الجمهـــوريـــــة الجـــــــزائـــريـــة الديمـــقراطية الشـــعبـــــــــية

وزارة التعـــــليـــــم العـــــالي و الـبحـث العـلـــمي

جـــامـــعـــــة جيلالي اليابس – سـيدي بلعباس –

كلية الآداب ،اللغات و الفنون

قسم اللغة العربية و آدابها

مشروع تحليل الخطاب السّردي الجزائري

الأشكال السّردية في "قصيد في التذلل" للطاهر وطار

أطروحة مقدمة

لنيل شهادة دكتوراه في اللغة و الأدب العربي

تحت إشراف :

د / قندسي عبد القادر

من إعداد الطالبة :

نعاس سامية

لجنة المناقشة :

د/ برادي بغـــداد.....جامعة سيدي بلعباس .....رئيســـــــاً

د/ قندسي عبد القادر .....جامعة سيدي بلعباس.....مشرفاً ومقرراً

أ.د/ حشلافي لخـــضر.....جامعة الجلفـــــة .....عضوا مناقشاً

د/ بلمهل عبد الهادي .....جامعة غلـــــيزان .....عضوا مناقشاً

د/هامل الشيـــــخ .....جامعة عين تـموشنت.....عضوا مناقشاً

د/ سعداني يوســـف.....جامعة سيدي بلعباس ....عضوا مناقشاً

السنة الجامعية : 2017 م / 2018م

1438 هـ / 1439هـ

إهداء

إلى والدي في رحمة الله.... رغم رحيلك المبكر تظلّ حاضرا ترافقني حيثما وليت وجهي..

عطاؤك حتى آخر لحظة يظلّ زادي .. وأمنياتك تظلّ منارتي..

إلى من ربّت فلم يهدئ لها بال ، من سهرت فلم يغض لها الجفن ،دعت فلم يتعب لها الصوت، إلى والدتي نور عيني ...

إلى كل الذين أحبهم قلبي و عانقتهم روحي ..

كلمة شكر

شكر لله بلا حدود وبلا قيود ، شكر للذي بالحسن وهبنا و بالخلق أكرمنا و بالعلم شرفـــــــنا

و باعث الأنبياء و الرسل بالحجة و البيان.

فالحمد لله الذي أنعم وقدر،حمدا جزيلا مبارك لمن أفاض على عباده الصالحين من مكنون علومه ، و الصلاة

و السلام على منبع العلم و أفصح نبي عبرَ الحبيب المصطفى و على آله و صحبه .

أتقدم بالشكر و التقدير و الاحترام لأستاذي المشرف " د .قندسي عبد القادر " الذي أغرقني بكتبه و بجميل

طول صبره و دقة ملاحظته و تصويباته وغزير نصحه، فجزاه الله خيرا.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى صاحب الفضل الكبير ،رئيس المشروع "د .مونسي حبيب"

الذي بالعلم نوَر و الذي تعلمت منه حب العلم و أخلاق العلماء.

فجزاه الله عنا كل خير .

وكذلك شكري لكافة الأساتذة الذين ساهموا في تكويني .

مـقدمـــــــــــــة

مقدمة

ترتدي الرواية في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل ، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ،وهكذا تظلّ الرواية جنسا أدبيا يتمّلص ويتهرب من كلّ تعريف دقيق، من شأنه أن يضبط قواعدها وقوانينها بنية خطابها الذي يستقطب إليه أنواعا مختلفة من الخطابات المتباينة في أشكالها وبُناها ،وذلك لأننا نلقي الرواية تشترك مع الأجناس الأخرى في كثير من الخصائص ،كما أن الرواية تأخذ في كل عصر صورة مميزة وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق. وهكذا ففي العصور القديمة كانت الملحمة هي الرواية ، وفي القرون الوسطى كانت القصة الطويلة الخرافية هي الرواية ، وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية ، ومع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الواقعية هي الرواية.

