1- **مفهوم الشعرية** Poétique:

تتمثل الشعرية في الوظيفة التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية، و نلمح تعريفها بشكل جلي عند "جاكبسون" الذي وصفها بأنها علم قائم بذاته ضمن أفانين اللسانيات، حيث نظر إليها من خلال النظر إلى كل أنواع الخطاب، دون أن يهمل شعرية الخطاب العادي، كما جعل أيضا تجليات الشعرية في الخطاب النوعي التي لا تنحصر في الشعر وحده، و إنما تمتد إلى كل الفنون من مثل: المسرح، و الموسيقى، و النحت، و الرسم...الخ، كما أن الوظيفة الشعرية «تركز على الرسالة اللفظية، مهما كان جنسها، لكنها بدرجات متفاوتة، فهي لا تستقل بفن القول وحده، كما لا تقتصر عليه فقط»([1]).

و قد شهدت الشعرية تحولات كبيرة بدءا من المحاكاة عند الإغريق إلى الشعرية عند العرب التي تأثرت «إلى حد ما بشعرية "أرسطو"، إلى الشكل العضوي في الرومانسية إلى شعرية القبح وشعرية النص و سلطته، إلى شعرية القارئ» ([2]).

الشعرية مصطلح مراوغ لا يمكن القبض عليه، إلا من خلل فترة محددة، أو عند مدرسة معينة، و لهذا كان معيار الشعرية مختلفا مكانيا و زمانيا، فهو عند "أرسطو" "المحاكاة"، و عند الرومانسيين "الشكل العضوي"، و عند "جان كوهين" "الانزياح"، و عند "جاكبسون" "التماثل"، و عند "كريستيفا"، و "جنيت" "التناص"، و عند "إيكو" "النص المفتوح"، و هكذا. وهذا لا يمنع من أننا مطالبون بتحديد مصطلح دقيق أو على الأقل أقرب إلى الدقة و الشمولية، و منها ذهب النقاد إلى تحديد الفروق الجوهرية بين الشعر و النثر، و الفروق بين حالة شعرية و أخرى، و يكمن في الجرأة التي تستخدم بها اللغة، و الاختلاف كذلك في أن وظيفة الشعر هي الإيحاء، و وظيفة النثر الإشارة إلى الشيء، و منه كان الانزياح معياراً للشعر عند "كوهين"، فلا شعر دون انزياح.

أما "تودوروف" فقد ذهب إلى أن الشعرية هي طريقة لدراسة الأدب من الداخل، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الوقت نفسه.

أما عند "جاكبسون" فهي علم الأدب، و صالحة لدراسة النثر الأدبي، و أنها عنده جزءٌ لا يتجزأ من اللسانيات، كما أن جزءاً منها ينتمي إلى السيميولوجيا كالبياض، و نوع الحروف،

---

[1] - الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 52.

[2] - خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص: 6.

والورق و أشكال الطباعة. و منه فإنها -أي الشعرية- جزء من اللسانيات و جزء من السيميائيات، و لهذا وصفها "جاكبسون" بـ "الأدبية" لأنه يرى أن الكثير من المشاهد الشعرية موجودة في غير الشعر، و هو ما دفع إلى تحديد المصطلح من خلال التفريق بين "شعرية السرد" (*)Poétique du récit" و "سردية الشعر" Récit du poétique، و منه تبين أنهما ليسا واحداً، و به يكون المصطلح الأول -أي شعرية السرد- في بنية السرد، و الثاني في بنية الشعر، و هو ما يحدد هوية الشعر (1).

عرف العصر الحديث بأنه عصر النثر، و منه حاول النثر أن يتسلم زمام الأمور فسطا على التقانات الشعرية، و قدم مشاهدا تكاد تكون شعرا، و منها اهتم الشكلانيون الروس بدراسة شعرية النثر؛ فكان للمكان شعرية، و للزمان و الشخوص شعرية، و هكذا، و منه تداخلت الأجناس الأدبية لتولد أشكالا جديدة. فالرواية مثلاً وليدة أجناس مختلفة، و هناك من يقول إنها وليدة الملحمة، لكن الرواية أقرب إلى الحكايات الرومانسية، لما فيها من الخروج عن الأرستقراطية، أما الملحمة ففن أرستقراطي يتسم بالنبل و الوقار.

إن الرواية جنس مفتوح على عدد من الأجناس الكتابية الأخرى، فهو لا يهتم بالنسب والعراقة، و لا مثل القصيدة النثرية التي تنتمي إلى جنسين مختلفين، و من هنا «صارت ترجمة مصطلح Poétique إلى العربية تمثل أقصى درجات الإشكال و الاختلاف حسب الأمزجة والأهواء»(2)، وقد ذهب البعض إلى أنها إنشائية، أو شعرية أو إبداعية...الخ، ذلك أن «الشعرية تتجدد بتجدد المذاهب، و تغتني بها و تتنوع، و لذلك فإن مصطلح "الشعرية" متجدد وهو في نهاية المطاف معني بدراسة البنية أولا و أخيراً»(3).

ولدت الشعرية في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، حيث تعددت منافذها، و اختلفت اشتغالاتها من حيث «زاوية النظر (...) كما أن هناك خيارات حديثة

---

* - Récit : يثير الباحث المشاكل المرتبطة بمفهوم المحكي Récit، داعيا السرديات إلى الإسهام في حلها. ويرى أنه بالإمكان تقديم ثلاثة تحديدات للمحكي وهي: في معناه الأول: الخطاب الشفهي أو الكتابي الذي يتكفل بربط حدث أو سلسلة من الأحداث. في معناه الثاني: تتابع أحداث واقعية أو متخيلة تكون موضوع الخطاب وعليه فإن تحليل المحكي" يعني دراسة مجموع الأحداث منظورا إليها في ذاتها . في معناه الثالث: الحدث والذي يعني أن شخصا ما يحكي شيئا، إنه فعل السرد ذاته. Voire: G. Genette, *figures III*, Col poétique, éd.; Seuil, Paris, 1972, pp. 71-72

1 - ينظر خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، صص: 13-15.

2 - المرجع نفسه، م، س، ص: 20.

3 - المرجع نفسه، ص: 23.

تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة - يدمج الشعرية ضمنه-»[1] وقد حددها "تودوروف" بأنها «بنيوية ما دام موضوعها بنية مجردة هي "الأدب"»[2]، و تقوم الشعرية على فضل السيمياء عليها، فكانت الشعرية هدفاً لها. كما تعتبر «الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات و هي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية، و قد بدأ الاهتمام بها مع "جاكبسون" و نظريته اللسانية التواصلية التي تهتم بمفهوم "الرسالة"، و ما يمكن أن تولده هذه الرسالة من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون الرسالة فيها غاية في ذاتها» [3].

إن الشعرية حسب "تودوروف" دراسة منهجية للأدب تعتمد على عنصرين متقابلين يكشف كل واحد منهما عن الآخر، و هما:

1- **التجريد**: و يعمل على كشف قوانين مجردة، لأن العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته موضوع الشعرية، و أنها لا تعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، و بالتالي فالتجريد هو تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحديث الأدبي؛ أي الأدبية.

2- **التوجه الباطني**: و هو أننا نلاحظ هذه القوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي، لكنها لا تغيب عن بنيته الداخلية، فهي التي تنقل الخطاب من حالته العادية إلى الخطاب النوعي[4].

كما أن الموضوع الأساسي للأدب، «ليس هو الأدب بمفهومه التقليدي الشائع، و إنما هو صفة أو خاصية (الأدبية) la littérarité بوصفها هي التي تحقق الخصائص النوعية التي تجعل من العمل الأدبي نشاطاً إبداعيا نوعيا متميزا عن غيره من الأشكال المعرفية الأخرى، و إن وظفها و استثمر خصائصها»[5].

إذن فما هي الشعرية؟

تسعى الشعرية لأن تكون بديلا للكلمة الفرنسية "Poétique" أو الإنجليزية "Poétics"، و دلالة هذه الكلمة "Poétique" ممحضة أصلا لمفاهيم الصنع و الابتكار و الابتداع، في مجال

---

1 - عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، المغرب، ط1، 1990، ص: 16.

2 - يوسف وغليسي، إشكاليات المصطلح (في الخطاب النقدي العربي المعاصر)،منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص: 271.

3 - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، م، س، ص: 290.

4 - ينظر الطاهر بومزبر، التواصل اللساني و الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 54.

5 - عثمان بدري، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ)، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص: 27.

الشعر، لكنها تطورت بعد ذلك لتصبح كلمة "الشعرية" تحيل إلى:

1- أي نظرية داخلية للأدب.
2- اختيار المؤلف ضمن مختلف الإمكانات المتاحة. من خلال التأليف و الأسلوب فتقول شعرية واسيني مثلاً.
3- القوانين المدرسية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، و هي مجموع القوانين التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية.

و انطلاقا من هذه العناصر عُدت الشعرية نظرية للأدب عند كل من "تودوروف" و"دوكرو".

كما أن الشعرية ليست حكراً على الشعر، و إنما تهتم كذلك بالفن الأدبي، لأن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة اللغوية عند "جاكبسون"، و أن الوظيفة اللغوية تتولد من إدماج ستة عناصر حددها "جاكبسون"، و هي([*]):

1- المرسل Destinateur
2- المرسل إليه Destinataire
3- الرسالة Message
4- السياق Contexte
5- وسيلة الاتصال أو الصلة Contact
6- الشفرة Code

إن هذه الوظائف لا تكون بدرجة واحدة في الخطاب، و إنما تختلف باختلاف هذا الخطاب، حيث إننا نلاحظ سيطرة الوظيفة الشعرية مثلا على الخطاب الأدبي، حين تتركز الرسالة على ذاتها، و تسيطر الوظيفة الإفهامية مثلاً على الخطاب اللغوي([1])، و منه فإن الوظيفة الشعرية مجال الدراسة تهتم بالخصائص الأدبية التي تخص خطاب ما، كما أن «الخطاب الأدبي يعمل في الوقت نفسه على

[*] – المرسل هو مصدر المرسلة. إنه المتكلم (أو صاحب الإنتاج) الذي يبني المرسلة انطلاقاً من نظام رموز يكون عبارةً عن مخزون لغوي مشترك بينه و بين المرسل إليه.و ترتكز هذه المرسلة على هذا المخزون اللغوي في البث (عند المرسل) و في التلقي (عند المرسَل إليه). وهي لا يمكن أن تفهم إلا ضمن سياق يسمى المرجع. و أخيراً لا تكتمل عملية التواصل إلا بوجود عامل سادس هو قناة الاتصال التي تؤمن إقامة التواصل بين المرسل و المرسَل إليه. جورج مولينيه، الأسلوبية. تر: بسام بركه، دار مجد، لبنان، ط2، 2006، ص: 15.

[1] – ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، صص: 273-275.

مستوى سيميائي ثانٍ: فبغض النظر عن المضمون الداخلي الخاص بميكانيكية التتابع اللغوي، يحتوي هذا الخطاب، في مجمله، على مضمون آخر يختلف عن المضمون اللغوي العادي (المرجعي)، إنه مضمون (...) ينتمي (...) إلى حقل جماعي أكبر هو العالم الجمالي- الثقافي الذي يكون مشتركاً بين أفراد المجتمع. إن هذا التحديد الأساسي للخطاب الأدبي يضع الوظيفة الشعرية في موضع يتعارض مع الوظيفة المرجعية» ([1]). كما نجد أن مفهوم الشعرية في الأعمال الروائية يختلف عن مفهومها في أي لون آخر من ألوان الأدب، «فنقاد الرواية، و أساطين النظرية السردية، يقصدون بشعرية الرواية ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من الخبر، أو مجموعة أخبار تحكى، و تروى، إلى عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الأحداث، وتوظيف الأشخاص، و استثارة الحوافز، و وصف المكان و استخدام الزمن، و المنظور، والراوي»([2]).

و هناك من ذهب إلى أن الشعرية هي الأدبية، على اعتبار أن الشعرية Poétique هي «علم عام موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية، و القوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية و الكمية. أما الأدبية la littérarité و السمات الشعرية Poéticité فيستويان و يتوازيان مترادفين موضوعا للشعرية، مع فارق يسير هو أن المصطلح الثاني غالبا ما يقتصر على جنس الشعر ليصبح مرادفا لجماليات النص الشعري، و تصنيف دلالته -إذن- عن دلالات الأدبية»([3]).

حلت الأدبية محل الشعرية في الدراسات البنيوية و ما بعدها، و خاصة في القرن العشرين، أين بدأت الأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها، فكان مفهوم الأدبية مقابلا لهذا التداخل، و هو توسيع للشعرية، فهو يتضمنها، و يتضمن سواها، فالأدبية هي البحث عن الوظيفة الجمالية، التي تصنع من النص نصا أدبيا. و هي الوظيفة التي اهتم بها الشكلانيون الروس؛ أي تحديد أدبية النص.

إن النص الأدبي في حقيقته ناجم عن التخييل، و لذلك طرأت عليه تفاعلات دفعته إلى هذه الصورة الجديدة التي تختلف عما يشبهه في الواقع، و منها استقل النص عن مرجعياته، و مع هذا فإن «النص كيفما كان جنسه أو نوعه كان واحداً من الفضاءات التي خلقها الإنسان منذ القدم باعتباره فضاءً موازياً لفضائه الواقعي. و حاول تحميله بكل تصوراته عن العالم و الكون، و عمل على

[1] - جورج مولينيه، الأسلوبية. تر: بسام بركة، دار مجد، لبنان، 2006، ط2، ص: 18.

[2] - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 255.

[3] - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، ص: 279.

الحفاظ على كل ذلك في الذاكرة أولاً ثم من خلال الكتاب ثانياً و من خلال الحاسوب ثالثاً»([1])، هذا الأخير الذي يمكننا من الانتقال من الفضاء الواقعي أو العجائبي إلى «الفضاء الافتراضي» ([2]).

أما "جاكبسون" فلم يخرج عما ذهب إليه الشكلانيون، و هو يعمل في اتجاهين متلازمين:

1- التركيز على الجانب الأدبي الجمالي في النص، و يوليه الاهتمام الأكبر، و يغفل دراسة العمل الأدبي من خارجه، حيث يهمل الحياة الشخصية و التحليل النفسي والسياسة...الخ.

