الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة ابن خلدون تيارت

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

النقد البنيوي للرواية في الجزائر

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدّكتوراه ل.م.د في اتجاهات النقد المعاصر في الجزائر

إعداد الطّالبة: إلهام بن مايسة

إشراف الأستاذ: شريف نهاري

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الارتباط
01	بن يمينة رشيد	أ.ت. العالي	رئيسا	جامعة تيارت
02	نهاري شريف	أستاذ محاضر "أ"	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
03	يوسف سعداني	أستاذ محاضر "أ"	مشرفا مساعدا	جامعة سيدي بلعباس
04	كبريت علي	أ.ت. العالي	مناقشا	جامعة تيارت
05	سحنين علي	أ.ت. العالي	مناقشا	جامعة معسكر
06	مهيدي منصور	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا	جامعة تيارت

السّنة الجامعيّة: 1442هـ،1443هـ/2020م،2021م

في لحظة ما،

بومضة من الزمن .. قد يتغير كل هذا الذي تظنه لن يتغير

شمس الدين التبريزي

شكر وعرفان

الحمد لله الذي منّ علينا بنعمة العلم ويسر لنا سبله وسخر لنا من يعيننا على تحصيله وعلّمنا ما لم نكن نعلم، والصلاة والسلام على نبيّنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، خير المعلمين وسيد الخلق أجمعين.

... وبعد

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من تفضل ومد يد العون فأسهم من قريب أو بعيد في إخراج هذا البحث إلى النور.

وأخص بالذكر كلا من د. شريف نهاري الذي أشرف على هذه الأطروحة فسجل حضوره المميز من خلال نصائحه القيمة وآرائه المهمة و د.يوسف سعداني المشرف المساعد الذي ساهم بملاحظاته وإرشاداته في إنجاح هذا العمل.

كما أتوجه بالشكر إلى كل الأساتذة بكلية الآداب واللغات بجامعة ابن خلدون_ تيارت على رأسهم السيد عميد الكلية السيد الأستاذ د. زروقي عبد القادر، ونائب العميد المكلف بالبيداغوجا الأستاذ د. عيسى حميداني، والأستاذ د. علي كبريت رئيس مشروع "اتجاهات النقد المعاصر في الجزائر"...

وأتقدم بشكر خاص للأستاذ د. مصطفى منصوري من جامعة الجيلالي اليابس بسيدي بلعباس على دعمه وتشجيعه

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة

إلى كل هؤلاء خالص احترامي وتقديري

ظهرت الرواية مع مطلع القرن العشرين في قالب فريد ومتميز نظير ما حققته من شهرة واسعة ومقروئية كبيرة بين فئات القراء على اختلاف أعمارهم، وانتماءاتهم، وتعدد ثقافاتهم، بوصفها الشكل الأدبي الأكثر تعبيرا عن مختلف الخبرات الإنسانية واستيعابا لشتى القضايا الحياتية ومرونة في احتواء باقي الأنواع الأدبية، الأمر الذي جعلها تتمرد على كل نمط تقليدي وترفض الاعتراف بمنطق القوالب الجاهزة، فابتدعت أساليب تعبيرية أكثر انفتاحا، وأضحى البحث في طبيعة هذه الظاهرة الأدبية، وموضوعاتها وشكلها الجمالي، إلى جانب رصد تطورها التاريخي أولى اهتمامات النقد الأدبي الذي سخر إجراءات منهجية صارمة قصد الكشف عن ثراء أسلوبها وانتظام بنياتها وتنوع تقنياتها، مستفيدا مما أفرزته المناهج النقدية المعاصرة من إجراءات علمية استدعت غالبيتها من الدراسات اللسانية الحديثة.

حملت البنيوية بوصفها منهجا نقديا معاصرا رؤى جديدة بمفاهيم وآليات إجراء حداثية تساير حركية التطور المعرفي الذي صاحب مطلع القرن العشرين فغير معالم الفكر النقدي السائد قبلا، وهي التي استندت إلى ما جادت به أبحاث فرديناند دوسوسير في اللسانيات، فاستمدت منها مفهومه للبنية، لتشتغل على دراسة انتظام عناصر الخطاب الأدبي واستكشاف بنياته في ترابطها وعلاقاتها بعضها ببعض، ثم الوقوف على دورها الجمالي والوظيفي. ولكونها تعنى في المقام الأول بتقنيات صياغة الخطاب وإنتاجه فإنها أخذت على عاتقها مقاربة الخطاب السردي بوصفه الصيغة التي يتم بواسطتها سرد الأحداث، بما توفره من إمكانات للبحث في قضايا الشكل والأسلوب والدلالة داخل العمل الأدبي بمعزل عن كل سياق خارجي يحيط به.

تلقى النقد الجزائري ما أفرزته الحداثة الغربية من مناهج نقدية معاصرة كانت نتاج أطروحات فلسفية عميقة بكثير من الاهتمام تماشيا وحركة التغيير التي طالت النقد الأدبي في الغرب، فأتاحت له فرصة الانفتاح على المفاهيم الجديدة التي ترمي إلى مقاربة الأعمال الإبداعية بهدف إبراز أدبية الأدب والوقوف على سر جماليته في ذاته انطلاقا من شكله، وانتظام بنياته وبمعزل عن الظواهر المحيطة به التي

ظلت مهيمنة على النقد ردحا من الزمن، فما كان منه إلا الاستفادة من المنهج البنيوي بوصفه أول ما أسفرت عنه الدراسات اللسانية في الغرب إذ زودته بآليات وأدوات إجرائية قادرة على التوغل في ثنايا النص لاستكشاف بنياته، الأمر الذي أغرى النقد في الجزائر فاحتفى بهذا الوافد الجديد الذي أثبت كفاءته في مساءلة النصوص الأدبية.

شكل المنهج البنيوي في الجزائر مطلع الثمانينات المحور الأساس للدراسات النقدية التي أخذت على عاتقها قضية التقعيد له من خلال تقريب المفاهيم والمقولات النظرية والعمل على المقاربة التطبيقية بتوظيف ما يوفره من أدوات إجرائية تسهم في تحليل النصوص الأدبية السردية منها والشعرية، لتفتح أمامه طريق الانتشار والتوسع بين مجموع الباحثين الذين وجدوا في تبني هذا النقد الجديد مواكبة للحداثة واقتفاء روح المعاصرة، فتنوعت أعمالهم بين إعداد الدراسات، وإنجاز الرسائل الجامعية والأطروحات، وإصدار العديد من الأعمال النقدية مطبوعة أو منشورة على صفحات الجرائد والمجلات، إضافة إلى تأطير الملتقيات والمؤتمرات، ما جعل المنجز النقدي الجزائري يحتكم إلى الوعي والجدية في تأصيل ممارسة نقدية عرفت بالدقة والصرامة المنهجية.

استفاد النقد الأدبي في الجزائر من إسهامات النقاد البنيويين الغربيين في مجال مقاربة النصوص السردية والروائية منها على وجه الخصوص، وجعل روادها أعلاما لا تخلو دراسة من الإشادة بهم والإشارة إلى أعمالهم، وأصبحت جل المقاربات التي تطمح لولوج عالم الحداثة النقدية تجسيدا لما نص عليه المنهج البنيوي بيد أن استدعاء ما يقوم عليه من نظريات وآليات لم يرُاع فيها البعد الفلسفي ولا الأطر المعرفية التي أنتجته جعلت النقد الجزائري في مواجهة جملة من الإشكالات على غرار الأزمة التي مست ترجمة المصطلحات والمفاهيم الأساسية إلى جانب تعدد المفاهيم التنظيرية، وصرامة الآليات الإجرائية وصعوبة تطبيقها، لينتهي إلى حالة ارتياب واضطراب تراوحت بين الانبهار الكلي البعيد عن كل وعي بطبيعة المنهج وبين محاولة تجاوزه أو مزاوجته مع غيره من المناهج، بين التطبيق الحرفي لمقولاته وبين السعي إلى محاولة تطويعه وتكييفه بما يتناسب والنص الأدبي العربي.

تأتي هذه الدراسة تلبية لرغبة ملحة في رسم صورة واضحة المعالم حول واقع النقد البنيوي للرواية في الجزائر، أسعى من خلالها إلى الوقوف على عينة من الأعمال المنجزة في هذا الإطار بغية التحليل والتمحيص والتقييم، إلا أن عملية اختيار النماذج قيد الدراسة اعترتها حالة من الحيرة والتردد بين المنجز النقدي الذي تولى مهمة التأسيس للمنهج وتطبيقاته وبين الأعمال الصادرة حديثا، لأرسو على الخيار الأخير، الذي تزامن وبلوغ المنهج البنيوي مرحلة شبه الاكتمال والنضج، وقد تجاوز مرحلة التنظير نحو الممارسة التطبيقية الواعية، فحرصت على اقتناء نماذج تنوعت في طرحها ومعالجتها للنصوص الروائية وتباينت في تعاملها مع المنهج البنيوي.

ارتكز البحث على معاينة الأعمال النقدية التي تناولت النصوص الروائية في ضوء المنهج البنيوي، ورصد حالة الاضطراب التي عرفها النقد الجزائري جراء محاولة تطبيق آلياته وأدواته الإجرائية في ظل معيارية صارمة وإقصاء ظروف إنتاج الأعمال الإبداعية، فتراوحت بين التطبيق الحرفي وبين محاولة تكييفه بما يتناسب وخصوصية السرد العربي .

تناولت إشكالية البحث مقاربة النقد البنيوي للرواية في الجزائر ودرجة استيعابه للأصول الغربية ووفائه لها، ومن ثم تمثله للمفاهيم النظرية وإسقاطها على الممارسة التطبيقية من خلال التركيز على تعامل النقد الروائي في الجزائر مع قضايا الزمن والصيغة والرؤية السردية ورؤيا العالم اعتمادا على جملة من الأسئلة على غرار: ما المرجعيات الغربية التي اعتمدها النقاد الجزائريون؟ وما درجة وفائهم لمقولاتها؟ ما الآليات التي اعتمدت في مقاربة النصوص الروائية؟ وما الصعوبات واالإكراهات التي واجهت النقد البنيوي للرواية في الجزائر؟ وهل اكتفى الناقد الجزائري بالمنهج البنيوي أم توجه نحو المزاوجة والتركيب بين المناهج؟.

اقتضت طبيعة الموضوع الاشتغال وفق مستويين: مستوى أول يتناول الخطاب النقدي، يبنى على محاورة الناقد في بحثه الاستقرائي للنصوص الروائية، من خلال التثبت من المقولات النقدية، وأسسها النظرية وأدواتها الإجرائية، ومستوى ثان يعمل على معاينة النص الإبداعي بغية التحقق من سلامة

الاستشهادات، وصحة الاستنتاجات والتأكد من التزام الناقد بمعايير منهجه النقدي. ومن ثم استند منهج البحث على تتبع الظاهرة واستقرائها من خلال الوصف والتحليل، والمقارنة والاستشهاد، والربط بين المفاهيم وتطبيقاتها.

استوجبت الإحاطة بالموضوع من شتى جوانبه تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول قضية(الزمن في النقد الروائي بالجزائر) واستدعى الوقوف على ثلاثة نماذج لمقاربات نقدية جزائرية تمثلت في (البنية السردية عند الطيب صالح. البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال) لعمر عاشور، و(تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة") لآسيا قرين، و(الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا) للونيس بن علي، حيث تم الكشف عن تمظهرات الزمن في الخطاب النقدي الذي تناول كلا من المفارقات الزمنية، المدة والتواتر بأنواعه.

تشكل مظاهر السرد ثاني محطات السرديات البنيوية التي تناولت الخطاب الروائي بالمقاربة النقدية، ومن ثم تناول الفصل الثاني موضوع (الصيغة السردية والرؤية في النقد الروائي الجزائري) من خلال مقاربة نماذج لممارسات نقدية تمثلت في (تحليل الخطاب الروائي الجزائري) لمحمد زيوش، و(تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين) كريمة بلخامسة، و(تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة") لآسيا قرين، و(رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ) نجيب أنزار، و(بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني) لشريف حبيلة، حيث يتم الكشف عن تمظهرات صيغ الخطاب السردي، ورصد العلاقة بين السارد والمسرود والمسرود له.

اختص الفصل الثالث بإبراز (رؤيا العالم في النقد الروائي الجزائري) بناء على استقراء ثلاثة نماذج تمثل الأول في (البنية والرؤية في روايات الطاهر وطار) لإدريس بودية، و(الأدب والمجتمع) لمحمد ساري، و(رؤية العالم في روايات بن هدوقة) لسيدي محمد بن مالك، حيث تمت معاينة تجليات رؤيا

العالم في النصوص الروائية من منظور النقد الجزائري على خلفية ما حققه المنهج البنيوي التكويني من حضور مهم في الساحة النقدية.

يندرج موضوع (النقد البنيوي للرواية في الجزائر) ضمن تطبيقات المناهج المعاصرة التي ظهرت في الغرب وانضوى تحت لواء السرديات البنيوية ومن ثم كانت أغلب مصادر البحث غربية عملت على التأصيل والتأسيس لقضية الخطاب السردي، على غرار (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت، (الشعرية) لتازفيتان تودوروف، (الخطاب الروائي) لميخائيل باختين، (نظرية الرواية وتطورها) لجورج لوكاش، (مقدمات في سوسيولوجية الرواية) للوسيان غولدمان، (قراءة الرواية) ل روجر ب هينكل، (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) لجيرار جنيت وآخرين، (البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) للوسيان غولدمان وآخرين. إلى جانب الاستفادة من مراجع عربية وجزائرية متخصصة.

إن بحثا يروم مقاربة الخطاب النقدي في الجزائر كان لابد أن تعترضه العديد من المصاعب والمعيقات، بدءا بواقع النقد الجزائري في ذاته وما يواجهه من أزمة صنعتها جملة من العوامل منها: اضطراب المصطلح النقدي، وإشكالية الترجمة، ناهيك عن تلقي المناهج المعاصرة بمعزل عن أسسها الفلسفية وأبعادها الإيديولوجية وصعوبة تطويعها ومن ثم تطبيقها على السرود العربية، أما في حال موضوع نقد النقد الذي يضم (النقد البنيوي للرواية في الجزائر) فأكثر ما أرق سيرورة البحث هو:

_ الاشتغال على نقد النقد الذي لا يعد بالأمر الهين كونه يقوم على استعراض إما قضايا وإما مفاهيم إما أعلام بعينها ما يوقع البحث في التعميم والتكرار.

_قلة المدونات النقدية التي ترتبط بموضوع البحث وأغلبها رسائل ماجستير أو دكتوراه تم طبعها فنادرا ما نجد مدونة تتناول نقد الرواية خارج الإطار الأكاديمي.

_عدم تحقيق تراكم نقدي عند الباحث الواحد، ما جعل البحث يشتغل على مدونات متفرقة في الغالب لا تشكل تجربة نقدية ناضجة.

غير أنه تم تكييف هذه الصعوبات والتقليل من وطأتها بما لا يؤثر على عملية البحث، وتقديمها في صورة تنشد الكمال وتسهم في إبراز واقع النقد البنيوي للرواية في الجزائر.

في الأخير، يطيب لي أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور نهاري شريف على حلمه، وثقته، ودعمه ونصائحه، وحسن توجيهه، كما لا أنسى الأستاذ المشرف المساعد الدكتور سعداني يوسف، الذي أخصه بالشكر على سعة صدره وطول باله، صبره وتحمله، فكل التقدير للأستاذين اللذين رافقاني خلال هذه المسيرة وتركا في حياتي بصمة لا تمحى أبدا.

إلهام بن مايسة

سيدي بلعباس يوم 2020/08/28

تمهيد:

جعل الفكر الإنساني من الزمن قضيته الأولى منذ القدم وحتى وقتنا الحالي، إذ لا تزال تشكل محور اهتمام المفكرين من فلاسفة وعلماء ومن قبلهم رجال الدين، حيث تولدت نتيجة ذلك تساؤلات كبرى ارتبطت بالوجود كونه يتعدى بانسيابيته إلى الكوني، كما يتمظهر في عالم الإنسان التجريبي فتنعكس مظاهره على مختلف مجالات نشاطه، ليتخذ له تسميات تربطه براهنيتها على غرار الزمن الطبيعي، والفيزيائي، والنفسي وغيرها. وانعكس الزمن بهلاميته على الأعمال الإبداعية، ووجد في النصوص الأدبية والسردية منها على وجه الخصوص فضاء رحبا، كونها تفسح له المجال بانفتاحها على عالم متخيل، يشهد فيه زمن القصة تحولات شتى، كما يسمح له الخطاب فيها من التريث والاستئناف، والتمهل والإسراع على القدر الذي يصبح فيه النص مسرحا يتولى فيه الزمن دور البطولة.

تعد المدرسة الشكلانية الروسية أول من مهد لدراسات نقدية واعية للزمن منذ اتخذت دعواهم إلى "الاهتمام بالأنساق البنائية في العمل الحكائي"[1]طريقها نحو التبلور على أيدي المشتغلين بمجال السرديات، فالرواية إذ تراهن على معمارية متفردة في جماليتها وخصوصية بنائها تجعل من الزمن عماد الشكل الروائي وأهم ركائزه، فتعمل على توظيفه وعرضه وباقي مكوناتها من فضاء وشخصيات بما يكفل لها خلق عالم متخيل موازٍ للعالم الحقيقي في متغيراته الخاضعة لمجريات وتحولات العصر، إذ "إن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة كانوا مشغولي الذهن بالزمن، وطبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية."[2] ومن ثم انتقل الزمن ليكون بؤرة اهتمام النقاد وشغلهم الشاغل بعد أن كان محور اهتمام الروائيين، فاستأثرت به الدراسات النقدية في المجال السردي وجعلت منه القضية الأساس.

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائيالمركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص29.

[2]_ أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية. تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص22.

أسهمت أبحاث النقاد التي جعلت من ميراث الشكلانيين الروس منطلقا لأعمالها في إثراء مجال دراسة الزمن في الخطاب السردي بدءا من الأنجلوسكسونيين أمثال (بيرسي لوبوك Percy Lubbock) و(أدوين موير Edwin Moyer) وإن لم تتعد أعمالهما التأمل في المظهر الزمني وعلاقته بالبنية السردية[1]، ليتطور مفهوم الزمن الروائي ويتبلور بشكل أكثر وعيا ابتداء من ستينيات القرن الماضي مع بزوغ فجر المنهج البنيوي حيث شكلت إسهامات رواد النقد الجديد بفرنسا على غرار (رولان بارث Roland Barth)، (ميشال بوتورMichel Butor)، (تودوروف تازفيتان Todorov Tazfitan)، (جان ريكاردوJean Ricardo) وغيرهم مرحلة متطورة في مجال البحث في النظرية الزمنية، حيث عرفت مرحلة النضج والاكتمال مع (جيرار جنيت Gerard Gentte) الذي ترك مجال البحث مفتوحا ولم يغلق باب الاجتهاد غير أن تحديداته للزمن غدت دستورا للسرديين في الغرب وعند العرب على حد سواء. إذ نألفها حاضرة في كل دراسة تتناول الزمن إما بالتطبيق الحرفي لإجراءاتها أو السعي إلى تعديلها والإضافة إليها.

1_ المفارقات الزمنية

شكلت المفارقات الزمنية المجال الأكثر استقطابا في الدراسات السردية التي تناولت الزمن وإن كان الاسترجاع قد استأثر بالنصيب الأكبر من الاهتمام على اعتبار أن السرد قائم على الاسترجاع أصلا، وأننا إذ نقص حكاية، يكون القص لاحقا زمنيا لزمن وقوعها،كما يستعصي قص حكاية لم تنته وقائعها بعد، وبالتالي "فبمجرد إعلان الكتابة يكون السرد قد شرع في فعل الاسترجاع،"[2] وإن كان الروائي يعمد إلى الإخلال بالنظام الزمني وهو يعمل على الكتابة حال وقوعها في الذهن متسلسلة متتابعة، ينصاع لها غير آبه بالترتيب المنطقي تحكمه رؤيته الخاصة للحياة والبواعث الجمالية والفنية التي يطمح إلى تحقيقها عبر عمله الإبداعي.

[1] – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. (الفضاء_ الزمن _الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص107.

[2] _منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينت في النقد العربي الحديث. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص174.

ينبع اهتمام الروائيين بقضية الزمن استنادا إلى كونه يشكل عماد العمل الفني والمرتكز الرئيسي، فبات التعامل معه يستدعي فنيات خاصة قصد استثمار أنجع لدلالاته البنائية والجمالية، لذلك يفترض أنه "ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب القصة"[1] ولئن شكل الزمن بؤرة التحليل السردي فلكونه يتماهى في ثنايا القصة كما في تمظهراتها الخارجية من لغة وخطاب وشكل.

شكلت المفارقات الزمنية المجال الخصب لاستظهار حركية الزمن ورصد تموجاته، وتتبع خطيته التي لا تتم إلا عبر تحديد نقطة زمنية تشكل "درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة،"[2] وتكون بمثابة نقطة إسناد على أساسها يمكن تعيين التحريفات الزمنية وقياسها، وإليها تنسب سائر الأزمنة، ف"القارئ إذا كان غارقا في ما يقرأ يترجم كل ما يحدث من تلك اللحظة في الزمن إلى حاضر تخيلي خاص به (...) وكل شيء سبق تلك اللحظة كالكشف مثلا فإنه يشعر على أنه ماض تخيلي، وكل ما يأتي بعدها..كالهواجس والتلميحات التي يجدها (..) فإنه يشعر به على أنه المستقبل."[3]ومن ثم كانت الدرجة الصفر كما حددها جيرار جينت هي نقطة انطلاق إما نحو المستقبل عن طريق الاستشراف والحلم أو عودة نحو الماضي عن طريق الاسترجاع.

أ_الاسترجاعات:

تتخذ الاسترجاعات (Analepses) مفهوما محددا لا يختلف فيه اثنان منذ فصل فيها الناقد الفرنسي جيرار جنيت وحدد تفريعاتها وأنواعها، هذا الطرح الذي أغنى مجال السرديات الغربية والعربية على حد سواء مما جعلها تنهل من هذا المعين لا تحيد عنه إلا في ما ندر، حيث تشكل الاسترجاعات نافذة مفتوحة على الماضي يتم فيها استعادة حدث سابق عن الحدث الذي يحكى

[1]_ إبراهيم الجنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز طباعة نشر وتوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 2013، ص49.

[2]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج. تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997، ص47.

[3]_أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص 114،115.

الآن، فيتم استدعاؤه "لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي، دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي."[1] فيعمل هذا النوع من السرد على استحضار الأحداث الماضية قصد سد فجوات خلّفها تنامي الأحداث أو تقديم شخصية جديدة أو أخرى اختفت وعاودت الظهور من جديد في ساحة القصة، وقد عرف تسميات عدة على غرار الإرجاع، الاستذكار، الفلاش باك وغيرها.

وفي هذا الصدد يعرف سعيد يقطين الاسترجاعات استنادا إلى ما ورد في المنجز الغربي وفي إشارة إلى تجلياتها البنائية في الخطاب، بقوله: "يعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى (...) وهكذا المسافة الزمنية التي تفصل بين فترة في القصة توقف فيها الحكي وفترة في القصة يبدأ فيها الحكي المفارق هي التي يسميها "السعة" (portée)، ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة (Durée) طويلة أو قصيرة من القصة وهي المدى (Amptitude) (...) وعندما يكون هذا المد أو ذاك الاتساع لا يخرج عن الحكي الأول ولا يتجاوزه إرجاعا ولا استباقا يسمى الإرجاع الداخلي أو الاستباق الداخلي، وعلى عكس ذلك يسميان معا بالخارجي"[2]. في حين يتشكل الاسترجاع المزجي[3] حين يسبق المدى بداية الحكاية فيما تتخلف عنها السعة، فتكون بذلك لاحقة لها، كما يمكن التمييز بين فئتين ضمن تقنية الاسترجاع حيث يتعلق الأمر بالاسترجاعات التكميلية والاسترجاعات التكرارية.

استقطبت المفارقات الزمنية اهتمام النقاد في الجزائر وشكلت تحديدات جيرار جنيت الخلفية المرجعية لتحليل الخطاب السردي، فأسهمت تنظيراته في فتح باب الممارسة النقدية أمام المهتمين بقضايا السرد بكل أريحية، فاحتفوا بالاسترجاع تقنية سردية ذات حضور قوي على مستوى الخطاب، بناء ودلالة.

[1] _حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص121.
[2] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص77.
[3] _ ينظر: المصدر نفسه. ص77.

1_الاسترجاعات في"تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة""[1] لآسيا قرين:

تقتبس آسيا قرين تعريف الاسترجاعات في كتابها "تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ" عن (جان ريكاردو)، حيث ذكرت أنواعها، ومن ثم المحمول والسعة وأنواع المفارقات دون أي شرح مفصل لأي منها، فقد اتسم الجانب النظري بكونه لمحة سريعة اعتمدت فيها الإيجاز والاختصار والاكتفاء بتعريفات مقتضبة وأحيانا الإشارة إلى بعض المصطلحات والمفاهيم[2] على غرار ما تعلق بأنواع المفارقات، ويفضي إعراضها عن تنظيرات جيرار جينت التي أرسى قواعدها في مؤلفه خطاب الحكاية (Discour du récit) والاقتباس عن سعيد يقطين الذي اعتمد جيرار جينت مرجعيته الأولى إلى قصور الجانب النظري، بالرغم من توفر المراجع حيث لم تخل دراسة بنيوية للمحكي من تناول بنية الزمن حتى غدت المحور الأساس لكل تحليل سردي.

في حين يتخذ الجانب التطبيقي عندها اتجاها مختلفا نوعا ما، فقد حظي ببعض التفصيل الذي غاب عن المستوى النظري، فتعيد إدراج التقديم نفسه الذي استهلت به الشق النظري وفي هذا السياق تقول: "زمن الرواية يترتب ترتيبا زمنيا أصلا لذلك لا حاجة إلى السرد أن يتقيد به ولا يمكن للجمل السردية التقيد بهذا النظام الزمني لأن نقل هاته الجمل يتم عبر بواسطة أفكار مختلفة"[3] وهو تعريف لتودوروف تازفيطان يوضح اختلاف المسار الزمني للقصة عن الخطاب الحكائي. وإن كانت أسقطت إسناده إلى مرجعه الأصلي في الجانب النظري، لكن استدركت الأمر لاحقا[4] في حين يبقى التساؤل حول جدوى إدراج ذات النص مرتين.

اتخذت الباحثة من الاختصار والإيجاز سمتين بارزتين لعملها النقدي، حيث أعادت التطرق للاسترجاعات الداخلية والخارجية قبيل الانتقال إلى الممارسة التطبيقية، وخلصت إلى هيمنة الرجعات

---

[1] _ آسيا قرين، تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015.

[2] _ ينظر: المصدر نفسه، ص.41.

[3] _المصدر نفسه، ص.100.

[4] _ ينظر: المصدر نفسه، ص100.

الداخلية قياسا إلى الرجوع الخارجي الذي لم يقع إلا مرة واحدة[1]، فإن كانت قد أشارت إلى علاقة الاسترجاعات الداخلية بالشخصية وبأحداث القصة فإنها لم توضح طبيعة هاته العلاقة، التي تحيل إلى وظيفتين تقليديتين للاسترجاعات حيث تتولى الأولى التعريف بماضي شخصية جديدة ظهرت على مسرح الأحداث، أما الثانية فتحمل مضمونا حكائيا مختلفا عن مضمون المحكي الأول فيشكل نوعا من الاستطراد[2]، واكتفت برصد أربعة أمثلة عن الاسترجاع الداخلي الذي وظف للإشارة إلى جوانب من الحياة الماضية لشخصيات الرواية، وخلصت إلى سببيتها في انحراف شخصيتي (محجوب وإحسان).

يحدد جيرار جنيت في ذات السياق وظيفة الاسترجاعات الخارجية في تقديم إضافات للقارئ بخصوص حادث ما في الرواية، وهو ما ذهبت إليه آسيا قرين[3] التي أشارت إلى أن الراوي قد استخدم هذا النوع من الاسترجاعات لتقديم معلومات إضافية وجانبية إلى أحداث الرواية، ذلك أنها قد رصدت استرجاعا خارجيا واحدا فقط يتعلق بحياة الأصدقاء المستقرة والهادئة في بيت الطلبة، وإن كان هذا الاسترجاع لا يعد خارجيا كونه يقع في مرحلة لاحقة لنقطة الصفر في مسار السرد في حين أهملت استرجاعا آخر أكثر وظيفية حيث عاد ب(محجوب) نحو ذكريات الطفولة بالقناطر[4] إذ جعل منها الروائي مطية يقدم من خلالها شخصيات عائلة (حمديس بك)، وما لحق حياتها من أحداث يريد بها ومن خلالها نسج خط أفق مغاير للبطل في مساره الجديد.

أخضعت آسيا قرين الموضوع السردي للرواية إلى تقطيع حسب الوحدات الزمنية، فصنفتها إلى ماض، حاضر، ومستقبل لتربط بين توجه الكاتب نجيب محفوظ الواقعي واعتماده خطية زمنية محددة، فنقلت عنه قوله:"عندما تأملت نفسي وجدت أنني من أدباء الفعل المضارع، من أدباء

[1] _ ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، ص.101.

[2] _جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص.61.

[3] _ ينظر: آسيا قرين. تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ. ص.103.

[4] - ينظر: نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة. دار مصر للطباعة،القاهرة، مصر، ط1، 1945، ص53.

الحاضر، لا أحب الكتابة عن الماضي، ولا يستهويني التنبؤ بالمستقبل"[1]، لتعلل قلة عدد الاسترجاعات في الرواية حيث يحتل الحاضر الحصة الأكبر بعشرين موضوعا في مقابل خمسة مواضيع تعود إلى الماضي وتسعة تشير إلى المستقبل، فالروائي يراعي توالي الأحداث زمنيا وهذا ما ميز الرواية الكلاسيكية على خلاف روايات التجريب التي تعمل على تكسير خطية السرد، اعتمادا على المفارقات والانحرافات الزمنية، فأضحت قيمة العمل الأدبي الفنية والإبداعية تتجلى في الشكل الذي تتخذه الرواية ككل.

2_الاسترجاعات في "البنية السردية عند الطيب صالح" لعمر عاشور:

يتناول الباحث عمر عاشور الاسترجاعات بوصفها تقنية زمنية بالتعريف، ثم بالتصنيف بناء على العلاقات التي تربطها بمستويات السرد، فيقسمها إلى خمسة أنواع[2]، أما وظيفيا فهو يرى أن "الاسترجاع الداخلي هو الذي يحمل وظيفة واعتمادا على ذلك يقسمه إلى استرجاعات متممة وأخرى مكررة، حيث تتولى الأولى مهمة سد الثغرات الزمنية في حين تتعلق الثانية بالعملية السردية من خلال تأويل وضعية شخصية من وجهة نظر كمية أو من وجهة نظر نوعية[3]، هذه التعريفات التي جاء بها الباحث عمر عاشور لا تخرج عن النموذج القاعدي، إذ يعرف جيرار جنيت الاسترجاعات التكميلية_ المتممة عند عمر عاشور_ أو الإحالات بكونها "تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية"[4].

أما النمط الثاني والمتمثل في الاسترجاعات التكرارية أو التذكيرات، فإن جيرار جنيت يحدد مهمتها من خلال دراسته رواية (بحثا عن الزمن المفقود) لبروست، في تعديل الأحداث الماضية إما

[1]_ وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ. دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص106.

[2]_عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال). دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 18،19.

[3]_ ينظر: المصدر نفسه، ص.19.

[4]_جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص.62.

"بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا تجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد"[1] فتوكل إلى الاسترجاعات وظيفتان الأولى بنائية تتم على مستوى الخطاب والثانية تأويلية تتولى تعزيز الدلالة على مستوى الحكي.

يتطرق الباحث إلى الاسترجاع من الناحيتين البنائية والدلالية ويعزز طرحه بأمثلة من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، ففي الحالة الأولى يأتي على ذكر مثالين عن الاسترجاع الخارجي، والذي يوظف عادة في حال ظهور شخصية روائية على مسرح الأحداث إذ "يلجأ الكاتب إلى توضيح خلفيتها وعلاقتها بسائر شخصيات الرواية ويمكن أن يحدث هذا حتى على مستوى الافتتاحية"[2] وهو ما جعله يصرح أن الفصل الخامس عمل بنائيا على تقديم شخصيات ظهرت في الافتتاحية، في حين اضطلعت الوظيفة الدلالية للاسترجاع الخارجي بمهمة إعادة التذكير ببعض الأحداث قصد ترسيخ مدلولاتها، أو إعادة تأويلها تأويلا جديدا في ظل مستجدات المواقف ومتغيرات الأحداث، فيأتي على الاستشهاد بفترة الخمس سنوات من حياة البطل والتي تحكى ثلاث مرات، في حين تروى حياته وهو تلميذ بالخرطوم مرتين[3] ومن ثم يربط بين الوظيفة الدلالية للاسترجاع الخارجي وبين التواتر السردي.

يذكر عمر عاشور في كتابه "البنية السردية عند الطيب صالح" وعلى هامش حديثه عن الاسترجاع الداخلي أن "جل الروائيين يتحاشى عادة اللجوء إلى الاسترجاع الداخلي، لأن توظيفه يتطلب تقنيات عالية، وإلا أدى إلى لبس وغموض في بناء الأحداث وفهمها"[4]وهذا ما أشار إليه جيرار جنيت في تمييزه بين الاسترجاعات الداخلية والاسترجاعات الخارجية، إذ تخضع الأولى لتحليل سردي مختلف لكون حقلها الزمني يدخل ضمن الإطار الزمني للحكاية الأصل أو الحكاية الأولى، مما يتيح إمكانية حدوث تضارب أو حشو[5]، خاصة إذا كانت مثلية القصة تسير وفق خط الزمن الذي

[1]_ عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص.66.
[2]_ المصدر نفسه، ص63.
[3]_ ينظر: المصدر نفسه، ص64.
[4]_ المصدر نفسه. ص65.
[5]_ ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص61.

تتخذه الحكاية الأولى، فهذا التوازي يشكل خطرا على مستوى الخطاب السردي بسبب احتمال خضوع الأحداث للتداخل الذي قد يكون قسرا.

كما يعلل في إطار إحصائه التوافق لكَمِّ الاسترجاعات الداخلية وما يقابلها من استرجاعات خارجية بقوله أن "الطيب صالح جعل الماضي علة الحاضر،"[1] فيفسر الروائي بناء على ذلك الأحداث الآنية بناء على مجريات الماضي، الذي يشكل الخلفية المرجعية التي تترتب عليها الأحداث المتعاقبة في الحاضر،كما يضيف في السياق ذاته أن وظيفة الاسترجاع البنائية تكمن في سد الثغرات[2]، التي تربك القارئ عن طريق اللجوء إلى الصيغ الدالة على التكرار والاستمرارية، وهو النمط الثاني الذي حدده جيرار جينت تحت اسم الاسترجاعات التكرارية أو التذكيرات والتي تكمن أهميتها في اقتصاد الحكاية وتعويض الاتساع السردي الذي يؤدي إلى الحشو[3]، هذا التكرار الذي يخدم دلالية الخطاب إما عن طريق الإثبات، أو الإضافة أو التعديل.

يستدل عمر عاشور على هذا النوع من الاسترجاع من خلال المثال الآتي:" إنّنا نجد الراوي في الغالب يلجأ إلى توظيف بعض خطابات البطل من أجل الاستشهاد بها في حالة مواقف مشابهة لها أو استحضار خطابات بعض الشخصيات الأخرى."[4] هذا التوظيف المبني على إعادة المقول هو ما يعزز دلالة الخطاب، ويربط سياق الحديث الحاضر بسياق سابق زيادة في المعنى وتوضيحا للرؤية.

يتطرق الباحث للاسترجاع المزجي، فيصرح أنّ دراسته تطرح عدة تعقيدات، لاعتماد صاحب الرواية على التداعي الحر ممّا يؤدي إلى مزج الأزمنة ببعضها البعض، ومن جهة أخرى إلى حضور الاسترجاع بطريقة لافتة في ثنايا الرواية، ممّا جعل الأحداث كلها استرجاعية[5]، فتتفاوت في مداها بين

[1]_عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص65.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص66.

[3]- ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص ص64،65.

[4]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص67.

[5]- المصدر نفسه ، ص67.

بين داخلية وخارجية، وتختلف سعتها في كل مرة حتى تلتحق بمنطلق الحكاية الأولى أو تتعداه بحسب ما يقتضيه السرد.

يخلص عمر عاشور إلى أنه ورغم الحضور المكثف للاسترجاع، الداخلي منه على وجه التحديد، ورغم الغياب التوجيهي للروائي إلاّ أنّ البنية الزمنية حافظت على سلامتها من الخلل بفضل مجموعة من التقنيات[1] التي أوجدها الطيب صالح في روايته (موسم الهجرة إلى الشمال) قصد الملاءمة بين الاسترجاع كتقنية زمنية تخص الخطاب وبين مستوى القصة.

3_ الاسترجاعات في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية" للونيس بن علي:

يعرف الباحث لونيس بن علي المفارقات الزمنية ويستشهد بتعريف جيرار جنيت للاسترجاعات، وظيفتها ونوعيها الداخلية والخارجية، كما يتطرق للمسافة الفاصلة بين الموقف المتذكر وحاضر القصة وهو ما يعرف بالمدى، ثم المساحة التي يستغرقها الاستذكار في النص متمثلا في السعة، ويذكر أن "العلاقة بين المدى والسعة يحدد العلاقة بين الزمن كفضاء خارجي عن النص والزمن كفضاء نصي في علاقته بالكتابة والقراءة، فلا يمكن إدراك زمنية الأحداث في معزل عن زمنية الكتابة ذاتها،"[2]* فيربط مفهوم السعة بالمساحة النصية التي غطاها الاسترجاع والمتمثلة في عدد الأسطر والصفحات لا الفترة الزمنية المستغرقة، وهو مفهوم مخالف لما جاء به جيرار جنيت الذي يؤكد أنه "يمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما نسميه سعتها"[3]، فلونيس بن علي إذ يخالف جيرار جنيت فإنه يتبنى مفهوم السعة كما يعتمده حسن بحراوي الذي يحددها بالاتساع التيبوغرافي[4] الذي يتمثله خطاب الرواية من دون أن يوضح سبب تبنيه لهذا الرأي دون ذاك.

---

[1]_ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص ص.69_72.

[2]– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا. منشورات الاختلاف،ط1، 2015، ص113.

*_Mohammed Dib. L'Infante Maure. Edition Dahlab. Alger. 1994.

[3]–جيرار جينت، خطاب الحكاية. ص59.

[4]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص125.

يربط لونيس بن علي الاسترجاع بالمكان إذ يلاحظ أن "الاستذكارات في رواية "ديب" كما في الاستباقات لها علاقة وثيقة بالمكان، سواء كذاكرة أو كحلم ورغبة. في حين لا نجد رجوعات إلى ماضي شخصيات الرواية إلا بشكل سريع."[1] فحين تعود الذاكرة بالطفلة (البطلة/الساردة) إلى القصة التي حكاها والدها عن الفتى إسماعيل، تكون قد استحضرت أيضا الصحراء فضاء جغرافيا، فكأنما تجعل (ليلي بيل) ــبطلة الرواية ــ الاسترجاع مطية لاستحضار أمكنة أحبتها ولا سبيل للوصول إليها إلا من خلال استنطاق الذاكرة لإشباع رغبة الروح وإن كانت البنيوية السردية لم تتطرق للمكان مكونا سرديا، بل تلقفته السيميائية السردية وأفاضت الحديث عن دلالاته، فالمنهج البنيوي يسلط الضوء على الدوال اللفظية وانتظامها في الخطاب من دون البحث في المدلولات والعوامل المؤثرة فيه.

يقر الباحث بعدم تمكنه من تتبع ماضي الشخصيات في الرواية، على الرغم من ارتباط الزمن بباقي مكونات السرد حيث لا يمكن فصله عن المكان والشخصية، "فالشخصية هي التي تتشكل عبر الزمن."[2] فإذا كان من وظيفة الاسترجاعات فسح المجال للتعريف بماضي الشخصيات الروائية، فإن لونيس بن علي يجد أن هذا النوع من الاستذكارات قليل جدا، حيث ارتبط كل استذكار بسياق خاص دفع بالسرد إلى العودة إلى الوراء، على غرار رقص الطفلة أمام أبيها ما جعله يتذكر ولع أمها بالرقص، هذه العودة إلى الوراء كشفت جانبا من شخصية الأم، ومثل ذلك استرجاع الأم وهي في المطار تجربتها مع السفر والترحال[3]، حيث عمل المكان على تحفيز الذاكرة فراحت تعود أدراجها نحو الوراء لاسترجاع أحداث تخلفت في الماضي.

ويلاحظ أن معظم هذه الاسترجاعات لا تحدد الماضي بدقة، باستثناء ميلاد الطفلة (ليلي بيل) الذي أصبح مؤشرا زمنيا يحدد مدى هاته الاسترجاعات، فميلاد الطفلة هو النقطة الفاصلة[4] بين زمن الخطاب وزمن القصة في الرواية، ومن ثم كانت معظم الاستذكارات غامضة وغير محددة كما يقر

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص114.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

[3]- المصدر نفسه، ص121.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص127.

الباحث بالصعوبات التي واجهته في تحديد كل من المدى والسعة في الاستذكارات نظرا لطبيعة الرواية، "فالنص يشكل في جوهره (بؤرة زمنية) متعددة المحاور والاتجاهات، وإذا كانت للروائي حركته السهلة على مستويات زمنية متعددة مراوحا بين استخدام ضمائر مختلفة، فهذه السهولة تخفي وراءها تعقيدا حقيقيا بالنسبة للباحث"[1] ما دفع بالناقد لونيس بن علي إلى ربطها بالعامل النفسي للشخصية _شخصية الطفلة على سبيل المثال_ حيث أثارت انتباهه في طريقة تعاملها مع الزمن وتأثرها وتأثيرها "فهي تنظر إل الماضي كرغبة قوية للعودة إلى بداية الأشياء، وبداية العالم من أجل أن تعيش هذه اللحظة الوجودية التي تسمى "الميلاد""[2]وهذه الرغبة هي ما يترجم هيمنة الاسترجاعات على الخطاب السردي لرواية محمد ديب.

تتجلى هيمنة الاسترجاعات أيضا من خلال اللغة، فيربط لونيس بن علي بين فعل التذكر وبين صيغة الماضي التي جاءت على لسان البطلة وهي تستعيد كلام والدها، وهو ما اعتبره لونيس بن علي تذكرا للغة وليس تذكرا للمكان أو استرجاعا للحدث فحسب "فاللغة دائما تحمل هذا الحس الزمني المرتبط بالتذكر"[3] ذلك أن الحكاية التي رواها الأب استدعت فضاء زمنيا يرتبط بذكريات من ماضي الطفلة، كما أن أزمنة الرواية من ماض، وحاضر ومستقبل، لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال ما يحمله الخطاب من علامات ومؤشرات دالة عليها. لذلك، فالطفلة "ليلي بيل" لا تعرف أرض والدها إلا من خلال اللغة وبالأحرى من حكي والدها عن وطنه/الصحراء. وكل ذلك يتحقق عبر الزمن الماضي.

أشار لونيس بن علي إلى نقطة مهمة تخص الزمن الروائي وتتعلق بالتضمين، حيث يفضي زمن القصة الأولى إلى زمن القصة الثانية، مثلما جاء على لسان البطلة التي تعيش زمن كل حكاية أو قصة يرويها لها والدها. "فهي تقول أنه عندما تبدأ قصة ما، فالزمن يتوقف ليبدأ زمن آخر مغاير هو زمن

[1]-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا خليل جبرا. ص57.

[2]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص115.

[3]- المصدر نفسه، ص116.

هذه القصة."[1] هذا الانتقال بين الأزمنة والذي تمحور أساسا حول فعل شخصية البطلة هو ما جعل لونيس بن علي يربط بين الاستذكارات وبين العامل النفسي للشخصيات، على غرار ما حدث مع البطلة (ليلي بيل) حين ربطت بين الحالة الانفعالية للأم واضطراباتها السلوكية وبين دخولها مستشفى الأمراض العقلية سابقا[2]، وإن كان المنهج البنيوي ينأى عن تقديم أي تفسير أو تعليل للظاهرة اللغوية خارج الخطاب اللساني. واستدعاء العامل النفسي يتعارض مع اختيار لونيس بن علي المقاربة البنيوية السردية منهج تحليل ودراسة. وإن كانت دراسته لهذه الاستذكارت من منطلق معاينة ماضي الشخصيات، حيث خلص إلى أن تسليط الضوء على ماضيها قليل جدا، تأكيدا على أنها لا تملك ماضيا، أو أنها مفصولة عنه. وفي هذا الشأن لا نجد تحديدا دقيقا لفترة دخول الأم إلى المستشفى.

يرى الباحث أن عمل الروائي على طمس العلامات والدوال الزمنية نابع عن قصدية هدفها إثارة قلق المتلقي وجذب انتباهه لخوض مغامرة قراءة نص خرج عن المألوف والمعتاد على مستوى البناء الزمني الذي يبقي "الماضي مطلقا في الرواية، أو غامضا إذا ما نظرنا إلى علاقته بالشخصيات، هذه الأخيرة ظلت تحتفظ بماضيها الخاص، لينفتح أفق السؤال عند القارئ"[3] فيجد نفسه تائها في اللاتحديد الزمني، ومن ثمة تغدو رواية الأميرة الموريسكية لعبة انحرافات زمنية لامتناهية، ما جعل الناقد يستعين بالجانب النفسي محركا وحيدا بعد أن عجز عن تتبع تماهيات الزمن على مستوى الخطاب. ومع ذلك، مقاربة الباحث تجد سندها في ورود الاسترجاع في شكل ذكريات مستعادة من أعماق الماضي سدا لفراغ ما في القصة، أو إضاءة لماضي الشخصية.

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص117.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص125.

[3]- المصدر نفسه، ص127.

ب_ الاستباقات:

انفردت الرواية بكونها فنا زمنيا بامتياز، تتداخل أبعاده وتتشظى اتجاهاته بين العودة إلى الوراء طورا، والقفز نحو الأمام طورا آخر، فغدا هذا الزمن نظاما معقد التركيب، لا يخضع لنمط معين ولا يحكمه منطق محدد عدا الغايات الفنية والجمالية التي يروم الروائي تحقيقها عبر هذا الأثر الإبداعي. يتخذ الزمن من اللغة مطية توفر له عبر طابعها الدلالي ما يمنحه المرونة للظهور بشكل مباشر أو غير مباشر على نسيج النص، فيجعل معمارية الشكل الروائي تفيض بإنتاج الدلالة التي تثري عالم القصة الخيالي بالتشويق والإثارة.

تعد الاستباقات (prolepses) تقنية سردية يعمل فيها الروائي على قلب نظام سير الأحداث، فيعمد إلى تكسير خطية زمن السرد و"القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحدث من مستجدات في الرواية"[1] عن طريق تقديم متواليات سردية محل أخرى سابقة لها، قد تكون أحلاما، مشاريع، تنبؤات، رؤى، أو تطلعات قد يطالها التحقق وقد ينأى عنها. وهو قليل الورود في السرود الكلاسيكية مقارنة مع الاسترجاع، إلا أنه يجد المجال رحبا في ثنايا التجريب الروائي وروايات الخيال العلمي، كما يتجلى في كتابات السيرة الذاتية. وتكمن وظيفته في التمهيد والتوطئة لأحداث لاحقة أو الإعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، وغايته شد انتباه القارئ وإثارة تفاعله مع النص من خلال حمله على توقع الآتي والتكهن بما قد يحدث.

أولت الدراسات السردية في الجزائر النصيب الأكبر لدراسة المفارقات الزمنية التي استقت مفاهيمها من النقد الغربي، فحظي الاستباق بذاك الاهتمام مناصفة مع نظيره الاسترجاع، وما كان تناول أحدهما إلا مقرونا بالآخر.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص132.

1_الاستباقات عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ"القاهرة الجديدة"":

تقدم الباحثة آسيا قرين الاستباق على أنه مشروع حكي متوقع قد يتحقق وقد يخيب ويفشل[1]، معتمدة الإيجاز والاختصار في التقديم ، وهو تعريف وإن لم يخرج عن المفهوم الأساس للاستباق إلا أنه أغفل الأخذ عن مصادر البنيوية السردية التي تناولت قضية الزمن في مرجعيتها الغربية، أو حتى تلك التي أصلّت لها في الممارسة النقدية العربية، ما جعله هزيلا وسطحيا، فالاستباق هو"تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف مايمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد."[2] وهكذا يغدو الاستباق تمهيدا أو إعلانا لحدث لاحق، كما يتجسد في شكل تنبؤات وتوقعات، إما عن طريق الإشارة أو التلميح، ثم يأتي التفصيل لاحقا ليؤكد صحة التوقع من عدمه.

تأتي آسيا قرين على ذكر نوعي الاستباقات، الداخلية والخارجية في تعريف غير مفصول عن نظيرها الاسترجاع، جامعة بينهما تحت اسم المفارقة، حيث يكمن الفرق بين الاستباقات الخارجية والداخلية في مساهمة هذه الأخيرة في بناء الخبر الأساسي للقصة، أما بالنسبة للاستباقات الخارجية، فهي توقع لحدث خارج مجال القصة وهو لا يمت بصلة قريبة إلى الأخبار الأساسية[3]، وهو تمييز مطابق لما جاء به جيرار جنيت الذي يرى أن الاستباقات الخارجية وظيفة ختامية في أغلب الأحيان، ذلك أنها تحيل إلى نقطة تقع خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى[4]، في حين تطرح الاستباقات الداخلية إشكالية التداخل حيث يمكن أن تتقاطع حدود الحكاية الأولى مع الحدث الذي يتولاه المقطع الاستباقي، أما الاستباقات التكميلية والتي اكتفت آسيا قرين بالإشارة إليها فهي تعمل على سد فجوات لاحقة وتعمل الاستباقات التكرارية على التذكير بوقع الاستباق مفصلا لاحقا.

---

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السردي رواية نجيب محفوظ. ص40.

[2]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص211.

[3]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ. ص103.

[4]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص77.

رصدت الباحثة في الجانب التطبيقي عينة من التوقعات، تميزت بكونها في مجملها داخلية لاتصالها اتصالا مباشرا بظروف الشخصيات، حيث اقتصرت التعليقات على شرح فحوى الحدث الاستباقي، لتخلص في الأخير إلى أن هاته الاستباقات تبين بوضوح "ميل السارد إلى تسليط الضوء على الحياة المستقبلية التي كان يلهث وراءها البطل مضحيا في سبيل الظفر بمتعتها وملذاتها بالقيم التي نشأ عليها وعلى حساب الوضع المأسوي الذي كان عليه من وهب له الحياة، أعني الأبوين اللذين أدار لهما بظهره."[1] فتغدو الاستباقات نافذة يُطلع السرد من خلالها القارئ على مستقبل شخصيات الرواية، على أنها ترتبط أيضا بالأحداث وما ستؤول إليه لاحقا وهو جانب لم تتطرق إليه في دراستها.

إلا أنها غفلت عن التطرق للدور البنائي والجمالي لتوظيف تقنية الاستباق في الخطاب الروائي ل(القاهرة الجديدة) التي تعمل على خلق تفاعل بين القارئ والنص المقروء، كما تتيح له فرصة التنبؤ بمصائر الشخصيات ومسار الأحداث اعتمادا على ما يبثه السارد من إشارات، وتعمل على سد فجوات السرد اللاحقة. ما جعل دراستها تتسم بالسطحية والاختزال ما يفقد المفاهيم لبها، وعدم الاستناد إلى مفاهيم المنهج البنيوي الذي يركز على وصف الظاهرة دون اللجوء إلى الشرح والتعليل.

2_ الاستباقات لدى عمر عاشور في (البنية السردية عند الطيب صالح):

يرى الباحث أن الاستباق وإن كان يخضع لذات التقسيمات التي يخضع لها الاسترجاع، فإن وظائفه تختلف، فإذا "كانت الاسترجاعات المتممة (...)تسعى إلى سد ثغرة سابقة في زمنية النص الحكائي، فإن الاستباقات المتممة (...) ترد من أجل نفس الوظيفة مسبقا، أو من أجل مضاعفة مقطوعة سردية آنية."[2] وذلك ما تتولاه الاستباقات التكرارية التي تؤدي دور الإعلان (Annonce)

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ. ص110.

[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص21.

وتختلف عن الفواتح التي تلعب دور المؤشرات (Indices) وهي مقولات لجيرار جنيت اعتمدها عمر عاشور بحرفيتها كما جاءت في كتاب "صور3"[1] دون تعديل أو تحوير.

ويضيف أن الاستباقات بوصفها تقنية سردية تعمل على استقراء ما يحدث مستقبلا، تشيع في الروايات السير ذاتية، ولأن رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح تقوم على مبدأ السرد بضمير المتكلم بوصفه ساردا وشخصية روائية مشاركة في بناء الحدث الروائي، فإنه "مؤهل لإدراك مسار الأحداث منذ لحظة بدء الحكي (...) لهذا من حقه أن يسبق الأحداث."[2] فالرواية بضمير المتكلم من منظور جيرار جنيت تعد الأنسب لقيام التطلعات كونها تسمح للسارد بالإفصاح عما سيحدث مستقبلا في حال كانت الوقائع منتهية أما في حالة الوقائع قيد التشكل فإن الاستباق يكون مبنيا على الاحتمالية، فيتخذ صورة توقعات وتنبؤات أو أمنيات .

تعمل الفواتح على التمهيد وتهيئة القارئ لما سيعرفه مسار السرد لاحقا من مستجدات على مستوى الأحداث أو على مستوى حياة الشخصيات، ما يجعل الباحث عمر عاشور يتطرق لها بوصفها "تطلعات مستقبلية تنجزها بعض الشخصيات الروائية في صيغة قراءة استشرافية مبنية للمجهول، قوامها التأمل والتمني والتوجس والتوقع"[3]ما يعني أنها غير مثبتة، بل تبنى على الاحتمالية، ذلك أنها تأتي بصيغة إشارات وعلامات لا تكتسي دلالاتها إلا فيما بعد، فيعمل عمر عاشور على رهن تحققها المستقبلي بجملة شروط[4]، فإذا ما تحققت كان الاستباق مؤكدا، وهو إذ يعزز طرحه بأمثلة من الرواية فإنه يتوخى الدقة والعمق في التحليل ورصد كل حركة زمنية في الخطاب الروائي.

يجد عمر عاشور _ على سبيل المثال_ في الفصل الثاني الذي تضمن سيرة البطل الذاتية فضاء نصيا تمركزت فيه جل الاستباقات، خلقه التداعي الحر للأحداث عبر الذاكرة، ما جعل من الصعب

[1]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص76_78.

[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص21.

[3]- المصدر نفسه، ص74.

[4]- المصدر نفسه، ص74.

الحفاظ على خطية الزمن، إضافة إلى كون الراوي يضع ماضيه حاضر السرد، فتغدو الاستباقات بالنسبة لزمن الوقائع أي _ماضي البطل وحاضر السرد_ استرجاعات داخلية بالنسبة لزمن القصة الإطار[1]، بمعنى أنّ التداخل في محطات حياة البطل هو ما خلق هاته الحركية في المفارقات الزمنية التي تتراوح بين الاسترجاع والاستباق.

يقوم الاستباق في الخطاب الروائي بوظيفة الإعلان (annonce) حين يعتمد التصريح بما سيشهده سير الأحداث مستقبلا، وقد كانت الإعلانات قليلة في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ويفسر ذلك عمر عاشور بكون هذا النوع من المفارقة يتطلب تعاقدا بين الكاتب والقارئ وهو التزام يصعب الوفاء به في رواية تعددت شخصياتها وتداخلت أحداثها وتشابكت أزمنتها، ما دفع بالكاتب إلى تجنبه خشية الإخلال بشروط العقد[2]. أما من الناحية البنائية فالإعلان يدخل في توجيه العملية السردية، وهو تدخل في صلاحيات الراوي كشخصية يوكل لها تنظيم وتأطير عملية السرد إذ غالبا ما ترد الإعلانات بطريقة عفوية وانطباعية على لسان إحدى الشخصيات.

يرجع الباحث عمر عاشور الغاية من توظيف الإعلانات في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) إلى تبرير وجود السرد كون الرواية تعتمد تسلسلا سرديا معاكسا للتسلسل الزمني ما يجعل الماضي يشكل مستقبل السرد الذي ينطلق من حاضر الوقائع. كما يميز بين الاستباقات الواردة على لسان البطل، والتي تكون مؤكدة على عكس تلك الواردة على لسان الراوي والسبب يرجع إلى كون "البطل كان يسرد وقائع منتهية(...) بينما استباقات الراوي كانت كلها عبارة عن هواجس مبنية على افتراضات واحتمالات خيالية أساسها التصور والتخيل."[3] وهذا التناوب بين الاستباقات المؤكدة وغير المؤكدة يذكي حافز الإثارة والتشويق لدى القارئ، ويبقيه في حال ترقب دائم وانتظار لما ستسفر عنه أحداث الرواية لاحقا.

[1]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص76.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص79.

[3] - المصدر نفسه. ص81.

كما يحدد مسافات الاستباق بنوعين: زمنية وكتابية، حيث يتفرع كلا منها إلى تقسيمات تجعل تحديدها على مستوى التطبيق صعبا، كما يثير في ذات السياق مسألة الاختلاف في التسمية والمفهوم لدى كل من جيرار جنيت وحسن بحراوي فالمدى والسعة "يأخذان عند جيرار جنيت مفهوما زمنيا، بينما يتأرجح المدى عند حسن بحراوي بين المفهوم الزمني في الاسترجاع والمفهوم المكاني في الاستباق،"[1] فيخص المسافة الكتابية في الاستباق بالدراسة لما قد تثيره بطولها الممتد من مكان الإعلان حتى نقطة التحقق من تشويش على ذهن القارئ وإخلال بعملية التلقي والقراءة.

يخلص عمر عاشور بعد عملية استنطاق لعدة أمثلة ترتبط بمسافات الاستباق إلى أنها تغطي مساحات نصية شاسعة، إذ "يبين بروز هذه الاستباقات في الفصل الثاني وما تلاه وتحققها فيما بعد (الفصل التاسع بالأخص) طول هذه المسافات الفاصلة،"[2] والسبب يعود برأيه إلى تقنية الاقتصاد في السرد التي اعتمدها الروائي على لسان كل من الراوي والبطل. ولتفادي التشويش على عملية التلقي فإنّ الطيب صالح قد عمد إلى بث مجموعة من الفواتح التي تقوم بوظيفتين الأولى استرجاعية للتذكير بالإعلان وترسيخه في ذهن القارئ والثانية استباقية قصد التشويق والإبقاء على حالة الانتظار. ومن ثمّ فإنّ عمر عاشور قد رصد بدقة متناهية حركة الاستباقات في الرواية وبين وظائفها واشتغالها على مستوى الخطاب الروائي من خلال التحليل العميق والتطبيق التدقيق لإجراءات المنهج البنيوي للمحكي.

3_ الاستباقات عند لونيس بن علي في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يستهل الباحث حديثه عن الاستباق في رواية (الأميرة الموريسكية) بعرض جدول ضمنه ثمانية عشر مقطعا سرديا دالا على المستقبل[3]، وقد طغى عامل التحليل النفسي على تفسير ظاهرة الاستشرافات في الرواية انطلاقا من العناوين التي اختطها إلى التعليقات على الظاهرة ما جعله ينأى

[1]_ عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص82.

[2]_ المصدر نفسه. ص83.

[3]_ لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. صص128_130.

بعيدا عن المنهج البنيوي فيوغل في البحث في أعماق شخصية البطلة الساردة عن دوافع نفسية مما تريد بناء عليه التحرر من حاضرها، واختبار حياة أخرى مختلفة يكون الحلم فضاء خصبا لجنوح خيالها فيه.

يربط لونيس بن علي الاستباقات في مجملها بشخصية البطلة (ليلي بيل) حيث يرى أن "هناك ارتباطا معينا بين عالم الطفلة والرؤية الاستباقية للأشياء، ومن جهة أخرى نجد اختلافا في طبيعة الاستباقات، فمنها ما يرتبط بالحلم، ومنها ما تمثل رؤية احتمالية لما سيكون، أو لما يجب أن يكون."[1] فيختص السرد بضمير المتكلم بقدرته على تجاوز مجالات الأزمنة بفضل ما يكتسيه من مرونة، والبطلة الساردة (ليلي بيل) واعية بكل ما يخص ذاتها، وما يخص سواها من شخصيات وهي العالمة بكل المسارات السردية والبرامج والأحداث، ف"الحكاية بضمير المتكلم، أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل"[2] وذلك ما يمكّن ساردته من تخطي حاضرها والكشف عما سيحدث في مستقبل القصة لذا تكيف السرد وفق خاصية الاستباق لإطلاع القارئ على جانب من شخصيتها كونها تعيش زمنها الحاضر في صورة حلم ما يعكس جنوحها نحو عالم الطفولة الساحر الغارق في الخيال [3]، فيربط الناقد لونيس بن علي بين النظرات الاستباقية في الرواية وبين الرؤية التي تحملها البطلة بين حياتها الماضية الواقعية وبين حياة مأمولة في المستقبل.

كما يستند في تفسير علاقة الحلم بالزمن إلى المعطى النفسي انطلاقا من الاستشهاد بالعالم (فرويد Freud) في مجال التحليل النفسي والاقتباس عن جملة من المراجع على غرار (هيدغر والسؤال عن الزمن) و(فرويد والأحلام)[4]، فالأحلام التي عادة ما تصدر عن شخصية لم تستطع كبح جماح خيالها تبحث في المستقبل من خلال الأمنيات والتوقعات والتطلعات، فتتحول فضاء رمزيا مفتوحا

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص131.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص76.

[3]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص132.

[4]- ينظر: الإحالات. لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص131 وص138.

على تعدد القراءات، ما يجعل لونيس بن علي يفترض ودون الوصول إلى نتائج مؤكدة أن الطفلة تبعث من الموت فتجد نفسها بين حياتين، حياة عويشت وحياة أخرى لم تعشها بعد[1]، ما يشير إلى التداخل تارة والتناقض تارة أخرى بين الماضي الذي عاشته الطفلة والمستقبل الذي تحلم به.

يعطي لونيس بن علي الاستباقات تفسيرات تأويلية يستنطق دلالاتها ويربطها بواقع الشخصيات ومتغيراتها الشخصية وبالتالي فهو يقصي المنهج البنيوي ويدرس الخطاب موصولا بالسياق كما أنه لا يفتأ يربط بين حركية الزمن والمكان، فيوضح علاقة البطلة الساردة بالأمكنة بقوله: "لذا نجد ليلي بيل شديدة الارتباط بحديقتها كفضاء طبيعي يدفعها إلى الحلم."[2] فالحديقة مكان ينفتح على باب الحلم تسافر من خلاله عبر الزمن إذ تتحرك فيها الرغبة في التحليق في الخيال لتنتقل من زمن الآني إلى المستقبل، ذلك أن المكان في الرواية ليس مجرد تضاريس جغرافية إنما هو أيضا " الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية."[3] وبذلك يصبح علامة دالة تحيل على مدلولات متعددة فيفقد الزمن حدوده، إذ يجتمع الماضي بالمستقبل، ليعج الزمن بالذكريات حينا وبالأحلام حينا آخر.

يشير الباحث إلى أن الاستباقات في الرواية ممثلة في الأحلام قد ارتبطت بزمن التلفظ لكون الخطاب جاء في صيغة الحاضر ما يحيل إلى كونه زمنا نفسيا مطلقا لا يحتكم إلى حدود، ما يؤكد جنوحه عن المنهج البنيوي بتجاوز إطار الخطاب اللساني والبحث في الدوافع والمسببات من خلال توظيفه المنهج النفسي المبني على تفسير الظواهر والسلوك الإنساني من أقوال وأفعال انطلاقا من تحليل نوازع الذات الداخلية والكشف عن باطنها. حيث كان الباحث واعيا بعلاقة الاستباقات بالحلم الذي يمثل مسلكا للذات الساردة في بحثها عن هويتها.

[1]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية ، ص137.

[2]- المصدر نفسه، ص133.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص26.

2_ المدة: (la dureé)

تشكل عملية قياس سرعة السرد التي تقوم على مقارنة زمن الحكاية بزمن القصة، صعوبة لدى الدارسين ومرد ذلك اعتبارات تحددها مدة قراءة النص التي تتفاوت من قارئ لآخر ف" أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية وأنه على خلاف ما يحدث في السينما أو حتى في الموسيقى_ لاشيء يتيح لنا تحديد سرعة عادية للأداء"[1] فيستحيل ضبط سرعة القراءة التي تختلف بين ساعة أو أقل وقد تستغرق أياما أو أكثر لذات النص السردي استجابة لدوافع وميولات القارئ النفسية والشخصية.

يرتهن الخطاب الروائي إلى زمن داخلي، يتفرع إلى زمنيتين مختلفتين تضطلع إحداها باستحضار زمن غائب مرتكن في زمنيته إلى الماضي ممثلا في زمن القصة كما جرت وقائعها في المتخيل الذهني للكاتب، يقابله خطاب سردي يمثل حاضرا أمام القارئ ويستأثر بزمن التلفظ، يعمد إلى ترتيب أحداث القصة في متواليات غير مترابطة ولا منسجمة، متمردة، على كل ترتيب منطقي غير ذلك الذي يفرضه منطق الحكي الخاضع لقصدية المؤلف، ومن ثم تولت المدة بوصفها مظهرا زمنيا المقارنة بين مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية.[2] فتربط زمن القصة الذي يقاس بوحدات الزمن المعروفة بطول النص الحكائي الذي يقاس بالأسطر والفقرات والصفحات. هذا الاختلاف بين الزمن الروائي والمقاطع النصية التي تغطيه ومدى التطابق بينهما _وإن كان تطابقا نسبيا_ يستدعي ضرورة الوقوف على حساب سرعة السرد، ومجمل التغيرات التي تمس زمن الخطاب.

يكشف غياب النقطة المرجعية أو النقطة الصفر التي على أساسها يتم الترتيب الزمني عن مقاربة المدة وقياس سرعة الحكي عن صعوبة هذه الدراسة، وإن كان الحوار كتقنية سردية يتيح إمكانية تحقق ذلك إلا أنه يعجز عن نقل الأقوال بذات السرعة التي قيلت بها في الواقع، ومن ثمة تغدو الوتيرة التي

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص101.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص101.

يتخذها السرد في عرض الأحداث متفاوتة زمنيا، ما يجعل الحركات السردية تنقسم إلى أربع تقنيات تختص اثنتان منها بتسريع السرد وهما الحذف والمجمل بينما تنفرد الباقيتان وهما الوقفة والمشهد بتبطيئه.

أ_ المشهد (la scéne) :

يمثل المشهد إحدى تقنيات إبطاء السرد ويحظى بمكانة مميزة ضمن الحركة الزمنية للنص الروائي لقدرته على تعطيل سرعة الحكي، ولما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على مصاحبة الأحداث المهمة في القصة وكسر رتابة السرد، فيشكل "حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب."[1] أي اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة، فيلتقي فيها الشفوي بالمكتوب ويتجلى ذلك من خلال الحوار الذي يخلو من أي تدخل للراوي فيفسح المجال أمام الشخصيات للتعبير عن انشغالاتها وآرائها، مناقشة، محللة، مجادلة أو مدافعة، عن وجهات نظرها أمام أطراف أخرى في حالة الحوار المباشر، أما في حالة الحوار الداخلي (المونولوج)، فيكون تداعيا للأفكار بين الشخصية وذاتها المتفاعلة مع ذكرياتها ومشكلاتها.

يطرح جيرار جنيت مسألة النسبية في درجة التوافق والتطابق بين الزمن التخييلي الممثل في زمن الخطاب والزمن الواقعي الممثل بزمن القصة رغم أنّه عبر عنه بالمعادلة (زح= زق)، ذلك أنّه "حتى وإن صح أن مشهدا حواريا (...) يمنحنا ضربا من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي، كما يلاحظ ريكاردو (...) فكل ما يمكن تأكيده عن مثل هذا المقطع السردي (أو المسرحي) أنه ينقل كل ما قيل واقعيا أو خياليا دون أن يضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث."[2] إذ يصعب قياس لحظات الصمت والمدة الزمنية الناجمة عن التكرار أثناء تبادل الحديث ما يحدث فرقا متفاوتا بين الزمنين.

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية. تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1987.ص49.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. صص101،102.

1_ المشهد عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة":

تنطلق الباحثة في دراستها للمشهد من فكرة التقارب بين زمني الحكي والقصة الذي يصل حد التطابق في بعض الأحيان، وتدعم هذا التصور بترسيمة[1] توضح فيها توازي الزمنين السابقين في كل من المشهد والحوار وتساوي سرعة السرد في كل منهما، ما يحيل إلى فكرة انفصال كل منهما عن الآخر، وإن كان المشهد بالأساس "يعمد إلى تقديم حوار الشخصيات بأسلوب مباشر. فيصبح زمن المحكي بواسطته معادلا لزمن القصة."[2] وبالتالي لا مجال للفصل بينهما طالما أن المشهد يعمل على نقل حديث متبادل بين شخصيات متعددة في الرواية.

كما تصبغ المشهد بصفة المشافهة من خلال الاستشهاد بتعريفين الأول لعثمان الميلود عن كتاب (شعرية تودوروف) حيث يربط المشهد بما هو شفهي على غرار المشاهد المسرحية، أما الثاني فمأخوذ عن يمنى العيد عن كتابها (تقنيات السرد الروائي) وفيه يتحول القص مشهدا يصغى إليه، ما حدا بها إلى استنتاج مفاده أن "المقاطع الخاصة بالمشاهد تقوم على التمثيل Représentation"[3] الذي يعد من أهم الخصائص التي بنى عليها المشهد أسسه في الفنون المسرحية أول الأمر، أما بالانتقال إلى جنس الرواية التي تعتمد التخييل الذهني بدل التلقي السمعي البصري، فيجسد المشهد من خلال فعل القراءة في مخيلة القارئ فلا يكون بحاجة إلى أن يمثل المشهد أمامه مادام يتمثله ذهنيا.

تقوم آسيا قرين _نقلا عن جيرار جنيت_ بعرض جملة المعادلات المعبرة عن القيم الزمنية للتقنيات السردية من مشهد وإيجاز، وتوقف وقطع[4]، بناء على علاقة زمن السرد بزمن الرواية متجاوزة فكرة الشرح والتحليل والتعليل مكتفية بالصيغ الرياضية وعلامات المقارنة. لتنتقل إلى إدراج ما لاحظته من خلال تتبع المقاطع المشهدية من تقلص للمسافة بين السارد والمسرود له وتفرع للمشهد

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص33.

