الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب و الفنون

قسم الأدب العربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر

الموسومة بالعنوان :

الصورة الفنية في سرديات عز الدين جلاوجي

شعرية الحركة والسكون

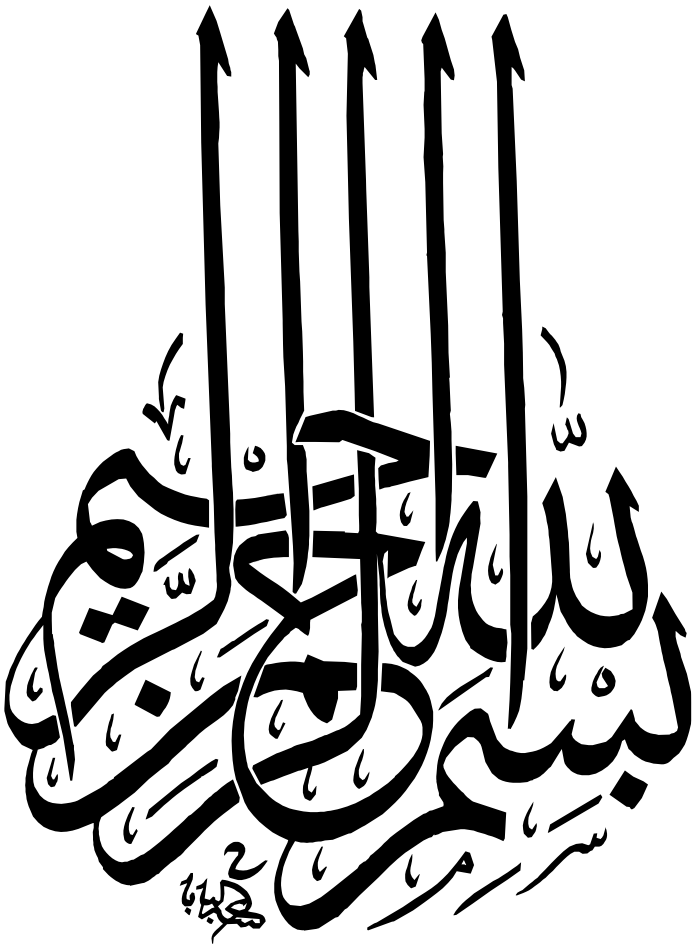
إعداد الطالبة:لوت زينب

إشراف الدكتور: مزاري عبد القادر

أعضاء اللجنة:

• شارف لطروش	– أستاذ التعليم العالي – جامعة مستغانم.	رئيسا
• عبد القادر مزاري	– أستاذا محاضرا "أ" –جامعة مستغانم.	مشرفا ومقررا
• عبد الرحمن بن زورة	– أستاذا محاضرا "أ" –جامعة مستغانم.	عضوا مناقشا
• أحمد بوزيان	– أستاذ التعليم العالي– جامعة تيارت.	عضوا مناقشا
• عبد القادر حسني شريف	– أستاذا محاضرا "أ" –جامعة تيارت.	عضوا مناقشا
• بوداود إبراهيم	– أستاذا محاضرا "أ" – المركز الجامعي لغليزان.	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2017-2018



شكر وعرفان

أرفع كل امتناني لخالقي وباعث الروح في جسدي، لله تعالى كل الحمد نحمده ونشكره

لوالداي مع كل المحبة الدائمة .

للمشرف الذي علمني معنى الكتابة وصدق البحث

ل.زينب

مقدّمة

تُثيـر الرِّوايـة الجزائريّـة المعاصـرة وعيـاً وُجوديّـاً بالتّضـاريس الفكريّـة والثّقافيّـة والإنسَـانية، العميقـة والمُتَّعمِقـة فـي خاصـيّة التَّشـكيل الخِطـابي، وتمثيـل الصُّـورة فـي خامـات البُـؤر المُتحققـة داخـل الفهـم الفنـي والقِرائِـي، وانسـجام المـؤثر بينهمـا فـي فعـل الكتابـة، وحركـة تأثيـث الـنص الروائـي بمختلـف الصـور الإبداعيـة الخالقـة للمعنـى، ومعنـى الإدرَاك الـذاكِرتي للجَمَـال واسـتنطاق منافـذه المسـتترة والظـاهرة، ولهـذا كانـت البلاغـة لونـا يـؤدي عـاملا فنيـا يمـزج بـين المركـب المجـازي (البيان/البـديع)، وأثـر اللّغـة فـي الـنفس الإنسـانية بانتمائهـا التَّواصـلي، ووجودهـا الخطـابي، واسـتقرارها المشهدي الحركي المتفاعل في عناصره.

تُشِـير الدراسـات الحديثـة إلـى منحـى الكتابـة، وتنفلـت النظريـات خلـف صُـور النّصـوص المتعـددة مـن حيـث الشَّـكل، ومـن حيـث البُنـى التَّركيبيـة، والملامسـات الجماليـة للعتبـات والحـدود الفنيـة لإنشـاء مفهـوم الواقـع المتشـكّل فـي بـؤرة التـوتر الجمـالي، والتَّشـاكل الإفـرَازِي، **فهـل الروايـة المعاصـرة تَعنِـي الفـن المعاصـر أو مـا يتـأجج فـي الفكـر وعصـرنة المتغيـرات؟** مـا يَنبنـي فـي الروايـة لا ينشـأ مـن فراغـات رُؤيويـة للمعنـى الشـامل للحيـاة بمكوناتهـا السـائدة فـي الفـرد والمجتمـع والمؤسسـة الاقتصـادية والثقافيـة والفكـر الـواعي، فالخيـال هـو لعبـة السـارد فـي تَحيـين علاقـة قـارّة، تنـدرج فـي انفصـال القـارئ عـن العـالم الخـارجي، واتصـاله بعـالم يُنتجـه الـنصُ فـي خصوصـية، تمـتحن درجـة كفـاءة المؤلـف فـي مجابهـة معرفـة المتلقـي نحـو مُدركَاتـه، وشـحن مسـالك المتوقّـع، ومحايـدة مكـامن الجمـال، وأسـس روافـده، وخبايـا أسـراره الّتـي لا تنـدرج باسترسـال التراكيـب، واعتكـاف المركـب علـى بهرجـة المعنـى، وإنمـا هـي الصورة.

تتشـكّل الدِّراسـة العلميّـة تحديـداً فـي صُـورة المدوَّنـة السَّـردية الفنّيّـة والجماليّـة للروائـي "**عـز الـدين جلاوجـي**"، تحـت عنـوان:" **الصُّـورة الفنّيّـة فـي سـرديّات عـز الـدين**

جلاوجـــي- شـــعرية الســـكون والحركـــة- "وهـــي أعمـــال تتنـــوَّع بـــين الكتابـــات القصصـــيّة والمســـرحيّة والروائيّـــة، ولعـــلّ الكـــمّ الهائـــل للمنجـــزات التـــي خصَّـــها المؤلـــف فـــي إصـــداراته المكثفـــة، ومســـاحة المحققـــات القيّمـــة الّتـــي حظيـــت أوّلاً بالاهتمـــام البحثـــي الأكـــاديمي والدِّراســـات العلميّـــة عبـــر جامعـــات الـــوطن الجزائـــري، وثانيـــاً إبـــراز الجانـــب الـــوطني الجزائـــري لهُويَّـــة الخطـــاب ومواضـــيعه وتشـــكيله الفنـــي، وتمثيـــل صـــورة تتـــوازن فيهـــا المقـــاييس الفنيـــة يحتـــاج إلـــى براعـــة الممكـــن فـــي اســـتجلاء جماليّـــة الفـــنّ، وإرضـــاء المتلقـــي، وتناســـب خيـــوط العمـــل الّتـــي انطلقـــت منهـــا عـــدّة إشـــكالات تمـــس الدراســـة أهمها:

- **ما هي الصورة في محور نُشوء التفكير الإنساني ثمَّ الإجراء النقدي؟**
- **كيـف يمكـن تحديـد الصـورة مـن الناحيـة البلاغيـة الجماليـة، والتأسـيس والبِنـاء الفنـي للسـردي وآلياتـه؟ كيـف تُنـتِجُ الصـورة ملمحًـا نقـديًا نحـو النص السَّردي؟**
- **من أين يُمكِن تصوير النص وما هي حدود إطاره الفني ؟**
- **مـا هـو الفـرق بـين الصـورة الروائيـة والصـورة الفنيـة ؟ وهـل كلاهمـا تيـار ابسـتيمولوجي فـي فهـم فنيـات الكتابـة الروائيـة أم تجسـيد للفـن الروائي المتوقع والمأمول؟**

يقـف النقـد فـي نقطـة حاسـمة فـي مراعـاة قـدرة المؤلِّـف، وجماليَّـة المؤسـس فـي مُنْتجَـه، وخصوصـيّة القِـيم الجماليّـة المتباعـدة فـي اخـتلاف وائـتلاف، لتقـدير مكانـة المؤلَّفات وتصـنيف رُتبـة عـن أخـرى، كمـا تسـتمرُّ الإجـراءات النقديّـة فـي عُمـق المنحـى النصـي، وتفنيـد مسـالكها وتقـدير مـدى تجـاوب المنـتج لمنهجيـة مـا عـن أُخـرى، وفـي ظـل كـلّ هـذا يمكـن إسـقاط مـادّة التّصـوير مـن زوايـا مختلفـة. تشـمل وتشـتمل علـى

الْتِقـاط مسـامَات الصُّـورة، وترميـز معانيهـا وتأويـل خـواصّ تشـكيلها الضـمني، ومـن خلال هذا التحليل كان افتراض مدخل وثلاثة فصول وخاتمة على النحو الآتي:

يتطـرّق **الفصـل الأول** إلـى تَعريـف الصُّـورة فلسـفيّا ولغويّـا بإمكاناتهـا وتحوُّلاتهـا، واقترانهـا وبنائهـا، حيـث يُحـاول السّـارد تفريـغ لغتـه ومسـتوياته الذهنيـة، مـع قـدرة الخيـال وتـداعيات الـذّاكرة الجماليّـة نحـو المخـزون **الإسـتيطيقي** للصُّـورة فالتَّصـوير لا يتخـذ مـن اللّغـة مَكَنـة ارتبـاط وجـودي، بمـا أن الوجـود فـي الـنص هـو واقـع حقيقـي فـي مسـتوى خيـالي، وبفهرسـة عـالم الـرؤى، والـدّلالات العميقـة، فـي تمثيـل مكوِّنـات الصُّـورة الفنيـة، ثـمّ عوامـل نشـوئها الزمنـي، والمقصـود فـي مصـافّ الحـديث عـن الصـورة النَاقِلـةِ للوُجُـود مُنْـذُ ولادَةِ الإنسـان حاملـة تعبيـره، وملامـح وجـوده وتعاملـه مـع الـوعي المعرفـي الخـام حولـه، ثـم انتقالـه إلـى مجموعـة أشـكال فنيـة تصـل إلـى السـرد المعاصـر الـذي يسـتقطب الميـول القرائيـة والنقديـة، كمـا أن الحركـة التكوينيـة للنمـاذج الفنيـة السـردية بـين المضـامين الفلسـفية والنقديـة، **الصـورة مـن محاكـاة السـاكن إلـى حركـة التخييـل السّـردي**، حيـث يمكـن سـدُّ ثغـرات تسـاؤلات الكتابـة فـي حركـة الخيـال وهندسـة الـنص وميكانزماتـه التأسيسـية، وهندسـة الكتابـة والتصـوير والكتابـة بـلا إطـار وهـي دراسـة المعنى الذي يتعدَّد، ويتصاعد بترميزه ودلالاته وإيحاءاته.

أمـا الفصـل الثـاني فقد جـاء خاصـا بالتركيـب السـردي، الـنّصّ مـا قبـل الكتابـة شـعريّة السـكون وتأصـيل اللّغـة وهنـا يكـون مرادفـا معرفيـا لمفهـوم سـابق فـي الفصـل الأوّل الإسـتراتيجيات النصـية، مشـروع الصـورة السـردية فـي النقـد المغـاربي، الخطـاب والتركيـب السـردي عنـد الغـرب، والبحـث فـي النّظريّـات النّقديّـة ومفاهيمهـا بمـا يتسـنّى للفهم استيعاب آلياتها، والتّمعنّ في الرؤية وأبعادها.

يهـتمّ الفصـل الثالـث بـالتطبيق الإجرائـي حـول نصـوص روائيـة ومسـردية ولعـل اهتمامنـا بالمسـردية فـي أوّل التطبيـق راجـع للتميّـز والتفـرّد فـي النـوع الأدبـي، النـاتج عـن انصـهار المسـرح مـع السـرد لتكـوين جـنس أدبـي معاصـر، أسّـس بـوادر وجـوده الكاتـب الأكـاديمي **(عـز الـدين جلاوجـي)**، فـي آخـر نمـوذج مسـردي **(مسـرح اللحظـة الصـادرة سـنة2017)** الّـذي نثـرت بـذور هويتهـا بلغـة الثنائيـات المركَّبـة، مـن أجـل الحِفـاظ علـى كُنْـه المشـاهدَة وعـدم اضـمحلالها عبـر العُصـور، خطـاب سـردي يحظـى بآليـات عناصـره، والمسـرحُ المكتـوبُ سـردٌ ظهـرَ أيضـا فـي **مسـرديات مؤثثـة بـين (المسـرح / السـرد): النخلـة وسـلطان المدينـة – رحلـة فـداء- غنائيـة الحـب والـدم – البحـث عـن الشّـمس – ملـح وفـرات - حـب بـين الصـخور – الفجـاج الشـائكة – هسـتريا الـدم- التـاعس والنـاعس – الأقنعـة المثقوبـة - أحـلام الغـول الكبيـر**، عبـر النمذجـة وبراعـة تقنيّـة البحـث عـن تصـدير فنـي جديـد وحـديث يـنتج كمـا دعـاه المؤلـف **(فـرص التمسـرح)**، وإبـراز مـدى تـأثير نـوعين متنـاميين معـاً فـي جسـدٍ واحـد يمثّـل رؤيـة ومنظـورا فنيـا، وهـو نقـل المسـرح لتـدوين الكتـابي بمنهجيـة السـرد، **فهـل يكـون التلقـي هـو نفسـه؟ وكيـف تنسـج الكتابـة خامـات الحركـة داخـل الخشـبة ؟ وهـل يحـتفظ المسـرح بأنمـاط الحركـة الّتـي توثبـت عليـه مشـاهد الأحـداث؟** ولهـذا تتّسـع المفـاهيم ويبقى علينا فهم بعض ما يؤسِّس المسرح أو يلامس فنيّته سرداً.

1 المشهد في مسردية (مسرح- السرد) النخلة وسلطان المدينة.

2 التحوُّلات الخطابيّة في مسردية (التاعس والناعس).

3 صورة نظام العاملي لغريماس في مسردية(الأقنعة المثقوبة).

4 صورة النص الموازي في مسردية أحلام الغول الكبير.

واختلـف نـاتج البحـث فـي المسـتوى التطبيقـي حسـب حجـم المـتن السـردي والصـور الفنيـة، حيـث ارتأيـتُ تواضـعاً بالدراسـة العلميـة والرؤيـة التـي تناسب الكتابة، في الروايات الآتية:

1- أشـكال التبئيـر (Focalisation) السـردي فـي روايـة (سـراديق الحلم والفجيعة).
2- شعريّة القصّ وتجليّات العجائبي في رواية الفراشات والغيلان.
3- محكـي التّـاريخ وصـورة الـنّصّ الرّوائـي المـؤرّخ بـين الجماليـة والخيـال في رواية (العشق المقدنس).
4- شـعرية السُّـكون والحركـة فـي صـورة الروايـة (رأس المحنـة 1+1=0).
5- المنـاص وحركـة الـنص المـوازي فـي روايـة(حوبـة والبحـث عـن المهدي المنتظر).
6- الصـورة الحركيّـة فـي التّحـوّلات الخطابيّـة وزمـن التّخاطـب روايـة (حائط المبكى).

تمثّلـت **صـعوبات الدراسـة** فـي تمثيـل الصُّـورة الفنيّـة داخـل المدوّنـة السّـردية، ومـا يمكـن تحديـده للوصـول إلـى المفهـوم الإجرائـي لتخصـيص مـا يتجسّـد داخـل الـنص كصـورة، ومـا يُشـكل خواصـها وبناءهـا وألوانهـا الّتـي تختلـف مـن رؤيـة نقديـة لأخـرى، وتبـاين مخططـات البحـوث المهتمـة بالسـرد، ومـن الصـعب كثيـرا الوقـوف علـى رتابـة معينـة، وتخصـيص مجـال دون آخـر فهـل يمكـن النظـر إلـى الصـورة الفنّيـة فـي سـطح اللّغـة وفنّياتهـا الأسـلوبية والبلاغيـة، أم العمـق البنـائي والعلامـاتي، وكـل مـا يثيـر الكتابـة لبلـوغ الهـدف الفنـي، ومـا كـان فـي الدراسـة هـو محاولـة تتـوخّى الوصـول إلـى

مستوى النقد الحديث وإنجازاته بملامسة أهمّ ما يمكن تصوّرُه بين روافد المصادر والمراجع الممكن توافرها.

كما أن المنهج المتبّع في الدّراسة يقارب المستوى الوصفي للأعمال النقدية والتصوّرات، وتوظيف الاستقراء كمنطق لتفسير النّظريّات الفلسفيّة المفسِّرة للنّظرية النقديّة أحيانا أو المتعمقة باستراتيجية البحث حول الحركة الشاعرية في النص وتأثير اللّغة في نسج الحكي، وتحليل الواقع هو نتاج منطقي لإسقاط المحققات الروائية حسب توجّهها الفكري والفني، وتحديد ملامساتها وتقاطعها النص الثقافي والجمالي.

من دعائم البحث والصورة الّتي انبثقت منها أفكار الرسالة، وما استرسل ذكره بها توخّيا للمرجعية الدائمة:

- **"جميل حمداوي"، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، من سلسلة شرفات العدد 42، طبعة 2014م، وهو مجموعة دراسات تنصب في فتح مجال الصورة الفنية في الرواية، كما ينوه الكاتب بجهود "محمد أنقار " في بلوغ هذا المشروع الذي شارك فيه :**
- **محمد أنقار – محمد مشبال – شرف الدين ما جدولين – مصطفى الورياغلي –عبد الرحيم الإدريسي–البشير البقالي –جميل حمداوي –محمد العناز –حميد لحميداني –محمد المسعودي–خالد أقليعي**
- **عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد، للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2009م**

- **عـز الـدين جلاوجـي، سـلطان الـنص ، دراسـة فـي روايـات ، بـدعم وزارة الثقافة ، دار المعرفة ، الجزائر ، 2008م**
- **عبـــد اللطيـــف الزكـــري، وظيفـــة الصـــورة، فـــي الروايـــة النظريـــة والممارسة،دار الكنوز، عمان ط/1، 2016**
- **عبـد الـرحيم الإدريسـي، اسـتبداد الصـورة، شـاعرية الروايـة العربيـة،، تقـديم محمـد أنقـار، منشـورات مركـز الصـورة، يتوسـع الكتـاب فـي مناحي المقومات الشاعرية الروائية والبلاغية.**
- **Gérard Genette, Discours du récit essai de méthode, Editions du Seuil, imprimé en France 2007.**

تتحـدّد صُـعوبات البحـث فـي تحديـد ماهيـة الصـورة، والصـورة الروائيـة أو الصـورة الفنيـة فـي الروايـة تعنـي عـاملين مـن الرؤيـة، فالروايـة تحمـل صـوراً عالقـة فـي مخيلـة المؤلِّـف بـين الواقـع ومكوّناتـه، وكينونـة الوجـود بالوقـائع المترسّـبة فـي ذاكرتـه الجماليـة وميولهـا لاكتسـاب الفنـي لكُـلِّ المعـايير المناسـبة لخلـق أفـق تخيلـي ويقتفـي الروائـي خيـوط الحكـي مـن تأويلـه الخـاص بـالواقع، وتنظـيم مكوّناتـه حسـب الأحـداث وحسـب سـعة اللغـة المكتسـبة يكـون اختـزال فنيـات الكتابـة الهندسـية ، ويتركـب المشـهد فـي حركتـه الانسـيابية الخافتـة، لتصـبح عالمـاً صـالحاً حـين ينحنـي القـارئ علـى منـاخ طبيعته السردية القابلة للتفاعل والتناسب والانسجام.

و فـي الأخيـر مـا كُتِـب فـي هـذه الدراسـة صـفحات متواضـعة مـن السـعي الجهيـد وراء مـا تـوافر أمـامي مـن مصـادر ومراجـع تُلامِـس مرجعيّـة التّصـوّر، ولا يتسـع الشـكر ولا الثنـاء لكـل مـن دعمنـي فـي هـذا البحـث و أختصـر وجـودهم فـي مشـرفي " **د.مـزاري عبـــد القـــادر**" مـدير المدرسـة العليـا للأسـاتذة الـذي رغـم انشـغالاته اهـتمّ بالتصـحيح والمتابعة والتوجيه.

والله وليّ التوفيق

مـدخـل

"الرواية هي ملحمة زمن لم تعدْ فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة مع ذلك فإن هذا الزمن لم يكفَّ عن رؤية الكلية هدفا"

جورج لوكاتش

Georg Lukács

مدخل إلى الرواية الجزائرية المعاصرة:

تُتَـرجِم إشـكالية المصـطلح السَّـردي وجهـات مُتَعَـدِدَةَ التَّنظِيـرِ، ورَوافـد دراسـات لا حُـدود لتقـديرها واختلافهـا، تُشـاطِر الشَّـكل الفنـي بوصـفه ظـاهرة انطـوت آثارهـا علـى معـايير الاتّسـاع والانفتـاح الإيـديولوجي، وتنشـطر بـين لغـة الكتابـة والمدونـة النصِّـية، بمـا تحمـل مـن شُـحَن جماليـة، وانعكاسـاتٍ انفعاليـة بـالواقع، والمُتَوَقَّـع تخَيُّلُـه وتَذْييلـه فـي المنـتج، ولعـل المَـرْأَى الكِتـابي المعاصـر الّـذي يبحـث عـن المشـاج المناسـب للـنص السَّــردي، والمكوِّنــات المناوِئــة لقضــايا الفكــر، ومــا يطرحــه التَّفكيــر أضــحت أحــد الطابوهات العميقة في الفن نقدا وقراءة.

تشـكّل الروايـة اختلافـا، واتِّسـاعاً، وانتقـالا، حـول مـا يواكـب المسـار النقـدي، فـي تعالقـه، وتفاعلـه، بمـا تُخلِّفُـهُ الرُؤيـة المتَكاثِفَـة المُترفـة بالتفاصـيل، وامتـداد مـرآوي نحــو عــالم، يحــوم تحــت وطــأة الارتــدادات النفســية والاجتماعيــة والاقتصــادية، والتاريخيــة، والأثــر التُراثــي، ويَمثُــلُ المُؤلــف إســهامه الــوظيفي فــي تخميــر الواقــع المتجسـد أمامـه، والمتـآلف معـه، والمشـارك فيـه، كـوعي فنـي، يُسـهم فـي تشـفير واقـع اللُّغـة فـي الـنص، وتقسـيم سـماته، وتَقَاسُـم المعـالم الوطنيـة، والهويـة الجزائريـة بمثالـب اسـتقرائية للوجـود، والوجـود بفكـر وجـودي يعكـس بصـفة مـا هـذا الهـاجس المتنـامي، والنُمُـو المركَّـب فـي سوسـيولوجيا الإنسـان كموجـود عـام، وحامـل مسـؤولية التفكيـر لهـذا

الوجـود، فـالزمن والمكـان والمـؤثر الظـاهر والمتخفـي، هـو اسـتيطان حركـي إحـداثي داخل السرد.

تُشـــكِّل جنســـية الســـرد أو الســـارد تحفيـــزًا لدراســـة الأنثربولوجيـــا الثقافيـــة Anthropology Cultural الّتـــي تنطـــوي عليهـــا أنســـاق الـــنص وتشـــهد خلفياتِـــه الفكريـــة، والعوامـــل المـــؤثِّرة فـــي التّفكيـــر،« إنّ الكتابـــة علـــى اختلافهـــا وتبـــاين تقنياتهـــا ومســـتوياتها، تُجسِّـــد طمـــوح الكـــائن الإنســـاني إلـــى تأســـيس منظومـــة رمزيّـــة مســـتقلة عنـــه لكـــن لا تفهـــم مـــن دونـــه، وتـــدفع إلـــى تحقيـــق هَمّـــا أبـــديّا لازمـــه فـــي دُروب كينونتـــه الأولـــى وهـــو هـــمّ الكتابـــة »[1] ولهـــذا يواجـــه الكاتـــب مســـؤولية نحـــو مـــا يكتـــب، كانشـــطار مـــن عـــوالم ذاتيـــة فـــي طابعهـــا الجمـــاعي، وقـــد اهـــتمّ كـــل أديـــب بأدبيـــة أدبـــه وهويـــة ثقافتـــه حتّـــى يكـــون المقـــروء نســـيجا لتعـــدد يثيـــر التفاعـــل المناســـب لتلقـــي تأويـــل فـــي ظـــل تيمـــات تنتمـــي إلـــى الحقـــل الحيـــاتي والتَّواصـــلي والثقـــافي لِإختمـــار لحظـــة التَّعـــايش اللغـــوي داخـــل المدونة السردية، الّتي تعرض ذات الجماعة، وأفقها المنتظر.

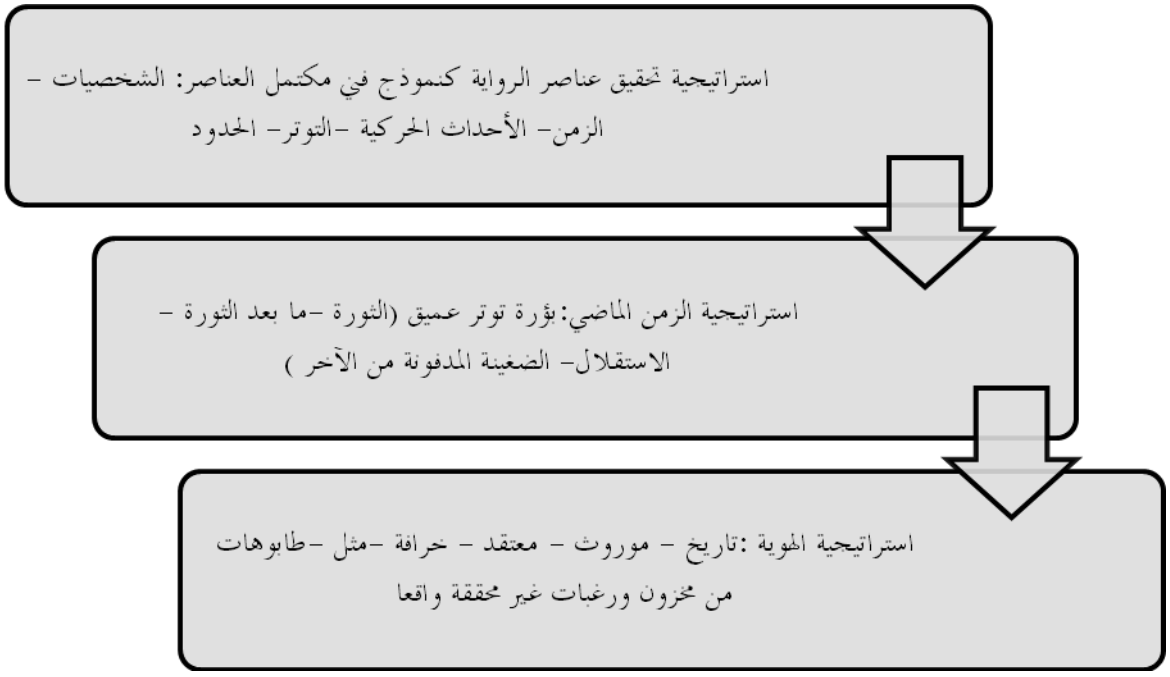
ترتكـز الروايـة الجزائريـة علـى إسـتراتيجيات، وخلفيـات قـد تكـون زمنيـة، ومكانيـة فـي آن واحـد، وأشـكال أدبيـة تُعطـي مظهرهـا نِظامـا حسـيا تراتبيـاً، وفكريًـا حـول انبعاثهـا، واحتكاكهـا بـالآخر، ومـا ترسَّـب فـي زمـن تطوُّرهـا يتجلّـى مسـافة مـن التمثيـل الجمـالي، وبهـذا يكـون جليّـا تفحُـصُّ الفكـر الغربـي لإسـقاط الاخـتلاف والائـتلاف بـين الماضـي والحاضـــر، وبـــين العصـــر الّـــذي أصـــبحت فيـــه العبقريـــة تفتـــك الحـــدود، وتتجـــاوز الانصـــهار خلـــف الآخـــر أو اعتنـــاق مذاهبـــه، فالجمـــال هـــو ذات تُشَـــفِّرُ داخـــل وجودهـــا وجـــوداً يتنـــاهى عـــن الارتبـــاط الضـــمني لمحققـــات إلـــى مـــا يحقِّـــق الواقـــع بواقـــع فنـــي

---

[1] – **عمـــر مهيبـــل،من النســـق إلـــى الـــذات، منشـــورات الاخـــتلاف، الجزائـــر، ط/1، 2007م، ص.15**

مختلـف ومتفـرّد، ومنـتج قرائـي وأثـر عـالق ومتعلّـق بوجـه التحديـد لـدى اللغـة والحركـة والصورة الّتي تسقط في ذهن مبدعه، وتنفلت قرائيا ودلاليا في جسد النص.

ويمكن تحديد استراتيجيات الرواية الجزائرية :



1- هوية النص الروائي الجزائري بين المؤتلف والمختلف:

تحـيط المسـتويات الثقافيـة، الحقـل المعرفـي الّـذي ينتقـل فيـه الـراوي مـن لحظـة الوجـود إلـى تجسـيد الوجـود وسـط مقاربـات تحـيط بخصوصـية الممكنـات فـي المجتمـع، ووضــع الملاءمــة بــين الخيــال والمتوقــع، فالتخيــل لــيس عينــة بشــرية تتــداخل فــي علاقـات، وتصـنع مراحـل متطـوّرة دون الإطـار الفيزيولـوجي الّـذي يتعـايش فيـه المكـوّن الثّقــافي والاجتمــاعي، والسياســي، وطمــوح الإنســان فــي تجــاوز التقليــد مــا انســجم بمقاربــة(بــاختين Bakhtine) الّــذي يســند التــاريخ الروائــي إلــى مســتويات التفكيــر البشـري عبـر الـزمن مـن حالتـه الفولكلوريـة إلـى منـاص البلاغـة واللغـة ونفوذهـا إلـى نـواة السـلطة المسـيطرة، أو المعارضـة فهـي شـكل يحـوم حـول صـرح إنسـاني نواتـه التفكيـر، والبنــاء الفنــي ينــتج معنــى للفكــر « قــد نظــر بــاختين إلــى العلاقــة البنيويــة بــين النــوع

الروائـي، مـن حيـث هـو نـوع فنـي حـديث متميـز وبـين الحقـل الثقـافي الّـذي هـو الحقـل الّـذي حقـق ثورتــه المعرفيــة... هــو مســتوى مــن مســتويات البنيــة الاجتماعيــة الّتــي حقّقـت فـي الغـرب ثورتهـا الصـناعية وتمـايزت فيهـا الطبقـات، وكـان لتكـوُّن الطبقـة البرجوازيــة الّتــي رفعــت شــعارات التحــرُّر والديمقراطيــة والعدالــة .. وأطلقــت الــوعي مــن ســحر الخرافــة »[1] إنّ التكــوين الفكــري للإنســان مــرتبط بمجموعــة المــؤثرات، ورقابــة القـارئ مرتبطـة بهـذا المكـوّن الّـذي سـيمثِّلُ بشـكل أو بـآخر وُجهـاتِ نظـر، محايـدةً مـن الـراوي لكنّهـا تمثِّـل الآخـر فـي تثقيـف رغبـة التحـرُّر وترغيـب الحريّـة فـي جماليـة الممكـن كأنه تمكُّن مِن تَحصيل تلك الرغبات الّتي ترتقب حضور النص في ذاتها.

يـربط (هيجـل Georg Wilhelm Friedrich Hegel) الروايـة بالملحمـة واضـمحلال الأنـا فـي قـوى خارجيـة تسـيطر، وتسـلب رغبـة وجوديـة للإنسـان، ومـع مـرور الـزمن ارتـبط فكـر التحـرُّر كلمـا تخمـر الـوعي ذاتـه، وهـو صـاحب فكـر الحقيقـة والوجـود فـي قولـه: « ويـأتي الـروح المطلـق إلـى حيـز الوجـود فـي الـذروة، أو محـض معرفـة الـذات هـي نفسـها المعارضـة والتنـاوب مـع الـنفس، مـع العلـم المعرفـة الصـافية هـي جـوهر مجـردة مـن هـذا الواجـب أن يعـرف المعارضـة المطلقـة لمعرفـة أن مثـل هـذا التفـرد المطلـق للـذات يعـرف حتّـى جـوهر أن يكـون أول مـا يجـب معرفتـه، هـو اسـتمرارية نقيـة مـن التفـرد الشـامل الّـذي يعـرف مـن الّـذي يعـرف نفسـه بأنـه جـوهر هـو بطـلان، فـي حـد ذاتـه»[2] فالاسـتمرار هـي اكتسـاب الحقيقـة بجـوهر العقـل الإنسـاني، والْتِقـاء الواقـع الخـارجي بـنفس المكانـة الّتـي يرتقـي إليهـا التفكيـر فالفرديـة تعـد باطلـة فـي

---

[1]– **يمنـــى العيـــد، الروايـــة العربيـــة، المتخيـــل والبنيـــة الفنيـــة، دار الفـــارابي بيـــروت لبنان،ط/2011،1م، ص.16**

[2]– **Hegel. phénoménologie de l'Esprit. présentation par Roger Pol Droit . édition FLAMMATION .Paris .2008.P .561**

أي مبـدأ دُون وعـي خـارجي بـالراهن، نحـو التحـرر، والتحـرر فـي الغـرب لـم يكـن مـن الهالـة الاسـتعمارية فقـط بـل هـو إنجـاز حضـاريٌّ وكسـر رواتـب الماضـي وكـلّ مـن يَشُـلُّ حركة التقدم.

ينتمـي الإنسـان الغربـي إلـى طـابع التفكيـر المتعـالي، فـي تسـخير العـالم لخدمتـه فكـل العقائـد تسـير خدمـة لـذلك القصـد، وتخـوم فـي احتكـار القـيم لمصـلحة الإنسـان الغربـي المتفـاني فـي إحـلال نظـرة التميـز، وتميـز الأغـوار النفسـية بعلـة الأحاسـيس المعقـدة العميقـة والدفينـة « ذلـك أنّ الإنسـان الغربـي يجـد فـي الروايـة كُـلّ شـيء: كُـلّ مـا يُبدعـه وكـل مـا يتجـاوزه أي مصـيره، والروايـة تـؤمِّن لكـلّ مجموعـة فكريـة قوتهـا المفضـل، فهـي تُقـدِّم للأذهـان الوضـعية الدراسـات الاجتماعيـة الّتـي يغـذيها اليـوم الاهتمـام، بمـا تُقدِّمـه البلـدان الناميـة، وتقـدِّم للنفـوس الحسَّاسـة ألعـاب التّحليـل النفسـي المرهفـة والمُخِيفـة»[1] فالتضـمينات الّتـي تعيهـا الروايـة كنـوع سـردي غايـة فـي التعقيـد، تترجم المنفلت من الذات والغموض الّذي يتضح في سبر أغوار إنسانية.

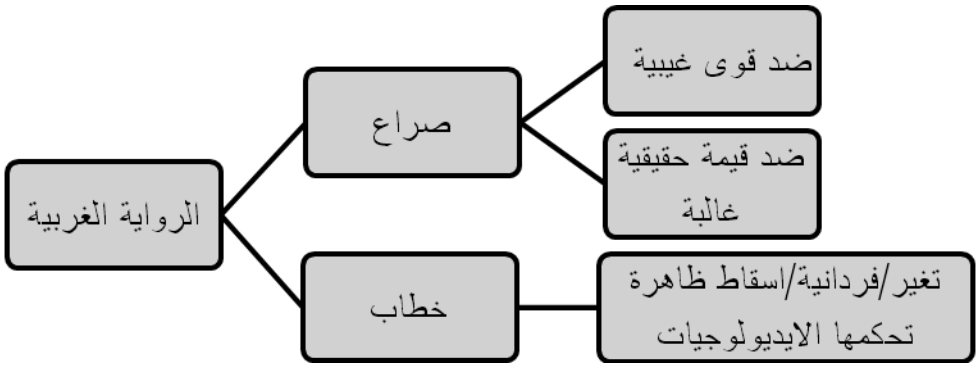
يكـون الواقـع الجمـالي مـا ينسـج بعـض الاخـتلاف بـين الروايـة الأجنبيـة والجزائريـة مـن خـلال مـا ينفلـت مـن معطيـات زمنيـة ومكانيـة خلـف كـل صـمت لغـوي وثرثـرة معنـى باتّبـاع هـاجس الرؤيـة « فالأنـا الوجـودي تتفاعـل داخـل الصـورة وتقـيس غاياتهـا وأنفاسـها وحقائقهـا وغرابتهـا وكـأن العـالم منهـا، والغـرب يعتقـدون أن العـالم مـبهم، ومضـطرب ومـا نشـهده فـي الصـورة عنـد الغـرب صـراع إنسـاني عميـق نحـو قـوى خارجيـة، ويشـدّ الوثـاق والتحليـل فـي الفـنّ العربـيّ وهـو يختـار خامـات الوجـود فيـه

[1] – ر.م.ألبيـــريس، تـــاريخ الروايـــة الحديثـــة، تـــر جـــورج ســـالم،دار عويـــدات بيروت،باريس،ط/1982،2م،ص.5

مستقرا في لوحاته ونصوصه وخطاباته؛ لأنه سيؤول إليه منحلا بخصائصه»[1] فنجد روايات غربية دون حصرها أو تداولها تاريخيا، (دي مونت كريستو" the count of Monte cristo") الصادرة عام 1845 للفرنسي (Alexandre Dumas) على توصيف الخيانة والانتقام وهي نفسها الآثار الّتي تتركها الملحمة لاسترداد الحقوق الضائعة وإبراز الحاجة الجامحة لتحقيق العدالة المختزلة في الفرد يحكمها الخيال الدرامي منطويا على ما تسرَّب من أفكار العصور الّتي عايشها مؤلِّفُها، وفي رواية مشهورة تحمل الكم الهائل من التّقدير الضّمني لوضعية الشُّعوب وقضية تفكيرها بين أثر المادية بين طبقات المجتمع هي رواية (مدام بوفايboufari madame عام 1857م)، لكاتبها غوستاف (فلوبير Gustave Flaubert) تكشف نموذج الزوجة الّتي تعيش في رفاهية، وتبحث عن عالم المُغامرة وتُمَارِسُ الخيانة والاحتيال، تلك الرؤية العميقة لصراع الذات وسط الجماعة وتمثيل دور البطولة والتضحية، أو الانقلاب على أوضاع من أجل تحقيق الرغبات وهي تهب نفسها صورة تخطّي الآلهة قديماً وتجاوز الحدود المكشوفة والمعلنة، وبنفس الواقعية تذهب رواية (ذهب مع الريح) الّتي صدرت عام 1936 (Gone with the wind) لمؤلفتها (مارغريت ميتشل Mitche Margaret1900 -1949م) أحداث الحرب الأهلية في جنوب أمريكا وشمالها بواقعية بسيطة تسلخ الطبقة الهشة ودون اجتياز المراحل والتطورات الّتي رافقت الرواية الغربية، يمكن النظر في رواية (شيفرة دافنشي The Davinci Code)الصادرة عام 2003م لكاتبها الأمريكي (دان براون Dan Brown) مواليد1964م تحيط بهالة من الخيال

[1] – **لوت زينب، حواس اللغة، تعريب النص وتوليف عروبته، دار المنتهى، الجزائر، ط/1، 2016م، ص.100.**

العلمـي، ويبـرز جليـا رغبـة المؤلِّـف فـي تجـاوُز الواقـع إلـى عـالم التّفـوّق العلمـاني الّـذي حقّقه التّفكيرُ الغربي، لنعدد بعض الصفات الّتي تميز بها النص الغربي:



يتشـاكل الـنص الجزائـري فـي بـؤرة شـديدة التـوتر، وعمـق كبيـر مـن المتعايشـات والمـزج والخلـط والتـوتر، والمـؤثرات الّتـي تنتقـي التَّجديـد مكاشـفته لعـالم يحـيط بـه وتغيـرات وعـوالم تنتقـي الأفكـار والهويـة اكتشـافا للـذات فيهـا، وقـد مـرّت بـالفترة مـا قبـل الاسـتقلال حتّـى بلـوغ الاسـتقلال فـي جويليـة 1962م، تجـاوز الجزائـري كـل مشـترك مـع الآخـر، ومنتهـك إنسـاني وعقائـدي وروحـي فـي النمـوذج السـردي الجزائـري تجربـة أخـرى تعـيش علـى إيقـاظ الهمـم، وبعـث الـروح الوطنيـة الفعالـة اتخـذت دلالاتهـا مـن العائـد العقائـدي، والهويـة التـي منحتهـا تضـحيات الشـهداء الأبـرار، فهـل هـي خلْـقٌ لإيـديولوجيات سـائدة فـي المجتمـع وكسـر العلاقـة الوهميـة المترسـبة مـن المدوَّنـة الاسـتعمارية أَمِ الحاجـةُ لقـرع ذاكـرة تقمَّصـت أدوار التضـحية فـي الروايـة الجزائريـة ؟ « الإنسـان حـين يُـنظِّم شـبكة العلاقـات الاجتماعيـة بـوحي الفكـرة فـي انبثاقهـا، فإنَّـه يتحـرَّك فـي مسـيرته عبـر الأشـخاص والأشـياء المحيطـة بـه فيتخـذ العـالم الثقـافي إطـاره فـي إنجـاز هـذه المسـيرة، ويأخـذ طابعـه تبعـا للعلاقـات بـين العناصـر الثلاثـة المتحركـة،

الأشـــياء، الأشـــخاص والأفكـــار »[1] كيـــف تجـــانس الروايـــة بـــين الذاتيـــة والـــوعي فـــي الجماعـــة وتحـــرِّر نمطهـــا الفكـــري فـــي مـــؤولات تحـــرز بـــه الروايـــة قامتهـــا الجماليـــة ؟ وإن تكتفـــي الروايـــة بالجماليـــة اللغويـــة فـــي فرادتهـــا فهـــل يتصـــل الـــوعي الـــراهن بالانشـــغالات الّتـــي تصـــاحب المســـند الجمعـــي فـــي فهرســـة اللغـــة المحكمـــة واكتنـــاز الهويـــة والنزعـــة والأنـــا الّتـــي تبحـــث عـــن حركـــة نحـــو ذاتهـــا المتفرعـــة فـــي منـــاص الروايـــة ؟ الأدب الجزائـــري الّـــذي يبحـــث عـــن إرثـــه، ويحـــاول كغيـــره مـــن الأجنـــاس إيجـــاد خصوصـــية فـــي النـــوع الروائـــي، والتأثيـــث لأصـــول قـــارّةٍ، والاســـتجابة لنـــداء الهويـــة، مـــن أجـــل تأصـــيل الروايـــة الجزائريـــة، كواقـــع ســـردي يحـــرِّر الخِطـــاب، وتحوُّلاتـــه مـــن ثلاثـــة مصـــنفات أوَّلُهـــا الخِطـــاب التقليـــدي الجزائـــري المتجـــذِّر بـــين الطرقـــي والإصـــلاحي، ثـــم الخِطَـــاب الإدمـــاجي « إنمـــا هـــو مُـــوَازٍ لجحافـــل الغـــزو الاســـتعماري ومـــدعَّم بعـــدد مـــن القـــوانين والمراســـيم الصـــادرة مـــن الإدارة الفرنســـية دونمـــا أدنـــى مراعـــاة لتقاليـــد وديانـــة المجتمـــع الجزائـــري »[2] اِنتقـــالا إلـــى الخطـــاب الـــوطني الجزائـــري حيـــث لا يقتصـــر علـــى مجـــرد أدوات إجرائيـــة لمـــنح مصـــطلح سياســـي يســـتطيع تجـــاوُزَ العقبـــات الاســـتعمارية، ورد فعـــل ثـــوري علـــى القمـــع والاســـتبداد« وهكـــذا يمكـــن للـــدارس أن يلاحـــظ أنّ نُشـــوء الخِطـــاب الـــوطني الثـــوري قـــد ترعـــرع فـــي هـــذا الوســـط الشـــبابي الـــرافض المقمـــوع فـــي نفـــس الوقـــت والحقيقـــة أنـــه لا تكـــاد فتـــرة زمنيـــة فـــي تـــاريخ الجزائـــر الحـــديث تخلـــو مـــن هـــذه الظـــاهرة »[3] ولعـــلّ مـــن المخلَّفـــات الاســـتعمارية طمـــس الملامـــح الوطنيـــة، وإســـقاط السِّـــمات المميِّـــزة

---

[1]– مالـــك بـــن نبـــي، مشـــكلات الحضـــارة، مشـــكلة الأفكـــار فـــي العـــالم الإســـلامي، تـــر بســـام بركة،أحمد شعبو،دار الفكر دمشق، سوريا ط/2، 2002 م، ص .10

[2]– أحمـــد حمـــدي، جـــذور الخطـــاب الإيـــديولوجي الجزائـــري، معـــالم، دار القصـــبة للنشر،الجزائر،2001م،ص .90

[3]– المرجع نفسه السابق،ص.177

لملمـح الجزائـر تاريخيـا وفكريـا وثقافيـا ممـا زُرِعَ مِـن صـفات التضـليل، ورضـوخ قناعـة كافية لذلك المؤثر المضطهد.

يعــد الروائـــي (أحمــد رضـــا حوحـــو" 1911م – 1956م") مـــن رُوَّاد الحركـــة التأسيســية، المميــزة للروايــة الجزائريــة فــي (غــادة أم القــرى "ســنة 1947م) كإرهــاص لبــواكير الروايـــة الناضـــجة فنيـــا، غـــادة المـــرأة الحســـناء لتفاصـــيل الأنثـــى المتخفيـــة بانكسـارها مـن الجهـل المـدمّر لشخصـية الـذات، والمترتّـب مـن الانغـلاق النفسـي التـابع للآخـر، وتمثِّـل أمُّ القـرى (مكـة) وهـو الوجـه الآخـر لشخصـية زكيـة المتعفِّفـة الّتـي تصـفق كلّمـا حضـر أحـد دُون وجـود أهلهـا حتّـى لا يُسـمع صـوتها دلالـة علـى عـدم جـواز أحـد الـدُّخول بغيـاب أهلهـا، ومـن بيـنهم (جميـل) ابـن خالتهـا الّـذي عـاش طفولتـه معهـا وافتـرق منفـردا بأمِّـه بَعـد بُلـوغ سـنٍّ يفصـل فيـه عنهـا، إنّ التّصـوير لكتمـان الصـوت هـو اعتـرافٌ مُباشِـر علـى قمـع الشخصـية واحتكـام التقاليـد الجارفـة لكـل فـرادة وخصوصـية، ومـع (حمـار الحكـيم) يبـدي رغبتـه التحرُّريَّـة مـن هالـة الاسـتعمار الثقـافي والاستيطان الفكري الّذي يهدد الهُوية وصورة النموذج الإنساني.

تمكَّنـت الرِّوايـة الجزائريـة مـن تجـاوز الحُـدود، وارتقـت بجـودة نصوصـها، وبراعـة لغتهـا، وإسـتراتجية الـنص فـي الحبـك وتصـدير المخبـوء الفاعـل، والتعـدد القرائـي إلـى مصـافّ القـراء خـارج حـدود الـوطن، واسـتيعاب ثقافـات أخـرى فـي ظـل زمـن تتحـاور فيـه الحضـارات تحـت تسـريب أفكـار العولمـة خلايـا التوحـد الثقـافي والفكـري والاسـتيعاب القرائـي للجماليـة حيثمـا تكـون وتتكـوَّن، و(عبـد الحميـد بـن هدوقـة" 1925 –1996") كتابـات فـي غايـة الأهميـة انطلاقـا مـن روايـة (ريـح الجنـوب) 1971م، و(نهايـة أمـس) الجزائـر 1975 (وجازيـة والـدراويش الجزائـر 1983)، غـدا يـوم جديـد 1992، ومـا أنتجـه (طـاهر وطـار "1936 –أوت 2010م") فـي رواياتـه المشـهورة (الرمانـــة) الجزائـــر 1971م، و(الـــلاز) 1974م، و(عـــرس بغـــل) 1983 ،

(العشـق والمـوت فـي زمـن الحراشـي) بيـروت 1982 ، (الشـمعة والـدهاليز) الجزائـر 1995م ، (الـولي يعـود إلـى مقامـه الزكـي) الجزائـر 1999م (قصـيد فـي التـذلل) القـاهرة دار كيـان 2010، كمـا أثبـت(رشـيد بوجـدرة)1941 باللغـة العربيـة والفرنسـية مسـاحة مـن التميـز فـي نصوصـه الروائيـة، منهـا (الإنكـار)1972م ، (الرعن)،(ضـربة جزاء)، رواية (الميراث).

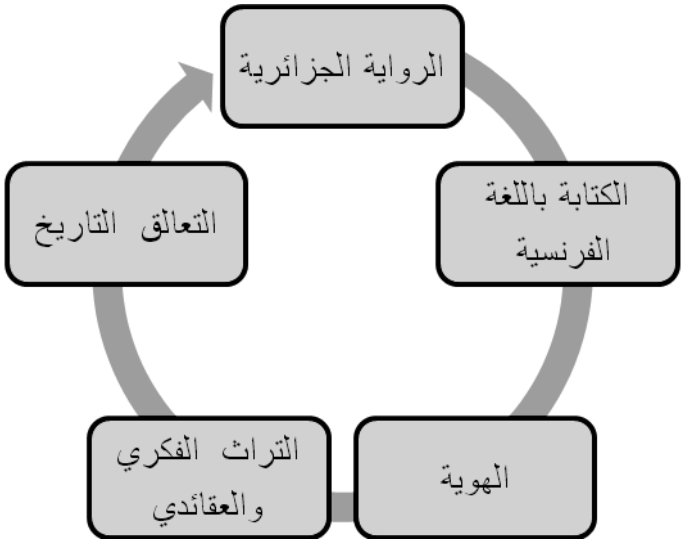
يحـدِّد (واسـيني الأعـرج1954) نقطـة فاصـلة إلـى العالميـة، ولغـة تتشـبع بـالعمق الفنـي هـو أكثـر معاصـرة للأحـداث والتحـوُّلات المغـايرة، وثقافـة تشـكَّلت فـي ظـلال العولمـة، وأطيـاف العلمانيـة، حيـث حظيـت (روايتـه حارسـة الظـلال) سـنة 1997 مـن بـين أحسـن خمـس روايـات صـادرة فـي فرنسـا، وتحصـل سـنة 2001 علـى جـائزة الروايـة الجزائريـة تكريمـا لأعمالـه، وكـان لكتابـه الأميـر جـائزة المكتبيـين الكبـرى سـنة 2006، وجـائزة الشـيخ زايـد 2007، ويمكـن تحديـد رواياتـه علـى الترتيـب الآتي:

البوابة الحمراء	دمشق / الجزائر 1980
طوق الياسمين	دمشق 1981
ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	دمشق 1982
نوار اللوز	بيروت 1983
مصرع أحلام مريم	بيروت 1984
ضمير الغائب	دمشق 1990
رواية الليلة السابعة بعد الألف	دمشق / الجزائر 1993/ دمشق،ط2002،2
سيدة المقام	دار الجمل –ألمانيا/الجزائر 1995
حارسة الظلال	الطبعة باللغة الفرنسية 1996 وبالعربية 1999
ذاكرة الماء	دار الجمل ألمانيا 1997
مرايا الضرير	طبعة فرنسية 1998

شرفات بحر الشمال	دار الآداب بيروت 2001
مضيق المعطوبين	طبعة فرنسية 2005
رواية كتاب الأمير	دار الآداب بيروت لبنان 2005
رواية البيت الأندلسي	دار الجمل 2010
جملكية أرابيا	دار الجمل 2011
مملكة الفراش	2013
رماد الشرق جزئين	2013
سيرة المنتهى عشتها كما اشتهي	نوفمبر 2014

تجربـــة (محمـــد مفـــلاح) مواليـــد 1953م لا تقـــل أهميـــة عـــن بـــاقي التجـــارب الروائيـــة، مـــع روايـــة (عائلـــة مـــن فخـــار)2008م، و(شـــعلة المايـــدة)2010م الّتـــي كتـــب عنهـــا بشـــير بـــويجرة قـــائلا:« ولعـــل ذلـــك مـــا زكـــى لـــدي نـــص شـــعلة المائـــدة الّـــذي وجدتـــه يشـــتغل علـــى وقـــائع تحريـــر مدينـــة وهـــران مـــن الجيـــوش المســـيحية الإســـبانية فـــي القـــرون الوســـطى كأنـــه يقـــدم رســـالة ضـــمنية مفادهـــا: يجـــب الاعتمـــاد علـــى الـــذات وعلـــى الإيمـــان بالقضـــية وبـــالله وبالأوطـــان فـــي تحريـــر المصـــير المعاصـــر »[1] وهـــو مـــا يبـــرزُ تعـــايش التَجربـــة الجزائريـــة فـــي ســـبر أغـــوار الـــزمن، ونحـــت فنيـــة للـــنص الســـردي وإفـــراز التخيـــل والمخيـــل داخـــل التفاعـــل الروائـــي، فانســـجم الســـرد المعاصـــر بتنويـــع مخرجاتـــه الفنية، وأشكاله الجمالية، واللغوية في أربعة مرتكزات أهمها:

[1] – محمـــد بشـــير بـــويجرة، تيمـــة الربـــاط بـــين المرجـــع التـــاريخي و الإغـــواء الســـردي قـــراءة فـــي' شـــعلة المايـــدة ' لمحمـــد مفـــلاح، الروايـــة الجزائريـــة المعاصـــرة (1990–2011) وقـــائع ســـردية وشـــهادات تاريخيـــة إشـــراف محمـــد داود وفوزيـــة بـــن جليـــد، منشـــورات CRASC، وقـــائع الملتقـــى المـــنظم مـــن طـــرف وحـــدة البحـــث حـــول الثقافـــة والاتصـــال واللغـــات والآداب والفنـــون يـــومي 21و22 نوفمبر،2011،ص.14



يسير الروائي (عبد المالك مرتاض) في رواية (دماء ودموع) إلى صورة الفرد الّذي يحمل الهم الجماعي في محايثة الذات، وعتبة العنوان تحيل لأكثر من « أن العنوان يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوتة »[1] فالدموع هو الكم الهائل من الحزن المشترك لأهالي ضحايا الطغيان الاستعماري، والدماء هي الآثار المتوقعة من الاستيطان، الممثلة بين الشخصيتين (أحمد أبو طالب) الرجل المثقف الواعي و(ابتسام) المنخرطة في جبهة التحرير حيث يحيل من الوهلة الأولى إلى التوقعات القبلية للقارئ في تأويل النص، « فليس من المفاجئ في شيء أن نجد علم التأويل Hermeneutique يحاول اتّباع المسلَّمات الفرويدية به، مع ذلك فإنّ طرق التحليل النفسي كما سنبيّنه هي أيضا قريبة جدا من طرق المؤولين المحدثين الّتي ليست لها أي صلة كما يذهب إليها أنصارها ذاتهم مع التأويل اللاهوتي الّذي يجد في علم التأويل اللاهوتي مرجعيته الأولى ومَهْما كان من أمر الفروقات بين علم التأويل والفلسفة التحليلية إلا أنهما يرتكزان في نهاية المطاف على مسلَّمة مشتركة وهي وحدة الذات المتكلمة، وهي

[1] –أمبرتو ايكو، حاشية على اسم وردة، آليات الكتابة، تر سعيد بنكراد تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكرم الله، الجزائر، دت، ص .14

مسلَّمة تمثّل من وجهة نظر التحليل النفسي إنكارا Denegationلانقسام هذه الذات »[1] نجد الذات في الرواية الجزائرية ملاذا في انتقالها إلى تأريخ وجودي نحو الماضي الشعبي والأصول الفكرية والمعتقد الجماعي، وتحاول بذلك أن تفارق الآخر ،وتفترق في انفصالها واستقلالها الاستثنائي من هدر التمويه الغربي لفصل مراتب الأنا عن تفاصيل قد تبدو غير تابعة للإنسان الجزائري وتنهي فصلا من الخُرافة غير أنّ الرّواية أيقظت صوت الثقافة المنتهكة بعولمة التفكير فإنْ كانت ولادة الرواية الغربية « وإذا لم نمتنع عن تصور الأدب الأوروبي سيكون وضعنا شرعيا إذا ما تساءلنا عما سيصبح عليه – كلمة – ومصطلحاً –رواية لما تستعيد الحدود اللغوية ... وهكذا وجدت علوم الإنسان نفسها، وخاصة منها اللسانيات، بصفة دائمة تتلقى تأثيرات الإبداع الروائي »[2] في الوعي الجمالي تنمو الرواية الغربية على إيقاع الطاقة الانفعالية من الواجهة التطورية للنظريات الحديثة لتصميم طراز راقٍ من النصوص الروائية لقارئ ينتمي إلى المستقبل، إلا أنّ الملمح العربي الجزائري يتضمن الانفتاح على خريطة استعادة التحرر الفكري « ولعلّ مِمّا لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري، أنْ يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها حسّا أساسيّا يُحرِّك عملية الكتابة،أو هي تتحرَّك فيه، والواقع أنّ هذه الظاهرة لا تدعو إلى الغرابة ما دامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير، ما دام طابع عصرنا كله طابعاً تحررياً»[3] فالجبهة النضالية للقلم الجزائري تكسر هاجس الآخر، وتسهر على

---

[1]– مصطفى صفوان اللغة أو الموت، تر مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، بناية بيت النهضة، شارع البصرة، بيروت لبنان، ط/1، 2008م، ص.32

[2]– برنار فاليت، الرواية، تر عبد الحميد بورايو دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأولّ ، 2002، ص.12

[3] – مخلو عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق 2000م، ص.17

تحريـر مكبوتـات الإنسـان المسـتَعمَر مـن الآخـر، يُظهـرُ الكتـاب الآن حاجـة القـارئ إلـى المشـترك، وتقاسـم الرؤيـة، وهـاجس الوجـود، فـي هـذا الهـمّ لينظـر مـن نافـذة المقـروء علـى تاريخـه المنتهـك، إن الروائـي الجزائـري لا يتسـطح علـى خُصـوم فـي مجتمـع واحـد إلاّ لـيعكس خلفيـة الإرث الاسـتعماري، وينفـتح علـى حضـارته ويعيـد الاعتبـار إلـى معتقداتـه الأصـلية الّتـي طمسـت لأكثـر مـن قـرن علـى يـد مسـتعمرات تثيـر الآن هـذه المقاربة التأويلية في نسيج الرواية مناشِدَة الوعي الجماعي الراهن.

تميّـز الروائـي (عـز الـدين جلاوجـي)عـن غيـره فكتـب بطريقـة ترسـم فكـره الخـاص، وتخصِّـص واجهـة تنفـرد بأسـلوبه، وإدراكـه للحـسِّ الـوطني وتـاريخ الجزائـر ميّـزَ كتاباتـه بـالوعي الكـائن نحـو زمنيـة الوقـائع التاريخيـة، وممارسـتها فـي الحكـي، الّـذي تنـوَّع وتغيَّـر فـي كـلّ روايـة وإصـدار حيـث يعمـل علـى مبـدأ المفارقـة وبـدا ظـاهرا فـي روايـة (العشـق المقـدنس) انزياحـه التركيبـي فـي اللغـة، واحتـواء مصـطلحات جديـدة علـى القـارئ مثـل (المقـدنس) وربـط المتنـاقض بالحقـائق المتواريـة، ومـا سـيبرز مـن خـلال مؤلفاتـه الّتـي حشـدت ترسـانة مـن التـأليف كمـا أنـه يقـف علـى التغيـر والمجـاز العجـائبي، والاحتمـال ويتمتـع بـذاكرة تاريخيـة تتـرجم عـوالم كتابتـه، أمّـا عـن خيالـه فكـان جامحـا ومترفـا، وتركبـت معرفـة نفسـية وعالميـة وسـلوكية معقـدة فـي روايـة حـائط المبكـى، دقيقـة المعنـى، وأحيانـا يكـون غائبـا وفلسـفيا، هـذا الغمـوض واللغـة الّتـي اتسـمت بـالكم والحجـم والجـودة سـاعده علـى التلاعـب بالكلمـات، فـي أقصـى درجـات التأويل نحو الواقع والزمن والوجود، ومن إصداراته الروائية:

الرقم	العنوان	الطبعة	السنة	دار النشر
1.	الفراشات والغيلان	الطبعة 1	2000	دار هومة الجزائر
2.	سرادق الحلم والفجيعة	الطبعة 1	2000	دار هومة الجزائر
3.	راس المحنة 1+1=0	الطبعة 1	2003	اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر

4.	الرماد الذي غسل الماء	الطبعة 1	2005	دار هومة الجزائر
5.	حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	الطبعة 1	2011	دار الروائع سطيف
6.	العشق المقدنس	الطبعة 1	2014	دار الروائع سطيف
7.	حائط المبكى	الطبعة 1	2015	دار المنتهى سطيف
8.	الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال	الطبعة 1	2017	دار المنتهى سطيف

وتؤكِّد الرواية الجزائرية هويّتها السّرديّة، وقيمتها وعطاءها المتناهي وتتعدَّد الأقلام بتعدُّد الفِكر والتّصوُّر، والتّقاطع مع الأحداث التاريخية والظواهر الاجتماعية الّتي تتخذ شكلا داخل الحكي، وصورة من خلال المنجز السردي، كما اهتم بترجمة أحد أعماله (الفرشات والغيلان) إلى اللغة الإسبانية حيث تقترب من المعاناة السائدة في العالم تحت ظل النزاعات القومية.

2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية:

احتجزت اللغة الفرنسية الخصوصية في انتقاء المشترك بين الكاتب والمتلقي في بيئته وهويته اللغوية « إذ تمتد جذور الكتابة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية حيث كان تعليم اللغة الفرنسية إجباريا مفروضا، فرفض الجزائريون تعلمها في البداية؛ لأنها لغة المحتل المستعمر، لكن انبهار بعض المثقفين الجزائريين بهذه اللغة الجديدة دفعهم لتعلُّمِها والسعي لإتقانها كمصدر إلهام جديد يمثل طريقة جديدة أو أسلوبا جديدا في الكتابة»[1] لكن يلتطم المبدع بلغة أُجبر على تلقُّنها مواكبة لسياسة التجنيس الهادفة إلى محاربة اللغة الأم من تأسيس مدارس مختلطة تشجِّع التعليم بالفرنسية وتصنيفها لغة حضارة وفكر، أو جرّاء الهجرة المفروضة على بعض الكتاب،

[1] – **إيمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، جدلية المركز والهامش، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 10، 2015، ص. 175**

ظهـرت روايـة مولـود فرعـون «1913-1962م» الصـادرة سـنة 1950 م(le fils du pauvre) حـاملا غُـبن القـرى بمنطقـة القبائـل ويشـير إلـى الفقـر مـن خـلال عنوانهـا ومحتواهـا السـردي مجانسـا أدب السـيرة، « شـهد القـرن العشـرون مـيلاد الأدب البربـري النـاطق والمكتـوب باللغـة الفرنسـية ويعتبـر ظهـور هـذا النـوع مـن الأدب نتيجـة مباشـرة للاحـتلال الفرنسـي للجزائـر الّـذي أدى إلـى احتكـاك الجزائـريين بالثقافـة الغربيـة ومـن رواد الأدب البربـري النـاطق باللغـة الفرنسـية مولـود معمـري، ومولـود فرعـون وفاطمـة منصـور وكاتـب يـس وآسـيا جبـار (...) فمولـود فرعـون عبّـر مثـل غيـره مـن الكتـاب الجزائـريين والمغاربـة عـن خصوصـية تلـك الثقافـة فـي جميـع أعمالـه بـل إنّ فرعـون ينتمـي إلـى تلـك المجموعـة مـن الكُتـاب الّتـي جعلـت مـن أدبهـا سـلاحا للـدفاع عـن هويتهـا ضـد احـتلال يعمـل علـى طمـس الهويـة والخصوصـية» [1] والمخـتص فـي الأدب الجزائـري بلغتـه المزدوجـة يَعْلـم كـم ينثنـي فكـره علـى مثالـب الهويـة، وتسـتمد الخصوصية بأبعادها مسعى المؤلِّف، ومساعي التأليف.

ارتبطـت سـنة 1952م بـروايتين مهمتـين همـا(la Coline oublie) لمولـود معمـري 1917_1989م، و(la grande maison) لـــ (محمـد ديـب)1920_2003م ،الّتـي نالـت الشـهرة المفرطـة عبـر أزمنـة متواليـة سـينمائيا، منشـطرة فـي عمـق الحيـاة الاجتماعيـة الجزائريـة، فـي أبسـط حالاتهـا بوصـف يضـج بالحيـاة الشـعبية« شـكَّل ظهـورُ روايـة الـدار الكبيـرة منعطفـا حاسـما فـي تطـوُّرِ الأدب الروائـي الجزائـري المكتـوب بالفرنسـية علـى مسـتوى المضـمون، فـلأول مـرة تتجـاوز فيـه هـذه الروايـة صـالونات المثقفـين ومناقشـاتهم الفوقيـة عـن العدالـة والمسـاواة، فـي ظـل

[1] – **مولـود فرعـون، ابـن الفقيـر، تـر نسـرين شـكري،(مقدمـة المترجمـة للروايـة) المركـز القـومي للترجمـة، إعـداد الهيئـة العامـة لـدار الكتـب والوثـائق القوميـة القـاهرة، مصـر ط/1، 2014 م، ص. 7**

الحكــم الاســتعماري (....) لتنــزل إلــى الطبقــات الــدنيا مــن المجتمــع »[1] ويتحســس مشاعرهم ويومياتهم فكان أقرب للواقعية.

وتغيّـر الشـكل الروائـي الجزائـري مـع (مالـك حـداد1927 م – 1978 م) فـي روايـة (التلميذ والدرس) l'élève et la leçon الصادرة عام 1960 انفلاتا روحيا علـى غضـب دفـين للمسـتعمر الّـذي انتهـك الحقـوق، وحـق مخلفاتـه التدميريـة علـى استقصـاء الأنـا الجزائريـة فـي حاويـة نسـيان الهويـة، وانسـلاخ هـوة الانتسـاب لهـذا المرجـع الّـذي اعتبـره الكاتـب الروائـي إحـدى معاركـه المتبقيـة مـن أجـل إعـادة تفاصـيلها، وصـناعة أصـالتها دون اسـتيراد هويـات أخـرى، وهـذا مـا يميـز الـنص الروائـي الجزائـري تلـك النزعـة التدميريـة لأي مسـتعمر عسـكريا، وثقافيـا، وإقليميـا، وتوالـت بعـدها بسـنة 1961رواية (le Quai aux fleurs ne Réponds Plus) ومن بين الأسماء النسـائية البـارزة الـذكر آسـيا جبـار فـي روايتهـا(les enfant du nouveau mande) سـنة 1962، وروايـة(l'Opium et le Baton) لكاتبهـا مولـود معمـري سنة 1965.

يتمسك (كاتب ياسين1929م –1989م) وهو ابن زيغود يوسف بولاية قسنطينة في روايته (Le Polygone Etoile) ، (المضلع النجمي) الّتي صدرت سنة 1966م تمسّكا وثيقا وملتبسا بالطبيعة الاجتماعية، والنوازع النفسية بهذا الراهن المشترك بين قضايا المبدع، واختمار الخيال في طرح فلسفة الأفكار، حيث ينمي هاجس تساؤلاته

[1]– أحمـــد منـــور، الأدب الجزائـــري باللســـان الفرنســـي، ديـــوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائر،2007م، ص.106

قائلا :« quelle souhaitable randonnée mais il est une classe d'etres provisoirement opprimés don't je pourrais partager lamalheur»[1]

كأنــه يُشــرك القــارئ فــي متاهــات تســاؤلات متعــدِّدة وأحيانــا ناقمــة ليكتشــف نفســه، ويجـد تماهيـا فـي ذاتـه، وانشـطارا عنهـا كأنـه يسـترد بعـض حقـوق الفهـم مـن خـلال الروايـة الّتـي تُعَـدُّ مِـن أخطـر التّحـولات الفكريـة الّتـي تعـي التطـور والنشـوء، وبلاغـة فـي تحقيـق الاسـتجابة يثيـر بعـض الأسـئلة فـي روايتـه، وقـد كـان لمشـاركته فـي حـوادث 8 مـاي 1945م الأثـر البـارز « وذلـك مـا يحـدد طبيعـة القـراءة ودورهـا فـي تحـين المضـمر والكـامن والمـبهم والغـامض والمسـكوت عنـه، فالقـارئ لـيس مـدعوا إلـى قـراءة الروايـة وتحديـد معنـاه أو معانيهـا فحسـب، إنـه مطالـب أيضـا وأساسـا بالكشـف عـن إسـتراتيجيات الـذات الّتـي تقـف وراء هـذا البنـاء التخيلـي الّـذي يعـج بالحقـائق والأوهـام وتحديـد موقعـه داخلهـا فهـذه الإسـتراتيجيات ذاتهـا لا تبنـى خـارج الـذات الّتـي تسـتهلك الـنص وتسـتوعبه»[2] حيـث يحمـل الـراوي حمولـة مـن الـذكريات الّتـي تتعمـق فـي وعـي الكاتـب لعـل الاسـتقلال لـم يعـد كافيـا لطـرد المسـتعمر إلا جسـديّا واقتصـاديّا فالثقافات المكوّنة في ذهنية الجزائري جعلته يحارب بلغة الضاد الفكر المفخخ.

ثـم تـأتي روايـة(la Répudiation) لرشـيد بوجـدرة سـنة 1969م. واسـتمرت الكتابـة بلغـة الآخـر حتّـى الثمانينيـات بصـورة أخـرى ومسـتجدات فـي انتقـاء مواضـيعها بشـكل مـن الرمزيـة، فاسـتند(مالك حـداد) فـي اسـتنطاق نصـه باللّغـة العربيـة،

---

[1]– Kateb Yacine ,Le Polygone etoile–Edition du seuil, Jacob–Paris, musée du louvre , France , mai1997, p23

[2] – أمبرتـو ايكـو، نزهـات فـي غابـة السـرد، تـر سـعيد بنكـراد، المركـز الثقـافي العربـي الـدار البيضاء،ط/1 ،2005م ص.11

فالكتابة باللغة الفرنسية أقحمته في مراحله التعليمية، ما جعله يعلن غضاضته على ذلك في (رواية الانطباع الأخير) الّتي صدرت باللغة الفرنسية سنة 1980م، ثم تُرْجِمت إلى العربية وجاء في نصها « نهج الولايات المتحدة مقابل المحطّة، ثمة قافلة لا متناهية من الدبابات والسيارات المصفحة القادمة من سكيكدة باتجاه باتنة والأوراس يستقبل لا شيء يساوي قافلة من الدبابات لإعادة حلم من اليقظة إلى سياقه هناك في منتهى الأفق تحت جسر سيدي مسيد، الأطلس الصحراوي يلامس المنتهى»[1] تكثيف الرؤى المكانية إحالة إلى حدود وطن، وانتماءات تتسع باتساع رقعة المدن وامتدادها واختلافها، الجزائري الّذي يعيش كل الاختلاف في توحُّده، ويتوحد في فهم هذا الاختلاف واعتباره نسقا عمرانيا للذوات والأشخاص والنوازع، يرسم بها خريطة عمرانية لوطنيته وذاته، كما توالت أعمال أخرى بنفس التشفير الرمزي سنة 1984م (tompiza) لـ(رشيد ميموني) 1945_1995م، ورواية(les chercheurs d'os) لـ(طاهر جاووت1954-1993) سنة 1984، وكما واكبت الرواية الجزائرية التغيّرات والتّحوُّلات، واسترجعت بذلك ما مضى وما لحق ليكون الزمن له هويته بداخلها، يتصاعد الفن إلى مراتب مستقلة بموضوعاتها لكنها تقترب بواقع مشهود، وشاهد على عصره تأتي روايتا (رابح بلعمري1962م) الأولى كانت سنة 1983 (le soleil sous le tami) والرواية الثانية (blessé1987 regared) من أقوى الروايات تصديّا لمصطلحات جديدة ترفض العنف وتنبذ الدماء الّتي جرفتها العشرية السوداء نذكر منها (رواية À quoi rêvent les loups) سنة1999م وهي بعض الروايات البارزة في اللغة الفرنسية بشخصيات

[1] – **مالك حداد، رواية الانطباع الأخير،تر السعيد بوطاجين،منشورات الاختلاف دت،ص.40**

إبداعيـــة جزائريـــة لكنهـــا شـــغوفة بصـــناعة أدب جزائـــري بهويتـــه الأصـــلية، ولـــو بلغـــة أجنبية الّتي كانت حافزا بتخطي أصولها والانثناء نحو وطنية تحجزها الفرنسية.

3-الكتابة النسوية في الرّواية الجزائريّة:

تمكّنـت الروائيـات فـي الجزائـر مـن وضـع خُطـوة مُهِمَّـة فـي ترجمـة الحـسّ الوجـودي، فـالنص يحمـل قـدرة سـلوكية يفترضـها الكاتـب بموقعـه مـع الآخـر سـواء مـن حيـث الجـنس أو اللغـة أو الـوطن، وذلـك مـا يجعـل القـارئ متواجـدا بـين توليـف النمـوذج النصـي، وتجويـف الـنص نحـو جنسـية مؤلِّفـه، تقـدير نحـو خفايـا فكريـة، وخلفيـات تتـرجم، درجـة انفتـاح الـنص علـى الآخـر المشـترك فـي بيئتـه، وتفـاوت المـدى النفسـي والسـيكولوجي فـي أيقونـة المشـهد الروائـي الّتـي تتسـع أكثـر لتحديـد جـنس مؤلِّفـه وتقيـيم تأثُّراتـه، وانفعالاتـه وحتّـى مطالبـه فـي الحيـاة والتحيُّـز لإسـهامات دون أخـرى لـدفع وضـخّ قناعاتـه، ولعـلّ ضـرورات الكتابـة الأنثويـة تحمـل مـا تنطـوي فـي الباعـث الوجـودي والتواجـد المنبعـث عـن رغبـات مغمـورة وحقـائق تكبتهـا العـادات والتقاليـد والنـوازع الإقليميـة والحدوديـة والتقاليـد والنـوازع بـين أخـذ وعطـاء تفـاوت النقـد فـي تسـير هـذه الـرؤى وتفنيـد نـص عـن آخـر« حينمـا يـتم الحـديث عـن (النسـوية) فـإنّ واقـع الحـال أننـا أمـام تيـارات متعـدِّدة، وهـذا التعـدد يكمـن وراء (خلفيـات ثقافيـة) عامّـة كمـا نجـد بـين النسـويات الغربيـة – البيضـاء، ومـن جهـة النسـويات السـود فـي الغـرب مـع نسـويات العـالم الثالـث مـن جهـة أخـرى وكـذلك فـي الخلفيـات الثقافيـة الأصـغر، والّتـي تتعـدد بسـبب الانتمـاء الفكـري ليبرالـي – اشـتراكي – مـا بعـد حـداثي »[1] النسـاء فـي ثقافـة العمـل الكتـابي تتبـاين فـي مسـتويات إثبـات الـذات والهويـة، وبـين تمثيـل جـرأة المـرأة فـي

[1] – **ريـاض القريشـي، النسـوية، قـراءة فـي الخلفيـة المعرفيـة، لخطـاب المـرأة فـي الغـرب، دار خضر موت، اليمن، ط/1، 2008م، ص.56**

تكسـير وهـدم هـاجس الصـراع بـين تجنـيس طـرفين أو تكثيـف الرؤيـة نحـو طـرف دون آخر من حيث التميز والتمييز.

تكتـب المـرأة حتّـى تسـتطيع بشـكل مـا مقاربـة الحيـاة، وافتعـال حضـور كُلِّـي وكامـل يسـتطيع إبـراز مـدى قُـدرتها، وتقـدير نشـاطها، إن الحقيقـة المُثلـى أنّ الكتابـة النسـوية فـي الأدب الجزائـري، تضـع موقعهـا فـي وضـع جـدير بالثقـة، وكمـا تبـين الكاتبـة(فيفيان فورسـتر) (Viviane Forrester) مكانـة المـرأة فـي عـالم الفـن والإبـداع « إننـا نعـرف مـاهي رؤيـة النسـاء، مـا الّـذي تـراه عيـون النسـاء؟ كيـف ينحـتن يختـرعن يفككـن رمـوز العـالم ؟»[1] ولعـل مـن هُمـوم الروائيـات الجزائريـات هـي صـناعة الـذات حفاظـا علـى هويتهـا مـا جعـل الروائيـة(آسـيا جبـار) تتحـدَّث سـرديا عـن المـرأة وكإشـكالية جدليـة واعيـة حـول قضـاياها، لتسـريب الـوعي بـين أوسـاط النسـاء مـع المُوازنـة الواعيـة للغـة وتثمـين الـنص بأبعـاد ثقافيـة، وكـذلك(زهور ونيسـي) الّتـي بـدأت مسـيرتها بمجموعـة قصصـية (الرصـيف النـائم)1987م، حيـث تفجـر حلـول المـرأة فـي جوانـب مُهِمـة وهامَّـة أهملهـا الرجـل فيهـا، وتنشـر روايتهـا الأولـى(من يوميـات مدرسـة حـرة) 1979م، وروايـة(لونجـا والغـول)1996، الّتـي اهتمـت بقضـايا الـوطن والمـرأة ووطنيـة فـي مجـرى السـياق السـردي، تلـك الـدوافع الّتـي تنسـاق خلفهـا الكاتبـة مـن أجـل إبـراز عمـق إمكانيـة التحقيـق إذا لـم يكـن محققـا فعـلا، لكـن تبقـى جماليـة التلقـي فـي الكتابـة ترتكـز علـى اللغـة وتتصـدر علـى اشـتغال الصـورة سـابقة لحضـور الـنص بمـا تمنحـه الهالـة الفنيـة مـن امتـداد تجميلـي، ومسـافة انتظـار« هـذا هـو الأصـل الّـذي يرجـع إليـه فـي حقـوق المـرأة، ويُحـل بـه مـا يثـار مِـن أوهـام ادِّعـاء الصـراع بـين الجنسـين أو غيـر ذلـك مـن شـبهات حيـث لا يوجـد حيـث لا يوجـد ثمَّـة مكـان لهـذا الصـراع المزعـوم

[1] – **مـاري إيجلتـون، نظريـة الأدب النسـوي، تـر : عـدنان حسـن ، رنـا بشـور، دار الحـوار، اللاذقية، سورية، ط/1 ،2016م، ص.90**

بـين المـرأة والرجـل بـل هنـاك التعـارف والتـآلف والتـآخي والتـراحم »[1] مـا تترجمـه المـرأة فـي الحيـاة هـي مـا يترسَّـب فـي مجتمـع هـي خليـة وسـطية فيـه، ويتجـدَّد النَّقد فـي حالـة مـن التأمُّـل بعـد تقويض أصـل الأنـواع فـي الجـنس الأدبـي إلـى فـتح مجـال آخـر يشـتغل عليـه وهـو جـنس مؤلِّفـه ومقصـدية الـنص فـي هـذا التجنـيس البيولـوجي مـا يفعـل ويتفاعـل داخـل الـنص ومـا يشـير ويـنعكس فـي النصوصـية النسـائية وقـد ازدوجـت المصطلحات بين النسائي والنسوي أمام تأنيث النص.

تتّصـل المحـددات بـين حلقـة واحـدة وهـي إفـراز نـص منفـرد ومميّـز، وتحقيـق لـذّة قرائيـة« إذاً بالإمكـان أنْ تتعـدد الـذوات الّتـي تتخـذ موضـوعا واحـدا هـدفا لعلاقـات اتِّصـال فـي حـين قـد تتعـدَّد المواضـيع الّتـي تسـعى فيهـا الـذات الواحـدة لإقامـة حـال اتّصـال بهـا »[2] فالتّعـدّد لـن ينـتج سـوى نُصـوص تشـغل مسـتويات تشـفّر للـراوي براعـة الممكـن، والمتغيـر فـي الخطـاب فـي اسـتعادة مكانـة وسـط بـين مخطـط الوحـدة السـردية وفاعـل التواصـل المنسـجم، دُون الالتفـات لقـوانين السـرد وحـوافز المسـرود، والسـارد سـينطلق بوجهـة مـا مـن قناعـات شخصـية لكنهـا تكتـب توجُّههـا للمجتمـع والعـالم المحـيط والمحـاط بأفكـاره وهالـة مـن نُزوعـه الثقـافي وإسـتراتجية الأنمـاط الّتـي تلبسـنا تلـك القناعـات والقـارئ الّـذي يكتشـف مـا هـو مخبـوء؛ ليتفاجـأ أنـه يتعـرف علـى نفسـه مـن جديـد مـن خـلال خـدش المحظـور والمتخفـي فـي ظـلال وجودنـا، ولابـدّ أنّ

---

[1] – **نـور الـدين عتـر مـاذا عـن المـرأة ؟، اليمامـة للطبـع والنشـر، دمشـق، سـوريا، بيـروت، لبنان،ط/1، 2003م، ص.21**

[2] – **حـاج علـي فاضـل، سـيميائية السـرد فـي روايـة فوضـى الحـواس، لأحـلام مسـتغانمي، مـذكرة لنيـل شـهادة الماجسـتير فـي الأدب الجزائـري، والمعاصـر، مشـرف أ. محمـد بشـير بـويجرة، جامعـة وهران،2002، ص.16**

المـرأة فـي حالـة مـن الإنتـاج الإبـداعي سـتطرح مشـاغلها ومـا يكابـد وجودهـا، ويحاصـر ترجمتها الابستيمولوجية في طوباوية ما تماثل به الرجل وتتكامل معه.

يـدور الحـديث حـول لغـة الروائيـة(أحلام مسـتغانمي)« فـي ثلاثياتهـا (ذاكـرة الجسـد – عـابر سـرير – وفوضـى الحـواس) الّتـي تـمَّ توليـفُ نُصوصـها بـبعض التنـاقض والغرابـة فـي إنجـاز المعنـى والمعنـى المنجـز و" تشـكيل اللغـة الجماليـة بمـا يتجـاوز إطـار المألوفـات والاسـتعمال الشـائع ثـم إنّ هـذا الخـرق فـي بنـاء الجملـة يُحْـدِث للمتلقـي مفاجـأة تدهشـه وغرابـة تثيـره مـا دام التركيـب الجديـد لـم يكـن فـي مسـتوى أفـق توقُّعـه وانتظـاره »[1] يحـاور الـنص اللغـة سـواء بـروح الأنثـى أو بأنوثـة الـنص ذاتـه لكنـه ينـتج تركيبـا ينـزاح نحـو الجماليـة، مـا أنجزتـه (فضـيلة فـاروق) فـي روايـة (تـاء الخجـل) الّتـي تُسـلِّط الضـوء علـى سـلطة القهـر نحـو المـرأة خصوصـا فـي الريـف، وكمـا سـمتها سـنة العـار 1994م الّتـي شـهدت اغتيـال 151 امـرأة، واختطـاف بعضـهن مـن منـاطق ريفيـة مغمـورة، فـي العشـرية السـوداء، ومثّلـت الروائيـة (جميلـة زنيـر)1949م نوعيـة خاصـة فـي كتابـة السـرد وتنويـع صـوره فـي (دائـرة الحلـم والعواصـف)1982، (أسـوار المدينة)2002 لكنها انطبعت في مخاط المجموعات القصصية.

تصـدَّرَ الـوعيُ النِّسـوي كُـلّ قضـايا المجتمـع والـوطن والعـالم، وحقّقـت كتـابتهن المتعـة والـذوق والمفارقـة الجماليـة، وظهـرت أقـلام متعـدِّدة لا يمكـن حصـرها مثـل الروائيـة (نجـاة مزهـود) فـي روايتهـا (رحمـة 2012م) تغـوص فـي صـور التقاليـد والأفكـار والمعتقـدات الاجتماعيـة لتنسـج شخوصـها فـي الروايـة، كمـا صـدرت لهـا

[1] – **زهـور عمـون، الشـعرية فـي روايـة أحـلام مسـتغانمي، المطبعـة المغاربيـة للنشـر والتوزيـع والإشهار، تونس ط/1، 2007م، ص.89**

روايــة(رقعــة شــطرنج ســنة 2015م) والروائيــة (أحــلام حجــاز) فــي روايــة (عطــر الماضي) تتعدَّد الكتابات بتعدُّد الجنس لتمنح تنوعاً فكرياً.

واقـعُ الكتابـة الروائيـة بـين الرجـل والمـرأة مُهِـمّ فـي فـرز معطيـات نوعيـة، تمثِّـل جوانـب إبداعيـة أكثـر منهـا مقارنـة ومبالغـة فـي تحيـين جـنس عـن آخـر، وتمثيـل لُغـة عـن أخـرى، والـنّصّ مـرآة عاكسـة لصـياغة مـا هـو مسـتبعد، ومخـيم فـي شـخوص تتنـامى بأفعـال وأقـوال تجـدها وراء قصـد مفتعـل، وغائيـة فاعلـة« نظـام رمـزي يلـزم فـرض علاقـات اجتماعيـة يعـين هـذا أن نـرفض فكـرة الحياديـة وأن تؤكِّـد علـى العلاقـات الصـراعية »[1] هـذا الصِّـراع هـو محـرِّك للاسـتبدال الـذِّهني داخـل المشـهد وتـدوّن الكتابـة الروائيـة صـراعا متبـادلا بـين المـرأة والرجـل سـواء عنـد المؤلـف أو المؤلّفـة تسـتطيع المفارقـة أن تكـون واصـفة لجنسـها بشـيء مـن المكاشـفة العميقـة « ومـن خلالهـا رؤيـة فكريـة لطبيعـة العلاقـة بـين الرجـل والمـرأة فـي مجتمـع يتطـوَّر بسـرعة لكنّـه لـم يكـن دائمـا نحـو الأفضـل، بـل هُـو تطـوُّر مَصـحوب، بـالعثرات فـي كـل المسـتويات »[2] حيـث لا يمكـن الجـزم أن تلـك العثـرات غيـر موجـودة أو اضـمحل وجودهـا؛ لأننـا نركِّـز علـى تلـك المسـتويات شـئنا أم أبينـا رغـم تقـدُّم الفِكـر وتوجُّـه التّفكيـر، وحظـي المـرأة مكانـة تفـوق تصـورها القبلـي، وهـذا مـن خـلال مـا تنجـزه، ومـا تتركـه مـن أثـر إنجـاز، « تعطـي صـورة مـن علاقـة المـرأة / بالكتابـة، كقيمـة تجسِّـد الكتابـة كفعـل مواجهـة للاحتفـاء

---

[1] – بوشوشـة بـن جمعة،الروايـة النسـائية المغاربيـة، العربيـة للنشـر والإشـهار،تونس ط/1، 2003م، ص.149

[2] – عمـر بـن قينة،دراسـات فـي القصـة الجزائريـة "القصـيرة والطويلـة "المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب، الجزائر،1986م،ص.89

بالـــذات وإثبـــات حضـــورها »[1] هـــذا الحضـــور المعبّـــأ بالرويـــة والحـــس والكينونـــة، والاستدلال بالحدس الواعي حيث ما تنتج الرواية المعاصرة تحديات كبيرة في تغيُّر منطق الرؤية النقدية، وتحفيز قناعات جديدة، بتجدِّد العصرنة والتحديث والمعاصرة؛ لأن تتجاوز تسمية أدب عن آخر من باعث الجنس النسوي أو النسائي وتأنيث نص وتلبيس المنتج زاوية ركون حول مقتضى هذا التجاذب النصوصي في التحليل النفسي للأدب تشخيص يحجب هذا الانفلات نحو ما يحيل لمرجعية جنسية وتمثيل فنِّ يصنّف حامله "الأدب شيء آخر غير هذا الجسد المحنط قليلا أو كثيرا بأفكار جاهزة تكوَّنت خارج السياق الراهن الّذي يتجادل فيه كل واحد،(...) إن فهم المؤلِّف جزءٌ من الأدب»[2] والسرد من الأجناس الأكثر امتداداً في مساحة معبَّأة بالقضايا والنصوصية الغائبة والحاضرة سواء انفعلت بجوانب نسائية أو رجولية تتسابق نحو التميز في مجملها وتحقيق المدى الفني والجمالي، وإثارة الشعور بالقضايا الغائبة أو الحاضرة جزئيا، وبصفتها البؤرة الأساسية في حضور الممكنات، ومقاسمة الإمكانات في المشترك العام، رغم تجاذب الرأي وتنافر التقبل وحجم فكرة عن أخرى يبقى النص هو مَنْ يُطِل ويكتسح مضاعفة المقروئية وهو الفعل الأدائي الاشتراكي الكلي.

4- التراث في الرّواية الجزائريّة وشعريّة الرّمز:

---

[1] – محمد غرناط،"الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءة مغربية،، رابطة أهل القلم،منشورات الثقافة، سطيف/الجزار، ط/1، 2008م، ص.127

[2] – جان بيلمان نويل،التحليل النفس للأدب، تر حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة،مطبعة الأهرام النيل، مصر، 1998م،ص.9

تُعـدُّ القيمـة التراثيـة للمحـيط الجزائـري، والتّلاقـي الحضـاري مـع شـعوب العـالم، وهـاجس التميـز، ورغبـة تُقِـيم رواسـب لا شـعورية قـد تكـون بالانصـياع والـذُّيوع أو محايـدة الفكـر التقليـدي المتـوارث، بكثيـر مـن الخطـر ولا يتشـكل الـنص إلا فـي تجـاوُز خطيـر ومحايـد، وهـو فـي نفـس الوقـت قناعـة بوجـود ذلـك فـي حيـاة البشـر، وقناعـة أخـرى أنَّ مـا يكنـه الماضـي الخرافـي لـه حقائقـه المصـورة أو المتعـارف كجـذع انتقـالي وفـي هالـة مـن التـأثيرات، وعمـق كبيـر مـن المتعايشـات والمـزج والخلـط والتـوتر، والمـؤثرات الّتـي تنتقـي التَّجديـد مكاشـفة والهويـة اكتشـافا للـذات فيهـا، ومـن شـأن ذلـك الجـذع الانتقـالي أن يتـرك الرّيبـة التـي تجعـل المؤلِّـف يشـكل لـه قامـة بـالرّفض أو القبول في تقمّص التّفكير.

تشـفير المفكـرة الذاكرتيـة فالاعتقـاد « يقصـد بهـا قـدرة الأوليـاء الصـالحين وهـي فكـرة وظَّفهـا الروائيـون فـي معظـم أعمـالهم فإنهـا تظـل مصـدرا خصـبا للخيـال فـي الجزائـر إذ كـان لا حـدود للخيـال الشـعبي ولا نُضـوب معنـاه، ولا نفـاد لمـداره (...) وظهـر جليـاً عنـد الطـاهر وطـار فـي روايـة (الـلاز) مـا نجـد النسـاء وعـوام النـاس يقسـمون بـولي قـريتهم هـذا علـى سـبيل المثـال »[1] تتنـاءى المكونـات الأنتروبولوجيـة فـي الروايـة الجزائريـة فـي المعطـى التكـويني لفكـر متجـذر، ولعـل الغيبيـات والـرقم العـددي بمـا فيـه مـن تراتبيـة وظـروف اسـتباقية للمعنـى كروايـة الطـاهر وطـار (الحـوات والقصـر) وروايـة (الجازيـة والـدراويش) لـ(عبد الحميـد بـن هدوقـة) حيـث يوغـل فـي المفـاهيم العتيقـة، ويغـري المتلقـي باكتشـاف المجهـول المشـترك خلـف غياهـب الماضـي، « تحمـل الجازيـة والـدراويش عنوانـا يتـألف مـن كلمتـين، أوّلُهمـا اسـم علَـم غيـر أن هـذا الاسـم لـيس كـأي اسـم آخـر إنـه حامـل لشـحنة مـن المعـاني مصـدرها

---

[1] – **جعفـر يـايوش، الأدب الجزائـري الجديـد التجربـة والآمـال، مركـز البحـث فـي الانتروبولوجيـا الاجتماعية والثقافية CRASC، مطبعة AGP، وهران الجزائر، 2006، ص .66**

التـراث الشـعبي »[1] المنحصـر فـي العـدد سـبعة، وهـو العـدد الّـذي يحظـى بقداسـة كبيـرة فـي الحيـاة الإنسـانية العربيـة والإعجـاز الكـوني فـي خلـق السـماوات يقـول الله- عـزَّ وجـلَّ-: ﴿ اللَّهُ الّـذي خَلَـقَ سَـبْعَ سَـمَاوَاتٍ وَمِـنَ الْأَرْضِ مِـثْلَهُنَّ يَتَنَـزَّلُ الْأَمْـرُ بَيْـنَهُنَّ لِتَعْلَمُـوا أَنَّ اللَّهَ عَلَـى كُـلِّ شَـيْءٍ قَـدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَـدْ أَحَـاطَ بِكُـلِّ شَـيْءٍ عِلْمـاً﴾ (الطـلاق: 12/65). يقـول الله- تعـالى- :﴿ فمـن لـم يجـد فصـيام ثلاثـة أيـام فـي الحـج و سـبعة إذا رجعـتم ﴾ (البقـرة : 196) وحـين فسّـر سـيّدنا يوسـف عليـه السـلام منامـه للملـك يقـول الله تعـالى:﴿ وقـال الملـك إنـي أرى سـبع بقـرات سـمان يـأكلهن سـبع عجـاف و سـبع سـنبلات خضـر وأُخـر يابسـات﴾ (يوسـف:43). وقـد ورد ذكـر الـرقم سـبعة فـي عـذاب قـوم سـيدنا هـود الّـذي أرسـله الله إلـى قبيلـة عـاد فأرسـل علـيهم الله الـريح العاتيـة، يقـول الله تعـالى :﴿ وأمـا عـاد فـأهلكوا بـريح صرصـر عاتيـة سـخرها علـيهم سـبع ليـال وثمانيـة أيـام حُسُـوما﴾ (الحاقـة:6-7). ولقيمـة هـذا الـرقم نجـده فـي قصـة أصـحاب الكهـف، يقـول الله عـزّ وجـلّ: ﴿ ويقولـون سـبعة وثـامنهم كلـبهم﴾ (الكهـف : 22). وورد هـذا الـرقم فـي مضـاعفة الأجـر لمـن أنفـق أموالـه فـي سـبيل الله. يقـول تعـالى: ﴿ مثـل الّـذين ينفقـون أمـوالهم فـي سـبيل الله كمثـل حبـة أنبتـت سـبع سـنابل فـي كل سنبلة مئة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم ﴾(البقرة: 261).

تكـرّر الـرقم 7 فـي القـرآن الكـريم 24 مـرّة، منهـا أربـع مـرات بلفـظ (سـبعة) فـي الآيات:

السورة	البقرة	الحجر	الكهف	لقمان
الآية	196	44	22	27

[1] – **عبـد الحميـد بورايـو، منطـق السـرد: دراسـة فـي القصـة الجزائريـة الحديثـة، ديـوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،1994م، ص .119**

يشـير (علـي الحـوات) فـي روايـة (طـاهر وطـار) (الحـوات والقصـر) الـذي صـنعته الرعيـة (أهـل القـرى السـبع) حيـث يـود افتكـاك السـلطة فـي رحلتـه إلـى القصـر لـيعم السـلام وتتحقـق العدالـة الاجتماعيـة، فـي مخـاط أسـطوري لأسـطورة (بروميثيـوس) وحادثـة الإسـراء والمعـراج إلا أن ظاهرهـا التخيلـي يعكـس شخصـية تترتـب فـي البنيـة الفقيـرة الّتـي تغيـر لتتغيـر ظروفهـا وتقهـر القـوى المسـيطرة عليهـا ليصـنع منـه مؤلفـه (طـاهر وطـار) « لا يعنـي غيـر الاسـتعداد غيـر الطاقـة الهائلـة لصـنع معجـزة المعجـزات» [1] شـكلا مـن التوليـف الأسـطوري الّـذي أضـاف إليـه أحـداثا غيـر مألوفـة بهـدف تجديـد وخلـق منحـى التميـز فـي كتابتـه « وسـاطة مفتوحـة النهايـة غيـر تامـة وغيـر مكتملـة تتكـوَّن مـن شـبكة المنظـورات المنقسـمة بـين توقُّـع المسـتقبل، وتلقّـي الماضـي، وتجربـة الحاضـر الحيـة، دُون أن تتحـوَّل إلـى كُلِّيَّـة شـاملة يتطـابق عنـدها عقـلُ التـاريخ وفاعليتـه »[2] هـذا التعـالُق بـين الماضـي والحاضـر، والخرافـة والواقـع يحيلنـا لشـبكة المختـزن فـي الـذهن العربـي عامـة والجزائـري خاصـة، و« دُخـول التـاريخ إلـى الـنص أو الـنص إلـى التـاريخ عمليـة صـعبة علـى المسـتوى الإبـداعي؛ لأنّهـا تتطلّـب قُـدرة كبيـرة علـى التخيّـل الّتـي تـأتي مـن القُـدرة علـى البنـاء الشـكلي المتميَّـز للـنص، وهـذه البنيـة الفنيـة هـي الّتـي تعمـل علـى تحديـد رؤيـة الكاتـب للعـالم »[3] ويسـتطيع مـن بُـؤرة اسـتخدامات رمزيـة تحقـق ذلـك الامتـداد كمـا ظهـر فـي روايـة(ريـح الجنـوب) لـ(عبد الحميـد بـن هدوقـة) الّـذي رسـم لوحـة للحيـاة الشـعبية برموزهـا الفنيـة وسـلوكاتها الفطريـة« فالمنفعـة والجمـال شـيئان مرتبطـان فـي الفـن الشـعبي وفـي روايـة

---

[1] –الطاهر وطار، الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2004،ص.123

[2] – ديفـد وورد ن الجـود والـزمن فـي السـرد،(فلسـفة بـول ريكـو) ترجمـة وتقـديم سـعيا لانميـي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط/1 ، 1999م،ص,90

[3] – عـلال سـنقوقة، المتخيـل والسـلطة فـي الروايـة الجزائريـة بالسـلطة السياسـية، رابطـة كتـاب الاختلاف، الجزائر، ط/1، جوان 2000، ص .147

(ريـح الجنـوب) نجـد العجـوز رحمـة صـانعة الفخـار تمثـل الفنـان الشـعبي و الحرفـي فـي نفس الوقـت فهـي تصـنع الأوانـي»[1] وهـو الجمـال المنتشـر فـي حيـاة الفلاحـين والحـرفين، فـي خلْـق نُتـوءات العمـل والإتقـان، تحـت حيـاة تسـودُها المعتقـدات والمـدركات المشـتركة بقناعات زاعمة ومتزِّعمة وجود المرئي في الخفي، والمتوقع في المدرك.

الروايـة الجزائريـة بِلُغتهـا العربيـة أو الفرنسـية بتأنيثهـا أو بتـذكيرها، وبـاختلاف نُصوصـها تُبـرز قُـدرتها علـى التفكـك، وقوُّتهـا علـى بنـاء صـرح نحـو العالميـة، وإقـدامها علـى أصـعب المراحـل فـي فتـق حُـدود الفـن، وانتعاشـها بخيـال خصـب، يورثـه بعـض الرمـوز ويطعمـه الهـم الجمـاعي ولـو كـان مفـردا للجماعـة إلاّ كواقـع يوقـع حضـوره وجماليتـه داخـل المقـروء، ويحقِّـق المتابعـة النّقديّـة، وكثافـة الدِّراسـات العلميّـة حـول الرّوايـة الجزائريّـة، لا يحصـر بتجربـة قرائيـة أو تجلّـي الـنّص الجزائـري بمسـتويات نظريـة بجهـود، الروايـة العربيـة الجزائريـة لمحمـد مصـايف عبـد المالـك مرتـاض فـي مؤلـف(الأدب الجزائـري القـديم)(نظريـة الروايـة)، (عـلال سـنقوقة) المتخيـل والسـلطة وجهـود (محمـد داود) الروايـة الجزائريـة المكتوبـة بالعربيـة(مركـز البحـث فـي الأنثروبولوجيـا الاجتماعيـة والثقافيـة CRASC بـوهران2002م)، و الاشـتغال علـى تجربـة (عـز الـدين جلاوجـي) نالـت حيـزا مـن الاهتمـام النّقـدي والتقـدير القرائـي، وكيفيـة خـروج المبـدع فـي صـور الإبـداع الفنـي كـالنوع المسـردي الّـذي ينـتج مسـرحا بوظيفـة سـردية تحمـي وجـود الـنص داخـل مـدوَّنات حاملـة للأثـر، ومـن بـين الأعمـال البـارزة الّتي تناولت أعمال الروائي:

- علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.

[1] – **عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ص .105**

- مكونـــات الســـرد فـــي الـــنص القصصـــي الجزائـــري الجديـــد لعبد القادر بن سالم.
- السيمة والنص السردي لحسين فيلالي.
- ســـيميولوجيا الـــنص الســـردي. مقاربـــة ســـيميائة لروايـــة الفراشات والغيلان لزبير ذويبي.
- بين ضفتين لمحمد صالح خرفي.
- محنة الكتابة للدكتور محمد ساري.
- الأدب الجزائري الجديد لجعفر يايوي.
- سلطان النص دراسات في روايات عزالدين جلاوجي.

بالإضـافة إلـى عـدد ضـخم مـن الرسـائل الجامعيـة الّتـي لا يمكـن حصـرها فـي هذا المقام، ما يدعونا لفتح مسار للاختلاف بما تثيره غريزة المحاولة والمعرفة.

١

أنطولوجيا الصّورة الفنّيّة
في
شعريّة السّرد الرّوائي

أنطولوجيا الصورة الفنية في شعرية السرد الروائي:

توطئة:

تحيل الصورةُ الفنيةُ الأبعادَ الجماليةَ للإبداعِ في منحَى أَشكَالِه، ومن رؤية الذات إلى يقظة حاسة المبدع في تشكيل خواص جمالية، تؤثر وتستأثر قرابة الفن من وجهة نظر المتخيل في استنطاق الرؤية الإبداعية، والذائقة الفنية، والوعي الثقافي بضرورة التَّجاوز والتّخطي، والانعتاق في هالة الوجود لإثارة الموجودات، وتحريكها في غير مجالها، لكن دون المساس بجوهرها، فكيف تتكون الصورة الفنية في السرد؟ وهل يتشكل التصوير الفني من اختراق تركيب الواقع العَادي في ذهن المبدع؟ بما أنَّ اللُّغة تُثير الفلسفة والمنطق والتأريخ والسياسة، وكل ما يتواشج وجوده في الحياة الإنسانية من تفاصيل وأفكار ووجهة نظر تتعايش مع تركيب لغة السرد بأوسع نطاق.

تمس روحُ الكلمة الإبداعَ خامة يمكن تكثيف اِشتغالها، لتَكُونَ منبرًا للتفكير وحضورا لهندسة التّجاوز والانحراف عن العادي، ويُجهز التركيب قابلية النص للقراءة، والنص المقروء موجود أيضا وله تلك الكينونة الوجودية، والتعالق كأنه يرتبط بشيء من القبيل بكائنات تتآلف معه وهي مغايرة عن جنسه كما يتم توليفها وانطواءها في ما يمكن قراءته في رواية (العشق المقدنس): «كانت الشمس قد استوت في كتف السماء، جمعنا أمتعتنا واتفقنا أن نقصد تيهرت»[1]، وتنساب اللغة خلف بلاغة المبنى تُسير الأحداث، وحركة الزمن والمكان والشخصيات في رواية (الفراشات والغيلان) نجد النص يخضب جمالا « وها الفجر راح يمد خيوطه

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار الروائع، سطيف، الجزائر، ط/2، 2014م، ص.133

يسعى على الأرض في كبرياء وها ملامح القرية تظهر من بعيد عروسا تنام في حضن الجبل تجللها الأشجار الخضراء الوارفة من كل جهة »[1] فنحس باختلاط متجانس بين صور متعددة تشكيلية أو تجريدية أو حسية.

تنفلت في طبائع الإنسان وتنسج بأخيلته إعادة تشكيل وخلط، وانزياح واغتراب وجودي يقاسمه الفنان الأبعاد التصويرية مستندا إلى طاقة الحدس، والحس الخيالي، أو الروحاني. كما يسند إليه المتصوفة صفوتهم الفكرية والإبداعية، لذاكرة الجمالية وأصبح يشارك حالة وجودية، ويحرك الأشياء نحو منحى التصوير، وما يصبو له المؤلف خلف رؤية خصبة ومفعمة بالتصور العاقل، بين الْتِباس الأشياء بروح الإنسان وتغيراته المزاجية والموجودات الكائنة حوله، بماهية الكيان البشري الفني في الغالب.

يُعد السرد من أقوى الصور الّتي تمنح التلقي حالة وجدانية، جدلية، وتنقيباً عن خلفيات المدونة الروائية، في شكلها الخارج من لدن الذات، « فلا نبالغ عندما نصرح أن الفن هو فعل الانفصال بالذات الإنسانية عن باقي عناصر الحياة والطبيعة؛ لأنّه فعل إعادة التشكيل، وتجريد الخلق، والقفز على نسيج الرتابة القاتلة إلى توقيع جديد يفصل بين حركة الطبيعة، وطبيعة الطبيعة، وبين حركة الفعل الإبداعي، وطبيعته باعتباره إعادة إنشاء وإعادة خلق وصياغة جمالية للكائن أو الشيء أو الظاهرة، أو الفكرة »[2] تستند الحركة إلى الصيرورة الطبيعية للكائن، لكن الفعل الجمالي منفلت إلى ضرورة معانقة أوجه التخيل حين يتفحص تشكل العالم

---

[1] – **عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط/2، 2006،ص.44**

[2] – **كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،،ط/1 ،2010م ص.9**

الفنـي الّـذي يشـخص مرايـا الوجـود فـي خامـة الـنص وفسيفسـائه، ويسـتقر فيـه المعنـى متكاملا مع تركيب الصورة.

ترسـم الصـورة وجودهـا مـن الموجـود ذاتـه، وتتفاعـل بمنهجيـة الفكـر نحـو تفسـير، أو تمثيـل الموجـودات حولـه، والبحـث عـن كينونتهـا، وهكـذا تكـون الانطولوجيـاOntology (علـم الوجـود) تتـرجم حـال الصـورة اللامـادي، ومـا يخـص التصـوير الّـذي يتعلـق بـالحسّ والعقـل والـذاكرة مـع الوجـود، فـتخص قانونـا فلسـفيا (الطاقـة / الزمـان / المكـان / الكـم / والكيـف / الوجـود الـذهني / الحـس)، وهـي بعـض المصـطلحات الّتـي يفحصـها علـم الوجـود و« الحـسّ هـو مـن القـوى المنفعلـة لا الفاعلة »[1]، وبهذا المنفعل تتجمع المؤثرات الأخرى في تركيب كينونة الصورة.

1- أنطولوجيا الصورة الفنية:

اِرتبطـت الصـورة ببـواكير تفكيـر الإنسـان البـدائي Animisme المـرتبط بـالروح المحركـة فـي جسـد الإنسـان، وانفلـت التفكيـر نحـو مخيـل بشـري للخـوارق، ثـمَّ تـرجم أفكـاره بصـور علـى الحجـارة، ورسـومات دالـة ومسـتدلة عليهـا تختـزل حياتـه وتأملاتـه، وانتقـل مـن التَّصـوير الشَّـمعي إلـى النَّحتـي متـداولاً حضـارات إنسـانية تقصـت مراحـل تاريخيـة تطوريـة إلـى أن صـورت الكتابـة أفكـار الإنسـان وحركتـه، فسـعى بتنويـع الأسـاليب وتفنـين الكـلام وترصـيع الجمـل إلـى مرحلـة أخـرى تخلـت عـن زينتهـا الخارجيـة لتنحـت بـداخل الإنسـان أعماقـه ونفسـيته وتثيـر الرمـوز والـدلالات بأفكـار الرومانسـيين والسـرياليين، وانطـوى فـنّ الرسـم بمـدارس متنوعـة فارتبطـت

[1] –**ابـن رشـد، الشـرح الكبيـر لكتـاب الـنفس لأرسـطو، تـر إبـراهيم المغربـي (اللاتينيـة / العربيـة)، بيت الحكمة، قرطاج،2001، ص.135**

الصورة بالمحاكاة عند(أفلاطون" Platon) في مراتب التشخيص والتمثيل والنقل الجزئي إلى (ارسطوطاليس "Aristote) محاكاة الخيال والحس الّذي يمتلكه الفنان، كما اهتم الغرب بالصورة اهتماما بالغ الذروة، مع الشكلانيين الروس ورؤيتها كتلة من المواد الأدبية (LITERARY MATERIALS)، وتعددت المقاييس الّتي ترجمت الصورة في مراحل زمنية بالاستعارة، والرؤيا، والانزياح والتوازي، والأسلوب، وأنساق سيميائية أو دلالية.. دون حصر لاتساع المفاهيم واختلاف الرؤى، وامتزج الفن التشكيلي بالكتابة عند (كلود عبيد)، والتصوير الفني للإعجاز القرآني لدى (السيد قطب)، وقد فسّر معنى المخيلة وعملية تخيل الصّورة الحسية في خمس مراتب، وكان(ابن العربي) نقطة مفارقة في الصورة الصوفية الحاملة روح التجاوز، كما عرف النقاد العرب الصورة. لكنها إرتبطت بالشعر لما بلغ من ذروة في أحقاب زمنية سابقة، ومع الانفتاح الثقافي والمعرفي أصبح البحث يجاور إحداثية المشهد الروائي، الّذي اكتسى المكانة الفنية، والاهتمام النقدي المعاصر، وانتقل الخطاب إلى أوسع مجالاته وهو نقد بلاغة الصورة الروائية عند (جميل حمداوي) في المشروع النقدي العربي الجديد سنة 2014 ، وبحوث ترجمت هذا الكم من التحول الفكري والنقدي.

1-1 - الصورة:

عرّف (جميل صليبا) الصورة في المعجم الفلسفي، لغويا ثمّ اتسعت المفاهيم في التَّفصيل نحو مجال الفن والتكوين الأنطولوجي لماهية الاشتغال، ومن بين هذه التعريفات ما يلي : «1-الصورة في اللغة الشكل والصفة والنوع (..)، 2- والصورة في الصفة الّتي يكون عليها الشيء كما قولنا : إنّ الله خلق آدم على صورته، 3- والصورة هي النوع يقال هذا الأمر على ثلاثة صور أي على ثلاثة أنواع، 4-وقد تطلق الصورة على ما به يحصل الشيء بالفعل كالهيئة الحاصلة

لسرير بسبب اجتماع خشباته وهي بهذه المعنى على الشيء »[1] يقترب هذا التعليل من حصول النموذج السابق (السرير) مع فلسفة المحاكاة عند أفلاطون التي يسعى تحقيقها في المثل وأدوات النموذج المحاكي (اجتماع خشباته) وهو مثال عن الصورة بصفة عامة القريبة من تحصيل هيئة الشيء.

يثير الفلاسفة تصورات تقرب معاني الأشياء، وتعمل على تبئير ما يتصل بالصورة حتى تكون القيمة الملموسة لحقائق أنطولوجيا الصورة الفنية سنداً، يمكن التَّجسيد الفعلي، والدور الإجرائي بترسيخ معطيات تندرج في أَوْج بحثنا، ونسبية تصورنا « والفلاسفة يفرقون بين الصورة الجسمية forme corporelle والصورة النوعية forme spécifique بقولهم إنّ الصورة الجسمية جوهر واضح متصل وجودُه بمحله دونه، قابل للأبعاد الثلاثة المدركة من الجسم في بادئ النظر، أو هي الجوهر الممتد في الأبعاد كلها المدرك في بادئ النظر بالحس على حين أن الصورة النوعية، جوهر بسيط لا يتم وجودُه بالفعل دون وجود ما حلّ فيه »[2] يقتضي الإشارة إلى الفوارق بين الصورة الجسمية الّتي تنطبق مع وجودها الأصلي دونه، ويتصل النوعي بتتمة ما تقع عليه الصورة من تغيرات، تنبعث داخل حيز سهل بين الجوهر والتَّحول المستقل نوعيا عن الأصل.

تأتي الصورة الجوهرية والصّورة العرضية يتدرج فيهما الاختلاف حسب طبيعة الْتِقاط الصّورة، وطريقة التعيين الحاصلة بملامسة المادة المتصلة بالموضوع، « وهم يفرقون أيضا بين الصورة الجوهرية forme substantielle والصورة العرضية forme accidentelle بقولهم إنّ الصورة الجوهرية هي ما يتميز به وجود الشيء؛ لأن المادّة لا تنتقل من حالة عدم التّعيين إلى حالة

[1] – **جميل صليبا،المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982م، ص.741**

[2] – **المرجع نفسه،ص.742**

التعيين، إلا بالصورة المُلامِسة لها فهي إذن جوهر لا في الموضوع، وهي المحددة للماهية. أي علّة صورية، ويقابلها العلة المادية، والعلة الفاعلة، والعلة الغائية »[1] ويقارن الفلاسفة بين الجوهر وهو اتِّصال المكون بين فكرة التماثل الموجود قبل التَّعيين أي التَّجسيد، والتكوين المقابل للمثال الملامس، ويتبع إنجاز هذه الصورة بأربع علل متتالية :(الصورية / الكينونة، المادية / المكون، الفاعلة / الكائن، والغائية (الغاية / التكوين)، وأما العرضية فتتصل بالحس، وابتكار الصورة أو استحداث نموذج يتشكل عرضيا من الإيهام، أو منعطفا خلال التجاوز في نفس الوقت؛ لأن لا وجود لصورة محدثة دون معرفة سابقة في الجهاز المفاهيمي كاستبدال، أو اِقتراب ظاهري من الجوهر دون التكافؤ معه.

وباعتماد التحليل المعجمي لنضج نظري حول الصورة، عند الجشطالّتية « ويطلق لفظ الصورة في النظرية الجشطلت gestalt على البنية والتركيب والتنظيم وهي النظرية المسماة بنظرية الصورة Théorie de la forme»[2] ما يؤكد النظرة المتفق على بلوغها بشكل من التنظير، لأهمية دراسة الصورة في كنه الفن الأدبي عامة، والروائي المتشعب والمتضمن أفقا معرفيا مغايرا لصورة السرد.

يعرف عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني400 -471 هـ/10781009 - م) الصورة في دلائل الإعجاز « واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الّذي نراه

[1] - **جميل صليبا المعجم الفلسفي، ص.742**

[2] - **المرجع نفسه، ص.744**

بأبصارنا »[1] فينتقل القول فيها بالقياس المتعلق بالعقل، وما تعكسه الرؤية في الأبصار، وللعرب ازدواجية في تفسير البصيرة / العقل، والبصر / الرؤية مع أن اجتماعهما في الصورة يدعو لفحص التجويف الداخلي لهذا الوجود.

وردت الصورة عند ابن منظور(جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الأفريقي المصري 630-711هـ /1232 -1311م) في (لسان العرب) على ما جمعه عن ابن الأثير في تعريفها « قال ابن الأثير: الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقةِ الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة»[2]، وهكذا تكون للصورة عدة معانٍ، وهي الهيئة والصفة، والحسن بما أحسن تصويره.

أما في القاموس الأجنبي الحديث « الصورة : Image هي تمثّل أو تقديم كائن أو شيء في الفنون بتقنية الطباعة أو التصوير.

المتخيل Imaginable (الممكن تخيله) ما يمكن تصويره.

---

[1] – **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه وخرج شواهده وقدم له ووضع فهارسه ياسين الأيوبي المكتبة العصرية صيدا بيروت،2003 م، ص 466**

[2] –**ابن منظور (هو محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الأفريقي (630-711هـ /1232 -1311م) لسان العرب، حققه عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل ابراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج/3،ط/1، 2005م،ص.442**

الخيـال Imagination قـدرة الخيـال لتمثيـل روح الأشـياء أو وقـائع غيـر حقيقيـة، أو لـم يـتم جمعهـا لاسـتعادة الـذاكرة مـن المفـاهيم أو الخبـرات السـابقة»[1] فـإذا ربطنـا الصـورة بـالممكن تخيلـه والخيـال، نجـد فهمنـا الممكـن تصـويره فـي مـرآة المصـورة الّتـي جـاءت عنـد الجرجـاني متعلقـة بالقيـاس العقلـي، ونسـبية الرؤيـة، هـذه النسـبية المفترضـة، للجماليـة حسـب الإمكانـات المتخيلـة، وفـي مـا نصـبو إليـه هـو رؤيتنـا خلـف الصـورة فـي تَشَـكُّلِهَا، وتعاضـد المـوازين الّتـي تـرى بهـا الممكنـات رؤيتـه فالصـورة بالترتيب الّذي توافق ذكره:

- الصـورة تمثيـل، وقيـاس لرؤيـة بصـرية (الأشـياء فـي موضـع المصـورة / العقل).
- الصـورة هيئـة وصـفة، وحسـن توصـيف (الانتقـال فـي اشـتغال الصـورة وتشكيلها).
- الصـورة تمثيـل تصـوير، والخيـال يمثـل الانطولوجيـا الوجوديـة(روح الأشياء وخبراتها السابقة في الذاكرة).