2- هنا يوسع دائرة العمل و ينتقل من دراسة الشعرية (علم الشعر) إلى الأدبية، و هنا حلّ المفهوم الأخير محل الأول عند "جاكبسون"، و انتشر بعد ذلك هذا النوع من الدراسات عند البنيويين، و منه بدأت النظرة الشعرية تتداخل مع الأدبية، مع "بارت"، و "تودوروف"، و "جنيت"، و غيرهم، و انتشرت دراسات كثيرة و متداخلة و منها: سردية الشعر، شعرية السرد، شعرية الفضاء، شعرية الزمان...الخ، و تجاوزت الشعرية السرد لتنظم الكثير من الفنون من مثل الرسم و النحت، وبذلك توسعت دائرة الشعرية حتى غدت بلا حدود([3]).

لقد نشأت الشعرية من العثور على مقولات الأعمال الأدبية، أو طرائق صياغتها، حيث يشير مصطلح الشعرية إلى العديد من المعاني. إنها مجموع الإمكانات الأدبية (التركيبية و الأسلوبية) التي يتبناها كاتب ما، و «عليه فإن الشعرية تتخذ موضوعها في بلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية باعتبارها خطاباً أدبيا تظهر فيه مبادئ تناسل لا نهائية من النصوص» ([4]).

أما "فاليري" فيرى أن الشعرية ترتبط بكل الأدب منظومه و نثره، و هي تختلف عنها عند "تودوروف"، فالشعرية عنده تريد أن تكون بنيوية. و ما دام الأدب موضوع الكثير من العلوم المشتغلة به، فإن الشعرية تجعل من هذه العلوم عونا لها. و من هذه العلوم؛ البلاغة التي تتميز بقربها الكبير من الشعرية، و منه فإن شعرية "تودوروف" تنظر إلى الأدب باعتباره خطابا يحاول أن يتكلم و لا تهتم به ككائن.

[1] – سعيد يقطين، النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص: 32.

[2] – المرجع نفسه، ص: 35.

[3] – ينظر خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، صص: 248-249.

[4] – عثماني الميلود، شعرية تودوروف، م، س، ص: 5.

و قد قسم "تودوروف" الخطاب إلى قسمين:

1- **خطاب شفاف**: و هو الخطاب الذي يترك الدلالة الشفافة المرئية و هو غير محسوس، وهو كلام لا يصلح إلا لأن يفهم.

2- **خطاب ثخن**: و هو الخطاب الذي تطغى عليه الرسوم و الصور، و يكون بذلك لا يحيل على أي واقع، لأن الأدب يستعمل الصور البلاغية ضد المعنى الصرف.

و منه فإن الكلام الأدبي لا يظهر عمقه و لا ثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خصيصة الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، ذلك أن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، و لا نكاد نراه في ذاته، بينما نجد أن الخطاب الأدبي حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه و تجاوزه([1]).

2- الجمالية و الشعرية:

المعروف عن الجماليات الشعرية أنها «بنت الواقع و المتخيلة الثقافية، و إذا كان الجمال مفهوما نسبياً، فإنه مختلف بين طبيعة و أخرى حسب التضاريس» ([2])، و في هذه المرحلة علينا أن نميز بين «الجميل والجمالي، فالجميل مفهوم نسبي متغير، و هو مرتبط أيضاً بعصره، و بيئته، فالجميل في عصر ربما لا يكون جميلا في سواه، و مقاييس الجمال مختلفة أيضاً، فربما كانت البدانة مقبولة عند الإنسان العربي القديم للأنثى و الذكر، لكنها أصبحت مقياساً للدمامة في عصرنا، كما أن اللون الأبيض هو الأبرز في عالم الجمال، و بخاصة الجمال الأرستقراطي»([3])، و لكنه لم يصبح كذلك اليوم. إن الجميل هو الصورة الجميلة، و مع هذا فقد لا تترك أثراً في النفس. « أما الجمالي فهو ما يترك هذا الأثر، سواء أكان جميلاً أم قبيحاً. فالجمالي صفة منبثقة من الفن. و القبح داخل العمل الفني جميل (رسم جميل لوجه قبيح). و لكنه يظل قبيحاً خارج العمل الفني، و لذلك علينا أن نفصل بين موضوع الصورة وجماليات الصورة. الشر، الألم، الموت، العواطف الهائجة، الرعب...» ([4])، إن هذه الأمور لا تمثل المتعة في الواقع، لكنها في الفن تكون ضرورية للجمال والمتعة، و هناك من ذهب إلى أن القبيح

[1] - ينظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، م، س، ص: 23.

[2] - خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، ص: 74.

[3] - المرجع نفسه، ص: 25.

[4] - خليل الموسى، جماليات الشعرية، م، س، ص: 178.

عنصر من عناصر الجمال؛ إنه عنصر ضروري من عناصر الفن، فالقبيح« موجود، و هو حقيقة قائمة و ماثلة في الوجود، أو في العمل الفني و هو الذي لا يوضع في موضعه الملائم، و مكانه المناسب من المحيط أو الكل في العمل الأدبي»([1]) و هو ما نجده من خلال "ذاكرة الماء"، في هذا المقطع الذي يقدِّم لنا جماليات المكان القبيح، حيث يضفي على المعتقل صبغة جمالية مميزة:

-« في أيامه الأولى كان فرحا رغم قساوة المعتقل. كان سعيداً، لأن وجوده في هذا المكان، معناه أنه كان يحتل جزءاً من ذاكرة السلطة المرتبكة. ذات مرة فاجأني و هو يقهقه مع زملائه بأعلى صوته و هو يقول: شفت يا لاله مريم. لقد صار لنا مخبأ صغير. عش عصفور، نمارس فيه حقنا في الحب و الحياة»([2]).

اهتمت الروايات العربية بالسجون و ما تقدمه من جمالية داخل النص، و لهذا فإن اهتمامنا بمثل هذه النصوص، هو اهتمام بالمتعة التي تقدمها، دون النظر أو الاهتمام بالصدق أم الكذب، أو بالحقيقة أم نقيضها، و «مهما يكن من شيء فإن الفنان يصور الشيء من أجل ترغيب المتلقي فيه، و ذلك هو الجميل و الخيّر، و إما من أجل التنفير منه، و ذلك هو القبح و الشر» ([3]).

ارتبط مصطلح الجمالية بالشعرية لدى الكثير من الدارسين، و استمد هذا المقابل وجوده من ترجمة غالب هلسا لكتاب "غاستون باشلار" Poétique de L'espace بـ"جماليات المكان" وهي الترجمة التي لامه عليها الكثير من النقاد أمثال: حسن نجمي، في كتابه"شعرية الفضاء"، و يوسف وغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح"، هذا من جهة، و من جهة أخرى هو شيوع مصطلح: الوظيفة الجمالية la fonction esthétique مقابل الوظيفة الشعرية، و هذا ما جعل مصطلح الشعرية زئبقي المفهوم لم نستطع القبض عليه ما دام قد اختلف فيه الأوائل، و كثرت حوله المرادفات، من مثل: «(الشعرية، الإنشائية، البويتيك، أدبية الشعر، الماء الشعري، الشعرانية)، قبل أن يرسو على ثنائية (الشعريات، الشعرية)» ([4]).

[1] - كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجاً"،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،2009، ص:44.

[2] - واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص: 23.

[3] - كريب رمضان، م، س، ص: 45.

[4] - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، ص: 295.

و قد قرر "جاكبسون" أن الوظيفة الشعرية للخطاب هي التي تجعل الخطاب هدفاً في ذاته، و لذاته، كما أن الأسلوب يتحدد بما هو حاضر في الخطاب من التحضير و الإنضاج، و الفروق الشخصية، و منه فإن الشعرية هي« مظاهر الإبداع الخالق، المجادل لواقعه الفعلي، و تراثه الفعلي، و متميزة أيضاً عن مظاهر ‹الخلق اللغوي›، و أشكاله، لأن الشعرية خلق، يستند إلى الإنضاج، وملاشاة تتجلى في الانزياحات»([1]).

إن هذا التعدد الاصطلاحي هو ما شوش على الخطاب النقدي، حيث انفردت الكتابات النقدية التونسية بتوظيف مصطلح "الإنشائية" المعروف بجذوره التاريخية في النقد العربي، و الذي يعني الإبداع و الإنشاء. و أن الإنشائية قد تفي بالغرض و تغطي قصور الشعرية التي يراها البعض بأنها تقتصر على الشعر وحده، و منه فإن شعرية النثر هنا هي ما يمكن أن يوجد في لغة النص النثري من وهج شعري، و هو المفهوم نفسه الذي قدمه في مناسبة سابقة، حين تحدث عبد المالك مرتاض عن زوال الحواجز بين الشعر و النثر، و يمكن فحص الشعرية من خاصيتين أساسيتين، هما:

1- التناص.
2- الجملة الشعرية.

إن شعرية السرد في الأصل وقفات وصفية معبرة على تسلل الأساليب الشعرية إلى نصوص سردية تميزت بانفتاحها على لغة الشعر، كالروايات مجال الدراسة. و نعني بشعرية السرد، هو أن الروائي يُشَعْرِنُ هذا السرد، و تتمفصل هذه "الشعرنة" التي تقابل المصطلح الفرنسي Poétisation على محاور شتى، و هي: ‹شعرية العنوان، شعرية الزمن، شعرية الوصف، شعرية اللغة، شعرية المحكي›، و هنا يكون خرق الوظائف المألوفة إلى وظائف تعتمد الإيحاء، و الإبداع، و الخلق والتصوير. إنها لغة إشارية تتجاوز منطقية التركيب، و الخضوع إلى منطق الإبداع([2]).

أما "دوسوسور" فلم يتحدث عن «مراجع الدلالة، و على الخصوص مطابقة المدلول للواقع. و إنما اعتبر ‹الكلمات› دوالاً، و مدلولاتها إما: تصورات، أو أحوال، أو أشياء، كقولنا: عدالة، و خوف، و طاولة.. الكلمة الأولى تدل على تصور ذهني، و الثانية تدل على حالة نفسية، و الثالثة

[1] - عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، سورية، دط، 1980، ص: 193.
[2] - ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، صص: 324-325.

تدل على شيء مادي»[1]، و بذلك يكون دور الشعرية هو البحث عن مستويات تداخل المظاهر الدلالية، و اللفظية، و التركيبية، و انتظامها داخل النص، و منه فإن العرض الذي سنقدمه ليس إلا جزءاً من الأبحاث التي يمكننا أن نضمها عن جدارة إلى باب الشعرية.

3- تداخل الشعرية مع السردية:

ذهب الدكتور يوسف وغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح" إلى اختلاق مصطلح جديد جمع بين الشعرية و السردية و سماه "**الشردية**"، كما ذهب إلى تحديد الملامح و العناصر التي تقوم عليها "شعرية الخطاب السردي"، و هذا انطلاقا من الجهود التي قام بها كل من نبيل سليمان، وسعيد يقطين، و فريال جبور غزول. و من بين هذه العناصر ما يلي:

1- انكسار الزمن الخطي للسرد.
2- تفكيك المادة الحكائية بفعل انفراط حبكتها و تشظي أحداثها.
3- تمفصل النص السردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، و قد يستقل كل مقطع بعنوان خاص.
4- تعدد الرواة و تمازج الضمائر السردية.
5- الإغراق في المشاهد الوصفية.
6- هيمنة السرد بضمير المتكلم.
7- صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة.
8- انزياح اللغة السردية عن المألوف.
9- تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.[2]

4- تحليل النص الأدبي من خلال شعرية تودوروف:

1/4- **المظهر الدلالي**: و هنا نجد أن هذا المظهر يبدو متعثرا عند "تودوروف" لحساب المظهر اللفظي، و المظهر التركيبي، و لهذا «فنحن نتفق منذ البداية على أن النص الأدبي كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، و أن كائنات النص هي كائنات من ورق، وهي بإيجاز

[1] – عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، م، س، ص: 217.
[2] – ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، ص: 327.

عصارة مخيلة المؤلف»([1]). كما نُصدم منذ البداية بخلط شنيع بين الواقع والحقيقة، والواقع و المحتمل، و لتحديد دلالة ذلك يمكن أن نحدد مفهوم المصطلحات التالية:

1/1/4- **الواقع و الحقيقة**: إذا أردنا الحقيقة فسنترك اللذة الجمالية جانبا، و سنتوجه نحو الملاحظة العلمية، و أن البحث عن الحقيقة في الأدب تجعل من النص لا أدبيا، فالرواية مثلاً لا تحاكي الواقع، و إنما تعمل على خلقه.

2/1/4- **الواقع و المحتمل**: يتحدد المحتمل كمفهوم شائع من خلال تعدد الدلالة و تمييز "تودوروف" بين أربعة أنواع من المحتمل، لأنه قد يعني:

1- العلاقة مع الواقع.
2- ارتباط بين نص خاص و نص آخر.
3- علاقة النص بجنسه.
4- قدرة النص على إقناعه بأنه يتقيد بالواقع.

و منه فإن المتخيل هو القناع الذي لبسته قوانين النص و علينا أن نركز عليه من خلال ارتباطه بالواقع.

2/4- **المظهر اللفظي**: يشكل هذا المظهر إلى جانب المظهر الدلالي أهم الجوانب التي تشغل الشعرية، و يكمن هذا المظهر في الجملة المكونة للنص، كما يطرح هذا المظهر نوعين من المشاكل:

1- مشاكل مرتبطة باللفظ: و تتمثل في سجلات القول، أو ما يسمى بالأسلوب.
2- مشاكل مرتبطة بالتلفظ: و هو ما يخص عملية بث النص و تلقيه، و هو ما يتعلق بوجهة النظر، و الصيغة و الزمن.([2]) و هنا سنركز على وجهة النظر، و السبب في ذلك هو «كون العناصر الفضائية ممتلكة وظائف ضابطة في الرواية، إذ تتضمن مكوناتها النظرية وجهة النظر، و الخط، و المستوى، على أن أهم مفهوم للمكان هو المتعلق بوجهة النظر، و هو مفهوم فضائي فني مندرج في الفن الزمني» ([3]).