[2]- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث. صص193،194

[3]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص33.

[4]- المصدر نفسه، ص34.

الحواري إلى حركات سردية أخرى كالإيجاز والثغرة [1] وإن كانت ملاحظة سابقة لآوانها عمليا لوجودها في القسم النظري في حين كان الأجدى إدراجها في الجانب التطبيقي وتطعيمها بأمثلة حية من رواية "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ.

وفي هذا السياق تشير الباحثة إلى علاقة المشهد بالمواقف المشحونة بالتوتر والصراع في القصة وإن كان لا يقتصر عليها بالمطلق وهو قول لا يتعارض مع ما جاء به النقاد البنيويون فالجميع يدرك "أن هناك مشاهد تشكل أوج الأعمال وذروتها، وهي تلك المشاهد التي تقع في لحظة المكاشفة أو تعظم خلالها مدة المواجهة،"[2] فيستحوذ المشهد على الأحداث المهمة في القصة في حين ينفرد المجمل بالأحداث الثانوية والعادية.

تفتتح آسيا قرين الشق التطبيقي من دراستها بتعريف تستند فيه على ما جاء به وليد النجار[3] من قابلية المشهد احتواء مراحل زمنية في القصة، وكذا علاقته بباقي التقنيات السردية. لتتطرق من خلال التعليق إلى علاقة المشهد بالمجمل أو الإيجاز كما تسميه[4] فيغدو المشهد حسب قولها تفصيلا للإيجاز ويصبح هذا الأخير اختصارا للأول، في حين نجد أنّ "التضاد بين السرعة بين المشهد المفصل والسرد الملخص هو صدى التضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمة أما الملخص فيروي الوقائع العادية، وقد اعتمد إيقاع الرواية عموما على التناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والملخصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جو الانتظار."[5] فالتناوب الذي يحدث على المستوى البنائي للخطاب لا يعني تفسير المشهد للمجمل ولا اختصار هذا الأخير للأول كما أسلفت وقد اختص كل واحد منهما بنمط معين من الأحداث.

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة، ص34.

[2]- روجر ب هينكل. قراءة الرواية. تر: صلاح رزق. آفاق للترجمة. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص249.

[3]_ وليد النجار. قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص40.

[4]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ، ص118.

[5]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي. مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط1،2002 ، ص154.

تحصي آسيا قرين عددا من المشاهد وتصنفها بحسب نوعها _ وليس بحسب وظيفتها كما ذكرت هي_ حيث يستأثر الحوار المجرد بأغلبية المشاهد في مقابل كل من الحوار الموجز والحوار الواصف، ما يجعل المشهد في رواية "القاهرة الجديدة" وفق ما استنتجته نقلا للكلام كما تفرضه أحداث القصة خاليا في أغلبه من خاصيتي الوصف والتحليل [1] ومن ثم، فإن اعتماد الروائي هذا النوع من الحوار بين الشخصيات يعد من التقاليد السابقة "التي تجعل من المشهد موضع تركيز درامي متحرر تماما من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحررا من التداخلات المفارقة زمنيا."[2] ويبقى الحوار رغم ذلك _وإن كان مباشرا _من أمهر التقنيات السردية في جلب انتباه القارئ إلى صلب القصة من خلال التفاعل المباشر مع ما يأتي على لسان شخصيات الرواية في لحظة المواجهة أو المكاشفة من سرد مفصل أو مختصر يثري المتن الروائي و يزيد من جمالية الخطاب.

2_المشهد لدى عمر عاشور في "البنية السردية عند الطيب صالح":

يجسد المشهد عند عمر عاشور حالة توافق تام بين حركة الزمن وحركة السرد وهو وضع "لا يتأتى في الحقيقة، إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر (الديالوج والمنولوج) "[3] فالمشهد لا يتجسد بشكل جلي إلا من خلال الحوار المجرد الذي لا يتعدى حدود الموقف، أما الحوار المبني على المباشرة في نقل الأحداث أو ذاك الذي يعتمد الوصف فإنه" يخل بعلاقة التساوي نوعا ما، حيث تقصر المسافة السردية وتطول المسافة الزمنية، والعكس في حالة الأسلوب المباشر المحلل مما يعيد للمشهد توازنه"[4] وهو ما أشار إليه جيرار جنيت في تنبيهه إلى صعوبة تقدير مدة التكرار والأوقات الميتة التي تتخلل الحوار كما جرى في الواقع الحقيقي أو التخييلي بقوله: "لا يوجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة"[5] لأن المشهد وإن ينجح فعليا في نقل ما قيل واقعيا

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ. ص ص119،120.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص121.

[3]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص22.

[4]- المصدر نفسه، ص23.

[5]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص102.

واقعيا أو خياليا، فإن نجاحه هذا يناله القصور كونه يعجز عن إعادة ذات السرعة التي قيل بها الخطاب الحواري.

يتطرق الباحث أيضا إلى خاصية يتفرد بها المشهد دون غيره من التقنيات السردية وهو قابليته لاحتواء باقي الحركات السردية من مفارقات زمنية ووصف وتدخلات للكاتب من جهة، وتعليقات للسارد_ كما في رواية موسم الهجرة نحو الشمال_ من جهة ثانية، وهو ما توصل إليه جيرار جنيت من قبل في دراسته للمشهد في رواية بروست إذ خلص إلى كونه "يؤدي في الرواية دور "بؤرة زمنية" أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضخما، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات ومعترضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد،"[1] حتى تصبح الرواية ككل مشهدا واحدا. وهذا التوصيف الدقيق يجعل من تنظيرات جيرار جنيت المصدر الرئيسي لعمر عاشور الذي طبقها بكثير من الدقة والإخلاص .

كما يفتتح بحثه في العلاقة بين الإيجاز والمشهد من خلال عرض مثالين يتعلق الأول بإيجاز مدة خمس سنوات من حياة البطل في أقل من ثلاثة أسطر والثاني مشهد درامي يرتبط بحادثة استغرقت أقل من ليلة تعرض في مساحة نصية من صفحتين. ليوضح بعد ذلك ارتباط كل منهما بأحداث الرواية وكيف تتوزع حسب أهميتها، فضلا عن المساحة التي تغطيها نصيا "حيث أن الأساس من الأحداث يتحول تلقائيا إلى مشهد وتفرش له من النص مساحة خلافا للثانوي منها، والذي يؤول _بدوره _ تلقائيا إلى إيجاز لا يأخذ من النص ما يأخذه الأول من مساحة."[2] فيستأثر المشهد بالأحداث المهمة والرئيسية في حين يتولى الإيجاز عرض الأحداث الثانوية. ولعل هذا التناوب في القصر والطول نصيا وزمنيا بين الحركتين السرديتين السابقتين هو ما يحقق الإيقاع الزمني المتواتر الذي يعمل على كسر رتابة الحكي.

[1]- جيرار جينت، خطاب الحكاية. ص121.

[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص87.

يصرح عمر عاشور بالصعوبة التي واجهته في تحليل رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) من خلال التداخل بين التجليات الزمنية التي تعمل على تسريع السرد أو تبطيئه، إذ "غالبا ما يتم نسج الإيجاز داخل المشهد أو دمج الوصف ضمن ردود (Répliques) المحاورين، وهذا لقيام بنية هذه الرواية على المناقشة والتضمين،"[1] ما جعله يلجأ إلى ضبط الزمن في القصة قبل البحث في تجليات الإيقاع الزمني من خلال حساب عمر الطفل البكر للبطل في الرواية كطريقة أولى، واعتماد المؤشرات الزمنية طريقة ثانية ممثلة في ترسيمات ومعادلات لحساب زمن القصة، وكذا اللجوء إلى الجداول الإحصائية وبناء جملة من الاحتمالات ما كشف عن حضور مهيمن للمشاهد فرض اللجوء إلى القطع في معالجة الأحداث الثانوية، فخلق إيقاعا يتراوح بين التباطؤ والإسراع الشديدين، ما دفع بعمر عاشور إلى تبرير لجوء الكاتب إلى هذه التقنية سعيا منه إلى"بناء شخصية مأزقية تعاني صراعات حضارية (حيث الصراع الحضاري هو موضوع هذه الرواية) بطريقة بؤرية من خلال ما تنتجه وما ينتج حولها من أحداث."[2] هذا التبرير من الباحث في ما يخص دوافع الكاتب يخرج عن منهجية الأسس البنيوية التي لا تبحث في وما وراء الخطاب من دوافع تتحكم بقصدية الكاتب بوصفها تراه نسقا مغلقا مكتفيا بذاته عن أي تدخل خارجي.

يقدم الباحث المشهد بطريقة توحي بتمكنه العميق من فهم وتحليل الرواية والوقوف على أدق تفاصيل بنائها، فهو لم يكتف بحصر عدد المشاهد الواردة في النص الروائي، وإنما وقف على دواعي استحضارها وكيفية تشكلها ضمن الخطاب السردي، و"قد اتسعت رقعتها الزمنية وتعددت شخصياتها فغدت تحتوي المفارقات الزمنية والوصف والتدخلات التوجيهية للراوي، مما يجعل المشهد في هذه الحالة يفقد وحدته الدرامية القائمة على أحادية كل من الحدث والمكان، فتعددت أزمنته وأمكنته،"[3] على غرار المثال الذي استدل به من الفصل الثاني من الرواية، وهو مشهد يغطي مسافة

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص87.
[2]- المصدر نفسه، ص94.
[3]- المصدر نفسه، ص95.

زمنية تقدر بثمان وعشرين سنة تم فيه تقديم العديد من الشخصيات وبناء عدة مشاهد حوارية، وقد تولى فيه البطل قص تفاصيل حياته وسفره ووصف الأماكن التي زارها على السارد، فكان جامعا لمختلف التقنيات والحركات السردية.

يرى الباحث أنّ السرد في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) سرد مشهدي بالدرجة الأولى، إذ فسر لجوء الكاتب إلى توظيف المشاهد الاسترجاعية عوضا عن الإيجاز في سد الثغرات الزمنية والحفاظ على مسار السرد قصد "إبراز الصيغ والرؤيات التي تكشف عن سيكولوجية الشخصية المحورية والشخصيات المحيطة بها، في غياب تدخلات الكاتب."[1] ذلك أن المشهد الحواري يعمل على منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها الخاصة من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال تفاعلها مع الآخرين فنرى "الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتمثل وتفكر"[2] ما يتيح لها إمكانية بلورة أفكارها والكشف عن دواخلها في غياب أي تدخل للروائي، بل إنّ الحوار لحظتها هو من يتولى عرض الأحداث في قالب شفاف ومباشر.

ويجد أن المشاهد الدرامية تعمل على تكسير رتابة السرد، وتخرج عن الوظيفة التقليدية الخاضعة لحدود الموقف حين يتم "إدخال هذه المشاهد سواء من باب الاستشهاد حول بعض التساؤلات أو التأملات التي يطرحها الراوي، أو من باب المقارنة بين بعض المواقف التي انتهجها البطل في القرية أو في الهجرة وقام بسردها وبعض المواقف المستجدة التي تنتجها بعد موته بعض شخصيات القرية"[3] فهذا النوع من المشاهد الحوارية تصور موقفا خاصا مشحونا بالتوتر والانفعال يؤدي وظيفة دلالية على مستوى القصة، فيكشف إما عن الحدث وتطوره وإما عن الشخصية في ذاتها فيكتنفه التضمين الكامن في ثنايا المناقشة بين المتحاورين.

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص101.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ". الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984، ص95.

[3]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص101.

كما يحدد عمر عاشور وظائف المشاهد في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) بناء على نوع الحوار، فالمحلل هو الذي يستدل على وجهة نظر ما ويتكفل الحوار الموجز بنقل وإدراج الأحداث والمعلومات، في حين يختص الحوار الواصف بوصف الملامح والأمكنة والأشياء. والجدير بالذكر أن ما توصل إليه عمر عاشور في ختام دراسته من كون المشاهد لم تختص بالأحداث المهمة فحسب بل تناولت حتى العادية منها والمتواترة[1]. ومن ثمة تأكد وصف عمر عاشور للطيب صالح بأنه كاتب مشهد بامتياز، ومن ثم كانت روايته ككل مشهدا يضم مشاهد جزئية، وأن الغاية من ذلك أكبر من أن تكون بنائية بل نجحت في تصميم شخصية مأزقية للبطل يلفها الغموض.

3_ المشهد عند لونيس بن علي في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يسمي الباحث المقاطع الحوارية في الرواية بالمشاهد ويعرفها استنادا إلى نص مقتبس لحميد لحميداني وقد كان حريا به الأخذ عن المصدر الأصلي ممثلا في جيرار جنيت، خاصة وأنه أشار لاحقا إلى أن توازي زمني القصة والخطاب هي خلاصة أبحاث جيرار جنيت ومن قبله تودوروف[2]، طالما أن حميد لحميداني لم يضف شيئا إلى المفهوم، ولم يأت بجديد بل يرى فيها "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[3] وهذا التعريف يحمل المعنى نفسه الذي أورده جنيت في (خطاب الحكاية) من أن المشهد يحقق تساويا بين زمن بين الخطاب وزمن القصة.

ويركز على العامل الدرامي في المشهد بوصفه الغرض الأساس في تكوينه، حيث يقف السارد على الحياد فاسحا المجال لتوالي الأحداث على لسان الشخصيات والتعبير عن آرائها وانفعالاتها، "ذلك أننا نصبح _بطريقة غير شعورية_ أميل إلى الانتقاء، ولا نبحث إلا عن اللحظات المفعمة بالتشخيص الدرامي، ونتجاوز _ على عجل _ تلك المشاهد التي تبدو غير ذات أهمية"[4]، وهو ما

[1]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص105.

[2]_ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص 102وص103.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص78.

[4]–روجر ب هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير.ص249.

يحيل حسب لونيس بن علي إلى مسرحة المشاهد[1] في الرواية حيث يرتبط تنامي الحدث بلحظة التلفظ فيتم الكشف عن دواخل الشخصيات في قالب درامي مؤثر، ما جعله يحصي حضورا معتبرا للمشاهد الحوارية دارت في الفصل الأول بين البطلة ليلي بيل ووالدها، وبينها وبين والدتها في الفصل الثاني.

يميز الباحث بين الحوارات بحسب أشكالها ووظائفها، فمنها ذات الشكل المسرحي حيث تتولى الشخصيات بنفسها مهمة السرد، أما النوع الثاني فتتخلله تعاليق طويلة، تفصل بين كلام المتحاورين قد تمتد إلى صفحات، أما النوع الثالث فذاك الذي تستحوذ فيه شخصية بالحديث فيم تلتزم الشخصية المحاورة الصمت[2] يستند لونيس بن علي إلى إدراج أمثلة عن كل نوع إلا أن تعليقاته عليها تميزت بالقصر والإيجاز مقارنة بطول الاستشهادات، كما أنه لم يتطرق للوظيفة البنائية لكل نوع مما ذكر، وإن اقتصر على ذكر خاصية كل واحد منها وعلاقته بالوظيفة التواصلية التي تجمع المرسل بالمرسل إليه ما أفقد التحليل الصفة البنيوية المرجوة، والجنوح بها نحو مجال أبعد عن المقاربة البنيوية السردية التي كان يرومها أول الأمر.

ب– المجمل: (le sommaire)

يعد المجمل إحدى التقنيات السردية التي تقوم عليها حركية الزمن في الرواية، يختص بتسريع السرد، فيختصر زمن القصة في جمل ومقاطع نصية محدودة، بناء على نية الكاتب في إسقاط أحداث حكائية يرى عدم جدوى التطرق لها بالتفصيل، وقد عبر عنه فيلدنج الذي تعتبره سيزا قاسم أول مقنن لهذه التقنية _من خلال مقدمة (توم جونز) _بقوله :"عندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضي قدما لتقديم الأحداث الجسام"[3] ما يحقق

[1]– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص150.

[2]_ ينظر: المصدر نفسه، ص157.

[3]– سيزا قاسم. بناء الرواية .ص 82.

تكثيفا واختزالا على مستوى الزمن في الخطاب فيكتسب السرعة والقدرة على تخطي مراحل زمنية وأحداث ثانوية من القصة.

يأتي المجمل شكلا سرديا يتميز بقصر المساحة النصية التي يشغلها في مقابل المشاهد التي يتخللها ويعمل وسيطا رابطا بين تواليها، ففي الوقت الذي نجد فيه المشهد يقوم على العرض التفصيلي للأحداث ما يؤدي إلى إبطاء وتيرة السرد نجد المجمل يعمل على اختزال "السرد في بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال،"[1] فيخلق مرورا سريعا عابرا لمسافات زمنية من دون الإخلال ببناء السرد أو إحداث اختلال بين التفاصيل الواردة في المشاهد التي يجمع بينها.

اقتصرت وظيفة المجمل في الخطاب السردي والتي استمرت حتى نهاية القرن التاسع عشر على الربط بين المشاهد الروائية، ما أدى إلى تكون "النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد"[2] فيخلق حركة إيقاع سردي تتراوح بين البطء والتسريع هدفها تكسير رتابة الحكي وخلق جو مشحون بالانتظار والتوقع، ونظرا لطابعه الاختزالي المتجاوز لأزمنة من القصة والمسقط لبعض الأحداث فيها، فإنه يشغل مكانة محدودة في السرد الروائي[3] مقارنة مع باقي التقنيات السردية وحركات الإيقاع السردي التي تشكل حضورا مهما على مستوى الخطاب.

أقدمت سيزا قاسم على تحديد وظائف المجمل الأساسية في الرواية الواقعية وهي في مجملها لا تخالف الوظيفة التقليدية التي كان منوطا بها حتى القرن التاسع عشر كما أشار إلى ذلك جيرار جنيت من قبل، من عبور سريع على فترات زمنية وربط بين المشاهد وتقديم للشخصيات والإشارة إلى

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية.ص 109.

[2]- المصدر نفسه، ص110.

[3]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص 145.

الثغرات الزمنية وكذا احتوائه رجعات استذكارية[1]، أما في الرواية الحداثية التي توغل في وصف الذات، خلجاتها وتقلباتها فتقلص حضور المجمل على مستوى الخطاب الروائي وتقزم دوره البنائي والدلالي على حد سواء.

1_ المجمل عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"":

تستهل الباحثة تعريفها للإيجاز/المجمل بترسيمة تحاول الوصول من خلالها إلى معادلة تحيل إلى كون زمن القصة أكبر من زمن الحكي (زق > زح) معتبرة إياه" لغة أساسية في السرد القصصي، لأنه وسيلة تنقل بسرعة عبر الزمن"[2]، إلا أن المجمل أو الإيجاز لا يشكل لغة كما ذهبت إلى ذلك الباحثة، بل هو تقنية تضطلع بتسريع السرد عبر تخطي مراحل زمنية وتجاوز أحداث من القصة، فيترتب عنه عدم توافق بين زمني الخطاب والقصة، فيكون الأول مختصرا، موجزا مقارنة مع الاتساع الزمني الذي يغطيه من زمن الثاني، ما ينتج عنه تحقق المعادلة التي ذكرتها والتي تطرق لها جيرار في خطاب الحكاية[3] قصد التبسيط وتسهيل مهمة المقارنة بين الحركات السردية الأربع الخاصة بتسريع وتبطيء الإيقاع السردي.

كما تستعين في مستهل الدراسة التطبيقية للإيجاز بنفس التعريف الذي أدرجته في الجانب النظري، تنقله بحرفيته دون أدنى تغيير أو إضافة [4] ما يطرح فكرة حول احتمال وجود قصور معرفي يمنعها من إثراء المفهوم والتوسع فيه والإفاضة في التعريف به وذكر ميزاته. عدا هذا تستعين بتعريف للمجمل تنسبه في القسم النظري إلى وليد النجار وتحيله في القسم التطبيقي إلى جيرار جنيت[5]، ما يدفع للتساؤل حول مدى دقة ومصداقية هاته الدراسة العلمية.

---

[1]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية. ص82.

[2]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص37.

[3]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص109.

[4]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص37 وص115

[5]- ينظر: المصدر نفسه. ص37 وص115

تميز آسيا قرين بين نوعين من الإيجاز، القريب وهو ما يختصر حوارا أو حدثا قريبا في حين يتولى البعيد منه اختصار أحداث يطول امتدادها الزمني، ومن خلال الملاحظة العملية المبنية على الإحصاء تستنتج هيمنة الإيجاز القريب حضورا مقارنة بنظيره البعيد، وتعلل السبب بقولها أنه"عائد إلى اهتمام الكاتب بأحداث تدور في مدة زمنية روائية لا تتعدى التسعة أشهر، أي في زمن "حاضر" في معظمه ولم يؤد به ذلك إلى إغفال "الإيجاز البعيد" إذ استعان به محفوظ ليحيطنا علما بماضي الشخصية وما لهذا الماضي من تأثير في أحداث الحاضر"[1] فزمن القصة المحدود بفترة زمنية قصيرة يفرض نمطا معينا من المجمل لا يمكن إلا أن يكون قريبا، في حين يلجأ نجيب محفوظ لتوظيف الإيجاز البعيد قصد التعريف بالشخصيات، فيكون بمثابة استرجاعات تختصر أزمنة غير محددة من ماضي الشخصيات وتستهدف إضاءة موقف حاضر.

2_ المجمل لدى عمر عاشور (البنية السردية عند الطيب صالح) :

يجد الباحث في عدم التوافق بين زمن الحكاية وزمن السرد نقطة انطلاق على أساسها يقدم تعريفه للإيجاز/المجمل حيث "يتم تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو صفحات فتسبق حركة الزمن حركة السرد"[2] من خلال تجاوز الكاتب التفاصيل وجزئيات الأحداث الثانوية في القصة فينتج عنه تسريع لزمن السرد الذي يتخذ حجما أقل من زمن الحكاية. كما يميز بإشارة موجزة بين نوعين منه، القريب الذي يختصر حدثا أو حوارا والبعيد الذي يختزل أحداثا وقعت في مجال أبعد مدى.

ويطرح مسألة التمايز بين الإيجاز والمشهد التي تسببت في عرقلة مجال بحثه لصعوبتها[3]، مستشهدا بما كتبه جيرار جنيت في هذا الشأن في ما يسمى احتواء المشهد وهو "مراحل زمنية في الكتابة مقابلة

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة".ص117.

[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص23.

[3]- إذا كان الباحث عمر عاشور يقر بالتمايز بين المشهد والإيجاز، فإنه في الوقت نفسه يفصح عن الصعوبة التي واجهته وهو يحلل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بسبب أن تجليات التقنيتين السابقتين لا تتمظهر بشكل خالص، ومن ثم غالبا ما يحضر الإيجاز ضمن المشهد، أو يتخلل الوصف ردود المتحاورين، وحجته في ذلك أن الرواية مؤسسة على المناقشة والتضمين. وفي هذا الصدد، نجده يستشهد بما كتبه جيرار جنيت في هذا الشأن، وما اصطلح عليه عمر عاشور باحتواء المشهد. عمر عاشور،البنية السردية عند الطيب صالح ص87

بين الإيجاز والمشهد يكون فيها الثاني تفصيلا وتوضيحا للأول، والأول اختصارا للثاني مع أن للواحد منهما من الناحية البنائية وظيفة تختلف عن وظيفة الآخر."[1] إذ يتوسط الإيجاز المشاهد ويربط بينها لتشكيل نسيج سردي تتناوب حركيته بين البطء والسرعة، ويعمل على تقديم شخصيات تكون طرفا في المشهد الحواري و قد يمهد له بعرض سريع للعلاقة التي تربط بين أطراف الحوار.

يقف عمر عاشور على مفارقة شكلها ضيق الحيز الذي يشغله الإيجاز في رواية تمتد لتشمل مسافة زمنية تقدر بخمس سنوات في مقابل مساحة نصية قصيرة _الحجم الورقي للرواية_ إذ وجد الروائي في القطع/الحذف بديلا موضوعيا لتجاوز مراحل زمنية ثانوية من القصة حفاظا على الفترات القوية التي يسند مهمة عرضها للمشهد، ويفسر عمر عاشور هذا الإجراء بعمل الروائي على بناء شخصية روائية مركبة تعيش حالة تأزم نفسي وصراع حضاري، فيفسح لها المجال لتعبر "عن نفسها بواسطة الأسلوب المباشر قصد كشف البنية الفكرية التي تنتج هذا الصراع،"[2] فيوسع من دائرة اشتغال المشهد على حساب المرور السريع على الأحداث الثانوية التي حذفها نهائيا.

ويثير في السياق ذاته مسألة تتعلق بالجانب الفني لتوظيف الإيجاز في الخطاب الروائي متجاوزا الطرح التقليدي الذي يجعل منه عامل ربط للمشاهد ببعضها البعض وعرض الأحداث الثانوية ما ينتهي به إلى التقريرية والتسجيلية[3] الأمر الذي أصبح غير مستساغ في الرواية الحديثة التي ترى أن الإيجاز "يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر وخلجات النفس وهو ما حاول كتاب الوعي أن يصلوا إليه."[4] وبالتالي يمنعها من اقتناص تلك اللحظة المعبرة من الحياة في قيمتها المطلقة التي يكشف عنها المشهد الحواري دون الحاجة إلى تصنيف للأحداث المهمة فيها عن غيرها.

[1] -Gerard Genette : Figure 3. Edition du Seuil. 1972. Paris. France. P.142.

[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص94.

[3]- المصدر نفسه ، ص94.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرواية. ص88.

يدرج الباحث الوظائف التقليدية للإيجاز والتي استقاها عن سيزا قاسم ليقيس عليها عدم التزام الطيب صالح بتوظيفها كلها، ليس فقط لقلة عددها في مبنى الرواية بل لكون "ما وجد من إيجازات لا يستغل بنفسه داخل مقاطع نصية، فهو غالبا ما يورد مرتبطا بخطابات الشخصيات المسرودة منها والمتبدلة، أو منسوجا داخل المشاهد."[1] وهو التداخل الذي شكل صعوبة في تحليل الرواية كما صرح الناقد من قبل، ذلك أن "عرض المحكي مجملا، يتقاطع من حيث الدلالة والأداة مع تقنيات أخرى، يبدو أنها موكلة بالمهمة نفسها. مما يجعل أمر الالتباس واردا "[2]، حيث يتسع المشهد على سبيل المثال ليضم المفارقات الزمنية بنوعيها وكافة الحركات السردية من وصف وإيجاز وحذف.

يفسح عمر عاشور مجالا للبحث في قضية أخرى تنظر في علاقة الإيجاز بكل من الخلاصة الاستذكارية التي ترتبط بالماضي من جهة، وخلاصة ترتبط بالحاضر من جهة ثانية، "تصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث."[3] وإذا كانت الخلاصة الاستذكارية لا تسهم في تسريع زمن القصة وهي الوظيفة الأساس للإيجاز لكونها ترتبط بزمن ماض وأحداث سابقة تجاوزها زمن القص، فإن خلاصة المستجدات "تنطلق من النقطة التي بلغها السرد لتضغط مدة معينة تؤدي بالمرور السريع إلى نقطة موالية،"[4] مما يسهم في تسريع إيقاع السرد. وهنا نسجل أن الباحث قد أحصى مثالا واحدا لخلاصة المستجدات في مقابل الخلاصات الاستذكارية التي سجلت حضورا تخلل المشاهد الحوارية وارتبط بحديث الشخصيات .

كما يلاحظ استغناء الروائي الطيب صالح عن الإيجاز في تقديم المشاهد والربط بينها "كونه تارة يدخل في المشهد مباشرة وتارة يعمل على التقديم له بالتوقف، سواء كان التوقف وصفا أو تحليلا، أما الإيجازات التي تدخل في هذه الوظيفة فيغلب عليها القصر، إذ لا تتجاوز في الغالب نقل حدث

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح.ص 95.

[2]- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث. ص188.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص146.

[4]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص100.

واحد أو خطاب واحد،"[1] كما يعفيه من مهمة سد الثغرات الزمنية ويسندها إلى كل من المشهد والتوقف ما قلص حضوره على مستوى الخطاب الروائي في مقابل هيمنة كل من المشهد والوصف والقطع/الحذف، ويفسر هذا القصور على المستوى البنائي بقصر المسافة الكتابية مقارنة بزمن القصة، أما على المستوى الجمالي فيعلل ذلك بمدى شعرية الأساليب السردية أو ضيق الوحدات الزمنية.

3_المجمل عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يستند الباحث في مستهل تناوله لتقنية المجمل _التي فضل تسميتها الخلاصة_ إلى تعريف جيرار جنيت المقتبس عن مؤلفه (خطاب الحكاية) حيث يختصر الروائي مراحل زمنية طويلة في خطاب وجيز[2]، ما ينتج حركة تسريع للسرد تستهدف بعض أجزاء القصة تخلقه حالة تكثيف وإيجاز في عرض أحداث القصة ويوضح الباحث بناء على رؤية سيزا قاسم نوع الأحداث التي يطالها الإيجاز، والتي تكون في الغالب هامشية وغير جديرة باهتمام القارئ .

ثم يأتي على الإشارة إلى العلاقة التي تربط الإيجاز بالسرد الاستذكاري، فلا يتم تلخيص الأحداث إلا بعد أن تصبح جزءا من الماضي، إذ يستحيل تلخيص أحداث غير مكتملة أو في طور النمو، حيث يعد بيرسي لوبوك[3] أول من تطرق لعلاقة الخلاصة بالاستذكار الذي يعتبر من أهم وظائفه الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فبعد أن يعمد السارد إلى تقديم الشخصيات من خلال المشاهد يرجع إلى الوراء ليعرض ملخصا عن ماضيها ثم يعود ليقفز إلى الأمام من جديد. فتعمل هاته الخلاصة الاسترجاعية على تزويد القارئ بالمعلومات حول ماضي الشخصيات، ناهيك عن دورها في سد ثغرات السرد من خلال الإشارة إلى الأحداث التي جرت قبل زمن وقوع القصة.

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص102.

[2]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص168،169.

[3]- ينظر: بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص69.

يتعرض الباحث بشكل موجز وسريع لسرعة السرد التي تختلف حسب طبيعة المدة المختصرة والموجزة مستشهدا بما جاء به حسن بحراوي[1] الذي كشف الفرق بين خلاصة تختصر عشر سنوات من الزمن وأخرى تختصر يوما واحدا أو بعضا منه على المستوى الوظيفي والبنائي حيث يتناسب طول المدة الملخصة طردا مع سرعة الحكي، وبذلك "يتميز الإجمال بسرعته المتغيرة، فتتفاوت النصوص المجملة كميا حسب سياقها والوظيفة التي تؤديها والمادة التي تنقلها وكيفية تعامل الراوي معها"[2]، إلا أن لونيس بن علي لم يفصل في الأمر ولم يستشهد بنماذج من الرواية واكتفى برص هذه التعريفات النظرية دون شرح واستدلال.

يجد لونيس بن علي أن الملخصات في رواية محمد ديب "الأميرة الموريسكية" تتميز بشكلها المقتضب جدا الناتج عن درجة التكثيف، فتختزل يوما أو بضعة أيام، في جملة واحدة أو أقل[3] وإن كان قد استشهد بأمثلة من الرواية، فلا يكون بهذا الطرح قد أتى بجديد لأن المجمل أو الإيجاز أو الخلاصة كما يسميه هو، يتميز "عادة باختصار أحداث كثيرة في عدد قليل من الأسطر، أو الكلمات."[4] فيحمل بذلك سمة الاختزال سواء على مستوى الزمن من خلال القفز على فترات زمنية أو من خلال المساحة التي يشغلها من النص، وينهض بوظيفة التقديم للمشاهد والربط بينها وسد الثغرات، فيصبغ حركية الخطاب بوتيرة سريعة متجاوزة بعض الأحداث اقتصادا في السرد.

ويتطرق في ختام تناوله للمجمل إلى الإيجاز الذي يمس الأحداث التي يمكن أن تحدث فيما يأتي من الزمن، أي التي ترتبط بالمستقبل ولم يحن وقت حدوثها، بعد أن كان قد تطرق للإيجاز الاستذكاري، حيث "يجوز افتراضا، أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة."[5] ومن ثمة يأتي على الاستشهاد بمثال من الرواية يظهر في حديث البطلة (ليلي بيل)

[1] _حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.ص 151

[2] – عبد الوهاب الرقيق، في السرد. دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص26.

[3] – ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص170.

[4] – إبراهيم خليل. بنية النص الروائي. دراسة، الدار العربية للعلوم. ناشرون. بيروت، لبنان. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص59.

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.ص 145.

"وسنقضي حياتنا كلها معا، ربما لمئة سنة"[1] حيث تقوم على إيجاز ما سيحدث من أحداث مستقبلا فتجمله في عيشها، بكل ما ينطوي عليه العيش من معنى، وما يتضمنه من أحداث ومعايشة قد تمتد لمدة مئة عام من الزمن رفقة أشجارها.

ويخلص في نهاية الأمر إلى أن رواية (الأميرة الموريسكية) هي خلاصة يوميات أسرة مختلطة تعيش بأوربا جاء فيها السرد على لسان البطلة الطفلة ما جعلها تغفل عن ذكر كل التفاصيل.[2] فالرواية والسرد القصصي بصفة عامة يعمل على اختزال مواقف حياتية مما يضج بها الواقع ويعيشها العالم في قالب فني وشكل سردي تكسبه تقنيات الخطاب الزمنية طابع الاكتمال.

ج_ الوقفة: (la pause)

تعد الوقفة إحدى الحركات السردية التي تتحدد على أساسها ديمومة الزمن في المحكي، فتعمل على إبطاء وتيرة السرد إلى جانب المشهد، يلجأ فيها السرد إلى توقيف عجلة سير الأحداث وتناميها "بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي"[3] على مستوى الخطاب محررا إياه من سلطة الزمن فاسحا المجال أمام خطاب واصف يسعى من خلاله إلى تجسيد "مشهد العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات"[4] تتيح للسارد فرصة إعادة ترتيب أفكاره وبناء نهج يسير عليه الآتي من الأحداث، كما تعطي القارئ فرصة ربط النص المكتوب بالعالم المتخيل وتمثل فضاء الرواية الزماني والمكاني من خلال المؤشرات الحسية التي يدسها في ثنايا الخطاب قصد تأثيثه وبث الروح فيه.

يعمل السرد في الخطاب الروائي على عرض الأفعال والأحداث التي تشكل مضمون القصة في حين يتولى الوصف تقديم الشخصيات وتأثيث الفضاء وتوصيف الأشياء ما يجعل من المستحيل وجود نص سردي خال من الوصف حين يصبح حتى الفعل "وصفيا بهذا القدر أو ذاك من خلال

[1]– محمد ديب، الأميرة الموريسكية، تر: لونيس بن علي، ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص،70،69.

[2]– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص171.

[3]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 310.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرواية. ص155.

الدقة التي يمنحها لعرض الحدث"[1] فكان السرد أحوج إلى الوصف من حاجة الوصف إلى السرد، هاته الحاجة التي تنبع من اعتماد الأول على الثاني في خلق البيئة التي تجري فيها وقائع القصة، إضافة إلى الجانب التزييني وإن كان يرتبط بالبلاغة القديمة التي تقيمه "مقام باقي الأشكال الأسلوبية بصفته واحدا من محسنات الخطاب"[2] فتجرده بذلك من باقي الوظائف التي تبلورت لاحقا مع الدراسات البلاغية الحديثة فحددت دوره في بناء النص.

يسند جيرار جنيت في إطار تعامله مع النص السردي وظيفة أخرى للوصف تندرج ضمن التقليد الأدبي الكلاسيكي وهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الآن نفسه[3]، تجعل منه عاملا أساسيا حين يضطلع بمهمة بناء الشخصية بذكر ملامحها الخارجية أو تفسير سلوكاتها وطباعها، وتأثيث الفضاء، ووصف الأحداث سيرها وتناميها، فيغدو سببا يسعى من خلاله الكاتب إلى خلق إيهام بواقعية المحكي من خلال ملامسة التجسيد الحسي في الخطاب، كما يصير نتيجة يروم تحقيقها لبناء عالم متخيل متكامل.

تنأى النصوص الوصفية عن الاحتكام للزمن الذي يصنع توالي الأحداث في الخطاب السردي، فتنفرد بتشكيل مقاطع مستقلة بنفسها، وإن كان السرد غير قادر على توفير هاته الاستقلالية لنفسه بمعزل عن الوصف، الذي ليس "في واقع الحال، سوى خديم لازم للسرد، وهو فوق ذلك خاضع باستمرار ومستعبدا أبدا"[4] ذلك أنه يمثل استراحة يتجدد من بعدها مسار القص، كما تكمن مهمته في مشاركة الفعل السردي في إنجاح الوظيفة الحكائية.

[1]- جيرار جنيت، حدود السرد، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992. ص76.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

[3]- ينظر: المصدر نفسه ، ص77.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص76.

1_الوقفة عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"":

تفتتح الباحثة تقديمها للوصف بعرض معادلة زمنية يكون فيها زمن الحكي زمنا غير متناه، في حين ينعدم زمن القصة فيساوي الصفر، وترفقها برسم توضيحي لم يضطلع بوظيفته طالما لم يتعزز بتعليق يساعد المتلقي على فهم المراد، خاصة وأن الباحثة لم تثبت على مصطلح معين بين زمن الرواية وزمن القصة فنجدها تدرج مرة (زر=0) وسابقا (زق=0)[1] على سبيل المثال. وفي كلتا الحالتين وكما هو معروف تحيل الوقفة _ كما يشير اسمها _ إلى توقف نسبي لزمن تنامي أحداث القصة[2] وليس إلى تراجع القصة كما أشارت هي في السياق ذاته كما لو أن الأحداث تعود أدراجها نحو الاختفاء والزوال.

فتحصر تمظهر الوقفة على مستوى الخطاب السردي في حالتين؛ الوقفة الوصفية التي تصف مظهر الشخصية الخارجي أو وصف ذهنها أو وصفها خارجيا وذهنيا، في حين تكمن الحالة الثانية في "التعاليق الفلسفية، أو الأخلاقية أو الإيديولوجية التي يقوم بها السارد."[3] فإن كانت بوصفها ذاك تقصد التعليق على قضية ما والتي يكون مسبوقا عادة بطرح ما، فهو يصنف في هذه الحالة ضمن إطار المشهد الحواري طالما أن التعليق سيكون موجها لشخصية معينة أو يكون ردا عليه. ولعلها تقصد الوقفات التأملية للشخصية كالنموذج الذي صاغه جيرار جنيت عن الحكاية البروستية التي "لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفا تأمليا للبطل نفسه."[4] وفي هذه الحالة وجب عليها ضبط التعريف بما يكون كفيلا بعدم تضليل القارئ .

أشارت الباحثة في الجانب النظري من الدراسة وبشكل سريع ومختصر إلى وظائف الوصف عند كل من جيرار جنيت وفيليب هامون، كما ربطت بين الوصف والصورة السردية التي تعمد إلى تصوير

[1]- ينظر آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص34

[2]- ينظر جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص112.

[3]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة".ص35.

[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص112.

الشيء وهو في حالة حركة، وكذا علاقة الزمن بالمكان.[1] ولعل التطرق لهاته القضايا المهمة والمتشعبة يحتاج إلى حيز نصي أوسع يفيها حقها من الوصف والتحليل والاستشهاد خاصة في مقاربة بنيوية تطبيقية تحتاج إلى تمهيد نظري مستوفي الشروط العلمية يسهل لاحقا التناول التطبيقي للنماذج المقترحة من الرواية.

تنطلق آسيا قرين في المقاربة التطبيقية للوصف في رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة) من الجمع بين التحليل النفسي والوصف على اعتبار أنهما يشكلان موضوع توقف السرد وتستشهد برؤية جان ريكاردو لتبيان وجه الشبه بينهما والمتمثل في طول المسافة السردية الذي يعود إلى الموضوع محل الوصف والخاضع لترتيبات تتعلق بالموقع والصفات والعناصر، ووجه الاختلاف الذي يجعل الزمن الروائي بطيئا جدا في التحليل النفسي ومتوقفا في الوصف.[2] ثم ترصد الباحثة في لائحة[3] أهم التوقفات التي شكلها الوصف والتحليل النفسي من دون الفصل بينهما، فضلا عن عدم تحديد المحطات التي تناولت التعليقات كما أسلفت الذكر، والتي صنفتها من خلال محطات زمنية تشكل زمن الرواية.

وتخلص في آخر المطاف إلى ذكر ما يلفت الانتباه في الرواية؛ والمتمثل في سعي الروائي نجيب محفوظ إلى "الكشف عن أفكار بطلها وتأملاته وصراعه النفسي وقليلة هي مقاطع التحليل النفسي، المتعلقة بغيره من شخصيات الرواية،"[4] حيث حازت الوقفات التي تناولت التحليل النفسي عند البطل نصيب الأسد مقارنة بتلك المتعلقة بباقي الشخصيات، وإن كان وصف المظهر الخارجي وما تعلق بوصف المكان قد شكلا أيضا حضورا ملموسا على مستوى الخطاب ما يجعل الروائي في نظر الناقدة

[1]-ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص36.

[2]- ينظر: المصدر نفسه ص111_112.

[3]_ ينظر: المصدر نفسه، ص113.

[4]- المصدر نفسه. ص114.

مبدعا مجيدا للوصف.[1] وهو حكم تتجاوزه المقاربة البنيوية التي تجعل النسق وانتظام بنياته محور اهتمامها من دون إصدار أحكام بالجودة أو بغيرها على النص أو صاحبه.

2_الوقفة لدى عمر عاشور (البنية السردية عند الطيب صالح):

ينطلق الباحث في تقديمه للتوقف من كونه أحد المظاهر التي يفرزها عدم التوافق بين محوري الزمن، حيث يعلق سرد الأحداث ويتم الانتقال إلى الوصف ما ينتج عنه "ديمومة معدومة في حالة الوصف وديمومة قريبة من الصفر أثناء التحليل النفسي."[2] فإذا كانت الحالة الأولى تمثل وصفا خالصا يتناول على إثره السارد ملمحا خارجيا للشخصيات أو منظرا من المناظر في الرواية، فيعطل حركة الزمن ويحيلها إلى الصفر فإنه في الحالة الثانية وصف ممزوج بالسرد حين " يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد"[3] فلا ينعدم فيه الزمن كليا، بل ينزل إلى درجة دنيا من الحركية بما يسمح للشخصية في حال التأمل بالغوص في بواطن الذات والتعبير عن خلجاتها أو التأمل في ما يحيط بها.

جمع عمر عاشور الحركات السردية التي تعمل على تسريع السرد وتبطيئه تحت عنوان واحد هو الإيقاع الزمني نظرا للصعوبة التي واجهته في الفصل بينها على مستوى التطبيق فأتى بها مترابطة متمازجة متداخلة، فكثيرا ما تم "دمج الوصف داخل ردود (Répliques) المحاورين، وهذا لقيام بنية هذه الرواية على المناقشة والتضمين"[4] فكان البطل على سبيل المثال يتحين الفرص كل مرة يتناول فيها الحديث عن نفسه؛ أو يصف مغامراته والأمكنة التي زارها أو أقام بها، ناهيك عن وصف مشاعره، مخاوفه وأفكاره، إلا أن عمر عاشور اكتفى بذكر مثال واحد عن احتواء المشهد للوصف

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة، ص115.

[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص26.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي. ص77.

[4]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص87.

وهي "الفقرة المخصصة لوصف غرفة البطل في لندن"[1] ومثال آخر أدرجه ضمن الحوار الواصف بعد أن ميز الحوار بحسب وظيفته إلى محلل، وموجز وواصف[2]، وقد كان بإمكانه إدراج نماذج عدة من الرواية التي احتفت بالوصف بوصفه تقنية سردية ذات حضور إلا أنّه اكتفى برصدها ضمن جدول إحصائي بالملحق.

3- الوقفة وتعطل السرد عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يربط الباحث الوقفة بما تحدثه من تعطل لحركية الزمن وتوقيف لمسار الحكي من خلال اعتمادها تقنية الوصف والمواقف التأملية. ويستشهد بحسن بحراوي ليبين أنها نتاج انعدام التوازي بين زمني القصة والخطاب، ويربط طول وقصر التوقف بمدى أهمية الموقف من دون أي تفاصيل تذكر. ومن خلال رصده لمحمل الوقفات في الرواية والتي كانت كثيرة يميز بين وقفات وصفية تضطلع بمهمة الوصف سواء المتعلق بالمكان أو المتعلق بالشخصية، فضلا عن وقفات تأملية "ذات بعد عمودي/عميق تكشف عن الرؤى والمواقف التي يبديها البطل وهي ذات صلة بالزمنية السيكولوجية."[3] كون البطل أو الشخصية بصفة عامة تعيش زمنا نفسيا خاصا حين تكون في حالة تأمل أو شرود تختلف عن الزمن الطبيعي.

ويلاحظ ما تحدثه الوقفات الوصفية والتأملية التي تتخلل السرد من تغير في حركية الإيقاع على مستوى الخطاب السردي بين تبطيء وتسريع، فيعرض أمثلة مستقاة من الرواية تتعلق بوصف شخصيات وأمكنة[4] من دون تبيان نسبة سيرورة الزمن فيها، فكون الأولى ترتبط بوقفات تعتمد الوصف خالصا، فإنّها تؤول إلى زمنية تساوي الصفر. ومن ثم فإن "التوقف المعني هنا هو التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص99.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص102.

[3]-لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص142.

[4]- المصدر نفسه ، ص144.

القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية."[1] إلا أن لونيس بن علي يتجاوز ذلك للبحث في تلك العينات عن البعد الذاتي في الوصف[2] كونه ورد على لسان البطلة، ومن ثم لم يكن مجردا مما تشعر به إزاء الأشخاص، الأشياء والأمكنة التي شكلت عالمها الخاص؛ إنما صحبته رؤيتها النافذة إلى عمق الموصوفات متجاوزة كل ما هو حسي.

يخضع الخطاب في رواية (الأميرة الموريسكية) إلى نوع ثان من الوقفات تصنعها تأملات الشخصيات خاصة المتعلقة بالبطلة، تتجلى بحسب رؤية لونيس بن علي في مظاهر عدة منها "الحلم، التأملات الشاردة، والقصص المتضمنة."[3] ما يفتح بابا للاستفسار حول ما إذا كانت القصص المتضمنة خالية فعلا من زمنية الخطاب، ومثلها الحلم، فيأتي رد لونيس بن علي متبوعا بعرض نماذج من الرواية حول اللحظات التأملية المرتبطة بالحلم؛ إنّها فعلا "تمثل توقفا للزمن العام للرواية، ودخولا في زمن آخر خاص بزمن القصة المرواة "[4] فالقصص المتضمنة تنفرد بزمنيتها الخاصة، والتي تتقاطع عموديا مع زمن قصة الرواية فتشكل توقفا لسيرورة الزمن الروائي، ليفسح المجال لزمنية القصة المتضمنة، ثم العودة من جديد إلى الخط التتابعي لأحداث الرواية.

د_الحذف: (L ellipse)

يعمل الحذف بوصفه إحدى تقنيات تقليص الزمن على تكثيف المعنى، وقد عرفته البلاغة والدراسات النحوية قبل أن توظفه الدراسات السردية للدلالة على إسقاط فترات طويلة كانت أو قصيرة من زمن القصة على مستوى النص، حيث "لا يطابق أي جزء من الزمن الخطابي الذي يجري في التخييل"[5] ومن دون أن تحدث هاته القفزة الزمنية _صريحة كانت أو ضمنية_ على جملة الأحداث

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص90.

[2]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص 145.

[3]- المصدر نفسه، ص146.

[4]- المصدر نفسه، ص 148_149.

[5]- تزفيطان تودوروف، الشعرية. ص49.

أو ماضي الشخصيات إخلالا يمس المضمون العام للمتن الروائي، ما ينتج عنه اقتصادا للسرد وتسريعا لوتيرته على مستوى الخطاب.

يُوظف الروائي الحذف تقنية سردية تمكنه من إسقاط بعض الأحداث التي لا يرى جدوى من إدراجها، كونه غير قادر على تتبع أدق تفاصيل الأحداث ورصد كل حركات الشخصيات وسكناتها وإلا سيضطره الأمر إلى كتابة صفحات لا تنتهي " كل كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة، ذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أن نقدم أيضا تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين"[1]، ما يجعل الخطاب الروائي يفقد وحدته وترابطه، فيشوبه التكرار والإطالة التي تفقد القراءة لذتها، وقد تضيع خيوط الحبكة في ظل تشتت ذهن القارئ الذي يتعبه تتبع الجزئيات التي قد تنأى به بعيدا عن الحدث الجوهري.

يتخذ الحذف على مستوى الخطاب أشكالا عدة، فقد يعمد الروائي إلى التصريح بالمدة المحذوفة كما قد يكتفي فقط بالإشارة إليها ليستدل عليها المتلقي أثناء القراءة من خلال عبور فجوة أو القفز على ثغرة تتخلل التسلسل الزمني للقصة، وقد يكون الحذف محددا بزمن معين وقد يجعل منه الكاتب حذفا غير محدد بميقات معلوم، ما جعل جيرار جنيت يميز بين ثلاثة أنواع من الحذوف؛ الصريحة التي تكشف عن وجود قطع محدد أو غير محدد، الضمنية وهي تلك التي لا يصرح بها بل يتوصل إليها من خلال الاستدلال، ويضيف نوعا آخر من الحذوف وهي الافتراضية والتي يصعب موضعتها على مستوى الخطاب[2] إذ افتراض وجودها يفسره البياض الفاصل بين المقاطع السردية وبين فصول الرواية.

1_ الحذف عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"":

تستخدم الباحثة مصطلح الثغرة وتمهد له بالمعادلة الزمنية (زق=س) و(زح=0) حيث يكون زمن القصة متوقفا في درجة الصفر حين يقابله زمن سرد غير متناه، ثم تعلق على الترسيمة التي أردفتها

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الحديثة. تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص100.

[2]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص ص 117، 118، 119.

لتوضيح تقاطع زمني القصة والحكي عند نقطة الحذف بقفز السارد على مسافة زمنية تم إسقاطها من مسار السرد، لتأتي لاحقا على ذكر أنواع الحذف، فتعرف الحذوف الضمنية بما "يفهم ويستنتج، كالبياض الذي يكون بين فقرتين لحدثين بعيدين في الزمن"[1] وهو تعريف لا يحقق الفائدة المرجوة إذا ما عدنا إلى تعريف جيرار جنيت الذي يشرح بإسهاب هذا المصطلح، فيرى أن الحذوف الضمنية "لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية."[2] في غياب قرائن لفظية وإشارات دالة على مستوى الخطاب تفصح صراحة عن وجود حذف لزمن معين من القصة.

أسقطت آسيا قرين النوع الثالث _ بحسب تصنيفات جيرار جنيت_ من الحذوف وهو الحذف الافتراضي الذي يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن تعلن عن وجوده والتعويل على المتلقي في الوقوف عليه، والذي يحدده حسن بحراوي ب"تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة."[3] تلك البياضات التي تنسبها آسيا قرين إلى الحذوف الضمنية إذا كانت بين الفقرات حين نكون بصدد حدثين متباعدين في الزمن وإلى الانقطاعات[4] إن كانت بين الفصول استنادا إلى جان ريكاردو الذي لا يرى في البياضات المطبعية حذفا بل وقفا للسرد، فيعمل على شل حركته بدل تسريعه[5] وإن كانت لم تتطرق لهذا التفصيل المهم في التمييز بين آراء النقاد حول هذه المسألة بل اكتفت بالإشارة إلى التشويق الذي تحدثه الحذوف على مستوى الخطاب.

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص ص 37، 38

[2]- جيرار جنيت،خطاب الحكاية. ص119.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص164.

[4]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ. ص38.

[5]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص 156.

تتخذ الباحثة تسمية القطع (ص120) في الجانب التطبيقي بدلا عن مصطلح الثغرة (ص37) الذي تبنته في الجانب النظري، لتبدأ بالقطع الصريح[1] تعرفه استنادا إلى تحديدات جيرار جنيت وإن كانت لم تنته إلى غيره، ترى أنه يتخذ أحيانا فحوى روائيا حين يثري مضمون الرواية بدلالة ما لتدرج مثالا، يرى جيرار جينت أنه _ ذات المثال تقريبا_ يضيف إلى الإشارة الزمنية خبرا ذا مضمون قصصي فيكون بذلك الحذف المقرون بنعت أحد موارد السرد الروائي[2]، فغدت تعريفاتها مجتزأة، غير خاضعة لتحديد دقيق، وكان حريا بها بعد أن بدأت التعريف بالقطع الصريح أن تنتهي إلى بقية الحذوف، فتفيها حقها من الشرح والتفصيل، خاصة وقد أحصت جملة منها ضمن جدول يبين نوعها والصفحة التي وردت بها من دون أي تعليق يفسر دوافع الروائي إلى توظيفها، ولا المسافة التي غطتها ولا كشفا لدورها الجمالي والبنائي على مستوى الخطاب.

2_ الحذف لدى عمر عاشور في "البنية السردية عند الطيب صالح":

يعرف الباحث القطع* انطلاقا من تقاطع محوري زمني الرواية حيث يمتد زمن الخطاب نحو ما لانهاية وتنتهي المسافة السردية إلى نقطة قريبة من الصفر، ليحدد وجوب توفر شروط للحذف على غرار وجود أمارة دالة صريحة أو قابلة للاستدلال من النص الروائي، وأن يضطلع بدور وظيفي[3] يسهم من خلاله في اقتصاد السرد بإسقاط أحداث من الرواية وتسريع وتيرته بالقفز بزمن المحكي على مسافات زمنية نحو الأمام ذلك "أن ما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقعا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخيلية، وفوق أنه يوثق عرى التلاحم بينها ويغمر الأسلوب انفعالا وقوة"[4] ما يحقق للعمل الروائي أبعادا فنية وجمالية تتجلى بصورة أوضح على مستوى الدلالة عن طريق التكثيف وعلى مستوى الشكل من خلال تكسير خطية التسلسل الزمني، وتسخير مساحات البياض والفراغ على الصفحة.

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، ص120.

[2]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص118.

[3]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص24.

[4]-نفلة حسن أحمد العزي. تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني. دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. ط1، 2011 ،ص82.

يستقي عمر عاشور تعريفاته لأنواع الحذوف من محدد وغير محدد، ضمني وصريح، من تحديدات جيرار جنيت التي تعد المنهل المعين لجل المشتغلين على السرديات عامة والعربية منها على وجه الخصوص. ورغم الصعوبات التي واجهته في تطبيق إجراءات التحليل السردي لقياس الديمومة في الرواية لطابعها المتفرد بتداخل الحركات السردية بعضها ببعض، إلا أنه يجد ما يمكنه من تتبع هذه التجليات على غرار "القطع (البياض) الفاصل بين الفصلين الثاني والثالث (ص62) والذي لا تنص الرواية على مدته، يضع الأحداث اللاحقة له تجري زمنيا في إطار مجهول،"[1] من خلال الاستفادة من المؤشرات الزمنية قصد تتبع المسار السردي للأحداث بما يملأ الفراغ الزمني الذي أحدثه الفراغ الفاصل بين الفصلين.

ثم يقف عند نقطة مهمة في مقاربته لرواية (موسم الهجرة إلى الشمال) تتمثل في اعتماد الكاتب خاصية الحذف بدل الإيجاز لتقليص زمن القصة الممتد على مدى خمس سنوات بما يتناسب وحجم الرواية الورقي (128) صفحة، تمت فيها معالجة الفترات الثانوية عن طريق القطع[2] فخلق حركة تسريع شديدة تقابل كل حركة تبطيء يخلقها المشهد، وعن سبب توظيف (الطيب صالح) هذه الإستراتيجية المبنية على الحذف لبعض الأحداث بدل إغفالها عن طريق الإيجاز فيبرر بكونها الأنسب للحوار المباشر الذي يتولاه البطل ذو التركيبة النفسية والذهنية المضطربة للكشف عما يعانيه من صراعات فكرية بسبب صدام الحضارات.

يخلص عمر عاشور إلى أنّ الحضور المهيمن للقطع على مستوى الخطاب الروائي قد خلق فجوات تم تداركها في حالة الإيجاز من نوع خلاصة المستجدات باللجوء إلى التكرار المتشابه كونه يلغي الإحساس بالقطع حين يربط بالسرعة السردية.[3] ولعل قضية كهذه كان جديرا أن يخصص لها الباحث مجالا أرحب للبحث والاستدلال من الرواية بما يرفع اللبس عن القارئ، لا أن تدرج في الخاتمة

[1]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص94.

[3]- ينظر: المصدر نفسه. ص108.

كإشارة خاطفة خاصة وأن "الكثيرين من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات."[1] فقد يعمد الحذف إلى إسقاط أحداث من القصة أو فترات من حياة الشخصيات من دون استدراكها عن طريق التواتر. وليس بالضرورة أن يجد الروائي حاجة إلى سد ثغرات يكون قد سعى إلى إحداثها استجابة لدواع جمالية.

3_ الحذف عند لونيس بن علي في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يعرف الباحث الحذف بوصفه تقنية لتسريع حركية الأحداث في الرواية، تعمل على إسقاط فترة من زمن القصة فلا تذكر نصيا، ما يدفع بالأحداث نحو الأمام، حيث تسهم معرفة المدة المحذوفة في مساعدة القارئ على تتبع الأحداث، على عكس من تلك النصوص السردية التي لا يصرح فيها بمدة الحذف فيسبب غياب مؤشرات على ذلك ضبابية تشوش ذهن القارئ[2]، مع أن تداخل الأزمنة في العمل السردي من نتاج هذه الحذوف، لهذا "يستمد الحذف في المحكي بلاغته، من جهل القارئ بالمقطع أو المقاطع المحذوفة. باستثناء ما يستنبطه من قوته التخيلية التي تسمح بسد الفجوات، وترتيب الأحداث وفق بنائه الخاص لها،"[3] ومن ثم فتوظيف الحذف والضمني منه على وجه التحديد يكون لغاية جمالية وبنائية بحتة؛ أما تشتيت تركيز القارئ فهو أبعد ما يمكن أن يفكر فيه.

يعمد لونيس بن علي إلى تبني تحديدات جيرار جنيت في خطاب الحكاية، لرصد تمظهرات الحذف بأنواعه في الخطاب الروائي حيث سجل حضورا مهما له، إلا أنه ينتهي في السياق ذاته إلى قلة الحذوف الصريحة في رواية "الأميرة الموريسكية" لمحمد ديب[4] وإن كان قد ذكر منه ثلاثة أمثلة، فهو لم يعلل ذلك، رغم تأكيده على أن الرواية قد اصطنعت الحذف بشكل لافت للانتباه، لذلك يسد الباحث هذه الفجوة بإشارته إلى الاستذكار الذي يحتم القفز على مراحل زمنية وعدم

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ص100.

[2]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص159.

[3]- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينيت في النقد العربي الحديث. ص192.

[4]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص160.

استدعائها، وهنا بدوره يتناقض مع حرصه على علاقة البطلة بالزمن الماضوي، وفي هذا الصدد، يأتي على ذكر أمثلة على غرار عودة الطفلة بعد يومين من الغياب، وفي مثال ثان تم فيه تخطي أربع سنوات مضت من زمن القصة متعلقة بما قبل ولادة ليلي بيل، "إنها بالنظر إلى تقنية الاستذكار تمثل مداه الذي يفصل بين الحاضر واللحظة المستذكرة."[1] حيث تم القفز على مرحلة زمنية سابقة لزمنية التلفظ، فيلتقي فيها الحذف على اعتبار أنه تم إسقاط ما حدث طيلة السنوات الأربع، فلم تذكر مع مدى الاسترجاع الذي يحوز مجال زمن العودة نحو الوراء.

يستحوذ الحذف الضمني على النصيب الأوفر حضورا على مستوى الخطاب الروائي ولا يمكن لأي رواية الاستغناء عن توظيفه، إذ يسمح للكاتب بتجاوز فائض الزمن من السرد، كما يسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلالية تامة عن الخطية الزمنية التي يرسمها مسار تنامي الأحداث وتواليها[2]. وقد استند لونيس بن علي في تعريفه للحذف الضمني بجيرار جنيت، حيث لا وجود لقرينة دالة عليه ويستدل على وجوده من خلال فجوة تتخلل التسلسل الزمني، ورغم وفرة هذا النوع من الحذف في الرواية إلا أنّ الناقد اختار مثالين يتصدر الأول بداية السرد، حيث تفتتح قصة الأم بنقاط حذف (ثلاث نقاط متتابعة) دلالة على وجود أحداث سابقة لم يتم ذكرها، لتنته بقطع مسار الأحداث عند نقطة محددة دون إخطار القارئ بما جرى بعدها[3]، فتثير النهاية المفتوحة للقصة المتضمنة خيال القارئ لتوقع مجريات السرد اللاحقة.

يعرض لونيس بن علي مثالا آخر من الحذوف الضمنية لا يختلف كثيرا عن سابقه، يتعلق بقصة متضمنة ضمن الإطار الكلي للرواية، حيث يقص الأب على ابنته قصة النبي إسماعيل التي ينهيها الروائي بثلاث نقاط متتالية، ولعل ذلك ما دفع الطفلة إلى تخيل ما حذف من قصة إسماعيل، ولا غرابة أن نجدها تعلن عن ذلك، حين تحاول في أوقات محددة تخيل ما حدث لإسماعيل، وهو حذف

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص160-161.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص162.

[3]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص162.

يجد فيه الناقد غاية "أرادها الروائي أن تكون ذات علاقة بحال شخصيات الرواية التي عانت وتعاني المنفى. فشخصيات الرواية ذاتها تجهل مصيرها، مثلما جهلت ليلي بيل مصير الفتى إسماعيل التائه في فضاء صحراوي لا متناهي."[1] وهي غاية قد لا تحقق ذات الوقع في نفس القارئ العارف بتفاصيل القصة –بحيث لا تخفى على أحد ولا على الروائي نفسه الذي يعلم أنها لا تخفى على أحد– كما لا تثيره محاولة البطلة ليلي بيل تأويل مجريات أحداثها اللاحقة، ومن ثمة كانت غاية الروائي تكمن فيما أفصح عنه، وهو استجابة الله لصوت الطفل إسماعيل في ذلك المكان القصي وتأكد ذلك حين طمأن الملاك أمه. ومع ذلك أحال الحذف في نهاية هذه القصة (...) على حذف ضمني اجتهدت الطفلة من أجل ملئه متوسلة بفاعلية المخيلة، غير أن الباحث التبس عليه الأمر في هذا المقام، فاستعمل مصطلح "الحذف الافتراضي"[2] بدل مصطلح "الحذف الضمني".

يستعين الباحث بمصادر غربية ممثلة في جيرار جنيت وميشال بوتور للتعريف بالحذف الافتراضي بوصفه تقنية مهمة لتسريع السرد الذي تصعب موقعته في النص لغياب قرائن دالة عليه، ما يدعو لافتراض وجوده عبر البياضات المطبعية التي تتخلل الخطاب الروائي[3] شكلا نموذجيا لتمظهره العيني. كما استشهد بنص لمحمد مفتاح[4] يتطرق فيه للبياض الذي يدخل ضمن إطار ظاهرة نصية الإضمار، حيث يمنح القارئ حرية سد الفجوات وملء الثغرات، معرجا على استعراض رؤية آيزر للبياضات في النصوص لينتهي إلى أنواعها حسب تصنيف بعض الباحثين* ليخلص إلى التفاعل الذي يخلقه البياض بين القارئ والنص من خلال إشراكه في عملية البناء التخييلي لعالم القصة.

تتخلل رواية (الأميرة الموريسكية) بياضات تفصل بين الفقرات وأخرى بين الفصول، يتتبع لونيس بن علي آثارها البنائية والوظيفية على مستوى الخطاب فتطالعه مساحة بيضاء تبدأ من منتصف

[1]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص163.

[2]_ المصدر نفسه، ص161.

[3]– المصدر نفسه، ص163.

[4]_المصدر نفسه، ص164.

*– لم يحدد لونيس بن علي هوية الباحثين. الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص164.

الصفحة في الفصل الأول، في حين تغطي الكتابة النصف الثاني منها[1]، فيعمد القارئ إلى تصور الأحداث التي سبقت نقطة البداية في الرواية والمحذوفة من نص الخطاب، وإن كانت الاسترجاعات تعمل بين الحين والحين على استدراك هاته المشاهد المحذوفة إلا أنه يبقى حسب قوله "العالم الخفي للرواية هو الذي يتجسد في صورة البياضات أو الفراغات،"[2] أو بعبارة أصح الذي تصنعه البياضات والفراغات في ذهن المتلقي من خلال خلق عالم متخيل يشيده القارئ استنادا إلى تجاربه القرائية الخاصة في بناء التوقعات.

يجد لونيس بن علي في البياضات التي تفصل بين الفقرات مؤشرا نصيا دالا على وجود انتقال بين الأزمنة، ويستدل على ذلك بالحوار الذي تذكرته ليلي بيل وكان قد جمع بينها وبين والدها [3]، إذ تفصل بينه وبين المقطع الذي سبقه مساحة بيضاء حيث تم الانتقال من زمن التلفظ نحو الزمن الماضي، وفي المثال نفسه يندرج بياض آخر ليفصل بين نص سردي ومقطع حواري، كما يتخذ البياض في المثال الثالث بعدا زمنيا يتمثل في الفترة التي غابتها البطلة عن الغرفة وإن كانت فترة طويلة[4]، إلا أنها سرّعت الأحداث بين المشهدين، مشهد الغياب ومشهد الحضور. ف "البياض، أي وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة."[5] وهكذا تسبب هذا البياض الفاصل بين حدثين متباعدين في تسريع السرد بالقفز على فترة زمنية غير محددة من حياة الشخصية وما تضمنته من أحداث.

ويستعرض في مثال آخر حذفا لما هو آت من أحداث، ويتبدى هذا البياض من خلال إسقاط البطلة ليلي بيل ما سيقع، وهو مؤشر واضح عن الحذف الافتراضي، غير أن عبارة "في انتظار أمي" هي التي بينت البياض الفاصل بين المقطعين في الرواية "وهو حذف لما يمكن أن يكون في المستقبل

[1]- ينظر، لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص165.

[2]- المصدر نفسه، ص166.

[3]- المصدر نفسه، ص166.

[4]- المصدر نفسه، ص167.

[5]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجزائرية. ص101.

من أمر هذه الطفلة بعد أن تبعث من موتها."[1] إذ لا سبيل لمعرفة الحذف الافتراضي سوى " افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما."[2] ليخلص الباحث في النهاية إلى هيمنة الحذوف الافتراضية التي تخللت بنية الخطاب الروائي، حيث تعددت وظائفه بين الانتقال بالزمن نحو الماضي تارة وإلى المستقبل تارة أخرى.

3_ التواتر في النقد الروائي الجزائري (Fréquence):

يعد التواتر مظهرا من المظاهر الأساسية التي تعمل على كشف تمظهرات الزمن على مستوى الخطاب السردي على غرار الترتيب والديمومة، وذلك من خلال رصد نسب ومعدلات تكرار الأحداث بين كل من المتن والمبنى، إذ "ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر،"[3] ما يستدعي اللجوء إلى التواتر لدراسة ما يعتري الحدث في المسار الزمني للخطاب من تعدد أو إفراد وما ينتج عنه من اختزال وتكثيف زمني للأحداث، فيغدو الحدث هو المؤشر الزمني لقياس التواتر الذي يمس الأحداث على مستوى القصة، كما يتجلى أيضا على مستوى الخطاب من خلال تكرار المنطوقات السردية في النص الواحد "السرد الإعادي جدير باهتمام خاص وهو وصف لحادثة وقعت مرارا، لأنها حالما تذكر، يغدو استخدامها المتواتر في السرد ملحوظا."[4] ومن ثمة كان حريا على المشتغلين بمجال السرد البحث في تجلياته والتنقيب عن وظائفه البنائية والجمالية، لاسيما من خلال الأحداث المتواترة مما يجدد علاقة القصة بالخطاب. ذلك أن الأمر لا يقف عند تكرار الحدث فقط، بل يمتد ذلك إلى الصيغ المتنوعة التي يقدم بواسطتها.

---

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص168.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص164.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص129.

[4]- ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط1، 1997، ص166.

يقر جيرار جنيت أنّ علاقات التكرار أو التواتر السردي كما يسميه هو لم يحظ بالعناية الكافية من طرف سابقيه دراسة وتطبيقا على الرغم من كونه مظهرا أساسيا لتتبع زمنية الخطاب[1]، وهو ذات الشأن لدى النقاد العرب الذين صبوا اهتماماتهم في مجال الزمن على المفارقات الزمنية والسرعة السردية في حين اتسم تناولهم للتواتر بنوع من الاحتشام والسطحية. وفي هذا الصدد، تبرر آمنة يوسف انصرافها عن تناول التواتر بكونه "قضية أسلوبية، تدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي، جيده ورديئه."[2] وفي هذا التصريح إقصاء للتواتر السردي من الوظيفة الدالة على الزمن، أما يمنى العيد وبعد عرض حدود تداخل الزمنية بالأسلوبية، تخلص إلى القول بأن "التواتر عنصر قائم على جسر بين ما يخص مقولة الزمن وبين ما يخص الأسلوب."[3] فصياغة التكرار في عبارة واحدة يحيل إلى أسلوبية التعبير ومدى قدرة هاته العبارة على أداء وظيفة الإبلاغ والإفادة عن طريق التأكيد والإلحاح، إنما لا يمكن إغفال دور التواتر السردي وما يخلقه من تكثيف زمني، واختصار لمسافات من الخطاب.

ينطلق محمد عزام من طرح إشكال حول مرجعية التواتر الخطابية ووظيفته البلاغية وعن علاقته بالسرد بقوله أنه أمر "اختلف فيه؛ هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية؟ بوصفه علاقات تكرار بين الحكاية والقصة. وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي. وقد عدّه (جينيت) مظهرا من مظاهر الزمنية السردية. كما لا يمنع أن يكون مظهرا أسلوبيا يكشف عن دلالات مخصوصة."[4] وهو الرأي الذي استند إليه للخروج من إشكالية التصنيف إذ لا ضير من جمعه بين الوظيفة الإبلاغية لكونه ظاهرة أسلوبية ووظيفة رصد تمظهرات الزمن في الخطاب إذا اعتمد على أنه تقنية سردية.

وضمن هذا الإطار تتحدد علاقات التواتر حسب جيرار جنيت من خلال أربعة أنماط: 1_أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، 2_ أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، 3_أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، 4_أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، وبناء

[1]- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص129.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط2، 2015، ص103.

[3]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص133.

[4]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص108.

