق القسمات دون أن يلجأ إلى الوصف أو السرد المباشر، وهي تقنية سينمائية تختصر الكلام وترسمه في الوقت نفسه.

حيث تتراءى لنا شخصيتان إحدهما يريد أن يشعل النار دون جدوى والآخر يؤنبه على عدم تمكنه من ذلك ويشعلها بدلا منه وإن يظهر هذا المشهد بسيط إلا أنه يحمل رسالة رائعة في طياته، تؤكد المأساة الانسانية التي كان يعيشها المعتقلون، فهو يذكر رتبة كل شخصية منهما في الحرب، كما يوضح الحالة الدرامية التي يعيشها المعتقلون داخل هذا المعتقل فهي تشبه الحياة البدائية (استعمال النار للتدفئة)، رغم البرد والقهر إلا أن الحوار يسوده المزاح دون تعصب، وهذا يظهر من خلال كلام الراوي الذي يحرص على التعلم من أي شخص ويحاول أن يتعايش مع الجميع.

2-الصورة المشهدية الحركية:

وصف الحركة داخل الرواية ليس اعتباطيا إنما هو يعطي الحيوية للصورة ويحسس القارئ وكأنه يعيش داخل الرواية وكأنه يرى من زاوية معينة، "يستفيد الأديب بلاشك من الصور الحسية التي يلجأ إليها ليحقق المشاعر والمعاني في أشكال ملموسة مؤثرة، كما يحدث في استخدامه للاستعارة مثلا. ولكن أين تقع هذه الصور الحسية التي يكونها الأديب؟ إنها في الحقيقية لا تتمثل إلا في الخيال"[2]وقد أخترنا هذا المشهد من الرواية تضمن بعض الحركات مما يجعله مشهدا حركيا بامتياز

"صرخ بابلو بينما كان يحدق في السماء مثقلة بالغيوم:

[1] - عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مورتي، ص:23.

[2] - عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، س: 2013م، ص: 21.

– ثلاثة سنوات مرّت يا مانوال، أترى؟ إنها ثلاث سنوات قد مضت على سقوط برشلونة، ونحن هنا لازلنا نحرف الثلج عن السكة الحديد بجلفا.

–لا فرق ألم نحرفها آخر مرة في "سييرا دي مويرتي"؟

رمى المجرفة من يده ونظر إلي بغضب:

–اللعنة على جميع الشيوعيين أمثالك. الدفاع عن اسبانيا بالنسبة لك كالحرص على جيب السيد كابوش.

– لم أقصد هذا.

وحين همّ بالكلام ربتت يد على كتفه، ثم امتدت حاملةً المجرفة. التفتُ، كان الصباحي أحمد خلفه:

–من فضلك أكمل عملك. لحظات وسيكون الضابط غرافال هنا.

لم تكن المرة الوحيدة التي يضجّ فيها بابلو. طالما امتدّ صراخه بالسّباب إلى جميع من كان حوله، ملوِّحاً بيديه، مثيراً الحراس"[1]، نرى هنا أن المشهد ضمّ عدة لقطات تدل على حركة الشخصيات فمثلا "التحديق" بالعين يشعر القارئ وكأن الكاميرا تكبر المشهد أكثر فأكثر حتى تراه جيدا بكل تفاصيله، وكذلك "ربت بيده" حركة من اليد تدل على المواساة والتقليل من الآلام ولا يمكن للمشاهد أن يرى هذه الحركة إلا إذا ركزت عليها الكاميرا في السينما، "نحرف" حركة تدل على العمل الشاق والمتواصل، "رمى" حركة قذف تدل على الاستياء والملل....،" ملوحاً بيده" حركة تدل على الفضاء الواسع والمفتوح وعلامة سميائية تختصر الكثير من الكلام، كل هذه اللقطات لابد لعدسة الكاميرا أن تركز عليها وتختار الزاوية الأمثل لالتقاطها لكي يخرج المشهد متناهي الدقة، يجعل القارئ يعيش اللحظة بحذافيرها يتأثر بما تتأثر به الشخصيات، ألمها ويأسها ...فيركز في أحداثها ويلغي أي خلفيات سابقة قد تشكل حاجزا بين الراوي والمتلقي، فتجعل منه متلق خال الذهن وأنّ هذا النوع من المتلقين يسهل استدراجهم للاقتناع.

الوصف السردي والتخييل:

من المعروف أن السرد لا يمكنه أن ينفك عن الوصف فهو يسير جنبا إلى جنب معه كلما تطورت الأحداث؛ "لأنّ الخطاب لا يستقيم على ساق السرد وحدها؛ هذا السرد الذي يقوم على التخييل المستقيل

[1]– عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 05.

ببنيته ومعناه عن اللغة (حيث تستطيع الرواية الشفوية، المتغيرة دوما، أو الصورة السينمائية الصامتة، كنسق دال، أن تنقل السرد مثل اللغة تماماً)، فإنّ الوصف، باعتماده على المعرفة التي تمر، حتما، عبر اللغة، يحتاج، من جهته، إلى كفاءة تسبق تحققه في الخطاب؛ إذ يجب على الراوي، في حال الوصف الذي يتقوّم به الخطاب ويكتمل، أن يكون ملماَ بعالم الكلمات إذا ما ابتغى التعريف بعالم الأشياء، ذلك لأن التواصل الوصفي يقوم على اليقين الذي يحث الموصوف له على مطابقته بما يتخلل فكره من معرفة تتسم بالجزم والإطلاق، بينما يقوم التواصل السردي على الخبر الذي لا يُخضعه المرويُ له لمعيار الصدق أو الكذب، لأنّ مصدره الخيال المتسامي على الواقع الذي انطلق منه"[1]"، يجسد هذا التزاوج بين السرد والتخييل نص المشهد التالي: "في مسيرنا كنت أفرك يدي. امتدت البقع البنفسجية عبرها. البرد جعلها رخوتين بطريقة مفزعة، ومنحها لونا جعلني أقلق. أسرع في العملية، وأنفخ فيهما بقوة أكثر، وهكذا، وبعد دقائق، يعود إليهما لونهما الطبيعي، ويتراح خوفي أنني قد أضطر في يوم ما إلى بترهما. للحظات من المسير لا أكاد أفكر في شيء، ننعطف يميناً ثم يساراً، نتجاوز الأبنية المتفرقة، ونقطع الشارع الرئيسي مبتعدين"[2] ركز الراوي في هذا المشهد على وصف تلون اليد، مما يدل على البرد الشديد الذي كان يسود المكان ومخاوف الراوي من المستقبل، كما يدل على بعد المسافة المقطوعة والمصير المجهول من خلال الطريق الملتوي وبين الأبنية المتفرقة.

-الصورة المشهدية المركبة:

كثيرا ما لا يكتمل تقديم مشهد روائي إلاّ بعد الجمع بين العديد من الصور المختلفة من هنا وهناك وتركيبها مع بعضها البعض، وهنا تلعب الكفاءة/القدرة التخييلية للكاتب دورا مهما في إخراج مشهد مميز يمنح العمل الفاعلية التأثيرية التي تحدد جمالية النص الروائي "وواضح أن فاعلية التخييل قد أصبحت مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدة جديدة متجانسة"[3]، وإن هذا النوع من العمل عند الروائي يشبه عملية (المونتاج) التي يقوم بها السينمائي عند الجمع والتركيب بين مختلف الصور أي" أن المونتاج قام بتحديد العلاقة عن طريق النقل والتعاقب، فتجاور الصور هو الذي ينتج المعنى السميائي"[4]، ليكوِّن منها مشهدا واحدا تحس وكأنّه صورة متكاملة لا يوجد أي تنافر بين حدود الصور المركبة.

---

[1]- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، درا ميم للنشر، الجزائر، ط1، س2016م، ص: 51،52.

[2]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص:8.

[3]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص: 60.

[4]- صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، س2014م. ص: 61.

هذه الفاعلية التخييلية كثيرا ما تظهر في العمل الروائي على شكل صور بلاغية بصرية "وهي متواليات تركيبية حقيقية، ذات قدرة إقناعية، تتلاقى أطرافها على امتداد مونتاج سينمائي، بحيث يسفر تتابع مختلف المشاهد وتقابلها عن استدلالات مركبة"[1] مما يجعلها مترابطة ومتشابكة ضمن نسق سردي متجسد في مشهد يخترق حدود الواقع، يجعل القارئ يستخدم إستراتيجية إدراكية ذات عناصر ذهنية معقدة.