يختلـف طـرح (غاسـتون باشـلار "Gaston Bachelard) فـي تنـاول معنـى الصـورة حيـث يجعلهـا مفسـرة لـذاتها مرتبطـة بذاتيـة التّصـوير، ونوعيتهـا، وفـرادة العمـل « لا يمكـن درس الصـورة إلا بالصـورة، حـاملين الصـور كمـا تتجمـع فـي التـأملات الشـاردة(..) هكـذا تتشـكل الصـور والمفـاهيم بـين القطبـين المتضـادين ضـمن النشـاط

[1] –**Le Petit La rousse Illustré . Montparnasse .Paris . 2014 ; P595**

النفساني، التخيل والعقل »[1] يربط بين قطبين مهمين في توجيه الخلق الفني منبعثا داخل النشاط الإنساني(التخيل/العقل)، وما يقابله (النشاط الحسي/النشاط الذهني) كما يمكن تصور ذلك المحرك التصويري بين الوعي واللاوعي، وتتعدد المفاهيم لتراكب جدلية الصورة في أقصى معطياتها، وأدق تفاصيلها كعامل ظاهر لاشتغال عميق وباطن.

يمزج (فرانسوموروMaureau François) الصورة بالغموض والاتساع « لفظة صورة من الألفاظ الّتي يجب على دارس الأدب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين، فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا، غامضة لإمكانية أن تفهم بمعنى عام وغائم وواسع جدا وبمعنى أسلوبي صرف، وغير دقيق، بل إن استخدامها في المعنى المجال المحدد في البلاغة مائع، وتعريفه بالغ السوء »[2] وهو بذلك يستبعد تفسير الصورة من الجانب البلاغي أو تحديد مجالها بمعنى المقابل والصريح بالبلاغة مباشرة، والبلاغة الّتي تفسر المعاني دون أن تربط المواقف والتصورات والفكر، وكذلك مجموعة المنافذ الخفية التجهيز لانتقال الإفرادي إلى الكلي داخل النص، فترابط الخطاب في الجملة الصغرى تحول إلى خطاب الجمل الكبرى (النص) حيث تتماسك الدلالة، وتتشكل الأساليب، ويعنى بتزامن الحدث بالمحدث ولذلك تختلف الصورة الّتي نود تفسيرها من الصورة البيانية إلى الصورة السردية الأشمل، والانتقال الموضوعي من بلاغة التركيب إلى بلاغة المركب.

---

[1] – **غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة،تر جورج سعد،مؤسسة مجد المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، لبنان، ط/1 ،1991م، ص.51**

[2] –**فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر:علي نجيب إبراهيم،دار الينابيع للنشر، دمشق، سوريا، 1995م، ص.20**

تكتسب الصورة نشاطها، وتنظم الفكر نحو تراتبية تؤسسها مدركات هامة والمحول الأساس في واقع الكتابة السردية هو فهم معنى الصورة الفنية داخل أنظمتها « هكذا نجد أنفسنا إزاء منطقين متداخلين، الأول يتعلق بالتميز بين الأنظمة المختلفة لفكر الفن، أي مختلف أشكال العلاقة بين الحضور والغياب والمحسوس، والمعقول والإشارة، والدلالة. والثاني لا يعرف الفن من حيث هو كذلك إنه لا يعرف سوى أنماط مختلفة من المحاكاة، وأنماط مختلفة من الصور والتشابك بين هذين المنطقين المتنافرين له أثر بالغ التحديد :إنه يحول مشكلات ضبط المسافة التمثيلية / التصوير إلى مشكلات استحالة التمثيل »[1] هذا التضاد المثير والمتعالق في نفس الوقت نحو تشكيل الصورة داخل أنظمة :الحضور / الغياب، المحسوس / المعقول، الإشارة / الدلالة،التصوير / تجاوز ،المثل (المثال، النموذج)، وهذه الفعالية في الصورة نمذجة قارة، ومهيمنة عبر أزمنة، وأحقاب يؤدّي الخيال دورا في إعادة بناء العالم، أو التواصل البَنَاء مع العالم الحقيقي والعالم الوهمي، وهنا الوهم ليس عارضا وإنما مشكل من طاقة ذهنية تشفر، وترمز وتتشابك انسجام التعبير عن الواقع العام (المحيط) بالخاص (النفس)، وإبراز مدى جمالية الكون حين يمارس حضوره في لغة تنزاح خارج العادة التواصلية بين الناس عامّتهم في جنس معين، إلى تعين الأنظمة الفنية الّتي تجاور كل الأجناس في أبعادها الفنية والجمالية؛ لأن الصورة في الأخير هي محط أنظار الجميع باختلاف رؤيتهم.

1-2- أنظمة بناء الصورة الفنية:

1- الملكة:

[1] – **Jaques Rancière . Le Destin des images .Paris la fabrique .2003.P.127-128**

تتصل الملكة بجوهر الصورة، والصورة عند (ابن خلدون) مماثلة بالصناعة، أو إحدى الصنائع المركبة. والسؤال المطروح عند الباحث (قيصر الجليدي) في مقاربته الأولية للعناصر الجمالية في (مقدمة ابن خلدون) « ما هي الملكة، وما علاقتها بالصورة؟ إذاً اكتساب الملكات عند ابن خلدون مرتبط بتعلم الصنائع والفنون المرتبط بدوره بالانتقال من البداوة إلى الحضارة»[1] وعوامل تقدُّم الفن مع كمالياته الجمالية هو التَّطور الدائم عند الإنسان، وتوقه للتحضر وبناء صورها، ورموزها بما يقترن بالهيئة.

تحقق الملكة هيئة الصورة، وكل ما يتصل بالفن كغاية إبداع، وتصوُّر، كما تتصل مباشرة بالتطور الحضاري، وتصقل بالمزاج والذوق من صفات النفس، وميزتها وميولها الفطري « إن الملكات صفات للنفس، وألوان فلا تزدحم دفعة، ومن كان على الفطرة كان أسهل لقبول الملكات، وأحسن استعداداً لحصولها، فإن تلونت النفس بالملكة الأخرى، وخرجت عن الفطرة ضعف فيها الاستعداد باللون الحاصل في الملكة فكان قبولها للملكة الأخرى أضعف، وهذا بيِّنٌ يشهد له الوجود فقلَّ أن تجِد صاحب صناعة يُحكمها ثم يحكم من بعدها ثم يحكم من بعدها أخرى ويكون فيهما معا على رتبة واحدة من الإجادة حتى أهل العلم الّتي ملكتهم فكرية فهم بهذه المثابة »[2] هذه الصفة الراسخة في النفس، والمركبة تركيبا فطريا مع قابلية جاهزية العمل، وتصقل الملكة، وتتطور بتكرار الأفعال، وتعويد النفس، حتَّى تصبح حالا

---

[1] – **مجموعة من الباحثين و الأكادمين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات وتجارب رهانات، إشراف وتنسيق وتقديم : أم الزين بنشيخة المسكيني، كلمة، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف،بيروت، ط/1 ،2015م، ص.317**

[2] –**ابن خلدون(العلامة ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)(732-808هـ)، المقدمة،حقق نصوصه وخرج أحاديثه وعلق عليه، عبد الله محمد الدّرويش، دار البلخي، دمشق، الجزء الثاني،ط/1، 1425هـ،2004م ص.100**

لكن كالصفة غير الراسخة حسب (ابن خلدون)، ولتحقيق مزايا جمالية تدفعها المكتسبات العالقة في مستوى النفس، فالملكة في مفهومها العام هي إتقان المعرفة بالشيء وإشباعها، ومنطق فكري سابق، يتعمق وجوده ويتركب بالعلوم العقلية. يبين ابن خلدون أصلها من « المنطق والعلم الطبيعي، والعلم الإلهي والأرتميطيقا والهندسة وعلم الهيئة والموسيقى ،(ويكون لتسير القدرات الذهنية، والعادات التعليمية، وصقل الدربة على تعويد النفس، وتشفير معاني الجمال والإتقان معا من دوافع فكرية تعنى بهذا الوضع)، الفكر هو المتصرف في تلك الصُور وراء الحسّ وجولان الذهن فيها بالانتزاع، والتركيب وهو معنى الأفئدة في القرآن الكريم قول الله – تعالى– : " قُلْ هُوَ الَّذِي أَنشَأَكُمْ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ" الملك 23 ؛ والأفئدة جمع فؤاد وهو الفكر »[1] فالإنسان يملك بطبعه البشري ملكات تساهم في بناء محاكاة دائمة، واكتساب الصنائع بجوهرها الباطني والبنية الخلاّقة الحاملة لمزايا الفن وصورته المحمولة على ممارسة تلك التقنية العالية في بروز صلابة الملكة في مواردها وتقنياتها.

2- الخيال الخلاق وإدراك الوعي:

يدور الخيال في فلك تكوين الصورة الفنية، والعالم الوجودي للصورة بفنيتها، وشؤون اختلاق المجاورة الروحية للأشياء وجعل المرئي اللامرئي يحتاج إلى طاقة من الحس بالأشياء أوّلا، وفهم مواضع رصف التراكيب على هذا النحو « إن كان وجود الرواية رهينا بمدى قدرتها على التفكيك، وإعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية. فإن هذا الأمر لا يتم إلاّ وفق استراتيجيات كتابية بلورية تعتمد

[1] –ابن خلدون، المقدمة، الجزء الثاني ص.155

مجموعة من الرؤى، والمنظورات الحكائية الّتي تعبّر بشكل، أو بآخر عن معطيات تتصل بالذات، والجماعة والأنا والآخر، وكذا بالمرئي واللامرئي، أو بلغة متداولة بالمحسوس والمتخيل »[1]، فالعلاقة القائمة بين الخيال، والوجود كبيرة جدا يؤكد انتماء طرحنا إلى الأنطولوجيا كل مرة من خلال رؤية أخرى ترجمها (هنري كوربان Henry Corbin) عن ابن عربي « إن مفهوم الخيال باعتباره الوسيط السحري بين الفكر، والوجود، وتجسيد الفكر بالصورة، وموقع الصورة من الوجود هو تصور ذو أهمية بالغة يلعب دور الصدارة في فلسفة النهضة »[2] ما يتفق عليه هو العلاقة المباشرة بين الصورة/الوجود، كمادة أولية تصاغ منه الأفكار، الرؤية، التشكيل العمق، السطح، الزمن، المكان، علم المعاني والبديع والمجاز، والتركيب الحاصل في الوجود والمتحصل في الصورة هو فعل خيالي تنسجه اللغة بإدراك واعٍ.

كما تبلورت نظرية (هورسل Edmund Husserl) حول معالجة تصور للملء الخيالي « تنبني نظرية الملء الخيالي على المماثلة « Ahnlichkeit » أو ما يسميه هورسل بالصورة عن طريق المماثلة(Bildàhnlichkeit)، وترتكز على ضم الصورة (Bild) إلى الشيء(Sache) في إطار وحدة منسجمة »[3] وهو ما يوضح لنا عملية بناء الصورة من الخيال، كنشاط عندما يتعلق وجوده بالملء، والانسجام وهنا تبرز علاقة

---

[1] – فريد الزاهي، الصورة و الآخر، رهانات الجسد و اللغة والاختلاف، كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط/1، 2014م، ص.172

[2] – هنري كوربان،الخيال الخلاق في تصوف أبن عربي،تر فريد الزاهي،منشورات مرسم، الرباط، المغرب، ط/2، 2006، ص.157

[3] –عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال،مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط/1، 2004م ص.277

القوة الذهنية بهذا التنظيم، بين الشيء ونفاذه داخل الصورة أو نفاذ الصورة في الشيء، طالما يحافظ الانسجام على قوى العنصرين في خضم الصورة الأشمل فنيا.

يشيرُ (حسن ناظم) إلى فاعلية الخيال، وامتداده في عوالم أكثر اتساعا واجتيازا لكل مكون موحد في ذاته، لإثارة الفوضى واختلال السكون المكنون فيه، وإعادة ترتيب نسق من المتباعدات والمتنافرات ليُوجِدَ داخل الصورة عالما موحدا ومغايرا يثير بدوره الأثر الفني، والخلق الإبداعي وباستبعاد العادي، والجامد، والمتداول دائما، حيث « يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة الخيال إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية للمدركات الحسية ترتبط بالمكان والزمان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة(..)ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الّذي يصاحب كلمة(الخيال) في المصطلح النقدي المعاصر، والّذي يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة »[1] ويتصرف الباحث في الخيال تصرفَ متشبع بالمعرفة الأسلوبية والبلاغية والفنية الّتي تتشاكل في مرجعيتها بدافع الخيال، وتسطو بجماليتها منه، فالتنافر والتباعد بين ما يترجمه الخيال من موجودات يثير انتقال الصورة من شكل إلى شكل تحدثه تغيرات وفي نفس الوقت ينسجم مع هذه التغيرات وينطبع بطبائع التركيب، منصهرا في الصورة الفنية.

يمارس الإدراك مهارة فائقة في التقاط المادَّة المُشَّكلة للصورة، ومدى تماثلها مع التَّفكير والتَّخريج الفني، بين المعنى والمبنى، وما يتطلع إليه الفنان وهو

[1] **–جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،عند العرب، المركز الثقافي العربي،بيروت / الدار البيضاء، لبنان / المغرب، ط/3 ،1992م ص.13**

يرسم وجودها، ويشكل مقاصده، ووجهة زوايا النظر ويختلف الفهم من وعي إلى آخر، كما تختلف اللوحة في الصورة من نتاج إلى آخر، وهنا يقع التميز والنوع « الإدراك العادي: هو إدراك اللوحة في ماديتها أي بوصفها عينة ضمن إضْبَارَةٍ من الصور واللوحات الوعي الإدراكي : perceptive. Cيتوجه في تفكيرنا صوب الوقائع كما تمثلها وتعرضها الصورة » [1] وقائع تشارك المتلقي في طريقة تناسب فهمه، دون أن تكون نشازاً من الاختلاف الكبير، والهوة فالفن يقع أوّلا في مهارة التقبل المشترك بين عاملين(المؤلف/ المتلقي)، وهو ما يقع على عاتق عرض الصورة في وسائط مشتركة تنال القبول أوّلا ثم لذة جماليتها، وكل هذا سابق في الإدراك الواعي للفنان في تصميم الصورة الفنية، وتخمين درجة بلوغها الأثر.

يُشكل الخيال قدرات عالية، ومتسعة، ومتضمنة داخل المتن السردي، محفزا لكثافة الدلالة وانبساط علاقاتها الداخلية والخارجية، فتقترن العلامة بالوضع، والدلالة بالتفسير واقتضاء علاقتين من أهم العلائق في السيميولوجيا sémiologie الّتي تدرس الأنظمة اللغوية وغير اللغوية (دلالة المعنى) والسيميائيات Sémiotique (علم الإشارات) والعلامات /إنتاج الدلالة، في المصطلح السيميوسردي ينطوي باطن النص على الترسيخ العميق، والمعنى الحياتي للوجود داخل الوجود بمفارقة فنية تشكلها الدلالة في السرد « ضرورة التمييز بين الدلالة السيميوسردية من جهة والدلالة الخاصة بنظريات العلامة في اللسانيات البنيوية ذلك أن السمات التنبيهية الباطنية العميقة (Sèmes intéroceptif profonds) هي ترسيخات كلية «الحياة/ الموت، الحب / الكراهية، الطبيعة الثقافة الخ» لا محض دلالات(Signification) وهي فاعلة منظمة بحيث تصير الخطاطة السردية إطارا دالا على الطريقة الّتي يفصح بها

[1] –عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال،ص.278

المتخيل الإنساني عن مفهومه الخاص لمعنى الحياة من حيث هي بحث عن القيم»[1] وتندرج كل المفاهيم الّتي تنقل الحياة مشفرة في علامات ودلالات إلى المدونة السردية من خلال الخيال الخلاّق والفاعل، والمحرك في التفاعل النصي.

3- الذاكرة الجمالية:

تتمكن الذاكرة الجمالية mémoire esthétique بتوظيف الجمال المختزن على شكل يبين علائقية الجسد بالمكون الجمالي، تضخ الذاكرة الجمالية ديمومة الكشف عن المخزن الضمني « فالذاكرة الجمالية المتكونة من عوامل لا فسيولوجية ولا إبستيمولوجية وهي ذاكرة تتناغم مع أحداث سالفة وراهنة مكنونة بهذا التناغم علاقة ربط فلها أن تعطي لهذا الربط طبيعته خاصة حزينة أو سعيدة (...) وكذلك بالنسبة إلى الشاعر والكاتب الروائي وكل من يحاول أن يعمق ذاكرته بواقعة خلال عمل ما فتلك الأعمال هي مقومات حفظ الذاكرة ومقومات تجلي الجميل على الدوام (...) فالذاكرة المنعطفة نحو الجميل تكون ذلك الجزء من فلسفة الجمال الّتي تترجم كل تفاصيل الذاكرة والحدث إلى معانٍ جميلة تسهم في تعزيز الوصف»[2] ولعل ملامسة موضوع الذاكرة ليس لتعليل الظاهر لمكوناتها الفيزيولوجية مع أنها كامنة تحقق اشتغالها، لكن الذاكرة الجمالية أو الحافظة كما سماها العرب القدامى تحمل المعاني، وتؤسس المحيط الجمالي، تكسب مهارات التعبير عن قضايا فكرية وإنسانية وجمالية، هي أشبه بالانعكاس الدائم نحو معطيات سابقة ولاحقة ومتزامنة، « وليس الخيال نفسه إلا عملا من أعمال الذاكرة

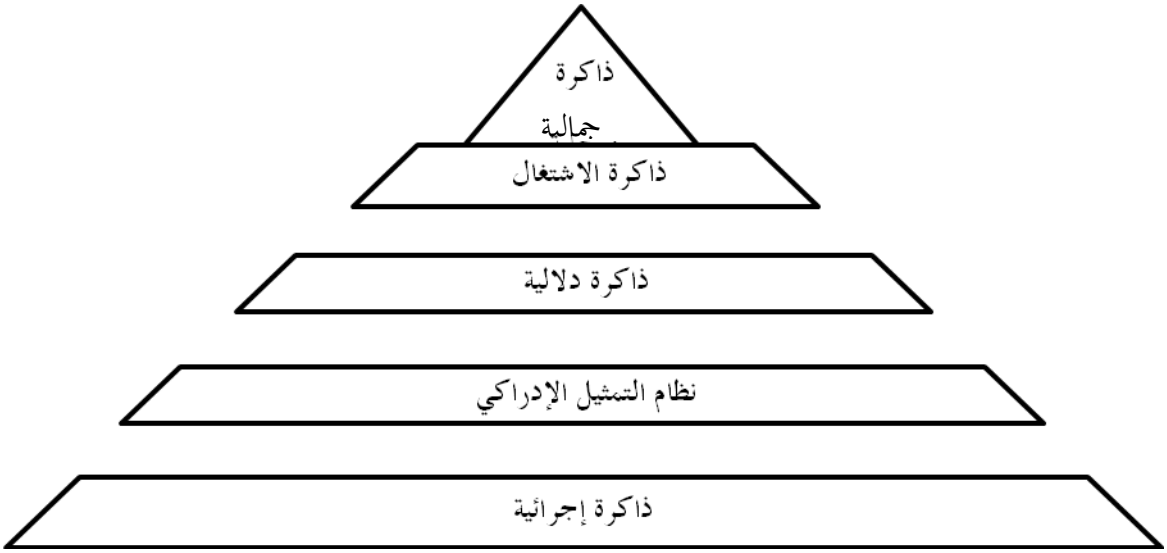
---

[1] – **عبد الباسط لكراري،دينامية الخيال، مفاهيم وآلية الاشتغال، ص.314-315**

[2] – **مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب،إشراف وتنسيق وتقديم : أم الزين بنشيخة المسكيني، منشورات ضفاف بيروت لبنان، كلمة للنشر تونس، منشورات الاختلاف الجزائر، ط/1، 2015م، ص.129-130**

إذ لا شيء نتصوره لم نكن نعرفه بوجه ما، من قبل »[1] تمنح مساحة كافية لتفاصيل والتوجيه المغري إلى مكانة الأشياء في النفس، وما حققته من أثر نفسي وروحي قبل انتقاله إلى الكتابة كأنها مادة تنغمس فيها اللغة لتكتب حال ذاتها ورؤيتها للوجود، وما يؤثر فيها ويستأثرها، هي المزيج الّذي يشكل (إلهاما للخيال وللفكرة واللغة)[2]، وهي العلائق المكونة بطريقة جذرية للصورة.

تمثل الذاكرة موضوعا خصبًا للخيال في شحن طاقة التمثيل، وإدراك الموضوع الممثل وتصويره في هيئة ما تعنى بموضوع الصورة القبلية الّتي تعيها الذاكرة الجمالية، ونموذج تولفينغ Endel Tulving 1995 المتمثل في هرم يشكل آليات اشتغالها الآتي:



[1] – **مصطفى ناصيف، الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت، لبنان، ط/3، 1983م، ص.31**

[2] – **المرجع نفسه، ص.141**

المخطط(1)[1]

ترتبط العناصر حسب هرميتها، متناسقة في اشتغالها فتكون دالة على شيء، ثم مدركة لدلالتها، وتتمثل في نظام يسمح لها في إجراء ما تحتاج إليه الصورة بعدما يتمم المدرك بلوغه مرئية التصوير « ويقترح هذا النموذج التراتبي ذو الأنظمة الخمسة، هيكلة متناغمة للذاكرة الإنسانية، مرتكزا على عدد كبير من المعطيات النفسية والعصبية الّتي تضاف إليها معطيات التصوير العصبي »[2] كما يولي اهتماما بالذاكرة المرحلية لما لها من مؤهلات صريحة لتذكير الشخص بالتجارب المخزونة والخاصة فهي المهيأ الأساسي لتشكيل ظهور التصوير العصبي بعدها.

1-3- مراحل نشأة الصورة:

يصوغ البحث النشأةَ، وللتطور أوليات كثيرة منها:

- معرفة ابستيمولوجيا الصورة.
- التفكير بتفاعل الإنسان مع الصورة.
- ممارسة الحقائق المتصلة بالمدى البعيد والقريب في فهم خطاب الصورة.

---

[1] – **لورون بوتي Laurent petit، الذاكرة أسرارها وآلياتها، تر : عز الدين الخطابي، مراجعة : فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، كلمة،الإمارات العربية المتحدة، ط/1، 2012م، ص.45**

[2] – **المرجع نفسه، ص.46**

- الصورة ليست مجرد ممارسة اِلتقاط مشهدي بقدر ما هي تاريخ يختزل طرائق الحقائق النفسية والاجتماعية والتواصلية والتخاطبية الثقافية .....إلخ والفنية الباحثة في خضم الوجود الإنساني المبدع لها، فإبداع الصورة في حد ذاته فن يبحث عن سمات وجود دائم، والصورة اِقتران دائم، اِختراق جمالي للمتعة واختصار سمات وجودية بشتى أنماطها وأشكالها.

يفكر الإنسان بطبيعة عقله الّذي ارتبط بالكون، كعالم غريب مملوء بالصور والحركة، فتحرك التفكير نحو ما يدور في فلك حياته، وتفسير الظواهر بالظاهر، والباطن بالخارق، حيث تفجرت قوى غريبة نحوه تُغيِّرُ وتَتَغَيَّر، وواضح أن الخلق البشري ارتبط بالجمال في أوّل وهلة انطبعت الطبيعة في النفس البشرية فكانت للصورة الجمالية اقتران مباشر بالحقائق الأهم حيث تناغي أحاسيسه، وتنمي طبعه عبر حضارات متتالية ومن أهم المراحل في نشأة الصورة ما يمكن تحديده:

1- **الصورة البدائية :**

المظهر هاجس ارتبط بالإنسان البدائي، واستفز فيه علامات يخاطب بها ويتواصل عن طريقها أفكاره الّتي تترجمها الألوان والأشكال المنبعثة من حوله في محيط وجوده تباين اللون وتدرج واختلف من كائن لآخر، فانطبع الشَّكل وهندسة الكون في مخيلته، وتنوعت الأحجام والأصوات والحركات، ممثلة مجسمات تعكس حيويتها فكرة معينة عند الإنسان، وفي نفس الوقت بحث عن حيز لكينونته ومعنى لذاته « وواضح أن أول صورة للفن هي صبغ الجسم صبغة صناعية وهم يصبغون الجسم ليجلبوا النساء حيناً وليخيفوا الأعداء حيناً آخر والرجل من أهل استراليا الوطنين – كأحدث فاتنة من فاتنات أمريكا اليوم – كان دائما يحمل معه مقداراً من

الصبغة البيضاء والحمراء والصفراء ليُصلح من جماله حيناً بعد حين »[1] عكست الصبغة فكر الإنسان، ولغته التواصلية، وخطاباته في فجوة الطبيعة الّتي تئن بغرابتها، وعقله الباطن كان يحرك فيه رغبة إيصال حاجاته، والصور المناسبة لذلك، فاستعان الإغريق لتثبيت الصورة وعدم زوالها «الوشم والوصم والثياب أدوات للتزين»[2] تأثير جمالي ينقل صورة الزينة الّتي تحمل شعور الجمالية، وفنية التجميل في انسياب تخيلي، وتقاسم بين مخاطبة الآخر.

2- الصورة السحرية:

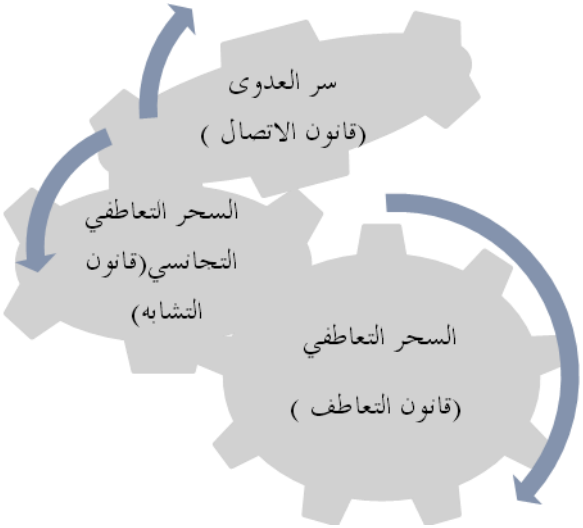
بلغ الكون أمام الفكر الإنساني في أزمنة سالفة، مرحلة من الذهول الّذي جعله يفكر أن هناك قوى خارقة تتصارع في صرح الطبيعة، وتثير الظواهر البيولوجية فوق الأرض بمختلف تفاصيلها المعجزة لقدرته كمدبر عاقل لها، وصار مدركا أن خلفها قوة تغيير، وتحويل، وإثارة « ربما كان من المناسب أن نضع فروع السحر وقوانينه في مخطط على الشكل التالي :[3]

---

[1] – **وِل ايريل ديورانت، قصة حضارة،نشأة الحضارة، تقديم محي الدين صابر،ترجمة : زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت،لبنان، ج/1، ضمن 42 جزء، 1988م ص.144**

[2] – **المرجع نفسه، ص .144**

[3] – **جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين،تر نايف الخوص،دار الفرقد،دمشق سورية، 2014م، ص.30-31**



وينقسم التفكير البدائي في السحر التعاطفي التجانسي من خلال تمثيل رؤية، بعيدة لكنها ترسم مشابهة يتوقع حدوثها «انتشار هذا السحر الواسع في جميع أنحاء العالم واستمراره كبير عبر العصور، فمنذ آلاف السنين كان معروفا في الهند وبابل ومصر بالإضافة إلى بلاد الإغريق وروما، وما زال حتى اليوم ملاذ الشريرين المَكَرَة في استراليا وإفريقيا واسكتلندا قد بلغنا أن الهنود الحُمْر في أمريكا الشمالية، يعتقدون أنه من خلال رسم صورة لشخص على الرمال أو الرماد أو الصلصال أو إضمار أي شيء على أنه جسمه ومن ثم وخزه بعصا حادة أو إيذاؤه فإنهم ينزلون الأذى نفسه على الشخص »[1] الشبيه يأتي بالشبيه والأثر يأتي بالمؤثر في السحر التشابهي ويدعى المحاكاة عندما يتحقق قانون التشابه محققا رغبة روحية تستدعي أفكاراً باطنية، باتصال مؤثر بالآخر.

أمّا سحر العدوى فيتمثل في شكل آخر وهو متصل بعدوانية الشخص بمن يستكرهه فيقوم بإبعاده وتقريب من يحبه ويرغبه « سحر العدوى ينطلق من فكرة أن الأشياء إنْ كانت يوما ما على اتّصال لا بد أن تبقى على اتصال عاطفي حتى

[1] – **جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي، ص.31**

بعد انفصالها عن بعضها بعضاً بحيث يتأثر الشيء الأول مما يخضع له الشيء الثاني »[1] اقتلاع سن في قبائل استراليا ووضعها في معبد أو تحت جذع شجرة عند قبائل نهر دارلنغ في ويلز الجنوبية[2] يضعون السن تحت لحاء شجرة قرب النهر وهذه الظواهر تختلف من سن إلى شعرة إلى شيء من خواص الإنسان الجسدية باعتقاد أنها تتأثر مباشرة بالمواقف الحياتية الّتي تمر بصاحبها.

وإذا استثمرنا هذا الفهم في الكتابة الفنية والأدبية، عودة للمحاكاة عند أفلاطون (محاكاة المثل) ولدى أرسطو (محاكاة / الوجود) (محاكاة/ الحس)،(محاكاة الشيء) نجد أنّ التفكير البدائي سابق في ذلك يثبت أن طقوسه تعتمد على المحاكاة، والصورة السحرية محاكية بنوعيها، فالفكرة طقوسية قبل أن تتمخض في الفكر الفلسفي، محاكاة (التشابه بالمتشابه) و(محاكاة المؤثر بالتأثير) وهي أعمق مرجعية بفهم ذلك التواصل الواصل والفاصل بين ما يحقق بُلُوغ الشيء وما ينعكس سلبًا على ذلك.

يغدو المؤلف في النص، يركن مجموعة من الصفات الّتي تجعل القارئ يبغض شخصيات سلبية ولا تنتمي لحس الإنسانية والخير ويلصق الخاصية الجميلة والخيرة بمن يود أن تكون لهم قرابة وعاطفة واستجابة مع المتلقي فالسحر يعمل

---

[1] – **المرجع نفسه، ص .62**

[2] – **نهر بارون يتدفق عبر نيو ساوث ويلز،أستراليا ,تقريبا استمراراً لنظام مجموعة من نهر بارون 890 كمالأنهار**

:نهر ماكنتاير Macintyre و نهر الحدودBorder ، قبل أن ينضم مع نهر Culgoa لتشكيل نهر دارلينج ,Darling River الاسم مشتق من اللغة المحليةالأصلية وهي كلمة تعني التيار الواسع. wide stream

(http://en.wikipedia.org/wiki/Barwon_River_(New_South_Wales)

على الاستجابات كما ينتجها الشعر والسرد بأنواعه اعتمادا على الصورة الناقلة لهذه الاستجابة والفاعلة فيها حسب قول أرسطو الشهير :(لا تفكر الروح أبدا من دون صورة) .

3- الصورة الشمعية وامتداد الصورة النحتية:

تمتزج الأفكار دائما بما يمجد حقيقة الإنسان، وخلوده وفي نفس الوقت خوفه من الاضمحلال والموت « لقد كان الغياب يقلق الإنسان ويحزنه وربما يثير فيه الفزع، فأراد أن يجد وسيلة تخفف عنه وقع الغياب فوجد في الصورة شيئا من التعويض فابتكر الإغريق (القناع الشمعي) الّذي يوضع على وجوده الموتى، والّذي يضعه القاضي في الجنازة ليحتفظ في صناديق الفناء فوق الرف بعيداً عن كل العيون فالدين الّذي ينهض على تقديس الأجداد كان يتطلب أن يعيش هؤلاء من خلال الصورة»[1] فالحفاظ على صورة الموتى جعل الإغريق يصنعون لهم القناع الشمعي، حتى تدوم أشكالهم وكأنها تحمي روحهم من الزوال، وتربط وجودهم بالحياة ولو بصورة من الجماد، ما يؤكد علاقة الصورة بالديمومة الجسدية في العالم الإنساني وفكره البدائي، وفي نفس الوقت ينطبق ذلك على ديمومة المعنى المحمول في تشكيل الصورة، ومكوناتها الّتي ترفض الفناء طالما تحنط بماهية الخلود المرتبط بما تحققه من جمالية نقل الواقع استرسال وانسجام يحافظ على سطحها الوجودي، وبريق الحياة بداخلها.

ظهور الصورة الشمعية لم يحقق امتدادا زمنيا كبيرا، فانتقل التفكر بالنحت « ويجوز أن يكون الخزف وصناعته أصل النحت، كما كان أصل التصوير، لقد

---

[1] – **ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر فريد الزاهي، دار أفريقيا الشرق، بيروت / الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط/1، 2002م ص.17**

نحت الإسكيمو قرون الوعل وعاج فيلة البحر تماثيل صغيرة للحيوان والإنسان، وكذلك أراد البدائي أن يميز كوخه بعلامة، أو يميز عود الطوطم، أو قبرا من القبور بتماثيل صغيرة تدل على معبودها وعلى ميته فكان أول ما نحت من ذلك وجهٌ على عمود، ثم نحت رأسا، ثم نحت العمود كله، ومن هذا التميز لقبور الآباء بتماثيل تصور الموتى، أصبح النحت فنا»[1] فن النحت هو نقل لانفعال روحي، وتعبير عن وضع نفسي، وحالة من الوساطة بين الواقع والتأملات، حيث اختصر العقل البدائي في محدودية تفكيره ما يشير به إلى حياته ومنظومته المتعلقة بالوجود الطبيعي البِكر، الّذي انتقل أيضا بالأساطير والخرافات الشرقية نقلا يحرك التخيل الحكائي نحو ما يدور في خلد البدائي من خيال خصب، قوى تتقذهم أو تهلكهم في أشكال ترصد هذا الوهم كالثور والطير الضخم، وقوى الريح، والزوابع ....الخ ما تنتجه الطبيعة كان ملاذا لكل إبداع كما فسر ذلك الأستاذ الجامعي من هولندا عالم الآثار المصرية(هنري فرانكفورت Henri FRANKFORT 1897- 1954) من امستردام :« ليس مجرد سرد لقصة رمزية، إن هو إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرد فالصورة لا يمكن فصلها عن الفكر»[2] وهي الإبداع الجمالي الّذي استطاع فيه الإنسان البدائي احتواء الكون، والانطلاق من الخام إلى توليد بعض ما تحمله مخيلته من سرد حولها مفسرة، ومحللة نواة معارفه فتصور المصريون والبابليون واليونانيون على حد السواء حدوث العالم بتزاوج الآلهة كما

---

[1] – **وِل وايريل ديورانت، قصة حضارة، نشأة الحضارة، تقديم :محي الدين صابر، تر: زكي نجيب محمود، دار الجيل بيروت /جامعة الدول العربية المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ج/1، ط/1، 1988م، ص.148**

[2] – **فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدرسات= =والنشر، بيروت، ط/3، 1982م، ص.18**

يحدث في عالمهم، وكانت الأخيلة في سماتها الأولى، تسعى إلى تحقيق طقوس تمنحه التفاعل الطبيعي بما حوله من قوى ورغبات.

4- الصورة الدينية:

ترتبطُ الديانات ارتباطا وثيقا بالصورة، وانبثاقِ الشُّعُورِ القوي بمدى فاعليتها وتأثيرها، لنقل الشعائر، ورغم أن الإسلام انتهج تحريم الصور الّتي تجسد نموذجا خَلقيا يسعى فيه المصور التشبيه والتنافس بخلق الله تعالى، وقد جاءت الأحاديث « عن أبي هريرة رضي الله تعالى عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم قال الله تعالى:"ومن أظلم ممن ذهب يخلق خلقا كخلقي فليخلقوا ذرة أو ليخلقوا حبة أو ليخلقوا شعيرة" رواه البخاري في صحيحه (رقم 5953) ومسلم في صحيحه (رقم 2111).

ولهما عن ابن عباس: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: (كل مصور في النار، يجعل له بكل صورة صورها نفس يعذب بها جهنم ولهما عنه مرفوعا): من صور صورة في الدنيا كلف أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ قوله : باب ما جاء في المصورين :أي من عظيم عقوبة الله لهم وعذابه.

وقد ذكر النبي صلى الله عليه وسلم العلَّة : وهي المضاهاة في خلق الله لأنّ الله تعالى له الخلقُ»[1] ، ومن خلال ما سبق من الأسانيد الصحيحة نتمعن خلفية الصورة بما هو تصوير مماثل لخلق الله تنبذه الديانة الإسلامية، حيث يرى

[1] – **الشيخ العلامة سليمان ابن الشيخ عبد الله ابن شيخ الإسلام محمد ابن عبد الوهاب،(المتوفى سنة 1233)،تيسير العزيز الحميد في شرح كتاب التوحيد،تحقيق: أسامة ابن عطاياَ بن عثمان العتبي،دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض المملكة العربية السعودية، ط/1، 1428هـ،2007م، ص.1232،1233**

في تحريمه كل صورة تعكس ظلا، أو كل متشابه يقصد تصوير كائن حي بالمقاربة، ولكن غير بعيد عن المحرم في الشريعة الإسلامية، نجد ما يشكل الصورة في آيات الذكر الحكيم من القرآن الكريم « ومنها شق صدر النبي وهو يقيم في البيداء عند مرضعته حليمة السعدية وهي الأسطورة الّتي تستند إلى المعنى الحرفي للآية القرآنية : قال الله تبارك وتعالى:﴿ أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ (1) وَوَضَعْنَا عَنْكَ وِزْرَكَ (2) الّذي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ (3) ﴾»[1] حيث ينقل لنا صورة حادثة شق صدر سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم وتتابع مرحليا حسب التنظيم التوافقي في السورة الكريمة شرح الصدر أي شقه، ثم تنقيته ويلي ذلك صفاؤه من لُبس «حادث شق الصدر، هو حادث وقع لنبي الإسلام محمد بن عبد الله ﷺ عدة مرات في حياته، حيث كان يأتيه بعض الملائكة ويشقون صدره ويُخرجون قلبه ثم يعيدونه مكانه، كلّ ذلك في يقظته، قال ابن حجر العسقلاني« وقد استنكر بعضهم وقوع شق الصدر ليلة الإسراء وقال إنما كان ذلك وهو صغير في بني سعد، ولا إنكار في ذلك، فقد تواردت الروايات به وثبت شق الصدر أيضًا عند البعثة كما أخرجه أبو نعيم في الدلائل، وجميع ما ورد من شق الصدر واستخراج القلب وغير ذلك من الأمور الخارقة للعادة مما يجب التسليم له دون التعرض لصرفه عن حقيقته لصلاحية القدرة فلا يستحيل شيء، ودلل عليها القرآن الكريم»[2] وهذه الحادثة من معجزات الله ليبين قوة العقيدة وصحتها، وثباتها، بقدرة الخالق في المخلوق، والمعجز في القرآن الكريم هو الدليل القاطع التأثير في صور متعددة من الإعجاز

---

[1] – **زكي محمد حسن، التصوير وأعلام المصورين في الإسلام، مؤسسة هنداوي لتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م ص.10-11**

[2] –**أحمد بن علي ابن حجر العسقلاني، فتح الباري،المحقق: محمد الدين الخطيب، رقم أبوابه وأحاديثه :محمد فؤاد عبد الباقي،دار الكتب السلفية،مصر،ج/7، دت، ص.204-205**

العلمي، مثلا حقائق الثقوب السوداء الّتي تتميز بخصائصها الثلاث غير مرئية، وتجري بسرعة، وجاذبيتها لكل شيء وذكرت في القرآن الكريم بثلاث كلمات في قوله تعالى: ﴿ فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ * الْجَوَارِ الْكُنَّسِ﴾ (التكوير: 15-16). الخنس= لا ترى، الكنس = تكنس وتجذب كل شيء بعامل الجاذبية، كما بحث العلماء في حقائق الشمس وما جاء في القرآن الكريم وضح أن السراج الّذي يعمل على توليد الضوء والحرارة وآلة لحرق الوقد ذاته قوله تعالى﴿ وَجَعَلْنَا سِرَاجًا وَهَّاجًا﴾ (النبأ: 13).

كما تتأجج الآيات الكريمة للذكر الحكيم بلاغة وإعجازا، فهي حاملة للقصص القرآني، والتشريع الديني والأخلاقي وتثير « ويريد أن يبرز حالة نموذج من الناس ظاهرهم يغري وباطنهم يؤذي فيرسم لهم صورا(...) فيستعيض من الوصف والحركة والتصرف ويبرز المفارقة بين الظاهر والباطن في نسق من الصور المتحركة في النفس والخيال»[1] وهذا في قوله تعالى:﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيُشْهِدُ اللَّهَ عَلَىٰ مَا فِي قَلْبِهِ وَهُو أَلَدُّ الْخِصَامِ (204) وَإِذَا تَوَلَّىٰ سَعَىٰ فِي الْأَرْضِ لِيُفْسِدَ فِيهَا وَيُهْلِكَ الْحَرْثَ وَالنَّسْلَ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْفَسَادَ(205) ﴾(البقرة:204-205) فالصورة القرآنية أبلغ جمالية، ومجازا وحسن تصريف لتراكيبها، ومعانيها مقارنة بما تحقق من حركة داخل النفس، وإثارة روحية وجدانية تلقاها العرب منذ بزوغ الدين الإسلامي في شبه الجزيرة العربية، وأعجزت بلاغة كل بليغ، ونبغ اشتغال العرب بالصورة في القرآن في قصصه وإعجازه وتفسيره ودراسة معانيه.

---

[1] – **السيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط/17، 2004م، ص.48-49**

ويمكن اختصار الصورة في القرآن الكريم بالإعجاز، وبلاغتها المُعجِزة، كالمنحى لإثارة ما يركب في التصوير الفني وأغراضه وآثاره وقيمه، ومن بين أهم المؤلفات البارزة الهامة الّتي سعت سعي المتفحصين لمزايا القرآن وعظمته وبتحديد دون حصر ما يلي:

- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تأليف(الرماني 386هـ)، و(الخطابي 388هـ)، و(عبد القاهر الجرجاني 471هـ)
- إعجاز القرآن (للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني «ت403هـ»)
- دلائل الإعجاز (لعبد القاهر الجرجاني «ت471هـ»)
- معترك الأقران في إعجاز القرآن، للعلامة (جلال الدين السيوطي «ت911هـ»)
- النبأ العظيم للعلامة (محمد عبدالله دراز).
- مداخل إعجاز القرآن (لمحمود محمد شاكر).
- مباحث في إعجاز القرآن الكريم للدكتور (مصطفى مسلم).
- المعجزة والإعجاز في القرآن الكريم، للدكتور (سعد الدين السيد صالح).
- إعجاز القرآن، للدكتور (حسين نصار).
- فكرة إعجاز القرآن (نعيم الحمصي).

- الإعجـاز البلاغـي: دراسـة تحليليـة لتـراث أهـل العلـم، للعلامـة الـدكتور (محمد أبو موسى).
- المجيد في إعجاز القرآن المجيد (لابن خطيب زملكان).
- المـــدخل الـــوجيز إلـــى دراســـة الإعجـــاز فـــي الكتـــاب العزيـــز، تـأليف الـدكتور (محمـود أحمـد غـازي) وهـو أسـتاذ الشـريعة بكليـة الدراسـات الإسـلامية بمؤسسة قطر، وقد توفي عام 1431هـ
- التصوير الفني (سيد قطب).

كما اهتم الغرب بالصورة الإسلامية اهتماما بالغ الذروة في مؤلفات منها:

- Musulman Painting, London 1929.
- Coomaraswammy: Les Miniatures orientales de la collection Goloubevau Museum of fine Arts de Boston, Ars Asiatica t. XIII, Paris 1929.
- Creswell: A Provisional Bibliography of Painting in uhammadan Art,London 1912.
- Diez: Die Kunst der islamischen Völker, Berlin 1917.
- Die Elemente der persischen Landschafstmalerei.
- «Beiträge zur vsrgl. Kunstforschung herausg. vom Kunsthistor. Institut.Wien 1922.
- Dimand: A Handbook of Mohammedan decorative Arts, New York 1930.

- Glück und Diez: Die Kunst des Islams, Berlin 1925.
- Gray: Persian Painting London 1930.
- Grousset: Les civi-lisations de L'orient, t. I: L'Orient, Paris 1929.
- Herzfeld: Die Malereien von Samarra, Berlin 1927.
- Huart: Les calligraphes et Les miniaturistes de L'orient musulman Paris1908.
- Kühnel E.: Die Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin1922.
- Martin F.: The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey
- from the VIII to the XVIII century, London 1912.
- Migeon G.: Manuel d'art musulman 2vol. Paris 1927.
- Sakisian A.: La Miniature Persane du XII au XVII siècle, Paris 1929.
- Sarre und Mittwoch: Zeichnungen von Riza Abbasi, München 1914.
- Schulz: Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig 1914

- Stchoukine, Ivan: Les Miniatures Persanes, Musée National du Louvre
- 1932 Les manuscrits illustrés musulmans de la Bibliothéque du Caire
- «Gazette des Beaux-Arts».
- Wilkinson J.: The Shabnamah of Firdausi, London, 1931..[1]

تشبثت الديانة المانوية في إيران بالرسوم المصغرة الّتي كانت ترعاها فنيات الرسام (ماني) المصلح الفارسي، كدافع لتشهير المانوية ونشرها لكنها لم تدم طويلا بمحاربة الساسانين الّذين كانوا يؤمنون بديانة الزرادشت «ماني المصلح الفارسي الّذي عاش في إيران في القرن الثالث، والّذي أسس المذهب الّذي ينسب إليه؛ كان مصورًا ماهرًا، وكانت تعاليمه تشير بتزيين الكتب الدينية بالرسوم المصغرة، ويعد ذلك من خير الوسائل للتبشير ونشر الدعوة. وقد ثبتت صحة هذه المعلومات بما كشفه الألمانيان فون لوكوك Von le Coqوجرينفيدل Grünwedel في طرفان بصحراء غوبى من أعمال التركستان الصينية الّتي كانت بين سنتين 143-226هـ/720-840م مقرًا لحكومة تركية الجنس مانوية المذهب هي إمبراطورية الأويغورUigur وجلُّ ما وجده هذان العالمان محفوظ الآن بمتحف علم الشعوب في برلين، وتشمل اكتشافاتهما صورًا على الجدران ورسومًا إيرانية لا شك فيها، وفي بعضها نقوش على شكل أغصان وزخارف من العهد المغولي، وهناك أيضًا صفحات كشفها هذان العالمان»[2] وبتتابع الفتوحات الإسلامية الّتي قضت على الساسانين، وتأثر

[1] – **ينظر زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م ،ص.128-129**

[2] – **المرجع نفسه، ص.28**

المسلمون بطبيعة الحال بالفن الفارسي، وتمازجت الأفكار في مرأى الدين والفكر، وظهرت المنمنمات وطريقة أخرى لرسم الأنبياء بتغطية وجوههم، وما يدعونا للخوص في فن الرسم والتصوير، في مجال يخرج عن النص هو مكانة الصورة في الإسلام، ومدى تأثيرها في تفكير الديني باعثة الجمال والتزيين والروحانية، والصورة محمول قوي ومعطى شفاف للنفس المتحدة روحيا بملكوت الله مما يكسبها الدقة، والفنية العالية والخيال المتعالي مقارنة بصور أخرى.

5- الصورة الشعرية:

مـرّت الصـورة الشـعرية بمراحـل متعـددة، سـاهمت فـي تنـوع أنماطهـا فمـن محاضـن الملاحـم والكوميـديا، والتراجيـديا، تمثلـت الهندسـة فـي القصـيدة الجاهليـة، والحزبيـة مـع العصـر الأمـوي، ثـم العباسـية الّتـي هـزت أركـان الضـوابط وعمودهـا، وانتقـل المحتـوى يمـارس كغيـره مـن العلـوم تقاسـم الحضـارة والعمـران والتطـور، حيـث فتحـت مجـال التغيـر وأشـكاله، وصـار الـزمن والأحـداث تشـكل وعـي الإنسـان عبـر العصـور حتـى بـرزت الصـورة الإيحائيـة والمهجريـة والغنائيـة الرومانتيكيـة لجماعـة أبوللـو وغيرهـا مـن الاتجاهـات، وانتقـل بـذلك لأوسـع منافـذ الخيـال، ومداركـه الفلسـفية والرمزيـة « والخيـال الشـعري- بهـذا الاعتبـار- نشـاط خـلاّق لا يسـتهدف أن يكـون مـا يشـكله مـن صـور نسـخا أو نقـلا لعـالم الواقـع ومعطياتـه أو انعكاسـا حرفيـا لأنسـقة متعـارف عليهـا أو نوعـا مـن أنـواع الفـرار، أو التطهيـر السـاذج للانفعـالات، بقـدر مـا يسـتهدف أن يـدفع المتلقـي إلـى إعـادة التأمـل فـي واقعـه مـن خـلال رؤيـة شـعرية »[1] ونقـل مشـاعره وآرائـه والتفاعـل مـع الواقـع، والتعامـل معـه بانفعالاتـه التأمليـة أو المشـاركة، وقـد سـاهمت الصـورة الشـعرية أيضـا فـي تغيـر مـرأى الشـعوب للحيـاة

[1] - **حسن ناظم، الصورة الفنية،الإرث النقدي والبلاغي عند العرب، ص.14**

والحرية والحق الإنساني، متجاوزة العديد من العقبات الاستعمارية وتقرير المصير فكانت الصورة العاكسة للمشهد الحضاري عبر الزمن.

6- الصورة الباروكية:

يسعى الفن الباروكي الّذي ظهر في الغرب إلى مرحلة انتقالية للفن من حيث الموضوعات والتصور، والْتَحمت النظرة الفنية بالجمال متجاوزة الكلاسكية بالتحرر من القيود الّتي تعيق بشكل ما حرية الإنسان « ولعب اليوسوعيون[1] دورا حاسما في هذا المشروع فعارضوا على الخصوص المشروع البروتستانتي لبرية الأحداث برؤية للخلاص يستطيع فيها الإنسان أن يمارس حريته ممارسة واسعة»[2] وتخلص الفنان من التعاقد الجارف للقوانين، وقدرة الإنسان على مصارعة القوى من أجل تحقيق النجاح، وتغير العالم.

---

[1] –اليسوعيون باللاتينية : (Societas Iesuأو الرهبنة اليسوعية، هي واحدة من أهم الرهبنيات الفاعلة في الكنيسة الكاثوليكية، ومن أكبرها. تأسست على يد القديس إغناطيوس دي لويولا في القرن السادس عشر أيام البابا بولس الثالث في إسبانيا، كجزء من الإصلاح المضاد، وأخذت على عاتقها مهمة التبشير ونشر الديانة في العالم الجديد .مكثت الرهبنة اليسوعية من أقوى منظمات الكنيسة الكاثوليكية المؤثرة، واصطدمت أواخر القرن الثامن عشر ببعض السلطات الأوروبية ما دفع إلى حلّها عام 1773 وهو القرار الذي ألغي عام 1814 على يد البابا بيوس السابع .عند تأسيسها اعتبرت الرهبنة اليسوعية "الأكثر حداثة ودلالة، لقد جسدت الكفاءة والفاعلية اللتين ستصبحان سمتين مميزتين للحضارة الحديثة"

https://ar.wikipedia.org

[2] – مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، النهضة – الأنوار الرومانسية، ترجمة صياح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة،دمشق، ج/2، ط/2، 2013م،ص .203

ظهر الفن الباروكي «أوروبا في القرن السابع عشر، اخترقتها التعارضات، الأيديولوجية والنزاعات المسلحة والنزاعات المسلحة، وهذا الهيجان الدائم، يُفسِّرُ إحدى الأفكار الأساسية الباروكية :العالم يُبنى على مرأى الإنسان لا شيء متجمد الحركة هي السيدة المطاعة »[1] ومن خلال هذه العناصر تأسست فلسفة جديدة، يكون العامل الديني له أهمية بالغة، مختصرة العلاقة الوطيدة بين حب الإنسان للحياة، وإيمانه أن لكل شيء مظهرا كتمويه الرسام للزخرفة الّتي تخفي خطوط البناء ما يدعى (فن الرسم الخداع) لتظهر صورة تحجب الحقيقة من أجل الجمال الّتي تضفيه الخطوط.

نجد النص السردي في الفكر الباروكي مختلفا «الإنسان الباروكي منفتح على الخارج فهو يمارس فضوله على كل ما يحيط به وأبطال روايات تلك الحقبة يشبهونه: إنهم يواجهون حوادث جمة، ويترددون على أكثر الأماكن والكائنات تنوعا، وبالطريقة نفسها، ليست عاطفة الحب بالقوة الّتي تكفي لحبس الإنسان الباروكي في هوى حصري، يستغرقه استغراقا إن كان يائسا في الغالب، فنادرا ما يموت من الحب »[2] وهو استغراق العاطفة وقوة الإحساس كمسرحية (السيد) لبيير كوريني Pierre Cornielle 1637م، والواقعية في صراع شرف الأسرة والعاطفة القوية بين (دون رودريج وشيمين) المتكونة من خمسة فصول، كما انتشرت الرواية الاسبانية، في القرن السابع عشر عبر الروائي (ميغيل دي ثربانتس Miguel de Cervantes((1547–1616م) "عام 1580 بعد عودته للروايته الرعوية (الكالا دي إيناريس)1585 الممزوجة شعرا ونثرا، ورواية (النبيل العبقري دون كيخوتي دي لا مانتشا) 1605م، وغيرها من الروايات الّتي سادت الفن

[1] – **مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية،ج/2، ص.204**

[2] – **المرجع نفسه، ج/2، ص.205**

الباروكي محققة أثراً فنياً بالغاً، ما يتيحه الكاتبُ من بُعد حسي، وواقعي حين يكون الأمر متعلِّقا بوصف (دمار الموت).

7- الصورة السردية:

ينتج السرد مفارقة في نمط الصورة، وتشكيلها وبنيتها والعلامات المفارقة فيها في مقاربته للحياة والواقع، وخطابه الّذي ينتجه ضمن ممارسة ضليعة للخطاب «أن جوهر العملية السردية يقوم على إعادة تشكيل الواقعة الحقيقية أو الخيالية أي الطريقة الّتي بها وصف الأفعال بعلاقاتها «...» ونشأ عن هذا المفهوم مصطلحات أخرى مثل السردية الّتي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب، من راوٍ ومروي ومروي له، وتعنى بظواهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءً ودلالة »[1] ويعتمد الخطاب السردي مجموعة هامة من الآليات والمتوافقات، في تدرُّجه نحو المتلقي، ومع إنتاجه النصّ بجميع مفاهيمه المكونة والمتكونة في ذاتها، فمرحلة انتقال الواقع في المدونة النصية مرحلة مستعصية؛ لأنها تعيد برمجة لغتها في منطق فني قبل كل شيء، وعلى وتيرة الانتقال الزمني والمكاني فتكون الشخصيات تحتوي مدركات المؤول وتشفير معاني المشترك الجماعي، أو تجاوز الحواجز النفسية وسبر أغوارها، وصراعها الغائب عن الحضور الفعلي للأنا، كذَات تتلقى نفسها لأول مرة أو تشترك في الرغبة والتخاطب الإيديولوجي خلف الخطاب الذاتي والمؤثر الجماعة، وبذلك تتداخل في تجويف من العلوم المتفحصة وجودًا يملي الخيال تفاصيله ويكتنز بلاغة انتمائه النصي.

---

[1] – **ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011م،ص.14**

تترجم الرواية مهارة تقنية وفنية عالية، وأصبحت تضاهي وتتجاوز الفنون الأخرى، واحتوى السرد الروائي مجموع الأجناس السيرة والشعر والخطبة والخاطرة ...الخ « وكانت رواية: فييرابرا، الّتي تروي مغامرات شارلمان أول رواية تقدّم للقارئ الأوروبي بسلسلة من الصور الّتي ترسم الشخصيات والزمان والمكان وغير ذلك ليعيد القارئ تشكيل الصور الكلية عبر عدد من الصور الجزئية الّتي يتكون منها العمل السردي وانطوت الأعمال السردية على الإثارة وقبول لدى القارئ الأوروبي قلب مزاج الجمالي لديه وجعل الصورة السردية تقفز لتحتل مكانة الصورة الشعرية»[1] وبهذا التجاوز تعنى الرواية عناية بإسقاط الفعل الفني بأوسع نطاق، وبتقدير الآخر (المروي له) من خلال فهم (الراوي) العالمَ من حوله، والمتخيل وجوده فيه، وسعة الخيال في استيعاب الواقع بثقافة فنية، لتتسع المفاهيم في نسيج الخطاب المتأني انطواؤه للإثارة المتتالية، والتمكن من تصفُّح الوجود والتعامل مع جمالية التشكيل والتكوين نموذج خطابي سردي، يحتوي رؤيا شاملة وواعية، تُمكن القارئ من احتواء الصورة الكلية.

1-4- أنواع الصّورة:

تتنوع الصورة وتتشكل، وتميل حسب ميول طابع وجودها، ومنهجية تركيبها، والرؤية القبلية لتصوير حدوده وزوايا الإطار يقول صلاح فضل في ذلك : « التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية، وأبنيتها المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى»[2] وعلى

[1] – **ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، دار التنوير لبنان، مصر ، تونس، ط/1، 2013م، ص.200**

[2] – **صلاح فضل قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط/1 ،1418هـ، 1997م، ص.7**

مرجعيـة المحتـوى تختلـف الصـورة وتتميـز لأكثـر مـن صـورة لكـن عـددنا دون حصـر بعض أنواعها:

1- **الصورة الحسية :**

يتشـكّل الحـسّ مـن خـلال كـلّ محسـوس متعلِّـق بالجانـب الروحـي والجسـماني للإنسـان ويتخـذ معرفـة خاصـة لديـه، هـي انتقـال الحـس فـي تحويـل المرئـي إلـى خانـة مـن التخيـل غاسـتون باشـلار فـي مؤلفـه Flamme d'une chandelle« هكـذا تتبـادل الخـيلاتُ والأشـياء فضـيلتها وتتلقـى كـل غرفـة حـالم الشـعلة، جـوّا مـن العموديـة إن فاعليـة لطيفـة لكنهـا أكيـدة تقـود الأحـلام إلـى القمـة يمكـن الاهتمـام حقـا بـالزوابع الحميمـة الّتـي تحـيط بالفتيلـة، وأن نـرى فـي بطـن الشـعلة حركـات لمصـارعي الـدياجي والنـور ولكـن كـل حـالم يُصـعد حلمـه نحـو الـذروة »[1] والحلـم عنـد غاسـتون هـو مفهـوم روحـي للصّـورة، ويـرتبط بحـسّ لا شـعوري لكـن مـرتبط دائمـا بمرجعيـة الإلهـام الشـعوري الّـذي ينتقـي مـن الطبيعـة رمـوزا لغويـة تنسـاب فـي طيـات الـنص وتتقـاطع بأفكـاره، حيـث لا يخلـو مـن الحـس المتعلـق بكـل مـا هـو إنسـاني، وفنـي يتسـرّب فيـه الخيـال ليمثّـل كينونـة كـلّ محسـوس، « الصـورة ليسـت تسـجيلا فوتوغرافيـا للأشـياء المرئيـة فإننـا نجـد فـي الصـورة ربطـا بـين عـوالم الحـسّ المختلفـة »[2] ووجـود الحـسّ هـو نفسـه الـوعي بحـسّ الآخـرين أو المتوقـع تخمينـه، وتضـمينه وفهمـه والتعـاطف معـه لخلـق الصـورة الّتـي تتوسـع فـي كثافـة الشـعور المتبـادل فكريـا، واحتـواء العـالم حسّـيّا بمختلـف تشـكيلاته المنسجمة بواقع نفسي لا مرئي لكن بقدر مدرك لحقائق الأشياء الموحية لذلك.

---

[1] – **غاسـتون باشـلار، شـعلة قنـديل، تـر : خليـل أحمـد خليـل، المؤسسـة الجامعيـة للدرسـات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان، ط/1، 1995م، ص.70**

[2] – **علـي بطـل، الصـورة فـي الشـعر العربـي، حتـى آخـر القـرن الثـاني، دراسـة فـي أصـولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط/1، 1983م ص.31-32**

2- الصورة التشكيلية:

يرتقي الفنّ التّشكيلي إلى تصوير الواقع لكن بإعادة تشكيله، وهذا ما يحدث في فنّ إنتاج النص، وتتعدد المدارس في هذا النوع فالمدرسة الواقعية مفتوحة على الواقع، تنقله بنوازعه وتغيراته، وتنمي ذوق الفنان دوما نحو ما يشير للجمالية والإيحاء التعبيري والرمزي، كما تظهر المدرسة الانطباعية نحو تطلعاتها خارج زوايا الواقع وإطاره الفوتوغرافي، لتطبع تأمّلات الفنان نحو الوجود، واقترابه للعمق، والرمزية تتشكّل بوادرها بالترميز والاختزال ما تعكسه المدرسة التعبيرية الّتي تمنح الفنان كلّ مقومات الرؤيوية، وما يسقط في انطباعه الفني، أما الدادائية فهي تمحور في المهمل لتفعيله، ووصفه، وتشكيل جملة من التميز الّذي يجعله منتسبا إلى الواقع ذي أهمية، وتدعو المدرسة السريالية لتشكيل الأفكار الحالمة واتخذت التجريدية نقيضها الّتي تعمل بأدوات الفنان وخياله وتجرد الشيء من مستلزماته لتخلق له وجودا آخر يبدعه خيال الفنان نحوه، وتؤسس (كلود عبيد) للإبداع مستلزمات وأساسيات ضرورية حيث « للإبداع ثلاث دعائم أساسي :

أوّلها: تبين الفرد المبدع ما إذا كان موقف معين ينطوي على مشكلة تتطلب حلا جديدا لم يسبق له تعلمُه، يمكن اختياره من بين عدة بدائل (..) ثانيهما: مجموعة الوظائف الّتي تسمى بالوظائف الإنتاجية وتشمل الأصالة، والطلاقة والمرونة،(...) أما المرونة فيقصد بها القدرة على تغير الزاوية الّتي تنظر بها إلى موقف ما بحيث نرى فيها وجهة نظر تختلف عما يراه الشخص العادي فلا نحصر أنفسنا في قوالب جاهزة للتفكير ولعلّ هذه الوظيفة أهمّ ما يتوقف عليه

الإبـداع، وثالثهـا: القـدرة علـى التقـويم أي الحكـم علـى الأشـياء »[1] يـبحث الفنـان فـي مجـال إبداعـه عـن البـدائل وكشـف مـا يسـتتر خلـف التجـاوز والبحـث عـن جديـد يـتعلم بواعثـه، ويرسـم نموذجـا اختياريـا لمعرفتـه، ثـم ينتقـل لمـا هـو أوسـع مـن ذلـك وهـو تحقيـق الأصـالة لابتكـار مفارقـة رؤيـة الفنـان عـن الإنسـان العـادي فـالأول يملـك أدوات فنيـة، ومهـارات مكتسـبة، وخبـرات متناميـة، تنمـي قدرتـه علـى تجـاوز العـادي وخلـق رؤيـة مفارقـة تكتسـي الطـابع المختلـف والمؤتلـف مـع كـل اخـتلاف، والمرونـة تتـأتى مـن البراعـة والـتّحكّم فـي زمـام الصّـورة وتحقيـق ليونتهـا فـي تشـاكل معانيهـا، وتماسـك زوياهـا، بالتعامـل مـع المتنـافرات بضـبط الرؤيـة وانسـياقها نحـو الجماليـة، وفـي ثالـث ضـرورة تمـارس القـدرة الفعـل الـوظيفي مـن خـلال الحكـم والتقـدير، كمـا تـربط (كلـود عبيـد) الصـورة والفـن التشـكيلي بعوامـل وتغيـرات يعيشـها الفنـان وتـؤثِّر كمـا تتـأثر بتعاملـه معهـا حيـث « بـرزت مفـاهيم جديـدة للزمـان والمكـان والمعرفـة وطبيعـة الـذهن البشـري وديناميكيـات الحيـاة الاجتماعيـة وجدليـة التطـور ونسـبية الأخـلاق والمعـاني والقـيم، ومـن ثـم بـدأت صـور الحقيقـة الّتـي تقـوم علـى الثبـات والتجـزيء تتراجـع لتحـلّ محلّهـا صـورة جديـدة تقـوم علـى التغيـر والنظـرة الكليـة وقبـول التناقضـات(...) انعكـس هـذا كلـه فـي الفنـون التشـكيلية والسـمعية واللغويـة، وربمـا كـان أهـم ظـاهرة مـن ظـواهره هـو التّقـارب بـين شـتى فنـون الجـنس البشـري(...) وطـرق إثارتـه لـذهن الإنسـان وعاطفتـه»[2] اسـتقراء الزمـان والمكـان هـي مـن ملزمـات الفنـان وهـو يـوحي بوجـوده مـن خلالهمـا، ويؤشـر بنظرتـه نحوهمـا والتّقـارب الحاصـل مـع تطـوّر العصـر، وتقـدُّم البشـريّة فـي شـتَّى أنـواع الحيـاة جعـل الفنـون تـتلاحم وتنصـهر فـي بوتقـة قبـول

[1] – **كلـود عبيـد، الفـن التشـكيلي نقـد الإبـداع وإبـداع النقـد، دار الفكـر اللبنـاني، بيـروت لبنـان، ط/1، 2005م، ص.10**

[2] – **كلـود عبيـد، جماليـة الصـورة، فـي جدليـة العلاقـة بـين الفـن التشـكيلي والشـعر، مجـد ط/1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م ص.74**

التناقضات والتعايش معها، من خلال ما برز كمصطلحات تتعايش ووجود الفن وهي العولمة، والانفتاح، وحوار الحضارات يتكتل باختلافه كواجهة فنية تشكيلية.

3- الصورة التجريدية:

يلج الفن التجريدي في نقل الواقع إلى مصاحبة الخيال في تحوير الشكل وتوليف المعنى، كما نجده في تعريف قاموس أُكسفورد أنه « يرمز للأشياء الموجودة في العالم المرئي، أو هو أسلوب لتمثيل الأشياء المادية الّتي تتضاءل أهميتها، وتلغى معظم تفاصيلها »[1] إذ تتخلّى الأشياء على تفاصيلها، وينتقل تعامل الفنان مع الخواص الباطنية، والجوهرية في الشيء، وتنمية التفاصيل الداخلية كمعامل فني يثبت عناصره الجمالية بهذا التجريد « فكما تجرد الرياضيات الواقعة الحسابية إلى مجرد رموز حسابية، فإن الفلسفة جرّدت الصورة الحية إلى أشكال مجردة في عالم المثل »[2] ويجرد الفن الوجود بتوظيف رموز تختزل رؤية الموجودات وتعميق منهج التشكيل التجريدي، لكن اللغة تمنحنا عبر المعاني مشابهة دائمة، ومحصورة في لفظ حامل هيئتها، المتمثل داخل النواة المنتجة، محققة لناتج العمق والتفسير البلاغي لضوابط إصابة الوصف، يبرز بروزا عامّا موقفَ النص من اللغة وانسجامها بما حولها من أشياء.

يقترب هذا الفهم من فلسفة أفلاطون في المحاكاة، فالمجرد هو في الحقيقة شيء كامل الوجود لكن يتم تمثيله من جزئيات تتصل بعامل وجوده الدائم « إن

---

[1]– **Harld Osborne . « The Oxford Companion . To Twentieth century Art »Oxford .University .Press. 1981 .P :18**

[2] – **ناظم عودة، جمالية الصورة من المثولوجيا إلى الحداثة، التنوير، بيروت، لبنان، مصر، تونس، ط/1، 2013، ص.23**

الإلـه إذن خلـق المثـال الأول لسـرير كامـل الصـفات، ثـم يـأتي النجـار ويصـنع سـريرا عـن طريـق تقليـد أو محاكـاة، يكـون لسـرير الإلـه المثـالي، ثـم يـأتي المصـور ويرسـم السـرير الّـذي صـنعه النجـار وبهـذا التقليـد أو المحاكـاة يكـون عملـه بعيـدا مـن الحقيقـة بـثلاث درجـات، والشـاعر شـأنه شـأن المصـور لا يصـل إلا إلـى ظـواهر الأشـياء دون النفـوذ إلـى طبيعتهـا (..) وهكـذا فـالفن عمومـا – محاكـاة للمظهـر – والمحاكـاة يقـول أفلاطـون بعيـدة عـن الحقيقـة، ويظهـر أنهـا تـتمكن مـن صـنع الأشـياء؛ لأنهـا تلمـس جانبـا صـغيرا منهـا فقـط، ولـيس هـذا الجانـب إلا شـبها منهـا»[1] الشـبه هـو التمـاس المصـور تشـبيها يحـاكي طبيعـة الأشـياء فـي جوانبهـا الفنيـة، ليقـيس موضـعها مـن مجمـوع الـرؤى المشـتـتة حولـه، ويبـرز طبيعـة معرفتـه بـالموجودات، ووعيـه بمفاهيمهـا العميقة عمق صلته الذهنية والمعرفية بها.

2- أنطولوجيا الصورة في شعرية السرد الروائي:

الصُّـورة فـي العمـل الفنـي، تحقيـق لمعادلـة العلاقـة بـين ذاتيـة التركيـب والتنظـيم فـي نسـق الـنص والمشـترك تنظيمـه بـدخول المتلقـي (القـارئ) فـي تفسـير العلاقـات (البـاث / المسـتقبل) « إن قـراءة أي صـورة تعنـي محاولـة الـدخول فـي علاقـة مـا مـع العمـل الفنـي نفسـه، وبالتـالي اسـتخلاص العلاقـات والأنسـاق التعبيريـة، الّتي تنظمه »[2] فالتعبير ينتج تواصله في اشتراك القارئ، وتفسير شفرات النص.

---

[1] – **جمهوريـة أفلاطـون، أحمـد المنيـاوي، المراجعـة اللغويـة : طـه عبـد الـرؤوف سـعد، دار الكتاب العربي، حلب، دمشق،ط/1 ،2010م ص.170**

[2] – **مخلـوف حميـدة، سـلطة الصـورة، بحـث فـي إيـديولوجيا الصـورة، وصـورة الإيـديولوجيا، دار سحر للنشر،المغرب، ط/1، 2004 م ص .11**

تعمل الانطولوجيا أو الأنتولوجيا(ontology) على البحث في الوجود اللامادي، وتُخْلَقُ الرؤية مجاورة للحس، انطلاقا من مقولة الفيلسوف ثياتيتوس الّذي يرى « توليد الأفكار من النفوس»[1] فيقترن الفكر والعلم بالمحسوس، وما يعكس مخارج النفس ومدركاتها « " العلم ليس شيئا غير الإحساس " إلى قول بروتاجوراس :"الإنسان مقياس كل شيء"»[2] ويثر الحوار نقضا صريحا لمُثُل أفلاطون Platon وإقرار تجاوز المادية، لأنه ينظر للمحاكاة كوضع يمثل الجزء المشابه، ويفقد حقيقة الشيء « فهكذا فالفن عموما – هو محاكاة المظهر – والمحاكاة يقول أفلاطون بعيدة من الحقيقة، ويظهر أنها تتمكن من صنع جميع الأشياء؛ لأنها تلمس جانبا صغيرا منها فقط، وليس هذا الجانب إلا شبها منها »[3] الالتماس الخافت منع أفلاطون من الاقتناع بالفنانين وإخراجهم من الجمهورية الّتي تؤمن بالمُثُل الظاهرة، وجعل المحاكاة هي مطابقة العناصر المكونة شيئاً لبعضها أو نقل تفاصيلها لا جزئياتها وهذا هو الكمال المستظهر براعة المحاكاة الواقعة في مطابقة الأشياء.

يرشد (كانط Kant Emmanuel1724– 1804م) تفسير معطى الوجود وتفجير الموجودات في نواتها الخفية، « الشيء في ذاته عند كانط هو النومينا أي حقائق الأشياء وهو مصطلح يطلقه كانط على كل أصل أو ماهية حقيقية والنومينا أو الشيء في ذاته ليس موضوعا(...) بل إنه يتمتع بوجود من نوع

---

[1]– **محاورات ثياتيوس لأفلاطون أو عن العلم، تقديم أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2000م، ص.6**

[2]– **المرجع نفسه، ص.8**

[3]– **أحمد المنياوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي،دمشق، سوريا، القاهرة، مصر، ط/1، 2010م، ص.170**

فريـد»[1] وإن اقتربنـا إلـى التشـكيل المعرفـي لنظريـة كـانط الوجـود نرتكـز علـى فكـرة التكـوين أو التركيـب فـي الصـورة الّتـي تنتمـي إلـى عـالم الموجـودات فنيـا، وتقـيس جوانـب تركيبهـا مـن خصـائص الشـيء، والشـيء مـا هـو إلا ماهيـة مركبـة ترتـب عناصـرها حسـب التحـولات الّتـي تكتنزهـا الصـورة فـي ذهـن المبـدع، والمتلقـي تـذرع الجمـال بحـس وتـأثير« وإذا كنـا نـتهم مـن يبقـى بـارد العواطـف تجـاه مـا نجـده جمـيلا بأنـه قليـل الـذوق فإننـا نقـول كـذلك عمـن يبقـى غيـر متـأثر أمـام مـا نحكـم عليـه بكونـه رائعـا بأنـه لـيس لـه شـعور أصـلا »[2]، ومصـطلح النومنيـا هـو تعبيـر فلسـفي لشـيء فـي ذاتـه وهكـذا أيضـا تسـعى الشـعرية لتحقيـق أدبيـة الـنص بقوانينـه، ممـاثلا لفلسـفة كـانط نحـو الوجـود فـي ذاتـه دون اللجـوء لاعتبـارات أخـرى نحـو هـذا المصـطلح، « مـع الرائـع نخـرج مـن (جماليـات) الجميـل، ونخـرج بـلا رجعـة مـن فلـك مـا سـماه كـانط بنفسـه بـ" اللعـب الحـر للمخيلـة " وذلـك مـن أجـل التوجـه نحـو جديـة المخيلـة، أو رواعهـا إزاء المريـع »[3] المخيلـة الّتـي ترسـم الأشـياء وتنـبض فـي تجسـيد الرائـع الكـانطي، يضـع مـن خـلال ذلـك موازنـة بـين الإلهـام النـابع حسـب نظرتـه مـن الجنـون ومـا تكافئـه العلامـة النقديـة، الّتـي تصـدر الحكـم علـى شـكل غيـر ثابـت ومتحـول، ومتجـاوز حـدود الجمـال إلـى الرائـع والروعـة الخالصـة، فيصـل إلـى نقـد ملكـة الحكـم، ليكتفـي النقـد المنبعـث مـن الفلسفة بما يقارب مفاهيم الصورة.

---

[1]– إيمانويـل كـانط، أنطولوجيـا الوجـود، تـر جمـال محمـد أحمـد سـليمان،دار التنـوير للطباعـة والنشر، ط/1، 2009م، ص.251

[2] – E Kant . Critique de la faculté de juger in Œuvres Philosophiques ц Paris Gallimard.1986 P 1037

[3]–أم الـزين بـن شـيخة المسـكيني، الفـن يخـرج عـن طـوره أو جماليـات الرائـع مـن كـانط إلـى دريدا، دار المعرفة للنشر،طبعة 2010م، ص .7

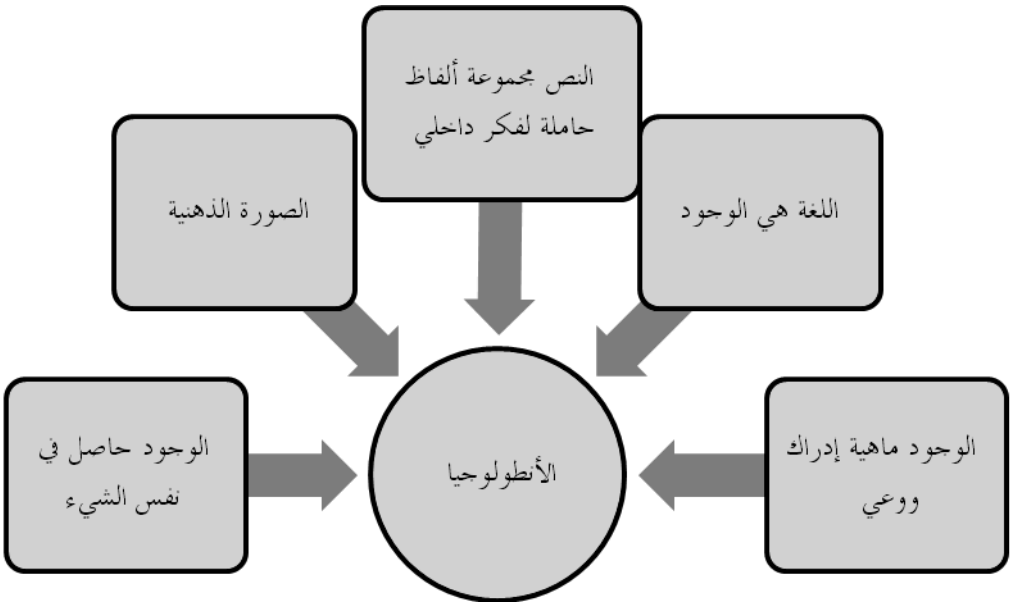
يـرى (هيـدجر Martin Heidegger 1889-1976م) أن اللّغـة كـائن، طالمـا هـي ماهيـة، وحقيقـة واعيـة لأفعـال الإنسـان، وفكـره، و نظرتـه الذاتيـة نحـو الأشـياء فـي شـمولية إيحائهـا، وتقـديرها لمعـاني الذهنيـة والمقاصـد السـابقة لسـياق، «أن ماهيـة اللغـة هـي لغـة الماهيـة وهـذا يعنـي أن اللغـة الحقيقيـة هـي لغـة الماهيـة »[1] اللغـة الّتـي تثيـر الموجـودات وكُنههـا، وتنقـل لنـا حقائقهـا وأسـرارها، فهـل تكـون اللغـة هـي الواقـع الحقيقـي للفـن أم الأداة الواعيـة بانتقـال الأشـياء تحـت تـأثيرات الخيـال ؟ وهـل يـرتبط الخيـال واللغـة بـالوعي طالمـا يحسـن المبـدع اسـتخدام الأداة أو توظيفهـا؟ كيـف ترسـم اللغـة الفكـرة ؟ ومـن هـذا يمكـن التجـاوز إلـى تسـاؤلات (مـارتن هيـدجر) حـول التفكيـر كبنـاء لمعطـى فنـي، ولعـل مـا يتجسـد فـي الرؤيـة هـو الصـورة الّتـي تصـدر عـن عـالم خفـي، وأقـرب إلـى المسـتويات الفنيـة بتقاسـم الواقـع فـي رسـم تفكيـر ينـدرج نحـو المتـواري والمنسـحب خلـف رؤيـة عميقـة، « العلاقـة بـين الـوعي والعـالم نفسـيهما مؤسسـين بهـا وعليهـا منـذ البدايـة »[2] فحـين تـنعكس الانطولوجيـا الّتـي تبحـث فـي طبيعـة الوجـود خـارج ماديتـه تكـون الصـورة هـي اللافتـة لهـذا المصـطلح لإبـراز الغايـة مـن الفكـرة والتفكيـر بحـد ذاتـه نحوهـا « معنـى التفكيـر؟ إن الإنسـان لا يكـون إلا بالقـدر الّـذي يشـير ويسـمى هـذا الّـذي ينسـحب، بـل الإنسـان لا يكـون إنسـانا إلا لكونـه ينجـذب

---

[1]- **إبـراهيم أحمـد، أنطولوجيـا اللغـة عنـد هيـدجر ، منشـورات الاخـتلاف، الجزائر،الـدار العربيـة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1، 2008، ص . 63**

[2]- **M.Heidegger .Interprétation phénoménologique de la « critique de la raison pure »de kant .Tr .Emanuel Martinneau .Ed :Gllimard .1982. p.68**

إلـى هـذا الّـذي يتـوارى وينسـحب»[1] الانجـذاب الـواعي حـول الكينونـة الّتـي تبرمجهـا اللغـة مـع الخيـال الّـذي لا يلامـس المـادة بـل يسـتنفذ الخـواص الداخليـة لينتفـع بمزايـا اللغة الفنية من الوجود ذاته كما تصطلح عليها الانطولوجيا الّتي يتم تحديدها :



إن المعبـر عـن الوجـود فـي فكـر هيـدجر هـو لغـة « فلسـفية أنطولوجيـة خاصـة بـــه، لغـــة تبتعـــد عـــن المصـــطلحات المألوفـــة فـــي علـــم الـــنفس أو الاجتمـــاع، أو الانتروبولوجيـا (...) اللغـة مـوطن الوجـود »[2] فتهـيمن اللغـة علـى الإنسـان؛ لأنهـا تسـير كتابتـه حسـب الممتلكـات اللغويـة، وسـعة المخـزون المسـتوطن فـي ذاكرتـه وحياتـه وتجاربه، وخبراته في تصريف المعاني، والمدرك لموقعه داخل النص.

---

[1] **–Martin Heidegger . Que veut dire penser ?Dans Essais et conférences .trad : Andrè préau et prèfacé par: Jean Beaufret .Gallimard ; janvier .1995.p.152**

[2] **– إبراهيم أحمد، أنطولوجيا اللغة عند هيدجر، ص.87**

أمـا(بـول سـارتر Jean-Paul Sartre «1905-1980م») الّـذي يوافـق بـين الفاعـل ونفسـه فـي تحقيـق الفكـرة، وعلاقتهـا الكامنـة وراء الواقـع، وهـو صـاحب مقولـة مشـهورة(كـل فعـل حـر هـو مشـروع) حيـث يشـير إلـى مـا وراء اللغـة مـن رمـوز، واقتـران الفعـل بفاعلـه، ويكـون المحقـق منهمـا شـفافا متخفيـا لتكثيـف العلاقـات بـين الكـامن خلفهـا « إن الـذات تحيـل ولكنهـا تحيـل بالتحديـد إلـى الـذات الفاعلـة وهـي تـدل علـى علاقـة الـذات الفاعلـة مـع نفسـها وهـذه الـذات هـي تحديـدا ثنائيـا، لكنهـا خاصـة تتطلـب رمـوزا لغويـة خاصـة (...) لأن الفاعـل إذا لـم يكـن علـى علاقـة مـع ذاتـه يفقـد شـفافيته ويكتسـب كثافـة مـا هـو فـي ذاتـه إنهـا ليسـت كـذلك تعبيـرا ثابتـا عـن الواقـع؛ لأنهـا تكشـف الفاعـل الكـامن وراءهـا »[1] والفكـر السـارتري فكـر يبحـث فـي التوغـل فـي الأنـا الوجـودي الفاعـل كيانـا يحقـق حريـة المـدى البلاغـي لمركزيـة الوجـود فـي ذات الإنسان، وأهميته حين يتحرر في ذاتية الفنان.

تتعـدد الأسـئلة بتعـدد وجهـات النظـر، وربمـا يكـون الجـواب لمفـاهيم تتفـاوت فـي تـداولها ومـن بـين مـا يحـاول النقـد المعاصـر بطرائـق التلقـي الـراهن، فكيـف تكـون ماهيـة الوجـود لهـا علاقـة فـي بنـاء بالصـورة الفنيـة ؟ ومـا هـي حـدود وجـود الأشـياء فـي التشـكيل التصـويري؟ وهـل يكـون الوجـود ذاتـه صـورة أم الصـورة ماهيـة للوجـود؟ لكنهـا موجـودة، وفـي ذات وجودنـا، كيـف نميـز الموجـودات مـن صـورها؟ وعلـى ضـفاف مـا نفكـر فيـه أو نتوقـع التفكيـر بـه، لكـن تلـك المـؤثرات الّتـي تلتقطهـا مخيلـة المبـدع لتحقـق رغبـة الانتصـار داخـل اللغـة، وتـتناغم مـع فعـل الفهـم، ويكـون التفكيـر أحـد منطلقـات إثبـات عناصـر كينونتهـا، وكيانهـا، ولهـذا تـرجم الكنـدي آراءه الفلسـفية فـي

[1] – **جـان بـول سـارتر، الكينونـة والعـدم، بحـث فـي الأنطولوجيـا الفينومينولوجيـا، تـر نقـولا متينـي، مراجعـة عبـد العزيـز العيـادي، المنظمـة العربيـة للترجمـة، بيـروت لبنـان، مركـز دراسـات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط/1 ، 2009م، ص.133**

هـذا المنحـى حيـث « يتحقـق معنـى الوجـود المتحقـق باعتبـاره موضـوعا للفكـر »[1] واعتمـادا علـى مـا سـبق، يكـون الفكـر بمعطياتـه ومحمـول اللغـة، وسـلطة وجـوده، مـع أخيلـة تفكيـره هـي شـمولية تمـنح الصـورة الّتـي يعيشـها المتلقـي نبـذة أخـرى للحيـاة، وتصـريحا آخـر لأفكـار عجـز عـن فهمهـا سـابقا أو الإحسـاس بهـا مسـبقا، وطالمـا نحيـل المؤلـف خـارج الـنص، ونحـاول التعـايش فـي شـحنة الـوميض الّـذي يتركـه المعنـى منعكسا؛ لأنه لامس الأثر الّذي نبحث عنه أو نوجد معه في نفس الحركة الكامنة.

يـرتبط التخيـل بـالواقع الفنـي، وفـي دقـة الصـورة وتـوفير مـا تسـتند إليـه مـن سـينوغرافيا تجعـل الحيـاة والحركـة تبلـغ ذروتهـا أثنـاء القـراءة، وبلـوغ الألـوان والخطـوط والأشـكال الّتـي ترقـى إلـى الخيـال، والّتـي بـدورها تبلـغ مـدارج الحـس الإنسـاني وهـو القـارئ الحقيقـي، القـارئ الّـذي يعـي تصـاميم الـنص ليبنـي فراغـه وينثنـي ببراعـة الممكـن فـي غوايـة المبـدع « الغايـة الأولـى للتخيـل هـو أن ينـتج إيهامـا تامـا بالواقعيـة »[2]، هـذا الإيهـام الّـذي يرقـى بسـعة مـن الـدوافع النفسـية القـارة فـي صـفة الكتابـة، وفـي شـكل التصـوير الّـذي لا ينبـع إلا بخلـق وجـود خـاص بـه، ومُتَنَـامٍ معـه، ومسـيطر علـى درجـة المتعـة، وتوظيـف أشـكال الصـورة فـي إطارهـا أو خـارج ذلـك، أن ينقـل سـطح الواقـع، أو يرسم مقاييس أخرى للزمن والحركة داخل المكان.

---

[1]- **الكنـدي (أبـو يوسـف يعقـوب بـن إسـحاق الكنـدي "185هـ - 256/805هـ - 875م) رسـائل الكنـدي الفلسـفية، تحقيـق محمـد عبـد الهـادي أبـي ريـدة،دار الفكـر العربـي، القاهرة،1950م، ص.68**

[2] - **جيـرار جينيـت،واين بوث،بـوريس أوسبنسكي،فرانسـواس ف،رسـوم غيون،كرسـتيان أنجلـي ،جـان إيرمان،نظريـة السـرد مـن النظـر إلـى التبئيـر تـر نـاجي مصطفى،منشـورات الحـوار الأكاديمي والجامعي،دار الخطابي، المغرب ط/1، 1989م،ص .15**

يحاول المبدع في مرمى نسيج النص توزيع فنيات من الرؤى، ومن التأملات لتثبت الأثر وثبوت المؤثرات في مكان الصورة، « أصبح من الواجب نزع الخصائص الفردية عن المواقف والأشياء والناس وإغراقها إذا صح التعبير في عامة الشعب، ثم بعثها من جديد كرؤى ساطعة شاهدة في سرعة مرورها الخيالية »[1] فخاصية الأدب هي تجاوز العادي، والمتداول للغة وتبني الأشكال المختلفة والمنطوية على واقع اختلافها، تمثل الصورة بمنهج فكري جمالي يبني نوعا من الخصوصية والعناصر المستوية والغامضة والمثيرة في نفس الوقت هذه التراتبية، والعلاقات المتباينة المتحدة في شكلها، والمتناثرة في تشكيل قراءات عميقة حسب حضور المعنى والأثر غياب المؤثر كذات فاعلة لتكون تصويرا ورؤية محددة حين يثب في تسخير الساكن في حركة الأشياء المسخرة اختمار جمالية النص حين يكون التخيل قد حقق تصعيدا مؤثرا ومميزا في واقع العمل الفني فيرتقب المتوقع من الأثر، وتقديرا لمصطلحات مشتركة بين الأشياء وتشيؤ فيها ومنها ككون يعيد رسم مقاييس وجوديته.

وارتباط الأنطولوجيا بالصورة هو البحث الوجودي في الوجود ذاته فلا يمكن تفسيرها وتعليل رؤيتنا خارج حدودها؛ لأن الصورة في التفسير السابق هي الهيئة والصفة والتّمثيل الّذي تنتجه القدرة الذهنية، والتفكير الإنساني الفني نحو الأشياء والوجود الّذي نسعى لإعادة فهمه فنيا، في النظريات الأدبية المتجاورة، نظرية التعبير، ونظرية الخلق، ونظرية الانعكاس حسب إبراهيم الخليل في نظرية

[1] – **بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟، تر جوزيف شريم ، مراجعة بسام بركة،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت لبنان، ط/1، 2009م ص.144**

الأدب [1]« نظرية الانعكاس Reflection theory الّتي تخالف النظريات الثلاث السابقة، المحاكاة، والتعبير، والخلق، بتأكيدها أن الأدب بصفة عامة انعكاس حتميّ للواقع في وعي الكاتب، والأديب، والفنان، فالتصوُّرُ الّذي تقوم عليه هذه النظرية هو قيام الواقع، على مستويَيْن بنائيين هما : التحتي والسفلي، وهو العلاقات المادية، بين القوى المنتجة والإنتاج نفسه، والبناء الفوقي وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة وثقافة، وقوانين ودساتير وأفكار وفنون»[2] فالصورة هي محتوى متشاكل متناغم في معطى وجودي بتصوير فني.

3- بلاغة الصورة في شعرية السّرد:

تمثل البلاغة في السرد صورة تمثيل دور اللغة الفني، وأدبيته وشعريته في النص، فهل تنتج البلاغة الشعرية أم العكس؟ وهل بلاغة النص هي نفسها البلاغة المرتبطة بأصول البيان وعلم المعاني؟ وكيف تحدد الشعريات حدودها الإجرائية في النص؟ وما علاقة السردية بالشعرية؟

لقد اتصل موضوع الشعرية بالشعر ضمن قياس الإيقاع والوزن والصور المخيلة، ويعد الشعر من ركائز التخيل انطلاقا من (فن الشعر) لـ(أرسطوطاليس "Aristote)، غير أن اتساع المفاهيم وتوسعها جعل الشعرية تهتم بالعمل الأدبي وإنتاجه ضمن أدبيته، وتدعو الشعريات باتساع مدونتها النقدية الّتي لا تزال تميز إجراءها النقدي من النص بمكاشفة عميقة من نظريات أدبية جمالية تميز النص عن آخر، لكن شعرية السرد طغت في أدبية النص وقوانين ولادته « درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية الّتي تصنع الفرادة، الّتي تصنع

---

[1] – **ينظر: إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية ناشرون بيروت لبنان،ط/1، 2010م**

[2] – **المرجع نفسه، ص.96**

فردية الحدث الإبداعي :أي أدبيته»[1] أو نظرية علم الأدب كما تداولها النقاد في الغرب، ويمكن أن نميز الفوارق بين الشعرية والأدبية ما الفرق بين الأدبية Littérarité والشعرية Poéticité تفصل بين الإدراك الجمالي (الأدبية/الشاعرية / الجمالية / فن أدبي) والفعل الجمالي يُشكل(الشعرية /علم الأدب) « إن السردية فرع من أصل كبير وهو الشعرية Poétique العلم الّذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشاكلات الداخلية للأدب بأجناسه وأنواعه وهي بذلك بمقدار استطاعتها استكناه خصائص الجنس الأدبي، الّذي تنتمي إليه، إنما تساهم مع مثيلاتها المعنية (..) ولما كانت السردية تعنى بمكونات الخطاب السردي، وصولا إلى كشف نظمه الداخلية ترتب أن اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب »[2] يقف جاك دريدا Jacques Derrida في منعطف العمق والسطح تشير إلى استفهام كبير بين تفسير معنى البلاغة الحديثة أو الوظيفية، والشعرية وعلاقتهما أو طريقة مشاكلة الصورة الفنية هل هي البحث عن نسيج الشاعرية أم عن بلاغتها ؟ وكلاهما اختراق لا محدود لفهم الخيال بأبعاده وتشاكله « كيف نفهم العلاقة بين السطح والعمق في الخيال، والعلاقة بين العمق والسطح خارج الخيال، أو بين السرّ الداخلي في النص الأدبي الّذي يسلط الضوء على أسرار عامة ؟ إن الإجابة تكمن في كلمة احتمال في مناورة جدلية لدريدا »[3] هل تنتج عن ذلك مسألة أكثر تعقيدا بين عاملين مهمين في الجمالية

---

[1] – **سعيد علوش، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط/1، 1985م، ص.127**

[2] – **عبد الله ابراهيم،المتخيل السردي، (مقاربة نقدية في التناص، والرؤى الدلالية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 1990ص104**

[3] –**Mark currie 2007.About time .Narrative Fiction and The Philosophy of time .edinburgh University Press. Typeset in Adobe Sabon. by Servis Filmsetting Ltd, Manchester, printed and bound in Great Britain by**

والفن، هل تنزاح الصورة للبلاغة الحديثة أم للشعرية كموضوع والشعريات في مصافّ العلم والمعرفة لذلك اخترنا التجلي في ارتباط الشعرية بالنص السردي وفهم انطولوجيا الصورة بالبلاغة الحديثة بوصفها مجموعة من المركبات الجمالية الوظيفية، المترابطة في النص، استراتيجية الشعرية في انتاج ذاتها بذات النص من خلال تأسيس بلاغة الصورة تأسيسا شاملا.

تمثّل الصورة مُوَلد الطاقة الإبداعية أو خزان لغة فنية تخريج النص، وخلية تشكل جمالي في الخطاب، علاقة الصورة مع البلاغة الحديثة (الهيئة / العلاقات الداخلية) كالعلاقة بين الشعرية والأدبية (الحضور / الغياب)، هي مجموع محققات تختلف وتتفق في المسعى الفني، وتضافر المفاهيم وتعالقها، إلا أن الصورة تضخ في وجودها كل الأوجه باعتمادها الخفي والظاهر والمنكشف وهذا ما جَسَّدَ ارتباط البلاغة بالصورة الفنية والشعرية والسرد حتَّى تثير الجمال الداخلي والخارجي « أمّا البلاغة الحديثة فأسهمت في توجيه النظر إلى العلاقات الداخلية في النص بحديثها عن بعض الصيغ النحوية للتشبيه والاستعارة ومن ذلك العلاقة بين الجملة والجملة التابعة لها أي تلك الّتي تحتوي على المشبه به ووظيفة أداة التشبيه به، ووظيفة أداة التشبيه كلمة كانت أو حرفاً أو تركيباً في ربط الجملتين، وهذا أيضا ينسحب على الاستعارة مثلما ينسحب على التشبيه ولا سيما بعض أنواع الاستعارة الّتي تنطوي على علاقات اقتران بين جزء من النسق التشبيهي والجزء

Biddlesand. The right of Mark Currie.to be identified as author of this work.has been asserted in accordance with the Copyright, Designs and Patents Act 1988. P.135

الآخـر »[1] وهـي العلاقـات المنتسـبة لموضـوع الخطـاب، وأثـر الجمـل التركيبيـة، ووظيفـة الأدوات البلاغيـة مـن حيـث تأديـة مفهـوم الـنص ومحتـواه، وطريقـة اسـتخدام المؤلف للبلاغة من حيث إبراز منحى الوعي الفني باللغة واحتواء محتوى الفكرة.

3- 1- بلاغة الصورة الفنية في شعرية السرد عند الغرب :

تفهـم المحاكـاة بمحـاذاة المخبـر الأرسـطي، الّـذي أطلـق عليـه أفلاطـون عقـل المدرسـة the mend of the school، فقد تميـز برؤيـة الفنـان للوجـود، وتحديـد مقيـاس المحاكـاة أفلاطـون يماثـل بـين مـا توقـف عنـده أرسـطو مـن تشـكيل الصـورة الفنيـة فـي خضـم شـاعرية أنـه يتجـاوز الأشـياء ومظـاهر الطبيعـة بـل يحـاكي أيضـا الانطباعـات الذهنيـة، وأفعـال النـاس ومشـاعرهم. والإنسـان المحـاكى إمـا أن يكـون مثاليـا عظيمـا أو أقـل مسـتوى، ولينبغـي أن نبـين أن (أرسـطو) يعـدّ الشـعر محاكـاة لفعـل الشخصـية لا للشخصـية بـذاتها، وقـد تحـدث أرسـطو عـن الـدافع إلـى الفـن مرتبطـا بالطبيعـة الإنسـانية. فمـا يولـد الفـن هـو غريـزة المحاكـاة وغريـزة حـب الـوزن والإيقـاع فالمحاكـاة منهجيـة للـتعلم واغتـراف المعـارف، واسـتواء المحاسـن فـي نفـس الإنسـان واتسـاع أفـق الجمـال، وقيمـة الوجـود مـن خـلال الوثـب علـى بلـوغ ذروة الاكتمـال الّتـي تـؤدي إلـى المتعـة، والّتـي ترتقـب مـن الأشـكال والتراكيـب المحاكيـة لطبيعة الوجود.

يجـب أن يكـون ممتعـا مسـتلهما ومتخـذا قـوة إنتـاج وإبـداع تنطبـع فيـه النظـرة الفنيـة، ورونـق الفـن والشـعر بطبيعتـه يُعلـم أشـياء جديـدة شـأنه فـي ذلـك شـأن الرسـام وكـل صـانع صـورة فيجـب أن يسـلك فـي محاكـاة الأشـياء أحـد طـرق ثلاثـة: إمـا أن

[1] – **إبـراهيم خليـل، فـي نظريـة الأدب وعلـم الـنص، بحـوث وقـراءات، منشـورات الاخـتلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1، 2010م،ص.252**

يحاكيها كما كانت أو تكون، وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن، أو يحاكيها كما ينبغي أن تكون. وهو يعبر عنها باللغة إما بالأصلي الشائع منها أو بالغريب أو المستعار»[1] حيث تتفاوت الفنيات حسب تقديرها للشيء المحاكى والوضع اللغوي، والمعنى المنبسط للذهن المحفز على التأثير إرساء الأثر متناقضا مع أفلاطون في تنظيره بوجود تلك القوة الخارجة عن الطبيعة الإنسانية، من بين الأشياء الّتي تنشأ (وتكون) ما يدين (وجود) بعضه للتدبير (العقلي) والمقدرة (البشرية على الصنعة) كما هو الحال في البيت والسفينة اللذين يشترطان المقدرة والتدبير، في حين أن بعضها الآخر لا ينشأ عن طريق المقدرة البشرية (على الصنعة) بل بواسطة الطبيعة إن الطبيعة هي الأصل »[2] حيث يحيلنا إلى أن الشعر نشاط إنساني يمكن فهمه وتحليله والتعرف على بواعثه ومهمته.

يمتد وتر المعرفة لحقائق تتجاوز الحس الإدراكي للإنسان، ووتيرة العقل هي تجسيد لهذا الإدراك الفعلي لواقع الفعل وواقعية الفاعل، ومن ذلك تشتمل المعرفة بجزئياتها تقويض ما ينتفي عن الطبيعي في العقل البشري، وتعترك منطقية التفكير في اتخاذ قرار القبول، والنفي، لكن الحس بأشكاله وطرائق تداوله للأشياء ينتج مادة للفهم، ويحقق انسياباً حضوريا للرؤيوية، والإنشائية في فحص الظواهر واستشعار جماليات الكون، وفرضيات التكوين، والمقاربة الصادقة والمتعالية بين المفارقات الحاضرة والغائبة « تفضيل أرسطو للمعرفة العقلية؛ لأنها ذات موضوع أشرف وأكرم وأهم،.....ولنسارع هنا القول إنّه ليس معنى أرسطو-كما سنرى –

---

[1]– **شكري محمد عياد ارسطو طاليس،فن الشعر،نقل ابي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي،ص.142.**

[2]–**أرسطو، دعوة للفلسفة(كتاب مفقود لارسطو) تقديم عبد الغفار مكاوي،دار التنوير، بيروت، لبنان دت دط ،ص.35**

يفضل المعرفة العقلية بشقيها النظري والعملي على المعرفة الحسية أنه يهمل كما أهمل –سابقه أفلاطون – المعرفة الحسية بل على العكس من ذلك فهو يعطي أهمية قصوى للمعرفة الحسية من زاويتين هامتين أُولاهما أنها نقطة البداية في المعرفة الإنسانية بالعالم، فعمل الحواس من سمع وبصر وخلافهما هي بداية تعرّفنا على العالم الخارجي وثانيتهما : أن أرسطو– على عكس أفلاطون – يرى أن هذه المعرفة الحسية وما تنقله إلينا الحواس من معطيات حسية حول الأشياء الخارجية هي نقطة البداية في عمل العقل »[1] ينتقل الحس إلى شؤون الدراية بالشيء قبل انتقاله إلى فحص العقل كنموذج ذهني يمس حالة التصور والوعي الممكن.

يختص النقد بالكشف عن جمالية الحركة في السرد الروائي، وتكوين جينالوجيا الكتابة كما يدعوها رولان بارث، ومحايثة الأصول والفروع باتت تهمل ما يجس في نبض النص من أدبية، وما حققه "الشكلانيون الروس" Russian formalism حول (أدبية الأدب) يبرز فيها (شكلوفسكي Victor Chklovski 1893_1984 م») نظرته العميقة في الأدب من خلال الفنون الأخرى، وضرورة الاشتغال على منظومة التفكير الّتي تمنحنا الصورة الفنية في الأدب يقول في ذلك :« "لا يوجد فن بدون صورة"، "الفن هو التفكير في صورة "حيث وضعت طاقة هائلة في تفسير العمارة والموسيقى والغناء على غرار الأدب»[2] ومن مسلَّماته أن الصورة هي تحويل خلاّق للأشياء، وما تسيره تلك الأدبية من قوانين تحكمه.

---

[1] – **مصطفى النشار، فلسفة أرسطو والمدارس المتأخرة،دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر ، 2006م،ص.72**

[2] –**Victor shoklovisky .Theory of Prose ;Translated Benjamin sher Introduction By Gerald. L .BRUNS .Delkey Archive Press Champaign. LONDON . FOURTH BRITING. 2009. Chapter 1 – p .1**

اشتغل (رومان ياكبسون«1896- 1982»Roman Jakobson) في مجال الألسنية والنظرية الأدبية نظرياً وتطبيقًا في مواضيع مختلفة في علاقات الشكل والمضمون، التزامن والتعاقب، الانتقاء والتنسيق، الخطاب الخارجي، والخطاب الداخلي، السمات التمايزية، الشعرية، الاستعارة، والتواصل وهو من أبرز نشطاء الحركة الشكلانية، وتطورا في مجال استيعاب اللغة وتحديد مهامها وبنيتها، وصور تشكلها في الخطاب، والعلائق ذلك « إن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة ولكي نقدم فكرة على الوظائف من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة »[1] التواصل صفة مركزية في حامل اللغة صوتا أو كتابة، لكن تختلف الطرائق كما تتباين الصورة كناقل اصطلاحي للأفكار، والمرجعية الّتي تختص في نوعية الخطاب/الجملة /النص في أوسع رؤية، أو ما يسعى المتلقي لاستقباله في جنس أدبي معين، ويستدعي من المؤلف تصميما معينا لتحقيق التواصل تحقيقا سليما، ووضع يتقبله المتلقي في المستوى النصي محققا بلاغة الخطاب.

تلامس الدرجة الصفر لـ(رولان بارث" Roland Barthes 1915- 1980) مخاط تركيب الصورة والأمر المختلف هو درجة تحمل المساس ما قبل كتابة النص، وكيفية تكوينه مع منتجه، الّذي يتلبس موضعا من العمق النفسي والانغلاق والانفلات من عقلانية الذات إلى توظيف الرؤى ما يدعى بالعقل الفعال سابقا، والخيال المرتبط ارتباطا بالشفافية بين الوعي واللاوعي، فالكاتب حين يستدعي الصور وجودها في النص، ترصدها لغة مخزونة، وحاملة لمرجعية النحو،

[1]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الوالي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1988م، ص.27

وسلامة المركب اللغوي، لكن (بارث) يلتمس بحس دقيق متفحّصاً اللحظة الّتي ينتشي فيها الإبداع محدّدا ذلك: « إنه الشيء الّذي يملكه الكاتب، وهو بهاؤه وسجنه وهو عزلته فالأسلوب لا مبالٍ وشفّاف بالنسبة إلى المجتمع وهو مسيرة الشخص المغلقة وليس نتاج اختيار على الإطلاق أو تأمل حول الأدب، إنه الجزء الخاص لما هو شعائري، وهو يبزغ انطلاقا من أعماق الكاتب الأسطورية وينفسح خارج مسؤوليته، إنه الصوت الزخرفي، لجسد مجهول سري »[1] وهو يقترب من جهل الكاتب لنفسه وهو يرسم وجود النص، من حالة انفصام عن العادي، والمنكشف،عند مؤلفه في تشفير نظرة الكينونة المندفعة خلف تأثيرات المؤلف الجمالية والفكرية والتصورية والمغلقة لحين ظهورها المؤجل.

نجد مصطلح الانزياج عند (جون كوهين Jean Cohen 1919- 1994)، وغيره مِمَّن نظّروا لقضايا اللغة، يتحدث عن وجود صور فعالة خارج اللغة المتداولة الّتي تصنع التميز والتغير في مسار التراكيب ويبقى وجودها مرتبطا في مستويات تقديمها مثلما ورد عن كوهين قوله « ويبقى حقيقيا مع ذلك أن هذه النموذجية تثار هي أيضا من خلال لون من اللغة والصور الفعالة »[2] يراهن على أدبية اللغة الّتي يمكنها العدول عن منحنى العادي لتحقيق الجمالية.

يحاول (تودوروف Tzvetan Todorov مواليد 1939) رؤية موضوع الشعرية من الإمكانات الّتي يحققها الأدب، وهذه الإمكانات تدفعها عوامل بلاغية جمالية يحملها الخطاب « ليس العمل الأدبي موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو

---

[1]- **رولان بارث، الكتابة في الدرجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري ،ط/1، 2002م، ص.18،17**

[2]- **جون كوين، النظرية الشعرية، اللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب،القاهرة مصر،2000م ص.230**

خصائص هذا الخطاب النوعي الّذي هو الخطاب الأدبي: وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدّدة عامة ، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى بتلك الخصائص المجردة الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1] ومن هذا تكون فرادة العمل وميزته مبادئ مفهومات وبُعداً مُمتدّاً للتخيل الموجود في الصورة الناشئ بفعل القياس اللغوي المرتبط بالجمالي البلاغي، نطاق يسمح بممارسات تسمح بإبداع المفاهيم وتصورها المبدع لذات العمل كما يربط (تودوروف) الشعرية بالتأويل « وجاءت الشعرية فوضعت حدا لتَوَازٍ قائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية»[2] حيث تتوازى المؤولات النصية بباعث العمل الأدبي، لتكون بدورها مدلولا فنيا، في شعرية النص.

كما مثله الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي(ليوتار Jean-François Lyotard»1924- 1998») في كتابه (”figure Discours) الخطاب الصورة ممنهجا الخطاب هو كل مسكوت عنه « كأن لا نترك الصورة تنجذب إلى الكلمات في لعبها بل نجعل من الكلمات تقول الصورة في أسبقية سموها وعلوها»[3] حيث يتم تجميع مختلف الخطاب في مدلوله اللغوي والمجاز في معناه البلاغي والخيال في تجاوز الواقع أو تحويله، « بأنه كتاب يعلن ويؤكد أنّ النص ليس ما هو معطى مسلَّم؛ لأنه يحوي داخله كثافة أو بالأحرى اختلافاً وفارقاً مكوّناً وجوهريا ليس للقراءة ولكن للنظر والرؤية وهذا الاختلاف أو الفارق وهذه الحركية اللامتحركة أو

---

[1] – **تزفيطان تودوروف، الشعرية،تر شكي المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال،الدار البيضاء المغرب، ط2،1990/ م، ص 23.**

[2] – **المرجع نفسه، ص.23**

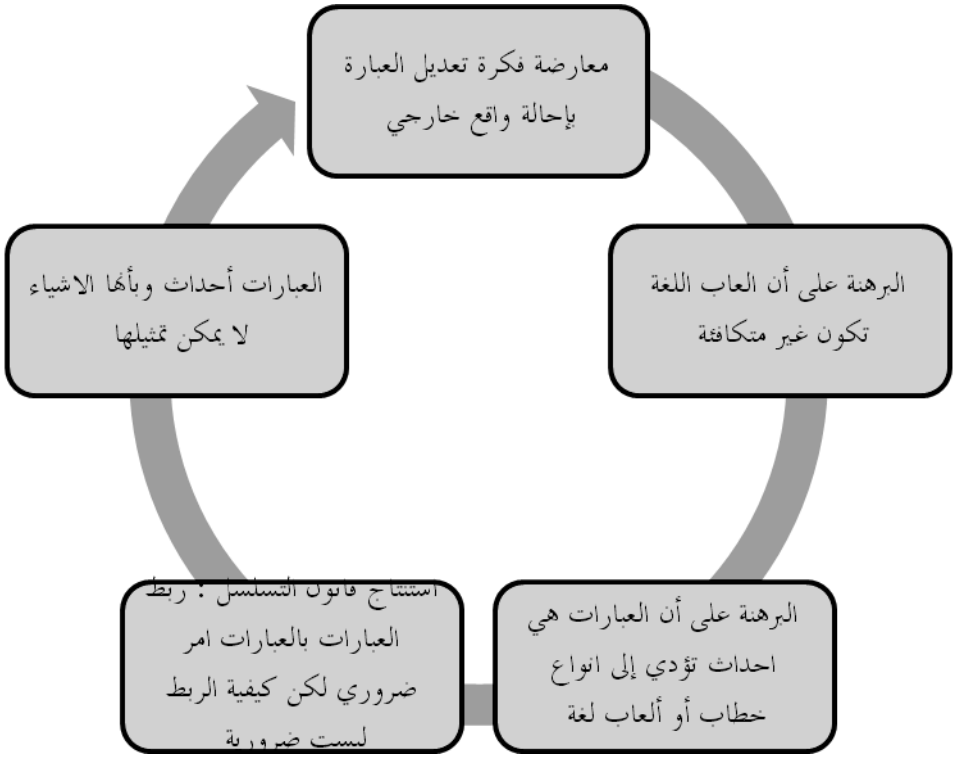
[3] –**J F Lyotard . Discours Figure Paris klincksieck .1985 .p.18**

الساكنة هي الّتي تكشفه »[1] يرتقي (ليوتار) بالإبداع ويسكنه ما وراء الحركة الّتي تنقلها التراكيب وائتلاف الجمل لسياق معين، وإنما لمؤشرات اللامتحرك الدافع؛ لأن تحركه اكتشاف المضمر من الصورة، والمتشكل فيها ومنها، والأبعاد الّتي تجعل الخطاب في النص هو المحسوس والمكثف، داخل اللامحدود، وخارج المألوف، ومحاولة تحرير المنتج وإسناده نحو عالمه المخيل مما سعى في فلسفته ما بعد الحداثة « ويرى ليوتار أن كل شيء يمكن فهمه بوصفه عبارة إلا أن العبارة لا يمكن فهمها فهما تاما، ويرجع هذا إلى أن كل عبارة هي حدث، إنّنا لا نستطيع أن نعرف كيف نربط العبارة بالأخرى بها »[2]، فالجمل في النص حسب ليوتار تترتب كدلالات عن نفسها في سياق تراتبي لا يعنى بالضرورة بالربط التركيبي الخالي من أسس الدلالة، والمعنى ويربط ذلك برهانات خمسة أساسها:

---

[1] –**J F Lyotard . Discours Figure Op.Cit .p .9**

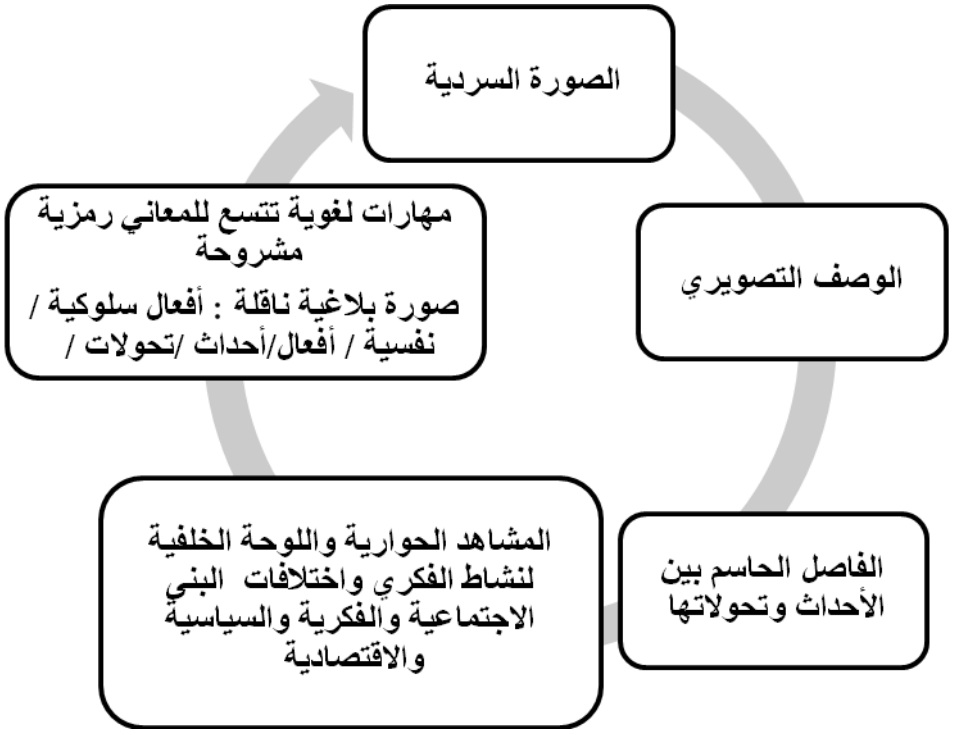
[2] – **ليوتار، نحو فلسفة ما بعد الحداثة،تأليف جيمس وليامز،تر إيمان عبد العزيز،مر : حسن طالب، المشروع القومي للترجمة إشراف جابر عصفور، القاهرة مصر، ط/1، 2003م ، ص.114**



يتمسك (ليوتار) بفكرة (ألعاب اللغة) باعتبار (اللغة / حركة) تحرك الموجودات من داخل الواقع، ويجعل الذات تعيد اكتشاف نفسها من الخارج، (الصورة/ الفعل)، وتحدد ماهية جمالية (الخيال/ اللغة) وتثير في الأخير برهنة الرائع في إثبات (تقبل موضوع النص/وإنتاج الكتابة) تحقيقا للدهشة والتعجيب ينهل من الخيال والاختلاف.