على ذلك يميز جيرار جنيت ضمن التواتر بين ثلاثة أنواع من المحكيات: أ_المحكي الانفرادي، ب_المحكي التكراري، ج_ المحكي الترددي[1].

يعد النقد الروائي في الجزائر مرآة عاكسة لمجريات الممارسات النقدية في جانبيها التطبيقي والتنظيري لما أسس له الغرب ولما اقتبسه العرب عنهم، فغدا مؤَلف جيرار جنيت خطاب الحكاية ضمن (Figure 3) دستور السرديين العرب عامة والجزائريين على وجه الخصوص لما فيه من تفصيل وتدقيق وسهولة في التطبيق، وإن كان تناول التواتر كتقنية سردية تبحث في تجليات الزمن إلى جانب كل من الترتيب والديمومة قد خلق على خلاف سابقيه إشكالية تداخل مع الجانب الأسلوبي.

تخلص آسيا قرين إلى أن التواتر يعمل على الكشف عن البنيات الزمنية، كما "يظهر التغيرات الأسلوبية المختلفة على مستوى التراكيب النصية"[2] من دون أن توضح هذه التغيرات التي تصيب التراكيب النصية، بل تكتفي بالتعقيب على كونه تكرارا يحدث في القصة والحكي معا، في حين يستلهم عمر عاشور عن جيرار جنيت[3] تعريفاته للتواتر السردي من كون الخبر ليس قادرا على الحدوث فقط، بل له القدرة أيضا على التكرار من جديد والتكرار[4] وبناء على ذلك يحدد نماذج التواتر السردي، أما لونيس بن علي فينطلق من الإجحاف الذي نال التواتر في مجال الدراسات السردية رغم حضوره القوي في الخطابات الأدبية، ثم يأتي على ذكر الأنماط الأربعة التكرارية بين الأحداث المسرودة (القصة) والملفوظات السردية (الخطاب) بناء على تصنيف جيرار جنيت[5].

[1]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ص، 130_132

[2]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، ص41.

[3]_عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص ص26،27.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 26.

[5]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص172، 173.

أ_المحكي الانفرادي (récit singulatif):

يشكل النوع الأكثر شيوعا وانتشارا في المسرودات عامة إذ يقابل في القصة كل منطوق سردي حدثا مسرودا، وفي حالة أخرى توافق ملفوظات عديدة لحدوثات عديدة بحيث يشكل ح ن= ق ن[1]، فتتحدد انفرادية التواتر بناء على تساوي عدد التكرارات بين القصة والخطاب لا على عددها.

1_التواتر المفرد عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ":

تقتبس الباحثة تعريفها للتواتر المفرد انطلاقا مما جاء به جيرار جنيت في "خطاب الحكاية" وإن كانت لم تشر إليه علنا، فتعرفه على أساس "التساوي بين عدد مرات الحكي، وعدد مرات القصة، سواء أكان هذا العدد فردا أم جمعا، ويعتبر هذا النوع من التواتر، أكثرها شيوعا في البنية السردية. خاصة عند السرد الخطي لأحداث القصة."[2] وترصد أيضا "أن السارد قد يذكر مرات عديدة ما حدث أكثر من مرة في حالة (ن ح/ن ق)، مع الحفاظ على الأسلوب نفسه، أو بتغيير الصياغة الأسلوبية"[3]. كما قد يجمع بين صيغ متواترة في فقرة واحدة أو في صفحة واحدة، أو في صفحات متعددة بحيث تكون هذه الصيغ المتكررة متباعدة[4]، والغريب أن تستشهد آسيا قرين بالباحثة آسيا لخلف عن رسالة ماجستير وتغفل عن المصادر الأساسية للبنيوية السردية في مرجعيتها الغربية، في حين تستدرك الأمر بطريقة عارضة في الشق التطبيقي.

وتؤكد فكرة شيوع المحكي المفرد في السرود ذات الخطية الزمنية والتي تتفرد بها الأعمال الروائية الكلاسيكية على غرار روايات نجيب محفوظ التي اتخذت منها رواية (القاهرة الجديدة) نموذج دراسة، إلا أنه يستغرب أنها لم تأت بأكثر من مثال واحد عن حدث وقع مرة واحدة وذكر مرة واحدة، في

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص130.

[2]- آسيا قرين، تقنيات السرد عند نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص 42.

[3]_ المصدر نفسه ص42.

[4]- المصدر نفسه، ص42.

حين يعمد التواتر المفرد بناء على وظيفته البنائية على "تتبع الأحداث، ورسم اتجاهها المتنامي."[1] وإن كان المثال الذي استدلت به يحمل دلالة لا يرى الروائي من جدوى فنية لتكرارها كونها تتعلق بسقوط إحدى شخصيات الرواية وإصابتها بشلل، فقد اتضح بعدها الدلالي من أول مرة وتكرارها يصبح ضربا من الحشو الذي لا طائل منه، وهو ما لم تتطرق له الناقدة واكتفت بشرح مقتضب للواقعة دون تعليق على الظاهرة. كما أن هذا التواتر المفرد قد اضطلع بوظيفة حاسمة حين أعلن عن بداية الرواية إذ إنّ شلل عبد الدايم وتحول مسار حياته دفعه نحو تجاوز هذا العائق بحثا عن المجد.

2- التواتر المفرد لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح":

يعمل التكرار بوصفه أحد القواعد الأساسية في معالجة النص الأدبي على اكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية في التداولية الأدبية بشكل عام والسردية بشكل خاص لاضطلاعه بمهمة الكشف عن أثر تجليات الزمن المتواتر في الخطاب الحكائي، إذ يمكن للعنصر المكرر أن يتمظهر في أشكال مختلفة تمس وقائع الحكاية أو الملفوظات الخطابية، فإما أن يكرر الدال مع مدلول واحد، وإما أن يكرر مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرة أو يتكرر المدلول الواحد مع دلالات مختلفة، مما يؤكد السمة البنيوية للتكرار في النصوص بوصفها نسقا منتظما للدوال تتغير دلالاتها بتغير انتظامات عناصرها.

يستمد الباحث تعريفه للتواتر المفرد من النقد الغربي ويستشهد بالمثال الذي أدرجه جيرار جنيت في "خطاب الحكاية"، حيث يمكن لحدث واحد أن يرد مرة واحدة أو لعدة أحداث أن ترد عدة مرات[2]، إلا أنه لم يخصص فصلا تطبيقيا منفصلا لدراسة التواتر السردي في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" واكتفى بجرد مجموعة من التواترات المفردة في جدول إحصائي ضمن الملحق تقدر بسبعة عشر نموذجا من دون أن يتبعها بأي تعليق أو شرح، فدراسة الظاهرة لا تتوجب التوقف عند حصر تواترها الخطابي بل يعنى الناقد بإبراز أدبية الظاهرة ووظيفتها الخطابية.

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد عند نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة ، ص 123.

[2]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص27.

يرمز عمر عاشور للتواتر المفرد في الجدول الإحصائي بـ (1ر ــ ن س) فإذا اعتبرنا (ن) عددا طبيعيا مجهولا و(ر) ترمز للحدث و(س) للسرد فنكون إزاء حدث واحد ممثلا بـ (1ر) في مقابل عدد غير محدود من المنطوقات السردية. وهذا ما يفسر وجود خانة[1] في ذات الجدول يوضح فيها عدد المرات التي يعرض فيها كل حدث، فعلى سبيل المثال: الراوي يسأل عن مصطفى هو حدث واحد تكرر ثلاث مرات، وهذا يتعارض مع التواتر المفرد الذي يعني عرض مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

3_التواتر المفرد عند لونيس بن علي في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يجد الباحث في التواتر المفرد العنصر الأكثر شيوعا في أي نص أدبي، فالمنطق يدعو إلى أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ليكون المرتكز الذي على أساسه تبنى باقي التكرارات المتعلقة بالحدث أو بالخطاب.[2] لذا وجد من غير الضروري تتبع مظاهره وتجلياته طالما أنه العنصر المهيمن على السرد في الرواية، ويكتفي بذكر مثال واحد يتمثل في توجه الطفلة ليلي بيل نحو البيت دون أن تلتفت حولها، مبدية في الوقت نفسه عدم رغبتها في الحديقة[3] يجد لونيس بن علي في ذلك حدثا قابلا للتكرار؛ فالعودة للبيت لن تكون مرة واحدة وأخيرة، طالما هي تعيش هناك، ما يستدعي التساؤل عن عدم استشهاد الناقد بمثال أكثر ديناميكية يسهم في بناء المتن الروائي ويخدم الوظيفة البنائية للسرد، طالما أن للسرد التفردي في منظوره حضور مهيمن في الرواية .

ويرى أن التكرار المفرد قابل للتكرار، ليتحول إلى نوع آخر من التواترات، فيشكل قاعدة ارتكاز خطابية قابلة للتعدد، من خلال قوله أنّ "الحديث عنه سيتكرر أيضا، أي أن السرد التفردي يمثل قاعدة تنطلق منه السرود الأخرى."[4] هذا الاستدراك يؤكد أن لونيس بن علي يعتبر أن سرد حدث واحد للمرة الأولى سردا تفرديا حتى لو تم وقوعه عدة مرات أو تكرر ذكره لاحقا، وفي هذا خلط بينه

[1]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص191.

[2]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص 173.

[3]- المصدر نفسه. ص173

[4]- ينظر: المصدر نفسه.ص173.

وبين باقي أنواع التواتر الأخرى وإن كان يعد خروجا وتجاوزا لما جاء به جيرار جنيت الذي يعتبر المصدر الأساس الذي اعتمده لونيس بن علي في دراسته، إلا أنّه تجاوز غير مؤسس ولا تحكمه ضوابط علمية بل لا يعدو أن يكون رأيا شخصيا أو احتمالا اعتباطيا لا يعول عليه.

ب_ المحكي التكراري: (récit répetitif)

يعرض التواتر التكراري مرات عديدة ما حدث مرة واحدة، حيث يحقق المعادلة (ح ن/ ق1) ويرى فيه جنيت نوعا سرديا ناقصا للذهن ويفتقد الملاءمة الأدبية، هذا إذا ما ارتبط بمحكي يعتمد الخطية الزمنية، كون النص الأدبي لا يستسيغ هذا النوع من التكرار الذي يغدو ضربا من الحشو والإطالة، رغم اعتماده متغيرات أسلوبية وتنويعات في وجهة النظر[1] بين السارد وشخصيات الرواية، إلا أنّه يجد في روايات تيار الوعي الوسط الخصب للتواجد والتنامي، فتتكرر ذات الأحداث وذات المشاهد وذات الصور الذهنية آليا في حالة من التداعي الحر للأفكار الخاضع لسلطة اللاشعور والجانب النفسي للشخصيات، وتكرار الحدث فيها لا يشكل حشوا ولا إطالة طالما أنّه يكتسي كل مرة أبعادا جديدة ودلالات تشكلها الحالة الشعورية للسارد.

1_ المحكي التكراري عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"":

تشير الباحثة إلى العلاقة التي تربط بين التواتر التكراري المتمثل في قدرة السارد على إعادة وتكرار عدد من المرات ما ذكره عن حدث أو واقعة في القصة وبين الاستذكارات، حيث "يلجأ إلى الاسترجاع لإعادة ذكر ما سبق سرده، وهو ما يعرف بالاسترجاع التكراري، أو يلجأ إلى ذكر الحدث الواحد من وجهات نظر مختلفة وبأسلوب مختلف."[2] إلا أنّها لا تربط التواتر المكرر بالأحداث الواردة في القصة ولا بصيغ سردها على مستوى الخطاب، إنّما توسع من دائرة اشتغاله ليشمل كل ما تكرر

[1]- ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص131.

[2]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص42

على صعيد الكلمات، أو المقاطع أو الجمل، وذلك لكونها تكتسي في كل مرة دلالة مختلفة عن سابقتها، وتكتسب أبعادا جديدة، وصفية وتأكيدية إلا أنّها غفلت عن كون هذا التكرار الذي يمس الدوال اللفظية لا يعزز الدور البنائي لتوظيف التواتر السردي في الأعمال الحكائية وغير قادر على قياس تواتر الزمن، وهو الوظيفة التي وجد من أجلها في الخطاب السردي، ما يحيل إلى التباس حاصل لدى آسيا قرين جعلها لا تفرق بين توظيف التكرار لأغراض أسلوبية ووجوده لغاية زمنية.

كما تبحث في الأبعاد الدلالية التي يخلقها التواتر المكرر في المتلقي من خلال التأكيد على فعل معين وحمل المتلقي على الانتباه له سواء تولى السارد مهمة ذلك أو غيره بصيغة معينة أو من خلال التنويع في الصيغ الأسلوبية، وإبراز وجهات نظر الشخصيات المختلفة، كما قد ينهض بمهمة الكشف عن حالة سيكولوجية معينة[1]، لتضيف نقلا عن صلاح فضل أن ارتفاع تكرار عبارات وكلمات بعينها يجعلها تقوم بمهمة المؤشرات الأسلوبية[2] من دون أن توضح المراد من ذلك وعلاقته بالتواتر التكراري في الرواية لتستعين برسم لجان ريكاردو يبين تكرار النصوص حرفيا لم تعقبه بتعليق ولا شرح ولا توضيح، بل اكتفت الباحثة برص مجموعة من التعريفات والاستشهادات، إذ كان حريا بها تجاوز مجرد الاستدعاء إلى مساءلة هذه المقولات.

ارتبط الجانب التطبيقي عند آسيا قرين في ما يتعلق بالتواتر التكراري باضطراب شديد إذ تستهله بإدراج مثال مقتبس عن جيرار جنيت من دون أن تشير إليه، بل تنسبه إلى نجيب محفوظ حسب الإحالة رقم (3)[3] لتستنتج _ من المثال_ المعادلة 3س/3ر، والتي تحيل إلى تكرار عدد من المرات ما وقع عددا من المرات ما يعني أنه تواتر انفرادي. وقد وضح جنيت ذلك في قوله: "يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق."[4] ما يوضح نوع هذا التواتر بشكل جلي لا يوقع صاحبه في الخطأ أو الالتباس، لكن الباحثة تستأنف تحليلها للتوصل إلى نتيجة مفادها أن

[1]– آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص43

[2]_ صلاح فضل، "من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية"، مجلة فصول، المجلد 4، العدد1،(أكتوبر نوفمبر ديسمبر). 1983، ص129.

[3]– آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص123.

[4]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص130.

التواتر التكراري بناء على المفهوم الذي صاغته يعد مقابلا للتواتر المفرد على اعتبار أن الأول يشكل(ن س/ ن ر) والثاني (1س/ 1ر) مع أنهما يشكلان نوعا واحدا كونهما يندرجان ضمن التواتر المفرد، في حين يتولى التواتر التكراري "عرض مرات عديدة ما حدث مرة واحدة"[1] .

يجد القارئ المتتبع بإمعان لهذه الدراسة نفسه أمام إشكال أو غموض يكتنف المثال الذي أدرجته آسيا قرين حول التواتر التكراري، وعليه يتساءل ما الذي تكرر تحديدا؟ أهو الحدث؟ أم الملفوظ السردي؟ ماذا لو كان التكرار يمس عبارة لا تمثل أيا مما سبق؟ ذلك أنها لا ترتبط بحدث تكرر مرات كما ذكرت هي، بل بلفظ دال على زمان ممثلا في الملفوظ (**اليوم الثاني**)، وبالعودة إلى الرواية نجد أحداثا متفرقة وقعت في أزمنة مختلفة من (**اليوم الثاني**) الذي تكرر كإطار زمني ارتبط بحالات مختلفة من القصة تخللت أوقاته أحداثا معينة لم يطلها التكرار.

يمكن تتبع الأمثلة التي أشارت إليها آسيا قرين كما وردت في الرواية على النحو التالي:

1_"**في صباح اليوم الثاني** جاء الطبيب وفحص المريض وحقنه بالكافور."[2]

2_"**وعند ضحى اليوم الثاني** كان يقطع حجرته الصغيرة ذهابا وجيئة مفكرا في المقال الخطير."[3]

3_"**في عصر اليوم الثاني**_وعند عودتها من المدرسة أيضا _ رأته بموقف الأمس."[4]

4_"**وعند أصيل اليوم الثاني** انطلق إلى الجيزة، وذكر في الحال علي طه."[5]

5_"**واستيقظ في ضحى اليوم الثاني** -الجمعة- وعاودته في الحال ذكريات الليلة الماضية مقرونة بإحساساتها المحزنة."[1]

---

[1]- مصطفى منصوري، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحدث. ص197.

[2]- نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص39

[3]- المصدر نفسه.ص102

[4]- المصدر نفسه. ص119

[5]- المصدر نفسه. ص138

وإلى جانب هذه النماذج من التواتر التكراري، تورد الباحثة أمثلة أخرى دالة على نوع التواتر نفسه، كما أنّها تبيّن في نظرها تكرار ذكر أحداث حدثت أكثر من مرة. وفي هذا الإطار ترصد آسيا قرين خمسة أمثلة كما النموذج الأوّل، وهي كالتالي:

1_"**وتتابعت أيام فبراير** ومتاعب الحياة تصكه صكا."[2]

2_"**وتقصت الأيام الباقية من يوليه** في حياة مرحة حارة، فارتادا السينما والصالات الصيفية."[3]

3_"**وتتابعت أيام أغسطس في هدوء** حتى ألفا الطمأنينة مرة أخرى."[4]

4_"**ومضت أيام قلائل** وجعل الوزير الجديد إقامته في القاهرة _ لا في بولكلي _ لحالة ربو يعانيها منذ سنوات."[5]

5_"**ومضت أيام أربعة تمتع فيها** بوظيفته الخطيرة متعة صافية."[6]

نستطيع أن نستشف ممّا تقدم أنّ جهد آسيا قرين قد انصرف إلى إحصاء التواتر التكراري في رواية "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ دونما الوقوف على تمظهراته الجمالية؛ ولعل ذلك ما جعل مقاربتها تجزيئية. ومن ثم كان عليها استكشاف التمايز بين هذه الصيغ من حيث الأسلوب من جهة، ومن حيث مصدر وجهة النظر من جهة ثانية. وهذا الإجراء جعل الباحثة تتعامل مع الأمثلة التي انتخبتها من المستوى نفسه، وبطبيعة الحال أفضى بها ذلك إلى نمذجة في تحديد المحكي التكراري.

يتجلى أيضا من خلال عرض الأمثلة السابقة أنّ النموذج الأوّل الذي استشهدت به الباحثة لا يمت غالبا للتواتر السردي بصلة، إذ يعاين تكرارا لفظيا ولا يخدم بأي شكل من الأشكال الوظيفة

---

[1]- نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة. ص211

[2]- المصدر نفسه. ص52

[3]- المصدر نفسه. ص171

[4]- المصدر نفسه ، ص 181

[5]- المصدر نفسه.ص186

[6]- المصدر نفسه. ص195

الدلالية للخطاب السردي. والشيء نفسه يمكن قوله عن أمثلة النموذج الثاني حيث أردفتها بتعليق يوحي أنّ هناك تواترا لأحداث تكررت عدة مرات، وذكرت أكثر من مرة لتخلص إلى معادلة مفادها:5س/5ر[1] ما يوضح عدم استيعابها مفهوم التواتر التكراري بخاصة، والتواتر بصفة عامة.كما لم تتمكن من إدراك الفرق بين التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية والتواتر بوصفه تقنية سردية؛ ومن ثم انزاحت عن تنظيرات جيرار جنيت التي اعتمدتها، وعن تطبيقات النقد البنيوي للرواية التي تبنتها.

2_ المحكي التكراري لدى عمر عاشور في "البنية السردية عند الطيب صالح":

يستهل الباحث الحديث عن التواتر المكرر بتعريف يستقيه من كتاب "نظرية السرد"[2] ويدرج المثال الذي وظفه جنيت في "خطاب الحكاية"[3] حيث يحكى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. ويكثر هذا النوع من التواتر في المراسلات حيث يعمد الراوي "في الرواية الترسلية إلى الغياب عن النص غيابا تاما والتخلي عن وظيفته الأولى، وظيفة السرد مفسحا المجال للشخصيات لتتبادل الرسائل وعبرها تنقل أطوار الحكاية،"[4] فيتم سرد الخبر على لسان أكثر من شخص في الرواية، فتتنوع الصيغ ووجهات النظر. وقد يحمل في كل مرة بعدا دلاليا يسهم في إثارة المتلقي وتوسيع أفق انتظاره وتوقعه لمجريات الأحداث وتطورات المسار السردي.

واقتصر تعامل عمر عاشور مع التواتر التكراري على رصده وإدراجه ضمن جدول في الملحق آخر الكتاب، فلم يحظ بنصيب من الدراسة والتحليل يفصل من خلالها تمظهراته وتجلياته على مستوى الخطاب ويكشف فيها عن أهدافه. ومع ذلك فإنّ إحصاء عمر عاشور لتسع وثلاثين تواترا سرديا على مستوى الرواية يكشف عن الجهد المبذول لتقصي تجلياته، فذكر الحدث وعدد المرات التي

---

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص124.

[2]_ جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص128.

[3]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص 28.

[4]-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات. دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص214.

تكرر فيها على مستوى الخطاب والصفحات التي ورد فيها[1] إلا أنّ هذا لا يعد كافيا بالنسبة للقارئ الدارس الذي يبحث عن وظائف التواتر البنائية والجمالية وعلاقتها ببناء السرد وما يمكنها إضافته للخطاب من دلالات لإثراء مضمون القصة.

ثمّ إنّ التبرير الذي قدمه الباحث حول الملحق الإحصائي الخاص بالتواتر، لا يشفع له أيضا عدم معاينة وظائفه وخصوصيته الزمنية داخل رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال". وفي هذا السياق يقول: "ومن هنا ارتأيت أن أخصص جدولا أحصي فيه المفارقات الزمنية وآخر لإحصاء التوترات السردية، وهذا حتى يتسنى بعث مقارنة بين الظواهر الزمنية والظواهر السردية."[2] وهكذا لم يول الباحث التعليل الذي احتج به ما يستحق من عناية، فمن جهة كان تعامله مع التواتر التكراري بسيطا لم يتجاوز حدود الإحصاء، ولم يقارن بين الظواهر الزمنية والظواهر السرديّة كما ألمح إلى ذلك من جهة ثانية. وأيّا كان الأمر، فإنّ استناده من جهة ثالثة إلى هيمنة التواتر المؤلف/الترددي[3] في المحكي لم يسعفه في ملامسة تفاصيله التقنية والجمالية.

3_ المحكي التكراري عند لونيس بن علي في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يستدل الباحث بتعريف جيرار جنيت للسرد التكراري حيث يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ق1)، وإن كان استبدل في المعادلة حرف (ح) بحرف (خ) (خ ن/ ق1)، وفي هذا السياق، يطلعنا من خلال الرواية على "أحداث كثيرة وردت أكثر من مرة، في خطابات مختلفة، كتكرار الحديث عن الموت، أو عن الرقص، أو عن خروج الطفلة إلى حديقتها."[4] فتتكرر الملفوظات السردية للمضمون الواحد وتكتسي صيغا متعددة. وفي هذا الإطار يرصد لونيس بن علي من خلال الأمثلة التي تضمنت محكيات تكرارية أبعاد دلالية متنوعة، فالمثال الأول يفضي إلى انفصال الروح عن

[1]- ينظر: عمر عاشور. البنية السردية عند الطيب صالح، ص 189،190

[2]- المصدر نفسه، ص 65.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص108.

[4]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص175، 176 .

الجسد وارتحالها بعيدا، أما المثال الثاني فقد اتخذ طابعا استذكاريا "طالما أن الأب أعاد عليها ذلك المفهوم بحرفيته،"[1] ذلك أن من يحب الرقص، فإنه يعيش في رحاب الله، ومن ثم يرتبط بالبعد الديني في حين أحال المثالان الثالث والرابع على تيمة الذات والكينونة[2]، ما يكشف عن ميل لونيس بن علي إلى البحث في غياهب النفس والأبعاد الوجودية والغيبية لتفسير الظواهر البنائية في الخطاب.

ج_ المحكي الترددي: (Récit itératif)

يعرض المحكي الترددي "مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لانهائية (ح1/ ق ن)"[3] حيث تلجأ الرواية إلى استخدام صيغ أسلوبية تتجاوز بها الطابع التكراري للملفوظ السردي عددا من المرات للدلالة على تكرار حدث، فتلجأ إلى إشارات دالة على غرار (كل يوم) ،(كل أسبوع).. وغيرها من الصيغ الدالة على استمرارية الفعل في زمن معين ما يخلق حالة تكثيف زمني، وعادة ما تقترن بالأحداث النمطية في الحكاية، المألوفة عند الشخصيات فيسردها السارد مرة واحدة اقتصادا في الخطاب واختزالا لتوالي الأحداث .

1_المحكي الترددي عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة":

تعرف الباحثة التواتر المطرد بلمحة وجيزة مقتصرة فيها على السارد الذي يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، فيتم عرض أحداث من منظورات متعددة ما يستدعي توظيف صياغات أسلوبية معينة تمنع التكرار كونه يأتي لتقديم الروتيني من حياة الشخصيات أو تمهيدا لما سيقع[4] وعلّها تقصد بذلك منع التكرار الذي تنفر منه النفس لما يتولد عنه من ملل وسأم ناتج عن الحشو الذي يثقل الخطاب بما لا يخدم الدلالة.

---

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص175، 176.

[2]- المصدر نفسه. ص176، 177.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص131.

[4]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص 44.

وتتطرق لوظائف التواتر بأنواعه الثلاثة البنائية في تكاملها، بطريقة سريعة حيث يعمل التواتر المفرد على دفع الأحداث باتجاه معين، ويتولى التواتر المطرد التمهيد لحبك العقدة، ويعمل التواتر المكرر على تأكيد معنى من المعاني أو فعل من الأفعال[1] وإن كان هذا التكامل بين وظائف أنواع التكرار يرتبط حسب جيرار جنيت بالحكاية الكلاسيكية على وجه الخصوص حيث تكون المقاطع الترددية تابعة للمشاهد التفردية التي تزودها بقاعدة أو خلفية إخبارية كما يتولى تكديس السمات الترددية مهمة الوصف ورسم الصورة الشخصية الأخلاقية[2] وبالتالي ما جاءت به آسيا قرين يخص رواية نجيب محفوظ بوصفها كلاسيكية ولا يقاس به على باقي أنواع الرواية حيث يتخذ التواتر لنفسه أدوارا بنائية مغايرة.

تعتبر الباحثة التواتر المطرد النوع الأكثر استعمالا في السرود الكلاسيكية لاعتماده الجمل الخبرية، وتوظيفه في الخطاب السردي يعد ضربا من التحايل الذي يلجأ إليه الكاتب ليقلل من حدة تكرار الأحداث من خلال "الاعتماد على الصيغ الفعلية، أو ظروف زمنية، أو عبارات تمنع التكرار"[3] وفي هذا السياق ترصد الباحثة مجموعة من الصيغ التي تغلب على الطابع التكراري الترددي على غرار توظيف الفعل الناقص (كان) وصيغة الفعل الناقص (كان + يفعل) حيث تدل هذه الصيغة على التجدد زمنيا وحدثيا وتستشهد بالرواية: (**كان يقول**) و(**كانت تحب ابنها**) لكنها صيغ دالة في ذاتها على واقع دائم اللزوم ولا تحمل ما يحيل على التكرار. ما لم تتبع بما يدل على التوالي على غرار دائما، باستمرار، أو تسند إلى فعل يحمل في ذاته معنى التكرار.

وتجد في توظيف ظروف زمنية معينة وأسماء الأزمنة أسلوبا آخر يعتمده الكاتب لصياغة التواتر المطرد في ثنايا الخطاب، وتستعين بالمثال الآتي ف(كان يواصل العمل في الشركة من الصباح حتى ما

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص44.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص132

[3]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص125

بعد العشاء...)[1] ما يعطي الفعل على حد قولها طابع تكرار الحدوث والاستمرارية[2]، فضلا عن التحديد الزمني للفعل، ومع ذلك، إن كان التكرار يتناسب مع مفهوم التجدد فإنه يتقاطع مع مفهوم الاستمرارية، فالاستمرار يلغي الحاجة إلى التكرار.

2_ المحكي الترددي لدى عمر عاشور في "البنية السردية عند الطيب صالح":

يعرف الباحث التواتر المؤلف/ المطرد معتمدا على كاتب نظرية السرد حيث يحكى فيه مرة واحدة ما حدث مرات عديدة، وينقل عن جيرار جنيت جملة من الصيغ الدالة عليه مثل (**كل الأيام**) و(**كل الأسبوع**) أو (**كل أيام الأسبوع**)[3] *. أما في الجانب التطبيقي فيكتفي برصد جملة من التكرارات المطردة حيث (**ن ر/ 1 س**) مع ذكر الصفحة التي ورد بها التكرار موزعة على الفصول التسعة للرواية، من دون التعليق عليها أو شرحها، وإن كان قد ذكر الملفوظات السردية فإنه لم يذكر عدد المرات التي تكررت ولا الصفحات التي ورد بها التكرار.

ويجد أن توظيف التواتر المؤلف أمر لابد منه نظرا لخصوصية الرواية التي تغطي مساحة زمنية تمتد على مدار خمس سنوات وستة أشهر في مقابل المساحة النصية التي يغطيها الخطاب ومن ثم اعتمد التواتر المطرد لإلغاء الإحساس بالقطع في حين لو تم سد الثغرات عن طريق الإيجاز لفقد النص جماليته الأدبية[4] إلا أن الناقد لم يشرح بالقدر الكافي كيفية حصول ذلك في غياب تعليق على ما أحصاه في الجدول. مما لا يسمح للقارئ بالتوصل إلى دور التواتر المفرد في سد هذه الثغرات. وهذا الأمر يجعلنا نتساءل إن كانت استخدمت فقط من أجل هاته الوظيفة البنائية أم لها وظائف أخرى.

---

[1]_نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة. ص37.

[2]- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ.ص125.

[3]_عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص28.

* نلاحظ أن عمر عاشور يستحضر الصيغ التكرارية التي استدعها جيرار جنيت مع تعديلات طفيفة في الصياغة "كل يوم"، أو "الأسبوع كله"، أو "كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع". جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص131.

[4]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح. ص108.

ومن ثم نستطيع القول بأنها دراسة نالها القصور والإجحاف، ولم توف حظها من البحث والتحليل كما حدث مع الترتيب الزمني.

3_ المحكي الترددي عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية":

يستقي الباحث تعريفاته للتواتر السردي وعلى غرار باقي النقاد العرب عن جيرار جنيت، فاقتصر الجانب التنظيري على تعريف مقتضب يجمله الباحث في أنه يروي مرة واحدة ما وقع مرات لامتناهية (**خ1/ ق ن**)[1] إلى أن يخلص بعد الوقوف على تمظهرات التواتر المؤلف في الرواية إلى طغيان هذا النوع من السرود التي عملت على اختزال الأحداث المكررة في مقطع خطابي واحد. فيجد في الصيغة **(من جديد)** والتي استعملتها البطلة للدلالة على تكرار الحدث ومثلها لفظة **(في كل وقت)**[2] في وصفها لعيني والدها ما يدل على تكرار الحدث واستمراريته. إلا أننا نسجل في هذا الصدد، أن الباحث قد استعمل مصطلح "السرد المؤلف" بدل "التواتر المؤلف" أو "الحكي الترددي".

توظف البطلة في سياق حديثها _ في الرواية_ صيغا دالة على تكرار الحدث وتجدده واستمراريته، فتجمل أحداثا عدة تربطها بملفوظ سردي واحد من خلال أسماء وظروف دالة على الزمن على غرار **(دائما)** ومثلها **(كل)** الدالة على العموم والشمول والاستغراق والتمام. ولا ينفلت لونيس بن علي في هذا السياق من تعليل الظواهر السردية وربطها بالعامل النفسي حيث تجسد هذه الحالات الشعورية التي تجلت في شكل محكي ترددي علاقة البنت بأبيها بما فيها من تدفق عاطفي صادق ومتجدد، وعلاقاتها بالأمكنة والأشياء التي تشكل عالمها الحالم.

يشير لونيس بن علي إلى نوع آخر من التكرار قليل التداول حسب تقديره، وهو يرتبط بتكرار مرات متعددة أحداثا متعددة. وقد استدل بأمثلة من الرواية تحيل على هذا النوع من التكرار [3] حيث

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية. ص172.

[2]- المصدر نفسه، ص174.

[3]_ ينظر: المصدر نفسه. ص179.

(ح ن/ ق ن) يدرجه جيرار جنيت ضمن التواتر التفردي، إذ "ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه ... التوافق مع تكرارات القصة. ومن ثم فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل بتساوي هذا العدد."[1] من ثم وجب على لونيس بن علي إدارج هذا النمط من التواتر ضمن التواتر التفردي لا التطرق إليه بشكل منفرد حتى من دون أن يدرجه تحت أي اسم لأي نوع من أنواع التواتر.

يخلص الباحث في ختام دراسته إلى ارتباط الزمن بتواتر الحدث في القصة من جهة وبتكرار الخطاب من جهة أخرى من خلال الإشارة إلى لا تزامنية الأحداث المكررة حال وقوعها، وكذا اختلاف زمن التواتر على مستوى الخطاب بين زمن الكتابة وزمن القراءة حيث يكون المنطوق السردي الأول سابقا زمنيا على التكرارات اللاحقة على مستوى الخطاب، لينتقل إلى علاقة التواتر بالتناص بوصفه تكرارا للنصوص، وهو موضوع آخر متشعب. وما كان ينبغي الإشارة إليه في جملة فقط، بوصفه أولا يحتاج مجالا أوسع للإفاضة فيه وتبيان أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، كما أنه من جهة ثانية بعيد كل البعد عن التواتر السردي بالمفهوم الذي أصل له رواد النقد الغربي، والذي نهل عنهم لونيس بن علي وغيره من النقاد في الجزائر والعرب عامة.

استحوذت مقاربة الزمن في النقد الروائي بالجزائر على الحظ الأوفر من الدراسات السردية، وشكلت تحديدات جيرار جنيت ملاذ المشتغلين في هذا الاختصاص لما حملته من دقة ونزوع نحو الشمولية والكمال، وإن تفاوتت في مدى استيعابها لمفاهيمه وتمثلها لإجراءاته والتزامها بقواعده، فغدت المقاربة الإجرائية لا توحي بنضج التجربة العملية مقارنة مع الحضور القوي الذي يحوزه في الدراسات النقدية، كونها _أي مقاربة الزمن_ تراوحت بين الوعي العميق للمفاهيم وبين التمثل السطحي، بين محاولة إخضاعه القسري في التطبيق للمنهج البنيوي بوصفه مكونا خطابيا صرفا، وبين السعي إلى المزاوجة بينه وبين المناهج السياقية، على غرار استدعاء العوامل السيكولوجية وتوظيفها.

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص130.

لتحظى مظاهر السرد بنصيب من اهتمامات السرديات البنيوية التي تناولت الخطاب الروائي بالمقاربة النقدية، فتجمع بين صيغ الخطاب والرؤية السردية في توليهما مهمة نقل الخبر السردي وعرضه على المتلقي.

تمهيد:

يتميز السرد بكونه النوع الأدبي الأكثر تمثيلا للواقع الإنساني، وقد تبوأ مكانة كبيرة وأهميته بالغة لكونه أيضا الأشد تأثيرا في القراء، ومن ثمة شهرة وانتشارا "ولا يعد هذا مجرد نتيجة لتفضيلات جماهير القراء الذين يتلقفون القصص بسعادة وقلما يقرؤون القصائد. بل زعمت النظرية الأدبية والثقافية أكثر فأكثر [بالدور] المركزي الثقافي [الذي يشغله] السرد. فالقصص _تمضي المحاجة_ هي الطريقة الأساسية التي نفهم بها الأشياء، سواء رأينا إلى حيواتنا على أنها تسلسل [وقائع] تفضي إلى مكان ما، أم تحدثنا لأنفسنا عما يجري في الحياة الدنيا."[1]، إذ يتخذ لنفسه أشكالا تتنوع بين القصص، والروايات، ويمنح الكاتب ميزة خلق عالم مواز، يجسد معالم الحياة الواقعية باستعمال أدوات التعبير الإنسانية التي تتيح له محاكاة أفعال الشخصيات، وذكر طباعها، وتصور الأمكنة، ووصف الإحساس بالزمن، فيعمل على نقلها من العالم المتخيل إلى العالم المتلفظ.

يضطلع السرد بوصفه أبرز أساليب الكتابة الإبداعية بمهمة رواية أحداث قصة واقعية أو متخيلة، يتولى فيها سارد مهمة الحكي، حيث يعمل على تقديم المادة الحكائية عبر خطاب خاص به، يرتكن فيه إلى رؤية وإيديولوجية تحدد فرادته، تتجلى في نظم صياغات وأنسجة تشكل بناء يضمن خصوصيته، فليست "الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث."[2] وكون القصة تحمل خبرا، أي مجموع أحداث فلابد لها من مخبر يتحدث عن تفاصيلها لمتلق محدد أو مجموع متلقين، ولإنجاح هذه العملية التواصلية يجنح الكاتب إلى استخدام أسلوب يسمح له بتسخير تقنيات مختلفة وصيغ متنوعة، واللجوء إلى أصوات متعددة لإنعاش الخطاب السردي مما يخلق بنية حكائية مثيرة ومميزة.

[1] _ جوناثان كولر، النظرية الأدبية. تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004، ط1. ص101.

[2] _ تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص41.

يعول القاص بشكل عام والروائي على وجه التحديد في مهمة إيصال رسالته المتضمنة عبر عمله الروائي على استخدام تقنيات تحددها كفاءته الإبداعية لنسج عالم متخيل يعكس من خلاله تجربة حياتية، يحمّلها خبرات المجتمع الإنساني، ولأنّ العامل الذاتي هو الباني للخطاب السردي بالكيفية التي تنسجم وتتسق وفقها وحداته، فإنه "يمكننا التساؤل عن نموذج التقديم الذي تم اختياره وما ينطوي عليه من تباين. ثمة متغيرات عدة ولها دور حاسم في تأثيرات السرديات. إذ تستكشف نظرية السرد الطرق المتباينة في إدراك هذه المتغيرات."[1] فكون المادة الحكائية الواحدة قادرة على اتخاذ أشكال تتعدد بتعدد توجهات الكتاب، يجعل من الخطاب موضوع تحليل من خلال البحث في كيفية اشتغال مكوناته وعناصره.

تتمظهر الرواية بوصفها شكلا راقيا من أشكال السرد ضمن نسيج متكامل بتلاحم مكوناته تتفاعل عناصره البنائية، ويبقى للسانيات فضل كبير على التحليل البنيوي للسرد بوصفه مجموعة من الجمل والدوال اللفظية، فتكشف عن بنياته ومستوياته[2] التي تتجسد عبر خطاب تلفظي حيوي يعمل وفق استراتيجية محكمة لخلق أكبر درجة من التأثير في القارئ وتحقيق أكبر قدر من التجاوب، إذ تتردد عليه أصوات متنافرة تتولى مهمة التعبير عن مواقفها والدفاع عن آرائها، يتنازعها صوت السارد من جهة وأصوات الشخصيات من جهة أخرى، فتتنوع صيغ الحديث بحوارها وتفاعلها وتغير مواقعها على طول سيرورة الأحداث، لتتجلى مظاهر السرد منسجمة في كليتها وتكشف تفاعلا فنيا يجمع بين الصيغة والصوت السردي فيصنع جمالية الخطاب الروائي.

1_الصيغة السردية (Mode) :

تتميز الصيغة السردية بكونها أبرز مكونات الخطاب الروائي لقدرتها على جذب القارئ، وأسر انتباهه على امتداد زمن الرواية واتساع مساحتها بما لها من فاعلية التحكم في سير الأحداث، وترتيب

[1] _ جوناثان كولر، النظرية الأدبية. ص105.

[2] _ ينظر: رولان بارث وآخرون، طرائق تحليل النص السردي. ص 12.

الأفعال، ورسم أشكال، وطرائق تناول المادة الحكائية، وعرض أبعادها وكشف تجلياتها، إذ "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي،"[1] فالكشف عن شعرية العمل الروائي يرتبط بأشكال الخطابات وأنماطها التي تختلف باختلاف ترتيب الكلمات والمعاني، ويرتكز على تلك الصياغات والطرائق ووجهات النظر التي تشكل في اتحادها الكيفية المعتمدة في عرض أحداث القصة ضمن بناء فني متكامل للعالم المتخيل.

يتماثل تحليل الخطاب_ من وجهة نظر اللسانيات _بوصفه متتالية من الملفوظات مع تحليل الجملة، ولئن كان السرد خطابا تلفظيا يعنى في تحليله بقضايا الزمن والصيغة والصوت، فإن الصيغة تستمد دلالتها من مجال اللسانيات بوصفها تركيبا تلفظيا وحدثا لغويا، وارتبطت على وجه الخصوص بالنحو بوصفها فعلا كلاميا، فقد "استعار السرديون مصطلح الصيغة من علم النحو، للإشارة إلى جملة من المسائل المتعلقة بتنظيم المعلومة السردية إلا أنهم لا يتفقون في تعيين هذه المسائل وضبط حدودها، فمنهم من يقصر هذا المفهوم على الأسلوب الذي يتوخاه الراوي في تقديم الحكاية ومنهم من يضيف إلى ذلك وجهة النظر التي قد يعتمدها في رواية ما يروي،"[2] أما مفهوم الصيغة فيرتبط بكونها "مجموعة الجهات/ الموجهات (...) المنظمة للمعلومات السردية،"[3] ما جعل ركونها إلى المظهر النحوي أمرا حتميا طالما أنه لا يتم الكشف عنها إلا من خلال أشكال الفعل ووضعية السارد أي الوسائل التي تنظم الخبر السردي، فتضمن عملية تحويل ونقل المادة الحكائية من العالم المتخيل إلى عالم التلفظ.

[1]_ تزفيتان تودوروف، الشعرية. ص23.

[2]_ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات. ص277_278.

[3]_ جيرالد برنس، قاموس السرديات. تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص116.

أ_مقولة الصيغة السردية في الفكر الغربي:

تعرضت مقولة الصيغة للكثير من المساءلة والبحث كونها تتميز بالثراء من جهة والتعقيد من جهة ثانية، فقد ظهرت بوصفها قضية محورية شغلت مجال الأدب مع الفكر الإغريقي، تجلت في البدء من خلال طرح فكرة التمييز بين المحاكاة (Memesis) والحكي التام أو الخالص (Diegesis) إذ "من المعلوم أن أفلاطون يعارض بين صيغتين سرديتين، تبعا لكون الشاعر« نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره » (وهذا ما يسميه أفلاطون حكاية خالصة)، أو لكون الشاعر، على العكس، « يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم »، بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها (وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليدا، أو محاكاة)."[1] هذا التمييز بين الصيغتين التلفظيتين أسهم في طرح مسألة أخرى ترتبط بموقع السارد من الأحداث والمسافة بينه وبين ما يسرد، ومن ثم غدت هذه القضية أساس الدراسات اللاحقة التي وإن تعددت نتائجها إلا أنها نهلت من المنبع نفسه.

أَثْرت الشكلانية الروسية مفهوم الصيغة بما أضفت عليه من إسهامات أنتجتها المفاهيم النقدية التي اشتغل عليها رواد هذا المنهج، على غرار "الشعرية" و"الأدبية"، وما أسفر عنها من اهتمام بالأنساق البنائية في العمل الحكائي أفضى إلى التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي الذي يعتبر "صياغة فنية بشكل تام"[2]، فتعمقت رؤى البحث في مجال السرد في ظل هذا الانفتاح النقدي من "خلال أبحاث شلوفسكي عن بناء القصة القصيرة وتوماشفسكي في دراسته نظرية الأغراض،"[3] ولعل أكثر الدراسات التي توجهت بشكل خاص نحو صيغ السرد ما جاء به إيخنباوم في مقاله (نظرية النثر)، إذ يستند إلى ما أشار إليه أوتو لودفيج (Otto Ludwig) ليميز بين شكلين ونمطين للسرد:

[1]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص178.

[2]_ توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي. تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص181.

[3]_سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص29.

السرد بالمعنى الحرفي (الراوي)، والسرد المشهدي (الحوار بين الشخصيات)[1]، فكانت النتائج المحققة في مجال فهم بنية النص وتركيبه الداخلي التي بلورتها أبحاث الشكلانيين ركيزة أساسية للدراسات السردية اللاحقة بصفة عامة ودراسة الصيغ السردية بصفة خاصة.

عرفت صيغ السرد تحديثات مهمة مع النقد الأنجلوسكسوني، حيث تأصلت أساسيات نظرية الرواية على يد هنري جيمس (H.James) وتلميذه بيرسي لوبوك (P. Lubbok) وبخاصة في مصطلحي العرض Showing والإخبار أو السرد Telling في مقابل المحاكاة والحكي الخالص عند أفلاطون، فطرح مسألة التفريق بين تمثيل النص ومحاكاته، إذ "ميز هنري جيمس بين الراوي العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن "يتنازل" عن سلطته السردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم"[2]، ثم ظهر مصطلحان جديدان في أساليب السرد مع بيرسي لوبوك: الأسلوب البانورامي Le style panoramique والأسلوب الدرامي أو المشهدي Le style scénique، ويوضح الفرق بينهما بقوله: "لقد قلت بأنها مسألة تتعلق بعلاقة القارئ بالكاتب فتارة يتجه القارئ نحو القاص ويصغي إليه تارة أخرى يلتفت إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها"[3]، فتتجلى صيغتا السرد بنوعيها من خلال ذلك التناوب بين السرد الذي يتولى عرضه السارد، وبين ما يستقيه القارئ من أحداث القصة التي تقدمها المشاهد الحوارية على لسان الشخصيات.

عرفت مقولة الصيغة مرحلة مهمة مع تودوروف الذي يميز بين نمطين رئيسيين من أنماط السرد: الحكي narration والتمثيل أو العرض représentation ، وهما صيغتان تعودان في الأصل إلى القصة التأريخية والدراما، فأما النمط الأول والذي يعد حكيا خالصا "يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها. والشخصية الروائية هنا لا تتكلم، والقواعد المتبعة في هذه الحالة هي قواعد

[1] _ ينظر: ايخنباوم، حول نظرية النثر. نظرية المنهج الشكلي. ص 107.
[2] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص169،170.
[3] _ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. ص108.

الجنس الأدبي التاريخي. وعلى العكس من ذلك، فالقصة، في الدراما، لا تنقل خبرا، إنها تجري أمام أعيننا(...). فليس هناك حكي، والسرد يوجد متضمنا في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض."[1] وهي مسألة دفعته إلى طرح فكرة التعارض بين كلام السارد الذي يحيل إلى العرض وبين كلام الشخصيات الروائية التي تعمل على تجسيد الأفعال محتكمة إلى الآنية والتزامنية، ناهيك عن كونها أقوال يصاحبها فعل تركيب الكلام وإنتاجه.

يبحث تودوروف في فكرة إقامة حدود فاصلة تسمح بالتمييز بين كلام السارد وكلام الشخصيات، بينما يجد في الارتكان إلى ثنائية السرد/ العرض أو التمثيل ما يستدعي وصفه بالنقص، و"لو أننا توقفنا عند هذا الحد من التعيين، لاستتبع ذلك أن الدراما لا تعرف الحكي والسرد الحواري والعرض."[2] ومن ثم لا بد من الاحتكام إلى ذاتية اللغة أو موضوعيتها للفصل في الأمر، فتغدو الذات المتلفظة وموضوع التلفظ أساس التعارض الذي يريده تودوروف بقوله: "علينا إذن أن نترك مماهاتنا الأولى بين الحكي وبين كلام السارد، وبين التمثيل أو العرض وبين كلام الشخصيات الروائية، لكي نبحث لهما عن أساس أعمق(...) إننا سنجد هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية في اللغة،"[3] فتتحدد ذاتية الخطاب (العرض) أو موضوعيته (السرد) بدرجة حضور ذات المتكلم، ومن ثم فالكلام يتوزع بين الذات المتكلمة وموضوع الكلام.

ينطلق جيرار جنيت في مقاربته مقولة الصيغة من البحث عن الحقل الأنسب لاستجلاء مفهومها وكشف إجراءاتها، فيرى أنها بخلاف مقولة الزمن لا ترتكن إلى الجانب النحوي البحت لكون وظيفتها الأساس تكمن في القص ونقل الوقائع ولا تقف عند حدود "إصدار أمر أو التعبير عن تمن أو ذكر شرط، إلخ."[4] إلا أنه يستقي من قاموس "ليتريه" النحوي تعريفه للصيغة على أنها "اسم يطلق على

[1] _ تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي. ص61.
[2] _ المرجع نفسه، ص61.
[3] _المرجع نفسه، ص62،63.
[4] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص177.

أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل."[1] ولعل ما يشده في هذا التعريف هو الجانب المرتبط بوجهات النظر التي تتيح فرصة التحكم في كمية الخبر من جهة، وتحديد هوية المخبر وموقعه من جهة أخرى، ذلك أن "المرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية."[2] وهكذا يبدو تعريف جيرار جنيت للصيغة أكثر ليونة وفاعلية طالما أنه ينطلق من وظيفتها الدلالية ضمن منظومة الخطاب الروائي.

تبلور مفهوم الصيغة عند جيرار جنيت بشكل أكثر نضجا، حيث استعرض خبرات سابقيه من النقاد والباحثين، وتوقف عند محطاتها مناقشا قضاياها سعيا منه لإبراز نقاط القوة فيما توصلوا إليه من نتائج ونقاط الضعف، فجعل من تمييز أفلاطون بين صيغتي الحكي الخالص والمحاكاة نقطة ارتكاز من خلالها يحدد مفهوم "المسافة" التي تمثل و"المنظور" الشكلين الأساسيين لعملية السرد الروائي، فيعلن أن "الحكاية الخالصة أبعد مسافة من التقليد: فهي تقول أقل منه، وبطريقة أكثر وساطة."[3] فتتحدد المسافة انطلاقا من موقع المتكلم/السارد أو الشاعر_كما في إلياذة هوميروس_ اتجاه الأحداث المروية، فكلما زاد حضوره ازداد قربا من أحداث القصة وزادت كمية إدلائه بالخبر السردي واتسعت وكلما لجأ السارد إلى إيهامنا بوجود سارد غيره يتولى مهمة السرد، كان أبعد مسافة وضاقت مساحة الخبر السردي.

يرى جيرار جنيت أن الخطاب الروائي قائم على مظهرين للحكي "حكاية الأحداث" التي تمثل السرد و"حكاية الأقوال" التي يقابلها العرض.

[1]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص177.
[2]_ المصدر نفسه، ص177.
[3]_ المصدر نفسه، ص178.

1_ حكاية الأحداث (Récit Dévénements):

يتولى السارد في هذا النمط من السرد سواء كان شخصية من شخصيات الرواية أو طرفا غير مشارك في أحداثها، عملية نقل الأخبار والوقائع وتنظيم عملية السرد وتوالي الأحداث بنفسه، وهو بهذا الأسلوب يجنح بعيدا عن المحاكاة لكون "حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة."[1] فحكاية الأحداث تعمد إلى سرد المقاطع غير الحوارية، وتقصي تدخلات الشخصيات المباشرة في الحديث، وتعمل على صياغة أقوالها بوصفها أفعالا، فتعمل على تكثيف الحدث وانتقاء المهم منه فقط، كما يحتكم فيها إلى "كمية الخبر السردي (حكاية أكثر تطورا أو أكثر تفصيلا) وغياب المخبر، أي السارد (أو حضوره الأدنى)،"[2] فتصبح المسافة بين السارد وأحداث القصة هي المميز بين كمية الخبر السردي أو الأحداث المحكية وبين الخطاب المعبر عنها ودرجة حضور السارد.

2_حكاية الأقوال (Récit de Paroles):

يتضمن هذا النوع من السرد ما يجري على لسان الشخصيات من كلام، يتكفل السارد من خلاله بترجمة الأفعال السردية إلى أقوال تتضمنها المشاهد الحوارية سواء كانت داخلية كالمونولوج أو خارجية، متبادلة بينها، وتتصف حكاية الأقوال بالمحاكاة المطلقة فالسارد "لا يروي جملة البطل، بل لا نكاد نستطيع القول إنه يقلدها: إنه ينسخها ثانية، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث هنا عن الحكاية،"[3] فيحدث تماثل حد التطابق بين الصعوبة في التمييز بين اللغة المحكية (ما تقوله الشخصية) واللغة الحاكية (الحاملة لخطاب الشخصية)، ما يجعل السارد يعمل على خلق التناسب بين كمية الخبر

[1] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص181.
[2] _ المصدر نفسه، ص181.
[3] _ المصدر نفسه، ص184.

السردي أي الأحداث والمرسل، فنجد "درجة عليا من الإخبار، ودرجة دنيا من حضور الراوي،"[1] فتبنى صيغة السرد في حكاية الأقوال على العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات وفق صيغة سردية خاصة، وذلك بحسب مسافة السارد من هذه الشخصية أو تلك ويكون نقل الأقوال مباشرة على لسان الشخصيات، أو إدماج هذه الأقوال ضمن خطاب السارد.

أ_ الخطاب المسرود أو المروي (Discours narrativisé):

تعد الصيغة الخطابية النوع الأكثر ذيوعا وشهرة بين السرود والمحكيات على اختلافها، حيث تعمل على نقل الأفكار من المخيلة الذهنية إلى العالم المتلفظ، بوصفها "حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسرّدا"[2] يضطلع بمهمة نقل أفكار الشخصية لا أقوالها، وهو بذلك يحرر نفسه من تقديم أي ضمانة تؤكد تحقق هذا الفعل الكلامي وإنجازه من عدمه، لكونه "طبعا أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا عموما"[3] فهي أفكار في مرحلة الاختمار قد تحظى بفرصة التطور إلى فعل يتحقق وقد تبقى رهينة كونها رغبة في فعل، والخطاب في هذه الحالة يكون أكثر اختصارا، وأكثر دقة من الحدث، وأبعد مسافة عنه، لأن السارد "يدمج كلام الشخصيات داخل السرد، ويوضع في نفس مستوى الوقائع الأخرى،"[4] ما يتيح له في إطار هذه المناقشة الداخلية التي تتم على مستوى الأفكار والعمل على موضعتها ضمن الإطار العام للسرد أن يختزل الحديث أو يفصل فيه بالقدر الذي يحتاج إذا ما اضطر إلى المناقشة والتحليل. ومن ثم يفصل جيرار جنيت بين نوعين من الخطاب المسرود/المسرد:

_ الخطاب المسرود: (le discours narrativisé) يتوجه فيه السارد نحو المتلقي سواء كان مباشرا، شخصية من الرواية أو غير مباشر مروي له/قارئ، من دون الحاجة إلى العودة للماضي لحظة الحكي.

[1] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. 178.

[2] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص186.

[3] _ المرجع نفسه، ص185.

[4] _ إيرمان جان، السرديات. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص106.

ـ الخطاب المسرود الذاتي:(discours interieure narrativisé) ويتمثل في الخطاب الذي يعود فيه السارد لحظة الحكي إلى ماضيه في حديثه إلى ذاته، ويتضمن التذكر والاسترجاعات.

ب_ الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر (Le discours transposé au styl indirect):

يتميز هذا النوع من الخطاب بالليونة والمرونة التي تسمح بالجمع بين كلام السارد وكلام الشخصيات، "فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكاد أسلم سلفا أن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص."[1] فالسارد لا ينقل كلام الشخصيات بحرفيته، إنما يعمل على صياغته بأسلوبه الخاص، لتتناسب وخطابه، وإن كان يبقي على المضمون سالما من أي تحوير أو تبديل. ومن ثمة تصبح مصداقية الخطاب المحول أقل درجة من أن تقدم ضمانات للقارئ بتحققها لأنه "ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاتية بعض الكثرة من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانة ـ وخصوصا أي إحساس ـ بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها "في الواقع"."[2] فانمحاء الحدود الفاصلة بين كلام السارد وكلام الشخصية على مستوى الخطاب يربك القارئ الذي يجد نفسه أمام جملة مركبة تتوزع مسؤولية تحقق الفعل فيها على أكثر من طرف.

تعد صيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر الحر نمطا آخر من الخطاب المحول "الذي يرخص فيه اقتصاد التبعية توسيعا أكبر للخطاب، وبالتالي بداية للتحرر، بالرغم من التحويلات الزمنية، لكن الفرق الأساسي هو غياب فعل تصريحي، غيابا يمكن أن يستتبع خلطا مزدوجا (ما لم

[1] ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص186.
[2] ـ المرجع نفسه. ص186.

يكن السياق موجها). فهو أولا خلط بين خطاب مصرح به وخطاب داخلي."[1] ولكثير من التوضيح يطرح جيرار جينت المثال الآتي: "قصدت أمي: لم يكن لي بد من الزواج من ألبرتين"[2]، تركيب لفظي من جزئين الأول ثابت وهو المصرح به والجزء الثاني خطاب داخلي، فتجمع بين أفكار الشخصية وأقوالها.

ج_ صيغة الخطاب المنقول: (le discours rapporté)

يلاحظ في هذا النوع من الصيغ الخطابية حالة تراجع للسارد يتعمد فيها إخلاء ساحة السرد أمام شخصيات الرواية قصد البروز والتجلي بوصفها شخصيات فاعلة حية لها قدرة الكشف عن أفكارها، وآرائها، والتعبير عن مشاعرها، وإدارة عملية السرد من خلال إشراكها المباشر في الحديث عبر مشهد حواري، يتخذ طابعا مسرحيا ما يجعل منه محاكاة خالصة للقصة إذ "إن أكثر الأشكال "محاكاة" هو طبعا ذلك الشكل الذي يرفضه أفلاطون، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته،"[3] وإن كان تراجع السارد ليس كليا، بل تبقى من مهامه نقل كلام الشخصيات بأمانة دون إجراء أي تغيير أو تعديل في خصائصه الأسلوبية والدلالية أو صياغته اللفظية، التي يميزها حضور مؤشرات بعينها على غرار الضمائر الفردية في الكلام المتلفظ به مثل (أنا_أنت)، وتوظيف الزمن الدال على الحاضر.

يستحوذ الخطاب المنقول في السرد على اهتمام الروائيين المعاصرين على وجه التحديد، إذ من "الغريب أن تكون إحدى أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردي وتعطي الكلمة فورا للشخصية"[4]، فإسناد الحكي إلى شخصيات من خلال تدخلاتها المباشرة في أطراف الحديث يخلف

[1]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص186.
[2]_ المرجع نفسه، ص 186.
[3]_ المرجع نفسه، ص187.
[4]_ المرجع نفسه. ص187.

انطباعا حسنا لدى المتلقي، يقربه من الأحداث ويعزز تفاعله وتضامنه مع مجرياتها فيتيح له الاطلاع على مشاعرها ومعرفة انتماءاتها الإيديولوجية، ومواقفها اتجاه القضايا المختلفة التي تطرحها الرواية، فالليونة "والمرونة والتنوع وسلاسة الكلام تسمح للقارئ أن يشعر من ورائها بحركات أكثر عددا وأكثر رقة وأكثر سرا من التي يمكن أن نكتشفها من وراء الأفعال"[1]، فتعزيز الخطاب الروائي بهذه التنويعات الخطابية تحرر السرد من هيمنة السارد المطلقة وتحد من وجوده، وتفتح المجال أمام الشخصيات للظهور والمشاركة في السرد فتقربها من القارئ الذي يصبح هو بدوره أكثر قربا من الأحداث ومجرياتها.

يتطرق جيرار جنيت إلى ذلك الالتباس الذي يشوب التمييز بين صيغتين خطابيتين مهمتين، تفرضان حضورهما بقوة على مستوى الخطاب الروائي الحديث، وهما الخطاب المنقول والخطاب المباشر "اللذين لا يتميزان شكليا عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي أو غيابه. فالمونولوج (...) لا يحتاج إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يُتلقى مونولوجا "مباشرا" بل يكفي _مهما كان طوله_ أن يقدم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي يُختزل في الصمت، وأن يعمد إلى أداء وظيفته. ونتبين هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر وأسلوب غير مباشر حر."[2] فيغدو حضور السارد هو الفيصل بين نوعي الخطاب، ففي الوقت الذي يستغني فيه الأسلوب المباشر (المونولوج الداخلي) عن كل وصاية من السارد الذي يختفي كليا وتحل محله الشخصية لتكشف عن نفسها بنفسها بواسطة الحكي، نجد الأسلوب المباشر الحر خطابا يثبت فيه السارد حضوره ويتكلم فيه بلسان الشخصية.

ب_تطبيقات الصيغة السردية في النقد الروائي الجزائري:

تحضر الصيغة في النقد الروائي الجزائري بشكل محتشم تخلل الدراسات الأكاديمة التي تناولت موضوع تحليل الخطاب السردي بصفة عامة والروائي على وجه الخصوص، حيث اقتصرت المقاربات

[1] _ نتالي ساروت. عصر الشك (دراسات في الرواية). تر فتحي العسكري. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2002. ص60

[2] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص188.

النقدية على العرض التاريخي لمقولات النقاد الغربيين من دون مناقشة المفاهيم ولا مساءلتها بينما اتخذ الجانب التطبيقي تباينا تنوعت فيه طرائق التناول بحسب اجتهادات الناقد ومرجعياته المعرفية.

1_ الصيغة السردية في "تحليل الخطاب الروائي الجزائري" لمحمد زيوش:

أ_ اعتماد التطور التاريخي في مقاربة مفهوم الصيغة عند الغرب:

يبحث محمد زيوش عن تأصيل لمفهوم الصيغة بالعودة إلى الفكر الإغريقي حيث أثيرت مسألة الحكي وارتباطها بأسلوبي الشعر والأساطير أول مرة من خلال محاورة جمعت بين أديمانتوس وأفلاطون وانتهت بهذا الأخير إلى تعريفها "أنها حكي لأحداث وقعت في الماضي، أو حاضرة الوقوع، أو أنها مستقبلية الوقوع، أما من حيث أسلوب تقديمها فيميز أفلاطون بين أن تحكى سردا صافيا أو محاكاة أو مزيجا بين الأسلوبين."[1] ويستحضر محمد زيوش هذا الحدث الأدبي ليثبت أن الصيغة مفهوم ضارب في القدم تتعمق جذوره في تاريخ الفكر الإنساني ويرتبط أساسا بكيفية تقديم المادة الحكائية، لتكون نصوص الشكلانيين الروس ثاني محطة تستوقفه من خلال إدراجه تعليق إخنباوم على تمييز أوتو لودفيج (otto ludwing) بين السرد بالمعنى الحرفي للكلمة وبين السرد المشهدي[2]، فيرى أنه من دون معنى طالما أن نظرية النثر التي تعتمد على تركيب الأثر الأدبي لا تزال في مرحلة التكون، وأنه لم تتم دراسة بعض العناصر التي تحدد شكل سرد معين.

يستعرض الباحث محمد زيوش قضايا تشكل محطات مهمة في تبلور مفهوم الصيغة السردية على غرار إشارته[3] إلى صور اللغة الثلاث التي ذكرها باختين في كتابه "استتيقا الرواية ونظريتها" ممثلة في التهجين، تعالق اللغات القائم على الحوار والحوارت الخالصة، ومفهوم السرد في اقترانه بالتخييل عند وارين وويليك في كتابهما "نظرية الأدب" حيث "يجب أن يتعارض مع التخييل القابل للتمثيل

[1] _محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. رسالة ماجستير (مخطوط). إشراف زبير دراقي. جامعة تلمسان. 1999_1998. ص149.

[2] _ ينظر: المصدر نفسه. ص149.

[3] _ ينظر المصدر نفسه، ص 150.

(المسرحية) لأن القصة، أو الحكاية يمكن في نظرهما أن يقدمها ممثلون صامتون، أو يقصها قاص واحد، أو أحد خلفائه وبعد ذلك أشارا إلى الصفة الرئيسية في السرد القصصي التي هي المشهد الحواري المتضمن داخله."[1] إلا أن عرضه هذا لا يتعدى الإشارة السريعة المقتضبة فلا يتوقف عند هذه التعريفات والمفاهيم للشرح أو التعليق، بل يكتفي بنقلها من مصادرها ثم تجاوزها إلى غيرها من دون الربط بينها وبين القضية الأساس لتبيان الغرض من استحضارها والاستشهاد بها.

يعتبر محمد زيوش أبحاث تودوروف نقطة ارتكاز أساسية في مسار الدراسات اللاحقة "لأنها حددت مفهوم الصيغة، وأصول التمييز بين الأنماط الصيغية، ومستوى دراستها"[2]، فيستعرض مفهوم الصيغة الذي أدرجه تحت عنوان صيغ السرد (mode de récit) كما يشير إلى نمطي الخطاب (montrer et dire) وصيغتي الحكي الناجمة عنهما، وهما التمثيل أو العرض (representation) والسرد (narration) واللتان ترتبطان بمصدرين مختلفين: القصة التأريخية (la cronique) والدراما (la drame). وتجدر الإشارة إلى أن هذه المفاهيم وكما أشار سابقا تشكل المنطلق الأساس للدراسات اللاحقة. لذا كان يتوجب عليه التوقف عندها وإيفائها حقها من التعريف والشرح والتحليل لا استعراضها في عجالة وفق مساحة نصية لا تتعدى الخمسة أسطر.

يواصل محمد زيوش رصد أهم المحطات التي توقف عندها تودوروف الذي كان يبحث عن مسوغ لساني على أساسه يتم التمييز بين السرد والعرض في العمل الروائي، فارتكز على فكرة التعارض الموجود بين كلام الشخصيات الروائية وبين كلام السارد لينتهي إلى تحديد المظاهر الذاتية، والموضوعية للغة[3]، كما اكتفى محمد زيوش بالإشارة إلى موضوع غاية في الأهمية يتعلق بصيغ السرد التي ينقل عن تودوروف تعريفه لها بأنها "مقولة تتداخل مع المظاهر السردية. لأنها تتعلق بصورة السارد. ولعله هو

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري ، ص 150.
[2] _ المصدر نفسه، ص151.
[3] _ ينظر: المصدر نفسه، ص 151، 152.

السبب في الخلط الذي وقع فيه النقاد. وأشار إلى هنري جيمس، وبيرسي لوبوك "[1]، وهو موضوع يحتاج الكثير من التفصيل والاستدلال لرفع اللبس الذي تحدث عنه، وذكر أن تودوروف قد فصل فيه بناء على مقاربته رواية "العلاقات الخطيرة" وربما القارئ بحاجة إلى التعرف على المزيد بخصوص هذه القضية. إلا أنه يتجاوز الأمر منتقلا إلى إسهامات جيرار جينت من دون تعليق أو توضيح للفكرة السابقة.

يعتمد محمد زيوش على التوطئة النظرية التي افتتح بها جيرار جنيت موضوع الصيغة قصد تحديد مفهوم لها فيقول أنه "وضح منذ البداية أن مقولة الصيغة (mode) لم تلق أهمية لا من جانب التنظير لها مثلما نظر لمقولة الزمن، لأن الاعتقاد السائد أقصى الصيغة من موضوع تحليل الخطاب السردي، فهي لا تمت بأي صلة له. لأن وظيفة الحكي هي حكيه لقصة، أي نقل أحداث حقيقية أو خيالية، وليس إعطاء الأوامر أو إملاء التمنيات أو إعلان الشروط... والصيغة الوحيدة لأداء هذه المهمة هي الصيغة الدالة على محمولها أي القصة التي يحكي."[2] وإن كان جيرار جنيت يستفيد من الجانب النحوي في دراسة الصيغة مقارنة مع مقولة الزمن، فإذا "كانت مقولة الزمن النحوية تنطبق بداهة على مدة الخطاب السردي، فيمكن مقولة الصيغة النحوية أن تبدو هنا غير ملائمة قبليا (...) فإن صيغتها الوحيدة، أو المميزة على الأقل لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية."[3] فالصيغة بوصفها دالا كانت حاضرة منذ القديم في تفكير أفلاطون وأرسطو على الأقل وطرحت إشكالات عدة تم البحث فيها بجدية على خلاف مقولة الزمن التي لم تعرف هذا الاضطراب كونها انسجمت نحويا في الخطاب السردي بشكل لا يدعو للريبة أو الشك.

يعرض محمد زيوش رد جيرار جنيت على الموقف السابق والذي استند فيه على التعريف الذي جاء في قاموس ليتري النحوي لتحديد مفهوم ومقولة الصيغة بالقدرة "على حكي ما نريد حكيه بهذه

[1]_ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري ، ص152.
[2]_ المصدر نفسه. ص153.
[3]_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص177.

الدرجة أو تلك، وكذلك بوجه أو بآخر وكذلك عن صيغ ممارستها، لأن الحكي، يمكن أن يقدم للقارئ معلومات بدرجات مختلفة، وبطرق عديدة سواء مباشرة، أو غير مباشرة، وزيادة على هذا يمكنه أن يتخذ مسافة معينة للحكي، كما يمكن-وبحسب القدرات المعرفية- أن يضبط الإخبار السردي لجزء ما من القصة باعتباره صيغة حكي بحسب موجه أساسي هو الرؤية (vision) أو وجهة النظر (point de vue) التي تأخذ منظورا (perspective) معينا ومسافة معينة إزاء القصة."[1] وهو تعريف كان بالإمكان اختزاله ليصبح أكثر تكثيفا ودقة كما أن الإخبار السردي ليس صيغة حكي بل يخضع لصيغة الحكي التي تكيفه وفق حاجة المؤلف وتتحكم في كميته وموقعه وتخضعه لوجهة نظر معينة من زاوية أو منظور معين، فقد جاء في خطاب الحكاية "التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة..."[2]، فالإخبار السردي هو المادة التي تشتغل عليها الصيغة فتكسبه القالب الذي يتناسب وخطة المؤلف وإرادة السارد.

يناقش محمد زيوش للقضايا التي مستها التوطئة النظرية التي استهل بها جيرار جنيت مقاربته لموضوع الصيغة بدءا بطرح أفلاطون لإقامة تعارض بين صيغتي الحكي، والتعديل الذي اقترحه أرسطو "لما جعل الحكاية الخالصة والتمثيل المباشر ضربين من المحاكاة."[3] وهو رأي يقول محمد زيوش أنه خلق "إشكالا لنظرية الرواية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع كل من جيمس (Henry James) وأتباعه الذين تعرضوا له بالدرس تحت مصطلحي العرض (showing- montrer) والسرد (telling- raconter)"[4] مع أنه لم يوضح طبيعة هذا الإشكال الذي واجه النقاد المعاصرين في الغرب بعد استحداث هذين المصطلحين، لينتقل مباشرة إلى موقف جيرار جنيت من طرح أرسطو الذي يبين من خلاله أن العرض ما هو في الحقيقة إلا إيهاما بالمحاكاة وأن اللغة تنقل ما يحكى ولا تحاكي ما يجري في الواقع .