نص الرواية حافل بالعديد من هذا النوع من الصور المركبة والمتتالية، والمتنوعة بين التركيب الوصفي والاستذكاري والاستشرافي، مثلا المشهد التالي يجسد ذلك "كانوا قد اقتربوا وبدأ تبادل العناق إلى أن وصلت الشاحنات، صعدنا على متنها، وما لبثت أن انطلقت مسرعةً إلى الجنوب، وبقيت الأيدي تلوح لنا من بعيد، والدموع تنساب من عيون الأصدقاء القدامى. بعض الوجوه كان ذلك آخر وداع بالنسبة لنا، أما بعضها الآخر فقد التقيتها، لكن بعيداً عن أوروبا بآلاف الكيلومترات"[2]، فهو يجمع بين مجموعة من الصور: فالصورة الأولى: الإقتراب والعناق، الثانية: وصول الشاحنات، الثالثة: الصعود على متن الشاحنات، الرابعة: الانطلاق السريع للشاحنات، والتلويح بالأيادي والدموع تنساب، الصورة الأخيرة تنقلنا إلى فضاء آخر بعيد هو الإلتقاء ببعض الرفقاء في أوربا، إنّ كل هذه الصور المتتالية قدمها الروائي ضمن مشهد واحد متسارع الأحداث يحمل بين حيثياته الكثير من الدلالات المتزاحمة والمتعاضدة في الآن نفسه بين الرحيل وألم الفراق والصعود واللقاء، وبهذه المشاهد يعكس الروائي صورة الحياة المتسارعة التي لا تنتظر منا أحدا كي يقرر ماذا يفعل أو تستأذن لكي تسير.

3-1-مشهدية الفضاء:(الزماكانية) المقام:

سبق وأن بينا الدور الذي يلعبه المقام في تحديد مقاصد المخاطب وتحديد أنواع الحجج والآليات التي يوظفها المحاجج، ولذلك فالحجج تتأثر بتغيرات المصاحبة لحياة النامية، ومنها تغيير الوسائل التقنية والظروف المادية والتطلعات الناس و آمالهم فالحجة التي كانت ناجعة بأمس، قد لا تكون صالحة اليوم، حيث يجب على المخاطِب أن يراعي شروط ومقتضيات حال المتكلم حتى تكون حججه أكثر فاعلية ويعمل على حسن اختيار الحجج المناسبة، لذلك المقام الذي يعتبر "من أهم استلزامات التي تتعلق بالقول الطبيعي تلك التي

[1]- أمبرتو إيكو، سميائيات الأنساق البصرية، ت: محمد تهامي العماري، محمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط4، س: 2013، ص:107.
- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص:10.

[2]- طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص: 97.

[2]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص:10ص:10.

تنشأ عن المقام الذي قيل فيه أو عن السياق الذي جيء به من أجله والتي تتوسل بجملة من قواعد التخاطب التي يتبعها قائله، وقد يكون مقام الكلام مقاما يستدعي اعتبارات خارجة لا يشاركه فيها غيره، أو يكون مقاما لا ينفرد بأسباب خارجية معينة"[1]، وعليه يتشكل الدليل الذي يستطيع به المخاطب أن يقنع به خصمه، فبناء الدليل يفرض على صاحبه أن يراعي المقام بالدرجة الأولى.

فالدليل الذي يصلح الاستدلال به ويؤدي غرضه اليوم قد لا يصلح أن يكون دليلا بعد زمن معين، حيث تزداد قيمة الدليل كلما كان توافق المقام معه، وعليه فالدليل يأخذ قوته حسب المقام الذي وضع له، بحيث أنّ أساليب "الحجاج تتأثر بالتغيرات المصاحبة لحياة الناس، ومنها تغيير الوسائل التقنية والظروف المادية وتطلعات الناس وآمالهم فالحجة التي كانت ناجحة بالأمس، قد لا تكون صالحة اليوم"[2]، لذا يجب التعرف على جميع الظروف المحيطة بذلك المقام حيث "لكل مقام نوع خاص من الجمهور، ولكل جمهور ضوابطه ومحدداته"[3]، فالحجة مثلا التي يقتنع بها العامي تختلف عن الحجة التي يقتنع بها العالم والحجة التي يقنع بها المسلم غير الحجة التي يقتنع بها غير المسلم، فالتصديقات تختلف من شخص إلى آخر وبالتالي كل محفل إلا وله أصحابه، فالحجة التي تقدم في الساحات العمومية غير الحجة التي يدلي بها شخص معين في محفل معين ضمن موضوع معين.

فأسلوب الكلام عامة يجب أن يكون "مرهونا بفهم مقاصد المرسل، وذلك في الحجاج مثلا، وفي الاستراتيجيات التي تبلور العلاقة بين طرفي الخطاب، ويتم ذلك بإدراك مقاصد العلاقة بين طرفي الخطاب، ويتم ذلك بإدراك مقاصد بوصفها المعنى، ويبنى على عدم فهم القصد إنتاج خطابات غير مناسبة للسياق"[4]، وبما أن الغرض الأساسي في العملية الحجاجية هو الإقناع والتأثير فيلزم المخاطب أن يبحث في الظروف المحيطة بالمخاطب التي تسهل وتفعل هذه العملية بحيث يستغل كل موقف مهما كان شكله لحسابه وعادة ما "يبنى فعل الإقناع وتوجيهه دوما على افتراضات سابقة بشأن عناصر السياق خصوصا المرسل إليه والخطابات السابقة والخطابات المتوقعة"[5]، وعلى هذا الأساس قسم المخاطب إلى ثلاثة أنواع حسب حاله

[1]- طه عبد الرحمن، التكوثر العقلي، ص: 97.

[2]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية،الكتاب الجديد، ص:260.

[3]- محمد طروس، النظريةالحجاجية، ص: 16.

[4]- محمد طروس، النظرية الحجاجية، ص: 211.

[5]- ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، ص: 444.

فهناك مخاطب خالي البال وهناك مخاطب متردد في التصديق أي شاك وهناك مخاطب جاحد منكر [1] وتختلف عندها درجة الإقناع التي يسعى إلى تحقيقها المخاطب.

يستلزم عن ذلك اختلاف الأدلة التي يستدل بها المخاطب مع كل مخاطب "أخيرا فإنّ الإقناع يحدث عن الكلام نفسه إذا أثبتنا حقيقة أو شبه حقيقة بواسطة حجج مقنعة مناسبة للحالة المطلوبة"[2]، ففي الحجاج لا يشترط أن تكون الحجة صادقة دقيقة بقدر ما تكون تتناسب ومقتضيات الكلام، "ومع مراعاة التفاعل بين دور الفرد في الأداء وغاية الأداء في إطار دور الفرد في المجتمع يمكننا أن نصل إلى فهم "المقام" الذي يقال فيه "المقال"[3]. كل هذه العوامل لها دور فعال في إعطاء مصداقية قصوى للدليل.