1/2/4- **خصائص الملفوظ**:

1/1/2/4- **سجلات القول**: كأن نستعمل مستويين لغويين (الفصحى / العامية)، و هنا يتم

[1] – عثماني الميلود، شعرية تودوروف، م، س، ص: 30.
[2] – ينظر المرجع نفسه، ص: 37.
[3] – جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، م، س، ص: 28.

التمييز بين الكاتب الذي يشير إلى الأشياء، و ذاك الذي يتحدث عنها. و هو ما نلاحظه في أغلب رواياته، من خلال الحديث بالفصحى مثلاً داخل الجامعة و الحديث بالعامية من خلال توظيف الكلمات الفاحشة.

2/1/2/4- **الأسلوب بالمفهوم الضيق**: و هنا نجد أن "تودوروف" لا يفصل بين سجلات القول، والأسلوب، و لإدراك مفهوم الأسلوب ينبغي التمييز بين المعاني التالية:

- قد يقصد به أسلوب عصر معين، أو حركة فنية معينة. و لهذا ينبغي أن نستعمل مفاهيم من مثل: حقبة، جنس، نوع.
- كما قد يعتبر الأسلوب انزياحاً عن المعيار.
- و قد يستفاد منه كنوع وظيفي للكلام (الأسلوب الصحفي، أو الإداري...الخ).

و لتحديد الأسلوب بشكل كبير ينبغي التمييز بين مستوى اللفظ، و مستوى التلفظ.

2/2/4- **خصائص التلفظ**:

إن أهم ما يميز هذا المظهر هو الاهتمام بالرؤى. (وجهات النظر)، و الصيغة و الزمن.

1/2/2/4- **وجهات النظر**: إن مختلف أنماط الإدراك، و التعرف على خصوصيات الحكي، هو ما يسميه تودوروف بالرؤى، و أن الرؤية تحدد العلاقة الموجودة بين الضمائر: ضمير الغائب (ذات الملفوظ)، و ضمير المتكلم (موضوع التلفظ)، و بين الراوي و الشخصيات.

أما مفهوم الرؤية عند "ديكرو" فيعني الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد([1])، و هو التحديد نفسه الذي ذهب إليه "تودوروف" الذي يرى أن هذا المفهوم يحيل على العلاقة القائمة بين السارد و العالم الممثل (أو المشخص)، كما أن هذا المفهوم يدمج التلفظ و الملفوظ، فتصير طريقة السرد بذلك تمتلك ثلاثة أبطال هم:

1- الشخصية (ضمير الغائب): و هو الذي يُتحدث عنه.
2- السارد (ضمير المتكلم): و هو الذي يتحدث.
3- القارئ (ضمير المخاطب): و هو الذي يُتحدث إليه([2]).

---

[1] - Ducrot, O. et Todorov, T., *"Dictionnaire eencyclopédique des sciences du langage"*, col. Points, éd., Seuil, 1972, p. 328.

[2] – ينظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، م، س، صص: 40-42..

1/1/2/2/4- **تصنيف وجهات النظر:**

1- المعرفة المطلقة للراوي - المرسل: و هنا أجدني أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة، وغير المراقبة.

2- المعرفة المحايدة: الراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، و أن الأحداث تقدم كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3- الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخصية، و تصل الأحداث هنا عبر الراوي.

4- الأنا المشارك: و هنا يكون الراوي المتكلم شخصية محورية.

5- المعرفة المتعددة: هنا أجدني أمام أكثر من راو، و القصة تقدم كما تحياها الشخصيات.

6- المعرفة الأحادية: و هنا نكون أمام حضور الراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة، نرى من خلالها القصة.

7- النمط الدرامي: هنا تقدم أفعال الشخصيات، و أقوالها، و عواطفها و أفكارها، و من خلال ذلك نتلمس الشخصيات.

إن وجهات النظر هذه قدمها لنا "فريدمان" من خلال كتاب "تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين، الذي أضاف هو الآخر العنصر الثامن الذي جاءت به "رسوم كيون"، و هو:

8- الكاميرا: و تتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات، دون اختيار أو تنظيم.

أما "جون بويون" فقد اختزل هذه الرؤيات إلى:

1- الرؤية من خلف.

2- الرؤية مع (التبئير الداخلي).

3- الرؤية من الخارج. ([1])

إذا تفحصنا الروايات محل الدراسة في ضوء السؤال التالي: من يروي؟ و من أي موقع؟، فإننا سنتوصل إلى حقائق نسبية تختلف من فصل لآخر، و من عمل لآخر. فهناك منظوراً ذاتيا، وآخر داخليا، وثالث خارجيا، وقبل أن نوضح وجهات النظر كان لابد من تحديد مفهوم الراوي، حتى يسهل علينا فهم التبئير و سنوضحها - أي الرؤية - مباشرة بعد هذه التحديدات الخاصة بالراوي

[1] - ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص: 287.

(السارد). و منه فإن البنية السردية تقوم على رسالة كلامية بين المرسل و المرسل إليه، ويظهر ذلك من خلال الترسيمة التالية:

راوي ←———— المروي ←———— المروي له

يقوم الراوي بعدة وظائف في سياق الرواية، و من هذه الوظائف؛ سرد الأحداث والمشاهد والصور الروائية، و القيام بالتنظيم الداخلي للخطاب القصصي، من حيث التذكير بالأحداث أو السبق لها، كما يقوم بالتأليف بين هذه الأحداث، و هو الذي يبلغ المتلقي بأبعاد القضية المسرودة في النص، و له وظيفة انتباهية Phatique تتمثل في اختبار وجود الاتصال بينه و بين المرسل إليه، وله وظائف استشهادية Testimoviale، و في هذه الوظيفة يثبت السارد المصدر الذي أخذ منه المعلومات، و له كذلك وظيفة أيديولوجية تتمثل في النشاط التفسيري الذي يعتمده الراوي، و له وظيفة إفهامية Conative، و تأثيرية Impyessine تتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية، و له كذلك وظيفة انطباعية أو تعبيرية Expressive، و هو أن يتبوأ السارد المكانة المركزية في النص، وتتمثل هذه الوظيفة في السيرة الذاتية([1]).

و قد حدد "تودوروف" تجليات السارد في النص في ثلاثة أصناف، هي:

1- السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف).
2- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع).
3- السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج) ([2]).

إن هذه الأصناف لا ترتبط بضمير خاص، فقد يستعمل السارد ضمير الغائب، و أو ضمير المتكلم في الرؤية من الخلف، لأن مسألة الضمير؛ مسألة جمالية، و هي نفس القضية التي أشار لها "بوث"، من خلال كتاب "تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين، في أن الضمير ليس معياراً لتحديد الرؤية السردية([3])، و لكن له الدور الأكبر في معرفة ذلك.

2/1/2/2/4- **أنواع الراوي:**

[1] – ينظر عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط1، 2006، صص:11-13.

[2] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، م، س، ص: 293.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص: 291.

و للراوي أنواع هي:

1/2/1/2/2/4- **الراوي المشارك الذاتي**: و هو الذي يشارك في الرواية بضمير المتكلم، و نجد ذلك في رواية "ضمير الغائب"، حيث تصلنا الأحداث من خلال الراوي نفسه، الذي يقدم لنا حياة الصحفي "الحسين بن المهدي بن محمد" بعد اتهامه بالجنون، و منها جاءت الأحداث على لسان الراوي بضمير المتكلم الذي يستحوذ على الشخصيات التي يحتك بها، مستخدماً التداعي الحر و المونولوج.

2/2/1/2/2/4- **الراوي الراصد "الغيري"**: و هو راو غير موجود في الرواية، و لكنه يرصد الأحداث بضمير الغائب، و نجد ذلك في رواية "نوار اللوز"، التي تتحدث عن "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" المجاهد الذي أصبح بعد الإقصاء يتاجر في السلع المهربة، و يتم الحديث بلسان الراوي الذي يتحدث بضمير الغائب عن الشخصية المركزية، كما نجد كذلك حديث الشخصية المركزية، إلا أن الراوي هنا غير مشارك لكنه يعلم بما يجري، وسنحدد ذلك في التطبيق على التبئير.

3/2/1/2/2/4- **الراوي المشارك الراصد "الذاتي الغيري"**: و هو الذي يكون مشاركاً في الأحداث، وراصداً لغيره في الوقت ذاته (البطل و السارد في الوقت نفسه)، و هو ما نجده في "ذاكرة الماء"، حين نجد الراوي يتحدث عن نفسه، و عن غيره من الشخصيات، وسنقدم أمثلة على ذلك فيما بعد.

3/1/2/2/4- **محاولة لتحديد الرؤية السردية:**

1/3/1/2/2/4- **الرؤية من خلف**: و هي التبئير من الدرجة الصفر (focalization Zero)، «وهو أن السارد يعلم أكثر من الشخصية، فهو كلي العلم، عالم بخفايا الأمور، و هذا النوع سائد في الحكي الكلاسيكي» ([1])، و هو لا يعني عدم وجود التبئير، و إنما يعني درجة حضوره بالقياس إلى التبئير الداخلي أو الخارجي ونلاحظ هذا في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، حيث سيطرة الراوي على الخطاب دون التدخل في سلوك الشخصيات. كما نلاحظ ذلك في الرواية التي تتمثل في "السيرة الذاتية" حسب ما ذهب إليه "بويون"، و هنا ميّز

بين شكلين للسيرة، و هما:

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009. ص: 160.

أ- **الذكريات** (souvenirs): و هنا يعمل الكاتب على أن تكون هذه الذكريات (مع) ما هو عليه.

ب- **التذكرات** (mémoires): و هنا الكاتب يعمل على إعادة رؤية الأحداث الراسخة في الذاكرة، و ينظر إليها (من خلف)، لأنه ينشطر عن ذاته.

و انطلاقاً من هذا التمييز يشَبِه "المذكرات" (journal) بالتذكرات، التي تعتمد الحكي المتسلسل، و هو الشيء الذي يجعل كاتب المذكرات يحكم على الذات و هو منشطر عنها ناظراً إليها (من الخلف).

في هذه المرحلة من البحث يمكن النظر إلى الذات انطلاقاً من رؤيتين، و هما:

1- الرؤية مع.

2- و الرؤية من خلف.

و انطلاقاً من السيرة الذاتية يمكن أن نحدد كيفية الجمع بين الرؤيتين (مع) و (من خلف) في هذا النوع من الأعمال السردية، حيث يتم تحديد (الرؤية مع)، من خلال وصف الشخصية المحورية من الداخل، و تحديد سلوكها و (مع) هذه الشخصية يمكن أن نعيش الأحداث المروية، و بما أنه لا يمكن لنا إلا أن نكون (مع) أنفسنا، فإنه في وصفي لذاتي فقط يمكنني أن أكون واثقاً منها([1])، و هو ما ينطبق على "ذاكرة الماء"، في وثوق الراوي من نفسه و من الأحداث التي يقدمها، و خاصة أنه يقدمها من باب التذكر، هذا من جهة، و من جهة أخرى هو أن كل المؤشرات تشير بأن هذه الرواية تجربة ذاتية تتعلق بصاحبها، و من هذه المؤشرات، عنوان الرواية (ذاكرة الماء)، و هي إشارة إلى تذكر أحداث العشرية الأخيرة في الجزائر. و (مهنة الراوي) التي تتطابق و مهنة الروائي : (أستاذ جامعي)...الخ، حيث نجد تركيب الجملة السردية في "ذاكرة الماء" يعتمد على «صوت سردي يرصد متلفظه عبر ضمير للمتكلم يحدد إدراكه للوقائع و الأحداث. و من خلال هذا الصوغ الذاتي للخطاب، ينفتح المحكي على سارد مشارك في الحكاية باعتباره شخصية مركزية لا نتعرف على تحولاتها إلا عبر كينونته المتحولة و المقنعة. و بما أن الفضاء التخييلي للحكاية يقوم على فهم علائق الذات في تشابكها بالعواطف و الإحساسات الكامنة وراء فقدان تلك الكينونة، أو بالأحرى تحولها من حالة وجودية إلى أخرى، فإن الصوغ الذاتي للخطاب يختزل هذه الإمكانيات و يتخذ منها

[1] – ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، م، س، صص: 288-289.

منطلقاً تركيبياً سواء تعلق الأمر بالمظهر التلفظي أو إطاراته الدلالية»([1])، ويمكن أن نحدد ذلك من خلال مقدمة الرواية:

-«[هو ذاكرتي] أو بعض منها. [ذاكرة جيلي] الذي ينقرض الآن داخل البشاعة و السرعة المذهلة والصمت المطبق»([2]).

أما بالنسبة للرؤية (من خلف) فهذا لا يعني أن ينفصل الراوي عن شخصيته، و إنما لتظهر رؤيته موضوعية و مباشرة لحياة شخصياته النفسية، و يكون الراوي هنا هو الذي يسيّر قصة حياة شخصياته، حيث يتيح لنا الراوي من خلال ذلك فرصة «النفاذ إلى باطن الشخصيات لنتعرف على ما بداخلها من خواطر، فيكون ذلك مبرراً لما يصدر عنها من أفعال، مما يهيئ لنا السبيل إلى استشراف قيم أخرى غير القيم السائدة. و قد يحمل ذلك، فيما ترى الدراسة، دعوة مبطنة من قبل المؤلف إلى مراجعة ما استقر عند القارئ من نماذج تفكير و اطمأن إليه من أنماط سلوك إيديولوجي بالمفهوم العام للكلمة»([3]). فمنها نستخلص نظم تفكير المؤلف و خلفيته الفكرية والأيديولوجية، و هو ما نلاحظه في حديث الراوي عن شخصية "ريما":

- «ريما تعودت عليه و هو تعود علي يديها الصغيرتين و هي تقوم فجرا، لتعطيه الحليب، و تعود لتندفن في فراشي»([4]).

2/3/1/2/2/4- **الرؤية مع (التبئير الداخلي)** (Internal focalization): و هنا يتساوى السارد مع الشخصية، و أن السارد لا يعمل إلا على تقديم كلامها فهو يرى كل شيء من خلال وعي الشخصية، كما يكون متعدداً بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية، و هذا التساوي يجعل الرؤية موضوعية عند الراوي» ([5])، ومن المعروف أن كل منطوق سردي يتضمن (شخصية) مبئراً، و (شخصية) مبأراً. و عندها أن المبأر في

[1] – عبد الفتاح الحجمري، التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر و التوزيع-المدارس،ط1،المغرب،2002، ص: 62.