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص153،154.
[2] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص178.
[3] _ المصدر نفسه، ص178.
[4] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص 154.

يتعرض محمد زيوش إلى مقولة المسافة التي على أساسها يتم تحديد موقع السارد بالنسبة لأحداث القصة ومن ثم التمييز بين حكي الأحداث وحكي الأقوال في الخطاب السردي، ليعرض تعريفا ينسبه إلى جيرار جنيت يتعلق بحكي الأحداث، إذ: "الفرق الموجود بين المحاكاة والحكي الصافي هو: **إخبار+ إخبار= س** حيث س هي كمية الإخبار التي تكون في علاقة طردية مع حضور الراوي. والمحاكاة تتحدد بدرجة عليا من الإخبار ودرجة دنيا من حضور الراوي والعكس بالنسبة للحكي الصافي (diegésis)."[1] فالصيغة الرياضية التي عبر عنها جيرار جنيت في ما يخص التعارض بين المحاكاتي والقصصي هي "**خبر+مخبر=ج**، والتي تعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية إذ المحاكاة تتحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة"[2] ومن ثم فإن ج تمثل صيغة الخطاب وهي قيمة مجهولة إنما ثابتة، تتغير فيها كمية الخبر مقارنة بحضور المخبر فقد تصبح محاكاة أو تصبح حكيا خالصا على عكس ما جاء به محمد زيوش من كون ج أو س كما رمز هو إليها تؤول إلى كمية الخبر.

يشكل حكي الأقوال النوع الثاني من أنماط الحكي في الخطاب السردي، يقدمه محمد زيوش إلى القارئ من خلال مرجعية جيرار جنيت، ذلك أنه "إذا كانت المحاكاة اللفظية للأحداث غير اللفظية ما هي إلا وهم أو خيال. فإن حكي الأقوال يمكن أن يظهر عكس ذلك"[3] فيعرفه بناء على وجه الاختلاف بينه وبين خطاب الأحداث الذي يحدده موقع كل منهما من وقائع القصة، فإن كان حكي الأحداث إيهاما بمحاكاة "فإنه يمكن "حكاية الأقوال" أن تبدو، على النقيض من ذلك، محكوما عليها قبليا بذلك التقليد المطلق."[4] وهو التعريف الأنسب لكونه يحيل مباشرة إلى فكرة التقليد أو المحاكاة بدل الاستعانة بالتعريف الذي ذكر سابقا. ثم يستفيض محمد زيوش في تعريف أنواع حكي الأقوال التي قسمها جيرار جينت إلى ثلاثة أقسام: الخطاب المسرد (discours

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص155.
[2] _ جيرار جنيت. خطاب الحكاية. ص182.
[3] _محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص155.
[4] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص183، 184.

narratived)، الخطاب المنقول إلى الأسلوب غير المباشر (le discours transposé ou discours indirect)، الخطاب المنقول (discours rapporté) وهو الشكل الأكثر محاكاة.

يعود الباحث محمد زيوش ــ من جديد ــ إلى تودوروف الذي وظف مصطلح الصيغة في كتابه (الشعرية) عوضا عن سجلات الكلام التي سبق وأن استعملها من قبل في كتابه (الأدب والدلالة)، ليستعرض بعض المقولات التي أثراها بالبحث والاستقراء على غرار عدم التماثل بين النص التخيلي والنص المكتوب، حيث يمكن أن "نستحضر بواسطة الكلمات كونا مصنوعا من الكلمات وآخر مصنوعا من النشاطات غير اللفظية (سواء كانت موادا أم خصائص). وتبعا لذلك، لن تكون العلاقة بين الخطاب (الذي نقرأ) وبين خطاب آخر أو مادة غير خطابية علاقة تماثل"[1]، وتوجهه اللساني لدراسة الخطاب السردي "لأنه المظهر الذي يتوفر على الأنماط الثلاثة من الخصائص التي تميز الأخبار التي تنقلنا من الخطاب إلى العالم التخييلي، وهذه الأنماط هي مقولة الزمن، والرؤية، والصيغة"[2]، وتعريف كل نمط على حدى، وكذا البحث في قضية حكاية الأقوال ذات الصيغ الخطابية المتعددة وحكاية الأحداث لا يطرأ عليها تنويع صيغي بل تنويع تاريخي .

تجدر الإشارة إلى أن هذه المفاهيم قد تم الفصل فيها مع جيرار جنيت، وأن تودوروف قد ضبط مفاهيمه استنادا إلى ما جاء في خطاب الحكاية [3]، لذا لم يكن هناك أي داع يدفع محمد زيوش لرص هذه التعريفات والأقوال التي تبلورت لاحقا عند تودوروف، فحتى التتابع الزمني أو عملية التأريخ في هذه الحالة غير ناجعة طالما أنها فترة ستعود إلى الوراء حيث حققت الفترة التي سبقتها النضج المعرفي المطلوب، ومن ثم فتجاوز هذا الاستدراك في مسيرة تودوروف البحثية أمر توجبه ضرورة البحث الذي يحتكم إلى منطق تطور المفاهيم لا توالي الأحداث طالما نحن بحاجة إلى تسليط الضوء على الصيغة

[1] ــ تازفيطان تودوروف، الشعرية. ص46.

[2] ــ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص157.

[3] ــ ينظر: تزفيطان تودووف، الشعرية. ص46.

كمفهوم عام وآلية إجراء ذات فاعلية في تحليل الخطاب السردي لا على البحث في تبلورها عند باحث بعينه.

تعد قضية المصطلح مفصلا حقيقيا في تلقي العلوم بشتى مجالاتها، والنقد الأدبي لم يكن بمعزل عن الإشكاليات التي تطرحها هذه القضية طالما أنها حين تخضع للترجمة تجد نفسها رهينة تعدد مدلولات قد تموه المقصود أو المعنى الأصلي. ومن ثم يقف محمد زيوش عند قضية مصطلح الصيغة، فيجد "أن جل هذه الدراسات استعملت مصطلحات مختلفة سواء الصيغة، أساليب السرد، أو أنماط الكلام، أو صور اللغة، أو أشكال الخطاب والتي وضعتها كمقابل لصيغ الخطاب. وجميع هذه الدراسات انطلقت من البلاغة الكلاسيكية، وتمييزاتها القديمة بين المحاكاة والحكي التام عند أفلاطون، أو بين العرض والسرد (telling and showing) مثل ما هو في النقد الأنجلوساكسوني مع هنري جيمس وأتباعه،"[1] فيتتبع مختلف التسميات المتداولة لمصطلح الصيغة من خلال مختلف المعاجم اللسانية والسيميائية الغربية بحثا في اشتقاقاتها ومعانيها.

ينهي محمد زيوش الجانب النظري من موضوع الصيغة بالإشارة إلى المنجز النقدي العربي، الذي تناول الصيغة بوصفها إجراء أساسيا في مقاربة الرواية بنيويا فيقول: "الدراسات العربية التي تعد جنينية فإنها لم تناول هذا المفهوم بالدرس بمعزل عن مفهوم التبئير أو الرؤية عدا سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي الذي نظر لهذا المفهوم وطبق على بعض الروايات أو بعض المقتطفات التي نجدها في كتاب (الحكاية والمتخيل) لفريد الزاهي وفي كتاب صدوق نور الدين الموسوم (عبد الله العروي وحداثة الرواية– قراءة في نصوص عبد الله العروي الروائية) أو في بعض المحاضرات المجموعة في كتاب تحت عنوان (دراسات في القصة العربية) "[2] فيشيد بإسهامات سعيد يقطين في بلورة مفهوم الصيغة وتطبيقه لها على نماذج روائية عربية والإشارة إلى أسماء عربية أخرى تطرقت للموضوع من خلال

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص161.

[2] _ المصدر نفسه، ص166.

(بعض المقتطفات) أو (بعض المحاضرات) ما يعطي انطباعا بعدم نضج التجربة النقدية البنيوية العربية للرواية وانصرافها جزئيا عن الصيغة مقارنة بالإقبال الكبير على مقولة الزمن.

ب_ توظيف المنهج الإحصائي لاستقراء الصيغة في الممارسة التطبيقية :

يفتتح الباحث الجانب التطبيقي من دراسته للصيغة بتقديم يوضح من خلاله للقارئ المنهج الذي سيتبعه والآليات التي سيعتمدها في مقاربته النقدية لرواية واسيني الأعرج (رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)[1]، مصرحا أن "انطلاقا من التحديدات والتحليلات السابقة التي عرضتها في المبحث الخاص بالجهود الأدبية واللسانية وهي تبحث في الصيغة تنظيرا وتطبيقا، سأحاول بناء خطة منهجية، عليها أسير في تحليلي للوحدات التمفصلية الصيغية، وفيها اتخذ هذا الرصيد النظري مرجعا إجرائيا."[2] إن القول ببناء خطة منهجية يحيل إلى كون الباحث سيقدم عملا أو مقاربة نقدية تطبيقية متفردة في حين من يطلع على كتاب (تحليل الخطاب الروائي) سيجد تماثلا كبيرا بين دراسة محمد زيوش وبين ما جاء به سعيد يقطين، حتى يكاد يكون متطابقا في أفكاره وأسلوبه. ومن ثم كان جديرا به الإقرار أنه تمثل منهجيته سواء في التحليل النظري أم التطبيقي.

ويبني خطته المنهجية في مقاربة الصيغة في رواية واسيني الأعرج (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) على تحليل الوحدات التمفصلية الصيغية، إلا أنه لم يوضح لا طبيعة هاته التمفصلات ولا المقصود منها، ولا على أي أساس قسم النص إلى وحدات صيغية، هذا التقسيم وهذه الخطة البحثية التي ادعى محمد زيوش أنه قد قام ببنائها لم تكن إلا سيرا على خطى سعيد يقطين الذي اعتمدها في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) سواء من خلال عناوين المباحث في (التمفصلات الزمنية الصغرى)[3] و(تمفصلات الرؤية السردية الكبرى)[4] و(تمفصلات الرؤية السردية الصغرى)[1]، ومن خلال وصفها

[1] _ واسيني الأعرج، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، دمشق، سوريا، ط1، 1993

[2] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص167.

[3] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص98.

[4] _المرجع نفسه، ص314.

بقوله" يمكننا، لو شئنا إنجاز تحليل متكامل للخطاب كما في حالة قراءتنا للزيني بركات، تقسيم الخطاب إلى وحدات، ومن خلال هذه الوحدات يمكننا معاينة نوع الصيغة الكبرى المهيمنة من خلال نوعية الخطاب المرسل، وخلال هذه الصيغة الكبرى يمكننا النزول عموديا في مراقي التبدلات الصيغية الصغرى"[2] ما يتيح له التوصل إلى كيفية اشتغال الصيغ في الخطاب الروائي، ومن ثم الكشف عن الطريقة التي يتم بها تقديم أحداث القصة.

يستهل محمد زيوش المقاربة التطبيقية للصيغة السردية بتمهيد نظري، يعود من خلاله إلى التمييز الشعري الذي أقامه أفلاطون بين المحاكاة والحكي التام، وذاك القائم بين مفهومي العرض والسرد في النقد الأنجلوساكسوني فيتخذ بعدا جماليا في بحثه عن نظرية الأنواع الأدبية مقارنة مع الأول الذي يبنى على أسس فلسفية، ليجد محمد زيوش نفسه ومن بعد البحث في الخصائص النوعية للأدب والرواية بوجه خاص ملزما نظريا وعمليا بتجاوز ما هو فلسفي والاكتفاء بنظرية الأنواع الأدبية وبعدها الجمالي[3]، كما يصرح بتبنيه تعريف تودوروف لمفهوم الخطاب ومن ثم مفهوم الصيغة، إلا أن هذا التوجه النقدي سبقه إليه سعيد يقطين الذي يعتمد هو الآخر طرح تودوروف وفي هذا الصدد، يصرح "أجدني، نظريا وعمليا، ألغي المنحى الفلسفي الكامن في فهم المحاكاة، وأرى المنحنيين الجمالي والمتصل بنظرية الأنواع الأدبية جوانب مركزية يمكن الانطلاق منهما في تحديد دقيق لصيغ السرد." [4] وبهذا يكون التقديم الافتتاحي لمحمد زيوش الذي طابق فيه تصورات سعيد يقطين في (تحليل الخطاب الروائي) بمثابة ملمح عام حول سير العمل لاستخلاص تجليات الصيغة في رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج.

---

[1] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص318.

[2] _ المرجع نفسه، ص199.

[3] _ ينظر: محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص167.

[4] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص193.

يواصل الباحث توضيح خطة عمله جاعلا من تحديد مفهوم الخطاب عند تودوروف منطلقا لها، ما ألزمه تبني مفهومه للصيغة أيضا على النحو الذي يصفه قوله: "وهذا التحديد يلزمني على عدم التمييز بين حكي الأقوال وحكي الأحداث باعتبار الأول متعلق بالشخصيات، والثاني بالراوي. ذلك أن تمييزا من هذا النوع قد يحيل مباشرة إلى مدى أثر التمييز الأرسطي الذي ميز بين الدراما باعتبارها (خطاب الشخصيات)، والتاريخ (خطاب الراوي)، والملحمة تمازج بين الخطابين معا، أي خطاب الراوي وخطاب الشخصيات."[1] قد يبدو كلاما معقولا وتحليلا منطقيا للرأي الذي يتبناه ويرى فيه الصواب طالما أن الشخصيات تتولى مهمة السرد أيضا فتؤدي دور السارد، إلا أننا نجد بالموازاة تعريفا لسعيد يقطين سابقا لما جاء به محمد زيوش مطابقا له، يحمل التبرير نفسه والاستدلال حيث ينطلق من تعريف تودوروف ويعلن عدم اللجوء إلى التمييز بين حكي الأقوال وحكي الأحداث على اعتبار الأول خاصا بالشخصيات والثاني بالراوي[2]. فلا ضير في أن ينتهج محمد زيوش درب سعيد يقطين ويتمثل توجهاته، إلا أنه وجب الإشارة إليه والتنويه بأبحاثه وأعماله التي نهل عنها بكل أمانة ومصداقية علمية.

يتيح إلغاء التمييز بين حكي الأقوال وحكي الأحداث لمحمد زيوش فرصة البحث عن تجليات الصيغة في كل أنماط الخطاب ونوعيتها سواء كان المخاطِب هو السارد أم كان شخصية من الرواية، كما يتطرق لفكرة تبادل الأدوار الحكائية بين السارد والشخصيات ومن ثم بين السرد والعرض،[3] وهو الطرح نفسه الذي تناوله سعيد يقطين في مسألة تبادل الأدوار الحكائية وبالمفهوم ذاته فيقول: "سنبحث في علاقات الخطابات أيا كان مرسلها (شخصية أو راويا) وفي نوعيتها، وبحسب طبيعتها المتجلية في الخطاب نقيم التصنيف ونقوم بقراءته. ويقوم اقتراحنا هذا على أساس مركزي نجده فيما يمكن أن نسميه "تبادل الأدوار الحكائية" انطلاقا من أن التمييز بين الراوي والشخصيات تمييز كلي،

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص167.
[2] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص194،195.
[3] _ ينظر: محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص168.

ولا يتجلى دائما بنفس الصرامة، وذلك لأن "تبادل الأدوار الحكائية" قاعدة كلية بدورها ونقصد بها تعرض علاقات السرد والعرض بين الراوي والشخصيات للعديد من التبدلات."[1] فلئن كانت ضرورة البحث تفتح أمامه المجال للاستفادة من المقولات الأساس في عالم السرديات، فإن محمد زيوش في اقتباساته لا يشير إلى مصادرها، بل يقوم بتحويرها نسبيا مع الحفاظ على فكرة المضمون خالصة.

تنبني المقاربة التطبيقية عند محمد زيوش على تجاوز التمييز القائم على أساس الصيغة بين حكي الأقوال وحكي الأحداث ومن ثم بين حكي السارد وكلام الشخصيات " لأن تمييزا من هذا النوع يفيد فقط في دراسة كمية الإخبار الخاصة بخطاب الراوي، وتعلق حكي الأقوال بالجانب الأكثر محاكاتية "[2]، ما يدفعه إلى تبني مقترحات ميك بال بخصوص مفهوم المستويات السردية والوقوف على الصيغتين الأساسيتين (السرد والعرض)، وتحديدهما في النص الروائي ثم البحث في طرائق اشتغالهما، لينتهي بتصنيف لجميع صيغ الخطاب الممكنة داخل الرواية معتمدا نفس الأفكار والخطوات التي سار عليها سعيد يقطين[3] الذي انطلق أيضا من المقترحات نفسها حول اعتبار الخطاب المعروض الوحيد الممكن قبوله في تصنيف جنيت لأنماط الحكي، أما النمطان الآخران فيمكن إدراجهما في "حكي الأحداث" كما أفاض في شرح الدوافع التي جعلته يتبنى توجه (ميك بال) وهي الدوافع ذاتها التي أشار إليها محمد زيوش في دراسته.

وهكذا تغدو الصيغة النمط الذي تقدم به المادة الحكائية. وإن كان معظم الباحثين يحصرونها ضمن الصيغتين الأساسيتين (السرد والعرض) من حيث النوع، فهذا لا يعني أنهما الصيغتان الأساسيتان والوحيدتان، لأن كل واحدة منهما تتضمن صيغا فرعية، يوضحها محمد زيوش انطلاقا من العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه، وكذا مع نوعية متلقيه _مباشرا كان أم غير مباشر_ فيصنفها إلى خطاب ذي صيغة سردية، وخطاب ذي صيغة عرضية، أما عن الصيغ الأخرى الوسيطة

[1] _ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص195.

[2] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص168.

[3] _ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص 195، 196.

بين صيغتي السرد والعرض فهي الصيغ المنقولة، ويضيف محمد زيوش تصنيفا آخر يرتهن إلى عملية التلقي ويتفرع إلى نوعين: بسيطة وفيها ترتبط الصيغ ارتباطا وثيقا بطبقة واحدة من التلقي (متلق واحد أو مجموعة من المتلقين من نفس المستوى الحكائي الذي يبث منه الخطاب)، مركبة وهي صيغ تتعدد طبقات التلقي فيها[1]. ليدرج ف هذا الإطار جدولا يصنف فيه أنماط الصيغ البسيطة والمركبة مقرونة بأنواع صيغ الخطاب وعلاقة كل منها بالآخر.

عمل الباحث على تقسيم نص الرواية إلى وحدات تمفصلية كبرى تضم كل واحدة منها وحدات تمفصلية أصغر حجما، حيث يمكنه "الطابع العام للوحدة من تحديد نوعيتها وذلك بمساعدة المؤشرات الصيغية سواء كانت زمنية، أو مقامية أو من خلال تأطيرات الرواة أو تعليقاتهم على حدث معين، أو بياضات، أو العلامات المؤطرة اللالسانية."[2] ويستند في تقسيمه هذا إلى الانسجام الناتج عن التكافؤ في التوزيع الزمني والصيغي من حيث العدد، وهي رؤية يسعى من خلالها للبحث عن التوافق الموجود بين البنية الزمنية والبنية الصيغية داخل الخطاب[3]، ما يفتح باب التساؤل حول ظروف تحقق هذا الانسجام العددي بين الوحدات الكبرى للزمن والوحدات الصيغية في كل نص روائي، وإلى أي درجة يمكن الجزم بذلك؟

إن عدم قدرة محمد زيوش على الإجابة على هذه الأسئلة ولا على تقديم ضمانات كافية للقارئ جعلته يكتفي بافتراض وجود توافق بين البنية الزمنية والبنية الصيغية داخل خطاب الرواية[4] ما ينفي اليقين والثبات عن هذه الدراسة النقدية، فالافتراض في حد ذاته غير قادر على إحراز نتائج أكيدة فهو يحمل منطق الظن الذي قد يصيب أو يخيب، ما يفقد البحث بعض شرعيته العلمية.

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص170.
[2] _ المصدر نفسه، ص 171.
[3] _ ينظر: المصدر نفسه، ص171.
[4] _ ينظر: المصدر نفسه، ص171.

يحصي محمد زيوش في الرواية ستة عشر تمفصلا – وحدة حكائية كبرى– ضمن الخطاب الروائي الذي تتداوله أطراف متعددة، فيغدو مجالا مفتوحا تسهم في إثرائه الشخصيات ومن ثم فإن "أغلبية السرد وتأطيره حتى الوحدة التمفصلية الكبرى الخامسة عشر نكون نتلقاه من المستوى الثاني، وعن دنيازاد في ما يتعلق بالأحداث المركزية التي تخص الوحدات التمفصلية الكبرى، أما خطاب الراوي الضمني (...) لا يقدم أي أخبار عدا المقدمة الاستهلالية في بداية عملية الحكي، أو تأطيره لبعض الأحداث بالإسناد أو بالإشراف العام على البنية العامة للحكي. أما عدا هذا فخطابه يظل باهتا في هاته الرواية،"[1] بهذا الحكم يحوصل محمد زيوش استشرافه لصيغ الحكي وفق التقسيمات التي أحدثها وهو استنتاج غير صحيح، إذ يفند الجدول[2] أقواله ويثبت استحواذ السارد من المستوى الثالث على السرد، فالوحدات التي يتولى فيها السارد من المستوى الثاني الحكي هي فقط الوحدات: التاسعة، العاشرة، الحادية عشر، الثانية عشر، الخامسة عشر، السادسة عشر، أما باقي الوحدات التي عددها عشرا فكانت حكرا على سارد المستوى الثالث الذي حصل على حضور أوفر في جل الوحدات التمفصلية الصغرى التي تضمنتها كل وحدة تمفصلية كبرى.

يذيّل الباحث مقاربته لقضية الصيغة في الخطاب الروائي، بعرض جدولين إحصائيين، يختص الأول بالمستويات الحكائية حيث يقدم الإخبار على مستوى الوحدات التمفصلية الصغرى[3]، فيدرج في الخانة الأولى الوحدات التمفصلية الكبرى التي أحصاها بستة عشر وحدة وفي الخانة التي تليها عدد الوحدات التمفصلية الصغرى لكل وحدة تمفصلية كبرى ثم يرصد عدد الوحدات التي يقدم فيها الإخبار والتي بلغت مائة وخمس وعشرين وحدة، تتوزع كالأتي: المستوى الأول ثمان وحدات وفي المستوى الثاني أربعون وحدة وفي المستوى الثالث أربعا وستون وحدة وفي المستوى الرابع ثلاثة عشر وحدة، ويحصي في الجدول الثاني أنواع الصيغ التي يقدم بها الإخبار على مستوى الوحدات التمفصلية

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص172.
[2] _ ينظر: المصدر نفسه. ص 218.
[3] _ المصدر نفسه، ص218.

الصغرى[1]، فيدرج الوحدات التمفصلية الكبرى تقابلها الوحدات الإخبارية داخل كل وحدة منها، ثم أنواع الصيغ موزعة حسب نوع الخطاب، بدءا بالمسرود الذي ينقسم إلى مباشر، وغير مباشر وذاتي، العرض وينقسم إلى مباشر، غير مباشر وذاتي، ثم النقل بقسميه المباشر وغير المباشر.

يعرض محمد زيوش النتائج المتحصل عليها في تعليق له على الجدول الأول ويرتب على إثره مستويات السرد حسب نسبة الحضور[2]. ولعل أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ هو التساؤل عن جدوى إحصاء صيغ الخطاب الواردة في النص الروائي وترتيبها بحسب الكم العددي، وعن علاقة الترتيب ببناء السرد وتشكيله، وما الذي أضافه هذا الترتيب لصيغ الخطاب؟ وكيف تعامل معها خارج الإحصاء العددي؟ إلا أن محمد زيوش وبدل البحث في دلالات الصيغ وجمالياتها كما صرح سابقا وهو يوضح مسوغات بحثه بوصفها الأساس نجده يعلق على النتائج قائلا: "هذه النتائج غير مقنعة، لكن بالرجوع إلى الدراسة الزمنية التي كنت قد أشرت فيها إلى الكم الهائل من الوحدات الإرجاعية التي تقدم بصوت الموريسكي ومن المستوى الحكائي الثالث يزول هذا اللبس"[3] مما يخلق تساؤلات جديدة، لمَ يرى محمد زيوش نتائج بحثه غير مقنعة، وبم يرتبط هذا الإقتناع تحديدا؟ وهو الذي سرعان ما وجد التبرير الذي يرفع عن عمله الغموض والإبهام طالما أن حجم الاسترجاعات يفسر استحواذ السارد من المستوى الحكائي الثالث على السرد.

ويواصل استقراء النتائج المحققة، وهاته المرة من خلال الجدول الإحصائي لأنواع صيغ الخطاب السردي التي يتم بها الإخبار على مستوى الوحدات الصغرى، حيث توصل "إلى أن صيغ السرد المباشر هي التي تأتي في المرتبة الأولى بحيث إن ثلاثا وأربعين وحدة إخبارية قدمت بهذه الصيغة، تأتي بعدها في المرتبة الثانية صيغة السرد الذاتي التي تقدم بها واحد وثلاثون وحدة إخبارية، وفي المرتبة الثالثة تأتي صيغة النقل المباشر التي تقدم بها سبع عشرة وحدة، ثم في المرتبة الرابعة تأتي صيغة السرد غير

[1] _ ينظر: محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري، ص 219.
[2] _ ينظر: المصدر نفسه. ص220.
[3] _ المصدر نفسه، ص220.

المباشر من حيث توازنها الكمي كصيغة يقدم بها الإخبار في ست عشرة وحدة إخبارية، ثم تأتي بعدها صيغة النقل غير المباشر حيث تقدم بها تسع وحدات، وتأتي بذلك في المرتبة الخامسة وفي المرتبة السادسة نجد صيغة العرض الذاتي التي تقدم بها ست وحدات، وفي المرتبة السابعة تأتي صيغة العرض غير المباشر التي يقدم بها الإخبار في وحدتين، وفي المرتبة الثامنة والأخيرة تأتي صيغة العرض غير المباشر التي يقدم بها الإخبار في وحدة واحدة فقط."[1] لا يعدو هذا التعليق أن يكون قراءة للجدول دون إضافة عدا طعنه في النتائج التي توصل إليها من خلال تصريحه أن الصيغ المعروضة هي التي تطغى على الخطاب الروائي، ومن دون تقديم أي تفسير للتضارب الواقع بين الموجود على صفحات الرواية وذاك الموجود على صفحات بحثه.

تختلف النتائج التي تحصل عليها الباحث في جدول صيغ الخطاب السردي عما ذكره سابقا في الافتتاحية التي تقدمت عمله التطبيقي، إذ أعلن :" أن الوحدة الرابعة تقدم مؤطرة بصيغة السرد الذاتي وكذلك الثامنة. أما الوحدات الأخرى فهي مؤطرة بصيغة السرد المباشر عدا الوحدة السادسة عشرة التي هي مؤطرة من لدن الراوي الضمني، الذي يتولى بنفسه عملية السرد الحدثي، والتأطير بذاته في هذه الوحدة بصيغة السرد غير المباشر"[2] إلا أنه وبالعودة إلى الجدول المذكور سابقا نلاحظ أن الوحدات:1_3_4_5 تمت بسرد ذاتي، والوحدات: 2_7_8_9_10_11_12_14_15 بسرد مباشر، والوحدة 16 بسرد غير مباشر، والوحدة 6 بخطاب منقول، والوحدة 13 بعرض ذاتي، ومن ثمة اتخذت الرواية الخطاب المسرود نمطا وأسلوبا تسير عليه أحداثها طالما أنه حظي بنصيب الأسد من مجمل الوحدات الإخبارية، ومن ثم كان أولى بمحمد زيوش مراجعة ما جاء في مقدمة الشق التطبيقي والنابع عن القراءة الأولية وإن كانت أبعد من أن توصف كذلك. فالجدول هو الذي تستنبط منه الأحكام طالما يجمع حوصلة النتائج المتوصل إليها بعد التحليل والتمحيص لا قبله.

[1] _ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. ص220.

[2] _ المصدر نفسه، ص172.

2_الصيغة السردية في "تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" من منظور كريمة بلخامسة

تستهل الباحثة موضوع الصيغة بتمهيد توضح فيه الخطة التي تعتمدها في دراسة كل من موضوع الصيغة، المنظور والصوت، فترى أنه من المجدي "تجاوز كل تلك النقاشات واختلافاتها التي تعقد الفهم، وتصعب العمل التطبيقي، خاصة للباحث المبتدئ، الذي يضيع بين كل هذه التشعبات والتعقيدات التي لا جدوى منها، لأن الأمور تتخذ على المستوى العملي التطبيقي مظهرا آخر مغايرا وأكثر تعقيدا مما هو عليه في المستوى النظري الذي يسعى دائما ليكون واضحا بسيطا."[1] لتغدو قضية المصطلح هي الأساس بالنسبة لكريمة بلخامسة في حين مناقشة المفاهيم التي أثارت جدلا بين النقاد منذ البداية مع أفلاطون وصولا إلى جيرار جنيت التي بلورت مفهوم الصيغة لا تعدو كونها مجرد تعقيدات لمسالك الفهم. وإن كان القول بأن الإجراءات المفاهيمية تصعب عملية الممارسة التطبيقية، ففي النهاية هي ما وجدت إلا لذلك ولا يمكن استيعابها وفهمها إلا من خلال تطبيقها على النصوص الأدبية، أما التنظير فلا يزيد عن كونه تتبعا لتطورها التاريخي، وصفا لها، وعرضا لأهم مقولات النقاد حولها.

أ_ التمثل النظري الغربي لمفهوم الصيغة:

تتناول كريمة بلخامسة الصيغة بوصفها إحدى الركائز الأساسية التي يقوم عليها الخطاب السردي، وتركز اهتمامها على صيغتي السرد والعرض بدءا بتمييز الشكلانيين الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي[2]، ما جعل مفهوم الصيغة يتبلور مسألة مهمة في العمل الأدبي مشيرة إلى إخنباوم الذي يعرض في مقاله "حول نظرية النثر" ما توصل إليه "أوتو لوفيدج" الذي ميز انطلاقا من وظيفة الحكي بين شكلين للسرد، الأول هو السرد وفيه يتوجه الكاتب أو السارد المتخيل إلى المتلقي، أما الثاني وهو المشهدي فيكون فيه نقل الخبر عبر حوار ينشأ بين الشخصيات[3]، لتؤكد أن الصيغة عرفت

[1]_ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص13.

[2]_ ينظر: المصدر نفسه، ص14.

[3]_ ينظر: إخنباوم، حول نظرية النثر. نصوص الشكلانيين الروس. ص107.

مرحلة النضج مع الدراسات البنيوية الحديثة، فتعدد إسهامات تودوروف في هذا المجال من خلال تمييزه بين التمثيل والعرض، وبين أقوال السارد وأقوال الشخصيات.

أثار تزفيطان تودوروف موضوع الصيغة على غرار باقي الباحثين والنقاد البنيويين في الغرب وتناول قضاياها المتعلقة أساسا بأسلوبي السرد والعرض كما أسلفت الباحثة كريمة بلخامسة الذكر، إنما لم يكن مؤسسا لها ولا سابقا لمعاصريه، كون هذه القضايا قد سبق تناولها من طرف نقاد آخرين قبله، إذ كانت مقولاته تستند إلى أبحاثهم على غرار هنري جيمس في التمييز بين العرض أو السرد وفي أساليب السرد مع بيرسي لوبوك الذي ميز بين الأسلوب البانورامي والأسلوب الدرامي أو المشهدي، قبل أن يلجأ _ تودوروف_ إلى لسانيات التلفظ وانتهائه إلى تحديد نمطين من الخطاب: الخطاب الخبري التقريري (الموضوعي) والخطاب (الإنجازي) وهو خطاب ذاتي[1]، حيث تستشهد كريمة بلخامسة بنص له إنما هو اقتباس مبتور جزئيا لأنها تجاوزت فيه ما يتعلق بكون الكلام ملفوظا، ولم تقف على موضوعيته ولا وضحت الفرق بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي.

تشكل إسهامات واين بوث محطة تستوقف جل الباحثين في مجال السرديات لما حملته من إضافات، لهذا تطرقت كريمة بلخامسة لأهمها خاصة ما يرتبط منها بالتمييز بين السرد والعرض، وما يتعلق بكون السارد يكون في الدرجة الأولى من الحكي دائما أيا كان الضمير الذي يستعمله في القصة المتكلم أو الغائب، إما عن طريق المشهد (scéne)، أو عن طريق التلخيص (Sommaire) بدرجة ثانية، أو أنها تأتي مختلطة[2]، كما تأتي على ذكر موقفه من "التمييز أو التقسيم الكلاسيكي الذي أقامه أرسطو بين الأنواع الدرامية والملحمية وينتقد تصوره للمحاكاة، ويذهب إلى أن العمل الأدبي رواية كان أو مسرحية لا يمكن أن يعرض عرضا خالصا،كما يحدث في وقت معين."[3] إلا أن كريمة بلخامسة لم تقف على ذلك ولا على الآراء والقضايا التي تطرق لها النقاد، من ثم لم تفها حقها

[1] _ ينظر: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين، ص15،16 .
[2] _ المصدر نفسه، ص16.
[3] _ المصدر نفسه، ص17.

من المساءلة، بل اكتفت بنقلها وعرضها من دون مناقشة، وتحليل أو حتى تبسيط للمفهوم وتقريبه للقارئ.

تعرض الباحثة مفهوم الصيغة عند ستانزال (Stanzel) الذي تناوله من وجهة بحث مخالفة فيرى "بأنه لتعداد الأنماط الخاصة بأشكال السرد، فمن الضروري أن نفك هذا الشكل المعقد إلى أهم عناصره الجوهرية، والعنصر الجوهري الأول متضمن في السؤال: من يحكي؟ "[1] وهو سؤال يحيل مباشرة إلى تحديد صوت السارد، سواء كان ساردا شاهدا على الأحداث أم مشاركا فيها بوصفه إحدى شخصيات العمل الروائي. ولئن كانت هذه القضية ترتبط أساسا بالصوت السردي إلا أن كريمة بلخامسة أدرجتها ضمن الصيغة من دون أن تبرر وجهة نظر ستانزال التي وصفتها بالمغايرة والمختلفة إزاء الموضوع، فلم تولها القدر الكافي من الدراسة أو التعليق. لتنتقل مباشرة نحو تمييز ستانزال بين السرد المحكي والتقديم المشهدي، فتنقل وصفه لهذا الأخير بأنه "يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة، لكن ينبغي التمييز بينهما نظريا، التقنية الأولى هي "المشهد الممسرح"(...)، أما التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية من خلال وعي شخصية في الرواية دون تعليق الراوي، ويسمى ذلك الشخصية العاكسة لتميزها عن الراوي بوصفه فاعلا ثانيا للسرد."[2] فتطيل الحديث عن التقديم المشهدي بدل الاختصار والتركيز على نقل المفاهيم المتعلقة بالصيغة خاصة وأنها لم تحدد علاقة هذين المفهومين بالصيغة السردية.

وتختم الجزء النظري من دراسة الصيغة في الخطاب السردي بالتطرق لما جاء به جيرار جنيت في هذا المجال، فتشير إلى أنه ومن خلال مقاله "في حدود السرد" قد بين علاقة السرد والعرض وعلاقتهما بالتمييز الكلاسيكي بين المحاكاة والحكي التام[3] عند أفلاطون ومن دون إبراز حدود هذه العلاقة بين نمطي الخطاب نجدها تقحم مباشرة نص أرسطو حول إمكانية تحقيق المحاكاة عن طريق

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص17.
[2] _ ينظر: المصدر نفسه، ص17.
[3] _ ينظر: المصدر نفسه. ص18.

القصص[1] ما قد يسبب ارتباكا للقارئ الذي قد ينسب هذا التمييز الكلاسيكي إليه لا إلى أفلاطون، قبل أن يجد نفسه يخوض في مسألة أي النمطين أكثر محاكاة من خلال إدراج نص أرسطو الذي"يذهب في تصنيفه هذا بين الشعر الدرامي والملحمي إلى أن الدرامي (المأساة) أكثر اكتمالا من حيث المحاكاة، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون... أما المأساة فلها ميزة تحقيق المحاكاة تحقيقا كاملا، "[2] ولأن الملحمة تقوم على السرد الخالص فإنها أقل محاكاة مقارنة مع المأساة أو الدراما التي تعتمد التمثيل ومن ثم تغدو أكثر محاكاة للواقع.

تعرض كريمة بلخامسة موقف جيرار جنيت من المحاكاة عند أرسطو في كل من الشعر الدرامي والملحمي واللذين يمثلان السرد والعرض، فيصف ذاك التقييم بالتوهم الكبير و"يشير إلى النقد الذي وجهه بوث _كما سبقت الإشارة إلى هذا التقسيم الأرسطي للمحاكاة_ ويوضح اتفاقه معه في كون استعمال العرض (Showing) كمحاكاة حقيقية هو مجرد وهم، بحيث لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض أو يحاكي القصة التي يحكيها، إذ لا يمكن الحكي بطريقة تفصيلية دقيقة وحية، لهذا فالمحاكاة مجرد وهم كبير،"[3] وإن كان جيرار جنيت قد وضح بشكل جلي جوانب الاتفاق مع واين بوث في نقد تقييم المحاكاة وفق هذا التقسيم، مضيفا أن "فكرة العرض (showing) بالذات، كفكرة التقليد أو التمثيل السردي، (بل وأكثر، بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما: فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أي حكاية أن "تعرض" أو "تقلد" القصة التي ترويها"[4] استنادا إلى كون اللغة ممثلة في الأقوال مكتوبة كانت أو ملفوظة وعلى عكس الأفعال لا تقبل التقليد.

قسم جيرار جنيت أنماط الحكي إلى نوعين بناء على التقسيم الأفلاطوني حيث "يميز بين حكي الأحداث (récit d'événement)، حكي الأقوال (récit de parole)، ويعتبر أن

[1] _ ينظر: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص18.

[2] _ أرسطو طاليس، فن الشعر. تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص9، 10.

[3] _كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص18.

[4] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص179.

المسافة (distance) والمنظور هما الموجهان الرئيسيان للصيغة السردية."[1] وهي المحطة التي استوقفت النقاد الباحثين والدارسين للخطاب السردي ومن بينهم كريمة بلخامسة التي تدرج أيضا تقسيمه حكي الأقوال إلى ثلاثة أنواع: فالخطاب المسرود، وخطاب الأسلوب غير المباشر والخطاب المنقول المباشر مع ذكر الشواهد نفسها التي استعان بها جيرار جنيت في كتابه (خطاب الحكاية) لتبيان أوجه الاختلاف بين هاته الأنماط الثلاثة المذكورة، كما عرجت في عجالة على العلاقة بين الخطاب العرضي المباشر والخطاب المنقول والخلط الذي يحدث بينهما معتمدة على نقل المفاهيم، والتصرف فيها أحيانا من دون مناقشتها وتحليلها أو التعليق عليها.

ب_ مقاربة الصيغ السردية في علاقتها بصوت السارد وشخصيات الرواية :

يشغل موضوع الصيغة عند كريمة بلخامسة حيزا مهما من الدراسة في الجانب التطبيقي، فتخصص لها ثلاثة مباحث من مجمل خمسة، وإن كانت لم تتناولها بمعزل عن باقي المكونات السردية، بل تقيدها في كل مرة بفاعل كما لو أنها قاصر لا ترتكز إلا على صوت السارد الذي تنازعه في ملكيتها أصوات باقي الشخصيات، فكانت العناوين الثلاثة التي تناولتها تتمحور حول (السارد وفعل السرد)، (السرد والعرض وازدواجية الصوت السارد) و(الصيغ بين صوت السارد والشخصية) وهي عناوين تشكل في مضمونها موضوعا واحدا، ما يجعلنا نتوقع التكرار واجترار الأفكار ذاتها الذي كما قد يكسره تنوع الأمثلة المختلفة التي استقتها من فصول الرواية.

تفتتح الباحثة موضوع (**السارد وفعل السرد**)[2] بالتطرق إلى الإطار العام لرواية "نجمة"[3]، قصد تحديد أنماط الصيغة الأكثر استحواذا وهيمنة، من خلال تشخيصها "أن الرواية في شكلها العام مبنية على أساس سردي، ونلاحظ الهيمنة الكلية لصيغة السرد في أغلب فتراتها من البداية إلى النهاية."[4]

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص18.

[2] _ المصدر نفسه. ص 28.

[3] _كاتب ياسين، نجمة، تر: محمد قويعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1987.

[4] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص28.

ولعل طابع الرواية الكلاسيكي جعلها أكثر ثقة في إصدار حكمها الأولي طالما أن "كل فتراتها تمثل استرجاعات للماضي _بمختلف درجاته _فتحكي حياة أربعة شخصيات منذ طفولتهم إلى مختلف مراحل حياتهم، والخطاب المسرود هو الأنسب لبناء الماضي، وخاصة إذا كان هذا الماضي بعيدا جدا عن نقطة الحاضر."[1] فلا يمكن استعادة المكان، ولا الشخصيات، ولا الزمن بإمكانه العودة إلى الوراء ليعيد بناء الأحداث، كما لو أنها تحدث بالفعل أمامنا الآن، ومن ثم كان الخطاب المسرود يتيح للسارد الذي غالبا ما يكون غائبا فرصة إعادة إنتاج الحوار بطريقته طالما أنه يرتبط بالأفكار لا بالأقوال، فيكون بذلك أقرب إلى الحدث الخالص.

لا تسلم الباحثة بالتصور العام الذي تحكمه العلاقة المنطقية التي تخضع الرواية الكلاسيكية لصيغة الخطاب المسرود، لتكشف " أن البنية السردية في هذا العمل الروائي تقوم على تعقيد كبير يميزها عن غيرها لدرجة تجعل القارئ في حالة مضطربة، يعيد دائما ما يقرأه ويشك في ما يصل إليه من معلومات واستنتاجات،"[2] وإن كان التعقيد الذي أشارت إليه لا يرتبط بالضرورة بصيغ الخطاب التي تبدو نظريا وبناء على ما أسهم به النقاد الغرب خاصة تودوروف وجيرار جنيت أكثر وضوحا وتجليا بحيث يمكن التعامل معها دون مخافة الوقوع في متاهات التداخل أو الالتباس. وعلى الرغم من هذا تعمد الباحثة "تفكيك بنية الرواية إلى جزئياتها، وتتبع كل هذه التقنيات _التي حددت سابقا_ على كل فصول النص ليتسنى لنا فيما بعد الوصول إلى صورة دقيقة شاملة للبنية السردية في رواية "نجمة"، ونعرف كيف تناسقت هذه المقولة الخطابية وتكاملت لتعطي بناء سرديا محكما."[3] ولعل أبرز ما يستوقفنا هنا هو هذه الجزئيات التي تقصدها كريمة بلخامسة في حديثها عن تفكيك بنية الرواية، التي تحيل مباشرة إلى حالة الاستفهام طالما لم تحدد طبيعتها سواء بنيت من جهة على معطيات شكلية أو ارتبطت بمقاطع سردية تتضمنها الفصول من جهة أخرى.

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين، ص28.

[2] _ المصدر نفسه ، ص29.

[3] _ المصدر نفسه. ص29.

تبرز كريمة بلخامسة أول ما جادت به دراستها لموضوع الصيغة في رواية (نجمة) حيث استنادا إلى بنية البداية، حيث "ابتدأ السرد في الرواية بنقطة زمنية سابقة _بالمقارنة مع لحظة بداية أحداث القصة_ يستعرض فيها السارد حدث فرار "الأخضر" من السجن، ورد فعل أصدقائه، وبصيغة الحوار (الخطاب المباشر) يوحي لنا أننا نتابع المشهد مع الشخصيات وعلى لسانها بعدما قدم له"[1] فالاستهلال الذي ارتكن إلى العودة إلى الماضي يشكل استرجاعا يسعى من خلاله السارد وعبر خطاب مسرود إلى التمهيد للأحداث اللاحقة حيث يحيل الكلمة إلى الشخصيات التي تتداول الحديث في ما بينها عبر خطاب حواري مباشر، من دون الالتزام بالحياد التام إذ ما نفتأ نلاحظ تدخلاته التي تنظم عملية الحكي بين شخصيات الرواية، وهو ما بينته من خلال إدراج مقتطف من الرواية فصلت بين جزئيه[2] للتعليق والتوضيح الذي يركز على وجه التحديد على السارد في إدارته عملية الحكي وتجاوز صيغ الخطاب التي اكتفت فقط بالإشارة إليها.

تحتفي الباحثة بالسارد الذي شكل حضوره علامة فارقة جعلته يموقع الأحداث زمنيا ضمن الماضي زمن وقوعها الفعلي، فلولا تدخلاته "لقلنا إن الحدث يقع الآن في الحاضر ويتزامن مع لحظة السرد، لكن بتعليقات السارد وبتنظيمه أقوال الشخصيات نصل إلى نتيجة أولية وهي أن خطاب الشخصيات جاء مؤطرا ضمن خطاب السارد، ولا يكاد يستقل الخطاب الحواري عن صيغة السرد."[3] فزمنية الحدث تتجلى من خلال طبيعة الحكي كون الخطاب المسرود يعود إلى الماضي من خلال سرد وقائع منتهية في حين يرتبط الخطاب الحواري بزمن الحاضر لوجود الشخصيات على مسرح الأحداث وتداولها الحكي، لتتحول بدورها إلى سارد متضمن حكائي يكون أقرب مسافة من مدار الأحداث التي يرويها. فهذا التغير بين بعد المسافة وقربها، وبين خارج الحكاية وداخلها لم تأت الباحثة على تفصيله واكتفت بالإشارة إلى نصيب الخطاب الحواري من خطاب الحكي التام.

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص30.
[2] _ ينظر: المصدر نفسه، ص 30 ، 31.
[3] _ المصدر نفسه. ص30.

تخلص كريمة بلخامسة في ختام تناولها موضوع (السارد وفعل السرد) إلى تبيان دور السارد بضمير الغائب، غير المشارك في الأحداث في تأطير عملية الحكي إذ "يعيد تشكيل الأحداث من جديد، وتحريك الشخصيات لصنع الفعل، ولقد وظف تقنية الخطاب المنقول (discours rapporté)، بحيث جعلنا نعيش مع الأحداث ونتابع لحظة وقوع الأفعال مع الشخصيات مما ولد عندنا الانطباع بأننا إزاء أفعال مشاهدة،"[1] إلا أنها تغفل تسمية كل من الخطاب المسرود الذي من خلاله تم بناء استراتيجية محكمة للسرد، والخطاب المحمول الذي يطوق من خلاله السارد الحرية المطلقة التي استغلتها الشخصيات في إدارة الحديث والتدخل بصفة مباشرة للتعبير عن أفكارها ومشاعرها وآرائها. لتضيف أن السارد في تعامله مع الأحداث و"على الرغم من معرفته بما حدث وما سيحدث، إلا أنه لم يعمد إلى تلخيصها ونقلها بأسلوبه الخاص، فنتابعها وندركها بمنظوره هو، ولا نرى إلا ما يراه ويريدنا أن نراه بل ندرك الحدث بمنظور داخلي مع الشخصيات يتشكل بين أقوالها وأفعالها،"[2] فالقول بتخلف السارد وفسح المجال أمام الشخصيات نسبي طالما أنه كان حاضرا دائما، وكثيرا ما كان يعلق على ما تقول الشخصيات فيبرر تارة، وينفي تارة ويوضح في أخرى، ما يجعله يتقاسم معها إدارة الحكي ونقل الخبر أيضا.

تسعى الباحثة إلى رصد التغيرات التي تمس صيغ الخطاب في تداوله بين الأصوات الساردة من خلال البحث في (**السرد والعرض وازدواجية الصوت السارد**) حيث يحجز السارد حضوره إلى جانب الصيغة على مستوى عنوان الدراسة لكونه الفاعل والقائم على نسج هذه الصيغ وتركيبها على النحو الذي يستدعيه السياق الحكائي مما يجعل السارد الخارج حكائي، المتكلم بضمير الغائب يوظف الخطاب المسرود في حين تستعين الشخصيات الروائية بالخطاب المنقول للتعبير عن أفكارها ومشاعرها، ما يدفع بكريمة بلخامسة إلى القول إنه و"بصوت سارد الدرجة الأولى، والمتباين حكائي الغائب عن الأحداث، ينقلنا السرد إلى فترة زمنية سابقة لما قبلها، في مشهد يقع في الحظيرة يوم بداية

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص32.
[2] _ المصدر نفسه. ص32.

هؤلاء (مراد، مصطفى، الأخضر، رشيد) العمل وتوجيهات "إرنست" الصارمة. وعن طريق الخطاب المنقول يضعنا (المتكلم السارد) أمام أفعال مشاهد ومحسوسة بحيث يوظف خطابه أقوال الشخصيات، ونراها وهي تقوم بالفعل، رغم تدخلاته المتواصلة لتنظيم وتطوير المسار الحدثي."[1] ولتوضيح ذلك تستعين الباحثة بمقطع نصي من الرواية يتنوع الخطاب فيه بين المسرود والمنقول المحمول وإن كانت قد غفلت الإشارة إلى هذا الأخير في المقتطف الذي ذكرت.

كما تشير في السياق ذاته إلى مدى تأثير التنوع في الخطاب الروائي على عملية التلقي وكسر الرتابة وخلق جو من التجديد بقولها "نلاحظ إذن هذه الحركة التي بثها السارد في الخطاب بنقله أقوال الشخصيات فيجعل القارئ لا يمل، وما يثير الانتباه هو كيفية التحام وتناسق أقوال الشخصيات وخطاب السارد بحيث لا تأتي معزولة عن الخطاب العام"[2] تركز في هذا التعليق على دور السارد في تنويع الخطاب بين ما هو مسرود وما هو معروض، بين ما يقوله هو وما تقوله الشخصيات وعمله على التنسيق والجمع بينهما تحت إطار الخطاب العام للمحكي. بين الخطاب المباشر وغير المباشر، بين المنقول والمحمول، إلا أنها لم تفصل في الأمر بالدرجة التي يكون فيه الأمر جليا واضحا، فالتعليق كان يفتقد العمق المطلوب.

تنطلق كريمة بلخامسة في ثاني مثال لها من المنظور لتحديد طبيعة صيغة الخطاب حيث يستهل السارد الخارج الحكائي السرد من منظور خارجي بصيغة الخطاب المسرود. أما السارد من الدرجة الثانية وعلى لسان شخصيات الرواية وبالرؤية الداخلية التي اتخذت شكل خطاب حواري تتولى التعبير عن ذاتها، فمن" خلال الصيغة التي ورد بها المشهد الحكائي نصل إلى أن تدخلات السارد بين خطاب الشخصيات وتعليقاته تأتي غالبا لدفع مسار الأحداث وتغير مجراها، فعندما تثبت أقوال الشخصية فهذا يعني التعمق في الأحداث والتفصيل والتمديد فيها، وبالتالي إيقاف سرعة السرد"[3].

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص 36.
[2] _ المصدر نفسه، ص36.
[3] _ المصدر نفسه، ص37.

وإن كانت لم تأت على ذكر نوع الصيغة المقصودة فيما توصلت إليه من نتائج ترتبط بما أسمته (المشهد الحكائي) حيث لا ندرك عن أي مثال مما ذكرت تتحدث خاصة وأن الأخير[1] لا يتخلله خطاب الشخصيات ولا أثر لتدخل السارد بينها ولا لتعليقه عليها، وعلى الأرجح فهي تقصد المثال الذي يسبقه[2] وحبذا لو أنها تجاوزت الإشارة إلى الدور البنائي لكل من خطاب السارد الذي يعمل على دفع مسار الأحداث وترتيبها والخطاب المنقول الذي يعمل على إيقاف سرعة السرد إلى الكثير من التفصيل والتوضيح.

تجد الباحثة في تحول الصيغة الناجمة عن تراجع السارد من الدرجة الأولى عن عملية السرد وفسح المجال أمام "الأخضر" حيث "يصبح السرد من الدرجة الثانية داخلا حكائيا ومتضمنا حكائيا لأنه يسترجع أحداثا تخصه وهو مركز السرد وموضوعه، وبصيغة المونولوج الداخل يعيدنا "الأخضر" إلى ظروف اعتقاله للمرة الأولى (...) وبرؤية ذاتية داخلية ندرك شخصية "الأخضر" ونكتشف قلقها النفسي من الوضع الذي وصل إليه."[3] فحالة تداعي الأفكار تتطلب من الشخصية الروائية خطابا مسرودا ذاتيا، طالما أنها ترجع بفكرها نحو الماضي، وترتبط بعرض تفاصيل تكلفت الإفصاح عنها. وتفسر كريمة بلخامسة هذا التحول الذي مس المنظور السردي في الانتقال بين السارد الغائب وشخصية الأخضر على أنه "دليل يبرر به السارد ما يقول. ولإضفاء المصداقية في الحكي وتوثيق العلاقة بالقارئ الذي يتابع العملية السردية."[4] ومن ثم فاستراتيجية الكتابة الروائية تجعل من السارد الخارج حكائي يستعين بالشخصيات الروائية لإضفاء طابع الواقعية على القصة من خلال ما يقدمونه من شهادات وتصريحات ينبني عليها المشهد الحواري، فيغدو أكثر ديناميكية وواقعية.

[1] _ ينظر: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص37.

[2] _ ينظر: المصدر نفسه ص36.

[3] _ المصدر نفسه، ص37، 38.

[4] _ المصدر نفسه، ص38.

يلاحظ أن كريمة بلخامسة من خلال بحثها في مسألة تبدلات صيغ الخطاب بين السرد والعرض استنادا إلى صوت السارد سواء كان شخصية من الرواية أم غير مشارك فيها قد أشارت إلى الخطاب المباشر المنقول حيث" يصور السارد مشهد التقاء الأخضر يوم خروجه أحد الملازمين الذين تولوا حراسته في السجن،"[1] إلا أنها لم تعرض هذا المشهد، ولم تستدل بمقطع من الرواية يبين تفاصيل هذا اللقاء بين الشخصيات، والذي قام الروائي بوصفه ولا هي وضحت أثر التحول الصيغي في الخطاب. لتنتقل مباشرة إلى نمط آخر من الصيغ الخطابية، يرتبط بتسخير السارد قدرته على النفاذ إلى داخل الشخصيات ليحمل ما يجول بذهن شخصية الأخضر من تأملات، فتستنتج أنه "وبصيغة الخطاب المسرود، وبالمنظور الداخلي يكشف السارد عن الأفكار والعالم الداخلي لشخصية "الأخضر"، وما يجول في خاطره"[2] ليستلم السارد الخارج حكائي مهمة السرد من جديد حسب كريمة بلخامسة برؤية خارجية مستعملا الوصف الخارجي لشخصية نجمة. فالحيز المكاني لمسرح الأحداث والذي يشمل منزلها والحي الذي تسكن به، فتعلق بقولها:" وهذا للاختصار، والإسراع في السرد، خاصة وهي أحداث تساهم في تغير مسار القصة الرئيسية."[3] لتستشهد بما وضحه جيرار جنيت بشأن الفرق بين الحكاية الخالصة والتقليد وعدها أكثر وساطة طالما أنها تحمل خبرا أقل.

تؤثر صيغ الخطاب على سرعة السرد وفق ما وضحته كريمة بلخامسة، فالخطاب المسرود على لسان صوت السارد الخارج حكائي الذي يعود "لاستكمال السرد عن "الأخضر" الذي جاء للبحث عن عمته، ونعرف بمنظوره رد فعل الناس من منظره وتعليقاتهم الساخرة"[4] وبإقصائه لأصوات الشخصيات الروائية، وما يمكن أن يصدر عنها من خطاب حواري جعل حركة السرد تعرف وتيرة أسرع مقارنة مع "صيغة المونولوج الداخلي التي تخللت السرد هنا بصوت الأخضر – وهو في مسجد "بومروان" يتأمل هذا القوم الذي يبقى يصلي، ولا يفعل شيئا لتغيير مصيره_ فقد كان لتأمله النفسي

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص39.
[2] _ المصدر نفسه. ص40.
[3] _ المصدر نفسه، ص40.
[4] _ المصدر نفسه، ص42.

هذا دور في إيقاف سرعة السرد وتغيير مجراه ولو مؤقتا."[1] وكان حريا بالباحثة كريمة بلخامسة أن تقف عند هذه الملاحظات وتوفيها حقها من التحليل والبحث من خلال إبراز دورها البنائي والفني على مستوى الخطاب الروائي بدل الاكتفاء بالإشارة العابرة والتكرار مع كل مثال تدرجه فحصر القضايا كان سيسهل عليها الأمر ويجعل البحث أكثر فاعلية.

تواصل كريمة بلخامسة رصد تغيرات صيغ الخطاب في نص الرواية ومنها لجوء السارد إلى تقنية السرد الخالص وبصيغة الخطاب المسرود بغية تلخيص الأحداث[2] وإن كانت قد تعرضت للقضية من قبل إلا أن القارئ ينتظر أكثر من مجرد الإشارة السريعة المقتضبة في كل مرة، إذ لم توف الموضوع حقه، كما أنها تتجاوز الحديث عن ملاحظة جد مهمة تخص نقل الخطاب: "فإن أحد جيران مراد قد روى مرة..."[3] فلم تأت على بيان نوع صيغة الخطاب الذي أصبح محمولا واكتفت دائما بالإشارة إلى صيغتي الخطاب المسرود والخطاب المنقول وأغفلت الخطاب المحمول. لتختتم دراستها هذه بقولها: "هكذا تتداخل صيغتي السرد والعرض فيما بينها وتتلاحم، نتيجة تنوع وتغير الأصوات الساردة، مما أعطى الأحداث حركة يتجاوب لها القارئ"[4] وهو تداخل منطقي طالما أنه يكون في مجمله خطابا روائيا تسهم فيه مجمل الأصوات الساردة وتتنوع بحسب ما تتطلبه أحداث القصة فيكسبها ما أسمته بالحركية على مستوى وتيرة السرد إلا أن تجلياتها الفنية والبنائية لم تحظ باهتمام كريمة بلخامسة التي اكتفت باستدعاء الأمثلة والإشارة إلى أنواع الصيغ والتبدلات الصوتية.

لا يختلف الموضوع الذي تتناولته الباحثة في مجال الصيغة والمعنون بـ (**الصيغ بين صوت السارد والشخصية**) عما سابقه، طالما أن الصيغة سردا كانت أم عرضا لا تصدر إلا عن سارد خارج حكائي يتصدر السرد بضمير الغائب أو الشخصيات المشاركة في أحداث الرواية، وإن كان السارد

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص42.
[2] _ المصدر نفسه. ص42.
[3] _ المصدر نفسه، ص43.
[4] _ المصدر نفسه، ص43.

بضمير الغائب يوظف الخطاب المسرود، فالشخصية قد تراوح بين السرد والعرض بحسب ما يقتضيه الحال، وبالتالي فهي دراسة لا تختلف عن سابقتها المعنونة ب(السرد والعرض وازدواجية الصوت السارد) إلا في اعتمادها على الفصل الخامس مجالا للتطبيق، ما يستدعي إغفال القضايا التي سبق تناولها من قبل والاكتفاء بما استجد في هذا الفصل البحثي.

تفتتح كريمة بلخامسة مجال البحث في تحولات الصيغة بين صوت السارد الخارج حكائي المتحدث بضمير الغائب "هو" وبين أصوات الشخصيات الروائية المتضمنة حكائيا والمشاركة في بناء أحداث القصة بعرض أول مثال لتحول "صيغة السرد، إذ تتولى الشخصيات عملية الحكي، ويمنحها السارد دورا فاعلا في توجيه مسار الأحداث، ونتلمس ذلك مع حدث التقاء كل من الطاهر والأستاذ غريب الوكيل وتحاورهما بشأن الأخضر."[1] فبعد أن قام السارد بعرض جوانب من ماضي الشخصية بخطاب مسرود يتراجع فاسحا المجال أمام خطاب حواري تجاذبته شخصيات الرواية، منقول مباشر خال من أي تدخل للسارد. وحبذا لو أن كريمة بلخامسة بدل الوقوف على مجرد الإشارة بحثت في الدور البنائي للتحول الصيغي، ولم تولى السارد الحديث عن طفولة "الأخضر" بدل ترك مجال السرد للمعني بالأمر، ولم تراجع كليا أمام المقطع الموالي؟ ما جعل منه مشهدا حواريا تديره شخصيتان من الرواية، وكيف ساهمت في توجيه مسار الأحداث؟ إلا أن كريمة بلخامسة لم تكلف نفسها البحث في الدواعي والمسببات واكتفت برصد التحولات فحسب.

تقف الباحثة عند قضية التلاحم بين صيغتي السرد والعرض على مستوى الخطاب الروائي، حيث يظهر صوت السارد ملازما لأقوال الشخصيات لغرض الدفع بوتيرة السرد نحو الأمام وتنظيم الأحداث ذلك أن "هذا الأسلوب يعتبر الشكل القصصي (السردي) المختلط ونجده في الملحمة عند هوميروس. فتتداخل الصيغتان في أغلب فترات الرواية وتمتزجان إلى الدرجة التي لا يمكن الفصل

[1] _كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص55.

بينهما."[1] وإن كانت لم توضح طبيعة هذا التمازج بين الصيغتين ولم تأت على ذكر مثال تشرح من خلاله الفكرة التي تريد إيصالها للمتلقي، ذلك أن المثال الذي أشارت إليه ولم تنقله بحرفيته قد كان حوارا داخليا على لسان "مصطفى" بوصفه ساردا من الدرجة الثانية قد جاء بصيغة الخطاب المسرود الذاتي، ويتمثل في الخطاب الذي يعود فيه السارد لحظة الحكي إلى ماضيه في حديثه إلى ذاته، ويتضمن التذكر والاسترجاعات، حيث "يتم التركيز على شخصية المعلمة "دوباك"، وبمنظوره الخارجي نتتبع سلوكها وأوصافها الخارجية (...) وبصوت مصطفى دائما، المتضمن حكائي هذه المرة ندرك إحساسه العميق اتجاه معلمته ومدى تقديره لها."[2] وعلى هذا النحو، تركز كريمة بلخامسة على حركة التبئير وتتغافل عن صيغة الحكي التي لم تفصل في طبيعتها وتجاوزتها فلم تأت على ذكرها.

تترك كريمة بلخامسة فكرة البحث في تحولات الصيغ الخطابية لتعطي انطباعها حول الشكل العام للرواية معلقة على "هذا التجزيء الكلي للأحداث، وكأن السرد انبنى على مقاطع متباعدة، وما على القارئ إلا أن يربطها ويكون متفطنا جدا في تعامله مع كل هذه الأعمال الروائية، خاصة مع التحولات الصوتية والتبدلات الصيغية مع كل مقطع سردي تقريبا."[3] وربما كان على الناقدة صياغة الفكرة بطريقة تبلور المفهوم الذي ترمي إلى تجسيده من خلال هذه المقاربة، فبناء الرواية جمع مقاطع سردية على شكل لوحات متباينة زمنيا، ما يربط بينها هو الشخصيات الروائية وأحداث القصة، إلا أن كل لوحة تحمل وقائع وأحداث مختلفة تلتقي مع بعضها البعض، لتكمل أو لتفسر أو لتضيف قدرا من المعرفة إما على لسان الراوي أم على لسان إحدى الشخصيات التي تتولى السرد بصيغة الخطاب المسرود/ وإما من خلال ما يتم الكشف عنه في الحوار الدائر بينها. فتحولات الصوت وتبدلات الصيغة خلقها هذا الشكل السردي المنبني على فسيفساء من الأحداث التي نقرأها كل مرة من منظور

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين ، ص56.
[2] _ المصدر نفسه. ص56.
[3] _ المصدر نفسه، ص ص58، 59.

معين، وإن كان السارد يقوم على رسم خطة سير، فإنه يتيح في كل مرة الكلمة لتدخلات الشخصية ليسمح لها بالإسهام فيه لإضفاء جانب من الواقعية.

تنطلق الباحثة من فكرة المسافة الفاصلة بين السارد وأحداث القصة وعلاقتها بتنوع صيغ الخطاب الروائي فـ"السارد دائما على مسافة مما يحكي، وصيغة الخطاب المسرود تتناسب وطبيعة علاقته بهذا العالم المحكي، فلا صلة له بأحداث القصة."[1] لتتوقف عند هذا الحد من دون تقديم شرح أوفر أو تفسير أشمل يتعرض لعلاقة الخطاب المنقول بالمسافة بين السارد وأحداث القصة، وكذا الخطاب المحمول، إلى جانب تقريب هذا الاستنتاج من النص[2] الذي اقتبسته من الرواية والذي يبدو بعيدا عن المقصدية العامة للفكرة التي افتتحتها بقولها: "لا تتزامن لحظة السرد لا تتزامن مع لحظة وقوع الأحداث، لذلك نجد السارد الخارج المتباين حكائي في الفصل السادس ينقل فعل الحكي إلى شخصية أخرى، والتركيز على فترة تواجد "الأخضر" كطالب في المعهد الثانوي"[3] فلم توضح طبيعة هذا الانتقال الذي طال عملية السرد على مستوى الصوت السارد، لأن السارد الخارج حكائي هو من تولى الحديث عن "الأخضر" في المرحلة الثانوية، ومن الطبيعي جدا أن تخضع الروايات الكلاسيكية إلى إدارة السارد الخارج الحكائي غير المشارك في القصة، والأمر لا يتعلق بفصل دون غيره إنما يرتبط بطبيعة السرد في هذا النوع من الروايات ككل.

وتعتبر ما يأتي على لسان الشخصيات من سرد للأحداث يتضمنه الخطاب المنقول في إطار صيغة العرض مجرد "خدعة من السارد محكمة الإتقان، إذ لا نسمع حوارات الشخصيات إلا بإرادته، فهو الذي يعيد إنتاج قول المتكلم خاصة بانطلاقنا من حقيقة تقول إن أحداث القصة المحكية انتهت، والسرد يعمل على إعادة تشكيلها من جديد."[4] فالمشهد الحواري يجعل القارئ يعيش حالة

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص59.
[2] _ المصدر نفسه، ص59.
[3] _ المصدر نفسه، ص59.
[4] _ المصدر نفسه. ص62.

انسجام وتفاعل مع الأحداث، ويتلقى القصة كما لو أنه يعايش أحداثها في تلك الفترة. وما تراه كريمة بلخامسة خدعة من السارد هو التقنية السردية الوحيدة المتاحة أمام سارد عليم حدود معرفته تتعدى معرفة الشخصيات. "وحتى عندما يكون الحوار، فدوره يأتي لتكميل ما تشكل لدينا من خلال السرد الذي يضطلع به الراوي. وحتى عندما يوظف الروائي المشاهد التي تتقدم إلينا من خلالها الشخصيات وهي تحيا من خلال الحوار، نجد أن مضامينها معروفة لدينا، ولا تقدم لنا تلك المشاهد معرفة جديدة بالشخصيات لأن كل شيء يقدم من خلال السرد."[1] فدور السارد يكمن في رسم خط مسار السرد، وإسناد الأدوار وتحديد الأقوال وإثراء الخبر السردي، ومن ثم يغدو تقنية سردية محكمة تقتضيها استراتيجية السرد وطبيعته.

تستند كريمة بلخامسة في تعليقها إلى التنوع الذي مس صيغ الخطاب في رواية "نجمة" فيشمل الزمن الذي له "دور هام في ظهور الرواية بهذه التركيبة السردية المعقدة، فاتساع المدى الزمني الذي تغطيه مكن السارد من التنقل بين اللحظات الزمنية بكل حرية، وما عقد الأمر أكثر هو أن موضوع الرواية يعالج قصة أربعة شخصيات وكل شخصية هي قصة في حد ذاتها، ونظرا لكون أحداث الرواية انتهت من الحدوث، أعطى السارد وإمكانية التلاعب بتقنيات السرد، وتوظيفها حسبما يريد، فهو على اطلاع بكل المادة الحكائية، عالم بكل ما حدث وما سيحدث"[2] وبالتركيز على صيغ الخطاب فإن المدى الزمني لا يؤدي دورا كبيرا مقارنة مع عدد الشخصيات التي تولت السرد عن طريق الأسلوب المباشر ممثلا في عرض الحوارات أو عن طريق الخطاب غير المباشر، المحكي أو المسرود. طالما أن السرد مر بمستويات عدة بدءا بالسارد الخارج حكائي، فشخصيات المستوى الثاني التي تعدت الأربعة بإضافة (أب نجمة، السيد أرنست، والد الأخضر، أم نجمة...) فقد خصص الروائي لكل شخصية مجالا محددا تنشط من خلاله عملية الحكي وبين العودة إلى الماضي وبين معايشة الحدث عبر حوار الشخصيات كانت صيغ الخطاب في كل مرة تكتسي لونا مختلفا.

[1] _ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة. دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص104.

[2] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص63، 64.

تختتم الباحثة الفصل الذي خصصته لتتبع تحولات صيغ الخطاب السردي على مدى الاتساع النصي الذي شغلته رواية "نجمة" حيث تسجل" هذه الازدواجية بين صيغة السرد وصيغة العرض بصفة عامة، على الرغم من أن الرواية في مجملها انبنت على الخطاب المسرود، والمساحة التي يشغلها السرد في النص الروائي أكبر بكثير من صيغة الخطاب المعروض (الأسلوب المباشر) التي جاءت ضمن خطاب السارد."[1] فطبيعة الرواية الكلاسيكية التي تعتمد في سرد الأحداث على السارد بضمير الغائب "هو" حتما سيستعمل الخطاب المسرود كونها الصيغة الأكثر ملاءمة للحديث عن الماضي وإن كان قد فسح المجال لتحاور الشخصيات، إلا أن صيغة السرد هي التي ظلت طاغية، لتوضح أن "هذا التداخل بين الصيغتين، وكأنه لا توجد حدود فاصلة بينهما ويأتي بطريقة ممتعة جدا، ولا يكاد القارئ يحس بأي خلل بل العكس نشعر بحركة الأحداث في تطورها، ونتفاعل معها عندما تأتي على لسان الشخصيات لكن تبقى هذه المقاطع الحوارية متضمنة في خطاب السارد."[2] فالخطاب الحواري متضمن في الخطاب المسرود والانتقال من وضعية إلى أخرى أحيانا كان يتم دون تمهيد، وكثيرا ما افتتحت المقاطع السردية بحوار مباشر يليه خطاب مسرود، ما خلق ديناميكية حيوية لسيرورة الحكي.

3_ الصيغة السردية في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" لآسيا قرين:

اختارت الباحثة أن تتناول الصيغة السردية في مؤلفها (تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة") من منظور نظري واستغنت به عن الممارسة التطبيقية، فاستهلت البحث بتمهيد قدمت فيه الصيغة بوصفها المكون الخطابي الأكثر تعقيدا وثراء، إذ ترجع سبب ثرائها إلى عدد الأبحاث التي أجريت من حولها بدءا من التمييز التقليدي بين المحاكاة Mimesis والحكي التام Diegesis ثم التقسيم الأنجلو-أمريكي للحكي إلى عرض showing، وسرد telling [3] فآسيا

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. ص66.