يشكل الفضاء في النص السردي المعاصر بؤرة ترتكز عليها أحداث السرد وتتأثر بخصائصها الشخصيات، بل إن هناك من النقاد من اعتبر الفضاء شخصية رئيسية من شخصيات االنص الروائي، فهو يمثل عادة الزاوية التي يلتقط منها الراوي مشاهد الرواية أو المساحة التي ينتظم داخلها النسيج الروائي، والمشهد التالي يشير إلى هذين البعدين في الوقت نفسه : "مع أنّ كل كلماته كانت همسا، إلا أن الحارس انتبه إلينا، وصرخ بي ثم تقدم مسرعاً وامتدت رجله تركلني. صمت و لم أنبس بكلمة، لم أرد أن أحدث أيّ جلبة، لأنه كان موقفاً عادياً تكرر عدة مرات في فاريني. تتتره عبر الساحة في سكينة، وللحظة تُفاجأ بالقدم الخشنة وهي تقذفك لمسافة إلى الأمام. فكرت في بابلو للحظات، ورفعت رأسي محاولا أن أكتشف مكانه، ولكن الضوء الضئيل المنبعث من المحطة لم يسعفني، وفقدته لدقائق ثم لمحته في مقدمة الصف، ثم وهو يلج غرفةً بدت للوهلة الأولى مثل مخزن قديم لقطع الغيار، تمددنا فيها بعد أن نزعوا عنا الأغلال، ودخل الملازم المسؤول عن الحرس، تأمل الوجوه، وأعاد النداء على أسمائنا، ثم خرج وعاد بعد لحظات ومعه بقية الحرس ووزعوا علينا الأكل"[4] يصور هذا المشهد الفضاء الفسيح الذي تدور فيه الأحداث الساحة المظلمة الواقعة جنب المحطة، كما يدل على أن الراوي كان ممددا يرقب المكان من زاوية معينة في هذه الساحة ثم من زاوية غرفة مظلمة، كما أن هناك العديد من العلامات اللفظية التي تدل على فضاءات متباينة منها: دخل، يلج، خرج، عاد، أرفع رأسي، مسافة إلى الأمام، المنبعث، مقدمة الصف، فهذه العلامات تحدد نوع الفضاء، وطاقته الاستيعابية فتجعل منه فضاء فسيحا وكلما كان الفضاء واسعا مظلما زاده ذلك غموضا ورهبة

[1] – ينظر، محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 35. وينظر،ابن ظافر الشهري إستراتيجية الخطاب،ص:115.

[2] – محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص: 25.

[3] –حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 1998م ص: 364.

[4] – عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 18.

وهذا ما أراد الراوي بلوغه وهو إقناعك بمدى التوتر والخوف الذي كان يملأ المكان مع أنك لا تتوقع ماذا سيحدث من حين إلى آخر، فتنشغل بالتفكير والتحليل والتوقع، فتدخل في عملية تخييلية جدلية بين النص. من هنا تتوضح معالم النص الحجاجي.

أما فيما يخص الفضاء الزماني فهو يشارك المكان في الإبداع الروائي حتى يجعل من النص المكتوب مادة متحركة ذات الأبعاد الثلاثية من خلال تعالق الزمان والمكان بالصور البلاغية، فقد جاء في نص الرواية: "أن أقتنص الشعور الذي يداهمني أحياناً، وأنا متمدد داخل الخندق، وتُضاء السماء فوق رأسي بالرصاص، ثم لا تلبث أن تطفأ الأنوار من الجهتين، ونسحب موتانا، بكل بساطة نخرجهم من الخنادق، ندفنهم دون شواهد واضحة، ثم نجتمع في الخيام، ندخن سجائرنا ونشرب، نعلب الورق لأيام بعدها دون أن يحدث أي شيء. ربما كان ذلك منطق الحرب، ولكني أراه اليوم محض جنون"[1]، ففي هذا النص أبدع الكاتب في استحضار مجموعة من المشاهد مترامية الأزمنة بين الأمس البعيد واليوم الراهن وما تخللهما من أيام عابرة لا تهتم بالماضي ولا تنتبه للمستقبل، يؤكد بذلك ما ذهبنا إليه سابقا وهو إقناعنا بأحجية الحياة التي نعيشها بأنها مجرد لعبة تلعب بنا يمينا وشمالا، فالذي يفهم حقيقتها هو الذي يعيش في سلام مع نفسه وكذا مع الآخرين.

3-2-المشهد الاستذكاري:

كثيرا ما تحدث رؤية بعض الفضاءات (مشهد طبيعي، موقف معين، منظر) تأجيج العواطف والأفكار حيث تحيل إلى استذكار فضاءات أخرى، من خلال مشهد تتزاحم فيه المخيلة التي تأمل أن تدخل الشخصية من خلاله عوالم أخرى، فـــ"الشخصية ليست فقط طولا وعرضا وعمقا، إنما هي إلى جانب ذلك، روح وفكر وهوى، كما أنّ المكان ليس مجرد بناء وامتدادا ونتوء، بل هو، أيضاً، تاريخ تصنعه الحقيقة والأسطورة، الطبيعة والثقافة، المدنية والبداوة، القانون والعرف،..."[2]، مثلا المشهد التالي يقول فيه الراوي: "اعتقدت أول مرة رفعت فيها رأسي ورأيت البوابة أنها كانت هناك في زيّ أحد الحراس. فركت عينيّ عدة مرات، ولكنها لم تكن هناك. هواجس تشتعل في رأسي تعيدني إلى تلك الأمسية الجميلة في قاعة المسرح في برشلونة. كان العرض الأول لفيديليو، الأوبرا الوحيدة لبتهوفن، وكانت زوجتي إلى يميني،

[1]-عبد الوهاب عيساوي، سيرا دي مويتري، ص:11.

[2]-سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، ص:55.

مبتهجة، وهي ترى ليونورا، زوجة البطل المسجون، تقف متنكرة في ثياب رجل من أجل التحايل"[1]، يعرض الراوي مجموعة من الذكريات في مشهد استذكاري هو وزوجته أثارها منظر عادي وهو رؤية بوابة المعتقل، غير أن الروائي استغله لينقلنا إلى فضاء آخر مختلف كل الاختلاف عن الفضاء الآني الذي يعيشه الراوي. لو فكرنا قليلا لتساءلنا ما العلاقة التي أحالتنا إلى هذا الماضي المستذكر المتباين، إنّ هذه العملية الاستذكارية عملية فكرية تقوم بالاستقراء أي جمع المواد إلى بعضها البعض ومن ثمّ مقايستها باللواحق فالعملية الاستدلالية هي ترك الروائي للقارئ القيام بها فهو بذلك يعمل عمل الموجه لا غير.

الأمور التي نتوقع حدوثها غالبا ما نتوقع حدوثها بالاستناد على أمور سبق حدوثها كانت لها نفس الأسباب في حدوثها "وذلك أن المتوقَعات أكثر ذلك يشبهن الماضيات، فقد ينبغي أن نستعمل البرهانات في التنبؤات إذا لم يكن الكلام موضع تفكير، فإنّه بهذه يكون التصديق" [2] لذا يلجأ المحاجج إلى الاستشهاد بما مضى والقياس عليه وهذا يعتبر من أقوى الأدلة التي يحتج بها.

3-3-المشهد الاستشرافي:

يعتمد الروائي كثيرا على هذا النوع من المشاهد لتفسير بعض الجوانب الغامضة من الحياة أو للترويح عن الشخصيات التي كستها الخيبة، فيدخلها الكاتب ضمن عوالم افتراضية تتعدى الواقع زمانا ومكانا وتصورا فكريا، لأنّ "العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له. هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف تعوّدنا أن نسميها رومنسية وهجائية وواقعية. إن التخييل يمكن أن يقدم لنا عالم الهجاء المنحطّ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي. ويمكن أن نتصور هذه الصيغ الثلاثة القاعدية للتصوير التخييلي بوصفها النقاط الوسطى والنهائية لمجموعة من الممكنات"[3]، المشهد التالي من الرواية يجسد هذه الرؤية بوضوح: "كان يوما لا يمكن أن يمحى من الذاكرة. حتى بابلو بدا مختلفا، أكثر تفاؤلاً عندما عرف أننا ذاهبون إلى إفريقيا، أعتقد أنّها هي التي قرأ عنها في مغامرات الرحالة حيث يصطادون الفهود والفيلة، ولكنه لم يلبث أن صمت عندما انفجر شابٌ فرنسي بيننا بالبكاء، وهو يقول: "سوف نموت في مستعمرات مليئة بالأمراض والجوع. إنهم لم يرسلونا إلى هناك إلاّ من أجل الموت. لقد قال بعض المعتقلين ذلك في رسائلهم. لقد ذهبوا إلى هناك ولم يعودوا. لا أريد أن أغادر

[1]-عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 13.

[2]- أرسطو، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي 141.

[3]- روبارت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تـ: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافة بجدة، ط1، س: 1994م، ص: 97.

فارني"[1]، ففي هذا المشهد يطرح الكاتب مشهدين متداخلية استشرافيين بين الرؤية التفاؤلية والرؤية السوداوية، ويترك بعدها المجال مفتوحا للقارئ لكي يقف على أحد هذين المشهدين مثله مثل الراوي ففي مثل هذا النوع من اللحظات يصبح القارئ والبطل شخصا واحدا يفكر بفكره ويستشعر بحواسه وتتدفق عندها الطاقة الجمالية الكامنة في العمل الأدبي.