[2] – ذاكرة الماء، مص، س، ص: 7.

[3] – محمد الناصر العجيمي، النقد الروائي العربي الحديث "واقعه و إشكالياته – من خلال بعض المداخل"، دار نهى، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص: 40.

[4] – ذاكرة الماء، مص، س، ص: 16.

[5] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، م، س، ص: 161.

التبئير الداخلي قد يكون مبئراً في الوقت نفسه (الشخصية "المبأرة" ترى)، و في التبئير الخارجي يكون مبأراً فقط (إنها لا ترى، و إنما تُرى)» ([1])، و له أنواع، و هي كالآتي:

أ- **تبئير داخلي ثابت:** و يكون من منظور شخصية واحدة.

ب- **تبئير داخلي متعدد:** و فيه تقدم الأحداث أكثر من مرّة، في كل مرّة من منظور شخصية مختلفة.

ت- **تبئير داخلي متنوع:** و فيه يقدم أكثر من منظور لأكثر من شخصية لتقديم سلسلة من الأحداث([2]).

و لتحديد هذا النوع من الرؤية الداخلية أجدني هنا أركز على رواية "نوار اللوز"، التي أرى أنها تتطابق إلى حدٍّ ما مع هذا النوع من التبئير، حيث إنني أجد الراوي يبدأ بسرد أحوال الشخصية من الصفحات الأولى بمنظورها و إن كانت صامتة، فجل كلام هذه الشخصية (صالح بن عامر الزوفري) غير منطوق، و لا هو منوط به بصفة مباشرة، و هنا نجد أن كلام الراوي ناطق بأهواء شخصيته: «ركب صالح العود الذي رفع قائميه الأولين عالياً عالياً و هو ينحنح. صهل من جديد بكل قواه. و قبل أن يلكزه بالركابين الحديديين، **[تأمل الباب المشرعة]**، المثقلة بالمياه الشتوية. **[مرّ برأسه أن يغلقها و لكنه سرعان ما تراجع عن فكرته]**»([3]). إن هذا الكلام منسوب إلى الراوي الحاضر في الخطاب، و لكنه غير ظاهر، غير أن وجهة النظر فيه منسوبة إلى (صالح) الذي يتكلم في هذا النص بلا عبارة، و نجد ذلك في [تأمل الباب المشرعة] و [مرّ برأسه أن يغلقها و لكنه، سرعان ما تراجع عن فكرته]، فهذا الإقبال و التراجع، إنما هو وليد وجهة نظر (صالح الزوفري) الذاتية إزاء نفسه، وإزاء الباب. و منه فإن الرواية تنبثق من راوٍ يرى، و هذا لا يلغي إمكانية أن صالحا يخاطب نفسه، و يكون بمنزلة روحين حلا في جسد واحد.

و نجد كذلك كلام الراوي ناطقا بأهواء شخصياته «**[النجم ما يزال في مكانه متوهجاً]**. **[الغيوم التي تتحرك بتثاقل تعطي انطباعاً مخيفاً]**، بأن شيئاً مرعباً سيحدث.**[تناهت إلى أنف صالح]** رائحة الخبز مصحوبة برائحة القهوة»([4])، فهذا الحديث جاء على لسان الراوي، و هو يعكس وجهة نظره، ورؤيته

[1] – جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص: 95.

[2] – عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، م، س، ص: 27.

[3] – واسيني الأعرج، نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار ورد، سورية، ط2، 2007، ص: 35.

[4] – مص، س، ص: 31.

لشخصيته التي أمامه، و هنا أكون قد قدمت وجهة نظر كل من الراوي، و الشخصية المركزية، لتتحدد حسب رأيي (الرؤية مع).

إنني أجد أن صوت الراوي ماثلاً في النص ينقل ما يتصل بـ(صالح) الشخصية المركزية في النص، و قد عُرفت هذه الشخصية بالمتاجرة بالسلع المهربة من الحدود، كما نلاحظ أن معتقدات و أحاسيس و تصورات هذه الشخصية تقدم لنا من راو عليم، لأن الشخصية المركزية هنا لا تتكلم، و إنما تقدر على نقل التعابير بلا نطق، من خلال ما يسوقه الراوي من تعابير، و هو ما يمكن أن نستدل عليه بهذه الشواهد:

- «نزع قلمونة البرنوس من على رأسه. [**شعر بالبرودة**] تنفذ إلى شعره.
حمل الكيس على ظهره وبدّل زاويته التي كان يبيع فيها بضاعته. كانت الأمطار قد
توقفت عن السقوط. [**طافت في عينيه وجوه كثيرة**] لم تبق منها إلا قسمات
السبايبي الحديدية و عيون ياسين المخيفة المستسلمة عند حوافر عود السبايبي. عبثاً،
[**حاول أن يتسلى بحركة السوق**] النشيطة و الوجوه الجميلة المتداخلة و الأشياء
الغامضة التي تمرق بدون أن نستطيع القبض عليها»([1]).

إن هذا الكلام الذي قدمناه قائم به الراوي، و وجهة النظر فيه متعلقة بالشخصية المركزية (صالح)، حيث أجد الراوي عارفا و عالما بكل ما يدور في رأس هذه الشخصية من خلال المؤشرات التالية: [**شعر** بالبرودة] و [**طافت** في عينيه وجوه كثيرة] و [**حاول** أن يتسلى بحركة السوق].

إن هذا النوع من الجهات هو ما يطبع وجهة نظر الشخصية، و منه يتبين أن الأفعال الإدراكية و العمليات الذهنية هو ما يساعد على تحديد وجهة نظر الشخصية، كما ألاحظ أن الذي جاء في هذا النص هو ضرب من الكلام الباطني غير المنطوق الذي لا تقوله الشخصية، ولكن الراوي هو الذي ينطق به، و قد لاحظنا هذا في أغلب نصوص الرواية إلا قليلاً.

إن نص "نوار اللوز" نصٌ يعسر فيه على المتلقي التمييز بين السرد الذي يسوقه الراوي من وجهة نظره، و الكلام الذي يقوله هو في حد ذاته، و هو يرى ما يقوم به (صالح) و هنا يقع الالتباس بين صوت الراوي، و صوت الشخصية، إلا أنني و من خلال دراستي أجد الراوي يتكلم و لكنه لا يرى إلا ما تراه الشخصية المركزية، و بالتالي فالراوي يعمل على إخراج وجهة نظر الشخصية من

[1] – نوار اللوز، مص، ن، ص: 58.

الكمون إلى التجلي. و بما أن الراوي هو المسؤول عن ضبط المكان الذي تنبثق منه هواجس الشخصية،([1]) فتأكيد هذه الأماكن من قبل الراوي هو وجه من وجوه تداخل الراوي في (صالح الزوفري)، و الذي يؤكد ذلك، ما جاء في سرده الذي تعلق بالسوق، فالراوي حين يقدم لنا (صالحا) في السوق لا يريد أن يقدم لنا أحداثا حصلت، و إنما يريد أن يعبر عن إشفاقه عليه، ومنه تنبثق وجهة نظر الراوي إزاء (صالح)، كما أن الخطاب في "نوار اللوز" لا يخلو من كلمات ذات شحنات توجيهية دالة على إدراك الراوي لوضعية شخصياته، من مثل الصفات: مظلم، وكبير، وطويل، و جميل...الخ.

و لتمايز الأصوات الروائية لابدّ من تعدد الأسلوب اللغوي المعبر عن وجهة نظر الشخصية الساردة، حيث لا ينبغي أن تلتزم بنمط أسلوبي واحد، و هذا لاختلاف تكوين الشخصيات، نفسياً و فكرياً، و عقلياً، و لهذا كان لابد من أن تنماز كل شخصية بأسلوب يعتمده الراوي ينعكس على الشخصية التي يتحدث عليها، و هو ما لاحظناه في "نوار اللوز" من خلال الشخصيات التالية: (السبايبي، لونجا، النمس، ياسين، طيطما...الخ)، و منه فالتعددية في الأسلوب ضرورة فنية.

كما نجد وجهة نظر الشخصية المركزية (صالح) و هي تقدم لنا شخصية السبايبي:

- «تماماً مثل حكاية أراضي السبايبي التي أممت و بقيت هكذا، لا أحد يقربها. يعدون الفلاحين بتوزيعها عليهم، و تنصيب تعاونية إنتاجية بعين المكان، وفي النهاية كل الحكاية و ما فيها أنها كلام جميل. السبايبي كلب كبير. ركب كل الأكتاف و الأنجم لكن يبدو أن المسألة تجاوزته. لم يعد يطالب بإعادة الأرض له. اكتفى بتجميد القضية في انتظار يوم يستطيع فيه أن يستردها. ثقته بنفسه صارمة»([2]).

و من النصوص التي تبيّن وجهة نظر الشخصية المركزية (صالح)، ما يلي:

- «لو يفيض الوادي سيهلك الزرع و الضرع. البلدية المبتئسة لم تتخذ أي احتياط. ناس مسيردا، في كل شتاء يرتعدون خوفاً من النهايات المفجعة. الترابانـدو

[1] - ينظر محمد الخبو، مدخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، دار نهى للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2006، صص: 181-195.

[2] - نوار اللوز، مص، س، ص: 26.

يأكل الناس، و الوادي يأكل الخيرات و الديار و كل واحد يقول مش أنا، ربي هو المسؤول»([1]).

في هذا النص نجد أن المبئر هو (صالح)، و المبأر هو (الوادي).

إن الراوي أو السارد عند واسيني لم يعد واحداً، قد يسرد هو بلسانه، و يقدم سيرته، و قد يسرد بلسان شخصية أخرى، و منه أصبح هناك تعدد للرواة، وتمازج للضمائر السردية، وهذه خصيصة لافتة في أعمال واسيني مثل ما نلاحظ ذلك في "شرفات بحر الشمال"، ويمكن أن ندرج هذه الروية في العنصر الثالث من التبئير الداخلي (تبئير داخلي متنوع)، و هو ما نقدمه من خلال هذه التقديمات:

- **السارد الأول**: و هو السارد الحقيقي الذي دارت معظم الأحاديث على لسانه وهو (الأستاذ الجامعي).
- أما **السارد الثاني**: فيتمثل في شخصية (فتنة)، هذه الشخصية الخيالية. و من بين الأحاديث التي دارت على لسانها بضمير المتكلم، ما يلي:

«كنت ساهرة عليك، أراك و أنت تهتز و تغفو. تبتسم و تحزن، ترتعش كالعصفور ثم تهدأ. فيك الشيء الكثير من الأطفال. كم أشتاق أن أبقى معك أطول مدة ممكنة...» ([2])

- و هناك **سارد ثالث**: و يتمثل في شخصية (حنين) ويظهر هذا من خلال الحديث الذي جاء على لسان "حنين" بضمير المتكلم:

-« أنت لست في حاجة لتقول شيئاً، وجهك يخدعك و أحاسيسك الطفولية تكشف أسرارك البعيدة. لا يهم. جميل أن نصادف طفولتنا في مدينة لا نعرفها. المدن التي تبقى في القلب هي التي تفاجئنا بأجمل الأشياء التي لا نتوقع حدوثها أبداً. في عذابك، أنت أكثرنا حظّا.

- مرهق جدّا كمن خرج من حرب قهرته مسبقاً لأنه لا يملك أيّ سلاح للمواجهة و أيّ استعداد لتلقي الضربات الصاعقة.

- عندما نستعد لاستقبال الحب، نخسر سحر المفاجأة. وحدها المفاجأة

---

[1] - نوار اللوز، مص، س، ص: 157.

[2] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، لبنان، ط2، 2007، ص: 50.

تهزّنا، ما عداها، يظّل فعلاً عادياً.

-كنت منهكاً في وجهها، في شفتيها، في لباسها، كمن يكتشف الغرابة لأول مرة» ([1]).

إننا حين نقدم هذه الأمثلة لا نقدمها على أساس سيطرتها على مجريات الحديث، و إنما لأن سردها جاء عن طريق الحوار الذي كان بينها و بين السارد الأول.

و نلاحظ هيمنة السرد بضمير المتكلم في هذه الأعمال سواء كانت سيرة ذاتية أم غيرية، وسواء كانت حقيقية أم متخيلة، و هو ما عدد الشخصيات و أكثر من الرواة.

إنني في أعمال واسيني الأعرج أقف أمام أمر يتعلق بشكل أدبي هجين يجمع بين الرواية والشعر، «كما يمكن أن يجمع بين الرواية و النقد الأدبي، و نقد النقد، و التنظير للكتابة، و التأمل الفلسفي في الوجود، و قد يتحول المحكي إلى عمل نقدي ينتقد الحياة الثقافية و الأدبية و سلوكات الكُتاب و النقاد و أحكامهم و مواقفهم (...) و يجعل من المحكي مرآة تعكس مختبر الكتابة وكيفية اشتغالها»([2])، و يصبح النقد مرآة للمرآة التي هي الكتابة، و منه تنزاح اللغة عن المألوف لتقدم لنا نصها عما هو غير مألوف.

3/3/1/2/2/4- **الرؤية الخارجية (التبئير الخارجي)** (External focalization): و الراوي هنا يعتبر «مجرد راصد للحركة الخارجية، يقف في حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخوص» ([3])، و في هذه الرؤية يقدم لنا الراوي «الشخصية كما يراها و يسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، و هذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية» ([4])، كما أن المقصود بالخارج هنا هو السلوك كما هو ملحوظ مادياً، و أنه كذلك المنظور الفيزيقي للشخصية، و هو من جهة ثالثة الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصيات، و من خلال هذه العناصر الثلاثة يتداخل الخارجي بالداخلي، و فيها يكون الخارجي متجلياً أكثر، «إلا أن هذه الرؤية تضمر الجانب الموضوعي و الواقعي للحقيقة النفسية، لأن كل شيء فيها موصوف مادياً و موضوعياً. ومن خلالها، يكون فهم

[1] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 275.

[2] - حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 201.

[3] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، م، س، ص: 161.

[4] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، م، س، ص: 293.