[2] _ المصدر نفسه، ص66.

[3] _ ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ. القاهرة الجديدة. ص44.

قرين التي تجاوزت الأسباب التي جعلت من الصيغة مكونا سرديا معقدا، لم تعمل على تبيان أوجه الاتفاق والتباين بين التمييزين التقليدي والأنجلو أمريكي في حين كان يمكنها تعزيز هذا التقديم بمعلومات أوفر وأدق خاصة إذا ما عادت إلى جيرار جنيت الذي استعرض التطور التاريخي لمفهوم الصيغة[1] بشكل يجعلها ترفع اللبس عن مجموع المصطلحات التي أدرجتها من دون التعريف بها قبل أن تتطرق لمسألة التمييز بين الصيغة Mode والصوت Voix التي أثارها جيرار جنيت، ما قد يربك القارئ ويعجزه عن بناء تصور متكامل حول الموضوع والإلمام به وبناء فكرة واضحة الملامح حول قضية الصيغة .

تنطلق الباحثة في تعريف الصيغة من كونها الكيفية التي يتم بها نقل الخبر السردي فهي "الطريقة التي يعتمدها السارد لتقديم مادته الحكائية، هل يقدم السارد الحكي بتفاصيل كاملة؟ أم بتفاصيل أقل؟ لأن الحكي يتم وفق درجة معينة وحسب نظرة معينة point de vue."[2] وهو تعريف تستند فيه إلى جيرار جينت عن مؤلفه (discours du récit) حيث اعتمد على قاموس ليتريه ليستنتج أن: "المرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة، أو أشكال ممارستها بالضبط هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية."[3] ولو أن آسيا قرين اعتمدت نص جيرار جينت حرفيا لكانت قد اختصرت على نفسها الطريق وأكسبت تعريفها البيان اللازم وحققت المراد بتعريف الصيغة الذي لم توفق في صياغتها لها، وإن كانت استدركت القول في محاولة للتوضيح أن درجة السرد المعينة وفق رؤية السارد ترتكن إلى: _أنواع الحكي، -الرؤية السردية[4] وهما المكونان الخطابيان اللذان تجعلهما آسيا قرين المقياس الذي على أساسه يتم تقديم تفاصيل السرد والتحكم في كمية المعلومات أو الخبر السردي.

[1] _ ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص178_179.

[2] _ آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص44.

[3] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 177.

[4] _ ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص45.

اقتصرت آسيا قرين في تقديمها للصيغة وأنماط الحكي على الإشارة إلى تقسيم جيرار جنيت صيغ الخطاب إلى حكي الأحداث وحكي الأقوال[1] من دون العودة إلى أصل هذا التمييز ولا الوصول إلى تقديم شرح أو تعريف لهذين النمطين وما يتفرع عن الثاني من صيغ خطابية لتنتقل مباشرة إلى اعتراض "دوريت كوهين"(D. Cohen) على تقسيم هذا الأخير خاصة ما يتعلق بدمجه حكي الأفكار ضمن حكي الأقوال "باعتبار أن الأفكار كلام صامت، بل جعلت حكي الأفكار مستقلا بذاته، قصد تقديم الحياة النفسية للشخصيات في العمل الروائي"[2] فتطرح قضية مهمة وشائكة على خلفية افتتاحية تميزت بالسطحية واكتفت بالإشارة العابرة ليجد القارئ نفسه أمام غموض يتلبس المعنى خاصة وأنها لم تتطرق لموقف "جيرار جنيت" من اعتراض "دوريت كوهين" ومن الفكرة في حد ذاتها ودفاعه عن آرائه في كتابه (Nouveau discours du récit)[3] فقد كان بإمكان آسيا قرين وقد طرحت مسألة في غاية الدقة أن تمهد لها أولا بما يكفي لجعل القارئ على بينة من التصورين، فتكوون دراستها معززة بالمصداقية والأمانة العلمية.

كما تتبنى تقسيم دوريت كوهين التي فصلت حكي الأفكار عن حكي الأقوال، فيصبح الحكي ثلاثة أنواع إضافة إلى حكي الأحداث وتبرر ذلك بقولها: "يتكفل السارد بحكي الأحداث، أما حكي الأفكار، وحكي الكلام فتقوم بهما الشخصية، أو يتداخلان بحكي السارد، ذلك أن السارد يستطيع الاعتماد على السرد."[4] وإن كان هذا الشرح لا يوضح شيئا كما تعتقد الناقدة كون السارد العليم من صلاحيته أيضا حكي أفكار وأقوال الشخصيات باستثناء أفعالهم. ومفهوم التداخل بين أنماط الحكي لا يعجزه في شيء. ومن ثم بدا دفاعها عن فكرة فصل حكي الأفكار عن حكي الأقوال غير مقنع وإن كانت قد أدرجت شكلا توضيحيا تظهر من خلاله الانتقال التدريجي من

[1] _ آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ " القاهرة الجديدة"، ص45.

[2] _ المصدر نفسه، ص45.

[3] _Gérard Genette. Nouveau discours du récit .Éditions du Seuil, 1983. Paris . France .

[4] _ آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ " القاهرة الجديدة". ص 45.

حكي السارد إلى حكي الشخصية بين الأنواع الثلاثة[1]: الأحداث والكلام والأفكار. فيتفرع حكي الكلام إلى ثلاثة أنماط: الحكي المسرود، المحول، والمستحضر ويتفرع حكي الأفكار هو الآخر إلى ثلاث هي: الحكي السيكولوجي، المونولوج المستحضر، والمونولوج المسرود.

لا تتطرق آسيا قرين إلى التعليق على الشكل التوضيحي الذي تحمل فيه أنماط الحكي تفرعات ولا المصدر الذي استقت منه هذا التقسيم بتفريعاته، لتنتقل مباشرة إلى تعريف كل نمط خطابي على حدة بدءا من حكي الأحداث الذي تستند فيه إلى تعريف "مايك بال" للحدث بقولها: "إن حكي الأحداث يدل على الانتقال المادي (...) بينما يدل حكي الأفكار بصفة خاصة على الانتقال والتغيير المعنوي."[2] وهو تعريف غير واضح قاصر عن بلوغ المقصود من وراء "الانتقال المادي" كون الانفعالات والمشاعر تمثل أحداثا هي الأخرى ما يجعل تعريف جيرار جنيت هو الأبلغ معنى ودلالة: "نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي."[3] أما تجليات هذا النوع من الحكي على مستوى الخطاب، فيوضح تودوروف أن "قص أحداث غير لفظية لا يطرأ عليه إذن تنوع في الصيغة (بل كل ما يطرأ عليه إنما هو تنويعات تاريخية تنتج، بنجاح متفاوت وبحسب مواضعات العصر."[4] فالاكتفاء بتعريف غير مقنع لـ "مايك بال" وتجاوز ما أسهم به كلا من تودوروف وجيرار جنيت يعد تقصيرا اتجاه قارئ يهمه أن يتعرف على حكي الأحداث بشكل جلي وواضح.

تواصل الباحثة عرض المفاهيم الخاصة بصيغ الخطاب بالانتقال إلى حكي الأقوال الذي تجد أنه يجمع بين التغيير المادي والمعنوي وتقتصر على هذا التعريف إن صح وصفه بذلك ومن دون تفاصيل أكثر تعرض أنواعه، فتقول أن الحكي المسرود :"يمثل هذا النوع المسافة الأبعد صيغة عن منظور

[1] _ ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ " القاهرة الجديدة". ص45.
[2] _ المصدر نفسه ، ص46.
[3] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص 181.
[4] _ تزفيطان تودوروف، الشعرية. ص 46.

الشخصية، لأن الملفوظ Enoncé يكون أكثر اختصارا، بأن يقدم السارد مضمون حكي كلام الشخصية، مع عدم الاحتفاظ بأي عنصر من عناصر الكلام الذي نطقت به هذه الشخصية، فكلاهما يدمج داخل السرد وفي مستوى حكي السارد أيضا."[1] فلا تستند آسيا قرين إلى أي تعريف سابق مقتبس عن النقد الغربي الذي يشكل مرجعية أولى للسرديات، ولا للاحقه العربي الذي تمثل عنه المفاهيم الأساسية وإن كان في مضمونه يبدو مطابقا لما جاء به تعريف جيرار جنيت في خطاب الحكاية.

وتتطرق إلى الخطاب المحول Transposé بوصفه ثاني نوع من أنواع حكي الأقوال بقولها: "يجري فيه تحويل كلام الشخصية إلى الأسلوب غير المباشر، وهذا بالحفاظ على مضمون ما قالته الشخصية وضمه إلى حكي السارد، أي أن السارد ينسج كلام الشخصية داخل كلامه عن طريق التحويل إلى الأسلوب غير المباشر، والتحول هنا يحمل أبعادا دلالية وأسلوبية معا."[2] وهو تعريف لا تشير فيه وعلى غرار سابقه إلى أي مرجعية نقدية وإن كان يحمل في طياته المعنى نفسه الذي حمله جيرار جنيت في تعريفه: "أكاد أسلم سلفا بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص."[3] فالسارد في هذا النمط من الحكي يحمل فحوى كلام الشخصية ويجرده من خصائصه الكلامية ويلبسه طابعه الأسلوبي هو، فيكون بذلك بعيدا عن النقل الحرفي وبالتالي لا يقدم أي ضمانات للقارئ.

تتبنى الباحثة حكي الأفكار بوصفه صيغة خطاب تنفصل عن حكي الأقوال بناء على تقسيم "دوريت كوهين " حجتها أنه يعمل على التعبير عن الحياة النفسية للشخصيات[4] فيما يعتبره جيرار جنيت خطابا مسردا ذلك "أن حكاية المناقشة الداخلية (...) والتي ينجزها السارد باسمه الخاص،

[1] _ آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة". ص46.

[2] _ المصدر نفسه، ص46.

[3] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص186.

[4] _ ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة. ص45.

يمكن أن تفصل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسردا."[1] ومن دون أن تناقش آسيا قرين وجهة نظر كل طرف أو تبرر ميلها لتبني تقسيم "دوريت كوهين " في مقابل ما جاء به جيرار جنيت أو تبين النقاط التي جعلتها ترفض أو تعترض على إدماج حكي الأفكار ضمن خطاب الأقوال ومن دون الرجوع إلى أي مصدر. ثم تعرض أنواعه: أ_الحكي السيكولوجي Psycho-Récit، ب_ المونولوج المسرود Narrativisé، ج_المونولوج المستحضر Rapporté.

لم تشر آسيا قرين إلى أي مرجعية لهذا التقسيم الذي خصت به حكي الأفكار ولا مصدر التعريفات، ولم تقدم أمثلة توضيحية عن كل واحد منها ولا حددت أوجه الاختلاف بينها، خاصة وأنها استغنت عن الجانب التطبيقي فلم تتمثل أدواته الإجرائية على نص رواية (القاهرة الجديدة) لنجيب محفوظ، ولا رصدت تمظهرات صيغ الخطاب فيها، على رغم من أنها قد وصفتها بكونها مكونا خطابيا أكثر تعقيدا وثراء، إلا أنها لم تتلمس هذا الثراء في نص الرواية ولا حفزت القراء على استكشاف ذلك حين جعلت مقاربتها مبتورة مكتفية بالعرض النظري.

2_ الرؤية السردية (la vision):

يخضع السرد بوصفه عملا تخييليا لوساطة السارد الذي يعمل على نقل وقائع وأحداث قصة لا يتم إدراكها إلا بطريقة غير مباشرة ما يجعل منها "مسألة تتعلق بعلاقة القارئ بالكاتب فتارة يتجه القارئ نحو القاص ويصغي إليه وتارة أخرى يلتفت إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها."[2] ولأن القصة ذات المضمون الواحد تتخذ أشكالا ومظاهر تتعدد بتعدد المؤلفين وطرائقهم في نسج الخطاب السردي ما يدعو لمعاينة هذا المظهر الذي يعتمد فيه السارد طرائق خاصة به في ترتيب الأحداث ومن ثم تقديمها للقارئ، فيحتل بذلك مركزا أساسيا في عملية الإدراك استنادا إلى موقعه من القصة ودرجة

[1] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص186.

[2] _ بيرسي لويوك، صنعة الرواية. ص108.

معرفته بأحداثها مقارنة مع ما تعرفه شخصيات الرواية وهو ما يعرف بالرؤية السردية التي تتخذ منظورا معينا ووجهة نظر محددة. ذلك "أن مفهوم وجهة النظر يحيل فعلا على مجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يحكيه وعلاقاته بقارئه،"[1] فتهتم الرؤية السردية بمظاهر الخطاب السردي وتعمل على تحديد مكوّنات بنيته من سارد ومسرود ومسرود له.

أ_ مفهوم الرؤية السردية عند الغرب:

تعد الرؤية السردية (la vision narrative) أهم مكونات الخطاب الروائي كونها ترتكز على دور السارد في عملية القص انطلاقا من طبيعة علاقته بالشخصيات ومدى معرفته لما يدور من أحداث في القصة، وكيفية تمثله لمعطياتها وتكييفها بالشكل الذي يثير اهتمام القارئ، مما جعلها تحظى بإقبال الدارسين والباحثين في مجال الدراسات السردية، وتعد من أبرز القضايا التي أثارتها البويطيقا البنيوية، فغدت بؤرة بحث واهتمام خلال القرن العشرين وعرفت مسميات عدة على غرار " وجهة النظر _ الرؤية _ البؤرة_ حصر المجال_ المنظور_ التبئير ولعل مفهوم "وجهة النظر" هو الأكثر ذيوعاً، وبالأخص في الكتابات الأنجلو_أمريكية."[2] وعلى اختلاف تسمياتها فهي تعمل على تحديد رؤية السارد نحو شخصيات وأحداث القصة التي يرويها، إذ "إن أصوات الكاتب هاته التي تعبر عن نفسها بالصيغ السردية والتشخيصية المختلفة، هي قبل كل شيء وسائل يحقق بواسطتها الكاتب التواصل"[3] الذي يربطه مع القراء والمتلقين على اختلاف درجاتهم ومستوياتهم، فتتمظهر في توجيهاته دفة القراءة من خلال رسم مسار الحكي وإصدار أحكامه على الشخصيات، والتعليق على أفعالها وأقوالها، والتحكم في التغيرات التي تطال وجهات النظر.

تبلورت السرديات الحديثة علما يطرح أسئلة ويناقش قضايا، يخضع لإجراءات عملية ويحمل رؤى متطلعة نحو آفاق استشرافية، يبحث في ميادين شتى لاستكناه عوالم الأعمال السردية على مستوى

[1] _ جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص7.
[2] _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص 284.
[3] _ جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد. من وجهة النظر إلى التبئير. ص17.

القصة والخطاب، ما أدى إلى بروز مقولات جوهرية صارت الرؤية السردية أهمها إذ إن "المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وإنما لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله."[1] فخضعت الدراسات التي تناولت موضوع الرؤية السردية إلى مرحلتين افتتحها النقد الأنجلو-أمريكي مع مطلع القرن العشرين لتعرف أوج ازدهارها مع النقد الفرنسي الذي أغدق عليها الاهتمام بحثا وإنتاجا، وإن كانت هاته الدراسات التي أثرت مجال الدراسات السردية لم تأت من فراغ بل ارتكزت على جهود سابقيهم سواء في روسيا، أمريكا أو ألمانيا، فنهلت عن تصوراتهم ونتائج أبحاثهم.

يعد هنري جيمس أول من أسس لمفهوم الرؤية السردية نظريا إذ أثار مسألة السارد العالم وتصرفه إزاء أحداث القصة وشخصياتها معيبا عليه دوره في تحريكها كما لو كانت دمى داعيا إلى استقلاليتها _يقصد القصة_ من خلال تبني العرض المشهدي ومسرحة الحدث[2] لتتبلور رؤى أكثر وضوحا عند بيرسي لوبوك الذي بنى أبحاثه على ما توصل إليه أستاذه هنري جيمس في موقفه اتجاه السارد ليخلص إلى تحديد الرؤى السردية أو وجهات النظر انطلاقا من كونها أساليب خطاب تحدد علاقة القارئ بالكاتب على النحو الآتي: الأسلوب البانورامي أو التصويري، الصورة والدراما[3] لتأتي إضافة نورمان فريدمان (N .Friedman) الذي اعتمد على التمييز بين السرد والعرض ليصنف وجهات النظر بحسب دور السارد وقدرته المعرفية إلى: المعرفة الكلية للكاتب، المعرفة الكلية المحايدة، الأنا كشاهد، الأنا كمشارك، المعرفة الكلية المتعددة الزوايا، المعرفة الكلية الأحادية الزاوية، الصيغة الدرامية، والكاميرا.[4] وهي تحديدات تتميز بالوضوح والتنظيم، وعلى رغم من اتسامها بالطول والتفصيل إلا أنه اجتهد في تقديم مختلف وجهات النظر.

[1] _سيزا قاسم، بناء الرواية. ص181.

[2] _ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص285.

[3] _ ينظر: بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. ص107.

[4] _فرانسوا فان روسيم غيون، وجهة النظر أو المنظور السردي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص13، 14.

تناول جان بويون الرؤية السردية مستندا إلى مباحث علم النفس فيصرح أن: "ما يهمنا هو الأنتربولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية، حسب الحالات، في ذهن القارئ."[1] ليختزل وجهات النظر في ثلاثة أنواع، وهي الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج[2]. فعدت التصنيف الأكثر نضجا ومنهجية ما شكل الركيزة الأساس التي اشتغل عليها من جاء بعده من النقاد والباحثين. أما ستانزال الذي يمثل النقد الألماني الذي يدرج مصطلح الوضعيات السردية عوضا عن الرؤيات السردية أو وجهات النظر، فإنه ينطلق من الدور الذي يضطلع به السارد داخل القصة للحديث عن ثلاث وضعيات أساسية[3] وهي وضعية السارد الناظم الوضع الذي يكون فيه المؤلف عارفاً بكل شيء، وضعية السارد الراصد وهو الوضع الذي يكون فيه السارد هو إحدى الشخصيات، وضعية السارد المتكلم وهو الوضع الذي يكون فيه الحدث مسرودا بضمير المتكلم حسب وجهة نظر شخصية من الشخصيات الروائية. فيخضع الرؤية السردية لهيمنة السارد وسلطته المطلقة بحسب تموقعه في القصة ومسافته من الأحداث المروية ما يحيل إلى مقولتي السرد والعرض.

تعرض واين بوث مع مطلع الستينيات من خلال بحثه في مسألة "المسافة ووجهة النظر" إلى مجموع التقنيات التي يوفرها الروائي لضمان حسن تواصل القراء بعالمه المتخيل، وأثار قضية محاولة الكاتب التخفي على مستوى الخطاب الروائي وتجليه الذي سرعان ما ينكشف من خلال صورة "أنا" ثانية أو "كاتب ضمني" يتولى مهمة السرد بوصفه ساردا أول ضمن التصنيف الذي خلص إليه إضافة إلى كل من الساردين غير الممثلين، والساردين الممثلين[4]، كما استوقفته مسألة ذات صلة قوية بوجهة النظر ومشكلاتها، وهي "المسافة" (La distance)، التي أدرج حالاتها الممكنة على النحو الذي يكون فيه السارد على مسافة، طويلة أو قصيرة، من الكاتب الضمني، أو من شخصيات الحكاية التي يرويها، أومن من المعايير الشخصية للقارئ فيزيائياً وانفعالياً، أو أخلاقياً وانفعالياً، وأخرى يكون فيها

[1]_ فرانسوا فان روسيم غيون، وجهة النظر أو المنظور السردي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص29.

[2]_ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص288.

[3]_ ينظر: فرانسوا فان روسيم غيون، وجهة لنظر أو المنظور السردي. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص25.

[4]_ ينظر: واين بوث، المسافة ووجهة النظر.محاولة التصنيف، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص41_42_43.

الكاتب الضمني على مسافة طويلة أو قصيرة من القارئ أو من الشخصيات الأخرى[1]. ومن ثم وبفعل أبحاث واين بوث التي اتسمت بالدقة والتفصيل في تناولها مسألة بلاغة للرواية من خلال تقنيات التواصل والتأثير على القراء أنتجت مصطلح "الكاتب الضمني" وأشار إلى المسافة بين أنماط الرواة وأركان العملية التواصلية من كاتب ضمني، شخصيات داخل الرواية، ومعايير شخصية للقراء فأحرزت خطوات بحث مهمة في مجال الدراسات السردية.

ينطلق تزفيطان تودوروف في تحديده مظاهر السرد من الطريقة التي بها يتم إدراك القصة من قبل المتلقي وهي الطريقة التي تخضع لتصرف السارد المسؤول عن تقديم الأحداث وتوجيه مسار السرد وتحديد وجهات النظر حيث استعان بتصنيف جان بويون لأنواع الرؤية السردية وأجرى عليها بعض التعديلات ويحصرها في ثلاث صيغ مبسطة موظفا رموز المقارنة من مجال الرياضيات للدلالة على علاقة السارد بالشخصية الحكائية إذ "يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب)"[2]، فعبر عن الرؤى السردية كما يلي:

_ السارد > الشخصية. _ السارد = الشخصية. _ السارد < الشخصية.

تحدد الحالات الثلاث هذه مقدار معرفة السارد بالأحداث مقارنة مع ما تعرفه الشخصيات الروائية، وتاليا فإن تودوروف "يقيم حدودا تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائنَ نصّية ومؤشِّرات لسانية واضحة تمكّن من ضبْط وتعرّف مظاهر كل شكل من أشكال الرؤية السردية."[3] وإن كان قد خصص النصيب الأكبر من دراسته للجانب التطبيقي إلا أن تصنيفه هذا كان أكثر نضجا وتبلورا.

اقترح جيرار جنيت نموذجا عمليا لنظرية للسرد تبدو أكثر اكتمالا، كما أشار إلى أن معظم الدراسات النظرية التي تناولت مسألة الرؤية السردية، وأساليب عرض الخطاب الحكائي عامة "تعاني

[1] _ ينظر: واين بوث، المسافة ووجهة النظر.محاولة التصنيف، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص47_48.

[2] _ تازفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص 58.

[3] _محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص76.

ـ في رأيي ـ من خلط مُزعج بين ما أدعوه هنا صيغة (mode) وما أدعوه صوتا (voix)؛ أي بين السؤال : من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ وهذا السؤال المختلف تماما: من السارد؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: "مَنْ يرى؟"، والسؤال:"مَنْ يتكلم؟"[1] ما جعله يستبعد تسمية (الرؤية) و(وجهة النظر) ويستبدلها بـ (التبئير) كونه أكثر تجريداً، وقد قسمه إلى ثلاثة أنواع، هي:

1-التبئير الصفر، أو اللا تبئير الذي نجده في الحكي التقليدي.

2-التبئير الداخلي، سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً.

3-التبئير الخارجي الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات.

فتحت القضايا التي أثارها جيرار جنيت حول فصل الصوت عن الصيغة وتبني مصطلح التبئير بابا للنقاش بعد تسجيل جملة من الملاحظات لعل أبرزها تلك التي قدمتها مايك بال (M. Bal). "ففي حين أن التبئير عند جنيت يكمن في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في أن يضيق حقل الرؤية، ينزلق معنى التبئير عند ميك بال في اتجاه عملية النظر، الإدراك، الفهم."[2] إذ تربط مايك بال مفهوم التبئير بالفكرة التي تحدد الرؤية في حين يغدو التبئير عند جيرار جنيت تضييقا لها.

ب_ مقاربة الرؤية السردية في النقد الروائي الجزائري:

حظيت الرؤية السردية باهتمام كبير نظير الجدل الواسع الذي أثارته وسط الباحثين والنقاد في الغرب، والذي أثارته طبيعة العلاقة بين السارد والمسرود والمسرود له، حيث تعرف تداخلا وتشابكا أسال الكثير من الحبر في محاولة لضبط هذه العلاقة وتحديد آليات جديرة بمقاربتها، تلقاها النقد الروائي في الجزائر بتناقضاتها واختلافاتها تجربة لم ترس على تحديدات معينة وثابتة كما هو الشأن بالنسبة لمقولة الزمن، فانعكست بدورها على منجزه النقدي.

[1] _جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص198.

[2] _كريستيان أنجلي وجان إرمان، السرديات. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص117.

1_ الرؤية السردية في "رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ" لنجيب أنزار:

يتناول نجيب أنزار مكونات الخطاب السردي في رواية "معركة الزقاق"[1] ضمن مقاربته النقدية الموسومة بـ (رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ) موضحا أن "دخول "التاريخ"، _بمختلف تجلياته النصية إلى عالم الرواية التخيلي يدفعنا إلى معاينة الجوانب السردية والبنائية الخاصة بالخطاب الروائي باعتباره خطابا سرديا نواته القصة"[2] ما استوجب تحديد منطلقات السرديات البنيوية أساسا لبلورة القضايا التي يلتقي فيها الخطاب التاريخي بالسردي فيندمجان معا في سياق معرفي وفني موحد. لتتشكل الرؤية السردية عند نجيب أنزار بوصفها أهم قضايا الخطاب السردي بناء على العلاقة بين السارد بالمتلقي في الخطاب الروائي إذ "تتحدد وظيفة الحكي بالتالي في أن يسرد راو حكاية، وإدراكنا كقراء لهذه الحكاية لا يكون إلا من خلال إدراك سابق له وهو إدراك السارد أو الراوي الذي يتغير بتغير موضوعات حكيه وتعدد واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي والتأثيرات التي يمارسها بالتالي على شكل تلقينا له وقراءتنا."[3] فيسوق في الجانب النظري ثلاثة نماذج لنقاد أسهموا في بلورة مفهوم الرؤية بدءا بالشكلاني الروسي توماشفسكي كونه من الأوائل الذين تناولوا إشكالية الرؤية السردية مذ" أقام تمييزا واضحا بين ما أسماه السرد الموضوعي والسرد الذاتي،"[4] ليتجاوز مجهودات باقي النقاد ممن أسهموا في إثراء مفهوم الرؤية السردية، فتعددت أوجهه كما تعددت المصطلحات التي تضمنته.

تشكل "جهات الحكي" الدالة على الرؤية السردية عند تودوروف في مقاله "مقولات السرد" ثاني محطة نقدية تستوقف نجيب أنزار، وإن كان يعتريها الاختصار والاقتضاب، مشيرا إلى ارتباطها بتصنيف جان بويون لمجموع الرؤيات السردية في كتابه "الزمان والرواية" حيث حافظ تودوروف على

[1] _ رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

[2] _ نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ. جمعية البيت للثقافة والفنون ، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008، ص8.

[3] _ المصدر نفسه. ص89.

[4] _ المصدر نفسه، ص89.

التقسيم الثلاثي الذي تبناه سابقه[1]. ليخص جيرار جنيت بنصيب من الدراسة النظرية التي مهد بها لمقاربته التطبيقية، فيركز على مسألة التبئيرات (Focalisation) التي ترتبط بالصيغة أو الكيفية التي يتم بها نقل الخبر في تراوحه بين الزيادة والنقصان، فيغدو التبئير عند جيرار جنيت ""حصرا للمجال" (Restriction du champ) من خلال تصريحه " أنا أقصد بالتبئير تقييدا لل"حقل"، أي في الواقع انتقاء للخبر السردي بالقياس (...) وأداة هذا الانتقاء (المحتمل) بؤرة ممقعة، أي نوع من القناة الناقلة للخبر، التي لا تسمح بأن يمر إلا الخبر الذي يسمح به الموقع."[2] إذ تتضح ملامح التبئير بشكل جلي فمن خلاله يتم تحديد الخبر السردي من منطلق محدد لا يحيد عنه وبقدر معين لا يزيد عنه.

يستعرض الباحث تحديد جيرار جنيت لعلاقات الحكي الممكنة والمقام السردي من خلال وقوفه على المستويات السردية ف "عند تحديد المقام السردي (L'instance narratoriale)، يمكننا القول أن السارد أو الراوي في الشكل "براني الحكي" يكون خارجيا بالنسبة للحكي وغريبا عنه، وفي الشكل "خارج الحكي" يحكي قصة شخصية أخرى، أما في الشكل "جواني الحكي" فإن الراوي يسرد حكايته الشخصيته، ويكون حاضرا كشخصية في الحكاية، ويرسل حكيه باستعمال ضمير المتكلم، وبالنسبة للشكل "داخل الحكي" فيعتبر الراوي شخصية من شخصيات القصة،"[3] وإن كان الحديث في هذا الأمر يندرج ضمن مقولة الصوت التي فصلها جيرار جنيت عن الصيغة السردية على إثر تمييزه بين من يرى؟ ومن بتكلم؟ ثم يعود مرة أخرى لطرح مقولة التبئير مستدركا دورها في تنظيم الخبر السردي بناء على عملية الانتقاء التي ترتهن إلى وجهة نظر أو منظور حصري (Un point de

[1]_ ينظر: نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ ، ص90.

[2]_ جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص97.

[3]_ نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ. ص91.

(vue restrictif، فإن العالم المحكي (La diégése) [1]يقدم من خلال أنماط التبئير الثلاثة المعروفة: التبئير الصفر _ التبئير الخارجي _والتبئير الداخلي.

يفصح نجيب أنزار عن خطة عمله التي يتضمنها الجانب التطبيقي للوصول إلى استكشاف تمظهرات التبئير وأشكاله في الخطاب الروائي من خلال قوله:"نحاول من جهتنا، أثناء التحليل الوقوف كخطوة أولى على تمفصلات الرؤية السردية الكبرى في "معركة الزقاق"، ليتسنى لنا معاينة بعض الوحدات السردية المؤطرة لخطاب الراوي (المشارك منه وغير المشارك في الأحداث) وكيفية انتظامها من خلال ضبط أنماط التبئير المختلفة وموضوعاته، وشتى مظاهر حضور الرواة وتدخلاتهم في مجرى السرد"[2]، ومن دون الوقوف عند التركيب اللفظي (تمفصلات الرؤية السردية الكبرى) لشرح مفهومه ودلالته، يجعلها المنطلق الذي يستند إليه لمقاربة حضور السارد في الخطاب الروائي سواء كان طرفا مشاركا متضمنا في القصة، شاهدا أم خارجا عن الإطار الحكائي، يعمل على تنظيم وحدات السرد وضبط آليات اشتغالها فيجعلها معبرا نحو مجال أرحب له مقولاته وقضاياه يندرج تحت مسمى "الصوت" وإن لم يتطرق له بشكل منفصل بل جمع بين الرؤية السردية والصوت معا.

يفصل الباحث في تمفصلات الرؤية السردية الكبرى لرواية "معركة الزقاق" بين خطاب السارد غير المشارك في أحداث القصة وبين خطاب الشخصيات الروائية المشاركة في أحداث القصة محصورة في طارق، كمال وشمس الدين، فيعرف السارد غير المشارك في الأحداث بقوله: "هو يدخل ضمن الشكل الأول "البراني الحكي/ خارج الحكي"، حيث يكون فيه هذا الراوي غريبا عن عوالم القصة وشخصياتها، ويسرد بضمير الغائب، ومن الخارج".[3] هذا الموقع الذي يجعله مضطلعا بمهمة تنظيم عملية السرد ضمن الخطاب الروائي خاصة في الوحدات التي أشار إليها نجيب أنزار "مما يشي بمعرفته

[1] _ ينظر: نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ ، ص91.
[2] _ المصدر نفسه، ص92.
[3] _ المصدر نفسه، ص92.

الشاملة والواسعة بالأحداث والوقائع المسرودة"[1] ما يحيل إلى سارد عليم ذي التبئير الصفر أو الحيادي أو اللا تبئير طالما أنها مرادفات للمعنى نفسه إلا أن نجيب أنزار الذي يركز على الوحدة (و7) لرصد رؤية السارد، يوضح أيضا أنه " ينفصل كراو عن شخصيته ويتوارى خلف العالم السردي لإيهامنا بموضوعية حكيه وواقعيته من خلال الجمل المرجعية واتكائه على السرد الموضوعي حيث يبدو محايدا يكتفي بوصف الأحداث والأشياء كما يراها، ويتبدى ذلك في وحدة "العيادة" (و7)."[2] مشكلة بالنسبة له رؤية خارجية قبل أن يشير إلى وضعية ثالثة للسارد وفي ذات الوحدة السردية "من خلال رؤية مصاحبة، حيث نتعرف على هذه الشخصية/البؤرة داخليا، إذ نتعرف على الشخصيات الأخرى من خلالها"[3] لتشكل كما أسلف تبئيرا داخليا ضمن رؤية سردية خلفية، مع أن السارد في الوضعيات الثلاث هو نفسه الخارج الحكائي، العليم ذو رؤية من الخلف ما يجعل تبئيره يعادل الصفر كون الرواية كلاسيكية غير مبأرة.

يجعل الباحث صيغ الخطاب الروائي في "معركة الزقاق" بوصلة يرتكز عليها لتحديد الرؤية السردية، ومن ثم تحديد نوع التبئير ففي تعليقه على وصف السارد شخصية طارق حين نزولها إلى الشارع يقول إن:"صيغة المسرود التي تستوعب هنا على غرار المعروض غير المباشر (أقوال الشخصيات المعروضة) صيغة المنقول المسرود على قلتها كما في قوله "فكر في التوقف عن التدخين"، "خمن في زيارة مدينة جبل طارق" حيث تعكس هذه العبارات مادة التفكير أو الكلام المتلفظ به داخليا من طرف طارق خارج تشكيله الجملي والنحوي الأصلي، كما تعكس الرؤية الداخلية المصاحبة لهذا الشكل من التبئير الداخلي الذي ينفذ من خلاله الروائي إلى وعي الشخصية الذاتي."[4] في حين أن صيغة الخطاب تحيل إلى محكي أفعال لا محكي أقوال طالما أن السارد هو الذي يتولى السرد بضمير الغائب، ناهيك عن أنها أبعد ما تكون عن التبئير الداخلي حيث "يتصادف وجود هذا النوع من

[1] _ نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ ، ص93.
[2] _ المصدر نفسه، ص93.
[3] _ المصدر نفسه، ص93.
[4] _ المصدر نفسه. ص95.

التبئير في المحكي المعتمد على المونولوج الداخلي وفي اليوميات وحين يكون السارد جواني المحك."[1] فتتولى الشخصية بنفسها التعبير عن أفكارها وما يختلج بداخلها فتصبح هي مصدر المعرفة لا السارد الخارج الحكائي.

يطرح قضية التحولات السردية وما ينتج عنها من تغيرات على مستوى موضوعات التبئير موضحا "إن تحول الرؤية السردية (من الرؤية الخارجية (الراوي المبئر) إلى الرؤية السردية الداخلية (طارق المبئر) يتبعه تحول في موضوعات التبئير: ففي بداية الوحدة السردية (و7) يتكفل الراوي البراني الحكي بتأطير حدث النزول إلى الشارع لشراء العلبة والعودة إلى حجرة الفحص بالعيادة، وقد هيمنت الرؤية السردية الخارجية في إطار نمط تبئير خارجي ثابت. وسرعان ما اختفى الراوي المبئر ليحتل صوت طارق موقع السارد لينقل لنا (عبر الاسترجاع والتداعي) انطباعاته وهواجسه بالعودة إلى بعض الأحداث الماضية التي يقوم بتبئيرها كمواضيع في مجرى خطابه الداخلي،"[2] مما يجعل القارئ يتوقف ليراجع مكتسباته المعرفية فمن جهة يوظف نجيب أنزار مصطلح الرؤية السردية بدلا عن التبئير وإن كان الخلط في المفاهيم يبدده ما جاء به جيرار جنيت حين قام بالتقريب "بين مفاهيم كلاسية وتنسيقها، مثل الـ"حكاية ذات السارد العليم" أو الـ"رؤية من خلف" (التبئير الصفر)، و"الحكاية ذات وجهة النظر أو ذات العاكس أو ذات العلم الكلي الانتقائي أو ذات التقييد الحقلي" أو "الرؤية مع" (التبئير الداخلي)، و"التقنية الموضوعية أو السلوكية" أو "الرؤية من الخارج" (التبئير الخارجي)"[3] فيما تتعلق الجهة الأخرى بموقع السارد (الخارج الحكائي) الذي اضطلع بمهمة السرد في الوحدة المذكورة، وهو من قام بوصف شخصية طارق حين نزولها إلى الشارع وهو نفسه وبضمير الغائب يتحدث عما يجول في ذهن هذه الشخصية الروائية. وهو ما يفسر إدراج هذه المقاربة ضمن خطاب السارد غير المشارك في الأحداث.

[1] _ مصطفى منصوري، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، ص258، 259.
[2] _ نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ. ص98.
[3] _ جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية. ص85.

تتخذ الرؤية السردية في خطاب الشخصيات الحكائية المشاركة في الأحداث أشكالا ودلالات مختلفة عن تلك التي حفل بها خطاب السارد غير المشارك في أحداث القصة. مما يجعل نجيب أنزار وفي هذا الجانب من الدراسة يحدد ثلاث شخصيات من الرواية فقط، تتمثل الأولى في شخصية "طارق" وهو راو "جواني الحكي هنا، ومن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي (الخطاب الداخلي) وعبر استرجاعه الماضي يحكي جانبا من سيرته الذاتية موردا أحداثا في شكل تيمات أساسية (...) متصلة بمراهقته في فترة حرب التحرير، وعن طريق المعاودة والتكرار اللفظي والمقطعي لهذه التيمات في مجرى خطابه السردي نتعرف على الأحداث والشخصيات من منظور طارق الداخلي الشاهد على تلك الأحداث، فينقل لنا ما رآه وما سمعه (...) في إطار سردي يطبعه التداعي الحر للأفكار، والاستطراد والتعليق الذاتي، مما يجعلنا أمام مواضيع تبئير متعددة، حيث يبئر مثلا من موقعه أباه أولا أثناء عملية الترجمة، ثم كمال صديقه في الدراسة ساخرا من ربطة عنقه ولون حذائه ومن ذوقه في اختيار الألوان ومعلم الرياضيات، والمنمنمة."[1] فجمع نجيب أنزار من خلال تموضع "طارق" موضع السارد من الدرجة الثانية بوصفه جواني الحكي بين التبئير الداخلي الذي تمثل في حديثه عن سيرته الذاتية، والذي شمل أيضا عملية الاستذكار، والتبئير الخارجي الذي تضمن وصفه للمنمنمة، لأبيه وصديقه ومعلمه.

تحظى شخصية كمال في الرواية بنصيب من وظيفة السارد التي تستلمها انطلاقا من كونها جواني الحكي، فتهيمن "هنا الرؤية السردية الخارجية للراوي كمال، حيث يقوم بتأطير السرد وأقوال الشخصيات من خلال الخطاب المسرود الذي يستوعب المعروض غير المباشر والمنقول المباشر، فكل الحركات والأفعال والمناظر ترى وتقدم وتعرض من الخارج وعلى مسافة."[2] فتكشف عن تبئير خارجي تلتزم فيها الحياد، وتحافظ على المسافة بينها وبين الأحداث من دون أدنى تدخل. فالسارد من منظور نجيب أنزار "وهو ينظم عملية السرد من موقعه "الجواني الحكي" وانطلاقا من الرؤية السردية الخارجية

[1] _ نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ. ص106.

[2] _ المصدر نفسه ، ص 111.

لا يقدم من "العالم" كله إلا ما يراه وما تسمح بالتقاطه بؤرة الإدراك الحيادية (مثل الكاميرا) من معطيات تكاد تكون خاما. فهو يركز على الوضع الفيزيقي للشخصية والوصف البانورامي للمكان، بالرغم من تدخلاته الذاتية القليلة التي تسمح له بإعطاء تفسير أو إبداء تعليق أو استنتاج حول حركة أو تصرف أو سلوك الشخصية حول موضوع من المواضيع."[1] فالمؤلف من خلال هذه الزاوية والمنظور الذي خص بهما شخصية "كمال" جعل دورها ينحصر ليكون أقل تأثيرا في القارئ حين أجبرها على التزام الحياد وحَدَّ من تدخلها في تزويد الخطاب الروائي بالخبر السردي.

يتفرد النموذج الثالث الذي ساقه نجيب أنزار وهو يرصد تمظهرات الرؤية السردية في خطاب الشخصيات المشاركة في القصة بكونه صوتا سرديا داخل حكائي تمثله شخصية "شمس الدين" الذي يظهر من خلال القصة المتضمنة في خطاب شخصية طارق حيث "يضمن في خطابه "حادثة الحانة (و5) إذ يسند إلى صديقه شمس الدين السرد، ومن خلال هذا الصوت "الداخل حكائي" نقف على تفاصيل تلك الحادثة التي ذبح فيها ثلة من أصدقائه خمسة عساكر فرنسيين داخل حانة، والتي تبقى الكثير من مجريات وقائعها مجهولة بالنسبة لطارق."[2]وهو إسناد غير مطلق إذ ما يلبث "طارق" بتأطير الخطاب السردي بتدخلاته التي تتخلل خطاب السارد من الدرجة الثالثة أي شمس الدين "عبر الاستطراد فاتحا قوسا لشرح أو تعليق ويقوم بمصاحبة وعرض أقواله وأقوال صديقه من خلال صيغة المعروض غير المباشر، في حين نتعرف على مجريات "حادثة الحانة" من خلال الذات المبأرة لشمس الدين وانطلاقا من رؤية سردية داخلية (تبئير داخلي ثابت)."[3] فتتحول الشخصية الروائية شمس الدين من حال كونها مبأرة إلى سارد مبئر، بينما يتحول التبئير من كونه خارجيا يقع على شمس الدين إلى تبئير داخلي يتولاه الضمير المتكلم فينعكس على ذاته ويغوص في أعماقه عن طريق الاسترجاع بحثا في الذاكرة.

[1] _ نجيب أنزار، رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ ، ص112.
[2] _ المصدر نفسه. ص113.
[3] _ المصدر نفسه، ص114.

2_ المنظور السردي في "بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني" لشريف حبيلة:

يجمع الباحث بين القراءة المؤولة والمنهج البنيوي في دراسته للراوية والمنظور الروائي من خلال التصريح الذي استهل به الموضوع في مقدمة الكتاب حيث يعرض خطة عمله، إذ يمده المنهج البنيوي بالإجراءات التي تمكنه من "تفتيت عناصر الخطاب وكشف طريقة تنظيمها وإنشائها داخل النص فيسهل على القارئ إدراكها واستيعابها."[1] في حين تتيح له القراءة المؤولة مجال الكشف عن الإيديولوجيات المتضمنة في الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني وإبراز منظوره الفكري طالما أنه يجعل من نفسه السارد الأول المسؤول عن طرح القضايا داخل نص الرواية ومعالجتها.

يوضح شريف حبيلة مفهوم المنظور ووظيفته البنائية والدلالية في الخطاب الروائي، حيث "الأحداث الروائية لا تقدم إلا من خلال منظور معين، وانطلاقا من وجهة نظر محددة، وهي هنا تنوب عن الإدراك كله، أي إدراك وقائع الرواية برمتها."[2] فيعمل المنظور على توجيه إدراك المتلقي سواء كان قارئا أم شخصية روائية نحو هدف معين في القصة يحدده السارد نيابة عن الراوئي. كما يحمل _ أي المنظور_ معنى وجهة النظر وهو ما وضحه جيرار جنيت "إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا _أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار "وجهة نظر" مقيدة (أو عدم اختيارها)_، هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية، أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر."[3] وإن كان شريف حبيلة لم يوضح سبب تبنيه مصطلح المنظور بدل وجهة النظر واكتفى بالإشارة إلى أنه يشكل " النقطة المحورية التي حولها تدور الأحداث، إن الكاتب يكتب ليشكل رؤيته تعد الدافع الذي يمده بأسباب الكتابة من

[1] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.ص4.
[2] _ المصدر نفسه ، ص287.
[3] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية. ص197، 198.

أجل توصيل تصوراته إلى القراء."[1] ومن ثم فالمنظور في الخطاب الروائي ومن وجهة نظر شريف حبيلة يخضع لإرادة الكاتب سلفا وما القصة إلا تجسيد فني وقالب إبداعي يصب فيه توجهاته، أفكاره ومعتقداته.

يعزي الباحث تشعب الدراسات التي تناولت موضوع المنظور الذي اتخذ اتجاهات مختلفة بحسب انتماءات النقاد بين اتجاه روسي واتجاه أمريكي، وإنجليزي وألماني وما أسفر عنه من تشعب المصطلح واختلاف المفاهيم إلى "انطلاق جل المادة من مكون خطابي مشترك هو الراوي، وعلاقته بالعمل السردي، لأن الحكي دوما يقوم على عنصرين يشكلان قاعدته الأساسية هما: الراوي، والمروي له، ثم العلاقة الرابطة بينهما وهي ما يروى."[2] ليستعرض أهم المحطات التي توقف عندها النقاد الغربيون في أبحاثهم التي أثرت كلا من المفهوم والمصطلح تغييرا أو إضافة بدءا من هنري جيمس ثم جون بويون، بيرسي لوبوك، واين بوث، أوزبنسكي وجيرار جنيت[3] في إشارة عابرة ومختزلة وإن كان قوله "قد بدأ المنظور رحلته.."[4] يحيل إلى قراءة تاريخية إلا أنه لم يخضع النقاد ومؤلفاتهم لتراتبية زمنية، في حين عرض إسهامات المشتغلين في مجال السرد بمعزل عن سابقيهم حاصرا إياها في مجهودات كل من تودوروف وجنيت وأوزبنسكي.

ويجد أن تودوروف الذي كان أول السرديين الذين عمدوا إلى مسألة الفصل بين القصة والخطاب ــوإن كان الشكلانيون الروس هم من عزل هذين المفهومين ــ وحدد إجراءات تحليله الثلاثة: الزمن، الصيغة والرؤية، قد اعتمد تقسيم جون بويون مع إضافة بعض التعديلات وهو "وإن لم يجد إلا من حيث إعادة تكييف تقسيم بويون فإنه أعطى مفهوم الرؤية أبعادها داخل تحليل الخطاب الروائي، ودفع بها في خضم النقد لتتجلى أكثر من الوجهة العملية التي كشفت أهمية الراوي في السرد."[5] في

[1] ــ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص289.
[2] ــ المصدر نفسه. ص 287.
[3] ــ ينظر: المصدر نفسه، ص ص289 ،290.
[4] ــالمصدر نفسه، ص 289.
[5] ــ المصدر نفسه، ص295.

حين يحصر إسهامات جيرار جنيت الذي اتكأ على "الأعمال التي سبقته، ومن خلال نقده مختلف التصورات يضع تصوره لمشروع المنظور، بناء على عمل تودوروف وبويون مستخدما مصطلح التبئير بدلا من مصطلح وجهة النظر."[1] من دون توضيح لسبب اختياره هذا المصطلح وتفضيله على سابقيه، الذي اختاره جيرار جنيت "تحاشيا لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين:"بؤرة السرد"،"[2] التي تعمل على تقليص حقل الرؤية عند السارد وحصر معلوماته، ناهيك عن تجاوزه _أي شريف حبيلة_ لقضية جنيت المحورية في الفصل بين الصيغة والصوت وما أثارته من جدل.

يختم الباحث عرضه لمجهودات _من سماهم _ (السرديين) بتقديم تصور بوريس أوزبنسكي حول وجهة النظر، إذ مكنه من توظيفها وتوزيعها داخل الرواية ذلك "إن الفاعل المتكلم، وهو يبني محكيا (ملفوظا) يمكن أن ينوع وضعياته، متموضعا على التوالي في وجهات نظر مختلف المشاركين في المحكي، أو وجهات نظر أشخاص آخرين غرباء عن الأحداث."[3] ومن ثم قام بتصنيفها ضمن أربعة مستويات تتمثل في: المستوى الزماني، المستوى التعبيري، المستوى المكاني، والمستوى الإيديولوجي، حيث يركز أوزبنسكي في هذا المستوى الأخير على تحديد المنظور الإيديولوجي انطلاقا من المواقع الخارجية التي تقع خارج النص الروائي فتشكل وجهة نظر خارجية، أو من منظور شخصية مشاركة في الأحداث تقع داخل العمل الأدبي، وبالتالي تكون وجهة نظر داخلية، الأولى يسرد فيها السارد خارج السرد والثانية يروي فيها من داخل السرد بوصفه أحد المشاركين[4]. وهو المنظور الذي اكتفى به شريف حبيلة أداة إجرائية لمقاربة روايات نجيب الكيلاني لاستكشاف مجموع المفاهيم والمعتقدات والقيم التي تضمنتها.

[1] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، ص295.

[2] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص201.

[3] _ بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف. نظرية السرد. ص81.

[4] _ ينظر: شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص 297.

يبحث شريف حبيلة في مفهوم المنظور من خلال العودة إلى تعريف أوسبنسكي نقلا عن سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) حيث "يمثل المنظور مجموعة القيم التي تحكم العمل الأدبي، والتي تظهر عبر مستويات القيم المختلفة التي تحملها الشخصيات كصفات وسلوكات وقناعات فكرية، وهي التي تشكل المنظور العام لعالم الرواية،"[1] لينزاح عن توظيف مصطلح الإيديولوجي صفة له واستبداله بالفكري خلافا لما جاء به أوسبنسكي إذ "نتحدث عن الأيديولوجيا عندما يكون ثمة نظام للقيم أو بصورة أعم للمعتقدات، لا يستدعي من جهة مفاهيم مقدسة أو متساوية، ومن جهة أخرى يعالج بشكل خاص التنظيم الاجتماعي والسياسي للمجتمعات أو بصورة أعم، مستقبلها."[2]وهو المفهوم الذي عرف كثيرا من التحولات التي تغيرت بتغير المراحل السياسية والاقتصادية والاجتماعية فطورت معنى الإيديولوجيا التي ابتكرها ديستوت دي تراسي (Destutt de Tracy) حوالي نهاية القرن الثامن عشر ليشير إلى علم جديد، هو علم الأفكار[3] الذي يشكل مجموع العمليات الذهنية التي تمكن الإنسان من نمذجة العالم الذي يعيش فيه وهو المرتكز الذي يعول عليه شريف حبيلة طالما "أن الأفكار تدخل عالم الرواية كعنصر جمالي يتخذه الكاتب أداة يعبر بواسطته عن تصوره الخاص."[4] فيتخذها الطريق الأنسب لمقاربة الكيفية التي صاغ بها نجيب الكيلاني مضامين رواياته.

يعمل الباحث في مقاربته مفهوم الراوي للحرية في رواية (قاتل حمزة) [5] منذ البداية على توجيه نظر القارئ نحو عدم توافق منظور السارد الذي يمثل المؤلف ومنظور بطل الرواية وحشي فيما يتعلق بمفهوم الحرية الذي يرتهن عند هذا الأخير ولكونه عبدا إلى تمجيد الذات، ما جعل نظرته للعالم تنزع نحو الأحادية فيبحث عن حل لأزمته كفرد[6]، ويظهر منظور السارد نقيضا تاما لأفكار بطله وقد

[1] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 327.

[2] _ ر.بودون وف. بوريلو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع. تر: الدكتور سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986، ص85.

[3] _ ينظر: جون سكوت، علم الاجتماع. المفاهيم الأساسية. تر: محمد عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص66.

[4] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص 328.

[5] _نجيب الكيلاني، قاتل حمزة، الشركة المتحد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005

[6] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص329.

تشبع بروح الإسلام. "وخلال ذلك يطفو المنظور الفكري الذي يحكم الرواية ويحدد تصور الراوي/ الكاتب للحرية"[1] فيضع شريف حبيلة السارد في مواجهة بطل الرواية على الرغم من أن شخصيتيهما تختلفان وتخضعان لزمنين ومكانين مختلفين وثقافتين متباينتين،، يغفل منظور وحشي بطل القصة ويركز على منظور الكاتب أو السارد بينما المنظور الفكري عند الأول هو مركز التبئير خاصة في عملية التحول التي طالته بناء على المواقف التي تعرض لها، والتي جعلت مفهوم الحرية يتبلور عنده بشكل مختلف عن ذاك الذي كان يتبناه سابقا.

لا يتوانى الباحث في عرض وجهات نظر السارد سواء اتجاه الحرية بوصفها موضوع التبئير أو شخصيات الرواية، على الأخص وحشي البطل عبر تعليقاته التي تتخلل خطاب السرد، حيث "يتدخل الراوي الذي يعلم يقينا ما يختلج داخل بطله ويتبين موقفه: "إن كل هذه الأمور (المال، الحب) حسب تصور وحشي لا تهمه من قريب أو من بعيد، وهو لا يفكر فيها إلا عابرا."[2] ثم يسترسل في تتبع تحولات مفهوم الحرية عند البطل وتغيرات وجهات نظره اتجاه الموضوع، فيستعرضها تباعا بحسب المواقف التي كان يتعرض لها فيعرف تحولا وخلخلة للمفهوم الأول، ومن ثم تغيرت وجهة نظره من النقيض إلى النقيض، من دون إهمال نصيب الكاتب الذي كان حاضرا في مقاربة شريف حبيلة للمنظور الفكري في الرواية، فكان يرصد أثره في كل مرة كما في قوله :" عبر هذه الرحلة التي خاضها وحشي باحثا عن الحرية يقدم نجيب الكيلاني مفهومه للحرية التي يراها نابعة من العقيدة التي تؤكد عبودية الله وحده."[3] فيوجه منظوره بوصفه ناقدا نحو الكاتب مباشرة في محاولة كشف توجهاته الفكرية.

على رغم من أن السرد يتم بضمير الغائب إلا أن السارد بحسب شريف حبيلة حاضر من خلال تدخلاته وتعليقاته التي تكون أحيانا مضمرة أو على لسان شخصيات أخرى من الرواية، حيث

[1] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، ص329.
[2] _ المصدر نفسه، ص332.
[3] _ المصدر نفسه، ص336.

تشكل عبلة مثلا "وسيلة الراوي/ الكاتب في كشف الطريق الحق للوصول للحرية (...) إن الراوي هنا ولا أقول عبلة لأنها أصغر من أن تعبر عن ذلك بهذا الأسلوب، رغم أنها تعيشه، يحدد مفهوم الحرية وطريقة الانتقال من حياة العبودية إلى حياة الحرية."[1] فقد سمح المؤلف ومن ثم السارد لنفسه بالتستر خلف الشخصيات لعرض أفكاره والدفاع عنها إذ إنّ "وجهة النظر هذه، سواء أكانت مستترة أم مصرحا بها، قد تنتمي للمؤلف نفسه، أو تكون جزءا من المنظومة المعيارية للراوي، بمعزل عن المؤلف ((وربما في صراع مع معياره)، أو تنتمي لإحدى الشخصيات. ويمكن تضمين تأليف النص عددا من وجها النظر الإيديولوجية المختلفة."[2] فيبين شريف حبيلة الاختلاف الذي تعرفه وجهات النظر المضمنة داخل نص الرواية فتتخذ أشكالا وقوالب شتى تتنوع بتعدد الشخصيات أو عند الشخصية الواحدة نفسها.

يستهل الباحث مقاربته المنظور الفكري في رواية (عمالقة الشمال)[3] بالتركيز على القضية التي ستكون محط تبئير لدى السارد والبطل فيسلط الضوء على دواخل هذا الصراع ومصادره مصرحا أن "الراوي يصور الصراع النفسي الذي يعيشه الإنسان يوميا، وهو يقاوم نزوات النفس من منظور إسلامي."[4] وإن كان تبئيره قد اقتصر على نقل الأحكام جاهزة إلى القارئ على غرار ما نجده في قوله:"البعد الثاني للصراع ينكشف عندما يباشر الراوي مهمة الدعوة."[5] وفي قوله أيضا: "بدخول المبشر توم يبدأ الصراع بين الداعية والمبشر"[6] وإضافته "ويمتد الصراع داخل السجن"[7] وقد كان جديرا جديرا به الاستدلال بشواهد من الرواية بدل الاعتماد على التفسير والتحليل الفردي، فالقارئ يحتاج

[1] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص334.

[2] _ بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف. تر :سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 1998، ص19.

[3] _ نجيب كيلاني، عمالقة الشمال، كتاب المختار، القاهرة، مصر، ط20 ، 2005.

[4] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص340.

[5] _المصدر نفسه. ص340

[6] _ المصدر نفسه. ص 341

[7] _ المصدر نفسه. ص343

إلى براهين تجعله يتبين بنفسه طرفي الصراع وموضوعه، إلا أن تعليقاته شريف حبيلة وتحليلاته شغلت حيزا أكبر مقارنة مع شواهد الرواية التي لم تكن ذات فاعلية في بناء الدلالة المرجوة منها كون النصوص السردية المقتبسة[1] كانت أبعد ما يكون عن رحى الصراع.

يحمل الباحث عثمان بطل رواية (عمالقة الشمال) منظورا إسلاميا كان سبب الصراع النفسي الذي لم يرتبط بموضوع حبه لجاماكا فحسب كما أشار سابقا[2]، إنما كان مصاحبا للبطل في كل زوايا القصة ، والأصح أن البطل كان يحمل منظورا فكريا محددا اتجاه الإسلام، يمكن استجلاءه من خلال رصد مواقفه اتجاه القضايا التي تعرض لها السارد التي صنعتها أحداث القصة تمثل جوهره في قوله: "ويومها صغرت الدنيا بكل ضخامتها في عيني...إن كل شيء إلى زوال...فلا معنى لأن يسقط الإنسان المؤمن صريع البريق والإغراء... والغني من هانت في عينيه الدنيا، ولا تستعبده أموالها وجاهها... وبعدها تكررت رحلاتي إلى الله."[3] فالصراعات التي كانت تكشف في كل مرة عن جانب جانب من جوانب تبلور المنظور الفكري عند البطل، كان يمكن لشريف حبيلة أن يتلمس في كل مرة درجة ثبات هذا المنظور من خلال توالي سير الأحداث، أما التركيز على رصد التناقضات والتصادمات في كل مرة والتعامل مع كل واحد منها على أنه يشكل منظورا مختلفا عن سابقه منفصلا عنه، فهذا غير مجد طالما أن المنظور الفكري هو كل كامل ويشمل مواقف البطل وأقواله وردات فعله اتجاه الحياة ككل.

لا يقتصر حضور شريف حبيلة في مقاربته لرواية (عمالقة الشمال) على الوصف والتحليل، بل يتجاوز المهمة المنوط بها لإضافة ما يراه يتناسب وأحداث القصة، فيأتي على إقحام حادثة النزاع بين قبيلتي الأوس والخزرج بعد الإسلام وتدخل الرسول صلى الله عليه وسلم لفض الصراع بينهما، والربط بين الحادثة وبين الصراع الذي شب بين الفئتين في السجن وتدخل الشيخ عبد الله إذ "يقتحم الجمع

[1] _ ينظر: شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص342، ص343، ص345

[2] _ ينظر :المصدر نفسه. ص 340

[3] _ نجيب كيلاني، عمالقة الشمال. ص12.

ويشل الصراع بكلماته، فتبكي العيون وتخفق القلوب وتتصافح الأيدي وتعم الأخوة بفعل الإيمان."[1] فيجمع بين الحادثتين ويشبه تدخل الشيخ عبد الله بتدخل الرسول صلى الله عليه وسلم لحل النزاع بين القبيلتين. "كذلك يفعل الشيخ عبد الله ليؤكد الكاتب أن الصراع لا يجب أن يكون بين المسلمين، لأنهم إخوة، بل يجب أن يكونوا يدا واحدة على أعدائهم، وكي يتحقق ذلك، يشير الشيخ عبد الله إلى المعركة الحقيقية وهي معركة الإنسان مع نفسه، ومتى انتصر على النفس الأمارة بالسوء فإن النصر حليفه لا محال وتصغر في عينيه كل بهارج الدنيا"[2] ومن دون معرفة دواعي استحضار الباحث هذه الواقعة والاستشهاد بها، حيث لم يكن مطالبا بإدراج أمثلة توضيحية تعزز معنى ما يجيء في الرواية من مضامين، فالناقد يقف عند الظواهر الإبداعية والفنية وتفسيرها وإخضاعها للأدوات الإجرائية التي يحددها المنهج المتبع، لا تعزيز الدلالة التي اشتغل عليها الروائي وهو ينسج أحداث قصته.

تنبني قصة الرواية على الصراع الذي يمس مختلف الجوانب الحياتية والفكرية، فنجد كل شخصية من شخصياتها تعيش صراعا داخليا فيغدو "الانتصار على نوازع النفس معركة مقدسة."[3] إذ تتنازع الأهواء، والأفكار،والهواجس في داخلها، تتصارع كل واحدة منها رغبة في السيطرة على الأخرى، بل محوها تماما من أمامها: الدين، السياسة، الحب، الهوى، ظروف العيش، الطائفية، المبادئ، الأخلاق وقضايا أخرى متعددة، جرت على لسان أصحابها على غرار شخصية النور التي كان لها منظور مخالف ومناقض لشخصية البطل إذ يواجهه: "لا قيمة لعفتك ما لم تكن صامدا في وجه الإغراء... إنك لم تر الإثم، ومن ثم فأنت تفتقد لذة الصراع."[4] إلا أن شريف حبيلة قد أغفل أهمها وأحيانا أغفل اللحظة التي يصل فيها الصراع أوج توهجه، لينصب نفسه محللا، مفسرا، ومعلقا، يضفي مما لديه، من أفكار ويسبغها على مقول الشخصيات، فلم تتسم قراءته بالموضوعية الكافية.

[1] _ ينظر: شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص344 .

[2] _ المصدر نفسه، ص 344.

[3] _ نجيب كيلاني، عمالقة الشمال. ص 13.

[4] _ نجيب كيلاني، عمالقة الشمال. ص7

تقترح رواية (عمر يظهر في القدس)[1] وعلى لسان ساردها الذي يتولى الحكي بضمير المتكلم توجهين متلازمين تسير وفقهما أحداث القصة ويصنعان معا خط سيرها ومحورها، يرتبط الأول بظهور شخصية عمر التي تمثل الشخصية التاريخية والدينية عمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي يكتسي وجودها في الرواية بعدا مختلفا يتجاوز كينونتها البشرية فتغدو حسب شريف حبيلة مجموعة من القيم الدالة على الأخلاق، الدين والعقيدة استنادا إلى وجهة نظر السارد "إنه في كل مكان.. ليس مجرد جسد.. هو فكرة وعقيدة.. إنه إيمان.. مستحيل أن تقبضوا عليه... إن أردتم فاقبضوا على كل رجل ذي قلب مؤمن.. هم؟ هو، وهو هم.."[2] أما الخط الثاني فيشكله مفهوم المسلم الحقيقي، والذي ظل مصدر بحث وتساؤل عند شخصيات الرواية وحتى عند شريف حبيلة نفسه، إذ توجه عنوانا لمقاربته فيعلق: "من هذا المنظور يريد الراوي عرض شخصية عمر بن الخطاب، وهو يبحث عن المسلم المفتقد في زمنه، إنه المسلم الحقيقي، يمارس حياته ويعمل ألا يكون سلبيا يواجهها انطلاقا من عقيدته دون أن تغريه مظاهرها، أو تحبطه الأزمات وتخيفه."[3] وإن كان الإجماع على تحديد مواصفات للمسلم الحقيقي لم يتم الإتفاق عليها من طرف شخصيات الرواية التي حملت كل واحدة منها منظورا خاصا بها تجاوزها شريف حبيلة ليركز على منظور كل من شخصية عمر والسارد المؤلف نجيب الكيلاني.

يخلص شريف حبيلة إلى تشخيص قضية فقدان المسلم الحقيقي انطلاقا من الاستنتاج الذي توصلت إليه شخصية عمر الروائية التي يوضحها تصريحه: "أنتم أكذوبة كبرى في التاريخ.. حياتكم وفكركم وعلمكم زيف لا مثيل له.. وجودكم مستعار، أين المسلم؟؟ لا بد أن تبحث عنه."[4] وعوضا عن تحديد منظور شخصية عمر نحو المسلم الحقيقي ورصد ملامحه التي كانت تتضح مع كل موقف وكل مرحلة من مراحل تقدم سير أحداث القصة نجد شريف حبيلة يختصر المسافة في قوله: "يأتي

[1] _ نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2010

[2] _ المصدر نفسه، ص263.

[3] _ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 348.

[4] _ نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس. ص34.

الكاتب بعمر المسلم الحقيقي ويضعه وسط عالم جديد تغيرت ملامحه نكست فيه ألوية الإسلام."[1] فيجعل من عمر هو المسلم الحقيقي وهذا يتعارض مع الأحداث التي جعلت رحلة البحث عن نموذج المسلم المفقود قضية لم تحسم من أول وهلة، بل خضع المفهوم لكثير من التعديل والتمحيص، فقد "راح عمر بن الخطاب يعمل على إعادة المسلم المفقود ويزرع المبادئ في قلوب وعقول أصحابه الجدد الذين أفقدتهم مأساتهم الأمل في كل شيء، يعلمهم كيف يصبحون مسلمين حقيقيين كما كان أسلافهم."[2] ومن ثم كان هدف الروائي الاستنجاد بشخصية من عمق التاريخ الإسلامي لتشخيص العلة واقتراح الحلول المناسبة لتجاوز المحنة التي يتخبط فيها المسلمون.

لا يعزل الباحث منظور الكاتب الفكري فيعود إليه في كل مرة قصد استجلاء المضمر من الأفكار أو لمقارنته مع منظور شخصية عمر في الرواية، كون: "نجيب الكيلاني يطرح قضية النموذج المفقود، في عصر غلبت فيه المادة والفكر المشوه. الذي استهوى قطاعا واسعا من أبناء الأمة الإسلامية، وشوه عقيدتهم بمختلف الوسائل، ليشككهم في دينهم، لذلك جاءت هذه الرواية مستحضرة أبرز شخصيات الإسلام (...) وظفها الكاتب من منظور إسلامي يدعو المسلمين إلى التخلي عن أوهامهم والعودة إلى دينهم حتى يصلح حالهم."[3] فنجيب كيلاني في روايته نقل فكرته من عالم الواقع المعيش فعلا إلى الواقع المتخيل وحمل شخصيات روائية ورقية مسؤولية التفكير والبحث والإدلاء بالآراء ومناقشتها من خلال معايشة أحداث قصة متخيلة.

ينتهي شريف حبيلة إلى استخلاص المنظور من داخل الرواية لا من خارجها، حيث لا يمكن تجاوز ما يحدث من مجريات داخل القصة والانتقال خلف أسوارها لمعاينة توجهات الكاتب ما يدفعه إلى السقوط في غياهب المناهج السياقية إلا أنه يواصل الحديث عن توجهات الروائي مشيرا إلى كون "نجيب الكيلاني يشكل المنظور الفكري للرواية من خلال العقيدة، وأثرها في النفس يبرر دورها من

[1]_شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني. ص348.
[2]_ المصدر نفسه ، ص353.
[3]_ المصدر نفسه، ص354.

خلال سلوكات الأبطال والشخصيات والأحداث."[1] ومن ثمة يدرج منظور الشخصيات الروائية الفكري ضمن منظور الكاتب الروائي، فتغدو شخصياته لا تتميز بالحرية الكافية طالما أنها محكومة منذ البداية بما يحملها إياه الروائي من إيديولوجية وتوجه محدد سلفا لا تحيد عنه.

3_ المنظور السردي في "تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"" لكريمة بلخامسة:

تتناول كريمة بلخامسة موضوع المنظور السردي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين لأهميته في الدراسات النقدية الحديثة كونه مقولة "تبحث عن من يرى في الرواية ومن أي موقع؟ أي إذا ما كانت وجهة النظر التي توجه السرد تقع داخل الحكي، أو خارجه،"[2] مستشهدة بنص لعبد العالي بوطيب[3] حول مفهوم الرؤية السردية بدل العودة إلى النقاد الغرب بوصفهم المؤسسين والمؤصلين لهذا المصطلح ومفهومه فتشكل مصادر أولى بدل العودة إلى نص من الدرجة الثانية أو الثالثة، رغم أنها قد تطرقت ولو باختصار لتحولات مفهوم المنظور السردي تاريخيا إذ تشير إلى توماشفسكي في مقاله عن المبنى الحكائي والمتن الحكائي قبل أن تردف أنه "يمكن اعتبار هذه التقنية السردية من أبرز قضايا النقد الروائي التي كثر حولها النقاش، وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس،"[4] ما يدفعها إلى إظهار جانب منه، وتتبع أهم الأبحاث باختلافاتها عند كل من جان بويون، ستانزال، لنتفلت، واين بوث، تودوروف، ديكرو، وجيرار جنيت.

افتتحت كريمة بلخامسة التطور التاريخي لمفهوم الرؤية أو المنظور السردي بعرض ما جاء به جان بويون في كتابه "الزمن والرواية"حيث "ربط حديثه عن الرواية والرؤيات بعلم النفس."[5] وقام بتحديد الرؤيات واختزالها في ثلاثة أنواع : "الرؤية مع"، الرؤية "من الخلف"، والرؤية "الرؤية من الخارج"، ثم

[1]_ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي. دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، ص355.

[2]_ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين. ص19.

[3]_ ينظر: عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ج2،ع1، ص68.

[4]_ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين. ص20.

[5]_ ينظر: المصدر نفسه. ص20.

تستشهد بموقف ستانزال الذي يذهب كما تقول إلى: "أن المنظور يوجه انتباه القارئ إلى الطريقة التي يدرك بها الواقع."[1] والإشارة إلى واين بوث عن مقاله "المسافة ووجهة النظر[2] لتجعل من مقال عبد العالي بوطيب "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي" مرجعا تسند إليه في كل مرة، فقد اقتصرت تدخلاتها على عرض المقولات فحسب في حين أن هذه المقولات تحتاج إلى تحليل وشرح وتسليط الضوء على أوجه الشبه أو أوجه الاختلاف بين ناقد وآخر، والإضافات التي حملها كل واحد لسابقه أو تبيان وجهة نظر كل واحد منهم وطريقته في بلورة المفهوم.

تخصص الباحثة مجالا أوفر لإسهامات تودوروف التي تستهلها بتحديده رفقة ديكرو للرؤية على أنها مقولة ترتبط بالفنون التشخيصية على غرار الرسم التصويري، السينما، المسرح والنحت، حيث "يذهبان إلى القول أن الرؤية تشير إلى العلاقة بين السارد والعالم المشخص"[3] لتتعرض لرأي آخر لتودوروف في مقاله "مقولات السرد الأدبي" تحت عنوان مظاهر السرد إذ يعرفها بناء على "إننا ونحن نقرأ عملا أدبيا تخييليا، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكا مباشرا، ففي ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضا، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها."[4] فتوضح أن الرؤية هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق السارد في علاقته بالمتلقي.