المشهد التالي كذلك يمثل هذا النوع من المشاهد الاستشرافية،"شئت أيضا ثمن المراهنة، وربما سنأخذ ابن الرابي معنا"، كنت وبابلو والبقية من الجمهوريين نحتاج أن نصدق بعض الأحجيات كي لا نموت بسرعة، والطريق إلى "ريفيسالت" لا تودّ أن تنجلي إلا بعد أن تُنهك مخيلاتنا بالكذب على أنفسنا. "[2]

فهذا اعتراف ضمني أنّ بعض المشاهد هي من صنع الوهم، تعمل على ابتكارها المخيلة وتسعى إلى تجسيدها في أرض الواقع وهي من نوع المشاهد الاستشرافية تجعل من الواقع المرير ذا طعم حلو يمكن أن نتذوقه أو بالأحرى نتجرعه.

الفضاء ونوعية الإضاءة:

يشكل الفضاء عنصراً أساسيا من عناصر السرد لكن قد يكتسي الفضاء طابعا خاصا كلما ألقي عليه نوع من الإضاءة المعينة، لذا فالمشاهد التي تقدم إلينا فضاءات مختلفة تختلف باختلاف مناطق تسليط الرؤية أو الضوء عليها، "وهو الإطار الجمالي لمدركات العين التي تؤطر منظوراتها بإحاطة العمل الفني بجملة من التلقيات ذات التوجه الانطباعي، ثم إن استقبال الأجناس المرئية كالأسطح والأجسام والألوان أساسه الإدراك البصري"[3] وهناك عدة علامات لغوية تدل على مؤثرات ضوئية يمكن تقسيمها إلى

"1 –صنف الهدم/ البناء(شيِّد، دعم، مكَّن، حجَّر، ذرَّ، بدَّد، مات،ولد،حرق).

2–صنف التواصل/ عدم التواصل (مال،كشف، انتقل، فتح،أغلق).

[1]–عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 9.

[2]–عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 17.

[3]–معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، ص: 33.

يقوم الصنف الأول على محور الذات/ الموضوع وهو المسؤول بشكل أساسي عن شدة أطوار الضوء وتواترها.أما الثاني فهو يقدم على محور المرسل/ المستقبل وهو المسؤول بدوره عن تجليات وضوح الرؤية visibilité والتحرك والتوجّه"[1]

فالنظرة التي ألف الراوي أن ينظر من خلالها إلى ما يحيط بالمعتقل كانت من الربوة يقول في ذلك "ربوة المعتقل علمتني الكثير، وحتى مدينة جلفا الصغيرة تراءت لي بشكل آخر، ليس مثلما رآها البقية، وهكذا أردت أن أعرف العرب وحدث ما حدث في أيام الآحاد الغربية لا يمكن أيضا أن أقارن ما بين جبال "سييرا دي مويرتي" والجبال الشرقية هناك، خلف ربوة "عين الأسرار". قد يبدو الأمر غريباً لو فكرت في الأمر، بالرغم من أن بعض اليهود البولونيين كانوا يجلسون لساعات يراقبون سفح الجبل الشرقي، حيث تمتد مقبرة المسلمين"[2] فمن خلال هذا المشهد المترائي من أعلى استخلص الراوي الكثير، فكأن زاوية النظر العليا تُرقي الأفكار وتسهم في اختمارها ونضجها مستحضرا مع تلك النظرة التصورات الذهنية السابقة التي ما فتئ هذا المشهد يبددها.

"الرؤية الظلامية(vision scotopique):

هي رؤية يمكن أن نقول أنها شبه مستحيلة أو أن هناك بعض التأثيرات السينمائية تمكن المشاهد من الرؤية فيها، حيث تكون ظروف الإضاءة خافتة، نشهد مثل هذا النوع من المشاهد في وصفه لبعض طرق السفر من أوربا إلى إفريقيا في الرواية "طريق "ريفيسالت" لم يرد الانتهاء تلك الليلة يزداد طولا وتتباطؤ الشاحنة القديمة بنا، مخلفات الحروب، تحملنا عبر طريق سيئة. غابت الوجوه البائسة في عمق سحيق من الظلمة، وجعلت اسمع أحد، وأشعل آخر سيجارة قربي، نفث دخانها ورأيت الجمرة تزداد اتقادا وهو يسحب نفساً ومررها إلى بابلو الذي كان قربي، أمسكها وسحب الدخان منها بعصبية تجذت في ضوئها الذي اشتعل أكثر[3]، فهناك الكثير من الألفاظ التي تدل على أن المشهد كان يسوده الظلام يتخلله بعض الضوء كـــ (غابت، الجمرة، تجذت) وكذلك في قوله "لم يمهلنا ليلتها الضوء كثيراً، إذ تسرب عبر النافذة الوحيدة للغرفة، ثم فُتح الباب ودخل الملازم وأخذ يتفرّس في الوجوه التي تحدّته بالغناء، بدا وكأنه لم ينم الليل كله، سحب سيجارة من جيبه، أشعلها وعاد يتأمل الوجوه: "تغنون أيها الكلاب، سترون إفريقيا

[1]–جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ت: علي أسعد، دار الحوار، ط2، س: 2010م، ص:65،66.

[2]– عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص:10.

[3]– عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 16

قريبا"[1] يشير هذا المقطع من الرواية إلى مشهد يصور حركة الإضاءة وسط الظلمة التي تسلط الضوء على ما يريد الكاتب أن يريه لنا بالتحديد فـــ"إلى جانب الانتشار البرغماتي للضوء في الصور الفضائية وفي العناصر الطبيعية، يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة والجهل والانبهار أو النسيان"[2]،فكل شيء يقع عليه الضوء ضمن هذا المشهد له دلالة، وتأثير بالغ في تحديد مجريات الأحداث داخل النص الروائي مثلا:(تسرب الضوء يحي إلى الظلمة التي كان يقبع فيها المسجونون ومدى القمع، والظلم الذي كانوا يعيشونه فالظلام هو رمز الظلم والمجهول وكل أنواع الأسى والقهر.

مشهدية اللقطة:

يعتبر هذا النوع من المشاهد كومضات قد تكون متتالية أو تكون داخل النسيج السردي ضمن مشاهد معينة وهي في الحقيقة تعبر عادة عن حدث سريع تلتقطه العين لكن له مدلولات كبيرة قد تكون ذات أثر كبير في تغيير مجريات الأحداث، وتنشأ هذه الدلالات من "العلامات الايقونية عندما تتركب في ملفوظات، منشئة بذلك لقطات (وفق خط سنكروني متواصل)، فإنها تولد في الآن ذاته ضربا من المشهد الخلفي (plan de profondeur) ذي سمك دياكروني، يخلق بدوره مشهدا آخر متعامدا مع الأول، يتمثل في الوحدة الإيمائية الدالة"[3]، فهو يمثل الخلفية أو قراءات لبعض المشاهد الأخرى." يمكننا القول أن المونتاج (التوليف) هو عملية خفية وتركيبية في آن واحد، بحيث يشير إلى ربط اللقطات حسب المعنى المنطقي لخطاب الفيلم... وفي عمليات المونتاج الكبير من الإمكانيات لخلق الترقب والغوص والتوقع والمفاجأة، فالمونتاج لديه الكثير من الحيل التي يستطيع بها أن يجعل مشهداً أو فصلاً من الفيلم أكثر إثارة وإحدى هذه الحيل نجد التقطيع المزدوج، والتقطيع المزدوج هو القطع أمام وخلف لقطتين أو بين مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج "[4] وهذا التوتر الذي يقيمه تقطع اللقطات، يضفي على النص الروائي لمسة الاستشعار الجمالي التي يبحث عنها القارئ بين جنبات المشاهد، تحمله على التساءل والحيرة ومحاولة إيجاد إجابات معقولة تتناسب ودلالات اللقطات فاللقطات تمثل نوعا من الانزياح في الأحداث يجعل من الخطاب الروائي طفرة فنية تمرر مقاصد الروائي بكل أريحية.