يشتغل (جيرار جينيت ,Genette Gérard مواليد 1930) خطاب الحكاية على واقع من التجاذب والتداخل النصي وإحداث الخيال والحقيقة لمستوى الحكي بصفة عامة كمنطق سردي للأحداث على المستويين « تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أوالتخيلية « وغيرهم من النقاد الّذين أرادوا بصفة ما، وبموصوف نقدي أن يفهموا الجمال، ويحققوا الجمالية الحقيقية في النص، وإثبات كينونته أو ما يسلط من جمالية الرائع من كانط إلى دريدا، كوعي ثابت لهذه

التحـولات الّتـي يفرضـها الـنص »[1] . تعـد كتابـات جيـرار جينيـت الأدبيـة مـن أعمـق التأصـيلات النظريـة الّتـي عرفتهـا النظريـة النقديـة الحديثـة فقـد حـاول مـن خـلال كتابـه أطـراس، Palimpsestes رصـد جميـع العلاقـات النصـية بإمكـان النصـوص أن تأخـذها فـي حـوار بعضـها مـع الـبعض الآخـر»[2] المتعاليـات النصـية الّتـي تجـاوزت جامع النص في دراسته، من أجل الصورة السردية الّتي تعي ما يلي:



تمـارس الحواريـة الّتـي اخـتص بهـا(بـاختين Mikhaïl Bakhtine«1895-1975» أوليـات البحـث فـي التنـاص، والانفتـاح علـى الـنص

[1] – **جيـرار جينـت، خطـاب الحكايـة، تـر محمـد معتصـم، عبـد الجليـل الأزهـري، عمـر حلـى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط/2، 1997م ص.37**

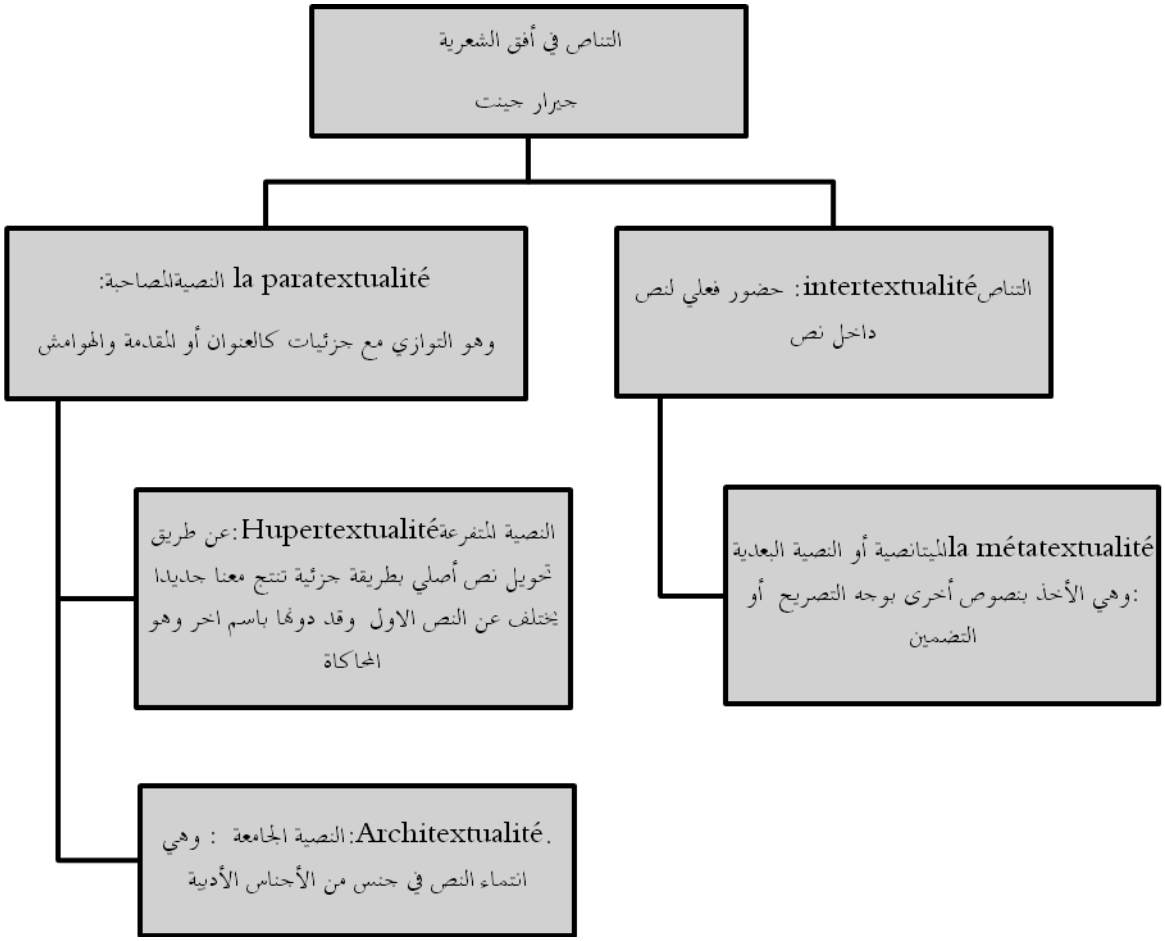
[2] – **عبـد القـادر بقشـي،التناص فـي الخطـاب النقـدي البلاغي،دراسـة نظريـة وتطبيقية،تقـديم محمد المعمري،افريقيا شرق، المغرب،2007م، ص.21**

الروائـي فـي صـورته الحواريـة – خاصـة النثـر الروائـي – فـإن الحواريـة تعمـل بنشـاط داخـل الصـيغة الفعليـة الّتـي يسـتمد منهـا الخطـاب غايتـه ووسـائله الّتـي يعبـر عنهـا محوّلـة دلالات الخطـاب، وبنيتـه النظميـة، هنـا يصـبح التوجيـه الحـواري المتبـادل، حـدثا خاصـا بالخطـاب، إن جـاز التعبيـر يجعلـه مفعمـا بالحيـاة، ويعمـل علـى مسـرحته الداخليـة بكافـة مظـاهر الروايـة »[1] الحواريـة هـي التحـول الهـام فـي الـنص الروائـي وضـخ اخـتلاف الـرؤى، والملامـح والصـفات والمظـاهر، مجموعـة الإيـديولوجيات الّتـي تشخصـها الأصـوات فـي الخطـاب الروائـي، « يتحقـق مبـدأ الحواريـة مـن خـلال تحـاور الأصـوات داخـل الروايـة الّتـي تكـون الشخصـيات ممثلـة لهـا، فـلا صـوت للكاتـب أو الـراوي فـي نظريـة بـاختين، والشخصـية تـؤدي دورهـا مـن خـلال اسـمها وملامحهـا وصـفاتها ومظهرهـا وخطابهـا... وكـل مـا قـد يجعـل منهـا موقفـا إيـديولوجيا، لاسـيما قولهـا، حتـى أن بـاختين أسـهب كثيـرا فـي مسـألة " تعـدد اللغـات"، فهـي الركيـزة الأساسـيّة فـي تحقـق الحواريـة؛ الشخصـية تتحـدث حسـب انتمائهـا الاجتمـاعي ومسـتواها الثقـافي... والـراوي يـتكلم بلغـة مشـتركة لـدى الجميـع حتـى يكـون محايـدا كمـا أن الروايـة قـد تتخللهـا لغـات أجنـاس أخـرى كالشـعر والمثـل الشـعبي، وغيرهمـا ممـا يكـون موقفـا إيـديولوجيا.»[2] صـورة الروايـة هـي إبـلاغ الخطـاب الجمـاعي بمختلـف أنماطـه وسـلوكياته وتعايشـه، كمـا يـؤدّي تـداخل الأجنـاس دورا فـي هـذه الحواريـة، واتسع التناص مع (جيرار جينيت) ليتفرع نحو أنواع مختلفة:

---

[1]– **تزيفتـان تـودوروف، ميخائيـل بـاختين، المبـدأ الحـواري،تر :فخـري صـالح، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط/2، 1996م، ص.120**

[2]– **منيـرة شـرقي، المبـدأ الحـواري عنـد ميخائيـل باختين،مجلـةجيل الدراسـات الأدبيـة والفكرية،مجلـة علميـة دوليـة محكمـة، رئيسـة التحريـر غـزلان هاشـمي، تصـدر عـن مركـز جيـل البحث العلمي، العدد الثالث،أيلول، سبتمبر،2014،ص .81**



يستند النص في نشوئه إلى مجموعة من المرتكزات القبلية، كما تنشئ الموجودات بسلالات تتعايش على وجودها حيث يكون التناص قانون وجود عام وليس النص منفردا. التناص حسب "باختين ""جيرار جينت " وكرستيفا "..الخ على القصد والوعي، حيث يكون النصّ بمختلف أنواع التناص تحويلياً ومنتجاً. يستعين بها القارئ لإعادة النظر في النص وبأي طريقة يمكن الرهان على ما يمنحنا حقيقة أكثر اقتناعاً بإجراءات البحث خلف أسوار اللغة، « إن النظر في معيار الشاعرية مترتب عن تصوّره، ومعرفته؛ لأن الناظر إلى أي موضوع يصنع نموذجا أو صورة يُوسطها بينه وبين موضوعه وهذا النموذج هو مجموعة مفهومات تتضمن أدوات

إجرائيـة تُركـب بهـا صـورة الموضـوع »[1] فهـل تكـون الصـورة هـي الجسـد ذاتـه لـنص؟ ومـن يحقـق تلـك الشـاعرية فـي المخيـل الكتـابي والقرائـي؟ كيـف تتركـب الصـورة فـي الـنص الروائـي؟ لقـد تكـاثف البحـث فـي الصـورة الفنيـة للشـعر ولابـدّ أن يحظـى السـرد بعـدما تخطـى مشـروعية وجـوده فـي زمـن هجـرة الشـعراء إلـى السـرد لتتسـع مفـاهيم الصـورة سـردا بعـد مـا أنجـز الباحـث (محمـود العشـيري) مؤلفـه النقـدي (الشـعر سـردا) دراسـة فـي نـص المفضـليات أن نـدرك مـدى انكفـاء الشـعر لسـرد وجـود مـا، وأن سـرد الأشـياء بعوالمهـا يتسـع فـي الروايـة وبهـذا تكـون الصـورة أعمـق وأشـمل « إنّ سـائر تصـورات شـعرية نـص مـا لا تكـاد تتجـاوز حيـرة خبـرة التلقـي، ولـذا إذا كانـت شـعرية كـل نـص كامنـة فيـه بـالقوة فإنهـا لا تتحقـق بالفعـل إلا لحظـة القراءة،ولـذا تـرتبط الشـعرية بالقـارئ ارتباطهـا بـالنص »[2] الشـعريات هـي مـا يكمـن فـي الـنص وهيئتـه المنتجـة لأدبيتـه(علـم الأدب / أدبيـة الأدب / الشـاعرية / ديناميكيـة الـنص ..) والبلاغـة الحديثـة هـي مؤسِّـس لهـذا الإنتـاج، وصـلة المتلقـي بالشـعرية طـرف كبيـر فـي فهـم نقطـة ارتكازهـا فـي الـنص، لكـن البلاغـة هـي براعـة كـل الممكنـات الّتـي تنـتج مـن الـنص جمـالا، وتخطـو نحـو النقطـة المفترضـة والاحتمـال المفـروض، فالصـورة البلاغيـة تقـع فـي جاهزيـة الـنص والشـعريات قبـول مسـتمر لكـل المثيـرات فـي المنـتج، وانتظـار دائـم للحظـة الّتـي يـتم فيهـا تغيـر المعنـى نحـو القـراءة وتعـدّدها التـأويلي، فـالتفكير بالبلاغـة يبـدأ مـا قبـل الكتابـة / مـا قبـل نشـوء الـنص، فيمـا يـتم تصـور الشعرية كموضوع بعد الكتابة وملامسة النص.

---

[1]– **عبـد الـرحيم الإدريسـي، اسـتبداد الصـورة، شـاعرية الروايـة العربيـة، تقـديم محمـد أنقـار، منشورات مركز الصورة، ط/1، 2009م، ص,17**

[2]– **محمـود أحمـد العشـيري، السـير نحـو نقطـة مفترضـة،مخطوط المجلـس الأعلـى للثقافـة،ط/2، 2016 ص.7**

3-2- البلاغة العربية في أنطولوجيا الصورة الفنية:

ترتبط البلاغة ارتباطا بمبالغ الجمال في النص، وقيمة التوظيف للمعاني، وبراعة اللفظ في سياق التراكيب، وتتصل أسرار البلاغة عند (عبد القاهر الجرجاني) في وصف البليغ وعلاقته بدقة الفكر « ولو كان الجنس الّذي يوصف من المعاني باللطافة، ويعد في وسائط العقود لا يُحوجك إلى الفكر ولا يحرك حرصك على طلبه وببعض الإدلال عليك وإعطائك الوصل بعد الصدّ، والقرب بعد البعد(...) "ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك "»[1] ويضيف عن مسألة تأليف الصورة وعلاقتها بالمنطق العقلي، والمستوى المعرفي للتلقّي « أكّد الجرجاني أسبقية المعاني الذهنية على وضع الألفاظ الدالة متفقا مع نظرة أرسطو طاليس أنّ مبدأ عدم التوازي بين وحدات اللغة، ووحدات العالم الخارجي»[2] حيث يكون اللفظ هو نتاج المعاني الّتي تثيرها النفس « فكيف يتصور أن تسبق – الألفاظ وتتقدمها في تصور النفس ؟ إذا جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت»[3] وهو ما يفسر بطريقة الواقع أسبقية المعنى على حقائق الأشياء قبل وجود مسميات لها، حتى يتسنى فهم العلاقة بين المادة والصورة، والجسد والروح، حيث ذهب (عبد القاهر الجرجاني)

---

[1] – **عبد القاهر الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني– 400 471 هـ/ 1009-1078 م) أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة مصر،ط/1 1431، 2010م ص.75**

[2] – **محيي الدين محسّب (محي الدين عثمان محسب)، علم الدلالة عند العرب، فخر الدين الرازي نموذجا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط/1، 2008م، ص. 99**

[3] – **عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (400-471هـ) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق، محمد رشيد رضا، البابي الحلبي، ط/6، 1960م، ص. 417**

لتسمية المعنى بالغرض الّذي يتناوله وينساب إليه الشاعر مضطلعا على خلجاته روحه، وخبرات حياته الحسية ليورد ما يصبو إليه بالألفاظ، ويسميه (معنى المعنى) أو قد وضح مفهوما دقيقا للبلاغة في لغته التأسيسية « إنما وُضع الكلامُ لإفادة المعاني والبلاغة فيه هي أن تبلغ به ما تُريد نفس المخاطب»[1] هي أن يبلغ المتكلم ما يريده من نفس المخاطب بإصابة الاقتناع من العقل والتأثير من القلب حسب تفسير (ياسين الأيوبي) في تحقيق دلائل الإعجاز للجرجاني، كما برزت أقوى معاني البلاغة في اللفظ هو ما يشكل في تشكيله، يحمل بنوع من الحرص مكانة كل حامل ومحمول للصورة دراية بتخيل وأثره في نفس المبدع والمتلقي وهذه الفكرة قد سبقها إليه تفسيرا (ابن سينا– أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، ولد سنة 370 هـ .980م) يقول:« فأنت ترى كيف وضعت مشكلة اللفظ والمعنى وضعا جديدا، وكيف حدد المراد باللفظ المراد بالمعنى – على هذا الوضع – مطابق تماماً لموقف ابن سينا بلا زيادة ولا نقصان فالمعاني مادة للشعر»[2] تنتج البلاغة شرحا للمجاز التخيلي والاستعارة والكناية والتشبيه الّتي تتسع فيها المعاني وتجرى، وليس في ظاهر اللفظ وترشد منها الخواص المنطقية لفهم معنى المعني إشارة للحامل وهو اللفظ تفخيما، وانتفاعا واحتواءها بما يلزمه الفهم، ويرصده الإفهام المشترك.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح غامضه وخرج شواهده وقدم له ووضع فهارسه : ياسين الأيوبي، شركة أبناء شريف للطباعة والنشر والتوزيع، الدار النموذجية، المطبعة العصرية الأنصاري بيروت، لبنان، 2003م، ص .55

[2] – أرسطو طاليس (أرسطوطاليس 322ق م – 384 ق م)، فن الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القُنّائي، حققه شكري محمد عيَّاد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967م، ص. 251

وهـذه الفعاليـة الّتـي تسـيرها مخيلـة المؤلـف تسـرد لنـا واقعـا بلاغيـا يـدفع المتلقـي لفتـق حـدود المعنـى المقـروء وتجـاوز العـادي إلـى المغـري الّـذي ينـتج التفاعـل الإيجـابي والتقـادم نحـو اعتمـار المنجـز، الّـذي يكـون سـابقا إلـى الحـس الانفعـالي الّـذي يصـيب رغبتـه فـي اللـذة وترجمـة الصـورة بمـا يكفـي مـن « فاعليـة هـذه المعـاني فـي فهـم مـراد الصـورة وجمالياتهـا ونـدرس الصـورة أيضـا فـي ضـوء بقيـة الصـور الـواردة فـي الـنص لنـرى فاعليـة الصـور فـي تفسـير بعضـها الـبعض وفـي تحقيـق التـرابط بـين أجـزاء الـنص وفـي الدلالـة علـى الدلالـة الكليـة للـنص »[1] الصـورة تكتمـل حـين يَكمُـنُ الانسـجام والاتسـاق الّتـي أرسـت ضـوابطها، لسـانيات الـنص حقـق دورا فـي توثيـق هـذه الـروابط المتداخلـة فـي إنشـاء بنيـة الـنصstructure de texte، مـن وجهـة الحبـك والتماسـك الـدلالي، المحقـق بالتخيـل الّـذي ينـتج الاسـتعارة والبيـان والتصـوير بأشـكاله، وهـذا مـا يحللـه أيضـا(إيكـو Umberto Eco) قـائلا:« الخيـال (...)أنـه يكشـف، مـن خـلال الاسـتقراء، وهـي ميـزة لمفهـوم سـابق الّـذي كـان قـد شـهدت بالفعـل فـي تعريـف الاسـتعارة نحـن ذكرنـا مـرارا وتكـرارا. تقـديم فكـرة تحـت علامـة أخـرى يعنـي أن الفكـرتين لا تختلـف إلا فـي أنـواع الأشـياء، ولكـن فـي مسـتوى اليقظـة والألفـة. الآن هـذا لا يعتبـر الاخـتلاف علـى هـذا النحـو مـن قبـل أنهـا تنطـوي علـى بعـد فـارق بسـيط مـن معنـى لمفهـوم والخيـال الرمـز يمكـن عـزل وهمـا: عـرض فكـرة تحـت شـكل معقـول. هـذه سـمة غالبـا مـا يـتم اسـتدعاؤها الصـورة؛ ويقـول Fontanier[2] فـي حـد ذاتـه مـن الرمـز « إنـه يعـرض

---

[1]– **جميـل عبـد المجيـد، بلاغـة الـنص مـدخل نظـري ودراسـة تطبيقيـة،دار غريـب القـاهرة، مصر،1999م، ص.33**

[2]– **Pierre « Émile » Fontanier est un grammairien français né le 2 novembre 1765 à Neussargues (Cantal) et mort**

فكرة في صورة التفكير بآخر لجعله أكثر حساسية وتمثيلا »[1] والصورة هي نقل فكري لتفكير إنساني وإبداعي عاقل، ينبعث من يقظة لتآلف الموجود بين الحس العقلي الّذي ينقلها من سمة لسمة أخرى داخل الصورة، الّتي انبثق التفكير فيها في مؤلفات ابن المعتز (فصول التماثيل) الأنباري(التشبيهات)، الخالديان (الأشباه والنظائر).

تنظر البلاغة في تعميق المعنى، وتدقيق بنائه بناءً محكما، حيث يرتقي للغموض الموحي والإدراك الحسي لمجال الوجود وقيمة الموجودات هي دلالات لطبيعة المجتمع، وخواصه حتى يمكن الفن أن يحسن استعمال اللغة نحو بلوغ رؤية منسجمة بين المجاز والحقيقة « والبلاغة هي مرتقى علوم اللغة، وأشرفها فالمرتبة الدنيا من الكلام تبدأ بألفاظ تدل على معانيها المحددة، ثم تتدرج حتى تصل إلى الكلمة الفصيحة والعبارة البليغة، وقد قيل: " إن تكلُّم المرء بلغة ما فهو يحدد هويته الحضارية والإنسانية وإذا امتلك لغته حدد مركزه في المجتمع، فاللغة وإنْ كانت وسيلة للتعبير عن الفكر، فهي تمثل الفكر كله»[2] في هيئة ما تنتج ذاتية التميز، وتعمل على المفارقات بينها وبين النصوص الأخرى، وتوظيف ما يستدعي

---

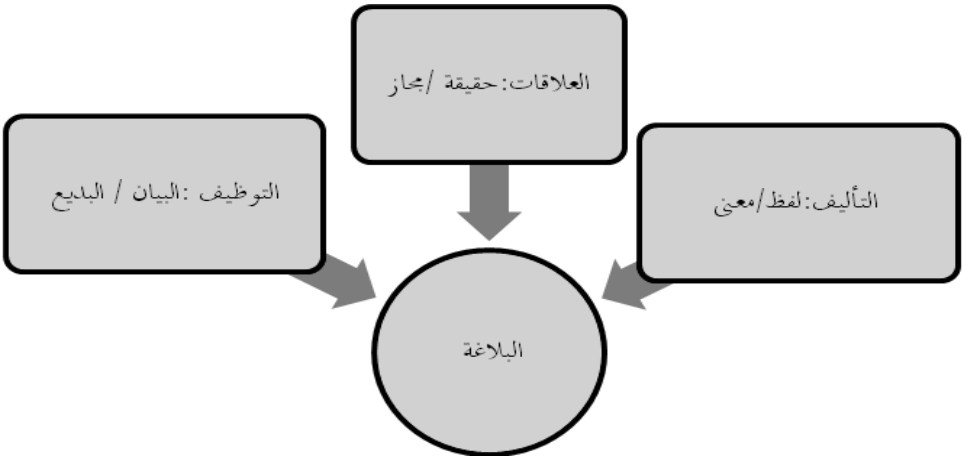
le 18 mars 1844 dans cette même ville, spécialiste des figures de style.

[1] – **Paul Ricoeur . La Métaphore vive L'ordre philosophique collection dirigée par François wahl aux Editions seuil. jacob .Paris.1975 p .82.**

[2] – **الخطيب القزويني (هو محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق)(، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع،وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، ط/1، 2003م، ص.3**

ذلك، ويسمح بترجمة هوية المنتج، والرواية عمل أدبي تتكاثف فيه الإيديولوجيات والأفكار، والمناخات الفلسفية، والخلفيات المرجعية، وهذا ما يجعل في البلاغة ازدواجية بين معطيات الأفكار وتخريجاتها، والقدرة الخيالية في تركيبها اللغوي ما يسمح لها أن تظهر ببراعة اللفظ الحامل للمعنى، وعمق تجربة معايشة الواقع في أقصى حدود المعرفة الغائبة عن القارئ.

تراهن البلاغة في النص على تعدد الوجهات، وترتقب المنتظر « أن البلاغة تنظر في أنواع العلاقات الثلاث الّتي تربط الرمز بالمعنى فتنظر في العلاقة الطبيعية في تأليف الألفاظ، ومحاكاة المعاني ...وتنظر في العلاقة العرفية في الكلام عن الحقيقة والمجاز وفي مطابقة الكلام لمقتضى الحال وفي الفصاحة ونحو ذلك ثم ننظر في العلاقة الذهنية في التشبيهات والاستعارات والكنايات والمحسنات المعنوية»[1] حيث تحمل على عاتقها شبكة العلاقات:



ينثني النص الأدبي في تراكيبه، على علوم البيان والمعاني، لكن تتكون علاقة تضافر في مركبات النص ويصبح الحذو خلف بلاغة النص وحدة تكوينية متصلة ومترابطة ومحتدمة في تأجيج براعة الممكن، وتعنى الشعرية في تأصيل

[1]– **تمام حسان، الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو: فقه اللغة البلاغة،عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2009م، ص .307**

ذلك تناهيا للشاعرية ولبلاغة الكتابة، ما يسمح بجاهزيتها « وهي صفة تعني التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص وبصيغة أخرى (...) وهذه الاستمرارية تتجسد في سطح أو ظاهر النص »[1] يستمر في كينونة علائقية تدوم حول ذاتية النص، ظاهرا أو باطنا، تنصهر جوازات الفعل الإبداعي والخامات الّتي تشحن بوضع الخيال ومخطط التخيل ويتأرجح الثابت إلى المتحول والمتحول لعناصر، تتباعد لتشتمل على الفواصل الترابطية في المسافة الجمالية « فالعلاقات الثابتة قد ألغيت وليس للكلمة سوى مشروع عمودي، إن الكلمة مثل كتل الصخر أو العمود الّذي يغوص في كلية المعنى والاستجابات والاسترجاعات »[2] هذه الكلية الّتي يضخ الخيال امتداده في التركيب النصي ليسقط الكمية المهيمنة والسلطة الباعثة للجمال البلاغي لعالم الوجود الفني.

فالوظيفة البلاغية تتأجج حين ينفصل المألوف إلى القيمة اللغوية وتفكيك المعيار، وترتبط الإيحائية في « مجموع الشحنات النفسية المتوارية في نص أدبي »[3] وهو ركيزة الفكر البلاغي والعلم بأنواعه البيان والمعاني، وعلم البديع حيث تصبح الشعريات تواصلا فطريا لإسقاط معالمها في جماليات « لأن الكلام البليغ نمط من التأليف وضرب من الترتيب »[4] وتستوفي إجراءات مقاربة للنص كمبدأ للتواصل الافتعالي بين ما يحفز الصورة على إيضاح المعنى وتفسير المتباين

---

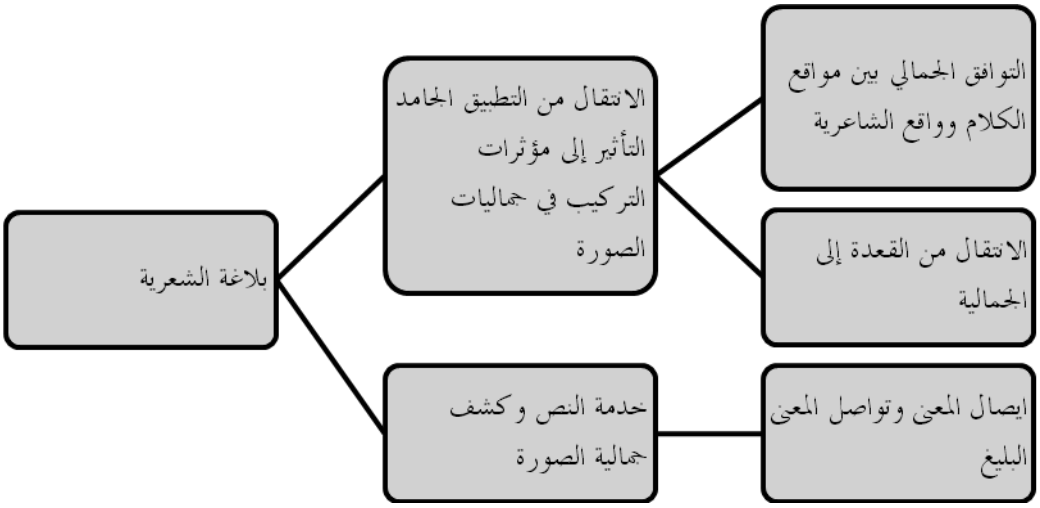
[1]- **جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دار غريب، القاهرة مصر، 1999م،ص.15-16**

[2]- **رولان بارث، الكتابة في الدرجة الصفر، تر محمد نديم خشفة،، مركز الانماء الحضاري،ط/1، 2002م، ص.63**

[3]- **أبو حمدان سمير، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، الدولية، بيروت، لبنان،ط/1991،1م،ص.7**

[4]- **علي بن خلف الكاتب ، مواد البيان، تح حاتم صالح الضامن،دار البشائر دمشق سوريا ط/1، 2003 م،ص.47**

لمنحنى التفكير الإبداعي تخيلا وإنتاجا خياليا، وعملية الكشف المتفحص لأسرار البلاغة الشاعرية الّتي تنعش مجال إيقاظ الحس النقدي برونق الفعل الإبداعي في شتى الجوانب:



وضع البلاغيون أربعة شروط لفصاحة الكلام[1]:

1 – سلامته من ضعف التأليف

2– سلامته من تنافر الحروف في الكلمات المتتابعة

3– سلامته من التعقيد اللفظي

4– سلامته من التعقيد المعنوي.

---

[1]– **حمد أحمد قاسم،، محي الدين ديب،علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني،المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان،ط/1 ،2003م ص.31**

تتآلف الألفاظ مع المعاني من أجل صنع الفرادة والتميز في طبيعة التشكيل الأنطولوجي للخيال الخلاّق لمساحة الدفق الفني، الّذي يسعى إلى خلق الكون المفترض تكثيفَ شعرية النص، وإدماج رؤية العقل المفكر الصانع للعلائق والمنفرد بتجهيزها لاقترانها على مستويات عالية من انتقاء الجودة الّتي يميزها القارئ والمنتظر من قابليتها لتطوير ذلك المجهز الخالق للدهشة والتعجيب واللحظات الحالمة الّتي تأسر ظنون المتلقي بها، لكن الشعرية في انفتاحياتها تبدأ بقراءة ميكانزمات ذلك التركيب المأخوذ على تعددية المعنى في مجال اللفظ، أو ما يربط نوعية اللفظ بما يحمل من المعاني، والأفكار، والمشاعر؛ الّتي تندرج في نسق تخيلي يحذو خلف قراءة الأشياء في الوجود وإعادة تجهيزها لهذا الغرض و« لتحديد اللغة الأدبية الّتي تتجلى في نظام العلاقات وتحمل اللفظ فيها وجهين (الظاهر والباطن)، فإن هذا يستتبع فكرة الرمز الّتي تمكن اللغة والصورة »[1] وإبراز هيئة العمل وميزته.

4- الحركة والسكون في فضاء الصورة:

تتمّ الحركة إذا سبق وجود ساكن، فتتخذ الفعل في تحريكه والصفة في الحركة، وفي انتقالنا للحركة والسكون وارتباطها بالفضاء، توجه آخر لاستراتيجيات الصورة المتفاعلة داخل النص كفضاء يمثل جزئيات متحركة تتخذ مكانها ودورها في مدرك جمالي وهنا نبحث عن العلاقة بين الفلسفة والصورة والوجود الّذي ينصب كمؤثرات انفعالية هامة في تركيب ما هو خفي ومستتر عن العمل ذاته.

4-1- الصورة والحركة في التراث العربي النقدي والفلسفي:

[1]- **حمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب،علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني،المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان،ط/ 1 ،2003م ص.31**

تقارب الصورة في التراث العربي، تعددَ الخطاب النقدي بين مفاضلة المعنى عن اللفظ أو العكس في ذلك، ورغم محايثة (عبد القاهر الجرجاني) لسابقيه ومعاصريه إلا أنه اِرتأى في نظرته جوانب اِختلاف بعد اِئتلاف، ومواكبة لتشفير منحى آخر، وهو تجاوز المفاضلة والارتكاز على عِلية التصوير والمحاكاة حيث تمثل الصورة شيئا مصنوعا، وترسم وجودها بفكر صانعها، وبتصور المتخيل صنعه من العقل المدبر لها، ويترجم(الجرجاني) بمحاكاة النماذج الفنية في حذو صنعتها وإبراز معانيها « اعلم أنه لا يصلح تقديرُ الحكاية في النظم والترتيب بل لن تعدو الحكاية الألفاظ وأجراس الحروف وذلك أن الحاكي هو من يأتي ما أتى به المَحكيُّ عنهُ ولابُدَّ أن تكون حكايته فعلاً وأن يكون بها عاملاً مثل عملِ المحكيِّ عنهُ، نحو أَنْ يصوغَ إنسانٌ خاتماً فيبدع فيه صنعةً ويأتي في صناعته بخاصَّة تُستغْربُ، ويأتي آخر فيعمل خاتماً على تلك الصورة والهيئة ويجيء بمثل صنعته فيه ويُؤديها كما هي فيقال عنه ذلك إنه قد حكى صنعة فلان وصنعته فلان والنظم والترتيب في الكلام كما بيّنا عملٌ يعمله مُؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها »[1] إن الصورة عند الجرجاني تقتضي من المعنى وجودا بلاغيا ومفاهيميا، واللفظ حامل لبلوغ هذه الغاية وارتباطها بمفاهيم ومسميات متواضعة عند غيره، وتلك القرائن المشتركة تشير إلى التَّشاكل المعرفي، والتَّماثل التَّواضعي لإسقاط المناسب من الإبداع الفكري في مساره التصويري الفني، ويركز على حركة ترتيب المعاني بتوخي الألفاظ الّتي تقاس بها الحركة وتنبعث من سكون التلفظ إلى مزايا النظم التأثيري.

---

[1] – **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه وخرج شواهده وقدم له ووضع فهارسه : ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية بيروت،2003، ص.349**

تشكل الحركة عند(الكندي أبي يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي «185هـ- 256هـ»): كخاصية أولية في آليات التصوير الفني، وفعلا قصديا يحققه التخيل في تنميط الصورة، وتقدير المشهد، غير أن التفكير في إنشاء الصورة لا يأتي في شكل جاهز ولا مواضع سابقة في مسلَّمات العقل وهذا ما تتجه إليه الفلسفة القديمة عند الفيلسوف الكندي وهو ينظر إلى « الحركة هي كمال المتحرك من حيث هو متحرك، هي كون المتحرك بالقوة متحرك بالفعل، فلابد للحركة من وجود المتحرك أوّلا .....وبما أن التغيير ينشأ عن حركة متقدمة عليه، فلا بد أن يكون قبل الحركة الّتي حدثت بها الأشياء حركة أخرى »[1] فكل متحرك له إسقاط جزئي في المخزون المصورة، وينتج حركة متنقلة من ثوابته الخام إلى عالم المعنى أو عالم التفكير في منحها رؤية متجددة ومخادعة ومفاجئة حتى ينتفع المرئي بمشاهدتها، وتسطير ماهية أخرى يتم فيها التعدد والنسبية، والمحظور في حركتها الأولى يخترق المادة في تشكيل هيولي يتجاوز المعطى الأول ليحقق بالقوة وبالفعل غاية أخرى:

عرف الكندي الحركة ارتباطا بقياس المتحرك، وتحقق شروط الانسجام، ومعايير الزمن الملائم «أولا : الحركة هي كمال المتحرك من حيث هو متحرك، يعني كون المتحرك بالقوة متحركا بالفعل، فلابد للحركة من أن يوجد المتحرك أولا، وكما أنه قبل الاحتراق لا بد أن يوجد ما يقبل الاحتراق(...)

[1] **الكندي (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي "185هـ - 256/805هـ - 875م) رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة،دار الفكر العربي، القاهرة،1950م ص.64**

ثانيا : يكون المحرك محركا والمتحرك متحركا إذا توافر شرط تقاربهما وهذا التقارب حركة فلو كانت الحركة الأولى حادثة لكان قبلها حركة فالحركة قديمة.

ثالثا : لا يمكن أن يكون تقدم وتأخر إلا إذا كان هناك زمان ولا يكون هناك الزمان إلا إذا كانت هناك حركة »[1] فالزمن مؤشر دافع لحركة الكائن وتغيراته، ولطي حقائق الكينونة وفي نفس الوقت إثباتها في كيفية تشخيص راهن هذه الترابطية الوثيقة بالحياة، والفن معا.

وتتفرع حركة الزمان والمكان في تصور (الكندي) بعلاقتها الدائمة مع الأجسام، « على أن الكندي كأرسطو يربط الزمان بالحركة، ويربطهما أيضا بالجسم فالزمان زمان جسم »[2]، وهذه النقلة في تفسير الزمن تداولها الغرب في تحديد الزمن في الرواية ومن ثمة تشكيل الزمن في الصورة، والفن كائن كغيره من الموجودات يتعايش مع ديمومة التلقي الدائم وعائد الجمال في باطن ما يحمل من ترسبات يتقاسمها طرفان في محورية الزمن الكاتب (المؤلف /المتلقي / القارئ) في ولادة متجددة، ونمو فرعي بين ما يتناص في النص والنقد والتلقي معا، يتكاثف التفاعل في المستويات الّتي تتصل بالنص كفن قائم على الزمن وزمنية التلقي تثير دوما حالة استمرار دائم « بأنها الفن القائم على الزمن، وتقابلها فنون مكانية أخرى كالرسم والنحت »[3] ويحدد (رولان بارث) الزمن ومركزيته في التغير والتحول « إن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤول إلى المعنى المعبر عنه في النص، وإنما هدفها هو تجميع للواقع وتكثيف له بواسطة الربط المنطقي لخلق عالم

---

[1] – **الكندي، رسائل الكندي الفلسفية،ص.64**

[2] – **المرجع نفسه، ص.72**

[3]– **Roland Bourneuf et Real quelle .L'univers Du Roman Presses Universitaires de France.1985.p.128**

الروايـة»[1] فـالمؤلف يرصـد جميـع الأفعـال والتراكيـب المزجيـة للواقـع، وكـذلك مـا يـدور فـي خليـة التركيـب الكلامـي والفكـري، والنسـبي كـأخلاق ورمـوز حضـارة، وانتمـاءات، وقـوانين تواصـل مـع الآخـر، كمـا يـثمن تجاربـه وتجـارب الآخـرين، والتركيـز علـى التحـولات فـي أي أثـر حيـاتي وثقـافي واجتمـاعي اقتصـادي أو سياسـي، فالعمـل الفنـي وزمنـه، يكمـن فـي الفعـل المتصـل بالموضـوع عنـد الكنـدي كحركـة تتجـاوز النشـوء، وتنشـطر « نظريـة الفعـل: يقسـم الكنـدي الفعـل إلـى 1- مـا يكـون تـأثيره فـي موضـوع قابـل للتـأثير، وهـو فعـل بـالمبنى العـام ولا يتحـتم أن يبقـى لـه أثـر محسـوس؛ لأنـه قـد ينتهـي بوقـوف فعـل فاعلـه مـن جهـة ولأنـه بانفعـال مـتقضّ فـي الفاعـل نفسـه مـن جهـة أخـرى 2- مـا يكـون مصـحوبا بفكـر، وقـد يتـرك أثـرا محسوسـا »[2] تتصـل نظريـة الفعـل بالفاعـل الّـذي يسـتطيع فهـم مـا يسـتكين حولـه ويثيـر حسـه المعرفـي نحـو الأشـياء، لخلق رؤية متقابلة، وتشكيل موضوع الرؤية، وحركتها نحو المؤثر.

تعريفات الكندي لرسوم الأشياء وقياسها:

الاختيار: إرادة قد تقدّمها روية ما تميزه

الكمية : ما احتمل المساواة وغير المساواة

الكيفية : ما هو شبيه وغير شبيه

المضاف: ما ثبت بثبوته الآخر

---

[1]– **Roland Barthes. Le Degré zéro de l'écriture ;ED des Suil. Paris 1953-1972.p.25-26**

[2] – **الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص.80**

الحركة: تبدل حال الذات»[1] تعريفات تميز مراحل تسيطر بهر سمم الأشياء ونقل ملامحها الوصفية، وجزئياتها الموصوفة، بجدلية الحضور والمناوبة، أو الحضور والإزاحة، فالرسم يقتضي تميزا اختياريا لكل ما يمكن الفنان من تشكيله، وتحديد كمية الشيء من خلال السيطرة على الكينونة وتسير مكوناتها حتى تنسجم، وتتشكل موضوعا بكيفيات المشابهة وغير المشابهة المقترنة بالمجاز والتشبيه، أما ما يضاف فهو بأخيلة الفنان ويكون المعنى الخفي، والموقف المنتمي للشيء، وتتقاسم الحركة تحولاتها داخل ذات الشيء بتغير محوري، وانتقال تبادلي من خواصه ليقيم توازيا في رسم المعنى.

تأثر (الكندي) بفلسفة (سقراط) و(أفلاطون) و(أرسطو)، في حدوث العالم المادي ومع أن الحدوث الكوني يرتبط بتكوين جينالوجيا Généalogie الخلق أو العودة للجذور الأولى، وأثر العناصر الأربعة ضمن الخلية الجيولوجية لتفسير الظواهر الطبيعية الّتي استند إليها الفلاسفة واشتد وقعها في فكر (غاستون باشلار) حين اشتغل عليها بوتيرة مكثفة، ومنحى غالب في إنتاج الأدب الفكريّ، وحتى تتمكن وضوحَ الرّؤية أكثر حول مجموعة من المفاهيم أولها بناء العالم حيث « يأخذ الكندي في بناء العالم المادي بمذهب أرسطو من بعض الوجود، ويخالفه من وجوه أخرى في وسط العالم هذه الأرض وما عليها من الحرث والنسل، وهي كرة ثابتة في مكانها وتحيط بها كرة من الماء على سطح الأرض وفي الطبقات الأولى من الجو، وتحيط بها كرة من الهواء، تحيط بها أخيرا كرة من النار، وهذه هي العناصر الأربعة يأخذ مكانها الطبيعي بحسب خاصيته الأساسية: الحرارة البرودة

[1] – **الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، ص.167**

أو اليبس أو الرطوبة»[1] وبواعث الفعل الخلاقة في شتى مجالاته أثارت بحث العديد نمن المفكرين والفلاسفة، أهمها جينالوجيا الأخلاق (لينتشه Friedrich Nietzsche«1844_1900») الباحث عن المعارف والأصول المتجذرة في الفهم الفلسفي، الّتي انبعثت منها الأخلاق بنقائضها وأثرها على الفن فيذكر« من جانب فنان كان يتوق بكل ما في إرادته من قدرة إلى الضد، نعني أن يدفع بفنه إلى أقصى ما في الروح من روح وأقصى ما في الحس من الحس»[2] في استنطاق قدرة الحس بالتجاوب مع الحس الخلاّق المتفاعل بالجمالية واللذة.

ينطلق(الفرابي أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي. «ولد عام 260 هـ/874م في فاراب إقليم تركستان وتوفي عام 339 هـ/950م») تصوره على الخيال باعتباره خزانة ما يدركه الحس، (المصورة) ويربطها بمدى تأثيرها في (القوة النزوعية) للمتلقي « ولذلك صارت الأقاويل دون غيرها تجمل وتزين وتفخم وتجعل رونقا وبهاء بالأشياء ذكرت في علم المنطق: فهذه أصناف القياسات والصنائع القياسية: وأصناف المخاطبات (...) في الجملة خمسة: يقينية وظنونية، ومغلطة، ومقنعة، ومخيلة »[3] حيث يولي للعقل تسير المدركات التخيلية،

---

[1] – **الكندي (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي(185هـ/805م، 256هـ/873م) رسائل الكندي الفلسفية،حققه وأخرجه :محمد عبد الهادي أبو ريدة،دار الفكر العربي،مطبعة الاعتماد بمصر، 1950،ص.59**

[2] – **فريدريتش نتشيه،في جينالوجيا الأخلاق، تر: فتحي مسكين،دار سناترا،المركز الوطني للترجمة، تونس،ط/1، 2010م، ص.139**

[3] – **الفارابي (هو أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي. ولد عام 260 هـ /874م في فاراب، إقليم تركستان وتوفي عام 339 هـ/950 م.)إحصاء العلوم،قدم له وشرحه وبوّبه علي بوم لحم، دار وكتبة الهلال،بيروت لبنان، ط/1، 1996 ص.43**

ويعزز تسيرها في التأثير على المتلقي حسب رغبة التلقي المنتظرة من الباثّ لها من خلال المؤثِّرات الّتي تستدعيها المخيلة، "التطهير" الناتج من عملية التأثير بطريقة إيهام الصور، وترميز الصور بالغاية الّتي يريدها المبدع.

والانفعال هو الحالة التخيلية الّتي تترك أثرها في المتلقي، وينظر (ابن سينا) في كتاب(الشفاء) ما « أنّ النفس يصح لها أن يقال لها بالقياس إلى ما يصدر عنها من الأفعال قوة وكذلك يجوز أن يقال لها بالقياس ما يقبلها من الصور المحسوسة والمعقولة على معنى آخر قوة»[1] لشيء هو عناصر تنتمي مؤولاته مسبقا في الصورة، والصورة تمثيل لانتماء الشيء لها، وكينونة الأشياء معارف لدى التصوير قبل ولوج الصورة مرحلة التفاعل النهائي، بين الخيال المنفعل(الحسي)، والخيال الفعال (العقلاني الخلاق) والتفرقة بين المعرفة الأولية الّتي تسبق التجربة والمعرفة والّتي تجيء اكتساباً، وتدرس الشروط الّتي تجعل الأحكام ممكنة، والّتي تبرر وصف الحقيقة بالصدق المطلق إن كان هذا ممكنا،. « كما تبحث نظرية المعرفة في الأدوات الّتي تمكن من العلم بالأشياء، وتحدد مسالك المعرفة ومتابعها، كما تدرس طبيعة العلم بما هو كذلك، وتهتم بمعرفة اتصال قوى الإدراك بالشيء المدرَك، وعلاقة الأشياء المدركة بالقوى الّتي تدركها»[2] والإدراك فعل قويّ يتحلّى بالإرادة.

---

[1] – **ابن سينا،(أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي ابن سينا (370هـ-427هـ))، الفن السادس من الطبيعيات من كتاب الشفاء القسم الأول Pdf/Edition Du Patrimoine Arabe et Islamique Paris 1988 ص.10**

[2] – **توفيق الطويل، أسس النظرية الفلسفية، دار النهضة المصرية، ط/3، 1958م. ص22**

يشِير(ابن رشد أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد 520هـ/ 595 هـ يسميه الإفرنج Averroes) واشتهر باسم ابن رشد الحفيد» إلى الخلفية المرجعية الّتي تتشاكل منها الصورة الفنية في ذهنية مُبدعها، وقد أثار قضية القدرة العقلية الهيولانية العاملة على فهم المحسوس وتقبل المعاني الخيالية، ويحدد انتقال التجريدي للصور الخيالية من هيولاتها إلى معقولات، بالمطابقة الّتي استثمرها من عناصر ابن سينا، (التشبيه) وهو جوهر العملية الّتي تحظى بالتغير المتطلب من المعنى بشكل معرفي للتوافقات الّتي تستجيب لأفق اكتساب تلك النظارة المحققة على صفحة العمل وتختلف المعاني باختلاف النتاج العقلي، للمنتوج التخيلي للصورة، ويضيف مفهوما جديداً للتخيّل وهو اللّحن والوزن « وكما أن الناس بالطبع قد يخيّلون أو يحاكون بعضهم بالأفعال.. إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخيل.. والصناعة والمخيلة أو الّتي تفعل التخيل ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية»[1] من مرتكزات التخيل: التخير في توظيف الكلمة بما يجانسها، في شعرية تؤدي اللغة فيها حسن التأليف بعد خروجها من طبيعتها المألوفة عادة، وحركتها المؤلفة من دربة الصناعة والمحاكاة.

استلزم من (حازم القرطاجني حازم بن محمد بن الحازم القرطاجني ولد 608هـ /1211م وتوفي 684هـ /1386م) الولوج لعالم التفكير الإبداعي مثاقفة بالغة الذروة بمحاكاة الفكر "الأرسطي"، وبلغ منزلة كبيرة بين أهل عصره بعد سقوط

[1] – **ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن أحمد بن رشد" 520 هـ/– 595 "يسميه الإفرنج Averroes واشتهر باسم ابن رشد الحفيد)، تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي،، دار الثقافة بيروت، 1973 م، ص. 203.**

" قرطاجنة ومرسيه على أيدي القشتاليين 640هـ فارتحل العلماء والأدباء إلى بلاد المغرب، والتزم (القرطاجني) بقصر الخليفة الموحدي (أبي محمد عبد الواحد الملقب بالرشيد) حيث زخر بالثقافة والأدب والشعر، ثم انتقل إلى تونس حيث التحق بسلطانها (أبي زكريا الحفصي) الّذي كان مولعا بالعلم ومقدِّرا للعلماء وقد عيَّنه كاتبا في ديوانه، فانفتح على علومهم وفقهائهم ومفكريهم كالأندلسيين من أمثال ابن الأبار، وابن سيد الناس، وابن عصفور النحوي المعروف، وابن الرومية عالم النبات، وابن سعيد الأندلسي.

يمثل (حازم القرطاجني) الخيال تمثيلا مركبا من نظرية ابن رشد مع توظيف مصطلحات جديدة، لعملية تجلي الأفعال الأدبية، من خلال التّدرج في الحالات الّتي يندفع فيها المتخيل عبر الخبرات الحاصلة في الذهن «فالمعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان، عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم الخط، تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه»[1] تتحصل المعاني في خلية من الصور العالقة في الذهن،

[1] – **حازم القرطاجني (حازم بن محمد بن الحازم القرطاجني ولد 608هـ _1211م وتوفي 684هـ –1386م) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1986م، ص. 18، 19**

لكنها تندفع بفعل مؤثر في السامعين المتلقين، أمام المسارب التخيلية الّتي تُكوِّنُ جوهر النص وتحوُّلاته.

4-2- فلسفة إخوان الصفا وخلان الوفا في الصورة بين الحركة والسكون:

تُكوِّن الصورة مجموعة من التآلف والتعاقد المزدوج بين ما ينشطر في مكون الخلق الفني وبنائية التخيل في صياغة جمالية تتسامى وأثر الإبداع مع تأثير رؤية التلقي والتواصل، ومن هذا يصنف فلاسفة إخوان الصفا تراتبية فكرية تأملية في تجسيد الحركة وتثبيت مسار التحرك من سكونية العناصر البيوغرافية والفيزيولوجية المكونة إلى حد تجسيد «...الجسم الواحد يسمى تارة هيولى، وتارة موضوعا، وتارة صورة، وتارة مصنوعا، وتارة آلة، وتارة أداة، وإنما يسمى الجسم هيولى للصورة الّتي يقبلها وهي الأشكال، والنقوش والأصباغ وما شاكلها، ويسمى موضوعا للصانع الّذي يعمل منه، وفيه صنعته من الأشكال والنقوش، وإذا قبل ذلك سمي مصنوعاً، وإذا استعمله الصانع في صنعته أو في صنعة أخرى يسمى أداة الأداة في التفكير الفلسفي هي الشكل المنتهي في الصناعة فهي تحدد النوع[1]» وتقيس بالمصنوع نوع الصناعة الّتي تميز بين الجاهز والمجهز لصناعة تشكيل آخر ويتخذ من الصورة موضوعا ومن الموضوع صورة وهي أداة للجمال ولتحقيق فنية أداء الصورة، وتحقيق التوافق بين ما تدخره الأشكال ونوع المؤدى في وظيفتها، فإن كان لتحقيق النص السردي موضوع بحثنا فالفنان في صنعته يصقل بموهبته فنية التصوير، ونقل شاكلة من الأبنية الّتي تؤسس الجسم الهيولي المناسب لتحقيق قيم جمالية، فكرية، وخطاب تأويلي مع مختلف الرؤى، فالحركة تنتمي للجسم،

[1]- **عليوش عبود، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر ج/1 ،1992، ص.378**

وتحقق كينونة وجودية، والخطاب يتوافق وهذا المنحى من الفلسفة المحققة لذات القيمة، كما تتخذ الحقائق الفنية عدة مؤثرات تحقق هذا الطرح التأسيسي:

1- الانسجام:

تتحقّق الصّورة بانسجام عناصرها، وتوافق مكوّناتها، فالانتقال من المرئي إلى اللامرئي بحاجة لتلك المدركات « فإنه يقال لها هيولى لكل صورة تقبلها »[1] والقبول هو مجموعة المعطيات الّتي تتوافق وتثير جوانب المنفعة المتبادلة كغيرها من المحققات الّتي يضعها الإنسان في منهج حياته، وكحاصل مباشر لأي عمل ينتجه « فالمنفعة مثلها مثل الأهمية والدلالة عبارة عن ذلك الانسجام النهائي في الفنون ودون أية وسيلة أخرى تكون المنفعة بمثابة الأساس الكلي للفنون »[2] وارتباط المنفعة بالفنان هي ارتباط موجه نحو مقاصد تحمل الصفات والاهتمامات، واللغة والقيم الإنسانية المرتبطة بالتحولات الّتي يعيشها الفنان وسعة الخيال المحرك لأوجه التعدد (الجمال / الفن / الواقع) وسط مؤهلات الفلسفة الإستطيقية.

2- الحركة:

الكتابة فن يثير التحول في أوجه المعنى، وينسج من الأشياء حركة النص، ويستبطن منها خواص الأبعاد في شتى أنواع التفكير البشري، فالطبيعة والعمل الفكري متحدان دوما على السير نحو الحركة الّتي تميز الكائن في الحياة فلا يمكن مثلا تمثيل الخير بالسنبلة ذلك من قول الله تعالى : مَّثَلُ الّذينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللهُ

---

[1] – **عليوش عبود، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ص .378**

[2] – **G .Santayana .Reason in art .vol ;IV. In The Life of Reason .Charles Scribner's Sons Now York 1905. P :10**

يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاء وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ(261) الّذينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ ثُمَّ لاَ يُتْبِعُونَ مَا أَنفَقُواْ مَنًّا وَلاَ أَذًى لَّهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ(262). (البقرة:261، 262). حيث تتم مقاربة السنبلة بالإنفاق والقرآن الكريم هو النموذج الأسمى للمجاز والبيان والتمازج الروحي بالمادي، كما يتمعن الفنان الوجود مصورا في معاينة حركته ومماثلتها بالأفكار كما تراها الفيلسوفة الأمريكية (سوزان لا نجر "Susanne Katherina Langer")(1895-1985م) أنّ « الفنون تقوم بتجسيد الواقع الذاتي أو الخبرة الخارجية للطبيعة فتعليم الفن هو تعليم للمشاعر والأحاسيس»[1] هذه المشاعر الّتي تثير التغير والانتقال من حالة إلى حالة بتوفير أوجه المشابهة، وخاصية المقاربة، والحركة عند فلاسفة الصفا ستة أوجه « الحركة يقال على ستة أوجه : (...)، والتغير، والنُقلة، فالكون هو خُروجُ الشيء من العدم إلى الوجود أو من القوة إلى الفعل (..)، والزيادة هي تباعد نهايات الجسم عن مركزه، والنُّقصان عكس ذلك، والتغير هو تبدُّل الصفات على الموصوف من الألوان وأما الحركة الّتي تسمى النقلة فهي عند جُمهور الناس الخروج من مكان إلى مكان آخر، وقد يقالُ إن النقلة هي الكون في محاذاة ناحية أخرى في زمان ثانٍ، وكلا القولين يصح في الحركة »[2] والتسليم بهذه الفلسفة من منظور الكتابة ترافق مدى ينتج في السرد، ارتباط الحركة أولا بالنقلة وهو موضوع قارٌّ في الكتابة الّتي تعد انتقالا من الواقع إلى صورة فنية عن محتواه بتصور فكري، ودُربة تفكير تقتضي ممارسة في تشكيل البيئة، والجمال المأخوذ بمنطق العقل

---

[1] – **Susanne K.Langer.Philosophical Sketches .A Mentor Book .Mary Land.1962 ;P :84**

[2] – **عليوش مراد، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، قسم الرياضي والجسمانيات والطبيعيات، الأنيس سلسلة العلوم الإنسانية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر، ج/2، 1992م ص .100**

الفعال (الخيال) كما يفسرها (سانتيانا Santayana George 1863- 1952)« ولذلك فإن حب الجمال يجب أن يبرر وجوده ذاتيا، لا باعتباره أحد مكونات الحياة، بل يجب أن يتم تبريره على أساس أنه يبرر وجوده ذاتيا كما أنه يمثل التأثير الأساسي والسيطرة النهائية على الحياة»[1] هذه التغيرات الستة الّتي تحقق المعطى الفلسفي تبدأ من -1-خروج الشيء 2- تغير المركز(التحويل المركزي) 3- وتحوله من مكان إلى آخر 4- في زمان ثانٍ 5- يحدث التغير / 6- التبدل، وتبدل الصفات، ثم وسط هذه التغيرات التابعة للحركة يكون الانتقال عبر الروابط السببية الّتي يمارسها الفن.

ينتمي الفعل الحركي كجسر تواصل وهمي بين مدركات الفن ومحققاته، فلسفة إخوان الصفا ترى في الحركة النقلة (التغير والتبديل) على نحو ذلك: « اعلم أن الحركة هي النُقلةُ من مكان إلى مكان في زمان ثانٍ، وضدّها السكون وهو الوقوف والثبات في مكان واحد بين زمانين، والحركة تكون سريعة وبطيئة، فالسريعة هي الّتي يقطع المتحرّكُ بها مسافة طويلة في زمان قصير، والبطيئة هي الّتي يقطع المتحرّك بها مسافة قصيرة في زمان طويل وعلى سبيل المثال تعتبر الحركة والمتحركات »[2] السرعة والمسافة والزمن ومن ذلك يصمم غايته وهدفه في نفس الوقت تحدد مقاربة دائمة ومعاينة مستديمة بين جانبين من التوقع أو المشاكلة ما نجده في روايات (عز الدين جلاوجي) في رواية (العشق المقدنس) محاكاة بين زمن الطائفية مقارنة محادية لفترة حكم الأتراك أو نجدها في ملحمته الروائية (حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر) استحضارا زمنيا توافقيا بين

[1] – **G .Santayana .Reason in Art .Op.cit.P :183**

[2] – **عليوش عبود، رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، قسم الجسمانيات والنفسانيات العقليات، الانيس، سلسلة العلوم لانسانية، ج/3، 1992م، ص 320**

الحاضر والماضي، تصاميم تجل من المسافات الطويلة لحظة قصيرة تؤولها المحاكاة بين العصور، وانعكاس المتحرك بينهما من الزمن كوميض مشافهة وحوار دائم بين الحضارات، وفي مقاربة الناقدة (ريم الزياني عفيف) حول محورية المصمم تحدد جمالية التواصل كما يلي: « فالمصمم هو العين واليد الّتي تحاكي الواقع بالرسم وهو جسم يعاضد الآلة، وهو مُتخيل يتصور افتراضية منسابة، وهو فكر يترجم إرسالية وهو إرادة تبلغ خبرا وهو في كل ذلك إنسان شغوف بتقصي حيرته، لقد تجاوز انفراده ليصبح جزءا من الكل»[1] وبهذا يصبح المكان والزمان في تفاوت قياسي حسب جزئية التقصي، والحيرة الدافعة لإنتاج الفهم والمعرفة، وإبراز قدرة تخمين المبدع.

تتماثل دوما تفسير معطى الصورة بالحركة، والهيولة الّتي تحرك الجسم بعد أن يمثل الشكل صفته من الجسم الساكن أين تتجمع فيه خواص المتحركة في الفعل الفني، ما يدرجه (إخوان الصفا) في قولهم: « واعلم أن الحركة هي صورة جعلتها النفس في الجسم، بعد الشكل، وأن السكون هو عدمُ تلك الصورة، والسكون بالجسم أولى من الحركة »[2] فالجسم حامل للحركة « الجوهر/ السكون» وما نواته إلا ألوان تبرز اختلال المادة الخام بالمتحرك، وتحولها لعائد جمالي في الكتابة الفنية «الجوهر/ الخيال/ الحركة /المتغير (ينصب في الوضع) والمقصود بالوضع إنما هو الترتيب فالكثير من المعاني تستحسن من أجل الترتيب وكذلك النقوش والكتابة والحروف وكثير من صور المبصرات إنما تستحسن وتروق من أجل تأليف

---

[1] – **مجموعة من الباحثين و الأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات تجارب رهانات، إشراف أم الزين بنشيخة المسكيني، ص.422**

[2] – **مجموعة من الباحثين و الأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات تجارب رهانات، إشراف أم الزين بنشيخة المسكيني، ج/2، ص.102**

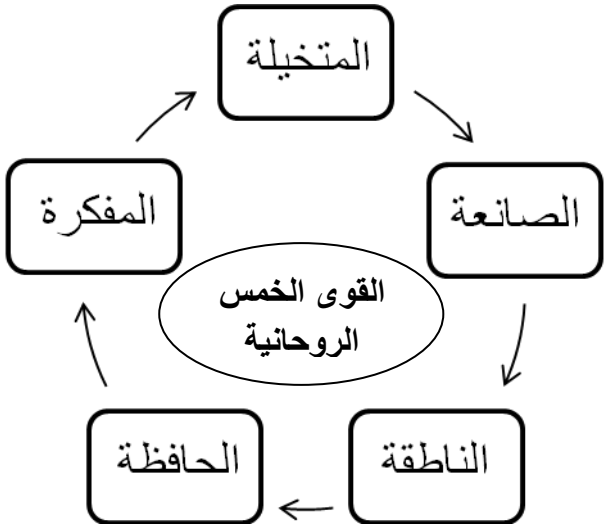
أجزائها وترتيب بعضها عند بعض»[1] يقتضي الترتيب عند(أبي علي الحسن بن الحسن بن الهيثم 354هـ_965م /430هـ_1040م) في الإدراك البصري الحامل لتأليف الأجزاء وترتيب ما يلائم الشكل، هذه الفيزيائية الّتي يحملها الفنان وهو يصوغ قدرا من الحس الجمالي، وبصيرة التميز بين ما يروق الحس ويوافق التأليف، يثير السكون السابق للصورة والملازم للجسم قبل الحركة يتخذ انتقالية التغير من الثابت إلى المتحول في مناطق تحوله (الذات / الموضوع)(المساعد / المعارض)، (المرسل / المرسل إليه) حسب النموذج العاملي(لغريماس Algirdas Julien Greimas 1917-1992) ترقن خطاب السرد الروائي بهذه الثنائيات الّتي ترصد حركة (السكون/ الجسم) (السكون معارض/الصورة الحركة ناقلة) و(الحركة/ الصورة) الّتي تمثل قناة تواصل بين اللامرئي والمرئي بين الخيال المنفعل بالواقع وتخيل المتلقي لواقع فني مترف بالفلسفة والمغامرة نحو جوانب خفية خلف حركة الصورة أو صورة الحركة.

فيمثل(إخوان الصفا) هذه القوى « أمّا القوى الخمس الروحانية فإنها كالمتعاونات في إدراكها رسوم المعلومات، وذلك أن القوى المتخيلة إذا تناولت رسوم المحسوسات كلها وقبلتها في ذاتها كما يقبل الشمع نقش الفصّ، فإن من شأنها أن تناولها كلها إلى القوة المفكرة من ساعتها، فإذا غابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها بقيت تلك الرسوم مصوَّرة روحانية في ذاتها، كما يبقى نقش الفصّ في الشمع المختوم مصوراً بصورة روحانية مجردة عنت هيُولاها فيكون ذلك لها كالهيولى وهي فيها كالصورة»[2] إذا تأملنا إلى ترتيب نستخلص دائرة هذه القوى:

---

[1]- **الحسن بن الهيثم، كتاب المناظر، حققه وراجعه على الترجمة اللاتينية :عبد الحميد صبره، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت، 1983م، ص.309**

[2]- **عليوش عبود، إخوان الصفا وخلان الوفا، ج/3 ص.48**



المنطق الفلسفي عند إخوان الصفا ينصهر في الطبيعيات وما ينبئ بحركة وجودية، انطبعت في تفسير كل حركة تنقل الأجسام في مهب التحول، بمبدأ المشاركة بين السكون والحركة في مرونة الصلة التركيبية، والكيفية الّتي تنتج فيها التحولات والنتاج الدائم على الممكن، والمؤلف حول الممكنات الخاضعة للتركيب.

4-3- الحركة وخطاب الصورة عند ميشال فوكو:

تبرز أيضا (ميشال فوكو Foucault Michel 1926-1984) في كتابه جينالوجيا المعرفة تصوير لمعملية صناعة الخطاب وتصور الفعل الجمالي بين الواقع والفن في صورة الذات الّتي تنتمي إلى نص قبل الكتابة، وتساهم في إنشاء النص وتقاسمه الهوية بما يدعوها اللعبة الّتي يتقنها الفنان في تركيب المعنى، وإخفاء الظاهر منها في الصورة « يقوم التعليق بحصر مباغتة الخطاب، عن طريق لعبة الهوية، وصورة الذات، كما أن مبدأ المؤلف يقوم بحصر تلك المباغتة عن طريق لعبة الهوية الّتي تتلبس صورة الفردية وصورة الأنا »[1] يتركب

[1] – **ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط/2، 2008م ص.17**

فعل الكتابة بقدرة المؤلف على توجيه ذاتيته، وملامسة الصورة بمعارف تشمل مواضع الإتقان، في ضبط كل ما هو مباغث، وطارئ، وغالب في نفسيته، نقلا لآخر يتمكن تحفيز ذوات أخرى داخل النص، وتفاوت الخطاب بين رؤى مختلفة كما يقول في نفس الصفحة « ليس الفن Discipline حصيلة كل ما قيل من قول صادق في حق بعض الأشياء»[1]، مما يجعله تركيبا أو إعادة إدماج الأشياء، أو تفسيرها فنيا كما يمثلها بعلم النبات والطب أنها مفاهيم مجازية مبنية أيضا على الوظيفة والفيزيولوجيا، وتغيرات المعرفة عبر التاريخ، لكن الأدب بصدقه وكذبه هو معرفة متنامية ومفتوحة.

تقيم الصورة في الخطاب مجموعة من التصنيفات والأنواع المتناغمة في صفوة السرد، فتجتمع اللّغة والبلاغة والذهن الّذي يمزج الأشياء والمكون الخطابي في إنتاج المضمر والعميق، ومكاشفة العالم بصور جديدة وحديثة يحددها العقل بارتباط فني نحو مقاربة حقيقية أو مجازية في أنواع الحكي، لكنها تتفحم مع سياق النص لتكسر التعالي التجريدي، قد تكون عميقة ومضمرة؛ لأن قربها ناتج عن قوة صلتها بمحددات الجنس الروائي وسياقه النصي، فالأفكار قد تحمل معانيها مواقف الشخصية وتجسدها مصائرهم الدرامية من دون أن تجد طريقها إلى التجريد والحكمة المتعالية ولكن ذلك لا يتم إلا حين تكف تلك الأفكار عن أن تكون الصور القريبة مقولات عقلية محض وتنتسج في حيوية سياقات النص التكوينية »[2] ومنهجية الصورة هي تصميم العلاقات الروحية والمادية، وإعادة تركيب ما تثمر

---

[1] – **المرجع نفسه، ص17**

[2] – **عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، تقديم محمد أنقار منشورات مركز الصورة، المغرب،ط/1، 2009م، ص .168**

عنه المواقف والتحولات، فالتكوين داخل النص من أهم مؤشرات تحقيق غايات الفن.

4-4- كينونة الحركة في الصورة الزمانية والمكانية عند باشلار:

يتعمق غاستون باشلار في فينومينولوجيا الخيال، ويصف التكوين الفيزيائي للإنسان وأثر ذلك، ويبرز الخلق الفني كقوة تفرزها النفس ذاتها، بإضافتها إلى الأشياء الّتي تصنع منها الجمالية، كما يقارب بين الذاكرة والتجارب الحياتية استثمار يقوم به الفنان لإسقاطها على ذاكرة الجماعة « إن القارئ الّذي يقرأ الحجرة يضع الكتاب جانبا ليسترجع مكانا ينتسب إلى ماضيه، أنك تشعر بأنك تود أن تروي كل شيء، عن حجرتك وأن تثير اهتمام القارئ بنفسك في حين أنك فتحت بابا حلم اليقظة إن قيم الألفة تمتلك جاذبية (...) يصبح بيت الذكريات معقَّداً سيكولوجيا ويرتبط بزوايا أركان العزلة »[1] وهو الاشتراك الروحي بين مرجعية استرجاع الزمن، واكتمال المعاني بمشاعر مشتركة تعيش اللحظة الجمالية وتنتج الذاكرة الجمالية معها.

يهتم باشلار بالتحليل النفسي، الاقتراب إلى الروح والتركيب الفيزيولوجي لها، بالعناصر الكسمولوجسة للكون (الماء / النار / الهواء/ التراب) واستعماله لهذه القوى كما ينظر إليها في كتابه (التحليل النفسي للنار)، و(شعلة شمعة)(أحلام اليقظة) وقد ركز على القيم اللاواعية في التحليل النفسي « اللاوعي الاعتيادي يعرف كيف يكيف نفسه أينما حل، ويأتي التحليل النفسي لمساعدة الوعي المخلوع الّذي أزيح من مكانه بخشونة ولؤم، لكن التحليل النفسي يضع

[1]- **غاستون باشلار، جمالية المكان،ترجمة غالب هلسا، دار مجد، بيروت لبنان، ط/2، 1984م، ص.43**

الإنسانية في حركة، أكثر مما يبقيها في حالة سكون، إنه يطالب الإنسان أن يعيش خارج مقصورات اللاوعي ويقتحم الحياة وأن يخرج من ذاته، ومن الطبيعي أن يكون هذا فعلا صحيحا؛ لأن علينا أن نعطي مصيرا خارجيا للإنسان الداخلي، ولنتوافق مع هذا الفعل الصحي للتحليل النفسي علينا أن نقوم بمسح لكل الأماكن الّتي دعتنا للخروج من ذواتنا »[1] يراهن (باشلار) في مؤلفه (حلم اليقظة) وبطريقة ما ينجز إستراتيجية لتفسير الحلم وازدواجية الخطاب الفني اللاحق أو المنبعث منه « عندما نرقد في مياه النوم العميق نعيش أحيانا دوامات إنها أحلام مؤقتة أحلام مسكن، وليست أحلام دائمة (..) والمحلل النفساني لا يستطيع تفسير هذه الأعماق إنه يعتقد أنه يستطيع تفسير الثغرات دون أن يهتم بهذه الثقوب السوداء الّتي تقطع خط الأحلام المسرودة هي ربما علامة غريزية الموت، الّتي تعمل في أعماقنا ظلماتنا »[2] يصور الأحلام الليلية وتُخوم النائم لدوامة من المعطيات، أحدثتها جوانب الحلم دُون المساس بانعكاس فكرة الموت الّتي يعيشها الإنسان أثناء نومه فارتبطت عند (باشلار) بالثقوب السوداء العميقة والمتناهية لعدم تمكُّن المحلل النفساني من رصد دوافعها، فربط نسبيا حقيقة الموت والظلمة العاملة في عمق النفس الإنسانية، وقد يخفي كنهها النائم، فتكون صورة مشكلة عند الفنان؛ لأنه يبحث عن استمرارية معانٍ ومضمون يتخطى به حدود واقع، أو يعيش واقعا يرفض التصريح عنه، أو يغرز تلك الخفايا والأفكار المرجأة، ووصفها ونقلها نقلا حرا بالكتابة الّتي بدورها رهان دائم مع الغائب والمستتر.

---

[1]- **المرجع نفسه، ص .40**

[2]- **غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، تر :جورج سعد، مجد المؤسسة الالجامعية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ط/1، 1411هـ -1991، ص.127**

من جهة أخرى وحتى يقترب من مدونته(حلم اليقظة) يتجاوز الحلم الليلي لعدم ثباته وبعده عن الواقعية الّتي يمكن فحصها، وهو يبحث في عزلة الكائن مع تأملاته الشارده والحالمة، وهو يستجمع رؤية، ويركب حلما من نفسه، ويفرق ذلك بتحليل دقيق « فبينما حالم الحلم الليلي هو ظل فقد أناه moi Son، فحالم التأملات، إذ كان فيلسوفا قليلا، يستطيع من مركز أناه الحالمة أن يصيغ الكوجيتو، وبتعبير آخر أن التأملات هي نشاط حلمي، ما يزال فيه بصيص من الوعي إن حالم التأملات الشاردة هو حاضر في تأملاته فحتى حين عندما تعطي التأملات، انطباع الهروب خارج الواقع، خارج الزمن والمكان، فإن حامل التأملات الشاردة يعرف أنه هو الّذي يتغيب، – هو بلحمه ودمه الّذي يصير (فكرا) شبح الماضي والسفر »[1] حين تفقد الأنا طبيعتها المادية، وتنثر روها في شحن طاقة الخيال نحو استقطاب عناصر الجمال، وقيمه، وتكوينه، وأسسه، وركائز الحلم المنبعث من الحضور والوعي الجزئي، يوجه عينات من الكفاية وتحديد هيئة المكان والزمان والرؤى، وتبرز الذاكرة كمعين في تحليل الانتقاء، وانسياب التخيل كطاقة خلاّقة.

4-5- حركة التصوير الفني عند السيد قطب:

يتخذ السيد قطب من المقدس (القرآن الكريم) فاتحة دراسات للتصوير الفني في تخصيص المشهد وتعميم الحركة نسبها حسب دراسة (صلاح عبد الفتاح الخالدي) إلى التخييل الحسي المنبعث في خمسة ألوان:

- تخييل بالتشخيص
- تخييل بتوقع الحركة الموالية
- حركة متخيلة ينشئها التعبير

[1]–**غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص.131**

- حركات سريعة متخيلة
- حركة الساكن[1]

ويعد التصوير الأداة الفضلى في تفسير أسلوب القرآن الكريم، والمظهر العام والمستوفي لإبراز إعجازه، وتمثيل براهينه، وسياقاته « إنه يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية كما يعبر بها عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، ثم يرتقي بالصورة الّتي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة »[2] والتساؤل المستمر حول هل الصورة تعبير أم أن التعبير صورة ؟ وفي طرفي السؤال لا يوجد حسب(السيد قطب) تعبير بلا صورة، وفي منحى هذا تشحن بالحوادث المحسوسة، وزخم المشاهدة حتى تنفعل بدورها مع الطبيعة، وترصد مكانها في الحركة السيميولوجية داخل النص وخارجه « فالنص أكبر بكثير كونه خطابا(..) ومن هنا نجد تعريفات المحدثين للنص توغلت في أعماق النص لتبرز جملة من الشبكات المتعالقة الّتي تظهر بنسب متفاوتة حسب الفضاء الّذي يتفاعل فيه طرفا الخطاب «الباث/ المتلقي»[3] وما دام المعنى مرتبطا دائما بالحركة، في توزيع أجزاء الصورة وفي نفس الوقت تناسقها وتناسبها، ويلزم

---

[1] – **ينظر صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية،دار الشهاب باتنة، الجزائر، 1988م،.411**

[2] – **السيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق،القاهرة، مصر، ط/17، 2004، ص .71**

[3] – **بن جلول مختار جامعة ابن خلدون، علاقات الألفاظ وآثارها في بناء الخطابات داخل النص الواحد، مجلة الباحث، في الآداب واللغات، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن مخبر الدراسات النحوية و اللغوية بين التراث والحداثة،جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر، العدد/2، نوفمبر 2015م، ص.79**

أنواع التخيل الحسي الخمسة الّتي ذكرها (السيد قطب) بالتشخيص الواعي، والتسرب الذهني من الخيال نحو الواقع، وما تدمجه الوقائع لتكون هدفا تعود له الصورة بعد إدراك الحقائق وتفحصت مصدرها، ترسم المنحنيات المباشرة نحو الفن حتى يكمن الوجود المرئي لا مرئي، يكشفه الحس ويتأثر به ثم يعيده في الذهن، مختلطا متمازجا مع التأثيرات الوجدانية الخصبة.

تعد الصورة في القرآن الكريم، نموذجا إعجازيا وفي نفس الوقت النموذج الّذي يفسر جميع قوانين الصورة والحركة، ودالا على معانٍ ضخمة « إن القرآن يرسم صورا ويعرض مشاهد فينبغي أن نقول: إن هذه المشاهد وتلك الصور يتوافر لها أدقّ مظاهر التناسق الفني في ماء الصورة وجوّ المشهد وتقسيم الأجزاء وتوزيعها في الرقعة المعروضة »[1] وما أضافه السيد قطب للصورة هي مزايا الحركة وقياس الحسّ التخيلي المواكب لنشوئها، باختلاف التراكيب، وأجزاء المركب، والتوزيع الملائم لانفعال كما نشهده في النص السردي الروائي حيث نجد هذه المتموجات الانفعالية من خاصية إلى أخرى يمزجها المؤلف حسب حركتها في الفعل والتشخيص الفعلي للمظهر الفني.

الصورة ليست فقط إسقاطا نموذجيا للمشاهد، أو إعادة تشكيل فني هي توتر دائم وحركة تثير كل الموجودات الفعلية والفكرية والتصورية، كما تحمل فلسفة أجسام تنتقل من سكونها الخام في مجرى الكون إلى طبيعة أنطولوجيا تترجم هالة الملكة الّتي تعنى بتطورها الدائم، وديمومتها المصاحبة للزمان والمكان، والبلاغة هي تطور مستمر ومساهم في التصوير، وفعل خيالي يدعو لبلوغ شعرية السرد، وسرد الشعرية، في تبادل مرآوي يؤسِّس بصفة عامة، بين الضمنيات الدلالية

[1] – **السيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص.114**

والتداولية لأفكار تحاكي طبيعة الإنسان بصور فنية فتكون دائمة الوجود بوجوده، وتضع لنفسها نظرية جمالية لخطاب الصورة وصورة الخطاب.

الثّ+ـ~ـركيب السّردي
في
صورة الخطاب الرّوائي

التركيب السردي في صورة الخطاب الروائي:

توطئة:

يُحيل السرد إلى معطيات فنية، تتفرد بوجودها التركيبي، وتتميز بمجموعة من المتتاليات الّتي تنجذب نحو الخطاب لتؤسس فهرسة العالم، واحتفاءها بالوجود وخصائصه، والسرديات الحديثة أكثر تمعنا وخبرة في تجاذبها الفكري بين طرفي الخطاب والانكفاء خلف ما يحقِّق الرغبة الجامحة لاستمرار الصورة في تكريس كل نطاقات الإيديولوجية بالمعنى الفني، ويكون النص « في حقيقة الأمر خلقاً لواقع جديد من الزمان والمكان، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعه الخاص ولا تقع مفرداته في سلسلة طولية بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة، تستخدم حيل التقديم والتأخير (...) أن الصورة بأبعادها الثلاثة من مادة وشكل ودلالة»[1] ما يدعو للبحث خلف هذه المؤشرات بدءاً بالكشف عن كيميائية الصورة قبل نشوئها في النص.

تبني (الملكة / الكفاءة Compétence) درجة نضوج الفن في بلوغ صورة براعته، طالما تتجه التطورات الحديثة في المعرفة على منحى الكفاءات الّتي تنجز الخبرة وتعزِّز القدرة، والاستمرارية « إن هذه الملكة هي ما بين خطابية Interdis cursive بشكل بين: التلفظ داخل تشكيلة خطابية يعني كذلك التموقع حيال التشكيلات الخطابية المنافسة Interdis cours»[2] تتخذ كفاءة المؤلف

---

[1] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصُور القراءة، دار الشروق ،القاهرة، مصر، ط/1، 1997م، ص.11

[2] – دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون، لبنان، ط/1 ،1428هـ، 2008م، ص.24

موقعا في تسيير الاستمرار التشكيلي للخطاب، كما ينتظره المتلقي فتنعكس على يقظته ببراعة التأليف وعناية الإبداع بتمثيل الثقافة الجديدة للقارئ، والنظرة المُفَارِقَةِ نحو الحياة، والانفلات في ترجمة الأفكار الّتي تستطردها النفس، وتتنافى بداخلها، فالسارد الحديث متمكِّن بتوظيف ما يَلْفِت انتباه المتلقي بتغيير توقُّعاته وتحويل جذريٍّ لكلِّ ما يستكين في حسِّه وكأنّه يكتشف نفسه من جديد ويطلع على خفاياها الّتي تلازمه دون فهم غايتها، لكنه يجدها كامنة بمفاهيم أكثر وعياً وإدراكاً واقتداراً نحو معطيات فنّيّة تكسبُ قابلية توافق وانسجام ولذة تكتفي بجاذبية واستمرارية جمالية فائقة الأثر تهيمن عليها مؤثِّرات الحركة المتماسكة في محور تركيب ونسج النص.

تكمن شِعرِيةُ الحركة والسُّكُون في الفِعل السَّردِي، بصورة أعمّ تنفعل وتُتَرجِم حركة أفعال فنية، تُحَوِّل الواقع المعيش إلى واقع فني، وتحوِّل الكلمات الّتي نرصدها في تواصلنا إلى خصوصية جمالية نافذة في كل الأشياء المترسبة داخل الذاكرة، ورؤية تستنفذ من السارد خاصية متفردة نحوها، « في السرديات بصفة خاصة لا يجب أن تقتصر على نماذج الإبلاغ والأشكال أو المواضيع الموجودة بل يجب أيضا استكشاف نطاق الممكنات أو المستحيلات ودون كثرة الوقوف عند حُدود معيَّنة لا يمكن العودة لرسمها »[1] ما يثير في غالب القراءة شغف المتلقي في خضم جمالية النص، في تجاوز كل محدود يجعل ذلك التلقي مقصوراً برؤية زاوية تحدُّ من بلوغ أدبيته، وبلاغته مشافهة للتخيل والمتغيرات الّتي يرصدها الفكر المعاصر« تبعا لهذا الوعي الجديد لا تطمح الرواية إلى عكس واقع خارجي، أو نقل تجربة معيشة بل تطمح إلى الكشف على إمكانات الكتابة الروائية بوصفها

[1] – **Gérard Genette ,Discours du récit in figures 3 ,Edition Du Seuil ,France, 2007. P .425**

اشتغالاً على اللّغة والتخييل، ولكن هل يفضي هذا الوعي الجديد على اغتيال الواقع ؟»[1] يكون الوعي جاهزا في اشتغالاته وتسطيح الواقع الوجودي، وتعميق جوهره المحفز للوعي، والمسيطر على واقعية الجاهز لتفتيت خواص جاهزيته وابتكار العوامل الجديدة للاستغناء عن الوجود الفعلي ومعايشة ماهو مركَّب لكنّه لا يكسر إطار الكون إلا بتكريس اللّغة نحو إمكانية كتابة نص أكثر وعياً وتفسيراً للصورة بخلفية جديدة تفصل الخيال عن الرتابة الخارجية للقارئ، كما يهتم المؤلف (محمد تحريشي) في كتابه (الرواية والقصة والمسرح)- الفصل الثاني- بإبراز نموذج لدراسة المكوّنات الفنية، وخصائص أدوات الصورة، ثمّ يرسم انفتاح النص في مرأى القارئ عبر « متتاليات سردية تتوالد تبعا لترسم واقعا فنيا على القارئ أن يتلقاه وأن يتفاعل معه لإنتاج واقع آخر (...) في هذا وذاك من أدوات حداثية تمكّننا من الارتقاء إلى إدراك الأبعاد الفنية، والمرامي السيميائية لبنية النص السردية الّتي تعد إضافة نوعية للكتابة الجديدة في الجزائر»[2] ومن المثير مواجهة النسيج النصي في تفحيم خصوصية الكتابة، وآلية إنتاج النص وتوليده، من جماليات العنوان، إلى البنية اللّغوية للنص وتتطور الرؤية حول فعل الكتابة أو فعل اختراق الصورة من الْتِقاط مباشر إلى اختمارها في محلول ينضب بالمواد الكيماوية، المستفحلة في بؤرة توتر لوني ومزجي، وانتقالي(الواقع/ الخيال / الأداة / المكون/المتكون/الكائن) لتمثيل درجة (الانفعال/التوهج)، وخطاب يحمل من اللّغة (المعرفة الموسوعية /العلاقات الزمنية/السطح المكاني /الأفعال/ الفواعل/ النظام/الذاتية / السمة /

[1] – محمد بوعزة ،هيرمينوطيقا المحكي، النسق و الكاوس في الرواية العربية ،دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 2007م، ص.19

[2] – محمد تحريشي، في الرواية والقصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية، دار دحلب، الجزائر عاصمة الثقافة 2007م، ص.72-73

الموضوع / التضمين/ المؤول) وتتعدّد الخطابات في خطاطة اللّغة في رقن الخيال واقع ما يتوقع ما جسده السرد العجائبي، هو اكتناف المستقبل المجهول فعله أو الغرابة افتعاله، لخلخلة الرؤية، وتوجيه المنظور خلف السحر التخيلي في تجاوز جذري للواقع، واختراق منطق جديد تسقط فيه الرتابة البشرية، في استراق المستحيل حدوثه إلاّ في عالم الحلم أوالوهم.

تعاقبت الدراسات حول السرد، وانطوت على بلوغ نسبي لأسراره، وبنيته، وعلاماته وأساليبه، رؤيته خلف اللّغة، وسياقها المتمرس في مفاهيم حضارته، فالسيرة الذاتية والخطبة، والرواية والقصة والمسرح، والمسردية، صورة من صور التشكيل الجمالي للخطاب الواعي، والوعاء الّذي يؤكد انتشار السرديات وتنوعها والْتِحامها مع صور الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي هو تداول فكري خبير لإيقاظ القارئ الفطن، وإصرار المبدع على تجاوز الواقع بالمتوقع، والتشفير اللامتوقع لتأجيج المنفلت عن توقع القارئ كما فعل(واسيني الأعرج) في روايته (حكاية العربي الأخير 2084) ورواية (الفراشات والغيلان) لـ(عز الدين جلاوجي) و(تاء الخجل)لـ (فضيلة فاروق)، الّتي تُرْجِمَت للغة الإسبانية، هذه الكتابة الّتي تقف على مبدأ التّوقع، وإسقاط المفاهيم السابقة بالوضع الموازي للزمن حتى تكمن (خلخلة الزمن) بالنص المفاجئ خارج حدود ترقُّب القارئ.

يكمن الاختلاف في إحاطة الصورة المتكاملة للسرد عامة والرواية خاصة باعتبارها نموذجا سرديا أكثر اعتمادا على تداخل الأجناس الأدبية، والاختلاف الفكري، والتضارب الفلسفي الوجودي خلف نافذة المقروء، ومن ساحة لا متناهية تتجادل الآراء حول تعريف السرد أو الرواية فهل هو الحكي بما يماثل المحاكاة ؟ أو التمثيل لإستراتيجية الواقع بمحموله أم تحميل إستراتيجية فنية متوقعة؟ كيف يمكننا فهم السرد أو ترجمة آلياته؟ ما هي الرواية وأين موقعها وخاصيتها دون

الفنون الأخرى؟ وقد ارتبط الفصل الأول بالصورة حتى الوصول لحركة السكون في تشكيلها، ينبعث تصورنا نحو السّرد لتكون الصورة نحو الخطاب الروائي تتابعا.

1- السرد:

استند مفهوم السرد في المعاجم العربية، بالتتابع والترتب الفعلي للأشياء في سياق تتوالى فيه الأحداث العاملة على مراعاة النسيج، واتضح هذا في معجم الصحاح « فقيل سَرْدُها نسجها وهو تداخل الحلق بعضه في بعض (...) ويقال فلان (يَسرُدُ) الحديث إذا كان جيّد السياق له و(سَرَدَ) الصوم تابعه »[1] والتتابع صفة نظامية تقوم على بثّ الارتباط الضمني بين عناصر مختلفة ومتواشجة، وإذا ارتبط هذا التعريف التأسيسي بمفهوم المحكي عند (نادية بوشفرة) في السيميائية السردية " « تراعي التسلسل السردي وتأخذ في الحسبان العلاقات النّظمية المدرجة في السّياق والّتي تأخذ مسارا خطيا؛ لأنها خاضعة لمبدأ التجاور في التركيب ونهتم في القراءة الأخرى باستخراج وحدات التّقابل والاختلاف في علاقات التضاد، ذات الطبيعة الاستبدالية والّتي تقوم على مبدأ الاختيار»[2] حيث تعمل على محورين مبدأ التجاور (العلاقات المنظمة / مبدأ الاختيار العلاقات التضاد) وهي بذلك تنتقل من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدّلالية، والنص بدوره عاملا يشتغل بوازع فكري ولغوي وما بينهما يتشكل المعنى الذهني، من إخلال توازن اللّغة اعتمادا على مسارات

[1] – مختار الصحاح (الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي)،إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط 1986م، ص.124

[2] – نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، الجزائر، 2008م، ص.43

يؤسِّسها الخيال عند المبدع، في إثبات درجة من الدلالة العميقة المنثورة في النص السردي.

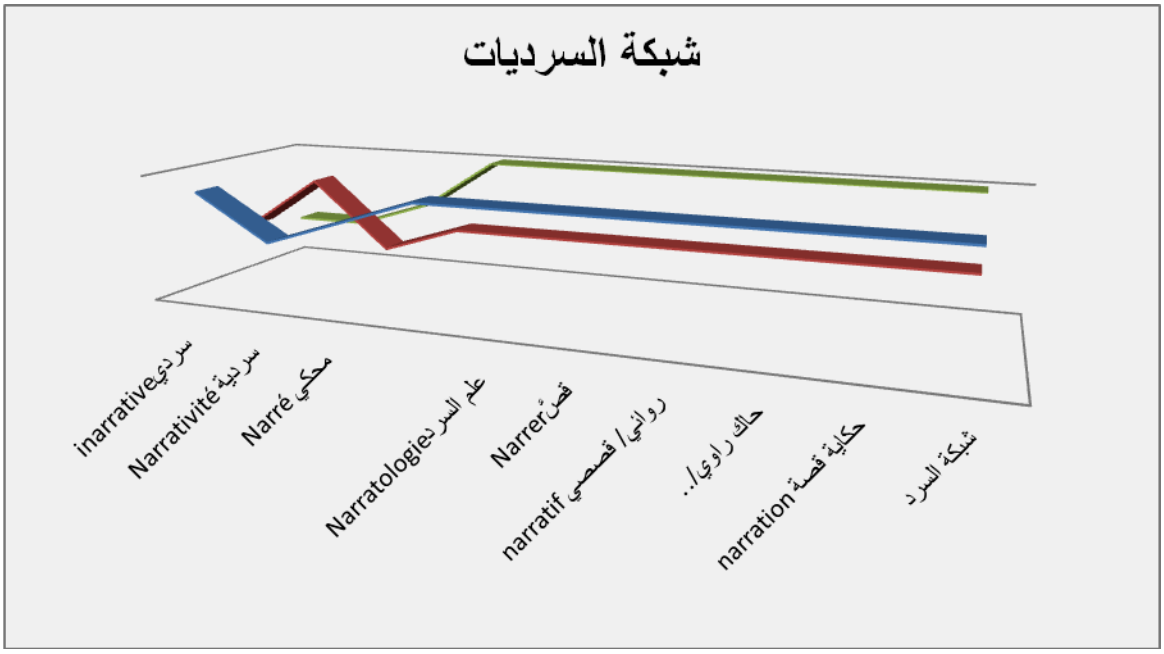
يتوافق السرد في برمجة مفاهيم للكتابة كمصطلح نقدي حديث، عرفته (آمنة يوسف) أنّه « نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية »[1] السرد عندها أيضا « شكل المضمون (أو شكل الحكاية) والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي حين يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع الّتي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار، لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، الّتي قد تقع في أزمنة بعيدة قريبة وإنما هو قطعٌ واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام الّتي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا ناجحا ومؤثرا، في نفس القارئ »[2] لتوضِّح بذلك الانقطاع بين مجموع الوقائع الحاصلة في ذهن المؤلف كالمادة الخام ، ثمَّ يُنظمها في مسار الحكي، ويسقط في محو التركّيب والتَّأليف ما يمكن تحقيق انتظام فني، باختيار المتوافقات الّتي تشكِّل السرد في مستوياته الزمنية والمكانية، بما يسمح بترتيب الأحداث، وتنظيم عقلاني لاستيعاب التَّدرج المنطقي المؤثر في تركيب الفن السردي.

ينتظم مصطلح السرديات في مخطط من الاصطلاحات الواردة في القاموس الفرنسي وتدور حول منهجية منظمة لدراسة السرد بمستوياته:

---

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط/2، 2015م ص. 38

[2] – المرجع نفسه، ص.39



(شرح المصطلحات [1])

ينـدرج مفهـوم السـرديات فـي البنيويـة الفرنسـية الّتـي تنظـر فـي اسـتقلالية المصـطلح، بمفاهيمـه ورؤيتـه وأبعـاده النظريـة والتنظيريـة الّتـي تراهـا الباحثـة (فرانسواس ريفاز)Françoise Revaz [2] :

«La narratologie n'a cessé d'être théorisée,‹d'Aristote à nos jours. Le concept de narrativité n'a vraiment émergé en tant qu'objet de recherche autonome qu'à partir des années

[1]– .Dictionnaire Nobel .Par C. Chidiac „Dar El KITAB EL HADITH „2011„P.553

[2]– Françoise Revaz est docteure ès lettres (linguistique française, Université de Lausanne), licenciée ès sciences de l'éducation (Université de Genève) https://www.unifr.ch/llf/enseignant/detail.php,pid

1960 avec le structuralisme français. C'est dans ce cadre théorique que l'ona commencé à s'intéresser aux récits non littéraires et non fictionnels»[1]

« لم تتوقف عملية التنظير للسرديات منذ أرسطو إلى يومنا هذا فلم يظهر مفهوم السردية، كموضوع بحث مستقل إلا ابتداءً من الستينيات 1960 مع البنيوية الفرنسية وانطلاقا من هذا الإطار النظري بدأ الاهتمام غير أدبي وغير خيالي »• تتجمع المصطلحات حول موضوع السرد حتى استطاع تكوين نطاق خاص به، وبتحديد استقلالية بفنيته، واهتمام نظري، استيطيقي لأكثر قابلية للإجراء والفهم.

كما يعرف(غريماس Greimas Julien Algirdas1917-1992)السرديات قائلا:

«On peut appeler narrativité une propriété donnée qui caractérise un certain type de discours, et à partir de laquelle on distinguera les discours narratifs des discours non narratifs .[2] »

« نستطيع تعريف السردية بأنها خاصية معينة تميز بين أنماط الخطاب وتمكننا من التفريق بين الخطاب السردي والخطاب غير السردي »• ومن خلال اختلاف أنماط الخطاب تبلورت مفاهيم السيمياء السردية عند (غريماس) لترسو في السيميائيات السردية الّتي تنضب فيها الدلالة كعامل يميز متناً عن آخر.

---

[1]– **Revaz Françoise, Introduction à la narratologie, 1ère édit., De Boeck ,Bruxelles, 2009,p.69**

[2] –**Greimas A. J., Courtés J. , Sémiotique : Dictionnaire Raisonné de La Théorie du Langage, Hachette Supérieur, Paris 1993, p247**

يوجه (محمد تحريشي) ملاحظته حول جنس الرواية وما تحظى به من أهمية مقارنة بالشعر في الوقت الراهن « تعد الرواية من حيث كونها عملا فنيا، أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالواقع لما تتوفر عليه من خصائص مضمونية تجعلها مؤهلة لتحظى بمساحة أكثر من الشعر في فعل القراءة »[1] وما يحقِّق حظوة الرواية فنياً استأنسه القراء في الوقت الحالي، واسترسل النقد في دراسته كجنس يحوِي طبقات من الأجناس الأخرى، وسعة اكتساب لغة تجعله بمرأى الجمالية، وصارت مضامينه ترصد الحضور الفعلي للراوي بحضور زمني مختلف ومؤتلف بينه وبين القارئ، ويصاحب المتلقي بترجمة الأحاسيس، كما يغدو في رسم صورة الإنسان بحالاته الّتي استعصى فهمها من قبل، إن وعي المبدع المعاصر بالفلسفة وعلم النفس وتشرّبه للعلوم والثقافات، كما يرنو في حوار الحضارات والعولمة وما ينثني في انفتاحه، وما يحققه كفكر واعٍ تمكن من نمذجة كيان إنساني، يتغلب دوما على كيان القارئ في تحقيق المعرفة، وإضافة الغائب، واستقلاليته نحو الثقافة والرؤية جعل السرد الروائي يتخطى القوانين، ويكتب عن قانونه الفني والفكري في شتى مجالات الحياة.

غولدمان يستدعي رؤية أخرى في مجال الرواية « إن مشكلة الرواية هي إذن أن تجعل مما هو في وعي الروائي تجريدي وأخلاقي العنصر الجوهري للمبدع حيث لا يمكن لهذا الواقع أن يوجد إلا وفق حالة غياب غير (مثَـيَّم) أو ما هو معادل لحضور متدهور وكما يكتب لوكاتش فإن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد

[1] – **محمد تحريشي، في الرواية والقصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر عاصمة الثقافة 2007م ،ص.9**

الّذي تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية »[1] حيث ما يدرجه المؤلف في متنه الروائي، يؤسِّس عالما لا متوقعا، ترتبط المعرفة عند القارئ بزخم من التساؤلات، وكساد من المؤشرات الّتي تحتاج للتنظيم والتوجيه نحو تَطوِير الذات وتَطوُّر المعرفة ذاتها في تكوين مفاهيم قابلة للاشتغال في عالم دلالي مفاهيمي وفكري في نفس الوقت وهو ما تحمله الرواية المعاصرة من ردات فعل، وبتوليف مجموعة من الإشكالات، وإبراز بعض الأبعاد الّتي ترتبط بالقراءة من حيث التقبّل لا من حيث التلقين، وكيف تشغل القراءة سلوك وفكر المتلقي.

يميز سعيد يقطين التحوّلات الإبداعية « نسمي الإبداعات الّتي تمّ التركيز عليها بأنها تدخل في نطاق النص والّتي أهملت تخرج من النطاق لتدخل في دائرة اللانص، ولا بد من الإشارة في هذا السياق إلى أننا نستعمل مفهوم النص استعمالا جديدا يخرج به عن الاستعمالات القديمة وما يمكن أن يوحي به في توظيفنا هنا هو أنّه يتجسّد من خلال النصية الّتي تجعل من إبداع لفظي درجة كبرى من الحظوة والقبول لدى التقليد الأدبي في حقبة من الحقب »[2] اهتمام السرد الروائي بالمضمون اللفظي الّذي يوازي المفاهيم السائدة وتطبيقها نصيا، لقصد سابق عن النص، دون الاهتمام بالوعي الجمالي الراهن والمتوقع.

2- الصورة والخطاب السردي:

---

[1] – L.Goldman : Pour une sociologie du roman. Gallimard. 1964.P. 33

[2] – سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط/1، 1997م، ص.51-52

تحمل النصوص السردية رؤية نحو واقعها، ودِقّة في فحص نواة المجتمع، واقترابها من التفكير الإيديولوجي، من أجل تحليل الفائض من الوقائع والحقائق، وتفسير الغائب عن مواجهة المُغلق والمُتخفي في تفكير الإنسان وسط تحوُّلاته الحياتية، وتحرير رغبات تسيطر على حرية المكبوت، والمتقوقع في ذواتهم الإنسانية خلف مستوياتها وطبقاتها، ومجال عقل يُفكر في نقل المشتت والحائر في ذهن الناس وحتى المفكرين والفنانين ذاتهم « فالجنس الروائي عالم متعدِّد من الخطابات والنصوص والأصوات، والمواقف والإيديولوجيات، المتنابذة»[1]وهذه الفوارق تصنع ثوابت الصورة الخطابية أو خطاباً حاملاً لصورة فكرية، خلف أحداث ومستويات للخطاب السردي فخلف البيان والتصوير المجازي بأدواته وآلياته، يقبع المركب والتركيب اللغوي من جمل وخطابات، تفي بتأليف ورصف ما ينتج الرائع بتقدير مؤلفه، ويتعالى عن المتداول،والمشترك ليؤسس صورة للخطاب العام من خلال رؤية الكاتب.

تشيد الكتابة عالما من التواصل الفكري والاتصالي باهتمام المتلقي فنيا وجماليا ومعرفيا وافتراضيا أيضا، « تشكل الكتابة اختبارا ونوعا من الركيزة إذ هي تبدِّد الظلمة الباطنية أين تحاك وتدبر، مؤامرات عدائية بهدف إجلاء تحركات الفكر، « تدوين الحركات الباطنية كسلاح للمعركة الروحية ضد وساوس الليل، بحسب القديس اوغسطين (...) الهيبومنيماتا Hupomnémata هي إذن من أهم أشكال كتابة الذات»[2] الحديث عن "الهيبومنيماتا يدفعنا لتأسيس مرجعية لمعنى

---

[1]– مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجمالية، نظريات وتجارب ورهانات، إشراف أم الزين بنشيخة المسكيني، دار كلمة، تونس، دار الأمان، الرباط المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط/1، 2015م ،ص.242

[2]– مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات ، ص .752

الكتابة أو لكتابة المعنى ،وهي كلمة إغريقية استعملها اليونان مذكرات أو دفتر ملاحظات حول مجمل المجالات الاجتماعية والأعراف السائدة، والمعتقدات، وهي تتجاوز الذاكرة لتقع في التأملات الباطنية والعميقة، « هي تلك المحامل أو المحاضن أوالمسانيد supports الاصطناعية للذاكرة والّتي تعود نشأتها إلى فترة العظام المشقوقة وورق البردي الفرعوني papyrus وصولا إلى الأشكال الجديدة كتابة الذات كمفاتيح USB clés والمدنات Blogs »[1] وقد تطور المفهوم إلى الكتابة الطبع في تكنولوجيا الانترنت الحامل لذهنية التطور والتوسع في ما يهم عالم الإنسان، ويتصل بحاجاته وتعلمه وبحثه في نفس الوقت، بطابع شمولي، «إن الهيبومنيماتا باعتبارها محامل للذاكرة هي أفعال كتابة للذات، أي أنماط في تكوين الذات وتشكُّلها «[2] ولعل الكلمة الإغريقية قديمة جدا إلاّ أنّ تفكير الإنسان برؤيته وكيف يُحوِّل مجالات تعايشاته لكتابة تكوين الذات باعتبارها كيانا لا يعمل منطويا على نفسه وإنما هو يستلهم وجوده لتحقيق أثر بلاغي يؤثِّر، ويترك بصمته، والصورة الّتي ينبغي فيها أن يكون ديناميكيا فاعلا، بابتكار آليات تفكير وتكوين مستمر.

3- النص ما قبل الكتابة شعرية السكون وتأصيل اللّغة:

يمكن للسُّكون في لحظة تبنيُنه وانثنائه في الاشتغال النصي، أن يكون حركة فاعلة وهو ينتج قرابة ألف ميل من الحالات الّتي تندرج في النص وتحذف، وحالات تتحول من لحظة لأخرى حتى يعتدل المسار الفني بداخله وما يستعين به الكاتب، والمؤلف في لغته، يحمل إمكاناته، وأفعاله الكلامية بصورة ترسُّبات خفية

[1]- المرجع نفسه، ص.753

[2]- المرجع نفسه، ص.754

تشي، وتندرج وفق سلم معياري يختار المؤشرات الدالة، والمثيرات المتأججة المتخفية تحت نبض المعنى، « عملية حيوية لا مرئية (...) أن هذا العماء المشع – وليس العدم– هو جداء عملية لا تعرف الثبات: الاختلاف إسراء مستمر في اللّغة، اللّغة إسراء مستمر في الاختلاف .»[1] حيث ينتشي المُنتِجُ وجوده، ويتيح لنصه التميز والتفرد في زخم المنتج، وتحقيق الجودة، وإثراء الجمالية الهيرمونطيقا « عندما ندخل في علاقة حميمة مع النص ندرك مقدار عمقه وكثافته، عندما نستمع بإمعان وإنصات إلى الكلمات الّتي ينطق بها النص عندما نحسن الإصغاء إلى لغة الأشياء الصامتة »[2] هي ما يغرز في توصيف خامات دقيقة، يترك مجالا واسعا لعالم مرئي يتخفى خلف الأشياء وهي تعيد تنظيم نفسها كمادة خام، تنشطر في شحنة المعنى المتعدد.

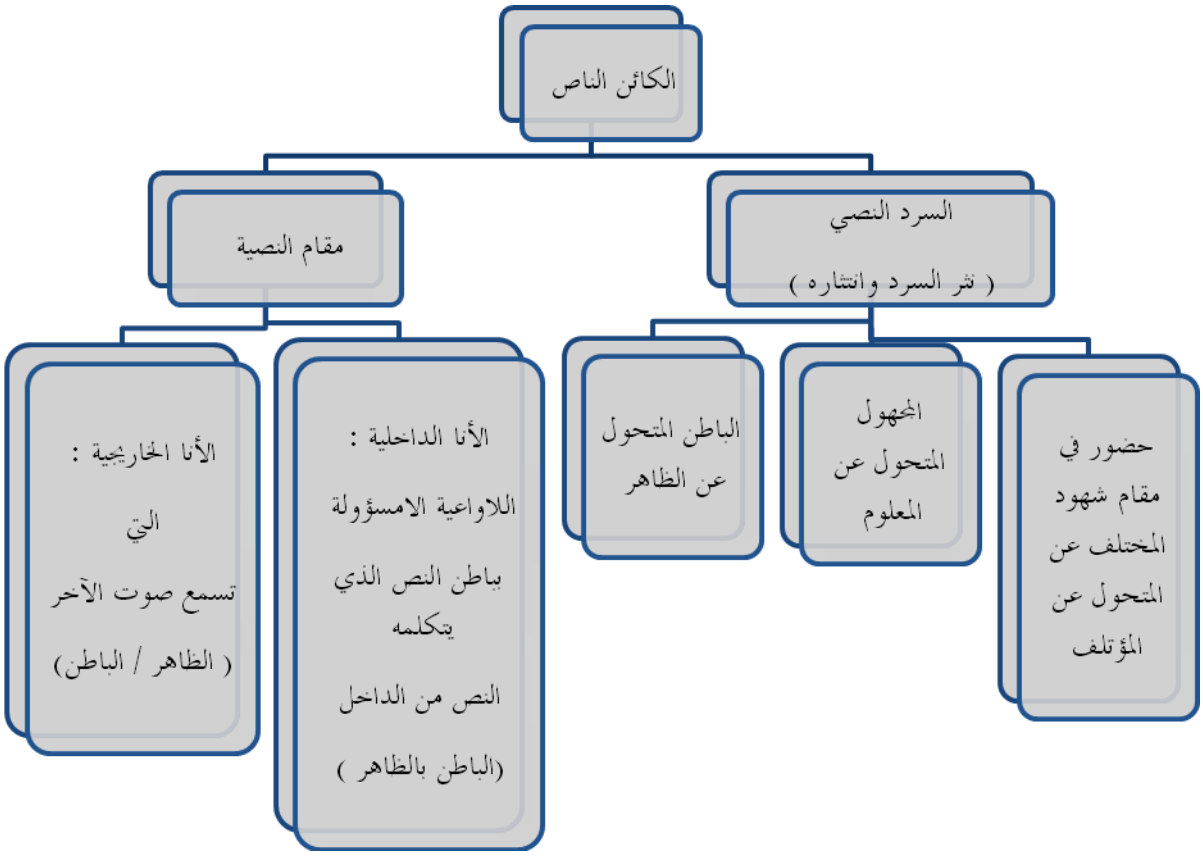
كما سماه (عبد الواسع الحميري) (الكائن الناص)[3] كما يفصل القارئ (فإن حضور الناص /القارئ في مقام الفناء)، ويعد جملة من السمات المقاربة للكاتب أثناء التأليف:

---

[1] – غالية خوجة، إيقاعات المختلف الأدب الإماراتي نموذجا، تشكيلية الفضاء الأدب الإماراتي نموذجاً، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2008، ص 7.

[2] – مليكة دحمانية، هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (10)، دمشق سوريا، 2008، ص 96

[3] – ينظر: عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط/1، 2008، ص,10



يتضح من خلال التصميم وجود تصميم قبل بلوغ الكتابة، وتكاثف فكري ودافعية كتابة، واحتواء خواص الأشياء بعد تمعّن عناصر اختلافها وتوافقها ودرجة تكاملها، يحدِّد قيمتها النصية، ويمارس تجربته الوجودية بكل اقتدار بما ترسب من مخلفات مشافهة ومشاهدة ووعي قرائي، ومن ذلك يكون الحدس قرينة منفعلة بالباطن والظاهر، ويلعب الخيال دور المهندس في فضاء التشكيل الخطابي، وتمثيل العلائق الإبداعية، ويساهم الحس في تحليل شفرات الكون وكينونة الإنسان المتواجد بداخله، ومزج خبرة التجلي داخل فعل الكتابة.

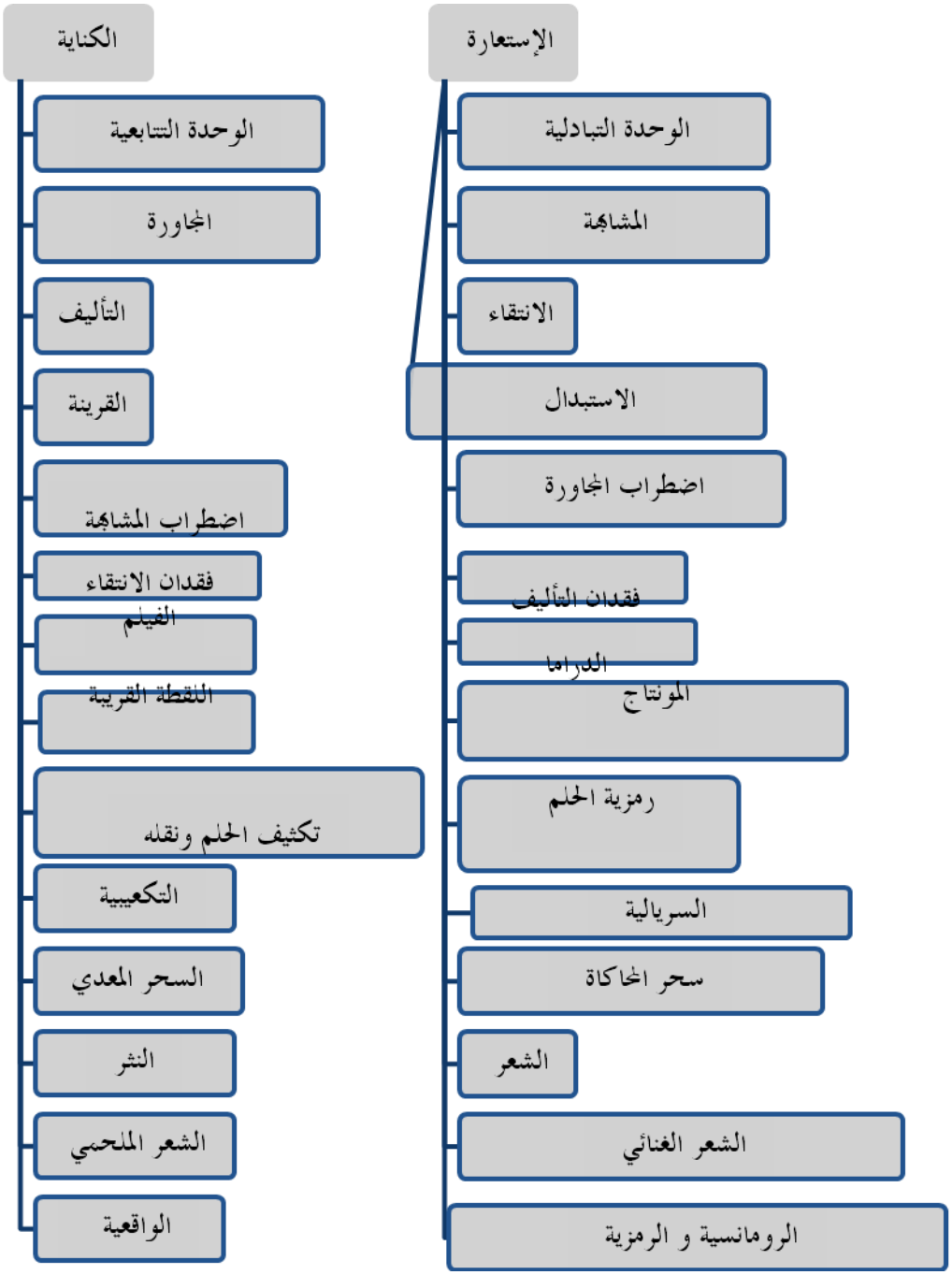
3-1- الإستراتيجيات النصية:

يحقِّق النص مجموعة من الاستراتيجيات المهمة، والمسالك المتفرعة داخل نساج النص، يمكِّن المؤلِّف من تنظيم توزيع وحدات إنتاجه، وخاصية سيره في الوظائف (Fonctions) والموضع التواصلي (Situation Communication)، وبوصف اللّغة وحدة تركيبية تؤدي وظيفة داخل النص وخارجه، وينظر (جون ميشال آدم Jean-Michel Adam) إلى عدم تجانس الخطاب على مستوى الملفوظات، بل تنتظم في حزمة دلالية يحيل إليها التأويل الّذي يُعَدُ دليلاً على وجود كفاءة لسانية(Compétence linguistique) تضبط العلاقات الداخلية ، وتنتج المعنى، وتشترك في تحديد مسار الخطاب « هدف اللسانيات بسيط من أجل متابعة التحليل اللساني خرج الجملة المركبة ونوع الجمل، وكما تبدو جدّ صعبة يجب قبول التموقع على حدود اللسانيات بهدف بلورة عدم تجانس كل تركيب نصي »[1] ومن هذا يبين خاصية الخطاب وخلفيته النظامية الّتي تتخذ تناسقها وتشاكلها من المؤول.

وقد حاول (رومان جاكبسون Roman Jakobson) تصميم ما ينتج في ماكنة المتن وقيمته المهيمنة حيث يقدم لوج خطاطة تختزل مشروع جاكبسون:

---

[1]- **J.M.Adam,Textes types et prototypes,recit,description,explication et dialogue,Nathan,Paris, 4e édition,2001, p20.**

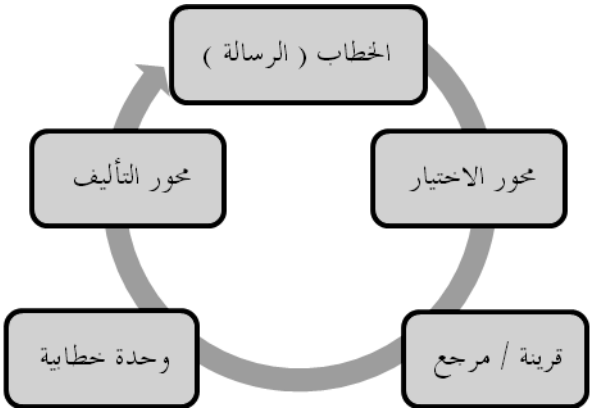


مخطط[1]

[1] – **Lodge The Modes of Modern Writing p.81**

نقلا عن رومان جاكبسون، موريس هالة، أساسيات اللغة، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، 2008، ص.2

الوعي اللساني التواصلي عند " رومان جاكبسون " يستند لفهم الرسالة الّتي يعيها التواصل الشفهي أو الكتابي، ومن خلالها ينبني السياق في مرجعيته، والخطاب حامل لمستويات وظيفية يترجمها المخطط الآتي :



يحدد الخطاب في محور الاختيار والتأليف مجموعة من القرائن الدلالية المنعكسة في التركيب، وتمنح أثراً للتوازن التواصلي وتتجاذب العلاقات بين اللفظ والمعنى الحاصل في الذهن كما يفسِّره النّقد لتوخي ظروف الفهم، ومنحى ضمور الاختلال الوجودي للتخاطب، كلما كانت نمذجة الخطابات Typologie des discours تنشط في دمج معايير التوافق التلفظي والاتصالي، والمقامي « لكنها من الناحية الدلالية تحيل على الوجود الظرفي للموجودات والأحداث »[1] كذلك الوجود يكون عاملا منفعلا بخاصيتها وتغيراتها، وتأسيسها الوظيفي في الصورة ومن خلال « مقاربة الصورة من زاوية الوظائف الّتي قال بها (جاكبسون): تعبيرية وندائية، ومرجعية واتصالية، وميتالغوية، وشعرية ومرادنا الكشف عن هذه الوظائف وهي تعمل عملها الدسيس في الصورة نفسها مع الإشارة إلى الهيمنة الّتي تكتسبها

[1] – **الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشِّعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار للعربية ناشرون، بيروت لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر ،ط/1، 2007م ،ص.33**

إحدى هذه الوظائف على غيرها أثناء العرض أو هي تتبادل الهيمنة والظهور فيما بينها أثناء البث»[1] وتبرز مدى قيمتها في تعزيز الوظائف المهيمنة على القدرة الخطابية في أداء صورة تكاملية للعناصر، طالما يستطيع نص ترك أثر قادر على التفاعل المستمر والمتعالي، واكتفاء عناصرها الباطنية بنفسها للاشتغال على وضع خالق للإبداع.

3-2-الوعي بالوجود:

نمذجة الوجود داخل النص، تقتضي معرفة تكون موازية وخاضعة للاستبدال اللغوي، والخضوع في هذه النقطة يتميز بالتوافق المفاهيمي بين المرئي واللامرئي، المركب وإعادة التركيب، « هذه الوجودانيات هي الّتي تصنع المعنى» القابل للاستبدال « معنى ما نقوله وما نسمعه إنها دعامة هذا العالم المرئي الّذي يبدأ مع الكلام في النفاذ إلى كل الأشياء(...) حياتنا الباطنية عالم داخل العالم، منطقة فيه،(...) العالم اللامرئي: إنه معطى أصليّ كما لو أنّه ليس القابل للمثول أصلا، مثلما الآخر ينعطي أصليا كغائب في جسده – كانزياح وكتعال »[2] تعتمد على الغياب الّذي يتيح للمؤلف تصفُّح عالمه الخفي خلف الموجود الأصلي أو حالة استقراء الأشياء بالنفاذ لعمقها، وتربّص بحقائقها وتفاعل بأوجه تعدّدها في المعنى حين تتعالى اللّغة على المعطى المرئي، وإصدار انزياح بدرجات تجعل العالم لا مرئي.

---

[1] – مونسي حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2009، ص.12

[2] – موريس مرلو – بونتي، المرئي واللامرئي تر عبد العزيز العيادي، مؤسسة بن راشد آل مكتوم، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت، لبنان، ط/1، 2008، ص.281

أما (هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770-1831م) يحدد هذا الوعي« في ديالكطيقا الإيقان الحسي فات الوعيَ «...» أمّا من حيث يكون هذا الوعي درْكا حسيا فقط بلغ أفكارا يجمع بينها أولاً في الكلّيّ اللامشروط، وهذا اللامشروط نفسه إذا ما أُخِذ على أنه ماهية بسيطةٌ ساكنةٌ، لن يكون حينئذ سوى الحرف الّذي للكون لذاته اللابث في جهةٍ »[1] إدراك الجانب الحسي عند(هيجل) هو الروح الّتي تَستجْمِعُ حقائقَ يَعجزُ عنها الوعي المستند بمرجعيته للعقل، من خلال التجربة الروحية الّتي تتّسم بالعمق، والمعرفة اللامشروطة بالأسباب، وتنصب في العقل المطلق، أو الروح السرمدية، كما يشير لعدم الثبات في كينونة الأشكال العليا الّتي يربطها بوعي الروح، وهكذا الكتابة تتناهى في تقاسم المشتَّرك الحسِّي في مقاربة عمق الأشياء، والتَّعامل الرُوحي المنفلت في أقصى سكون في الوجود الّذي يختبئ خلف دلالاته، ومعانيه، والفنان باعتباره محرّكا للعالم في تشفيره، والاستناد لموجوداته، درءاً لظاهر واستنادا لمعطيات الروح « فالكون الساكن والكون بالإضافة يتصارعان والشيء يكون في هذا غير ما يكونه في ذاك »[2] وحقيقة الصراع هي نازع الاستمرارية، وهذا عنصر من أهمّ الاستراتيجيات النصية ليست فقط صراع اللّغة العادية في انزياحها المجازي، وصراع الأهواء والأنساق الثقافية، والفكرية والقيمة داخل النص السردي.