القارئ موضوعياً، لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي و الداخلي الذي هو الواقعي الوحيد»([1]). و يمكن أن نمثل لهذه الرؤية بهذا المقطع من رواية "نوار اللوز":

- «ها هي ذي سيدي بلعباس بأحيائها الواسعة و شوارعها التي لا تحد و لا تنام. مدينة رحبة الصدر(...) أحياؤها الشعبية ما تزال بسيطة كما كانت منذ زمن بعيد و لكن الروائح صارت فيها حادة وكثيرة (...) الشيء المدهش هو أنّ عدد الأطفال زاد (...) كما كانت أمي تقول. تراهم في كل الأوقات (...) الصراخ والأوساخ، تملأ جوف هذه الأزقة المظلمة.

[كان صالح **يشعر**] بالتبدلات الكثيرة التي كانت تعصف بالمدينة. [**انتهى** به الحي الشعبي]، إلى رحبة السوق الواسعة. [**نفذت** إلى أنفه روائح المأكولات] الجاهزة»([2]).

من خلال هذا المقطع ينتقل الراوي من الرؤية السردية الخارجية إلى الرؤية الداخلية، ويظهر ذلك من وصف (صالح بن عامر) لمدينة سيدي بلعباس في الفقرة الأولى، و هو وصف خارجي (الأحياء، و الشوارع...الخ)، كما نجد أن السارد لا يسمي الشخصيات الأخرى و لا يعرف عنها شيئاً، مثل الإشارة إلى (الأطفال)، إذ لا نعرف علاقة (صالح بن عامر الزوفري) بالأطفال، و منه فإن السارد لا يعرف شيئاً عن مشاعر و أفكار الشخصيات، بل إن الشخصية تعرف أكثر منه. وما يبرر أن السارد هنا هو الشخصية المركزية ما يلي : [كانت أمي]، كما أن تفويض الرؤية إلى الشخصية المركزية هو ما «استدعى خلق وضعيات تجعل الوصف "طبيعياً" ومندرجاً في سرد الحكاية، فارتبط إلا فيما ندر بحركة هذه الشخصية و انتقالها في المكان سواء كان المكان داخلياً (نافذة أو شرفة أو سطح...) أم خارجياً (شارع أو مكان عام أو منزل)، لذلك كان التوقف التأملي مرتهناً بالشخصية»([3]) المركزية دون سواها لتنتقل بعد ذلك إلى الرؤية الداخلية في الفقرة الثانية [كان صالح يشعر]، و ما يبيّن أن هذه الرؤية داخلية هو معرفة الراوي لدواخل شخصيته (صالح)، من خلال الأفعال التالية: [يشعر، انتهى، نفذت]، و منه نرى أن الرؤية تحولت من الرؤية الخارجية (وصف فضاء المدينة)، و فيها يكون المبئر هو (صالح)، والمبأر هو (المدينة)، إلى الرؤية الداخلية أو الرؤية مع، و فيها يكون المبئر

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، م، س، ص: 290.

[2] - نوار اللوز، مص، س، ص: 75.

[3] - محمد نجيب العمامي، بحوث في السرد العربي، دار نهى للطباعة و النشر و التوزيع، تونس، ط1، 2005، ص: 37.

هو (الراوي) الذي يتحدث بضمير الغائب، والمبأر هو (صالح)، وبالتالي فإن الرؤية تتناوب بين الداخلية و الخارجية، و منه تكون الرؤية في هذه الحالة مزدوجة في بعض المقاطع و يكون فيها المبأر هو (المدينة / صالح)، و بالتالي فإننا سنركز على الفقرة الأولى من النص المذكور أعلاه، باعتباره يرتبط بالرؤية الخارجية، و ما تقديمنا للفقرة الثانية التي تتمثل في (الرؤية مع) إلا لنبيّن بأن القبض على الرؤية السردية ليس بالأمر السهل، و إنما يكون بتحديد الوحدات السردية، و إدراج هذه الوحدات ضمن هذه الرؤى، فالتبدل السردي، و تبدل الرؤى إنما يكون بالانتقال من صيغة خطابية إلى أخرى، وبهذا الانتقال يتبدل الصوت السردي والتبئير([1]) معاً، و أن وصف أيّ رواية بأنها تندرج ضمن رؤية محددة دون غيرها فهذا راجع إلى سيطرة هذه الرؤية أكثر من غيرها على الرواية، و كذا دور الراوي في الخطاب، و سلطته من عدمها، وهكذا.

بعد هذه النماذج التطبيقية، يمكن القول: إنها تتطابق مع ما تمّ تسميته تعدد الأصوات: و«تعدد الأصوات لا يعني عرض الكاتب للأحداث و المواقف على لسان الشخصيات، مع هيمنة رأيه على رؤية شخصية تكون معبرة عن وجهة نظره، في صورة تلفيقية باهتة، و لا يعني – في الوقت نفسه – دخول الشخصيات في حوار حاد و عنيف، من أجل إثبات كل شخصية رأيها، ولكنها تعني في المقام الأول تجانس العمل الأدبي في صورة متعددة الرؤى، يمكن أن تبرر رؤية المؤلف تبريراً فنياً مقنعاً، دون فرض سلطة المؤلف و هيمنته على النص»([2]).

و من خلال ما تقدم نشير إلى أن ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" التي ترى أن فضاء الرواية هو فضاء المنظور، الذي يرى الراوي من خلاله الأشياء و ينظمها من خلال قناعاته الفكرية، و الجمالية، و أن الفضاء في الرواية الفانتاستيكية يشمل «الأماكن، و المساكن، و المزارع و الأشياء الطفولية التي تنقل عن طريق المخيلة»([3])، و أن الفانتاستيك يعمل على الجمع بين الواقعي والمتخيل.

إن واسيني حين يسعى إلى تحديد المكان، لا يعنيه المكان في حد ذاته، و إنما تعنيه دلالته الفنية على رؤيته للعالم الذي تعيد اللغة الروائية صياغته روائياً، حيث تعمل اللغة « تراتبياً في شكل تجاور أو تحاور أو تآلف. مما يجعل الرواية في النهاية بنية متعالية أشبه شيء بسجاد أصله خيوط كثيرة الألوان، يلائم النسج بينها لصناعة لوحة فنيّة متفقة الأشكال؛ فالصياغة الروائية لمختلف هذه اللغات

[1] – ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، م، س، صص: 318-323.

[2] – عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، م، س، ص: 194.

[3] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، م، س، ص: 193.

يجعلها تحت سلطة التشخيص الروائي حتى تتلبس الأحداث التاريخية بأدبية الرواية و شعرية اللغة»([1])، فيغدو الخطاب بعد ذلك مفعماً بالجمالية. و «في سياق ذلك نجد أن دلالة العلاقات المكانية على رؤية العالم في الخطاب الروائي (...) لا تنفصل عن دلالة العلاقات الزمنية و عن دلالة الشخصيات الروائية»([2])، و بالتالي فإن كل هذه العلاقات هي عبارة عن متجليات لغوية لرؤية العالم عند واسيني الأعرج، و منه فإن «المقولة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيّل هي مقولة الرؤية، فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييّلي لا تقدم لنا أبداً في "ذاتها" بل من منظور معين، و انطلاقاً من وجهة نظر معينة، و هذه الألفاظ البصرية، استعارية أو بالأحرى مجازية. فالرؤية تحل هنا محل الإدراك برمته. و لكنها استعارة ملائمة، لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كلها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل»([3])، كما ذهبت "بال" إلى كل من الصيغة والصوت في تحديدها للرؤية السردية ، و قد تمّ إدماج هذين العنصرين انطلاقاً من أن الراوي يقول أكثر مما تعرف الشخصية، و منه تم التركيز على الرؤية السردية، التي من خلالها يتم «تلقي النصوص التي تتحرك فيها الرؤية من مكان لآخر و عبر رؤية نوعية متبدلة تصبح متعة حقيقية، لأننا نقبض على الروائي و راويه داخلياً و هما في لحظة ممارسة أحد أعقد تلاعباتهم للسيطرة على المروي لهم والقراء»([4])، و إضافة كل من الصيغة والزمن، باعتبار هذه العناصر الثلاثة تمثل مقولات الحكي.

2/2/2/4- **مقولة الصيغة**: و هو أن تنقل الجملة الملموسة إلى عالم خيالي، و به تفقد هذه الجمل مرجعها، و تصبح خطاباً سردياً يوحي بعالمه الخاص، و في الصيغة نركز على طريقة تقديم القصة دون التركيز على الراوي، و فيها يتم الوقوف على الخطابات المستعملة بغض النظر عن المرسل، و لن نركز على هذا الجانب إلا من الناحية النظرية لتحديد علاقتها مع الرؤية السردية، وتتعلق هذه المقولة بـ:

---

[1] – عبد السلام أقلمون، الرواية و التاريخ (سلطان الحكاية و حكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2010،ص: 213.

[2] – عثمان بدري، وظيفة اللغة، م، س، ص: 121.

[3] – تزفيطان تودوروف، الشعرية. تر: شكري المبخوت، و رجاء سلامة، دار طوبقال للنشر، ط1، 1987، ص: 50.

[4] – عبد الحكيم سليمان المالكي، استنطاق النص الروائي (من السرديات و السيميائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية)، إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط1، 2008، ص: 93.

1- **الأسلوب المباشر**: حيث يكون الخطاب منقولا و العالم ثابتا، و هو أسلوب يزيل الفروق بين الخطاب السردي و العالم الذي يستدعيه، و يرى تودوروف أن حديث الراوي قد يكون أسلوباً مباشراً.

2- **الأسلوب غير المباشر**: و هو الخطاب المحكي، و من خصائصه أنه يتضمن كل الإشارات التي تحيل على الذات المتلفظة.

3- **الخطاب المروي**: و هو تسجيل محتوى عملية الكلام، دون الإبقاء على أي عنصر منه، و هذا الخطاب يشير إلى أن هناك فعلاً تلفظياً، و مضمون ذلك التلفظ([1])، و نحدد له المثال التالي:

«جماعة، اسمحوا لي. هذا وقت نشرة الأخبار. يمسيكم بالخير»([2]).

3/2/2/4- **مقولة الزمن**: إذا أردت أن تصنع حكياً، عليك أن تتمثل زمناً ما، و هذا ما يستدعي زمن التلقي، و زمن الحكي، و هو ما يسمى في شعرية "تودوروف" بزمن الخطاب. و هو ما يدفعنا إلى التمييز بين القضايا الزمنية التالية:

1- **زمن القصة**([3]) (T. de L'histoire): و هو زمن التخيّل أو زمن المحكي، و يخص العالم المتحدث عنه.

2- **زمن الكتابة** (T. de L'écriture) (الحكي أو الحاكي): و هو زمن مرتبط بصيرورة التلفظ الحاضر في النص.

3- **زمن القراءة** (T. de la lecture): و هو الزمن الذي يقرأ فيه النص، وإذا كانت هذه الأزمنة تنتظم داخل النص، فإنه توجد أزمنة خارجية تتقاطع مع النص، و هذه الأزمنة هي:

1- زمن المؤلف.

2- زمن القارئ.

3- الزمن التاريخي.

---

[1] - ينظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، م، س، صص: 44،45.

[2] - ذاكرة الماء، مص، س، ص: 73.

[3] - قال تودوروف:" أن وحدة من زمن القصة تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة".

Voire: O.Ducrot, T.Todorov , *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, col points , éd, seuil, 1972, P. 401.

أما "بول ريكور" فقد ذهب إلى أنه لا يوجد هناك زمن و إنما هناك كينونة، و يظهر ذلك من خلال قوله: «الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن بعد ولأن الماضي فات ولأن الحاضر لابد من ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة فنقول الأشياء الآتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي وحتى الماضي ليس لاشيء»([1]).

3/4- **المظهر التركيبي**: إن هذا المظهر يعمل على تركيب العلاقات التي تكون بين الوحدات النصية (الجمل، مجموعات من الجمل ...الخ) التي تكون داخل النص، و هنا نتحدث عن التأليف أكثر من أي شيء آخر، و في هذا المظهر نركز على هذه الأنماط الثلاثة:

1/3/4- **الانتظام المنطقي**: و هو الاحتكام إلى العلاقة المنطقية التي تربط بين أجزاء النص، ويشمل هذا الانتظام العلاقات المنطقية القائمة بين القضايا من مثل: السببية، الوصل، الفصل، النفي، الاحتواء. و تعتبر السببية من أكثر القضايا تردداً في المحكيات، و للتعريف بين الانتظام السببي و الانتظام التتابعي نضرب المثال التالي:

- مات الملك و من بعده ماتت الملكة (حكي و انتظام زمني).
- بينما الجملة التالية: مات الملك و من بعده ماتت الملكة حزناً، فهي انتظام سببي؛ أي عقدة.([2])

2/3/4- **الانتظام الزمني**: و يتشكل بواسطة الوقائع التي يستحضرها الخطاب، و يكثر هذا النوع في القصة و الحكي؛ أي في الخطاب الإحالي.

3/3/4- **الانتظام المكاني**: و يتحقق هذا النوع« عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمنية، و لكنها تكون ذات طبيعة تشابهية أو خلافية. و إن هذا النمط من العلاقة يرسم بشكل جيد نوعاً معينا من الفضاء، و يعتبر الإيقاع نموذجاً للانتظام المكاني. و معنى هذا أن الأعمال الحكائية لا تنتظم داخل هذه المقولة»([3])، و يعني ذلك أن هناك أصوات تشير إلى أصوات أخرى، خالقة بذلك مكاناً على مستوى الدال.

5- **شعرية الوصف**:

إن الإغراق في تقديم الوصف، و سواء كان مركزا على الطبيعة أم الشخصية فنجده يترجم

---

[1] - Paul Ricoeur; *Temps et récit, l'intrigue et le récit historique*, édition de seuil, 1983, p 25.

[2] - ينظر عثماني الميلود، شعرية تودوروف، م، س، صص: 44-50.

[3] - المرجع نفسه، ص: 52.