---

[1]- عبد الوهاب العيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 26.

[2]- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ص: 74.

[3]- أمبرتو إيكو، سميائيات الأنساق البصرية، ص: 126.

[4]- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظرية إلى التطبيق، ص: 42.

تكون شدة الإضاءة عاملا مهما في توزيع اللقطات في العمل السينمائي "إن الفضاء التوتري الذي تسكنه الشدة الضوئية وتشير ذات الإدراك والإبلاغ إلى معطياته الزمانية، يضمن الإدلال داخل العالم المرئي. وتؤثر القوى اللاحمة والمبددة بشكل صريح في جسد هذه الذات ودورها الإشاريdéictique، وفي الفضاء التوتري في الوقت نفسه. في اللحظة التي يتم فيها تجاوز عتبة إنبهار، تنفصل الذات والمكان عن بعضهما، ويتعطل تحديد المعطيات الزمانية والمكانيةdéictisation "[1]وهذا يعتبر من بين الإيفادات المهمة التي استفادت منها الرواية عند تعالقها بعالم السينما لإظهار بعض اللقطات، مثلا قول الراوي"وهكذا بعد لحظات كنت أسحب أمتعتي وأقف مع البقية عند بوابة المعتقل."[2] فبين سحب الأمتعة والوقوف زمن اختزل في لقطات متتالية والعلامات التي تدل على أن هناك وقت هو لفظتي :أقف، أسحب.

الاستدلال بالنقض والاعتراض:

هي نوع من العلاقات الحجاجية "ذات خلفية منطقية واضحة إذ ندفع أمرا بإثبات تناقضه مع نتيجة للخطاب وإن كنا لا نستطيع الحديث عن تناقض شكلي خالص في الحجاج من قبيل أسود/أبيض إنما أقصى ما نستطيع الحديث عنه"[3]، ورغم التناقض الصريح إلا أن هناك ترابط منطقي يصل بين الأمرين

ب- النقض:

أو ما يسمى بالتفنيد، "وهي عملية منطقية، تهدف إلى نسف البرهان عن طريق إثبات الأطروحة المعنية أو كونها غير مبرهنة "[4]" وهذا النوع من الاستدلالات الاعتراضية نجده بشكل كبير جدا في الرواية ما فتئت تطرح قضايا وتجد لها ما يبررها بالاستدلال بنقيضها، التي نذكر على سبيل الاستدلال من الرواية:

-"إنها الحرب، وفيها لا يستطيع الانسان المحافظة على انسانيته، إنّه يقتل ليبقى، لينقض نفسه وجنوده ليعيش بعدها، ويندم على أشياء كثيرة ارتكبها، وأخرى لم يرتكبها"[5]

[1]- جاك فونتاني، سيمياء المرئي،، ص: 78.

[2]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص:10.

[3]- سامية دريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، س2008م، ص: 344.

[4]- ألكسندرا غيتاتوفا، علم المنطق، دار التقدم، الاتحاد السوفياتي، (د.ط)، س1999م، ص: 286.

[5]-عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 11.

-"ولكنه يرفض إذا تعلق ذلك بالخمر، وهو الذي يشرب بشكل يومي-تلك من الأشياء التي لم أكن لأفهمها في العرب"[1]

- "أيّهما أشدّ قسوة، أن تموت في حرب خاسرة أم أن تحيا في منفى بعيد؟"[2]

-"لا أدري، و لكن ما أعرفه أن بعض الفجائع تصنع الفكاهة في عالم ينحدر إلى الجنون"[3]

من كل هذه الحجج القائمة على النقض والتعارض أراد "عيساوي" أن يبين لنا القلق والحيرة والدوامة التي كان يعيشها الراوي منذ اعتقاله فكل شيء بدا كأنّه لم يعرفه يوما عندما كان يتمتع بالحرية، مما زاد ألم الراوي وخوفه لكن في نفس الوقت أصبح على يقين تام أنّ حياة المعتقل بقسوتها وانغلاقها منحته راحة عندما، فتحت أمام عينية عوالم جديدا لم يخبرها من قبل، فهو بهذا الحجج يثبت تناقضات الحياة.

ومن خلال هذا التفصيل يتبين هذا الاستدلال أكثر.

حجـــــــــــــــج	الحجج المفندة = الناقضة
يرفض إذا تعلق ذلك بالخمر	وهو الذي يشرب بشكل يومي
إنّه يقتـــــــــــــــل	ليبقى، لينقض نفسه وجنوده
ليعيش بعدا، وأخرى "	ويندم على أشياء كثيرة
ارتكبها،	لم يرتكبها
أن تموت في حرب خاسرة	أم أن تحيا في منفى بعيدا
بعض الفجائع	تصنع الفكاهة

ب-**تقدير اعتراضات الخصم :**

جاءت الرواية حافلة بأسئلة كثيرة، فلا يخلو أي جزء منها من التساؤلات الراوي عن ما يحدث حوله، وكأنه في مناظرة يجادل حيث "يتصور مناظرة بينه وبين خصم، يكون فيها هو المتكلم الوحيد،

[1]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويتري، ص: 24.

[2]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مويرتي،ص 83

[3]- عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مورتي، ص 83.

يعرض من حجج الخصم ما يلائمه ويساعده على تدعيم حججه وإبراز قوتها "[1]، فهو يطرح حججه بعد أن يقيم دعوى يدعيها هو على لسان خصومه، نذكر بعض الأمثلة على سبيل الذكر لا على سبيل الحصر قوله في: "لم يكن غريبا أن يتزل الحلفاء في الجزائر، وربما قضوا وقتا أطول في الميناء، ولكنهم لن يفكروا في العبور إلى الصحراء، كنت متأكدا من ذلك، مع أن أغلبيتهم ما كانوا ليتفقوا معي، أرادوا أن يصدقوا أنهم سيفيقون في يوم ما، وهو قريب، ليروا الشاحنات الإنجليزية و الأمريكية، و الجنود وهم يحاصرون المعتقل، من أجل تحريرهم. لم أجرؤ أن أقف في وجوههم وأصرخ: "لا تنتظروا أي أحد، إن الحلفاء لن يفكروا بكم، إنهم حتى لا يدركون أنكم هنا "[2]، هذا نموذج من الحجج التي قدمها "مانويل" على اعتراضات خصومه وإن كانت في أغلبها افتراضية من وحي أفكاره.

حجاجية الحذف أو الإضمار:

تقنية الحذف أو ما يسمى بالطي، أو بـــــــ" الثغرة أو القطع أو الإضمار أو القفز والمصطلح الأول هو الأكثر استعمالا في لغة نقدنا الحديث"[3]، والإضمار في الأصل ظاهرة خطابية غالبة على الخطاب بأنواعه؛ لأنه وسيلة من وسائل الاختصار"فالإضمار إذن حذف لا عن جهل بل حذف يطالب فاعله بإثباته"[4]، أي كل مضمر محذوف والحذف هنا معلوم لدى المستدل الذي يمكنه أن يطالب أو ذكر قرينة تدل على المضمر، "كما أن طي الصفات المشتركة قد يكون أدعى لقبول المتوالية القياسية من لدن المستمع مما لو ذكرت صراحة"[5]، ومن هذا المنطلق كان للإضمار الصفة الحجاجية لأنه يطلب الدليل لإثبات الدلالة وهي القرينة الدالة على المحذوف، "ذلك أن المستمع يحتاج إلى أن يعرف أن الكلام ينطوي على معنى مضمر مخصوص، وأن يهتدي إلى طريق يوصله إلى معرفة ما أضمر"[6]، وكذلك الحذف يعطي دلالات أخرى توحي إلى سبب الحذف وأثر ذلك على تراء الخطاب بمعاني مختلفة عن تلك التي يقدمها المحذوف لو أنه صُرِح به.

الشواهد على الإضمار تنقسم إلى قسمين هما الشواهد القولية وهي بدورها تنقسم إلى قسمين لفظية تكمن في علامات الإعراب والصيغ الصرفية أو معاني الحروف والقسم الأخر الشواهد السياقية وتكون في

---

[1]– حسن الصديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لنجمان، القاهرة،(د.ط)،سنة 2000م. ص: 213، ص: 214.