تعد الرواية المعاصرة أشدّ تعقيدا في بنية خطابها ، فهي عالم شديد التعقيد متناهي التراكيب، متداخل الأصول. إلا أنّ هنالك منجزات أسهمت في تطور النقد الروائي عالميا، ومنها بحوث تزفيـــــتان تودوروف و جيرار جنيت ورولان بارت وجاك دريدا و أمبرتو إيكو، ولقد كان لترجمة الأعمال النقدية لهؤلاء إلى اللّغة العربية فضل ظهور دراسات قيّمة في ميدان تحليل الـخطاب الروائي ، لدى عدد كبير من الباحثين العرب، المهتمين بشؤون الرواية.

وكان من نتائج ذلك أن نالت العديد من الروايات العربية شهرة عالمية، بما حظيت به من اهتمام ودراسة، إ ذْ أسهمت العديد من الدراسات في إبراز جمالياتها وخصوصياتها الفنية، فتبين أنّها نصوص روائية متميزة، ومنها على سبيل المثال: "العين الثالثة" و"جلالته الأب الأعظم " لحبيب مونسي، "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ،و "رصيف الأزهار لا يجيب " لمالك حداد و"المجوس " لإبراهيم الكوني و " عرس بغل" ، " العشق و الموت في زمن الحراشي "، " تجربة في العـــــشق "، "الشمعة و الدهاليز " ، " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء "، و" الولي الطاهر يعود إلى مقامه

الزكي" و" قصيد في التذلل " للطاهر وطار ..... وغيرها، وهي روايات تتوّفر فيها مختلف المقوّمات الفنية، التي تُؤهلها لأن تُصنَّف ضمن قائمة الأعمال الروائية العالمية.

تبين على المستوى الشخصي أن روائيا مثل :الطاهر وطار تستدعي أعماله العديد من الدراسات النّقدية، لاستكناه خصوصيات إبداعه الروائي، الذي هو عصارة تجربة طويلة، ظلّ يطور أدواتها إلى آخر أعماله الروائية، والمتمّثلة في" قصيد في التذلل" وهو عمل روائي يبدو متميّزا بعض الشّيء عن أعماله السابقة.

يعود سبب اختياري لهذا الموضوع إلى دافعين : ذاتي ، و آخر موضوعي .

الدافع **الذاتي** يتمثل في إعجابي بالروائي " الطاهر وطار " الذي ورع في كتابة القصص و الروايات منذ الاستقلال إلى أن وفته المنية ، وكذلك رغبتي في معرفة أسرار اللعبة الفنية الموظفة في روايته الأخيرة و ما أوحاه لنا عنوانها من دلالات و إيحاءات مفتوحة .

أما **الموضوعي** فهو محاولة استكشاف واستجلاء و استطلاع تقنيات السّرد وما لها من فنية خاصة في التدفق الروائي . ولهذا، فإنّ أوّل ما يمكن مواجهته من إشكال عويص تجاه الرواية بصفة عامة والرواية الحداثية بصفة خاصة، هو ما يُطرح من تساؤلات بخصوص خطاب هذا الجنس الأدبي ، والعناصر التي تُشكِّل بنية خطابه .وفي هذا الصدد نهض أكثر من إشكال:

وما هي الخلفية أو النظرية التي ننطلق منها ؟ ما هي الطريقة التي نتبعها لتحليل متكامل وذي نزوع علمي لخطاب الرواية ؟ وماهي مكونات التي سنقوم بتحليلها ؟ إلى أين ينبغي الوصول من وراء هذا التحليل ؟ هل نكتفي بدراسة الشكل السردي و بدراسة البنية السردية فقط أم نتجاوز ذلك إلى التقنيات الفنية الموظفة في الرواية من المـــــــــوروث الثقافي :الشعر ، التاريخ ، التراث القصصي الشفهي، الأمثال ، الحكم .....)،إذاً :ما الذي يؤدي إلى تعددية الأشـــــــــكال السردية و انفتاح النص الروائي ؟

سنحاول الإجابة على هذه الإشكالية و غيرها من خلال بحثي الموســـــــــــوم: " **الأشكال السردية في' قصيد في التذلل' للطاهر وطار** " الذي يرمي و يعالج فيها- الطاهر وطار – موضوعا بالغ الأهمية و هو علاقة المثقف بالسلطة ، وانصهاره في بلاطها ، والرواية هي رثاء للوضعية التي آلت إليها الجزائر و أبناؤها في ظل تفاقم الفساد ، كما تكشف لنا عن التناقضات التي تعيشها الثقافة الجزائرية .