تعرض كريمة بلخامسة مقترح تودوروف حول التصنيف الثلاثي نفسه الذي وضعه "جان بويون" مع إدخال بعض التعديلات البسيطة، لكن يبقي على الأساس النظري نفسه، بحيث يحافظ على تقسيمها الثلاثي مع إضافة تعديلات فإما أن يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية أو أقل معرفة أو يتساويان كما يضيف رؤية رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية يسميها الرؤية المجسمة[5]، وتجد أن أن هذه الإسهامات قد تعدت مرحلة الوصف في كتابه (الشعرية) لتأخذ بعدا أكثر عمقا، تمخضت

[1]_ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين. ص21.

[2]_ المصدر نفسه. ص22.

[3]_ المصدر نفسه. ص23

[4]_ تزفيطان تودوروف، مقولات السرد. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص58.

[5]_ ينظر: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين. ص23 وص24.

عنها الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية اللتان يرتهن تصنيفهما هذا إلى نوعية الأخبار المدركة. وفي مقابل كل هاته القضايا الجوهرية تكتفي كريمة بلخامسة برص التعريفات ونقل الاستشهادات في إيجاز واختصار من دون مناقشة، وتحليل.

تنهي الباحثة عرضها للتطور التاريخي لمفهوم الصيغة عند النقاد الغربيين بعرض أبحاث جيرار جنيت، حيث "يستقرئ أهم الدراسات والتصورات السابقة في الموضوع وينتقدها ويكشف عن الخلط والإبهام الذي يهيمن على أبحاثهم بين ما يسميه الصيغة والصوت أي بين من يرى أو من يتكلم."[1] ففصل بين الصوت السردي وبين وجهة النظر أو الرؤية لما لهما من طابع بصري واستبدلهما بمصطلح التبئير الذي قسمه إلى ثلاث أقسام: التبئير الصفر أو اللاتبئير، التبئير الداخلي، سواء كان ثابتا، أم تبئيرا داخليا متنوعا والتبئير الخارجي. وإن كان مصطلح التبئير يبدو لكريمة بلخامسة غير محدد بدقة لتختتم موضوع المنظور السردي بحجة أن "المجال هنا لا يسعنا إلى تتبع كل هذه الدراسات واستعراض وجهات نظرها المختلفة للموضوع."[2] في حين كان ينتظر أن تصل إلى لب هذه الدراسات من خلال التركيز على المفاهيم في التغيرات التي مستها وتبيان وجه الاختلاف بين منظور كل ناقد وآخر بعد استعراضها في ظل اختلاف المصطلحات وتباين التعريفات ما يجعل القارئ يشعر بالحيرة حيث لا يجد رابطا بينها في غياب تسلسل منهجي للدراسة التأريخية والتطورية حول هذا الإجراء السردي المهم.

وتستند في الجانب التطبيقي إلى الصوت السردي لتحديد المنظور في علاقته بموضوع السرد بالإشارة إلى أنه "بمجرد ما يتغير موضوع السرد يتغير معه المنظور السردي وبصوت السارد الخارج والمتباين حكائي وبصيغة مخالفة للسابق، يضمن السارد قصة السيد ريكارد وهي خارجة عن نطاق القصة الرئيسية. وبمنظوره نعرف هذه الشخصية في وضعها الحالي، ثم يعود إلى ماضيها البعيد، ونتابع تحركات السيد ريكارد، وندرك أفعاله وسلوكه الخارجي بعين السارد العارف بكل شيء."[3] يحمل هذا

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين. ص 25.
[2] _ المصدر نفسه، ص26.
[3] _ المصدر نفسه ، ص33.

التقديم تباينا واضحا فالسارد العالم بكل شيء ينفذ إلى داخل الشخصية ولا يكتفي برصد الأفعال من الخارج بل ينقل الأفكار والأحاسيس والمشاعر أيضا، وما يحمله المقتطف الروائي الذي استعانت به:"يتناول السيد ريكاردو السيجارة، ويضحك ثم يشرع في التدخين مستمتعا به غايته وقد أرهف السمع متلذذا بسيل الشتائم..."[1] يوضح أن السارد ليس عارفا بكل شيء بل يقف على مسافة من الشخصية يرصد تحركاتها وصفاتها وهذا ما تأتي على ذكره في "هنا لا نسمع إلا صوت السارد بصيغة ضمير الغائب وتختفي الشخصية كلية، ولا مجال هنا لحواراتها، والقارئ لا يرى ولا يدرك من حياة السيد "ريكارد" إلا ما يريده المنظور الخارجي للسارد."[2] وهو ما يتعارض مع ما ذكرته سابقا من كون السارد عالما بكل شيء.

تسعى الباحثة في مقاربتها المنظور السردي في رواية (نجمة) إلى الاستناد إلى صيغ الخطاب إلى جانب الصوت السردي، إذ "بصيغة المونولوج الداخلي وباستعمال تقنية الخطاب المنقول المباشر ينقل السارد وعلى لسان الشخصية العمق الداخلي لشخصية "مراد"، وندرك أفكاره وشعوره بالغضب من تصرف "تسوزي" ابنة السيد إرنست رئيس العمال اتجاهه"[3] وإن لم توضح نوع وجهة النظر في هذه الحالة والغرض منها لتستشهد بمقطع من الرواية حيث يتولى السارد الخطاب الذاتي المسرود، حين "انقضت لحظة الإعجاب وغدوت ثانية–العامل في حظيرة أبيها وإنها ستعود إلى الجري عبر تلك الأرض البيضاء، كما لو كنت ألاحقها، أو كما لو كنت أحملها على أمر تكرهه لمجرد أنني أتنزه في نفس المكان الذي تتفسح هي فيه..."[4] فالمقطع لا ينقل أعماق شخصية مراد فحسب بل يكشف تبئيرا آخر يعود على تسوزي ابنة السيد إرنست اتجاه مراد يبين حقيقة شعورها اتجاهه. وتعلق كريمة بلخامسة على المقطع نفسه في قولها:"ندرك مشاعر "مراد" إذن من خلال الرؤية الداخلية، وتفكيره الداخلي والسارد من الدرجة الأولى عرف كيف يختفي وراء الشخصية ولو مؤقتا ويجعلنا نسمع صوتها

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين ، ص33.
[2] _ المصدر نفسه، ص33.
[3] _ المصدر نفسه، ص33.
[4] _ المصدر نفسه، ص33.

يكشف عن داخلها."[1] حيث تولت السرد شخصية روائية بعد أن تراجع السارد فاسحا المجال أمامها للتعبير عبر الخطاب الداخلي المسرود عما يختلجها من شعور إضفاء لجانب من المصداقية والثقة في نفس المتلقي.

تضيف في بحثها عن تجلي المنظور السردي لدى شخصيات رواية (نجمة) أنه "يأتينا _وبالمنظور الداخلي_ مشهد قلق أصدقاء "مراد" وحيرتهم الكبيرة مما حل بصديقهم الذي ارتكب جريمة قتل وخوفهم عما سيحدث وانفعالهم الشديد، وبصيغة الخطاب المباشر يتعايش القارئ ويتفاعل مع هذه الشخصيات وتتطور الأحداث معها، إذ قرروا الرحيل، ونعرف هذا مع صيغة الحوار على الرغم من تدخل السارد من حين لآخر في عبارات توضيحية تفسيرية، لذا فالصيغة الموظفة هنا غير خالصة، ولا يمكننا القول أنها صيغة العرض (الحوار) أو صيغة السرد الخالص، فهناك تداخل إلى الدرجة التي لا يمكن الفصل بينهما بحيث يأتي الخطاب المعروض (المباشر) دائما ضمن المسرود"[2] وفي الوقت الذي ينتظر من الناقدة أن تعالج صلب الموضوع فتقف على وجهات النظر وأنواع التبئيرات في الرواية ككل والقصة المتضمنة التي استشهدت بها فإنها تجنح نحو رصد تمظهرات الصيغة السردية لتأتي إلى تبيان دور الخطاب المباشر المتمثل في تقريب القارئ والتأثير فيه وإشراكه في حالة الانفعال التي تمس الشخصيات وما تضيفه تدخلات السارد من دلالة على مستوى الخطاب لتستنتج أن الصيغة في هذه الحال ملتبسة فلا هي صيغة عرض، ولا هي صيغة سرد خالص بسبب التداخل بينهما، وهو استنتاج ينأى بعيدا عن المنظور ولا يمت له بصلة.

تحيد كريمة بلخامسة عن الموضوع الرئيسي، فتتجاوز مسألة البحث في المنظور لتركز اهتمامها على صوت السارد، لكون " السارد بالضمير "هو" في هذه الرواية مطلع على كل ما وقع وما يقع فله الحرية المطلقة في كيفية التعامل مع هذه المادة الحكائية، وطريقة سردها، ويوظف تقنية الزمن توظيفا

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين ، ص34.

[2] _ المصدر نفسه. ص 34.

خاصا به."[1] مع أنها لم تأت بما يثبت أن السارد عالم بكل شيء، مقاطع من الرواية توضح ذلك وتبرهن بها على ما تقول، وبدا الأمر كما لو أنه حكم نهائي تقدمه جاهزا للمتلقي، أما بخصوص علاقته بالزمن، فتستشهد بنص مقتبس عن ميشال بيتور عن كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) حيث يشير إلى أن الرواية المكتوبة بصيغة ضمير الغائب ترتبط بقصة مستقرة لا يتبدل كيانها طالما أنها تحتكم في كليتها إلى ماض منقطع تماما عن الحاضر[2]، ليطرح سؤال آخر جديد: ما علاقة ذلك بالمنظور السردي؟. والجدير بالذكر أن الرواية الكلاسيكية حيث يكون السارد عليما تكون رؤية السرد من خلف ويرمز إليها تودوروف ب سارد > الشخصية وجيرار جنيت يسميها الحكاية غير المبأرة، إلا أن كريمة تتجاوز هذه المعطيات على الرغم من كونها محور الدراسة وتكتفي بميزات السارد بضمير الغائب والعارف بكل شيء.

ما خلصت إليه الباحثة في ختام مقاربتها المنظور السردي في رواية (نجمة) لكاتب ياسين لم يشكل فارقا طالما أنها ذكرته وكررت ذكره على مدار خط سير البحث. فالمنظور الذي تتابع وتدرك به جزئيات هذا العالم المتخيل يتغير بتغير موضوع السرد مع أنها لم تأت على إيفاء هذا الحكم حقه من الاستشهاد والتوضيح والتمثل، واكتفت بذكر الرؤية الداخلية والخارجية مشيرة إلى موقع السارد من قصة الرواية من دون الإشارة إلى التبئير خلال تداول السرد بين شخصيات الرواية وإن كانت قد أضافت نقطة مهمة ترتبط بكون "أحادية الصوت لا تعني أحادية الرؤية" فإنها لم تحقق لا هذا ولا ذاك، فإن كان صوت السارد أحاديا غائبا بضمير (هو)، فأين هو تعدد الرؤية التي هي موضوع هاته الدراسة؟!.

لم تحظ الصيغة فضلا عن الرؤية السردية بالاهتمام نفسه الذي حظي به الزمن في الدراسات السردية الجزائرية، رغم كونها تشكل أهم مشاغل النقد الروائي، فأغلبية المشتغلين على الخطاب الروائي لا يوفونهما حقهما من البحث والاهتمام، حيث اقتصرت مجهوداتهم على نقل تنظيرات النقاد

[1] _ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين ، ص35.

[2] _ ينظر: المصدر نفسه. ص35.

الغربيين وآرائهم في محاولة لتتبع المسار التاريخي لها، دون التمعن في هذه المقولات ولا التدبر فيها، أما في الجانب التطبيقي فقد تنوعت مقارباتهم التي لم توفق كثيرا في بلوغ الغاية المرجوة من تحليل الخطاب الروائي، فهي أكثر ارتباطا بمضمون القصة منها بالخطاب كما استند أصحابها إلى عمليات الإحصاء بعيدا عن البحث في تجليات هذه الصيغ الخطابية وظيفيا وسر تموقعها بنائيا. ناهيك عن الخلط الذي يصاحب مفاهيم كل من الرؤية، وجهة النظر، المنظور والتبئير الذي عادة ما يغيب إلا في حالة اعتراض مايك بال على جيرار جنيت في شأنه. ما جعل منها مقاربات يعتريها الضعف والعجز المعرفي وقلة الاستيعاب والفهم لإجراءاتها وآلياتها.

وجد النقد الجزائري للرواية في طرح البنيوية التكوينية لمفهوم رؤيا العالم القائمة على الوعي بالمحيط الخارجي وتفسيره والتفاعل معه فرصة للانفلات من صرامة البنيوية الشكلية بما أمدته من إجراءات سمحت بإبراز مختلف الرؤى الفكرية والإيديولوجية وتحولاتها في علاقتها ببنية الرواية.

تمهيد:

امتلك الأدب خاصية التعبير عن التجربة الإنسانية، بما في ذلك تمثيل السلوك الفكري والمعرفي للمجتمع، لتبرز الرواية بوصفها "أكثر الأجناس الأدبية إثارة وتطورا وإفصاحا عما تكنه ذوات المجتمع المتماثلة والمتنوعة، والمتقابلة، تتحدث بلغاتها المختلفة عن الأفكار والحاجات، والآلام والآمال، والأحاسيس التي تسكنها، ليس للحظة من اللحظات أو فترة من الفترات، وإنما تتعداها إلى مراحل تاريخية عميقة، لتتكلم باسم جيل من الأجيال أو طبقة من الطبقات أو عصر من العصور"[1]، فتعمل على إثارة تفاعل بين بعدين متلازمين، الأول جماعي يمثل الموقف الاجتماعي الذي يجعل من الواقع المعاش منطلقا له، والثاني فردي يتجلى في شخص المبدع الذي يمثل المجموعة، وينوب عنها في مقاربة الظاهرة فنيا. ذلك أن التركيبة الذهنية للمجتمع القائمة على الاختلاف والتجاذب، تقتضي النزوع نحو نمط نثري قادر على رصد الأحداث والوقائع اليومية واحتوائها بشكل أرحب. ومن ثم كانت الكتابة الروائية الفاعل الأكثر مرونة وانسيابية.

أفضت التغيرات التي مست المجتمع الأوروبي قبل القرن الثامن عشر إلى ميلاد الرواية التي أضحت الشكل الأدبي الذي يعبر عن واقع المجتمع البرجوازي وتجسيد قيمه ورصد متغيراته في ظل الحياة الحديثة وإفرازاتها، بما يتناسب مع طموحات وتطلعات الفرد والمجتمع، فأخذت "الرواية بمعطيات المجتمع البرجوازي المختلفة ودفعتها إلى حدودها الأخيرة، مبرهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة، أو لقاء محسوب بين الواقعي والمتخيل"[2] فكانت الكتابة الروائية استجابة لتقلبات جذرية طرأت على المجتمع الغربي آنذاك، فعملت على تجسيد رؤية الأديب للعالم وموقفه من التاريخ بما يتماشى والوضع الاجتماعي الجديد ومستجداته وتعبيرا عن بنى فكرية واجتماعية واقتصادية لمجموعة أفراد تتفرد بوجودها الفكري والمادي.

[1] _عبد الرحيم حامد الله، فن الرواية بين الولادة والتوطين. مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ج53، 14.سبتمبر 2004، ص558.

[2] _فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط1، 2004، ص18.

ارتبط الفن الروائي بالوسط الاجتماعي، وارتهن الإبداع بالبنى الفكرية للجماعة، وأضحت مهمة النقد الأساسية استكشاف التفاعل الناتج بين البنية الفنية والمكونات الموضوعية، ولئن أظهرت البنيوية الشكلية عجزها عن الإحاطة بالظاهرة الأدبية كونها اقتصرت على تحليل النص بمعزل عن الظروف الخارجية فقد شكل مجيء البنيوية التكوينية بديلا إيجابيا لقراءة النصوص، إذ حاولت "أن تستدرك النقص الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية بعزلها الأدب عن المجتمع وعن كل شيء خارجي، فحاولت الربط بين الداخل والخارج، لتحقيق حل وسط، أي تستطيع البنية اللغوية للنص أن تكون مستقلة _هو الداخل_ وأن تؤكد علاقتها بالبنى والأنظمة الأخرى كالنظام الاقتصادي والصراع الطبقي"[1]، فجمعت بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللغوي وعدّت الروائي ناطقا باسم الجماعة أو ممثلا للطبقة الاجتماعية التي يعاصرها بتوليه صياغة الشكل الفني المناسب للوعي الجماعي.

سعت البنيوية التكوينية التي نشأت في أحضان الفكر الماركسي من خلال مقولاتها ومبادئها الأساسية إلى إعادة الاعتبار للخصائص والجوانب الفنية في النص الروائي، دون إلغاء أبعاده الاجتماعية والإيديولوجية، ما يجعل منه بنية ذهنية عميقة ترتبط بمجموعة اجتماعية، "إذ ثمة تساوق بين الشكل الأدبي للرواية والعلاقة اليومية التي يقيمها الناس مع المنافع ومع الناس الآخرين"[2] في حين يضطلع الأديب بمهمة عرض هذه البنية العميقة وإبرازها عبر رؤية تكون أشمل وأعمق بهدف خلق نوع من الانسجام والتماثل بين بنية النص الروائي وبنية الواقع الاجتماعي، فكل "ظاهرة فنية مهما كان قدر استقلالها، فهي لا تفهم فهما كاملا إلا عندما تربط بسياقها الفكري والاجتماعي العام."[3] ومن ثم تتبنى البنيوية التكوينية توجها يعمل على التوفيق بين أطروحات الشكليين ومبادئ الفكر الماركسي الجدلي .

[1] _ وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث. دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص146.

[2] _ جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين. تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1994.ص130

[3] _ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية. منشورات الجامعة، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص9.

1_البنيوية التكوينية الأسس والمنطلقات:

ظهرت البنيوية التكوينية إثر مرحلة عسيرة وحرجة عرفها الفكر الفلسفي على خلفية الانغلاق الذي أحدثه المنهج الشكلي وطال جميع الأصعدة النقدية والثقافية والسياسية والإبداعية، لتعمل على "استدراك المزلق الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية، وهو الفصل الحاد بين داخل النص وخارجه"[1] داعية إلى التحرر والانعتاق من المعيارية المفروضة عليه بعد أن تطعمت بمختلف العلوم الإنسانية، وقدمت تصورا علميا للعلاقات الإنسانية قائما على "افتراض أن كل سلوك بشري هو محاولة لإعطاء استجابة ذات مغزى لوضع معين وبالتالي يميل إلى خلق توازن بين موضوع الفعل والهدف الذي يرتبط به العالم المحيط"[2] الذي تفرزه فئة اجتماعية معينة، ومن ثم الكشف عن البنية العميقة التي هي نتاج لعوامل تاريخية واجتماعية.

تأسست البنيوية التكوينية على يد الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) (1913_1970) الذي أرسى دعائم هذا المنهج فقد شكلت أفكاره ومقولاته لبنة تحول كبرى في تاريخ الفكر الغربي، النقدي منه على وجه الخصوص على غرار "أن الناس يصنعون البنى التي تمنح التاريخ معنى. ولأن الناس كائنات اجتماعية فإنهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية (بالمفهوم الكانطي) تأخذ لديهم هيئة "رؤية للعالم" لم يكن لهم دور في إيجادها. وهذه الرؤية للعالم محكومة هي نفسها بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد"[3] كما ينطلق من المادية التاريخية التي ترى أن "كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي"[4]، فيغدو هذا الأخير تعبيرا عن رؤية للعالم تتجسد من خلال سلوكات الذات الجماعية في تفاعلها داخل الوسط الاجتماعي.

---

[1]_ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث. ص143.

[2]_ Lucien Goldmann. Pour une sociologie du roman. Édition Gallimard. Paris. 1964. p192

[3]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص ص76، 77.

[4]_لوسيان غولدمان، حول المادة الجدلية وتاريخ الأدب. تر: محمد برادة، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص13.

أسهمت الفلسفة الماركسية في إرساء قواعد البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان الذي تأثر أيضا بالنظرية التوليدية في المعرفة عند جان بياجيه[1] والأفكار النظرية التي طرحها أستاذه جورج لوكاتش بخصوص الدراسة الجمالية، والتفسير الاجتماعي والاقتصادي إذ استمد منها مفاهيمه الأساسية حول البنية الدالة، الوعي الممكن، الوحدة الشاملة، والتشيؤ[2]، فتمحورت أبحاثه حول المستوى الفلسفي والتنظيري للعلاقات القائمة بين الذات الجماعية والعمل الأدبي، والإبداع وشروطه الاجتماعية والتاريخية والكشف عن التصورات الفكرية التي يحملها وعلاقتها ببنية تكوينها، ومن ثم توجيه الناقد إلى رؤيا جديدة أكثر وعيا وإسهاما في تعديل الفكرة الغائية التي نصت عليها البنيوية الشكلية.

يعتمد المنهج البنيوي التكويني في مقاربة النصوص الإبداعية على تحليل بنية العمل الروائي الداخلية، وتأكيد حضور عامل اللاوعي الفردي في بناء العالم الروائي والإبداعي، وبالتالي "تركيزه على بنية فكرية تتمثل في رؤية للعالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي التي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها"[3]، فكل تفكير من منظور المنهج البنيوي التكويني إنما يتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وبأنه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، وبذلك فهو جزء من الحياة الاجتماعية "وإن رؤية العالم ليست وقائع فردية بل هي اجتماعية، إذ إنها ليست وجهة نظر الفرد المتغيّر باستمرار، بل هي وجهة نظر، ومنظومة فكر مجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة "[4] ومهمة الناقد الكشف عن تمثل النصوص الإبداعية لهذه البنى الفكرية والمجتمعية والوقوف على دلالتها.

[1] _ ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص99.

[2] _ ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان. دار ابن رشد لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص19

[3] _ جابر عصفور، نظريات معاصرة. ص108.

[4] _ محمد عزام، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص233.

أخذت البنيوية التكوينية على عاتقها إعادة الاعتبار للظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية المحيطة بالمبدع فلا تتناول النص بمعزل عن بيئته، كون "العلاقة بين التفكير الجماعي والإبداعات العظيمة الفردية الأدبية، الفلسفية، اللاهوتية، إلخ، لا تكمن في هوية المحتوى، ولكن في تماسك أعمق وفي تجانس الهياكل، والتي يمكن التعبير عنها من خلال محتويات خيالية مختلفة تمامًا عن المحتويات الحقيقية للوعي الجماعي،"[1] فالبنية النصية لا يمكن أن تفهم إلا داخل حدودها الزمنية والمكانية ومن خلال إدراجها ضمن إطار نسقها الاجتماعي والتاريخي والثقافي العام.

وقد ارتكزت على خمسة مفاهيم أساسية في مقاربتها للنصوص الأدبية تمثلت في ما يلي:

أ_البنية الدالة: (structure signicative)

تقتضي مقاربة عمل أدبي وفق المنهج البنيوي التكويني الكشف عن بنيته الدالة في شموليته وكليته كإجراء أول، ثم البحث في الدلالة الموضوعية لهذا الأثر من خلال إدراجه ضمن سياقه التاريخي والاجتماعي إذ "يوصي غولدمان النقد الأدبي، بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، واندراجه ضمن البنيات التأريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة. وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي"[2] الذي يمثله الوعي الاجتماعي العام أو البنية الذهنية للجماعة، فهذا الانتقال من داخل النص إلى خارجه، ومن المبدع إلى الجماعة، يفرض "في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات

[1]_ Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman. p13 .

[2]_ بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان.ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص48.

متكاملة مع عملية تفككها"[1] فيستدعي تحليل النص الأدبي عملية تركيب للبنى الجديدة على مستوى الأثر الإبداعي وتفكيك لأخرى سابقة تحققت على مستوى وعي الجماعة في ما كانت تطمح إليه.

ب_الفهم والتفسير: (compréhension et explication)

يُخضع لوسيان غولدمان مقاربة النص الأدبي في إطار المنهج البنيوي التكويني إلى متطلبات الدراسات المماثلة لكل عمل علمي، ويتعلق الأمر "بتفسير تَكَوُّن البنية التي تسمح بتأويل مجموع النص المدروس بطريقة متماسكة. إذن فالفهم محايث للنص والتفسير يستدعي عوامل خارجية عن هذا الأخير،"[2] وهي مقولة تقوم في شقيها على التكامل بين داخل النص الإبداعي وخارجه المتمثل في الواقع الاجتماعي، وقد أتاحت له الاشتغال وفق مستويين مهمين: الفهم الذي يتناول فيه الناقد البنية العميقة للعمل الأدبي، والتفسير حيث يتم النظر من خلاله إلى البنية الأدبية باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها، إذ "لا تكتسب فكرة ما، أو عمل ما، دلالته الحقيقية إلا عندما يندمج في المجموع من حياة أو سلوك ما. أضف إلى ذلك إنه قد يحصل غالبا أن يكون السلوك الذي يسمح بفهم العمل ليس سلوك الكاتب، بل سلوك مجموعة اجتماعية ما، أو بالتحديد سلوك طبقة اجتماعية معينة، عندما يتصل الأمر بأعمال هامة."[3] ومن هنا يبرز الاختلاف بين البنيوية التكوينية ونظيرتها الشكلية التي لا تتعدى في مقاربتها الحدود اللغوية للنص المدروس.

ج_الوعي الواقع والوعي الممكن:

يوضح لوسيان غولدمان مسألة حضور الوعي في عملية إدراك العمل الأدبي بوصفه مظهرا يرافق السلوك البشري ويستدعي وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة، ذلك أن "المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أو خطئها، لا يمكن الوصول إليها

[1] _ بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان.ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

[2] _ لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة. تر: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 1996، ص151.

[3] _ Lucien Goldmann, Le dieu caché. Edittions Gallimard, Paris, 1959, p16,17.

إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعا نسبيا، وهذا الإدراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها"[1]، ليميز فيه بين نوعين: وعي واقع وآخر ممكن، فيتحقق الأول بناء على إدراك فئة من المجتمع لوضعها الراهن الذي يشمل " مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى"[2] وهو وعي ناجم عن الماضي ومختلف حيثياته يخص تلك الفئة المتوسطة والعادية من الناس، ويرتبط بالمشكلات التي تعاني منها الطبقة المحرومة من حيث علاقاتها بالطبقات الأخرى .

يتخذ الوعي الممكن بعدا استشرافيا فيتعلق بالمستقبل على عكس الوعي الواقع كما يعد "المحرك الفعال لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها ويعطيها صورتها الحيوية في الحاضر، والمستقبل، وعادة ما يكون الوعي الممكن في غير متناول الناس العاديين الذين يندمجون في الجماعة، ولكنه فقط في متناول الأشخاص ذوي الثقافة العالية، كالفلاسفة والأدباء والسياسيين"[3] ومن ثم يغدو إنجازا متميزا وإن كان من صنع فرد استثنائي إلا أنه يعبر عن رؤية للعالم لدى المجموعة كما يحمل جملة الإمكانات التغييرية والطموحات التي تسعى هذه الجماعة إلى تحقيقها.

د_رؤية العالم (le vision du mode):

يمثل مفهوم الرؤية للعالم المحور الأساس الذي يقوم عليه المنهج البنيوي التكويني، فقد برز بشكل ملفت في كتابات العديد من المفكرين من أمثال جورج لوكاش الذين استندوا في فهمه إلى الكلية الهيغلية، إلا أنه تبلور بصورة أوضح عند غولدمان الذي يقرن "رؤية العالم" بالطبقة الاجتماعية، كونها تشكل "المظهر الأساسي الملموس للظاهرة التي يحاول علماء الاجتماع تعريفها منذ عشرات السنين

[1] _ لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص 36.

[2] _ حميد لحمداني. النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز الثقافي العربي.بيروت لبنان. ط1. 1990 .ص69

[3] _voir: Lucien Goldmann. Marxisme et sciences humaines. Edditions Gallimard, 1970, Paris, p127,128

بمصطلح الوعي الجمعي"[1] وهي ظاهرة تستدعي تضافر مجموعة من الجهود الاجتماعية والعوامل التاريخية من حياة طبقة اجتماعية معينة قد تمتد عبر عدة أجيال، يسعى المبدع إلى التعبير عن أفكارها ومشاعرها التي تشكل نظرة موحدة وكلية إلى العالم لا يمكن فهمها إلا بإدراك البنية الذهنية للمجموعة.

تتحدد قيمة العمل الأدبي عند لوسيان غولدمان بمدى قدرة الأدباء على تحويل الوعي الممكن إلى بنية دالة تحيل إلى رؤية للعالم، حيث "يكمن الطابع الاجتماعي للأثر في أن الفرد لن ينشئ بنفسه أبداً بنية عقلية متماسكة تتوافق مع ما يسمى رؤية للعالم، مثل هذه البنية يمكن أن تتحقق فقط من قبل مجموعة، بينما يمكن للفرد دفعها فقط إلى درجة عالية من التماسك ونقلها إلى مستوى الخلق الخيالي للفكر المفاهيمي"[2]، فالإبداع يحمل الأديب إلى تجاوز الفردية والعمل على تمثيل روح الجماعة لكونها الأنسب للتعبير عن رؤية العالم بخلق بنية فكرية تتسم بالاتساق والانسجام ثم الارتقاء بها إلى مستوى الإبداع الخيالي.

هـ- التماثل (Homologie):

استدعت البنيوية التكوينية مفهوم التماثل الذي يحمل مرجعية فلسفية ترتبط بمفهوم المحاكاة عند أرسطو لإبراز العلاقة بين العمل الأدبي والبنية الدالة في الوعي الجمعي، إذ "لا بد من أن يوجد تماثل بين الإبداع _حتى إن بدا غير واقعي، كما هي الحال بالنسبة إلى القصص الخرافي_ وبين الحقيقة الاجتماعية، أي لابد من إيجاد رؤية للعالم تتجلى من خلال بنيات العمل الإبداعي،"[3] فالفكرة الأساسية التي تحكم فكرة التماثل عند غولدمان هي أن العمل الأدبي يتناظر مع البنيات الاجتماعية،

[1] _لوسيان غولدمان. الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص43.

[2] _Lucien Goldmann. Problèmes d'une sociologie du roman. In revue Cahiers internationaux de sociologie. Vol. 32. Nouvelle serie. 9 année. Janvier-juin 1962 .Paris. p67.

[3] _نور الدين صدار،، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة. عالم الفكر، الكويت، مج38، ع 1، يوليو-سبتمبر، 2009، ص71.

كما يصف العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي، وإن كان "التناظر بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم النتاج ليس تناظرا منتهي الصرامة والدقة؛ إذ يمكن أن يكون أحيانا مجرد علاقة غير دالة"[1] فالمحاكاة وإن كانت طبيعة فطرية في الإنسان، فهي لا تعني بالضرورة التطابق الحرفي مع بنية الإبداع الأدبي والحقائق التّاريخية والاجتماعية.

سمحت البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان بتحرير البنية من الثبات والسكون فأضحت تتسم بالديناميكية والتفاعل والتطور، تحمل رؤية جمالية وفكرية، قائمة بذاتها ــإلى حد ماــ ولكنها في الوقت ذاته تتمتع ببعض الاستقلالية، التي يتيحها استكناه مضامين الخطاب الأدبي وفك مغاليقه الذي لا يتم إلا من خلال ربطه بسياقاته الفكرية والاجتماعية.

2_ تلقي النقد الروائي الجزائري للبنيوية التكوينية:

شقت البنيوية التكوينية مع مطلع الثمانينات طريقها نحو العالم العربي الذي كان يعرف موجة انقلاب وتحول، تأثرا بالمد النقدي الذي اكتسح أوربا مع مشارف الستينات من القرن العشرين وما انبثق عنه من اتجاهات متشعبة، شكلت المنهج الأكثر إقبالا وانتشارا مقارنة مع قرينتها الشكلية بسبب "هيمنة الاتجاهات اليسارية، الماركسية تحديدا، في أكثر البيئات النقدية العربية. فحين تأزمت تلك الاتجاهات وجد بعض النقاد العرب مخرجا مؤاتيا في شكل نقدي يجمع بين تطورات النقد الغربي الحديث، لاسيما ما نزع منه نحو العلمية، وبين الأسس الماركسية التي قامت عليها البنيوية التكوينية في الغرب."[2] ولم يكن المنجز النقدي في الجزائر بمعزل عن هذا الزخم الفكري والإيديولوجي الذي طبع مجالات الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في العالم ككل.

تعتبر الرواية الجنس الأدبي الأكثر محاكاة للواقع، ما يجعلها الأداة الأكثر فاعلية في الوقوف على مشكلاته وتحدياته فقد ارتبطت بالحياة والمجتمع، وهذا ما "جعلها ذات طبيعة خاصة وذات وظائف

[1] _ لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص45.

[2] _ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي. ص 79.

محددة، وجعلها صورة خيالية مركبة من أشخاص وأفعال وأقوال وأفكار، من جنس الأحداث التي تجري في المجتمع وعلى شاكلة الأشخاص الفاعلين فيه"[1] فغدت التعبير الأكثر صدقا عن التجربة الإنسانية، تصور الناس في تكيفهم مع الظروف الحياتية المتغيرة وفي مواجهة مصائرهم، ومن ثم نشأت الرواية في الجزائر متأثرة بما حولها من ظروف سيطر عليها الفكر الإيديولوجي الذي صاحب فترة السبعينات والثمانينات.

سيطرت الكتابة الأيديولوجية على المشهد الروائي الجزائري ورافقها خطاب نقدي جزائري يهدف إلى ربط النص بسياقه الاجتماعي مَثَّله جيل جديد من النقاد ساعيين للتحكم في فلسفات المدارس النقدية ومناهجها ومحاولة استثمارها في مقاربة النصوص الأدبية، فكانت بداياتها مع محمد ساري في (البحث عن نقد أدبي جديد) و(الأدب والمجتمع)، ومقاربة عبد الحميد بورايو ل (القصص الشعبي)، عمار بلحسن في (الرواية والإيديولوجيا)، ثم عمر عيلان في (الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي) و(النقد العربي الجديد)، وقد تنوعت هاته الدراسات التي شكلت اللبنة الأولى بين التأسيس للمنهج من خلال تقريب المفهوم النظري، وبين التناول التطبيقي قصد التحليل وتمثل الإجراء، لتعرف لاحقا طريقها نوع الانتشار والتوسع ما حقق تراكما معتبرا تنوعت مشاربه.

شكلت دراسة نشرها عبد الحميد بورايو في بداية تجربته النقدية تحت عنوان (قراءة أولى في الأجساد المحمومة)[2] مقاربة تكوينية وصفها يوسف وغليسي بالمتميزة[3] وإن كانت قد اقتصرت على مكونات الخطاب السردي دون التطرق لعلاقة البنية الدالة بالوسط الاجتماعي الذي أنتجها، لتشهد تجربته النقدية مرحلة النضج والاكتمال "في كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة_دراسة ميدانية) الذي يمكن أن يكون أول تجربة (بنيوية تكوينية) تطبيقية في الخطاب النقدي الجزائري"[4] كما أستند في

[1] _عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990، ص03.

[2] _ عبد الحميد بورايو، قراءة أولى في الأجساد المحمومة، مجلة الأمل، الجزائر، ع55، يناير 1982، ص6.

[3] _ ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2002، ص123.

[4] _ المصدر نفسه، ص123

مؤلفه "منطق السرد" [1] الذي جاء تتمة لدراسته الأولى حول رواية (الأجساد المحمومة) على توظيف مقولات النقد الاجتماعي ومصطلحاته إلى جانب مقولات النقد البنيوي.

اتخذت دراسات عمار بلحسن[2] طابعا سوسيوبنائيا مبنيا على أسس فلسفية وفكرية متجاوزا مختلف المنطلقات النظرية للنقد السوسيولوجي السياقي الخارج-نصي، فكل "مؤلف أدبي يطرح بكثير من اللامباشرة، علاقة الأدب مع التاريخ وبكثير من الصرامة. وربما الحدة، تؤكد أن أي نص أدبي يدرج في سياق مجتمعي تاريخي ويشترطه ويسمح به، ويحضر ظهوره فبعناصر ما قبل النص، الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية تحدد تراث ومادة المؤلف، التي سيشكل أو ينتج من تحقيق انسجاميتها، فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو لكتاب بنية لغوية دالة تحيل إلى رؤية للعالم موحدة"[3] مؤكدا على ضرورة ربط النص ببنيته الاجتماعية دون التغاضي عن أسئلته الجمالية والبنائية والفنية، مجتهدا في صياغة وجهة نظر منسجمة ومتفتحة على مسارات تكون الأدب الجزائري المعاصر.

يتوجه عمر عيلان في كتابه (الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي) نحو الكشف عن البنى الاجتماعية والفكرية المكونة للنص الروائي، من خلال "طرح تصور جديد في مقاربة النصوص السردية، وذلك بالاستفادة من الإنجازات النظرية للمقاربات البنيوية والسوسيولوجية مبتعدة في ذات الوقت عن المنظورات السوسيولوجية التبسيطية والأطروحات الشكلانية الصرفة"[4]، إذ اشتغل في مقاربته للبنيوية التكوينية على تقريب الجهاز المفاهيمي والإجرائي لهذا المنهج بوصفه "من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة، وبين البنيوية الشكلية، وذلك عن طريق الدمج بين

[1] _ ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994، ص114.

[2] _كتاب (الرواية والإيديولوجيا. 1992). ومقالاته: (ما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا. الأدب. الرواية. فصول. ع4. 1985)/(صراع الخطابات حول القص والايديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار. فصول ع 1_2. ي1989.)/(أسئلة النص دراسة سيونقدية للأدب الجزائري, التبيين. ع7. 1993)/(سيولوجية القراءة_ قراءة القراءة مدخل سيولوجي. التبيين. ع 7. 1993).

[3] _عمار بلحسن، نقد المشروعية الرواية والتاريخ في الجزائر، التبيين، الجزائر، العدد 7، يوليو 1993، ص95.

[4] _عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص7.

علاقات النص الداخلية، وما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصية اجتماعية "[1] إضافة إلى بحثه في مدى تمثل واستيعاب النقد الروائي العربي لهذا التصور المنهجي من خلال كتابه (النقد العربي الجديد. مقاربة في نقد النقد)، ما جعل أعماله النقدية تغدو النموذج الأبرز في الساحة النقدية الجزائرية.

3_ تجليات رؤية العالم في النقد الجزائري:

تطرح البنيات الفكرية في علاقتها بالمجتمعات الإنسانية على اختلاف خصوصياتها وميزاتها مجموعة من التساؤلات، تندرج في غالبيتها حول مدى تأثيرها في الأعمال الأدبية وتأثرها بها، ومن ثم ظهورها في قالب تفاعلي دلالي وجمالي يعمل على إبراز المرجعيات الإيديولوجية والتوجهات الفكرية التي يتضمنها الخطاب الأدبي والروائي منه تحديدا، حيث تعكس روح المجتمع ورؤيته للعالم، مثلما يحدث في المجتمع العربي بصفة عامة، والجزائري على وجه الخصوص الذي يجد في تاريخه النضالي الحافل بالبطولات مصدر إلهام يغذي وجدانه الداخلي ويتجلى في أفكاره وسلوكياته، ولئن كان الأديب الروائي أكثر ارتباطا بالواقع المجتمعي وتأثرا به فإن الأعمال الروائية تعد المجال الخصب للبحث في تمظهرات الوعي المجتمعي والكشف عن رؤيا العالم.

أ_ رؤية العالم من منظور إدريس بودیبة في "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار":

يتناول إدريس بودیبة من خلال كتابه (الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار)[2] القضايا التي ترتبط بتحولات الرؤية الإيديولوجية وعلاقتها بالبنية الروائية عند الكاتب، والوقوف على مسارها التطوري عبر نصوصه الروائية، موضحا خطة عمله القائمة "على تحليل الروايات بتمعن _قدر الإمكان_ دارسين مختلف عناصر البنية وتحولاتها، كما سنتطرق لأهمية الرؤية داخل الفضاء الروائي، والدور الكبير الذي تنهض به، بوصفها عنصرا ضروريا لبنية الرواية، وما يحتوي عليه النص من ملفوظات وصفية

[1] _ عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص187.

[2] _ إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007.

تفحص عن الدلالات التي تتخلله"[1]، الأمر الذي يجعلها دراسة تتحرى الجدية والموضوعية التي تؤهلها لتكون من أهم الدراسات التي أنجزت حول روايات الطاهر وطار.

تقتضي المقاربة النقدية للنصوص الأدبية استدعاء مناهج تمدها بالأسس النظرية والآليات الإجرائية التي تسمح باستكناه الخبايا والكشف عن الظواهر الجمالية والفنية فيها، وأمام تنوع مشارب هذه المناهج وتشعب إجراءاتها يوضح إدريس بودية مسألة اختياره للأنسب من بينها، إذ "استقر بي المطاف على الاستفادة من المنهجين البنيوي، والاجتماعي، لأفلت من عيوب الصرامة الشكلية للمنهج الأول، الذي يهمل المكونات الاجتماعية للنص، وأتجنب الانحياز للمنهج الثاني، الذي يحفل بالجانب المضموني، على حساب التجليات الجمالية والفنية. هكذا أبرزت في دراستي مختلف المظاهر المتعلقة بتحولات الرؤية الفكرية، والبنية الروائية، في سيرورتها وتطورها من نص روائي لآخر"[2]، فينطلق من داخل النص الروائي ومن خلال تحليل بنيات الخطاب السردي قصد مقاربة مختلف الظواهر الاجتماعية والرؤى الفكرية في العمل الأدبي.

تنوعت موضوعات الكتاب لتشمل أربعة محاور رصدت تبلور الرؤية الفكرية عند الطاهر وطار، حيث استهل الفصل الأول[3] بالحديث عن المشهد الثقافي إبان الاستعمار الفرنسي وصولا إلى مرحلة السبعينات، أما الفصل الثاني فتناول (البنية الكلاسيكية في روايات الطاهر وطار)[4] من خلال (أزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي في رواية اللاز)، (والمتكأ الإيديولوجي ورؤية الواقع في (رواية العشق والموت في الزمن الحراشي)، وفي ثالث فصل تعرض ل(البنية الكلاسيكية الجديدة وملامح التخلخل)[5]، بالكشف عن الأنساق الدلالية ونظام بنائها في رواية (الزلزال)، ليختتم بفصل رابع

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص43.
[2] _ المصدر نفسه، ص6.
[3] _ المصدر نفسه، ص7.
[4] _ المصدر نفسه، ص47.
[5] _ المصدر نفسه، ص121.

وأخير درس من خلاله (البنية الحداثية والإيقاع الروائي الجديد)[1] بناء على المنظور والإسقاط التاريخي في رواية (الحوات والقصر) و(تحولات الاتصال والانفصال في رواية "تجربة في العشق").

أ_المضامين الفكرية والأبعاد الإيديولوجية في أدب الطاهر وطار:

تزامنت نشأة الرواية في الجزائر بمرحلة التحولات الجوهرية والعميقة التي مست البلاد خاصة فترة السبعينات والثمانينات، "حيث ظهرت بكثافة، مصاحبة التغيرات الاجتماعية والتحولات الديمقراطية بكل إنجازاتها الثورية، بل كانت الوجه الآخر، الفني طبعا، لهذه التحولات الثورية، وهذا ما يجعلنا نقول إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية – بعد الاستقلال– كانت بمثابة الوليد الشرعي الذي أنجبته التحولات الثورية بكل تناقضاتها"[2]، حيث هيمنت الرؤية الإيديولوجية على موضوعات المنجز الروائي الجزائري وروجت خطابا يسعى إلى إنجاح المشروع الوطني بالترويج لمبادئ النظام الاشتراكي ومزاياه، والتطرق لقضايا الثورات الوطنية المتعددة: الزراعية والصناعية والثقافية.

عرفت الساحة الأدبية في الجزائر خلال فترة ما بعد الاستقلال إلى نهاية الثمانينات حضورا مهيمنا لروايات الطاهر وطار التي شقت طريقها نحو الواجهة العربية مسجلة فرادتها وتميزها بقدرتها على رصد تحولات المجتمع الجزائري السياسية والاجتماعية والثقافية والتعبير عنها، فجعل من"الشعب ينبوعه الرئيسي ومنطلقه في رؤيته الأدبية والفنية والاجتماعية، يستمد منه شخصياته، ومواقفه، وأحداثه، وموضوعاته، ولغته، وحواره القصصي. ويتوجه بكل هذا _من خلال عمل أدبي روائي أو قصصي_إليه، أي "الشعب"[3] فاستمدت الكتابة الروائية جماليتها من قدرتها على مقاربة المضامين الاجتماعية بتناقضاتها وصراعاتها تحت أفق الواقعية الاشتراكية التي يتخذها توجها يتوج أغلب أعماله الأدبية.

[1]_ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص199.

[2]_ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص88.

[3]_ سيد حمد النساج، "الطاهر وطار... والرواية الجزائرية"، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج2، ع2، يناير. فبراير. مارس، 1982، ص255.

شكلت مبادئ الفكر الاشتراكي الواقعي مادة أولى لموضوعات الرواية الجزائرية عند الطاهر وطار إذ كشفت عن وجه التفاعل العميق بين المحيط الخارجي ممثلا في المجتمع وطبيعة الأعمال الإبداعية، تجسد من خلال "موقف الكاتب شديد الوضوح، فكريا واجتماعيا وسياسيا، فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمي لمشكلات المجتمع الجزائري، وينتصر للطبقات العاملة، زراعيا وصناعيا، وينبذ البورجوازية، أصحاب الأرض وكبار أصحاب الثروة ورأس المال، وهو يؤيد الثورة الشاملة، الجذرية، التقدمية"[1]، ومن ثم تغدو الصراعات الناتجة عن الممارسات اليومية ضمن الإطار المجتمعي عاملا أساسيا في الكشف عن البعد الإيديولوجي الذي يحدد جمالية العمل الروائي وفنيته.

قادت كتاباته إلى التركيز على دور الفرد في مجابهة وسطه الاجتماعي الذي تحكمه النقائص والمتغيرات، وتوجيهه نحو طرائق بديلة تمكنه من تجاوز الراهن إلى ما هو أفضل، باستدعاء الوعي الجمعي والعمل على تنميته وتفعيله، الأمر الذي أدى إلى الاحتفاء بالمضمون على حساب الشكل الفني، فهو "في قصصه ورواياته، واقعي اشتراكي، يلتزم بكل ما طالب به الواقعيون الاشتراكيون، لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق وأن تسللت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طوي كالمباشرة، والخطابية، وتغليب الهدف الثوري على حركة الشخصيات، والأحداث الفنية، والحوار الحي، والبناء الدرامي."[2] فاستغل هذه التقنيات الروائية وسخرها بالقدر الذي يسمح بخدمة المنظور الإيديولوجي وتعزيز وجوده في العمل الأدبي وبالتالي تحقيق الهدف الأسمى لمفهوم الإبداع المرتبط بالعامل الموضوعاتي.

استعرض الطاهر وطار من خلال روايته (العشق والموت في الزمن الحراشي) أهم التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفتها البلاد في مرحلة ما بعد الاستقلال، فهي" تحاول أن تضع أصبعها على الصراعات الجوهرية، السائدة في المجتمع الجزائري، وبالضبط في المرحلة الوطنية الديمقراطية. بكل ما تحمل هذه الصراعات من إيجابيات وسلبيات، والتي تتزاحم في رحم الانجازات

[1] _ سيد حمد النساج، "الطاهر وطار... والرواية الجزائرية"، ص256.

[2] _ المصدر نفسه، ص256.

الديمقراطية والثورة الزراعية على رأسها، وكذلك التطوع من أجل إنجاحها"[1] أبرزها النزاع القائم بين فئتين طلابيتين، الأولى تنشط تحت غطاء الدين، أما الثانية، حيث الشباب المتحمس للثورة الزراعية متشبعا بمبادئ الفكر الاشتراكي الشيوعي.

تشكل الرواية امتدادا للأفكار والرؤى التي عرضتها سابقتها (اللاز)، إذ تضمنت عودة الشيوعية التي تم وأدها إبان ثورة التحرير في الرواية السابقة لتتخذ شكلا جديدا يصنعه نضال طلابي هدفه التأسيس للثورة الزراعية، فاختار الطاهر وطار" أبطال روايته، مجموعة من شباب الجامعة. ممن تطوعوا للمشاركة في أعمال الثورة الزراعية. إنهم جيل جديد مختلف عن قدامى المجاهدين، يعرفون مناضلي العالم الثالث يؤمنون بالثورة. ويدركون أبعاد التناقضات الطبقية المحدقة بهم"[2]، إلى جانب إدارتهم جوانب الصراع الفكري والإيديولوجي الذي يمثله كلا من مصطفى ذو التوجه الإسلامي المتشدد، وجميلة التي تنتمي إلى النظام الاشتراكي، كما تجسد استفاقة اللاز في الأخير وعودته إلى رشده صحوة الشعب الذي طوى مرحلة النضال الثوري وفتح صفحة التحديات لبناء البلاد وتعميرها.

ب_ رؤية العالم في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي):

تندرج رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) التي تعد تكملة لمشروع الطاهر وطار الروائي والجزء الثاني من روايته (اللاز)، ضمن الكتابات الواقعية التي تزامنت ونشأة الرواية الجزائرية فترة السبعينات، ونظرا لما تحمله من بعد اجتماعي تنموي وفكري توعوي ارتبط أساسا بقضية الثورة الزراعية، وما تضمنته من توجهات إيديولوجية جديدة وأخرى حدث وأن تبنتها روايات سابقة، حملت إدريس بودية على تحليل "هذه الرواية في ضوء البنية الروائية التقليدية التي كانت تركز أساسا على البحث الاجتماعي، بهدف تشكيل رؤية فكرية تجاه الوضع التاريخي، في خضم الصراعات

[1] _ واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. ص518.

[2] _ سيد حمد النساج. الطاهر وطار... والرواية الجزائرية، ص260.

الفكرية الإيديولوجية، التي عاشها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال،"[1] ما جعلها أرضية لمقاربة الفكر الإيديولوجي ورؤية الواقع، الذي فرض هيمنته على الخطاب الروائي عند الطاهر وطار على حساب الخصائص الفنية.

تجسد الرواية رؤية فكرية اتجاه الوضع التاريخي لفترة ما بعد الاستقلال وما نجم عنها من صراعات إيديولوجية حاول الطاهر وطار صياغتها في عمل روائي يحمل كل عنصر من عناصر بنيته فكرة محددة "وهذا ما يفسر مقولة الجدل بين محتوى العمل الفني وشكله، الشائعة في الاتجاهات النقدية الواقعية، التي تتبنى مبادئ الفلسفة الماركسية عموما، أي أن الشكل الفني هو انعكاس للرؤية، التي يحملها الكاتب تجاه الحياة أو كما يسميها الناقد لوسيان غولدمان "رؤية العالم" (vision du monde)، وتقترب من مفهوم "الالتزام" عند المفكر الفرنسي جان بول سارتر"[2] فاعتبار الفن وسيلة لخدمة الإنسان والتعبير عن الهموم الاجتماعية والسياسية هو النهج الذي صاحب كتابات الأدباء الجزائريين _ذلك الحين_ وعمق إحساسهم بالمسؤولية اتجاه المجتمع.

يتجاوز ادريس بودية في دراسته التعريف بالمنهج البنيوي التكويني _الناتج عن المزاوجة بين الطرح البنيوي والبعد الاجتماعي _والحديث عن دواعي ظهوره وظروف نشأته، وقضاياه التي تعتبر رؤية العالم أبرزها، وهي المقولة المعول عليها في مقاربة محاور الرواية خاصة في المبحث الذي تناول المتكأ الإيديولوجي ورؤية الواقع، فيكتفي بمقدمة لخصت الوضع الاجتماعي العام الذي مهد لميلاد هذا العمل الإبداعي، ليتوجه مباشرة نحو تحليل بنيات الخطاب الروائي بدءا بالأحداث، والشخوص، والزمان، والمكان، ثم التطرق للأدوات الفنية من أسلوب وحوار وبناء ووجهة النظر السردية، والوصف، مستدركا أن التحليل سيشوبه تداخل بين هذه العناصر كلها. فهذه المكونات الخطابية تتيح له مقاربة الرؤية الواقعية والإيديولوجية في إطار المزاوجة بين المنهجين الشكلي والاجتماعي.

[1] _ إدريس بودية، البنية والدلالة في روايات الطاهر وطار، ص79.

[2] _ المصدر نفسه. ص80.

استلهم الطاهر وطار أحداث القصة من المحيط الاجتماعي، وصاغها في بنية فنية أقرب إلى الواقع المعيش "وضمن هذه البنية المشكلة يقدم لنا الكاتب رسالة إيديولوجية مبنية على أساس من أفعال، تنتج رؤى فكرية، أو خطابا محددا،"[1]ما يدفع بإدريس بودية إلى البحث في مقدرة الخطاب الروائي على تبني الرؤى الإيديولوجية وإيصالها للقارئ، فقد تتجسد من خلال الأحداث أو أفعال الشخصيات وسلوكاتها، باعتبارها "حيلة من الحيل الأدبية العديدة التي تهدف إلى إنتاج الفكر، وسينصب حديثنا على هذه (الحيل) التي أنتجت الرؤية، أي عن بنية الأفعال في الرواية"[2] ما يبرر اشتغال الروائي على تسخير مكونات خطاب الرواية لخدمة المضامين الإيديولوجية التي ما كانت لتعرض إلا في شكل فني يكسبها صبغة واقعية.

تشكل الثورة الزراعية الموضوع الأساس الذي تدور حوله أحداث القصة، في حين تسفر الأحداث الجزئية التي أسهمت في تشكيل عالم الرواية عن "الصراع الفكري/ الإيديولوجي القائم بين التيارين المتناقضين الطلبة (التقدميون)، الذين يسعون جاهدين لنشر الفكر الاشتراكي في وسط الفلاحين، والطلبة (الرجعيون) الذين يحاربون هذا الفكر، ويدعون إلى العودة إلى السلف الصالح"[3]، وهو صراع اتسم بالحدة تماشيا وعنفوان الشباب الجامح وروح الحمية عند الطلبة، إلى جانب "الصراع الفكري القائم بين مناضلي حزب "جبهة التحرير الوطني" أنفسهم، المؤيدين للنظام الاشتراكي وبين المعارضين له "[4]، فيركز بودية اهتمامه على أنواع الصراع والأطراف المتنازعة داخل المتن الروائي، باعتبارها أبلغ وسائل التعبير عن التوجهات الفكرية والرؤى الايديولوجية.

يستمد البناء الروائي فنيته وجماليته من قدرة الكاتب على توظيف تقنيات سردية تعمل على إحداث الدهشة في نفس القارئ فتباغته وتخيب أفق توقعه، وهو ما استوقف إدريس بودية الذي

[1] _ إدريس بودية. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص83.
[2] _ المصدر نفسه، ص83.
[3] _ المصدر نفسه، ص83،84.
[4] _ المصدر نفسه، ص84.

لاحظ أن "هيمنة وسيطرة الفكر الإيديولوجي على الخطاب الروائي في هذه الرواية جعل بنيتها السردية تبدو عادية، مما يجعل القارئ يشعر بأنه يتتبع عدسة كاميرا تنقل له الأحداث حدثا حدثا، في تسلسل منطقي_شريطي ولولا وجود شخصية "اللاز" التي توقف أحيانا الزمن الحاضر، لتعيد مجرى الأحداث نحو الماضي، لما قلنا بأن "العشق والموت في الزمن الحراشي" عمل فني"[1] وهو حكم يعتبر عاديا بالنسبة لرواية كتبت في المرحلة الأولى لنشأة الرواية في الجزائر، تندرج ضمن الرواية الكلاسيكية، التي تفرض قالبا محددا حيث يتولى السارد العليم بضمير الغائب عرض الأحداث وفق تسلسلي منطقي.

تؤدي الشخصية دورا فعالا على مستوى بناء الرواية من خلال الحضور الوظيفي والدلالي الذي يصاحب سيرورة الأحداث، ورواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) "تهيمن فيها الرؤية الإيديولوجية، وعلى هذا الأساس اخترع الكاتب شخوصا يعبرون عن هذا الاتجاه الفكري،"[2] ما جعل بودية يتعامل معها بعيدا عن دورها الجمالي والوظيفي، فيخضعها بحسب توجهها الإيديولوجي إلى فئتين: الأولى"تمثل الإيديولوجية الاشتراكية المتشعبة بالفكر اللينيني، المتحمسة لتطبيق مبادئ الثورة الاشتراكية عن طريق التطوع لإنجاح الثورة الزراعية كما تبين الرواية، أما الفئة الثانية فتمثل الإيديولوجية المضادة التي تتبنى مبادئ الدين الإسلامي،"[3] طالما أن الطاهر وطار قد تجاوز الوصف الخارجي لشخصيات روايته وركز على ما تحمله من أفكار ورؤى تطلعية.

يعلن الروائي حضوره على مستوى الخطاب الروائي إلى جانب شخصيات روايته، بل "إن حضور الكاتب في الرواية كان قويا إلى درجة أنه تحول إلى شخصية روائية تتحاور مع أبطال القصة وحضوره بهذا الشكل يعد حيلة فنية تعبر مرة أخرى على أنه يرتكز على الجانب الفكري/ الرؤيوي،"[4] هذه

[1] _ ادريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 85.

[2] _ المصدر نفسه، ص85.

[3] _ المصدر نفسه، ص85.

[4] _ الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي. دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص22.

الحيلة التي يصفها ادريس بودية بالضعف الفني، طالما أن الكاتب لا يكف عن التدخل المباشر في أفعال وأقوال الشخصيات "كأني به يشك في إيصال رسالته إلى القارئ، إلى درجة أنه يتدخل أحيانا كثيرة لتوضيح فكرة، أو ليعبر عن موقف، وما إلى ذلك.."[1] فيتسرب ليحل محل الذات المتكلمة في الخطاب الداخلي للشخصية، أو يعلن عن حضوره الرسمي كما في المقطع التالي "مليون جميلة لا تستطيع إيقاظ مشاعر اللاز، وسيظل الطاهر وطار يعاني عقدة الشعور بالذنب ما لم يستيقظ اللاز"[2]، ناهيك عن تمثله شخصية من الرواية حيث اتخذ لنفسه اسم "برهما" ليشغل أفكار الشخصية الروائية "جميلة" وخلجاتها النفسية.

يربط إدريس بودية بين الشخصيات الروائية والرؤى الفكرية، حيث يتناسب عدد الشخصيات مع عدد الأفكار والرؤى في القصة، ويحيل بروز كل شخصية إلى بروز فكرة جديدة مستقلة عن سابقتها[3]. كما يقترح تصنيفا لشخصيات الرواية بحسب توجهاتها الفكرية: فئة تتزعمها جميلة التي تمثل الفكر اليساري، المتبني لمبادئ الثورة الاشتراكية. وأخرى يتزعمها مصطفى الطالب المتطوع الذي يمثل التيار السلفي، المضاد لفكر الفئة الأولى، فيشكل وإياها قطبا الصراع الإيديولوجي في الرواية، أما الفئة الثالثة، فتمثل جيل (المخضرمين)، من المجاهدين الذين شاركوا في ثورة التحرير، ويواصلون الدفاع عن مبادئ الثورة، لمساندة الفئة الأولى التي تتزعمها "جميلة" ومنهم من يدعم أفكار الفئة الثانية التي يتزعمها مصطفى[4]. ومن ثم يكون قد أحاط بالشخصيات الفاعلة وقام بتوزيعها بحسب انتماءاتها ورؤاها الفكرية التي عملت على تحقيقها في الرواية.

يعرض إدريس بودية تصنيفا آخر يقدم من خلاله نوعين من الشخصيات في الرواية، ويتعلق الأمر بالشخصية العميقة والشخصية السطحية، وهو تصنيف يسنده إلى تودوروف في حين أن هذا

[1] _ ادريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص86.
[2] _ المصدر نفسه، ص87.
[3] _ ينظر: المصدر نفسه، ص87.
[4] _ ينظر: المصدر نفسه، ص87.

الأخير استمده من تعريف الروائي إدوارد مورغان فوستر (Edward Morgan Forster) وأدرجه ضمن (القاموس الموسوعي لعلوم اللغة) الذي يشترك فيه مع أوزوالد ديكرو (Oswald Ducrot)، موضحا أن "معيار الحكم على ما إذا كانت الشخصية عميقة يكمن في قدرتها على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، إذا لم تفاجئنا أبدا، فهي مسطحة" يشير هذا التعريف _كما نرى_ إلى آراء القارئ فيما يتعلق بعلم النفس البشري "الطبيعي""[1]، فيرتهن تصنيفها إلى التأثير الذي تمارسه على المتلقي بحضورها الفعلي ودورها الوظيفي والدلالي مستوى أحداث القصة.

يصنف بودية شخصيات الرواية استنادا إلى التعريف السابق واعتمادا على دورها الأدائي في التعامل مع رسالتها الإيديولوجية، والوعي بها، والإيمان بفاعليتها، والحماس للدفاع عنها والجاهزية لنشر أفكارها وتحقيق أهدافها، إلى شخصيات عميقة وأخرى مسطحة، تتعارض الفئتان كونهما تمثلان فكرين متناقضين، وتتصارعان حول مساحة الحضور وعمقه، ف"الشخوص التي تعبر عن الإيديولوجية الاشتراكية، هي شخوص عميقة لأنها تؤدي وظيفة فكرية، وتسعى لتثبيت أفكارها"[2] مشيرا إلى شخصية "جميلة" ذات الحضور القوي والطاغي على أحداث الرواية بوصفها شخصية ذات تأثير عال وديناميكي.

تنتمي الشخوص المسطحة إلى الإيديولوجية (الرجعية) المناقضة للفكر الاشتراكي الشيوعي، وهي من منظور بودية "شخوص خافتة، لا تظهر إلا قليلا ولا تسهم إسهاما كبيرا في الحبكة، بل إن الحبكة الروائية هي التي تستدعي هؤلاء النماذج، حفاظا على التسلسل السببي لتطور أحداث الرواية،"[3] وتمثل شخصية "مصطفى"هذا النوع من الشخصيات، كون "كل محاولاته باءت بالفشل، ولم يستطع أن يوصل رسالته الفكرية لأي كان، حتى الطلبة الذين كانوا ينتمون إلى صفه تراجعوا فيما

[1]_ Oswald Ducrot. Tazvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des science du langage. Editions du Seuil. France.1972. p 289.

[2]_ إدريس بودية. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص91.

[3]_ المصدر نفسه، ص ص 91، 92.

بعد بقي وحده يتخبط في (رجعيته)"[1] ورغم إخفاقها في الترويج لأفكارها وركونها إلى السلبية إلا أن حضورها على مستوى القصة استدعته طبيعة الأحداث وإكراهات السرد.

يعرض إدريس بودية أنواعا أخرى من الشخصيات استنادا إلى تصنيف فيليب هامون نقلا عن حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي)، فتمثل الفئة الأولى الشخصيات المرجعية التي "تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي كل شخصيات التاريخ أو شخصيات الوقائع الاجتماعية، أو شخصيات الأساطير،"[2] فيرصد حضور هذه الشخصيات على مستوى الرواية من خلال شخص لينين الذي أدرج الكاتب نصوصا من مؤلفاته[3]، شخصية زيدان التي شكلت مرجعية تاريخية ثورية للطلبة التقدميين[4]، وشخصية الشاعر "بابلو نيرودا"[5]، إلا أنه لم يبحث في الأثر الذي خلفه هذا التواجد المهم للشخصيات المرجعية الحاضرة بأفكارها الثورية وتاريخها النضالي، حيث يتيح للنص إمكانية الانفتاح على أبعاد دلالية أكثر دينامية وفاعلية.

يدرج الفئة الثانية التي تمثل الشخصيات الإشارية تحت اسم الشخصيات الواصلة _نقلا عن مصدره السابق_ وهي النوع الذي "يحدد تلك الآثار المنفلتة من المؤلف، تلك المحافل التي تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ الروائي"[6]. فتشير إلى حضور شخصية الكاتب على مستوى الخطاب الروائي، الذي ظهر بشكل مباشر في "سيظل الطاهر وطار يعاني عقدة الشعور بالذنب ما لم يستيقظ اللاز"[7] وبوصفه مشاركا في حوار مع شخصية "جميلة"، وقد استعار له رمز "برهما"[8]، فيبرر بودية استدعاء المؤلف في الخطاب الروائي بكونه "لعب دورا هاما

---

[1] _ إدريس بودية. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص92.

[2] _ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية. تر: سعيد بكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص14.

[3] _ ينظر: الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص47.

[4] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص94.

[5] _ المصدر نفسه، ص94.

[6] _ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ص14.

[7] _ الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص19.

[8] _ ينظر: إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص 95.

في توضيح وتفسير بعض الأفكار أو في تعقيد الحبكة الروائية"[1] مع أنه لم يفصح عن طبيعة هذه الأفكار التي تدخل الكاتب لتفسيرها ولا عن ارتباط وجوده ببناء حبكة السرد، فظل تبريرا ناقصا غير مقنع.

تعمل الفئة الثالثة وهي الشخصيات الاستذكارية _المتكررة، في مصطلح بودية عن حسن بحراوي _ على "نسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة) ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ أو الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة"[2] على غرار شخصية "اللاز" التي تجاوزت عتبة عتبة إحياء الماضي واستدعاء التاريخ إلى أداء وظائف متعددة فمرة "شخصية مرجعية، بوصفه يمثل فكرة ورؤية، ومرة يؤدي وظيفة واصلة، ذلك لأن أفكاره هي نفسها الرؤية الإيديولوجية التي يحملها خطاب الرواية، ومرة أخرى يؤدي وظيفة تكرارية إذ نجده يعيش في ذهن الناس كحلم وكأسطورة، أو كأمل، بل تحول إلى شخصية ميثولوجية سيطرت على ذهنيات سكان القرية"[3]، ومن ثم تغدو شخصية متعددة الوظائف لما لها من حمولات تاريخية، فكرية وأخرى استشرافية.

تؤدي الشخصية دورا مهما في بناء الشكل الروائي، بوصفها العنصر الفاعل الذي يضطلع بمهمة الأفعال السردية إلى جانب كونها أداة الروائي ووسيلته في التعبير عن رؤيته، وهو الأمر الذي يشير إليه بودية في ختام مقاربته لبنية الشخصية في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي)، حيث "تعبر عن رؤية فكرية، وتطرح إشكالية الصراع الإيديولوجي، مما جعلها توزع البطولة على مجموعة من الشخصيات الذين يشكلون عالم الرواية، ويتم بروز أو اختفاء الشخصية وفق تطور الأحداث، أو

[1] _ ادريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 95.

[2] _ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية. ص15

[3] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص97.

بناء على معطيات الصراع"[1] إذ لا تعتمد على البطولات الفردية، إنما تسخر لخدمة الأفكار والقضايا التي تتضمنها الروايات الواقعية ذات البعد الاجتماعي أو التاريخي.

شغلت بنية الزمن تفكير الباحثين في مجالات الأدب والنقاد على اختلاف مناهجهم منذ القدم وشكلت محور الدراسات السردية والمرتكز الذي لا تقوم أي مقاربة نقدية دون الوقوف عند تجلياتها على مستوى الخطاب السردي، لتغدو ثاني مكون سردي يتناوله إدريس بودیبة في إطار بحثه عن (المتكأ الإيديولوجي ورؤية الواقع في روايات الطاهر وطار)، حيث استهله بتقديم نظري يتجاوز فيه البحث "في تطور المفاهيم النقدية، التي اهتمت بالزمن منذ مطلع هذا القرن، وبالتالي سنعتمد نظرية تودوروف في مفهوم الزمن الروائي وسنحاول أن نطبق هذه المفاهيم على رواية "اللاز" (الكتاب الثاني)"[2] على غرار الفصل في مسألة القصة والخطاب، ولأن الحديث عن الزمن لا يكتمل دون تحديدات جيرار جنيت فقد أشار أيضا إلى تقنيات كل من المدة والوقفة، الحذف، والمشهد.

تتموضع أحداث الرواية ضمن إطار زمني يفصل فيه بودیبة بين بنية زمنية خارجية تمثل زمن القصة، وأخرى داخلية تحيل إلى زمن الخطاب، فأما زمن القصة فيخضع "إلى التسلسل المنطقي للأحداث ورواية "الع والم في الز الح" تجري أحداثها في مرحلة السبعينات من هذا القرن، زمن الثورة الزراعية، وهي المرحلة التي حاول فيها النظام الجزائري تطبيق سياسة الاقتصاد الاشتراكي"[3] كما شهدت ظهور تيارات فكرية وإيديولوجية، رافضة، ومناهضة، ما أدى إلى نشوب صراعات عديدة، اشتغل بودیبة على انتقاء نصوص تبرز طبيعتها، مصادرها، ومؤيديها، لينتهي إلى "أن التاريخ أثبت هذه الزمنية بأفكارها والتي شكلت الإطار الخارجي لرواية "اللاز" الثانية"[4] ما يساعد على تحديد الأبعاد الإيديولوجية التي يحتفي بها السياق الخارجي للقصة ذات الطابع الواقعي الاجتماعي.

[1] _ إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص98.
[2] _ المصدر نفسه، ص99.
[3] _ المصدر نفسه، ص102.
[4] _ المصدر نفسه، ص103.

لا تخضع أحداث الرواية على مستوى الخطاب في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" لتسلسل تراتبي ومنطقي للأحداث "بل جاء هذا البناء الزمني الداخلي متشابكا متداخلا بين الأزمنة الثلاثة، الماضي،الحاضر، المستقبل، وذلك حسب متطلبات الحبكة الروائية"[1]وإن كان طابع الرواية الكلاسيكي سيرجح دون شك سيطرة العودة إلى الماضي من خلال مجموع الاستذكارات المتوقعة، التي لم يخصها بالبحث واكتفى بإدراج العنوانين (الماضي/ المستقبل)، تفصل بينهما المدة بأقسامها الأربعة: الخلاصة، الوقفة، الحذف والمشهد.

يستغل الطاهر وطار كل التقنيات المتاحة للوصول بروايته إلى تحقيق بعدها الفكري وإيصال منظورها الإيديولوجي للقراء بالتركيز على كل ما يخدم هذه الرسالة واستبعاد ما من شأنه تشتيت انتباه القارئ، ويعلل بودية سبب توظيف الكاتب للكثير من التلخيصات في الرواية بكونها تتضمن "جملة من الأحداث ليست من صميم القصة أو الموضوع، بل هي أحداث مساعدة، مما استلزم تلخيص الفترات الزمنية"[2] على غرار قصة "الشباح المكي" حيث "لخص حياته الطويلة التي قضاها في النضال والثورة والدفاع عن الضعفاء أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر"[3] فعمد إلى تلخيصها طالما أن هذه الفترة الزمنية لا تعد محط اهتمام بالمقارنة مع المرحلة الجديدة المتمثلة في الثورة الزراعية وتبني عهد جديد بمفاهيم ماركسية وطي مرحلة النضال ضد الاستعمار.