[1] – هيغل، فنولوجيا الرّوح، تر ناجي العونلّي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط/1 ،2006 ص.223

[2] – المرجع نفسه، ص.319

4- الصورة الفنية في الكتابة السردية:

تشكِّل الكتابة الروائية عالماً مرئياً، ينساب في نموذج خطّي، يتشاكل في وعي الفكر وإدراك الوجود بخصائصه وخواص كائناته الّتي تتدرج وسط محور التّحوّلات التركيبية « إنّ الصورة تساهم إلى حدّ كبير في تحقيق النمذجة الجمالية للرواية، باعتبارها عنصرا تكوينيا جمالياً، وأسلوبياً بما تضيفه على العمل الروائي من أبعاد، لم تكن لتتحقّق لولاها إنّ الرواية كما يقول (بيرسي لوبوك): تفتح عالماً جديدا أمام الخيال، ومن الممتع أحياناً أن نكتشف ذلك في بعض الروايات، إنّه العالم الّذي (يبدع الوهم) والّذي نرتضي الضياع فيه بكل سرور، حين يتم ذلك فليست هناك أية فرصة لأن نجد أو نبدع شكل ذلك الكتاب، وإلى الحد الّذي نضيع نحن عنده في عالم الرواية»[1] هذا النموذج المبدع للأشياء، والباحث عن أنماط وجود فني، والاتساع اللامحدود في معنى هذه العملية الملتزمة بالفن أوّلا وبمستوى الكتابة، وطرائق الخروج من حدود الرتابة والانفلات لاقتناص الرؤية نحو الشكل ومضمونه، والصورة هي قدرة إنتاج للتساؤل والتجاوز والتجاور الحسّي مع المعنى وأحيانا الانفلات خلف عالم خلاّق للزّمن والمكان والخطاب المتحول بأحداثه، «كان بيكاسو يقول: "إن فعلاً من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم "، وقد كتب الفلاسفة وعلماء النفس كثيرا عن شجاعة الوجود وجسارة الإبداع »[2] إنّ إعادة تصميم الواقع لابد بتفتيت وتفنيد محتوياته، والتوجه نحو فعل الكتابة حسب القوانين الفنية وقدرة الفنان في فهم كينونة الحياة ووعي المحكي لاكتساب هوية وجود داخلها.

---

[1] – عبد اللطيف زكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية و الممارسة، دراسة، دار الكنوز،عمان، ط/1، 2016، ص.43

[2] – صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، سلسلة النقد العربي، العدد 07، رؤية، للنشر و التوزيع، ط/1، 2014م،ص.256

تكـون الصـورة اشـتغالاً فنيـا تقنيـاً يـدرك مهـام التـأثير والاسـتبدال والاسـتقراء للخـواص الجماليـة الّتـي يبحـث عنهـا المتلقـي، وتركيـب بـدائل لعالمـه، ومسـتجدات خياليـة ترفعـه عـن الحقـائق العقيمـة المضـنية فـي تجويـف العقـل نحـو مسـارات مكـررة، لا تحـدث ضـجة الوجـود ولا قيمـة المتواجـدين فيـه، والتصـوير الفنـي فـي هـذه الحالـة يتخـذ الزوايـا الموغلـة بالمفـاجئ والمغـاير وهـو الاهتمـام المهـيمن عنـد المصـور بتصـميم غوايـة تؤكِّـد تحقُّـق فعـل الكتابـة ومنطـق المصـمم الخطـي « تتسـم الصـورة بكونهـا تعمـل وفـق منطقهـا الخـاص المسـتند للجاذبيـة والإغـراء والغوايـة، تسـتنجد بـالإغواء بـدل الحجـاج، وبالجاذبيـة بـدل الاسـتدلال، وبمطلـب الأداء والنجاعـة عـوض مطلـب الحقيقـة، الـوهم إذا كـان ناجعـاً ونافـذا هـو أفضـل مـن الحقيقـة إذا كانـت عقيمـة وعديمـة التـأثير والفعاليـة»[1] تلـك الفعاليـة المـؤثرة فـي اسـتجابة القـارئ، واكتفـاء قناعتـه بـالمنجز والمحقَّـق مـن خـلال المسـتوى المتغيـر، وانتقالـه مـن حالـة الرتابـة إلـى حالـة الاسـتئناس بالمكونـات الجديـدة للفهـم، وتَـذَوُقِ رُوح الفـن بملامـح الخيـال، ومنافـذ الإيهـام دون المسـاس بقـانون الوجـود العـام إنمـا بلـوغ درجـة المتعـة الفنيـة بخاصـية أكثـر حرصـاً فـي اسـتبدال الحقيقـة والوجـود المنطقـي بـالنموذج الخـالق لـنفس الوضـعيات بأشـكال مبتكـرة، لتعـويض معـادلات فاشـلة فـي اسـتمالة قضـايا الإنسـان الّتـي لا يكـون فـاعلا إيجابيـاً فيهـا لـولا الشـعارات الّتـي تثيـر ميولـه نحـو فكـرة مـا ، كـذلك الفـن يتعامـل مـع الصـور الحسـية المحاكيـة ولـيس المماثلـة حتـى تسـقط الهـوة بـين نسـخ الأشـياء وكأنهـا لا تمثـل إلا ذواتها والمفارقة القابلة لمحو التشابه السطحي ورسم رهانات التغيير.

يلتـزم السـرد بعلامـات تمكِّـن الخطـاب بتجميـع مكوِّناتـه داخـل حيـز يُعنـى بالتواصـل، وتحقيـق كينونـة منسـجمة بـين الأحـداث والشخصـيات وتناسـب الزمـان

[1] – عبـد العـالي معـزوز، فلسـفة الصـورة، الصـورة بـين الفـن والتواصـل، إفريقيـا الشـرق، الـدار البيضاء، المغرب، 2014م،ص.214

والمكـان وإمكانيـة المؤلِّـف فـي توظيـف اللّغـة عبـر مسـتوياتها الفنيـة والتقنيـة وخبرتهـا الجماليـة للحفـاظ علـى اسـتقرار المحكـي « إذن المسـتوى السـردي مشـغول بعلامـات السـردية signe de narrativité مجموعـة العوامـل الّتـي تعيـد دمـج الوظـائف والأحـداث فـي التواصـل السـردي، المتمفصـل علـى معطيـه ومتلقيـه»[1] ويحفـز بـذلك التلقـي علـى تقـدير هـذه المكوّنـات الّتـي تمـنح اسـتقراراً مثاليـاً للصـورة وتفتيـت الهـوة بـين الحكـي والحقيقـة حيـث تصـبح الحقـائق الفنيـة جسـداً يـتحكم فـي دمـج الوظـائف وقابليتهـا علـى إنتـاج عـالم السـرد، وتجهيـز المتلقـي لاقتنـاء مكانتـه وسـط هـذا الإنجـاز دون اختلال لتوازن المحكي ومركباته.

يُحـوِّل الخيـال هـذه البنيـة التركيبيـة للسـرد والعلامـات المركبـة لاسـتخلاص شـكل قابـل للتكـوين والفعـل والاسـتعداد الـواعي لإدراك مخطـط الحكـي وتصـميمه « لا ينفصـل مفهـوم الخيـال عـن العقـل ولكـن القـول بالخيـال نعنـي بـه عمليـة تغييـر إبداعيـة فـي الأشـكال والتصـاميم وعمليـة تطـوُّر الحيـاة الّتـي يسـاعد العقـل الخيـال علـى تحقيقهـا ويمكـن القـول إن دوافـع الخيـال فـي مجتمـع مـا»[2] عبـر القـيم الضـمنية لكـن المركبـات اللغويـة تحتـاج للتخييـل وللعقلانيـة، ودافعيـة الكتابـة نحـو مـا يخاطـب فهرسـة الوجـود عنـد المتلقـي، ويشـترك فـي خريطـة الموجـودات حولـه، تتركـب فـي خـط تفصـيلي يُكـون الفكـرة، ويـتمم التّواصـل العلائقـي بـين العـالمين، لإثـارة حالـة موضـوع ذا صلة بمضمون الحكاية.

---

[1] – ر.بـارت– و.كايسـر، و.ك.بـوث، ف. هـامون، شـعرية المسـرود، منشـورات الهيئـة العامـة السورية، دمشق، سوريا، 2010م، ص.40

[2]– رحـيم السـاعدي، فلسـفة الخيـال، قـراءة فـي محـرك الإبـداع والتغييـر والمستقبل،النشـر الجامعي الجديد، تلمسان، الجزائر، 2017م، ص.46

تنظيم العالم الروائي، يحتاج بالضرورة لطاقة الانفتاح والتموضع داخل التجارب الفنية السابقة واكتساب مهارة المعايشة والانصهار بين أنساق المجتمع بجميع تحوُّلاته وظروف نشوء قيمه وأفكاره « فانفتاح الرواية على جميع الأشكال والأنساق والتجارب الفنية، لا يؤرخ لميلاد جديد لرواية فحسب بل يفتح أمام المتلقي مجالات أوْسعَ لاستيعاب التجربة الإنسانية في شموليتها»[1] ترفع روح الحياة بداخل النص، وتكون الشخصيات تصاميم إنسانية تحرِّك الأفكار نحو شمولية التجربة، وتمنحها بُعدها الدلالي، وتشظي حقائق الوجود بمنظور الراوي حسب اطّلاعه المسبق والراهن لمنطق الكائن نحو كينونته ومنح قصدية للخطاب، وفتح مجال تأويله.

والصورة عند (أبي حيان التوحيدي" 310-414هـ/ 922-1023م) فلسفة تركن في موضوع مهم وهي آلية تكوينها، وفلك تصوير جزئياتها « والفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية أن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ مِنك، والصورة العقلية تصلُ إليك فتُعطِيك، فالأولى بقهر وقدرة والثانية برفق ولطافة»[2] تقع مفارقة واختلاف بين الخلق الإلهي وهو المُعجز في خلقه، والصورة الّتي تنبعث مبتكرة من أفق خيالي، ولغة تراود الفكرة بليونة وتنسج من أخيلة الفنان مرورًا جماليا يجعل المتلقي يرى تقنية بلوغها وحركة قراءتها بفعل يتمِّم مرايا

---

[1]- محمد داود، الرواية الحديثة كتابة الآخر والهناك، المركز الوطني للبحث في الانتروبوجيا الاجتماعية والثقافية، (من وقائع ملتقى الدولي "الرواية الحديثة كتابة الآخر والهناك " مركز البحث وهران 02- 03- 2003م) منشورات Crasc، 2006، ص.16

[2] - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، اعتنى به وعلق عليه محمد الفاضلي، دار الجيل، بيروت لبنان، ط/1، 2009م، ص.377

الوجود باختلال بسيط نحو العُدول النسبي الّذي يحقق غاية الفن، وهذا ما تدرسه الشعرية في وظائف توظيفها.

يربط (أمبرتوايكو)Eco Umberto بين فهم الكتابة والشعرية الّتي تنتج فهمها لآلية المنتج المكتوب، وينتقل إلى موضوع الكتابة الفنية والكمون بجوفها « بالتأكيد ليس من حق المؤلف أن يؤول ولكن من حقه أن يحكي لماذا وكيف كتب ما كتب، إنّ الدراسات الّتي كانت في أساس وجودها ولكنها تساعد أيضا على فهم كيفية حل مشكلة تقنية كقضية إنتاج عمل أدبي ما»[1] الشعرية هي احتواء النص، وإبراز قدرته الشاعرية في تناول موضوعات الفن (أدبية الأدب)؛ لأن المؤلِّف لا يغدو مؤولا لكن ينتج مشهداً ما سيصبح عملا أدبيا بخصائصه اللغوية والأسلوبية، والبلاغية.

يثير مصطلح (المشهد) عند الباحث (مونسي حبيب) تنظيرا متوانيا حول آليات نشوء الصورة، وبواعث تقانات المؤلف في تأسيسها، وتوليف العالم الخارجي مما يسمِّيه (الدفق الحياتي)، الّذي يمرُّ من خلال الوسيط الفني، واستعداد المبدع للتكهُّن والتّدبّر الخيالي الواعي في تنشئة بنيتها، وتكثيف الاستعدادات الأسلوبية في تسيير الانتقال « ذلك الانتقال الّذي يمكِّن المشهد من التّحول عبر الذات من موقف عام إلى موقف فني ينعزل معه المشهد من الدفق الحياتي المتواصل ليدخل عالم الفن فيتمكن من امتلاك زمانه ومكانه الخاصين وعبقرية الإبداع الفني تكمن في هذا التحويل الّذي يقتطع من الدفق الحياتي المشهد

[1] –أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط/1، 2009م، ص.25

ليرتفع به عن مكوناته الخام إلى صفاء الفن ودلالته»[1] فالمشهدية عند الباحث، هي تواصل فني بين المادة الخام وطرائق تشكيلها، ومسالك إخراجها من طبيعتها المعتادة إلى الذائقة الفنية عند المبدع المهيأة لبلورة وتوجيه مخملية الصورة.

5- الصورة السردية في النقد المغاربي:

إرتبط البحث المغاربي على المستوى العربي بيقين وجود صورة سردية تعي معنى الصورة الفنية بجوانبها، وتجديد رؤية الرواية المعاصرة بما تحمل أنظمة الأيقونة، وترجمة العالم في الصورة كاصطلاح للتطورات الراهنة والمتعلقة أوّلاً بنظرة المتلقي للصورة من حيث هي قراءة تنبعث من ذاتها، وثانيا الانتقال الشمولي إلى الرواية باعتبارها الوجه الفني للعصر هذا المشروع ترجمه وتبنى خبراته، حيث تكتنف في محمولها الفكري والبنائي خاصية الشخصية وميولاتها وارتباط المقروء بالْتِقاط الميول، ودمْج نمذجة تلك الميولات والرغبات في محمل التشخيص وحسن الإخراج، وبرمجة الصورة المثلى للمتلقي وعالمه المتجدِّد ومن هذا أعرب مجموعة من النقاد المغاربة تجربة رائدة في مشروع بحث مستمر (بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي المغاربي العربي الجديد) منذ سنة 2014 ومن بين هذه الرؤى وضعناها من خلال العودة لأهم المُنظِّرين المغاربة في المشروع وغيرهم.

تأثيث(محمد أنقار) أنماط مفهوم الصورة السردية، وملازمة تفاصيل المشروع البحثي، لتكوين دراسة تتناسق موضوعاتها مع تقانات الصورة انتقالا من ميدان الصورة الشعرية، إلى الصورة السردية لما يميز السرد من فلوات الشعر

[1] **-حبيب مونسي، شعرية المشهد في الابداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص.20**

حاليا، حيث يتسم التعايش مع واقعية البحث، التَّوَسُعَ في المستجدات الّتي تقاسم عناء الولوج في أقصى ما ينبع من الجمالية في تجسيد النص لصورته، وتقاناته، ككيفية بناء البلاغة الكتابية، أو كتابة البلاغة في النص الروائي الّذي ينفلت في مساحته لترجمة الخيال، وإسقاط الصورة الّتي تتموضع داخل ما حدَّده الناقد المغربي(محمد أنقار) مؤسس الحلقة الأدبية لجامعة عبد الملك السعدي بمدينة تطوان « تسمى بحلقة الصورة الروائية بمعنى هذه الصورة حلت محل البلاغة بالمفهوم التقليدي» [1] كمشروع بحث في النص السردي، وهو إبراز جمالية النص تلقياً وإنتاجاً وسياقاً مركَّبا وتركيبا، لغويا وفعلا خلاقا للجمالية.

حدّد (محمد أنقار) تعريفات عدة للصورة أهمها ما ورد في كتابه (صورة المغرب في الرواية الإسبانية) « تمثل ذهني وتجربة يتلذذ بها المتلقي المساهم في فعل القراءة بدور حاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته، وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض، وحقيقة هذه الصورة من منظور التلقي، لا تكمن في تشكيل التوافقات بين العناصر بل في طريقة التشكيل نفسها ومن هنا نرى أن كل تحديد صارم للصورة الروائية لا يمكن تحقيقه إلا بالكشف عن مجموعة الطرائق الّتي يمارسها الوعي لتمثُّل الصورة من خلال العناصر الجمالية المقترحة من لدن المبدع في كل متن روائي »[2] يتمكن هذا التعريف من تقسيم الصورة بتقنياتها إلى عدة تجاويف تؤسس العمل، – وتستقبل القراءة فهل تكمن الصورة في تلقي القارئ أم في لدن المبدع وبراعته كما حدّدها

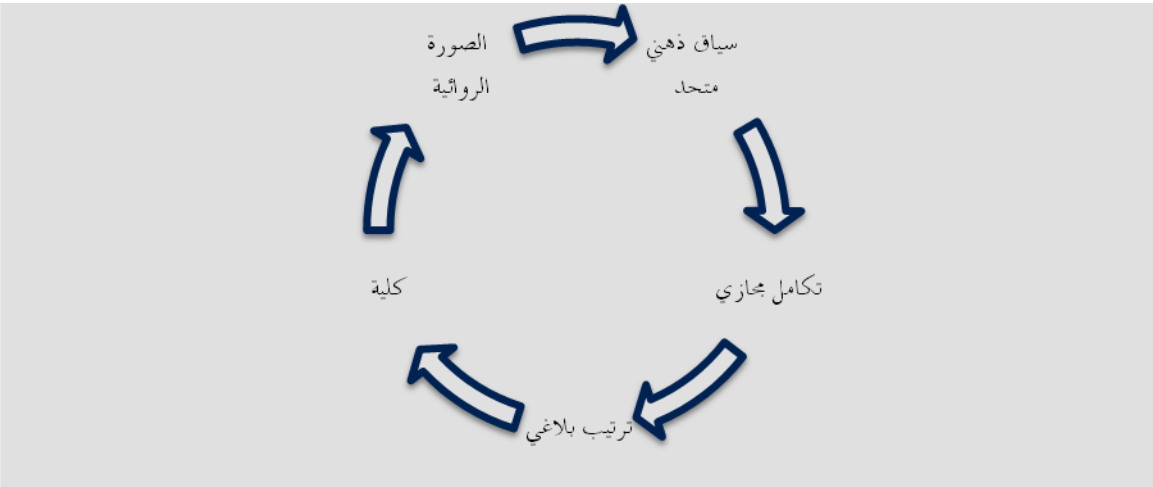
---

[1]– جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، أو المشروع النقدي العربي الجديد، منشورات الزمن، الرباط المغرب، سلسلة شرفات العدد 42، 2014م ص .38

[2]– محمد أنقار، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، تطوان، المغرب، ط/1، 1994م، ص.42

(محمد أنقار)؟ كيف تنقل الرواية الصورة إلى انطباعية القارئ ؟ وهل تحقِّق الصورة اكتمالا معرفيا بين القارئ والمبدع ؟

ويرد لمحمد أنقار تعريف آخر قد يوضح عملية الانفتاح على التشكيل التصويري « الصورة دينامية بطبعها، ومساهمة في ضمان دينامية النص الروائي كما أنها توتر وامتداد وتفاعل بين مختلف أنماط الصور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية »[1] يحمل الكاتب درجة أخرى من الاحتدام الفلسفي بين ما يكمن في الصورة الشعرية والصورة السردية الّتي يجد فيها قيما جمالية عالية وأهم شيء كلية ويمكن تفسير ذلك في دائرة الفهم الآتي :

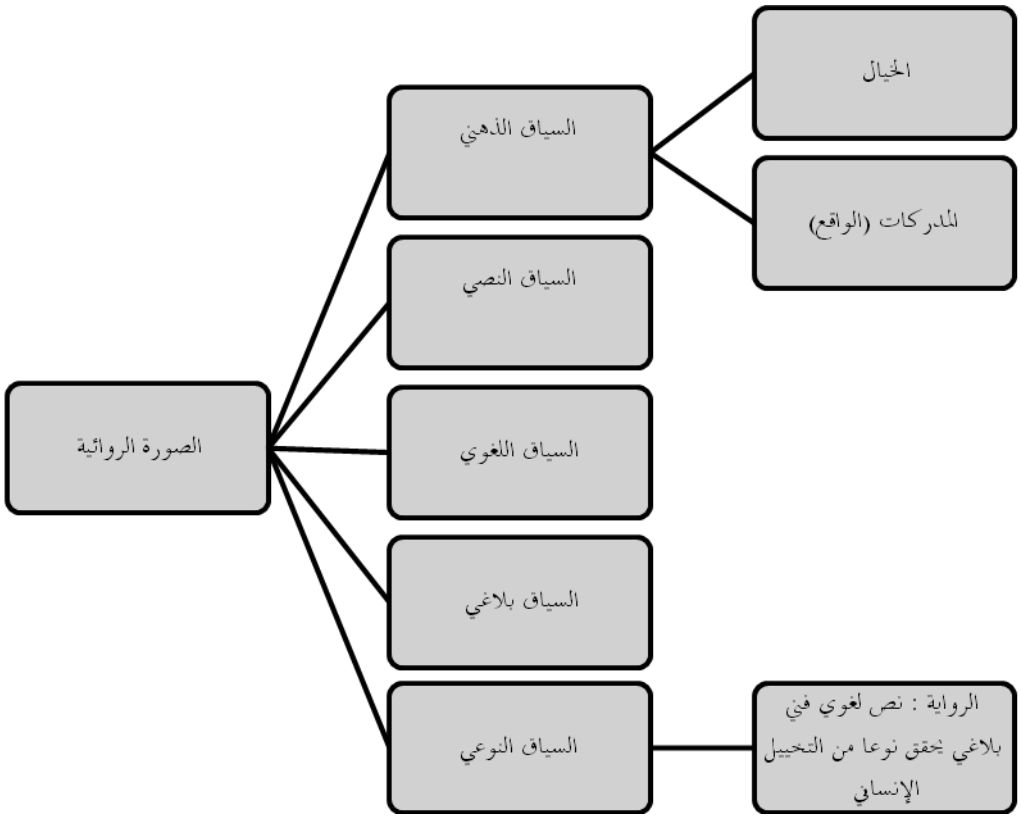


ما ينطبق استيعابه من خلال ما حدّده جميل حمداوي في مشروعه النقدي (بلاغة الصورة الروائية) في أنواع الصور الّتي قسمها إلى الصورة الشعرية والصورة السردية والمسرحية، والإشهارية والفتوغرافية ثم التشكيلية، والسينمائية، والإعلامية التوجيهية والصورة الأيقونة، والرقمية، ويليها الصورة التربوية والبيداغوجية، وقد عرف الصورة السردية كالآتي : «الصورة السردية الموسعة هي تلك الصورة الّتي ترتبط بالسرد(...) يراعي مجموعة من السياقات، مثل السياق الذهني، والسياق

[1]- المرجع نفسه، ص .16

اللغـوي، والسـياق البلاغـي، والسـياق الأجناسـي، والنـوعي»[1] تحتـدم السـياقات نحـو تأسـيس الصـورة الروائيـة رغـم اتسـاع حجمهـا الكتـابي، تشـكِّل البلاغـة فيهـا نمطـا مؤسِّسـا لجماليـة التصـوير، ونمطيـة الأفكـار رغـم تحـوُّلات الأحـداث وتقلُّبـات الـزمن والمكـان، تعـيش جماليـة الـنص، وقناعـات المبـدع بذاتـه، كمشـروع دراسـة المخيـل، وتحديد مؤهلات التخيل، وعوالم الخيال الواعي والمدرك.

يمكن تحديد شبكة السياقات الّتي ذكرت بالمخطط الآتي:



يُبـرز المخطـط تنـوُّع السِّـياقات الحاملـة لبلاغـة الـنص، والصـورة الروائيـة، فالفنّـانُ محجـوز بـين أنمـاط هامّـة، تتكـاثف فـي بلـوغ مـرأى الـنص، أوّلُهـا واقعـه وثانيهـا

[1]– جميـل حمـداوي، بلاغـة الصـورة، أو المشـروع النقـدي العربـي الجديـد، سلسـلة شـرفات، منشورات الزمن، المغرب، العدد 42، 2014، – ص21

الخيال المصوّر وثالثها طاقته اللغوية ورابعها النوع أو الاستراتيجية في إخراج الصورة السردية لكنها تتلاحم وتتقد في إنجاز النص.

اهتمّ الناقد المغاربي بالصورة السردية والحجاج في النص، حين ترجم لستيفان أولمان مؤلفه (الصورة الروائية) مع رضوان العايدي وله إصدارات أخرى [1] يميل المفكر إلى مرئية البلاغة الرحبة كما تبناها كمصطلح يدعو إلى دراسة النصوص بمختلف أجناسها « فالبلاغة الرحبة أو المتجددة، هي الّتي تدرس مكوّنات الأنواع الأدبية وسماتها الفنية الجمالية، فمن هنا فالمكونات هي عناصر ثابتة في الأدب مثل مكوّن الوصف، ومكوّن الرؤية السردية، ومكوّن اللّغة والأسلوب، في حين تتميّز السِّمات بكونها خصائص قد تحضر أو تغيب في نص إبداعي ما وتشكّلُ المكوّنات والسِّمات معاً ما يسمى بالصورة السردية الموسّعة، أو بلاغة الصورة الرحبة»[2] وهو يشفر إلى السمات الجمالية الّتي تعي المرئية الكلية والشمولية في الصورة الأدبية.

استطرد (محمد مشبال) في تحليله لنوادر الجاحظ لاختمار اللّغة السردية وتميزها عن الشعر الغالب في مصافّ الفنون القديمة، واشتمل بالتفسير والتدقيق على جانب اللّغة وطريقة استعمالها في السرد، « فإن السرد عمد إلى صورة أخرى

---

[1]– مؤلفات محمد مشبال :

مقولات بلاغية في تحليل الشعر 1993، ترجمة كتاب ستيفان اولمان (الصورة في الرواية) 1995، بلاغة نادرة 2006، أسرار النقد الأدبي 2002، الهوى المصرية في المخيلة المغربية، 2007، البلاغة والأدب 2010، البلاغة والاصول 2006، البلاغة والسرد 2010

[2]– محمد مشبال ، أسرار النقد الأدبي، نقلا عن جميل حمداوي بلاغة الصورة الروائية، ص 42-43.

قوامها الفعل والحركة والصراع والإسهاب في الوصف واستقصاء الملاحظة (...) يكشف النص عن أمر هام وهو أنّ استغلال طاقة اللّغة في تجسيد الفعل وتصوير الحدث»[1] ومنه يكون الصراع ونقل المواصفات إلى مناحي التغلغل والتعمق، اكتناز ما يمنحه الجنس الأدبي في النوادر، سعة تمدد واتساع ورسم في اللامحدود.

كذلك يفرق بين البلاغة القاعدية والوصفية في النص، وسمّاها الرحبة لشموليتها في الوظائف واتخاذها مكانة المسيِّر لصورة، وتحولها عبر خلية أحداث وتحولات خطابية، تتوخى بالضرورة الأولى مسعى التأثير ومنبع المؤثر، كمجموعة ركائز تنمي النص نحو المتلقي وتجهز فعاليته « لم يكن المقصود ببلاغة النادرة استخراج وتفسير (...) فالبلاغة كما توخّاها الكتاب لا تعني بالضرورة القاعدة البلاغية المقننة، بل تعني شتى الإمكانات الفنية أو الصيغ التصويرية، الّتي يسخرها النص للتأثير في القارئ والتعبير عن الإنسان »[2] وبلاغة الخطاب تتّصل مباشرة بالإمكانات، والطاقة اللغوية والتعبيرية، مع قدرة الخيال على التصوير والتصوُّر، والتقاط صورة الفعل المنفعل لدى القراءة والتلقي.

يؤسِّس (شرف الدين مجدولين) للصُّورة البلاغية السّردية كنطاق متنوع تتجمع فيه قوى الجمالية، واللغوية والبلاغية، وفنية استرفاد الرؤى النفسية، وتحويلها وتدويرها في نطاق أوسع وهو الخيال الّذي يرتقي بمستوى النص إلى التأسيس الجمالي، وتمثلت هذه النظرة في دراسته لليالي الشهرزادية كمدونة نصية« والصورة تعكس شتى صيغ استرفاد الفن للوقائع الحسية والمجردة، أيا كان استرفاد الفن

---

[1]– محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط/2، 2001،ص.23

[2]– محمد مشبال، بلاغة النادرة ، ص.65

للوقائع الحسية والمجردة أيا كانت زاوية الاسترفاد، وأيا كانت غايته »[1] والسرد التخيلي في مستوى الكتابة (بيان شهرزاد) تمنح الإيهام « فإنّ ثمّة نظاماً سردياً موحّدا يتمثّل في الحكاية الإطار الّتي تتفرع منها مجموعة من الحكايا المتناسلة والمتضمنة وتشمل بدورها صورا زاخرة ومتنوعة من حيث سماتها الفنية والجمالية والأسلوبية »[2] وتسترفد الصور من الصورة المركزية (الليالي الشهرزادية) إلى مجموعة الحكايا ذات النسل التخيلي في موضوع الانتقال والاستقراء الجمالي لخيالها الباعث للمغزى، داخل محورية الشجاعة والمواجهة وبؤرة المفاجئ والمباغت في تكوين المعنى الفني، والجمال التصويري.

يشكِّل الناقد (سعيد يقطين) مفارقة في تصور الرواية وعملية بنائها، وحقيقة اشتغالها على محور التجربة وانفتاح النص « إن بناء النص(...) نتاج عملية إبداعية ملموسة، يمارس فيها الكاتب حضوره كذات مبدعة إنه وهو يشتغل على مادة الحكي، يقدم تجربته الفنية، وموقفه الفني من الزمن زمن خلال ترهين الحكي وتكسير خطية التسلسل أمكننا معاينة كون الكاتب في هذه الحال يقدم بناءً جديدا وهذا البناء يستلزم دلالة مفتوحة ونصا جديدا»[3] والجديد هو انفتاح ديناميكي على واجهة الفكر المعاصر، والتوقف مليا نحو حاجات القارئ أو توقعاته بل يحدث أن ما يميز الرواية المعاصرة أنها تجاوزت محور التوقع إلى محور صدمة

---

[1]– شرف الدين مجدولين، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2001، ص .327

[2]– جميل حمداوي، مشروع الصورة الروائية، أو المشروع النقدي العربي، منشورات الزمن، سلسلة شرفات العدد 42 ،2014م، ص,81

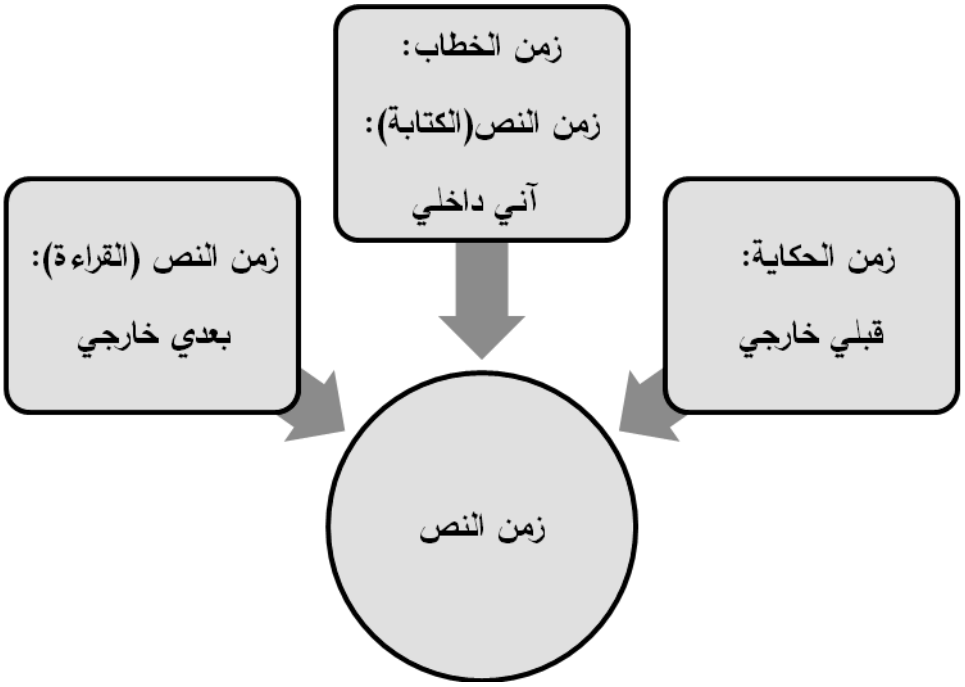
[3]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب، ط/2، 2001م، ص.73

القارئ بنفسه فهي ذات حوارية ذاتيهة نحو استقراء باطن شعوري، وتشخيص تمثيلي لترجمة واقع يعجز عنه المتلقي أو لا يجد له مبررا، هي ستشمل بداخله بحثا عن حلقة مفرغة في صدى روحه فتناجي سبر أغواره، وتكشف عن الأنا الضارب في أصقاع الفكر الغائب عنه تصويريا لمرايا وجوده، الرواية الحديثة تعي نسبة التطور العلمي والعلماني، وقدرة المتلقي في معرفته الشمولية العفوية نحو كل هذا لكن يتكهن المبدع في خلق مفارقة قرائية، وموضوع فكرة مفاجئة، وقرارات مناورة في ترجمة ذاتيته القارئة وكأنه يكتشفها بمعرفة جديدة، أو هي إسقاط مباشر نحو أصقاع شعوره الوجودي الخفي، وأحيانا المندثر، أو المحظور إنه الإغراء الدائم حسب ظني باستمرارية وجود جنس الرواية وقدرتها على انفتاح نحو مقاربات تتضج مع الوعي حيث« تشكل ظاهرة النص الروائي مجالا خصبا للبحث والدراسة لا سيما وأنها مسألة تحمل نظرة جديدة إلى قضايا اللّغة والكتابة»[1] فالفن هو صورة العصر، والنص الروائي قيمة فنية تترجم صورتها بزمن وجودها فيه.

يتمثّل البناء على بُعدين: داخلي / خارجي عبر مراحل ثلاث ما قبل الإنتاج وأثناءه وبعد القراءة، وارتباط الصورة هنا بالزمن لها تحوّلاتها، ومقاييسها حسب(سعيد يقطين) تتمثل في موقفين مهمين هما : الموقف من الزمن/ التجربة الزمنية، وكلاهما ينصبان في الحكي والتجربة الفنية.

---

[1]– فريزة رافيل، الحركة الدلالية للمصاحبات النصية في رواية "بحر الصمت "، مركز البحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الرواية الجزائرية المعاصرة، (1990–2011) وقائع سردية وشهادات تخيلية، إشراف : محمد داود، فوزي بن جليد، منشورات Crasc، 2014، ص .181



كما ينتج التفاعل النصي من تطورات المستوى الاجتماعي، والثقافي، يُمكِّن الفعل التَّصويري من ضخّ بلاغة النوع السوسيولوجي في الانفعال الإبداعي أين« تتعالق البنيات النصية السوسيونصية بالتفاعل النصي تعالق الصيغ بالرؤيات، (...) عن طريق وضع النص بتفاعلاته النصية الّتي يستوعب في إطار البنية السوسيونصية الّتي أنتج في سياقها الثقافي والاجتماعي»[1] ينتج السياق النسق ويتواصل بينهما المخيل في ذهن المبدع ضمن تفاعلات تاريخية ، دينية وأدبية، ثقافية حديثة وقديمة، وهي المكوِّنات« تفاعل معها النص الروائي واستوعبها ضمن بنيته وبنائه النصيين(...) فنجد هذه المتفاعلات غير مبرزة في الصورة نفسها وإنما بالخلفية Arriere Plan »[2] وهو اشتغال خلف الصورة لكنها تعمل على التغير بداخلها والتمثيل في إطارها العام.

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، تقديم، الفصل الثالث، البنيات السوسيو– نصية، ص .133

[2]– المرجع نفسه، ص.109

كما يضع الغذامي معادلة لتكوينية النص الروائي في حالة المشاكلة والاختلاف موضوع النص بين طرفين « أي النص يتكون من: الشكل / المعنى – فهو: بالضرورة خطاب أدبي، وهو نص المشاكلة أما النص الّذي يتكون من: الشكل / المعنى /الدلالة: فهو نص أدبي شاعري / جمالي وهو نص الاختلاف»[1] والدلالة حالة إضافية تميّز الأبعاد الجمالية، والتفاوت بين نص سردي، وما يحققه التلقي في دلالة النص وصورته.

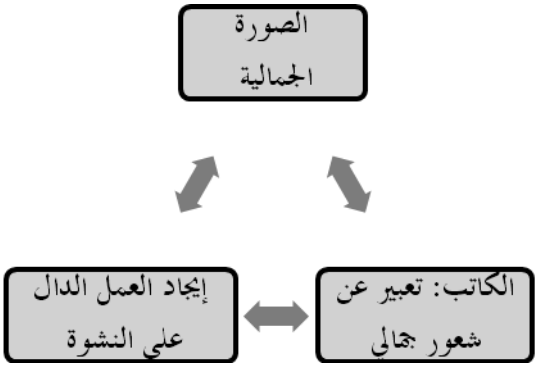
يطرح(البشير البقالي) في دراسة صورة الشخصية في رواية السفينة (لجبرا إبراهيم جبرا) دمجا معرفيا لمحمل التكوين البشري، والجوهر الإنساني الوجداني والفكري والحركي قياسا لتحوُّلاته الفعلية داخل المسرود، وانتقالاته وانفعالاته وصراعه الذاتي، وهذه الديناميكية تمنح ما يتأجج في عمق الكيان الإنساني، الخفي والعميق و« أثناء تحليل الصور كشفنا أن الشخصيات لا تبني كياناتها على حساب بعضها البعض،إنما على حساب الواقع »[2] يترصد (البشير البقالي) ماهية الإنسان في ذاته مستبعدا السياقات المحيطة به، ويثبت المفاهيم الحسية للصورة من خلال الطبائع والسلوكات الإنسانية.

---

[1]– الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، تحرير وتقديم :عبد الرحمن بن اسماعيل ،كتاب الرياض ،مؤسسة اليمامة الصحفية ،رئيس التحرير تركي عبد الله السديري ،مدير التحرير،سعد حميدين ،السعودية، العدد (97–98) ،(ديسمبر 2001 –يناير 2002)، ص .82.

[2] – صورة الإنسان في رواية السفينة لجبرا ابراهيم جبرا، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط/1، 2011م، ص .66– 65

يتخذ(مصطفى الورياغلي) في (كتابه الصورة الروائية)[1] البحث في تجديد الرؤية المنهجية نحو تأطير العمل القرائي والنقدي نحو أغوار النص الروائي، وتحديد الخصائص الأدبية المدركة في النص، وأثره الجمالي، « في كثير من الأحيان ترتبط مرحلة الاستمتاع بمرحلة التعبير الّتي هي الحقيقة تعبير عن الشعور الجمالي والاستمتاع به معا، بعد إدراك موضوعه، ذلك أن نشوة الجمال تعلن عن نفسها في سلوك الإنسان »[2] وإذا اختمرت هذا التصور يكون الجمال مشتركا بين طرفين:

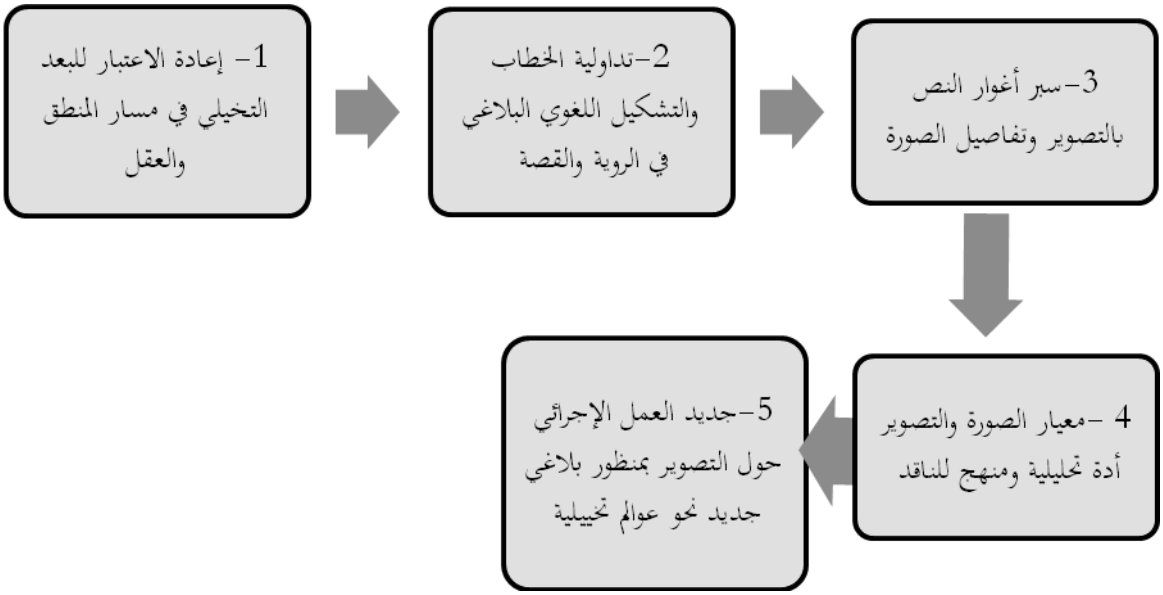


في حين يكون الحكم الجمالي مختلفا حسب اتجاه المنهج، هل الحكم الجمالي تجريبي أو تحليلي أو تركيبي، نقدي أو جمالي؟ كيف يتنامى المقياس الجمالي في النص الروائي وما الفارق بين البلاغة القديمة والحديثة والوظيفية والنوعية؟ فحين نتكلم عن الجمالية تتفرع الأسئلة، وتتنوع المسارات الدالة على فكر ما، والمستدلة على جديد المشروع السردي، ولعل "مصطفى الورياغلي" قدم مجموعة طروحات في تحديد القصد حول الأهداف الّتي يستند إليها:

---

[1]– مصطفى الروياغلي، الصورة الروائية، مكتبة دار الأمان، الرباط، المغرب ط/1، 2012

[2]– عبد الحميد خطاب، الجمالية والفن، عبر التوجيه الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 2011م، ص.74



المخطط[1]

كما يمكن اعتبار المشروع النقدي من أهم الإصدارات الّتي تمنح الرواية إعادة النظر في نصها واعتباره أشمل في الصورة، وأعمق في التصوير، والسعي نحو طوبولوجيا Topology[2] الصورة السردية « يعد كتاب الصورة الروائية لمصطفى الوريغلي من أهم الكتب النظرية والتطبيقية في مجال الصورة الروائية وذلك في نقدنا الروائي العربي، إذ يبشر هذا الكتاب بميلاد درس نقدي هو جديد هو درس الصورة الروائية أو درس البلاغة النوعية أو بلاغة الصورة السردية »[3]

---

[1]- ينظر إلى محتوى المخطط مفصلا في كتاب جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص.86-87

[2]- طبولوجيا الشبكة هي الهيكلة التي يتم من خلالها وصل روابط، / هو علم الفراغ أو علم المكان، في الرياضيات، الطوبولوجيا بالإنجليزية (Topology :أو علم الفراغ أو علم المكان كلمة يونانية من topos وتعني مكان و logos تعني دراسة)

[3]-جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص .89

من أجل التخطيط المستقبلي نحو الصورة بمنظور جديد، واقتراب من كنه التفكير في الصورة وتشكيلها الخيالي، دون إسقاط الواقع، واستعمال بلاغة النوع المرتبطة بالمخيال، والعمل من حيث تنوعه التشكيلي وتباينه عن الأعمال الأخرى في بلاغته ومحمول الجمال بعيدا عن الصرامة الغربية العلمية كما سماها(مصطفى الوريغالي) ليتجاوز المنحى الإجرائي المتداول، نحو إبراز ضرورة رصد مكوّنات العمل ووظائف التشكيل والتنويع بأدوات تخيلية، وخصوصية أدبية.

يتميز الباحثان (محمد المسعودي) و(خالد أقليعي) عن غيرهما بالاهتمام المنهجي نحو الصورة السردية الصوفية وأدبيته، التصوف والخيال، الّذي ينال القدر المتعالي في طرق المعرفة، وكشف الحقائق، الّتي يعجز العقل في أدائه العادي عن إدراكها، في رؤيوية روحانية برزخية، يتجاوز القوانين الواقعية للأشياء إلى الخصوبة الّتي تمنحها قداسة اللّغة، وحدود الذات في تحديد الوجود، تشكّل الصورة وتجسّد روح المبدع، فهل يعتبر النص باعثا وجوديا يتجاوز الواقع إلى تبئير صورة فنية؟ وكيف يتحول النص من الأنا لذات الجماعة ؟ وما هي مؤثرات النص الصوفي في صفاء المرأى الابداعي؟ كيف تتعايش الروح بتغيراتها، وعمقها الباطني تجربة التّصوف؟ أن الظاهر والباطن من عقيدة الذات إلى فكر الجماعة، وأقاليم الروح بين التصوف وشكلنة الصورة الفنية.

يتعدد المعنى في قوالب اللفظ، ويكون الحامل لهيولته أكثر اتساعا وشمولية في الرواية الّتي تندرج في نسق تخيلي يحذو خلف قراءة الأشياء في الوجود وإعادة برمجتها في وجود غائب يستحضر عناصرها الأولية في جاهزية تعددية ومكثفة، يصممها التخيل « الّتي تتجلى في نظام العلاقات وتحمل اللفظ فيها وجهين

(الظـاهر والبـاطن)، فـإن هـذا يسـتتبع فكـرة الرمـز الّتـي تمكـن اللّغـة والصـورة »[1] كاتّساق معنوي روحي يستجلب الظواهر، ويرقى برمزيته.

يقـتحم الفكـر الصـوفي فـي مصـافّ الصّـورة، قـدرة متعاليـة فـي سـبر أغـوار المتصـوف، لغـة وذهنـا وانتشـاء العـالم الروحـاني « لغـة تصـويرية بلاغيـة مخصوصـة، تجمـع المتنـافرات والمتناقضـات، فـي بـؤرة متراكبـة علـى قـدر عـال مـن الفنيـة، وفـي هـذا البعـد تكمـن أهميـة التصـوير الأدبـي الصـوفي »[2] ومكاشـفة الـروح الخلقيـة للمسـلم العربـي عـن الآخـر، فـي أفـق تواصـلي منـتج، وخـالق علـى النحـو الّـذي يسـتجيب لـه المتلقي استقبال شفراته.

قـدم (خالـد أقليعـي) بـدوره عِـدة اصـطلاحية تنتمـي لمشـروع البحـث حـول الصـورة السـردية أسـهمت فـي تكثيـف العمـل المنجـز فـي هـذا المجـال «وظـف الباحـث خالـد أقليعـي فـي كتابـه القـيم (القصـص والتّصـوف) مجموعـة مـن المصـطلحات والمفـاهيم الإجرائيـة الّتـي تنتمـي إلـى حقـل الصـورة الروائيـة سـواء كـان ذلـك مـن قريـب أو مـن بعيـد، السـمة والمكـون والصـورة، والسـمة التكوينيـة، والسـياق النصـي والسـياق الجنسـي، وأنمـاط التصـوير، والنـوع الأدبـي(...) التجربـة الجماليـة وتـوتر الصـورة، والصـورة اللغويـة، والكثافـة والديناميـة، وصـورة الإيقـاع والصـورة الكليـة(...) والتحـول والتركيـز..»[3] تتعـدد الإجـراءات اقترابـا نحـو الصـورة ومـا تحمـل مـن مكونـات،

---

[1] – سـحر سـامي، شـعرية الـنص الصـوفي فـي الفتوحـات المكيـة لمحـي الـدين بـن عربـي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005، ص62

[2]– محمـد المسـعودي، اشـتغال الـذات، مؤسسـة الانتشـار العربـي، بيـروت لبنـان، ط/1، 2007م، ص .90

[3]– جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، أو المشروع النقدي العربي ص .178

وإمكانات الحركة والمتغير، والمغاير داخل المساحة الشاسعة الّتي يمنحها السرد، من توتر، وديناميةٍ، وتحول، والتقاط جمالي للمكون التصويري.

يتوافق الأسلوب مع الصورة عند (حميد لحميداني) والتحفيز الجمالي كآلية محركة، في الكتابة السردية فهو يؤسِّس عدة حوافز التحفيز التأليفي Compositionnelle وهو التصميم المسبق للأحداث اللاحقة وربطها بمنطق المؤلف المكاني والزماني وعوامل تشكيله وتشاكله كدليل لربط التحولات ببعضها، ثم التحفيز الواقعي المعتمد على الاحتمال والتوقع والإثارة، والّذي يتعالق بالصورة أكثر وهو التحفيز الجمالي «إن جميع الحوافز الّتي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، فإقحام الأشياء مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تام مع مجموعة من العناصر»[1] الحافز الجمالي المتشبع بغريزة الميول الفني، والخيال الّذي يرتبط بالإيهام الواقعي وضرورة البناء الفني، كأن يسرّب الواقع في مخيلة الفنان ويصفي مخارج الصورة بأنقى عوامل الجمال الفني والأسلوبي كما يظهر تأثره في كتابه « بنية النص السردي « بالشكلانين الروس، روس ونظرياتهم الّتي اعتمد عليها، بميخائيل باختين في كتبه (شعرية دوستوفيسكي) و (الماركسية وفلسفة اللّغة)[2] بنظرة نسبية حول مكونات الصورة لغة وأسلوبا « فالإيديولوجيات تقتحم النص باعتبارها مكوناته الأولية؛ لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية كما أنها حين تدخل النص لا

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان، ط/1، 1991م ص.23

[2]– ينظر جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ، أو المشروع النقدي العربي الجديد، ص 138.

تتمتع بالقوة نفسها الّتي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض »[1] حيث يبدو تأثره واضحا بحوارية باختين، وتعدد الأصوات في النص الروائي، كما استخدم مصطلح « بوليفونية بالانجليزية : Polyphony وبالفرنسية Polyphones« وهو مصطلح موسيقي يعني صدور نغمتين أو أكثر في نفس الوقت ما يعادل أصوات كثيرة، وسعي (حميد حميداني) يمنح الصورة السردية منعطفا آخر أسلوبيا فيكون للبيان والمعاني في البلاغة دور حين تقارب النص في كليته وبشكله العام ما أشاره في تسمية الأسلوب البوليفني، حيث تنصب الأصوات الّتي ينقلها المؤلف في الحكي، وتتحاور الإيديولوجيات اعتمادا على أسلوب، متمكن جماليا في تصوير هذه الاختلافات، في توازن اللّغة الفنية، وفن الإبداع الموازي للواقع إيهاما شكليا للوجود الفعلي.

ينظر الفكر الماركسي للإنسان كائنا موضوعيا، بما يحمل من فكر البنية العقلية الّتي يتمتع بها، والاختلاف البنائي للأشياء، والبحث المنهجي عن سيرورة الاختلاف في الأشياء « هكذا يقدم المنهج الماركسي مفتاح الأشكال الفينومينولوجي(الظواهري) بإنشاء منهج ملموس للصعود من المادة المنبنية إلى الفعل وإلى الموضوع الباني، إنه منهج يسمح بفهم: تكوين دلالات الأشياء كما يفهم أنظمة الناس ومعاملاتهم البينية إن (فهم)(المعنى) هو في نفس الوقت استيعاب بواسطة التحليل التاريخي للعمليات القصدية للإنسان المبدع، المنتج »[2]

---

[1]– حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط/1، 1990م،ص.26

[2]– روجيه غارودي، الماركسية، تر محمد الأمين البحري، دار الحكمة، الجزائر،2009م، ص.120

ومن الانتقالية الذاتية للفهم ينتج المعنى، ويثمر الإبداع المنتج في قصدية ما تعي الوجود.

ينتقل المؤلف (حميد لحميداني) من أسبقية اللّغة عن النص، ووجودها القبلي في طبيعة الحياة « يتبين لنا أن لغة الرواية ذات طبيعة تمثيلية؛ لأنها تعتمد في بناء ذاتها على اللغات الجاهزة سلفا فتقتبس من كل واحدة صورة خاصة وتضمها جميعا إلى بعضها لتعبر بصورة اللّغة – لا بلغة فردية مباشرة– عما يريده الكاتب »[1] والكتابة إذن تمثيل للغة الجاهزة، وتضمين لصور ملتقطة، يضمنها النص المروي في السرد الروائي، لتنتقل في صورة أوسع من اللّغة التصويرية إلى صورة اللّغة، من المباشر إلى الغائب في مدونة النص بإرادة ومقصدية يمنهجها المؤلف باستراتيجيات مناسبة تتواءم مع إرادته المسبقة، وتحقق ناتجا جماليًا، متفاعلا بطبيعة تمثيل الواقع بموضوعية أو ذاتية.

اهتم (عبد الرحيم الإدريسي) بشاعرية الصورة في الرواية في كتابه (استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية) يقول في مقدمة الكتاب « ويتوخى هذا الافتراض، في حدود العامة التقدير النوعي لبلاغة الشاعرية في الرواية العربية، بما أن الشاعرية، النوعية تشكُّل منسوج من سياق المتن الروائي ومتصف بخاصية تكوينه »[2] والشاعرية الّتي تكتسي المتن الروائي تمنح اللّغة ذلك الانفراد بوجود خارج حدود المنطق التواصلي المتشارك بين المرسل والمرسل إليه، وتصبح تلك القناة الموصلة والناقلة شحنة خيالية في الكتابة الروائية تتجمع في إرساء، سنن

---

[1]– حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب ط/1، 1989م، ص.26

[2]– عبد الرحيم الادريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية، مركز الصورة ، تطوان المغرب، ط/1، 2009م ص .9

التخيل في المستوى المجازي تراءت النظرية النقدية في النصوص السردية عند (عبد المالك مرتاض) بمنهجية واعية، وثقافة متنائية، نحو الرؤية الغربية والعربية على حد التمثيل في توليف السرديات بمجموعة من الإجراءات والمفاهيم والمصطلحات، بنظرة شمولية نحو منهج تكاملي، وهو يتفق على اكتساب الرواية المكانة المميزة مقارنة بباقي الأجناس « فكأن سانت بوف كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية الّتي اغتدت على عهدنا هذا وقبل عهدنا هذا أيضا : الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم [1] » فقراءة الرواية اقتضت رهانات القراءة الّتي انكبت حول موضوعاتها، ولعل الروائيين أيقنوا هذا الميول بالاقتراب أكثر نحو منافذ الحياة للإنسان وسط زخم التطور الّذي سيطر بوجوده المادي التكنولوجي على العامل الحسي، فهي تعوض هذا النقص أو الخلل الوظيفي في تحليل المعرفة، وتصريح بالمواقف الباطنية والدوافع وسبر أغوار النفس وبنظرتي المتواضعة قد تعوض الفلسفة في فهم ظواهر الحياة الإنسانية.

تغيّرات الرواية الجديدة، استوقفت (عبد المالك مرتاض) وانقلاباتها، وتحولاتها « ولعلّ أهمّ ما تستميز به الرواية الجديدة عن التقليد، أنها تثور على كل القواعد وتتنكر على كل الأصول، وترفض كل القيم الجمالية الّتي كانت سائدة في كتابة الرواية الّتي أصبحت توصف بالتقليدية فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللّغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثّل الروائيين الجدد»[2] والقيم الجمالية اتخذت نسبة من الاختلافات حيث المجاز أضحى اللّغة ذَاتَهَا في

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998م ص.16

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص.48

الروايات، ومن خلالها تتواثب الأحداث، وتثير متعة القارئ، ولم يعد للحيز الحكائي جملة مواصفات فالانفتاح ظاهرة مسّت كل أركان الفنون الحديثة والنص السردي كان من أوسع الفنون نطاقا في نقل صورة التغير، والْتِقاط المتغيّرات بتميّز.

تجسّد مواضيع الرواية الجديدة وتمحورها وتبلورها في أقصى الاتجاهات اهتماما في لا واقع ولا حدود، حيث مكنت لنفسها التموقع خارج نقلها للنموذج الواقعي، والتجريدي، وأضحت صورة تتناول العجائبي والخرق بمفهومه العلماني، وأحيانا بتخمين عالم جديد يتراءى في براعة الممكن في الخيال «الرواية الجديدة...هذا العالم الأدبي الرحيب هذا الشكل السردي العجيب الّذي أيما حدوده فانعدمت، وأيما أطرافه تناءت وغبرت. هذا البحر الخضم الّذي تلاشت سواحله أو تناءت فلا اهتداء لها ولا مُتَجَهَ لها »[1] والسرد قد تفاوت في أفعاله الخطابية الحدود، والبُنَى الّتي راودت تأسيس الحكي، هي انبعاث خارج المنطق والمألوف، وتجد جدارتها حين تُحقِقُ خروجها عن النظام المعهود.

تمكّن الباحث(عبد المالك مرتاض) من تقبّل المناهج في تعدُّدها، واكتساب خبراتها الإجرائية في قوله : « التّعدّدية المنهجيّة أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النّقدية الغربيّة، ويرى أنّه لا حرج في النّهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل بعد التّخمة الّتي مُني بها النّقد من جرّاء ابتلاعه المذهب تلو المذهب خصوصا في هذا القرن»[2] للوصول إلى كفاءة قرائية واحترافية نحو المتن، والمقاربة المركبة نحو النص، باستيعاب لمناهج النقد التراثية والحديثة معا يسمح برؤية

---

[1] – المرجع نفسه، ص.48_49

[2] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدن"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص.6

جديدة، تسمح باستنطاق مكامن المتن، والنفاذ إلى خامة العمل الفني في توسُّعه وعمقه.

6- السرد وإستراتيجيات الخطاب عند الغرب:

يمنح مصطلح السرد، في النقد الغربي منهجاً لمعرفة بنيته وطريقة تشكيله، والخواص العامة الّتي تتركب منه عوامل المحكي « يعد مصطلح علم السرد أو السردية" Narratologie" من المصطلحات الّتي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية، في دراسة منهجية للسرد وبنيته»[1] ويشكل علم السرد أهمية بالغة عند الدارسين لهذا الجنس الّذي يتسع لتوظيف التفاصيل الجمالية للوظائف من جهة وبنية الخطاب من جهة أخرى، كما يبرز عناصر تؤثِّر في لغة الرواية بخصائص تميز جوانب علمية تكمن بين النظرية والتطبيق، وتسعى لاكتشاف كُنه المنهج الّذي يحيطُ بواقع الخطاب.

اهتم الشكلانيون بالنظر إلى اللّغة ووظيفتها وأحاطوا بالمنهجية متبعين خطوة البحث عن البنى الأدبية المتحكمة في النص «حيث كان يدفعهم الإحساس بضرورة إقامة علم للأدب بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه» [2] هذه المبادئ والأسس الّتي تبحث عن الوظائف المتحكمة في نظام السرد، وهي أنظمة قارة تسيطر على وضعيات الحكي، انطلاقاً من دراسة (فلادمير بروب) "Vladimir Propp" القصص الخرافية العجيبة « بدأ علم السرد بالشكلانين

---

[1] – يان مانفريد،علم السرد،مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة،دار النينوي، دمشق، سوريا،ط/1،2011م،ص.08

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة ي الأصول والمناهج والمفاهيم ،المركز الثقافي الأدبي،الحمراء ، بيروت، ط/1، 1994م،ص79

الـروس وبالتحديـد (فلادميـر بـروب1928-1968) فـي عملـه الموسـوم (مورفولوجيـا الخرافـة) الّـذي حلّـل فيـه تراكيـب القصـص، إلـى أجـزاء ووظـائف (الوظيفـة) عنـده هـي (عمـل) الشخصـية وقـد حصـر الوظيفـة فـي 31 وظيفـة فـي جميـع القصـص»[1] كـون الجمـال فـي الـنص يعـود إلـى بنيـة العناصـر المتفاعلـة لا إلـى عنصـر مفـرد، وتكلّلـت اجتهـاداتهم فـي خلـق علـم أدبـي مسـتقل انطلاقـا مـن الخصـائص الجوهريـة للمـادة الأدبية.

حقّـق (تـودوروف)"Tzvetan Todorov "طفـرة علميـة باتخـاذ مصـطلحات علميـة إجرائيـة نوعيـة، يؤكـد ضـرورة دراسـة السـرد فـي ضـوء علمـي، يُمكـن الباحـث بانتهـاج سُـبُل المعرفـة بالعناصـر والوقـوف علـى تحولاتـه « صـاغ تـودوروف مصـطلح السـرد لأول مـرة عـام 1969»[2] فـي فهـم وتحديـد آليـات الكتابـة، مـن خـلال دراسـة الإمكانـات والمرجعيـات الباعثـة علـى الإنجـاز الفنـي، والـدوافع التخيليـة الملهمـة، ووصـف العمليـات المنتجـة ومـن هـذا فـإن السـرديات بمنظـور معرفـي تعنـى بضـرورة فهـم العلاقات المؤسّسة للحكي، وفهم مستويات اشتغالها في الخطاب.

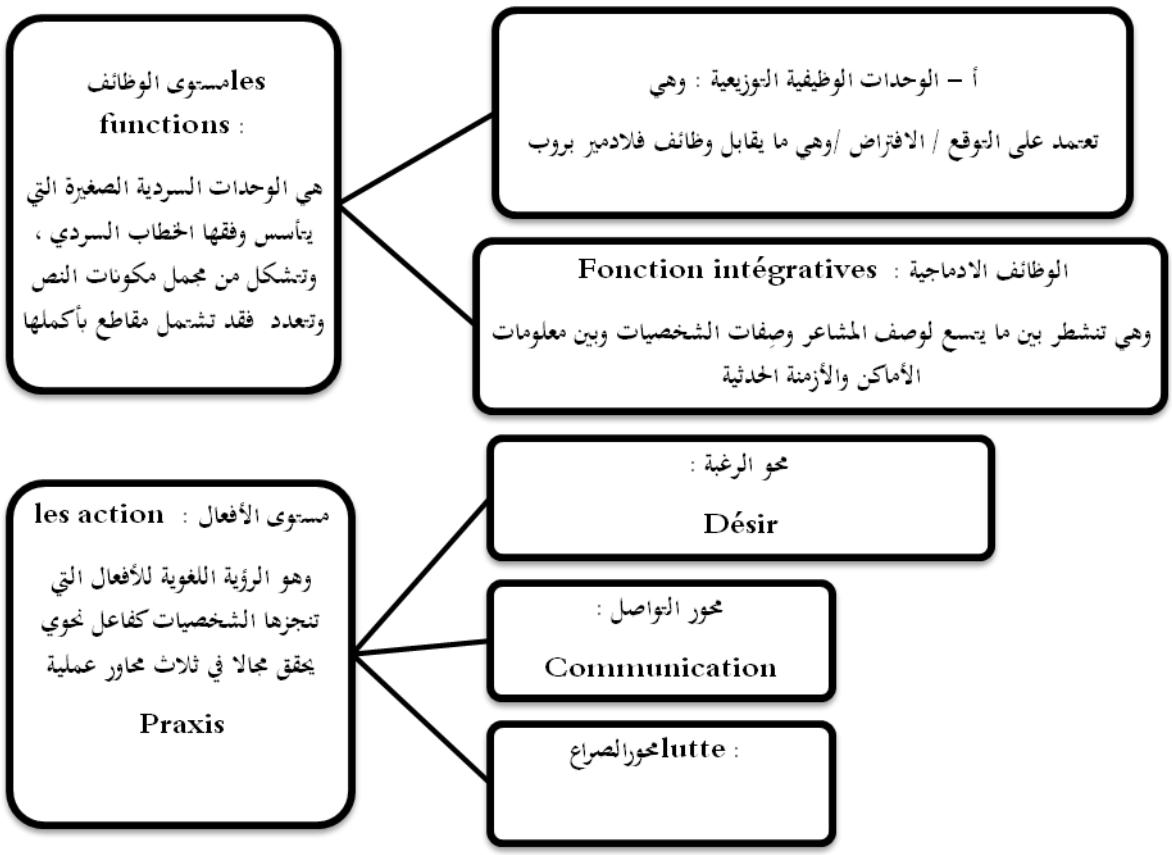
1- بنية السرد عند رولان بارث:

تبلـور النقـد عنـد(رولان بـارث)Roland Barthes فـي المنحـى الإجرائـي بعـد نشـر مقالتـه (مقدمـة فـي التحليـل البنيـوي للسـرد)1966 واحتفـى المتفاعـل إلـى

[1]- يان مانفريد،علم السرد،مدخل إلى نظرية السرد، ص.08

[2]- المرجع نفسه، ص.08

عناصر تتجاذب بوجودها نحو المنجز الكتابي، وتنجز وتيرة من الوظائف موزعة على هذا النحو[1]:



مستويات المعنى عند (رولان بارث) تمنح النص مجموعة نظم دلالية، فالنظام اللساني يتوقف عند الجملة والجملة في النص تتبعها الأخرى ذلك ما يحدِّده مشخصا:(أن الخطاب جملة كبيرة)، والجملة خطاب صغير، وتعنى مستويات الخطاب ببنيتها العميقة « توفر الألسنية لتحليل السرد بنيانيا مفهوما حاسما، ويكمن هذا المفهوم في تنظيمه الذاتي؛ لأنها تلفت إلى ما هو جوهري في

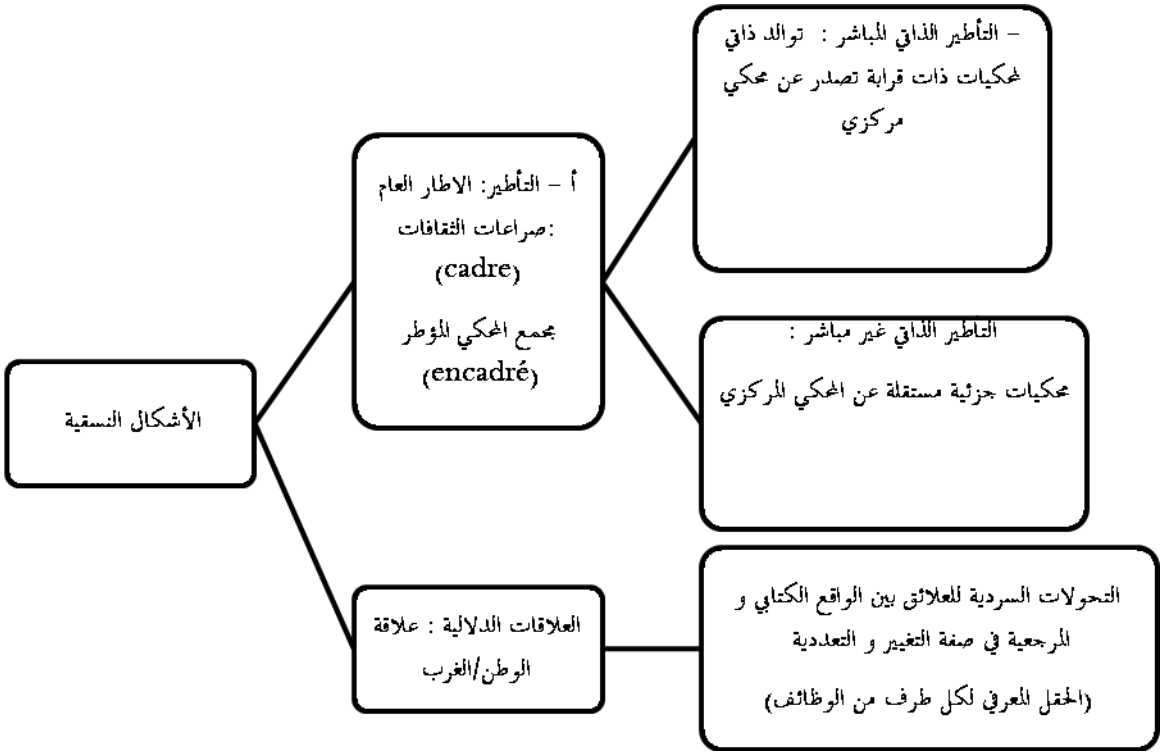
1- ينظر Roland Barthes Introduction a l'analyse structurale du récit in Communication n8 .1966 .page :14

كل نسق معنى، ونسمح في الآن ذاته، بإعلان كيفية أن لا يكون السرد مجرَّد تلاحق عبارات، وتسهم ثانيا بتصنيف الأعداد الهائلة للعناصر الّتي تدخل في تركيب السرد ودعت الألسنية هذا المفهوم (مستوى الوصف)»[1] ويتخذ الوصف جانبا مهما في السرد حيث يفكك الوجود في إعادة دمج رؤية طُوبُوغرافيَّة لنص في حدود تفاصيل تتخذها الرواية في بلاغة النص، من خلال مساحة عالم الحكي وتقاناته المؤدية لمستويات التوصيف الحركي الدائم وترجمة روح المعنى.

كما يفسِّر الباحث (محمد بوعزة) بمجال البنية الانشطارية وإبراز ضوابطها والتزامها بالعلاقات الّتي تشتغل في محور الأشكال النسقية في النص « تخضع البنية الانشطارية للمحكي لأشكال نسقية تضبط تعالقات المحكيات، في أشكال منطقية وتصنيفية، وأهمّ هذه الأشكال النسقية »[2] وتعد حسب المخطط الموالي:

[1] – رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر : أنطوان أبو زيد، سوشيرس ، الدار البيضاء المغرب، منشورات عويدات، باريس، فرنسا، بيروت لبنان ،ط/1988،1م ص.97

[2] – محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، ص .218



تكـوِّن الثنائيـات النسـقية مجموعـة علاقـات ذات وظـائف تـنظِّم التفاعـل المعرفـي بـين الوظـائف السـردية الّتـي تعمـل علـى توليـف الواقـع وطريقـة انتـاج المعرفـة مـن خلالـه، وتسـتند الصـورة بارتباطهـا الجزئـي مـع التفاعـل بـين أنمـاط الثقافـة المهيمنـة فـي وسـط يتعـدد خـلال تشـكيل تخـاطبي يؤسِّـس ازدواجيـة عبـر التـاريخ والمجتمـع والأيديولوجية.

حـين نركـز علـى دراسـة (رولان بـارث) الّـذي اتبـع المـنهج التحلّيلـي للـنص القـديم المتمثـل فـي نـص التـوراة المتكـون مـن أربعـين كتابـا بالعبريـة وسـتة باليونانيـة وهـو المشـترك العقائـدي بـين اليهـود والمسـيحيين " والعهـد الجديـد الإنجيـل والأناجيـل الأربعـة المسـماة بأسـماء مـدونيها: متـى ومـرقس، ولوقـا ويوحنـا [1] وقـد اختـار منهـا

[1] – **رولان بـارت ،التحليـل النصـي، مـن التـوراة والإنجيـل والقصـة القصـيرة، تـر عبـد الكبيـر الشرقاوي، دار التكوين، دمشق سوريا، 2009م ص.8**

أسماء الرسل، وهي تكملة للإنجيل لوقا واعتمد في النص الثاني سفر التكوين الّذي تحدث عن حياة يعقوب بن اسحاق وحفيد ابراهيم، نجده قد توخى الحديث عن سياقات مختلفة واستخلص نظرية المعاني في النصوص المقدسة كالتالي:

يتّضح مدى عمق التجربة القرائية في الكشف عن منظور بلاغي في النص يحمل في متنه، معاني الحياة الجسدية (النص) والروحية (المعنى) في الانكشاف العجيب من خلال الروحانية الّتي تنقل الفعل الكتابي لفعل انفعالي يمكن للقصة أن تعتمد على اللّغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة، كما يمكن أن تعتمد على الحركة والاختلاط، المنظم لكل المواد وإنها لحاضرة في الأسطورة والخرافة، وحكاية الحيوان والحكاية، والقصة القصيرة والملحمة، والتاريخ والتراجيديا، والمأساة والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة، إن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية في كل الأزمنة والأمكنة وكل المجتمعات، وإنها لتبدأ مع التاريخ الانساني نفسه »[1]

[1] – رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط/1، 1993، ص.25

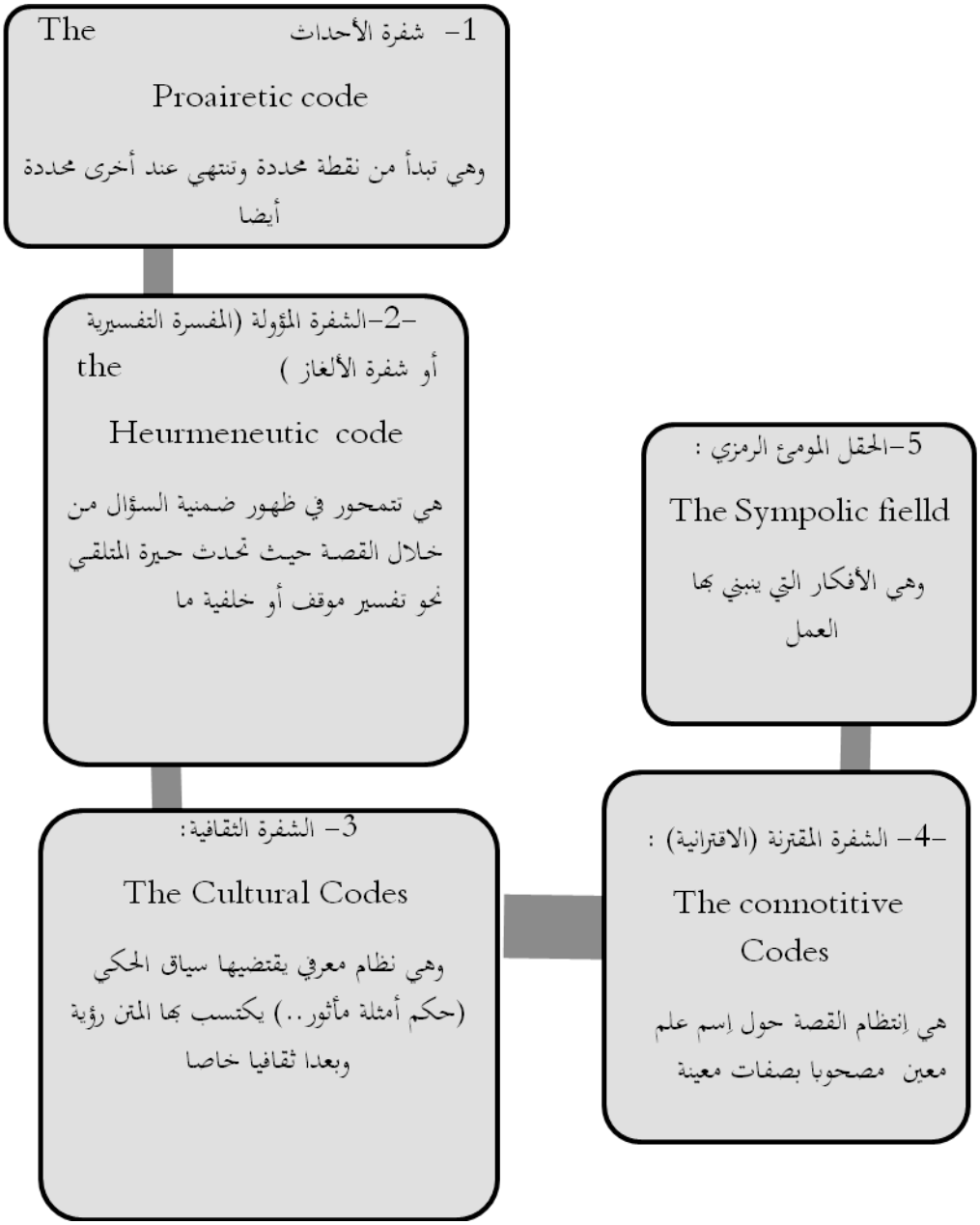
فهل تكون بلاغة تبليغ أم مبالغة لغوية انتقالية من العادي للانزياح التجميلي، وهذه التجاويف العميقة المتعالية عن المألوف تنظيما لأدبية النص واحتمالا للتعدد.

1-1- الشفرة:

تتعلّق الشفرة بالترميز وتعزيز المادة الّتي تغرز في سنن التراكيب ومحتوياتها اللفظية، بالاستناد إلى قدرة المخزون الفني المحفوف بعناصر تتحد في مجال العمل الأدبي بخبرة أدبية يعرفها (جوناثان كولر)Jonathan-Koller «إن الشفرة هي مجموعة من الموضوعات أو المقولات المستمدة من منطقة بعينها من مناطق الخبرة، والّتي تتعالق على نحو يجعل منها أدوات منطقية تفيد في التعبير عن علاقات أخرى»[1] فالنص الروائي يكتنز محمولات ليست بلغوية فقط وإنما حاملة لتصور ومرجعية، تسيرها الأنظمة الذهنية عند المبدع للنص، وهي حسب (بارث) الرسالة الّتي يؤديها الكاتب في مدونته النصية دون أن يصرح بها مباشرة لدى المتلقي.

وشرح هذه الشفرات تتوالى في المخطط الآتي:

[1] – **جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة،2000م، ص ..66**



المخطط[1]

تتكامل الشفرات من خلال الأحداث الّتي ترتبط ببداية معينة، يتم ترميزها برسم حدود موقعها وكذلك تنتهي عند نهاية يقدرها المؤلف عند نقطة واضحة تنتهي فيها الحركة للأحداث، أمّا الشفرة التأويل (المؤول) فهي النزعة الّتي ينثرها

[1] – **ينظر رولان بارث، المعنى الثالث، ومقالات اخرى، تر : عزيز يوسف المطلبي، دار بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط/1، 2011م، ص.13-14**

المؤلف ليكسب القارئ أسئلة واستفهاما خلف المتغيرات، وتتأتى الشفرة الثقافية لينفذ الكاتب حضوره الفكري ومخزونه الفلسفي في تضمين الخطاب بمرجعية فلسفية ترتبط بالحكمة أو المثل إلى ما ذلك من قيم يحبذها القارئ ويتوقف عند مضمونها، وتعج الشفرة الرمزية بكثافة المختزل داخل اللّغة لتحيل لجانب آخر، أما المقترنة فهي الصفات الّتي تنصب في اسم علم يؤشر دوران الأحداث واستمراريتها في مركزيته واهتماماته.

2-1 نظام المعنى والمحاكاة:

كما يربط (رولان بارث) بين (المعنى / المحاكاة) في كتابة النص السردي « فإن إبداعية القصة تقوم بين نظامين (أو على الأقل في مظهرها الأسطوري للحياة) أي النظام اللساني والنظام المجاوز للسانيات ولهذا يمكن أن نقول، ولو بصورة متناقضة، إنّ الفنّ بالمعنى الرومنطقي للكلمة "من العبارات المفصلة، وأما الخيال فهو التحكم بالنظام »[1] ورؤيته للمحاكاة في هذا الجانب تتعدد في (النظام المجاوز / المناوء للواقع / الأسطوري) كإعادة لتنظيم ما يسقط من الوجود في لغة المبدع، فيكسب الكلمة بعدها الجمالي والحسي المثير خلف النظام اللساني فالروابط بين الجملة والجملة تستند لفاعلية الاستمرارية الّتي يحققها الخيال المتحكم في النظام داخل الحكي.

يحمل الانفعال شعور دائما بالمتعة « وإن الانفعال الّذي يستطيع أن يلهبنا أثناء قراءة رواية ليس هو انفعال رؤية ما (فنحن لا نرى شيئا في الواقع) وإنما

---

[1] – **رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، للدراسة والترجمة والنشر، ط/1، 1993م، ص.91**

هـو انفعـال فنـي أي إنـه نظـام أعلـى للعلاقـة وهـو يملـك أيضـا انفعالاتـه وآمالـه »[1] يتجـاوز المتلقـي الواقـع ليـرى مـا يرسـمه المؤلـف فـي خيالـه ويترجمـه لغـة تحكـي تواصـل الإنسـان بواقعيتـه لكنهـا واقعيـة تجسـد حالـة التجـاوز والتفـاوت والانصـهار خـارج الوجـود، فـي أعلـى الأنظمـة كمـا يـدعوه الصـوفيون باسـتقرائهم الفنـي (البـرزخ) الّـذي ينـال القـدر المتعـالي فـي طـرق المعرفـة، وكشـف الحقـائق، الّتـي يعجـز العقـل فـي أدائـه العـادي عـن إدراكهـا، فـي رؤيويـة روحانيـة برزخيـة « متجسـدة فـي صـور محسوسـة للخيـال»[2] تتجـاوز القـوانين الواقعيـة للأشـياء إلـى الخصـوبة الّتـي تمنحهـا قداسـة اللّغـة وحدود الذات في تحديد الوجود.

2-آليـات الكتابـة السـردية عنـد (تـودوروف Todorov Tzvetan) 1939م:

تـأتي نبـوءة الـنص السـردي مـن الكتابـة وقـد فسَّـرها تـودروف « الكتابـة هـي كـل نسـق سـيميوطيقي مرئـي مكـاني، وهـي بـالمعنى الحصـري أيضـا، نسـق خطـي لتـدوين اللّغـة، وبتحديـد أكثـر سـنميز فـي الكتابـة المـأخوذة بـالمعنى الواسـع بـين الميتوغرافيـا، واللوغوغرافيـا المتعايشـين اليـوم »[3] يعـود إلـى أصـولها حـين تـداولت المسـتعمرات رمزيـة الأحـداث المسـتقبلية، وتشـكيل علامـات مـن الأشـياء الطبيعيـة فضـرب أمثلـة عديـدة منهـا حـين كـان يسـافر (الاسـكيمو) يتركـون أمـام بيـوتهم رسـالة

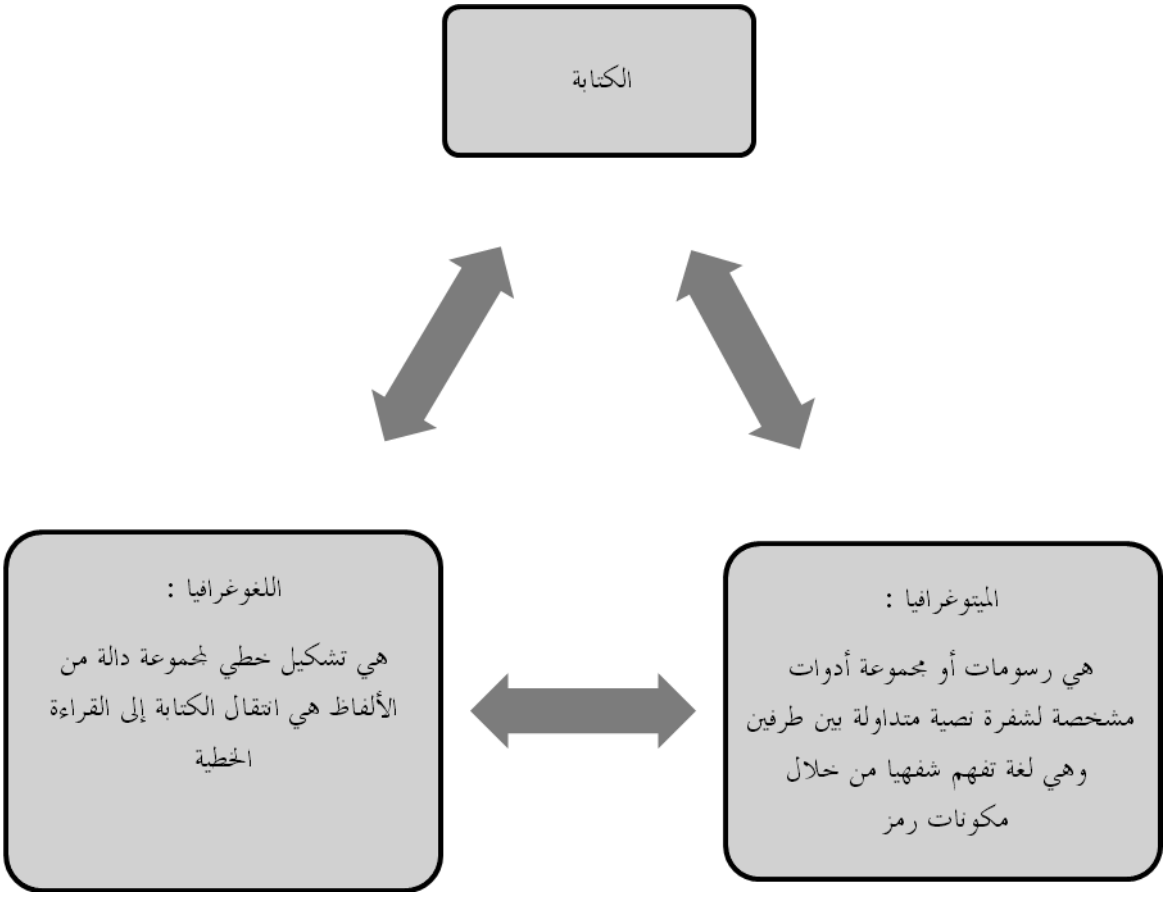
---

[1] – رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ص.92

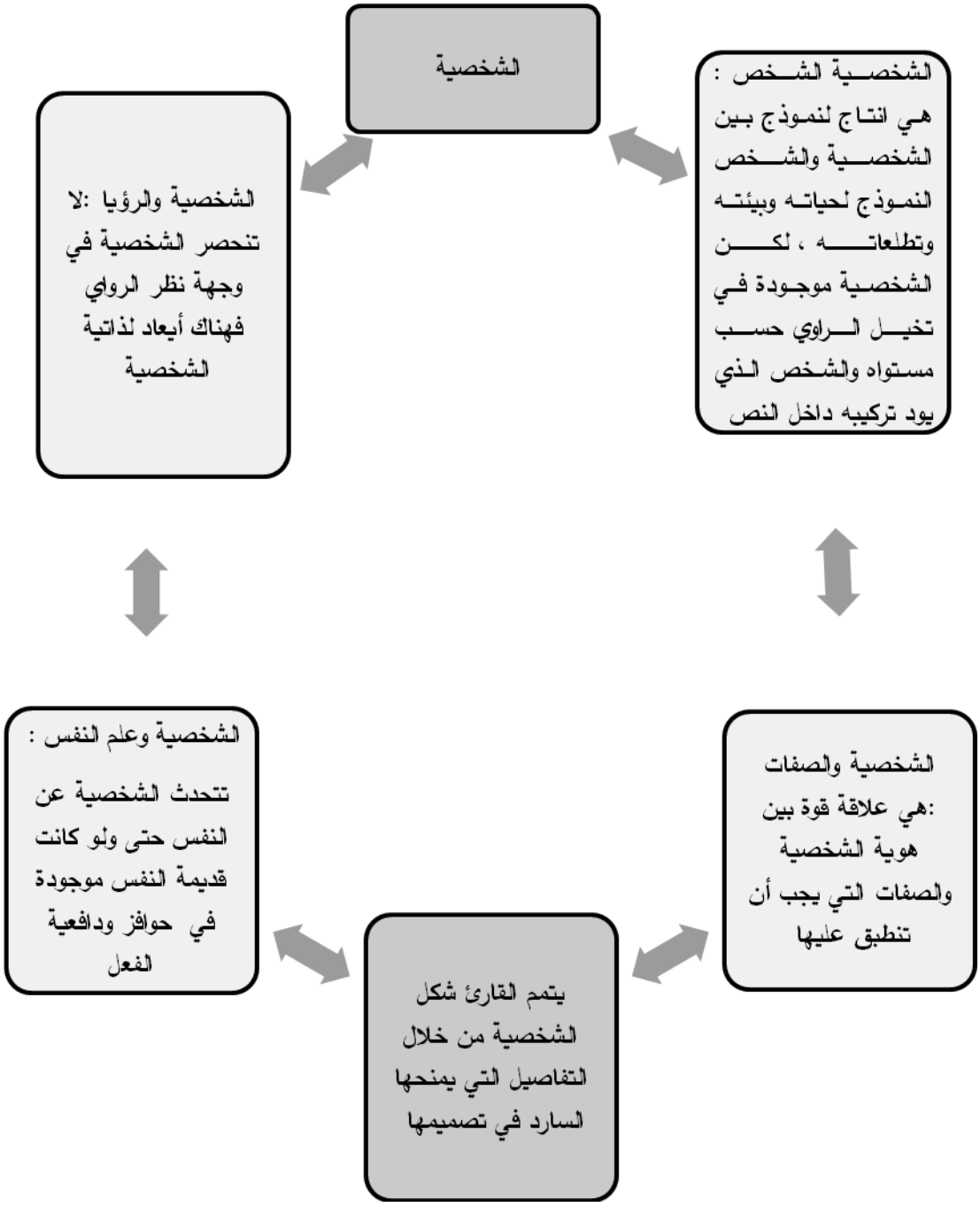
[2]– سـحر سـامي، شـعرية الـنص الصـوفي فـي الفتوحـات المكيـة، لمحـي الـدين العربي،الهيئـة المصرية العامة للكتاب 2005 م، ص 141

[3]– تزيفطـان تـودوروف، مفـاهيم سـردية، تـر عبـد الـرحمن مزيـان، منشـورات الاخـتلاف، الجزائـر، ط/1 ،2005م ص11

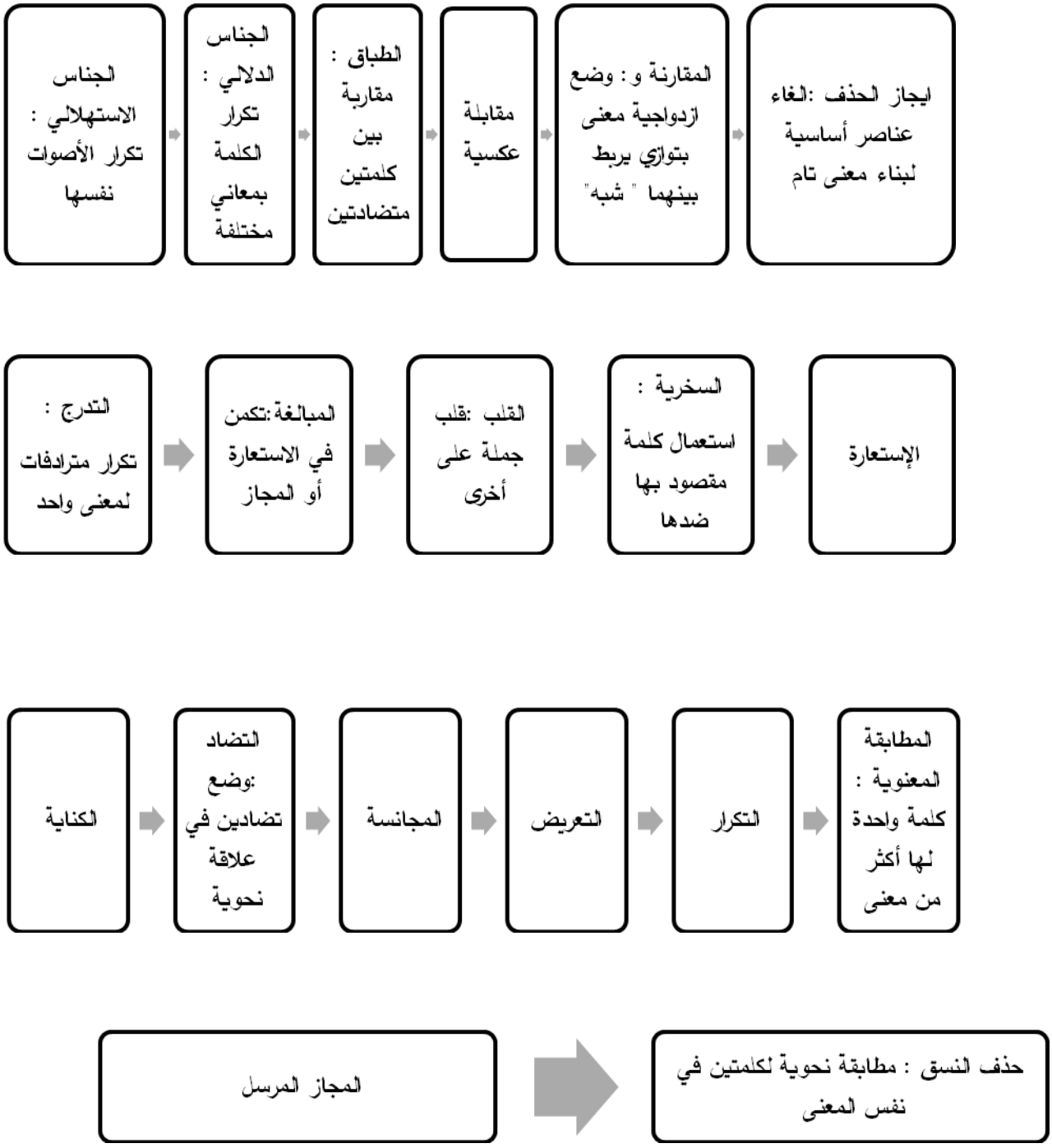
مرسومة لتحديد وجهة سفرهم وهي أسلبة خاصة وانعكاس لحاجة الناس للتواصل، وترك انطباع عند الآخر كما يؤكد أن اللوغرافيا وليدة واستمرار للميتوغرافيا، فالرسم إنتاج دلالي لتفكير الإنسان، وحاجته لسرد نوعية ونمط حياته وحتى قراراته وأشكال تحولاته في نسقه الثقافي الذهني وميز بين النوعين كالآتي :



لا تستطيع الشخصية في النص السردي اعتبارها كوصف قار ولهذا فسرها تودوروف كصورة اجتماعية نفسية ثقافية متطورة في النص السردي:



كما يربط الصورة بمفاهيم بلاغية، يكون معيارها الانزياح والعدول في مستويات التشكيل اللغوي من خلال:

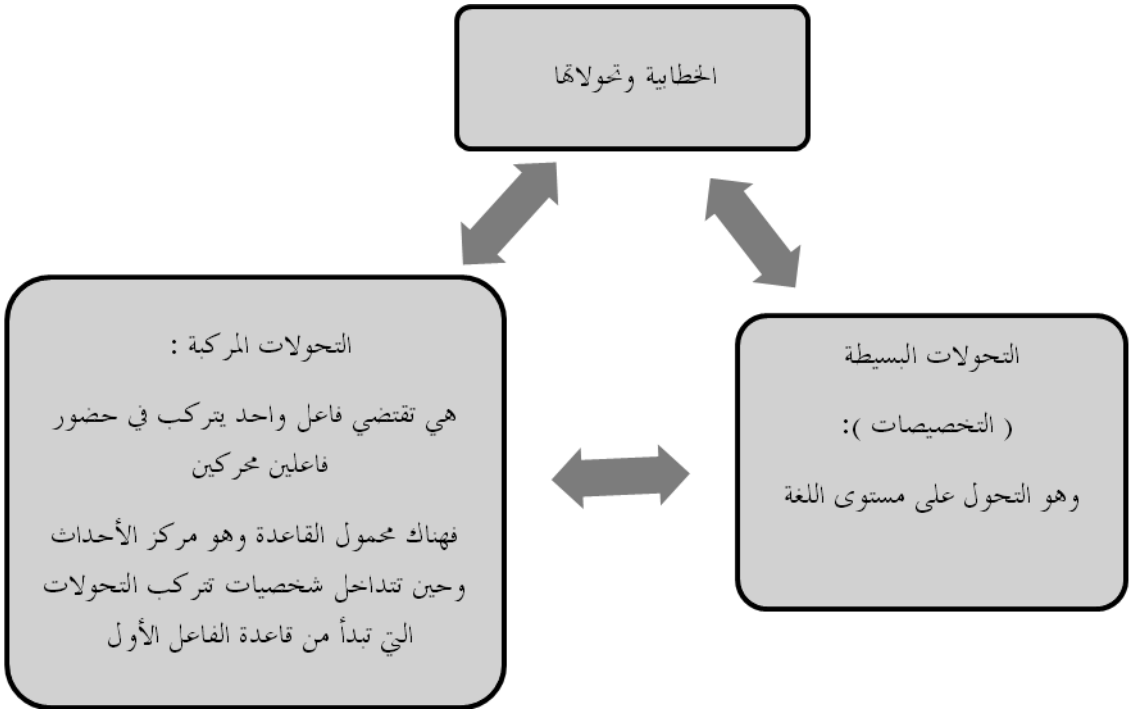


تستند التراكيب في النص السردي بوصفه فنيا وجماليا متعاليا عن اللّغة العادية، صورا بلاغية تمثل ترابط المعنى وتشكله مجازا واستعارة ونقلا تصويريا للخيال في بؤرة توتر دائم يربطها بالمضمون الجمالي والتشكيل التركيبي مماثلة،

حيث تتآلف الألفاظ مع المعاني من أجل صنع الفرادة والتميز، في طبيعة التشكيل الأنطولوجي للخيال الخلاق لمساحة الدفق الفني.

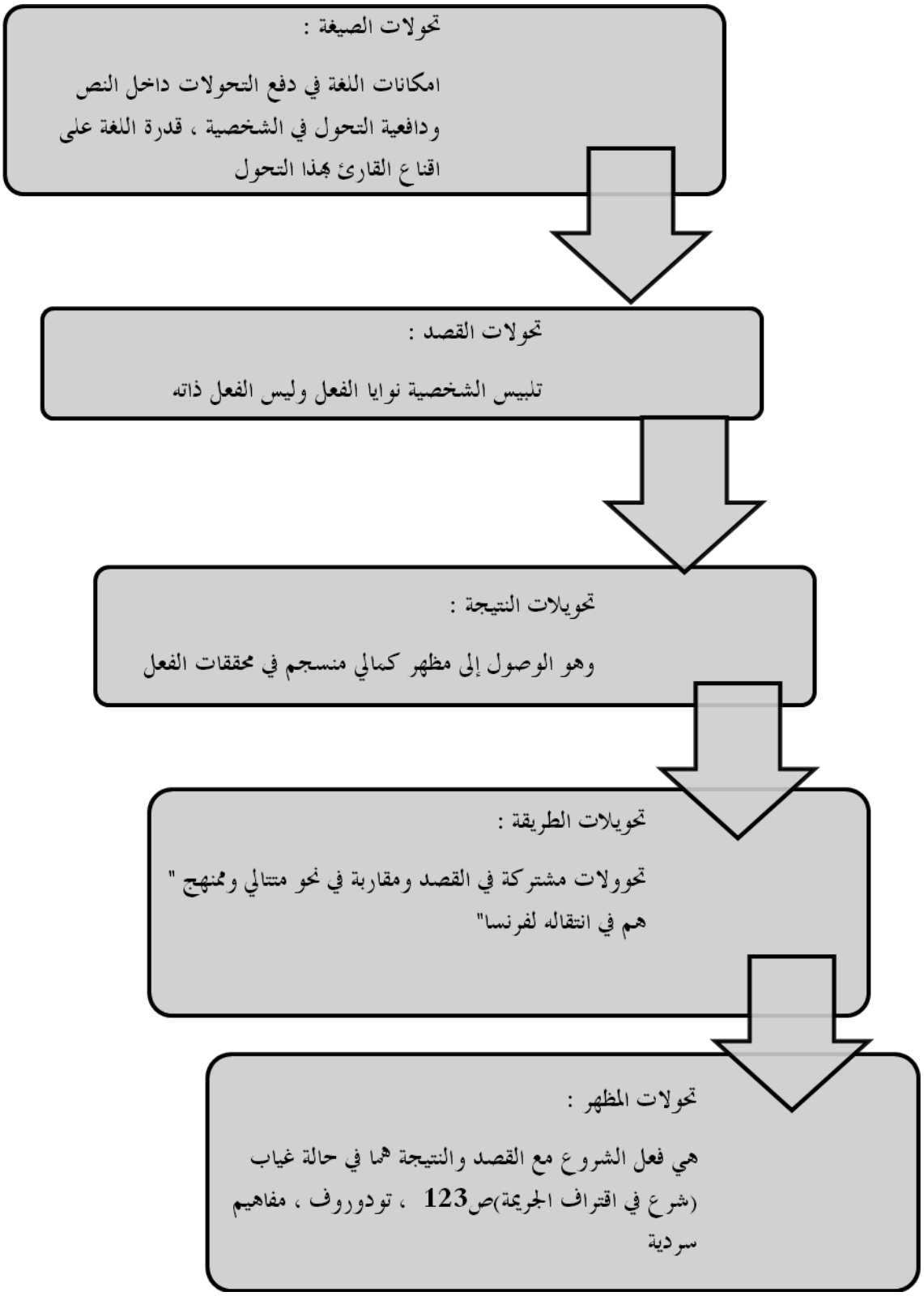
2-1- التحويلات الخطابية عند تودوروف:

للخطاب سمة أساسية أو ما أدعوه سمة تدوير الأحداث وتعاقبها، لكنها تسير في زمن خطابي يرفع القارئ من ثلة حدثية توزع نمطا حركيا من الوقائع والرضوخ نحو قرار كتابي يهندس منحنى التوجه، وتتوزع السمات الخطابية وتحولاتها في محمول قاعدي ومحمول محول حسب تودوروف كالآتي:



وتتدرج التحويلات بين البسيطة والمركبة عند (تودوروف) في تكثيف اشتغال السرد، ومحاولة التخطيط للكتابة أو وصفها بشكل يعي قدرات الوعي ومخطط الحكي أثناء الكتابة وبعد اكتمال المحكي.

2-1-1 التحوّلات البسيطة:



داخل مشروع الكتابة يظهر مؤشر (الصيغة/القصد/ المظهر) حيث تتبلور أفعال الحكي في صياغة صورة، وتهيئة مقصدية تنتج رؤية خلفية لدوافع الفعل، كما يكون المظهر شروعا قابلاً للتموضع داخل التركيب ومنسجما مع جسد الرواية.

2-1-2- التحويلات المركبة:

تعطي الرواية مجموعة من التركيبات النفسية والاجتماعية الدافعة والمندفعة في تحقيق ذوات متغيرة أو مغيرة، فهي تمنح علاقة بين الراوي والعالم المشخص، ويتمعن القارئ مجموعة من المركبات المتحولة أو الّتي تحمل مجرى التحويل داخل السرد، فالسارد يحاول الاختباء بحكمة خلف الخيوط الشفافة الّتي تحرك الأحداث، وترتبط بها في نفس الوقت إنه ارتباط عجيب بين الواقع المكتوب وبين الكتابة كعالم رؤيا خفي.

- تحويلات الموقف: هي تراكم الأحداث وانعكاسها على نمط حياة الشخصية.
- تحويلات التذويب: الاعتقاد والتكهن بشيء لم يحصل أو سيحصل.
- تحويلات الافتراض: هي لا تظهر وجودها إلا في حالة افتراضية يبقى مدى إنجازها غير قار (مثلا : اشتكى عليه ...هدده)
- تحويلات الوصف: هي مجموع العلاقات التكاملية الّتي تؤدي وصف حالة تتخذ شكلها للقارئ.
- تحويلات المعرفة: هي المعرفة المتعلقة من حدث متوقع عبر دال عليه.

- تحويلات الظاهر: تتعلق بفعل الزعم الظن وهي ملازمة لعدم تحقق الحدث.

وتعطي نظرة (تودوروف) الفنية للسرد آليات يقتني بها المؤلف فهرسة فنية الحكي، وبراعة المحكي بين نظام الحكاية(Histoire) ونظام الخطاب (Discoure) وتحقيق جمالية أدبيتهما معا.

3-النموذج العاملي عند (غريماس Algerdas Greimas Julian) :

يدعو(غريماس) للغوص في باطن الخطاب السردي، وتفجير دلالاته الّتي تنتج وظائف الخطاب، وطريقة نشوئه وزوايا انعكاسه كمشترك منطقي، وكمشارك عاملي، من خلال سبر حركته في النص وسماته الجمالية، وتعدده، وتكاثفه « نوعا من الأساس البنائي المشترك (الّذي) يجد فيه السرد نفسه منظما قبل تجلّيه، لكونه مستوى سيميائيا مشتركا ومختلفا، عن المستوى اللساني وسابقا له منطقيا، مهما كانت اللّغة مختارة للتجلي »[1] حيث يتم دراسة الخطاب السردي بمكونين هما البنية اللسانية والبنية الدلالية العميقة، الّتي تتابعت زمنيا بأبحاث (بروب V.PROPP) للوظائف" 31" الّتي تشكل هيكل القص ونموذجه، و(بريمون BRIMOND) في ضبط قواعد لمنطق الحكي من خلال الممكنات السردية الّتي تحكمه وتسير كلّ متن CORPUS تواجهه وتنطوي في شكله، ثم جهود (غريماس) الّتي غيرت الحدود الأدبية، إلى الآليات الحاملة له، والمبعوث الانفعالي الّذي يسكنها،

[1] -أ.ج.غريماس ،في المعنى، تر : نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطبعة والنشر ،اللاذقية، سوريا، 2000م، ص.12

والباعث الدلالي، وترسيخ فكرة المعنى الموجود في الأحداث، وتغيره من متن لآخر « بإمكان البنى السردية أن تظهر في مواقع أخرى خارج نطاق التجلّيات الدلالية الّتي تتم في اللغات الطبيعية: في اللّغة السينمائية الخيالية، وفي الرسم التشكيلي »[1] وبهذا يكون الدرس اللساني غير كافٍ لاستنطاق الفضاء الدلالي، الّذي يقترب من نطاق واقع السرد، واتساع عمقه، وإنجاز المعنى لبواعثه الخطابية، خارج الجاهز اللغوي للتركيب، في السلسلة النظمية (Syntagmatique) الموجود في نظام مبدأ التجاور، الإسقاطات الاستبدالية (Paradigmatique) الناتجة من النظام التعارضي للتقابلات والاختلافات.

ارتكزت نظرية (غريماس) على رؤية (بروب) بوجود بنية عميقة تنظم الخطاب خلف منظور السرد وظاهره السطحي، « يميز غريماس بين مستويين اثنين من التصوّر والتحليل، مستوى ظاهري أو صريح النصtextuelle manifestation حيث تلتزم الأشكال والوحدات القصصية بوسائل التعبير (..) أما المستوى الثاني فهو قسم باطني وبنيوي niveau profond مشترك تتركب وتنتظم فيه القصصية في أشكال مستقلة عن تظاهراتها الخطابية manifestations discursive »[2] واهتمامه بالبنية العميقة أسهم بشكل كبير في سبر أغوار الحركة الدلالية في النصوص، أصغر الوحدات الخطابية وهي (الملفوظات السردية les énonces narratifs)الّتي تتوالد منها الممكنات.

تغير منظور(غريماس) للتأسيس السابق نحو السرد، وحاول اختصار العوامل وتقويضها في المستوى الدلالي، كما يختزل الوظائف الدلالية في المتن

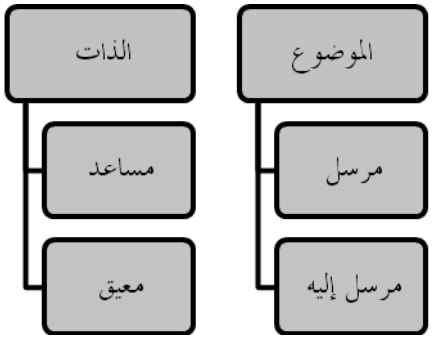
---

[1] – ج.غريماس، في المعنى، تر : نجيب غزاوي، ص.12

[2] – جميل شاكر ،سمير مرزوقي ،مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط/1، 1985،ص.213

واقتصاره على عامل دلالي واحد حتى يتخذ بذلك أبعاده الخاصة، حيث « جل العوامل كيفما كانت العلاقة الّتي تجمعهم يمثلون التمظهر في كليته »[1] ويكون المعنى محورا لكل تحليل بترجمة طريقة طرحه في المتن، « مولدات النصوص وتكويناتها البنيوية الداخلية، وتبحث جادة عن أسباب التعدد ولانهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية »[2] ويثير وجود بنية عميقة إلى ضرورة توليد مكونات بنيوية داخلية، داخل تجاويف النص، وبذلك استخراج خطابات أخرى في محمول دلالي وباطني.

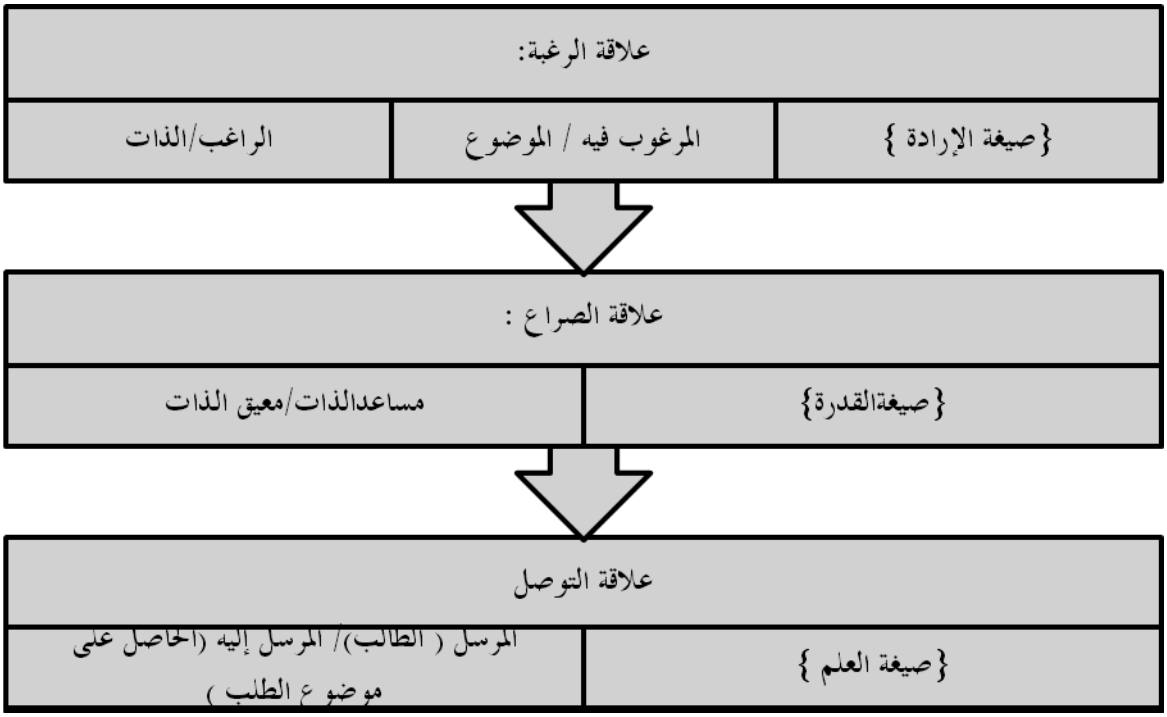
يؤسِّس (غريماس) العوامل الّتي تتبنى في محورية الصيغ الثلاث، ويوضح المخطط السردي بين (الموضوع / الذات) حسب المخطط الآتي:



ويوزع صيغة (القدرة والتوصل والعلم) في منشأة تفيد عملها وحركتها في المخطط السردي، وموضعها العاملي في الخطاب حسب مايلي:

[1]– **Algridas Julien Greimas, Du Sens II, ibd. Seuil, Paris,1983. P.67**

[2] –**Algridas Julien Greimas, Du sens II, (ibd), p. 113.**



محتوى المخطط[1]

تكمن هذه العلاقات في تشكيل الدلالة، والعامل على وجودها كرؤية لفاعليتها داخل النص في بنيته العميقة والسطحية « وقياسا على ما يقوم به عالم اللسان من تعيين السمات المميزة لبعض الصواتم عن بعض منتهيا إلى تأسيس نظام جامع أنساق التآلف والاختلاف، بينها في نظرة موسومة بالاختزال والتجريد، فالدراسة الدلالية تقتضي في هذا المستوى تفكيك الوحدات المعانمية إلى مكوناتها الصغرى المميزة وصولا إلى استخلاص حزمات من السمات الدلالية الأساسية [2]» وتميل دراسة (غريماس) كاستقراء دلالي متتالٍ، مندفع في تجزئة أولية على صعيد العامل المشرف على نسقها الداخلي العميق، في البنية التحتية للمتن «

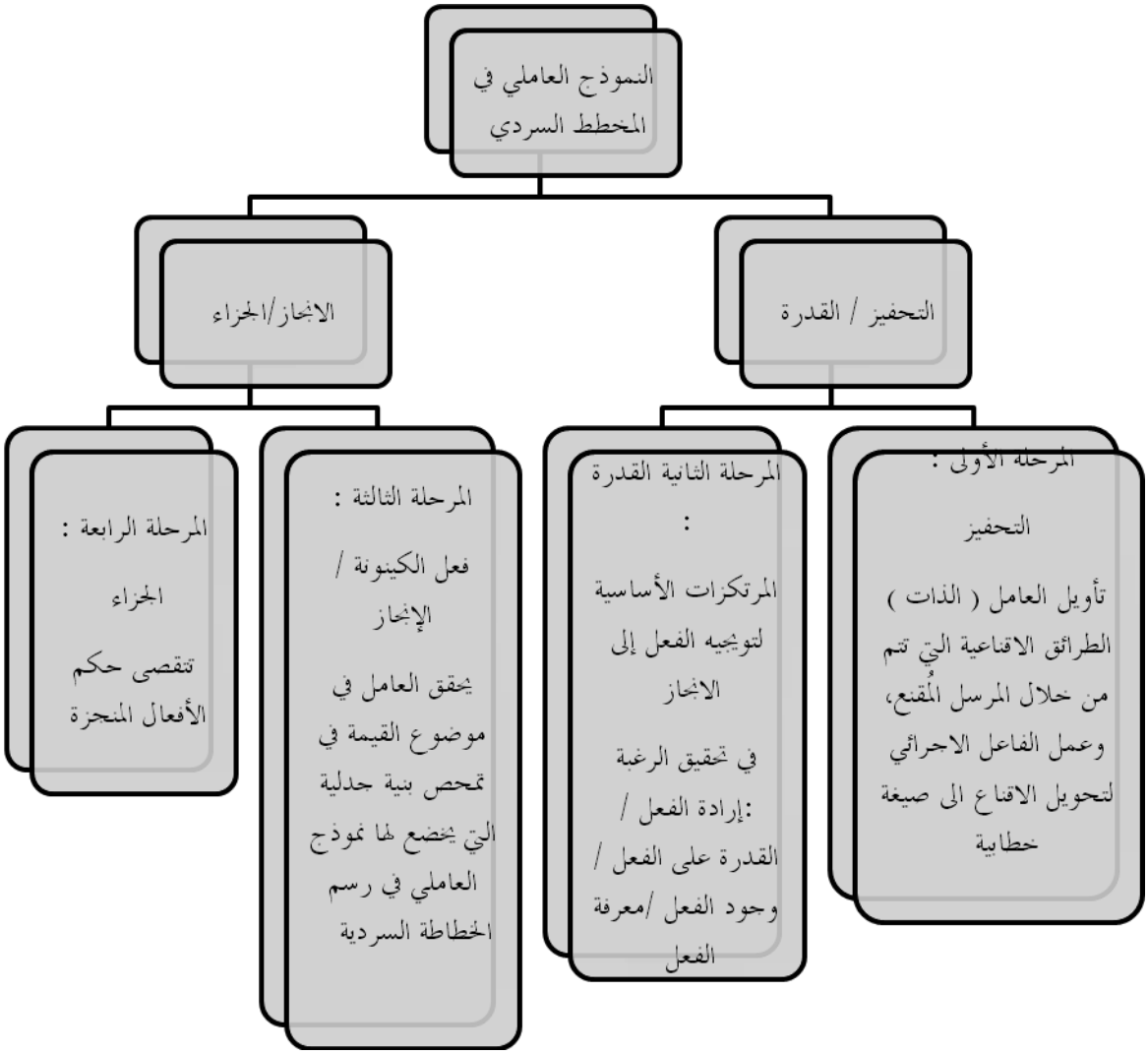
---

[1] – ينظر محتوى المخطط Said Bouita Cognitive Reference for Sample Narrative Semiotics – Greimas as a. (pdf) ص.54

[2] – محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991م، ص.88

وظيفة (علم الدلالة) تكمن بالتحديد في إبراز حركية الدلالة وإعادة بنائها سبيلها إلى ذلك تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق (سلم تراتبي) متكامل البناء »[1] وبذلك من منظور السيميائيات السردية ينتج فهم الدلالة بأنها منتجة للإبداع، وإبراز الدوافع الخفية، والتحول القائم على التوافق والتضاد (المساعد/ المعيق) وبهذا تتم استمرارية مهمة الدوال في متغيرات الخطاب ودافعيته.

أمّا في المخطط السردي يكون للإجراء أربع مراحل في بلورة المتغير، وإصدار مدى الكينونة ودوامها في حركة قصدية:



[1] – محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص.26

محتوى المخطط [1]

ما يتسم في هذه التحوُّلات التّقارب الموجود بين الفواعل في إنتاج الدلالة وتبليغ مرأى المتن كتركيب لعوامل متتابعة تؤسِّس مجال النص وفضاءه، وإن برزت النظرية في فجوة من المتضادات والمتقابلات تؤكِّد بشيء من النزوع بأن النص كائن تثبته دلالته المتوارية خلف سطحه متجهة نحو العُمق الّذي يترصده المتلقي لتفجير نواة المتن وإلقاء ما يلقى على سواعد المعنى الّذي يقيس درجة الكلية المتحكمة في كفاءة الفعل وتطويره.

4-خطاب الحكاية عند (جيرار جينيت Gerard Genette):

ينظر جيرار جينيت لموضوع السرد في كتابه(خطاب حكاية Discours » « Du Récit)، في ضوء ثلاثة معانٍ مختلفة تتعاطى مع الخطاب بمفهومه اللساني والوظيفي ثم الأدبي البلاغي « المعنى الأول الأكثر بداهة ومركزية حالياً في الاستخدام الشائع تدل كلمة (حكي) على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الّذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث»[2] وهو المعنى الّذي يتوقف عنده تيار من اللسانين في فهم الخطاب الشفوي والمكتوب، بوصفه ناقلا لسلسلة من الأحداث قد تتصل بالتاريخ أو المواقف، وتتنوع الخطابات لتنصب في موقع نقل صور، سقطت مسبقا في الذاكرة الإنسانية وعاشت تجارب الحياة الّتي تنطبع كمعطى تواصلي لزمنين الماضي والحاضر.