حظيت روايات الطاهر وطار بدراسات و بحوث عديدة بوصفه أبي الرواية الجزائرية بعد الاستقلال ، غير أن روايته "قصيد في التذلل" لم تحظ بدراسات وافرة مثل الروايات السابقة ،لأنها تعد آخر ما كتب ،حيث نشرت على شكل حلقات في جريدة الشروق عام 2009 ،ثم طبعت من طرف دار الفضاء الحر عام 2010. و هذه الأخيرة لا تختلف عن الروايات السابقة من حيث موضوعُها الحساس فقد قام ببنائها بالشكل الحديث و السبب في ذلك أنّ الروائي مثقل بهموم الثقافة الجزائرية.

اعتمدت في دراسة هذه الرواية **المنهج التكاملي** ، الذي جمع بين تحليل ووصف و بسط للآراء ، ومقارنتها بغيرها ، ثم عرض البدائل و تلك من سمات المنهج التكاملي .

ولكي تكون الدراسة ذات معنى ومغزى استندت إلى الخطوات التي قدمتها الدراسات الغربية في نظرية السرد و تحديدا ما قدمته المدرسة السيميائية من خلال أعـــــمال "فلاديمير بروب ، كلود بريمون ،غريماس" و هو كذلك المنهج المتبع أيضا في بحثي، أي **المنهج السيميائي** الذي يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية ، والذي يحيلنا إلى معرفة هذه الدلائل وعلتها ،وكينونتهـــا و مجمل القوانين التي تحكمها ،فهو يعنى بجدلية الطرح وتعددية الرؤيا و البحث عن شكل المعنى عن طريق النفاذ إلى عمقه .

كما ارتكزت واستندت أيضاً على **منهج النقد الثقافي** ،بوصفه منهجا يتجاوز الاتجاهات الشكلية إلى بعد البنيوية، التي أسست لها فلسفة ما بعد الحداثة ؛لأن الرواية تفصح عن أنظمة ثقافية مضمرة ، تشير إلى التحولات الناهضة في المجتمع الجزائري ، و المتعلقة بالسلوك و التصرفات الجماهيرية و علاقاتها بموروثاتها الثقافية و الفنية و التاريخية .

يؤكد هذا كله الصعوبات التي صادفتنا في بحثنا، وهذا راجع لتعدد النظريات واختلاف طرائق التحليل بالإضافة إلى صعوبة المدونة بوصفها شاملة لجميع المراحل التي مرت بها الجزائر إلى يومنا هذا .وهذا ما كان يستدعي الدقة في تفجير الخطاب واكتشاف مكوناته و تعددية أشكال السرد فيه .

لمعالجة هذا الموضوع اضطررت قطع مسيرة ثلاثة أبواب ، ووضعت مدخلا قبل الدخول في لب هذا العمل ،خصصت فيه مفاهيم أولية حول مفهوم السرد و قضايا التنظير السردي . ثم أفردت الباب الأول لعرض الخطاب و الشكل السّردي ، وقد قسمته إلى ثلاثة فصول . تطرقت في الفصل الأول إلى الخطاب/ تحليل الخطاب، ثم أشكال السّرد الروائي في الفصل الثاني، ويليه أبعاد السّرد في الفصل الثالث .

أما الباب الثاني فقد صوبت وجهتي إلى بنية الشكل الروائي (الشخصية ، الزمن ، الفضاء) ، وتضمن ثلاثة فصول ؛ الفصل الأول يتحدث عن بنية الشخصية ، ثم يليه الفصل الثاني الذي تضمن بنية الزمن ، وبعد ذلك يأتي الفصل الثالث متطرقاً إلى بنية الفضاء .