تتخلل الوقفات الوصفية الخطاب الروائي لإضفاء جانب جمالي وآخر بنائي حين تُوقف زمن السرد وتمنح القارئ استراحة يجدد على إثرها فعله القرائي، وفي رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) يوضح ادريس بودية أن "أسلوب الطاهر وطار في "اللاز" الثانية لم يكن أسلوبا وصفيا، إنما تخللت بعض المقاطع الوصفية القليلة سيرورة أحداث الرواية، ونجدها في الأغلب جملا وصفية

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص104.
[2] _ المصدر نفسه، ص105.
[3] _ المصدر نفسه، ص105.

بحيث لا يشعر القارئ بتوقف الزمن،"[1] وإن كان البحث في مسألة الرؤية الواقعية والمتكأ الإيديولوجي لا يستدعي الإشارة إلى الجانب البنائي والوظيفي للوصف بقدر ما يوجب التوقف عند البعد الدلالي ومدى ارتباطه بالتفكير الإيديولوجي للروائي. فقد استعرض بعض النماذج التي تمثل جملا وصفية على حد تعبيره، تناولت شخصية اللاز، وأخرى لشجرة الأرز[2] من دون أي تعقيب أو تعليق، في حين أنها شكلت أوصافا خارجية لا تخدم قضيته البحثية.

يعرض الطاهر وطار مقطعا يصف فيه الحافلة التي كانت تقل الطالبات حيث "كان ضجيج الطريق، من ترنم بالأناشيد، ومقاطع الأغاني الشعبية، أو المرتجلة، عن الأحوال والأوضاع والذكريات، ومكائد الرجعية وقوى الظلام لعرقلة عملهم المرتبك ارتباطا وثيقا بنجاح الثورة الزراعية، وبتقديم المد الثوري(...) وقد تغنت جميلة من أعماقها بكل ذلك. وكان كل ذلك مبعثا، للضجيج إلى جانب هدير المحرك لحافلة، مما جعلها وهي تنزل إلى الأرض تحس بدوار،"[3] فيكشف عن الرؤى اللاتي كن يحملنها والتطلعات اللاتي كن يسعين إليها، إلى جانب كون الحافلة نفسها تعبر عن مرحلة انتقالية تجمع الحماس الشبابي مع التطلعات الاشتراكية، والرؤى التقدمية للخروج من المرحلة الحالية والسير نحو أفق أرحب وأفضل.

يقتضي الحذف إسقاط فترة قد تكون طويلة أو قصيرة من زمن القصة، إلا أن هذه التقنية السردية "غير موظفة بكثرة، نظرا لطبيعة موضوع الرواية الذي لم يركز على تطور الحدث تاريخيا، إنما كان اهتمام الكاتب الإفصاح عن الإيديولوجيتين المتناحرتين في هذه المرحلة التاريخية المحددة من تاريخ الجزائر المعاصر،"[4] فالفترة الزمنية التي تغطيها أحداث القصة أقصر من أن يطالها الحذف، وفي المقابل تتصدر المشاهد الحوارية الخطاب الروائي "لإبراز الدور الإيديولوجي الذي تحمله الرواية (...) حوارات

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص106 .

[2] _ ينظر: المصدر نفسه، ص106_107.

[3] _ الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص18.

[4] _ إدريس بودية. الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص108.

تخلو من الجدل الفكري، حيث لم نقف على حوار جدلي بين الفكرة ونقيضها"[1] إذ اعتمدت على المباشرة والرؤية الأحادية لكون الكاتب "منحاز، إلى الفكر الاشتراكي دون محاورة الفكر المناقض، وهذا من عيوب الرواية فكريا وفنيا"[2] فيقتضي الأمر بناء نقاش جاد تتجاذبه أطراف متعددة، ينتهي بترجيح كفة على الأخرى.

تتميز الرواية الواقعية الكلاسيكية بهيمنة الزمن الماضي على طبيعة الأحداث، وحضور الاستشرافات على مستوى الخطاب الروائي متمثلة في "الزمن المستقبلي الذي وظفه الطاهر وطار في هذه الرواية كان غرضه الإعلان عن بعض الآفاق والآمال أو التوقعات، أو لمجرد الإعلان عما تفكر فيه الشخصية،"[3] ويستشهد بودية بمثال واحد تضمن ما تنبأت به شخصية "جميلة" "إذا ما قدر وتنازل هذا الشعب الذي لم يتعود على التنازل، وبرز في بلادنا سادات، فسيكون سادات الجزائر أكثر وقاحة ألف مرة من سادات مصر، وستكون مأساة الجزائر، أكثر رعبا مائة مرة من مأساة مصر"[4] فينجح إدريس بودية في استقراء الاستباق الزمني لأحداث لاحقة لزمن أحداث القصة ولاحقة أيضا لزمن الخطاب الروائي، وقد تحققت على أرض الواقع فترة الثمانينات وارتبطت برؤية إيديولوجية محددة ارتبطت بالدافع والهدف من كتابة هذه الرواية.

يتخذ المكان بوصفه مكونا سرديا بعدا دلاليا، يراهن عليه بودية لاستجلاء رؤية العالم في الرواية، فالوضع "المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول، في النهاية، إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور،"[5] الأمر الذي دفع بودية إلى تشخيص الدور الوظيفي لهذه البنية السردية ضمن رواية الطاهر وطار ذات الطابع الواقعي، حيث "لا يشكل المكان في هذه الرواية عنصرا جماليا هاما، لأن

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص110.
[2] _ المصدر نفسه، ص110.
[3] _ المصدر نفسه، ص111.
[4] _ الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص120.
[5] _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي. ص33.

الكاتب لم يعطه دورا وظيفيا كبيرا، بل يذكر المكان كضرورة موضوعية يتطلبها الحدث أو الشخصية"[1] فلا يحتاج الطاهر وطار إلى التركيز على الجانب الجمالي والتزييني بل يكتفي بالبعد الدلالي خدمة لمضمون الرواية الفكري والإيديولوجي البحت.

يسخر الطاهر وطار المكان لخدمة أفعال الشخصيات وسير الأحداث وطبيعتها ولأن القصة مستوحاة من الواقع الاجتماعي فإن "المكان فيها بارز وواضح، فالأحداث تقع في أماكن حقيقية، وذلك عائد لما يتطلبه موضوع الرواية،"[2] يقتصر بودیبة على الإشارة إلى ثلاث أمكنة فقط (الحقل، التكميلية، المسجد)[3]، وعلى الرغم مما تحمله من دلالات بإمكانها إثراء البحث عن الرؤية الإيديولوجية للرواية إلا أنه تجاوز مدلولاتها التي كان بإمكانها إثراء بحثه فالحقل بما يحمل من معاني الخصب والنماء يشكل المنبت المناسب والحاضن لأفكار الطلبة ذات التوجه الاشتراكي، أما التكميلية بوصفها مكان إقامة الطلبة فتتيح لهم فرصة النقاش والتباحث وإثراء الأفكار، في حين يعمل المقهى على الترويج والإشهار لها بإخراجها للعلن فيتلقاها المحيط الخارجي إما سلبا وإما إيجابا.

يربط إدريس بودیبة بين المكان بوصفه مكونا خطابيا والبعد الإيديولوجي الذي يحققه، ف(المسجد) بوصفه بنية مكانية، استغل الروائي محمولاته الدلالية: التاريخية والاجتماعية والدينية على وجه الخصوص لتحفيز القارئ نحو استنتاج المحمول الإيديولوجي، فالمسجد "بوصفه المكان الذي يجتمع فيه مصطفى بأصحابه، خدمة للفكر الذي تحمله جماعته، والذي يتناسب مع هذا المكان، الذي يخلو بدوره من كل وصف تزييني كما ألفنا ذلك في الروايات الواقعية التقليدية التي تصف المكان وصفا تقليصيا،"[4] فالمسجد بوصفه مجموع قيم دينية، أصبح مكانا يشغله الطلبة ذوو التوجه الإسلاموي، وارتبط دوره بمجموع الأفكار التي تبناها مصطفى وروج لها، فكان بمثابة المحضن

[1] _ إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص113.
[2] _ المصدر نفسه، ص112.
[3] _ المصدر نفسه، ص112.
[4] _ المصدر نفسه، ص ص 113، 114.

الأساسي والغطاء لهذا التوجه تحت مسمى الدين، بعيدا عن المظاهر الزخرفية و الوصف التصويري الذي قد يحجب دوره الإيديولوجي في الرواية.

ينبني المكان في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) استجابة لرغبة الكاتب في خلق فضاء مميز، يتناسب وطبيعة الرواية الواقعية، يدفع بالقارئ إلى التأثر به والتفاعل معه، إلا أنه لم يحمل مشاعر وأحاسيس ترتبط بدواخل الشخصيات الروائية ونفسياتها، "ويعود هذا أساسا إلى طبيعة الموضوع المعالج، وكذا طبيعة المنظور السردي، والرؤية الفكرية المعتمدة التي لا تجعل من المكان عنصرا جماليا أساسيا في بنيتها، بل إن الموضوع يتطلب الجانب الفكري والتجريد الفلسفي لإيديولوجيا النص"[1] ومن ثم تتجسد خصوصية الرواية الواقعية في بناء الأحداث والاهتمام بما يؤثث فضاءاتها المكانية بعيدا عن الجوانب التجميلية والتزينية، احتفاء بالمضمون الفكري والاجتماعي.

يخضع عرض المادة الحكائية في العمل الروائي إلى ترتيب للأحداث وتنسيق للأزمنة وانتقاء للشخوص والأمكنة بناء على رؤية الكاتب وزاوية نظره للقصة، ومن هذا المنطلق يطرح بودية مسألة الوسيط السردي الذي يتولى نقل هذه المادة للقارئ، فصحيح " أن المؤلف قد يختفي وراء السطور، ولكن لابد من وجهة نظر، أو رؤية تقوم بحمل الملفوظ الروائي، الذي يستطيع الكاتب من خلاله التعبير عن أفكاره وفلسفته وموقفه من قضايا الوجود"[2] الذي عادة ما يكون الراوي، أو إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية، ما جعل الدراسات النقدية _يضيف بودية_ تهتم بهذا الجانب الذي يتيح للكاتب التخفي والاختباء خلف شخصيات روايته واستغلالها لتمرير أفكاره، معتقداته وتوجهاته.

يبرز بودية الفرق بين الراوي والمؤلف من خلال الإشارة إلى القصة بوصفها الأحداث المحكية داخل الرواية وبين السرد بوصفه طريقة في الحكي، فالمؤلف هو من" يخترع وينظم القصة، لأنه

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص114.
[2] _ المصدر نفسه، ص 115.

الشخص الحقيقي الذي قام باختيار الحوادث والشخوص، أما السارد (الراوي) فهو صاحب الحكي، غير أنه في الواقع ليس سوى صوت من ورق"[1]، ثم يتناول الباحث مسألة أنواع السارد وعلاقتها بوجهات النظر، طالما أنه من يضطلع بمهمة إيصال وجهة نظر المؤلف، فهو يتخذ لنفسه عدة أوجه، و"اختيار نوع السارد، هو الذي يحقق نوعية الرواية وطريقة تقديمها"[2] ففي حالة كان السارد مشاركا أو شاهدا أو غائبا عن الأحداث، فإنه يعرض وجهة نظر أو رؤية محددة أما الرؤية غير المحددة فتخضع للراوي المهيمن، من دون أن يشير إلى المصادر التي استقى منها هذا التمييز بين أنماط الراوي ونوعي الرؤية.

يدرج ادريس بودیبة المنظور السردي لرواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) ضمن الرؤية غير المحددة التي تخضع للراوي المهيمن "ذلك الذي يسرد بضمير الغائب (هو) ويسقط المسافة بينه وبين الحوادث والشخصيات، فيبدو مطلعا على أحوالها في الماضي والحاضر، في سلوكها الخارجي وأفكارها وانفعالاتها الداخلية. كما يبدو وسيلة نقل ما يعرفه إلى القارئ دون أن يتدخل أو يبدي رأيا فيما يسرد"[3]، ما يتفق مع تعريفه للسارد في الرواية نفسها، حيث يقوم "بسرد الأحداث ويخضعها إلى منظوره إنه يعرف كل أسرار "اللاز" وأحاسيس "جميلة" كما أنه يتدخل للتعقيب أو التعليق على الأحداث، أو إطلاق بعض الصفات على الشخصيات"[4] وهو ما يلمسه في طريقة تقديمه لشخصيات الرواية، والنفاذ إلى داخلها للحديث عن أفكارها، مشاعرها، والسفر عبر الذاكرة لاستحضار ماضيها.

يلاحظ الباحث إدريس بودیبة أن تدخلات المؤلف الطاهر وطار بصفة مباشرة في السرد، وكذا تدخلات بعض الشخصيات تصب كلها "في رؤية الراوي، وعليه فإن مختلف الدلالات الفكرية

[1] _ إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص115.
[2] _المصدر نفسه، ص116.
[3] _سمر روحي الفيصل، الرواية العربية: البناء والرؤيا. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص39.
[4] _ إدريس بودیبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ص117.

والسياسية التي ينوء النص بحملها تطغى على البنية الفنية للمنظور السردي، لتعطيه شكل وسمة الرواية الكلاسيكية بامتياز، التي تهدف لنقل خطابها التخيلي المباشر، واستطراداتها الوصفية، إلى طريقة أدبية توظفها لإدراك العالم"[1] فالرواية الكلاسيكية تجعل الراوي الناطق الوحيد والرسمي والكفيل بالتعبير عن كل ما تحمله من رؤى فكرية وإيديولوجية، لذا "تحيز الكاتب وتعاطفه مع بعض الشخصيات في الرواية كان واضحا، ففضاء النص يزخر بالأحكام والتعاليم والقيم الإيديولوجية المبثوثة المنطلقة من منظور الراوي المهيمن المتتبع لحركة الشخوص والأحداث"[2] ومن ثم يصبح المنظور السردي مسخرا لتحقيق أغراض دلالية أكثر منها جمالية فهدفه الأول هو التعبير عن رؤية العالم.

يختتم ادريس بودية مقاربة المتكأ الإيديولوجي ورؤية الواقع عند الطاهر وطار من خلال روايته (العشق والموت في الزمن الحراشي) دون فصل بين منظور المؤلف المتشبع بالفكر الاشتراكي الوفي لنضاله الثوري، وبين منظور الراوي، بعد أن فصل بينهما على المستوى البنائي ولم يجمع بينهما على مستوى الرؤية، كما لم يطرح وجهات نظر وتوجهات الشخصيات الروائية، واكتفى بتأكيد هيمنة "الملفوظ بتلويناته الإيديولوجية المجردة على حركة السرد، منذ البداية إلى النهاية مع الإغفال لجوهر الصراعات العميقة الممتدة في الواقع والتاريخ التي هي سبب التناحر الفعلي المغذي للصراع الاجتماعي والسياسي بكل أشكاله ونزعاته"[3] فالإنتماءات الإيديولوجية لشخصيات الرواية وردت على لسان الراوي صريحة، وتم تقديمها بشكل تلقيني، لم يترك للقارئ فرصة تحصيلها من خلال الصراع الإيديولوجي الذي يفترض أن يصنع حبكة السرد.

يخلص ادريس بودية في نهاية مقاربته النقدية لرؤيا العالم في رواية الطاهر وطار من خلال إبراز المتكأ الإيديولوجي ورؤية الواقع في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) واعتمادا على استقراء مكونات الخطاب الروائي في إطار ما سماه بالبنية الروائية التقليدية أنه "قدم رؤية منحازة ومباشرة،

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص117.
[2] _ المصدر نفسه، ص118.
[3] _ المصدر نفسه، ص119.

ولذلك انطوت روايته على دلالات محددة الأبعاد، ولم تترك مجالا لانفتاح النص على مختلف الأسئلة الممكنة والمشرعة على الآخر والمستقبل، ويعود هذا أيضا لغياب الرمز المتعدد المستويات، الذي يندمج في التواشجات التأويلية، ويغني الخطاب الروائي الذي يعلو على الواقع الفعلي، ويتماهى معه دون أن يكونه"[1]، وهذا يرجع لطبيعة الروايات الواقعية الكلاسيكية التي تحافظ على بناء شكل ثابت، فتعتمد وضوح العقدة والتطور المنطقي للأحداث وتوازنها بما يخدم الالتزام الإيديولوجي.

اتخذت الرواية بعدا توثيقيا لمرحلة مهمة من تاريخ جزائر ما بعد الاستقلال بالكشف عن أهم التطورات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ما جعلها تحتفي بالحدث على حساب البناء الفني "فحتى اللغة تخلو من الجرعات الشعرية والشطحات الفنية التي تشعرنا وكأننا أمام عمل توثيقي، يستنطق الشخوص لتقويلهم ما يريد الكاتب قوله، لذلك برزت بقوة هيمنه (وطار) على النص بوسائل فكرية، وهذا على حساب التراجع الواضح للوسائل التقنية وما تحمله من أبعاد جمالية وفنية"[2] الذي قد يعود أيضا إلى جانب طابع الرواية التقليدي إلى كون التجربة الروائية في الجزائر فترة السبعينات كانت حديثة النشأة، لا تزال في بداياتها الأولى، ما يشفع الضعف الفني الذي طالها.

عمد ادريس بودية إلى الاستعانة بأدوات التحليل التي توفرها النظرية البنيوية للسرد، فتناول بالبحث البنيات الأساسية ممثلة في: بنية المكان، بنية الزمان، بنية الشخصيات، بنية الأحداث والمنظور، للكشف عن دلالاتها في إطار السياق الاجتماعي والتاريخي، إلا أن مقاربته النقدية جنحت إلى تغليب الجانب الشكلاني في البحث على نظيره الاجتماعي إذ استندت الإحالة إلى المنظور الإيديولوجي إلى جاهزية الحكم التي صنعتها انتماءات الروائي الطاهر وطار السياسية ومواقفه والصريحة والمعروفة سلفا، وصبغت مجمل أعماله الروائية. فالبحث عن المتكأ الإيديولوجي لا يحتاج إلى

[1] _ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص119.
[2] _ المصدر نفسه، ص ص119، 120.

بحث عميق إذا كانت مضمون القصة يتمحور حول الثورة الزراعية والترويج لأفكارها ومقولاتها بشكل معلن وصريح.

ب_ رؤية العالم من منظور محمد ساري في "الأدب والمجتمع" :

يأتي كتاب (الأدب والمجتمع)[1] استكمالا للتجربة النقدية لدى محمد ساري، التي اتخذت مسارا تطوريا ممنهجا، لم يخرج عن الهدف المسطر له منذ البداية خدمة لتوجهه البنيوي التكويني، وإن كان لم يفصح عن طبيعة المقاربة النقدية التي سيتبناها في كتابه هذا ولا من قبل في سابقيه، متجاوزا أيضا فكرة المقدمة المنهجية التي دأب النقاد والباحثون على تسخيرها في بداية مؤلفاتهم لعرض خطة البحث، ومنهج الدراسة، ومحتويات الكتاب. فتوزعت محاور هذا المؤلف على أربعة فصول يتقدمها تمهيد نظري حول (المناهج الغربية بين آلية التطبيق والاستثمار الخلاق)[2]. وقد غلب على هذه الدراسة الطابع النظري الذي يؤرخ لميلاد البنيوية التكوينية، باستثناء دراسة تطبيقية ضمن الفصل الثاني تحت عنوان "طبيعة الصراع والرؤية للعالم في رواية بدر زمانه لمبارك ربيع".

يفصح الموضوع الذي يتخذه التمهيد تحت عنوان "المناهج الغربية بين آلية التطبيق والاستثمار الخلاق" عن الإشكالية المحورية التي يفتتح بها محمد ساري مقاربته النقدية لموضوع الأدب في علاقته بالمجتمع رغبة في إثارة جملة من التساؤلات: هل الأدب العربي هو بدوره نسخة للأدب الغربي؟ وهل نكتفي باستهلاك النظريات الوافدة وتطبيقها تطبيقا آليا؟[3]، يمهد من خلالها لتحليل ظاهرة توظيف المناهج الغربية في نقد الأدب العربي، مؤكدا أن علاقة النقد بالأدب تحتكم لإيديولوجيا الناقد وأهوائه[4] أكثر مما تخضع لبنية النص ومكوناتها، ما دفع بالشكلانيين الروس إلى البحث في "دراسة الأدبية لا

[1] _ محمد ساري. الأدب والمجتمع. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 2009.
[2] _ المصدر نفسه، ص3.
[3] _ ينظر: المصدر نفسه، ص5.
[4] _ ينظر: المصدر نفسه، ص3.

دراسة الأدب"[1] في محاولة لإعادة الاعتبار للنص الأدبي ودراسته في ذاته بمعزل عن تأثيرات الحقول المعرفية على غرار علم النفس وعلم الاجتماع... وغيرهما .

يعرض محمد ساري جملة من المفاهيم التي ترتبط بعلاقة النص بنصوص سابقة له، وهو ما يعرف بالتناص، والحوارية، وصولا إلى فكرة "إذا كان طموح البنيويين عامة إعادة الاعتبار لأدبية النص، فإن دراسة هذا النص لا يتم إلا بمعرفة مستمدة من الحقول المعرفية الأخرى"[2]، أبرزها علم الاجتماع بوصفه أكثر ضروب المعرفة نجاعة في دراسة النصوص الأدبية. ليعرض أراء رولان بارث بخصوص علاقة الأدب بالنقد "الذي لا يتناول العالم ولكنه يتناول الخطاب الأدبي. لغته من الدرجة الثانية (ميتالغوي) تمارس على اللغة الأولى أو اللغة الموضوع"[3] ومن ثم يحدد نوعين من العلاقات للحركة النقدية: علاقة اللغة النقدية بلغة المؤلف المدروس وعلاقة اللغة/ الموضوع بالعالم، وتحيل هذه الأخيرة إلى مفهوم الدراسة السوسيونصية، والبنيوية التكوينية.

يصل في نهاية التمهيد إلى ضرورة بل وجوب مراعاة خصوصية المجتمع الحاضن في مقاربة النصوص الأدبية، مستشهدا بتبعات تطبيق القواعد الشعرية الغربية على الشعر العربي، والتي انتهت إلى نتائج غير مرضية ودراسات قاصرة، بسبب ما يحمله الشعر العربي من خصوصيات تميزه عن نظيره الغربي منها طابعه الغنائي، فإذا "كان النقد الأدبي الغربي يستمد قوانين مناهجه من نصوص غير نصوصنا ويستعين بضروب المعرفة الغربية من علوم إنسانية وتجريبية، ليست بالضرورة من المعارف العربية فأين نحن بين الطموح لمعرفة أدبنا أدق معرفة، وبين الرغبة في مواكبة التطورات الإنسانية في مجال المعرفة والفنون"[4]، ومن ثم تتم دراسة الأعمال الإبداعية بما فيها الأدبية في علاقتها بالوسط الاجتماعي الذي أفرزها وبلور أفكارها ورؤاها.

[1] _ تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي. ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص39.

[2] _محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص3.

[3] _ المصدر نفسه، ص4.

[4] _ المصدر نفسه، ص5.

1_ التأصيل النظري للبنيوية التكوينية في "الأدب والمجتمع":

يستهل محمد ساري كتابه "الأدب والمجتمع" بفصل تناول فيه موضوع (الأدب والمجتمع عند جورج لوكاش) طرح فيه جملة من القضايا تمثلت في (الرؤية المأسوية) و(نظرية الرواية) و(الجمالية الماركسية)، إلا أن هذه المقاربة النظرية اتخذت بعدا تأريخيا محضا ركز من خلاله على رصد التغيرات السياسية والاجتماعية في أوربا _على وجه الخصوص_ كونها العامل الفاعل في خلق المنهج البنيوي التكويني إلى جانب إحصاء المناصب التي تقلدها جورج لوكاش في حياته، فحازت_ هذه الدراسة التأريخية_ على النصيب الأوفر من البحث، في مقابل الجزء البسيط الذي خص به الرواية بوصفها نوعا أدبيا، وظروف نشأتها وتطورها في ذاتها على ضوء الوضع السائد آنذاك والوضع الذي كان يتأمل لوكاش تحققه، فأولى الاهتمام للظروف الخارجية في دراسة الظاهرة على حساب الداخلية.

يستعرض أهم التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها أوربا مع مطلع القرن العشرين بظهور النظام الرأسمالي، قصد تقريب المفاهيم والنظريات الفلسفية التي ظهرت آنذاك، ومن ثم ربطها بالحياة العلمية لجورج لوكاتش[1]. يقدم عرضا لمؤلفاته يفتتحه بالحديث عن كتاب "الروح والأشكال" الذي يعد ذا رؤية مأسوية، مستشهدا بموقف غولدمان من لوكاتش الذي كان "الوحيد في وسطه الذي أدرك بقوة حدسه أن أزمة المجتمع الرأسمالي قد غدت وشيكة"[2]، مشيرا إلى المقال الأخير من الكتاب والمعنون ب(ميتافيزيقا المأساة) ، حيث "عبر من خلالها لوكاش عن رؤيته المأسوية للعالم. معظم المقالات السابقة هي في الواقع تحليل لمختلف أشكال الرفض التي تبدو له في آخر المطاف غير صادقة وغير جذرية بما فيه الكفاية"[3] ما يجعله كتابا تشخيصيا للوضع الراهن بكل معطياته وحاملا لرؤية استشرافية ستمهد لكتابه الجديد.

[1] _ ينظر: محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص9،10.
[2] _ المصدر نفسه. ص11.
[3] _ المصدر نفسه. ص11.

يربط محمد ساري بين الوضع الرأسمالي وتأليف كتاب (نظرية الرواية) من خلال العلاقات التي تربط بين الرواية بوصفها نوعا أدبيا والواقع الرأسمالي، فقد"ولدت الرواية الحديثة، بمضامينها، من الصراعات الإيديولوجية للبرجوازية الصاعدة على أنقاض الإقطاعية المنهارة"[1]، ليتطرق إلى وصف الظروف الخارجية التي ساهمت في إنتاج هذا الكتاب، ثم تحديد الفكرة الرئيسية التي تقوم على دراسة الرواية "كنوع أدبي في علائقه الجدلية مع الماضي والحاضر الرأسمالي الذي ظهرت فيه"[2] مستشهدا بما جاء في إحدى رسائله "بأن البعد الأخلاقي للمقالة هو بعد الأسى والذاتية، باعتباره منفصلا ويفتقر إلى رؤية متكاملة ومنسجمة عن العالم"[3] وبالتالي هو تناول لمشكلة الرواية بمقابل الملحمة من زاوية أخلاقية وفلسفية وتجاوز للرؤية المأسوية من خلال البحث عن قيم أصيلة ضمن العمل الروائي.

يتناول موقف لوكاتش من (الجمالية الماركسية) ضمن الإطار التاريخي مهملا الجوانب الفنية والجمالية حيث قام باستعراض أهم الأحداث السياسية في أوربا سنة 1918 وما بعدها، وأثرها عليه، وأهم إنجازته المهنية خلالها[4]، وهي الفترة التي جسدت رؤية لوكاش المستبشرة "بعالم جديد من خلال أعمال دوستويفسكي، أو هوميروس أو دانتي الجديد، ستغير هذه المرحلة عصر الإثم، يرى تحقيق القيم الأصلية في الواقع"[5] وهو عالم ستتحقق فيه قيمه المثلى من خلال إعادة الاعتبار للذات، فالتاريخ نتاج تفاعل بين الذات والموضوع وبين وعي الناس والقوانين التي تحكمهم، ومن ثم كان ميله نحو إعطاء الأهمية للوعي الجمعي.

تشكل تنظيرات لوسيان غولدمان الأساس الذي يقوم عليه المنهج البنيوي التكويني، والتطرق لما تحمله من معطيات مرحلة تستوقف كل باحث يروم تبني إجراءاته، ومن ثم كان لزاما على محمد ساري أن يفيها حقها من الدراسة وهو الذي جعل اهتمامه منصبا على المقاربة النظرية في كل

[1] _ جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها. تر: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1987، ص43.
[2] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص12.
[3] _ المصدر نفسه، ص12.
[4] _ ينظر: المصدر نفسه، ص 19 وص20.
[5] _ المصدر نفسه، ص.19

كتاباته. إلا أنه لم يقدم إضافات نوعية في الفصل الثاني المعنون ب (لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية)، عما عرضه في كتابه الأسبق (في معرفة النص الروائي) تحت عنوان (الدراسة السوسيونقدية للرواية)[1] ضمن مقاربة (المنهج الاجتماعي)، فاتخذ لمباحثه نفس العناوين (لوسيان غولدمان وسوسيولجيا الرواية/ نقد سوسيولوجيا الرواية عند غولدمان)[2] ونفس المضامين، أما المبحث الذي يتطرق (لروايات آلان روب غريي بين بارث وغولدمان) فكان مدمجا ضمن (المنهج الشكلي)[3]، ومن ثم يصبح (الأدب والمجتمع) نسخة منقحة عن سابقه، خصصها محمد ساري فقط لمقولات البنيوية التكوينية.

يقف محمد ساري على جملة المعطيات التي على أساسها بنى لوسيان غولدمان منطلقاته الفلسفية بدءا بعلاقة التفكير بالحياة الاجتماعية وتأثيره عليها واعتبار النشاطات الإنسانية بما فيها الأعمال الأدبية إجابات للفاعل الفردي والجماعي تحمل طابعا دلاليا، وللكشف عنه "لا يكفي دراسة النص وحده كعنصر مستقل ولا العوامل النفسية الشعورية واللاشعورية للأديب، بل يتطلب استعمال دراسة من نوع البنيوية والاجتماعية في الدراسة المنهجية"[4] في إشارة إلى المنهج البنيوي التكويني بما يتيحه من إمكانات جمعها محمد ساري في ثلاث هي: البناء، فاعل الإبداع الثقافي، مستويات الدراسة_ الفهم والشرح.

يجد محمد ساري في (سوسيولوجيا الرواية) للوسيان غولدمان مقاربة لنشأة الرواية، ورصدا لأهم المتغيرات التي طالتها جراء تأثير التحولات الاجتماعية المزامنة لمرحلة تطور هذا الجنس الأدبي، إذ "يمثل إعداد مفهوم التشابه الموحد بين البناء الروائي وبناء الاقتصاد الرأسمالي المنطلق الأساسي في التكوين النظري الممنهج عند لوسيان غولدمان "[5] وباستناده إلى نظرية لوكاش التي تعتبر الرواية تاريخ

[1]_ محمد ساري، في معرفة النص الروائي. دار أسامة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009 ، ص221.
[2]_ المصدر نفسه، ص ص 221 و 230.
[3]_ المصدر نفسه، ص105.
[4]_ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص31.
[5]_ المصدر نفسه، ص 40.

بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم غير أصيل[1] يبلور مفهومين إجرائيين هما: رؤية العالم والوعي الممكن، فـ "المؤلفات الفنية والفلسفية ضمن الآفاق الغولدمانية تعبر بواسطة عوالمها الخيالية عن أكبر قدر من (الوعي الممكن) لهذه المجموعة الاجتماعية المتميزة والتي توجه ذهنياتها وفكرها وسلوكها نحو رؤية كاملة (شاملة) للعالم"[2] تعمل على مواجهة قيود الاقتصاد الذي يخضع كل وعي بالقيم إلى قانون التبادل من أجل السوق.

اتخذ مفهوم الوساطة في نقد سوسيولوجيا الرواية الحيز الأكثر أهمية، كونه يحيل إلى المجموعة الاجتماعية التي تربط بين البنية الاقتصادية والبنية الأدبية ويوضح غولدمان "بأن هذه البنى انعكست على وعي الكاتب بطريقة لا واعية، فأنتجت بها أدبية شبيهة بالبنى الاقتصادية، أصبحت الأشياء هي الشخصية في الرواية تماما مثل قيمة الإنسان التي تحولت إلى قيمة مشيأة في الواقع الاجتماعي"[3] ما دفع به إلى إيجاد حل بديل لأداء دور الوساطة في غياب الجماعة الاجتماعية من خلال الاستعانة بمفهوم اللاوعي[4]، إلا أن ظهور أنماط أخرى من الوساطة على غرار: "الرغبة المثلثة" عند روني جيرار، و"التضاد الكرنفالي" عند ميخائيل باختين، و"الافتراق/ عدم الافتراق" عند جوليا كريستيفا[5] أعطى دفعا للمقاربة النقدية وأسهم في إنتاج قراءة أكثر فاعلية للرواية المعاصرة.

يحاول محمد ساري البحث في مسألة أدبية الأدب من منظور المنهج البنيوي، بعرض ما أفرزته مقاربة كل من رولان بارث ولوسيان غولدمان لروايات آلان روب غريي من نتائج، حيث "ينطلق رولان بارث من استقراء النص الأدبي كبناء لغوي يبدع واقعا مستقلا، لا ينبغي البحث عنه إلا داخل النص. ويجاريه في ذلك لوسيان غولدمان، حيث ينطلق هو أيضا من النص، كل النص، سوى النص. ولكنه يتجاوز ذلك بخطة منهجية تتمثل في إدراج النص المدروس في بناء أشمل يساعده على الانتقال

[1] _لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص18.
[2] _ محمد ساري. الأدب والمجتمع. ص43.
[3] _ المصدر نفسه، ص47.
[4] _ ينظر: المصدر نفسه، ص47.
[5] _ ينظر: المصدر نفسه، من ص49 إلى ص54.

من النص إلى الواقع الاجتماعي الذي أنتج النص. وهو منهج يساعد في فهم القانون الاجتماعي داخل النص الأدبي، دون إهمال الجوانب الجمالية والشكلية"[1] وهي دراسة تفضي إلى الكشف عن أوجه الاختلاف والتباين بين الطرح البنيوي الشكلي الصوري للنص السردي والطرح البنيوي التكويني.

تمحورت دراسة كل من بارث وغولدمان حول قضية التشيؤ[2] في روايات آلان روب غريي، "على الرغم من أنها وجدت لدى فلاسفة القرن العشرين أمثال نيتشه وسارتر، إلا أن لوكاش هو الذي طورها وعمقها في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) حيث ربط بين التشيؤ والواقع الاقتصادي الرأسمالي"[3] فيلتزم بارث بإظهار الجوانب الشكلية في النص الروائي، حيث "الأشياء المصورة لذاتها، مجردة من المعنى ومن بعدها الإنساني"[4]، إذ يعمل الروائي على تحرير الأشياء من دلالتها النفسية بالتركيز على وصف أشكالها الهندسية، وهو وصف "بعيد عن الشحنة الانفعالية التي تسم إدراك الوعي لها، فتبدو حيادية على العكس، ومجردة من كل دلالة أخلاقية أو شعورية"[5] ما جعل بارث ينتهي حسب محمد ساري إلى طريق مسدود سببه قصور المنهج الشكلي وعجزه عن مقاربة النص الروائي.

ينطلق لوسيان غولدمان رائد المنهج البنيوي التكويني في مقاربته ظاهرة التشيؤ في روايات آلان روب غريي من فكرة أن "بنيات عالم العمل الأدبي مماثلة للبنيات العقلية لبعض المجموعات الاجتماعية،"[6] كما يعد الأدب "تعبيرا عن رؤية للعالم، وعن طريقة النظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون

[1] _ محمد ساري. الأدب والمجتمع. ص57.

[2] _ مفهوم ظهر في الستينات للدلالة على اختفاء الشخصية وحلول الأشياء محلها.

[3] _ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية. ص 249.

[4] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص57.

[5] _ آلان روب غرييه، المماحي. تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص6،7.

[6] _ لوسيان غولدمان، الإله الخفي. ص12.

(العالم)"[1]، فاستدعاء الواقع الاجتماعي أتاح له فرصة الخوض باستفاضة في إيضاح الأسباب المعلنة والمضمرة التي أنتجت ظاهرة التشيؤ، وفتح أمامه مجال مقاربتها انطلاقا من كونها انعكاسا للتحول الذي عرفته البنى المجتمعية والاقتصادية، ومن ثم البنى الذهنية.

يخلص محمد ساري إلى قصور المنهج البنيوي الشكلي في مقاربة الأعمال الروائية بسبب انغلاقه على نفسه وعزل العمل الأدبي عن الوسط الاجتماعي الذي نتج عنه، فيما أن "الأدب هو تعبير جمالي وفني عن الإنسان وعن الحياة الإنسانية في معناها الشامل. والناقد إذ يدرس النص الأدبي، إنما يبحث عن مظاهر الحياة وعن كيفية التعبير الجمالي عنها. بذلك يبتعد الدارس من الوقوع في الشكلانية الاصطناعية المتعسفة التي لا ترى في النص الأدبي إلا أشكالا هندسية مجردة من المعنى، وكذا الشرح التقريري الذي ينظر إلى الأدب كوثيقة اجتماعية أو تاريخية، مجردة من أدبيته وعناصره الجمالية التي تمنح له متعة القراءة والخلود"[2] وبالتالي يرفض أن يصبح الأدب مادة لتأريخ الأحداث والوقائع، أو يصبح ذا وظيفة إصلاحية في المجتمع، فالأدب بالنسبة له تعبير عن رؤيا فنية وجمالية تحمل روح العالم.

2_ ربيع مبارك ورواية (بدر زمانه):

يعد مبارك ربيع[3] من أبرز الكتاب الذين أسهموا في تأصيل تقاليد الكتابة الروائية بالمغرب، إذ استند في أعماله الأدبية على مرجعية علمية وثقافية ارتكزت أساسا على إثارة الجوانب الخفية من النفس البشرية، وقد ساهم تكوينه العلمي في تأصيلها، وهو الحاصل على إجازة في الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع سنة ،1967 والدكتوراه سنة 1988 في نفس التخصص. تنوع إنتاجه الأدبي

[1] _ لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ص17.

[2] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص66.

[3] _ روائي وقاص مغربي من مواليد 1935. اشتغل أستاذا جامعيا ثم عميدا لكلية الآداب والعلوم الإنسانية_ بنمسيك سيدي عثمان. الدار البيضاء. وعضو في اتحاد كتاب المغرب سنة 1961(ينظر موقع الأنطولوجيا. 13:56. 2020/04/21 .
(/http://alantologia.com/page/6169

بين القصص والروايات التي منها: "رفقة السلاح والقمر" (1976)، "بدر زمانه" (1984)، "ثلاثية درب السلطان" (2000)، "أهل البياض" (2011)، "حب فبراير" (2014)، "خيط الروح" (2015)، والتي وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب عام 2016، و"القناص والقصر" (2017).

تستمد الأعمال الفنية تميزها بما تحمله من قيم أصيلة، وقدرة على الإقناع والتأثير، وتفوق على سيرورة الزمن، وهي معطيات لا تتوفر إلا بوجود رؤى فكرية تتحدى الممنوع والمقموع مجتمعيا، ولعل ما تحمله رواية (بدر زمانه)[1] لمبارك ربيع من تخط لمرحلة المقدس والمسكوت عنه في المجتمع العربي جعلها محط اهتمام النقاد والباحثين، على غرار جورج طرابيشي الذي يعدها إلى جانب رواية (حكاية بحار) لحنا مينه "من الروايات العربية القليلة التي أمكن لها الاقتراب من تلك العتبة. فقد استطاعت هاتان الروايتان، من خلال ما سنسميه بجدلية الآباء العمالقة والأبناء الأقزام، أن تتحررا إلى حد غير قليل من وطأة الإكراهات الإيديولوجية العاملة تحت إمرة الوعي والمرتبطة بطبيعة المرحلة التاريخية العربية"[2]، وما زادها ألقا تلك التقنيات السردية التي تنوعت في اللغة والبناء، وتوظيف العجائبي والأسطوري فغدت تحفة نفيسة تغري الباحثين بثراء مادتها.

يتخذ الإبداع الأدبي من الواقع مرجعيته الأولى ومادته الخام، فيصوغه في أشكال وقوالب فنية، تخلق الانسجام والتناغم بين الواقعي والمتخيل، فيعمد الكاتب إلى تدعيم نصه الروائي بأساليب فنية، وتقنيات سردية وتضمينه رؤى وأطروحات فكرية تخدم المجتمع الذي انبثقت عنه. وتشكل رواية (بدر زمانه) للروائي مبارك ربيع خير مثال، كونه أخضع خطاب روايته (بدر زمانه) إلى مبدأ التنافر من خلال الجمع بين مستويات الحكي الواقعي والرمزي والتخييلي، ولعل "سر هذه الرواية القمة، يكمن

[1] _ ربيع مبارك. بدر زمانه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 1983

[2] _جورج طرابيشي، الروائي وبطله. مقاربة للاشعور في الرواية العربية. ضمن الأعمال النقدية الكاملة، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ج3 ، ط1، 2013، ص393.

على وجه التحديد في بنائها الفني وفي لغة الواقع والسرد ولغة الأحلام والكوابيس."[1] تنافر استقاه من واقع الأحداث في العالم العربي، ومما يجري في العالم من متغيرات، بل ومن الحياة ككل.

تتنوع عوالم السرد في رواية (بدر زمانه)، بين عالم يماثل الواقع، تضمن قصة أحمد بن الحاج المهدي، بطل الرواية، الذي يعرض سيرة حياته منذ طفولته إلى حين إقدامه على القتل ومحاكمته. وعالم ثان تحكمه الأحلام والكوابيس التي لا تفارق بطل الرواية أحمد، يخضع لهيمنة اللاشعور، الذي يكشف مخاوف البطل ومكبوتاته التي أفرزتها علاقته المضطربة بوالديه، وبظروف نشأته القاسية، لتظهر قصة أخرى منفصلة تتناوب مع سابقتها، فتتقاسمان الحضور على مستوى النص، تنفرد بشخصياتها وأحداثها العجائبية، وبلغتها التي تضاهي لغة القصص العربي القديم "ألف ليلة وليلة" و"سيرة عنترة بن شداد" و"الزير المهلهل" وغيرها[2]. فيجول مبارك ربيع صاحب هذا العمل الإبداعي بقارئه عبر فضاءات التراث الشعبي، والأساطير، والميثولوجيا الحكائية التي أفرزتها الذاكرة الجماعية.

3_ رؤية العالم في رواية "بدر زمانه" من منظور محمد ساري :

يجمع محمد ساري من خلال العنوان بين الصراع والرؤية للعالم في رواية (بدر زمانه) وهما قضيتان جوهريتان في الطرح البنيوي التكويني، مع أن التغطية النظرية لم تشملهما، ولا كان لهما حظ في مقدمة هذه المقاربة التطبيقية التي استهلها باستشهاد لهنري جيمس _حول تفرد الرواية بما تملكه من مطاطية ومرونة_ عتبة تمكنه من الإدلاء برأيه في شأن رواية (بدر زمانه) التي "تربك القارئ بالتشعب والتنوع سواء في تقنية السرد أو في أسلوبها ولغتها وأحداثها"[3] يفضل من خلالها تقديم تشخيص أولي لما تتميز به الرواية من خصوصية على مستوى البناء والمضمون قصد تهيئة القارئ لخوض غمار هذه التجربة.

[1]_ بعلي حفناوي، تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص210.
[2]_ ينظر: المصدر نفسه، ص217.
[3]_ محمد ساري، الأدب المجتمع. ص 68.

يأتي على تلخيص مضمون الاستهلال الذي جاء على شكل شعر ملحون "حيث ينشد الراوي حكاية (بدر زمانه)، الأمير الذي تربي وسط البراءة والخير والمحبة ثم فجأة عرف الغدر والدسائس وشر العباد"[1] مركزا على جانب القيم الإنسانية في الصراع القائم _ منذ الأزل_ بين الخير والشر، بعيدا عن التعليق على الجانب الشكلي وطبيعة الخطاب الذي عرف تحولا في صيغته "مباشرة، وبدون أية مقدمات أو أية إشارة سردية توحي بالانتقال، يضع الكاتب قارئه أمام حوار مختصر، تنطلق به شخصيات مجهولة، لا يصور منها شيئا، تتسائل متحيرة عن بطل اسمه أحمد، سجن لم يعرف أحد لماذا"[2]، تمثيلا لما يتم تداوله في الشارع من تساؤلات وتبادل لمعطيات حول حادث سجن أحمد، فيسجل للمحيط الاجتماعي حضوره الأول ممهدا لانطلاقة سير الأحداث.

يحدد محمد ساري بناء على افتتاحية الرواية التي ضمت قصيدة الشعر الملحون والحوار المباشر مضمون القصة، حيث "تختلف الفقرتان من حيث تقنيتها، ولكنها تعبر بوضوح عن فكرة واحدة هي مأساة البطل البريء المظلوم"[3] التي تمثلها كلا من شخصية بدر زمانه وشخصية أحمد في ملمح عام لأحداث القصتين، اللتين تجمعهما الرواية جنبا إلى جنب، و"بعد هذه التوطئة، يدخلنا الكاتب في عالم السرد_ من خلال البطل الذي يبدأ الحكاية من أولها، أي من أول صورة التقطتها ذاكرته وهو بعد لم يزل طفلا صغيرا، صور باهتة، تعكس أول إدراك ووعي بالعالم الخارجي"[4] فيعود الروائي إلى زمن طفولة البطل أحمد واحتكاكه الأول بمحيطه الخارجي الذي يصفه محمد ساري بالباهت استنادا إلى عاملي السن والإدراك في تلك المرحلة العمرية.

يعرض مسألة البناء الروائي في رواية (بدر زمانه) الذي يتألف من قصتين متوازيتين تعرض "الحكاية الأولى (حكاية أحمد وعائلته وحيّه) حكاية واقعية في أبسط معاني الواقعية، أي محاولة تصوير

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص 68.
[2] _ المصدر نفسه، ص 68.
[3] _ المصدر نفسه، ص68.
[4] _ المصدر نفسه، ص68.

حوادث حدثت بالفعل أو يحتمل وقوعها يوميا (...) الحكاية الثانية حكاية متخيلة بمعنى ابتعادها عن محاكاة واقع ندركه أو نعرفه في حياتنا اليومية. تخيل الكاتب شخصيات وأحداث في زمان غير زماننا ومكان غير مكاننا"[1]، فتستمد الأولى واقعيتها من محاكاتها للواقع المعاش حاليا، في حين تجنح الثانية نحو الخيال لانفلات زمانها ومكانها عن دائرة التحديد، وتخالف شخصياتها المألوف والمعتاد، تندرج ضمن القصص الشعبي يرويها سجين لتسلية زملائه في السجن.

يطرح في السياق ذاته أهم أوجه الاختلاف والتباين في مكونات الخطاب بين القصتين، فإن كان السرد في الأولى يتم على لسان البطل، بضمير المتكلم، فإنه في القصة الثانية، سارد خارج حكائي، غير مشارك في الأحداث، أما "لغة السرد في الحكاية الأولى هي أقرب إلى اللغة الروائية بمعناها الحديث، أي أن التراكيب اللغوية المستخدمة وكذا القاموس اللفظي، ينتميان إلى الكتابة الحديثة، (...) أما لغة السرد في الحكاية الثانية، فهي لغة الحكي المعروفة في القصص الشعبي، أي أنها تبتعد عن التفاصيل والجزئيات لأنها توجه أصلا إلى سامع وليس إلى قارئ"[2] فتتخذ منطق السرد الكلاسيكي الذي تميزت به الحكايات العجائبية في القصص العربي القديم.

يوجه محمد ساري _في ختام تناوله للجانب الشكلي للرواية_ القارئ نحو الأشكال التعبيرية المتاحة في الرواية المعاصرة، التي جعلت الروائي مبارك ربيع لا يتردد "في استغلال مختلف الوسائل التقنية الأدبية للتعبير عما يريد إيصاله للقراء. إن الرواية عنده ليست الشكل التقليدي في استخدام السرد والوصف والحوار بل الرواية هي بحث دائم عن أشكال تعبيرية جديدة"[3] على غرار القصائد، المشاهد المسرحية، الحكايات الشعبية وغيرها، إلا أن هذا التنوع لم يطل جانب القيم في الرواية، الذي اختصره محمد ساري في" عبارة قصيرة: "يحتوي المجتمع على الشر أكثر مما يحتوي على الخير، ويتغلب

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص69.
[2] _ المصدر نفسه. ص69،70.
[3] _ المصدر نفسه. ص70.

الأول دائما على الثاني"[1] وهي رؤية تشاؤمية ويائسة، تحمل معاني الاستسلام والهزيمة وهي تصاحب رحلة البحث عن القيم الأصيلة في الوسط الاجتماعي.

يحدد محمد ساري الإطار الزمني والمكاني لأحداث القصة التي جرت وقائعها في فترة الستينات والسبعينات بالدار البيضاء بالمغرب، وهي إحداثيات تساعد على معرفة طبيعة المجتمع الذي انبعثت منه فكرة هذا العمل الإبداعي، لينتقل إلى داخل القصة، مستهلا مقاربته النقدية بوصف الحالة النفسية التي عاشها البطل/السارد في مرحلة الطفولة في ظل الكوابيس المتكررة، فكان "يستيقظ الطفل مفزوعا، يستغيث بأمه التي تضمه إلى صدرها لتزيل عنه الخوف والقلق. إن هذه الصورة مناقضة تماما لما ينبغي أن يعيشه الأطفال من حب ومودة وأحلام لذيذة وحنان"[2] في كنف جو عائلي يسوده الحب والتفاهم وهو ما لم يحظ به البطل في بيت عائلته لا في الواقع ولا في الحلم.

تصدر الكوابيس والأحلام المزعجة عن لاوعي الطفل/ السارد فتعبر عن حالة الرعب التي يعيشها تحت سلطة الأب الذي كان يتمثله في صورة مفزعة "عندما كنت أسمع حكايات العفاريت، كنت أتصورها على عظمة الحاج مهدي، مضخمة أكثر بعض الشيء مع مميزات النار المتطايرة من المنخرين والعينيين، والقدرة على كلمتان فيكون، وما شابه ذلك"[3]، فيجد ذلك التوافق بين الصورة الذهنية للعفاريت ومواصفات أبيه الجسدية، ضخامة وشراسة، وسطوة فلا "سلطة إلا سلطته ولا يسمح برأي يخالف رأيه، ويجبر كل أفراد عائلته على الطاعة العمياء، وتطبيق أوامره بحذافيرها. ويستعمل في ذاك التهديد بالقوة العضلية حتى صار الأولاد يخافون منه إلى درجة الفرح بغيابه"[4] فيشتغل مخيال الطفل في رسم صورة للعفاريت يكون فيها شكل الأب وضخامته معيارا للقياس.

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص71.
[2] _ المصدر نفسه. ص 71.
[3] _ ربيع مبارك، بدر زمانه. ص12.
[4] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص 71.

يتعرض السارد/ البطل في فترة طفولته لعامل آخر، يهدد سلامه الداخلي ويثير فيه الهلع والخوف الشديد، فإذا كانت سيطرة الأب تخيم على المحيط الداخلي والمباشر مع شخصية أحمد (البطل) فإن شخصية الشرطي ترتبط بالمحيط الخارجي لدائرة تواجده، فمنذ "الصغر يتولد لدى الطفل شعور بالخوف من الشرطي الذي يمثل القمع والردع النهائي وسينمو هذا الشعور معه، إلى درجة أن جسمه يرتعش كلما شاهد شرطيا ببذلته الرسمية، هي صورة "عم بو شعيب" البوليسي التي مازالت راسخة في ذاكرته، هذا الشرطي الضخم الذي يقضي يومه مطاردا أطفال الحي، يمنعهم من اللعب والركض في الشوارع، يطاردهم بأسئلته.."[1] فخوف أحمد من الشرطي لا يقل عن خوفه من أبيه، شخصيتان متشابهتان الأولى تمثل السلطة الأبوية ومن ثم العرف المجتمعي والثانية تمثل السلطة.

يواصل محمد ساري رصد البنيات الدالة على قسوة الأب في تعامله مع أبنائه التي جاوزت الحد المعقول، فقد "أغلق باب الغرفة عليهما بقوة من الداخل، سمعنا حديثا، لم نتبين منه إلا صوت استرحام، ثم أخيرا صراخا متعاليا، انهال عليه بالسوط. دهر طويل مضى قبل أن يتميز السوط وحده عن الصراخ الذي اختنق"[2]، فيثير (السوط) _بوصفه دالا_ لدى محمد ساري فكرة التعذيب الجسدي الذي كان يلقاه العبيد عند الخطأ أو التقاعس أو العجز "هذه هي الطريقة التي يربي بها الحاج مهدي أولاده: الزجر، الضرب، الشتم، التهديد، وعدم فتح أي حوار معهم. هو صاحب الأمر والنهي. هو السيد وهم العبيد."[3] ما يستوجب التسليم المطلق لسلطة الأب العليا التي لا تقبل أي شكل من أشكال الحوار أو النقاش، أو الرفض.

يعمل الأدب على تمثيل البنية المجتمعية العميقة، يعبر عنها، ويتوجه إليها، وبالاحتكام إلى التحديد الزماني والمكاني للقصة، يبدو تصور محمد ساري اتجاه سلوك الأب أمرا مبالغ فيه، لأن "بنى النظام الأبوي في المجتمع العربي على مدى المئة عام الأخيرة لم يجر تبديلها أو تحديثها، بل أنها

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص 72.
[2] _ ربيع مبارك، بدر زمانه. ص16.
[3] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص72.

ترسخت وتعززت كأشكال "محدثة" مزيفة. ذلك أن اليقظة العربية أو النهضة التي شهدها القرن التاسع عشر لم تعجز عن تفتيت أشكال النظام الأبوي وعلاقاته الداخلية فحسب، لكنها عمدت أيضا وبإشاعتها ما أطلقت عليه لقب اليقظة الحديثة، إلى توفير تربة صالحة لإنتاج نوع هجين وجديد من المجتمع/الثقافة –أي مجتمع/ ثقافة النظام الأبوي المستحدث الذي نراه ماثلا أمامنا في الوقت الراهن."[1] ومن ثم لا يمكن دراسة الظاهرة في ذاتها وبمعزل عن المجتمع، طالما أن البيئة العربية كانت تحتكم دائما لسلطة الأب.

يتجاوز الأب بما يملك من سلطة مرحلة تقليص الحريات إلى الحق في مصادرة الأحلام، حين تزوج فاطمة أمام صمت الجميع وتسليمهم، متجاهلا مشاعر ابنه أحمد اتجاهها، فيعلّم "الأب أولاده الطاعة العمياء للسلطة الأقوى منهم مثلما يمتثل هو لأوامر السلطة الحاكمة والتعامل معها بحماس وحكمة، إنه مواطن صالح، وديع، يعتبر نفسه جزءا من العالم القائم، فيعمل على الدفاع عن هذا المجتمع مهما كانت طبيعته (...) يشعر كأن سلطته على عائلته مستمدة من النظام القائم،"[2] فتتجاوز مسؤولية الأب حدود البيت نحو مستوى أعلى يرتبط بالمجتمع والدولة، حيث"يشير مفهوم النظام الأبوي المستحدث على السواء إلى بنى كبرى (المجتمع، الدولة، الاقتصاد) وبنى صغرى (العائلة أو الشخصية الفردية)"[3] وممارسة السلطة تستدعي أيضا الحفاظ على كيانها وهيبتها والحرص على استمراريتها وضمان بقائها، داخل البيت وخارجه.

يجعل محمد ساري من الحكاية الثانية في رواية (بدر زمانه) منطقة أقل حضورا على مستوى خطابه النقدي، حيث اكتفى بتلخيص مضمون القصة في فقرة واحدة ليعقبها بتعليق طرح فيه جملة من الإشكاليات التي لم تلامس نص الرواية بقدر ما اتسمت بطابع العموم، "فرغم المحاولة المحكمة،

[1] _ هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي. تر: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص22.

[2] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص73.

[3] _ هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي. ص21.

والنية الطيبة، تبوء التجربة بالفشل الذريع. هل يعني هذا أننا أمام يأس كلي من الإصلاح والتغيير، أم أننا أمام طريقة خاطئة في محاولة القضاء على الظلم والجور؟ أننا أمام لغز لم يجب عنه مبارك ربيع، جهرا داخل النص، بل ترك الباب مفتوحا للاستنتاجات المحتملة، والتحليلات الممكنة، ذلك أن الفشل لا يعني بالضرورة عدم صحة الطريقة"[1] ما جعله يقترح البديل باستئصال كل ما له علاقة بالماضي وغرس بذرة جديدة لضمان عدم فسادها لاحقا أو تأثرها بالمحيط الفاسد من حولها.

يدوّن محمد ساري مرحلة سقوط الحكم الأبوي على إثر الفاجعة التي ألمت بالأب فأتت على جبروته، فتنهار "صحة الأب ويصاب في شرفه نتيجة سلوكه المتجبر إذ تخونه زوجته الثانية فطومة مع ابنه الأصغر أحمد ثم تقرر الهروب من البيت بحيث لا يعلم توجهها أحد. شعر الحاج مهدي أن كرامته قد أهينت في أعز عناصرها: الرجولة، يقرر إراديا المكوث في البيت والعزلة الكلية عن العالم الخارجي إلى أن وافته المنية"[2] وفي مقابل هذا الحدث المهم يحقق أحمد نجاحه الاجتماعي بعد إنهاء الدراسة، التوظيف والزواج وتأسيس عائلة "ينجب أطفالا ليربيهم تربية مغايرة تماما لما تعلمه من أبيه الحاج مهدي. يعلمهم الحرية ويمنح لهم الحنان الأبوي ويقيم معهم حوارا ونقاشا دائمين. وتعرف هذه العائلة الصغيرة السعادة الحقيقية"[3] التي سرعان ما يأفل بريقها بسبب حالة أحمد اللامتوازنة جراء أثار النظام الأبوي السابق عليه.

يستدعي محمد ساري مقولات المنهج البنيوي التكويني سندا يحاول من خلاله إيجاد تفسيرات أو إجابات لإشكالياته السابقة بدءا بمسألة البحث عن القيم الأصيلة، وإسقاطها على اجتهاد أحمد شخصية البطل في الحكاية الأولى في "بناء عائلة سعيدة بطريقة تختلف عن طريقة أبيه، ولكنه يفشل فشلا ذريعا، لأن المجتمع يقف ضد مشروعه المثالي المبني على البراءة"[4] ومحاولة شخصية الحكيم في

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع. ص74.
[2] _ المصدر نفسه، ص74.
[3] _ المصدر نفسه، ص74.
[4] _ المصدر نفسه، ص75.

الحكاية الثانية إنجاح "(مشروع تغيير الملك الجبار، شهراموش) يقوم بمحاولة فاشلة (بحث متدهور) داخل المجتمع الذي تأكله سوسة الفساد (مجتمع متدهور أيضا)[1] ليلقى هو الآخر النتيجة نفسها، الفشل، الهزيمة، الاستسلام أمام الشر الذي انتصر على الخير.

ينتهي محمد ساري وبناء على ما آلت إليه أحداث القصة إلى وصف رؤية العالم في رواية (بدر زمانه) بالتشاؤمية، على الرغم مما احتوته من رغبة وصراع من أجل تغيير نظام القيم السائد إلا أن مصيرها كان الفشل، ليتخطى مستوى المتن الروائي، ويموضع هذه الرؤية على مستوى أشمل أين تصبح "هذه النظرة المتشائمة لها ما يبررها في الواقع السياسي العربي إذ فشلت كل التجارب التي نادت بالثورة وبالوحدة منذ منتصف هذا القرن. كانت مشاريع هذه الحركات طموحة وتنادي كلها بالعدل والحرية والوحدة ولكن بعد سنوات من بدء التجربة. تتجلى للعيان محدودية هذه الحركات وعجزها في تحقيق مشاريعها السياسية والاجتماعية، إلى درجة أصبحت فيها كل الأنظمة السياسية في الوطن العربي بعيدة عن قيم الحرية والمساواة والسلم"[2]، فيجعلها رؤية شاملة ذات أبعاد سياسية وإيديولوجية، واجتماعية، طالما أن الصراع بين الشر والخير قائم منذ بدء الخلق وأزلي.

يختتم محمد ساري هذه الدراسة التي تناول فيها قضيتي الصراع ورؤية العالم، بالإشارة إلى رؤية الكاتب ربيع مبارك من خلال روايته، معتبرا إياها "رؤية تؤمن إيمانا مطلقا بضرورة التغيير وإحلال الخير بدل الشر، ولكنها تدرك الإمكانيات المحدودة لمحاولة القضاء على الظلم والجور والفقر"[3]، وإن كانت رؤية العالم عند كاتب معين تقتضي البحث في مجموع مؤلفاته لا الاكتفاء بعمل فني واحد. وإلى جانب الحضور القوي للجانب النظري في (الأدب والمجتمع) إلا أن محمد ساري لم يوظف أيا من مصطلحات المنهج البنيوي التكويني في مقاربته التطبيقية، وحتى في محاولته فهم النص في داخله وشرحه من خلال إدراجه في بنية أوسع وأشمل تمثلت في المجتمع الذي نشأت فيه، نجد أنها لم تتعد

[1] _ محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص75.
[2] _ المصدر نفسه، ص76.
[3] _ المصدر نفسه، ص76.

حدود قراءة مضمون النص، وتقديم انطباعات حول سلوكيات الشخصيات، وأفكارها ولم تبلغ العمق الذي يجعلها تبلور رؤية للعالم.

ج_ رؤية العالم من منظور سيدي محمد بن مالك "في روايات عبد الحميد بن هدوقة"

يهدف الباحث سيدي محمد بن مالك بإصدار كتابه الموسوم (رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة)[1] الذي يعد تتويجا لأبحاثه النقدية التي تناولت في أغلبها الأعمال الروائية الجزائرية إلى الكشف عن تمظهرات رؤيا العالم والبحث في تجليات الوعي المجتمعي الجزائري بناء على مقاربة مجموع روايات بن هدوقة. ولئن اعتمد المقاربة السوسيوشعرية تركيبا منهجيا للدراسة فلأن "مقاربة تؤلف بين شعرية النص واجتماعيته ستسد النقص المنهجي الذي شهدته البنيوية التكوينية"[2] بشكل عام، أما فيما يتعلق بمقاربته النقدية السابقة الذكر، فيوضح أن عملية "التوفيق بين النص _الشخصية والمجتمع_ الإنسان ستتلافى خطر الوقوع في شرك النظرة الأحادية لنصوص بن هدوقة وهو خطر لم يتجاوزه ممثلو الاتجاه الاجتماعي بل الأيديولوجي الذين نزعوا في تحليلاتهم نزوعا عقديا جليا "[3] مشيرا إلى الدراسات السابقة التي ارتكزت على البعد الواقعي والاجتماعي على حساب الجانب الفني والجمالي.

يراهن الباحث على فكرة الصراع الذي تعيشه الشخصية على صفحات الأعمال الروائية في تحديد أنماط رؤية العالم وتمظهراتها، التي لا يمكن الكشف عنها بمعزل عن الوجود الاجتماعي لشخصية الفرد في ظل ما تعانيه على أرض الواقع من هواجس وانفعالات، حيث "تعيش الشخصية الروائية قلقا وتوجسا دائمين في صراعها المرير مع الواقع المتشيء الرتيب غير واثقة من بلوغها بر الأمان. وبهذا الشكل، تتململ الشخصية، في الرواية، بين وعي واقع ينضح بالتخلف والاضطهاد

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيوشعرية. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.
[2] _ المصدر نفسه، ص12.
[3] _ المصدر نفسه، ص12.

والاستغلال ووعي ممكن تتوق من خلاله إلى الانعتاق والنماء والخير"[1] ومن ثم خص المقدمة بالحديث عن أهمية الصراع في الرواية، وأنواعه، وعلاقته بالشخصية الروائية، وارتباطه بالتحولات الاقتصادية، لإبراز دور هذا المكون الخطابي في الرواية الجزائرية _ممثلة في نصوص عبد الحميد بن هدوقة _حيث يعكس حالة الاضطراب التي يعيشها الفرد الجزائري في وجوده الاجتماعي وصراعه مع واقعه.

استأثر المدخل بعرض نظري استمد معطياته من المرجعية الغربية، حيث سيطرت مصطلحات البنيوية التكوينية ومقولاتها على مجريات البحث في محاولة لتقريب مفاهيم كل من الوعي الإشكالي، ورؤيا العالم، والإيديولوجيا، والشخصية الروائية للقارئ، وتمهيدا لما تحمله فصول الكتاب من قضايا تنوعت فيها الطروحات النقدية بتنوع الروايات المدروسة بين: (الوعي ووساطة الفعل في رواية ريح الجنوب)[2]، (السردية ورؤية العالم في رواية نهاية الأمس)[3]، (الفضاء والأيديولوجيا في رواية بان الصبح)[4]، (المرجع التخييل في رواية جازية والدراويش)[5]، وأخيرا (الزمكان والرؤية المأساوية في رواية غدا يوم جديد)[6] مستجيبا لدواعي شعوره بالارتياح اتجاه روايات بن هدوقة من جهة، ونزوحه نحو العمل على الإحاطة بالظاهرة وتناولها بوصفها كلا متكاملا[7] من جهة أخرى، ما يتيح له حسن استغلال مكونات السرد من: شخصية، وحدث وفضاء وزمن، والاستفادة من تلاحم دلالاتها وانسجامها مع بعضها.

يتوجه الباحث سيدي محمد بن مالك في هذه المقاربة النقدية نحو "التعامل مع النص الروائي بوصفه مجموعة من العناصر المندغمة، فلا تفصل بين الشخصية والحدث الذي يند عن فعلها المادي أو الكلامي، ولا في الحدث والمكان الذي يحتضن الفعل، ولا بين المكان والزمن الذي ينظم الحدث

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص11.
[2] _ المصدر نفسه، ص47.
[3] _ المصدر نفسه، ص95.
[4] _ المصدر نفسه، ص.141
[5] _ المصدر نفسه، ص187.
[6] _ المصدر نفسه، ص231.
[7] _ ينظر: المصدر نفسه، ص14.

في موضع ما"[1]، كما يستعين في إبراز مختلف الرؤى التي تتضمنها روايات عبد الحميد بن هدوقة، ورصد تمظهراتها على مستوى الخطاب الروائي، وتقصي دلالاتها المرجعية "بأدوات إجرائية مستمدة من نظريات وتيارات متنوعة مثل البنيوية باختلاف اتجاهاتها من مورفولوجيا وشكلانية وشعرية وسرديات، والسيميائية السردية والخطابية، والسوسيولسانية والتأويلية"[2]، مستفيدا مما تتيحه له هذه المزاوجة بين المناهج من الحصول على حرية أكبر للإحاطة برؤية العالم المتضمنة في النص الروائي والقائمة على التفاعل بين النص، والشخصية والمجتمع.

1_عبد الحميد بن هدوقة ورواية "غدا يوم جديد":

تشكل أعمال عبد الحميد بن هدوقة الروائية مشروعا أدبيا اتسم بالاتساق والتماسك منذ إصداره أو رواية له (ريح الجنوب) سنة 1970 وعدّت النموذج الأكثر اكتمالا مقارنة مع سابقيها، ليتعزز مساره الروائي بتأليف :نهاية الأمس، بان الصبح، الجازية والدراويش، وغدا يوم جديد، حيث استطاع أن يلون كل واحدة منها بأدوات فنية متفردة مكنت من إضفاء لمسة متميزة طبعت الرواية الجزائرية بشكل عام، وهي التي رصدت أحوال الشعب الجزائري فترة السبعينيات وصورت ملامح اليومي من حياته وسط الاضطرابات التي عرفتها فترات ما بعد الاستقلال من صراع حول السلطة، وآخر تنازعته التوجهات الفكرية والإصلاحية ذات البعد الاشتراكي في محاولتها التصدي لقيم البرجوازية التي صنعت مأساة المجتمع الجزائري، وأسهمت في تخلفه ومعاناته.

أرّخت رواية "غدا يوم جديد"[3] لمرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر الحديث، حيث شهدت فترة الثمانينيات منعرجا خطيرا أفقد الفرد الجزائري ثقته بمجتمعه، وعصف بثوابته وقيمه وجعله يتخبط في الحيرة والقلق والشك وعيش حالة من التفكك والضياع وفقدان الآمان، دفعت بالكاتب ابن هدوقة إلى سلك طريق جديد في بناء الشكل الروائي بما يتناسب وعمق الأزمة، موضحا "حاولت (...) أن

[1]_ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ص 13، 14.

[2]_ المصدر نفسه، ص13.

[3]_عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، ط1، 1992.

أعالج نقاط التأزم الرئيسية في الوضع الجزائري بصفة تدخل أكبر قدر من المستقبل في الحاضر، وتبتعد عن المضامين الجاهزة والأشكال النابعة من مراكز خارجية، اعتقادا مني بأن الانطلاق من المعطيات التاريخية المحلية لكل قطر عربي لو روعيت في أعمالنا الأدبية لأرجعت لنا شيئا من الكرامة، وجنبتنا كثيرا من مزالق الاستلاب"[1] لتغدو هذه الرواية شاهدة أيضا على التحول الذي عرفته الكتابة الإبداعية من توظيف للتجريب في الأعمال الروائية خدمة لشعرية النصوص الأدبية وجماليتها.

اتخذت الرواية شكل اعترافات، استسلمت الساردة من خلالها للبوح بكل ما تعرفه من خبايا وأسرار أمام الكاتب الذي يؤدي دور متلق أول لسيل أفكارها وسرد أحداث ماضيها، ما جعل "الرواية في بنيتها الجمالية، تأخذ شكل لوحات منفردة، تطول أو تقصر بحسب المعنى المراد التعبير عنه، التي لا يربطها سوى خيط ماضي الشخصية المحورية، لدرجة تكون بعض اللوحات أو الفواصل قصصا قصيرة قائمة بذاتها."[2] اعتمد فيها الروائي على الاسترجاعات استجابة لبوح الذاكرة في ارتدادها للماضي الذي يغطي مساحة زمنية تعود إلى الثلاثينات من القرن الماضي وتمتد إلى فترة الثمانينات منه، حيث تتفاعل شخصيات الرواية على اتساع هذا الفضاء الزمني لترسم وقائع وأحداث عايشها المجتمع الجزائري في حلمه بغد جديد.

2_ رؤية العالم والإيديولوجيا في رواية "غدا يوم جديد" من منظور سيدي محمد بن مالك:

يعرض الباحث سيدي محمد بن مالك مفهوم رؤية العالم ضمن الإطار التاريخي الذي مهد لظهور التشيؤ في المجتمع الغربي وتطوره وتأثيره على الأفراد عبر مراحله الثلاث: الاقتصاد الحر، الامبريالية، واقتصاد السوق، ومدى انعكاس البنية الاقتصادية التي أفرزها المجتمع الرأسمالي على بنية الرواية التي اتسمت خاصة بتراجع وانحسار دور الفرد مقارنة مع اكتساح الأشياء مجال الحضور على

[1] _ أنيس بن هدوقة. السيرة الكاملة لعبد الحميد بن هدوقة. 2020/07/09. 19:06.
http://www.benhedouga.com/content

[2] _ بعلي حفناوي. تحولات الخطاب الروائي الجزائري: أفاق التجديد ومتاهات التجريب. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص193.