يفيد ثاني معنى إلى فهم الخطاب السردي، والانتقال للمعنى التخيلي حيث يستطيع السرد تصويرا خياليا للأحداث، وذلك ما يشكل المفهوم الإبداعي، والنص

---

[1] **Algridas Julien Greimas, Du Sens II, p. 187. ينظر**

[2]– **Gerard Genette„Discours du récit „Edition Du Seuil „France „1972„1983„2007„P .13**

الأدبي « المعنى الثاني والشائع بين محللي المضمون الحكائي ومنظريه حيث تدل كلمة حكي علي سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية الّتي تشكل موضوع الحكي ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ).. وفي هذه الحالة يعني تحليل الحكي دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها، وبغض النظر عن الوسيط اللساني وغيره الّذي يطلعنا عليها، المعنى الثالث والأكثر قدماً، تدل كلمة (حكي) أيضاً علي حدث، ولكنه ليس الحدث الّذي يروي هذه المرة، وإنما السرد narration متناولاً في حد ذاته»[1]. يتناول السرد في المعنى الثاني علاقات الحكي بالحقيقة أو الخيال في موضوعها المدمج في مسار من الأحداث، والعلاقات الناشئة من مستوى الخطاب، في خضم المكونات الجمالية والبلاغية لشعرية السرد، وتقنية الكتابة في مكوناتها الخطابية الّتي ينبني عليها النص، ويتحوّل بتنوعه لموضوع المتن في علاقاته الثلاث: علاقة الحكي / القصة Récit et histoire، علاقة الحكي / السردRécit et narration، العلاقة بين القصة / السرد Histoire et narration، وتشكّل كل ثنائية بينهما خاصية تضمينية في الأخرى.

يتعامل التحليل النصي مع بنية الخطاب، وهو المعنى الأول الّذي يتصدر أولوية السرديات في الآليات المختلفة، والضوابط المنهجية « ومن ثم فموضوعنا هنا هو الحكي بالمعنى الضيق الّذي نخصصه منذ الآن فصاعداً لذلك المصطلح، ومن البديهي كثيراً أن يكون مستوى الخطاب السردي هو الوحيد من بين المستويات الثلاثة الّتي ميزنا بينها حتى الآن، الّذي يعرض نفسه للتحليل النصي»[2]. وهي النظرية الّتي تهتم بالأشكال Figures في تمثيلها لمفهوم البلاغة قديما الّتي

---

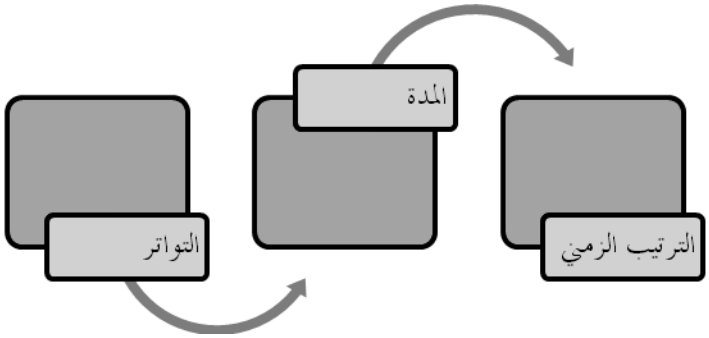
[1]- Ibid. P .13

[2]-Gerard Genette,,Discours du récit ,,P .13-14

تعني (نظام الأشكال) بمفهوم البلاغيين في دراسة الصور الاستعارية والمجازية والكناية والتشبيه وكل منها ينطوي على جزئيات وأنواع تفصيلية، كما يثير (جينيت) الشبكة الدلالية، وقيمها الجمالية.

4-1 زمن الخطاب الروائي عند (جيرار جينيت):

انتقلت الرواية المعاصرة من زمنية توصيف الأشياء والمركبات المتنامية في الرواية، إلى حركة الوصف نفسه، فالزمن البنية المتوترة دوما والمتنامية في مخاض الرواية حيث يصفها (جيرار جينيت) إنّ الحكاية تتشكل من زمنين « فهناك زمن الشيء المحكي عنه، وزمن الحكاية " زمن المدلول وزمن الدال"» [1] تلك الثنائية الّتي تصوغ عند (جينيت) ثلاثة ممكنات تقتحم السرد وتوزع بروزها المفاهيمي عبر النص:



1- الترتيب الزمني:

[1]- **Gérard Genette , FiguresIII , editions de seuil , paris , 1972 , p 77.**

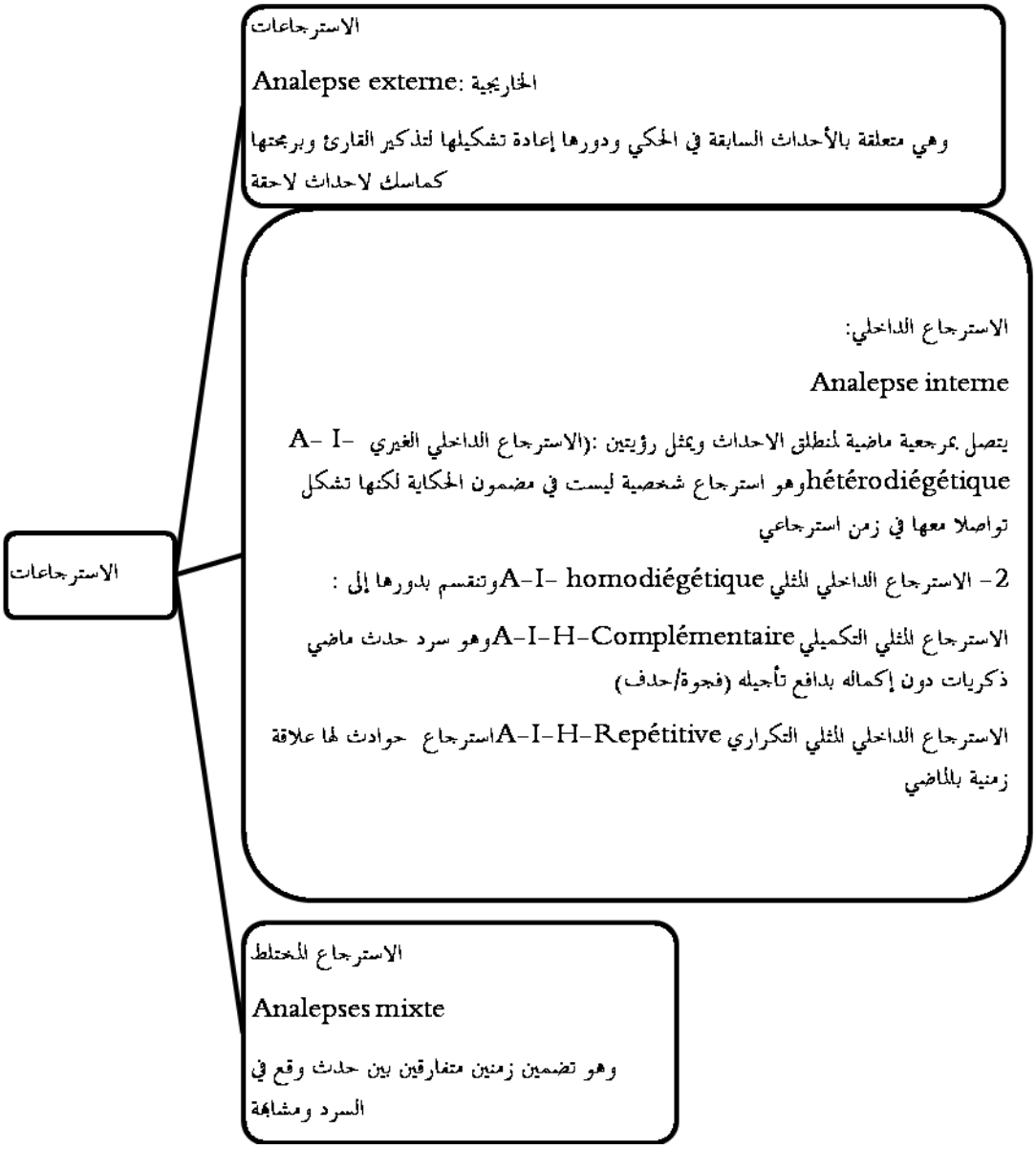
هـو مجمـوع المتتاليـات الزمنيـة الّتـي تنطلـق بمنطقيـة المحكـي، وطرائـق حـدوث التطـورات « مقارنـة ترتيـب الأحـداث أو المقـاطع الزمنيـة فـي الخطـاب السـردي، بنظـام تتـابع هـذه الأحـداث والمقـاطع الزمنيـة نفسـها فـي القصـة »[1] ويمكـن السـرد بخلـق زمـن خـاص بـه يكـون جزئياتـه ترتبـا يتفاعـل بتصـاعد وتيـرة الحـدث، وتزامنـا مـع الأفعـال داخـل السـرد، حيـث يجعـل المتلقـي متابعـا لتطـور داخـل الروايـة وهـي تنـتج دلالات زمنيـة تقـيس وجودهـا بالوقـائع واختلافهـا مـن منطقـة زمنيـة لأخـرى تتابعا.

لكـن يحـدث أن يختـل الـزمن حـين تتـداخل الـذكريات فـي شخوصـها وتعـود بهـم للماضـي أو تجعـل الماضـي مسـتقبلا حيـث « يمكـن للمفارقـة الزمنيـة أن تـذهب فـي الماضـي علـى المسـتقبل، بعيـدا كثيـرا أو قلـيلا عـن اللحظـة الحاضـرة (...) سنسـمي هـذه المسـافة الزمنيـة مـدى المفارقـة الزمنيـة ويمكـن للمفارقـة الزمنيـة نفسـها أن تشـمل أيضـا مـدة قصصـية طويلـة كثيـرا أو قلـيلا، وهـذا مـا نسـميه سـعتها »[2] وقـد حـدد (جينيـت) عـدة مصـطلحات لوصـف هـذه المفارقـات الزمنيـة وهـي الاسـترجاعات Analepses والاسـتباقات Prolepses، وكـلا منهمـا نسـبة فـي المـدى Portée والسعة itude يمكن شرحها في المخطط التالي:

2- **الاسترجاعات Analepses:**

[1]-**Gérard Genette : Figures III , P 78 ,79**

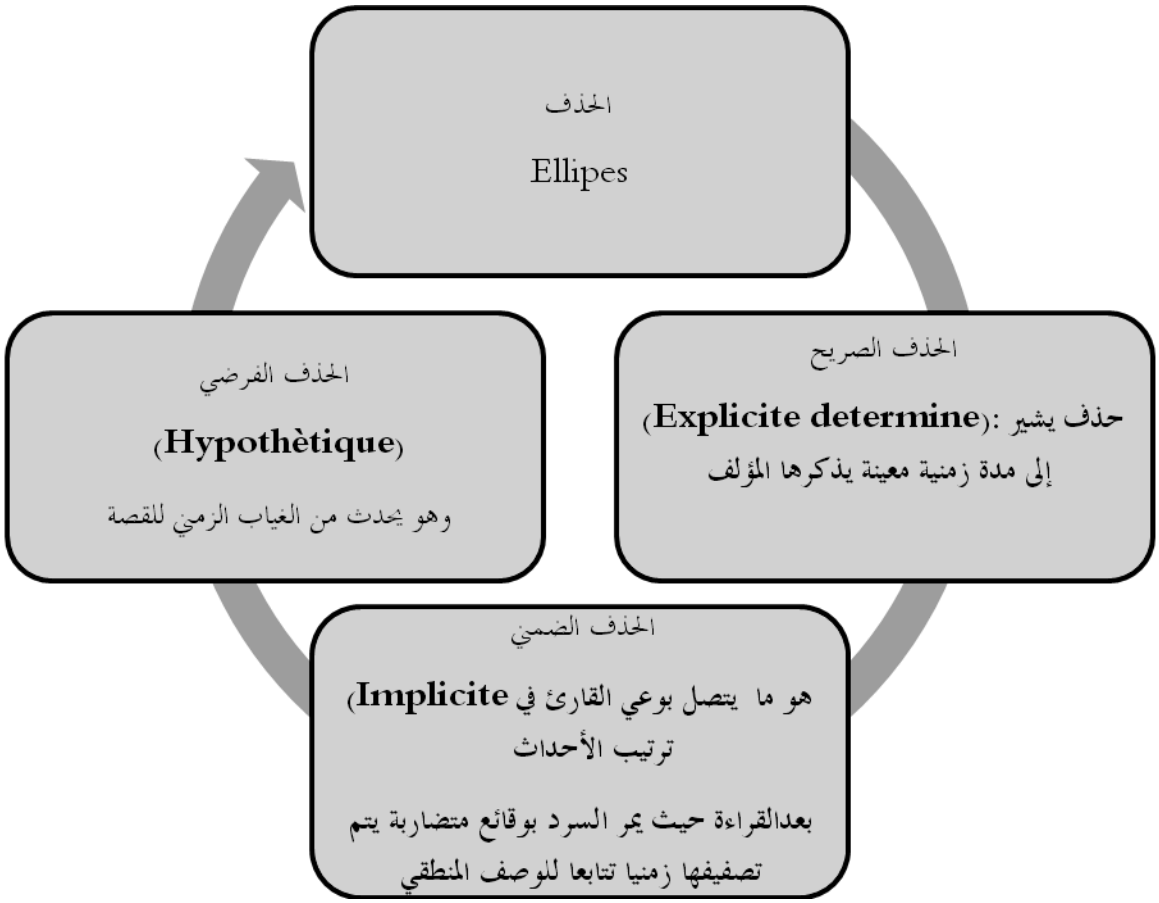
[2] -**Gérard Genette : Figures III , P 89.**



3-المدة :La durée :

هي الفترة الزمنية الّتي يستغرق فيها السرد مصاف أحداثه وهي متعلقة بالسرعة Vitesse وهي دراسة زمن الأحداث ومددها بمقاس عدد الصفحات والسطور، وكيفية توزيع الخطاب من خلالها وصنّفها (جينت) إلى الحركات السريعة الأربع Les quatre mouvement narratifs وهي:

- الوقفة(Pause): تعليق الحكي بزمن لاحق عن طريق صور من الوصف التأملي.
- المشهد(Scène): يعزز التوافق بين زمنين القصة والخطاب الّذي يدور بين الشخصيات ناقلا حوارها الّذي يعكس التصورات الفكرية والسلوكية، كما يشفر السارد وجوده بتوزيع رؤاه خلف لوحة المشهد.
- التلخيص(Sommaire): استرجاع زمني لتفاصيل أحداث، استرجاع أقوال يكون فيه (زمن القصة ≥ زمن الحكي).
- الحذف (Ellipse) : هو ترك فترات زمنية دون المساس بالأقوال والأفعال وتجاوزها لأخرى، في مسار الحكي وتضميناته، ويقسمها (جينت) حسب المخطط الآتي:



4- التواتر (Frèquence):

يتم التواتر في النص سردا مفردا(Singulafif) دفعة واحدة في رواية واقعة كاملة مرة واحدة أو سردا تكراريا(itèrafif) عدة مرات في مواقع مختلفة من الرواية.

ويكون (جيرار جينت) قد بلغ ذروة من البحث والتفصيل النصي، وتواشجت رؤيته في تفاصيل يبدأ مدارها من العتبات إلى التناص والزمن، ثم خطاب السرد بأكثر من زاوية ومنهج يسهل طرائق ملامسة النص ويبلور شكله وبنيته في فعالية الصورة الفنية بلوغ رؤية المتلقي وبراعة الروائي، فالنص هذا الكائن النابض لا يزال يطرح استمرارية اكتشاف أسراره بطرائق تناوئ رحلة البحث وقدرة الباحث.

6- أشكال (التبئير Focalisation) في الرواية المعاصرة:

يتشكل إطار الرؤية للسارد، في نمذجة مدونته السردية في زاوية مفتوحة تتجاوز ثوابت العادي، لا بد من اختلال توازن الخيال المستعمل للقارئ، وإفراز جوانب من الذهول الراقي إلى المتعة القرائية خلف أسوار الجاهز، ويعبر الراوي بذلك عن إمكاناته، « ويعرف بوث Wayne G.Booth زاوية الرؤية (Point de vue) بقوله : « إننا منفقون جميعا أن زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة [1]» حيث يتنافى وجود الراوي في

[1] – **Wayne G :Booth «Distance et point de vue »Poétique du récit P .87 .**

نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد والأدب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/3، 2000، ص.46

تفسير وتعليل الأحداث « وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها »[1] من زاوية وجهته النظرية الّتي ظهرت منذ القرن التاسع عشَر كمسلك حكائي يقيمها الراوي مع الكتابة في عالمه الداخلي المخبوء، مختبرا قدرته ومنفعلا بالعالم الخارجي ولا يشارك إلا واصفا حالة من الوجود، وكينونة تحيل إلى التواجد، بصفات حركتها وتنوع مهامها، واصطدامها الوظيفي بعازل وناقل داخل النسيج المحكي، ويصطنع المتلقي التأويل ويُحِيلُهُ لمحاكاة مباشرة لخلق تقنياته وفنياته في اختراق المتخفي وإسناد التفسير والتحليل لكل مكتشفاته ومكاشفاته المتعددة، والمستندة أيضا لمرجعيتها فتنطوي الغاية لتباشر الحركة الانتقالية من القراءة إلى الاستقراء حتى تصل للكثافة المخزونة داخل النص المقروء.

تتداخل الرؤية في الاختلاف والتداخل النقدي، المتجسد في المصطلح، وينظر إلى الخطاب في ذهنية السارد، بين الحضور والغياب ودرجتهما في تجسيد التصوير المشخص، أو التصوير التشخيصي، وما ينبلج خلف أو داخل النص هو ذاته اللّغة الحاملة لشخصية مؤلفها وقد حددها (جمال فوغالي) في التصنيف الآتي:

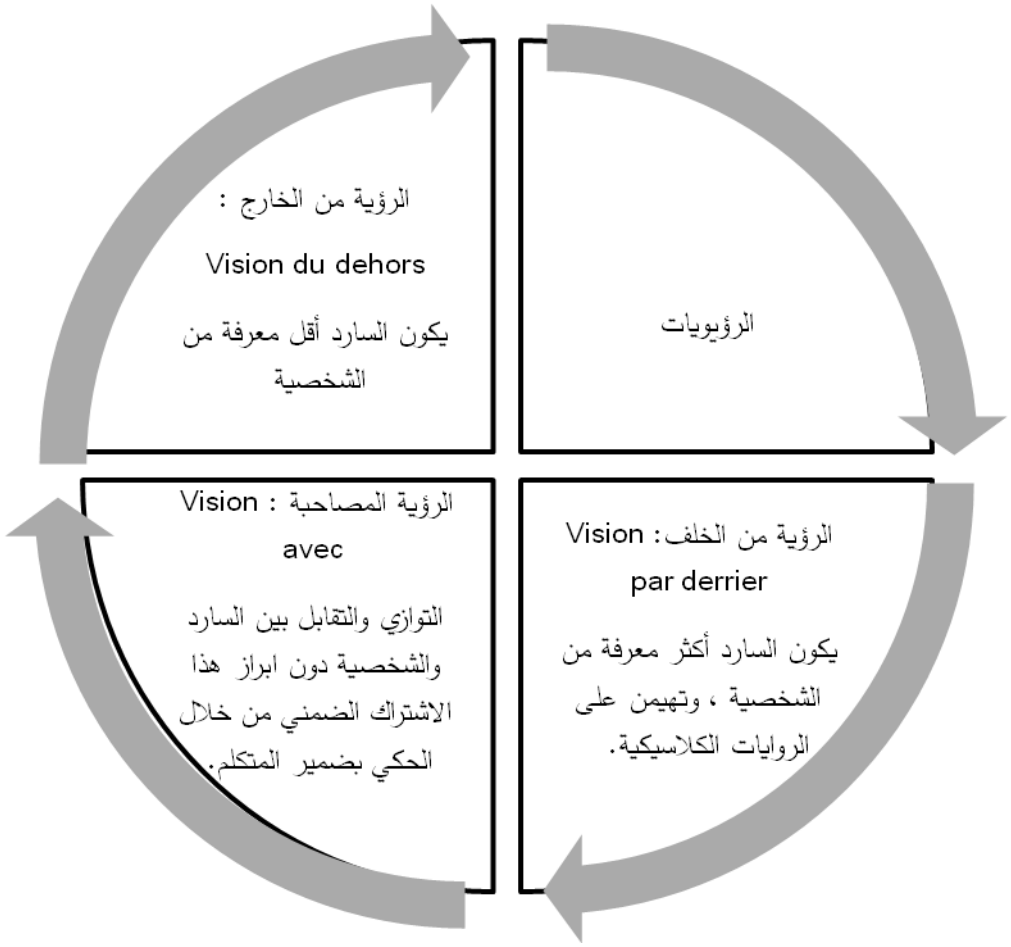
[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد والأدب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/3، 2000، ص.47

الرؤية من الخلف	محكي ذو سارد عارف مهيمن(إله)	السارد<الشخصية	محكي ذو التبئير الصفر
الرؤية (المصاحبة)	محكي ذو وجهة نظر	السارد = الشخصية	تبئير داخلي ثابت أو متغير أو متعدد
الرؤية من الخارج	محكي موضوعي	السارد >الشخصية	محكي ذو تبئير خارجي
J .Pouillon	النقد الأنجلو-سكسوني	T.Todorov تودوروف	Gérard Genette جيرار كنيت

جدول [1]

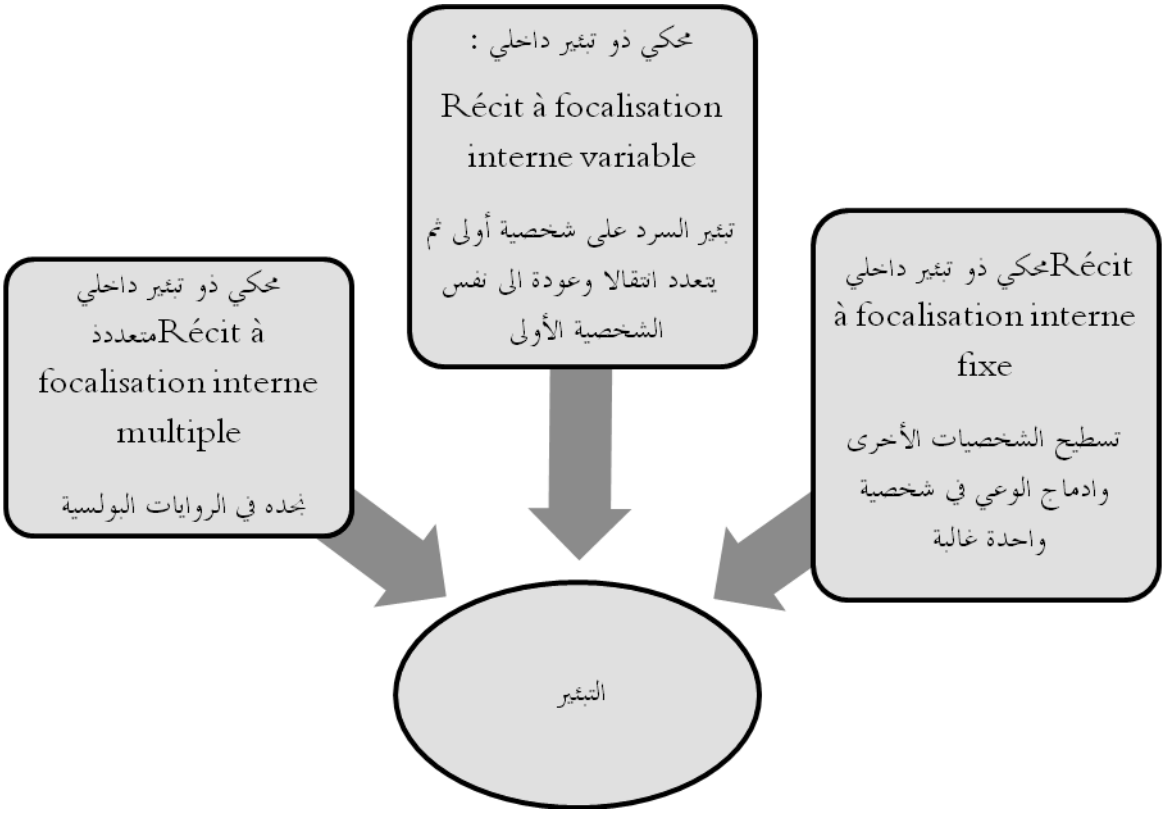
ويقسم جيرار جنيت Genette Gérard: مستويات التبئير، وخلفيات زاوية الرؤية إلى:

[1] – **جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، دراسة، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ، ص.58**



1

[1] – جمال فوغالي، واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، دراسة ،صدر عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص.56



7 – الفضاء الحكائي l'espace géographique :

وهو الفضاء الّذي يتسم بالحركة وصفات التواصل بين الأحداث، وتوالي الزمن والمكان بواقعية فن الحكي، وهي مفارقة أيضا لراهن المدرك خلف آمال التغير، فالمؤلف يسعى لانتشال آمال البشر أو تجريدها من الرؤية الحادة للواقع، وتترتب على المؤلف الإسقاط المنسجم لهاجس الإنسان نحو وجوده « وظيفة الإبداع هي حمل هذا الانسجام الّذي يعيش الناس إحباطه في الحياة الحقيقية بالضبط كما هو الحال على الصعيد الفردي للأحلام فإن الهذيانات والمتخيّل، توفر المّادة أو ما ينوب عن المادة الّتي لم يستطع الفرد أن يتوفر عليها توفرا حقيقيا »[1]،

[1]– **Lucien Goldmann,, Marxisme et socialisme humains,, Paris – Gallimard,, 1956,, p. 114.**

ولا يتعلق الفضاء الحكائي بنقل تعويض لآمال المتلقي، وإنما يصوغ مكاشفات المكان والشخصيات والقيمة الّتي يبحث لتجسيدها، وتحدد حسب قدرة الخيال في صنع ما يجد فيه القارئ حدود عالم آخر يحكي تجاربه بصيغة لم يعدها، وينعش وجوده بلغة تتجاوز واقعه وتجعله يؤمن بخامة هذا الوجود المنعكس خلف قراءته.

7-1 - الفضاء المكاني : l'espace géographique

تدور حركية الأحداث في مكان ينقسم بجغرافيته بين مدونات تفكير متنقلة، وخلفيات سلوك مغايرة ليتسم للقارئ رؤية الشخصيات وهي تنتقل بأوضاعها من مكان لآخر « يقدم دائما حدّا أدنى من الإشارات (الجغرافية) الّتي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن »[1] ولرسم حدود المكان ووصف المناطق الّتي سينزوي فيها المروي، وترتفع فيها زاوية النظر وتنخفض، وتثير إشكالية المصطلح الجغرافي عند جوليا كرستيفا في المكان وما يحمله من جغرافية ثقافية ونظرة خاصة للعالم فتصطلح لذلك ما تدعوه الاديولوجيم « Idiologéme والاديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يُدرس دائماً في تناصِّيَّته أي في العلاقة مع النصوص المتعددة لعصر أو حقبة تاريخية محددة »[2] والعلاقة بين الثقافة هي صورة مكانية لنماذج بشرية تعيش مواقف مشتركة وصور أشكال متداولة في عرفها ونظرتها، وتعزز الدوافع، وأنماط التعبير، وعدم توافق المكان بالثقافة يحيل إلى اختلال في تقبل المتلقي، وينتج عدم توازن مستمر

---

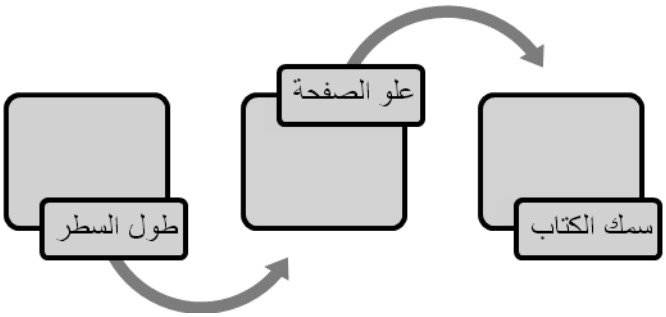
[1] – Bourneuf et R. Quellet : L' univers du roman . P.D.F 1981 P.99

[2] – J. Kristiva .le texte du roman Approche sémiotique structure déstructure discursive transformationnelle .mouton 1976 P142

للصورة وإطارها ومنبعها، وصدورها فالمكان هو الخلفية الثقافية الّتي يرى فيها المصور / المؤلف /المبدع مجال حركته الإبداعية ومسافة الفن في بلوغ مآربه الإقناعية، وقناعات القارئ.

7-2- الفضاء النصي l'espace:Du texte

اهتم (ميشال بتور M Buttor) بهذا الحيز اهتماما يؤشر لضرورة وجوده، وسماته الفنية الخالقة للمعنى الوجودي والمؤثر الرئيسي في رسم أيقونة دالة ومستدلة في ذاتها نحو المنتوج الفني قبل بلوغ النص، بتمثيل النص الموازي « إن الفضاء النصي، هو أيضا فضاء مكاني؛ لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة مساحة الكتاب غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الّذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه – على الأصح- عين القارئ هو إذن فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة »[1] تؤشر رؤية القارئ لعتبات النصية لتؤكد أهمية بلوغ حتمية جمالية، أضحت مسار اعتناء المؤلف، في خلق ترميز عميق، باستعمال اللون والخط والسمك وموضع العنوان...الخ الّذي يختصر العالم الخطي المخزون في الداخل، وهو في محفل إغراء لاقتناء واجهة القراءة في تمثيل ذلك:



[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط/3، 2000، ص,56

ومـن أنـواع الكتابـة وأصـناف الأسـطر فنيـة يدرسـها المبـدع تتشـكل فـي هـذا المخطط:

انظر [1]

يعـد السـرد مـن أهـم الأشـكال الأدبيـة اتصـالا وتواصـلا بـالحكي الانفـرادي للمُشَّـخِص السـارد (عـز الـدين جلاوجـي) موضـوع بحثنـا الّـذي امتلـك مـن ناصـية اللّغـة مـا أشـاد بـه الباحـث المصـري (عطيـة الويشـي) فـي قولـه :« يـا لبلاغـة السـرد بإيحاءاتـه المُـوجزة وإيجازاتـه الموحيـة بسـيل التَّعـابير الدَّقيقـةِ، الّتـي ارتسـمت بمـداد عِـزِّ الـدين جلاوجـي وهُـو يشـير إلـى أنّـه فـي أزمنـة الجـراح"...ليس هنـاك شـيء ألـذ ولا

[1] – ينظـر حميـد حميـداني، بنيـة الـنص السّـردي، مـن منظـور النقـد الأدبـي، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/3، 2000م، ص ,57

أحلى وقد عصرت الفاجعة مرارتها في فم الجميع ..." إنَّها المرارةُ الّتي تغذي الأجيال الناهضة بأُكسِير الحياة الكريمة» [1] والنماذج السردية عن الروائي تختلف من حكي لآخر في تنوع ومفارقات، تثير خامات مشفرة، داخل مجموعة من الشخوص المخيلة والمصطنعة، في مخبره التخيلي الحسي تتسم بالإسقاط النموذجي داخل قوالب إيديولوجية وسوسيولوجية محكية، تشفر التأثيرات العميقة والحدسية والمتوقعة في محيط تواجده.

ويكون الزمن والمكان لعبة تُكدِّسُ رموزا وأبعاداً تخترق حدود المرئي، والجاهز « في بعض الأماكن يتعين على المؤلف أن يقتحم خصوصيات شخوصه ويفتح أذهانهم لنا، ولا شك أن هدفه هو نقل وجهة النظر هذه ليس أكثر بكثير مما تشتد حاجته إليه(...) إنّ الغوص إلى أعماق الحياة الباطنية للشخصيات إذا كان عشوائيا وغير لازم فإنه لن يؤدي مهمة غير إرباك النتيجة ويحوّل الرؤية دون زيادة معادلة »[2] فالتخطيط في توليف الشخصية الحاملة للتغيرات والمتغيرات الإحداثية، يستند إلى هندسة تفصيلية لنفسيتها وصورتها المادية توطئة خامات تقع في تناسب وتناسق رؤيوي من خلال القراءة، فيترك القارئ الواقع ويستلم هذه الصورة كاملة التكوين في لغة المؤلف، وتقارب خلف ما سيكتشفه المتلقي في ذاته.

---

[1] – عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دراسات في روايات (مقال :عطية الويشي، الواقعية المتجددة في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي)، دار المعرفة، وزارة الثقافة، الجزائر ، 2009م ص. 493

[2] – بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر عبد الستار جَوَادُ، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط/1 ،2000، ص.75

والمحكـيّ لـه مخزونـه المعرفـي تراثـا وثقافـة، وتجتمـع البراعـة فـي السـبك جـرأة فـي تجـاوز القـار، وهـو بـذلك تسـير لمسـافة تقـدر الواقـع بقـدر تقـدير واقعيـة جماليـة الـنص عنـد (عـز الـدين جلاوجـي) مسـرحا وقصـص أطفـال وروايـات وأشـكال فنيـة ابتكـر خصوصـيتها هـي (المسـردية) نطـاق بـين السـرد والمسـرح، وأنموذجـا لفكـر واعٍ خبيـر باعتبـاره باحثـا وبلاغـة لغـة ترسـم صـورة متمثلـة، وتصـويرا مـاثلا بـالغ الجماليـة والتـأثير بعـدما تحولـت الدراسـات الأكاديميـة تسـلط الضـوء الحفيـف خلـف نصوصـه، وتفكك رموزها وتعي أن الراوي المثقف يبني فلسفة للصورة الفنية للسرد.

١

الصّورة الفنّيّة
في سرديّات عزّ الدّين جلاوجي

الصورة الفنية في سرديات عز الدين جلاوجي:

توطئة:

يُنتجُ السردُ الصورةَ الّتي يحققها السَّارد في النص، بِزَمَنِهَا ومَكانها وحركة أحداثها، وقصدها التَّأولي تُثِيره زوايا التَّصوير الفني، ومقصدية الخطاب حين يُلاَمِسُ الوَقَائِعَ الحَيَّةَ، ويُعيد رسمها بذِهنِيَةِ الرِوَائي، أو يَختَزِلُ الموجود بالخيال رموزا تُعيد تركيب الأشياء، ويطوِّر العلاقاتِ العميقةَ، بأنسجة شخصيات مُتخيلة، بانطباع ذَوقِي لاختيار التَّصَاميم المنَاسبة، في تخطط وظائف سردية، وتأسيس جمالية فنية، تخرج عن كونها ناقلة لعَينَات خارجية، إلى صورة حركيّة تتناغم وقياس الأفكار والقيم، وطموح الفنان، باستثناءات ذوقية، تحققها اللّغة حسب تماثلاتها في النص. « من الممكن مقاربة أبرز حدود الصورة الروائية ضمن ما يصطلح على تسميته بالتصوير اللغوي، والحقيقة أنّ كلّ تعبير لغوي، هو جوهر تصوير باللّغة، والأدِيبُ إذ يعبر بالكتابة فإنه يخضَعُ هذا الاطلاق العريض إلى قوانين تداولية، يقتضيها الفن الأدبي، وحتّى في هذه الوضعية لا يختفي الإطلاق نهائياً»[1] يُعد التّصوير آلة المبدع، في تَشفِيرِ الوُجود عبر مُخيلَتِه، تنتمي إيماءاتُه عبر الحركَةِ النَصية، الّتي يقتضيها الفن في تعميق الجمال الوضعي، وتواضُع الفطري للمتلقي الجاهز نحو القراءة، والمجهز بخبرته ومرجعيته المعرفية، وذوقه الجمالي.

تُعِيدُ الكِتابةُ أهميةَ بُلوغ سُنن الإبدَاع الكَاشف، لتجربة لُغوية، تُعنى بالتَّركيب والتَّخييل، ورسم وعي إبداعي، يتموقع في فضاء المُتخيل، ويأخذ جوهره من الواقع، ولو مجازًا وإيهامًا، يحيل لشكل سابق، يدركه الوعي. « تبعا

[1] – محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صور المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر و التوزيع، تطوان، المغرب، ط/1، 1994م،ص.16

لهذا الوعي الجديد لا تطمح الرواية إلى عكس واقع خارجي، أو نقل تجربة معيشة بل تطمح إلى الكشف عن إمكانات الكتابة الروائية بوصفها اشتغالاً على اللّغة والتخييل؛ لكن هل يفضي هذا الوعي الجديد على اغتيال الواقع ؟»[1] الواقع يتنوع في وجوده مُخيلاً، يَعِي خَواصَ الموجودات، والخيال هنا ليس افتراضاً لواقع جديد، وإنما إعادة رَسمِ صُوره بفصل خشونته الصادمة، واحتواء الفكرة في قالب جمالي، حتّى تبرز النماذج الّتي تنسجم وواقع المتلقي، من حيث الدلالة المرتبطة بذاكرته الجمالية وثقافته وإيديولوجيته.

يمنح (عز الدين جلاوجي) في أعماله مدونة سردية متنوعة، ونماذج ملفتة لبراعة التَّمكن اللُغوي، وتسييس المعنى، ما يقع على مَنظُورِ المُفَارقةِ، والاختلاف الكلي عن النصوص الجاهزة، هي سردية من نوع خاص، كتبت على وتر من اللّغة، المفخخة والمدججة بالصور، والمنفلتة دائما خلف تجاويف النص. حيث ما «تحتاج الإنسانية الحالية إلى سردية أخرى لكنها سردية لا تعيدنا إلى الماضي إنما تدفعنا نحو المستقبل، بوسع الفن أن يمنحنا سردية المستقبل»[2] ما ينبعث عن رؤية عمق آخر من الحياة، وتشفير دلالاتها والتّسرب ضمنيا لمعطى الصورة، وإن فكرة ارتباط الصورة بالحركة والسكون، يعنى العنايةَ البالغة بالوصف حيث يمثل آلة تحريك الأحداث، وتغيرها، وانتقالها، وحالة شخوصها وهي تأخذ تحوُّلات نمطية وشعورية بطبيعة وجودها، كما أنّ الفن ارتبط بالكينونة، وانصهر في وجودية الإنسان، وانعكس على خَلِيَّة من التَّصورات الّتي أصبحت سندًا

[1] – **محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 2007م، ص.19**

[2] – **مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات، نظريات تجارب رهانات، ص.669**

معرفياً، يَصدمُ طاقةَ المتلقي في مكاشفة جديدة لنفسه، وما حوله، وتحديد موقعه، وحتّى تمنحه تعبيرا لذاته من ذاتية المبدع، وكأنه يمنح لحياته منعطفا آخر، من خلال تحديد هويته، وتَشَكُلِ هاجسه في خُلد نفسه القَابِعة وسط مؤثرات أخرى يمنحها السرد الوضوح الإيجابي، والقناعات الحسية الّتي تُبرهن اللّغة على وجودها تمَثِيلاً بالواقع لكن بلا واقع ولا ملموس، إنه الفيض المتعالي للفن حين يصل للخافت والمُندَثِرُ خلف نبوءات امتدادٍ في حكي الكائن نحو المستتر بضمائر الحاضر الغائب، أو الغائب الحاضر ما يؤكِّد أنّ الصُّورة الفنية في سَردِ صُورةٍ، تتسع لكل الاحتمالات الّتي يمزجها المؤلف في مزاجية عمله، وينتجها محاولة كسر الرتابة، والجاهزية، وكلما ارتفعت المفارقة بين الخيال والحقيقة أو بالضرورة فهم حقيقة الخيال بوعي فني.

تمنح القدرة الإبداعية عند (عز الدين جلاوجي) تخريجا فنيّا يُعنَى بالاختلاف، ويَمزج مخملية عمله في ترجمة فضاء عاكس لعادات الكتابة واللّغة، يثير التضاد والاختلال الدائم، والمتحول في خلفية الانعكاس المنسجم في المعنى، ويحقق بذلك زخما من المعرفة الجمالية غير مقصودة « الّتي تثقب سُكُون المعنى تارة، وتثقب سكون الفهم تارة أخرى، تلعب في حقل اللّغة والمعنى والقراءة كيفما تشاء، ذلك ديدنها الأبدي، فهي تميت لغة وتحيي أخرى، تبرعم معنى وتشذب آخر، تطمر قراءة وتبعث أخرى»[1] تترجم بعض مفاهيم ما يضج داخل معنى الصورة الفنية في السرد، ليتسع بمقدور المستوى الأفكار والأحداث والتّحولات التركّيبية، وتصاعد الوتيرة المتنامية للشخوص

[1] – ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط/1، 2003م، ص.79

المتعولمة في صُلبِ المركب الإحداثي انصهارا بعوالم التَّغير وانتماءً لمفهوم المُتغير.

يُشَفِّر (عز الدين جلاوجي) عناوين أعماله حتّى تتخذ نسبة من المُختلف والمتَّغير بزاوية تتسع للتساؤل والاستفهام، والحيرةِ الجماليةِ والبَحثِ عن كوامن النص وبواعثه، وعتباته الموازية والمناوِرَة خلف المؤول وتشعبه، طاقة تستدعي القراءة والتقاط الصورة بجميع جوانبها، ليثبت بعض ما يَنتَظِمُ في نظام الكتابة، فالكتابةُ هي ذاتها المخبوء المخزون من ثقافة ظاهرية وباطنية، حين تُعايش الذَاتُ وَاقِعَها، وتكتسب مواضيع تنموية لقضايا عصره، الّتي تتخفى خلف نشوء النص « والواقع أن السرد بالمعنى الحقيقي للكلمة "أونظام من رموز المنشئ" كما اللّغة »[1]والنشوء يعني بداية تضافر استيطيقي نحو بناء الصورة بمحوريتها الفنية، وعلاماتها الرمزية واللغوية « انعكاس لبني الكون؛ لأن (الواقع) ليس هو ما يعطي أشكاله للعلامة »[2] إنها بالتأكيد من تصميم الإبداع الّذي يحيل إليه الفنان، وهو يرسم صورة مؤلفه وفي منجزات الروائي تتمظهر بلاغة الصورة في أقصى منحنياتها التّركيبية حاملة للاحدود في تصوير مشهدي، يتناول العالم بمرأى خياله، والتخيل بعولمة الأشياء في خلفية تَنكَبُ فيها الخطوط والتفاصيل، وتتجاذب فيها البواعث القرائية ومن مؤلفاته:

---

[1] – رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر انطوان أبو زيد، سوشبرس، الدار البيضاء، المغرب، دار عويدات، بيروت باريس، ط/1، 1988م، ص.132

[2] – مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، تر : سمر محمد سعد، مراجعة : خالد ميلاد،المنظمة العربية للترجمة، بيروت الحمراء، لبنان،توزيع :مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط/1،، 2012م، ص.43

الروايـــة : – ســـراديق الحلـــم والفجيعـــة – الفراشـــات والغـــيلان – رأس المحنـة 1+1=0– الرمـاد الّـذي غسـل المـاء– حوبـة ورحلـة البحـث عـن المهـدي المنتظر– العشق المقدنس –حائط المبكى.

القصـة : لمـن تهتـف الخنـاجر– خيـوط الـذاكرة – صـهيل الحيـرة –رحلـة البنات إلى النار.

المسـردية المسـرحية : النخلـة وسـلطان المدينـة – رحلـة فـداء– غنائيـة الحـب والـدم – البحـث عـن الشـمس – ملـح وفـرات–حـب بـين الصـخور – الفجـاج الشـائكة – هسـتريا الـدم– التـاعس والنـاعس – الأقنعـة المثقوبـة– أحـلام الغـول الكبير.

أدب الطفل : أربعون مسرحية للأطفال – خمس قصص للأطفال.

المفارقـة التركيبيـة نمـوذجٌ فـي النتَّـاج السـردي للمؤلـف، يشـمل المكتنـز اللّغـوي واتسـاع الخيـال الخـلاّق كمـا يتصـوّره المتصـوفة، والرائـع بفكـر "كـانط " لتعـدد الرؤيـة فـي الصـورة، وكثافـة إطارهـا الخطـي واللـوني والمرجعـي ...وكـل مـؤول، وتيمـة جماليـة تنفعـل خلـف مـؤثرات الـذهن المبـدع والملكـة المكتسـبة فـي الخطـاب المـروي « Discours Rapporté » فـي تمعـن صـورة السـرد الفنـي أو سرد الصورة الفنية.

تسـتند الشـعرية فـي تأسـيس المنحـى الجمـالي للنصـوص مـن دراسـة أدبيتهـا، وتكـريس نوعهـا الفنـي فـي الفـن ذاتـه كمـا اكتسـبت ذلـك البعـد الخطـابي للنصـوص، دلالـي، حـواري، وتواصـلي تـأويلي، مُنـتِجٌ للتركيـب انزياحًـا عـن العـادي، واختراقًـا لقـوانين تَلـتَحِمُ مـع الشـاعرية والجماليـة، التَّميـز الأدبـي مـن خـلال الأسـلوب الّـذي يطرحـه الكاتـب فـي الـنص « والأنسـاق اللغويـة داخـل نظـام

الأسلوب وبنائه تتواشج وتتلاقى وتتلاقح منتجة أنظمة لغوية تشكل خرقاً – في كثير من الأحيان – لأنظمة اللّغة المستقرة والمتعارفة والّتي تعرف بالأصول اللغوية، وتبقى مع ذلك متماشية مع أنظمة اللّغة إما من خلال اعتمادها على الفروع دون الأصول أو خروجها عما أقر من أنظمة»[1] الحافز على وجود حركة دائمة في النص بمختلف مستوياتها وسكون يُخفِي المادة الخام خلف التشفير، هناك يقع الوتر الّذي يَتَوَقَعُ حدوثه المتلقي في كيفية تنشئة المعنى، وقد يكون ذلك حتّى خارج حدود ما يؤسِّسه الكاتب، ويسعى إليه، ولكن شعرية الحركة والسكون تفعيل دائم نحو بلاغة النص حيثما تمارس الدراسات إجراءاتها على المتن فهي تبلغ نوعا بلاغيا، وتتعارف على الخيال الّذي يرتمي في شطوط المعنى.

1- حركة المشهد والصورة في خطاب المسردية:

يلتحم المسرح بالسرد في وضعية (المسردية)، الّتي تتكون من المسرح المكتوب سرداً في وشائج المعنى المستفيض من جنسين أدبيين، وطرائق التواشج بين صورتين من الفن في وضعية واحدة تتمازج وتحاول كلاهما إضافة مزاياها في وِحدَةِ اقترانهما ببعض « مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكل مادة خصبة للمتلقي مما هيأ للدارسين المتخصصين فرص دراسة ذلك»[2] تتطور مؤلفات (عز الدين

---

[1] – سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي البلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدار الكتاب العالمي، عمان الأردن، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2010م، ص.110

[2] – عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، 2016م، ص .7

جلاوجي) نحو تجارب تنتجُ أشكالاً، وتثيرُ كما دعاه المؤلف (فرص التمسرح)، وإبراز مدى تأثير نوعين متناميين معا، في جسد واحد يمثل رؤيةً ومنظورًا فنيًا، وهو نقل المسرح لتدوين الكتابي بمنهجية السرد، فهل يكون التلقي هو نفسه؟ وكيف تنسج الكتابة خامات الحركة داخل الخشبة؟ وهل يحتفظ المسرح بأنماط الحركة الّتي توثبت عليه مشاهد الأحداث؟ لذا تتسع المفاهيم ويبقى علينا فهم بعض ما يؤسس المسرح أو يَمُس بفنيته.

1-1- المسرح:

المسرح حركة والحركة في الحياة ترتبط بأدوار تتنامى بواقعها، وتُنَمِي أحداثها، وتنمو بأسلبة وجودها، هي سيرورة تتنافى، وتتقاطع بواقع يستحيل وجوده دون الآخر، بمواقف خطابية تستنطق حديثها، وهذا ما يرتع قاصدا نمذجة شكل حي لكنه يعيد إحياء غموض الكائن نحو ذاته، فالإنسان مغمور بشعور المشاهدة واكتِشَافِ نَفسِهِ، ومُكاشَفَةِ وجُوده، وضليع في توثيق علاقته بما تُنتج له نفسه مجددا بشكل محفز للواقع، ويتبنى المسرح هذه المسافات الواصلة لإعادة استمرار الكينونة، والمكون لها « تتضمن دراسة العرض البحث في أمرين ثقافيين هامين، فهي تقودنا أوّلا إلى استكشاف كيفية تحوُّل الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى واقع وهي تدفعنا ثانيا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع إن تحويل فكرة ما، أو شخصية خيالية إلى كيان حي ملموس يعني تجسيدها « incarnation» فهو فعلُ تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات »[1] ينجم التحويل في تجسيد الحركة والمماثلة ومحاكاة الممثل للفن بطريقة مباشرة، ومن بين مؤسسي المسرح العربي : (مارون النقاش) لبنان

[1]- **جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع،الجيزة، مصر، ط/1، 2000م، ص.18**

و(أبو خليل القباني) سوريا(يعقوب صنوع) مصر من صناع الفن المسرحي، وتوثيق أدواته ونصوصه ومشاهده...، والجهد الحفيف لإبراز أهميته في زخم الفنون العالمية.

أما المسرح الجزائري لم يكن مسرحا تتنوع فيه الاختلافات الطبقية، والنماذج التصويرية، والمشاهد الزاخرة بالتفكير الرمزي، في عصور مضت خلف أيادي الاستعمار الكَظيم، الّذي طمس حدود المشهد بإطار الفكر الشعبي المتموقع في ذاته « وإذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية الّتي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية، والحلقة، والمداح، والأراجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، وتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي الشعبي الّذي انطلق في سنة 1926 على يد كل من (علالو) و(رشيد القسنطيني) و(باش طارزي). فكان هؤلاء يستمدون موضوعاتهم من التراث الشعبي، كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة... فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية؛ لأنه لم يكن على مستوى عالٍ من الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار، وعلى الرغم من ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها؛ لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح»[1]. قرب اهتمامات الفرد، وتطلعاته، وإعادة صُنع مشاهد حياته، وخبراته الّتي لم تتشبع بثقافة عالمية، وتطلع مستقبلي، وإعداد لدلالات أكثر رمزية، إلى عصرنا هذا حيث انفتح العالم حُدوديا وثقافيا، وبدأ التعلم يشبع رغبة المبدع في اتساع قناعاته الذاتية، وتصميم فنوغرافيا الإبداع.

[1] – http://insaniyat.revues.org/7902

ويتحرر فعل التمسرح بتدوين نصوصه، ونقلها من خشبة المسرح إلى صفحات الكتب ويقول في ذلك المؤلف (عز الدين جلاوجي): « آن الأوان أن ننقذ النص المسرحي من جبروت العرض، الّذي فرضه عليه رجال الخشبة، من مخرجين وممثلين، قرونا طويلة، فسرقوه من أدبيته، وقرائه وجعلوه تابعا فاقد الإرادة »[1] حيث يصرح أنَّ النص المسرحي يفقد طاقته الفنية بعد نزول ستائر العرض، ويضحى هشيما، طالما لا يجد متلقيّاً يُعيد قراءته من منظور إجرائي، يتفاعل به فنّيا، ويرسم له مستقبلا واستمرارية، مثيرا ومُثارا، عاملاً للتلقي ومعمولاً على استيعاب تلك الطاقة الكامنة لبلوغ الحركة القِرائِية، وإعادة إنتاج مقروئها ضمن المعارف النقدية، والمنافذ التصويرية والمشهدية ما حَوَّلَ كتابة المسرح (مسردية) بمعنى مسرح سردي، يحقق طفرة لتتويج الأعمال، وتجانس النوعي لجنس المسرح والسرد، أو سرد المسرح بمكوناته الّتي تطرحها الصورة بحركتها وسكونها.

يتراءى النص المسرحي كالصورة المتحركة المتفاعلة، والمقدرة لحجم القول والارتجال في حالة المقول، والتَّناهي في تتويج الرُؤية باكتناز الأبعاد المختلفة، ومصاحبة مباشرة للجمهور ذلك المشكل من المرتكزات لتحقيق الردود، وإنتاج كيانٍ فكري معيَّن يتنوع تنوع النص، وقدرة الممثل في ارتداء روح الشَّخصية، ودرجة انزياح المتلقي البصري والحسي والكلامي كإصدار أصوات ناقلة للإعجاب أو للازدراء من فعل ناقل لصورة اجتماعية سلوكية فكرية ينبذها المشاهد العيني للمسرحي، ولعل كتابة المسرح لا تقل شأنا من نقل هذه الصور، واستثمار فنيات العرض.

[1] – **عز الدين جلاوجي، غلاف مسردية أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، 2016م**

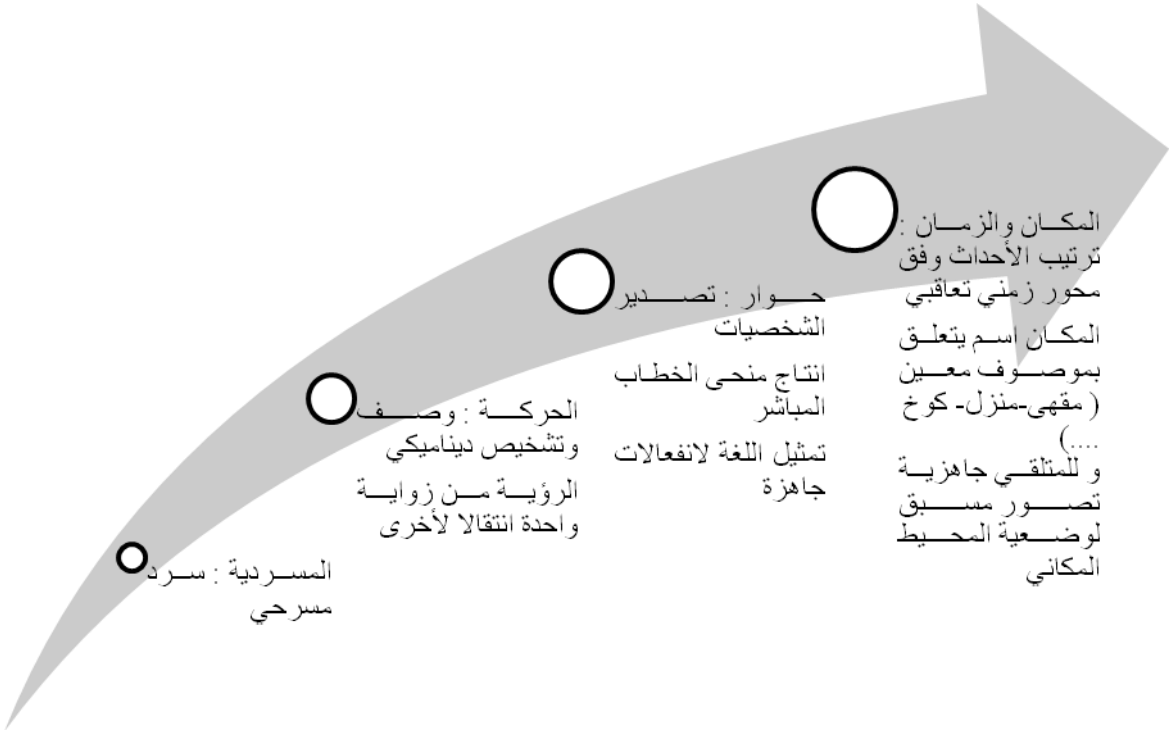
تُمثِـــل المســـردية إذن إفـــرازًا للإيـــدولوجيا، وتكوينـــا للمشـــهد الفكـــري بتداعياتـه، وازدواجيتـه مـع السياسـة والاجتمـاع والاقتصـاد، كمـا يُعَـدُّ المسـرح أدب النخبـة، والأدَبِيـةَ الطَّلَقَـة فـي اسـتقراء التماثـل بـين حركـة الخشـبة ولعـب اللّغـة الأرنُ[1] فـي مسـاحة الـنص، والكتابـة فاعـل مُهِـمٌّ فـي نقـل الأشـكال ورسـمها حسـب التَّغيـرات، والتَّحـولات، والتَّمثيـل الإيجـابي، للواقـع بانسـجام المتلقـي، ومشـهدية العمـل المنجـز، وإنجـاز حيـز كبيـر لأفعـال الممثلـين وصـور انتقـالهم واسـتقلاليتهم في بعث الدور التمثيلي إلى النشوء والارتقاء.

كمـا للمسـردية جمهـور يـتمِّم عمليـة المـؤثرات والتجـاذب المسـتمر بـين الخشـبة والجمهـور الّـذي يُعِـدُّ الاسـتجابة، ويُكـون المعنـى منعكسـا فـي إيمـاءات وحركـات تُمثـل درجـة اسـتجابته، ومكانـة الـنص فـي تحريـك أجـواء التلقـي « ولكـن مـا هـي عناصـر التواصـل فـي المسـرحية الّتـي لـم تعـرض؟ نقـول بكـل بسـاطة: إنّ المرسـل هـو المؤلِّـف المسـرحي والمتلقـي هـو القـارئ والوضـع هـو اللّغـة الّتـي كُتبَـت بهـا المسـرحية، أمـا المرجـع فـلا يمكـن الحـديث عنـه إذا وقفنـا علـى هـذا الشـكل فـلا وجـود سـياق مـادي بـين القـارئ، والمؤلـف وإنمـا السـياق قـد يكـون تصـويريا "التصـور – انطلاقـا مـن اكتشـاف مغـزى المسـرحية لمختلـف الظـروف الّتـي أحاطـت بكتابتهـا »[2] ويتصـف بإسـقاط حركـة خطابيـة تُضـفي العامـل الفعلـي للشخصـيات، ونقـل أوصـافهم وطرائـق كلامهـم وهـي « قـدرة

[1] – الأرنُ: النشاط (ابن منظور، لسان العرب ج/7، مصدر سابق)

[2] – عمـر بلخيـر، تحليـل الخطـاب المسـرحي، فـي ضـوء النظريـة التداوليـة، منشـورات الاختلاف، الجزائر، ط/1 ،2003م، ص.41

المـتكلم علـى أن يفـرض نفسـه كفاعـل »[1] ويسـتمر فـي فعاليتـه داخـل القـول والفعـل، عـن طريـق تشـكيل سـلوك اجتمـاعي لُغـوي كِتابِيًـا، والانتقـال إلـى الفعـل التأثيري، وبناء سلطة تتصل بمتغير دائم.



1-2- جمهور المسرح:

يختلـف المتلقـي فـي المسـرح عـن غيـر مـن المؤشـرات القابلـة فـي ذبذبـة التلقـي، وشـحن لحظـة التقبـل، فالممثـل يمـنح لحظـة المشـاركة الكليـة والجزئيـة، « ظـاهرة المسـرح لـن توجـد إلا حـين يحـدث لقـاء كيميـائي بـين مـا أعدتـه جماعـة مـن النـاس وهـو غيـر مكتمـل فـي علاقـة مـع جماعـة أخـرى فـي دائـرة أوسـع، موجـودة باعتبارهـا مـن المتفـرجين حـين يحـدث هـذا التمـازج فـإن هـذا حـدث مسـرحي، أمـا

[1] – **BENVENISTE (E) (1966) Problèmes de linguistique générale ,Tome.1 Gallimard, Paris .P.259**

إذا لـم يـتم هـذا التمـازج فلـيس هنـاك حـدث»[1] فالاتسـاع فـي تفاعـل الجمهـور بالممثـل، هـو انفعـال المتلقـي بدرجـة قناعـة المسـرحي بالـدور، وحسـن تخريجـه، وجـودة توصـيفه حركيـا، إبلاغيـا، وانتقاليـا بدرجـة مـن التواصـل الفيزيولـوجي، حتّى يصبح التأويل في هذه الحالة مصدرا صريحا.

2- المشهد مسردية (مسرح- سرد)النخلة وسلطان المدينة:

المسـرح القصصـي ثنائيـات الشخصـية (النخلـة وسـلطان المدينـة) يمثـلُ الانتقـالَ مـن وحـدة الحكـي إلـى سـرد حركـة المحكـي، لكنـه لا يعتمـد إلاّ علـى صـور تُتـرجِم العلاقـات والأحـداث، عـن طريـق لغـة صـريحة فـي إيقـاع سـينوغرافي، يكـون شـريط أحـداث معروفـةٍ عنـد المتفـرج لكـن يسـتمد فـي تلقيـه نشـوء علاقـات تمثيليـة تثيـر مشـاعر إيجابيـة نحـو المعرفـة القبليـة تؤكـد اسـتنتاجاته، وتوافقيـات السـببية والحتميـة فـي تأسـيس رؤيـة خلفيـة يـدخل بهـا الجمهـور قبـل المشـاهدة، وللجمـال سـلطة فـي افتـراش حـدود الأشـياء ومواقعهـا « مـاذا نريـد بـالنموذج الجمالي؟إنـه باختصـار شـديد، التجسـيد الـواقعي للمثـل الجمـالي الأعلى(..)هـي حصـيلة التفاعـل بـين البنـى التراثيـة، والضـرورات الواقعيـة، والاستشـرافات المثاليـة »[2] وتختلـف المثاليـة فـي النمـوذج الإيـديولوجي مـن حيـث جغرافيـة الـنص وجينالوجيـة اللّغـة، وحـدود المكـان والزمـان الّـذي ترسـمه عـوالم تركيبيـة سـردية تؤسـس عامـل تَحقُـقٍ تخيلـي وأبعـاد مشـهدية تحـول الواقـع وتتوقع حصيلة ما يفرزه الفن من وجوده وتأثيره.

---

[1]- بيتـر بـروك، النقطـة المتحولـة " أربعـون عامـا فـي استكشـاف المسـرح " ترجمـة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، رقم 154الكويت، ص .184

[2] -أحمـد محمـود خليـل، فـي النقـد الجمـالي، رؤيـة فـي الشـعر الجـاهلي،دار الفكـر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ط/1، 1996، ص.212

2-1 - المشهد المكاني وزمن امتداد الحركة:

تتركب مسرحية (النخلة وسلطان المدينة) الصادرة عام 1991م، من أربع عشر لوحة، تستهل لوحتها الأولى (مدينة النخيل) الّذي يستظهر فيها المؤلف(عز الدين جلاوجي) خراب الدمار من معارك غارت على اخضرارها وبريق طبيعتها وطمس صفاء سريرتها البطولية، من خلال ما حققه(السيفي والنخلي) ممثلاً بذلك رُموز الشجاعة، بعد نصرهم الأجش على المغير، لكن العدو بعد محاولات متكررة استطاع طمس ذلك النخيل، بانتزاعه ونهب الممتلكات، فانكسرت لوحة النخيل في المدينة، حتّى غرس (الشيخ) نخلة وشيّد أمامها ينبوعا أوصى أهل المدينة بالحفاظ عليهما، وفتح أبواب الشرق وأغلق غربها، ليقيم بعده ابنه دعائم حكمه، ودعا نفسه بالسلطان، واستبدت السلطة في قلبه ونزعت كوامنه الإنسانية، ليطمس رموز الثورة ويفتح أبواب الغرب المغلقة وينتسب إليهم مصاهرة، كما استبد وعاث في الأرض فسادا، لتتجمع قوى سكان المدينة نصرة للحق وإعادة السلام لمنطقة النخيل الّتي يقطنونها.

تبدأ الحركة في النص، حين يثير المؤلف فضاء المكان وتدرج الامتداد نحو سِجِلٍ من الأحداث، ويكتسب تفصيل المكان قوة الحدوث الفعلي لتحريك رحى النص، وصورة موضوعه على وجهة محددة، والمؤلف (عز الدين جلاوجي) لا يمنح حدودا مكانية بقدر ما يتسع في فهرسة واقع المكان وتحولاته، مع مستوياته السيكولوجية والسوسيولوجية والتَّشخيصية بين الحقيقة

والخيال، والخطاب الزمني الماضي والحاضر في آن واحد حتّى يؤسس نظرة متكاملة للمكان ولحدود الزمن المكاني، والبنية اللغوية الحاملة لكل هذه المؤشرات تجعل المتلقي مقتنعا بموجداته، ومحفزات قراءة النص والانحناء خلف المستور من اللوحة الأولى « فليس للتّعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدّد إذ يمكن، لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقي، وعن الآخر، يتأسّس بين المدلول «Espace sémantique»بأنه مجازي هناك إذن فضاء دلالي، المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد، الخطيّ للخطاب»[1] ما يمكن المشاهدة مشاركة خصوصية المكان وانسجامه مع حدود المسردية، وتبطين المشاعر الّتي ستتوافق مع منحى النص، ويوفر المكان أيضا مساحة استيطانية بين المتلقي والأحداث لمعايشة تُوظف الحس المشترك بينهما بحرية وتجاذب مستمر نحو المعنى.

2-2- الشخصية والمكان:

تتمركز الشخصية في الجانب المهيمن من السرد المسرحي، وهي مَن تحرِّك المكان بفعل التحولات التركيبية والفيزيولوجية " structure de Physiologie" تتعامل مع أنماط حياتها وتتفاعل مع وجودها، « وحدة دلاليّة باعتبارها مدلولا متواصلا، ويفترض أنّ هذا المدلول قابل للتّحليل والوصف، وأنّ الشّخصية تولد من المعنى، والجمل الّتي تتلفظ

[1] -Gérard Genette , figures 1 , Ed : Seuil , Coll ,« Points» ,Paris , 1976 , PP,46-47

بها، أو من خلال الجمل يتلفّظها غيرها من الشخصيات»[1] ويُمكِنُ التَّطَوُرُ الانتقالي من تكوين أنواع من الشخصيات أو تطور الشخصية في حد ذاتها فيَكُونُ الصراع، ويسيطر المكان سيطرة واسعة؛ لأنه يصبح مساحة التفاعل المستمر بين شخوصها، كما يكون مع (النخلة وسلطان المدينة) حيث يتسطح المكان بمجموعة من المؤثرات والاهتزاز الدائم للمشاهد، من أرضية للهزيمة إلى محاولات التغير نحو الأفضل وهي النّمط الغالب في التفكير الإنساني.

نجد إمكانيات الكاتب في صَبِّ مُستوى الدلالات نحو الشخصية الرمز على الرغم من سكونيتها، تدعم فهرسة الصورة في محورية (الشيخ) الّذي تصدى للعدو في بادئ الأمر، « يُقبل الشّيخ من بعيد وعليه لباس الحرب، وعلى وجهه جراح، وفوق لحيته البيضاء قطرات دمّ»[2] فكرة تسمية (الشيخ) تمنح المتلقي اتصالا مباشرا بأعرافِه، وتقاليده، وفكره المتداول، هي نفس التطلع الّذي أرسى بوادر الكتابة حسب المفكر والمختص في تاريخ الأدب الجزائري (جان ديجو) هي قصة (انتقام الشيخ) (la vengeance du cheikh) سنة 1891م، لمؤلفها (أمحمد بن رحال الندرومي «1858-1928») كما يرتبط بعدة بطولات أسهمت في بناء معمارية الهوية، وترسيخ جذورها، فالشيخ بوعمامة، الشيخ المقراني، الشيخ الحداد، ثورة أولاد سيدي الشيخ، وغيرها من الأعلام عبر مستوطنة التاريخ

---

[1] – فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب، 1990 م، ص. 20

[2] – عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة،دار الأمير خالد، للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م ، ص.253

الجزائري تصب في صلب البطولة، والزعامة، والهيبة الّتي نلمسها في الشيخ مدينة النخيل وهو يصارع عدوه، وهذا ما يؤكده السيفي وهو يستقبل (الشيخ) « السّيفي:(مرحبا بالشّيخ) مرحى بعزّتنا وكبريائنا»[1] حيث تتمحور الشخصيات الأخرى وتؤسس واقعها النصي ومكتسباتها القيمة الخلقية وبذلك السلوكية.

يضمحل وجود (الشيخ) بعد ما أَسَرَهُ السيفي والنخلي حفاظاً على المدينة وسكانها «الشّيخ : سأموت قرير العين، هانئ البال، لقد تركت خلفي رجالا، إيّاكم أن تنسوا ما فعل، بكم الأعداء، إيّاكم أن تركنوا إليهم، ولو فتنوكم ببهارج الدّنيا، ولو تبرّجت لكم مدنهم، ذهبا وجواهر، لا تأمنوهم (...) احفظوا العهد ..احفظوا العهد..»[2] والعهد ميثاق استمرارية، وحفاظ على مصداقية وجود ما، هذه المهيمنة في خطاب مباشر لكن يترسب بالمعاني « الشّيخ : نحن أمّة الشّروق ..افتحوا أبوابكم للشّرق (...) وإياكم والغرب»[3] فهل يقصد بالغرب حدود المدينة ؟ طبعا يتوجه النظر في الغرب بمعنى الأجنبي، والدخيل في مشرقية العربي، وذاته، ومرجعية هويته.

نجد الكاتب يشد القارئ مباشرة مع المكان وانزواء الزمن، بازدواجية الماضي والحاضر، ومواكبة حياة الفاعلين فيه شخصيات وآثار .. وذاكرة وأشياء ترمز على نحو زمني بما سبق في اللوحة الأولى في مسردية (النخلة وسلطان المدينة) يرسم لغة :« دمار كبير يعرش في كل المدينة، آثار الحرب بارزة.. دخان وخرائب.. وجذوع متهالكة.. وآلات حرب متناثرة هنا وهناك..في جانب من المشهد الحزين كان السيف شابا ممتلئ الرجولة يجلس وعليه لباس

[1] – عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة،ص.253

[2]– عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص.260

[3]– المصدر نفسه، ص.260

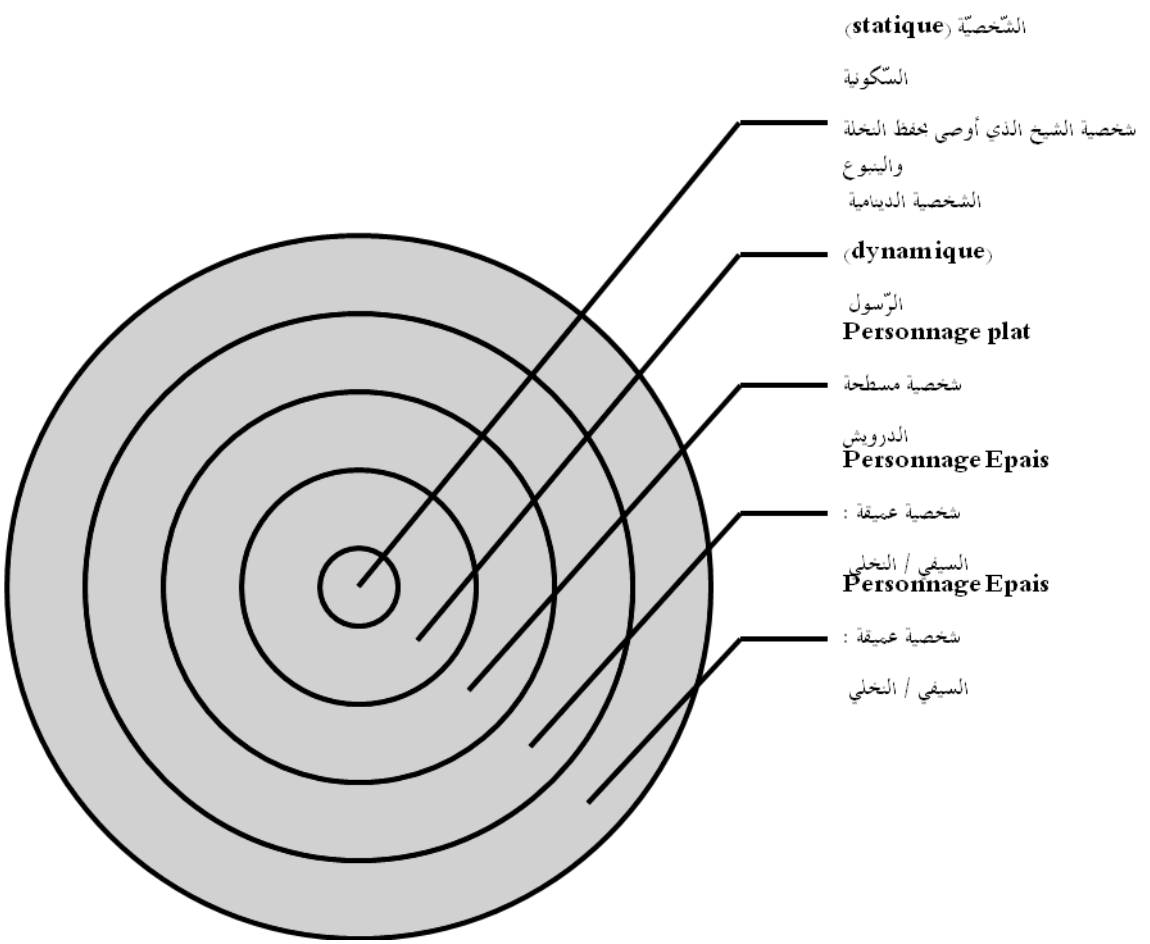
المحارب، وفوق رأسه خوذة من حديد، وفي يديه سيفه ينظفه ويمسح عن نصله الدم.. بعد لحظات يُقْبِل النخلي من بعيد، شاب نحيف يمتلئ حيوية، يلبس نفس لباس السيف وعلى وجهه آثار الجراح، وذراعه الأيسر مشدود إلى عنقه، يلحظ السيف فتنفرج أساريره ويبتسم وهو يندفع نحوه.»[1]

فضاء مكاني يعج بصور حرب، غيرت ملامح المنطقة، وانقسام الفضاء إلى الآثار الناجمة من الحرب (دمار كبير، خراب، دخان ...)،ترتفع وتيرة الإحساس المتخيل للمكان، والوجوه الإنسانية(السيفي /النخلي) من خلال حركتها (الحزن :مقترنا بتنظيف السيف من الدم، والآثار الجراح مواكبة لصورة الذراع الأيسر المشدود إلى العنق)، وتتشطر الشخصية بين البطولة وآثار الحزن من انعكاس الحروب بداخلها، والابتسامة، وهو نوع من التفاوت والتكامل «إنّ أكثر المشكلات شيوعًا، في خلق الشّخصية، وهي غير مشكلة صبّ الشّخصيات ذات الأبعاد المستوفاة، المتكاملة واستيفاء الأبعاد يوحي بتعدّد جوانب الشّخصيّة، غير أنّ الكُتّاب كثيرا ما، يعطوننا شخصيّات ليس لها ذوات إلا من جانب واحد فقط»[2] في التركيب الفيزيولوجي لبنية الشخصية حتّى تكون صالحة مبدئيا للتغير، فالثبات الوصفي يجعل القارئ يتعسر في تقبل أي تغير طالما تضمحل المحفزات لذلك وهذا ما يجعل المؤلف حريصاً في إدارة التركيب، وتحقق نوع من الإشارة نحو نمطية الشخصيات الّتي تتنوع وتتمازج كما يلي :

---

[1] – عز الدين جلاوجي، مسردية النخلة وسلطان المدينة، ص.250

[2] – روجرم بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما، ت: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة نهضة مصر،بدون تاريخ، ص،173



تتأثّث الشَّخصية في ميزان التّواصل التّفاعلي، لاستمرارية الفعل الحركي واقتفاء الحدث في منوال التغير حقائق تظهر مواكبة للشَّخصية، فتنقلب الأوضاع والمنتظر من القارئ « هناك العديد من الطرق يختلف فيها النص عن توقعات القارئ فأهداف الشخصيات غير الواضحة والترتيبات المعكوسة في النص تتطلب مزيدا من الوقت لاستيعابها وتخزينها في قوالب

الـذاكرة»[1] تتسـم رؤيـة القـارئ حسـب مـا يرسـمه الكاتـب فـي شخوصـه، وينطـوي فيه الخطاب متمثلا ومماثلا لانحلال وصفي للناتج التَّشخيصي.

2-3- المشهد التصويري أبعاد الرؤية:

يكتـب الـنص ليوقـع أثـرا مـا، ويبـين مهـارة إيصـال فكـرة تتوثـق ذاتيـا بـين (المؤلـف/ المتلقـي)، وقضـية تتشـارك فـي مـدى العمـق الّـذي يتفـاوت فـي الفهـم، وينسـجم وأفـق المتلقـي، وإسـتراتيجيته الفكريـة والمعرفيـة، « ويتعلـق الأمـر بالنسـق الوصـفي فتحليـل الصـورة الإيحائيـة يتطلـب مبـدئياً اسـتعمال نسـق تختلـف قواعـده وأشـكال الصـورة – الموضـوع واللّغـة »[2] يسـتلزم البعـد ذاتـه فـي تنضـيد المركبـات اللفظيـة(النخيـل، الشـرق، الغـرب، السـيفي، الشـيخ ...)، فـي تأويـل المتغيـر الباطن من خلال المرئي الظاهر، وتعميق نظرة المكاشفة المستمرة.

1-النخيل:

شـجرة النخيـل هـي مـن الفصـائل النباتيـة الّتـي تعـيش فـي المنـاطق الصـحراوية، الممتـدة فـي نقـاء الأرض، والمتعاليـة بطولهـا، وللنخيـل رؤيـة لأبعـاد تاريخيـة، لهـا صـلة بـالحكي فـي المسـردية وتفاصـيلها، وتتمظهـر قداسـة الشـجرة منذ العصور القديمة « كما وإن النقوش السومرية الّتي وجدت في جنوب

---

[1] – فـوزي فهمـي، رئـيس أكاديميـة الفنـون ورئـيس مجلـس إدارة الإصـدارات، ومجموعـة باحثين،هيئـة تحريـر إصـدارات السـينما، دراسـات مختـارة، السـرد فـي السـينما، تـر مركـز اللغـات أكاديميـة الفنـون، تحريـر: يحـي عزمـي، مطـابع المجلـس الأعلـى للآثـار، العـدد /11، 2001م،ص.25

[2] – قـدور عبـد الله الثـاني، سـيميائية الصـورة، مغـامرة سـيميائية فـي أشـهر الإرسـالات البصـرية فـي العـالم، مؤسسـة الـوراق للنشـر والتوزيـع، عمـان، الأردن، 2007م، ص.39

العراق، والخليج العربي تدل على وجود النخل في تلك المناطق. وكانت هذه الشجرة المقدسة تزين، ردهات المعابد الداخلية، ومداخل المدن، وعروش ذوي الّتيجان، فإله النخل كان يظهر على هيئة امرأة ينتشر على أكتافها السعف كالأجنحة، حتّى أن شريعة حومورابي قننت عددا من موادها، لحماية زراعة النخل وتعهّده. وقد خصصت شريعته المادتين الرابعة والستين (من يقطع شجرة النخيل يغرم نصفا "من نصيبه) والخامسة والستين منها بتلقيح النخيل والاهتمام به (إذا أهمل البستاني ولم يلقح البستان وتسبب في تقليل الحاصل فعليه أن يؤدي إيجار البستان) وورد في بعض المنحوتات الأشورية صور الجنود الأشوريين وقد عمدوا إلى تدمير بساتين أعدائهم وتدمير نخلهم لحرمانهم من قوتهم»[1] علاقة النخيل بالقوة الحضارية، وسمات الصمود والصلابة أمام الآخر، وهي أيضا تتنازل وتسقط أمام دمارها، وتنحط بعدم وجودها حين يسفك العدو بطبيعتها، ويطمس جبروت علوها وشموخها الّتي تحملها كينونة الصفات الإنسانية وهويتها، ويرجع أصولها إلى بلاد العراق بين نهري الدجلة والفرات، ومصر والأندلس، كما ارتبطت زراعة النخيل عند العرب بثلث أرباع العالم من هذا المحصول الّذي حظيت به الدول العربية، حيث تزخر بخصائصها البيئية المساهمة في نموه.

ذُكرت صور النخيل في ثلاثة وعشرين موضعا يتناوب المعنى كل مرة في القرآن الكريم فيما يأتي : - ﴿... نُّخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُّتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِن طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ...﴾ (الأنعام/99). تراكم ثمار التمر، وتشّكلها عبر العراجين لا يمنح شكلا فقط بل يؤسس مرجعية نظام، تتناسب فيه ميكانزمات

[1] – **الطيب العماري، في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية وسوسيو ثقافية،النخلة مجلة الواحات للبحوث والدراسات،غرداية، الجزائر، العدد15، 2011م، ص.242**

الحياة البيئية، وإعجازها النظامي في الغذاء والشكل والمكوّنات، تتّخذ في دُنوّها على الرّغم من علوها في النخيل انعكاسا تخيليا.

2- ﴿ وَهُو الّذي أَنشَأَ جَنَّاتٍ مَّعْرُوشَاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَاتٍ وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أُكُلُهُ... ﴾ (الأنعام/141). إنّ عظمة النخيل في المخيال العربي، نابعة من نصوص وصفية في القرآن الكريم، وتنوُّع فوائدها عن باقي الأنواع.

3- ﴿ وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلًا رَّجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا﴾ (الكهف/32). تتشكّل صورة النخيل مع البرزخ الجمالي للجنة، ودلالة على الغنى ويُسر الحال، وانعدام وجودها اضمحلال للخير والبركة، كما أنّ لها في القصص القرآني موقعاً وحضوراً قويّاً مع قصة سيدنا (عيسى عليه السلام) وولادته:

4- ﴿ فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾ (مريم/23). وتبرزُ النخلة كمكان آمنٍ لجأت إليه (السيدة مريم عليها السلام).

5- ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ (مريم/25). وسرعان ما تتحول النخلة في هذه الآية الكريمة لأثر للغذاء وتساقط الخيرات.

تتميز جذوع النخل بالصلابة والكثافة والانتماء، دلالات مختلفة، كما في الآيات الآتية:

6- ﴿ قَالَ آمَنتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الّذي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمُنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَى﴾ (طه/71). ويثير النخل في هذه الآية من سورة (طه) وضعية العقاب التي تستند لجذوع النَّخل.

وتصبح ثمارها من التمر تغري الناظرين، وتحيل الصورة إلى نضوج شكلها(هضيم- نضيد- منقعر- ذات أكمام) (ناضج- متراكم-عميق- متدلٍّ).

7- ﴿ وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ﴾ (الشعراء/148).

8- ﴿ وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ﴾ (ق/10).

9- ﴿ تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾ (القمر/20).

10- ﴿ فِيهَا فَاكِهَةٌ وَالنَّخْلُ ذَاتُ الْأَكْمَامِ﴾ (الرحمن/11).

11- ﴿ فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾ (الرحمن/68).

يبرز النخل في حالة تشبيه بين طرفي خطاب، يكون النخل الخاوي تمثيلا للبلاء والعجز والاضمحلال.

12- ﴿ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾ (الحاقة/7).

يظهر الزيتون والنخل لاشتراكهما في الجذوع القوية الصلبة، وتغير اللون في فترة نموهما.

13- ﴿ وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا﴾ (عبس/29).

وتكررت صورة (النخيل) كلفظ مكتمل المعنى في الآيات التالية:

14- ﴿ وَفِي الأَرْضِ قِطَعٌ مُّتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِّنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَى بِمَاء وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِي الأُكُلِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾ (الرعد/4).

15- ﴿ يُنبِتُ لَكُم بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالأَعْنَابَ وَمِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ (النحل/11).

16- ﴿ وَمِن ثَمَرَاتِ النَّخِيلِ وَالأَعْنَابِ تَتَّخِذُونَ مِنْهُ سَكَرًا وَرِزْقًا حَسَنًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾ (النحل/67).

17- ﴿ أَوتَكُونَ لَكَ جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَعِنَبٍ فَتُفَجِّرَ الأَنْهَارَ خِلالَهَا تَفْجِيرًا﴾ (الإسراء/91).

18- ﴿ فَأَنشَأْنَا لَكُم بِهِ جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ لَّكُمْ فِيهَا فَوَاكِهُ كَثِيرَةٌ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ﴾ (المؤمنون/19).

19- ﴿ وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنْ الْعُيُونِ﴾ (يس/34). ترتبط صورة النخيل بالجنة في محكم تنزيله، وينطبع الشعور بالخير والبركة وهي من الثمار المذكورة في القرآن والمتصلة بالجزاء الحسن للمؤمنين الطائعين وقد ثمن وجودها بشكل مكثف ليمنح هذا المعنى للقارئ.

20- ﴿ أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَن تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمُ الآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ﴾ «البقرة/266». فالنخيل في الآية الكريمة متصل بالعيش الرغيد والخصب، والجنة الّتي يعد الله فيها عباده الصالحين.

تذرُ النخلة الخصب والجمال، والحس اليافع للحياة، وما يلفت الانتباه أن النخل ينقسم لجنسين ذكوري وأنثوي لكن لا يُلقح، إلا أنه يتم تلقيح العراجين الذكرية برش طلعها على العراجين الأنثوية، ما ينجم بين الجنسين في بزوغ البلح الأخضر المتحول إلى الصفرة أو الحمرة معلقا على الشراميخ، هي ولادة نسل آخر، ولعل ذِكر النخيل في قصائد (بدر شاكر السياب) وغيره من الشعراء، لم تكن جزافا، أو تحديدا لحدود المنطقة العربية بما تحمل من خصائص طبيعية، كما لبنيته الّتي يترجمها المعطى الديني في صورة النخيل وصلتها التأسيسية مع الإنسان، تمنح البعد التداولي للمعنى، فالنخيل مرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة والديمومة، والنقاء الّذي يتجه نحو المشهد الجمالي

للجنة، ومصدر قوة (مريم عليها السلام) في ولادتها (سيدنا عيسى عليه السلام) وما توطد من علائق في مخاضها بينها وبين جذع نخلة، كذلك يُعَدُ نخيل نباتا شديد الصبر بالمعنى الفني، حيث يتمكن من تحمل العطش وملوحة الأرض في مداها البيولوجي، ويعد حاميا لمزروعات متنوعة تتواجد تحته لما يوفر لها من ظلال وافرة تتوزع على مستوى تواجدها ما يقنع المؤلف في توليف المسردية بمعنونة (مدينة النخيل) بمتتاليات الخواص التاريخية والبيئية والفيزيولوجية، وما تنطوي عليه دلالة الدال على دليله.

2- الشرق والغرب :

يتكرر ذكر هذين الاتجاهين(الشرق/ الغرب) حين يطالب الشيخ قبل وفاته بإغلاق بوابة الشرق، مشبها بذلك أنهم أبناء مشرق الشمس، فالشرق ينعكس بمزايا الاضطهاد ولكن في نفس الوقت يتصف بالمقاومة والصمود ورموز الفداء، منذ بزوغ فجر الإسلام إلى توالي الحضارات العربية وعصورها الذهبية حيث يؤكدها « الشّيخ: نحن أمّة الشّروق، افتحوا أبوابكم للشرق لتكونوا أوّل من تشرق عليه الشمس لتنهضوا مع النّور والدّفء، لتضحك معكم الشّمس.. وتضحكوا معها.. افتحوا أبوابكم.. للشرق تشرقوا في الكون كالشّمس (يصمت لحظة) وإياكم والغرب»[1] هذا التحذير منبعث من مخافة إغراء الغرب لسكان (مدينة النخيل) الّتي سبق وذكرنا ما مدى تأصيل النخلة في الذاكرة العربية ومحيطها، ولكن الزمن بين الشيخ والابن، زمن يتصل بالتطوّر الفكري الّذي أضحى لا يمنح الهوية مكانة ولا الوطن جلاء ينبهر بالانفتاح على الغرب حين يقرر الابن(السلطان) الزواج من نسائهم ولعل هذا يؤشر إلى العولمة الّتي تؤمن بلا حدود، والسوق المفتوحة والتنقل الحر بين البنوك، وفي

[1]- **عزّ الدّين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص.260**

نفس الوقت طمس أي ماضٍ حضاري للعربي، واعتبار التَّمسك بالمقومات الوطنية تَخَلُفاً وانحطاطاً مع ذيول العولمة الحديثة.

فالصراع بين الشرق والغرب ليس صراع أرض أو ممتلكات إنها تغير ملامح أمة، وتسير موردها بقناعة شخصية نحو الغرب، بفعل التقارب والانفتاح وحوار الحضارات، حين يتصل الشرق بمسميات (الشيخ، السيف، النخيل، الواحة، الينبوع) هي ذاتها (العروبة، والتحدي، والجذور العالقة بأقصى أرضها، والنقاء) إلى افتتاح الابن (السلطان) جهة الغرب، يدفع أوج الحروب نحوها، ويخرب نقاءها، فالظاهر يمكننا من أن النص مشهد للحضارة المعاصرة على الرغم من كل المشاهد الظاهرة والّتي تصور حياة أقدم زمنا« ربّما نستعير من الحياة، ولكنّها تحوّل ما نستعيره إلى شيء آخر»[1] يمتد خلف أفق ما يتوقعه المتلقي، فالنص هو حافّة من المؤولات الخفية، وطريق مفتوح للدلالات الّتي يعيها القارئ داخل المُلقى، والنتيجة تتوخى العديد من الاحتمالات الجمالية، والجمال بصفة عامة غير محدودٍ ونسبِي. لكن الرائع يُمَكِنُ الجمهور من التَّفاعل معه بنسب مرتفعة.

3- التحولات الخطابية في مسردية (التاعس والناعس):

يَميلُ الخطاب المسرحي فنيًا إلى لغة النبل، والارتقاء بالنفس نحو كل الغايات بأهداف متعددة لدى منتج التّحول والتّغير والتّبَدُلُ، لكن حين يتعلق

---

[1]- أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري- دراسة نقدية -التنوخي للطباعة والنشر، المغرب، ط/1، 2009، ص.45

بالكتابة يصبح ذلك في انسجام المركبات الخطابية، ليكون الإدراك واعيا لاستيعاب تلك التَّحولات « يلعب الحدس دورا محوريا سواء في عملية إدراكنا للنص المسرحي، أو إدراكنا لعالم العرض المسرحي»[1] ولعل المثالية الّتي تطغى في عالم النص المسرحي التقارب بين التأثير والاستجابة، ومع ذلك فالمسردية ولأسباب سابقة الذكر احتفت بهذا الجانب، لتجنيد الكتابة بأساليب مباشرة حيث « يقوم الأسلوب بدور متميز وحاسم، اتجاه النص، إذ يميزه عن غيره ويصنفه تحت جنس أدبي معين، ومدار الأمر في هذه الحالة يرجع إلى مجال استعمال الظواهر اللغوية وغاياتها»[2] يتأسس الأسلوب عند (عز الدين جلاوجي) بلغة يتوافد فيها تمكُّن الكاتب لغويا، واحتكامه في توظيف الصُور ورسمها بأخيلة خِصبة مُتغيرة، ومناوِئة لمعاني تتلبس بوجوه الِخبرة في خضم الإصدارات العديدة للمبدع والدراسات المتعددة نحو مُنتَجِه الفني، بوصف الناقد الجزائري (عمر سطايحي) « لأن عز الدين جلاوجي يبحث عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة معتمدا على الترميز والتلميح»[3] يمكن الكتابة طاقة الترميز خلف القرائن، والجوانب التمثيلية للخطاب، وترويض الفكرة حسب مقتضيات النص.

---

[1]–هاني أبو الحسن سلام،سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء، الاسكندرية،مصر، ط/ 1 ،2006م،ص.13

[2] – سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث إربد الأردن ، ط/2، 2010 م ص.239

[3]– عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دراسة في روايات، بدعم وزارة الثقافة، دار المعرفة، الجزائر، 2008م، ص397

يستند المؤلف (عز الدين جلاوجي) في كتابة مسرحياته على الشكل السردي، فيشكل بها مسردية ليحفظ السرد المسرحي، ويكون العرض ذِهنيًا مرئيًا، هي ذاكرة العربي الّتي ينتعش بوتر حضورها، ويخشى اضمحلالها، منحلا في لغة التحولات المركبة والبسيطة يبرمج غاية التواصل في محققات المسردية، وما تجسد في خطاباتها.

3-1 التحولات البسيطة:

تُعنَى التَّحولات في النص بانتقال المركب عبر مؤثرات تشكل التأثير المباشر للغة نحو العمل الفني، وتتوزع بين وظائف المنجز السردي.

أ- تحولات الصيغة:

يتمثل الحدث في ضرورات يستخدمها المؤلف بصيغة الأفعال المساعدة والمحققة للإمكانات أوعوارضها «تستخدم اللّغة تحولاتها، الّتي تخص إمكانية استحالة أو ضرورة حدث »[1] كأن يكون سببية قيام الفعل، أو تجنيد الغائب للحاضر.

الغائب في تجنيد الحاضر:

تعتبر اللوحات الّتي ترسم إطار المسرح، وروح الأجواء تنتمي بدورها لحركة السيناريو داخل مثالب النص اللوحة الأولى(التاعس والناعس) مسرحية تنقل الجمهور في وضعية المحلل السياسي والاجتماعي والفكري،

[1] – **تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر : عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2005م،ص .122**

إنها كتلة ثقافة متباعدة ومتحدة فالناعس رجل يكد في الحياة لتوفير لقمة العيش و(الناعس) متكل ومتواكل، وقد حدد اللوحة في هذه الأيقونة:

« على جذع شجرة كبيرة، يظهر أحدهما نائما... ضجيج وأصوات يصل بعضها من بعيد.. بعد لحظات يصل أحدهما في ثياب العمل وقد بدا عليه الجهد والتعب ..... يدخل البيت البسيط المتواضع ثمَّ يعاود الخروج ..... ينشر ثيابا مغسولة على حبل مربوط بين شجرتين ..... يتحرك النائم ... يفرك عينيه... ويجلس مكانه... يتثاءب بعمق »[1].

الانقسام الثنائي في بنائية النص المسرحي، واقع متوقع؛ لأنّ التوازن الحقيقي للحركة لا يظهر ولا يتمظهر إلاّ في روح التّعدد المزدوج أو لعدد أكثر من ذلك، لكن (الناعس) و(التاعس) شخصيتان، يرتميان في أيقونة العالم العربي، تحمل تلك المخالب الّتي ينفك بها التوغل في توليف الواقع، وانكشاف المستور والمتَّخفي الّذي يظّل في حالة انتظار النص الّذي يحمي انجلاءه وتفشيه بلغة الفن وفن اللّغة والافتتان بأسلوب الحقيقة المنتظرة، إذاً ليست الثقافة الّتي تبني نصا أو تنقل واقعا إنها تحمي الحقيقة في أبهى خرجاتها، وتصل لإسقاط صريح لواقع الحال، لتكون هي الحقيقة ذاتها، وإنما النص يبني ثقافته ووجهة نظره كوجهة مغيرة لا متغيرة في حدود منطقها الخاص.

ب- تحوّلات القصد:

تتحرك الصورة نحو قصد إبلاغي للفاعل وما سيدرجه في منأى النص« في هذه الحالة نعين قصد فاعل قضية إتمام الفعل وليس الفعل في

[1]- **عز الدين جلاوجي، الأعمال المسرحية غير الكاملة، ص.15**

ذاتـه»[1] يمثـل الفعـل رابـط فاعلـه ومقـوم حركتـه داخـل الـنص حسـب تصـاعده الفعلي.

تصاعد النص في منحى الانفتاح الجزئي:

تمثِّـل الأحـلام شـرفة لامتـداد مسـاحة الخيـال، وتقبـل التخيـل فـي ذاتـه، ولينتقـل المتخيـل الفنـي لمتخيـل إحـداثي، نرصـد تجربـة (عـز الـدين جلاوجـي) فـي مقـاطع سـردية مسـرحية تؤسِّـس واقـع الحـال، ومتوقـع الحكـي فـي اتسـاع العـالم نحـو إبـدال الـواقعي بالمتخيـل، فـي انعكـاس صـورة المُبـدل الخطـابي القابـل للفهم، الّتي ستُدرجُ جزئيَّاتِهِ التَّصاعديَّة:

« التـاعس: لـو يقـع الغـراب علـي لحققـت حلمـي، فـي إقامـة العـدل بـين هـؤلاء المسـاكين (ينتظـر ردا مـن صـاحبه ثـم يسـتمر فـي الحـديث) وسأقضـي على هذه العادة الخبيثة.

النـاعس: تصـل بهـا إلـى الملـك ثـم تقضـي عليهـا لتحـرم غيـرك يـا لـك مـن أناني.

التاعس: وأنت ماذا تفعل حين يختارك الغراب؟

الناعس: حين يختارني الغراب سأرسلك سفيرا»[2].

الكاتـب المسـرحي يريـد تخصـيص رؤيـة معينـة، وتفحـيم المنـاظر الخلفيـة كواجهـة لانطـلاق الوثبـات الحركيـة لمفاصـل الصـورة المتحركـة نحـو الحـدس، فـي

---

[1]– تزفيطـان تـودوروف، مفـاهيم سـردية، عبـد الـرحمن مزيـان، منشـورات الاخـتلاف، الجزائر، ط/1، 2005، ص.122

[2]– عز الدين جلاوجي، الأعمال غير الكاملة، ص.24

رسم لوحة إشهارية لمجال التشكيلات اللغوية المحدثة، داخل نوتات السرد، وتشاكل الجسد لترجمة حياة اللّغة وأوضاعها ومسافتها الفاصلة لتقيم المنجز « تلعب العلامات الدرامية في النص وفي العرض المسرحي الدور المحوري في طريق الوصول إلى المعنى الكلي لكل منهما»[1] فالمعنى يبقى متحدا مع تفاصيل الحركة الجزئية، ولا نصل لعصب النص إلا حين نمسك شبكة المكونات الممارسة فعل الشغور والامتلاء في انتقالية جاهزة، هذه الجاهزية هي نفسها المفارقة الّتي يسعى لإرساء الشغف والرغبة في تجويف الحركة الموالية، وتكثيف الملء الرؤيوي، وتعميق المسوغ لإتمام مسردية النص، حين بدأ (التاعس) يحلم بأن يكون أميرا حتّى يقاطعه (ناعس) مستهزئا من أحلامه.

ج- تحولات النتيجة:

تمارس تحولات النتيجة كليَّة من المقاربة اللّغوية لآثار لاحقة للفعل، تؤسِّس نمط التَّغيرات المرتقبة، وتحدِّد مسار الشَّخصيات وصفاتها تميزًا بين الصفات والسلوكات، تُمكن المتلقي بمعرفة سابقة أو بالتقبل اللاحق لصور الأحداث والأفعال المنجزة بإطار مرجعي وهي ناتج النتيجة أو تحليل تلك الجاهزية المسبقة لفعل الأثر اللاحق.

يمارس الكاتب تمرسًا على الوتر اللّغوي والسردي، فالناعس رجل خامل، و(التاعس) كادح يخدم نفسه وغيره ثم في جوف الشخصيتين يجزئ فترة اختلافهما بقصة(ناعس) للملك الّذي فرض على شعبه العمل للبقاء إلى

[1] **هاني أبو الحسن سلام،- سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط/1، 2006م،ص.13**

إمارتـه لكـنهم اختـاروا الفـرار فـي البحـر، إن الإيديولوجيـة النصـية للمؤلـف تعطـي قدرة على التماس الخلفية من النص، شعب خامل وحاكم ظالم.

د- **تحولات الطريقة والمظهر:**

إن اجتمـاع الطريقـة والمظهـر يـأتي ثنائيـا متناوبـا بـين تحـويلتين مسـاهمتين معـاً، يعـرف (تـودوروف Todorov Tzvetan)، الطريقـة « تخصـص الطريقـة الّتـي تجـري فيهـا حـدث مـع ذلـك فـبعض المجموعـات متجانسـة تسـمح بمعاينتهـا منفصـلة تفـتح اللّغـة قبـل كـل شـيء هـذه التحـولات بصـفات، غيـر أننـا غالبـا مـا نجـد مسـاعدة فـي الوظيفـة ذاتهـا»[1] يلتـزم المؤلـف بطريقـة معتمـدة علـى الوصـف الّـذي يفـتح فضـاء المكـان والزمـان، ومحـددات الوظـائف، والوصـف فـي حَـدِّ ذَاتِـه مُقتَـرِنٌ بتحديـد مظهـر الأشـياء والأفعـال والمركبـات التَّعبيريـة، والأسـباب المجـاورة لتمثيـل حكـم الفعـل علـى فاعلـه، وإنجـاز الـدافع والمحقـق لـه، أمّـا المظهـر« يجـد المظهـر فـي الفرنسـية التعبيـر الأقـل غموضـا فـي الأفعـال المسـاعدة فعـل الشـروع، متقـدم الغائيـة »[2] يتجـاوز الغمـوض؛ لأنـه ظـاهر ممثـل كالعيـان للفعـل ويتنـوع بـين المظهـر الاسـتمراري والتشـويقي، والتكـراري حسـب (تـودوروف) وكـذلك نجـد توافـق الطريقـة والمظهـر فـي اللوحـات الآتيـة، أيـن يمتـد السـفر المجهـول كالصـورة لثنائيـة التّحـول المذكورة.

تشكيل طريقة المظهر وتمظهر الطريقة:

[1] – **تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية،ص.123**

[2] – **المرجع نفسه، ص.123**

اللوحة الثانية: (السفر في المجهول) يقرر الصديقان رغم اختلاف نظرتهما للحياة، السفر في منعطف المجهول، ينعطف الوعاء السردي محافظا على ما سبق من منحنى التشكيل، ويستمر مع "ناعس و"تاعس" في مكان يعج بالفوضى والقتل، والسفك العشوائي ما يصل لتوصيفهما بالأغبياء:

« الملك: أنت مخطئ يا صاحبي إن الّذي نصبني ملكا هو الغراب... وأمة تؤمن بالغراب وتفوضه في اختيار حاكمها أمة ليست جديرة بالاحترام هيا هيا نخرج لأعرفك على رعيتي وأكشف لك بعضا من طغياني وجبروتي هيا (يهمان بالخروج عند الباب يتراجع التاعس)

الناعس: لِمَ نَكَصْتَ على عقبيك يا صاحبي؟

التاعس: قلبي يرفض ظلمك وطغيانك

الناعس : ويحك ماذا تقصد؟

التاعس : لن أسكت على ظلمك الساكت عن الحق شيطان أخرس»[1].

يدور حوار في محور ثابت بين الشخصيتين المتخاصمين (التاعس والناعس)، تمخضت بعد موت الملك، وانشقاق فريقين للمطالبة بالحكم، ويطلِعُ (ناعس) و(تاعس) على عادات اختيار الحاكم بتوظيف سمة أسطورية هي الغراب المعصوب العينين فأينما حط يكون الشخص ملكا حتّى لو كان طفلا.

[1] – **عز الدين جلاوجي، الأعمال غير الكاملة، ص.29**

اللوحة الثالثة: يمتد النص في خبايا الخيال العربي، هذا الخيال الّذي تدفعه لغة تلبس جسد الصورة، وتتجسد بها مع اقتضاء كمالها وانتقالها لوتر التَّصاعد النفسي، وتكثيف العمق الإنساني الجمعي فالهم العربي هو همٌ جماعي دائما حتّى ولو كان إفرادي التعبير، نجد مماثلة مسرحية تقبع في مواطنة الجماعة، لكن في حدود (الأنا) التي تختزل (الآخر) المتعدد ما يتوافق تقاطعه مع الكاتب الروسي (ليونيد أندريف Leonid Nikolaievich Andreev) (1871- 1919م) [1] في مسرديته المسرحية (حياة إنسان) يعالج القضايا الإنسانية الشاملة؛ لأنه فرد يؤلف لوجود الجماعة، كأنه يضيف قيما أو يعبث بقيم شعورية عامة في التواجد الإنساني: الولادة ثم الحياة بين الإنسان وزوجته، وجماعة المسنين، حيث يسرد:

« يشعر بغابة مظلمة لا حدود لها، وباليأس وبالخوف. يشعر المرء فيه بالوحدة والكربة ألا يوجد أحد إلى جانبها؟ لماذا لا نسمع أصواتا إلا هذا العويل الوحشي؟

إنهم يتحدثون لكننا لا نسمعهم هل لاحظتم كم هو وحيد أبدا صراخ الإنسان »[2] فالمؤلف ينسج الأحداث إلى مرافئ القارئ، ويتطلع على القراءة قبل الكتابة، كأن يكون قارئا قبل كل شيء، وفي تجربة (ليونيد أندرييف) نحصل على مجموعة من التفاصيل حول القيم الإنسانية وهي اللوحات الّتي رسمت فوتوغرافية العرض داخل النص بطريقة متوالية منطقية لحلقة النمو

---

[1]- ليونيد اندريف، حياة إنسان، مر شريف شاكر، تر : يوسف حلاق، مجلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، العدد 314، 1998، ص.7

[2]- ليونيد أندرنيد، حياة إنسان، ص .23

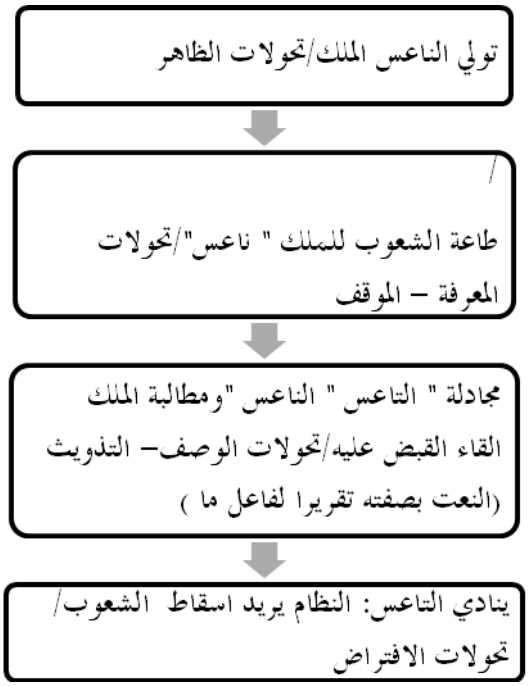
الإنساني وتغيراته داخل الكون، هذا الكون المتغير في ذات الإنسان، فالغربي يطور ذاته ليكون مركزا للكون، والعربي يتغير؛ لأنّ الكون سيكون دائما مركز وجوده، فالترتيب للوحات عند أندرينيد كالتالي :

ما نلاحظه في المخطط أنَّ مسار الأحداث تنمو للنهاية المحتمة، حيث لا نستطيع العودة للوراء؛ لأننا قتلنا لحظات الزمن في فترات القراءة «المسرح الغربي يجرب لكي يتمرد على تراث مسرحي يمتد إلى المسرح اليوناني، ويتمرد على مفهوم العلبة المسرحية (الإيطالية) ويبحث عن التغريب وكسر حاجز الإيهام، وتحطيم مفهوم الجدار الرابع »[1] ولعل هاجس التَّطور كان دافعا لابتكار ذات متطورة في تخصيص نص متميز لذَاتِ نفسها، وعلى مَقْرُبَة مسردية (التاعس والناعس) تتوالى الأحداثُ وهي تحملُ اندفاعاً طبيعياً، لحدوثِ التَّعاقُب والتوالي، نتيجة القصد المحقق والمنتظر حاملاً نموًا داخليا في المشترك الجماعي للنموذج، وهذا ما سيخالف نظرتنا لمسردية (أحلام الغول الكبير).

3-2 التحولات المركبة:

[1]- ممدوح عدوان، الفنون، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 1، 2001 ص .21

يشمل نص (عز الدين جلاوجي) مفارقة ستبرز لنا مدى براعة المخيلة العربية في ثني النص على وحدة زمنية واحدة رغم تقدم الأحداث وتواليها في اللوحة الثالثة:



يمثل المحتوى السردي جملة من اللامتوقع إلى المتوقع الفعلي للقارئ، لكن القِيمة تختلف عن مسرحية (أنا الإنسان لأندرينيف)، رغم تآلف صفات (الكسل والاجتهاد) يَكمُنُ التَّفاوت في عمق التَلِيفِ والتَّولِيف حتّى يشتد النص في مقاربة باطن الحياة، ويتخفى في صوتها، وزخم اللّغة في تمثيل المتخيل حيث يكون (ناعس) ينتهج تفكير رجل خامل متكل، أمّا (تاعس) شخصية المتَّواني عن العمل وجلب الرزق، ويتَّحول حلم يقظة أصاب شخصية (تاعس) كونه أصبحَ ملكًا بحمله عصا والجلوس قرب شجرة، إلى ظهور شعب رافض مطلبهُ بالعمل لكسب قوة حياتهم، وتحول المملكة إلى منطقة تخاصم اجتمع فيها الفريقان حول اختيار الحاكم المناسب حتّى اهتدوا إلى غراب عُصبت عَينَاهُ فيحط على (ناعس) الّذي تولى الحكم تغير طرائق

التَّعليم، بوضع برنامج تلقين (المدح)، وتخصيص مُدَّة عمل صباحية رغبة في استغلال الفترة المسائية للزيارات العائلية واللقاءات بين الناس، وتوالى شعراء المدح والثناء على قصره حتّى دخول(تاعس) الّذي ذكره بكسله وانتقص من شأنه وقراراته ...لكن كان مصيره الخروج من دائرة المملكة.

نجد المسردية مخاطبة تعكس جوانب يشترك فيها المجتمع، ويتفقُ على ولوجها حيز سلوكات تعمُ حقائق وجودهِ، تعود مدارجها في نفس المنطلق؛ لأن ما يجمعها بالنصوصية السردية هو حس جماعي يريد تمثيله بالأنا الشَّخصي الذي يعي خصوصية الواقع الجماعي، منذُ بلوغ الشاعر الجاهلي قيادة قومه سياسيا واجتماعيا وممثلا حضاريا، ما زال المفكر العربي (عز الدين جلاوجي) يبرهن على صدق المسؤولية الّتي تقع على عاتق المؤلف المسرحي في جميع جوانب الأبعاد الزمنية والمكانية الّتي يعود إليها من خلال المقارنات الّتي يثبتها (تاعس) وهو يخاطب صديقه القديم، هذا الزمن الّذي يمنح استمرارية الأحداث ويُساهمُ في ربط الجزئيات كالمركبات لا كالمتفرقات، ويتسلل إلى أنفاق التفكير الإنساني المعبر في نفس الوقت عن مظاهره ليكون مؤسِّسا ومخاطبا لذوات الآخر ويلتحم بالمشترك الجماعي.

4. صورة نظام العاملي لغريماس في مسردية (الأقنعة المثقوبة):

يكتسي القناع ما هو مخبوء في ظاهر الشيء، ويخالف الرؤية الحقيقية للمنتظر، ويعكس طبيعة الشخصية باصطناع أشخاص يلبسون غير ما هم عليه، ما جعل المؤلف يفتتح إلى الّذين يرفضون الأقنعة في زمن الأقنعة : [1]

[1]– عز الدين جلاوجي،الأعمال غير الكاملة، ص.129

يتركب هاجس الإنسان في فكر المؤلف، في خلفية أفكارٍ تُنمي طاقات الإبداع الخيالي، ولعل الفنان العربي زُوِّد بطاقة اللّغة، وبِبَرَاعَةِ استعمالها، وتفنَّن في قطف رُوحها، واستنشاق أريجها، هذه الصفة الّتي تنامى عودها وسط زَخَمِ السَردِ.

يرسم المكان الّذي يُحيط بالعمل، ويَفترش أرضية الحركة والأحداث:

« مقهى شعبي متواضع في شارع كبير ... الكراسي فارغة إلا من بعض الزبائن بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته.... يقبل الحاج (قرواطي) بقميصه الأبيض وعمامته الصفراء الكبيرة وخيزرانه مزخرف ... وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش »[1]

شخصية(النشناش) مساعد الشيخ (القرواطي)، ويده المساعدة في جميع أشكال الاحتيال، حيث تترجم الأحداث عروضا سردية حول الشعوذة والدجل، وشخصية (القرواطي) الّذي ينتظر فرائس الأغنياء من الموتى ليُحيي العزاء، ويتولى مظاهرةُ التهليل.

يمتلئ جوف أحلام (شخصية قرواطي) من أجل حضور الجنائز وإحيائها، قارئا للقرآن بطريقة الزوايا الّتي ينسب دراسته فيها ومهللا بمكانته الروحية بين السكان، وقدره العلمي وفراسته فيصرح قائلا: « أن الله يرزق من يشاء بغير حساب، البيت بيت مال وجاه ... والحاجة عزيزة عليهم وسيكون المبلغ كبيرًا سأطلب لكل واحد خمسين ألف دينار وآخذ أنا منها الثلث عشرون ألف مرة "يجري عملية حسابية " أربع مئة ألف دينار شيء عظيم يخرج ورقة من جيبه ينشرها ويقرأ، الشيخ سليمان هو الآن في المستشفى مضى عليه

[1]– المصدر نفسه، ص.130

نصف شهر إنه تحت الرقابة الطبية وموته أكيد ... يارب علي منذ انقلبت به السيارة وهو في قاعة الإنعاش وموته أكيد ... يا رب العجوز خيرة السرطان يأكل جوفها لكنها لم تمت ... »[1] ما يدعونا لملامسة هذا التصاعد التخيلي للمؤلف وهو يَغرِزُ التَّدافع الفكري والانسجام النفسي في قراءة النص العربي ببساطته، المملوءة بالمعتقدات ولابد من التحايل في اللّغة من أجل التقرب لكل تلك التعقيدات الروحية والمتوانية في تثبيط عزيمة الأشخاص.

المشهد الثاني: يُظهر الكاتب في هذا المشهد تضخم طمع (القرواطي) حيث يمول تجارة المخدرات ويقوم بخطف (تفاحة) الّتي يستجدي والدها عودتها منه، « الشيخ سالم : يا سيدي اتق الله فيّ وفي ابنتي.

الحاج(ثائراً) أتعلمني يا كلب تقوى الله وأنا الشيخ الحافظ للقرآن الكريم؟

الشيخ سالم: إن أمها لم يغمض لها جفن منذ أن اختفت ابنتها تفاحة

الحاج : وما دخلي أنا في اختفاء ابنتك تفاحة

الشيخ سالم : أنا متأكد أنك اختطفتها .»[2] لكنه ينظر للناس كبراغيث لا تهمه غير مَنْ هُم على قدر من المال، يشكل الحوار شكلا مُهِمّا في تأثيث المشهد، وتنويع الرؤية بين زاوية وأخرى، ويدفع المتلقي بارتياب الامتزاج في فضاء النص والالتفات للخطاب الحواري بين الشخصيات «الحوار هو شكل من

[1] عز الدين جلاوجي، الأعمال غير الكاملة، ص.132

[2] – عز الدين جلاوجي الأعمال غير الكاملة، ص.142

أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر»[1] كما يكشف الحوار عن ثقافة المتحاورين ومستوياتهم الاجتماعية والفكرية والسلوكية كما يظهر في هذا المقطع « الحاج : "يلتصق بالكرسي مبحلقا" يارب استرها في وجهي لا ينبئ بخير مطلقا.

الوزير : لقد وصلتنا نتائج خمس مئة بلدية انتهى فيها الفوز من بين سبع مئة والنتائج هي التالي الحزب الأصالة أربع مئة وخمسون بلدية.

الحاج : "يحل ربطة عنقه" أنها الطامة كيف يهزمن الدراويش كيف كيف؟

الوزير: الحزب الوطني خمس وعشرون بلدية »[2] وبهذا التفاوت الخطابي يرتبط النموذج بالفكر والمنفلت في ركائزه ودعائمه، وحالات نشوئه وتزايد نفوذ التَّحَايُلِ « الدعامة الأساسية والركيزة الثانية الّتي تميز ملامح الأمة عن سواها ...إنه يمتد ويشمل كل ما عبّر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أرضنا، وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلما وفنّا وفلسفة ودينا وسياسة واجتماعا»[3] ويعمق الرؤية نحو الكينونة الّتي تحمل هاجس النص، ومرتقب القارئ في خواصه وميولاته في حين أضحى (الحاج قرواطي) ينفق ماله لغلق الأفواه، ولقضاء حاجاته ونلمس هذه القوة الّتي انتشر صيتها به.

المشهد الثالث: يكافئ رئيس البلدية فيمنح المقهى إلى الحاج (القرواطي)، الّذي يظن أن تسخير الجن سبب استمراره في السلطة، فيرتفع التكبر والرياء

---

[1] – حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مادة" حوا"، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان، 1997م، ص.175

[2] – عز الدين جلاوجي، الأعمال غير الكاملة ص.155،154

[3] – الزبيري الهادي"تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور، تونس، العدد 12 مارس 2013، ص65

في صفات الشخصية وتمزج الغطرسة الحوار والخطاب المتبادل، فيقومُ بإنشاءِ مَصْنَعٍ يُوظِفُ فيه الشباب والجميلات ويرفض المثقفين، ثم يخطط للزواج من أرملة ثرية بداعي الستر والحفاظ على المظاهر الدينية.

المشهد الرابع: ينطلق هذا المشهد بالهزائم السياسية الّتي تستهل مع خسارته الانتخابات، ومن ثمة هروب زوجته إلى أوربا وانقطاع أولاده عنه بعدما طلق زوجته الأولى، والطامة الكبرى مرضه بسرطان المثانة، ومع ذلك يتحول إلى حليف للحزب الناجح، حين نتجه نحو تفكير المؤلف نجده يحلل الأوضاع كالمفكر السياسي، ويُديرُ الأحداث كالمؤسس الخبير بالنتائج والتحولات من جراء الطمع والجشع.

المشهد الخامس: تنطوي آفاق أحلامه في منعطف الانتساب لحزب (الأصالة) الناجح في الانتخابات، بعدما فشل حزبه (السلطة) في تحقيق مآربه السلطوية، ومع مرض السرطان في المثانة الّذي تفاقم انتشاره لا يبالي إلا بالنفاق والكذب، والاحتيال لكسب رزقه وتكديس المال باعتباره المورد الأول في الحياة، والقوة، والسيطرة.