لأُوَلِّي قبلتي في الباب الثالث إلى لغة الخطاب و آليات التناص في تعددية الأشكال السّردية و الأنساق الثقافية ؛حيث تضمن هذا الباب أيضاً ثلاثة فصول . اشتمال الفصل الأول على لغة الخطاب السردي في الرواية ، وتليه آليات التناص في تعددية الأشكال السردية في الفصل الثاني ، ثمّ الفصل الأخير الذي ذكرت فيه الأنساق الثقافية و الأنظمة المضمرة في الرواية . وفي الأخير وضعت خاتمة أجملت فيها حوصلة البحث، ورصدت أهم شتات ما ترنو إليه هذه الدراسة .

اعتمدت في دراسة لهذا الموضوع على مجموعة من الكتب في مقدمتها رواية الطاهر وطار "قصيد في التذلل "،وكتابي سعيد يقطين " تحليل الخطاب الروائي(الزمن ،السرد ،التبئير) " و "انفتاح النص الروائي (النص – السياق)" ، و كتاب حميد لحمداني " بنية النص السردي"، و كتاب حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) . و كتاب عبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد" ،وكتاب عبـــــد الله الغذامي" النقد الثـــــقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ".

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي "قندسي عبد القادر " الذي أشرف على هذه الرسالة و كان نعم الأستاذ ونعم المساعد ،وقف معي موقف الأستاذ الحصيف ، حيث حرص على أن يخرج العمل في أتم صورة فله مني جميل الثناء و طيّب الدعاء .

أسأل الله تعالي الصواب و السداد و الفلاح ، و أن يوفقني إلى ما فيه الخير و الصلاح إنه نعم المولى و نعم النصير .

الــشلف في : 10 جانفي 2017م

المـوافق ل :11 ربيع الثاني 1438هـ

مـدخـــــــــــــــــــــــــــــــــل :

مفاهيم أولية حول مفهوم السّرد وقضايا التنظير السردي .

يعد السّرد من أهم الميادين التي حظيت بعناية كثيرة من أهل النقد ، و التي استحوذت على قسط وافر من كتاباتهم النقدية ، تنظيرا و ممارسة ، حين فطنوا لأهميته كخطاب كان منذ وجود الإنسان ، فتبدّت ملامحه و تجلياته، حيث نجده في كل ما نقرؤه و نسمعه سواء كان كلاما عاديا أم فنيا ، فضلا على أنه يشتمل على كثير من الأنواع الأدبية ، وقد أثمرت جهود الدارسين و الأدباء تعريفات كثيرة للسرد ، تعددت بتعدد المهتمين بهذا المجال من العرب و الغرب ، و قد استوقفتنا تعاريف كثيرة من الناحية اللغوية و الاصطلاحية .

1- السرد بين اللغة و الاصطلاح :

يحيل مصطلح السرد في عمومه على المرويات باختلاف أنواعها الشفوية و المكتوبة ، و السرد من الفعل « "سَرَدَ " سّردا : الحديث و القراءة ، أي أجاد سياقهما و الصـــــــوم تابعه ، و الكتاب قرأه بسرعة و سّرد سّرداً صار يسرد صومه ، و الصوم مصدر تتابع »[1] .

فهو في معاجم اللغة العربية يعني :« السَّرْدْ:(جَوْدَةُ سِيَاق الحَدِيث)، **سَرَدَ** الحديث و نَحْوَه يَسرُدُه سَرْداً. إذا تابعه ، و فلانٌ يَسرُد الحديث سَرْداً و تَسرَّدَه إذا كان جَيّدَ لسياقِ. و سَرَد القرآن : تابعَ قِرَاءَته في حَدْرٍ مِنْهُ. »[2] .

1- لويس معلوف و فرنارد توتل :المنجد في اللغة و الإعلام : منشورات دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1991، ص 330 .

2- محمد بن محمد بن عبد الرزّاق الحسيني ، أبو الفيض الملقّب بمرتضى ، الزّبيدي (المتوفى 1205هـ): تاج العروس من جواهر القاموس ، دار الهداية ، الجزء الثامن "الباب: سرد"، ص 187 .