مستوى البناء الروائي، وأصبح الوعي الطبقي الذي اقترحه لوكاتش غير قادر على تغيير هذا الواقع بعد أن تلبست مظاهره المختلفة بطبقات المجتمع كلها بما فيها الطبقة العاملة، في مقابل مفهوم الوعي الجماعي الذي طرحه غولدمان حين اهتم "بالكشف عن العلاقة الجدلية بين البنية الروائية والبنية الذهنية لجماعة اجتماعية"[1] فيفرز رؤية للعالم تعبر عن نشاط جمعي بوعي فردي يمثله المبدع.

يستند في تحديد مفهوم رؤية العالم إلى تعريف لوسيان غولدمان الذي يريد بها "جملة الطموحات والمشاعر والأفكار التي توحد أعضاء جماعة ما (غالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعلها تعارض جماعات أخرى"[2] حيث تجتمع البيئة والمحيط الاجتماعي في تشكيل رؤية للعالم تبقى من خصائصها القابلية للتغير بفعل تأثير العوامل الخارجية التي يفرزها الواقع الاجتماعي وتؤثر على الوعي الجماعي، "وهذا ما يجعل رؤية العالم واقعة اجتماعية يعبر عنها في العمل الأدبي من قبل مؤلف يمتلك الحرية في تشكيل عالم من الأحداث ينتظمه زمن ويحده مكان وتصطخب فيه شخصيات،"[3] فالوعي الفردي ممثلا في المؤلف يعمل على صياغة الوعي الجمعي الحامل لفكر الجماعة ضمن عمل فني يعبر عن رؤية محددة للعالم .

يتوسع الباحث سيدي محمد بن مالك في تناوله مقولة رؤية العالم ليطرح فكرة تجسيدها على مستوى العمل الإبداعي حيث "لا يكتفي الروائي بتحديد رؤية جماعة معينة للعالم، بل يجهد نفسه لتبرير قناعاتها وآمالها وأهدافها وتثبيتها بما يوافق وعيها الممكن،"[4] حين يسند هذه الرؤى إلى شخصيات من الرواية، فتنعكس من خلال أفكارها ومواقفها، أفعالها وسلوكاتها. ومن ثم يرتهن التعدد في الرؤى لاختلاف زوايا النظر التي يصنعها المحيط النفسي والاجتماعي للشخصية وكذا مرجعياتها الفكرية، لتضطلع "بوظائف كثيرة ليس فقط على مدى العصور كما يخال غولدمان ولكن في الزمن

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص27.

[2] _Lucien Goldmann. le dieu caché. p26

[3] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص 29.

[4] _ المصدر نفسه، ص29.

الواحد، مما يؤدي إلى تأجيج الصراع بين الجماعات المتناقضة، فقد تكون الرؤية ثورية، أو محافظة أو انتهازية أو متشيئة، أو دينية أو إشكالية أو قومية أو مأساوية..."[1] وهي لا تتأتى بشكل جلي وواضح إنما يثيرها انفعال الفرد في صراعه مع ذاته، وواقعه المعيش، وسعيه نحو تحقيق واقع مأمول.

حفلت النصوص الروائية بموضوعات الجمالية الماركسية التي حملت أفكارا ثورية وتطلعات حزبية ونضالا نقابيا ونزاعات اجتماعية ويوميات لأفراد الطبقة العاملة، فانبثقت عنها طروحات فكرية ورؤى، تقاطعت فيها حسب سيدي محمد بن مالك رؤية العالم مع الإيديولوجيا التي تعبر عن "جملة من الأفكار والتصورات تختص بحزب أو سلطة أو جماعة أو شريحة أو طبقة، تزعم المصداقية والعصمة من الزلل وتنظر إلى المستقبل نظرة تفاؤلية تحاول حمل المجتمع كله عليها."[2] وفي الحين الذي تسعى فيه رؤى العالم إلى التلاحم والتكامل في ما بينها، تعمل الإيديولوجيا على "تقزيم الأيديولوجيات المعارضة لها في الواقع والتقليل من غلوائها (...) فهي نظرة واقعية متطرفة لا يهمها إلا بلوغ الغايات وتحقيق المنافع."[3] ومن ثم فهي منغلقة على ذاتها، تتسم بالثبات ولا تخضع للتحول أو إعادة التشكيل بعكس رؤية العالم التي تساير مختلف التغيرات والتطورات التي تلحق الوعي الجمعي.

يصوغ الروائي المعطى الإيديولوجي في الرواية بوصفه مكونا جماليا ذا بعد دلالي، فيعمل على تقديمه ضمن مجموعة من الأفكار والرؤى المتعارضة بعيدا عن الطرح الجاهز، كما "لا يبسط كاتب الرواية أيديولوجيته بشكل تقريري مبتذل، وإنما يبرر رؤيته وينافح عنها من خلال اللغة المتخمة بالأيديولوجيات ورؤى العالم، ذلك أنه، وهو يهم بتجسيد وعيه الجماعي، يستعمل التعدد الإيديولوجي في الواقع كمادة جمالية يقيس بها مصداقية رؤيته وقدرتها على الحوار والإقناع، بإسناده إلى شخصيات اجتماعية تعيش في فضاء لا مركزي يقوم على تعدد الأساليب وتشعب الأصوات

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص31.
[2] _ المصدر نفسه، ص34.
[3] _ المصدر نفسه، ص 34.

وتنوع الرؤى"[1] ولا يتم استكشافه إلا بمعاينة عالم الرواية الذي يغدو فضاء تموج فيه مختلف المفاهيم والتصورات وتتفاعل فيه الأفكار وتتناحر الشخصيات في إطار حياتها اليومية وصراعها مع واقعها المعاش.

يتطرق الباحث سيد محمد بن مالك في سياق اضطلاع شخصيات الرواية نفسها بمهمة عرض الطروحات الإيديولوجية المختلفة والدفاع عنها ضمن الخطاب الروائي إلى قضية الحوارية عند باختين، ذلك أن "المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (idéologéme). واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية،"[2] تتجسد في الخطاب الروائي عبر حوار الشخصيات وتصريحاتها أو من خلال المذكرات، والرسائل، والاعترافات وغيرها، كما يطرح مسألة العلاقة بين إيديولوجية الرواية والإيديولوجيا في الرواية أين "يسمح للكاتب بتمرير أيديولوجيته وتبريرها فنيا من خلال شخصية أو شخصيات لا تكون كثيرة الحضور بالضرورة،"[3] فإذا كان الصراع تذكيه الإيديولوجيات في الرواية فإن إيديولوجيا الرواية لا يمكن الكشف عنها إلا بانتهاء وفض هذا الصراع.

أ_ تمظهر الرؤية المأساوية في رواية "غدا يوم جديد":

يخص الباحث سيدي محمد بن مالك الفصل الخامس لمقاربة (الزمكان والرؤية المأساوية في رواية "غدا يوم جديد")، إلا أنه وقبل التفصيل في الدراسة يشير إلى أن ابن هدوقة لم يتجاوز "في النصوص السابقة، حدود الشكل الروائي الذي يجمع بين النزعة المأساوية التي تشي بالانفصال بين الشخصية والعالم، والصبغة الملحمية التي تعبر عن الاتصال بينهما"[4]، وهذا التراوح بين الانسجام والاندماج في العالم تارة والانقطاع النهائي أو الجزئي عنه تارة أخرى، جعل الشخصية الروائية تعيش حالة قلق

[1]_ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص36.

[2]_ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص102.

[3]_ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص38.

[4]_ المصدر نفسه، ص233.

واضطراب لم تعرفها رواية "غدا يوم جديد" التي عبرت عن "رؤية مأساوية، تنضح رعبا وشقاء، وتعبر عن رفض مطلق للمجتمع والعالم على حد سواء، وتتوق إلى الانقطاع عن الكون والالتحام بالعالم الآخر،"[1] الأمر الذي جعله يقف على تعريف الرؤية المأساوية، ومدى تأثرها بعاملي الزمان والمكان في الرواية، وعرض أنواعها وأنماط تشكلها.

استحوذ التأطير التاريخي لظهور المفهوم على تعريف الرؤية المأساوية التي استهل بها الباحث مقاربته النقدية لرواية "غدا يوم جديد"، مشيرا إلى كون "لوكاتش أول من استعمل مصطلح الرؤية المأساوية في مؤلفه "الروح والأشكال"، حين درس عددا من المآسي لكاتب غير معروف يدعى بول أرنست. ويأخذ غولدمان على لوكاتش عدم ربطه بين الرؤية المأساوية والسياق التاريخي الذي كتبت فيه المآسي المعبرة عن هذا النوع من رؤية العالم"[2] ليستفيض في وصف ظهور الحركة الدينية التي اشتهرت باسم الجانسينية وارتبطت بالوعي المأسوي، المبتلى بالخذلان والإحباط فأنتجت رؤية تعبر عن "أزمة عميقة للعلاقات بين البشر والعالم الاجتماعي والكوني"[3] خلفت انطواء على الذات، وانتهت بحالة رفض للواقع الاجتماعي وقطيعة مع العالم الخارجي.

يتحول الباحث من تعريف الرؤية المأساوية نحو رصد أنماط رؤية العالم في الرواية ما خلق نوعا من الالتباس في غياب وصف أو تعريف يربط بين هذه الرؤية وتلك، رغم إشارته إلى أنه "إذا كانت رؤية العالم تتفاءل بالمقبل من الأيام، وتحتك بالحياة معتمدة على روحها النفعية، فإن الرؤية المأساوية بأشكالها المختلفة تتراوح بين التفاؤل والتشاؤم، وتختزل صراع الذات مع العالم إلى صراع داخلي عنيف"[4] ما يحيل إلى وجود قطيعة وانفصال بينهما، في حين يوضح غولدمان بخصوص أعمال راسين وباسكال "نحن مضطرون إلى استنتاج وجود واقع ليس فرديا بحتا، يظهر من خلال أعماله. إنها

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 234.

[2] _ المصدر نفسه، ص234.

[3] _ لوسيان غولدمان، الإله الخفي. ص80.

[4] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. صص235 ، 236.

بالتحديد رؤية العالم، وفي الحالة المحددة للكتاب المذكورين، الرؤية التراجيدية التي سنتحدث عنها في الفصول القادمة."[1] وفي السياق ذاته يضيف "سبق وأن ذكرنا أن رؤى العالم المختلفة: العقلانية، والتجريبية، والرؤية التراجيدية، والفكر الجدلي ليست وقائع تجريبية، بل تصورات موجهة لمساعدتنا في دراسة الأعمال الفردية وفهمها"[2] فتغدو الرؤية المأساوية نوعا من أنواع رؤيا العالم التي تتخذ أبعادا ودلالات أكبر من مجرد الانفتاح على الخارج والتفاؤل بما هو آت.

يستنبط الباحث سيدي محمد بن مالك أنماط رؤى العالم في رواية "غدا يوم جديد" بناء على فعل الشخصية في علاقتها مع غيرها من الشخصيات وتفاعلها مع أحداث القصة، ذلك أن "الإنسان ممثلا في رواية "غدا يوم جديد" بجملة من الشخصيات تتجاذبه مبادئ وأهواء وتتقاذفه ميول وقناعات تعبر عن أنماط مختلفة من رؤية العالم، أدت كلها إلى ظهور وعي جماعي صراعي، وإن كان حواريا على مستوى الملفوظ، يستأثر كل نمط فيه برؤيته النفعية الضيقة."[3] فالاختلاف يفضي إلى الصراع الذي لا يتكشف إلا من خلال أفعال الشخصيات وأقوالها وإن كان الباحث قد أقصى سلوك الشخصية وردود أفعالها واكتفى بما يأتي على لسانها بصيغة الخطاب الحواري، ليعرض أنماط رؤية العالم تلك على "شكل ثنائيات متعارضة تعارض لسان الشخصيات الذي يجسد انتماءها الاجتماعي أو الطبقي وولاءها السياسي وفلسفتها في الحياة،"[4] فهذه الثنائيات تحمل أفكار وإيديولوجيات الأطراف المتنازعة فيما بينها وتخضع للتضاد الذي يحرك الحوار القائم بينها.

تفرض خصوصية المجتمع الجزائري على الباحث سيدي محمد بن مالك ضمن الإطار الزمني الذي تحدده وقائع القصة وبناء على ميله إلى استعراض الرؤى ضمن ثنائيات متعارضة، التطرق بداية للطابع المحافظ أين يتم التقيد بالنظام الاجتماعي المتوارث أبا عن جد، و"تميل الرؤية المحافظة إلى

[1] _لوسيان غولدمان، الإله الخفي. ص43.
[2] _ المصدر نفسه، ص ص 54،55.
[3] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص 236.
[4] _ المصدر نفسه، ص 236.

استخدام العادات والتقاليد كآلية دفاعية ضد الآخر، سواء كان مستعمرا غازيا، أو أجنبيا دخيلا، أو سلطة مركزية،"[1] فتستوقف الباحث قضايا يراها تعبر عن جوهر الرؤية المحافظة عند المجتمع الجزائري على غرار الوشم، مستدلا بموقف كل من قدور وعمته من هذه العادة، أين "تختلف الرؤيتان السالفتان، المحافظة التي تركن إلى التقليد والطرقية، والدينية التي تستند إلى النص،"[2] إلى جانب بعض المصطلحات التي تم الاتفاق على مدلولاتها والإجماع على تداولها وتوظيفها ضمن سياق معين "نظير طاعة وحلال وحرام وعيب وحياء. وتمارس هذه المفردات فعلها السحري على الرجل والمرأة اللذين يستعصمان بالتقاليد بشكل متزمت،"[3] ما جعل هذه الموروثات الثقافية تترسخ بين أفراد المجتمع وتتناقلها الأجيال المتعاقبة، لتغدو قيمة اجتماعية ثابتة تشكل وعيا جماعيا.

يشير الباحث إلى حضور البعد الصوفي في التفكير الديني لدى أفراد المجتمع الجزائري، من خلال اللجوء إلى التبرك بأولياء الله الصالحين "ذلك أن المحافظ يبحث عن أقصر سبيل لبلوغ غايته وحفظ كيانه. إنها سبيل الولي التي يؤثرها المحافظ على سبيل إعمال الفكر والتدبر"[4] دون الاستعانة بشواهد من الرواية، في حين يبرز مكانة الزوايا وبعدها الاجتماعي بتقديم شخصية الحاج أحمد الذي يجمع "بصفته ممثلا للرؤية المحافظة، بين العرف والدين كونه من أتباع الطريقة الرحمانية، فيمنحه هذا الثراء خلقا وحكمة، ويبوئه قدرا ومنزلة،"[5] وهو حال شيوخ الزوايا التي كان لها دور اجتماعي مهم في تعزيز الجانب التعليمي والتوعوي، وقد دفعهم للتحفظ في مواقفهم اتجاه الاحتلال الفرنسي "مغبة القضاء على مشاريعهم الخيرية والتعليمية التي تحفظ للناس أقل مقومات انتمائهم وشخصياتهم"[6] فتسهم في مواجهة الثقافة الغربية الدخيلة بصمت وسرية بعيدا عن عيون الآخر ممثلا في المستعمر الفرنسي.

---

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 236.

[2] _ المصدر نفسه، ص237.

[3] _ المصدر نفسه، ص237، 238

[4] _ المصدر نفسه، ص 236.

[5] _ المصدر نفسه، ص237.

[6] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص87.

تأتي الرؤية المتحررة لتعرض الوجه الآخر من الثنائية الضدية، فتمثل رؤيا معاكسة ومناقضة للرؤيا المحافظة، يجسدها الزوج الفرنسي، ويعتبرها سيدي محمد بن مالك "مبتذلة من وجهة نظر المجتمع المحافظ، لكنها تعكس عقيدة راسخة في ذهن معتنقها الذي يحصرها في الجانب الجنسي،"[1] الذي يضمن "الحفاظ على التوازن العاطفي والروحي للإنسان"[2] في حين يبقى هذا الزوج الفرنسي _ من منظور الباحث_ محافظا على إنسانيته طالما أنه "لا يعمم هذه الرؤية على مجموع القيم والأخلاق"[3] هذه الإنسانية التي جعلت من الشخصية الروائية مسعودة تتحول من فتاة ريفية بسيطة إلى امرأة متحضرة، بناء على تصريحها "علمتني تلك الفرنسية كل شيء (...)، علمتني حياتي هذه التي جعلت مني أما لوزراء!."[4] واقتصر سيدي محمد بن مالك على إدراج هذا النموذج الوحيد في إبراز أبعاد الرؤيا الرؤيا المتحررة المتضمنة على مستوى رواية "غدا يوم جديد".

تفتقد القضايا التي تطرق لها الباحث في مقاربته أبعاد الرؤيا المحافظة إلى إبراز الدلالات والقيم الاجتماعية ودورها في الحفاظ على خصوصية المجتمع والوقوف في وجه الأفكار الغربية الدخيلة على المجتمع الجزائري بما تحمله من رياح التغيير. فقضية الوشم أكبر من أن يتم تناولها على أنها مجرد عادة متوارثة والاكتفاء بالإشارة إلى موقف الدين والعرف منها، فهو يتخذ أبعادا أعمق، كونه يمثل "ميثولوجية ذلك الماضي السحيق، وأخاديد الكبت التي عرفته المرأة على تعاقب الأجيال (...) سوف يكون الوشم ورقة تعريفها القروية التي لا تبلى (...) سوف يذكرها وجهها الموشوم، إن نسيت، بانتمائها كل لحظة من لحظات عمرها. الوشم في وجهها سيكون هو ماضيها الذي لا خلاص منه"[5] منه"[5] وفي مقابل هذا البعد الاجتماعي والدلالة الرمزية القارة والثابتة في الحفاظ على الخصوصية والهوية والانتماء، يصاب قدور بالخيبة اتجاه شخصية خديجة، إذ "لن تصبح مدنية ولو طلعت

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص239.
[2] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد. ص173.
[3] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص239.
[4] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص 176، 177.
[5] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص133.

للسماء! أين ما اتجهت وأيما لبست سيعرف الناس أنها بدوية"[1] ومن ثم أصبحت ماضيا قرويا لا يناسبه بعد أن كان "ليس في وجهها ما يفرق بينها وبين الأوروبيات!"[2]وقد باءت فكرة تحويلها إلى امرأة مدنية متحضرة على غرار الأوروبيات بالفشل بعد أن ترسخت هويتها الأصيلة المحافظة فلا تبلى ولا تزول، محفورة في العمق كما الوشم.

تندرج فكرة التحرر التي أشار إليها سيدي محمد بن مالك ضمن رؤيا أشمل تتحقق وسط مجال ثقافي واجتماعي أوسع يوضح إطارها المرجعي وسياقها الدلالي، رؤية تمثلها مزاعم فرنسا نقل الحضارة إلى الجزائر، "ألم تأتهم "بالحضارة"؟ ماذا يريدون أكثر من ذلك؟ لابد إذن أن يفرحوا ويعبروا عن ولائهم للحضارة ولفرنسا أم الحضارة !"[3] وعلى الشعب الجزائري أن يكون ممتنا لهذا الاحتلال الذي يحمل طابعا حضاريا، فكل رفض لفرنسا هو رفض للحضارة "هل احتفل بمرور مائة سنة على دخول الحضارة إلى الجزائر؟ لماذا لم يحتفل؟ ما معنى ذلك؟ هل هو عدو للحضارة، أم لفرنسا؟ ألا يعرف أن الحضارة وفرنسا في الجزائر شيء واحد؟"[4]، وضمن هذه الرؤية تندرج الإنسانية التي أسهمت في تكوين شخصية مسعودة الجديدة بتحويلها من فتاة قروية بسيطة إلى ما آلت إليه لاحقا، إلى جانب الرؤية التحررية التي حصرها الباحث في الجانب الجنسي، مع أن الحديث الذي جمع بين السيدة الفرنسية ومسعودة حول التحرر الجنسي[5] يحيل في حقيقته إلى مبادئ التحرر الاقتصادي ونظام اقتصاد السوق الذي يقوم على المصلحة الذاتية، والحرية الاقتصادية، والملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، والمنافسة والمبادرة الحرة .

يعرض الباحث سيدي محمد بن مالك الرؤية الثورية في رواية "غدا يوم جديد" من خلال أفعال شخصيات يجد أنها تبلور مفهوم هذا النمط من الرؤية للعالم، حيث "تعبر جراءة المخفي بن المرابط

[1]_ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص134.
[2]_ المصدر نفسه، ص133.
[3]_ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص47.
[4]_ المصدر نفسه، 54.
[5]_ ينظر: المصدر نفسه، ص 173.

في مقارعة المحتل عن رؤية ثورية جذرية تبتغي اقتلاع الهيمنة الاستعمارية التي استعبدت العباد وخربت البلاد (...) وقد سمت به جراءته إلى مصاف الأبطال القوميين"[1]. لتظهر في المقابل صورة أخرى مختلفة، يجسدها قدور الذي لم تكن ثورته " تتجاوز عضلاته إلى عقله، فقد كان شديد الغيرة سريع الغضب، وهو ما انتهى به إلى محجر "المسيو آلبير" ثم إلى سجن "سان لوران" بكيان،" إلى جانب محدودية فهمه للأمور واستيعابه، إذ لم يكن " ليدرك ما ترمي إليه أحاديث العقبي وابن باديس (...) من شحذ الهمم لمجابهة العدو،"[2] أما النموذج الثالث الذي يثري أبعاد الرؤية الثورية في الرواية فيمثله "راشد النقابي الذي صرخ في وجه فرنسا مبديا سخطه من الأحكام القاسية التي أصدرتها المحكمة الاستعمارية في حق متهمين."[3] ومن ثم يستنبط رؤية العالم الثورية بناء على النماذج الثلاث كونها تجمع بين الفعل الثوري الواعي، والشعور الثوري _ طالما أنه لم يكن مصحوبا بتخطيط مسبق_، والعمل الثوري النقابي.

تأتي الرؤية الانتهازية المبنية على اقتناص الفرص والرغبة الشديدة والمستمرة في جمع الثروة والاستحواذ على ممتلكات الغير ممثلة في شخصية عزوز الذي يتظاهر "بالتوحد مع الجماعة المحافظة عبر احترام عاداتها وتقاليدها، ومداراة حبه للأرض والمال بكراهيته لإهمال والإسراف والقيل والقال، وانتمائه، حقيقة، للجماعة الانتهازية،"[4] بناء على شهادة الشخصية مسعودة فهو "رجل جشع، قاس، ظالم، يبيع أمه، لو كانت له أم من أجل المال! كل شيء عنده يباع."[5]، ويعرض سيدي محمد بن مالك جملة من الاستشهادات التي تثبت صفته الانتهازية التي انتهت بتصنيفه عظيما طالما أن تصرفاته صاحبها الذكاء والفطنة، تقول مسعودة: "عزوز العظيم، وإن كنت أكرهه، لأنه عظيم، سيطر على كل أغبياء القرية وجبنائها، فتصرف في أملاكهم وفي أرواحهم! كان عظيما، لأن الحياة يا

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص240.
[2] _ المصدر نفسه، ص241.
[3] _ المصدر نفسه، ص241، 242.
[4] _ المصدر نفسه، ص 242.
[5] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص93.

ولدي لا تحب الضعفاء ولا الجبناء ولا المنتظرين! "[1] ويشترك في تكوين رؤية الانتهازية بحسب الباحث وبناء على ما جاء في الرواية "أولئك الذين"يتنابزون بالقصور والدور والأرصدة في البنوك الأجنبية"[2] مع أنه لم يحدد من تكون هذه الفئة واكتفى بوصف الساردة مسعودة، فهل يقصد بهم كبار المسؤولين في الدولة أم كبار التجار ورجال الأعمال أم رجال السياسة؟؟.

انبثق فعل الشخصيات الروائية التي استقاها الباحث لتمثل الرؤية الثورية عن وعي جماعي أفرزته الظروف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية السيئة في ظل الاحتلال الفرنسي، ومن ثم كانت انعكاسا له. وتَنُاولها بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي أنتجها جعل المقاربة تقترب من تناول الشخصية بوصفها فاعلا منعزلا عن الإطار العام الذي يرسم رؤية العالم، فقد أشار الدركي الجزائري لقائده الفرنسي "أن هناك مؤامرة تحاك في الخفاء بين الريف والمدينة، لإعلان العصيان ضد الحضارة، ومحاربة الوجود الفرنسي. إن مقتل المخفي لم يجعل حدا لمؤامراته، بل غذاها لتتوسع أكثر بعده."[3] والفاعل هنا هو الشعب الذي أصبح يعي ضرورة الثورة وتحصيل الحرية والاستقلال، من بينهم قدور الذي "سمع الناس يقولون: إن الوطن أخذ بالقوة ولن يعود إلا بالقوة !"[4] ومن هنا انبثق الوعي الجمعي بالثورة ضد المستعمر، وبالمقابل تحضر خطب ابن باديس والشيخ الإبراهيمي والشيخ العقبي التي شكلت ثورة وعي وفكر، وثورة ضد الجهل والتخلف الذي رسخته الخرافات والمعتقدات. هذا إلى جانب التنظيمات[5] التي كانت تمارس النضال ضد فرنسا فتوحدهم المصلحة العليا للبلاد رغم اختلاف أفكارهم ومذاهبهم.

يحصر سيدي محمد بن مالك الرؤية الانتهازية في شخصية عزوز ما يجعل الأمر يبدو كما لو أنه معطى فردي، يشكل استثناء يتناقض والبعد الجماعي الذي تقتضيه رؤية العالم، في حين تقوم الرواية

[1] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص178.
[2] _ المصدر نفسه، ص330.
[3] _ المصدر نفسه، ص 60.
[4] _ المصدر نفسه، ص62.
[5] _ المصدر نفسه، ص ص 88،89.

ككل على إبراز درجة تفشي هذه الظاهرة، توضح مسعودة "منذ سكنت هذا القصر وأنا أرى كل يوم وأسمع ما لا يصدقه عقل. كل شيء يباع ويشترى: الأملاك، الوظائف، الضمائر، الحريات، شهادات الجهاد والنضال... كل شيء، حتى البشر !"[1] وماذا عن السلوك الانتهازي الذي مارسه المستعمر اتجاه سكان القرية التي "يتحكم فيها كل من لبس قبعة. سبعة من الأوروبيين يقيمون بها ويتحكمون في هذه القرية وفي كل القرى المجاورة"[2]، ناهيك عن الإدارة الفرنسية التي تمارس التعسف ضد المواطنين فالمهم "عند القاضي ليس العدل، إنما أمن الأوروبيين وسمعة فرنسا"[3] حيث تم الحكم عليهم ومقاضاتهم حين "امتنعوا عن تقديم المبالغ المفروضة عليهم من طرف السلطة المحلية للإسهام في نفقات احتفالات "المائة""[4] فقد اتخذت الانتهازية صورا عدة وأشكالا مختلفة حفلت بها أحداث القصة والاستدلال بشخصية واحدة من الرواية وإهمال باقي المظاهر التي اتخذت بعدا جماعيا يقزم مجال الرؤية ويضيقها.

يتخذ النمط الثالث من رؤية العالم في رواية "غدا يوم جديد" الذي ضم الثنائية (الرؤية المعتدلة/ الرؤية المتطرفة) بعدا دينيا يمثله الصراع الفكري والإيديولوجي الذي جمع بين شخصية الحبيب وأحد أساتذة الزاوية، فمن خلال "درس "علم الكلام" الذي يتعرض لموضوع حرية الإنسان، يظهر الاختلاف بين الرؤية المعتدلة والرؤية المتطرفة،"[5] التي يمثلها الطرفان، فينتهي إلى طريق مسدود يفتقد الجدال المثمر، حيث تعصب كل طرف لرأيه، فبينما يرى الحبيب صاحب الرؤية المعتدلة حسب سيدي محمد بن مالك "إننا ندرس مذاهب وأفكارا من القرن العاشر واختزلنا عشرة قرون كاملة من التطور البشري! إن ما ندرسه هنا لا يتقدم بنا إلى الأمام إنما يصعد بنا إلى أزمنة انتهى أمرها

[1] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص73.
[2] _ المصدر نفسه، ص25.
[3] _ المصدر نفسه، ص25.
[4] _ المصدر نفسه، ص278.
[5] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص244.

وفكرها،"[1] يتهمه الشيخ المدرس بالزاوية الذي يمثل الرؤية المتطرفة بأن "له أفكار مشبوهة"[2] إلا أن هذا الاختلاف في الرؤى لم يشكل حدثا مهما بالنسبة للزاوية التي فضلت العمل على توحيد الأفكار والرؤى خدمة للصالح العام ونبذ التفرقة التي يريدها المستعمر.

يرصد الباحث في جانب آخر من الرواية صورة من صور التصادم بين الرؤية المعتدلة والرؤية المتطرفة، تجلت ملامحها في ظهور الأصولية فترة التسعينيات منافسا للسلفية التي تعد "دعوة دينية اجتماعية، تركز اهتمامها على نبذ التقاليد والأعراف والشعائر، التي تعدها جاهلية،(...). وتسعى في هذا إلى تطهير الدين والتوحيد من الشرك والوثنية، والعودة إلى الإسلام الصافي. في حين أن الأصول الدينية، تعد دعوة دينية سياسية، هدفها الأقصى إقامة الخلافة الإسلامية والدولة الإسلامية."[3] فلئن اتصفت السلفية بالانغلاق على نفسها رافضة الانفتاح على تحديات العصر الحالي تأتي الأصولية المشبعة بالحداثة بفكر إسلامي ذي غرض سياسي، "وكما جلبت الوصولية الفقر والجهل والظلم، فأنطقت مسعودة، جلبت الأصولية الإضرابات والمسيرات والمظاهرات والاعتصامات، فأسكتتها عن الكلام المباح وغير المباح"[4] ما جعل المجتمع الجزائري يعرف حالة اضطراب وتشتت في ظل تعدد الأحزاب السياسية والتيارات الفكرية التي عصفت بشبابه وأغرقته في عشرية سوداء.

اقتصر الباحث سيدي محمد بن مالك في مقاربته (الرؤية المعتدلة/الرؤية التحررية) على الصراع بين المذاهب الدينية (السلفية والأصولية)، في حين رسمت الرواية في جانب منها وعلى لسان الساردة/الشخصية البطلة مسعودة رؤيا أخرى سمحة للدين، تحيل إلى الماضي _المتعلق بها_ بوضاءته، تجلت من خلال موقف شخصية الحاج أحمد الذي هب لمساعدة قدور وزوجته دون سابق معرفة، بدافع أن "المؤمن أخو المؤمن"، ومساعدة الأخ في الشدائد واجبة. إن تضامن الناس في هذه الأيام

[1]_ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد. ص225.

[2]_ المصدر نفسه، ص 223.

[3]_ شاكر النابلسي، تهافت الأصولية: نقد فكري للأصولية الإسلامية من خلال واقعها المعاش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2009، ص30.

[4]_ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص245.

الشديدة لا تفرضه المروءة فقط، بل هو واجب ديني ووطني."[1] فالحفاظ على شرف الأخ وعرضه والوقوف معه عند الشدائد والحرص على الأمانة، من سجايا الإسلام الكريمة، وتقابلها رؤية سوداوية، قاتمة ومتطرفة تزامنت وحاضر الشخصية مسعودة فترة التسعينات حيث "إن هؤلاء "المغول" الجدد جاؤونا بإسلام يشبه _ديمقراطية فرانكو وبيونشي ! إنني حزينة، لا على شبابي (...) على الجزائر وشوارعها حزينة على هذا الإسلام الدموي الذي يريد إزالة الحياة من الوجود"[2] وهي رؤيا تحيل أيضا إلى مفهوم الاعتدال والتطرف في الدين، بل هي تحصيل حاصل لما أفرزه صراع المذاهب والفرق المتناحرة بمختلف توجهاتها وانتماءاتها في غياب وعي منطقي وحوار فعال ورؤية موحدة تجمع شتات الأهواء التي غدت عرضة لمختلف التيارات.

ب_تأثير الزمكان في بناء رؤية العالم وتنوع أشكالها:

تستدعي الرواية توظيف بنية كل من المكان الذي يهيئ الأرضية التي عليها تقوم أحداث الرواية، والزمان الذي يعمل على ترتيب ظهور هذه الأحداث على طول مسار السرد بما يتوافق ومتطلبات الخطاب الروائي الذي يخضع لإرادة المؤلف وتوجهاته، ومن ثم كان "إيقاع الزمكان" المحطة التي توقف عندها الباحث سيدي محمد بن مالك بغية الكشف عن تمظهرات رؤية العالم في رواية "غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة، مؤكدا "إن الصلة المتينة بين الزمن والمكان قد حثت باختين على دمج هذين المكونين الهامين من مكونات الأدب والفن في مصطلح واحد"[3] مشيرا إلى أصول هذا المصطلح في علم الرياضيات ثم عند أنشتاين، قبل أن يعرض معانيه التي عددها هنري ميتران وظهرت بطريقة متناثرة في مؤلفات باختين: "شعرية الرواية ونظريتها" و"شعرية الإبداع اللفظي"[4] مع إغفال ما جادت به أفكار هذا الأخير بشأن هذه البنية المركبة ولا إدراج تعريف واضح له يقرب المفهوم.

[1] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد. ص85

[2] _ المصدر نفسه، ص306.

[3] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص246.

[4] _ ينظر: المصدر نفسه. ص246.

ظهر مصطلح الزمكان (كرونوتوب) (chronotope) في ميدان العلوم التجريبية ونقله باختين إلى الأدب موضحا "إن ما يعنينا فيه هو تعبيره عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان (الزمان يوصفه البعد الرابع للمكان). أننا نفهم الزمكان على أنه مقولة شكلية مضمونية من مقولات الأدب"[1]، ولأن المكان يتناول على وجه الخصوص الجانب الحسي الملموس من وصف الأشياء في حين يختص الزمان بجانبها النفسي، فإن "ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص. الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتاريخ. علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني."[2] فيتحد المكونان الزمان بحركيته التي تراوح بين الاسترجاعات والاستباقات والمكان الذي عادة ما يتجسد من خلال ثنائيات على غرار (الريف والمدينة) لتأسيس الفضاء السردي الذي يحتفي بالفعل الروائي وإنتاج الأحداث.

اتخذت رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة طابع الاعترافات، حيث اعتمدت شخصية مسعودة على البوح في سرد الأحداث على الكاتب، ما جعل الانتقال بين حاضر الإلقاء الشفهي وماضي الأحداث، والتحول بين فضاء المدينة وفضاء الريف خاضعا لنشاط الذاكرة "ذلك أن مسعودة تتردد على زمنين أساسيين يشكلان ركيزة تقوم عليها الأحداث، وهما الماضي والحاضر اللذان يميطان النقاب عن تحول الوعي أو ثباته، تواتره أو ديمومته، (...) تتردد مسعودة على مكانين رئيسين، هما القرية والمدينة بما تزخران به من قيم عرفية ودينية وثقافية، وبما تتلبسان به من ظروف يسيرة وعسيرة تساهم، بشكل أو بآخر، في تأليف منظومة من التصورات حول العالم، منظومة قد تتغير بتغير المكان وقد تبقى هي نفسها رغم هذا المكان أو ذاك."[3] فهذه الحركية التي تتم عبر الزمن

[1] _ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1990، ص ص 5،6.

[2] _ المصدر نفسه، ص6.

[3] _ سيدي محمد بن مالك. رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. ص ص 248،249.

وترتهن إلى إحداثيات المكان تسمح باستخلاص رؤى للعالم متباينة بتباين فضاءات الأحداث فتكشف عن متغيرات الوعي الجمعي على ضوء التطورات التي مست بنية المجتمع ووعيه.

يتناول الباحث سيدي محمد بن مالك الزمن الماضي الذي يتوزع بين القرية والمدينة كأول محطة زمكانية لاستقراء رؤية العالم، حيث "يأخذ الماضي مساحة كبيرة من اهتمام مسعودة بصفته الملاذ الآمن الذي تلجأ إليه كلما استغلق عليها فهم الحاضر،"[1] فتعود إلى الماضي الحافل بالذكريات أين تلتقي بطفولتها البريئة وأحلامها الجامحة هربا من واقع معتم تعيشه، ما يجعل الباحث يعتمد على استقراء الزمن الذاتي والزمن الاجتماعي لبلورة الرؤية من دون تحديد أيها الذاتي وأيها الاجتماعي، ليعتبر القرية "فضاء بريئا براءة مسعودة، ففيه تنسج العلاقات الاجتماعية البسيطة والخالية من الانتهازية والرياء، كما تنسج الأساطير والأباطيل. والقرية، في الوقت عينه، مرتع للتخلف الفكري،"[2] في حين يكشف الزمنين السابقين دائما عن الشموخ والصمود الذي يمثله فضاء مدينة الجزائر "ما جعل هذه المدينة حلما يراود نفس مسعودة "[3]، وفي مقابل هذه الرؤية الحالمة المتطلعة والبريئة، يُظهِر فضاء القرية رؤية أخرى مناقضة تماما، "توحي بالزيف والقرف والخيانة، فهو الزمن الذي شهد أطماع عزوز، وتزمت الشيخ المدرس بالزاوية، وأحداث التاسع عشر من جوان سنة ألف وتسعمائة من جوان سنة ألف وتسعمائة وخمس وستين"[4] ومن ثم اشتغل الباحث على إبراز دلالات الفضاء بدل تحديد رؤى العالم التي تم استخلاصها من خلال إيقاع الزمكان المرتبط ب(الماضي_ القرية_ المدينة)

تشكل ثنائية (الحاضر_ المدينة) ثاني محطة زمكانية تستوقف الباحث، فيصف شعور الشخصية مسعودة اتجاه المدينة الحلم هذا الفضاء الجديد الذي كانت تتوق للسفر إليه وتتطلع للعيش فيه، فإذا بالحاضر لا يشعرها "إلا بالتعاسة والألم والشقاء، في مدينة انكشفت حقيقتها واضطرتها إلى مغادرتها

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص250.
[2] _ المصدر نفسه، ص251.
[3] _ المصدر نفسه، ص252.
[4] _ المصدر نفسه، ص252.

لتحيا في ماضي القرية."[1] فالمدينة أصبحت كابوسا يحاصر زيفها أنوار الحلم، وأصبحت واقعا معتما أين "يرتدي حاضر المدينة رداء الزيف والرياء، ويعبق برائحة الفشل والإخفاق، وتشكل الخيانة أهم سمة فيه. وتتعد أوجه الخيانة بتعدد أسبابها، فهناك خيانة وطنية، وأخرى سياسية، وثالثة قومية"[2] ويجمل الباحث أوجه الخيانة في الأوضاع التي أفضت إلى أحداث أكتوبر، كما "تدل على أن الجرح غائر والهوة عميقة بين أهداف الثورة وإنجازاتها المحققة، فلم يستفد من هذه الثورة إلا قلة من ذوي النفوذ والمصالح، بينما يعيش الشعب البؤس والحرمان، (...) ولا يكتفي ممثلو هذا الزمن الرديء باكتساب المغانم واقتناء الثروات، بل إنهم يحيكون المؤامرات ليعودوا إلى الحكم بعدما أخرجوا منه."[3] فارتبط حاضر المدينة بهذا الواقع المرير في حين غاب ماضيها عن تناول سيدي محمد بن مالك وكان بإمكانه إثراء هذا الجانب وإقامة مقارنة بين ما كان عليه الوضع سابقا وما صار إليه.

تعددت رؤى العالم في رواية "غدا يوم جديد" لتحمل إيديولوجيات مختلفة، ومتناقضة جسدتها شخصيات الرواية عبر امتداد أزمنة القصة وتنوع فضاءاتها، إلا أنها ارتبطت بشكل مباشر وغير مباشر بالشخصية البطلة، حيث "تؤدي مسعودة أدوارا موضوعاتية متمايزة، جعلت حياتها الطويلة تتلون بألوان شتى من الوعي، فهي تجسد جانبا من الفكر الثوري بصفتها ابنة المخفي، الرجل الثائر، أم الشهيد الذي كان ثمرة زواجها بقدور المتجلد. وهي طرف في تشكل الوعي الانتهازي باعتبارها ربيبة عزوز الجشع وأما للوصوليين الجدد الذين أوجدتهم الثورة (...)كما تشارك الحبيب اعتداله في رؤية العالم، وهي التي التقت عيناها بعينيه عندما أوصلها والده إلى البيت، (...) وهي تقاسم شباب القرية والمدينة الحب الذي لا يتجاوز حدود الأدب واللياقة،"[4] هذه الرؤى التي جسدها ماضيها الجميل المفعم بالأحلام والطموح فتحن إليه وتجد فيه السلوى هربا من حاضر واقعها الذي عرته مطامع الفاسدين.

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص252.
[2] _ المصدر نفسه، ص253.
[3] _ المصدر نفسه، ص253.
[4] _ المصدر نفسه. ص ص 254، 255.

يحتفي حاضر الشخصية مسعودة برؤى للعالم حملت الكثير من المأساوية جمعها الباحث سيدي محمد بن مالك في توضيحه أن " ذنوب مسعودة، رغم كبرها وكثرتها، لا تضاهي الذنوب التي ارتكبها أبناؤها الذين "ليس لهم آباء"، أولئك الذين خانوا مبادئ ثورة التحرير، فاستأثروا بالحكم دون الجماهير، وكونوا ديكتاتورية البرجوازية التي طالما حذر منها الحزب الواحد في مواثيقه. إنها البرجوازية الإدارية والتجارية والعسكرية التي شيأت ما لا يشيء وباعت ما لا يباع ولا يشترى."[1] حيث خلف هذا الشعور المأسوي اتجاه المجتمع والواقع رفضا وقطيعة، تمثلت في رغبة مسعودة في الذهاب إلى الحج من جهة واستدعائها لماضيها من جهة ثانية، ومن ثم، تعمد مسعودة حسب الباحث "إلى الانتقال من الوعي الواقع المتشيء والدموي إلى أقصى حدود وعيها الممكن، ألا وهو الرؤية المأساوية التي تموضعها في الأبدية."[2] فهي الكفيلة بتحقيق التوازن النفسي مع الذات ومع المحيط، إذ محاولة التقبل والرضى بالواقع القائم غير ممكنة ومن ثم يعرض الوعي الممكن حلا لمأساوية الوضع.

يغادر الباحث سيدي محمد بن مالك فضاء النص الروائي نحو السياق الاجتماعي قصد التأريخ لظهور الرؤية المأساوية وأسباب تشكلها في الوسط الاجتماعي الجزائري، وعرض موقف الروائي بن هدوقة من واقعه قبل أن يقوم بصياغته ضمن عمل إبداعي، حيث "بدأت بأحداث أكتوبر التي منحت قدرا من الحرية في الرأي والنقد، وتفاقمت بعد أحداث جوان التي بدأت تدخل البلاد في متاهة من العنف والإرهاب، التزم معها ابن هدوقة بالصمت إبداعيا، حتى وافته المنية سنة ألف وتسعمائة وستة وتسعين. وإذا كان ابن هدوقة قد تنبأ بما ستؤول إليه البلاد من صراع بين الوصولية والأصولية على السلطة،"[3] ما يشير إلى أن الرؤية المأساوية التي تمثلتها الشخصية مسعودة لم تكن سوى تعبيرا عن الرؤية المأساوية عند بن هدوقة فانعكست على إنتاجه الأدبي الذي أنهاه مبكرا رفضا للواقع المعتم، على الرغم من وجود فسحة من الأمل حملها عنوان الرواية "غدا يوم جديد"، واختتمها

[1] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ص ص 255، 256.
[2] _ المصدر نفسه، ص257.
[3] _ المصدر نفسه، ص257.

بها ضمن نهاية مفتوحة على الحلم "ركبنا، وانطلق القطار بي إلى الحلم. إلى الغد الجديد"[1]، فالحلم بغد جديد كان الوعي الممكن الذي يطمح إليه وينتظره بمطلع الغد الجديد وجلاء ذلك الليل الطويل المظلم والمخيف.

يجتمع موقف بن هدوقة مع موقف الجماعة الجانسينية التي تجعل من الرؤية المأساوية تنبني على عناصر ثلاث (الله_ العالم_ الإنسان) "مع بعض الخصوصية التي تدمغ رؤية ابن هدوقة، تلك التي تتعلق بالإيمان المطلق بحضور الله، كما عبرت عنه مسعودة ثم الكاتب _الراوي الذي تماهت أيديولوجيته، تماما، مع أيديولوجيتها، بشكل يدفعنا إلى القول بأن شخصية الكاتب _الراوي ليست سوى شخص ابن هدوقة نفسه."[2] ومن ثمة يدرج الباحث سيدي محمد بن مالك أشكال الرؤية المأساوية عند الشخصية مسعودة بناء على خوفها من المستقبل الذي "يتجاوز الحاضر البائس إلى المستقبل الذي تحجبه الخيانات والمساومات والإضرابات والاعتصامات"[3] ورفضها للعالم الذي تمثل في هروبها من الواقعة "بإصرارها على الحج إلى الماضي ثم إلى مكة وتطليقها للدنيا رغم حياة الرغد والفضل التي تحياها في القصر، إنما تعبر عن رفض صارخ للعالم "[4] ورغبتها في اللجوء إلى الله حيث يعكس إصرار مسعودة على "غسل عظامها بماء زمزم" تشبثها بالأمل في خضم المأساة والعذاب"[5] لتغدو هذه الرؤية المأساوية تجسيدا لمعاناة الشعب الجزائري مطلع العشرية السوداء وتعبيرا عن وعي جمعي استلهم الكاتب بن هدوقة من أفكاره وردود أفعاله وقائع قصة روايته.

قابل احتفاء الرواية الجزائرية فترة بعد الاستقلال بالمعطى الإيديولوجي الذي اشتغل الروائيون على تقديمه للقراء بوصفه مكونا جماليا يحمل أبعادا دلالية قائمة على مبدأ تعارض الأفكار والآراء اجتهاد

[1] _ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، ص332.
[2] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 258.
[3] _ المصدر نفسه، ص 258.
[4] _ سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص258.
[5] _ المصدر نفسه، ص258.

النقاد الجزائريين في الكشف عن تمظهر رؤى العالم المتضمنة في الأعمال الروائية باعتبارها حاملة لمجموع القيم الأصيلة التي رافقت التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفها المجتمع.

استند المنجز النقدي الجزائري في تبنيه المنهج البنيوي التكويني على المرجعية الغربية، بغية تقريب المفاهيم الأساسية لكل من الوعي الإشكالي، ورؤية العالم، والإيديولوجيا وغيرها، حيث سيطرت مصطلحات البنيوية التكوينية ومقولاتها على الجانب النظري في حين أغفلت المقاربة التطبيقية استدعاءها، لتتخذ التركيب المنهجي أرضية للعمل تمكنها من الاستفادة من مختلف الأدوات الإجرائية المستمدة من البنيوية باختلاف اتجاهاتها وتعددها من مورفولوجيا وشكلانية وشعرية وسرديات، وسيميائيات وغيرها.

اتفقت الممارسات النقدية الجزائرية على توظيف الصراع الذي تعيشه الشخصية في علاقتها مع غيرها من الشخصيات وتفاعلها مع أحداث القصة ومحيطها المجتمعي في تحديد أنماط رؤية العالم وتمظهراتها في الرواية، حيث لا يمكن الكشف عنها بمعزل عن الوجود الاجتماعي لشخصية الفرد في ظل ما تعانيه على أرض الواقع من قلق وهواجس وتطلعات.

أسفرت تجربة النقد الأدبي الجزائري الحديث عن إرادة جادة تلمست طريقها بحذر نحو تأصيل المنهج البنيوي في مجال مقاربة النصوص الروائية من خلال تبسيط المقولات والمفاهيم على المستوى النظري، ومحاولة اعتماد الآليات الإجرائية والأدوات الأكثر مرونة في التعامل مع النص الأدبي على مستوى الممارسة التطبيقية، فبقدر ما كشفت عن وفائه للمقولات النقدية البنيوية في طروحاتها النظرية إلا أن المقاربات التطبيقية تميزت بالتنوع في الطرح والاختلاف في طرائق المعالجة.

استحوذت مقاربة الزمن في النقد الروائي بالجزائر على النصيب الأوفر من الدراسات السردية، ولئن احتفى الجانب النظري بتحديدات جيرار جنيت التي شكلت ملاذ المشتغلين في هذا الاختصاص، إلا أن المقاربة الإجرائية تراوحت بين الوعي العميق للمفاهيم وبين التمثل السطحي، وبين محاولة إخضاعه القسري في التطبيق للمنهج البنيوي بوصفه مكونا خطابيا صرفا، وبين السعي إلى المزاوجة بينه وبين المناهج السياقية، على غرار استدعاء العوامل السيكولوجية وتوظيفها.

لم تحظ الصيغة في النقد الروائي الجزائري بالاهتمام نفسه الذي عرفته قضية الزمن، فظهرت ظهورا محتشما تخلل الدراسات الأكاديمية، اقتصرت فيه المقاربات النقدية على استعراض مقولات النقاد الغربيين في تطورها التاريخي من دون مناقشة المفاهيم ولا مساءلتها، على عكس الرؤية السردية التي احتفت بالجدل الواسع الذي أثارته وسط الباحثين والنقاد في الغرب من خلال البحث في طبيعة العلاقة بين السارد والمسرود والمسرود له، ما جعل النقد الروائي في الجزائر يتلقاها بتناقضاتها واختلافاتها تجربة لم تعرف الاكتمال ولم ترس على تحديدات معينة وثابتة كما هو الشأن بالنسبة لمقولة الزمن.

كشفت المقاربات التطبيقية على تنوعها عن قصور في بلوغ الغاية المرجوة من تحليل الخطاب الروائي، فغدت أكثر ارتباطا بمضمون القصة منها بالخطاب ناهيك عن استناد بعض أصحابها إلى عمليات الإحصاء بعيدا عن البحث في تجليات هذه الصيغ الخطابية وظيفيا وسر تموقعها بنائيا. إلى جانب الخلط الذي صاحب مفاهيم كل من الرؤية، وجهة النظر، المنظور والتبئير الذي عادة ما يغيب

إلا في حالة اعتراض مايك بال على جيرار جنيت في شأنه. ما جعلها مقاربات لا تنم إلا عن عجز معرفي وقلة استيعاب وفهم لإجراءاتها وآلياتها.

يهدف التحليل البنيوي التكويني إلى إبراز تلك الرؤية الكونية المتوارية في ثنايا النص الأدبي، اعتمادا على البحث في نظامه اللغوي عن البنيات الدالة على الوعي المجتمعي، فأتاح للمنجز النقدي في الجزائر الذي استقبله بحفاوة وإقبال كبير أن يتحرر من معيارية المنهج الشكلي وخاصة أن تاريخ الجزائر الحافل بالتغييرات أسهم في إثراء المضامين الروائية التي شكلت تربة خصبة للممارسات النقدية، إلا أن هذا الانفتاح على الخارج لم يمنع الجانب التطبيقي من الاستعانة في بعض أعماله بأدوات التحليل التي توفرها النظرية البنيوية للسرد، فتناول قضايا: بنية المكان، وبنية الزمان، وبنية الشخصيات، وبنية الأحداث والمنظور، للكشف عن دلالاتها في إطار السياق الاجتماعي والتاريخي.

أسفرت المقاربات النقدية للرواية في ضوء النهج البنيوي التكويني عن اضطراب شكّله الحضور القوي للجهاز المفاهيمي الذي عزّز الجانب التنظيري في ظل غياب توظيف مصطلحاته على مستوى التطبيق الذي لم يوفق في أثناء محاولته فهم النص في داخله وشرحه من خلال إدراجه في بنية أوسع وأشمل تمثلت في المجتمع الذي نشأت فيه، من تجاوز حدود قراءة مضمون النص. ولم يسعف الوفاء للمفاهيم النظرية الغربية النقد الروائي في الجزائر من استجلاء رؤيا العالم في شكلها المأساوي حين لامست البنيات السطحية للنص ولم تغص بالقدر الكافي في البنيات المجتمعية تحصيلا للوعي الجمعي.

انتهى البحث إلى رصد جملة من النتائج تمثلت في ما يلي:

1_تفاوت المقاربات النقدية للرواية في الجزائر والتي اعتمدت البنيوية منهجا للتحليل في مدى استيعابها لمفاهيمه وتمثلها لإجراءاته والتزامها بقواعده، إذ تراوحت بين الوعي العميق للمفاهيم وبين التمثل السطحي..

2_إشكالية توظيف المنهج خاصة البنيوي الشكلاني لدقة آليات تطبيقه وإجراءاته، ما جعل إسهامات الباحثين تتراوح بين محاولة إخضاع النص الروائي قسريا للصرامة المنهج البنيوي، وبين السعي إلى المزاوجة بينه وبين المناهج السياقية تحررا من معياريته الصارمة.

3_ تبني النقد الروائي في الجزائر إسهامات رواد النقد الجديد بفرنسا على غرار (رولان بارث)، (ميشال بوتور)، (تودوروف تازفيتان)، (جان ريكاردو)، (جيرار جينت) وغيرهم ممن شكلوا مرحلة متطورة في مجال الدراسات السردية، فلا تكاد تخلو دراسة من الإشارة إليهم إما بالتطبيق الحرفي لما جاءوا به وإما بمحاولة التعديل، الإضافة أو التجاوز.

4_إشكالية ترجمة وتلقي المصطلح السردي وبالتالي توظيفه ما يؤدي غالبا إلى اضطراب في المفاهيم تشكل ضبابية في الرؤية ينتج عنها عدم الدقة.

5_اعتماد غالبية الباحثين على مراجع وسيطة بدل استدعاء المنجز الغربي في محاضنه الأصلية، مع عزل المنهج عن كل ما يختزن من أصول منشأ ومرجع فكري فلسفي، ومن ثم يغدو مجرد آلية إجرائية مفرغة ومستقلة يتوسل بها تحليل النصوص الأدبية.

6_الفتح الجديد الذي قدمته البنيوية التكوينية للمقاربات البنيوية في الجزائر باستدعائها بنيات خارج نصية تحمل تطلعات الفئات المجتمعية قصد الكشف عن رؤيا العالم المتضمنة في العمل الروائي يتم التعبير عنها عبر تدخلات الروائي الصريحة أو المتضمنة.

7_ استحواذ روايات الفترة الممتدة من الاستقلال إلى مرحلة الثمانيات على اهتمام النقاد في الجزائر بما تحمله من فكر إيديولوجي، ارتبط بالتحولات الاجتماعية المصاحبة لتلك الفترة.

ومن ثمة كانت ممارسة النقد البنيوي للرواية في الجزائر تجربة يافعة تميزت بالكثير من الحماس لولا أن اعترضتها الكثير من العراقيل تنوعت بين الأصول الفلسفية التي تعود لمحاضن غربية لا تراعي خصوصية النص العربي وبيئته، وأدوات إجرائية اتسمت بالمعيارية الصارمة لم ينجح في تطويعها لا

التطبيق الحرفي ولا المزاوجة بين مناهج، ما جعلها تكثف البحث قصد الخروج بمقاربة تنشد الكمال بمحاولة التعديل والإضافة قدر الإمكان إلا أن هذا البحث اتسم بالفردية والارتجالية بعيدا عن كل عمل جماعي من شأنه توحيد الرؤى واستثمار مختلف المجهودات البحثية والمعرفية للتأصيل هذا المنهج النقدي وصبغه بصبغة جزائرية كفيلة بجعله يجتاز الحيرة التي أربكت مساره ويمضي نحو أفاق أكثر رحابة وفاعلية.

المصـــــادر والمـــراجع

المدونات النقدية:/ المصادر

1_ آسيا قرين، تقنيات السرد في روايات نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015.

2_ سيدي محمد بن مالك. رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة. مقاربة سوسيوشعرية. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2015.

3_ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني"، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

4_ عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال). دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

5_ كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"لكاتب ياسين. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

6_ لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا. منشورات الاختلاف،ط1، 2015.

7_ محمد زيوش، تحليل الخطاب الروائي الجزائري. رسالة الماجستير (مخطوط). إشراف زبير دراقي. جامعة تلمسان.1998.1999.

8_ محمد ساري. الأدب والمجتمع. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 2009.

9_ نجيب أنزار. رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ. جمعية البيت للثقافة والفنون "منشورات البيت". الجزائر. ط1. 2008.

المراجع العربية:

10_ إبراهيم الجنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا تموز طباعة نشر وتوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 2013.

11_ إبراهيم خليل. بنية النص الروائي دراسة، الدار العربية للعلوم. ناشرون. بيروت، لبنان. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

12_ إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007.

13_ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط2، 2015.

14_ بعلي حفناوي. تحولات الخطاب الروائي الجزائري: أفاق التجديد ومتاهات التجريب. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

15_ بعلي حفناوي. تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة. دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 2015.

16_ جابر عصفور. نظريات معاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ط1. 1998

17_ جمال شحيد. في البنيوية التركيبية.دراسة في منهج لوسيان غولدمان. دار ابن رشد لطباعة والنشر. بيروت. لبنان.ط1. 1982.

18_ جورج طرابيشي. الروائي وبطله. مقاربة للاشعور في الرواية العربية.ضمن الأعمال النقدية الكاملة.دار مدارك للنشر.دبي. الإمارات العربية المتحدة. ج3 . ط1. 2013.

19_ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء_ الزمن _الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

20_ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

21_ حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية. منشورات الجامعة، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، .1984

22_ حميد لحمداني. النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز الثقافي العربي.بيروت لبنان. ط1. 1990.

23_ ربيع مبارك. بدر زمانه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1. 1983.

24_ رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

25_ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن_ السرد_ التبئير).المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3،1997.

26_ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة. دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

27_ سمر روحي الفيصل. الرواية العربية: البناء والرؤيا. اتحاد الكتاب العرب. دمشق.سوريا. ط1. 2003.

28_ سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة. ، مدخل إلى نظرية القصة. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986.

29_ سيزا قاسم، بناء الرواية. دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ. هيئة العامة للكتاب .القاهرة. مصر. ط1. 1978.

30_ شاكر النابلسي. تهافت الأصولية: نفد فكري للأصولية الإسلامية من خلال واقعها المعاش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.الأردن. ط1. 2009.

31_ الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي. دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

32_ عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، ط1، 1992.

33_ عبد الحميد بورايو، منطق السرد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.

34_ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990.

35_ عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ج2، ع1، ص68

36_ عبد الوهاب الرقيق، في السرد. دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

37_ عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي. منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

38_ عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

39_ فيصل الدراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط1، 2004.

40_ كاتب ياسين، نجمة، تر: محمد قوبعة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1987.

41_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي إنجليزي فرنسي. مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

42_ محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات. دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

43_ محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

44_ محمد ساري، في معرفة النص الروائي. دار أسامة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

45_ محمد عزام. تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1. 2003.

46_ محمد عزام، شعرية الخطاب السردي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

47_ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

48_ مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينت في النقد العربي الحديث. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

49_ مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

50_ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

51_ نجيب الكيلاني. عمر يظهر في القدس.الصحوة للنشر والتوزيع. مصر.ط1. 2010.

52_ نجيب الكيلاني، عمالقة الشمال. كتاب المختار، القاهرة، مصر، ط20 ، 2005

53_ نجيب الكيلاني، قاتل حمزة، الشركة المتحد للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

54_ نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة. دار مصر للطباعة،القاهرة، مصر، ط1، 1945.

55_ نفلة حسن أحمد العزي. تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. ط1، 2011.

56_ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

57_ واسيني الأعرج، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، دمشق، سوريا، ط1، 1993.

58_ وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث. دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

59_ وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

60_ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

61_ يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2002 .

الكتب المترجمة:

62_ أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية. تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

63_ أرسطو طاليس. فن الشعر. تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة .بيروت لبنان. ط2. 1973.

64_ آلان روب غرييه، المماحي، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

65_ بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف. تر :سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط2، 1998.

66_ بيرسي لوبوك، صنعة الرواية تر عبد الستار جواد. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط2. 2000.

67_ تزفيطان تودوروف، الشعرية تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1987.

68_ توماشفسكي. نظرية الأغراض. نظرية المنهج الشكلي.تر إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية.بيروت. لبنان.ط1. 1982.

69_ جان إبف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين. تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1994.

70_ جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها. تر: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1987.

71_ جون سكوت.علم الاجتماع. المفاهيم الأساسية.تر محمد عثمان.الشبكة العربية للأبحاث والنشر.بيروت ط1. 2009.

72_ جوناثان كولر. النظرية الأدبية. تر: رشاد عبد القادر.منشورات وزارة الثقافة.دمشق. سوريا.ط1. 2004.

73_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج. تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.

74_ جيرار جنيت، حدود السرد، طرائق تحليل السرد الأدبي. اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

75_ جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية . تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

76_ جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

77_ جيرالد برنس، قاموس السرديات. تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

78_ ر,بودون وف, بوريلو.المعجم النقدي لعلم الاجتماع. تر الدكتور سليم حداد. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.ط1. 1986.

79_ روجر ب هينكل. قراءة الرواية تر: صلاح رزق. آفاق للترجمة. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1999.

80_ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية. تر: سعيد بكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

81_ لوسيان غولدمان. الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

82_ لوسيان غولدمان وآخرون. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

83_ لوسيان غولدمان، حول المادة الجدلية وتاريخ الأدب. تر: محمد برادة، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986

84_ لوسيان غولدمان. العلوم الإنسانية والفلسفة. تر: يوسف الأنطاكي المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. مصر. ط1. 1996.

85_ لوسيان غولدمان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية. تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993.

86_ ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1990.

87_ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

88_ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الحديثة تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.

89_ نتالي ساروت. عصر الشك (دراسات في الرواية). تر: فتحي العسكري. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2002.

90_ هشام شرابي. النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي. تر: محمود شريح. مركز دراسات الوحدة العربية.بيروت. لبنان. ط2. 1993.

91_ ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة تر: حياة جاسم محمد. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط1، 1997.

المصادر الأجنبية:

92_ Gérard Genette : Figure 3. Editions du Seuil. 1972.Paris. France

93_ Gérard Genette . Nouveau discours du récit .Éditions du Seuil, 1983. Paris. France

94Lucien Goldmann. Le dieu caché. Editions Gallimard. Paris .1959. p16_17

95_ Lucien Goldmann. Marxisme et sciences humaines. Editions Gallimard. 1970. Paris

96_ Lucien Goldmann. Pour une sociologie du roman. Édition Gallimard. Paris. 1964

97_ Mohammed Dib. L'Infante Maure. Edition Dahlab. Alger. 1994

98_ Oswald Ducrot. Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Editions du Seuil. France.1972

المجلات العربية:

99_ سيد حمد النساج، "الطاهر وطار... والرواية الجزائرية"، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج2، ع2، يناير. فبراير. مارس، 1982.

100_ صلاح فضل، "من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية"، مجلة فصول، المجلد 4، العدد1، (أكتوبر نوفمبر ديسمبر). 1983.

101_ عبد الحميد بورايو، قراءة أولى في الأجساد المحمومة، مجلة الأمل، الجزائر، ع55، يناير 1982.

102_ عبد الرحيم حامد الله. فن الرواية بين الولادة والتوطين. مجلة علامات. النادي الثقافي الأدبي. جدة. ج53. 14.سبتمبر 2004.

103_ عمار بلحسن، نقد المشروعية الرواية والتاريخ في الجزائر، التبيين، الجزائر، العدد 7، يوليو 1993.

104_ نور الدين صدار. مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة. عالم الفكر، الكويت. مج38. ع 1.يوليو-سبتمبر.2009.

المجلات الأجنبية:

105_ Lucien Goldmann. Problèmes d'une sociologie du roman. In revue Cahiers internationaux de sociologie. Vol. 32. Nouvelle série. 9 années. Janvier-juin 1962 .Paris

المواقع الإلكترونية:

106_ عبد الحميد بن هدوقة http://www.benhedouga.com/content .

107_ موقع الأنطولوجيا (http://alantologia.com/page/6169/.

فـــهرس

إهداء	
شكر	
مقدمة	أ_ح
الفصل الأول: الزمن في الخطاب النقدي الجزائري	01
_ تمهيد	02
1_ المفارقات الزمنية	03
أ _ الاسترجاعات	04
1_ الاسترجاعات في"تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" لآسيا قرين	06
2_ الاسترجاعات في "البنية السردية عند الطيب صالح" لعمر عاشور	08
3_الاسترجاعات في "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية" للونيس بن علي	11
ب_ الاستباقات	15
1 _ الاستباقات عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"	16
2_ الاستباق لدى عمر عاشور في "البنية السردية عند الطيب صالح"	17
3_ الاستباقات عند لونيس بن علي في"الفضاء السردي في رواية الأميرة الموريسكية"	20
2_ المدة: (la dureé)	23
أ_ المشهد (la scéne)	24
1_ المشهد عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"	25
2_ المشهد لدى عمر عاشور في "البنية السردية عند الطيب صالح"	27
3_ المشهد عند لونيس بن علي في " الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	31
ب_ المجمل: (le sommaire)	32
1_ المجمل عند آسيا قرين في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"	34

فـــهرس

2_ المجمل لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح"	35
3_ المجمل عند لونيس بن علي"الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	38
ج_ الوقفة: (la pause)	40
1_ الوقفة عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"	42
2_ الوقفة لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح"	44
3_ الوقفة وتعطل السرد عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	45
د_الحذف: (L ellipse)	46
1_ الحذف عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"	47
2_ الحذف لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح"	49
3_ الحذف عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	51
3_التواتر في النقد الروائي الجزائري (Fréquence)	55
أ_المحكي الانفرادي (récit singulatif)	58
1_ التواتر المفرد عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ"القاهرة الجديدة"	58
2_ التواتر المفرد لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح"	59
3_ التواتر المفرد عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	60
ب_المحكي التكراري (récit répetitif)	61
1_ المحكي التكراري عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"	61
2_ المحكي التكراري لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح"	65
3_ المحكي التكراري عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	66
ج_ المحكي الترددي (Récit itératif)	67
1_ المحكي الترددي عند آسيا قرين "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة.	67
2_المحكي الترددي لدى عمر عاشور "البنية السردية عند الطيب صالح"	69

فـــهرس

3_المحكي الترددي عند لونيس بن علي "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"	70
الفصل الثاني: الصيغة السردية والرؤية في النقد الروائي الجزائري	73
_ تمهيد	74
1_الصيغة السردية (Mode)	75
أ_مقولة الصيغة السردية في الفكر الغربي	77
ب_تطبيقات الصيغة السردية في النقد الروائي الجزائري	85
1_ الصيغة السردية في "تحليل الخطاب الروائي الجزائري" لمحمد زيوش	86
أ_ اعتماد التطور التاريخي في مقاربة مفهوم الصيغة عند الغرب	86
ب_ توظيف المنهج الإحصائي لاستقراء الصيغة في الممارسة التطبيقية	93
2_ الصيغة السردية في "تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" من منظور كريمة بلخامسة.	101
أ_ التمثل النظري الغربي لمفهوم الصيغة	101
ب_ مقاربة الصيغ السردية في علاقتها بصوت السارد وشخصيات الرواية	105
3 _ الصيغة السردية في "تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" لآسيا قرين	117
2_ الرؤية السردية (la vision)	122
أ_ مفهوم الرؤية السردية عند الغرب	123
ب_ مقاربة الرؤية السردية في النقد الروائي الجزائري	127
1 _الرؤية السردية في "رشيد بوجدرة السرد ضد التاريخ" لنجيب أنزار	128
2_ المنظور السردي في "بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني" لشريف حبيلة	135
3_ المنظور السردي في "تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة"" لكريمة بلخامسة	145

فـــهرس

الفصل الثالث: رؤية العالم في النقد الروائي الجزائري	152
_ تمهيد	153
1_ البنيوية التكوينية: الأسس والمنطلقات	155
2_ تلقي النقد الروائي الجزائري للبنيوية التكوينية	161
3_ تجليات رؤية العالم في النقد الجزائري	164
أ_ رؤية العالم من منظور إدريس بودیبة في "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"	164
1_المضامين الفكرية والأبعاد الإيديولوجية في أدب الطاهر وطار	166
2_ رؤية العالم في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"	168
ب_ رؤية العالم من منظور محمد ساري في"الأدب والمجتمع"	185
1_ التأصيل النظري للبنيوية التكوينية في "الأدب والمجتمع"	187
2_ ربيع مبارك ورواية "بدر زمانه":	192
3_ رؤية العالم في رواية "بدر زمانه" من منظور محمد ساري	194
ج_ رؤية العالم من منظور سيدي محمد بن مالك "في روايات عبد الحميد بن هدوقة"	202
1_عبد الحميد بن هدوقة ورواية "غدا يوم جديد"	204
2_ رؤية العالم والإيديولوجيا في رواية "غدا يوم جديد" من منظور سيدي محمد بن مالك	205
أ_تمظهر الرؤية المأساوية في رواية "غدا يوم جديد"	208
ب_تأثير الزمكان في بناء رؤية العالم وتنوع أشكالها	218
خاتمة	226
قائمة المصادر والمراجع	230
الفهرس	241

الملخص:

تناول البحث مقاربة النقد البنيوي للرواية في الجزائر بناء على معاينة بعض الأعمال النقدية التي تناولت النصوص الروائية في ضوء هذا المنهج، من أجل الوقوف على درجة استيعابه للمفاهيم النظرية وتمثلها في الممارسة التطبيقية، مركزا على مكونات بعينها: الزمن والصيغة والرؤية السردية ورؤيا العالم في سبيل رسم معالم النقد الجزائري للرواية واستكشاف مرجعياته ورصد آفاقه.

الكلمات المفتاحية: النقد البنيوي، الخطاب الروائي، النقد الجزائري، البنيوية التكوينية.

Résumé

La recherche porte sur les méthodes d'approche de la critique structurelle du roman en Algérie en partant d'un examen de quelques travaux critiques qui ont traité des textes narratifs à la lumière de cette approche, afin de déterminer le degré de sa compréhension des concepts théoriques et de leur représentation dans la pratique appliquée, tout en se concentrant sur des composants spécifiques: tels que le temps, le mode, la vision narrative et la vision du monde dans le but de déterminer les repères de la critique algérienne du roman, et d'explorer ses références et de découvrir ses horizons.

Mots clés: critique structurelle, discours fictif, critique algérienne, structuralisme formateur.

Abstract:

This research deals with the approach of structural criticism of the Algerian novel based on checking some critical works that dealt with fictional texts under this approach. The goal is to determine its extent of absorbing and assimilating theoretical concepts and their application in practical uses, by highlighting issues of time, narrative form, vision and worldview In order to draw the features of the Algerian criticism of the novel, explore its references and monitor its horizons.

Keywords: structural criticism, fictional discourse , Algerian criticism, formative structuralism.