[2]– عبد الوهاب عيساوي، سييرا دي مورتي، ص 121

[3] احمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي، دار مضاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1،س2010م،ص:364.

[4]– التكوثر العقلي أو اللسان و الميزان،ص: 151.

[5]–طه عبد الرحمن، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام، ص:108.

[6]– التكوثر العقلي أو اللسان و الميزان، ص :230.

بنية النطق الذي ورد فيه الإضمار والقسم الآخر وهي الشواهد الحالية وهي الخارجة عن سياق النص أي المتعلقة بالمستبدل والمستدل له أو ينقص حال المتكلم أو مقتضى الكلام أي المقام. مثلا ما جاء في نص الرواية قول مانويل وهو يصف الحالة المتردية لعيادة المعتقل: "يغادر المرضى في أغلب الأحيان دون أدوية، عدا بعض النصائح التي يمليها عليهم الطبيب"[1]، ففي هذه الجمل لم يصرح السارد بحقيقة العيادة وأنها لا تحتوي على وسائل علاجية وقد دلّ على هذا المعنى الخفي بعبارة "يغادر أغلب المرضى بدون دواء" فقد استشهد السارد بأدنى وسيلة قد تكون في عيادة وهي الدواء ليدل على الوضعية المزرية التي كان عيشها المعتقلون هناك، وهذه الحجة تعرف بالاحتجاج "بالجزء على الكل"

وفي الخطاب السردي بما أنه خطاب تفاعلي فإنّ تقنية الحذف تفرض نفسها على الخطاب، وخاصة فيما تعلق بالزمن، وهذا ما تحدث عنه تودوروف فاصطلح على هذا النوع من الحذف أو الإخفاء الذي يتعلق بالزمن escamotage، حيث اعتبر أنّ "كلما كانت وحدة من الزمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل"[2] فزمنية في الرواية تقضي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع، نجد ذلك في الرواية: سييرا دي مويتري" في مايلي: "بعد النزول ربما سيسمح للجان أخرى أن تزور المعتقلات وتحرر مواطنيها من هناك. ومع ذلك لم أكن متحمساً و لم أتمنّ أن تكون اللجنة الإسبانية هنا، وبالنسبة للآخرين سيكون الأمر مختلفا، سيأتي الروس، وربما البولونيون والإنجليز لأخذ عمال جدد، ويرث الجمهوريون ربوة الريح.

في نهاية الأسبوع سمعنا صوت السيارة، ثم تجلت من بعيد مختلفة أصغر حجما من ال سيارة أتي يملكها ممثلوا القنصل الإنجليزي..."[3]، ففي هذا النص حذف الروائي الأحداث التي حصل بين الزمن الذي غادرت فيه القنصل الإنجليزي وبين الزمن الذي قدمت فيه سيارة اللجان، لكن رغم هذا الحذف بالانتقال المباشر بين الزمنيين إلاّ أنّ القارئ يمكنه يستنتج على أنّه لم يحدث أمرا يستدعي الحديث عنه.

وكذلك نجد ذلك في ما جاء في نص الرواية على لسان "مانويا": "كنت أحمل نصيحة بيير مثل تميمة، و لم أجرؤ أن أبوح لأي أحد، سواء من الحراس أو المعتقلين الآخرين، ما عدا المقربين، إذا لم يكن يخفى عليهم ما حدث، ولكني حوّرت القصة وقلت إنّه في المستشفى العسكري. أما كورسكي والذين يقاسمونني

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"، ص: 31.

[2]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن،الشخصية)،المركز الثقافي العربي بيروت،ط1، س1990م،ص:156.

[3]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 121.

الخيمة فقد علموا بالأمر منذ اليوم الأول. وحين مرّ أسبوع وجدت نفسي أدخل إلى مكتب الضابط، بعد أن أخذني إليه الحارس الفرنسي"[1]، إنّ هذا الحذف الزمني الذي مرّ بين اليوم الذي اختفى فيه بابلو وبين اليوم الذي استدعى فيه الضابط "مانويل" رغم أنّ هناك حذف إلاّ أنّ القارئ سيدرك أنّه لم يأت أي خبر عن مصير بابلو بعد اختفائه والدليل على ذلك القلق الذي عاشه مانويل واستدعاء الضابط له، ليستفسر عن أي معلومات قد تفيدهم في معرفة مكان بابلو، وإن لم يصرح بذلك مباشرة في نفس النص: "نظر إلي وهو يحاول ضبط الإشارة، ثم شتمه وأغلقه، وعاد إلي يسألني :

- ما الذي أتى بك إلى هنا ؟
- الحارس هو من صحبني.
- أه أنت صديق الإسباني الذي فرّ منذ أيام.
- إنّه يقاسمني الخيمة فقط.
- لا يهم. أتعرف إلى أين أراد الذهاب؟ أله أصدقاء في المدينة؟
- لا أدري.
- سواء كان صديقك أم لا، ولكنه مع ذلك كان شجاعا و لم يسمح أن مسكه حياً

ارتخت رجلاي لحظتها و لم أنتبه إلاّ وأنا أخاطبه بصوت مخنوق:

- أهذا صحيح؟ أما تقوله صحيح؟
- هل يهمك أمره؟

-نعم سيدي.[2]،

إنّ الحوار الذي دار بين "مانويل" والضابط لدليل على أنّ الفترة الزمنية المحذوفة من النص الرواية المحددة بأسبوع بقي فيها مصير "بابلو" مجهولا، وإنّ هذا الحذف يساهم في جعل الخطاب أكثر فاعلية حيث يكون الكلام مختصرا، موجزا، فيكون الخطاب موجها للعمل، عندما يذكر ما هو ضروري فقط، فينشط ذهن المتلقي، ويدفعه إلى المشاركة في عملية التخييل بتسريع الأحداث، فيدفع عنه الملل والتعب في أن يصل إلى مقاصد الخطاب، إذا ما تعدى ذلك ذاكرته وأرهقته التفاصيل التي لا تقدم ولا تأخر في سير الأحداث، هذا من جهة ومن جهة أخرى يدل هذا التحكم في سرد الرواية على العبقرية الإبداعية للروائي في حالة عدم الاستغراق في الاستطراد أو الاسترسال، وكذلك بالمقابل عدم حذف أجزاء مهمة من السرد، فإنّه

[1]- عبد الوهاب عيساوي، رواية "سييرا دي مويتري"،ص: 90.

[2]- عبد وهاب عيساوي، سييرا دي مورتي،ص: 91.

يساعد في إضفاء ثوب القدوة على المبدع التي هي نوع من السلطة المعنوية التي تقود القارئ إلى الإذعان والانقياد بإرادته، وعليه فإنّ القوة الخطابية الروائية في حالة الحذف الذي لا يشعر القارئ بأدنى قدر من الإساءة فهو يتقبل الأفكار بصدر رحب، على عكس السلطة المادية، فمن المعروف أنه كلما كان الأمر فيه إرغام أو مساس بكرامة الإنسان كان ذلك مكروها، لذا وجب أن تكون الأمور قريبة من طبيعة الإنسان والعادة حتى تجد النفس فيها متعة ولذة وراحة تعينها على الانقياد والاستجابة.

خاتمـــــة

خاتمـــــة:

بعد تتبع وسائل الإقناع في الخطاب السردي الروائي المعاصر، وبعد تبيين أهم العناصر السردية التي وظفها المبدع الروائي كآليات حجاجية توصلنا إلى النتائج التالية:

- إن بلاغة الحجاج تهدف إلى الإقناع، وإنّ آلياتها وطريقة توظيفها تمكنها من أن تحتوي كل الخطابات، مهما كان موضوعها ومهما كانت وجهتها، لا سيما الخطاب الروائي فهي تستمد قوتها الإقناعية وخصائصها الحجاجية وقيمتها من كل حقل تعمل في إطاره، في المقابل يمنحها القدرة على التأثير في المتلقي.

- بما أنّ الخطاب الروائي خطاب يقوم على عناصر احتمالية وعلى طرح مجموعة من الآراء، وهذه من صميم موضوعات الحجاج، وبما أن كل المواضيع ذات البعد الإنساني تقوم على الاحتمال، هذا يؤكد مسألة شمولية الجنس الروائي وجعله الميدان الرحب الذي تشتغل في إطاره وسائل الإقناع بكل حرية ودور ذلك في تنمية الفكر الإنساني بكل اختلافاته وتناقضاته.