المشهد السادس: ينتقل المشهد الموالي بسقوط (القرواطي) في شر أعماله، « من التقنيات الفعالة في وضع الإحباط في إطار مسرحي، هو إظهار كيفية تأثيره في جسد الشخصيات للقارئ إذ تطرأ العاطفة في جزء من الدماغ هو الجزء المتعلق بالأطراف، وغالبا ما نتجاوب جسديا »[1] وما يثير الاهتمام هي الأبعاد الخلقية والاجتماعية الّتي يربطها الكاتب في نمو شخصية الحاج في

[1]– **نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، تر زينة جابر،الدار العربية ناشرون بيروت لبنان،إدريس، ط/1، 2009م، ص .221**

قولـه «أنـتم أيضـا كـذابون ..أفّـاكون منـافقون ....الحـاج القرواطـي واحـد مـنكم، الحـاج القرواطـي جـزء مـنكم، الحـاج القرواطـي أنـتم بـذرتموه ...أنـتم صـنعتموه ..أنـتم سـيّدتموه ...أنـتم ألهمتمـوه.. أنـتم تخلقـون المجـرم والأفّـاك والجبّـار ...أنـتم أنـتم ....كلكـم الحـاج القرواطـي ....كلكـم أنـا .. وأنـا واحـد مـنكم »[1] كأنـه يصـنع عـالم المثـل مـن عـالم الحقيقـة وخلفيـات البشـاعة الإنسـانية الّتـي يسـهم الفـرد فـي توسُّـعِ تَفشِّـيها داخـل مجتمعنـا أو داخـل رؤيتنـا الوجوديـة وهـو يُـدخل عنصـرا متخفيـا وظـاهرا يتمثـل فـي الصـوت « أصـوات: خيـرك شـر... شـرك شـر.. تـذكّر شرورك

كم ظلمت ...

كم رشوت...

كم قتلت ...

كم سرقت...

كم نافقت ...

كم قناعا لبست...»[2]

يجـدد العلائـق ويخـرج عـن الشـخوص المؤسسـة، لينفـتح علـى هـوة الضـمير بصـوت ينـدفع حـول (الحـاج القرواطـي)، حيـث تتشـكل مسـتوياتُ الصورة وتضمُّ ارتدادا لعالم الذاتي « لنص المبدع نص مفتوح وعالم مفتوح النهايـة، حيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات

[1]–عز الدين جلاوجي، الأعمال غير الكاملة، ص.180

[2] – عز الدين جلاوجي الأعمال غير الكاملة، ص .180

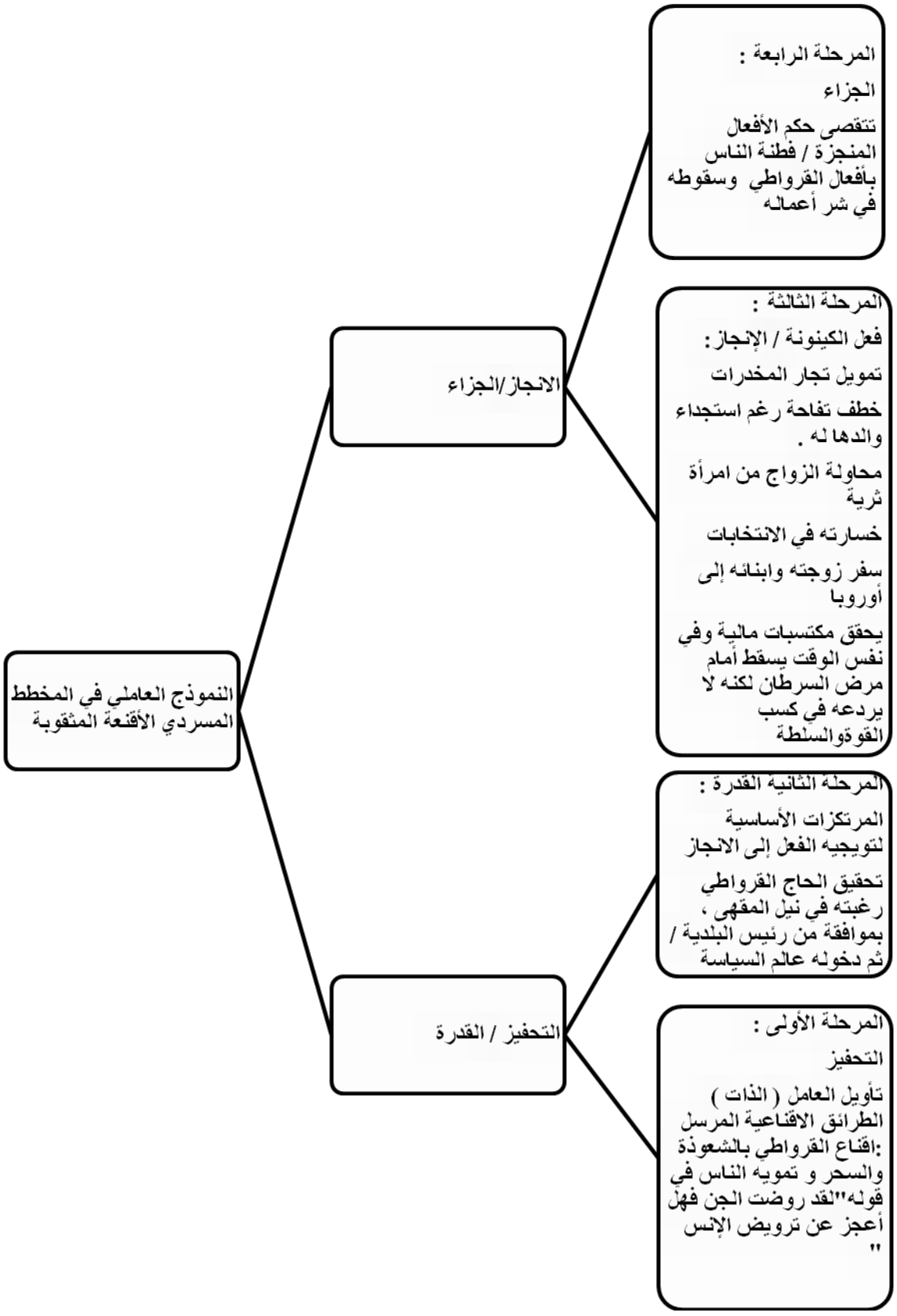
والعلائــق»[1] ويكــرس المتلقــي تأويلاتــه خلــف هــذه الارتــدادات، والهــواجس، والتــرابط بــين الــنص وأقنعتــه المختلفــة الّتــي سـيّرها المؤلــف خلــف إيــديولوجيات تفكيــر، وجسّــد أنمــاط الفكــر الجمــاعي ونظرتــه والمــألوف فــي حياتــه «الأعمــال الأدبية لا تعبِّر عن أفراد، وإنما تعبِّر عن الوعي الطبقي للفئات المجتمعات المختلفــة» [2] حيــث تشــترك الأعمــال بوضــع راهــن بــين المتلقــي وعالمــه بصــورة تخييل فني يستدعي تجديد الخطاب، وترجيحه للفهم.

انتهت كتابة النص في تاريخ12-08-1993

- مخطط المسردية بالنموذج العاملي:

[1] - محمد سالم سعد الله، ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن، ط/1، 2008 ، .ص193

[2] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة،ط/1، 1996 ، ص56

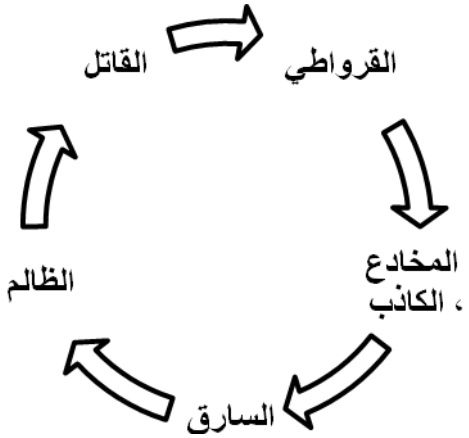


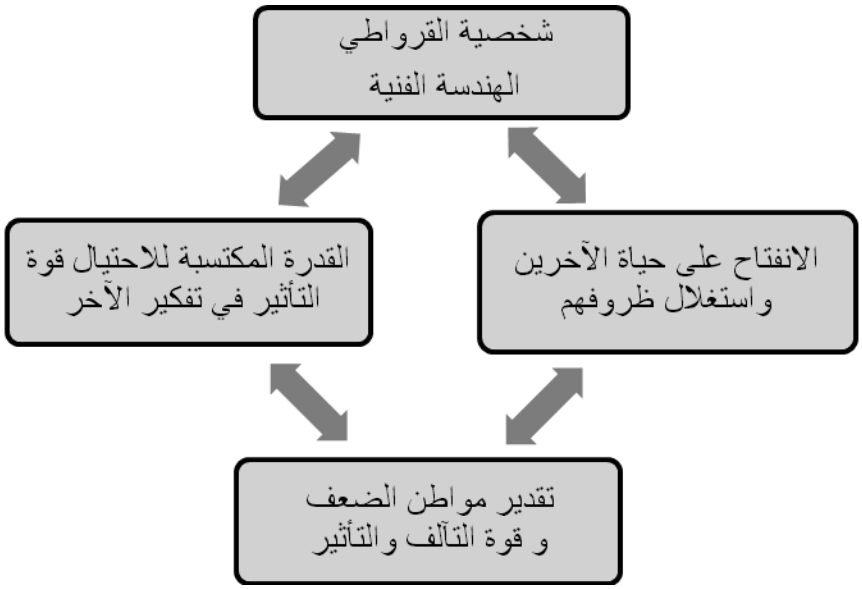
5. التشـــخيص والنمـــوذج الكتـــابي بـــين هويـــة اللّغـــة والتمثيـــل التشخيصي:

يمتلك المسرح القدرة الكافية في احتواء الأفكار وحسن تخريجها، ومقاربتها للواقع الحياتي والاجتماعي للإنسان، ولعل تثبيت اللّغة تلك المعاني الّتي تغذي فضول القارئ أهم بكثير من الأحداث؛ لأنها أفكار يخطط لها المؤلف ويرسم أبعادها.

- شخصية " الحاج قرواطي":

تدور في فلك السلوكات الاجتماعية السيئة والمسيئة لوتد المجتمع، الّذي تبنى منذ قرون النموذج الإسلامي الداعي للأخلاق والمتداعي بالتخلق بها، فالشخصية المركزية في دائرة الأحداث هي الهرمون المغذي للعلاقات المفتوحة للآخر (الخارج)، والذات (الداخلية)





يتمكن الإنسان من تثبيت مجموعة من الاختلافات، الّتي تجعله منفردا بشخصيته وينتقل للواقع، فيحاول إدماج تصوراته وتقبّل الآخر له يجعله يمارس نمطا سلبيا أو إيجابيا ليكون مؤثِّرا أو متأثِّرا ، كما تظهر في مسردية(الأقنعة المثقوبة) تراكيب متدافعة نحو الفوارق الاجتماعية العربية في هوية تحمل الأفكار والتصورات والمعتقدات الشعبية، وسلوكها السوسيولوجي المنعكس بالواجهة السياسية، والأفكار السائدة في بوصلة التفكير العربي المستلقي على أطراف اللّغة الضمنية، من خلال ترويض الفكرة نحو أفق معلوم.

6. صورة النص الموازي في مسردية أحلام الغول الكبير:

يؤسس النص الموازي Le para texte برمجة خطابات فرعية، تواصلا مع النص الأصلي، حيث يتصل بطرفي الخطاب المباشر داخل المتن، وغير المباشر من خلال سمات وعلامات وخطوط وألوان تنطبع على الغلاف كمنتج فني، وتسويق إشهاري مشحون الدلالة، ومنقطع التشبيه بما

يدركه القارئ عادة في نصوص أخرى، فالإغراء والدهشة والمفارقة واللذة العارمة الّتي تميل إليها الذوات في التلقي، على الصعيد التفاعلي، ويشير(جيرار جينت) « Gerard Genette » في سياق هذا الموضوع ما يحيل لمناص النص « إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها، طرفان رئيسيان هما النص والمناص « Paratexte » وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط، بينهما نقطتا التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور»[1] استقلالية البنية تتخذ محاورة ذاتية نحو ما يتجسد داخل النص، ونحو المنتظر، أو المفاجئ بوضعية معينة يتخذها السياق، من النسق، فالحدود المرتبطة بشكل الغلاف والمعنونة إلى حدود الإهداء والتصدير، وكلمة الناشر ودار النشر، وكذلك ما يمكن استثماره حوارٌ أو نظرة كاتب آخر.

تدجين للخطاب وتهجين للنص كصورة تمتزج بالشعرية حركة وسكونا، السكون ما ينطبع في آلية الصدارة الصورة الّتي تحمل المضمون الكلي، تتموضع خارج النص، موازاة مع قرينة دلالية تجمعه بحركية وكينونة المتن الداخلي، في نسق يعج بماكنة الكتابة والتحولات اللغوية والجمل الحاملة للأحداث عبر مسار الرؤية والاهتزاز أو التوقف لإعادة النظر، « ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور»[2] يتضح مسار النص، كاستثناء لغوي في فصائل النصوص

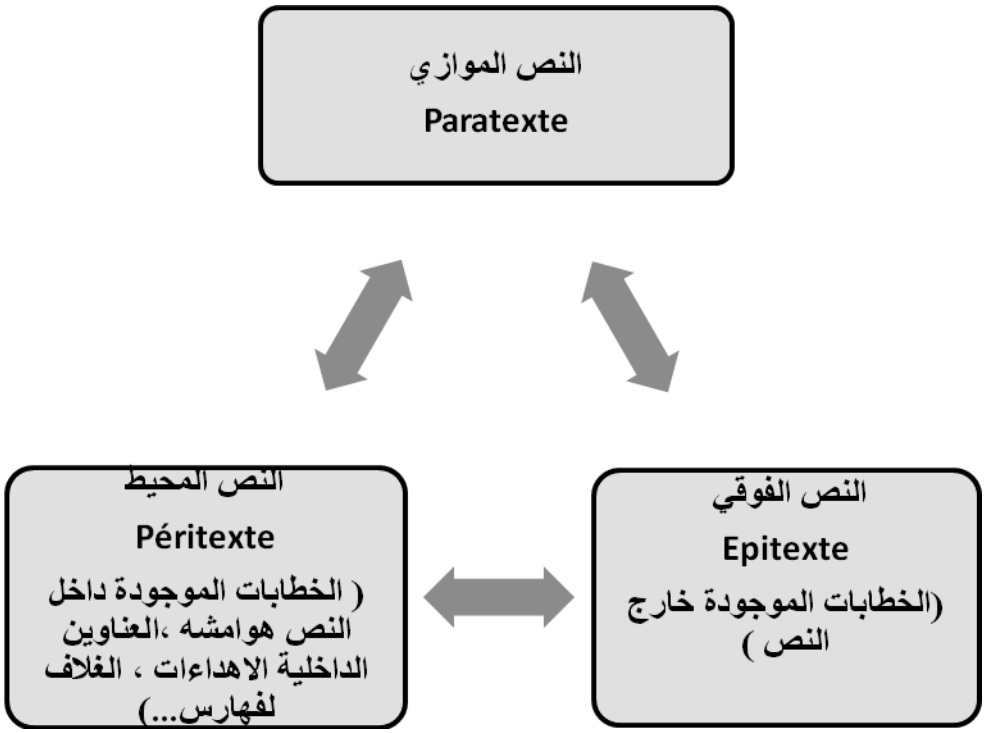
---

[1] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،، بيروت لبنان، ط/2، 2001م، ص.111

[2]– Gerard Genette : Seuils, Coll Poétique, Seuil, Paris, 1987, P7.

الأخرى، ينصهر في جوهر تفكير المبدع، ومحققات المتوانية لتزين واجهة العمل، في اتخاذ التصاميم التي تؤهل النص القائم بذاته(الغلاف/اللون/ الخط /السمك...) نحو قرابته بما يوازي النص(المنجز الكتابي للرواية)، فهل يتعدد الخطاب في ذاته أم ينتج توازيا مستمرا.

ويحدد " جيرار جينت " النص الموازي:



1-صورة الغلاف:

الطول:20 سنتمتراً – العرض : 14 سنتمتراً- السمك :1 سنتمتر

توازن بين مساحة الكتاب ومضمونه، يرتبط المقياس(السنتمتر) بالأحجام البسيطة والمدونة النصية لمسردية (الغول الكبير)، تجمع صورا تخيلية تبني أفقا من التوقعات، والقارئ المعاصر، يكترث كثيرا للصورة من حيث الحجم وانطواء الأحداث في محيطه العام، وأحداث النص تتناسب موضوعاتيا بهذه المقاربة؛ لأنها تتصل بمفهوم وعي الحكاية واختزالها

للأحداث مثلا أو توالي الأحداث تسارعا، وبالجمل القصيرة المؤدية للمعنى المكثف أو أن النص المسردي نص مفتوح النهاية.

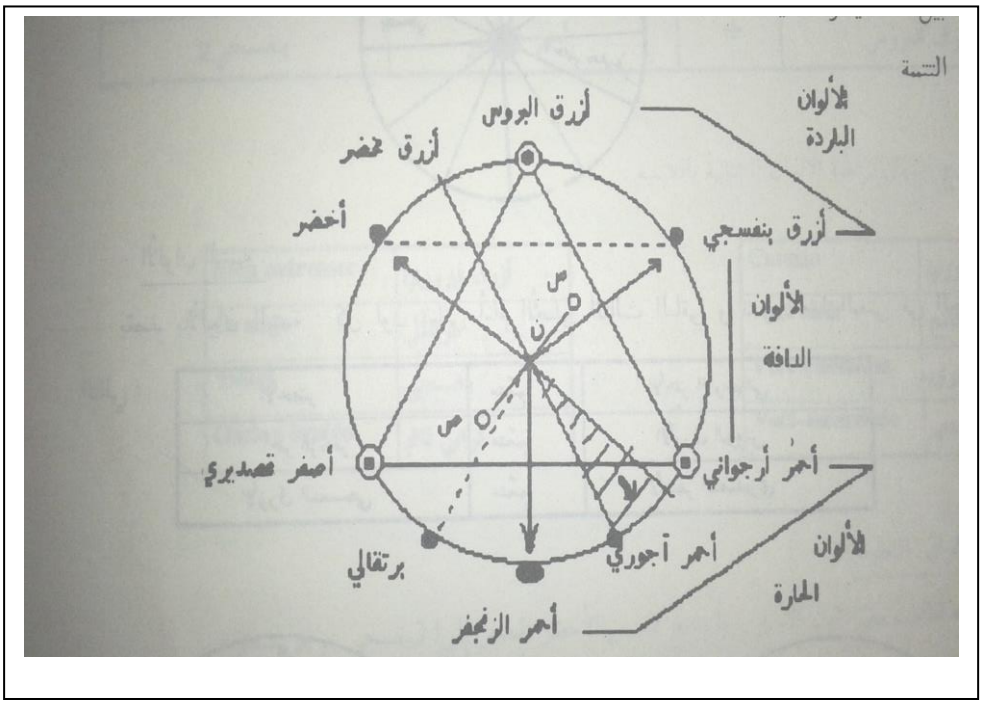
اللوحة رسم لمجموعة من الألوان الاخضرار البرتقالي الأحمر والأصفر واعتمدت اللوحة على التدرج اللوني« يعنى بالدرجة اللونية قوة اللون في اللون أو في قوة انعكاس الأشعة الضوئية الحاملة للّون حتّى أن التسميات اللونية تختلف بهذا الاختلاف في اللون الواحد»[1] وما يعكسه الحكي داخل المسردية (الغول الكبير)هو تصغير للعالم الحقيقي، بأحجام تتسع للدلالة، واستقرارها في متخيل المتلقي بقوة اللون المستعمل في اللوحة وبدرجة انعكاسه على يومياته والناتج من الأحداث، حيث يؤدي جشع السلطة لظهور طفيليات أخرى تكبر بهذا المبدأ ومع العتبة تختمر اللوحة هذه الأبعاد حيث نجد الفراشات يُنثَرُ فوقها شكل غريب غير ظاهر؛ لأن فكرة (الغول) قد تحددت عند الرواة بأكثر من صفة وشكل فلا مجال للتحديد « إن بناء الأشكال بأكملها عادة ما ينتشر على خلفية داكنة، لذا فإن عين المشاهد سرعان ما تنتبه وتلتقط للوهلة الأولى الألوان الرئيسية وعلاقتها المتنوعة على اللوحة ثم تعي بعد ذلك النغمات اللونية الرقيقة والأقل تألقا، مما يجعل المشاهد يحسّ بأن اللوحة مجموعة تتابعات واضحة من التجانسات اللونية الّتي تزداد رقة وتعقيدا »[2] والفن التصويري مخاطبة لرؤية العين، يتحدد فيها الضوء واللون، كما تنتج مقصدية يتنبؤ لها المتلقي في إضاءة النص لجوانب الفكر، وتيقظ المعنى.

---

[1] – محمد هاشمي، دراسة الألوان، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط/1، 1994م، ص.10

[2] – شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية و الدرامية، للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2008م، ص.366

وفي المخطط الآتي صبغة لانعكاس اللون ودرجته :[1]



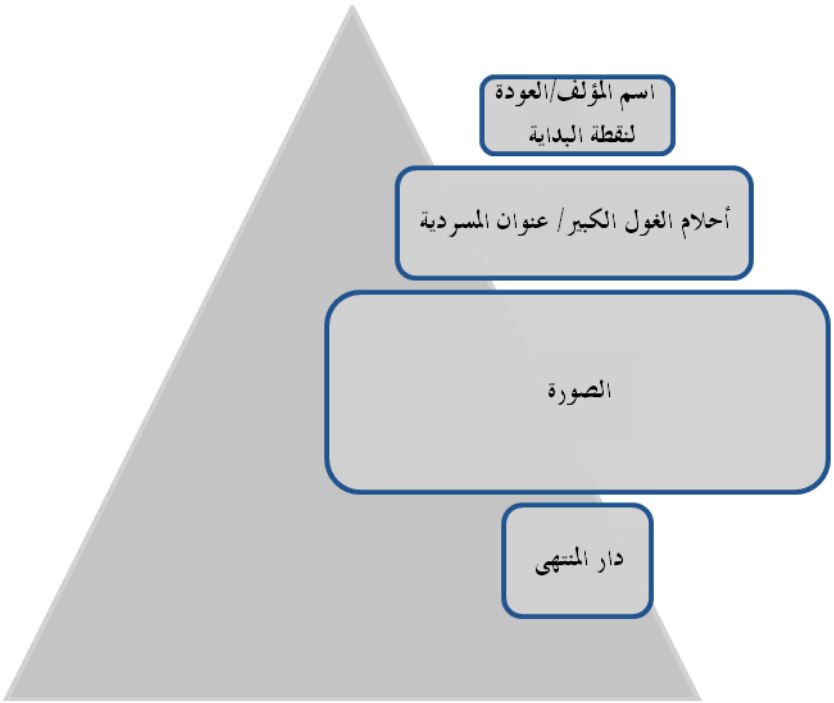
تتميز اللوحة باستغلال ثلاثة ألوان أساسية (الأخضر الأحمر الأصفر) وتدرج اللون الثانوي الحاصل بين الحمرة والصفرة (البرتقالي) وهو اللون الغالب، ما يدفعنا بشيء من التأويل باعتبار حكايا الغول ثانوية إذا امتثل الموضوع إلى الواقع والمنطق، لكنه يحمل ثلاث أساسيات في كون الخرافة تنتج المعاني الأخلاقية(الشر/ الخير/ الجزاء) وما هو ثانوي وباهت لكنه يشكل قوة الْتِحام لونين، أي واقع الكاتب وخياله، وما تخَمَرَ من درجة الوهم الواعي بوجوديته، والغاية في انفعاله بموضوع الحكاية.

- الواجهة : اسم الكاتب بطول 7,5 سنتمتر والعنوان 11,50 سنتمتر، اللوحة : طولها 13 سنتمتر والعرض 8 سنتمتر
- عنوان الدار في أسفل الكتاب.

[1] – **محمد هاشمي، دراسة الألوان، ص.10**

- على يسار الكتاب شريط بواحد سنتمتر.

اِسم الكاتب في أعلى الغلاف يتوسط حجمه الأفقي، ثم تأتي المعنونة بضِعف الحجم تقريبا، مما يجعل المؤلف يخصص شكلا يحدد فيه موقعه في هوامش الغلاف تاركًا للنص نصيباً للتلقي، فإذا نظرنا للتأليف ينتهي الكاتب ببلوغ المتن آخره فيعود إلى نقطة البداية، أي ما يجعل (عز الدين جلاوجي) يتخذ مرتبة البداية، ثم يأتي تحتها العنوان بهذا التصميم:



حين يتموقع اسم المؤلف قبل العنوان والصورة وتحديد دار النشر ونوعية النص، وكأن يترك الفضاء متسعا لقضية النص ذاته ويحقق النصين (العنوان / المتن) في خضم التأويل جسدا مكتملاً من التناسق الوضعي للأفكار « يبقى النص حاضرا بقوة، يوظف باستمرار في السجالات الإيديولوجية والفكرية بتأويلات مختلفة متناقضة وحضور النص معناه حضور

التأويـل»[1] والمـؤولات تنفـرد بـدلالاتها لتعطـي انعكاسًـا جماليـاً للـنَص، وتنمـو بلاغـةُ الصـورةِ كلّمـا اتسـع الفهـم نحـو المطلـق، واسـتفزاز معـاني الـنص، فـالمؤلف ذاتـه يمـنح تلـك المزايـا، والرمـوز الخافتـة والجوانـب البـارزة المتباينـة بـاختلاف التلقـي، ويخصـص الباعـث الإيـديولوجي مكانـة المؤلـف فـي ترجمـة واقعه، وواقع الإيدولوجيا الّتي تمكنُ المؤلف من إسقاط الممكنات من الفهم.

هندسـة المعنـى تتـأجج فـي غـلاف الكتـاب، حيـث يكـون اسـم الكاتـب قريبـا مـن نصـف طـول العنـوان ويتصـدر عُلُـوَ الغِـلاف، محـدّدا زاويـة رؤيـة مـن خـلال مـا يـراه مـن ثلاثيـة الكلمـات: أحـلام / الغـول / الكبيـر، فـالحلم فـي هـذا المعنونـة هـل يعنـي الرؤيـا أم التصـور والخيـال وهـل غيـر ذلـك هـو استرسـال رؤى فـي يقظـة تـدوم مـدة معينـة ؟ مـا يـدعنا لا نقـف عنـد مسـتوى معـين لتحليـل العتبـة الّتـي تشـكل مناصـا تأويليّـا فـي تحديـد بـؤرة تـوتر الـنص، فـإن كـان أحـلام الغـول الكبيـر، سـتنعكس بمعطـى طبيعـي بـالكوابيس فـي المـرأى الإنسـاني، ثـم يركـب انتقـالا غيـر متوقـع بعـد الحلـم، هـل يحلـم الغـول؟ أو بـالأحرى كيـف يحلـم الغـول؟ مـا هـي صـفات حلمـه ؟ « أمـا صـور الغـول في(الحكايـة الشـعبية) فهـي علـى الأعـم الأغلـب تصـور هيئـة بشـرية موحشـة تأكـل وتـتكلم وتحـب وتكـره وتحـارب، وترسـم لـه وجوهـاً مرعبـاً، وشـعرا كثيفـا يكـاد يحجـب عنـه الرؤيـة، وأظـافر غايـة فـي الطـول، وحجمـا ضـخما، وعيونـا لامعـة، وقـدرة حركيـة عاليـة، وصـوتا أجـشّ، وذكـاءً كبيـرا، ودهـاءً بالغـا، ومعرفـة غيـر محـدودة»[2] وكـل هـذه الصـفات تنصـب

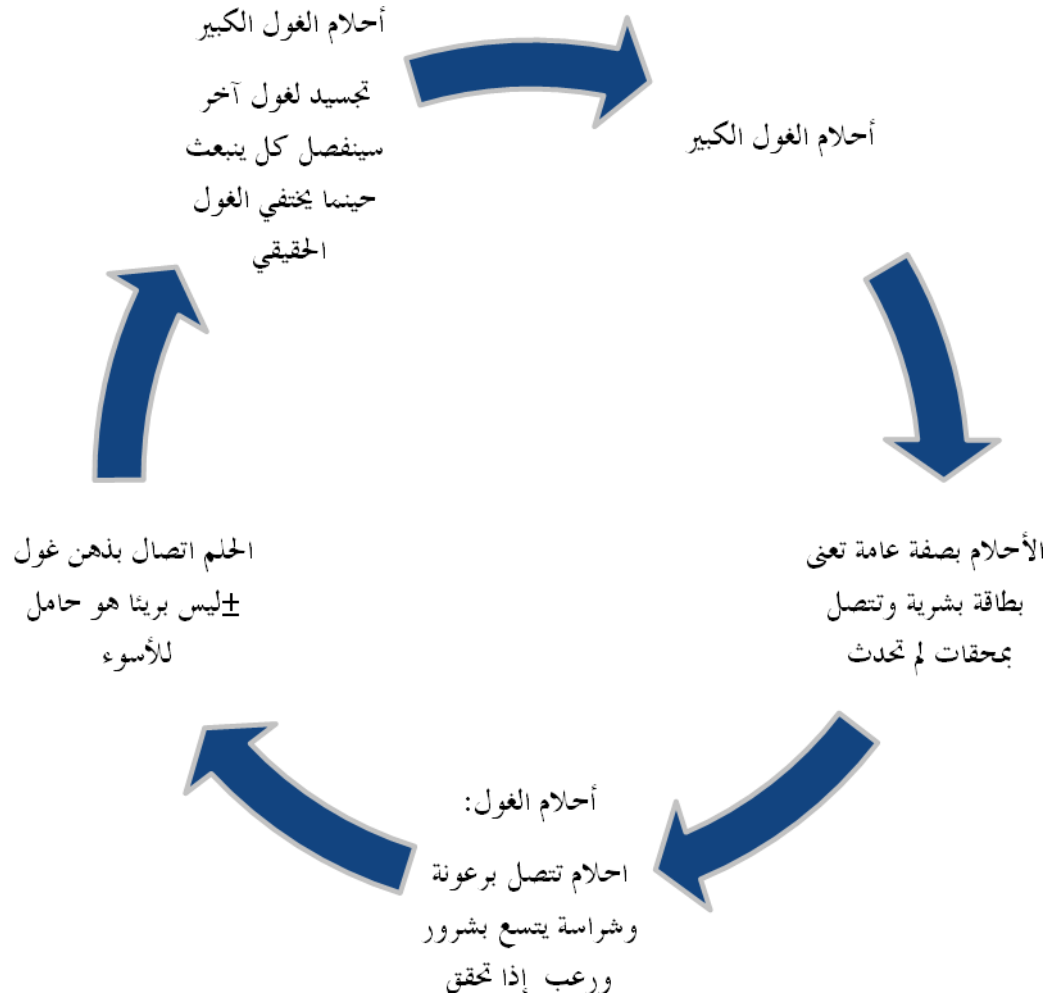
---

[1] – بومـدين بوزيـد، الفهـم والـنص، منشـورات الاخـتلاف، الجزائـر، الـدار العربيـة ناشـرون، بيروت لبنان، ط/1، 1429هـ، 2008م، ص.31

[2] – مشـهور حسـن محمـود سـلمان، الغـول بـين الحـديث النبـوي و المـوروث الشـعبي،دار ابن القيم، المملكة العربية السعودية، ط/1، 1989م، ص.102-103

في ما سيأتي في معنى (كبير) ذلك يفرز توافقا بين (الغول الكبير) ومفارقة مع أحلامه.

إذا جمعنا تركيب المعنونة نسلك هدما للمعنى لتأسيس آخر:



يتواجد (النص الموازي) في « العناوين، الفرعية، والمقدمات، والّذيول والصور وكلمات الناشر»[1]، وفي خضم المناص الّذي يحاول الكاتب فتح مجال التجاوب بين النص والنص الموازي اتساع درجة التفاعل،

[1] – سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط/2، 2001م، ص.97

« منطقة بين الداخل والخارج دون فاصل لا نحو الداخل ولا إلى الخارج»[1] يؤجج علاقات وثيقة بالمعاني، الّتي يمنحها المؤلف داخل مؤلفه كذلك مسردية (أحلام الغول الكبير) لـ"عز الدين جلاوجي" « كان كُتَّاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة، ولعلَّه لم يَدُرْ في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبونه إلى القارئ ومع مرور القرون صارت تصدر أيضا بين دفتي كتاب مما حفظها من الضياع .... في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفة مما فرض التفكير في إعادة الأليق للنص المسرحي فيحقق رغبة الناس في قراءته دون أن يفقد خاصية التمسرح فيه، وهذا ما حدا بنا إلى إعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد»[2] نص نقدي يتبلور في بداية النص المسردي، ليهيئ المتلقي صورة النص، ويدفع نظرته المسبقة إلى مشاهدة مسرحية باللّغة السردية، ليثير جدل النص ذاته حول نوعية الكتابة، وكتابة النوع.

يمتزج المسرح بالسرد فينكشف برؤية (المسردية) المزج الجمالي بين فنين متقاربين في حدود اللّغة، ومختلفين مشهدا ورؤية وحركة، ويعد المناص المحيط به في تجاذب العنوان بالمشاهد، وانعكاس الصور بينهما، خطوة فارقة لاستنطاق خلفيات النص الّتي تكون تفسيرا دائما لمنهجية الكتابة، وكتابة منهج للقراءة، وتطبع في خواص العمل وانتماءاته، وحدود مجاله المفاهيمي.

2- شعرية الحركة والسكون في معنونة المشاهد:

---

[1]- **Gerard Genette : seuils, P12.**

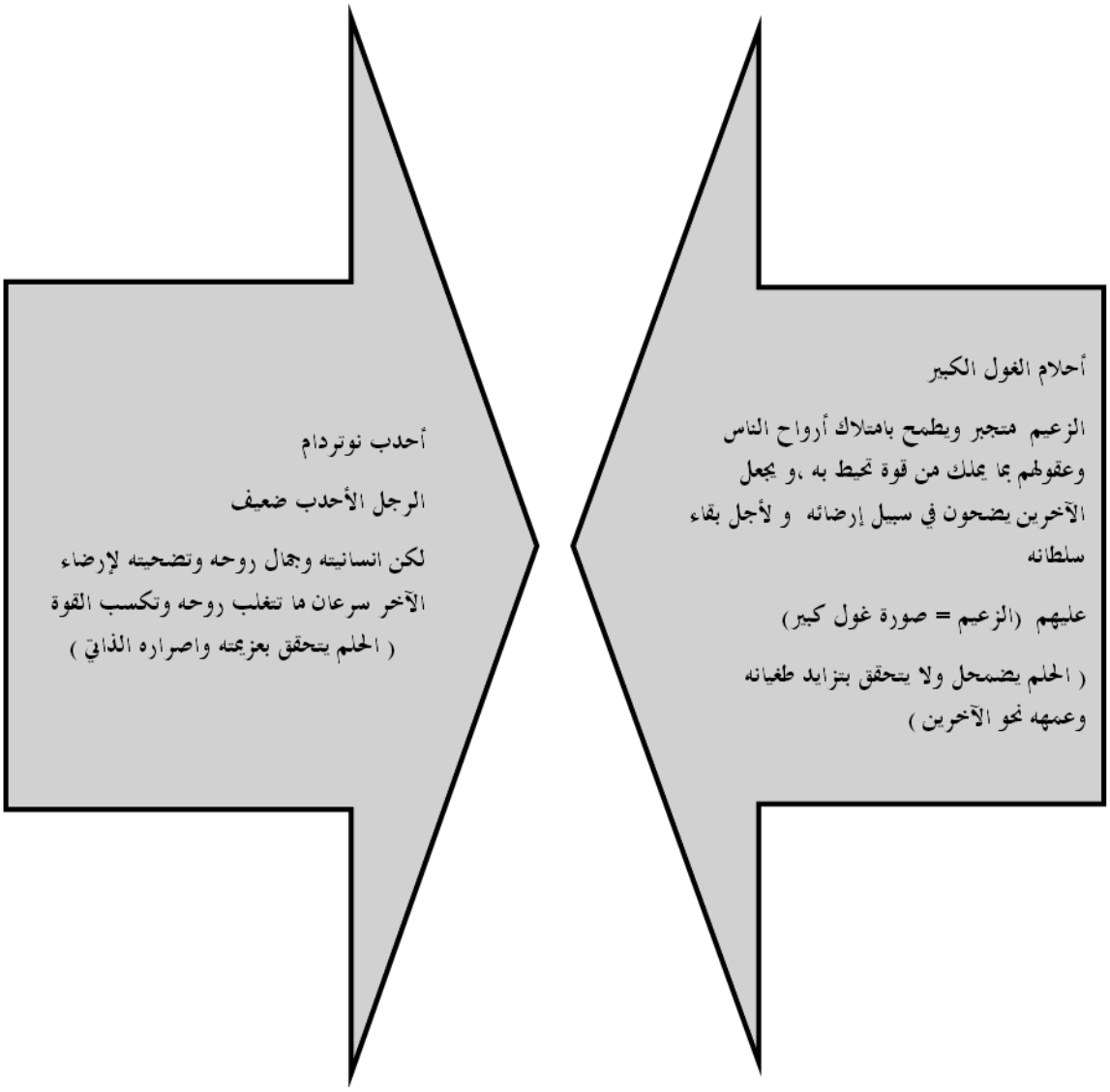
[2] - **عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى،الجزائر، 2006م، ص 7-8.**

تكمن الشعرية بوصفها منحى جماليّا، يتناول قوانين الكتابة في أدبيتها، وتحقيقها الحركة التي تشتغل عليها آليات الحكي، وشاعرية المحكي بوصفه انتقالا من السكون للحركة، استنادا للواقع الفني للغة وكيفية تأسيس مستوياتها الأدبية، ومن خلال المشاهد تتحول المؤثرات تصاعديا لتمنح الآليات التي يمكن من خلالها فهم التحول، ارتباطا بالعنوان فاتحاً للسرد أو مكتنزاً درجة طاقة تتشبث بحدود تركيبه مؤولات غير محدودة:

المشهد الأول :(المرآة المحدبة)

تمتزج معنونة المشهد الأول بالمرآة، الّتي تعمل عاكسة لصور الأشياء، لكن حين تكون محدبة فهي تثير عيوبا أو تموُّه ظهورها أو رؤيتها كما يشاء الوجه المنعكس فيها، التناص بينه وبين(أحدب نوتردام) لمؤلفه (فيكور هيغو Victor Hugo) يظهر من الاختلاف إلى الائتلاف؛ لأن الإنسانية الّتي يعيشها الرجل الأحدب في الرواية الفرنسية غير البشاعة الّتي تتمخض في صورة الملك والتجبر في مسردية (أحلام الغول الكبير) كلتا الصورتين ينظمان مسارا واحدا لحواريتهما النصية وفي خلافهما التصويري، حيث يعيش الأحدب بحب امرأة لا ترى فيه العيوب وتعامله كغيره من البشر، لكنه يعيش متخفيا في (الكاتدرائية نوتردام بباريس) خلف جدرانها، لكن تضحياته من أجل المرأة الّتي منحته العطف حتّى امتلك القوة من الضعف، لكن المسردية الّتي نتخطى فهمها، على عكس ذلك لكن بطريقة تجعل الموازين منقلبة حيث يرى الملك نفسه مكتمل الكمال صفة ووصفا، وتسوده غشاوة الروح الإنسانية، وجمال الروح، إلاّ أنّه يرى أنه عادل بقمع الناس حين يتخطون حدود الطاعة.

أمّـا مـن جهـة ثانيـة فـإن شخصـيته الطاغيـة تملـك القـوة مـن أول وهلـة لتفقـدها فـي آخـر المطـاف وهـو مـا يكـون مغـايرا للأحـدب فـي نـوتردام :



ثـم نجـد وقـد ورد سلسـلة مـن أسـماء عظيمـة تناولهـا التـاريخ « مولانـا العظـيم مولانـا الأعظـم لا فرعـون، لا نمـرود، لا ذو القـرنين، لا سـليمان، لا حمـولرابي ولا الاسـكندر المقـدوني ولا هـارون الرشـيد ولا هتلـر.. يشـتد حمـاس الـزعيم »[1] لتعظـيم الـزعيم، الّـذي يمنحـه الكاتـب خنـوع (قائـد الجـيش، والشـرطة،

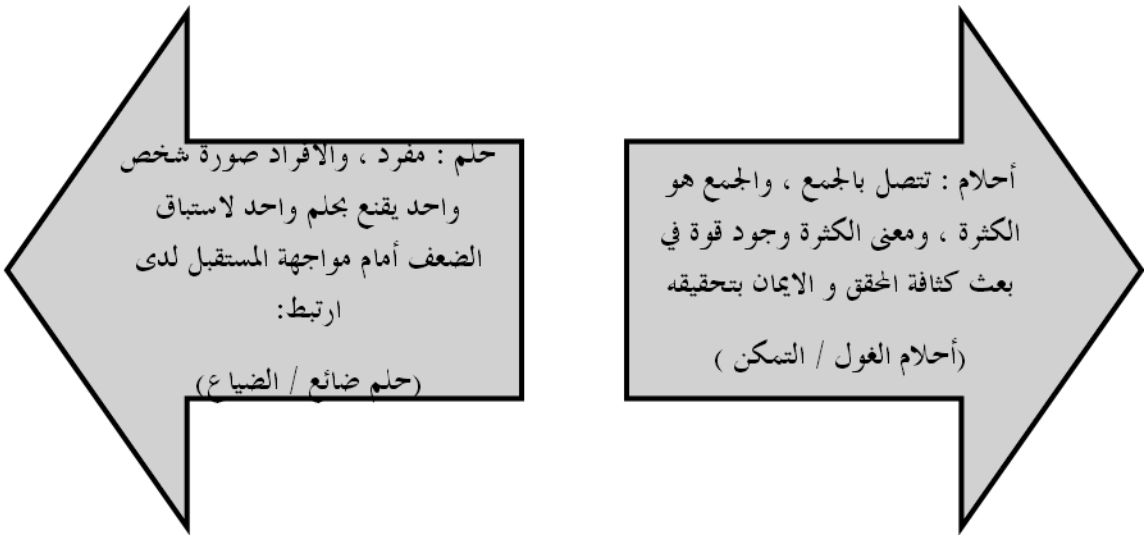
[1] – **عـز الـدين جلاوجـي، أحـلام الغـول الكبيـر، دار المنتهـى، الجزائـر، 2016م، ص.18-19**

والحافظ الأسرار، قائد العسكر، ...) تحت وطأة الخوف والطاعة العمياء له، كما في النص خطابات تتصل بسورة الكهف « أيقظنا .... ينظر ذات اليمين وذات الشمال »[1] والسؤال هنا هي المعرفة السابقة للكاتب أن أهل الكهف في قوله تعالى : ﴿ وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوالْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا (17)وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَواطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا (18) ﴾ (سورة الكهف 17-18) الوعي والإدراك في نشوء الصورة تتمثل في خطابات النص المسردي، متناسقة بمحمول الذاكرة الجمالية المهيمنة باقتضاب الرموز الجمالية وتفعيل التركيب، يجذب الحس المشترك بين المتلقي والكاتب، ويتناوب المعنى بين مؤثِّر وباثٍّ في تشفير رسالة كرسالة (اليمين والشمال)، ونوم أهل الكهف كنوم الناس عن غطرسة الحاكم، واستمرارهم الآني في (الخضوع والذل والخوف)، مجتنبين سطوة الزعيم كاجتناب أهل الكهف لزعامة الملك، وإرغامهم على عبادة الأصنام، لكن الصنم في المسردية كان تأليه الزعيم لنفسه وسلطته، والكهف كان الصمت والرضوخ وكأنهم نيام عن الحق والحقيقة.

المشهد الثاني: (حلم ضائع)

يظهر جزء من العنوان بشكل بارز في موضع المفرد (حلم)، وهذا ما يؤشر ضآلة الرغبة وضعف الشخصية الحالمة:

[1] – **المصدر نفسه، ص.33**



ظهور حبيبين لاقتناء مكان مكوثهما بعد الزواج، والحلم بجمال الطبيعة والسلام، والطمأنينة والشيخ يصف بحزن جلاء المظهر

« من ذبي الروابي أشرقت الشمس ...وضاء القمر ...

من هنا زخ الغيث وانهمر ..

من هنا فاح الورد والزهر ..»[1]

حتّى بلوغ مكان إعدام (قائد الشرطة) لخروجه عن طاعة الزعيم فتذبذب دافع العيش، ويتوارى خلف القمع، والدم المهدور ظلما وتعسفا، ولكن الأنا في خطاب ضمني تصف رغبة الشاب في البناء والاستقرار كأي شاب من شباب الأمة في حضارتنا وعبر أزمنة العصور « لقد قطعنا آلاف الأميال من أجل أن نبدأ بناء العش من هنا حيث بدأ الإنسان الأول ...حيث بنى قصورا للحب»[2] يصمم من خلال التّركيبة الخطابية حوارية يجتمع فيها

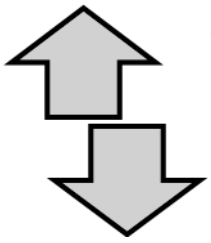
[1] – عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص .42

[2] – عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص . 47

الكاتب والشاب والشيخ والعصر وزمن القص والحاضر في إخلاء سبيل حلم، لم يتحقق أمام إعدام وموت ودماء.

المشهد الثالث : (الاكتشاف العظيم)

لا يعدو الاكتشاف سوى الصورة الّتي انتشرت لجهل الناس، وانتشار الأمية، والخراب والرعب والذعر الّذي عمّ أركانها إلا أن الوزير الأكبر ينقل كل تلك المظاهر ويجعل سببها الشعب نفسه، حتّى لا تقع اللائمة على الحكم، ويتناص بالعنوان باكتشاف الرحالة الإيطالي (كريستوف كولومبس" Christophorus Columbus) العَالَمَ الجديد الذي يحفز التلقي إلى دفع الموازنة الدائمة بين النقيضين:



الاكتشاف العظيم (التاريخ البشري): عالم جديد (كريستوف كولمبوس)

الاكتشاف العظيم(زمن الحكي) :عالم قديم (الجهل والامية)

يتلاعب الكاتب على اللّغة والشكل المفاجئ إذ لا يتصل تسمية المشهد الثالث بما نتوقع اكتشافه في المسردية.

المشهد الرابع: (سرقة القمر)

تمثل ظاهرة الخسوف والكسوف من الظواهر الفلكية الّتي حيّرت العلماء، واختفاء القمر ناجم عن حجب للشمس، وفي المسردية صورة إنسانية لاختفاء القمر، وانقلاب النظام العام لحياة الناس وقناعاتهم حيث يصور المؤلف ما يلي:« في السماء سحاب أسود مركوم، وريح تهب خفيفة تتلاعب بما تراكم في الساحة من أوراق وعلب... حزن شاحب يتمطط على الوجوه (...) يعتلي الشيخ حجرا تتعالى الأصوات من كل جهة

- الموت للطاغية ...

يدفع الشيخ بذراعه إلى الأمام في تحدٍّ كأنما انتقلت العدوى إليه عدوى الرفض

- لا نحيا على الذل أبدا»[1]

ما يدعونا لهذا المشهد هو الظاهرة بحدّ ذاتها حيث يحدث الخسوف والكسوف حين يكون القمر والشمس والأرض على استقامة واحدة، ينتصف القمر لولادة القمر الجديد، وهو في طور المحاق (الشهر القمري)، وهي نفس الصورة داخل الخطاب حين يتفطن الناس أن الزعيم إنسان مثلهم وأنهم انقادوا إليه وهم على قدر من مواجهته، هُنا أيضا استقامة في مواضع الأشياء فلا تكون المواجهة إلا بالتَّقبُلِ بين طرفين توازياً، وانتظاماً، لبُزُوغِ حياة جديدة، وتقرير مصير حرية يصنع ميلاد شعب من جديد أويهيئ العالم المنتظر لمستقبل أبنائهم.

المشهد الخامس : (سرب بحجر)

يتعلق التمرد بخلق أيديولوجيات جديدة، وتطوير الذات نحو الفهم، وتحدي عقبات هذا التحول، يرتطم بوجود قوة كقوة سرب الحجر الّذي عنونه (عز الدين جلاوجي) في مسرديته ليصور لنا قصة من القرآن ومعجزة الطير الأبابيل الّتي يعني الجماعات، والسجيل هو الحَجَر، نفس التصوير يخترق نظرة المتلقي، ويبصرها من زاوية تحقيق المصير، كما جاء في حادية الفيل قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ

[1] – عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص . 75

سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ (5)﴾(سورة الفيل) وهي نفس المشاهدة الّتي تكتنف أهل المدينة وتجمعهم من أجل القضاء على سلطوية الزعيم.

المشهد السادس : (الأغلال الحارقة)

لا تتّصل الأغلال إلاّ بالعُبودية والتَّبَعِية للأقوى مالاً أو سُلطة، لكن سرعان ما تتحوَّل لقيد يحجز الحياة بين أركان تصمّمُها السلطة الحاكمة جورًا وظُلمًا، فيتحرك الهاجس الإنساني الّذي طالما انبعث من حريته الوجودية، أمّا استمرار حجزها لرهائن الخوف والتراجع فاحتراق وإحساس بطول مدة احتجازها رغبة المثول، وامتثال الرغبة الجامحة المرهونة مدة زمنية تقتل حلما أرهقه الاستعباد والرجعية.

المشهد السابع : (البحث عن سرمد)

إن العلاقة بين الحرية والسرمد علاقة اتّصال بالحلم، وبالرغبة، والإصرار، والتواصل كما ظهر معناه في القرآن الكريم لقوله تعالى: ﴿ قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِن جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ اللَّيْلَ سَرْمَدًا إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُم بِضِيَاءٍ أَفَلَا تَسْمَعُونَ (71) قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِن جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ النَّهَارَ سَرْمَدًا إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُم بِلَيْلٍ تَسْكُنُونَ فِيهِ أَفَلَا تُبْصِرُونَ(72) وَمِن رَّحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ(73) وَيَوْمَ يُنَادِيهِمْ فَيَقُولُ أَيْنَ شُرَكَائِيَ الّذينَ كُنتُمْ تَزْعُمُونَ(74)﴾ (سورة القصص 71-74) وثمن قدرة التضحيات الجسيمة للحصول على سرمدية، لكنها في حقيقة الحال نوعٌ من النقائص الحياتية، والإنسانية، والأخلاقية ..، وتجريد الناس حقوقهم، ورأيهم، مكرهين تحت وطأة من الحكم

الجائر، ولعلّ السرمد هو القوة الهائلة الّتي يود سكان المدينة التعلق بوجودها، والهالة العظيمة للخلاص.

المشهد الثامن : (الطوفان)

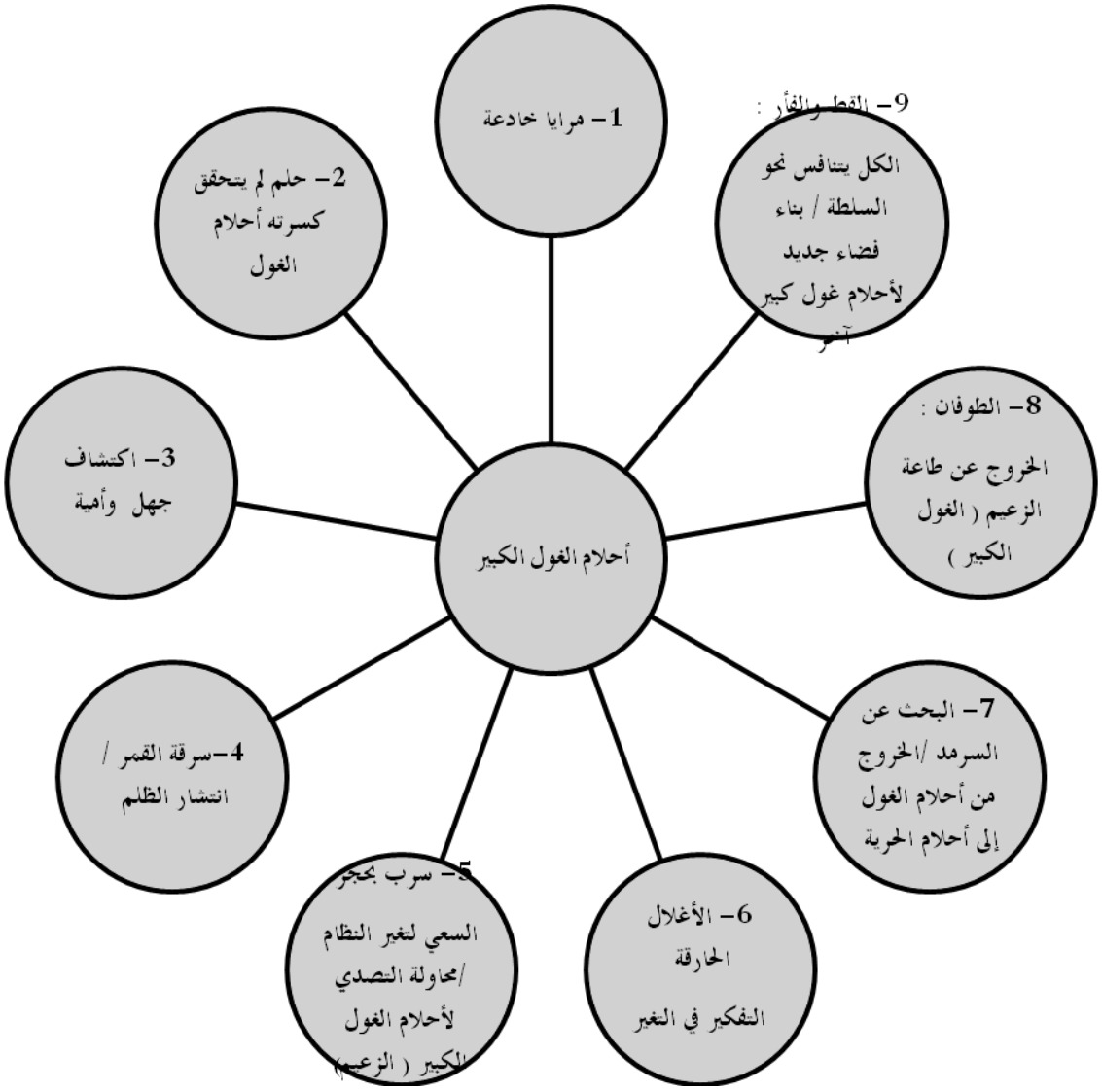
يأتي الطوفان حين يطفو الغضب، وينهل الصبر طاقة الصبر ليحرك غاية وجودية للناس وهو اكتفاؤهم من الذُلِّ والتّمرد على الزعيم الّذي أراد تجنيد سكان المدينة عسكرا وشرطة لخدمته، وصيّر الكينونة الإنسانية في تَسيّد نفسه عليهم آمرًا ناهياً لا يَردَعُهُ رَادِع، ولا يَشُّدُ وثاق جموحه أحد، ويستكين لظلمه وجبروته كلّ من هَم تحتَ وطأَة حُكمِهِ، فاستجماع قُوتهم ومُحاولة المواجهة كانت أشبه بالطُوفان في قصة سيدنا نوح عليه السلام « وهكذا كان شأن نوح عليه السلام مع قومه طيلة دعوته الّتي استمرت أكثر من تسعمائة عام ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَاماً فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾ العنكبوت: 14، لكن لم يؤمن معه إلا قليل ﴿ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ﴾ هود: 40، وبعد أن أخبره الله بأنهم لن يتبعوه ﴿ وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ﴾ هود: 36، فيئس منهم ودعا عليهم فقال ﴿ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِراً كَفَّاراً﴾ نوح: 26،27»[1] ويكمن المشهدان في الفرار من بطش القوم في قصة سفينة (نوح عليه السلام)، أما المسردية فتخاطِبُ الضّمائر الّتي تفطنت من غشاوة الجهل، لتستقل طريق الخلاص أيضا وهنا تقع زاوية ارتباط الصورتين في حاجة الخلاص.

[1]– http://www.jameataleman.org/main/articles.

المشهد التاسع : (القط والفأر)

ينـدفع الشـعب بعـد سـقوط سـلطة الـزعيم، يتزاحمـون إلـى كرسـي الملـك، ويصـوِّر الكاتـب هنـا رغبـة « ينـدفع الجميـع نحـو العـرش، وقـد ارتفعـت صـيحاتهم وصــرخاتهم يمســكون بــالعرش يتجــاذبون حتّــى يتمــزق قطعــا قطعــا»[1] وينتهــي الكاتـب بانتهـاء (أحـلام الغـول الكبيـر)، بظهـور أحـلام دفينـة تتكـدس فـي نفـوس النـاس نحـو السـلطة والكرسـي، والملتـبس فـي مسـرديته هـو بلـوغ عنصـر دفـين فـي الـنفس الإنســانية وهــو ضــعفها أمــام الإغــراء المــادي، وكأنــه يوقعنــا فــي فجــاج الـنص وقعـا آخـر وهـو أنّ الحُلُـمَ بائـتٌ فـي بدايـة ولادة الغـول يتضـاعفُ شـغفُ الخلــود، وهــي النزعــة الحضــارية النابعــة مــن أزل الخرافــات والأســاطير تنخُــرُ ذَاكرة الإنسان وتسيّر أحلامه.

[1] –عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير،ص.138



يترجم المعنى النهائي أنّ السلطة هي من تصنع من البشري (غولا) يكبر كلما تخلى عن إنسانيته، حين تتسع أحلامه دون وعي، وتتراكم أطماعه لتطمس عنه رؤية الآخرين، ورعاية حقوقهم، ومراعاة حريتهم، لكن الحرية شيء مرهون بقناعات اتضح في الأخير أنها الحلم الوحيد الّذي لن يتحقق طالما تسكن النفوس هوس السلطة وامتلاك حرية ما يمتلكون.

7- أشكال التبئير (Focalisation) السردي في رواية (سراديق الحلم والفجيعة):

يمتطي الصعب في لغته، وينصب خلف متاهات المعنى، الّتي تكتسبها رواية (سراديق الحلم والفجيعة) فيكثف الألفاظ والمعاني في انفتاح ينغلق بوابل من الأسئلة وينفجر حين يتوقف السؤال أين يود الوصول بالقارئ ؟ وما هي الحكايا المختفية خلف الظاهر؟ ولماذا اعتمد على العامل الترميزي لدرجة تتكون فيها اللّغة صورة عالقة بين ثنايا البراعة الّتي لا تقتضي إلا قارئا نموذجيا ؟ ومتلقيا يعيد تدوير الأشكال نحو نقطة البداية، حيث يحاكي أطرافاً من التلقي الجائز والمعارض والمحايد، وإن أمكنني القول إنّه نص مفارق عن شتَّى النصوص السردية تقنية في الإبداع الفني المتفرد، والتخليص اللغوي الدقيق المستوفي « فهو بهذا المعنى (مفتوح) على كل التراكيب الممكنة للمادة الّتي يقترحها، لكنه لا يشكل أثرا بالتّحديد، فانفتاح العمل وديناميته هما شيء آخر وهو قدرته على إدراج مكملات مختلفة، وحيويته الّتي لا تعني الاكتمال بل الاستمرار عبر الأشكال المختلفة»[1] واتساع رقعة الابداع في المتن تساهم في شحن التلقي بنوافذ التأويل ونفاده داخل مقتنيات النص الدلالية، من زمن الوجود وترصيع زمنية الأشياء الساكنة الّتي تتحرك حسب بنية النص، يخصص في تبئير مستويات ضمنية، وظاهرية تتشكل بين التبئير (الداخلي /والخارجي)، تحاول استقراء النص بعد القراءة المثالية الّتي تنحدر بترتيب عناصره وتحديد مراتبه بين النصوص المتوازية والمصاحبة، لكن البؤرة هي مسلك نحو الحركة المترنمة بين معنى المعنى « المعنى شخصيٌّ في أساسه

[1]-أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط/2، 2001م، ص.39

... فما يعنيه أيُّ شيءٍ يَعتمِدُ على من يَعنِيهِ" (...) مُشكلةُ مَعنى الكلمات تُختَزَلُ في مُشكِلَةِ معنى الصُّوَر»[1] ينضب بواقع الراوي وعلاقته بالمروي، من زاوية المنظور، ومنظور الفعل الحكي.

7-1- الفاتحة النصية:

تواكب النص فاتحة تختزن طاقة المبدع، وتناور في المعنى، مترتبة عن دافع الراوي في ضمير غائب، حاضر يتلبس حضور القصد، وغاية الوصول لمقصدية معينة تترجم حال الذات في ذوات استكنت في مضي فهمها، وارتبطت بعزل المؤلف وإبداله بـ" أبي حيان التوحيدي".

الفاتحة:

«الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ... فلا أنا أنزل عن مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ... أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ... أبوحيان التوحيدي »[2] وهو صاحب (الإمتاع والمؤانسة) و(البصائر والذخائر) و(الهوامل والشوامل) و(الإشارات الإلهية) وغيرها من المؤلفات الّتي تصطخب في أوج التاريخ، بسلاسة الأسلوب واختراق المؤتلف باختلاف المواضيع، واختمارها في جب الحديث والجديد، ما يعكس قوله الّذي استعمله الروائي (عز الدين جلاوجي) في فاتحته النصية ليس عبثًا، ولا انتشاءً بكاتب آخر فهو يلعب على وتر اللّغة اللامحدود.

---

[1] – أوغدن ورتشاردز، مَعنَى المعنَى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية،تر:كيان أحمد حازم يحي، مكتبة الفكر الجديد، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت لبنان، 2016،ص.265

[2] – عز الدين جلاوجي، سراديق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2006م، ص.07

2-7 التبئير الداخلي:

نلمس للكاتب صوتا داخليا، يعكس الخطاب في تخاطب ذاتي، أن نُبَئِر خلف ما بأره الكاتب هي امتحان بين ما ينتجه الكاتب لحظة الكتابة وتخمين الرؤية وزوايا النظر، وخلفية المنظر واتجاهه، ويجلب ذلك الانتباه الدائم نحو الشخصية وقضاياها، كما يمثل المؤلف مسترسلا نحو غايات ذاتية، وسؤدد نمسك بواطنه، وشاكلة تواجده السردي، ويصبح السارد والمسرود له بؤرة توتر دائم، تترك أثر منظور سردي « وبالتالي يمكننا أن نستنتج: أنّ الرؤية[الشخصية] في صورتـ[ها عن] الآخرين ليس نتيجة الرؤية (مع) بالنسبة للشخصية المركزية إنها هي نفسها هذه الرؤية "مع". إنّ التبئير الداخلي لا يتحقّق كاملا في المحكي، بـ "المنولوج الداخلي" »[1] لكنه في بؤرة الراوي وعلاقته بموضوع الغربة، جرد لترجمة أحاسيس المؤلف، حين يتنصل من النص إلى النص، مقتنيا خطاب السارد خلف الأحداث ومواقع الأشياء وحدودها ورسومها، ما يدور من استفهام حول كيف نحدد منظور السرد من السارد؟ ولماذا يتصل بهذا الموضوع بالذات هل هي غربة ذات مع حال ذوات أخرى في المكان نفسه؟ أم هي غربة خارج حدود الوطن ؟ وهل يختلف الطعم بين الحالّتين ليكون ذلك الملح الأجاج ؟ وكم من مركب لفظي يستجمع الحس الإنساني الّذي يود رقنه في مصاف السرد الّذي بين أيدينا؟ في النص الآتي:

«الغربة ملح أجاج ...

---

[1] – **جيرار جينت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، (مجموعة من الباحثين)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر ناجي مصطفى،ص.63**

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى... ثكلت السكينة ...

لا ورد ينموهاهنا... لا قمر... لا حبيبة ...

لا دفء في القلب الحزينْ ...

لا ولا شوق... ولا غيث... ولا حلم أمينْ ...

لا حب يبلسم من حبة القلب الأنينْ ...

وحدي أنا والظلام ...

وجدران تهاوت على القلب المعنىَّ ...

وغبار تثاءب يغتال من جواي السلام ...

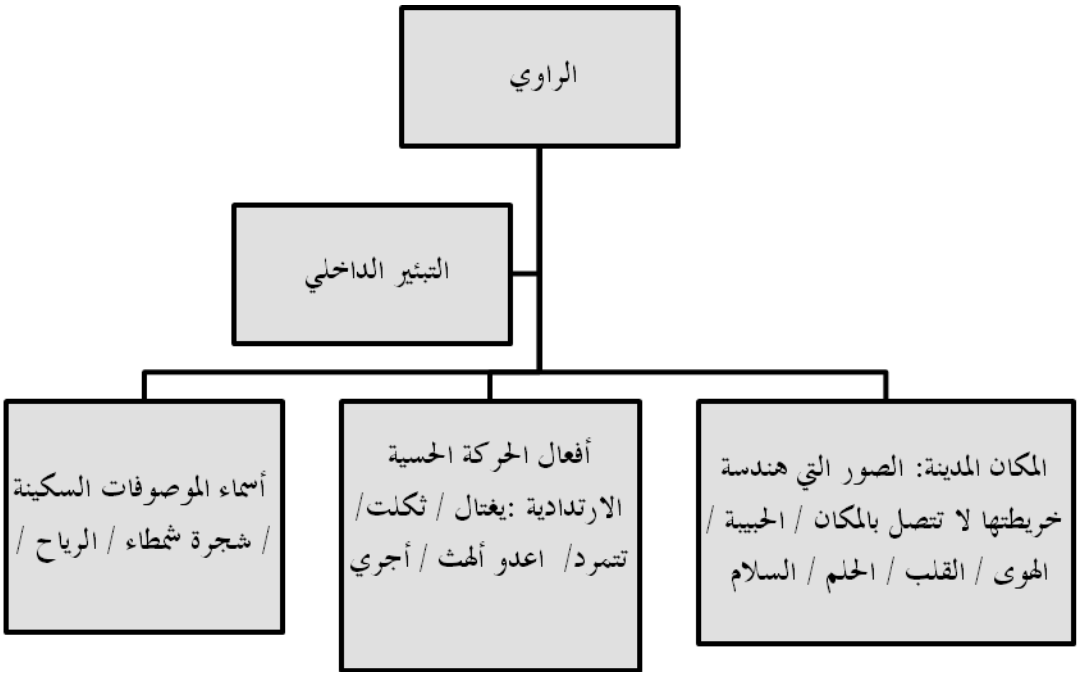
وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى...ثكلت السكينة ...

أجري...أعدو...ألهث...أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد... تذروها الرياح...»[1]

يهدم الكاتب العالم من حوله، يقتلع السكينة وينثر خراب المدينة، لكن يبقى المكان بمعزل عن رؤية القارئ وشخصية الرواية، والسارد ينمي علاقات شعورية بواقع داخلي بين الهوى، السكينة، الشوق وعدم رتابة الأشياء بداخله، وإرادة التغير تمكث خلف كل لفظ، يعبث بلامكان ليؤمن بمنظور ممكن:

[1] – عز الدين جلاوجي، سراديق الحلم والفجيعة، ص.10



يمنح الكاتب عنصر السرعة اللفظية حركة متواترة، متصاعدا في منولوج داخلي والغائب متصل بضمير(هم)، تنصب بداخله الصور مترادفة تصف خزي المكان ومن فيه « وأذّن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق...عميق... من تحت الأرصفة... من عمق البالوعات... من طمي المبولة البوالة... من تشققات الجدران الخربة... وتكأكأوا عليه كبة... وحملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوقَ فوقَ حتّى تدثّر الجميعُ صمتا ونصبوا آذانهم سمعا...إنصاتا... طاعة...كأنهم في حضرة إله جبّار...قهّار... دمّار... مكّار.»[1] يشكل الخطاب عمقا مؤثّرا، دون تغير في الأحداث، وتبديل للمنظور، وتشابك بين المُرتبط والمترابط الإحداثي، من هم الجميع، وما تشكل الجماعة للمؤلف، ولماذا يوظف الغراب في بؤرة الصورة، جسر من الاحتمال يقف عند وابل المتعة الّتي يوقف فيها الكاتب الحدث عند مُبَأَرِ » فإن موقع التبئير ليس قارّا بالضرورة، طبلة محكي ما، والتبئير الداخلي

[1] – عز الدين جلاوجي، سراديق الحلم والفجيعة،ص.15

المتغير، كصيغة وصلت مستوى كبيرا من المرونة»[1] ما يلفت الانتباه هو أجاج اللّغة الّتي تقتني مناظر مختلفة، ومتغيرة وهو وجود خلفية فهم عند المتلقي بالعالم الحيواني الناطق في قصص (كليلة ودمنة)، والمهيمن بتصعيد الروح الأخلاقية، لكن في النص الموالي (الفأر والحصاة) يعكس مرايا الوجود، يرمز، ويتكهن في الحجم المعرفي للكائن فالفأر من القوارض غير الأليفة لمعظم الناس، وهي تلتهم كل شيء، وفي نفس الوقت حقل تجارب لعلماء الكيمياء، لكن الراهن أمام بالوعة قاذورات تنتج عالم الرذيلة مثلما يفسر في منام الرؤية غالبا أن الفأر يجلب السوء والخزي ننتهج النص التالي «من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء...يبصر قطا متكورا على نفسه...يضحك الفأر ضحكة هستيرية... يجري خلفه...يفزع القط يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك...يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر... يرتجف قلبي كبندول الساعة...أفتح فمي إلى آخر نقطة ممكنة...أحس بشهوة الصياح والصراخ والعويل...على عجل تتحرك حصى كانت ترقب المشهد عند سفح الرصيف...تقفز في فمي وتستقر تحت لساني...أحاول طردها بكل قواي ولكن لا مندوحة لقد تشبثت علقةً.

حملت جسدي المتعب وقمت من مكاني صمتا أتجرع مرارة الحصاة...والفأر...والقط...والرصيف...وبالوعة القاذورات... وعهر مدينتي البغي.»[2] وحين ينهي الوصف يتجه مباشرة لأرق الذات، لعوامل التأمل، وترجيح القارئ كمتلقٍ يتوازى ورؤية الكاتب (الحصاة، الفأر، الرصيف،

---

[1] –جيرار جينت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، (مجموعة من الباحثين)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر ناجي مصطفى، منشورات دار الحوار الأكاديمي و الجامعي، المغرب، ط/1، 1989م ، ص.61

[2] – عز الدين جلاوجي، سراديق الحلم والفجيعة، ص.12

بالوعات القاذورات، عهر المدينة) الّتي تسبقها « أتجرع مرارة ..» وكان الكم التكويني لمساحة التصوير وما ينتثر في مكونات التركيب، والأشياء الّتي تستكرهها النفس يوخزها وخزا، ويدفعها نحو شعور الاشمئزاز ليعمق دور الفكرة لنشوء، ونشأة المعنى الفكري، المرهون بالنص.

ما ينعكس في ضوء النص ليس مزايا، سرد أحداث، ولا تخريج حكاية، ومروي نتبع جوانب التفاصيل، هو مجموعة من اللوحات الرمزية «ليس في داخلها؛ لأن يجب علينا أن نخرج منها، بينما نحن نذوب فيها، ولكن [ينظر إليها] في الصورة الّتي تكونها عن الآخرين، وبشكل ما في شفافية هذه الصورة وبصفة مجملة فإننا نقبض عليها، كما نقبض على أنفسنا من خلال إدراكنا المباشر للأشياء، ولمواقفنا اتجاه ما يحيط بنا، وليس داخل أنفسنا »[1] ومن خلال اِنعكاس المدرك الخارجي لفهم ما تنتجه الأشياء من قِيم، وظواهر، واعترافات تثير تفسير الموجودات حسب موقعها من أنفسنا وبذلك تمارس خبرة الوقوع في زاوية الرؤية، وانتقال الخبرات لإعادة توجيه تحليلي، هو اتّساع رقعة المشاهدة باتّساع زاوية النظر، وعمقها وحسها نحو منحنيات كثيرة تصادف مرأى وجودنا لكن الحقائق تتجدد خارج حدود المنطق المتعارف، ليتصل مباشرة بالمواقف اتّصالا لغويًا يمكن المؤلف من استدراج افتراض المنطق الّذي يفترض أن نقترب منه ليحقق الصورة المثلى « وليس القصد أيضا استعراضا لبراعة المحاكاة الأسلوبية إن الغرض من تنوُّع الدوائر والصُّور محاولة تجسيد النماذج الروائية، إن الغرض من تنوُّع الدوائر والصُّور

[1] – جيرار جينت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، (مجموعة من الباحثين)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر ناجي مصطفى،ص.63

محاولـة تجسـيد انفـراط عقـد التواصـل الإنسـاني واللغـوي وتقطُّعـه »[1] يمثـل عـالم الـنص، حركـة فعـل الكتابـة فـي محاولـة مشـاركة العمـل الفنـي، وخلـق مسـافة تمكـن المؤلـف مـن إنتـاج ذاتـه فـي منظـور مـا يبلـغ حـدود (علاقـة تمـاسّ معـه) [2] بما يناسب الوضع في عرض الجمال الفني للنص والتموضع في الخطاب.

يخصـص مفهـوم (التبئيـر) حركـة تمـارس ارتباطهـا بـالنص، وروابـط السارد بالمسرود له من منظور سردي، كما يلخص أنواعه (بارنر فاليت)*

التبئير الصفر» جنييت»	تبئيـر داخلـي : وعـي ذات – فاعلة شاهد	تبئيـر خـارجي : النظـرة، الموضـوعية الخالصـة لا تمثل أية شخصية تقنية
رؤية من الخلف «بريون» سارد>الشخصـية «طودوروف « صـنف مـؤلفي – سلطوي actoriel«لنتفلت»	سارد = شخصية صنف فاعلي	سارد < الشخصية

[1] – عبـد الـرحمن الإدريسـي، اسـتبداد الصـورة شـاعرية الروايـة العربيـة، تقـديم : محمـد أنقار، منشورات مركز الصورة،تطوان، المغرب ط/1، 2009م،ص. 238

[2] – برنـار فاليـت، الروايـة مـدخل إلـى المنـاهج والتقنيـات المعاصـرة للتحليـل الأدبـي، تـر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأول، 2002 م، ص.92.

الجدول [1]

3-7 التبئير الخارجي:

تتم الكتابة أيضا تمويها دائما، وتحفيزا نحو المجهول الّذي يدفع الفضول، والسارد يحقق بؤرة من هذا المتخفي « إننا هنا إزاء حالة نموذجية من التبئير الخارجي، بسبب جهل السارد الواضح، للأفكار الحقيقة للبطل»[2] حيث تتسع الشخصية باكتساب المركز الأهم من السارد، وتكون أفعالها غامضة، وغير مترقبة، وتتأتى نظرتها للوقائع متأثرة بما سبق من دوافع، ولحق من غايات تندفع مع مجريات الحكي وتتعلق برؤية الشخصية البطلة.

تختلف وجهة نظر التبئير أوالمنظورات في السرد باختلاف مكانة الشخصية في الحكي فمثلا « إنّ التبئير الخارجي بالنسبة لـ Ph fogg هو أيضا تبئير داخلي لـ Passepartout»[3] وهويعود لاعتبار Ph fogg بطلا والآخر شاهدا في القصيدة السردية لروبير برونيغ (L'anneau et le livre) هذه الضروريات الّتي يمكن من خلالها فهم تراتبية السارد للشخصيات وما يمنحها من حيز رؤية، فهل ينبني عن ذلك المنظور الداخلي والخارجي من بؤرة الفعل أم الفاعل؟ ومستويات التبئير في رواية سراديق الحلم والفجيعة:

الصورة	المقتطفات	نوعية التبئير
(أنـــــــا	أتململ... أضغط نفسي مرتجفا... وأنا	تبئير خارجي: الخروج من دائرة

[1] – **ينظر برنارد فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ص.92-93**

[2] – **جيرار جينت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، (مجموعة من الباحثين)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر ناجي مصطفى،ص.63**

[3] – **المرجع نفسه، ص.62**

والمدينة)	أراها تغوص جميعا في أحشائها... في أحشائها تغوص جميعا.» ص.11»	المعنى لتشكيل بؤرة توتر حول ما تود سرده الشخصية الّتي تموه الحدث ولا تتضح معالمه
(الفأر والحصا)	حملت جسدي المتعب وقمت من مكاني صامتا أتجرع مرارة الحصاة...والفأر...والقط...والرصيف... وبالوعة القاذورات... وعهر مدينتي البغي. ص.13	تبئير داخلي : منح البعد التصويري لأعماق مؤثرات الموقف على الشخصية
(القوال والعناكب)	السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة...أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة. ص.13	تبئير داخلي متغير: تنطوي الموصوفات لتبئير الحدث وخلق رؤية للمقهى الشعبي في باطن مخيل .
(قبحون)	وتسعر الخواء عواء عَمَهًا... طنينا فارضا... فرحا صابئا... وأطل عليهم رهط يحملون هيكلا من خشب مسندة... نصبوه أمام المبولة فهرع إليه الجميع يغرفون من طمي المبولة ويلصقون بالهيكل، وما هي إلا ساعات حتّى كان النصب شامخا...إلها جسدا له أنين...نعيق... جئير... ص.16	تبئير داخلي: توصيف مزدوج من الداخل والخارج في حدث نصب الهيكل ويخرج في صورة الاشمئزاز
(في حضرته)	ارتفع صوته لينبه الغفلة فيك...تجمدت مكانك لا تدري ما تفعل...لا شيء إلا هو وقلبك الّذي مازال يدق خافتا، ونفَسُك الّذي مازال يتسلل بطيئا، ودمك الّذي مازال يتسلق عروقك...كل ذلك منه.	تبئير داخلي: منظور ذات السارد لشخصية / تفاصيل شعورية، اقتحام ذات الشخصية

	ص. 19	
(كـــــابوس جميل)	هــو : هكــذا تســكتون... تلجمــون حــين تواجهـون بالحقيقـة المـرة... أيـن هـي؟ أيـن ذهبت؟ ضيعتموها يا أوغاد؟ ص.23	تبئيـر خـارجي : منظـر الكـابوس لا يـرى إلا خلـف خطـاب النـائم «الشخصية »
(حبيبتـــــي نون)	أولـيس الصـمت أعظـم لغـة وأروع حكايـة قصـها هـذا الكـون منـذ الأزل ومـازال يتـرنم بهـا لحنـا سـرمديا... ؟؟وذلـك الّـذي كتبـه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم. ص.26-27	تبئير خارجي: الشخصية >السارد مـا تفهمـه الشخصـية فـي سـؤال الـذات نحونفسـها وعلاقـة بتهـوفن برؤيته المموهة
(الخطبـــــة العصماء)	وعــلا التصــفيق والهتــاف، والهــرج والمــرج، والمكـــاء والتصـــدية، وشـــمر الأخـــدان ســرابيلهم، واخــتلط الحابــل بالنابــل، وقامــت حــرب داحــس والغبــراء علــى قــدم وســاق، ودخلــت المدينـــة المـــومس تلـــوك علكتهـــا المفضـلة يتهـادى شـعرها كسـفا علـى أكتافهـا يوقـع ثـدياها ركـز الفنـاء، وظـل ثوبهـا شـفافا يكشف عن كل شيء. وجــاءت مــن بعيــد مجموعــة مــن العبيــد المناكيـد يجـرون رجـلا خلتـه العبسـي* مـن لحيته وقد نزفت مذاكيره دما.ص.30	تبئير داخلي : بـأر السـارد صـورة الفعـل الحـدث بأحداث ساقة «داحس/ الغبراء» « الفنـاء»» العبيـد / المناكيـد»» العبســي «ترصــيع المعنــى فــي بــؤر زمنيــة تلامــس الحاضــر والماضي
(حـــي بـــن يقظان)	صـمتٌ أصـلع يسـبت القلب...يشـل المدينـة المـــومس...رهط هنـــا يتبـــادل تحريـــك الشـــفاه...وهز الجوارح...معاشـــر هنـــاك كـالموت بعضـهم كبكـب علـى قارعـة الطـرق يغــط فــي نصــف سبات...يســتند مــدافع رشاشة...بعضــهم جــثم خاشــعا أمــام الإلــه	تبئير خارجي: الشخصية >السارد تحريـك المشـاهد خلـف حقـائق

	قبحون...بعضهم أقعى يلهث تدور عيونهم الشرسة **ص.35-36**	غير مكشوفة، وغامضة .
(القارح بن التالف والفاني بن غفلان)	أعظم ماسرى في الماء... أعظم ما طار في الهواء... هي ابتسامة بريئة على ثغر الصغير... دفقة الحب في القلب الكبير ... دهشة الشوق الغزير... هي مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولاخطر على بال أحد. ص.43-44	تبئر داخلي : تكثيف منظور الرؤية واتساع في مرئية الشعور، إلى بؤرة عدم الوصف وتناهي « هي مالا عين رأت ولا أذن سمعت»
(عيد الغراب)	المدينة المومس نعيقاً يقضم الأذن...فتحتُ ستائر العينين نشرتُ جسدي على الرصيف...لقد بتُّ القرفصاء قرب المقهى...لم يعد لي مستقر يحضنني فأنا أجلس حيث يغشاني التعب...فركت عيني لأتبين ما يجري أمامي...طبقة الغبار الّتي غطتني هذا الصباح سميكة على غير العادة... ص.44	التبئير داخلي : الشخصية = السارد يتقارب السارد من الشخصية فيكون في تأسيس حالة البؤس والشقاء ويساهم السارد توصيف ما يتصل بالحالة الآنية تزامنا
(الصفصافة)	يا حمحمة الروح...الزهر... يا عندلة المطر...القمر... يا عبق الطفولة...الحلم...الشعر... يا صفصافة أتيه على ضفاف سواقيك الفضية الرقراقة... أطرب على وقع الخرير... الرقرقة...	تبئير الصفر السارد يحاكي من أوضاع الحدث في حدود التخمين

	يـا... مهـرة بريـة بيضاء...تعشـقين التمـرد تعشقين الكبرياء... ص.45	
(فـي رحـاب الصخرة)	لمـاذا تحاصـرني المدينـة الملعونـة بنظراتهـا الشـبقية؟؟ لمـاذا تستسـلم فـي كثيـر مـن الأحيـان للغـراب وأتباعـه مـن الحلازيـن ودود الأرض؟؟ أيـن الّـذين كنـت أراهـم بـل وأسـامرهم فـي بعـض الأحيـان الأسـمر ذوالعينـين العسـليتين وعسـل النحـل ونـور الشـمس وشـذا الزهـر وسـنان الـرمح و..؟ هـل يقبعـون الآن فـي السـجن خلـف هـذه الجـدران المنيعة والسرادق المتعالية؟؟ ص.48-49	تبئير خارجي: الشخصية>السارد تسـاؤلات عـن الحـال، واسـتفهام حـول موقـع الشخصـية وسـط محـيط غيـر مفهـوم، وارتباطهـا بمجموعة احتمالات
(جحافـل الدود)	ظـل القلـب حزينا...كئيبا...مقروحا...يتـدلى مشمشـة مريضـة متقيحـة باطنهـا دود ومـن قبلها دود.	تبئير داخلي السـارد يكشـف النظـر إلـى منظـر المدينـة وعفنهـا مـن خـلال طـرح صور تطمس علاقتها بالجمال.
(الحلـول وحـديث الإشارة)	أشـربت رعبـا... هلعـا أن يفـرغ علـي حالـة مـن الحلول...الذوبان...التلاشـي... الفنـاء... الـزوال... فـأرى نفسـي دودة صـغيرة تزحـف بـبطء قريبـا مـن صـخرته ثـم لا أفتـأ أن أخـرج تطـاردني الصـيحات. ص.55	تبئير خارجي : الشخصية>السارد الشخصـية تـتمكن مـن مراعـاة الشـعور الـداخلي وإثـراء معنـى الآخـر فـي نفسـه، ممـا جعـل

		السارد متأملا .
(الأحذية والفأر)	تزداد خفقات قلبي...مع كل دقة على الأرض... مع كل إطلالة للرؤوس الشيطانية أقفز على إيقاع الأحذية مبتعدا والرعب يسيج... يحنط كل جسدي... لمحت من بعيد الفأر يقف متكئا على الجدار يضع ساقا على ساق ويطوي يديه إنها وقفة تحدٍّ...رآني هوالآخر انفجر ضاحكا حتّى سالت دموعه.	تبئير مشترك داخلي /خارجي : الشخصية تنشر رؤيتها حول الموقف «يسيج، يحنط /يضع / يطوي .» تنقطع لتمكن السارد من إسقاط بؤرة نظره الحكي « وقفة تحد»
(هولاكو والأحذية الخشنة)	والمهم أنها ضاجعتنا كما ضاجع هولاكودار السلام ذات تاريخ، أقصد ضاجعت المدينة وتحملنا أقصد تحملت المدينة ذلك على مضض وسخط أوبفرح وسرور –وهوالغالب– لست أدري، ولم أفعل شيئا، وما عساني أفعل وما ينبغي لي إلا أن أكتب تنفيسا عن مكبوتاتي، هم سمحوا لي بالكتابة قالوا إن أردت أن تعيش بيننا سليما معافى في جسمك... وجسدك... وبدنك... وقدك... وقوامك... يأتيك رزقك ما يسد رمقك... ويستر عورتك... فاسكت، فإن زفر بركانك وخشيت أن ينفجر ففجره على الصفحات البيضاء...تقيأ عليها واحذر أن تفتن الناس في دينهم...لك دينك ولهم دينهم، لا تعبد	تبئير الصفر : يتخذ السارد سلطة الرؤية وبأر مساحة وجودية لكينونته «مكبوتاتي » «هم سمحولي بالكتابة» «احذر أن تفتن» «لك دينك ولهم دينهم» «لا تعبد ما لا يعبدون» توتر دائم بين الكتابة وقانون المدينة

	ما يعبدون ولا يعبدون ما تعبد، لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي، وإلا عزلناك وما تعبد عن المدينة. **ص.67**	
(وكر النسور)	قيل أن النسور تملك قوى سحرية خارقة لا نحيط بها خُبرا وحدهم في مكامنهم يوجدون الأسلحة...والألبسة... والأطعمة... والذهب... والفضة... والجواهر المختلفة الأنواع... ص.72	تبئير داخلي : السارد =الشخصية في المعرفة
(الحيرة)	وانتبهت من سرحاتي وأنا أسمع وقع أقدام المدينة توقع بكعبها العالي على الأرض، نظرت خلفي، انسلخ قلبي هلعا وأنا أشهد المدينة تهرول نحوي في ثوبها الشفاف يتهادى ثدياها...شكوتاها...في عينيها تبرق الشبقية... هرولت متناسيا آلام التقرح في رجلي لن أكون لقمة سائغة لها ولن أحقق مرادها. ص.75-76	التبئير الخارجي الشخصية >السارد تتنقل المخاوف في ما ينتجه خطاب الشخصية الّتي تحكي خيال البطل في فهم واقعه وتوقع ما لا يتوقعه، حيث يوجه السارد نحواختلال الرؤية لما سيحدث لاحقا
(الشخير المالح)	لا بد أن يشهد العالم أن هذه المدينة قد أنجبت الفطاحل... العظماء... العباقرة... الأفذاذ، وستسجل هذه الطريقة باسم الطريقة الغرابية فليحي الغراب زعيما عظيما عبقريا، ولتحي المدينة رمز الكبرياء...الأنفة... الشموخ...	التبئير الصفر الاغتراب الفكري لشخصية وانتسابه لصوت أمة فقدت صورة هويتها

	العزة... الكرامة... الإباء... ص.81	
(قصة الغراب والقمل والشيطان)	كنت قد حدثتكم عن الغراب وهوطويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة... الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد كما يتحول فمه وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد ص.82	تبئير داخلي: البطل يحكي حكايته.
(البحث عن الحبيبة)	-لقد رأين أغرابا ذوي أعين من نار... وأسنان من مسمار... وأياد تشيع الدمار... يجرُّون باللعار حبيبة القلب من ذراعيها البلورتين ويغربون بها باتجاه عين ضمئة حيث تنتظرها أرض جدباء... لخناء... بكماء... عرجاء... كَمْهَاء... لا شفاء لها من هذه الأدواء المستعصية إلا بالتهام حبيبتك نون... ص.84	تبئير داخلي : البطل يصف حكايته، وما يصف جوانبها التفصيلية
(تجشؤ السيل)	عدت إلى المدينة تجشؤ الفجر... عدت مكرها أدفع نفسي دفعا شيء ما يقع هذا الصباح لقد استيقظت المدينة قبل الأوان على غير عادتها... لم تغسل وجهها	تبئير خارجي : الشخصية >السارد تمويه الشخصية وترميز انتظار

	مازال العمش يتأرجح كالعنكبوت ص.85	وقوع الحدث الموالي
(سـراب الأبالسة)	مـا زلـت أرى الهدهـد يظهـر طيفـا هنـا وهنـاك هالة من الضوء... ص.86	تبئير داخلي: البطل يحكي حكايته
(الارتـواء يولد الظمأ)	إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب... ص.87	تبئير داخلي : البطل يحكي حكايته
(نبـأ الهدهد)	لقـد جئـتكم بنبـإ عظـيم أنـتم عنـه غـافلون... لقـد حلـت علـيكم اللعنـة الماحقة...والغضـبة الساحقة...لا ينجومنها أحد أبدا. ص.88	تبئير خارجي : شـاهد يحكـي حكايـة البطـل مـن الخارج
(الشلال)	أسـئلة حيرتنـي إلـى درجـة أن زادت نبضـات قلبـي تسـارعا ربمـا خوفـا ممـا كنـت أسـمع لا بـد أن أذهـب إلـى الشـلال الآن خـارج المدينـة لقـد جففوه...خربتـه الفئـران مـذ قـدمت المدينـة بمباركـة الغـراب وأتباعـه إنهـم يكرهـون المـاء يصـابون بالسـعار كلمـا رأوه، ولـم يبـق إلا نبـع ضـئيل حـول مسـاره إلـى مكـان خفـي لا يعرفـه أحـد سـواي لا بـد أن أغـادر المدينـة الآن لأتطهـر سـأقف السـاعات الطـوال تحـت الشـلال الضئيل...وسـأدع مـاءه يتسـرب إلـى عظامي يجب أن أبتل... أن أرتوي. ص.92	تبئير داخلي : البطـل يحلـل وضـعيته ومـا طـرأ عليه من تطورات وأحداث
(الطـائر الميمون)	لا شـك أن الجميـع كـان يتسـاءل مثلـي قلـت لا شـك وربمـا هـومجرد تخمـين لعلهـم جميعـا	

	لم يكونوا مثلي بل كانوا على عقيدة سلفهم الصالح يؤمنون بما ورد عن الأجداد وما روته الأجيال عن الأجيال دون حيرة وهذا هوالإيمان الصادق الصافي الّذي يدخل المؤمنين الصادقين والمؤمنات الصادقات جنات عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا وذلك هوالفوز العظيم. ص.94	
(حكاية السيد نعل)	والمتأمل لرأس السيد نعل من ناحية أذنه يراه في شكل قرص يمتد أنفه إلى الأمام، وفي جلدة وجهه ورقبته شبه كبير بجلد عنز جاف غير مدبوغ. ص.98	تبئير خارجي : شاهد يحكي حكاية البطل « يصف السيد نعل» ويؤسس رؤية من زاوية الموصوفات المساعدة في الحدث.
(الغربة)	تجشأ كل شيء من حولي...يتسربل أسمال الفجيعة... ص.98	
(الرسالة)	وتداعت ورقة من جلد...(..) " وتضادها المدينة الجاهلية «الضرورية... والبدالة والخسة والسقوط والتغلب»... والفاسقة... والمتبدلة... والضالة..... أما الّتي تبحث عنها فإنها في السماء... ...بعد أن اعتقدوا أنهم صلبوها	تبئير خارجي : الكاتب يحكي الحكاية من الخارج

	رفعها.....وما صلبوها وما قتلوها ولكن شبهت لهم..... ولقد أعطيناها الكوثر.....إن شانئها هو الأبتر.. الأفجر. الأحقر... ص.100-101	
(الآلهة الحنجرة)	فاندفعت دون شعور مني هبطت السلم ورحت أعدوفي الممر الضيق الطويل وقهقهات الفئران... النسور... الآلهة تحاصرني تعبث بأذني حتّى دلفت الحنجرة خارجا ص.105	
(هئت لك)	أولتقرأها الأجيال القادمة ص.106	تبئير داخلي : الكاتب محللا عالما بمنتهى صورة الحدث ومتوقعا ما يحدث
(القمر الدري)	ما أحلى أن نفتش ونستمر نفتش يتجاذبنا مد الحلم وجزر اليأس...ص.108	تبئير داخلي : الكاتب محللا
(العورة العوراء)	هكذا عاود فقال أوهكذا ردد الصدى؟ أوهكذا خيل إلي أنه قال؟ أوهكذا خيل إلي أنه قال وردد هوأوصداه؟ ص.111	تبئير داخلي :الكاتب محلل وعالم بالمنتظر.
(اللعنة اللعناء)	خانتني اللّغة...كل الكلمات أعجز من أن تعبر عن حبي لها، تذكرت قصائد كتبتها في حبيبتي نون أقصد الّتي كانت حبيبتي أخرجتها من جيبي بسطتها ورفعت عقيرتي منشدا في حضرتها وهي تقعد على مؤخرتها كأنها بلقيس ص.115	تبئير داخلي : حكاية البطل لمصيره

(النبـــــــع المجذوب)	وصـمت ثـم ثنـى عطفـه وابتعـد عنـي تاركـا إياي أتخبط في أمواج الحيرة العاتية. ص.121	تبئيـــــر خارجي(الشخصـــــية >السارد)اســـــتغلال الصـــــورة لاتسـاع حيـرة البطـل وتخبطـه فـي أمــر يفكــر فيــه وغائــب عــن السارد.
(الطوفـــــان والفلك)	وروى ابـن المقفـع بسـند متـواتر أنـه لـم يُحمـل فـــي الســفينة إلا النخلـــة وهـــي تكـــاد تلفـــظ أنفاسها. ص.125	تبئيـر الصـفر :احتمـالات السـارد للأحـداث « فـــي الروايـــة ثـــلاث روايـــات لتقـــيم النهاية:كليلـــة / دمنـــة/ ابـــن المقفـــع/ مجهـــول /مجهول »

يقتفـــي التبئيـــر فـــي الروايـــة منهجًـــا، ويعتـــركُ تراكيبهـــا، ليمثـــل واقـــع الشَّخصـية مغتربـة فـي مدينـة ينفلـت فيهـا الضـياع، تُتَـرجم حالهـا فـي أسـوإ مـا يفسـدُ النَظـر إلـى الفئـران والغـراب، والعناكـب، ويضـخ كَمًـا هـائلاً لتناصـه القرآنـي فـي عبـارات الـنص، وشخصـيات تاريخيـة، وصـور حضـارية سـابقة، لكـن مقـام ذلـك لا يسـتوفي الـنص مجمـل حفـره اللانهـائي للمعنـى، وجـأش المؤلـف نحـو بنـــاء رمـــزي عميـــق والأعمـــق أن الظـــاهر والبـــاطن، والشخصـــية وســـاردها والمسـرود إليـه يتجـاذبون البـؤر فـي كـل منفـذ، ومنـاورة؛ لأن مـا يتحامـل فـي الـنص هـو هَـمٌّ حضـاري وإنسـاني يزعـزع البطـل ذاتـه فـي فهـم مـا يـدور حولـه حيـث يصـفها الباحـث أحمـد ميسـاوي: « يبـدو لـي أن بطـل الروايـة لمـا احتضـنته المدينـة المـومس فَقَـدَ أشـياء أبرزهـا اتّزانـه الفكـري والوجـداني ثـم انتقلـت العـدوى إلـى لغتـه، فأحـدثت فيهـا خلخلـة عبَّـرتْ بصـدق عـن واقـع البطـل المغتـرب فـي

مدينته »[1] اللّغة الّتي تكون مرة حاملة وأخرى محمولاً عليها شجن السارد ذاته، انسيابه نحو غراب يتحكم في زمام الأمور، والفئران الّتي تكتسح المدينة وتقسم الباحثة الأردنية (حكمت النوايسة) في قراءتها للرواية (استرتيجية التناص وتأويله) « عالم الرواية إلى قسمين: ينقسم العالم في هذه الرواية إلى قسمين عالم الخير وعالم الشر، كان عالم الخير هو عالم المغتربين في الزمن الّذي يسيطر فيه الغربان والفئران، وإذا كان لهذا العالم كتابه وقرآنه وكتابه المقدس فإن للعالم الشر والمدينة المومس قرآنهما، وكتابهما المقدس، والكتاب المقدس الّذي تتكئ عليه المدينة المومس هو إعادة إنتاج للكتاب المقدس الأصل فكما أُعِيد إنتاج الإله ليكون "عجلا جسدا" سيُعاد إنتاج المعرفة الّتي تتفرع عن هذا الإله، وهنا يعاد إنتاج قصة الخلق كما الفصل المعنون" الهبوط" وكما في قلب مفهوم المسخ إذ الأصل أن يمسخ الإنسان، أما أن تمسخ الشياطين أناسا فإن ذلك يشكل إنعاما في تشويه المدينة المومس من الزاوية الّتي يقف فيها البطل»[2] يتصارع الخير والشر منذ أزلية الإنسان، لكن البطل متنقل من خانة إلى خانة، تتسع فيها زوايا الرؤية من غريب إلى محاولة المعرفة بالسعي خلف الغراب واكتشاف سر النسور المتحكمة في المدينة، وهي فئران فقط تتخفى بزي نسور، فتتحول الحقائق، وتموه، وتغيب في بؤر متعددة، وزاوية منفتحة لرؤى الرواة التي اختلفت رواياتهم حول محاولته لصنع قارب للفرار مع غرباء المدينة، وأخرى تروي انتهاءه من صنعه ونجاتهم، وتبقى الروايات في تعدُّدها تُخمن عدم إكماله القارب وموته وهو يصنع طوق النجاة، وتطمس صورة الحبيبة نون تحت طَيّ الخراب، وتُشفر

[1] –عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دراسات في روايات، دار المعرفة، الجزائر، 2008م، ص.344

[2] – عز الدين جلاوجي، سلطان النص، ص.358

الغاية الإنسانية في حب السلام، والطمأنينة التي تَعبَثُ بها طواحين الجهل والخرافة.

8- شعرية القصّ وتجليّات العجائبي في رواية الفراشات والغيلان:

يتركب مصطلح الأدب العجائبي دُون المفارقة مع المحققات الأدبية للفن عامة الّذي يسعى بمدارسه وقوانينه ومهارات المُبدِع، في تحقيق رغبة الولوج الغائي نحو الجمال باختلاف وجوده، وبتناقضه الّذي يرسم خامات أكثر ارتباطاً بخلق نوع جديد من التلقي، وإصدار رؤية يكونُ فيها الخيال وهماً يحُقق عالما مفارقا، أو عالما جديدا أو عجيبا و (العجيب) (le merveilleux) متناقضات تجمعها دافعية استعارية للوجود التّمثيلي، وإمكانية توحيد هذا الوجود مع الايهام بدافعية الخيال؛ الغول في السرد الروائي (الفراشات والغيلان) تشكل خطابا قويا قوميا وعقائديا وحكيًا، فهل يود الكاتب العودة للقصص القديمة؟ بتسيير صراع بين بطولات خرافية والغول الّذي يقعُ في مِصيَدَةِ الحِيلة، هذه الظاهرة الّتي تتعدى الطبيعة تنجم عن خيال خصب، يتجاوز الواقع، والانتفاء خلف شخصيات نلجأ لالتباس واقعيتهم ولو حكياً؛ لأنهم ينتمون بشكل ما إلى مجال وجودنا، لكن .. كيف يلجأ إلى الغول كنوع من الخرافة لحلِّ قضايا العصر؟ وما هي تيمة المستقبل في نهاية الرواية؟ وماهو مستوى التغيرات في الحكاية العجيبة (الفراشات والغيلان)؟

نجد الأدب العجائبي في تَعَارضه الأكسيولوجي Axiologie *[1] لعالم الكتابة الفنية للقيمة، وتكوين وازعها الواقعي، من واقع البشري، وانزواء اللّغة

[1] – **الأكسيولوجيا : علم القيمة المطلق، والمثل العليا.**

في رموزه ودلالاته الّتي عهد استنطاقها، « إن العجائبي يقتضي أن توفر له الشروط الثلاثة:

لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتباره عالم الشخصيات عالم الأشخاص الأحياء، ويحمله أيضا على التردّد في التفسير الطبيعي للأحداث المرويَّة، ثم يكون هذا التردد مُمثلا بحيث يصير واحدا من موضوعات الأثر ولا بد أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة القراءة الساذجة أي دون احتراز للقارئ اِتجاه ما يشاهد وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية فالأولى والثالثة تشكلان الأثر حقا أما الثانية فيمكن أن تكون غير مُلَبَّاة»[1] تحقق هذه الشروط مرجعية لنوع الفني، في تحويل الواقع جذريا نحو عالم يمارس العُدُولَ الموضوعاتي إلى الدرجة الصفر، ويصبح الرمز مركز إبداعه، ما يُمكِّنُ القارئ بضرورة الاشتراك المُؤسَّس في الأدب العجائبي، والقناعة بالظواهر ما فوق طبيعية؛ لأنها تحيل لقيمة ما، تحوِّلها الصورة لمرئي يحقِّق للتلقي انسجامه، ما دام النص في نفس وظائف الحكي، ومكوناته الابستيمولوجية القارّة، هذا الاستقرار يمنح القراءة نوعا خاصا، حيث ينصهر المُخيل بنوعية تخيل تُضفي قناعة بمستوى التركيب، وتماثل الصورة الواعية للقصّ، وتكون سلطة الكتابة مسيطرة على ذهنية القارئ بنوع من الاستقرار في مستويات الخطاب.

الأدب العجائبي متسع من الأفكار الّتي تُنَمِي مَسَامًا حكائية من النوع الرفيع، وفوضى مساحة المكان تفضي بعدم الرتابة الّتي نجدها في الروايات

[1] – ت. تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993، ص ,54

الواقعيـة أوغيرهـا مـن الأنـواع « إنـه التعـدي علـى الـرّغم مـن أن التعـدي لـيس هـو اختـراق القـانون إذ الاختـراق جـزء مـن عمـل القـانون نفسـه بـل هـو الوقـوف علـى حافـة القـانون وخرقـه، هـو هـذا الاختـراق الّـذي يبنـي يُختـرَق»[1] مطـارح الخيـال تتسـع، وتتنـاوب بـين مـا هـو رمـز للواقـع الإنسـاني، ومـا يخضـع لقـانون الإبـداع فقـط، بـاختلال الرؤيـة، وتلبـيس اللّغـة منطـق اللامنطـق، وإحـراز شـرخ مـع الواقـع بواقـع أوسـع تمثيلـي رمـزي، أكثـر تراجيديـة، أحيانـا يكـون المؤلـف مصـورا محترفـا باللغـة التـي يسـتعملها فـي خلـق صـورة وجوديـة تتسـع فيهـا المفـاهيم، وتكتسـب نظـرة المتلقـي لهـا، تكـونُ جديـدا معرفيـا بذاتـه نحـو مـا يتواجـد، أو مـا يُنبنـى بوجـوده، لكـن العجيـب يصـيرُ العنصـر الأكثـر تصـاعدا، وتضـافرا، فـي حـدود مـا يوجـد، وتنقلـب الرؤيـة مـن انتقـال الواقـع إلـى الـنص العجـائبي، بعـدما كـان الـنص ينقـل لغتـه للواقـع ارتجـالا لكسـر سـكون، وفتـق حـدود، واعتمـار إيديولوجيـة، تتعـدَّد الأسـباب ليكـون نـص المنطـق تفسـيرا للواقـع، والواقـع مفسِّـراً لـنص العجـائبي تـداولاً بمعرفته وإسقاطاً لكينونته.

تسـتوطن اللّغـة عـالم الفكـر، وتشـير إلـى واقـع خيـالي يصـنعه المؤلـف، والسـرد هيئـة تُشَـفِّرُ العَـالَمَ الحقيقِـي فـي صـورة بُعدِيـة لكنهـا تحمـل قصـدًا معرفيًـا جماليـاً، فـي روايـة (الفراشـات والغـيلان) الصـادرة سـنة 2000، اصـطلاح لمـرأى عميـق النظـرة، تختلـف وتُخـالفُ الكتابـة المتوقعـة، هـي عـالم فريـد ومتفـرد عـن المنتظـر كوجهـة نظـر، ومـا يسـتأثر القـارئ اِنفصـاله عـن الحقيقـة وهـي مـا يماثـل الروايـات الغربيـة رغـم أنهـا كانـت مواكبـةً فـي تـأليف هـذا النـوع مـن السـرد، وتوشـيج مرويـه بأبعـاد الخيـال المتـوهم، الّـذي ينـبلج فـي مـدارج التخيـل والتـوهم

[1] – رولان بـارث لـذة الـنص ,تـر فـؤاد صـفا، والحسـين سـبحان، دار توبقـال للنشـر، المغرب، ط/1، 1988م، ص09

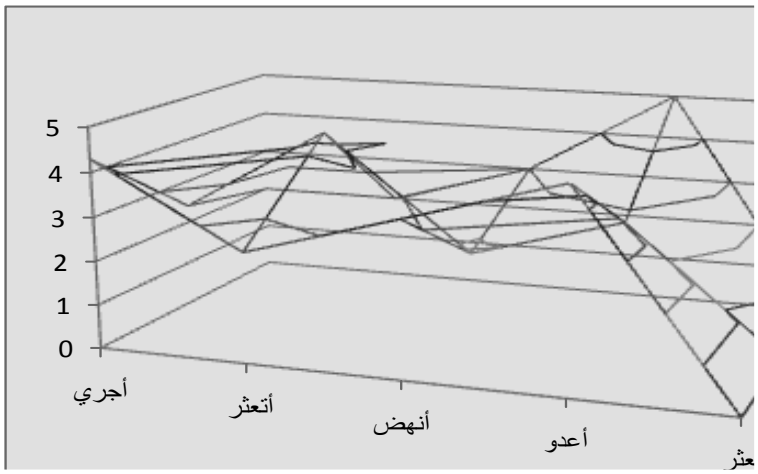
الـواعي عنـد (بـول سوسـمان Sussman Paul) 1966-2012 (الواحـة الخفيـة" The Hidden Oasis) 2009 الّذي كـان مسرح أحداثها فـي سنة 2135 قبـل المـيلاد الماضـي السـحيق فـي الصـحراء الغربيـة أيـن كانـت تفـتح قاعـدة الجـرف الصـخري علـى تعويـذة سـحرية، تعاقبـت السـنوات لسـقوط طـائرة سـنة 1986م المحملـة بمـواد خطيـرة متوجهـة لـدولتين فـي الشـرق الأوسـط متصـارعتين فانتقـل البحـث فـي أمـر الطـائرة وكانـت نتيجتـه وفـاة عالمـة الآثـار(ألكـس) فـي ظـروف غامضـة جسـد شخصـية أخـرى تمثلـت فـي شـقيقتها (فريـا) الّتـي حضـرت دفنهـا وبـدأ بحثهـا وسـط صـراع بـين الجشـع بالمقدسـات مـن جهـة وأخـرى البحـث عـن الحقيقـة المفقـودة فـي غياهـب الفيـافي، ثـم ظهـور دور البـدو فـي الصـحراء المصـرية مـن أجـل الـدفاع عـن ممتلكـاتهم، أمـا روايتـه "جـيش قمبيز المفقود «The Lost Army of Cambyses2002 » تتلقى "تـارا مـولراي " دعـوة مـن والـدها عـالم الآثـار لتـدخل فـي متاهـة الاكتشـاف لمهربـي الآثـار والمقلـدين ومجموعـة مـن الجـرائم الوحشـية الّتـي يحـل غموضـها المحقـق المصـري بحثـا عـن المخبـوء، أمـا روايـة (متاهـة أوزريـس) (The 2012 Labyrinth of Osiris) وهـي كغيرهـا بحـث خلـف عـالم الجريمـة حيـث تُقتَـل صـحفية إسـرائيلية فـي ظـروف غامضـة وتتواجـد الجثـة فـي دار عبـادة أرمينيـة، و(دان بـراون Dan Brawn 1964) فـي روايـة (ملائكـة الشـيطان Les Anges de Satan) الّتـي تـروي مـا حـدث للفيزيـائي " ليونـارد وفيتـرا" اشـتمامه لرائحـة لحـم يـتفحم فسـرعان مـا يتـيقن أنـه رائحـة تنبعـث مـن جسـمه ويلاحـظ طيفـا يطلـب منـه كلمـة السـر ويتسـلل إلـى جسـمه كـتلاحم بـين جسـدين وتنطلـق الروايـة لتبعـث جسـرا مـن الأحـداث وبعـد مقتلـه يوشـم بشـعار المسـتنيرين وفـي احتفاليـة البابـا يـتم قتـل المترشـحين الأربعـة لتـولي منصـبه ويوشـم فـيهم نفـس الشـكل ومـن بوتقـة هـذا الخيـال المـروع فـي القتـل والتنكيـل يظهـر الصـراع بـين

الـدين والعلـم كصـراع بـين الـروح والمـادة فـي شـبكة مـن الأحـداث المفاجئـة والمباغثـة، وكـذلك(أمبرتـو إيكـو Umberto Eco)(1932-2016) فـي روايـة (مقبـرة بـراغ) 2011 وهـي صـراع الخيـال وينسـب لاجتمـاع الحاخمـات اليهوديـة فـي مقبـرة بـراغ مـن أخيلـة المؤلـف، تـربط الحماسـة جأشـها فـي حفـر اللّغـة وتنضـيد المعنـى، وكثافـة التصـوير نحـو زاويـة متخمـة بـالتَّحوُل والتَّجـدُد فـي فضـاء يتسـع للمكـان المخيَّـل صـوتًا وحركـة وانثنـاءً نحـو المغـاير فـي السـبك، ويحـدث السـرد نوعـا مـن المسـافات الخالقـة لتوجـه نحـو الخفـي، وهـذا مـا يشـكل هيئـة القـص الّـذي يعرفـه يمنـى العيـد « نبـدأ الإشـارة إلـى مقولة(هيئـة القـص) تعـادل، عنـد الـبعض مـن النقـاد المحـدثين مصـطلح (زاويـة القـص) بـدل مقولـة (هيئـة القـص) وتفسـير ذلـك أن الموضـع، أو (المكـان) الّـذي يقـف فيـه ليـرى منـه إلـى مـا يـرى، أو ليقـيم المسـافة بينـه أو بـين مرويـه، إنمـا تحـدِّده الزاويـة الّتـي منهـا ينفـتح شـعاع النظـر باتجـاه المرئـي، هكـذا وفـي حـدود المسـاحة الّتـي يرسـماها شـعاع النظـر»[1] حيـث يمثـل الانفتـاح إضـاءة زاويـة يكثـف فيهـا إلحـاح اللّغـة علـى قلـب مـوازين الفعـل القرائـي، والمترقـب الفعلـي لتركيـب كـذلك هـي روايـة (الفراشـات والغـيلان) الّتـي تنطلـق نحـو المجهـول والمتعثـر منـذ الكتابـة الأولـى للروايـة يثيـر حماسـة نحـو المتحـرك« أجري..أتعثر..أنهض..أعـدو... تـنهش الحجـارة زبـد ركبتـي... نبـاح جنـود يلسـع قلبـي الصـغير خوفـا... أغمـض عينـي أو أكـاد .... تغـرق مقلتـي فـي نهـر مـن الـدموع »[2] تتـدفق الوصـلات الفعليـة لتحـدث الحركـة

[1] – يمنـى العيـد، تقنيـات السـرد الروائـي فـي ضـوء المـنهج البنيـوي، دار الفرابـي، بيـروت، لبنان، ط/3 ،2010، ص ,171

[2]– عـز الـدين جلاوجـي، الفراشـات والغـيلان، رابطـة أهـل القلـم، سـطيف الجزائـر، ط/2، 2006، ص 7

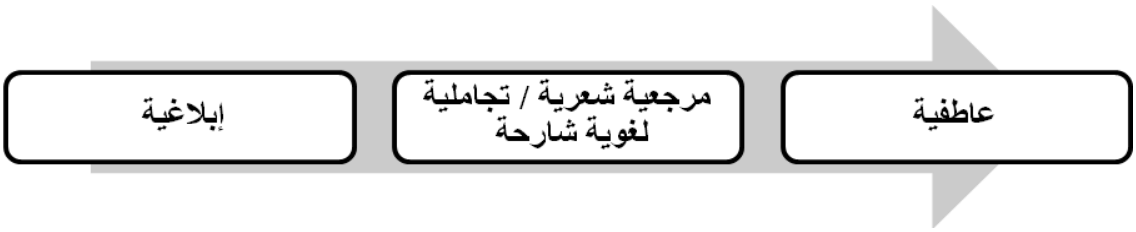
المتتالية المتصاعدة نحو زاوية تفصيلية لحالة الطفل (محمد) الّذي يركض دون توقف يشد الرحلة نحو غياهب يعمها الصوت:



يحاول الانفلات من الحكي لانتقالية سريعة في الحركة تعتمد على السرعة، والتعثر والنهوض كحالة استرجاع، هذه الإفرازات اللغوية المتتالية للأفعال تندفع تراتبية مع شعور الإنسان بالذعر الّذي أراده المؤلف أن ينتقل في نفس القارئ بحجم ما يحمله الطفل (محمد) الّذي يمارس حضورا غير متوقع في مكان هادئ يعمه السكون والأمن إلى اختلال في المكان وتدافع الزمن نحو الهروب والفرار من المتغير.

تحوُّلات الشعرية هي نشوء الارتقاء لجماليات الفن وحسه وحركته داخل النص، وتنتظم في العمل كمؤشر يضفي أدبيته، على الصعيد اللغوي

والبلاغي والإبداعي مماثلة لتطلعات القارئ في جسّ نبض هذه التحوّلات الحركية داخل النص الّذي يمثل جسدا « والشعرية من وجهة نظر جاكبسون هي السؤال عما يجعل من الرسالة عملا فنيا فإنه حين يصل إلى دراسة الوظيفة الشعرية، فهو يواجه نفسه بالسؤال عن شعرية هذه الوظيفة ... والوظيفة الشعرية تبرز التكافؤ من محور الانتقاء إلى محور التأليف »[1] ويمثل مخططه الشهير ملخصا معرفيا توجيهيا لتحديد الوظائف :[2]



والانزياح ليس لغويا فحسب بل هو انتقاء للعادي، والانزياح المقصود لا يكمن في اللّغة ذاتها وإنما في الصورة الّتي تعج بأحداث تنزاح عن الواقع الإنساني، إلى المخيل الّذي يوهم القارئ تتصل بالمحتوى، وتتبع تطوراته، وتغيراته، حتّى تصبح ذات القارئ جزءا منها، هو انشطار عن الواقعية الفنية في تشكيل وجودها من ظواهر إنسانية كامنة، والكاتب يمثل لوحة « اللّغة المستخدمة في إيصال أفكارنا، ومشاعرنا، رغباتنا لأنفسنا وللآخر يمارس متغيرات تحويلية وشكلية كلّ مَن يشاركنا الأفكار والمشاعر والرغبات ومصالح الآخرين. اللّغة المستخدمة للشروع في مقاطعة وتوسيع كل ما يمكن تحويل في غالبيته إن لم يكن جميع العلاقات والأنشطة بين الأفراد نحن نتكلم

---

[1] – رومان جاكبسون، مورس هالة، أساسيات اللغة، تر سعيد غانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط/1، 2008، ص 21

[2] – المرجع نفسه، ص 21

أو نكتب من أجل تقديم المشورة، وإبلاغ، وتحقيق رغبة، للحصول على الجواب إقناع، وإعجاب، إخافة شخص آخر "غائب أو حاضر، حقيقية أو وهمية "[1] تنجز الكتابة هذا المستوى من التحويل، وفي نفس الوقت تراعي التمركز في اللّغة كعامل تواصلي، وتتمظهر العلاقات طبيعية في هذا التواصل المنطقي بين الخطاب سواء كان طبيعيا أو تحطيما لطبيعة وتأسيسا لدلالة تفرز استمراريتها ودوامها على الاحتمال والانفتاح في فضاء التخيل « إننا لا نتجاوز العالم إلا ونحن ندخل إليه وأن الروح بحركة واحدة تستهلك العالم، الزمان، الكلمة، التاريخ، وتحركها بمعنى لا يستهلك »[2] وارتباط مباشر بعالم عجائبي تظهر فيه الغيلان لتغير الحياة الّتي يعيشها الطفل (محمد) بانتظامه وسط مجموعة من الترميزات.