لنا المرئي إلى لغة، و من خلال هذه المفارقة بين المشهد اليومي و المشهد الوصفي، نلاحظ في الأول أن المشاهد « يلتقط الشيء متواقتا مع أجزائه و صفاته لأنه لا يتمثل صورته العامة إلا بعد انتهاء العملية الوصفية. ويكلف ذلك القارئ عناء الاحتفاظ بكل أجزاء الوصف السابقة أو الاضطرار إلى إعادة القراءة لتمثل الدلالة بصرياً»([1])، و هو ما سنقدمه من خلال "حارسة الظلال":

-«فيلا كبيرة لم يملكها أحد قبلنا. عندما يواجهها المرء يحس بصغره أمام أبوابها الحديدية الثقيلة التي تشكل دفاعها الأول ضد كل الغرباء. تغطي مدخل الفيلا، ظليلة من القرميد الأخضر التي تحمي الضيف القادم من بعيد من لسعة الشمس القاسية، في انتظار أن يأذن له بالدخول ليجد نفسه في حديقة جميلة يغمرها النور ويملأ اتساعها أريج النور الحار. الأقواس المغطاة بالنباتات المتسلقة تكسو الأرضية الآجورية ظلالا. يتلاشى الضيف و هو يتقدم في سحر الحديقة، في قطرات المياه النازلة من نافورة و المتجهة نحو البركة الصغيرة التي ينكسر فيها هسيس الأغصان و بياض الشمس و صوت القطرات الصغيرة التي سرعان ما تبعثر الظلال وانعكاسات خضرة شجيرات السرو. تتكئ الفيلا على أعمدة زوجية، تشكل في التئامها مدخلا مفتوحاً على سقيفة تقود إلى بهو عريض مجرد من كل ديكور. على أطرافه حجر تنفتح بشوق على فضاء مضاء من خلال الكوات الصغيرة المحفورة في أعالي الحيطان المواجهة للمدخل. بقية الشبابيك تطل على الحديقة و على وسط الدار الغارق في نعومة الضوء المحاط بأعمدة رخامية رشيقة، معشقة في أعاليها بالسنابل و الورق التي توحي بأصلها الموريسكي، تظللها أقواس متقنة تعطي لوسط الدار جماله و سخاءه. معظم الحجر المكونة لصلب الفيلا طويلة و ضيقة قليلا. في وسط إحداها، بعجٌ يصعد بالسقف عاليا في شكل دائري، مبرزاً قبة بيضاوية تنفتح من كل زواياها، نوافذ تتسرب منها حزم النور و أمواج الظلال...» ([2]).

إن حالات الوصف هذه «تلجم المجرى السردي. لهذا نشعر عند مقاربتنا للأعمال السردية المتخمة بالوصف، بنوع من البطء، و الثقل الذي يطال عملية القراءة، و يرجع ذلك إلى تخلي السارد عن مجريات الشخصيات و تطورات الأحداث لصالح توقف ما»([3])، ذلك أن الوصف يعتمد فيه

[1] - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 22.

[2] - واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دار ورد، سورية، ط2، 2006، ص: 51.

[3] - وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 202.

الراوي التخلي عن مجرى السرد و الاهتمام بالشيء الموصوف، و الوصف هنا يؤدي وظيفة تفهيمية لإخبار القارئ، لأننا« إذا أردنا أن نقدم للقارئ قيم الألفة فعلينا أن ندفعه إلى حالة من تعليق القراءة. لأن القارئ لن يستطيع دخول عالم حلم اليقظة»([1]) إلا بعد أن يتوقف عن قراءة ذكريات الراوي، و قراءة سكنه، ذلك أن الراوي يصف لنا السكن كالمبدع. و ينبغي للقارئ أن يتسلح بالكثير من الخيال ليدرك ما يريد أن يذهب إليه المبدع، و تعليق القراءة هنا. أننا حين نقرأ - مثلاً- وصفاً لسكن أو حديقة -كما مرّ بنا قبل قليل- نتوقف عند القراءة لنتذكر السكن؛ أي أن قراءة المكان في الأدب، تجعلنا نعود لنتذكر «بيت الطفولة، الذي يتحول مع مرور الزمن إلى "يوتوبيا"، أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه. و في هذا السياق النفسي تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعاً ذاتياً وخيالياً، و يتحول المكان من جماد إلى رمز و فكرة، و ينتفي بعده الهندسي

(...) إذ يصبح أتعس كوخ في نظر صاحبه بيتاً جميلاً، يحمل قيم المأوي و الملاذ و الحماية» ([2]).

قد يتساءل البعض عن سبب هذا التكديس. فبالنسبة للإنسان الواقعي المسألة محسومة، لأنها شواهد غير مقنعة، إنها مجرد كلام عبثي خال من المنطق، كلام فقد كل صلة بالواقع. و بالنسبة للإنسان الوضعي كل الأشياء غير الواقعية متماثلة، فالأشكال غاطسة و غارقة في الوهم و البيوت الوحيدة القادرة على امتلاك تمايز فردي هي البيوت الحقيقية([3])، و خاصة تلك البيوت التي تتعلق بالطفولة، التي تعكس ماضي الإنسان، فالوصف عندما ينسج« بشكل معتدل لا يطغى على بقية أركان الرواية، فإنه يتحول إلى إيقاع يحافظ على توازن سياق النص ويوسع في أفقه من خلال التصوير المشهدي فيغذي المواقف الحديثة، التي تزداد إيقاعاً في النفس وتوضح درجة التركيز في الرؤية على عنصر من عناصر الفضاء الروائي دون سواه»([4])، ذلك أن الغرض الأول من الوصف هو نقل الانطباعات التي يحس بها الكاتب -حينما يرى أو يشعر أو يذوق أو يشم الموضوع الذي يعالجه، إلى- المتلقي؛ أي أنه يقوم بنقل خبرته الحسية إلى القارئ.

و إذا أردنا تحديد الوظيفة الأولية للوصف فنقول إنه « بالوصف يُسترد ما ضاع و يُستعاد،

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط6، 2006، ص: 43.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 106.

[3] – غاستون باشلار، م، س، ص: 73.

[4] – إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الإشهار، الجزائر، دط، 2002، ص:76.

و بالوصف تعبر الذات المكلومة عن حنينها إلى أماكن الأمن و أهلها و عن نزوعها، لحظة الوصف و الكتابة، إلى المطلق تطلبه فلا تدرك إليه سبيلا. فإذا الماضي و الحاضر منصهران في لحظة زمنية واحدة ترنو إلى المستقبل تستجلي دون تهيب مجاهله و مهامه. و يبقى الوصف، بسبب من كل ما تقدم منبع لذة سواء عند إنتاجه أو عند استهلاكه» ([1]).

إن وصف المكان في الرواية و لاسيما الروايات مجال الدراسة، فإن له دوراً مهماً، ذلك أنه الحامي من زعازع الدهر و محنه و هو رمز البقاء و الخلود، إذ الزمن يمضي و يقهر و الأشخاص يمضون ولا يبقى غير المكان. لذلك عمد الوصف في «روايات واسيني» إلى تقديم وصف الأماكن على وصف الأشخاص. فهم التابعون و هي المتبوعة لأنهم الزائلون و هي الباقية»([2]).

كما نلاحظ المزج بين الشعري و السردي من خلال التركيز على الكثافة الصوتية والقدرة التصويرية، دون إهمال هدف الرواية المتمثل في الحكي، و بهذا الانفتاح على الشعري نرى أن هناك بعض الميزات التي ميزت واسيني، و المتعلقة بالفضاء من خلال رسم السواد على البياض، لأن الشعري يتطلب توظيفا خاصا و فضاء خاصا، و «منه تتحول الكتابة إلى علامات فضائية تشارك هي الأخرى في الحبكة كأي شخصية أخرى، و منها يتحول الفضاء إلى فاعل تخييلي، و يتحرر الدال السردي من مبدأ الخطية و تأتي معالجة الزمن في هذا النوع من المحكي متعلقة بالفضاء، فهذا الأخير يعيد إنتاج بنيته المجزأة المتقطعة من خلال أشكال انقطاعية غير متصلة شذرية» ([3]).

إن هذه الروايات تحيل إلى مرجعيات مختلفة، إذ تتغذى من عدد من الخطابات الفلسفية والمعارف الثقافية، و الأجناس الأدبية، و الرموز، و تمنح فرصة الكلام للعديد من الشخصيات في الماضي كما في الحاضر، و هو ما يلفت الانتباه إلى هذا النوع من الكتابات، الذي أصبح متجاوزاً للسرد المألوف و مكسراً للتتابع، و التماسك المعروف في الرواية التقليدية، في حين يقوم هذا النوع الجديد على منطق التجاور و التناظر، فالرواية قد تتحدث عن شيء واحد، «ولكن من منظورات متمايزة، مما يجعل المحكي الواحد في تناظر مع المحكي المجاور، فنحن أمام بنية سردية تحكمها علاقات التجاور و التناظر عامدة إلى التخلي عن الوحدة التقليدية، و إقامة مجموعة من علاقات التجاور التي

[1] – محمد نجيب العمامي، بحوث في السرد العربي، م، س، ص: 55.

[2] – المرجع نفسه، ص: 45.

[3] – حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، م، س، ص: 201.

ترهف الجدل بين المتناظرات. و هي بهذا ليست بنية خطية تتابعية أحادية الصوت، بل هي بنية دائرية يعتمد نمو السرد فيها على منطق التتابع الكيفي و جدل المتجاورات وتعدد الأصوات»([1]).

ففي "شرفات بحر الشمال" مثلاً نلاحظ أن بنية السرد تتفرع إلى محكيات متجاورة ومتقابلة، و متناظرة، مما يجعل المحكي الواحد ينتج محكيا آخر حيث نلاحظ خيط السرد ينتقل من الراوي إلى شخصية "فتنة"، و من "فتنة" إلى الراوي، و من الراوي إلى الأم...الخ، كما نجد أن الأسماء تتبدل حسب التوظيف و حسب وورودها في النص، و هو ما يلاحظ مع "فتنة"، فنجدها بهذا الاسم في نص، و باسم "المهبولة" في آخر، و في ثالث باسم "تينا الوهرانية"([2])، وهكذا، فنجدها أمام محكيات كثيرة و متداخلة، من وهران إلى الجزائر، إلى أمستردام، إلى وهران...الخ، ومن حكاية لأخرى، و نجد أن الروائي يوظف تقنية المرايا و العاكسات، و يعتمد تعدد الأصوات، و رؤيات النظر، ذلك أن المحكي الذي يعتمد عليه يلتهم كل شيء، و يوظف كل شيء، لتصبح الرواية في حيوية لافتة و نشاط تحرري، و هو ما يجعل «النص قابلا لأن يبتلع و يمتص العديد من الأشكال و الأنواع و الفنون، منفتحا على إمكانات مختلفة جذرياً و جاعلا الكتابة تنتحل أوضاعاً اعتبارية عديدة و متباينة»([3])، و منه تصبح الكتابة كالوحش الذي يلتهم كل شيء، فتلتهم كل الأجناس التي تأتي أمامها، لأن الكتابة هي الشعر و الحكي و السرد، و التاريخ، والسير، والفلسفة، و الدين، و النقد...الخ. إنها تجعل من النص يتولد إلى ما لا نهاية، و يسير باتجاه مناطق مجهولة، وهو ما يدفع الكاتب إلى انزياح نوعي([*]) يجعل النص لا ينتمي إلى نوع أدبي دقيق، لأنه يضم العديد من الأجناس، و هنا نصف نصوص واسيني الأخيرة، أو التي تنتمي إلى الرواية الجديدة بالانزياح النوعي الذي لا يعترف بجنس معين، بل هدفه اللاتجانس.

تبدو هذه النصوص خاضعة لهذا النوع من الكتابة الذي يعتمد الانزياح، حيث يبدو هذا «الانزياح النوعي دينامية جديدة تجعل النص في صورة هذا الذي يبتلع و يفترس، يمزج و يخلط بين أساليب سردية، و صور شعرية، بين رموز و أساطير، بين سيّر (...) و حكايات، و تاريخ ومعارف، و

[1] - حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، م، س، ص: 202.

[2] - واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، م، س، ص: 7، 37، 244.

[3] - حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، م، س، ص: 203.

[*] - الانزياح النوعي هو الانزياح الذي يجعل النص لا ينتمي إلى نوع أدبي دقيق، و مضبوط و محدد. إنه نص يضم العديد من الأجناس، بفعل سيرورة التهجين، و بذلك يقع خارج المعايير و القواعد الموضوعة مسبقاً. ينظر المرجع نفسه، ص: 205.

أديان و ثقافات، و أزمنة و أمكنة عديدة، و مختلفة، و يبدو كأنه يتولد إلى ما لا نهاية، و يسير بك إلى مناطق و عوالم مجهولة، و يدعوك إلى التخلص من كل ما تعرفه من أجل اكتشاف معرفة جديدة. رؤية جديدة»([1]).

6- **الانزياح**/ Ecart / Déviation:

يشكل هذا المفهوم مرتكزاً محورياً في الدراسات الأسلوبية، و قد عرف هذا المصطلح في العربية باستعمالات متعددة([*])، و الأمر نفسه عند الغرب، حيث تستعمل اللغة الإنجليزية المصطلح الأول، و تركز الفرنسية على الثاني.

و قد ذهب "جون ديبو" إلى أن الانزياح حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية يصدر عن الذات المتكلمة، و يكون خارقاً لقواعد الاستعمال المعياري، و يظهر ذلك من خلال المثال التالي: حول كلمة "الذاكرة" الثابتة بنطق الذال المعجمة، إلا أنها تنطق في دول المغرب العربي بالدال المهملة "الداكرة"، و في مصر تنطق بالزاي "الزاكرة"([2]).

إننا أمام كاتب، عندما يكتب في جنس محدد فهو يكتب خارجه خالقاً نوعا من الانزياح، داخل النوع نفسه، و هو ما يجعل النص الروائي هجيناً متعدداً، و كأنما الكاتب يسعى إلى كتابة رواية تجمع كل الأجناس، إلى كتابة تلتهم كل شيء و تحتويه، و تقدم نصاً يفرض على المتلقي أن يغير طريقة تلقيه لهذا النص، «إذ يركز المتلقي حين يحاول أن يفهم المرسل، و/ أو المرسل حين يحاول أن يجعل نفسه مفهوماً من لدن المتلقي، انتباههما على الجوهر المشترك في شفرتيهما»([3])، إذ يكون الانزياح على مستوى اللغة؛ أي من نمط اللغة السردية إلى أجناس تعبيرية أخرى و منها التحول من لغة السرد النمطية المهتمة بالحكي إلى جنس الشعر مثلاً، أو المقالة، أو المذكرة، أو الرسالة البريدية، أو الرسالة الإلكترونية، حيث يمثل هذا الانزياح حالة خرق لنمطية النوع الروائي النمطي، و هو خرق

[1] – حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، م، س، ص: 205.