- آليات الحجاج وأدواته تحرك كل نوع خطابي يستهدف المخاطب وتجعله ذا فعالية أقوى وأمتن، باستعمال الإجراءات المنطقية والبيانية بأسلوب سهل بسيط بعيد عن التكلف والزخرف اللفظي الذي يثقل كاهل النص ويذهب أهدافه الأساسية، مراعيا في ذلك مقتضيات السياق والحالة النفسية والاجتماعية للمتلقي وحتى الفكرية وهذا المسعى الذي ترومه الرواية العربية المعاصرة لتصل إلى مصاف الخطابات العالمية الإنسانية، وهذا ما تجلى بوضوح في رواية "سيرا دي مويتري" لذا فإنّ الحجاج كان لها داعما قويا تستند عليه في ذلك.

- أدى الاهتمام بتوظيف وسائل الإقناع في المتن الروائي الجزائري إلى إظهار حقيقة لابد منها، وهي أن العملية الحجاجية تتعلق أساسا بالمستمعين، لأن ذلك يساهم بشكل كبير في بناء وإنتاج وتوجيه المسار الحجاجي، لذا غدا المستمع محورا أساسيا في الخطاب الروائي وأحد أهم مقوماته البنائية، وإليه تتجه مقصدية الخطاب. وبناء على وضعية المستمع من خلال العناصر السردية يتشكل الخطاب الإقناعي وفق استراتيجية حجاجية يعمل المبدع على تشكيلها.

- الحجاج من أبرز وأوسع أشكال التواصل التي تتفاعل فيه القدرات وتتباين فيه الآراء وتستقيم فيه الرؤى، باستغلال كل المعطيات والآليات وسيلته اللغة الطبيعية التي تعتمد عليها الرواية المعاصرة الموجهة لجميع شرائح المجتمع لما تتوفر عليه من مرونة وسهولة في تقبل الآخر تقبلا موضوعيا واعيا، ولا يكون هذا التواصل فعالا، إلاّ من خلال خطاب متداول، يتجلى هذا في بساطة وسلاسة لغة رواية "سيرا دي مويتري".

- من أهم الخصائص التي يقدمها الحجاج للمبدع الروائي والناقد على حد السواء تقنيات فهم النصوص بالوصول إلى مقاصدها الرئيسية وتفكيك شفراتها الغامضة وتحليل العلاقات والربط بين المكونات الداخلية كاللغة والأسلوب وترتيب أجزاء النص، وكذا الخارجية كتعالق النصوص والخلفيات التاريخية والإيديولوجية والثقافية والفكرية، والتي تكون مجتمعة عادة في الجنس الروائي باعتباره الخطاب الأكثر اتساعا واشتمالا للعناصر الفنية وقد تجسد هذا في رواية "سيرا دي مويتري".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمرجع:

الكتب:

1. إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول،،ج1، (د، ط، تا).

2. أحمد اتزكنرمت، الحجاج في المناظرة، مقاربة حجاجية لمناظرة أبي سعيد السيرفي لمتى بن يونس، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، تحت إشراف حافظ إسماعيلي علوي، ج2.

3. أحمد أو الطوف، حجاجية الخطاب السردي في الحكاية المثلية، ضمن كتاب الحجاج، تحت إشراف: حسن خميس الملخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، س2015م.

4. احمد رحيم كريم الخفاجي : المصطلح السردي في النقد الأدبي، دار مضاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، س2010م.

5. أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت، ط 2، (د، تا).

6. أحمد يوسف، الحجاج مفهومه ومجلاته، إشراف د: حافظ إسماعيلي علوي، إبن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، لبنان، ط1، س2013م، ج2.

7. إدريس حمادي، في الخطاب الشرعي وطرق استثماره، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، س1994م.

8. أرسطو، الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات ودار القلم، الكويت، بيروت،(د،ط)، س1979م.

9. ألكسندرا غيتاتوفا، علم المنطق، دار التقدم، الاتحاد السوفياتي، (د.ط)، س1999م.

10.أماني أبو رحمة، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، سورية، دمشق، ط1، (د،تا).

11.أمبرتو ايكو، السميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصامعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، س2005م.

12.أمبرتو إيكو، سميائيات الأنساق البصرية، ت: محمد تهامي العماري، محمد أودادا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط4، س: 2013.

13.أميمة عبد السلام رواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات، الأردن، عمان، ط1، س: 2015.

14.أوليفيي روبول، تـــر: رضوان العصبي، حسان الباهي، مدخل إلى الخطابة، إفريقيا الشرق،(د ط)، المغرب، س2017م.

15.باتريك شارودو ودومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القاهر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، (د،ط)، س2008م.

16.بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، س 2001م.

17.تزفيطان تودوروف، مفاهيم السردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،س2005م.

18.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

19.الجاحظ البيان والتبيين1، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، س 1997م.

20.جاك أومون، الصورة، تـــ: ريتا خوري، توزيع دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، س 2013م.

21.جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ت: علي أسعد، دار الحوار، ط2، س: 2010م.

22.جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص (دراسة لسانية نصية)، النادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط1، س 2009م.

23.جميل صليبا، المعجم الفلسفي- بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان، (د،ط)، س1982م.

24.جورج مونان، اللسانيات والترجمة، تر: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، س 2000م.

25.جير الدهوتر، سلطة الصورة الذهنية، تـــــ:علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، س2014م.

26.جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، ط2، س2000م.

27.جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة،ط1، س2003م.

28.جيرالد برنس، قاموس السّرديات، ترجمة السيّد إمام، ط2، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، س2003م.

29.حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، س2013م.

30.حسان الباهي، اللغة والمنطق، بحث في المفارقات، المركز الثقافي العربي، دار الأمان للنشر، ط01، 2000م.

31.حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 1998م.

32.حسن الصديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لنجمان، القاهرة،(د.ط)،سنة 2000م. ص: 213.

33.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن،الشخصية)،المركز الثقافي العربي بيروت،ط1، س1990م.

34.حسن مخافي، المفهوم والمنهج، في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، إفريقيا الشرق، المغرب، (د، ط)، س2016م.

35.الحسين بنو هاشم، نظريات الحجاج عند شاييم بيرلمان،، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ،ط1، 2014.

36.الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تـــح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، ج1، (د،ط،تا).

37.رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظرية إلى التطبيق، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، س 2016م.

38.روبارت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تـــ: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافة بجدة، ط1، س: 1994م.

39.روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (د،ط)، س1997م.

40.روجي غارودي، فيلسوف وكاتب فرنسي ولد بمرسيليا 1913، وتوفي 2012، ينظر روجيه غارودي، معتقل المنفى، للكاتب ميشال برازان وأدريان ميارد، دار بروشي.

41.رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رؤية للنشر، ط1، س2011م.

42.سامية دريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، س2008م.

43.سعد بن ناصر الشّثري، أدب الحوار، كنوز إشبيليا، المملكة العربية السعودية، ط1،س 2006م.

44.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي،ط2 الدار البيضاء المغرب 2001.

45.سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب ط3، س1997م.

46.السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

47.السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، س 1987م

48.ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، س 1982م.

49.سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، درا ميم للنشر، الجزائر، ط1، س2016م.

50.صالح بن عبد اللّه بن حميد، أصول الحوار و آدابه في إسلام، دار المنارة، المملكة العربية السعودية، ط1، س1994م.

51.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة المعارف، الكويت، (د،ط، تا).

52.صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، س2014م.

53.طه عبد الرحمان، في أصول الحوار والتجديد علم الكلام. المركز الثقافي العربي، الرباط المغرب، ط2، س2000م.

54.ابن ظافر الشهري، إستراتيجية الخطاب بن ظافر الشهري، مقاربة لغوية تداولية، الكتاب الجديد.

55.عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، س2013م.

56.عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، ضمن فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، اليامين بن تومي.

57.عبد الحفيظ بن جلولي، الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السردي عند سعيد يقطين، اليامين بن تومي، فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع).

58.عبد الرحمن، التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، س 1998م.

59.عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، س2005م.