8-1 صورة شخصية (محمد) في النص السردي:

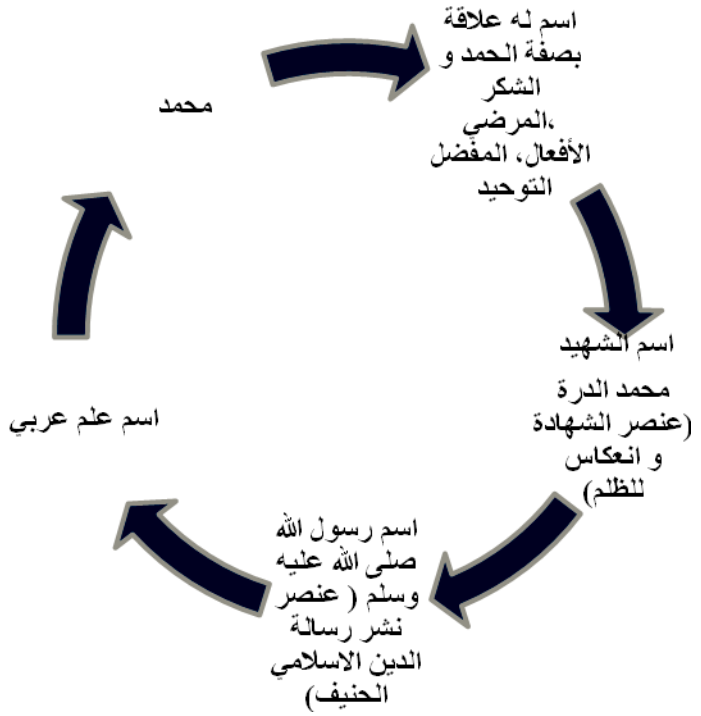
الكاتب قبل تدوين النص سيفكر في خلفية تترسب فيها الوقائع، وتتثبت عليها الأبعاد وتنمو بها الأحداث لتقيم التواصل بين واقع معيش وواقع سيتركه مباحا للقارئ، ولابد لأي تصميم أن يحدد مساحة ما تنقلية للمتلقي، اسم علم مذكر عربي، من أبرز الأسماء عند المسلمين العرب محصور ومقصور على سيد الخلق محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) معناه:

---

[1]- **Vance Mendenhall ; UNE INTRODUCTION À L'ANALYSE DU DISCOURS ARGUMENTATIF DES SAVOIRS ET Savoir-faire FONDAMENTAUX-Les Presses de l'Université d'Ottawa Ottawa , Paris , Londres ,1990,P : 3**

[2] – **موريس ميرلو بونتي، تقريظ الفلسفة، تر: قزحية خوري، منشورات عويدات،باريس، بيروت، ط/1، 1983م، ص.14**

المحمود الخصال، والأفعال والصفات وذُكِر أربع مرات : في سورة آل عمران، قال تعالى: «ومَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ» (آل عمران:144) وفي سورة الأحزاب، قال تعالى: «مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِكُمْ وَلَكِنْ رَسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِيِّينَ» (الأحزاب:40) وفي سورة الفتح، قال تعالى: «مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ» (الفتح:29) وفي سورة محمد، قال تعالى: « وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَآمَنُوا بِمَا نُزِّلَ عَلَى مُحَمَّدٍ وَهُوَ الْحَقُّ» [محمد:2] فهل « محمد» هو اختصار لحضارة عربية بكاملها في السنة الّتي تم تأليف النص السردي؟



وبما أنّ الاسم عربي فلابدّ أن القضيّة تدور في هذا المجال المكوّن للأحداث والمتغيرات، الصاعدة في احترافية يشجُ الصورة وينسج جسدها نحو الغائب المنتظر، « فالأديب الروائي يشعر بالتأثير مع المواقف الّتي يبتدعها خياله وكثيرا ما يجري المناسبات المحزنة أو المناسبات الفرحة، بمشاعره حتّى يقوى على سبْك الأسلوب، والحوار والنسق العام للأحداث، الخيال هنا

ضروري لاستكمال النقص، لا في مجرد القدرة على خلق الأحداث، والوقائع وإنما كذلك البراعة التصويرية »[1]، حيث يستدرج انفعال المتخيل عند القارئ، ويؤجج اقتحامه للخفي بعد الظاهر فالإنسان بطبعه يؤجج لمعرفة المُغيب ولا بد لشخصية محمد وهو يواكب أفعال حركية هاربا من وحشية الغيلان الّتي فاجأت صحوته وسكينته أن تحمل روافد على محيطه « جدتي وقد تهشم رأسها... والدي وقد غطى الدم صدره... قريبا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاها وتسايل الدم في ثقب من جبهتها.. أمي وقد تكوّمت في بركة كبيرة حمراء»[2] تجمع مشهد الكارثة الّتي انطبعت في مخيلة (محمد) وإذا انطوى الأمر على الوضع العربي نجد أن سنة (1999-2000) هي سنة التخطيط لإيديولوجية الحضارة في النظام العالمي الجديد، وتحديد منظر يتجاوز العشرية السوداء في الجزائر والمآسي في العالم العربي المزدحم بالحوادث، ولعلّ انجراف الصورة الدموية نحو النزوح لخريطة أخرى نحو العالم هي نفسها الأفكار الّتي انبثقت لتصوُّرِ عالم حضاري بعيد عن الموت والدمار.

إن الانزواء في مقاطع الرواية تمنح القارئ فضاء الخيال، والتخيل بلا واقع وإنما تنتسب إيماءاته في تفسير العالم بعالم آخر يصنعه الكاتب ويبرمجه، ويحدد سماته وطرائق الحياة فيه، كما يبرهن على وتيرة من الصدامات ليكون خيالا حقيقيا في نشأة (الخير والشر) والوازع الإنساني أما الخلقي فهو الشعور الّذي يصممه المتلقي من خلال المؤثرات الّتي يضخها

---

[1] – عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي،في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1990م، ص,11

[2] – عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص ,14

الكاتب في فجوة النص، ويمررها تتابعا عبر الحركة والسكون كما ينبغي أن يكون بالعالم الّذي يودّ إقناعنا في قبوله والاستقرار فيه، عبر مدونة من التجاوزات خارج المتداول، والمستقل.

8-2 الرؤية السردية la vision narrative (زاوية النظر):

يحدد الكاتب زوايا رؤيوية للحدث ومن خلالها يبرر مستويات الحكي خلف المعنى، وكيفية تحديد السارد زوايا مخططه السردي، ومنهجه الكتابي في تسير وجهة نظره، وارتباطه بين ما ينتجه الخيال بدافع لغوي إبداعي، لكل جمال مادة تترجم شكل هيولتها كما يتفق في ذلك الفلاسفة، رواية " الفراشات والغيلان " رسم لحالة فزع وحركة وسؤال عن شيء لم يعهده الطفل محمد « من هؤلاء الوحوش أمي ؟ ماذا يريدون؟ لماذا كسروا الباب؟ ماذا فعلنا؟ وفجأة اندفعت جدتي النحيفة وقد كاد المرض يهدها تردهم عن أبي وقد اجتمعوا عليه كالطيور الجارحة، وعاجلوا جدتي بضربة قوية على خدها الأيمن فأسقطوها أرضا دون حراك»[1] والسؤال الّذي يمخر متاع القارئ من أفكار قبلية وبَعدية هو تلك الرؤية، لماذا اختار الوحوش/ الباب / ماذا فعلنا؟/ تردهم عن أبي/ بضربة قوية على خدها الأيمن؟ إنّه يقابل السؤال بالسؤال، سؤال الطفل من منطلق السارد؟ وسؤال المتلقي من سياق الدلالة، لم تكن كل هذه العبارات لتمتطي عنوة الحدث دون ما يكون لها معنى أعمق تعدّدا، فالباب له صلة بالمدخل الرئيسي لهوية المنزل الّذي يمنح أعمق هي علاقات توثق بينها الأبوة والأمومة، وما ينطوي عليه الوحدة والهوية معا « وانطلاقا من مقولة جون بولينJohn Bolin ليس هناك مكان مثل المنزل "والّتي يقصد فيها الإشارة لدور الأسرة في تربية الطفل وتنشئتهم

[1] – عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، رابطة اهل القلم، ط/2، 2006م، ص.12

وتطبيعهم، فلقد وجد كثير من الباحثين أنّ الحرمان من الأسرة يؤدي إلى ازدياد معدل المشكلات السلوكية وانخفاض مستوى حل المشكلات عند الأطفال، وأنّ أطفال الملاجئ يشعرون بعدم الأمن والأمان والخوف والتوتر والتوقع وأنّهم أقلُّ تكيّفا من نظرائهم الّذين يعيشون في كَنَف أبويهم»[1] وهو الشعور الّذي يراود الطفل « محمد» ما يقاس من توتر، وخوف، وقلق في إطار تجربة مخضت هذا الشعور مسبقا في نفسية الكاتب، قبل أن ينقلها في لغة النص رؤية سردية: « اشتد ذعري(..) خضني دوار شديد، فجأة أجهشت ببكاء مرعوب وقد راحت كل جوارحي ..»[2] حيث يترك المتأمل منفعلا بالموقف، مفتعلا جوازات المرور للأحداث اللاحقة من هذه الانفعالات تعدد لشحن الصورة، وتقريب القارئ لحالة نفسية تؤثر فيها المواقف، وتحفز الجانبين على تجاوز الخارج والانحلال في داخل المرويّ مع « اللّغة والمعاني الذهنية: هي القوى الّتي تمارس ترقية الأشياء بشحنة من الخيال الفاعل المغير رتابة وجودها إلى حالة الإثارة والانغلاق»[3] هذا الفعل يأخذ من طاقة المبدع تقنية خلق جاذبية متناهية، تعتمد على التكرار لاستقرار المتلقي في الحكي ومساره وتغيراته، فمن السهل قراءة النص كمقروء تركيبي منفتح، ولكن ليس من السهل الاشتراك في كنه ما يدور في فلكه والانصهار بعالمه الداخلي وكأنه جزء لا يتجزأ من حياتنا فنستمر في المغلق وكأنه مفتوح دائما أمامنا، وتقنية الكتابة عند المؤلف تساهم في بوتقة الأفعال المضارعة

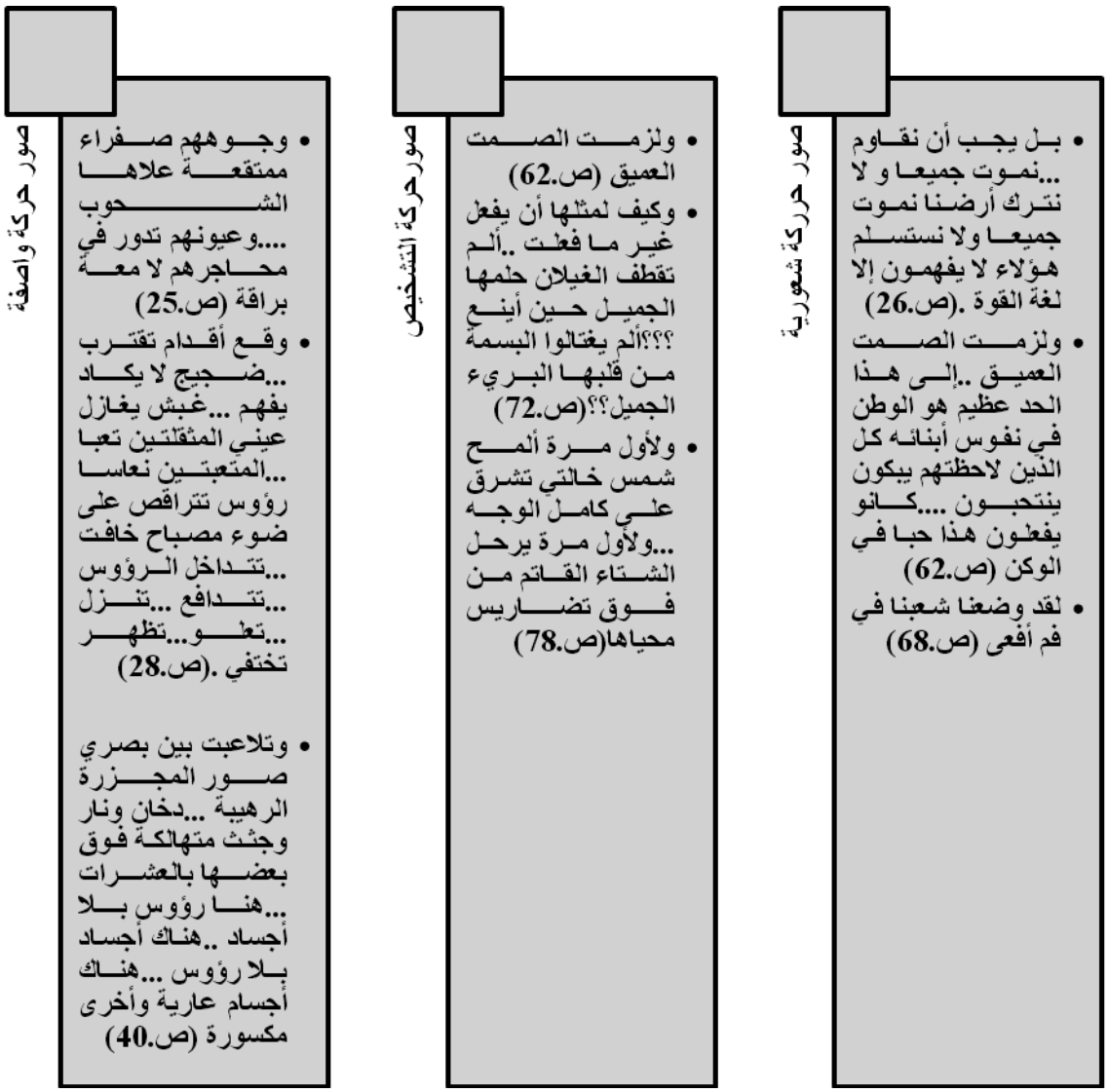
---

[1] – ياسر يوسف إسماعيل، المشكلات السلوكية لدى الأطفال المحرومين من بيئتهم الأسرية،رسالة مقدمة لقسم علم النفس بكلية التربية بالجامعة الإسلامية كمتطلب تكميلي،لنيل درجة الماجستير في الصحة النفسية، إشراف سميرة قوتة،الجامعة الإسلامية، عمادة الدراسات العليا،كلية التربية،قسم علم النفس، غزة، فلسطين، 2009م، ص.3

[2] – عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص .14

[3] – لوت زينب، شعرية الانفتاح، دار المنتهى، الجزائر ط/1، 2016، ص.19

ليدمج الزمن المشترك بينهما، والوصف الواصف للكينونة الّذي يقترب السارد منه كالمنفعل، ومصدر لافتعال مؤثِّر لدى المتلقي لإتمام الإطار المرجعي خلف كل ما يحدث كما سينتهي ذكره في المخطط:



3-8 تقليب الرؤية vision Inversion:

ما تمثله الرؤية بالنسبة للنّظر أنّ الرؤية نابعة من النظر، لكن تختلف أيضا بكونها ليست دائما كذلك؛ لأن هناك رؤيا غير مقصودة كرؤيا المنام، والتخيل، والوهم ..إلخ، وقد جاء قول الله عز وجل:﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ (22) إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ (23) ﴾(القيامة: 22-23)، والرؤية من زاوية النظر في الرواية كمقروء، تنتج لنا ما يمثله السارد كما كتب (نبيل دحماني) من (جامعة قسنطينة) في مقاله (الهمّ الحضاري والنزوع إلى الجذور): « أن جلاوجي في سفره الاستثنائي إلى طفولته الّتي قالها من خلال الصبي (محمد) معرِّجا على انشغالات الهم الحضاري للمسلمين في عالمنا المعاصر بكل تماثلات وظلال ذلك على الواقع الإنساني يبدو حياديا تجاه عمل شخوص الرواية، وتفاعلهم مع أحداثها، فتدخّلُه يتمّ في عباءة الطفل محمد « الراوي/ السارد دون أن يتبنى أي خطاب أيديولوجي واضح سواء ما تعارف عليه في أدبيات الحركة الإسلامية أوغيرها»[1] ذاكرة جماعية وتتسع حضاريا لكل أمة إسلامية يخونها الفكر، والطفل حسب ما يظهر هو فقط جزء يريد به الكاتب الاتساع في همّ أكبر وهو المستقبل، وزمن لاحق سيبني بواعثه طفل عاش مآسي الاستعمار، وآخر تمرغ في آثام العشرية السوداء، وهي استطيان الخوف والرعب في نفسية جيل بكامله، فالطفل محور يدير به رؤية مستقبلية.

العبثُ بالكلمات جعل الكتابة تكشف عن انحنائها دائمة لملامسة الواقع والتخاطب معه مباشرة من خلال ما ينظر في إطار آخر في تقليب مستمر: حيث يشير للتآمر الّذي لم يردعه الاستقلال بتوظيف (المسافة/ الزمن) (العدو/ الآخر المختلف) ،(أنفسنا / الهوية) في خضم نصه « ومع المسافة ... ومع عدونا ... ومع أنفسنا.. كثير هم أعداؤنا ص.52» كما ينتج

[1] – **عز الدين جلاوجي، سلطان النص، ص.441**

صورة من العشرية الّتي أزهقت أرواحا دون تميُّز ولا تحديد « لقد فارق صبي الحياة، وها هي أمه الثكلى ص.53» ويصور المشهد العام للوجوه بعد ما عاشت وحشية صارمة، « دام الحزن الوجوه فلبست أقنعة سوداء ص.53»، وبتدوير منظر الحزن والغبن بإيضاح المؤلف غاية الآخر الغريب الموحش والمتوغل في هويتنا، ويمد المتلقي سبب كل الخراب الّذي حل من مهاجمة الغيلان القرية وهو « لأن أعداءنا أرادوا قطعنا من جذورنا ص.54»، كأنه يصل لنقطة يقين مشترك، وإيقاظ ما مرّ من مشاهدة بموقف يبرر خلفية الصورة الّتي تمّ تقليبها من وجهة الزمن إلى تجسيد المكان.

يتغيّرُ المكان في رحلة (محمد) بعد فراره من غياهب الموت وقد رافقته الطفلة (عائشة) الّتي أنهكتها الجراح حين التقى بصديقه (عثمان) الّذي أضاع أهله أيضا من الجهة الأخرى، « لا تحمل همّا نحن نسعى إلى هذه القرية الّتي تراها أمامك...فيها خالتي وستكون لنا حضنا دافئا ...إنها تشبه أمي في كل شيء»[1]، إلى أن اتجهت القافلة إلى الحدود (الألبانية) الّتي اجتاحها العدو" الصربي " فلجأ إلى حدودها(الكوسفيين)« في غضون ذلك نقلت المفوضية العليا لشؤون اللاجئين التابعة للأمم المتحدة أمس حوالى 500 لاجئ من مخيم كوكيس شمال ألبانيا الى مخيمات أخرى داخلها، وذكر ناطق باسم المفوضية " أنه تمّ إقناع آلاف من اللاجئين بمغادرة المنطقة وسيجري ترحيلهم في الأيام المقبلة". وأوضح الناطق أن نقْلهم "جاء بسبب الازدحام الكبير في مخيم كوكيس الّذي يستقبل يومياً مئات اللاجئين إضافة الى المخاطر الّتي يتعرض لها الموجودون فيه نتيجة القتال المتواصل بين جيش

[1] – عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ص .22

تحرير كوسوفو والقوات الصربية ووقوع المخيم في مرمى المدفعية الصربية»[1] ويبلغ المؤلف المكان الّذي يضطرب بالصراع، من واقع الوطن، إلى خارج حدوده في ألبانيا وما يشغلها من صراع، متجها في أعمق نقطة تتعايش فيها الشعوب في صراع قاتل ومدمر يتمم دائرة تقليب وجهات النظر، دون أن يشتت الرؤية أو يمزق مشاج النص.

ينتهي القص العجائبي بظهور الأميرة العربية في مصاف التراكيب، ويُحيي أملا دافقا في محيّا الطفل(محمد) حيث يسرد « توقفت الأميرة عندي فغمرني شعور من الفرحة العارمة فتطبع على جبيني قبلة رحلت معها إلى الشرق حيث الجذور متينة قوية...»[2] وبتقنية مباغتة تظهر شخصية الأميرة، وهي ما تستهله القصص عادة، لكنه يستعملها في نهاية المدونة السردية، ليجند الحدث بظهور يعيد شحن الرؤية، أو يحدد حركة بلوغها النضوج بين فهم منطلقه كسارد، ومؤسس لأبعاد الرؤية وهي تنتقل من وجهة لأخرى لتنتج قناعة أن (الشرق) أكثر اتساعا في حضارته، وتراثه، وجذوره وعقيدته « ما يخفق على زورقه أرباض الوطن الحالم وأحضان الوفاء لكل ما هو أصيل وجميل»[3] وتمضي تلك الرحلة بعدما تمرغت أحداثها في غيلان تغيرت أشكالها عبر مستويات الحكي بين ما هي خرافية وبشرية لها نفوس وحشية،

---

[1] –جميل روفائيل، موجة جديدة من اللاجئين إلى ألبانيا ومقدونيا، جريدة الحياة، السعودية، الصادرة 23-05-1999

http://daharchives.alhayat.com/issue_archive/Hayat

[2] – عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص.84

[3] – نبيل دحماني، الهم الحضاري و النزوع إلى الجذولر، في رواية الفراشلات والغيلان، للأديب عز الدين جلاوجي نقلا عن عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دراسات في روايات، ص.441

تقتل من أجل زعزعة وطنية وهوية الإنسان، الّذي يحن إليها كلما ابتعد عن جذورها، تعيده إليها إمارتها الّتي تظلل وجوده أينما ارتحل.

9- المحكي التاريخي وصورة النص الروائي المؤرخ بين الجمالية والخيال في رواية (العشق المقدنس):

تعدُ الدلالة التاريخية في الخطاب الروائي، موسوعة زمنية تكتسب أحداثا متوارية خلف رمزيتها، الّتي تتسع في منحنى من التفويضات الدلالية، وما تسهم بالارتباط الدائم بين الإنسان وماضيه والعلائق الّتي تتركب من ذلك، ورواية (العشق المقدنس) للروائي (عز الدين جلاوجي) من الروايات الّتي تنطوي على محكي تاريخي بالمخيل الإنساني، عن الدولة الرستمية من (776_909) وهي من سلالة الإباضية مقرها تيهرت (تيارت) حاليا، مؤسِّسها (عبد الرحمن بن رستم)، وقد توسع نفوذهم في وسط الجزائر بإمارة ابنه عبد الوهاب، ولما اشتد بؤس الجيوش الفاطمية بقيادة أبي عبد الله الشيعي داعية الفاطميين في سنة 296هـ استولوا على تيهرت، وانتقل الرستميون إلى ورقلة (واد مزاب)، وفي الفترة التاريخية انتشرت الّتي حكمت يتنقل النص كسياق زمني بين الأحداث ليولج هروب عشيقين للزواج في رتابة واستقرار يرتحلان بين أفنية الزمنية، ويقتصان من وجودهما الفكر الشائع، والمعتقدات السائدة، والاختلافات والمتغيرات كانعكاس لحركة تتماثل ورحلة تتأرجح بين أمكنة ترصد آثار الدولة الرستمية باستمرارية عشق يحمل جانبين (مقدس ومدنس) بتحديد السرد التخييلي بالرواية تشير مما تقدم ذكره – الأسئلة بين الثنائيات الرواية والتاريخ (ما حدث) وراهن الكاتب والكتابة (ما يحدث)، وعن اللّغة والمخيلة(كيف سيحدث؟) وبذلك تمضي الأسئلة إلى أسرار التخييل الروائي والقوانين الخاصة بهذا السرد« عندما يعود الصيادون يعقدون حلقات

حول نار تضيء الليل، ويروون ما جرى معهم في رحلة الصيد(...)، فيطلق الصياد العنان لخياله، فيختلق أشياء وأشياء تنتزع الدهشة من المستمعين، وتجعلهم شاخصي الأبصار، متشوقين لمعرفة ما يعرفون فإن صادف وعرفوا ما سوف يقوله الراوي، انقضوا عليه وأكلوه، وقد يعفون عنه لا لشيء إلا لأنهم يريدون أن يستمعوا إليه في الليلة التالية، فإن فشل قتلوه وأكلوه»[1] ويتعلق بتفاعل صدقه وكذبه، تزييفه وحقائقه، مرجعيته ولذته ولعبه وعملية تصميمه، وتمضي التجربة عند الروائي(عز الدين جلاوجي) كنوع مختلف للذة والمتعة، ومع كل رواية ينهض أو يتقوض أو يغمض أو يتعقد أو ينجلي أو يتبسّط سرٌّ أو أكثر من أسرار التخييل الروائي الجلاوجي المثمر بالنتاج والناتج الجمالي.

9-1- شعرية التفاصيل في ثلاثية التفكيك والتركيب والتأريخ في الرواية (العشق المقدنس)

تمارس التفكيك(Déconstruction) حركة قرائية في إعادة بناء، وتفكيك نظام لتشكيل النص، بموجب ما يتخفى خلف خطاباته « يعمل بوصفه طريقة معينة لقراءة النصوص، أو بالأحرى إعادة قراءة الخطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا لغويا أساسيا، بالنسبة لبنيته الخاصة الّتي تمتلك وحدة عضوية أو نواة ذات مدلول

[1]- حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002،ص. 5، 6.

قابل للشرح»[1] منبعثة من الفكر (فريدريك نتشيه) riedrich Nietzsche القائل أنه« ليس هناك معنى في ذاته بل كل معنى هو توليفة من المعاني (المقالة الثانية، الفقرة 13)»[2] وتدليلا لتوجيه الحركة الخطابية في السرد نحو ما يعيد إدماجها كدلالة لاحقة تكشف عن طي النص لمعنى أعمق يضم مجموعة من المعاني، تفهرس مجال التفكير وتدبر في مخلفاته، ومحققاته.

التفكيكية تعيد بناء قيم معطيات الكتابة حين تتجاوز« منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله إلى ما يستبعده ويتناساه، إنّه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات، من هنا يشكّل التفكيك إستراتيجية الّذين يريدون التحرُّر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى، أو ديكتاتورية الحقيقة »[3] تمثل هذه الإستراتيجية حرية استقرار استقرائي في الخطاب الدّال، وانتقال حُرٍ عبر مسالكه نحو حقيقة الأشياء ومنطقها، حيث تترسّب « قراءة تُزيح مفردة حقيقية من مركز الصدارة وتنزلها من عرشها، الّذي تخلّع من فرط التسبيح بحمدها لدى عشاقها من الفلاسفة والمنظرين »[4] المركز الّذي نتوخى إرجاءه لتعمق أكثر في مرجعية التاريخ ومنهجية المؤلف في رواية

---

[1] – بسام قطوس، استرتيجيات القراءة التأصيل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة، ودار الكندي، عمان، ط/1، 1998م، ص, 19

[2] – فريديرتش نيتشه، جينالوجيا الأخلاق، تر فتحي المسكيني،وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، المركز الوطني لترجمة دار سيناتر، تونس، ط/1، 2010م، ص.14

[3] – علي حرب، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط/2، 2000، ص. 20

[4] – علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيكية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، دار فارس، عمان، ط/ 1، 2005 م، ص.10

(العشق المقدنس) الّتي أسهمت في تحقيق روافد زمنية تمنهِج قراءة النص من خلفيات جمالية، وفي نفس الوقت مفخخة بالمعاني والمقاصد.

يرسم المؤلف تفاصيل تترك القارئ مرتبطا بدوام زمنين متعالقين حيث يذكر الكاتب مكانا تاريخيا (جبل سفوجج) الّذي تبلورت عنه حادثة مهمة، وحدث مركب في الرواية اتجه إليها (عبد الرحمن بن رستم) وقد ناوأته الشُكُوك حول المكوث، لكن في الرواية ظهور واختفاء بين مسالك النص التاريخي وبواطن النص الإبداعي، وسؤال دائم عن دواعي الكاتب في توثيق الحوارية بين واجهة إنسانية لزمنين يتأرجحان بين معطى الماضي وأفق المستقبل، وكيفية ارتباط الكتابة بمنحى تأريخي لكن بوجهة نظر السارد كما سنرى« لقد عاقبهم الله على جبل سفوجج بالجدري كما أرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل. رفع فيه الإمام عبد الرحمن بن رستم رأسه ثم واصل وهويمد بصره بعيدا:

– أود اللحظة أن أقدم إليكم وفد إخواننا من إباضة العراق وتلفت الجميع خلفهم حيث نظر الإمام وعبر ممرّ واسع أقبل كهل أزعر اللحية، اندفع بحماس حتّى جلس بجوار الإمام بعد أن ألقى السلام، وتعلّقت به العيون وقد زغردت عليها الفرحة »[1]وانتقلت كمؤشر يضبط نوعا ما زمنا تاريخيا باختلاف تصوير المواقف، وتعزيز معالم تخطيطية لابتكار ما سينبلج من قوام الحكي،« من المؤكد أن ذاتية الفنان تعني الإنسان بذاته (الذات) والمبدع (الفنان) والإنسان بذاته لا يستطيع أن يعيش خارج معاناته التاريخية والإنسانية، وليس بإمكانه أن يقبع بعيدا عن الحياة، أن ينحر وجوده بل إنه

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى،سطيف، الجزائر، ط/2، 2016، ص.12

كإنسان يمارس النظر إلى جوهر الأشياء وأشكالها يبقى مرتبطا بعالم معيَّن وبظروف اجتماعية، وأخلاقية معيَّنة»[1] وهذه الذاتية تجعل التاريخ ينقل بملء إرادته، وفي بؤرة نظر معينة تستلزم الموقع الّذي يؤطره الكاتب فنيا، ويتخذه كمواقف تعزز الأحداث وتستطيع دعم رؤيته لها من خلالها، فاختيار الدولة الرستمية لم يكن عبثا، أو تنضيدا استقرائيّا لفترة زمنيّة معيّنة، بل حقيقة تسامر وجود قضية عاشقين (عمار/نجلاء) لكن الدنس تمخّض في مسار الخطاب، والتّضاد مؤشِّر دائم يمرِّر عليه المؤلف مقصديته، ويحقِّق ركون القارئ على زاوية الملاحظة والتوتر، في إيجاد الحقائق، فتهتزّ المناظر، وتتقاطع الزوايا، ويصبح المؤرخ صالحا للدلالة على تصارع طائفي بين الشيعة والسنة والوهابيين والإباضيين على الحكم، فالْتحم النقيضان عشق/ دنس، سعادة/فزع، حروب/سلام، فتتأرجح التراكيب بين تصاعد ونزول، وأحيانا يتواجد المتلقي مسعفا يعيد اللحظة الّتي مرت، ويستعيد فهمه لما سيكون أو ما لا يتوقع أن يكون، لكنها مؤشرات جعلها المؤلف محدثة تتجاوز أي متوقع فالاستسلام للقراءة مرهون دوما بنص (عز الدين جلاوجي).

أمّا في التّاريخ المدَّون نجد نفس الملابسات، حتّى أنها تتجاور في خطابات كثيرة، وتؤسِّس راهناً بين واقعين، فهل استعمال الحوادث التاريخية مناخًا خصبًا لاستيلاء قناعات القارئ بالنص؟ كيف يستلهم من التاريخ مزايا النص وأفكاره؟ هل يلعب التأريخ دور الإيهام أم تدجيج اللّغة بالواقع والخيال؟ ما هو التفكيك المقصود بين تجريد الزمن الماضوي، ونفاذ حركة التركيب النصي؟ ما يتخلل (تاريخ الجزائر القديم) توافق إبداعي لنص مؤلِّف الرواية «

[1] – عفيف البهنسي، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، ص.17،18

ولما كان عبد الرحمن في قابس بَلَغَتْهُ وفاة أبي الخطاب(..) نزل عبد الرحمن بجبل سوفجج ولا نعرف جبلا بهذا الإسم، ولكن لا بد أن يكون بنواحي تيهرت (..) وذاع خبر نزوله في بهذا الجبل فقصده ابن الأشعث في جيش عظيم، ونزل بسفحه وخندق على معسكره وحاصر الجبل زمناً فامتنع عليه وطال المقام، استشار أركان حربه، فبعضهم أشار بالمقام حتّى يفتح الجبل وبعضهم أشار بالإقلاع عودة للقيروان فأقلع عن الحصار لما رأى من مناعة الجبل واختلاف كلمة أصحابه وبقي عبد الرحمن في الجبل وقصده الإباضية هناك من كل مكان في جبل نفوسة في طرابلس، ولمّا كثر جمعُه خرج من حصن الجبال حصن الرجال، وفكّر هو وأصحابه في تأسيس مدينة تكون رمزا لاستقلالهم وحصنا يمتنعون به (..) فأنشأوا مدينة تيهرت »[1] (تيهرت) لم يكن المكان الوحيد لانبساط الأحداث، حيث يتحوّل البُطلان إلى جاسوسين في خضمّ الصراعات، وهكذا يكون الكاتب قد حقَّق نوعا من الغاية في توزيع الأزمنة، وتنويع الخطاب بين ما يثير ضجة المتلقي لاستئناف رؤية متجددة.

يكتنزُ المؤلِّف صُوراً للأمكنة الّتي تُثِيرُ حقائق مؤرِّخة لمكتبة (المعصومة) وعلاقتها بسير الحكي، وتسير الخطاب حيث يصفها « كان مدخل (المعصومة) قد تغير كثيرا اكتنفته أشجار من كل جانب أقيمت تحتها كَراسٍ خشبيّةٌ، يظهرُ أنّها تتّخذ لراحة طالبي العلم، واتّخذ لها باب عملاق من خشب زخرف بالنحاس»[2] وتسمية المكان له صلة أعمق بشخصية تناوئ

---

[1] – مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دار الغرب الإسلامي، لبنان، ج/2، 1406هـ، 1986م، ص.64-65

[2] – عز الدين جلاوجي ، العشق المقدنس، دار المنتهى، الجزائر، ط/2، 2016م، ص.147

ذكرها في مصاف الكتب باختلاف مرجعيتها الدينية والمذهبية حيث تكون « السيّدة فاطمة بنت الإمام موسى الكاظم عليه السّلام، وهي أخت الإمام الرضا عليه السّلام لأمّه، كما يذكر الطبريّ الإماميّ، وهي المرأة الجليلة (تُكْتَم)، والّتي كانت لها قصّة في اقترانها بالإمام الكاظم سلام الله عليه، وقد عُرفت هذه السيّدة المكرَّمة بعقلها ودينها وإعظامها لمولاتها حميدة المصفّاة أمّ الإمام الكاظم عليه السّلام فضلاً عن إجلالها لأهل البيت النبويّ.»[1] ليس سهلا إدراج ملمح تاريخي دون العودة لزمن مضى، وانقضى لكن السارد يريد أن يفتك من الماضي صورا للحاضر، ويدمج خطورة التحزب والمذاهب، والفرق، والاختلاف، في المجتمع، وأن يزج جزئيات من التاريخ ويركب صرح الحكي، وهو بتقنية النفاذ نحو ما يفكّك النص السردي من المؤرخ، ويعيد فهم المعاني من جديد، يورد صور الخلاف في الرواية « كنا داخل المكتبة نتابع المشهد عبر شرفة كبيرة لم يكفّ العميد عن شرح أسباب الصراع »[2] تتبعث جلبة التأزم الفكري، والعقد والتشدد المعتم الخالي من سنن الحياة والتعايش، بين المقدس والمدنس وكل فرقة ترى قداستها بغريزة أصولها ومنابت جذورها، وهي في نفس الوقت تسعى لدنس البقاء والخلود على حساب دماء تزهق من أجل الاستمرار كالعرق الخصب عبر الزمن.

كما نتأمل شخصيات متعددة في التاريخ الإنساني ترتبط ارتباطا وثيقا بالمذهب الشيعي وفترة بلوغه مآربه في مدونة النص وهو يتسلل مستأنسا حدثا

[1]– http://www.wikalah.net/articles/2003/6/masumah.htm

[2] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس،ط/2، ص.156

آخر بسؤال « هل صحيح أن عبد الله الشيعي[1] يزحف بجيشه للمدينة »[2] وهذه الشخصية الّتي نالت حظوتها في تغير الأفكار ونسخ الأنصار التابعين لها، تشمِّر عن واقع جديد وهو ليس وجود (الشيعة) فقط وإنما خوف الآخر من اتّساع سلطانهم وبذلك فقدان ملكهم وسلطتهم، ومساحة إمارتهم حيث تورد بعض المأثورات التاريخيّة أن « اتسع نطاق أبي عبد الله الشيعي وتكاثر عدد أنصاره وشيعته وإن كان الأمير إبراهيم بن أحمد بن الأغلب قد أنصت بالأمس إلى رأي عامله في مدينة « ميلة» الّذي هوّن له أمر أبي عبد الله إلاّ أنّه اليوم أدرك خطورة الموقف حيث توتر أنباء اتساع دعوة أبي عبد الله »[3] من اللافت أن يكون الصراع مخافة سيطرة فرقة عن أخرى ليس حماية حضارة أو معتقد، وإنّما العُثور على منهج، ومرجعية لتأسيس سلطة تحقِّق النفوذ.

وفي عرض هذه الآفاق المستقبلية من خلال الماضي، تتدرج المؤامرات خلف بعضها وتتكاثف لتجزر مجموعة بأخرى، وتطيح حكما بآخر دون الإحساس بقيمة الإنسان الّتي يسعى السارد لبلوغ مآربها « ثم تعرض أبوعبد الله إلى مؤامرة خطيرة ينسبها المقريزي إلى حقد قبائل البربر على بني سكتان الّذين احتضنوا عبد الله واشترك في هذه المؤامرة ولاة ميلة وسطيف وبلزمة، وبعض رؤساء القبائل واضطر أبوعبد الله للاختفاء »[4] يكتنف التاريخ

---

[1] – أبو عبد الله الشيعي (الوفاة 298هـ . 911م) الحسين بن محمد بن زكريا، أبو عبد الله، المعروف بالشيعي ويلقب بالمعلم

[2] – عز الدين جلاوجي العشق المقدنس، ط/2، ص.154

[3] – علي حُسنى الخربوطلي، أبو عبد الله الشيعي، مؤسس الدولة الفاطمية، 1982،(ttp://www.muhammadanism.org/Arabic/default.htm)(PDF)ص. 41

[4] – المرجع نفسه، ص.42

أزمات تتكرر حاضرا، وتعيد نفسها بنموذج يعيد نسج اختلال في مشاج المجتمع والاقتصاد والثقافة والدين وكل ما يحيط بقيم الوجود الإنساني، حيث لا تزال حريات الشعوب لم تتحقق طالما ينهش الصراع عمق الشعب الواحد، والدولة المتوحدة دينا ولغة وعقيدة، ثم يبيّن أن تخلّف الشُّعوب في انشغالها بدنس التّفرّق والتّشدّد، ويسعى في روايته لخلق وهم (الطائر العجيب) « لو لم يطوح بنا الطائر كل هذه الآفاق لما وصلنا إلى كل هذه العفونة »[1] الّذي يرمز للأمل عند العاشقين وهما يتبعان مكان تواجده مستمريْن مع الأحداث، طالما لا يوجد حقيقة للحدّ من التّشتّت والاختلاف، يتأتى للكاتب اختلاق ظهور كائن عجيب، يبذر أملا لأحلام التَّوحد، والتّماسك، وتجاوز الأحقاد الّتي مر عليها زمن وولّى.

صورة التاريخ تتكشف من خلال تهيئة الكاتب كل عوامل الارتباط الزمني، بالوصف المستمر حيث لا يحدث الاختلال بين الماضي والحاضر « فإن الرواية لابدّ لها أثناء عملية تشكّلها، من استثمار محوري السرد والوصف، لأنّ كُلاّ منهما يقدِّم وظيفة، تتضافر مع الأخرى، لتشكِّلا في النهاية العالم الممكن للرواية »[2] ويذكر آلات عصرية كالسيارة والهاتف والمذياع ...، ما يشير لتأهب مستمر للمتلقي في استيعاب أزمنة مختلفة في صورة واحدة يجمعها الوصف التقني للخطاب.

إنّ الكاتب وهو يمارس وعيا تاريخيا يفكّك النص تفكيكا ممنهجا، ويركبه في الثغرات التاريخية لتثبيت المعنى وتعدّد الدلالة، ولعلّ اللّغة خيط

---

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص. 156

[2] – عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار العربية ناشرون،بيروت لبنان، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط/1، 1430هـ،2009م، ص.42

رفيع ومتقن في جذب الأزمنة وانصهارها في زمن التلقي كوعاء واحد يحقِّق الوحدة والتّميّز « إنّ هذه الأشياء والأمكنة والشخصيات، تتطلب كي تكتسي خصوصيتها لغة متميزة تنصبّ على ما هو خاصّ ومميّز، أي أنها تتطلب لغة وصفية، ووفق هذا المعنى، يكون السرد منصبّا على كلّ ما هو حركي في الزمن »[1] والحركة هي دوام الخطاب في شحن طاقة المرئي، والمفكك جاهزا للتركيب في أي وقت؛ لأن الموصوف حقّق جوانب الملاءمة في خضمّ اختلاف زمني ترتع الحركة مواتية للحدث والمعنى معا، وكذلك النص يؤرخ لشخصيات (عبد الرحمن بن رستم) مؤسِّس الدولة الرستمية (بكر بن حماد) شاعر، (شعيب المصري)عضو منظمة *[2]، (عبد الوهاب) مؤسس (أبو بكر بن أفلح) مؤسس، (أبو يقظان) مؤسس، تتباين الشخصيات بين ما يمس الدولة الرستمية والحاضر الراهن.

9-2- الاحتباس الجمالي في المتعدد اللغوي:

ترتقي اللّغة في النص السردي في تجربة (عز الدين جلاوجي)، في حالة تبليغ محقّق سيكون من خلال الرواية، « بتنا نمسد وجه الليل الكالح، نخضب لحيته الدامسة، نخوض لُجَجه الزنجية، نتراذذ عليه حبات من بياض القلوب، ننسج من نهاره، رداءً من خُيوط الشمس، نزعج سبات العصافير، ندغدغ أخمص الشمس، نمسح عن خد البراعم وحشية الصقيع»[3]

---

[1] – **المرجع نفسه، ص.42**

[2] – **شعيب المصري : القاضي الشرعي في تنظيم النصرة اغتيل في مدينة أعزاز شمالي غرب حلب، وتشير أصابع الإتهام "لداعش"**

[3]–**عز الديمن جلاوجي، العشق المقدنس، فاتحة الرواية.**

الحركة الّتي نلمسها في الرواية رشفة لغوية تمزج هواجس الذات وهندسة الإيحاءات الّتي تنطوي في خلفية النص، الرواية العربية هي تسخير لتلاعب لغوي وجرد للمترادفات والإيحاء الحرفي، تمنح للقارئ عراقة هذه اللّغة وسحرها، وإنْ كان للقرآن الكريم إعجاز فهو إعجاز لغوي قبل أي شيء، فلن نمسّ قداسته بالْتِماسنا مكانة النص الروائي لكن يمكننا القول إنّ اللّغة المخضبة تأسر أنفاس القارئ في أوّل وهلة فهي لا تكون عتبة نصية بقدر ما هي تهيئة مكانة للمؤلف وإمكاناته في التأليف، هي سيرة ذاتية يمنحها الكاتب مُسهِبًا في القول، وهي ارتكاز لمعطى فني فإن كان هناك تسمية فلتكن فتح شهية القارئ لمقبلات لغوية سيجد مقصدية الكاتب من خلال اختياره لمستوى معين يتخذ من الجمالية مركز دائرة الحكي، لكن هل يمكن اعتبار الفاتحة النصية نصا موازيا بكل القدرات الإحداثية الّتي تعيش التحويلات البسيطة والمركبة ؟ هل يرصد الحديث عن أهبة حدثية مغايرة، هل هي ذاتها جدلية النص السردي؟ إذا سلّمنا بالكثير من المسميات فإننا نرتقب شوطا مُهِمّا من التفسير الميتالغوي لنقدنا الحالي في ظل قراءتنا الآنية، فالتجربة الّتي يسقطها الكاتب في استهلاله للرواية هو تلبيس القارئ رغبة القراءة، فالفاتحة هي أكثر من استهلال، تترجم ترابطا لأحداث لاحقة، لكنه غير واضح ومبهم وهذا هو سرُّ الراوي في تجهيز لغة احتباسية تحتجز طاقة هائلة ومختصرة ومقننة « هي الأزمان تَعْبُر أمواجا من سراب، تغشانا بالبلاهة تَسْخَر منّا، تحصد من أحداقنا حُزم الضوء، تزرعها بساتين للملح الأجاج.

من أي العيون سنعرج ولا عيون ؟؟

في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف؟

ونبيت نصخف الخواء اللعين:

أيتها النجمات الكفيفات اتّقدي كفاك هذا الخنوس

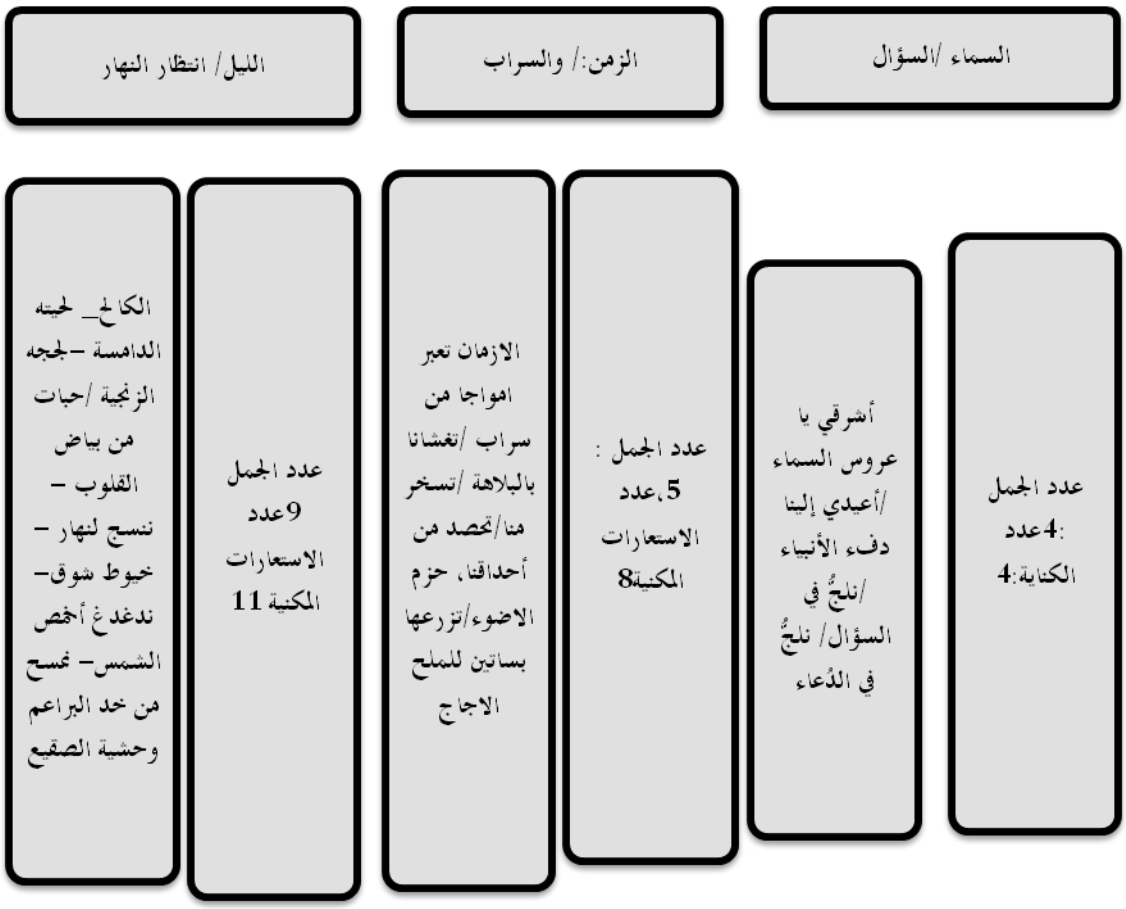
أيها البدر الأخرس ... تبسَّم كم قتلَنا هذا العبوس

أشرقي يا عروس السماء

أعيدي إلينا دفء الأنبياء

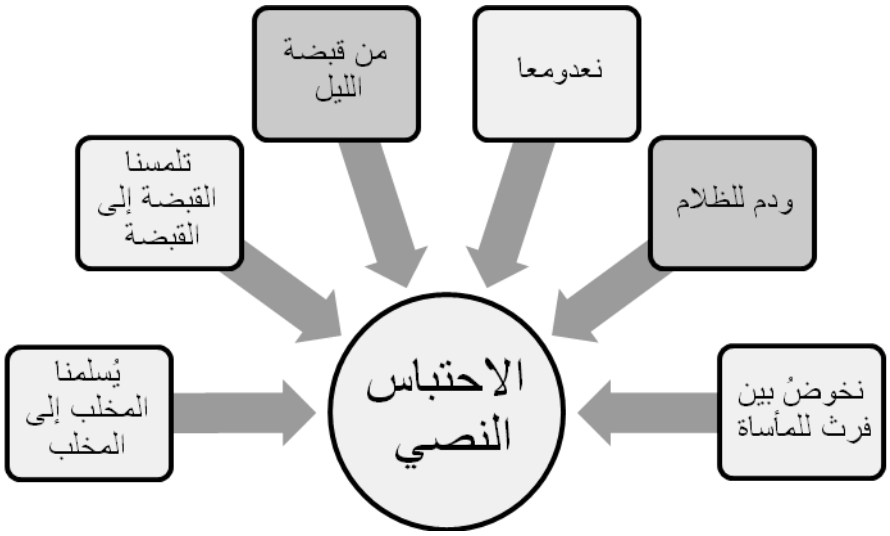
نَلِجُّ في السُؤال

مُدي هبتي يدا نَخض في الدروب الكئيبة، مديها نطوها العقبات الكأداء..»[1]



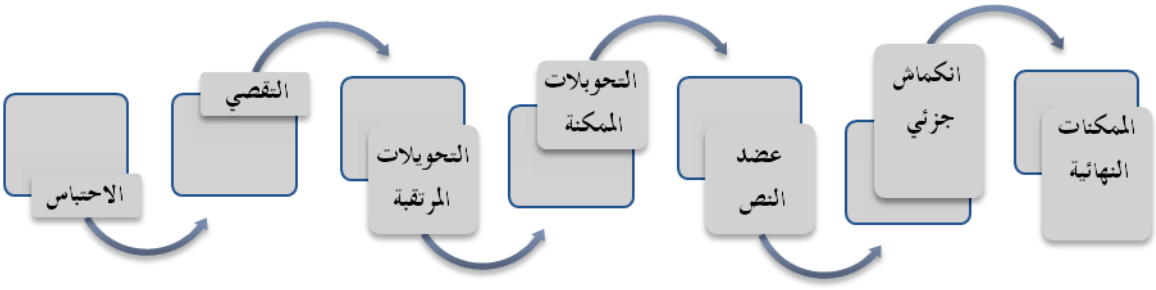
[1]–عز الدي جلاوجي، العشق المقدنس، الفاتحة

إنّ التَّضخُم الفعلي للمجازات مقارنة بالسرد بما يجعل للفاتحة اقترانا بوظيفة الاحتباس كزخم قويّ لمكوّنات استطيقية تجميلية للغة أدبية ولسانية تواصلية « فالحدث اللساني هو ما أكسب العمل القصصي صفة الديمومة والاستمرارية، ومكّن المبدع من تشكيل المادة السّرديّة وتطويعها بالشّكل الّذي يتناسب والمادة الحكائيّة، والمواءمة للفعل الاجتماعي الّذي يشكل هو بدوره الفعل القصصي؛ لأن فعل اللّغة، هو الّذي يعمل لتغيير فعل موضوع القصة أو الحكاية»[1] تستمد طاقة واسعة من عملية التخييل والتخيّل، حيث يبقى النص هنا يتراكم بظاهرة تزداد غرابة وتزداد طلبا للانبعاث في مناخ مرتقب داخل النص، فالقارئ هنا قارٌّ في لوحة يودُّ تفسير هذا الكمّ الاحتباسي الغريب، المبهم والمتلاشي في أدغال من الخيال المتّسع الّتي تُكسبه اللّغة عبقرية الأداء في شحن المجاز، واكتساب رداء من الغموض الجميل المحبب فالقارئ يشرئب من اللّغة عبوره لمنافذ قدرة الكاتب، ومكانة النص، وخصوبة المُنجز في فتق الخيال:



[1] **Jean Piere Faye: La Raison Narrative. Langage de la literie critique de léconomie narrative. Ed Balland. Paris 1990. P 429.**

تدور نفس الأمور الاحتباسية في تغلغل واجهة النص، وخلْط المتفتق في السرد الروائي، هو انقباض للحدث السردي فلا زمن ولا مكان سوى اللّغة الإبداعية ومؤهلات التخيل في برمجة جسد زئبقي يومه المتلقي بالحاجة الملحة للتقدم نحو ارتداد آخر يجعله يفسِّر سبب الاحتباس النصي ما ندعوه في نقدنا وقراءتنا المعاصرة فاتحة نصية، فما نجده أكبر من هذه التسمية هو جسد غريب يتسع لكمٍّ نصيٍّ لوافد من الدلالات، وقدرة التخيّل والتلاعب العجيب باللّغة، ما يجعل القارئ يلقي بنفسه داخل الأحداث مباشرة حين يحتبس بين مجاز تخيّلي وملء استعاري وتوظيف لغوي خلف طي الليل والسؤال والبحث .. والمبهم المُتَعمد يكتنف الاختلال الّذي يحدثه في نفسية الآخر، باكتشاف بواعث الظلام واختلاط الرؤية.. هذا التوازن الّذي يعبث به الراوي من أجل تحقيق الولوج الموالي داخل النص الروائي فما يلج الرواية قدّرناه بالاحتباس النصي تقديرا بالاختلال الكبير الّذي يبعثه السارد للبحث عن توازن بين قوة اللّغة وبراعتها وبين سردية النص وتسيره للأحداث بانسجام وتناسق مرتقب فإذا التمسنا مسار الرواية نجد ما يلي:



يمكن تأهيل بعض الرؤى في ترقُّب كيان النص بواقعه العربي مما تجني اللّغة تفوقها الهائل في إنتاج تجربة مفارقة للقراءات، « الشيء المثالي

في الحضارة ليس التوحيد الكامل لكل الناس ولكل البلدان، ولكن الاحتفاظ بالاختلاف كلّه ضمن مجموع منسجم »[1] ومن ذلك إعادة النظر في تسير جوانب البحث لتقديم الرواية العربية في أفقها المتمكن من خلال تجارب لمؤلفين بارزين كـ (عز الدين جلاوجي) الّذي يمثل الوعي المستقل تميزا وفنّا وقدرة تخيُّل، ترصد لنا واجهة لفن عربي متمدن بفكر مطلق ولغة حبلى بالترسبات التخيلية.

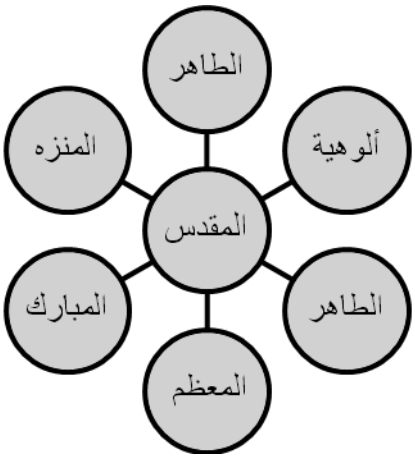
3-9 المعنونة السردية بين واقعية الخيال وخيال التوقع:

تمكّنت رواية(العشق المقدنس) توليف رؤية مزدوجة بين (المقدس والمدنس) ترقب لانعكاس بين الشكلين في تركيب المعنونة السردية لتفيض بالدلالات بين النقيض والنقيض، « إن بعض الّذين يكتبون عن الأدب، ويصنعون حوله الجدل والمناظرة »[2] فمجال الكتابة يقتضي دفع الاستغراب والتأمل المهيمن والعازل بدلالاته الخاصة، والمتبلور في صورة من العناصر وينطبق الخيال في جزئياته كالضوء الّذي يشتت إشعاعاته في مركز ما لكنه يتّحد في المخصّصة الحسية للتلقي كوحدة تثير حولها القراءات، فهل يرتبط المقدس بالطهر إذا كان نقيضا للدنس أم أن المقدَّس هو سلسة هذه الاحتمالات:

---

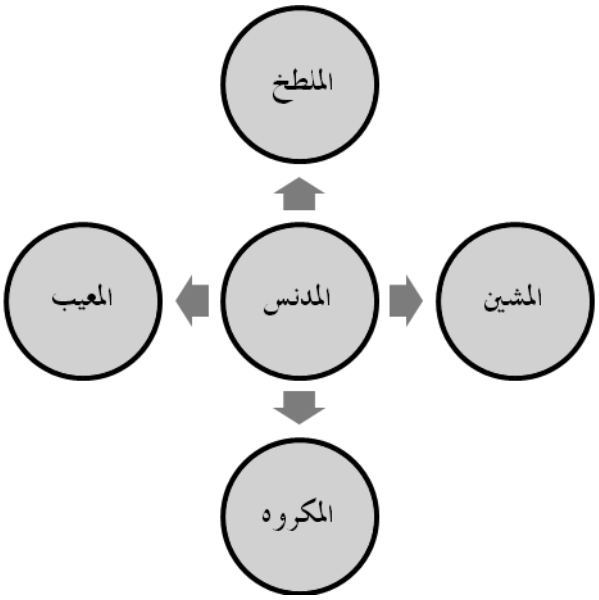
[1] دانييل – هنري باجو الأدب العام والمقارن ترجمة : غسان السيد من منشورات اتحاد الكتاب العرب،المغرب، 1997، ص 45

[2] – مصطفى ناصف، اللغة والمعرفة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة العدد،193،المجلس الوطني للثقافة والآداب، الصفاة، الكويت 1990م،ص .288



يظهر المؤلف (عز الدين جلاوجي) قُدرة على توظيف مُصطلح جديد في بؤرة من التوتر الّتي تقرع الحدس وتتسع الرغبة من أجل التَّوغل داخل البنى العميقة داخل فتق المغلق والانصهار المنتج للمفسر والإيلاج دخل عبوة المسرود وكأن خلية العمل تعيد بناء نفسها وتجديد خلاياها وتكوين رؤى محايدة لكنها تتفق على قيم عامة وهي أنّ المُقدَّس يختلط بالمدنَّس في عنونة حجم سردي سيلقى ارتدادا مباشراً ومرتفعَ الوتيرة.

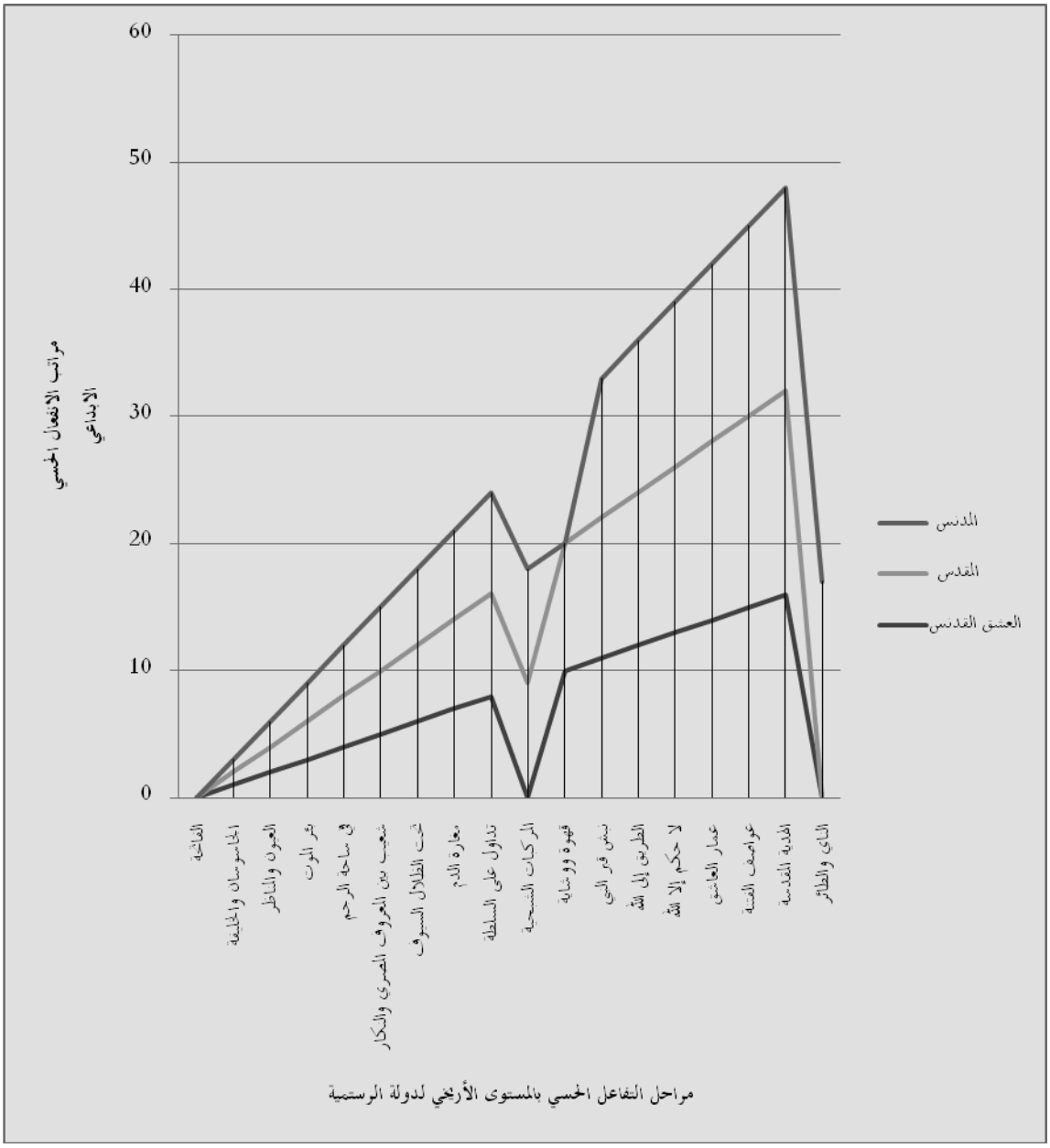
يمتثل المدنس لمتتاليات أيضا تتآلف في المعنى لكن ما يسقط في مهب السرد ليشتد البدايات الأولى في معاينة هذه الغرابة وتشفير المتن في اكتساب سلطته على تفنيد المعارف واتساع البحث واللهث خلف أسرار المختزل والمتواري:



ولعل الكتابة هي شحنة من الطاقة التصاعدية المغيرة على الرؤية والذهن والتورط في شيفرة تِلْوَ الأخرى، ويكون المؤلف وحدات دالة لمواجهة تحتدم في الموغل، وتبقى قيمة المحكي مرهونا باللّغة وهي تسلك حيوية الالتفاف «إننا نفعل ذلك؛ لأنّنا نريد أن نمسك بنسخة بسيطة من العالم الواقعي ولأننا لا نستطيع تحقيق هذا الحلم الجميل فإننا نهرع إلى العوالم الّتي يقدمها لنا التخييل السردي حيث الحياة مصفاة ومقطرة وخَالية من آليات الضبط والتوجيه »[1] فالكتابة في المدونة السردية، هي انتقاء تلك التجارب الّتي ستسيِّر حركة تفاعلية تخدم التوتر المتوخى، لكن هل هو بِوَتِيرة اصطلاح النماذج الجاهزة ؟ أو اعتباط المقاصد المتعالية لخلق عالم آخر، يحمي المكبوت من النفس، ويدوي في نزق الذاكرة وانطواء الذات فيه، كيف يشحن النص من خلال ما يؤوله الكاتب فيه، وما يتركه من فراغ ينتظر محاولة تأويلية منه؟ ومن يحيل الآخر إلى التأويل؟ هل هو حجم الخبرة من الفهم

[1]– أمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،ط/1، 2005 م،ص .9 _10

الغربـــي للروايـــة وميلادهـــا أم براعـــة التخيـــل فـــي رصـــد أحـــوال القـــارئ، ونوايـــاه واخـــتلاف الرؤيـــة ؟ فـــي النمـــوذج الســـردي الجزائـــري تجربـــة أخـــرى تعـــيش علـــى إيقـــاظ الهمـــم، وبعـــث الـــروح الوطنيـــة الفعالـــة اتخـــاذ دلالاتهـــا مـــن العائـــد العقائـــدي، فهـــل هـــي خلـــق لإيـــديولوجيات ســـائدة فـــي المجتمـــع، خلـــف المـــدهش والمتخفـــي لكنـــه يتـــرك إشـــارة عبـــور لتـــوخي مســـالك أخـــرى لإنعـــاش مـــا ينطـــوي خلـــف الفواصـــل للعناوين الجزئية حسب المنحنى:



9-4 الإطار واللّغة الباليوثية:

الغلاف وقدرة تحديد هوية العمل يُنجز مكانة هامة في إطار الأسئلة الّتي يرتادها المحيط الفني، ورغم تأزم الصراع داخل النص السردي، وتداخل الإطار باللون الأزرق مع الإطار بالحصانيين وهما يلتحمان كالْتِحام المعنونة السردية المهتمة بإضاءة المنظر الداخلي يُشكّل تقنية الفن في العصر الباليوثي[1] حيث يكون التجريد والرمز انعكاسا لحياة داخلية تنبض بلغة النص السردي.

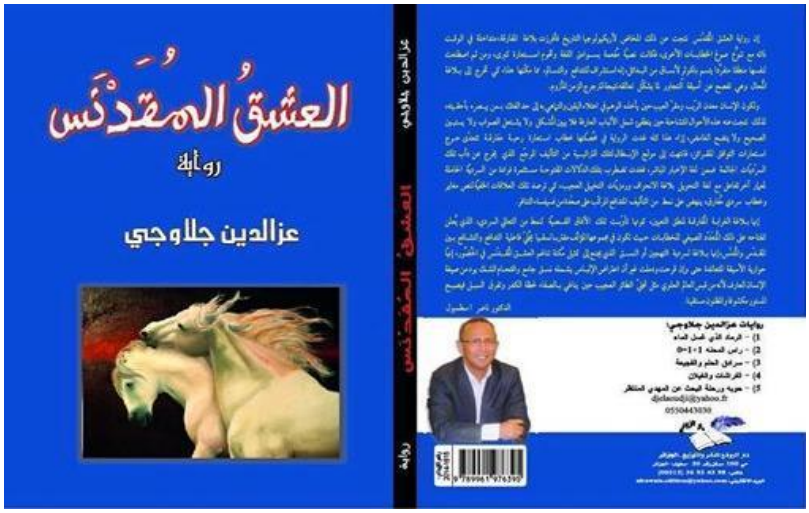
اللون الأزرق:

يمثل اللون الأزرق في غلاف الكتاب حالة روحانية هائمة في السؤال والبحث عن الحقائق العميقة والملتفة، وتنظر لجرأة السؤال ومكاشفة المنطق، وطاقة المؤلف في تحديد هوية العمل من عمق ونفخ في سُورِ الجُمود الفكري، حيث تمد زرقة السماء لوجود جزئيات الضوء بداخلها واللون الأزرق المعدني bleu métallique بدرجة تمد الهدوء الحركي؛ لأن الكاتب استقر في الأفكار الخاطئة بين العشائر الّتيهرتية والاتجاهات الفكرية المستقرة في ضحالة الجهل، وما ينتج من تشتُّت بين الفِرق والطوائف، ولعلَّ مهمة احتواء أفكار كُلّ طائفة تستدعي بحثا أنتروبولوجيا في ثقافة ومرجعية كلِّ مُعتقد، فلابدّ من اللون الأزرق العميق أن يشير إلى بنائية المتن السردي وما تخفيه تلك الأنواع الفكرية الضحلة.

---

[1] **العصر الحجري القديم، ثلاثة أطوار: "حقبة العصر الحجري القديم المبكر" و"حقبة العصر الحجري القديم الأوسط" و "حقبة العصر الحجري القديم المتأخر ."كانت تترك أعمال تجريدية رمزية فوق الجدران تعكس حياة الداخلية للإنسان**

خط المعنونة:



اختار المؤلف خطا بسيطا وكأنه خطُّ يدٍ في كتابة العنوان، ولعلّه يشير لشيئين هما: الخروج من المألوف اللغوي في اختبار مفردة جديدة وهي (المقدنس)، ومن أخرى ما يجوب في نبوءات الرواية بحث تاريخي وميداني في حقائق سادت مجالاً تَعُمُهُ مفارقات تُقيم واقعا للذات عند المؤلف وهو يعيد تشييد هذه الحقائق، بنظرته ويوجه المتلقي للخفايا خلف شخصياته، فشخصية (هبة) الّتي ترافق حبيبها تؤشر إلى العشق الحياتي الّتي تدنسه المواقف المرافقة، والدسائس المفاجئة.

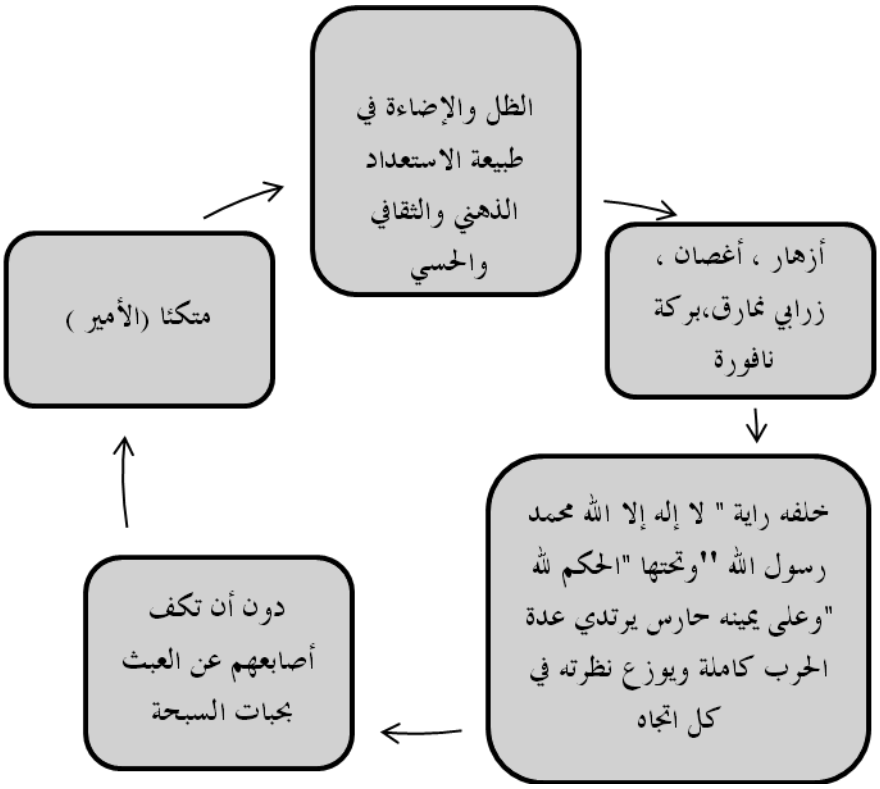
5-9 تبئير اللّغة وتشفير المعنى:

تسيطر اللّغة على مسار الرواية فتكون رغبات الحياة تصنع من التروي فلسفة الإنسان فلا بد من حجر أساس لتفشي الأحداث وتوالي مصير غائب، فهناك نص ذاتي ونص المحكي ونص الاستفزاز والاستدراج، والنص المرآوي، يكتمل النص بوضعيات متعددة لا يمكن النفاذ لقراءة فحوى وجوده إلا بترتيب الموجودات في رواية (العشق المقدنس)« تتصف كل الكتابات بأنها تملك اللّغة المحكية فليست الكتابة أبداً، وسيلة اتصال ولا طريقةً لاحبةً تعبرها مقصدية اللّغة فقط، إنها فوضى تتثال عبر الكلام وتمنحه هذه الحركة المفترسة الّتي تحفظه على حالة وقف تنفيذ أبدية والكتابة على العكس لغة صلدة تعيش على ذاتها وليست مكلّفة أبدا بأن تضفي على ديمومتها منظومة من التوابع المتحركة »[1] تتكاثف المتتالية اللغوية وكأنها تريد أن تعايش زمنين وتنفث بالخطاب التاريخي تخريج السرد الّذي يعتمد التجربة المركبة لتعكس المستوى الضمني في حياة تصويرية تكدس بين مخيلة زمنية حاضرة وتتسع في ذاكرة مشتركة تنشر لغة استفزازية في تغير منطق الموجودات وإعادة تجديد أجُندتها التذكارية (الجاسوسان والخليفة) كانت مرحلة بداية المنفذ الروائي عند (عز الدين جلاوجي) أين يتسع مجال الرقعة الّتي ستتحرك فيها مسار الرواية وهي تكتسي طابع الخيال المبدع وتشتغل على تكثيف وتراكم حجم الإضاءة وحساسية التخيل التشكيلي لمونتاج الحركة الداخلية والخاريجية:

1-الجاسوسان والخليفة:

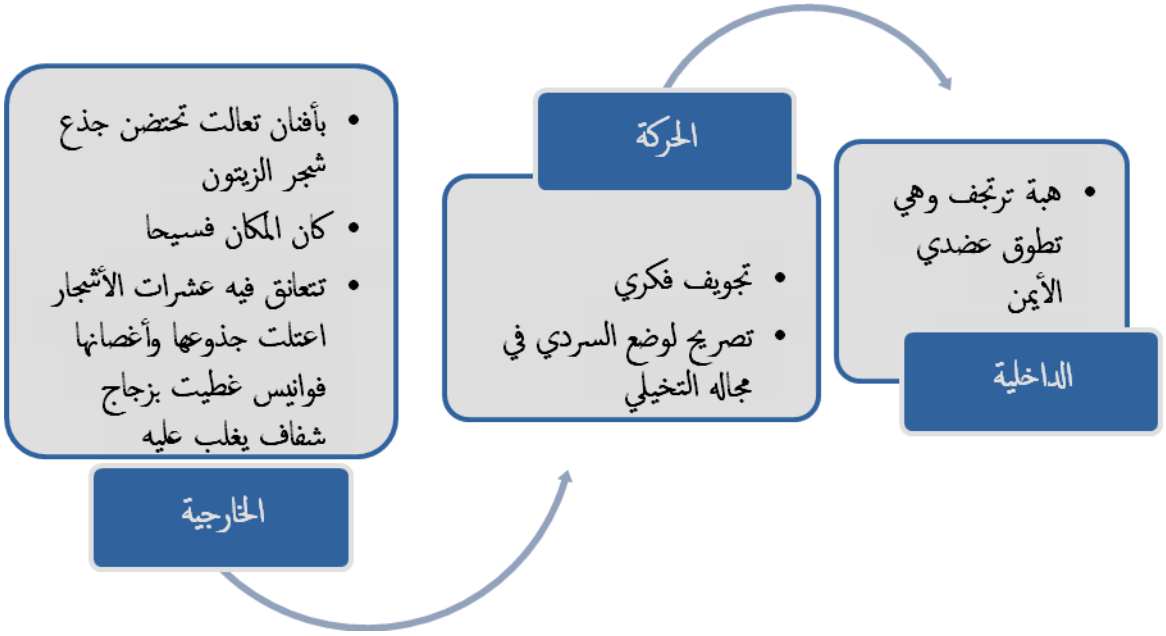
[1]- رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر،تر محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،ط/1، 2002م،ص .27

هي المنظر الأمامي لمختلف التشكيلات الّتي تتم فيها توليف الأحداث، هنا القارئ في دور المؤسس المتخيل لديناميكية تفعيل قضية المشترك الوظيفي للمكان بتفاصيله وللأفعال الحركية، ومن المهم الإشارة إلى أدوات تؤشر لمنحى الرواية في التوسع المكاني والتشكيل اللوني والصوتي للأشياء المخيلة في تحديد هوية العمل وترقُّب المشهد اللاحق:



يقع السجل المكاني في حيز كبير من الفوتوغرافيا الّتي ترسم في ذهن المبدع القارئ منهجية في تصور وتَسيِير الأحداث، الّتي تتيح نافورة من الأزمنة والوقائع المتلازمة مع اختلاف ارتطام المواقف ببعضها إلا أنها تغذي السرد وتحرك ميدانية الإنجاز بتوافق في قوله « ولعل أحدهم يغمز في غيبتنا ويقول ما بال هؤلاء حادوا عن سنة الله ورسوله وصاحبيه أبو بكر وعمر؟ فوالله العظيم ما يسرنا ذلك ولو ملكنا كنوز سليمان بن داود، وصناديق قارون الّتي تنوء بحملها العصبة من أولي القوة من الإنس والجن ولقد منّ الله علينا

فكحل أبصارنا مذ خرجنا إلى هذه الدنيا الفانية »[1] هذا الالتفاف العجيب بين شخصيات دينية لها قداستها وما يعيشه في النص خلايا تختلف وتتفق في المعنى في علاقة قارون بالقوة، وعلاقة هارون عليه السلام بالجن والإنس وكلاهما له توثيق لزمن حاضر ... ليوطد وجوده بعدما اختار (الخروج من الدنيا الفانية) فالمستوى التخيلي للمؤلف يعدو خلف مسافات بعيدة لكنها تترقب القريب بعبقرية تخيلية تنسجها اللّغة الّتي تستحوذ من العقل الباطن وهو نفسه العقل الفعال عند فلاسفة الفن والخيال والبرزخ في التصوف القرائي لمعالم الوجود، والكون العازل لأي عادي ومتفق عليه فينمو خارج المؤثر المترابط بواقع الحياة ليكسر الانغلاق ويتجاوب مع الانفتاح؛ لأنه يودّ كسر رتابة المستهلك.



[1] – عز الدين جلاوجي العشق المقدنس، دار الروائع، الجزائر، 2013م ص .10

أما المستويات النصية فهي كالتالي :

2- العيون والمناظر:

تتمدد المناظر من عمائر الثراء إلى (عمار العاشق) في وسط زخم مكاني يحمل مشاهد الطهر والنقاء والكرم وفسحة من الأمل وبلوغ مرئية حياته الفنية بين الرسم والموسيقى الساحرة، لتنتهي رحلة الصوفي سوق الباعة، أين يشب خلاف بين فريقين الأول يزعمه شاب والثاني شيخ حول وجودية الله وبعد تنازعهما، يَلُوذُ العاشقان بالفرار من الحارس، فيتوارى وجودهما المنتهي إلى صراعات أخرى افترقت بجرحى وموتى بين الخصمين، ومن ثمة نوم

عميق للهاربين بين أفنان الحلم ويقظة الطائر العجيب وطمأنينة الذات في فلوات الكون.

3- بئر الموت:

وصول الحبيبين إلى الجزائر المحروسة جعلت للمكان أفقا جديدا يحمل ملامح السلام، والتفكير في إقامة عرس لتتويج حبهما الفريد والقوي، بعد صعاب التمسك بالأمل والسلام، حتّى يجدا أنفسهما في دولة (أبي علي محمد بن عبد السبط بن علي البوني) وشخصية رئيسهم (أبو البنين المتيجي) وتم سجنهما حتّى يرى المفتي في أمرهما، وبعد اعتراف (هبة) أنها كانت في مملكة (تيهرت) مما زاد غضب الأمير والبحث عن عقاب مستحق لهما كعاشقين، إلا أن (هبة) صرخت حين سجنت في الزنزانة العتيقة حيث عم صوتها معلنة وجود أفعى وباغتت الحارس لتهمّ بالهروب.

4- في ساحة الرجم:

استلقى المنظر الّذي رجمت فيه امرأة أمام مرأى (هبة) الّتي ذعرت من الموقف حيث استدارت إلى عمق الجريمة وبشاعة العقوبة الّتي سنتها الجماعة أمامها، ولدى عفو الأمير لهما كلفهما بالعمل لصالحه للتّجسس على الخوارج كما ادعى في منطقة تيهرت.

5- شعيب بين المعروف المصري والنكار:

يتحدث الكاتب في الرواية بضمير الأنا في شخصية العاشق الّذي يسافر مع حبيبته إلى تيهرت وعلى مشارفها مرت قافلة من الركب ففكرا بالانضمام إليها بعدما غيرا ملابسهما، إلا أن فارسا من القافلة اقترب من معارف المؤلف في شخصية العاشق ليسأله عن الإمارة الّتي يقصدونها وأعلمه

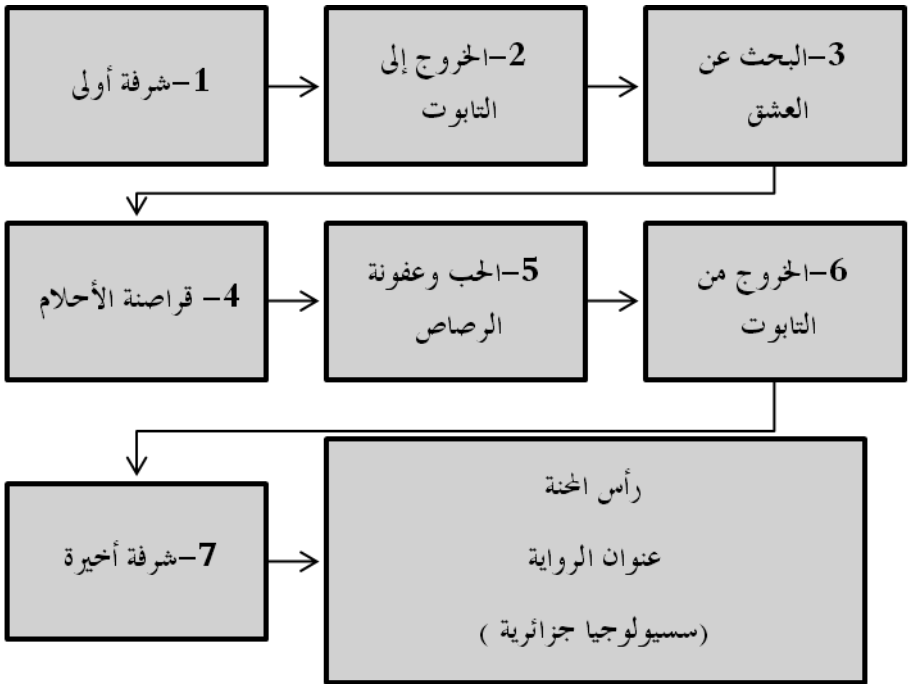
أن هذه الرحلة ليست تجارية بقدر ما هي إبادة لـ(سلالة الملعون عبد الرحمن بن الملجم) وفي صورة من الصراع حدَّد الراوي هوية الوافدين مجموعة المنتقمين (أمويون، عباسيون، أندلسيون، شيعة، مالكيون، بربر) وكأنه يريد أن يشير بواقع النزاع في الفكر العربي منذ بلوغ السياسة غاياتها وفتح فوهة الطمع والعروشية الّتي اختزلت عظمى الحضارات سابقا، وقد تم قتل (عبد الرحمن بن رستم) أين استلم الحكم بعده(عبد الوهاب) وارتوى المكان بتهنئة الولي الجديد منتهيا باتهام العاشقين بالتجسس.

المفارقات الموجودة في الرواية تحمل سجالا إيديولوجيا « فالخطاب الإيديولوجي.. يندمج تماما في صراع سجالي بين الأطروحة ونقيضها الأمر الّذي يسفر عنه تركيب جديد أو إحلال إيديولوجي »[1] وتتوالى الأحداث كمتتاليات للزمن الّذي يحمل تاريخ الدولة الرستمية الممتدة حوالي قرنين وأولى على القارئ أن يكمل سير المغامرة بقراءة الرواية والنفوذ إلى واقع الماضي السحيق المنقطع عن الحاضر، ومن المميز العلم أن العاشقين لم يموتا حتّى بعد قتلهما، وهو ما يدفعنا لقياس الخيال الخلاق في كرزمة المؤلف والقدرة في تحوير الأشياء وملامسة الحقائق بالفن، واللّغة العربية هي في أجود ملامحها عند (عز الدين جلاوجي).

[1] **أحمد حمدي، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، معالم، دار القصبة، الجزائر،2001، ص.44**

10- شعرية السكون والحركة في صورة الرواية (رأس المحنة 1+1=0):

تتنوع التجارب عند (عز الدين جلاوجي) وتتفاوت في جمالياتها كأن الكتابة لديه ألوان حكايا تصنع وجودها وتميزها، رواية (رأس المحنة) الصادرة عن دار هومة سنة2003 لها وقْعٌ في الانكسار الّذي خلفه الاستقلال في تفشي الأخلاقيات السيئة من الانتهازيين والسلطويين، بعد معايشة وطنية بكل معانيها إبان الاستعمار الفرنسي وانقسمت بدورها لوحدات تشكيلية عددها سبعة تلامس الحقائق بالملابسات الخافتة التي تنتهي بتساؤل وحيرة وجهل للحقيقة فينتقل السكون الذي يغطي ويحجب الوقائع التي حدثت ثم تنجلي الحركة لتفضح الأيادي الفاعلة والمتورطة وتتوالى الأحداث كالآتي:



يستهل المؤلف في المقام الأول داخل شرفته يُشير إلى مدى إحساسه العميق بالوطنية والهوية في قوله:

أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن

يا ربيع الشهداء ...

يا جراحاتهم العبقة بالأوسمة ..

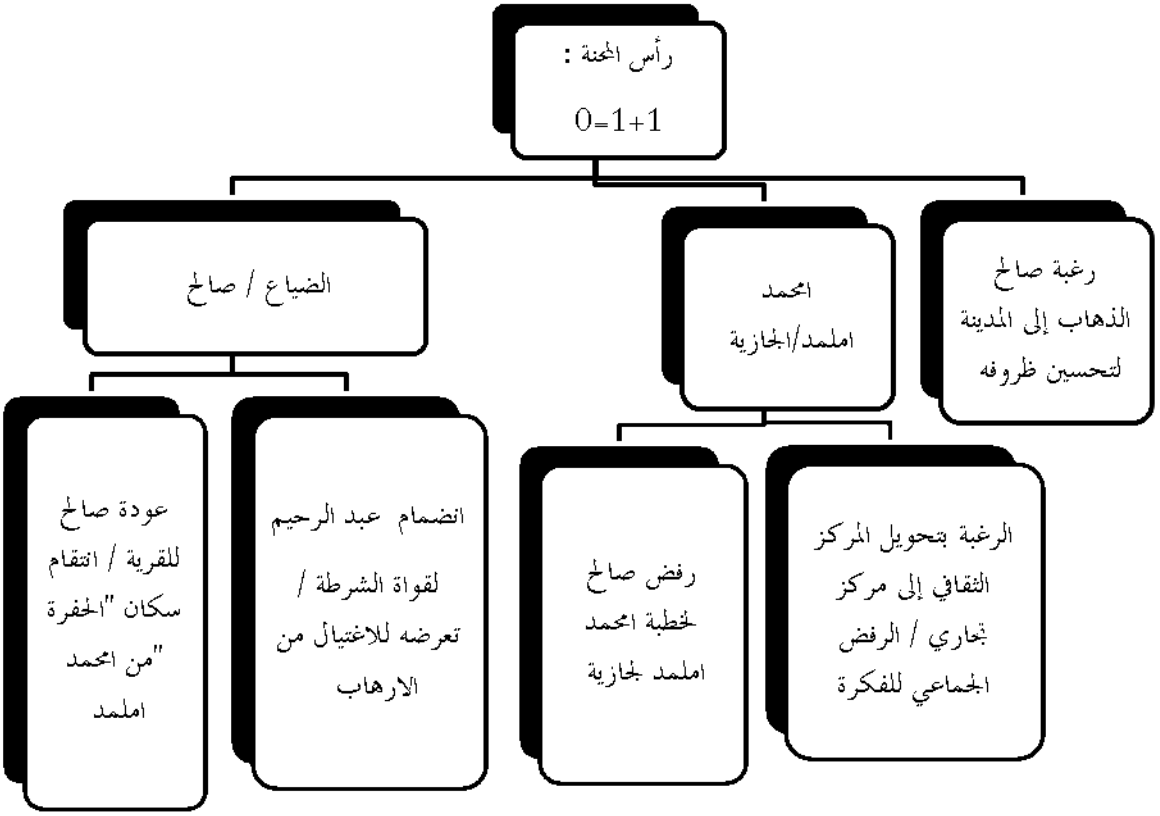
وحدك يا الجازيه

وحدك تذرعين الأزقة الضيقة المتربة "[1]

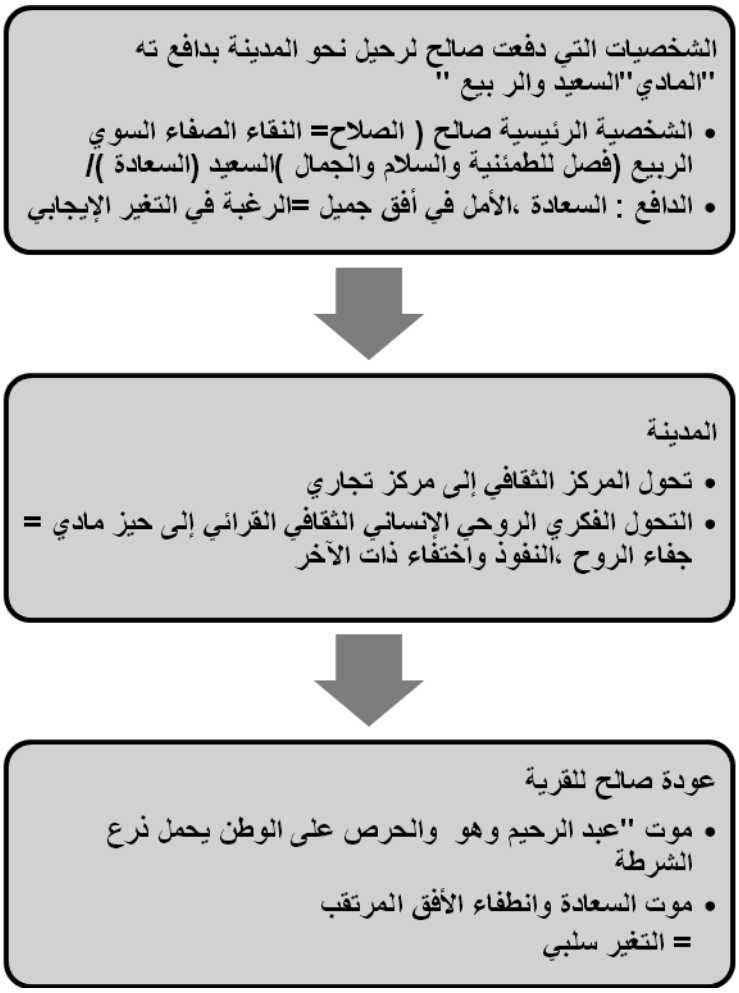
يعتمد الراوي على التعددية اللغوية في ترجمة الأفكار والالتواء خلف المعنى بصيرورة حسية، وحس تصويري يتوازى مع مسار

[1] **عز الدين جلاوجي،رأس المحنة، 1+1=0، دار هومة، الجزائر،2013م ص .13**

الأحداث:



إن المكـوِّن النّـوعي للشخصـيات يثيـر دلالات المحقـق فـي مـا وراء ومـا بداخل المقروء من متباينات يمكن رصدها كالآتي:



تتصل التراكيب الحَدثية لكل مركب إحداثي، في تراجيديا تلامس روح الإنسان ورغباته ولذلك يلعب الحس اللغوي في ثغرات تطفي تلك الرؤية في الذات وتلبيس الشخوص مزايا انفعالية تنتقل إلى تفاعلية المتلقي، فالمتفرد عند (عز الدين جلاوجي) أنّه يحرز من المعاناة لغة فياضة بالملء الاستعاري، والخيال الّذي يتجاوز الحدث لكن في نفس الوقت يركبه تلقائيا في ذهن المتلقي كالتشكيل المختلف والمتباين والمتفق على رُقي إبداعي وارتقاء لغوي، ومن الفريد أن يعمل الفنان في خطي تواصل لتطوير الأحداث وتطور الحس اللغوي في تداخل المخيلة الّتي تأخذ القسط الأوفر في إنتاج الزمان والمكان والشخصيات وترسم المعنى بلغة قوية تكشف حين يتكفل المبدع في محاولة صناعة الرائع.

11-المناص وحركة النص الموازي في رواية(حوبة والبحث عن المهدي المنتظر):

يتّخذ النص مرونته التركيبية من خلال تشفير معناه، وتليين اللفظ بالرؤية تضج باستقصاء مستمر نحو الحاضر والغائب منه، ولعل الكاتب يعي خصوصية القارئ في عصره، ومكانته الفكرية والثقافية، دون تحديد للأبعاد الرؤيوية، والتعاقب المستمر في ترميز ما يدعو للترميز، والتوسع في حدود الفهم، ما يتسع للفهم، ويعدّ المناص من أهمّ خصوصيات التأليف الّتي تستمر كالهاجس حتّى نهاية النص، حيث تكتمل النظرة الناضجة، ويتكامل الوعي بفكرة المؤثر، والإشهار، والقدرة على رسم واجهة تختزل المتن باتساع مفاهيمه، وتوسّع شكله الجمالي في إطار عالم النص وشخوصه، ويبقى تلقي محتواه الداخلي منوطاً بعمق الأحداث وتوالي المركب انتقالا تحويليا مستمرا، يقول (عبد الواسع الحميري) في كتابه (في الطريق إلى النص):« ولأن الأصل في مناص النص عموما أنه استدعاء وضع الكائن الناص في إطار ما عنه وإليه ينوص فهذا يقتضي أن المناصات تختلف باختلاف الأوضاع الأنطولوجية الّتي ننوص عنها سعيا إلى إناصتها ومناوصتها .... لذلك نجد أنّ المناصات تتعدّد في نصّ الكلام الواحد تبعا لتعدد الأوضاع الّتي ينوص عنها الناصّ»[1] والمؤلف يشتغل على التعدّد سواء في النص أو حامله من عناوين وغلاف، وتفاصيل النشر والتوزيع والخطوط العريضة والرفيعة، يؤسّس التَّعدد لأنواع التلقي، ومتغير المتلقي خلفية ثقافته، ومنطق الفهم الإستراتيجي.

---

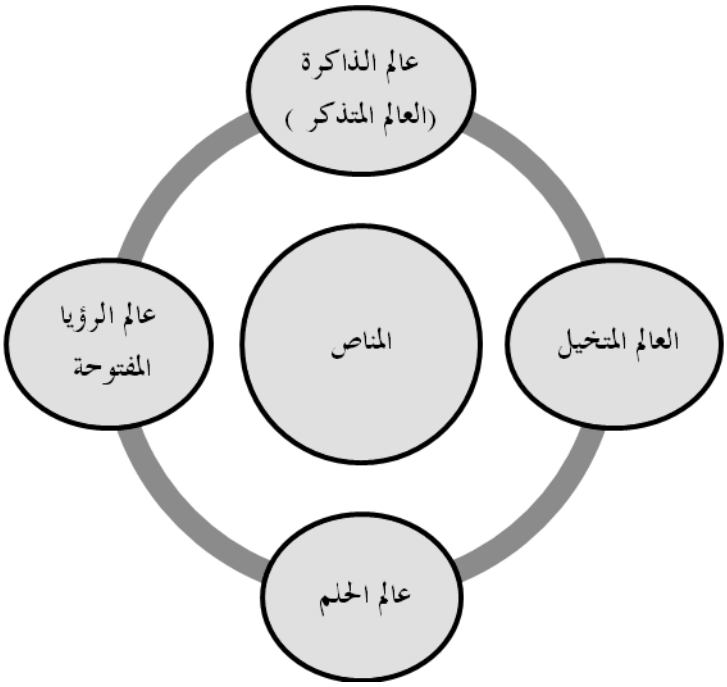
[1] – عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، دار المجد، بيروت لبنان، ط/1، 2008، ص ,158

يرتقب السارد انفعالا يرتدّ من القارئ في مناصات النص؛ لأنها واجهة تَستَلهِمُ قدرة النص الموازي، فهل يعدُّ المناص إعادة قراءة المؤلف لنصه؟ أو هي ارتقاب للمكنات بداخل النص؟ كيف يُؤسس الكاتب مناصاته؟ هل هي أهم من النص أم يجسد فيها حرصٌ في توجيه القراءة المثلى لمحتوى أعمق ؟ على أنه يمكن وصف ما نسميه مناصات النص أنها بمثابة إمكانات نص جزئي، فنحن ننصص بها الأشياء المحددة في السياق المحدد لقولنا وهذا بخلاف ما عليه حال ما نطلق عليه لفظ(مناصات)« فهذا الأخير يعتبر إمكانات نصنصة كلية لكل ماهو كليّ أعني أننا ننص بها المعنى الكلي الّذي ينطوي عليه النص »[1] يرتكز المؤلف على بوادر المعنى الّتي تكون باكورة فعل استيطيقي، تشرئب من المؤلف جهدا تنظيريا مسبقا لنصه.

يتسع العنوان بقدر ما يضيق، ويتعدد النص في اختزاله « على أنه يجب التأكيد ...أنه لا يكون النوص أوالوذ في أي عمل فني / نصي إلا بالعالم الممكن البديل عن عالم الواقع أي بعالم الداخل »[2] بديل رمزي، وفني، وتأويل لداخل الفهم.

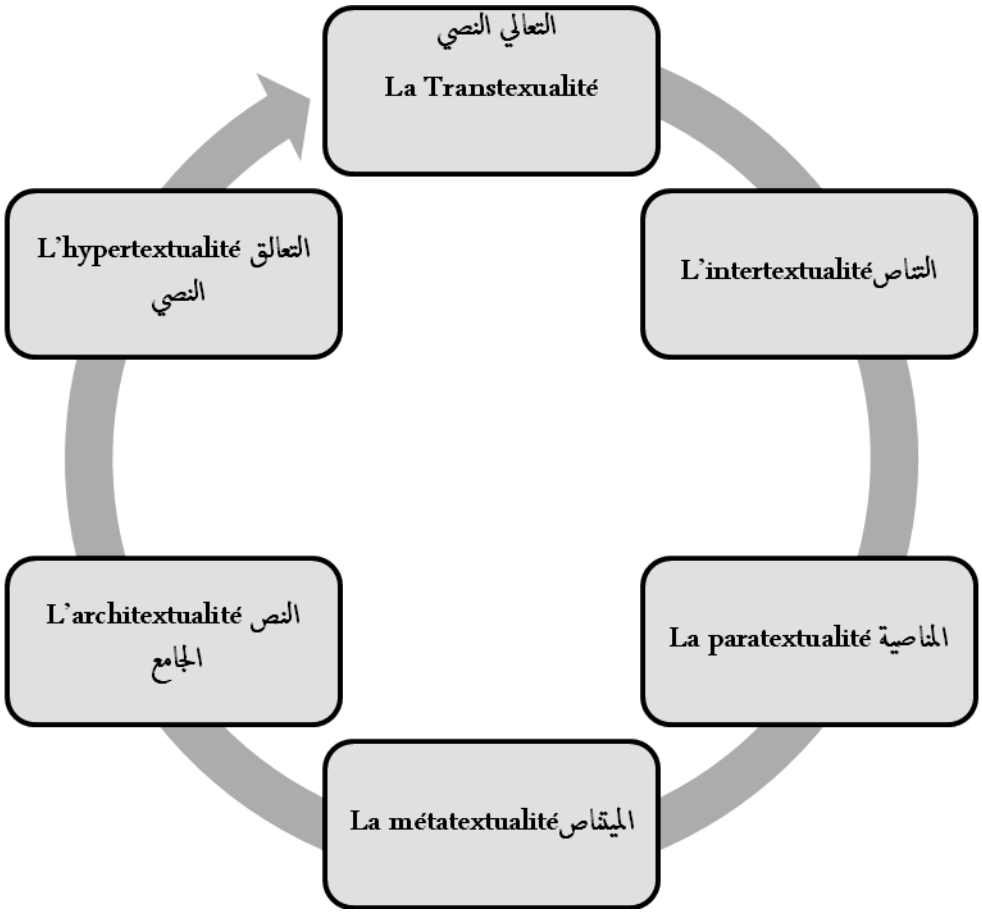
[1] – عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، ص ,160-161

[2] –المرجع نفسه، ص 161



11-1-المتعاليات النصية:

تثير مسألة المتعاليات النصية مقاربة لتشظي المعنى المتجلي، وتصريف قدرة الوعي بالآخر في تنويع المدى اللغوي والإيماء بما تحمله الحركة التشكلية داخل النص الموازي العالق والمتعلق بخلفية المنجز، والمترف بالدوال المختزلة، فيكون العنوان والغلاف هما تأثيث لعالم يتراءى خلف غشائه، وينتقل الكلام في لون ويوزع مجموعة تدرجات ميتالغوية، والتوزيع الفتوغرافي لمنافذ الأحداث، وهي تثير الشغف الإيحائي الغامض، نحو المكتشف لاحقا، والمجال الّذي انغمس فيه الكاتب، واستجلى روحه الفنية، واستبقى الكثير من الأثر المتناغم جمالياً، ولعلّ العنوان هو ما يدعم العمل ويبتر الفتور نحو القراءة، فالمتعاليات النصية هي اصطحاب الذات نحو قرارات مسبقة للمؤلف، واقتران محتمل للمتلقي ولعالم خفي للنص.



1-المعنونة:

يتم استقراء العنوان في النص من أبعاد الثلاثية، حوبة هي الحاجة والإثم والهم وهي نوع من التعايش في بؤرة المسكنة بوصفها العام ولكن المهدي المنتظر منتظر جاهز في فهم القارئ حيث يتعلق بمعتقد (محمد المهدي) الّذي يترقب وجوده لتحقيق العدالة، باعتباره من سلالة من سلالة النبي صلى الله عليه وسلم، لكن من خلال ما سبق هناك متتاليات تتحكم في أسبقية المعنى قبل النص وأسبقية النص في معنونة سابقة « ولقد شبّه جاك دريدا العنوان بالثرايا الّتي تحتل بُعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية

الإشعاع على النص »[1] يشع جوّا من الرتابة والسواد القاتم وكأنه يفتح بداخله كَفَنَ الماضي، وحجة المستقبل وقرابة الأزمنة في تحقيق الغاية الجمالية، والسؤدد المباشر نحو الغياب والحضور معا، ليس هناك زاوية تشرف عليها مرحلة النشوء في المغيب الّذي يستقبل لحظة حضوره، من خلال إيماءات، ودلالات تجسد المُكتنز، والعميق، والمنطوي على صفات، واكتمال رؤيوي للمبدع حيث يكون العنوان منعطفا قرائياً مُهِمّا لاستنطاق المخفي داخل المنجز السردي.

11-2- النصنصة والتنصيص :

يكابد النص مجموعة الافتراضات للصورة الواقعية وإعادة إستراتيجية تأريخية حدثت عام 1933م، بـ(بجاية)حيث عاش مخاضها عرش (سيدي بوقبة) أولاد سيدي(أحمد) المنحدرين من سلالة النبي صلى الله عليه وسلم، وبعد وفاته تولى القيادة (الشيخ الحداد) ثم ابنه الأكبر (بلقاسم) الّذي أقام صرح الزاوية لتدارس قيم العلوم القرآنية والعلمية، وبنى ضريحاً لوالده، ولكن خوف الاستعمار من تحوُّل المكان لضخّ الوعي بين أبناء المنطقة نحو محاربة كل دخيل ومعرفة الحق والدفاع عن مبادئ القومية العربية أضحى خطرا جعل المستعمر يغري الابن (بلقاسم) لتضليل أهل قريته لكنه رفض ذلك، ليتولى (عمار) مهمة الانصياع لأوامرهم فقتل شقيقه، ونال بعد ذلك إمارة أمور الزاوية وتزييف الحقائق، وتعاقد سعيه مع أولاد النش بقيادة زعيمها(عباس) للاستيلاء على عقول العروش المجاورة وخدمة (فرنسا)، وبدأت الصراعات مع بعضها البعض، لتنتهي الرواية مع ظهور بوادر الحركة

---

[1] – **سلمان كاصد، عالم النص درسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر، الأردن، 2003، ص,15**

الوطنيــة حتّــى مجــازر مــاي1945م، كمــا أن بلــورة التــاريخ واســتخدام الملفــوظ (حُوبــة) و(المهــدي المنتظــر) نصنصــة زمنيــة دلاليــة لفظيــة ومــوروث دينــي « وبمــا أن الأصــل فــي حركــة النصنصــة والتنصــيص فــي نــص الكتابــة / القــراءة الإبداعيــة أنهــا فــي مواجهــة الوضــع السســيوانطولوجي للكــائن النــاص(الكاتــب/ القــارئ) عمومــا فــإن الأصــل فــي هــذه الحركــة بأنهــا مــا يحقــق لهــذا التنصــيص مــن تــداخل كــائن تجــاوز وضــعه الكينــوني، فــي إطــار مــا عنــه يتحــول ويرحــل، أعنــي باتجــاه مــا يحقــق لــه العلــو أو التعــالي علــى وضــعه، ســعيا إلــى تجــاوزه وهــذا يقتضــي (...) أنهــا تبــدأ حركــة روغ وروغــان، حركــة انســحاب، هــرب، نكــوص، تراجــع، ارتــداد، انغــلاق، دون وضــع الكــائن النــاص فــي عــالم الخــارج أو فــي عــالم الوجــود»[1]وهــذا التــداخل بــين الأشــياء تصــنع مواقعهــا داخــل الحكــي، لتنــتج رمــوزا غيــر منتهيــة تتــداول حضــورها بــين الماضــي والحاضــر، وتشــفرُ قــدرتها علــى النفــاذ وإعــادة تصــنيع الحــوادث الزمنيــة وارتــداد الألفــاظ الّتــي تــراوغ المعنــى، وتحــرك الخطــاب نحــو أبعــاد أخــرى ذات صــلة بأوضــاع وجوديــة (حوبة/المهــدي المنتظــر/ العــروش) بــين حقيقــة واقعيــة وإفــراز كــائن نــاصّ آخــر يهــتم بإضــافة الرمــوز تصــنع مــن العــالم الخــارجي أو فــي العــالم الوجــودي أو همــا معاً.

يحقــق الســرد اقتــدارا كافيــا لانتقــال اللّغــة فــي مســاحة تتــرجم الأفكــار، وتغــرز فيهــا الــدوال مــا يُســتدَلُ عليــه المجــال المــوازي للــنص، وهــو ينفــتح علــى رؤيــة القــارئ، وينــبلج مظهــر الغــلاف والزوايــا والتشــكيل الأول لمــا يحملــه المــدلول الأثــري واســتهلال المــادة اللونيــة بالأســود غــلاف (حوبــة ورحلــة البحــث عــن

[1] –عبــد الواســع لحميــري، فــي الطريــق إلــى الــنص مجــد المؤسســة الجامعيــة للدرســات والنشر، بيروت لبنان،ط/1، 2008، ص.213

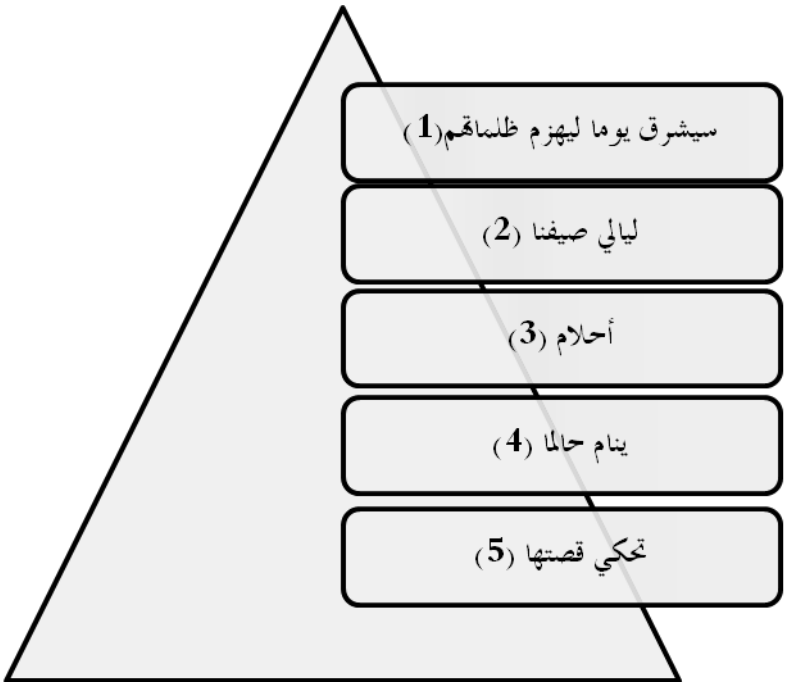
المهـدي المنتظـر) يثيـر صـلابة وعمقـاً للرمـوز والأسـرار الدفينـة، وينفصـل التكامـل بـين الاكتئـاب والإغـراء، وبـين الرقـي والجمـال والقيـاس فـي تغطيـة المخبوء فـي الرحلـة ولفهـا فـي عتمـة المفـاجئ والمغـاير مـن أجـل اسـتدلال الجانـب المحكـي« وقـد اهـتم الفلاسـفة بدراسـة العقـل باعتبـاره مقـرا لعمليـات الاسـتدلال الّتـي يقـوم بهـا الفـرد »[1] ولعـل هـذا التصـميم يقـوي منـابع الحـدس، ويثيـر أجـواء البحـث مـع حوبـة داخـل دهـاليز الـزمن ومكـان والتـزامن الجمـاعي نحـو تـاريخ إنسـاني للمجهـول وهـو يعـانق أمـل الحريـة مـن المسـتعمر، ويخـيم خلـف الـدم المهـدور مـن أجـل البقـاء والاسـتمرار، هـذا السـواد القـاتم وعلاقتـه الظـاهرة بمـا تقـادم بـه قولـه علـى أهبـة مـن التصـريح العلنـي «أنـا لا أومـن بالمهـدي المنتظـر، هـو مجـرد خرافـة رسـمها خيـال العامـة المنهـزمين تعلُّقـا مـنهم بأمـل مـا، سيشـرق يومـا ليهـزم ظلمـاتهم »[2] بالتصـريح القـوي المعلـن أن هـذه الرحلـة مـا هـي إلا ظلمـات خلـف عناصـر التغييـر ولعـل المتغيـر والمتحـول لابـدّ أن ينـبجس[3] منهـا متتاليـات لغويـة تمـنح المقاربـاتِ وجـوداً نحـو الظـلام والسـواد المنتعـل حكايـا حوبـة الآتية:

---

[1] –عبـد اللطيـف محمـد خليفـة، الحـدس والإبـداع،دار غريـب للطباعـة والنشـر، القـاهرة، مصر،2000، ص.11

[2] – عـز الـدين جلاوجـي حوبـة ورحلـة البحـث عـن المهـدي المنتظـر، دار الروائـع، سطيف، الجزائر، 2011 ص11

[3] – انـبجس المـاءُ مـن الأرض مُطـاوع بجَسَ : انفجـر، انبثَـق وتـدفّق :– فـي قولـه تعـالى: " وَأَوْحَيْنَـا إِلَـى مُوسَـى إِذْ اسْتَسْـقَاهُ قَوْمُـهُ أَنْ اضْـرِب بِعَصَـاكَ الْحَجَـرَ فَانْبَجَسَـتْ مِنْـهُ اثْنَتَـا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ " (الأعراف: 106).



مخطط [1]

الإهداء :

"إلى بني الإنسان

***

يا بني الإنسان

الأرض واحدة والشمس واحدة

تحابُّوا

لا تفرَّقوا في دهاليز الظلام"

[1]– **عز الدين جلاوجي،حوبة والبحث عن المهدي المنتظر، ص.11**

يعمل حرف الجر على كسر ما بعده وهو حرف مختص بالأسماء، ولعلّ الاختصاص في ذهنية المؤلِّف لبني الإنسان كخطاب موجَّه، وما يثير التشفير والتوجّس في مفارقته الضمنية والعلنية بين بني البشر وهي المتداولة، وترجيحه الإنسان دون ذلك، وليس الأمر سيان فيمكن القول إنّ كُلّ إنسان بشريّ لكن لا يمكن أن يكون كلّ بشر إنساناً ممّا جعل الإسقاط المباشر نحو القرآن الكريم وهو خير مفسِّر لهذه المعادلة في تصميم ما يقال وتعقيب ما يستدَلُّ به، من آيات يذكر "الإنسان" بتعدد الصفات وتعداد الموصوف : ﴿ وَيَقُولُ الْإِنْسَانُ أَإِذَا مَا مِتُّ لَسَوْفَ أُخْرَجُ حَيًّا ﴾(66 مريم) تعرُّض الإنسان للحساب ومواجهة أعماله مرهون باليوم الآخر.

﴿يَذْكُرُ الْإِنْسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ يَكُ شَيْئًا﴾ (67 مريم) خلق الإنسان من نطفة لا تساوي حجم وجوده بعد ولادته، و منزلته الأخيرة الموت واندثار أشلائه بعد مرور الزمن.

﴿ خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ سَأُرِيكُمْ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ﴾ (37 الأنبياء) يضرب في خلق الإنسان أمثالا في تعجّله واستهزائه بالأمور العظيمة، ولعل الأمثلة كثيرة في التاريخ الإسلامي، مثل تنكر الناس للدين ووحدانية الله تعالى.

﴿ إِنَّ الْإِنْسَانَ لَكَفُورٌ﴾ (66 الحج) جُحود الإنسان لنعم الله، وأثر ذلك في حياته.

﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ﴾ (12 المؤمنون) لفظة السلالة تستدعي اختيارها في نفس الكينونة والإنسان أعلم بأنه سيعود لاحتواء مادة وجوده.

كما يظهرفي الآيات اللاحقة الضعف والهوان وصفة اليأس والقنوط وهي ما يصيب الضيف أمام هشاشة كيانه الذي يتهاوى في الأخطاء والهفوات:

﴿ يُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُخَفِّفَ عَنْكُمْ وَخُلِقَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفًا﴾ (28 النساء)

﴿ وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ الضُّرُّ دَعَانَا لِجَنْبِهِ أَو قَاعِدًا﴾ (12 يونس)

﴿ وَلَئِنْ أَذَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنَّا رَحْمَةً ثُمَّ نَزَعْنَاهَا مِنْهُ إِنَّهُ لَيَئُوسٌ﴾ (9 هود)

﴿ إِنَّ الْإِنْسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ ﴾ (34 إبراهيم)

﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ﴾ (26 الحجر)

﴿ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ فَإِذَا هُوخَصِيمٌ مُبِينٌ﴾ (4 النحل)

﴿ وَيَدْعُ الْإِنْسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ﴾ (11 الإسراء)

﴿ وَكَانَ الْإِنْسَانُ عَجُولًا﴾ (11 الإسراء)

﴿ فَلَمَّا نَجَّاكُمْ إِلَى الْبَرِّ أَعْرَضْتُمْ وَكَانَ الْإِنْسَانُ كَفُورًا﴾ (67 الإسراء)

﴿ وَإِذَا أَنْعَمْنَا عَلَى الْإِنْسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَىٰ بِجَانِبِهِ﴾ (83الإسراء)

﴿ إِذًا لَأَمْسَكْتُمْ خَشْيَةَ الْإِنْفَاقِ وَكَانَ الْإِنْسَانُ قَتُورًا﴾ (100 الإسراء)

﴿ وكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا﴾ (54 الكهف)

يقترن الإنسان بالوصايا لاكتساب الأخلاق، وتحصين السلوك الذي يضطرب بفعل الظروف، أو العادة فجاء القرآن الكريم يحرص على بواعث الحياة السليمة:

﴿ أَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حُسْنًا﴾ (8 العنكبوت)

﴿ وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ﴾ (14 لقمان)

﴿ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ﴾ (7 السجدة)

﴿ وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾ (76 الأحزاب)

﴿ وَلَمْ يَرَ الْإِنْسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِنْ نُطْفَةٍ فَإِذَا هُوخَصِيمٌ﴾ (77 يس)

كما يبين القرآن الكريم حاجة الإنسان للدعاء إذا أصابه ضرر أو مسَّه سُوء:

﴿ وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ ضُرٌّ دَعَا رَبَّهُ مُنِيبًا إِلَيْهِ ﴾(8 الزمر)

﴿ فَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ ضُرٌّ دَعَانَا﴾ (49 الزمر)

﴿ لَا يَسْأَمُ الْإِنْسَانُ مِنْ دُعَاءِ الْخَيْرِ﴾ (49 فصلت)

ويتّضح مما سبق أن لفظ (الإنسان) يتصل بصفة (الطين) ولادة ومآلاً، ضعيف أمام نفسه وإن امتلك القوّة احتاج لله تعالى كريماً غافراً ، ولعل مصدر طمأنينة الإنسان درجة قربه من الخالق، فهو مصدر من الأنس أي اللعب واللهو.

أمّا الآيات التي ورد فيها (بشر) بطريقة تختلف عن سمات الإنسان:

﴿ قَالَتْ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ﴾(47 آل عمران) وهنا يتضح أن صفة البشر أقدس عند السيدة (مريم عليها السلام) في خطابها لله تعالى، بعد بلوغها الحمل بالسيد (عيسى عليه السلام)

﴿ بَشِّرِ الْمُنَافِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾ (138النساء) يظهر في الآية إنذار المنافقين وتبشيرهم بالعذاب، و تبقى صفة التبشير بين التحذير والترغيب تتراوح في الآيات الآتية:

﴿ بَلْ أَنْتُمْ بَشَرٌ مِمَّنْ خَلَقَ يَغْفِرُ لِمَنْ يَشَاءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ يَشَاءُ﴾ (18 المائدة)

﴿ قَالَتْ لَهُمْ رُسُلُهُمْ إِنْ نَحْنُ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ﴾ (11 ابراهيم)

﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُو كَظِيمٌ﴾ (57 النحل)

﴿ يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ﴾ (59 النحل)

﴿ وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ ﴾(103 النحل)

وقد يكون عند الناس نظرة نحو طبيعة البشر، وحتّى يبرز الأنبياء قربهم من هذه الكينونة يخاطبون الناس بأنهم يماثلون وجود الآخر رغم قداستهم وتنزهّهم، ولكن هذه المقاربة تستدعي الناس بتأكيد إعجازهم وصدقهم:

﴿ قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إِلَيَّ أَنَّمَا إِلَٰهُكُمْ إِلَٰهٌ وَاحِدٌ﴾ (110 الكهف)

﴿ قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا﴾ (20 مريم)

﴿ هَلْ هَٰذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ أَفَتَأْتُونَ السِّحْرَ وَأَنْتُمْ تُبْصِرُونَ﴾ (3 الأنبياء)

﴿ أَفَأُنَبِّئُكُمْ بِشَرٍّ مِنْ ذَٰلِكُمُ النَّارُ وَعَدَهَا اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ (72الحج)

﴿ مَا هَٰذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُرِيدُ أَنْ يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ﴾ (64 المؤمنون)

﴿ مَا هَٰذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يَأْكُلُ مِمَّا تَأْكُلُونَ مِنْهُ﴾ (33 المؤمنون)

﴿ مَا أَنْتَ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا فَأْتِ بِآيَةٍ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ﴾(154 الشعراء)

﴿ وَمَا أَنْتَ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَإِنْ نَظُنُّكَ لَمِنَ الْكَاذِبِينَ﴾(186 الشعراء)

﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ إِذَا أَنْتُمْ بَشَرٌ تَنْتَشِرُونَ﴾ (20الروم)

﴿ قَالُوا مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَمَا أَنْزَلَ الرَّحْمَٰنُ مِنْ شَيْءٍ﴾ (15 يس)

﴿ قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَىٰ إِلَيَّ أَنَّمَا إِلَٰهُكُمْ إِلَٰهٌ وَاحِدٌ﴾ (6 فصلت)

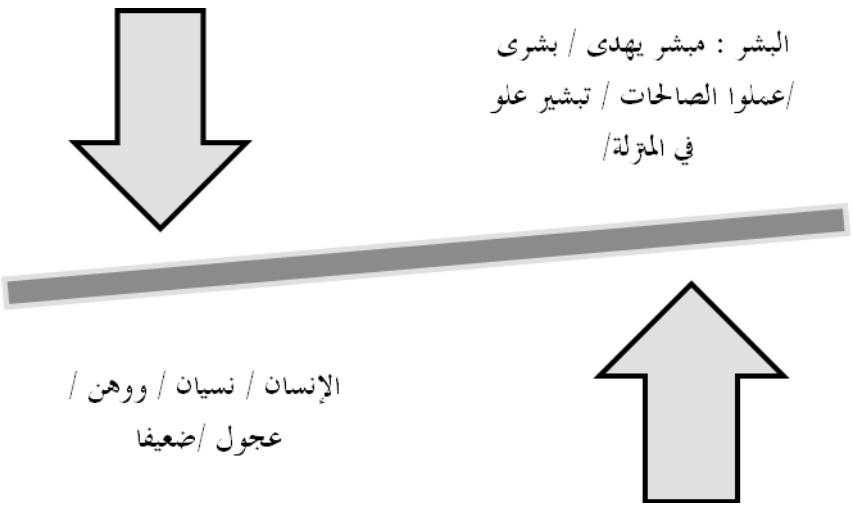
﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلًا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّ﴾ (17 الزخرف)

﴿ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ﴾ (25 البقرة)

﴿ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَهُدًى وَبُشْرَىٰ لِلْمُؤْمِنِينَ﴾ (97 البقرة)

﴿ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا﴾ (119 البقرة)

من خلال هذه الآيات الكريمة يتضح الحاصل في تفسير معنى البشرية والإنسانية من حيث القرآن الكريم حيث تتخذ مجموعة معاني أهمها:



يُعنى النص بالكثير من المزايا التأويلية في مصافّ العتبات، لفظة (البشر) تتصل وجوديتهم في منحنى الفضائل وعدم الخضوع للخطأ، والضعف، إلا بالنسبية في نفس البشري من خطايا لا تبلغ بالقيم الّتي تنسب للإنسان المنفلت في جدولة العجلة والنسيان والفتور والضعف، بالمعنى السائد للفظ والمتدارك في المعنى، واستعمال الكاتب (بني الإنسان) دون (بني البشر) له دلالة قوية يؤكِّدها المفهوم في القرآن الكريم، وهي تتصل بدرجة تفاوت بين الصفتين داخل المتن الروائي.