[*] - و من هذه الاستعمالات المتعددة ما يلي: الانحراف، التحريف، الفارق، الفرق، الفاصل، الشذوذ، النشاز، الفضيحة، الخروج، عدم التقيد، نقل المعنى، الاتساع، التباين، التضاد، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الخطأ، اللحن، الإخلال، العدول، التجاوز، الشناعة، الانتهاك، العصيان، الجنون...إلخ. ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، ص: 217.

[2] – ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، م، س، ص: 206.

[3] – رومان جاكبسون، موريس هالة، أساسيات اللغة. تر: سعيد الغانمي، كلمة، و المركز الثقافي العربي، أبو ظبي، المغرب، ط1، 2008، ص: 96.

قابل للتحسس و قابل لأن يجس، من خلال تفحص طبيعة هذه الأنواع المندرجة ضمن الخطاب([1])، و هو ما نلاحظه فعلاً من خلال توظيف قصاصات الجرائد، وبعض المقاطع الغنائية، و بعض الرسائل، و خاصة في "ذاكرة الماء".

و نلاحظ الانزياح كذلك من خلال تمثل «السيرة الذاتية بنمطها التقليدي نوعاً من الكتابة الروائية النمطية، مع وجود شرط أن المادة قد وقعت حقيقة للكاتب (كما تعني أن الكاتب هو المقصود بهذه المادة)، و ليست مادة لعبية أو متخيّلة كما في الكتابة الروائية النمطية»([2]) حيث يمثل ظهور الكاتب و عدم اعترافه بالمادة التي يكتبها على أنها سيرة ذاتية، انزياحاً على مستوى التعاقد الحاصل الذي يفترض من الكاتب و القارئ تحديد نوع هذا النص على أنه مادة حقيقية غير لعبية عكس السرد الروائي، حتى و إن هناك إشارة من الكاتب غير واضحة على أن النص سيرة.

إننا أمام روايات تتغذى على الكثير من الأجناس و العلوم و الفنون، حيث نجد البعض من هذه الأعمال يشبه في شكله الكتاب الذي يتألف من أبواب و فصول من مثل:
(طوق الياسمين/ أربعة فصول)، (نوار اللوز/ فاتحة و أربعة فصول)، (ذاكرة الماء/ سيرة ذاتية و تتكون من فاتحة و قسمين)، (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف/ تتكون من جزأين، و في كل جزء ثمانية فصول)...الخ، كما أن وجود الفهرست يختلف من طبعة لأخرى، فنجده مثلا في طبعة "دار ورد"، و لا نجده في طبعة "دار الفضاء الحر"، وهكذا.

و بعد كل هذه التحديدات و المقاربات، نلاحظ أن القارئ يجد نفسه مأخوذاً داخل نص متعدد متوالد، من الكثير من النصوص، و نجده مدهشاً و غريباً، و داخل فضاء سحري غرائبي معجون بالحب، و التاريخ، والجغرافيا، و الذاكرة و العنف، و القلق و الألم... و تتقدم الكتابة متوحشة مجنونة ممزوجة بالشعر و الخرافة، و الأسطورة، تعيد قراءة التاريخ؛ تاريخ العنف و الألم، و الحب و اللذة، و الخوف و القلق.

7- شعرية المكان:

[1] - عبد الحكيم سليمان المالكي، استنطاق النص الروائي، م، س، ص: 649.

[2] - المرجع نفسه، ص: 648.

هل يمكن الحديث عن شعرية الأشياء؟

و هل يمكن الحديث عن شعرية البيت؟ أو شعرية المقعد؟ أو شعرية الخزانة؟

إن لهذه الأشياء شعريتها حينما تحقق انزياحا خاصا، حين تخرج عن عادتها من خلال اللغة الموظفة، لأن الأشياء تبقى حيادية في أغلب الأحيان سواء أكانت جميلة أو قبيحة، و لكنها تخرج من حيادها إذا ارتبطت باللغة، لأن الشعرية« ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات بدقة أكبر، لا شيء شعري، و لا شيء يمتلك الشعرية. ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء »([1])، و منه فإن الإشارة إلى الأشياء و إلى الأماكن إنما كان من أجل القول: أن «الأماكن ليست شعرية لأنها جميلة في تفاصيلها و غير شعرية لأنها قبيحة المظاهر. كلا. إنها تكتسب شعريتها بدخولها عالم النص اللغوي، صحيح أن هناك دائما ما يجعل شيئاً ما أو مكانا ما مميزاً»([2])، بالنسبة للروائي، أو لغيره من الشخصيات؛ و التميز هنا قد يرتبط بالجمال كما قد يرتبط بالقبح، « و هو الأمر الذي يؤهل المكان لأن يكون موضوع تخيّل، لكن وحدها اللغة تفصل جماليته، و عبر تلك اللغة تصل إلينا الأشياء و الأماكن فتعيش تجربتها من جديد»([3])، وفي دراسة مثل هذه الأشياء التي تتعلق بالأدراج، و الصناديق و الخزائن «علينا أن نركز وجودنا القارئ على الصورة لأنها تضفي وجوداً علينا، الواقع أن الصورة و هي نتاج الخيال المطلق هي ظاهرة وجود. كما أنها إحدى ظواهر الكائن الناطق المحدد»([4])، و نظراً لحجم المادة التي يقدمها لنا الروائي فسنركز على شيء واحد، و قد اخترنا الكراسي التي سنقدمها من خلال "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":

«نحن في زمن يا سيدي. الحمار أصبح حاكماً، و الخياط قاضياً، و السباك أصبح مشرفاً على تصريف الأموال، و الأمي الجاهل حكيماً. و القاضي الحقيقي وضع تحت الأرض، و دفن حيّا لأنه قال أن النجوم خلقت لتضيء الدنيا، و يغادر الناس أماكنهم، و تظل هي ثابتة، لم يفهم أحد كلامه. ظنوه ساحراً. فقتلوه. وقال ضمن ما قاله. الله خلق الناس سواسية. الجنة لله، البشر هم من أنشأ القيامة. هل هي فتنة يا سيدي، كما كتبها الوراقون، أم أنها النار التي تحرق الأخضر و اليابس،

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 18.

[2] - فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، م، س، ص: 66.

[3] - المرجع نفسه، ص: 66.

[4] - غاستون باشلار، جماليات المكان، م، س، ص: 88.

أكلت حاضرة بغداد التي سحقها الكلب و الطاعون كانوا يتوالدون على الكرسي

مثل الدود. الكرسي الذهبي، تخرّم و تغرّف من كثرة احتكاك الأعجار الثقيلة به.

(...) الكرسي و السيف شيء واحد»([1]).

و ما نلاحظه كذلك في "نوار اللوز":

- «و إذا حاولت أن تنطح الحياة بغباء، تكسر رأسك و انفلقت عظامك قبل أن يخربها دبوس دياب الزغبي الذي لم تعد ترى عيناه إلا كرسي السلطان ونساء بني هلال الجميلات. لذة السلطان صعبة وقاسية»([2]).

و نجد توظيف الكرسي كذلك في "سيدة المقام":

- «قال لها الشرطي الذي كان ينام على كرسيّه»([3]).

ينطلق الكاتب من استعمال لغة الحياة، و مفرداتها، في توظيفه للأشياء، من مثل الكرسي الذي يعطيه دلالة سياسية تتعلق بالحكم، و منه أصبح للكرسي دلالة رمزية تتعلق بالحاكم، هذا من جهة، و من جهة أخرى ربط الكرسي بالذهب ، و هي دلالة أخرى على التسلط و القوة، والتعلق بالمال، و ما أكد ذلك هو علاقة الكرسي بالسيف، و علاقته بالسلطان، و كذا علاقته بالشرطي، وهذا راجع لأيديولوجية الكاتب التي تلح عليه و تملي عليه مواقفه من الكرسي، حيث قدم لنا الكرسي من خلال رؤيته، و من خلال تجربته المعيشة.

8- شعرية الخطاب الفانتاستيكي:

اختلف النقاد حول مفهوم الفانتاستيك، و منهم "بلمين نويل" الذي ذهب إلى مخالفة "كاستيكس" و "تودوروف" متجاوزاً بذلك المناقشات الطويلة التي تجعل من الفانتاستيك مرة جنساً، و مرةً صفة، و أخرى شكلاً، و رابعة تقنية، و حُسم الأمر بأنه **طريقة في الحكي** منطلقاً في ذلك من طروحات "فرويد" في "**الغرابة المقلقة**" مركزاً على الشكل و ليس المضمون.

يرتبط الفانتاستيك بالفضائح و التناقضات، و منه أصبح زاوية أخرى يلتقي فيها الواقعي باللاواقعي الذي يغتصب ثبات الحقيقة و يعفنها بعد امتزاج هذا الواقعي بغير الواقعي، و منه ينتج

[1] – واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار الاجتهاد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1993، ص: 155.

[2] – نوار اللوز، مص، س، ص: 94.

[3] – واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1997، ص: 45.

احتمال عقلي و آخر لا عقلي، فيكون العقلي مثلاً كتقديم علمي مثل كيفية ولادة الإنسان من خلال تبيين عمل البويضات، و الرحم و ما يتعلق بهذا المجال. أما الاحتمال اللاعقلي، والفانتاستيكي كأن يشير المؤلف إلى أنْ تنبت الأصابع الآدمية في الأرض مثلاً.

إن هدف الفانتاستيك، هو إدخال الرعب في ذاكرة القارئ و تثبيتها، و هو ما يقود إلى الصدام بين ما هو عقلي، و لا عقلي، و بين المألوف و غير مألوف، حيث الكاتب يسعى إلى أن يظهر الفانتاستيك دون أن يهمل أي وسيلة كي يتم تصديقه. و الفانتاستيك يظهر في الرواية حين يطغى اللاطبيعي، و تغذيه الغرابة، لأن الأدب الفانتاستيكي ليس سوى زمن الحيرة والتردد، وتداخل الأحداث، و استحالتها منذ النظرة الأولى، إذ على القارئ الإحساس بالتيه و العجز عند تمييز مجموع الظواهر سواء كانت تجارب متخيلة، أم رؤية، أم هذياناً، أم حلماً.

و للإمساك بالفانتاستيك يمكن الحديث عن هذه التيمات التي قدمها لنا شعيب حليفي في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، من خلال آراء بعض النقاد، و منهم "جان مورينو" الذي حصر هذه التيمات في ست تيمات، هي: (الجن و الأشباح، الموت و مصاصو الدماء، المرآة والحب، الغول، عالم الحلم و علاقاته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء – زمن).

أما "جلبير دوران" فقد ذهب إلى استعمال كلمة فانتاستيك معادلاً للتخييّل.

في حين ذهب "روجي كايو" إلى أن الفانتاستيك هو مخالفة المألوف، و أنه حضور الفوق طبيعي لتثمين الحبكة و إعطائها بعداً فانتاستيكياً، لأن حضور الفوق طبيعي هو ما يولد الحيرة والاندهاش، و هذه المسألة تقود إلى ثنائية (طبيعي / فوق طبيعي) عند تودوروف؛ هذه الثنائية التي ولدت عدة ثنائيات، و من هذه الثنائيات هناك قطبان يحددان الفانتاستيك، و الفضاء الذي تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود نسيج التخييّل، و تحد من انفلاتاته العجيبة:

1- **قطب التوتر**: و يعمل هذا القطب على إدخال الغرابة في نفس القارئ؛ هذا القطب الذي يولد الحيرة و التردد، و هما بدورهما يولدان الغموض، و الغرابة لأن مهمة هذا القطب هو زحزحة الطبيعي، قصد الوصول إلى حالة التردد أمام فجائية اللامألوف.

2- **قطب المنبسط**: و هذا القطب يعمل على إبطال التوتر من خلال تفسير الغامض، و أن غياب هذا العنصر في العمل الفانتاستيكي معناه غياب تكامل العمل، و بدونه ستظل الرواية عبارة عن توتر غامض في حاجة إلى تعليل.

إن الفوق طبيعي يكون عن طريق التوتر الذي يعمل على خلخلة الطبيعي، و لتبرير هذا التوتر لابد من استحضار العنصر المنبسط الذي يعمل على تقليل الأحداث الغريبة([1]).

لقد ذهب الكثير من النقاد إلى تقديم تصورات نظرية لتحديد الفانتاستيك الذي يعتبرونه جزءا من الأدب، حيث اللعب على حدود الحقيقي و اللاحقيقي، و منهم "جان جاك بولي" الذي يرى الفانتاستيك طريقة في الحكي يلجأ إليها الكاتب للتعبير عن عوالم الذات و الواقع، والتاريخ بصوغ جديد. إنها تصورات تسهم في إخفاء طابع التجريب على الرواية، و هي تجمع في خمس زوايا محورية:

1/ زاوية تنظر إلى الفانتاستيك باعتباره حدثاً يولد تردداً و رعباً، لأن الحدث هو المكون الذي يحقق أدبية الرواية الفانتاستيكية، كما تطرح هذه الزاوية مسألتين:

أ- تؤكد الأولى على أن الخوف([*]) ليس مسألة أساسية في تحديد الفانتاستيك باعتباره يندرج في مستوى التخييل الخالص، و فئة أخرى تجعله مع التردد و الحيرة من مكونات الفانتاستيك. و أنه و الرعب أساسا الفانتاستيك، و هو ما ذهب إليه تودوروف في أن الخوف والتردد ضرورات في الأدب الفانتاستيكي من خلال النقاط التالية:

- يخلق الخوف أثراً خاصاً في القارئ خوفاً أو رعباً.
- يخدم الفانتاستيك السرد، و يحتفظ بالتوتر.
- للفانتاستيك، منذ البدء، وظيفة تحصيل حاصل، إذ يسمح بوصف عالم الفانتاستيك.

ب- هذه المسألة تتعلق بالتردد و الخوف. و هل التردد هنا هو تردد القارئ أم تردد الشخصية؟

---

[1] - ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م، س، صص: 29-39.