60.عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، س2012م.

61.عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: أبو الفهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط01، 1991م.

62.عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، طبعة جديدة، س 2008م.

63.عبد الله بريمي، مطاردة العلامات(بحث في سميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية-الإنتاج و التلقي-)، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، س 2016م.

64.عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، س2011م.

65.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سميائية مركبة للرواية زقاق المدق، دوان المطبوعات الجامعية، (د، ط)، س1995م.

66.عبد الهادي بن ظافر الشهري، مقارنة لغوية تداولية، الكتاب الجديدالمتحدة،ط1، س2004م.

67.عبد الوهاب عساوي، رواية سييرا دي مويرتي" جبل الموت، دار الساقية ،ط2 ،س2016م.

68.عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، س: 2013م.

69.عقيل حسين عقيل، منطق الحوار بين الأنا والأخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2003م.

70.غادة إمام، جماليات الصورة عند غاستون باشلار، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، س2010م.

71.فولفغانغ آيزر، فعل القراء والنظرية الجمالية (التجاوب في الأدب)، ت :الجيلالي الكدية، د.حميد الحمداني، مطبعة الأفق فاس، المناهل.(د،ط،تا).

72.قاسم مومني في قراءة النص، دار فارس عمان، ط1، س1999م.

73.كريستيان بلانتان، الحجاج، تر:عبد القادر المهري، ت:عبد القادر المهري، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس،(د،ط)، سنة 2008م.

74.الكسندر اغنتمانوفا، علم المنطق، دار التقدم، الإتحاد السفياتي،دط،1999.

75.ليونيل بلنجر، عدة الأدوات الحجاجية، تر: قوتال فضيلة، ضمن الحجاج (مفهومه ومجالاته)، تحت إشراف حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، ط1، س2010م، ج2.

76.مجدي الداغر، الصفحة العربية وقضايا الأقليات والجاليات الإسلامية العربية، مدخل في تحليل الخطاب الإعلامي العربي، المكتبة المصرية، المنصورة، ج3، ط1، س2009م.

77.محد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجي لتحليل الخطابات).

78.محمد أركون، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق،المغرب، (د،ط)،س2001م.

79.محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي، أفريقيا الشرق، ط2، (د،تا).

80.محمد العمري، البلاغة الجديد بين التخييل والتداول، افريقيا الشرق، (د، ط)، س2012م.

81.محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، س1996 م.

82.محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ،لبنان، 2008، ط:1.

83.محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسة البلاغية المنطقية واللسانية، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، سنة 2005م.

84.محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، س2005م.

85.محمد غريب جودة، موجز تاريخ العالم بالسنوات والأحداث، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة،(د، ط، تا).

86.محمد لطفي ليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب،(د،ط)، س 1992م.

87.محمد مسعودي، أبوحيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية، ضمن فلسفة السرد، تحت إشراف اليامين بن تومي.

88.محمد مشبال، في بلاغة الحجاج (نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، دار كنوز، ط1، س2017م.

89.محمد مفتاح، دينامية النّص، (التنظير والإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، س2010م.

90.محمد نظيف، الحوا وخصائص التفاعل التواصلي، إفريقيا الشرق المغرب، س2010م.

91.مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة " الرواية البنيوية نموذجا"، الهيئة العامة لتصور الثقافة، (د، ط)، س 2000 م.

92.معاشو قرور، الأمية البصرية إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1،2013.

93.ابن منظور ، لسان العرب، مادة حجج، دار صادر بيروت، لبنان، (د،ط)، س1997م.

94.ابن منظور محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة خطب، دار صادر، بيروت، ط1، 1955م.

95.منير مهادي، المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله ابراهيم النقدي، ضمن كتاب فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)، تحت إشراف: اليامين بن تومي، دار الأمان، لبنان، الطبعة الأولى 1435ه-2014م.

96.ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، س1987م.

97.ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤنسة، الهيئة العامة، سورية للكتاب، دمشق، (د،ط)، س2011 م.

98.ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار النشر والتوزيع، عمان، ط1، س1997م.

99.نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهجية، شركة الأمل للطباعة والنشر، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،ط1، س2010م.

100. هاجر مدقّن، الخطاب الحجاجي (أنواعه و خصائصه)، منشورات الاختلاف، ط1، س 2013م.

101. هشام ميشبال، البلاغة والسرد والسلطة في (الإمتاع والمؤانسة)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، س2015م.

102. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم، دار العلم والثقافة، مصر، (د،ط،تا).

103. أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله، الصناعتين، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، (د، ط)، 1419م.

104. ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان، مطبعة الرسالة، القاهرة،(د.ط)، س1969م.

105. اليامين بن تومي، السردية والسرديات المفهوم والوظيفة، ضمن فلسفة السرد (المنطلقات والمشاريع)،دار الأمان، لبنان، ط1، س 2014م.

المجـــلات:

1. أحبيب أعراب: الحجاج والاستدلال الحجاجي "ضمن مجلة عالم الفكر، العدد 1 المجلد 3 يونيو، سبتمبر 2001م.

2. أحبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي "عناصر الاستقصاء النظري"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد30، العدد1، سبتمبر 2003.

3. حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية التلقي (مجلة علامات في النقد)، 1999 مجلد10، ج 34.

4. محمد الوالي، مدخل إلى الحجاج أفلاطون وأرسطو وشاييم وبيرلمان، ضمن مجلة عالم الفكر، مجلد40، العدد2، س2011م.

المراجع باللغة الأجنبية:

1-Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , Traite de L'argumentation La novelle Rhetorique , edition de l'université de Bruxélles,Beljique, 5em edition,2000.

2-Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , TraitedeL'argumentation La novelleRhetorique.

3-Chaïm Perelman et Lucie Olberechts-Tyteca , Traite de L'argumentation La novelleRhetorique, 2000,2001.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر

مقدمة ..... أ-ج

الفصل الأول:

المدخل: استراتيجيات بناء الخطاب 2-8

الفصل الأول: الإقناع في الخطاب السردي:

مفهوم الخطاب الروائي 9

البعد الإقناعي للخطاب الروائي 11

مفهوم السرد والسرديات 11

السرد بين الإقناع والحجاج 14

مفهوم الحجاج 14

النص السردي نص تواصلي 15

مقاصد الاقناع في الرواية 16

أسس بناء المقصدية 18

مفهوم الإقناع 19

تفاعل النص السردي 20

أشكال التفاعل النصي 22

مستويات التفاعل النصي 23

أنواع السرد وصور الإقناع 24

خصائص السرد وآليات الإقناع 26

الإخبار في السرد منطلق حجاجي 27

كيفية تحقيق السرد بالتفاعل بين المحاجج والمتلقي 30

التقنية الفنية للوصف في الإقناع 34

الوصف بين بناء السردي والاستراتيجية الحجاجية 35

تفاعل الزمان والمكان بين الاحداث 40

بلاغة النص السردي 41

حظ التخييل من الخطاب السردي 43
النص السردي بين الإقناع والإمتاع 44

الفصل الثاني: استراتيجية الاقناع في رواية "سيرا دي مويتري"، جبل الموت

من سياق التاريخ إلى النسق المخيالي 46
النتاج الأدبي لعبد الوهاب العيساوي 47
تعالق وسائل الإقناع بعناصر السرد في رواية ("سييرا دي مويرتي")..... 49
علاقة الزمان والمكان بالوظيفة الحجاجية..... 49
2-الشخصيات الرئيسية 52
صور الاستدلال الحجاجي في الرواية: "سيرا دي مويتري 59
الاستـــــلال بالشاهد..... 64
علاقة تطور الأحداث بمستويات الإقناع..... 68
الاستدلال بالصورة البلاغية 69
أنواع الصور المشهدية في الرواية: "سييرا دي مويرتي"..... 72
الوصف السردي والتخييل 75
-الصورة المشهدية المركبة..... 76
الفضاء ونوعية الإضاءة..... 82
"الرؤية الظلامية 83
مشهدية اللقطة 84
الاستدلال بالنقض والاعتراض..... 85
حجاجية الحذف أو الإضمار 87
خاتمة..... 91
قائمة المصادر والمراجع..... 93
فهرس الموضوعات