ثم تأتي عبارة (الأرض واحدة والشمس واحدة) بالتخصيص والعطف بين الجملتين إمعانا بطول المعنى وامتداد المختص بهما وهو التّوحد ورغم ذلك لم يوحد بينهما لكنه لم يرد الاشتراك في الوحدة والتشابه الفيزيولوجي، بل الاشتراك في المفارقة، ومساواة المتنافرين شكلاً وطاقة ومضمونا ومكانة، إلاّ أنهما يؤكِّدان تنافر المخلوقات الّتي تعيش في نفس الملكوت الكوني.

إنّ العلاقة الوطيدة بين الشمس والأرض ليست اعتباطا، ولا مجرد تخمين فني وضعَهُ المؤلِّف حيث نجد أنّ نظام الأرض غير نظام الكواكب الأخرى، وهي حاملة لكلّ عوامل الحياة للكائن الحي، ومحورية وجودها تأكيد أنها الوحيدة في إحداث النهار والليل عبر دورانها على نفسها في محور 23.5 درجة، أمّا عبر دورانها على الشمس فتستغرق سنة كاملة تحدث من خلالها الفصول الأربعة، والفواصل الزمنية لها أثرها في الحكي حين يتعلق الأمر بالمهدي المنتظر، كما للبشر والإنسان نفس البؤرة في تفتيت دعائم المحكي، أين يكون الإنسان خالقاً للنقص في التفكير والتصرف، ويتعلق لفظ البشر بالكمال والتبشير وهو تبشير ظهور(المهدي) وإنّ التسلسل في محورية الرواية يبرز هذا الإسقاط الكوني والاصطلاحي» إنّ هذا البناء الخاصّ جعل

الرواية منفتحة على عالمين العالم الآني والعالم الماضي ومعاينة الماضي في لحظة آنية تقدِّم – بالضرورة وعيا جديدا، لم يكن مطروحا »[1] هذا الوعي الجديد الّذي يمكن اعتباره حدثا جديدا، يبرز قيمة تاريخية في مدينة "بجاية" الّتي كانت منطقة نزاع بين العروش بعدما تفككت إمارة(بلقاسم) بعدما قُتِلَ على يد أخيه (عمار) الّذي خضع لإغراءات المستعمر، وظهرت صراعات سرعان ما تتسع أحداثها نحو باقي الولايات الوطنية، أين تشكلت الحركة الوطنية في مدينة(سطيف) لمحاولة التغيير والوعي.

بدأت الرواية بالوضع التاريخي واستنطاق الذاكرة القومية، وتصاعد أحداثها نحو وقائع يخيطها الحكي، ويثير مكاشفة الخاص مثل القيم والسلوكات الاجتماعية الراهنة فالانتظار شحن للمستقبل البعيد الخفي « إنّ الرواية من خلال هذا البناء التصاعدي المرتبط باسترجاع ذاكرة ومنفتحة، كاشفين عن لحظة ماضية، تشير – ولومن طرف خفي–، إلى أن نتاج اللحظة الآنية مرتبط بالتحوُّل من توجُّه يرتبط بالنطاق القومي العربي، إلى نطاق برجماتي خاص »[2] من نتائج الكتابة الفنية هي ملامسة أهمية الماضي بالنسبة للبعد الحضاري من جهة، وكيفية رؤيته خلال الفنّ وأسلوب الكتابة، ورصد مكاشفة الأثر نحو عامله المفاهيمي والجمالي.

11-3- الأنا السارد:

ارتبط السارد بمجموعة العوامل المساهمة في تمثيل الحكي، والإسقاط المباشر للآثار التاريخية وتحريك أنفاس شخوصها « إن الأنا السارد صوت

[1] – عادل ضرغام، في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية ناشرون، بيروت لبنان، ط/1 ،2010، ص.33

[2] – عادل ضرغام، في السرد الروائي، ص .37

مهيمن فردي، ولكنها بالرغم من هذه الفردية والهيمنة – تعبر عن المجموع في إطار وجهة نظر خاصة وهي في تعبيرها عن هذه هذا المجموع من خلال تشكيل الشخصيات لا تشكل شخصيات فقط، وإنما تشكل أنماطا يمكن أن تكون كاشفة عن كثيرين ينضوون داخل ذلك النمط»[1] وصوته من أهم الأصوات داخل الحكي، حيث يكون مزدوجا مع الشخصيات، يسند السارد المواقف ويتضافر معها خطابياً، وأما فردياً فيتمثل بأنماط اختيار وجهة النظر، وتحديد مقاربة وصفية للحدث قبل وقوعه أو بعد ذلك، في مقام تفسير وتحليل وضع ما ، وتختلف مواقع صوت الرواي لكنه يشكل خاصية مُهمة عبر تناصه الواعي، وتنصيصه ضمن الانحلال الفعلي لنصوص أخرى يكونها الماضي أو الحاضر أو السلوكات الأكثر أكسدة وانصهاراً داخل نمط يمثله المحكي.

12- الصورة الحركية في التحولات الخطابية وزمن التخاطب رواية(حائط المبكى):

تتخمّر الصُّورة في جسد النص، وتنبض لترسم الخامات الخطابية في لغة التخاطب ومسالك التواصل بين تصوير العالم الحسي في رواية (حائط المبكى) لمؤلفها (عز الدين جلاوجي)، تنبهر الأضواء حين تنصهر في أزمنة من الماضي والحاضر والقريب من الحاضر أيضا كأنها مسافة واحدة تغمر القارئ بشحنة من القصدية الّتي تختبئ خلف نبوءات تمتد في رحلة بحث عن المخبوء، ويومض كل مرة المحقق في مسيرة فنّان يهوى الرسم فيتشبع من ثقافات الرسامين ومن بنية من التواليف العالقة في تأصيل جذور الجمالية، وتصوير عمق نفسي ودوافع تكوين لشخصية محورية الرواية

[1] – المرجع نفسه، ص .54

المتجسدة في الرسام كنموذج لهَالَةٍ من التَّصورات، تستأثر مقاربة لفكر ميشال فوكو Michel Foucault المتحدث في فلسفته عن الكائن من داخل التمثيل:«على الرغم من الجانب الداخلي الّذي حكم الكائن ومنه قلبيا الإنسان إلاّ أنّ تشكّله كان من الخارج تضمنه الداخلي كان – في اللامفكرة فيه (اللاوعي) كان في صمت اللّغة (..) فكان من الضروري تحرير الكلمات من المضامين الصامتة الّتي ترتهنها»[1] مثبتا بقناعات تتجه نحوالتحولات الخطابية في زمن التخاطب التخيلي في الحوارية الذاتية بين الرؤية البصرية للفعل الماضوي، والحاضر المحايد الّذي تتصارع فيه النوايا الفكرية وتتمازج فيه المشاهد التصويرية « فالصورة تتولد حدسيا مع الشعور أو الفكرة »[2]، يعيدنا دائما إلى الفكرة الأولى وهي البحث عن شيء مفقود وحقيقة غائبة في ذات البطل كأنه يعيد اكتشاف معالمه عبر جسر اللّغة وتخطي العادي للانزياح الجمالي والقصد التجميلي لكنها تلبس كل مرة نوتة الكشف عن أسرار يحولها كل مرة لأعمق وأرفع من ما هو جائز وما يجوز تفنيده في لحظات.

يصور الروائي (عز الدين جلاوجي) حالة وجود، وينتقل النص إلى غاية وجودية انتقالا تواجديا بين التشكيل وإحصاء منافذ الرؤية، في رواية (حائط المبكى) تنتشر التحولات الخطابية ارتحالا بالأزمنة والأمكنة، وتركيبا لشخصيات تتعدد ولكنها في تجاويف الصورة مرئية تثير الحدس المرآوي وتمنح تفاصيل تعاقبية تمنح نوتة ترسم صورا إيقاعية تحرك جلبة الحسّ، وإثارة الحدس في المتغير بين ذاكرة الإنسانية والخيال الناطق في إنسانيته،

---

[1]– رايس زواوي، في فلسفة ميشال فوكو،دار الصفحات دمشق، سوريا، ط/1، 2014 ص.87

[2]– كلود عبيد، جماليات الصورة، مؤسسة مجد بيروت لبنان،ط/1، 2010 ص.93

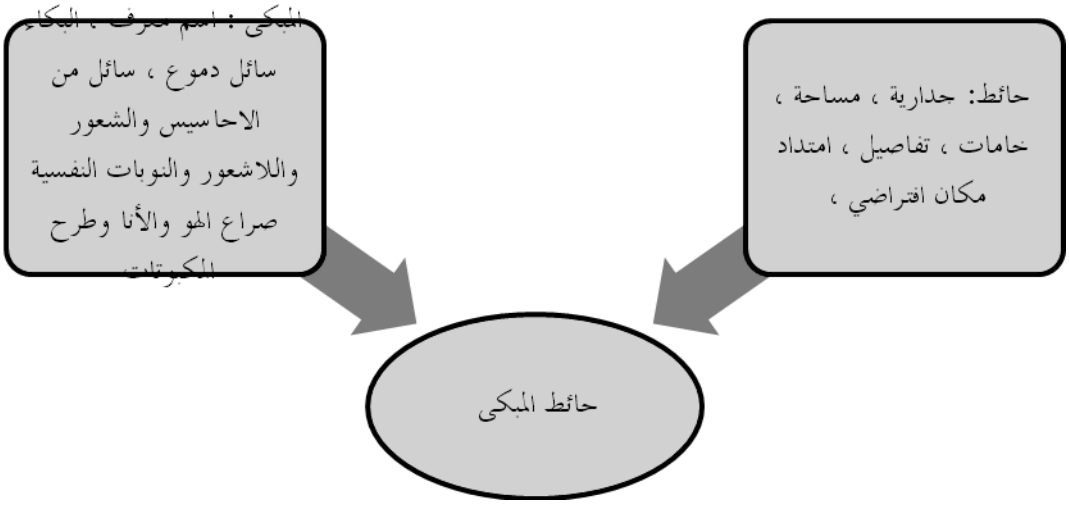
والتخيل لا يعدو ممسكًا للأشياء بقدر ما يمثل نفاذه، وتنفيذه لسوسيولوجيا إبداعية تختزن صورة من التفشي في ظواهر تتسع للحلم، وتضخ جمالية، « فالنص في حيث ما يمثل في مألوف العادة، عجينة كريمة طيعة، سمحة لا يكون له أي دخل حاسم في كل الأطوار، في تكييف التحليل المتناول به(...)، بناء على طبيعة الأدوات الّتي تتسلح بها المستويات الفنية والتقنية الّتي تسخرها أثناء القراءة» [1]، يتسع مدّ الأفكار في صناعة محاولات جديدة وبناءات تتفوق على أشكال سابقة (عز الدين جلاوجي) من مكّنته اللّغة الراقية وسعة الخيال المنفلت عن العادي لاقتدار نص يَشْتَمِلُ الفن بمقاييسه، ويَشمُلُ الخبرة بأسنة من الحنكة السردية بين الأزمنة والشخصيات وتبئير الخطاب والتخاطب في حركة تَشكِيليَّة تَعُجُ بالثقافات العالمية مما جعل رقيّ المنتج الروائي، يحيل إلى ناتج القراءة وإنتاج براعة الذوق.

12-1- خطاب جدارية (حائط المبكى):

تنهض الفعالية النصية كعنوان لرواية (حائط المبكى) ليرسم عليه دائرة تجارب تعبيرية، تشرف في انفعالات نفسية تروض حينا وأخرى تسكن في وتيرة من السكون اللافت والحديث المنفلت:

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1995، ص .20



هنـاك اسـتكمال بـين اللفظـين فالحـائط مكـان لتعليـق مـا يمتـع نظـر الإنسـان، ولكـن مـا يهـم المؤلـف(عز الـدين جلاوجي)هـي تـرك مسـاحة كافيـة ليرسـم بلغـة اسـتثنائية هـذه المتاهـة مـن النقـائض والأوجـاع النفسـية للفنـان، وهـو يعـيش مـع الـزمن سـيرورة مـن التهمـيش بـين السـرد الماضـوي والحاضـر ثـم الـراهن فيعلـق فـي مشـجب العتبـة تناقضـا يُمتـع بـه القـارئ بتناقضـه المحنـك واللافـت وهـذا مـا تجـوب بـه البلاغـة عنـد أهـل العلـم والمعـاني « أن تبلـغ الغايـة إذا انتهيـت اليهـا وبلّغتهـا غيـري »[1] والتبليـغ بمعنـى تشـفير الكلـم لإنهـاء كشـوف المعنـى وانكشـاف الدهشـة ولـذة المكاشـفة، وفـي كتابـات المؤلـف نفـس المـؤثرات الارتداديـة فـي توظيـف تضـاد متجـانس عقلانـي، لكنـه يـورط القـارئ ضـمنيا فـي حالـة تريـث لا تنتهـي حتّـى ينفـك حجـاب المقـروء ومنهـا روايـات سـابقة (رأس المحنـة) سـنة 2004م فـي طبعتـه الثانيـة، و(الفراشـات والغـيلان)2006م، (سـراديق الحلـم والفجيعـة) 2006م، (العشـق المقـدنس)2014 لتحـل هـذه الروايـة مؤكـدة أنّ مَـن

[1]- **عبـد العزيـز عتيـق، علـم المعـاني، فـي البلاغـة العربيـة دار النهضـة العربيـة بيـروت لبنان، 1985م، ص.8**

يكتب في وتر من الإيهام والتفاوت يترصد النُخبة، ولعلّ الفرز الإرادي للقيم الموضوعية، يجسدُ قدرة احتواء الذات، الّتي أبرزت وجودها في خاتمة الرواية حين يخترق الواقع بالحلم، ويسترد خاصية البنى المتلاحقة غموضا وإبداعا يكتسب قابلية التأثير الدرامي، تتسع الصور الخيالية باتساع، خامات المعنى النابض الّذي يرسم الأحداث ويصور المشاهد، محاولة استئناف حياة أخرى ترتقي على أبعاد الدلالة « فبقدر اتساع المعرفة، يتسع الأفق وتشف الروح، فتسهل عملية الكتابة »[1] ونمذجة عتبة إيحائية قابلة لحالات الحضور والغياب، والانفصال والتمركز حول مشهد العمل المكتظ على سطح الغلاف المتدفق بالتّعدُّد والتفرُّد.

12-2- حائط المبكى والتحولات الخطابية في صورة(حائط البراق):

يكتسب (حائط المبكى) أثرا تاريخيا مُهِمّا عند اليهود، ويقع في الجهة الغربية للحرم القدسي، دعاه اليهود (حائط المبكى) لطقوس بكائهم حزنا وحسرة، وحدادا، باعتقاد وجود بقايا هيكل سليمان (عليه السلام) خلف الحائط، وقد أطلق عليه بحائط (البراق) نسبة للمسلمين الّذين تربطهم به قصة عظيمة هي(الإسراء والمعراج) « إن الإسراء كان بالجسد والروح ما في ذلك من شكّ، وأن الله سبحانه وتعالى قد أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام وأراه آياته الكبرى، في السماوات العلا وأن الرسول صلى الله عليه وسلم قد رأى سدرة المنتهى وقد غشيها نور الله، وقد أوحى الله إليه الصلوات الخمس وقد انتهت

[1] – عبد الله عشي، أسئلة الشعرية ، منشورات الاختلاف،ط1، 2009م، ص. 85

الرحلة العجيبة عند بيت المقدس، ولو كانت قد تجاوزت المسجد الأقصى »[1] والبراق اسم الدابة الّتي امتطاها الرسول صلى الله عليه وسلم، وربطها قرب الحائط عند نزوله، وما تثيره هذه المعجزة هي رحلة بين فلوات السماوات، وصلاة الأنبياء خلفه، في بيت المقدس.

تطرح جدلية الحائط العديد من التأويلات ذات المعنى، والصورة الماضوية حول الحوادث المتعلقة بالحائط، والمبكى يستدعي دائما ربطا زمنيا بأشياء تتصل بالذاكرة « يقول أينشتين واضع نظرية النسبية أن ليس للزمن من حقيقة، قائمة بذاتها وأنه من خواص المادة، إنّ المستقبل قد يتصل بالحاضر وقد يلحق بالماضي، ففي كل لحظة نحن نقتطع من المستقبل جزءا نضمه إلى الماضي ففي كل لحظة نحن نقتطع من المستقبل يلتف على شكل دائرة وبذا يدخل في الماضي إذ الدائرة علامة أبدية »[2] ومن خلال الظاهرة النسبية إشعاع الماضي في فلذة الحاضر، يمزج بين الفعلين في تصريفهما زمنيا فإن كان وهم (الهيكل) عند اليهود خلف الحرم سبب بكاء وحزن، فالبكاء ينتاب البطل من وهم جريمة (السمراء) الّتي يعتقد أنه قاتلها.

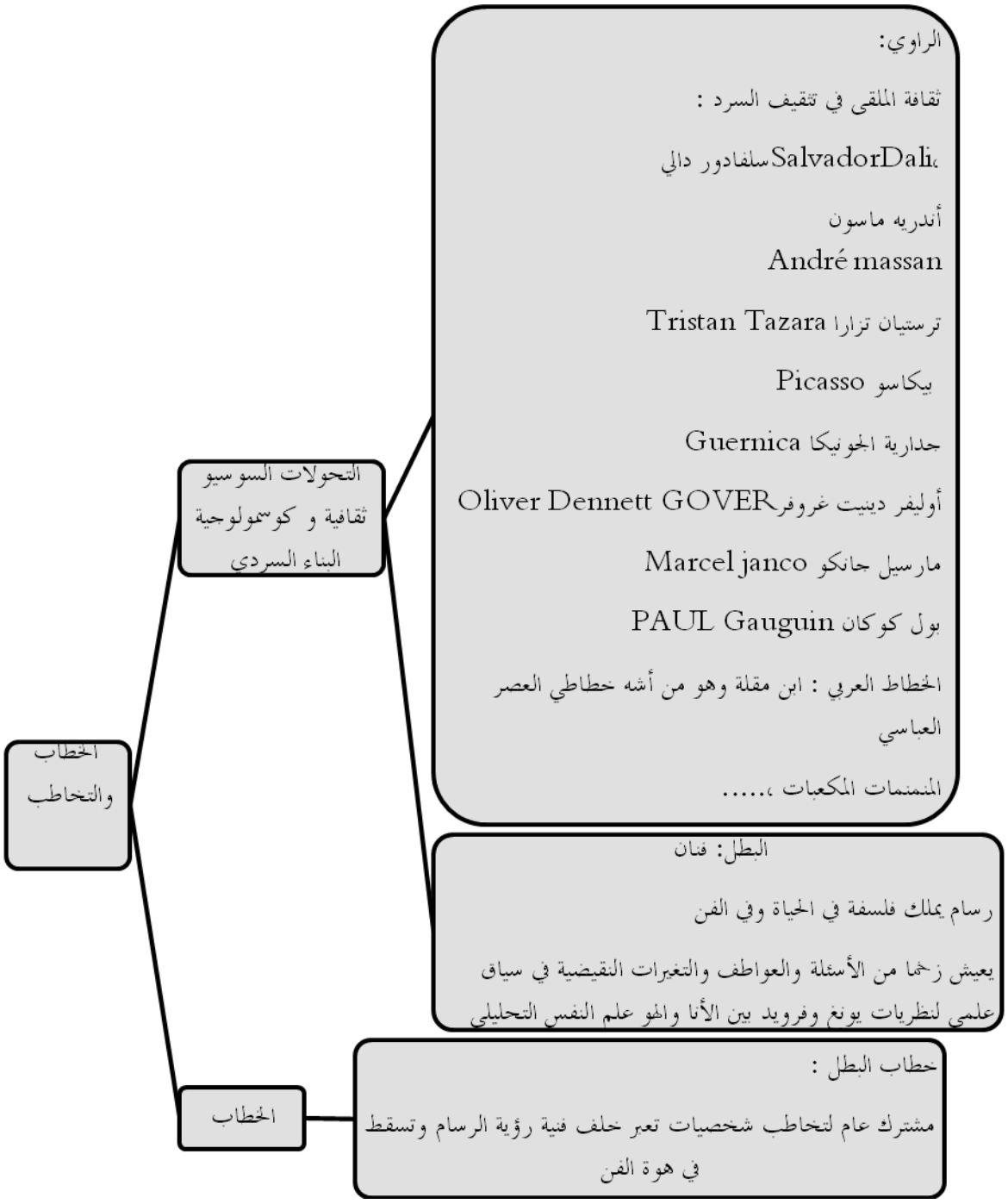
12-3- كرنولوجيا الخطاب المشترك ولغة الاشتراك الضمني:

يتعايش المؤلف معايشة كرنولوجيا chronology تبدأ الرواية من شخصية مرهفة، تروي في خطاب فني هادئ في لغة تنتعل قامة من الحشرجة النوعية في ارتقاء تحوُّلات الراوي البطل، والخطاب المشترك في تضمين ناتج من المعارف الّتي جعلت السرد يمتلك قيمة ابستيمولوجية

[1] – عبد الحميد جوده السحار، الإسراء والمعراج، منشورات مكتبة مصر، مصر،1990م، ص.31

[2] – عبد الحميد جوده السحار، الإسراء والمعراج، ص.20

epistemology مما يعكس بلاغة الإنتاج، وحدود تبليغ المنتج، وتثبيت ما في نسيج النص بالمقومات التحليلية العاملة على الانسجام والاتساق، والتبليغ الإرادي في وضع فطري يجعلنا نؤمن بقداسة الفن لدى الرسام البطل في الرواية، ويؤكد في نفس الوقت جهد المؤلف حين اغتنم التمثيل على محور الاستبدال والتركيب أهم ما قد يسهم في تحويلات الثابت (ثقافة الراوي) والمتغير (المعتقد الفكري لرسام- البطل) للدلالة على قدرة الإيحاء في مقام من اللّغة المطلقة بين فنية الكتابة وفن التخريج النصي:



ينشطر الراوي عن المنافذ الّتي تؤدي لتناسخ بينه وبين البطل، ويتوارى حين يصبح الأمر انثناء على شخصية الرسام الّذي تبدأ حياته في ثنايا تمكث خلف الماضي، وتعايش الحاضر مع شخصية (المراكشية) و(السمراء) يمنح كل منهما صفات تتسع بين استقامة مباشرة للأحداث ومفارقة لمقاسمة المشترك في ماضي الشخصيات:

الرسام: هوالابن المدلل سابقا لوالده العسكري « برز أمامي بعنجهيته وغطرسته رغم احتقاري له دوما » [1] وقد تعوَّد والده على الاختلاء بطقوسه في اللهو في منزل بين الخَمرة والنساء « صارم الملامح لا يكاد يحدِّث أحدا »[2] يخالجه شعور الغرابة والجنون الّذي يكتسي حياة والده لكن بعد موت الأب، عبّر بذات الأبعاد عن نفسه وكأنه يمارس تلك الطقوس لكن في فن الرسم ورؤية الحياة بفنية اللوحات والتفاصيل.

والدة البطل (الرسام): هي امرأة ترضى بكل ما يقدَّم لها تتعود على تصرُّفات زوجها العسكري، وترضخ لحزن فقدانها الابنة، كما أنها لا تنفعل بعنجهية وقسوة المعاملة وقد تعوَّدت منطوية في ظروف حياتها وما تقاسمه لها الأقدار؛ لأنها ما يساوي حقيقة المرأة حين يعود بنا إلى حياتها حين فرض عليها الزواج من عسكري في رتبة عالية لتأتمن على حياتها المادية والمعيشية في ظروف قاهرة تنتهي بنُواحِها على زوجها (كمال) في حقيقة موته الغامض.

السمراء: هي فنانة لها مبادئ في الحياة والفن تميل إلى التراث العربي لكنها تحمل أجواء من التعاسة المقيدة بزمن خَلَفَ بُعداً نفسيا انعكس على تصرفاتها، وهي طالبة تناقش رسالتها دون حضور والدها لانشغالاته الطبية، بعدما ارتقى في عمله جراء تحفيز والدتها التي كانت تبحث عن وضع اجتماعي« كان أبوها طبيبا عاما...ظلت تشحنه بطاقة التعالي والكبرياء ..رغم كل هذا التحول الجذري في حياة والدها والّذي أنساه حتّى

[1]– عز الدين جلاوجي حائط المبكى، دار المنتهى ط/1، 2015، ص,24

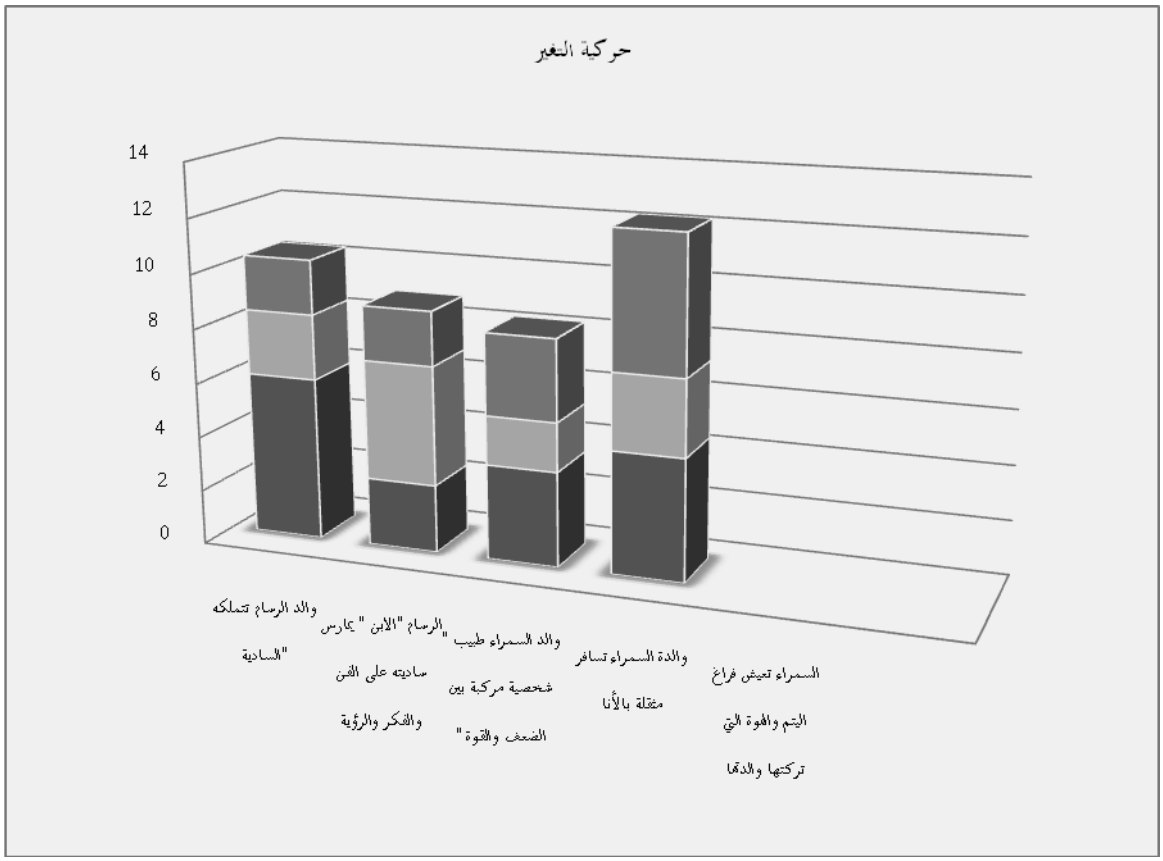
[2]– المصدر نفسه، ص.29

والديه وأسرته الّتي تركها خلفه في أحد أحياء تلمسان »[1] وقد اختارت الأم السفر إلى الخارج والزواج تاركة مقاييس التعاسة والبؤس والإحساس باليتم يتشبث في روح (سمراء).

وهي الملامح السائدة لشخصيات تعيش زمنين من التلاقي النفسي يكمن سلم الارتقاء النفسي للشخصيات والتغيرات الواردة في الانفعالات، حيثُ يحدد لنا التلقي ميكانزمات تعالج هذا الجانب المستغل بين علم النفس السيكولوجي الإكلينيكي والمدارس الفنية الّتي يبسط روحها بين الحوار المترف بمزايا القدرة، ومزية التقدير حيث يمكن للقارئ الاستلقاء الفكري دون الخروج عن نموذج الشخصية المرسومة بالأدوات المعرفية التوثيقية « فالصورة هي نتاج الوعي الّذي يستجمع جميع عناصرها »[2] لاكتساء الفطرة في الحركة واتخاذ القرار وكأنه يجهز عربة تجرها خيول متمرسة في غيهب خيالي ووعي استقرائي للبلوغ نحو معادلات ترصد مايلي:

[1] – عز الدين جلاوجي، حائط المبكى،ص.67،68

[2] – ناظم عودة، جماليات الصورة، من الميثولوجيا إلى الحداثة، دار التنوير، بيروت لبنان،ط/1، 2013م،ص.37



تتضاعف تجربة الأداء الكتابي حين يستكمل الفنان استمرارية الحركة في مساحة الحكي الّتي تؤول بينه وبين حقائق داخلية تراودها الذات، فتورث بداخل جينات النص عبوة من اللاشعور الكتابي حيث نجد المؤلف يستنطق في جملة استبدالية بين قامة تعلو قامة البطل(صوت المؤلف) ذاته حين ذكر تجربته في استقدام ما يحيله من مواقف نحو الفن حيث يعرفه:« مدرسة مترعة بالتجارب، مزهرة بالنماذج، ستلهمني عشرات اللوحات الّتي لن أحلم بها، ولا روح للفن، إلا تجربته بل ما المانع أن أسجل قصصا وروايات؟ وراء كل مسجون حكاية يمكن أن يرتقي بها الفن قولا بالريشة ورسما بالكلمات وقد امتلكت الأولى فلا مانع من أن أخوض الثانية، وقد صقلت لغتي بقراءاتي

العميقة في النصوص التراثية شعرا ونثرا»[1] تتعلق الإشارة أن الغموض والسحر والالتماس الجمالي لروح النص هي أعمق وأكثف حين تلازم مزدوجا نصيا بين تحولات الذات مع أنا البطل، وحركة الشعور ورسوخ معاني الحياتين كمعنى فني جائر نحو الجمال.

12-4- خلخلة الزمن:

تنتظم الأحداث في أزمنة تتّحد في إنتاج وحدة دلالية، لكن سرعان ما تتخلخل الأحداث وتصبح جاهزة لتجدّد المجال المتسع لضخّ الأفكار، وتعزيز قدرة المؤلف على ترميم الهوة باستذكار دائم، وانتقال مباشر لمؤثرات الماضي على الحاضر، يعيش الرسام على عاتق الماضي وينظر لجهات متباعدة المرأى لكن يصوِّر النقائص التي أنهكت وجوده متمثلة:

أنّ البطل ينتمي إلى فضاء الماضي تستوقفه علامات استفهام متعدِّدة، وصور اللحظات المؤثِّرة المتفشيَّة في التفاصيل المؤسّسة في النص، يتجاوز الزمن لذا تكمن الخلخلة باتحاد طرفي الموجب وهو الذكريات السعيدة وحاضره كمبدع في الفن، والسالب خيانة والده وخذلانه من مجتمع رافض لأهل الفن، وعدم الاكتراث بأهميته، القيم داخل الرواية تمثل للمؤلف موضوع الزمن.

خضوع الفنان للضغوط الاجتماعية والضغط الاقتصادي، والتخلف الفكري للفن الراقي والعميق الأثر كالرسم الّذي ينقل في مساماته حياة تستمر وتتوقف عند نقطة اللامبالاة وهي ما تكسر أفق انتظار البطل من الواقع، فتتجزأ الثنائيات بين السكون والحركة، الصمت والكلام وتتفاعل الخطابات بين

---

[1]- عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، دار المنتهى،ط/1 ،2015م،ص.80

الشخصية ونفسها، ثم مع محيطها وينثر التّعدد مداه القوي في خلخلة يصفها (أندونيس):

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى

والآخرون

بعضهم يظنك النداء

وبعظهم يظنك الصدى

أجمل ما تكون

أن تكون مفترقا للصمت والكلام

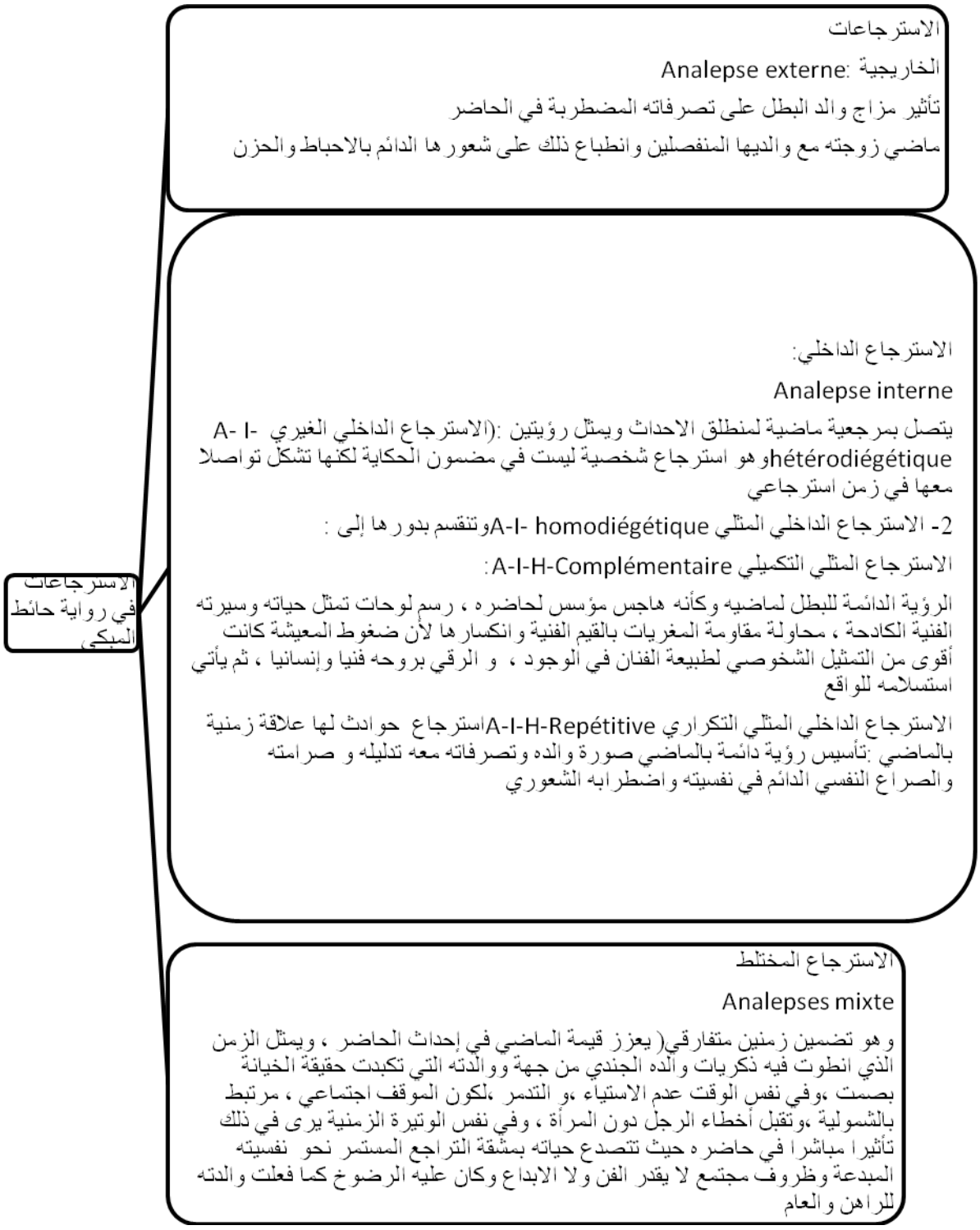
يكون فيك أول الكلام آخر الكلام

تحمل الرواية لغة تُعدِّد المعنى، وتُسيِّر الزمن كما يود المؤلفُ أن يحقِّق الهاجس من الكتابة، ومزج لواحقها المنتمية للغة السرد التمثيلي، وأخرى تمثل السرد المتفاوت الرؤية بين زمن مضى وتأمُّلٍ لاحق، لمحقِّقات تصل ذروتها إلى اليأس الفني، حيث تنازل الفنان عن أحلامه، وأحيانا نعتقد أن الأحلام هي الّتي خذلته « إنّ مِن الممكن تصوُّرَ روايةٍ من غير أحداث، لكن من الصعب تصوُّر روايةٍ خارج اللّغة »[1] المحققة لأبعاد الزمن، والمتلاعبة بمواضعه واختلالاته، واستقراره في فكرة، ثم اضمحلاله في أخرى تكون فيها اللّغة أعمق بفكرتها، حيث« يكون التنوُّع الكلامي يتصل موضوعيا بطبيعة الرواية الّتي لا تصير رواية ما لم تقم لغتها على أساس هذا التنوع فهو

[1] – صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، ط/1 ،2003ص.46

تنــوع كلامــي وأحيانــا لغــويّ اجتمــاعي مــنظم فنيــاً وتبــاين أصــوت فرديــة »[1] واشـتغال الـنص علـى منافـذ فكريـة تتـوخى اِرتباطهـا بـالتَّنوع الزمنـي فـي آن واحـد، مـا يضـفي براعـة المؤلـف علـى تكثيـف المشـاهد عبـر الماضـي والحاضـر ويكـون المسـتقبل هـو خلفيـة لهـذه الأزمنـة، يسـتمر كالعامـل يجسـد خلاصـة التماسـك بـين الأزمنة رغم خلخلتها واِستبدالها المُستمِر.

[1] – ميخائيـل بـاختين، الكلمـة فـي الروايـة تـر يوسـف حـلاق، وزارة الثقافـة دمشـق، ط/1 1988ص.11 نقلا عن صلاح صالح، سرد الآخر الأنا عبر اللغة السردية، ص .80

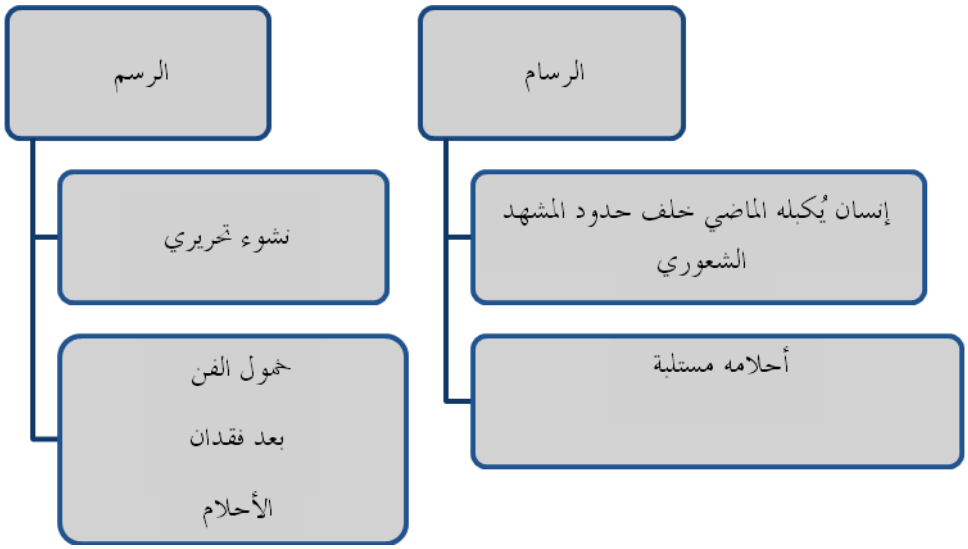


12-5- حركة المعنى والمعنى المتحرك في صورة الخطابات:

يمكن الاستثناء في تعديل اللّغة لصورة دون أخرى وفي إتمام لوحات متعاقبة في مدة تستنفد الآليات في كنه الرؤية البصرية « هناك تحوُّلات تقع بفعل الموهبة الشخصية للرواة ونوع الجمهور ومدى استعداد الجماعة لتقبُّل

تجديدات روائية تحتمل كل رواية إذن وجود عناصر قديمة وأخرى حديثة (...) في التعبير النصي يتحقق التغير بطريقتين:

إما أن تكون العناصر المتغيرة لنفس الحكاية متعادلة، أي قابلة للاستبدال فلا يصيب التحول معنى القصة إلا سطحيا (...)- أو أنّ العناصر المتغيرة تبين عن معانٍ مختلفة في هذه الحالة – نفس الحدث يتم توجيهه نحو سبل عديدة قد تكون مختلفة »[1] حيث يهندس المؤلف في (حائط المبكى) جدارية إنسانية تراجيدية تمثل معاناة تقمع أُفق الفنان، وتسير إلى مراحل التَّحول حين تكتسي الحياة المادية قهرية التَّجاوز النفعي لشعور الفنان وحاجاته للجمال، ومبادئه في مسايرة رغباته الفنية، وروحه كأن تكرار الماضي يحقِّق نزعة حكي بارزة النضوب:



تمثل الكتابة عند مؤلفها (عز الدين جلاوجي)يوتيوبيا Utopia كالبديل لوصف نموذج يؤطر صبغة تختلف، وتخالف المعتاد، فليس هدف الفنان دوما إبراز قدرة لغوية بقدر ما هو الخروج بالاختلاف نحو آلية جديدة تقدر حاجتنا للانتماء « الفن هو النتاج الإنساني الّذي يدور حول عنصر

[1] – عبد الحميد بورايو، مجموعة من الأساتذة،الكشف عن المعنى في النص السردي، دار السبيل، الجزائر،ط/1، 2009م،ص .48

الجمال أو الّذي يكون فيه الجمال أصلا وليس الفن عبثا وهميا (...) فالإيهام في الفنّ مرتبط بمسألة بسيطة هي أن يعكس الشعور الغامض إلى حقائق فكرية ولهذا يسمى وَهْماً إنّما يسمى خيالا »[1] فحضور الصورة ليس أمارة لغوية، بل تنفرد بقراءة دائرية المحيط والذات والآخر وما تفرزه المخيلة من تنازع في المعنى حيث نجد ما يسقط على مرأى البصر، ويحقق الانتماء لها، « كلُّ شيء يحضر في اللوحة دفعة واحدة الإنسان والحيوان، الطبيعة والأشياء الحياة والموت، اللذة والألم والتعاسة والسعادة والخير والشر، كل الألوان تظهر بفطرية مدهشة بوحشانية تلقائية تعبر عن حرارة الانفعال »[2] في جدلية العمل الابداعي، منولوجا بين الحديث الصمت، بين المغلق والمنفتح في تدافع الرموز، وتواثبها، في إحلالها وضمورها « توافر المجاز الذهني، والمجاز الّذي يعبِّر عن المجرد بالمحسوس»[3] يكتشف العالم الإمبريقي لنواة النص وكيفية تنوُّع وتفرُّد مهيمنات عناصره، في طريقة تكفي لإصدار، وبرمجة خواصّه بالحسّ التّجريبي، بأكثر قَدْرٍ للقابلية الفريدة.

تتّسع النّظرة العلمية للنص الأدبي بوصفه بنية للخطاب الميتالساني « metalinguistique » في وصفه رسالة لغوية، تؤدي وظائف مختلفة، وفي كُلِّيّتها مجموعة أنساق دلالية يُشرِعُها الوعي الدّؤُوب على تنظيم الإشارات المنضدة للمعنى، ومن الأجناس النصية الأكثر تجانساً بالفكر

---

[1]– محمد غلول سلام، النقد الأدبي الحديث،أصوله واتجاهاته منشورات المعارف الاسكندرية مصر، 1981 د. ط، ص.1

[2]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى .ص.61

[3]– إبراهيم الخليل، في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف،ط/1 ،2010 م، ص49

المدبر في أعلى مستويات الأداء، والنزوح إلى الرموز والالتفات إلى الغموض والتَّكون (الرواية المعاصرة) بمؤولاته القديمة والحداثية حيث يفتح مجرى التأويل، تواشج النص السردي (حائط المبكى) اتِّساع الحضور واتساع الدلالة، والخلق الفني يتدبر في القوانين مرئية التواجد، وخفية مستبطنة وجودها، ليوحي ويستوفي القدر الكافي في استنطاق بؤرة الأثر الفني مواشجة بهندسة لغوية تتفنن فيها مناهج البلاغة ورسوم التباينات الاستعارية، الّتي تقتضي بدورها القيمة الأثرية للحركات، وقد استوفى الترتيب في مراتبه، وتنظيم ظهور تحوُّلات الحكي بين أزمنة مختلفة، وتجليها كأنظمة دالة متمركزة في صفاتها وحدود تفاصيلها داخل المعطى السردي.

الفهرس

تحتفـي المدونـة السـردية لـ(**عـز الـدين جلاوجـي**) ، مخزونـاً ثقافيـاً، وفكريـاً، تكسـبه اللغـة قضـايا الرؤيـة المحيطـة والدائمـة حـول الـنص، وتكثيـف الحركـة التـي تنـزاح مجازيـا وبلاغيـا تؤسِّـس حقـائق جماليـة تكتنـز الديمومـة، وتلتفـت برموزهـا نحـو بـؤرة متـوتِّرة، تنفلـت وتتّسـع مـع المتلقِّـي حسـب البُعـد الـذي تمنحـه الاسـتعدادات منظـوره القرائـي والتجربـة الإنسـانية للفنّـان، ومـا تكثفـه اللّغـة التـي تحمـل الصـور الذهنيـة وتشـكّلها، وطريقـة عرضـها بالمكـان والزمـان المحفّـز للمشـاهدة، والصُّـورة لا تُعَـدُّ مشـهداً فنيـاً فقـط، بـل هـي حركيـة اللّغـة فـي ذوات تُتَـرْجِمُ الحُضـور والغيـاب فـي مختلـف الأنسـاق الفكريـة والثقافيـة والاجتماعيـة السياسـية الاقتصـادية وانفتـاح يُمكِّـن القـارئ مـن اسـتقراء حركـة الحـسّ بـين الـراوي والمـرويّ لـه واسـتئناس الميـزة التـي تمـنح العمـل قدرتـه علـى التميُّـز وسـط زخـم الأعمـال الأخـرى، فالصـورة هـي تحديـد صـفة جماليـة حاملـة لخـواص تتخـذ مجالهـا ومقوماتهـا الفنيـة الخاصـة بـالمؤلِّف والمخصّصـة لموضـوع الرؤيـة وزوايـا اكتفائهـا الـذاتي لتسـيج الفكـرة وانسـجام المكونـات المتفاعلـة داخـل الحكـي وكيفيـة اسـتعمالها لتَكُـونَ ذاتَ فاعليـة، والكتابـة هـي قـانون يحكمـه الفنّـان والباحـث يكمـن وجـودُه فـي فهْـم دوره مـن خـلال تلـك الضـوابط والأحكـام، والفـن انفتـاحٌ يشـخص قـدرة الخيـال، واللغـة المحكمـة بالمعـايير الصـانعة للتقنيـة الفنيـة حيـث تتجسـد الصورة وتتناغم عوامل التلقي (الراوي/المتلقي) من خلال فعل الكتابة.

تؤسِّـس الصُّـورة وعيـاً خاصّـاً بالبلاغـة الوظيفيـة، ومنحـى آخـر أكثـر عمقـاً بالتركيـب السـردي ومـا يخـتلج الـنص الروائـي مـن عُمـق، واحتـواء للعـالم التمثيلـي داخلـه وهـو يشـكل ذواتٍ تمـارِس هويتهـا لأول مـرة بطريقـة أخـرى وبمسـؤولية مفارقـة تضـع القـارئ وسـط خطابـات تلامـس وجـوده لكـن تفـاجئ وعيـه نحـو الأشـياء التـي تصـبح مرئيـة بشـكل جديـد غيـر متوقـع، لكنـه يثقـب سـكون

التوقـع، ويهـيمن بجماليـة المركـب، هـو مـا يعيشـه الكاتـب حـين يقتطـع شـوطا مـن الخيـال وصـولا للنـواة لابـراز مكـون الـنص، ويحظـى بالمسـتوى الفنـي، لا يمكـن اعتبـار كـل مـا يكتـب فنـاً لكـن يسـتطيع الفـن أن يجـد محتـواه داخـل لغـة جسـدها يتحلـل شـيئا فشـيئا داخـل الخيـال، وعبقريـة الفنـان فـي تشـكيل الأشـياء، ولا تتعلـق الصـورة فقـط بصـناعة الخطـاب بـل بكيفيـة تـداول التركيـب بوضـع معرفـي علمـي تختبـره النظريـات السـردية غربيـة كانـت أم عربيـة، وفـي نفـس الوقـت تُكـوِّن هـذه النظريـات أفـق الصـورة الفنيـة لتحديـد مهـارة الكتابـة وكيفيـة تحليلهـا قـراءة وتلقيّـاً متعدِّد المزايا.

ومن أهم النتائج التي يمكن تحديدها عبر مستويات الدراسة:

- **أثـر الروايـة الجزائريـة مقارنـة بـالمنجز الغربـي مـن حيـث الهويـة والمركزيـة واسـتكمالها الفنـي للعناصـر المعرفيـة والجماليـة، واسـتقراء عناصـر تشـكّل الخطـاب الجزائـري مـن خـلال الكتابـة باللغـة الفرنسـية، والسـرد النسـوي الجزائـري، ودور المحمـول الرمـزي المترسـب فـي ذهنيـة الكاتب في بلورة الرواية.**
- تمييـز مختلـف التحـوّلات فـي الروايـة الجزائريـة و إبـراز صُـوَر تعـدُّدها بـين اللغة والجنس والرموز والتاريخ الابستيمولوجي.
- الصـورة لغـة تتـرجم فكـراً ومخزونـاً معرفيـاً وحاجـة تعبيريـة، وقـدرة تصـوُّريّة لابـدّ مـن مرورهـا علـى بـوادر نشـوء ومحـور تطـوُّر عبـر مـا يمكـن تصـوُّره عنها تاريخياً.
- إدراك مراحل نشوء الصورة ومركباتها.
- عوامـل ارتبـاط المراحـل التاريخيـة للصُّـورة عامـلٌ مُهِـمٌّ فـي فهـم الفكـر الإنساني نحوها.

- الصُّـورة هـي محـيط للفـن، ومسـاحة للكتابـة وفـرز تفاصـيلها ونوعيتهـا الجمالية.
- لطالما كانت الصورة روحاً تُعبّرُ عن أسلوب للحياة ومنطق للتعايش.
- إثـراء معنـى الصـورة مـن مختلـف الدراسـات الفلسـفية والأدبيـة والنقدية(الشعرية- الحركة-السكون- الجمالية- الاستراتيجية- الكتابة).
- الصـورة لا يمكـن أن تكـون لوحـة إضـافية هـي حركـة متنامية كلمـا تعمقـت الرؤيـة وانبثقـت خـارج إطارهـا أصـوات تخاطـب ذوات أخـرى لا يربطهـا الـزمن لكـن تتعـايش بمجموعـة خصـائص فنيـة تضـمن وجودهـا واستمراريتها.
- التحليـل الفنـي لمشـروع الصـورة الروائيـة فـي المغـرب العربـي ومـدى أثـره فـي تنظـيم الرؤيـة نحـو مـا يواكـب مفهومهـا داخـل السـرد بعـدما التصـق وجودها بالشعر.
- تجسـيد آليـات وإسـتراتيجيات الكتابـة الروائيـة عنـد العـرب والغـرب وإبـراز أهـمّ النظريـات ودورهـا فـي فهـم آليـة الكتابـة مـن جهـة، وآليـة وضـوح وفهـم وتحليـل وتحديـد جماليـة الصـورة كونهـا مجموعـة مـدركات تتبـع إسـتراتيجية إجرائيـة علميـة ومعرفيـة تطـرح ذات الكاتـب وتنسـجم معطياتهـا عنـد القارئ.
- نمذجـة الإجـراءات القرائيـة والنّقديّـة حـول المؤلَّفـات الرِّوائيّـة والمسـردية عنـد "عز الدين جلاوجي."
- ظـاهرة المسـردية (مسـرح – سـرد) فـي تصـاعد الحركـة الخطابيـة والاهتمام بالشخصيات.
- روايـات(عز الـدين جلاوجـي) تتنـوَّع بمخرجاتهـا الفنيّـة نحـو سـؤال الـذاكرة الوطنية الحضاريّة، وميول الكاتب للرمزية التاريخية في معظم رواياته.

- ظـاهرة التنـاصّ تغلـب علـى كُـلِّ روايـات ومسـرديات(عز الـدين جلاوجـي) حيـث يؤسِّـس كتاباتـه فـي خـط مُـوَازٍ للترسُّـبات التّاريخيـة فـي ذاكرتـه الجمالية.
- شـعريّةُ اللّغـة ظـاهرة تمارسـها كـل النصـوص الشـعرية أو السـردية، تظهـر علاقـة الـنص بعالمـه واشـتغاله، وكتابـات المؤلـف تمـارس شـاعريتها فـي التركيـب وأدبيـة الأدب علـم يحقِّـقُ وجـوده ومكانتـه حـين تصـبح الكتابـة شـعرية بفعـل مقاربتهـا للخيـال، والفكـر والواقـع وتعالقهـا مـع النصـوص الأخرى.
- روايـة (حـائط المبكـى) خرجـت عـن الـنمط المـألوف فـي الكتابـة حيـث يشخِّصُ الروائي غُبن الفنّان في مجتمع لا يُقَدِّرُ وجودَه الفني.
- محاولـة الكاتـب(عـز الـدين جلاوجـي) إدراك فنّيّـاتٍ لُغويّـة فـي جـذب القـارئ مـن خـلال العنـاوين المركبـة(العشـق المقـدنس)، وروايـة تلامـس أوضـاع عالميـة تُرجمـتْ للّغـة الإسـبانية(الفراشـات والغـيلان) والاخـتلال التركيبـي فـي روايـة(الرمـاد الـذي غسـل المـاء)، والانحـلال فـي ذهنيـة الهويـة فـي مسـردية(النخلـة وسـلطان المدينـة) وتتنـوَّع الأعمـال بتنويـع مجـالات تخريجهـا آخرهـا مـع روايـة (فـي حضـرة الـدجال الأعـور) آخـر رواياته لسنة 2017.
- محاولـة تنـاول الكتابـات السـردية مـرتبط بحجـم المُنْجَـز أوَّلا وطبيعتـه، ودرجـة اسـتقراره فـي نظريـة سـرديّة دون أخـرى، أو شـعريّة أو بلاغيّـة بمفهومها التركيبي للغة.
- التّركيـز علـى عمليـة السُّكون والحركـة هـو وضـع الـنص كمـادّة حيّـة تسـتقر كينونتـه فـي جماليتـه وتناسـق وضـعيات الحكـي بداخلـه حيـث تتفاعـل المركّبـات الخياليـة والأنسـجة الخطّيّـة فـي تأسـيس زمـن ومكـان الأفعـال

وتحريـك ترسّـبات الـذّاكرة مـن معرفـة وقـراءة للمسـلَّمات الواقعيّـة والمحقّقـات الخياليّـة التـي تمـنح عالمـا قـابلاً للتعـايش القرائـي ضـمنياً وترجمـة قـوى بنـاء الحكي.

- لا يمكـن الوصـول لجميـع المحقّقـات الفنّيّـة داخـل الـنص سـواء بالنظريـات النّقديّــة السّــرديّة أو بالمشــاريع التصــوريّة للصّــورة أو بالتّحليــل المكثّــف حيـث لا يمكـن تصـوّر عـالَم مكتمـل فـي أيّ مجـال، ومـا يـدون محاولـة استقصـاء مجـال نجـدد فـي قرائتـه ونعتـرك مفاهيمـه قـد نصـيب أحيانـا وقـد نخطئ.

يتــرجم العمــل الكــم الإســقاطي، للجماليــة ونشــوء الحكــي الاســتعاري، وتــراوح القيمــة الفنيــة فــي خيــوط رفيعــة، تمــارس ردود أفعــال خالقــة للارتــداد والتنــاغم والتسـليم لواقعيتهـا، وهـذا مـا يدركـه الـنص فـي الحركـة بتجميـع المختلـف بــالمؤتلف، ودور الروائــي فــي اكتنــاز ســلوك التــأليف مَهْمَــا بلغــت عجائبيــة الروايـة، وعـن مركزيـة للنمـوذج فـي كتابـة الـنص بـل مـا قبـل الكتابـة حتـى تحـدد العناصر المتفرقة، في ذهنية المؤلف حسب التوافقات الافتراضية للرواية.

منهجيــة الدراســة لــم تبــق علــى رتابتهــا طالمــا انفتحــت أمــامي المراجــع والتصــورات الّتــي حاولــتُ تقــديمها بــالتوالي، ولعــلّ مــا أُنْجِــزَ فــي هــذا البحــث الأكـاديمي مسـارٌ مفتـوح للتوسُّـع والانسـلاخ داخـل جميـع الـرؤى المحققـة لموضـوع الصـورة، ولا يتوصـل الباحـث إلـى كمـال علمـي طالمـا أَنَّ للعلـوم تطـوراً وتشـعباً ومكاشـفةً وقـد تغيـب عنّـي بعـض الـرؤى والتصـورات لكـن لا يتسـع الإنسـان إلا بمـا أوتـي مـن العلـم والتحقيـق الجزئـي ومـا يمكـن طرحـه كإشـكالية تمـارس وقعهـا فـي فهـم المخبـوء هـل يمكـن حقـاً رؤيـة كـل شـيء فـي الـنص؟ وهـل النظريـة كافيـة فـي تحليـل وضـعية مـا للكتابـة؟ وهـل السـرد اليـوم هـو نفسـه الـذي اختمـر فـي

ذهنيـة الـروائيين سـابقاً؟ وهـل يمكـن قـراءة الصـورة الفنيـة بجميـع جوانبهـا؟ وفـي عـالم تكـون الصـورة التـي تتشـكل فـي ذهـن المتلقـي واقعـاً وجـوده يسـاهم السـرد فـي خلـق منافـذ لتحقيـق صـورة تمثيليـة للواقـع تعمـل علـى هـدم الرتابـة وتخلـق فنيـة العمل في أقصى حدوده.

والله وليّ التوفيق

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

مؤلفات عز الدين جلاوجي:

- الأعمال المسرحية غير الكاملة،دار الأمير خالد، للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م
- رواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط/2، 2006م
- رواية سراديق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، 2006م
- رواية: العشق المقدنس، دار الروائع، سطيف، الجزائر، ط/2، 2014م
- رواية:العشق المقدنس، دار المنتهى،سطيف، الجزائر، ط/2، 2016
- رواية:حائط المبكى،دار المنتهى،ط/2015،1م
- رواية:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع، سطيف، الجزائر، 2011م
- رواية:رأس المحنة، 1+1=0، دار هومة، الجزائر،2013م
- سلطان النص، دراسات في روايات، دار المعرفة، الجزائر، 2008م
- مسردية أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، 2016م

المصادر التراثية

- ابـن رشـد، الشـرح الكبيـر لكتـاب الـنفس لأرسـطو، تـر إبـراهيم المغربـي (اللاتينيـة / العربية)، بيت الحكمة، قرطاج،2001
- ابـن خلـدون(العلامـة ولـي الـدين عبـد الـرحمن بـن محمـد)(732-808هـ)، المقدمـة،حقق نصوصـه وخـرج أحاديثـه وعلـق عليـه، عبـد الله محمـد الـدّرويش، دار البلخي، دمشق، الجزء الثاني،ط/1، 1425هـ،2004م
- ابـن رشـد (أبـو الوليـد محمـد بـن أحمـد بـن محمـد بـن أحمـد بـن أحمـد بـن رشـد" 520 هـ/595 -"يسـميه الإفـرنج Averroes واشـتهر باسـم ابـن رشـد الحفيـد)، تلخـيص كتـاب أرسـطو طـاليس فـن الشـعر، ترجمـة عبـد الـرحمن بـدوي،، دار الثقافـة بيـروت، 1973م
- ابـن سـينا،(أبو علـي الحسـين بـن عبـد الله بـن الحسـن بـن علـي ابـن سـينا (370هـ-427هـ))، الفـن السـادس مـن الطبيعيـات مـن كتـاب الشـفاء القسـم الأول Pdf/Edition Du Patrimoine Arabe et Islamique Paris 1988
- أبـو حيـان التوحيـدي ، الإمتـاع والمؤانسـة، اعتنـى بـه وعلـق عليـه محمـد الفاضـلي ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، ط/1، 2009م

- أرسـطو طـاليس (أرسـطوطاليس 322ق م – 384 ق م)، فـن الشـعر، نقـل أبـي بشـر متّـى بـن يـونس القُنّـائي، حققـه شـكري محمـد عيَّـاد، دار الكتـاب العربـي، القـاهرة، مصر، 1967م
- حازم القرطاجني (حازم بن محمد بن الحازم القرطاجني ولد 608هـ –1211م وتوفي 684هـ –1386م) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1986م
- الحسـن ابـن الهيـثم، كتـاب المنـاظر، حققـه وراجعـه علـى الترجمـة اللاتينيـة :عبـد الحميد صبره، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت، 1983م
- الخطيـب القزوينـي (هـو محمـد بـن عبـد الـرحمن بـن عمـر، أبـو المعـالي، جـلال الـدين القزوينـي الشـافعي، المعـروف بخطيـب دمشـق)(، الإيضـاح فـي علـوم البلاغـة المعـاني والبيـان والبديع،وضـع حواشـيه ابـراهيم شـمس الـدين،دار الكتـب العلمية،بيروت لبنان، ط/1، 2003م
- عبـد القـاهر الجرجـاني (أبـو بكـر عبـد القـاهر بـن عبـد الـرحمن بـن محمـد الجرجـاني (400–471هـ))) دلائـل الإعجـاز فـي علـم المعـاني، تصـحيح وتعليـق، محمـد رشـيد رضا، البابي الحلبي، ط/6، 1960م
- عبـد القـاهر الجرجـاني(أبو بكـر عبـد القـاهر بـن عبـد الـرحمن بـن محمـد الجرجـاني471 – 400 هـ/ 1009–1078 م) أسـرار البلاغـة، دار ابـن الجـوزي، القاهرة مصر ،ط/1 1431، 2010م
- عبـد القـاهر الجرجاني،دلائـل الإعجـاز فـي علـم المعـاني، شـرح غامضـه وخـرج شـواهده وقـدم لـه ووضـع فهارسـه : ياسـين الأيـوبي، شـركة أبنـاء شـريف للطباعـة والنشـر والتوزيـع، الـدار النموذجيـة، المطبعـة العصـرية الأنصـاري بيـروت، لبنـان، 2003م
- الفـارابي (أبـو نصـر محمـد الفـارابي هـو أبـو نصـر محمـد بـن محمـد بـن أوزلـغ بـن طرخـان الفـارابي. ولـد عـام 260 هـ/874م فـي فـاراب، اقلـيم تركسـتان وتـوفي عـام 339 هـ/950 م.)إحصـاء العلوم،قـدم لـه وشـرحه وبوّبـه علـي بـوم لحـم، دار وكتبة الهلال،بيروت لبنان، ط/1، 1996
- الكنـدي (أبـو يوسـف يعقـوب بـن إسـحاق الكنـدي "185هـ – 256/805هـ – 875م) رسـائل الكنـدي الفلسـفية، تحقيـق محمـد عبـد الهـادي أبـي ريـدة،دار الفكـر العربـي، القاهرة،1950م

- محيي الدين محسّب (محي الدين عثمان محسب)، علم الدلالة عند العرب، فخر الدين الرازي نموذجا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط/1، 2008م

المراجع

- الشيخ العلامة سليمان ابن الشيخ عبد الله ابن شيخ الإسلام محمد ابن عبد الوهاب، (المتوفى سنة 1233)،تيسير العزيز الحميد في شرح كتاب التوحيد،تحقيق: أسامة ابن عطاياَ بن عثمان العتبي،دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض المملكة العربية السعودية، ط/1، 1428هـ،2007م
- إبـراهيم أحمـد، أنطولوجيـا اللغـة عنـد هيـدجر ، منشـورات الاخـتلاف، الجزائر،الـدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1، 2008م
- إبـراهيم خليـل، فـي نظريـة الأدب وعلـم الـنص، بحـوث وقـراءات، منشـورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط/1، 2010م
- أبـو الحسـن سـلام،–سـيميولوجيا المسـرح بـين الـنص والعـرض،دار الوفـاء لـدنيا الطباعة والنشر،ط/1، 2006م
- أبـو حمـدان سـمير،الابلاغية فـي البلاغـة العربية،منشـورات عويدات،الدولية،بيروت،لبنان،ط/1 ،1991م
- أحمـد المنيـاوي، جمهوريـة أفلاطـون، دار الكتـاب العربي،دمشـق، سـوريا، القـاهرة، مصر، ط/1، 2010م
- أحمـد بـن علـي ابـن حجـر العسـقلاني،فتح البـاري،المحقق: محمـد الـدين الخطيـب، رقم أبوابه وأحاديثه :محمد فؤاد عبد الباقي،دار الكتب السلفية،مصر،ج/7، دت
- أحمـد حمـدي، جـذور طـاب الايـديولوجي الجزائـري، معـالم، دار القصـبة، الجزائر،2001م
- أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري- دراسة نقدية -التنوخي للطباعة والنشر، المغرب، ط/1، 2009
- أحمـد محمـود خليـل، فـي النقـد الجمـالي، رؤيـة فـي الشـعر الجـاهلي،دار الفكـر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ط/1، 1996
- أحمـد منـور،الأدب الجزائـري باللسـان الفرنسـي، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة، الجزائر،2007م
- أرسـطو، دعـوة للفلسـفة(كتاب مفقـود لارسـطو) تقـديم عبـد الغفـار مكـاوي،دار التنـوير،

بيروت، لبنان دت دط

- أم الـزين بـن شـيخة المسـكيني، الفـن يخـرج عـن طـوره أو جماليـات الرائـع مـن كـانط إلى دريدا، دار المعرفة للنشر ،طبعة 2010م
- آمنـة يوسـف ،تقنيـات السـرد فـي النظريـة والتطبيق،المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت، لبنان ،ط/2 ، 2015م
- إيمـان العـامري، صـورة الثـورة التحريريـة فـي الروايـة الجزائريـة باللغـة الفرنسـية، جدليـة المركز والهامش، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 10، 2015م
- بسـام قطـوس، اسـترتيجيات القـراءة التأصـيل و الإجـراء النقـدي، مؤسسـة حمـادة، ودار الكندي، عمان، ط/1، 1998م
- بوشوشـة بـن جمعة،الروايـة النسـائية المغاربيـة، العربيـة للنشـر والإشـهار ،تونس ط/1، 2003م
- بومـدين بوزيـد،الفهم والـنص، منشـورات الاخـتلاف، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، الجزائر ،ط/1، 2008م
- تمـام حسـان، الأصـول، دراسـة اسـتيمولوجية للفكـر اللغـوي عنـد العـرب النحـو فقـه اللغة البلاغة،عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2009م،
- توفيق الطويل، أسسس النظرية الفلسفية، دار النهضة المصرية، ط/3، 1958م
- جـابر عصـفور، الصـورة الفنيـة فـي التـراث النقـدي والبلاغي،عنـد العـرب، المركـز الثقافي العربي،بيروت / الدار البيضاء، لبنان / المغرب، ط/3 ،1992م
- جـان بيلمـان نويل،التحليـل الـنفس لـلأدب، تـر حسـن المـودن، المجلـس الأعلـى للثقافة،مطبعة الأهرام النيل، مصر، 1998م
- جمـال فوغـالي ، واسـيني الأعـرج ، شـعرية السـرد الروائـي، دراسـة ، صـدر عـن وزارة الثقافـة بمناسـبة الجزائـر عاصـمة الثقافـة العربيـة 2007 (يوضـع الكتـاب فـي المكتبات ولا يباع) 2007
- جمهوريـة أفلاطـون، أحمـد المنيـاوي، المراجعـة اللغويـة : طـه عبـد الـرؤوف سـعد، دار الكتاب العربي، حلب، دمشق،ط/1 ،2010م
- جميـل حمـداوي ، بلاغـة الصـورة الروائيـة ، أو المشـروع النقـدي العربـي الجديـد ، منشورات الزمن،الرباط المغرب ، سلسلة شرفات العدد 42، 2014م
- جميـل شـاكر ،سـمير مرزوقـي ،مـدخل إلـى نظريـة القصـة ، الـدار التونسـية للنشـر ،

ط/1، 1985،ص.213

- جميـل عبـد المجيـد، بلاغـة الـنص مـدخل نظـري ودراسـة تطبيقيـة،دار غريـب القـاهرة، مصر،1999م
- جـيمس جـورج فرايـزر، الغصـن الـذهبي، دراسـة فـي السـحر والـدين،تر نـايف الخوص،دار الفرقد،دمشق سورية، 2014م
- حـاج علـي فاضل،سـيميائية السـرد فـي روايـة فوضـى الحـواس، لأحـلام مسـتغانمي، مـذكرة لنيـل شـهادة الماجسـتير فـي الأدب الجزائري،والمعاصـر، مشـرف أ محمـد بشير بويجرة، جامعة وهران،2002
- حبيـب مونسـي ، شـعرية المشـهد فـي الابـداع الأدبـي ، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة ، الجزائر ، 2009م
- حسن ناظم مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة ي الأصول والمناهج والمفاهيم ،المركز الثقافي الأدبي ،الحمراء، بيروت، ط/1، 1994
- حسـين نجمي،شـعرية الفضـاء السـردي المتخيـل والهويـة فـي الروايـة العربيـة،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب
- حمبـد لحميـداني ، بنيـة الـنص السـردي ، مـن منظـور النقـد والأدب ، المركـز الثقـافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/3، 2000،
- حمـد أحمـد قاسـم،، محـي الـدين ديـب،علوم البلاغـة البـديع والبيـان والمعاني،المؤسسـة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان،ط/1،2003م
- حمـد أحمـد قاسـم،، محـي الـدين ديـب،علوم البلاغـة البـديع والبيـان والمعاني،المؤسسـة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان،ط/1،2003م
- حميـد لحميـداني ، أسـلوبية الروايـة ، منشـورات دؤاسـات سـال ، الـدار البيضـاء ، المغرب ط/1، 1989م
- حميـد لحميـداني ، النقـد الروائـي والإيـديولوجيا ، مـن سوسـيولوجيا الروايـة إلـى إلـى سوسـيولوجيا الـنص الروائـي ، المركـز الثقـافي العربـي بيـروت لبنـان ، ط/1 ، 1990م
- حميـد لحميـداني ، بنيـة الـنص السـردي ، مـن منظـور النقـد الأدبـي ، المركـز الثقـافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط/3، 2000

- حميـد لحميـداني ، بنيـة الـنص السـردي مـن منظـور النقـد الأدبـي ، المركـز الثقـافي العربي ،بيروت لبنان ، ط/1، 1991م
- حنـا عبـود:من تـاريخ الروايـة – دراسـة – مـن منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب،دمشـق 2002م
- حنان قصاب وماري إلياس .المعجم المسرحي، مادة" حوا"،مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان، 1997م
- رايـس زواوي، فـي فلسـفة ميشـال فوكـو،دار الصـفحات دمشـق، سـوريا، ط/1، 2014م
- رحـيم السـاعدي، فلسـفة الخيـال، قـراءة فـي محـرك الإبـداع و التغييـر و المستقبل،النشر الجامعي الجديد، تلمسان ، الجزائر، 2017م
- روجيـه غـارودي ، الماركسـية ، تـر محمـد الأمـين البحـري ، دار الحكمـة ، الجزائـر ،2009م
- ريـاض القريشـي، النسـوية، قـراءة فـي الخلفيـة المعرفيـة، لخطـاب المـرأة فـي الغـرب، دار خضر موت، اليمن، ط/1، 2008م
- زكـي محمـد حسـن، التصـوير فـي الإسـلام عنـد الفـرس، مؤسسـة هنـداوي للتعلـيم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م
- زهـور عمـون، الشـعرية فـي روايـة أحـلام مسـتغانمي، المطبعـة المغاربيـة للنشـر والتوزيع والإشهار، تونس ط/1، 2007م
- زينـب الأعـوج، السـمات الواقعيـة، للتجربـة الشـعرية الواقعيـة، دار الحداثـة للنشـر والتوزيع، بيروت لبنان، ط/1، 1985م
- سـامي محمـد عبابنـة، التفكيـر الأسـلوبي، رؤيـة معاصـرة فـي التـراث النقـدي والبلاغـي فـي ضـوء علـم الأسـلوب الحـديث، عـالم الكتـب الحـديث إربـد الأردن ، ط/2، 2010 م
- سـحر سـامي ،شـعرية الـنص الصـوفي فـي الفتوحـات المكيـة لمحـي الـدين بـن عربـي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005
- سـعيد يقطـين ، الكـلام والخبـر ،مقدمـة للسـرد العربـي ، المركـز الثقـافي العربـي ، ط/1، 1997م

- سـعيد يقطـين، انفتـاح الـنص الروائـي، الـنص والسـياق، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضاء المغرب،، بيروت لبنان، ط/2، 2001م
- سـلمان كاصـد، عـالم الـنص درسـة بنيويـة فـي الأسـاليب السـردية، دار الكنـدي للنشـر، الأردن، 2003م
- سـيد قطـب، التصـوير الفنـي فـي القـرآن، دار الشـروق،القاهرة مصـر، ط/17، 2004م
- شـرف الـدين مجـدولين ، بيـان شـهرزاد ، التشـكلات النوعيـة لصـور الليـالي ، المركـز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط/1، 2001
- شـكري عبـد الوهـاب، القـيم التشـكيلية و الدراميـة، للـون والضـوء، مؤسسـة حـورس الدولية،الإسكندرية، مصر، 2008م
- شكري محمـد عيـاد ارسـطو طـاليس،فن الشـعر،نقل ابـي بشـر متـى بـن يـونس القنـائي من السرياني الى العربي
- صـلاح صـالح، سـرد الآخـر الأنـا و الآخـر عبـر اللغـة السـردية، المركـز الثقـافي العربي،الدار البيضاء المغرب، ط/1 ،2003
- صـلاح عبـد الفتـاح الخالـدي، نظريـة التصـوير الفنـي عنـد السـيد قطب،المؤسسـة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية،دار الشهاب باتنة، الجزائر، 1988م
- صـلاح فضـل، قـراءة الصـورة وصُـور القـراءة، دار الشـروق ،القـاهرة، مصـر ، ط/1، 1997م
- صـلاح فضـل قـراءة الصـورة وصـورة القـراءة، دار الشـروق، القـاهرة، مصـر، ط/1 ،1418هـ، 1997م
- صلاح فضل .مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة،ط/1، 1996 م
- صـلاح فضـل، قـراءة الصـورة وصـورة القـراءة، سلسـلة النقـد العربـي، العـدد 07، رؤية، للنشر و التوزيع، ط/1، 2014م
- صـورة الانسـان فـي روايـة السـفينة لجبـرا ابـراهيم جبـرا ، شـمس للنشـر والتوزيـع ، القاهرة ، مصر ، ط/1، 2011م
- الطـاهر بـومزبر ، التواصـل اللسـاني و الشِّـعرية ، مقاربـة تحليليـة لنظريـة رومـان جاكبسـون ، الـدار للعربيـة ناشـرون ، بيـروت لبنـان ، ومنشـورات الاخـتلاف ،

الجزائر ،ط/1، 2007م

- الطـاهر وطـار، الحـوات والقصـر ، مـوفم للنشـر والتوزيـع، الجزائـر ،2004عـلال سـنقوقة، المتخيـل والسـلطة فـي الروايـة الجزائريـة بالسـلطة السياسـية، رابطـة كتـاب الاختلاف، الجزائر، ط/1، جوان 2000
- عـادل ضـرغام، فـي السـرد الروائـي، منشـورات الاخـتلاف، الـدار العربيـة ناشـرون، بيروت لبنان، ط/1 ،2010م
- عبـد الباسـط لكـراري، ديناميـة الخيال،مفـاهيم وآليـات الاشـتغال، منشـورات اتحـاد كتاب المغرب، ط/1، 2004م
- عبـد الحميـد بورايـو منطـق السـرد دراسـة فـي القصـة الجزائريـة الحديثـة، ديـوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ،1994م
- عبـد الحميـد بورايـو، مجموعـة مـن الأساتذة،الكشـف عـن المعنـى فـي الـنص السـردي، دار السبيل، الجزائر ،ط/1، 2009م
- عبـد الحميـد جـوده السـحار، الإسـراء والمعـراج، منشـورات مكتبـة مصـر، مصر ،1990م
- عبـد الحميـد خطـاب ، الجماليـة والفـن ، عبـر التوجيـه الفلسـفي ، ديـوان المطبوعـات الجامعية ،الجزائر ، 2011م
- عبـد الـرحمن الإدريسـي، اسـتبداد الصـورة شـاعرية الروايـة العربيـة، تقـديم : محمـد أنقار، منشورات مركز الصورة،تطوان، المغرب ط/1، 2009م
- عبـد العـالي معـزوز، فلسـفة الصـورة، الصـورة بـين الفـن والتواصـل،إفريقيا الشـرق،الدار البيضاء، المغرب، 2014م
- عبـد العزيـز عتيـق، علـم المعـاني، فـي البلاغـة العربيـة دار النهضـة العربيـة بيـروت لبنان، 1985م
- عبـد الفتـاح الديـدي، الخيـال الحركي،فـي الأدب النقـدي، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، مصر، 1990م
- عبـد الواسـع الحميـري ، ، فـي الطريـق إلـى الـنص ، مجـد المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ط/1، 2008م
- عبـد القـادر بقشـي،التناص فـي الخطـاب النقـدي البلاغي،دراسـة نظريـة

وتطبيقية،تقديم محمد المعمري،افريقيا شرق، المغرب،2007م

- عبـد اللطيـف زكـري، وظيفـة الصـورة فـي الروايـة النظريـة و الممارسـة، دراسـة، دار الكنوز ،عمان، ط/1، 2016م
- عبـد اللطيـف محفـوظ، وظيفـة الوصـف فـي الروايـة، دار العربيـة ناشـرون،بيروت لبنان، منشورات الاختلاف،الجزائر ،ط/1، 1430هـ،2009م
- عبـد اللطيـف محمـد خليفـة، الحـدس والإبـداع،دار غريـب للطباعـة والنشـر، القـاهرة، مصر ،2000م
- عبـد الله ابراهيم،المتخيـل السـردي، (مقاربـة نقديـة فـي التنـاص، والـرؤى الدلاليـة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 1990م
- عبد الله عشي،أسئلة الشعرية ، منشورات الاختلاف،ط1، 2009م
- عبـد الله محمـد الغـذامي،المرأة واللغـة، المركـز الثقـافي العربـي، بيـروت لبنـان، ط/3، 2006م
- عبـد المالـك مرتـاض ، تحليـل الخطـاب السـردي ، معالجـة تفكيكيـة سـيميائية مركبـة لرواية "زقاق المدن" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995
- عبـد المالـك مرتـاض ، فـي نظريـة الروايـة ، سلسـلة كتـب ثقافيـة يصـدرها المجلـس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998م
- عبـد الملـك مرتـاض، تحليـل الخطـاب السـردي،ديوان المطبوعـات الجامعيـة،الجزائر، 1995م
- عبـد الواسـع لحميـري، فـي الطريـق إلـى الـنص مجـد المؤسسـة الجامعيـة للدرسـات والنشر، بيروت لبنان،ط/1، 2008م
- علـي بطـل، الصـورة فـي الشـعر العربـي، حتـى أخـر القـرن الثـاني ،دراسـة فـي أصـولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط/1، 1983م
- علـي بـن خلـف الكاتـب ، مـواد البيـان، تـح حـاتم صـالح الضـامن،دار البشـائر دمشـق سوريا ط/1، 2003
- علـي حـرب، الممنـوع والممتنـع نقـد الـذات المفكـرة، المركـز الثقـافي العربـي، بيـروت / الدار البيضاء، ط/2، 2000م
- علـي حـرب، هكـذا أقـرأ مـا بعـد التفكيكيـة، المؤسسـة العربيـة لدراسـة والنشـر، بيـروت،

دار فارس، عمان، ط/1، 2005 م

- عليـوش عبـود، رسـائل إخـوان الصـفا وخـلان الوفـا، المؤسسـة الوطنيـة للفنـون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر ج/1 ،1992م
- عليـوش عبـود، رسـائل اخـوان الصـفا وخـلان الوفا،قسـم الجسـمانيات والنفسـانيات العقليات، الانيس، سلسلة العلوم لانسانية، ج/3، 1992م
- عليـوش مـراد، رسـائل إخـوان الصـفا وخـلان الوفـا، قسـم الرياضـي والجسـمانيات والطبيعيـات، الأنـيس سلسـلة العلـوم الإنسـانية، المؤسسـة الوطنيـة للفنـون المطبعيـة وحدة الرغاية الجزائر، ج/2، 1992م
- عمـر بلخيـر، تحليـل الخطـاب المسـرحي، فـي ضـوء النظريـة التداوليـة، منشـورات الاختلاف، الجزائر، ط/1 ،2003م
- عمـر بـن قينة،دراسـات فـي القصـة الجزائريـة "القصـيرة والطويلـة "المؤسسـة الوطنيـة للكتاب، الجزائر،1986م
- عمر مهيبل،من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2007م
- غاليـة خوجـة ، إيقاعـات المختلـف الأدب الإمـاراتي نموذجـا ، تشـكيلية الفضـاء الأدب الإمـاراتي نموذجـاَ، دائـرة الثقافـة والإعـلام ، الشـارقة ، دولـة الإمـارات العربيـة المتحدة ، 2008م
- فريـد الزاهـي، الصـورة و الآخـر، رهانـات الجسـد و اللغـة والاخـتلاف، كليـة الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط/1، 2014م
- قـدور عبـد الله الثـاني، سـيميائية الصـورة، مغـامرة سـيميائية فـي أشـهر الارسـالات البصرية في العالم،مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2007م
- كلـود عبيـد، جماليـة الصـورة فـي جدليـة العلاقـة بـين الفـن التشـكيلي والشـعر،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان،،ط/1 ،2010م
- كلـود عبيـد،الفن التشـكيلي نقـد الإبـداع وإبـداع النقـد، دار الفكـر اللبنـاني، بيـروت لبنان، ط/1، 2005م
- كلـود عبيد،جماليـة الصـورة،في جدليـة العلاقـة بـين الفـن التشـكيلي والشـعر، مجـد ط/1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010م
- لـوت زينـب، حـواس اللغـة، تعريـب الـنص وتوليـف عروبتـه، دار المنتهـى، الجزائـر،

ط/1، 2016م

- لوت زينب، شعرية الانفتاح، دار المنتهى، الجزائر ط/1، 2016 م
- مالـك بـن نبـي ، مشـكلات الحضارة،مشـكلة الأفكـار فـي العـالم الإسـلامي،تر بسـام بركة،أحمد شعبو،دار الفكر دمشق، سوريا ط/2، 2002 م
- مالـــك حـــداد، روايـــة الانطبـــاع الأخيـــر، تـــر الســـعيد بوطـــاجين، منشـــورات الاختلاف دت
- مبـارك بـن محمـد الميلـي، تـاريخ الجزائـر فـي القـديم والحـديث، المؤسسـة الوطنيـة للكتاب، الجزائر،دار الغرب الإسلامي، لبنان، ج/2، 1406هـ، 1986م
- مجموعـة مـن البـاحثين و الأكـادمين العـرب، مؤانسـات فـي الجماليـات، نظريـات وتجـارب رهانـات، إشـراف وتنسـيق وتقـديم : أم الـزين بنشـيخة المسـكيني، كلمـة، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف،بيروت، ط/1 ،2015م
- مجموعـة مـن المـؤلفين، تـاريخ الآداب الأوروبيـة، النهضـة –الأنـوار الرومانسـية–، ترجمـة صـياح الجهـيم، منشـورات الهيئـة العامـة السـورية للكتـاب، وزارة الثقافة،دمشق، ج/2، ط/2، 2013م
- محـاورات ثيـاتيوس لأفلاطـون أو عـن العلـم، تقـديم أميـرة حلمـي مطـر، دار غريـب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2000م
- محمـد المسـعودي ، اشـتغال الـذات ، مؤسسـة الانتشـار العربـي ، بيـروت لبنـان ، ط/1، 2007م
- محمـد أنقـار ، صـورة المغـرب فـي الروايـة الإسـبانية ،مكتبـة الإدريسـي ، تطـوان ، المغرب ، ط/1، 1994م
- محمـد أنقـار، بنـاء الصـورة فـي الروايـة الإسـتعمارية، صـور المغـرب فـي الروايـة الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر و التوزيع، تطوان، المغرب، ط/1، 1994م
- محمـد بـوعزة ،هيرمينوطيقـا المحكـي ، النسـق و الكـاوس فـي الروايـة العربيـة ،دار الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط/1، 2007م
- محمـد بوعزة،هيرمينوطيقـا المحكـي، النسـق و الكـاوس فـي الروايـة العربيـة،دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط/1، 2007م
- محمـد تحريشـي ، فـي الروايـة والقصـة و المسـرح ، قـراءة فـي المكونـات الفنيـة و

الجمالية السردية ، دار النشر دحلب ، الجزائر عاصمة الثقافة 2007م

- محمـد تحريشـي ، فـي الروايـة والقصـة و المسـرح ، قـراءة فـي المكونـات الفنيـة و الجمالية السردية ، دار النشر دحلب ، الجزائر عاصمة الثقافة 2007م
- محمد سالم سعد الله .ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن، ط/1، 2008 م
- محمـد غرناط،"الهويـة والتخييـل فـي الروايـة الجزائريـة، قـراءة مغربيـة،، رابطـة أهـل القلم،منشورات الثقافة، سطيف/الجزار، ط/1، 2008م
- محمـد غلـول سـلام، النقـد الأدبـي الحديث،أصـوله واتجاهاتـه منشـورات المعـارف الاسكندرية مصر، رقم الإيداع بدار الكتاب،1981/2067 دت،دط
- محمـد مشـبال ، بلاغـة النـادرة ، دار جسـور للطباعـة والنشـر والتوزيـع ، المغـرب ، ط/2، 2001م
- محمـد ناصـر العجمـي ، فـي الخطـاب السـردي ، نظريـة غريمـاس ، الـدار العربيـة للكتاب ، ، تونس ، 1991م
- محمد هاشمي، دراسة الألوان، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط/1، 1994م
- محمـود أحمـد العشـيري، السـير نحـو نقطـة مفترضـة،مخطوط المجلـس الأعلـى للثقافة،ط/2016، 2 م
- مختـار الصـحاح (الإمـام محمـد ابـن أبـي بكـربن عبـد القـادر الـرازي)، إخـراج دائـرة المعاجم في مكتبة لبنان ،مكتبة لبنان ، بيروت لبنان ، ط 1986م
- مخلـو عـامر، الروايـة والتحـولات فـي الجزائـر، دراسـة نقديـة فـي مضـمون الروايـة المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق 2000م
- مخلـوف حميـدة، سـلطة الصـورة، بحـث فـي إيـديولوجيا الصـورة، وصـورة الإيـديولوجيا، دار سحر للنشر،المغرب، ط/1، 2004م
- مشـهور حسـن محمـود سـلمان، الغـول بـين الحـديث النبـوي و المـوروث الشـعبي،دار ابن القيم، المملكة العربية السعودية، ط/1، 1989م
- مصـطفى الرويـاغلي ، الصـورة الروائيـة، مكتبـة دار الأمـان، الربـاط ، المغـرب ط/1، 2012
- مصـطفى النشـار، فلسـفة أرسـطو والمـدارس المتـأخرة،دار الثقافـة العربيـة، القـاهرة،

مصر ، 2006م

- مصـطفى صـفوان اللغـة أو المـوت، تـر مصـطفى حجـازي، المنظمـة العربيـة للترجمة، بناية بيت النهضة، شارع البصرة، بيروت لبنان، ط/1، 2008م
- مصطفى ناصيف، الصورة الأدبية،دار الأندلس بيروت، لبنان، ط/3، 1983م
- مليكـة دحمانيـة ، هرمنيوطيقـا الـنص الأدبـي فـي الفكـر الغربـي المعاصـر، منشـورات اتحاد الكتاب العرب ، سلسلة الدراسات (10) ، دمشق سوريا ، 2008م
- مولـود فرعـون، ابـن الفقيـر، تـر نسـرين شـكري،(مقدمة المترجمـة للروايـة) المركـز القـومي للترجمـة، إعـداد الهيئـة العامـة لـدار الكتـب والوثـائق القوميـة القـاهرة، مصـر ط/1، 2014م
- مونسـي حبيـب ، شـعرية المشـهد فـي الإبـداع الأدبـي ، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة ، الجزائر ،2009م
- ميسـاء سـليمان إبـراهيم، البنيـة السـردية فـي كتـاب الامتـاع والمؤانسة،منشـورات الهيئـة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011م
- نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائية السردية ، دار الأمل ، الجزائر، 2008م
- نازك الأعراجي، صوت الأنثى، دار الأهالي دمشق، سوريا، د ط،1997م
- نـاظم عـودة، جماليـة الصـورة مـن المثولوجيـا إلـى الحداثـة،، التنـوير، بيـروت، لبنـان، مصر، تونس، ط/1، 2013م
- نـاظم عـودة، نقـص الصـورة،تأويل بلاغـة السـرد 2، المؤسسـة العربيـة للدراسـات و النشر، بيروت لبنان، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط/1، 2003م
- نبيـل دحمـاني، الهـم الحضـاري و النـزوع إلـى الجـذولر، فـي روايـة الفراشـلات والغـيلان، للأديـب عـز الـدين جلاوجـي نقـلا عـن عـز الـدين جلاوجـي، سـلطان النص، دراسات في روايات
- نـور الـدين عتـر مـاذا عـن المـراة ؟، اليمامـة للطبـع والنشـر ،دمشـق، سـوريا، بيـروت، لبنان،ط/1، 2003م
- هـاني أبـو الحسـن سلام،سـيميولوجيا المسـرح بـين الـنص والعـرض، دار الوفـاء، الاسكندرية،مصر، ط/ 1 ،2006م
- ياسـر يوسـف إسـماعيل، المشـكلات السـلوكية لـدى الأطفـال المحـرومين مـن بيئـتهم

الأسرية،رسالة مقدمة لقسم علم النفس بكلية التربية بالجامعة الإسلامية كمتطلب تكميلي،لنيل درجة الماجستير في الصحة النفسية، إشراف سميرة قوتة،الجامعة الإسلامية، عمادة الدراسات العليا،كلية التربية،قسم علم النفس، غزة، فلسطين، 2009م

- يمنى العيد الراوي، الموقع والشكل، دراسات في السرد الروائي،مؤسسة الابحاث العربية ط/1 ،1986م
- يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل والبنية الفنية،دار الفارابي بيروت لبنان،ط/1 ،2011م
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط/3 ،2010

المراجع المترجمة

- أ.ج.غريماس ،في المعنى ، تر : نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطبعة والنشر ،اللاذقية ، سوريا ، 2000م
- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية ، تر سعيد بنكراد ، دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ، ط/1 ، 2009م
- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط/2، 2001م
- أمبرتو ايكو، حاشية على اسم وردة، آليات الكتابة، تر سعيد بنكراد تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكرم الله، الجزائر، دت
- أمبرتو ايكو، نزهات في غابة السرد،تر سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،ط/1، 2005م
- أوغدن ورتشاردز، مَعنَى المعنَى، دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية،تر:كيان أحمد حازم يحي، مكتبة الفكر الجديد، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت لبنان، 2016
- إيمانويل كانط، أنطولوجيا الوجود، تر جمال محمد أحمد سليمان،دار التنوير للطباعة والنشر، ط/1، 2009م
- برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر

عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأول، 2002 م

- بيـار ماشـيري،بم يفكـر الأدب،تـر جوزيـف شـريم ، مراجعـة بسـام بركـة،مركز دراسـات الوحدة العربية،بيروت لبنان، ط/1، 2009م
- بيرسـي لوبـوك ، صـنعة الروايـة ، تـر عبـد السـتار جَـوَادُ ، دار مجـدلاوي ، عمـان ، الأردن ، ط/1 ،2000
- ت. تـودوروف، مـدخل إلـى الأدب العجـائبي، تـر الصـديق بـوعلام، دار الكـلام، الرباط، المغرب، 1993
- تزفيطـان تـودوروف، الشـعرية،تر شـكي المبخـوث ورجـاء سـلامة، دار توبقال،الـدار البيضاء المغرب، ط/1990،2 م
- تزفيطـان تـودوروف، مفـاهيم سـردية، تـر : عبـد الـرحمن مزيـان، منشـورات الاخـتلاف، الجزائر، ط/1، 2005م
- تزيفتـان تودوروف،ميخائيـل بـاختين، المبـدأ الحـواري،تر :فخـري صـالح، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط/2، 1996م
- جـان بـول سـارتر، الكينونـة والعـدم، بحـث فـي الأنطولوجيـا الفينومينولوجيـا، تـر نقـولا متيني،مراجعـة عبـد العزيـز العيـادي، المنظمـة العربيـة للترجمـة، بيـروت لبنـان، مركـز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط/1 ، 2009م
- جوليـان هلتـون، نظريـة العـرض المسـرحي، تـر نهـاد صـليحة، هـلا للنشـر والتوزيع،الجيزة، مصر، ط/1، 2000م
- جـون كـوين، النظريـة الشـعرية، اللغـة العليـا، تـر أحمـد درويـش، دار غريب،القـاهرة مصر،2000م
- جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة،2000م
- جيـرار جينـت، خطـاب الحكايـة، تـر محمـد معتصـم، عبـد الجليـل الأزهـري، عمـر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط/2، 1997م
- جيـرار جينـت،واين بـوث، بـوريس أوسبنسـكي، (مجموعـة مـن البـاحثين)، نظريـة السـرد مـن وجهـة النظـر إلـى التبئيـر، تـر نـاجي مصـطفى، منشـورات دار الحـوار الأكاديمي و الجامعي، المغرب، ط/1، 1989م
- دانييـل – هنـري بـاجو الأدب العـام والمقـارن ترجمـة : غسـان السـيد مـن منشـورات

اتحاد الكتاب العرب،المغرب، 1997م

- دومنيـك مـانغونو، المصـطلحات المفـاتيح لتحليـل الخطـاب ، تـر: محمـد يحيـاتن، منشـورات الاخـتلاف، الجزائـر، الـدار العربيـة ناشـرون، لبنـان، ط/1،1428هـ، 2008م
- ديفـد وورد ن الجـود والـزمن فـي السـرد ،(فلسـفة بـول ريكو)ترجمـة وتقـديم سـعيالانميي ن، لمركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، المغـرب، بيـروت، لبنـان، ط/1 ،1999م
- ر.بـارت–و.كايسـر، و.ك.بـوث، ف. هـامون، شـعرية المسـرود، منشـورات الهيئـة العامة السورية ،دمشق، سوريا، 2010م
- ر.م.ألبيـريس، تـاريخ الروايـة الحديثـة، تـر جـورج سـالم،دار عويـدات بيـروت، باريس،ط/2 ،1982م
- روجيـه غـارودي ، الماركسـية ، تـر محمـد الأمـين البحـري ، دار الحكمـة ، الجزائـر ،2009م
- رولان بـارت ،التحليـل النصـي ،مـن التوراتـة والانجيـل والقصـة القصـيرة ، تـر عبـد الكبير الشرقاوي، دار التكوين ، دمشق سوريا ، 2009م
- رولان بـارث ، المعنـى الثالـث ، ومقـالات اخـرى ، تـر : عزيـز يوسـف المطلبـي ، دار بيت الحكمة ، بغداد ، العراق ، ط/1، 2011م
- رولان بـارث ، النقـد البنيـوي للحكايـة ، تـر : أنطـوان أبوزيـد، سوشـيرس، الـدار البيضـاء المغـرب ، منشـورات عويـدات ، بـاريس ، فرنسـا ، بيـروت لبنـان، ط/1 ،1988م
- رولان بـارث ، مـدخل إلـى التحليـل البنيـوي للقصـة، تـر : منـذر عياشـي، مركـز الإنماء الحضاري ، للدراسة والترجمة والنشر ، ط/1، 1993م
- رولان بـارث، الكتابـة فـي الدرجـة الصـفر، تـر محمـد نـديم خشـفة، مركـز الإنمـاء الحضاري ،ط/1، 2002م
- رولان بـارث، لـذة الـنص ,تـر فـؤاد صـفا، والحسـين سـبحان، دار توبقـال للنشـر، المغرب، ط/1، 1988م

- رومـان جاكبسـون، مـورس هالـة، أساسـيات اللغـة، تـر سـعيد غـانمي، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط/1، 2008
- رومــان ياكبسون،قضــايا الشــعرية، تــر محمــد الــوالي، مبــارك حنــون، دار توبقــال، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1988م
- ريجـيس دوبـري، حيـاة الصـورة وموتهـا، تـر فريـد الزاهـي، دار أفريقيـا الشـرق، بيـروت / الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، ط/1، 2002م
- غاسـتون باشـلار، جماليـة المكان،ترجمـة غالـب هلسـا، دار مجـد، بيـروت لبنـان، ط/2، 1984م
- غاسـتون باشـلار، شـاعرية أحـلام اليقظـة، علـم شـاعرية التـأملات الشـاردة، تـر: جـورج سـعد، مجـد المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشـر، بيروت،لبنـان، ط/1، 1411هـ -1991م
- غاسـتون باشـلار، شـعلة قنـديل،تر :خليـل أحمـد خليـل، المؤسسـة الجامعيـة للدرسـات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان، ط/1، 1995م
- فرانسـوا مـورو، الصـورة الأدبيـة،تر:علي نجيـب إبـراهيم،دار الينـابيع للنشـر، دمشـق، سوريا، 1995م
- فرانكفـورت، مـا قبـل الفلسـفة، تـر جبـرا ابـراهيم جبـر ا، المؤسسـة العربيـة للدرسـات والنشر، بيروت، ط/3، 1982م
- فريـديرتش نيتشـه، جينالوجيـا الأخـلاق، تـر فتحـي المسـكيني،وزارة الثقافـة والمحافظـة على التراث، المركز الوطني لترجمة دار سيناتر، تونس، ط/1، 2010م
- فيليب هامون :سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة :سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب، 1990 م
- لـورون بـوتي Laurent petit، الـذاكرة أسـرارها وآلياتهـا، تـر : عـز الـدين الخطـابي، مراجعـة : فريـد الزاهـي، هيئـة أبـو ظبـي للسـياحة والثقافـة، كلمـة،الإمارات العربيـة المتحدة، ط/1، 2012م
- ليوتـار، نحـو فلسـفة مـا بعـد الحداثـة، تـأليف جـيمس وليـامز، تـر إيمـان عبـد العزيـز، مـر: حسـن طالـب، المشـروع القـومي للترجمـة إشـراف جـابر عصـفور، القـاهرة مصر، ط/1، 2003م ،
- مجموعـة مـو، بحـث فـي العلامـة المرئيـة، مـن أجـل بلاغـة الصـورة، تـر: سـمر محمـد

سـعد، مراجعـة : خالـد ميلاد،المنظمـة العربيـة للترجمـة، بيـروت الحمـراء، لبنـان،توزيع :مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط/1،، 2012م

- مـوريس مرلـو – بـونتي ، المرئـي واللامرئـي تـر عبـد العزيـز العيـادي، مؤسسـة بـن راشد آل مكتوم ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت، لبنان، ط/1، 2008م
- ميشـيل فوكـو، جينالوجيـا المعرفـة،تر :أحمـد السـطاتي وعبـد السـلام بنعبـد العـالي،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط/2، 2008م
- نانسـي كـريس، تقنيـات كتابـة الروايـة، تـر زينـة جابر،الـدار العربيـة ناشـرون بيـروت لبنان،إدريس، ط/1، 2009م
- هنـري كوربان،الخيـال الخـلاق فـي تصـوف أبـن عربي،تـر فريـد الزاهي،منشـورات مرسم، الرباط، المغرب، ط/2، 2006م
- هيغـل ، فنولوجيـا الـرّوح ، تـر نـاجي العـونلّي ، مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ،لبنان ،ط/1 ،2006 م
- وِل ايريـل ديورانـت، قصـة حضارة،نشـأة الحضـارة، تقـديم محـي الـدين صـابر ،ترجمة : زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت،لبنان، ج/1، ضمن 42 جزء، 1988م
- يـان مانفريـد،علم السـرد، مـدخل إلـى نظريـة السـرد، تـر: أمـاني أبـو رحمـة،دار النينـوي ، دمشق، سوريا،ط/1 ،2011م

المعاجم

- ابن منظور (هو محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الأفريقي (630–711هـ /1232 –1311م) لسان العرب، حققه عامر أحمد حيدر، عبد المنعم خليل ابراهيم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج/3،ط/1، 2005م
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982م
- سـعيد علـوش، معجـم المصـطلحات العربيـة المعاصـرة، دار الكتـاب اللبنـاني، بيـروت لبنان، ط/1، 1985م

المعاجم الأجنبية

2014 Le Petit La rousse Illustré . Montparnasse .Paris .

المراجع الأجنبية

- Jaques Rancière . Le Destin des images .Paris la fabrique .2003

- »Oxford .University .Press. 1981
- Algridas Julien Greimas, *Du Sens II*, Éd. Seuil, Paris,1983.
- BENVENISTE (E) (1966) Problèmes de linguistique générale Tome.1 Gallimard Paris
- Bourneuf et R. Quellet : L' univers du roman . P.D.F 1981
- Dictionnaire Nobel .Par C. Chidiac „Dar El KITAB EL HADITH „2011
- E Kant . Critique de la faculté de juger in Œuvres Philosophiques ц Paris Gallimard.1986
- G .Santayana .Reason in art .vol ;IV. In The Life of Reason .Charles Scribner's Sons Now York 1905.
- Gérard Genette , figures 1 , Ed : Seuil , Coll ,« Points» ,Paris , 1976
- Gérard Genette , FiguresIII , editions de seuil , paris , 1972
- Gerard Genette : Seuils, Coll Poétique, Seuil, Paris, 1987
- Gérard Genette „Discours du récit in figures 3 „Edition Du Seuil„ France .2007.
- Gerard Genette„Discours du récit „Edition Du Seuil „France „1972„1983„2007
- Greimas A. J., Courtés J. , Sémiotique : Dictionnaire Raisonné de La Théorie du Langage, Hachette Supérieur, Paris 1993
- Harld Osborne . « The Oxford Companion . To Twentieth century Art
- Hegel. phénoménologie de l'Esprit. présentation par Roger Pol Droit . édition FLAMMATION .Paris .2008.
- J F Lyotard . Discours Figure Paris klincksieck .1985.
- J. Kristiva .le texte du roman Approche sémiotique structure déstructure discursive transformationnelle .mouton 1976
- J.M.Adam,Textes types et prototypes,recit,description,explication et dialogue,Nathan,Paris, 4e edition,2001
- Jean Piere Faye: La Raison Narrative. Langage de la literie critique de l économie narrative. Ed Balland. Paris 1990

- Kateb Yacine –Le Polygone etoile-Edition du seuil- Jacob- Paris-musée du louvre - France - mai1997
- L.Goldman : Pour une sociologie du roman. Gallimard. 1964
- *Lucien Goldmann„ Marxisme et socialisme humains„ Paris – Gallimard„ 1956„ p. 114.*
- M.Heidegger .Interprétation phénoménologique de la « critique de la raison pure »de kant .Tr .Emanuel Martinneau .Ed :Gllimard .1982.
- Mark currie 2007.About time .Narrative Fiction and The Philosophy of time .edinburgh University Press. Typeset in Adobe Sabon. by Servis Filmsetting Ltd, Manchester, printed and bound in Great Britain by Biddlesand. The right of Mark Currie.to be identified as author of this work.has been asserted in accordance with the Copyright, Designs and Patents Act 1988
- Martin Heidegger . Que veut dire penser ?Dans Essais et conférences .trad : Andrè préau et prèfacé par: Jean Beaufret .Gallimard ; janvier .1995.
- Paul Ricoeur . La Métaphore vive L'ordre philosophique collection dirigée par François wahl aux Editions seuil. jacob .Paris.1975
- Revaz Françoise, Introduction à la narratologie, 1ère édit., De Boeck ,Bruxelles, 2009,
- Roland Barthes Introduction a l'analyse structurale du récit in Communication n8 .1966
- Roland Barthes. Le Degré zéro de l'écriture ;ED des Suil. Paris 1953-1972.
- Roland Bourneuf et Real quelle .L'univers Du Roman Presses Universitaires de France.1985.
- Susanne K.Langer.Philosophical Sketches .A Mentor Book .Mary Land.1962
- Vance Mendenhall ; UNE INTRODUCTION À L'ANALYSE DU DISCOURS ARGUMENTATIF DES SAVOIRS ET Savoir-faire FONDAMENTAUX-Les Presses de l'Université d'Ottawa Ottawa ,

Paris , Londres ,1990

- Victor shoklovisky .Theory of Prose ;Translated Benjamin sher Introduction By Gerald. L .BRUNS .Delkey Archive Press Champaign. LONDON.FOURTH BRITING. 2009.Chapter 1 –

الدوريات

- بيتر بروك، النقطة المتحولة " أربعون عاما في استكشاف المسرح " ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، رقم 154 الكويت.
- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والآمال، مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، مطبعة AGP، وهران الجزائر، 2006م
- الزبيري الهادي"تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور، تونس، العدد 12 مارس2013
- الطيب العماري،في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية وسوسيو ثقافية،النخلة مجلة الواحات للبحوث والدراسات،غرداية، الجزائر، العدد15، 2011م
- الغذامي الناقد ، قراءات في مشروع الغذامي النقدي ، تحرير وتقديم :عبد الرحمن بن اسماعيل ،كتاب الرياض ،مؤسسة اليمامة الصحفية ،رئيس التحرير تركي عبد الله السديري ،مدير التحرير،سعد حميدين ،السعودية ، العدد (97–98) ،(ديسمبر 2001 –يناير 2002)
- فريزة رافيل ، الحركة الدلالية للمصاحبات النصية في رواية "بحر الصمت "، مركز البحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ، الرواية الجزائرية المعاصرة ، (1990–2011) وقائع سردية وشهادات تخيلية ، إشراف : محمد داود، فوزي بن جليد ، منشورات Crasc، 2014
- فوزي فهمي، رئيس أكاديمية الفنون ورئيس مجلس إدارة الإصدارات، ومجموعة باحثين،هيئة تحرير اصدارات السينما، دراسات مختارة، السرد في السينما، تر مركز اللغات أكاديمية الفنون، تحرير: يحي عزمي،مطابع المجلس الأعلى للآثار، العدد 11/، 2001م
- ليونيد اندريف، حياة انسان، مر شريف شاكر، تر: يوسف حلاق، مجلة إبداعات عالمية،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، العدد 314، 1998

- محمد بشير بويجرة، تيمة الرباط بين المرجع التاريخي و الإغواء السردي قراءة في' شعلة المايدة ' لمحمد مفلاح، الرواية الجزائرية المعاصرة (1990-2011) وقائع سردية وشهادات تاريخية إشراف ممد داود وفوزية بن جليد،منشورات CRASC، وقائع الملتقى المنظم من طرف وحدة البحث حول اثقافة والاتصال واللغات والآداب والفنون يومي 21و22نوفمبر،2011م
- محمد داود ، الرواية الحديثة كتابة الآخر والهناك ، المركز الوطني للبحث في الانتروبوجيا الاجتماعية والثقافية ، (من وقائع ملتقى الدولي "الرواية الحديثة كتابة الآخر و الهناك " مركز البحث وهران 02- 03- 2003م) منشورات Crasc، 2006
- مصطفى ناصف، اللغة والمعرفة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة العدد،193،المجلس الوطني للثقافة والآداب، الصفاة، الكويت 1990م
- ممدوح عدوان، الفنون، شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 1، 2001م
- منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية دولية محكمة، رئيسة التحرير غزلان هاشمي، تصدر عن مركز جيل البحث العلمي، العدد الثالث،أيلول، سبتمبر،2014

المواقع الإلكترونية

- http://en.wikipedia.org/wiki/Barwon_River_(New_South_Wales

Françoise Revaz est docteure ès lettres (linguistique française, Université de Lausanne), licenciée ès sciences de l'éducation (Université de Genève).

- https://www.unifr.ch/llf/enseignant/detail.php?pid
- http://insaniyat.revues.org/7902
- http://www.jameataleman.org/main/articles
- http://www.wikalah.net/articles/2003/6/masumah.htm
- https://ar.wikipedia.org

Sample Said Bouita Cognitive Reference for Narrative Semiotics – Greimas as a. (pdf)

علي حُسنى الخربوطلي، أبو عبد الله الشيعي، مؤسس الدولة الفاطمية، 1982

- http://www.muhammadanism.org/Arabic/default.htm)(PDF

١

الصّورة الفنّيّة
في سرديّات عزّ الدّين جلاوجي

الفهرس

العناوين	الصفحة
مقدمة	أ – خ
مدخل:	**31-1**
مدخل إلى الرواية الجزائرية المعاصرة	2
1– هوية النص الروائي الجزائري بين المؤتلف والمختلف	4
2– الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية	16
3– الكتابة النّسويّة في الرّواية الجزائريّة	21
4– التّراث في الرّواية الجزائريّة وشعريّة الرّمز	27
الفصل الأول: أنطولوجيا الصورة الفنية في شعرية السرد الروائي	**128-32**
توطئة	33
1–أنطولوجيا الصورة الفنية	35
1-1- الصورة	36
1-2- أنظمة بناء الصورة الفنية	43
1–الملكة	43
2–الخيال الخلاق وإدراك الوعي	45
3– الذاكرة الجمالية	48
1–3– مراحل نشأة الصورة	51
1– الصورة البدائية	52
2– الصورة السحرية	53
3– الصورة الشمعية وامتداد الصورة النحتية	55
4– الصورة الدينية	57
5 – الصورة الشعرية	65

6- الصورة الباروكية	66
7- الصورة السردية	68
1-4- أنواع الصورة	69
1- الصورة الحسية	70
2- الصورة التشكيلية	71
3- الصورة التجريدية	73
2- أنطولوجيا الصورة في شعرية السرد الروائي	74
3- بلاغة الصورة في شعرية السرد	82
3-1- بلاغة الصورة الفنية في شعرية السرد عند الغرب	85
3-2- البلاغة العربية في أنطولوجيا الصورة الفنية	97
4- الحركة والسّكون في فضاء الصّورة	105
4-1- الصورة والحركة في التّراث العربي النّقدي والفلسفي	105
4-2- فلسفة إخوان الصفا وخلان الوفا في الصورة بين الحركة والسكون	115
1- الانسجام	
2- الحركة	116
4-3- الحركة وخطاب الصورة عند ميشال فوكو	117
4-4-كينونة الحركة في الصورة الزمانية والمكانية عند باشلار	122
4-5-حركة التصوير الفني عند السيد قطب	123
	126
الفصل الثاني: التركيب السردي في صورة الخطاب الروائي	**212-129**
توطئة	130
1-السرد	134
2-الصورة و الخطاب السردي	140
3-النص ما قبل الكتابة شعرية السكون وتأصيل اللغة	141
3-1-الإستراتيجيات النصية	144

3-2-الوعي بالوجود	147
4- الصورة الفنية في الكتابة السردية	149
5-الصورة السردية في النقد المغاربي	154
5- السرد وإستراتيجيات الخطاب عند الغرب	174
1- بنية السرد عند رولان بارث	176
1-1-الشفرة	181
1-2- نظام المعنى والمحاكاة	183
2- آليات الكتابة السردية عند تودوروف « Tzvetan Todorov » (1939م)	184
2-1- التحويلات الخطابية عند تودوروف	188
2-1-1-التحولات البسيطة	189
2-1-2 -التحويلات المركبة	190
3-النموذج العاملي عند (غريماس Algerdas Greimas Julian)	191
4- خطاب الحكاية عند(جيرار جينيت Gerard Genette)	197
4-1-زمن الخطاب الروائي عند جيرار جينيت	
6- أشكال التبئير (Focalisation) في الرواية المعاصرة	199
7- الفضاء الحكائيl'espace géographique	203
7-1- الفضاء المكاني : l'espace géographique	207
7-2- الفضاء النصي l'espace du texte	208
	209
الفصل الثالث: الصورة الفنية في سرديات عز الدين جلاوجي	**379-213**
توطئة	214
1-حركة المشهد والصورة في خطاب المسردية	220
1-1- المسرح	220

2-1- جمهور المسرح	225
2- المشهد في مسردية (مسرح- سرد) النخلة وسلطان المدينة	226
2-1 - المشهد المكاني وزمن امتداد الحركة	227
2-2- الشخصية والمكان	228
3-3- المشهد التصويري أبعاد الرؤية	233
1- النخيل	233
2- الشرق و الغرب	238
3- التحولات الخطابية في مسردية "التاعس والناعس"	240
3-1-التحولات البسيطة	241
أ- تحولات الصيغة	241
ب - تحولات القصد	243
ج- تحولات النتيجة	244
د- تحولات الطريقة والمظهر	245
3-2- التحولات المركبة	249
4- صورة نظام العاملي لغريماس في مسردية(الأقنعة المثقوبة)	251
5- التشخيص والنموذج الكتابي بين هوية اللغة والتمثيل الحضاري العربي	258
6- صورة النص الموازي في مسردية(أحلام الغول الكبير)	259
6-1- صورة الغلاف	261
6-2- شعرية الحركة والسكون في معنونة المشاهد	268
7- أشكال التبئير (Focalisation) السردي في رواية (سراديق الحلم والفجيعة)	219
7-1- الفاتحة النصية	279
7-2-التبئير الداخلي	280
7-3-التبئير الخارجي	286
8- شعرية القص وتجليات العجائبي في رواية (الفراشات والغيلان)	299

8-1- صورة شخصية (محمد) في النص السردي	307
8-2-الرؤية السردية la vision narrative (زاوية النظر)	310
8-3-تقليب الرؤية vision Inversion	313
9- المحكي التاريخ والنص الروائي المؤرخ بين الجمالية والخيال	
رواية " العشق المقدنس " للروائي عز الدين جلاوجي أنموذجا	316
9-1- شعرية التفاصيل في ثلاثية التفكيك والتركيب والتأريخ في الرواية (العشق المقدنس)	318
9-2- الاحتباس الجمالي في المتعدد اللغوي	326
9-3- المعنونة السردية بين واقعية الخيال وخيال التوقع	331
9-4- الإطار واللغة الباليوثية	334
9-5- تبئير اللغة وتشفير المعنى	336
10- شعرية الحركة والسكون في صورة رواية (رأس المحنة "1+1=0)	
11- المناص وحركة النص الموازي في رواية (حوبة والبحث عن المهدي المنتظر)	343
11-1- المتعاليات النصية	347
11-2- النصنصة والتنصيص	349
11-3- الأنا السارد	351
12- الصورة الحركية في التحولات الخطابية وزمن التخاطب رواية " حائط المبكى "	362
12-1- خطاب جدارية (حائط المبكى)	363
12-2- حائط المبكى والتحولات الخطابية في صورة" حائط البراق"	365
12-3- كرنولوجيا الخطاب المشترك ولغة الاشتراك الضمني	367
12-4- خلخلة الزمن	368
12-5- حركة المعنى والمعنى المتحرك في صورة الخطابات	373
	376

الخاتمة	381
المصادر والمراجع	388
الفهرس	412