[*] - الخوف: «سمة سلبية تعتري المكان نتيجة شعوره بخطر موهوم غير مرئي، أو حقيقي ملموس، يولد في أعماقه انفعالاً دائماً أو عابراً حسب ماهية الخطر الذي يشعر به، و إذا هيمن الشعور بالخطر على نفسية المكان و سلوكه، و حدّ من نشاطه الحياتي، و دفعه إلى القيام بأفعال وضيعة، يكون جبناً، و لذلك يغدو التخلص من الخوف ضرباً من الرجولة و الشجاعة». د. مرشد أحمد، أنسنة المكان (في روايات عبد الرحمن منيف، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، دط، 2009، ص: 42.

إنه تردد القارئ بالدرجة الأولى، لأن هدف الرواية الفانتاستيكية هو خلخلة مكون العقل؛ هذه الخلخلة التي تجعل القارئ في حيرة و تردد، كما أن تردد الشخوص يوازيه تردد القارئ، وذلك من أجل الإيهام بواقعية الحدث، إلا أن الذي ينبغي أن نشير إليه هو أن عنصر الرعب في الدراسات الحداثية لم يعد مشكلاً للفانتاستيك، و نسبوه إلى الرواية البوليسية، كما أن الخوف لم يعد ذا أهمية، و تحول إلى رعب، و من خلال الإشارات السابقة إلى الفانتاستيك بأنه يرعب ويخوف، فإن هذا قد اختلف مع القارئ الحديث الذي تسلح بفكر نقدي و لم تعد الأشباح تخوفه و لا ترعبه، بقدر ما يرعبه المعنى و رؤية العالم، و منه أصبحت هذه الرؤية إحدى خصيصات الرواية الفانتاستيكية العربية التي أصبحت تعترف برعب الرؤية الذي يولد الإدهاش و الغرابة.

2/ الزاوية الثانية تنظر إلى الحدث في ذاته، الذي هو بالضرورة مخالف لما هو مألوف، و أن وظيفته هو إحداث التعجب و الانفعال و الغرابة، و التزام التضخيم و المبالغة و الوقوف على عنصري المفارقة و التناقض، و منه كانت كل من المفارقة و التناقض أساساً محورياً يخلق الارتباك والتردد في نفس المتلقي.

3/ أما الزاوية الثالثة فتقول: أن الفانتاستيك هو رؤية العالم، و هو ما يدفع إلى الصدام بين رؤية القارئ للعالم، و القارئ هنا دفع رؤيته موضع التساؤل والشك، لأنه أمام رؤى فوق طبيعية، فالكاتب الفانتاستيكي هو الذي يمسخ هذه الرؤية المطعمة بروافد كثيرة من الضجر و القلق، و التي يضيئوها بأحلامه و كوابيسه، ذلك أن خصيصة الضجر نجدها تطغى على أغلب الشخصيات([1]).

4/ أما الزاوية الرابعة فتتمثل في عنصر التعرية، التي تركز على الإنسان بوصفه جزءاً من الواقع، و الصراع اليومي، «و التعرية أيضاً شرط يدخل ضمن المكونات الوظيفية ليحقق عملاً مزدوجاً، فمن جهة أولى حينما نقول بالتعرية، فذاك أننا ننفي عن الفانتاستيك صفة الغموض التي يلصقها البعض به، و من جهة ثانية فإن التعرية تتخذ بعدها الفلسفي الدقيق، إذ لا يكفي أن نعري، و نكشف عن مواطن الضعف و الخلل في حدث ما، بتضخيمه أو تقليص حجمه، بل ضرورة الوعي بالتعرية كشكل تعبيري سيخلص إلى أسئلة تترك حيرة و استفزازاً في نفس القارئ»([2]). و منه فإن التعرية هي

[1] - ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م، س، صص: 42-47.

[2] - المرجع نفسه، ص: 49.

إشارة إلى إظهار المخبوء في شقوق الواقع، ذلك المخبوء المرعب الذي نعيشه و لا نراه، و منه كانت روايات واسيني الأعرج فانتاستيكية لأنها حققت شوطاً مهماً في تعرية اللاوعي و الأحلام الدفينة.

5/ قضية وجود الواقع هذه لا نقاش فيها، و أن جذور الرواية الفانتاستيكية مغروسة في هذا الواقع، و منه يكون تركيز رؤية الفانتاستيك على الواقع إلا أن هناك من ذهب إلى ما هو واقعي نقيض لما هو فانتاستيكي، و «يبقى دور المخيلة، و تخيلاتها الفادحة دوراً أساسياً و بؤرياً في الكتابة، و هكذا لا يمكن بالمقابل إنجاز عمل مفصول عما هو واقعي، كما لا يمكن للكتابة أن تكون إبداعية، و تحقق درجة من الأدبية، إلا بمدى تورطها في التخييل، و الوصف، و الخلق الأدبي»([1])، و بالتالي خلق نماذج ذات تفكير و سلوك شاذين عما هو مألوف.

1/8- مكونات النص الفانتاستيكي:

إن عناصر تكوين الفانتاستيك تتحدد في محورين هما:

1- الأول يتعلق بـ "الانفعال" الذي يولد الفانتاستيك في القارئ و الشخصية أيضاً، ويضم: التردد، و الخوف، و الإدهاش، و الحيرة. و سنقدم بعض الأمثلة على ذلك لتحديد ما ذهبنا إليه من خلال تنظيراتنا:

-« تمنيت أن يكون القبر للمهبولة لأشفى من غيابها، أبكي عليه ثم أحاول أن أنساها دفعة واحدة. الآن أنا عاجز حتى عن البكاء. هل هذا القبر المنسي هو قبر المرأة العالية التي سلمتني لحافة البحر، و أذاقتني وحشة المكان، و خوف المنفى؟ يبدو أن قدرنا قد خُتم بالشمع الأحمر: أن نبحث عن الموت و نحن نُقْدِم على الحياة.»([2])

- «من أين يأتي هذا الخوف المسحور؟ من أين ينفذ هذا السر؟ من أين تأتي رائحة الموت والكآبة؟

حاولت كلَّ شيء، لكن من المستحيل عليَّ الانتصار على عالم بلا قلب»([3]).

-« غارق وسط الجمل المستعصية التي تقاوم لذة الانصياع و السهولة. إنها لحظة الانحدار نحو مدارج الخوف»([4]).

---

[1] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م، س، ص: 50.

[2] - شرفات بحر الشمال، مص، س، ص: 250.

[3] - سيدة المقام، مص، س، ص: 15.

[4] - حارسة الظلال، مص، س، ص: 15.

-«أيها الضبابيون.. أيها المندهشون من الكلمات التي تحرحكم في الكبرياء الوهمي، قليلا من الشوق.

قليلاً من الهمس. أن يحب الإنسان معناه أن يكون قادراً على الحلم. أيّ وقار؟!.. بربك..خليك من الكلام الفارغ.. يرتعد كالقصبة و المرأة بعيدة عنه بكيلومتر! (...) هل المرأة يا سيدي هي سبب الغواية !! سبب الدهشة. الرعشة !! النكبة !!؟» ([1])

-«لماذا الخوف من الكبار. الكبار نحن الذين صنعناهم.» ([2])

المعروف أن الخوف من صنع الكبار، و أن حضوره هنا جاء ليلغي عالم الطفولة، و منه تغتال الطفولة، و يتحول الخوف إلى مواجهة مع الموت. و من خلال هذه النصوص السردية التي تمّ تقديمها نكون قد وضحنا عناصر الانفعال التي يقدمها الروائي، و التي تعكس الواقع.

2- أما المكون الثاني فيتمثل في "مكونات النص الداخلية" و يضم التعرية و التدمير واعتمادهما على التضخيم و الامتساخ، لأن الهدف من الفانتاستيك هو كشف الواقع من زاوية مغايرة للمألوف([3])، لأن تترك في نفس المتلقي تردداً و اندهاشاً و إذا أردنا أن نقدم للقارئ أمثلة على هذا المكون الثاني لقلنا: إنه علينا و على القارئ أن يقرأ نصوص واسيني الجديدة، فكلها تعرية للواقع، و كلها تضخيم و امتساخ([*])، و خاصة تلك الامتساخات التي تطال الأمكنة فهي أيضاً تكون بفعل خارجي، إذ يصبح المكان مثل شخص آخر يفكر و يعي و يخوف و يرعب و يقتنص ضحاياه، مثل الآتي:

-«و لا أحد يعرف أين تقع الجنة، بعضهم يشك، و يقول أنها الدرج السابع تحت القصر، حيث يرمى في السرداب كل من لا يرضى عنه الحكيم. يقول أن المكان مليء بالجثث التي اختلطت رؤوسها وأجسادها»([4]).

---

[1] - سيدة المقام، مص، س، ص: 28.

[2] - واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، دار ورد، سورية، ط2، 2008، ص: 167.

[3] - ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م، س، ص: 51.

[*] - الامتساخ هو خضوع الشيء لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الانتقاص، و له أنواع مثل: امتساخ الإنسان إلى حيوان، والعكس. و امتساخ النبات مثلا إلى جن...الخ. ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م، س، ص: 91.

[4] - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مص، س، : 355.

وظف الكاتب السرداب كأحد الشخصيات التي لها دور مهم في بناء الرواية، و أصبح الناس تحت التهديد المستمر للحكيم من خلال السرداب، حيث صور المؤلف هذا السرداب على شكل شخصية تتربص بكل من لا يطيع الحكيم. كما نجد بطولة المكان من خلال النص التالي:

-« فالوادي الذي يهددنا كل شتاء دافئ. أخشى أن يمحو هذه القرية ذات ليلة من الوجود»([1]).

نجد أن المكان هنا يلعب دوراً مهماً في أعمال واسيني، مادام أنه يثير انفعالات شخصياته، و منها يكون كشخصية لها دور فعال في بناء الرواية، فجعل خلفية الوادي تتحكم في سير بعض الأحداث([2])، و من هذه الأحداث تهديد سكان القرية.

إن تقديم المكان الموصوف لا يأتي اعتباطاً، و لا من باب التزيين، بل يهدف إلى جلب اهتمام المتلقي إلى غرابة المكان، كما يلجأ السارد إلى إثارة المكان من خلال وصف الشخوص والأشياء، فالراوي «في جدل مستمر حول المكان و طبيعته و كأن المكان في هذا السرد هو البطل الحقيقي الذي تتناثر منه فروع السرد»([3])، إذ يلعب المكان دوراً كبيراً في تقديم الأحداث، فتجيء أوصافه في جل الأعمال الفانتاستيكية ملتهبة و عميقة، من خلال الرغبة في القبض على الذرات المجهرية في ذلك الفضاء المولد للتعجب.

و انطلاقاً مما تمّ ذكره أجدني أمام كاتب جزائري يتميز بقدرته على التألق و الارتقاء بجنس الرواية على الخصوص، فقد أصدر العديد من الروايات التي تنتمي إلى المدرسة الجديدة، و خاصة رواياته الأخيرة التي لا تستقر على شكل واحد، و هكذا تبدو هذه الأعمال التي تعلن انتماءها إلى نوع الرواية كأنها ترفض الانتماء إلى هذا الجنس، و تعمل من أجل أن تبدو غريبة عنه.

و جملة القول أن المسافة بين الكتابة الروائية، و لغة الشعر جد قصيرة، «تجمع بينهما صفة التكثيف، و هيمنة ضمير المتكلم، و حيوية الصور الحسية التي قد لا تعتمد على المجاز أو التشبيه بل على حيوية الوصف. و أخيراً وضع إيقاعات الكلمات و علاقات التراكيب موضع الصدارة من بنية

---

[1] - نوار اللوز، مص، س، ص: 33.

[2] - ينظر عبد القادر شريف حسني، الخصائص السردية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2004-2005، ص: 165.

[3] - عفاف عبد المعطي، حاضر الرواية في المغرب العربي، دار المعارف لطباعة و النشر، تونس، ط1، 2003، ص: 118.

اللغة التي تؤدي وظيفتها، شعرياً، في روايات أصبح الكثير منها يعرف بمسمى "الرواية الشعرية"»[1]، و في هذه المرحلة من البحث نشير إلى سمة أخرى تقابل الشعرية، و هي: "اللاشعرية"، و لهذه السمة «دلالة أخرى على استجابة الرواية إلى زمنها الخاص في تناقضات عناصره، أو تضاد أقطابه، و ذلك بالمعنى الذي يدل على إمكان الاستغراق في الذاتية، و الغوص عميقاً في "الأنا"»[2].

و لعل هذه الدراسة مع غيرها هو ما سيفسر عنصر "الشعرية" في الرواية، «حيث لا تكتفي الرواية بأن تستنزل "الشعر" من عليائه، بل تجعل منه أحد الفنون العربية، في علاقات متكافئة غير متراتبة، حوارية و ليست مونولوجية، و متفاعلة متعددة الأبعاد، و ليست أحادية البعد. و في داخل هذه العلاقات الجديد، أفادت الرواية من الشعر "شعريته"(...) و جعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية في مستوى و ملمحاً من ملامح أنواعها الفرعية في مستوى ثان»[3]، حيث نلمح الحوارية بين الشعري و النثري، فيؤدي كلاهما دوره في الإيقاع المركب للغة الرواية و منه «تبدو الكتابة كأنها صادرة عن الرغبة في الجمع بين العديد من العناصر و الأنواع، و الأجناس المتنافرة، عاملة على اختراق الحدود الفاصلة بينها، و البحث عن "رواية شعرية"، و عن "قصيدة نثرية"»[4]. وبعد ذلك تتحول هذه الرغبة إلى رغبة في تفسير العالم، و منها يأتي هذا الأسلوب الذي يعمل على الجمع بين السرد و الشعر و الفانتاستيك، و الرمز، و الفلسفة، و التنظير، والتوبيا، و اليوتوبيا، و كل العناصر التي تدخل في تكوين العامل الشامل، و بالتالي تكوين النص.

---

[1] - جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة و النشر، سورية، ط1، 1999، ص: 47.

[2] - المرجع نفسه، ص: 47.

[3] - المرجع نفسه، ص: 45.

[4] - حسن المودن، الرواية و التحليل النصي، م، س، ص: 206.