من مفاهيم السّرد في اللغة أيضا «تَقْدمَةُ شَيْءٍ إلى شيءٍ تَأْتِي بِه متَّسقاً بعضُه في أَثر بَعْـضٍ مُتَتَابِعاً ، و سَرَدَ الحَدِيث و نَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْاً إذا تَابَعَهُ ، و فُلانٌ يَسْرد الحَدِيثَ سَرْداً إذا كَان جَـــيِّد السِّيَاقِ لَهُ ، و في صِفَةِ كَلاَمِه صَلَّى اللهُ عليه وسلّم : لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ الحَدِيث سَرْداً، أي يُتَـــــــابِعُهُ وَ يَسْتَعْجِلُ فِيه ، وَ سَرَدَ القُرْآن تَابع قراءَته في حَدْر منه » [1].

فالسّرد لغة يكاد ينحصر في معنى التتبع أي التتابع في الحديث .

و لا يكاد يختلف معنى السّرد في العربية كثيرا عمّا هو في معاجم اللّغة الفرنسية فالفعل Narrer أيRaconter يقابله في العربية فعل " قصّ "و منه جاء مصطلح Narration الذي يدل على فعل القصّ ذاته (Fait de raconter) بمعنى آخر :فعل إنتاج قـــــصة (Fait de produire un récit) لذا، فالـــــــــــــــسّرد يتـــــقابل مع القصة (la narration s'oppose donc au récit) مثلما يتقابل التّلفظ Enonciation أي فعل إنتـــــــــــاج الكلام مع الملفوظ (Enoncé)بمعنى النّص الـمُنتَج [2] .

وبما أنّه كان للقصّة وجود في كل زمان، وفي كل مكان ولدى كل الأمم [3] ، كما يذهب إليه رولان بارت (Roland Barthes) فذلك معناه : أنّه كان للسّرد وجوده الدائم أيضا، بِعّلة وجود القصة ذاتها، بل لأنّ القصّة لا يمكنها أن تُوجد ما لم يوجد سارد يقوم بســــــــردها،

1- محمد بن مكر بن على ،أبو الفضل ، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي(المتوفى:711هـ) : لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، لبنان، ، الطبعة3 ،1414هـ ،ج3 ص211.

2 - ينظر : Michel Jarrety avec la collaboration de Michèle Aquien ,Dominique Bouter et d'autres, Lexique des termes littéraires, 3 ieme édition ,composition réalisée par Nord Compo, librairie Générale française, Paris,2004,p:283

3-Roland. Barthes, W. kayser ,W .C.Booth, Ph.Hamon, Poétique du récit, Editions du Seuil,1977, p:0 7

وقد تكون حقيقية السّرد أفسح مجالا من ذلك، بأن تصبح شيئا مرتبطا بالحياة والوجود معا، فإنّ "كون الحياة ذات صلة بالسّرد أمرٌ كان معروفا دائما، وقد تكرّر قوله كثيرا، فنحن نتحدث عن قصّة حياة لنصف التواشج بين الميلاد والموت " [1] كما يقول بول ريكور (Paul Ricœur)

أمّا في مجال الأدب – حصرا – فإنّ السّرد لا يختصّ بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها، فهو قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا و التراجيديا، وبديهي أن يُقال بأنّه قائم في الرّواية والقصّة القـــــصيرة والسيرة أيضا، بل إنّه يكاد لا يوجد مكتوبٌ مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما. [1]

هذا، إذا أسقطنا مجالات أخرى تتجاوز حدود الأجناس الأدبية – إلى ما يجاورها ويتقاطع معها – كالموسيقى والسّينما وفن التّصوير وغير ذلك.

والسّرد بهذا المعنى يصبح ملازما للحكي (récit) في عمومه، مرتبطا به أشدّ الارتباط ، يُكمِّله و يُوجده، بغضّ النّظر عن النّوع الذي يندرج ضمنه جنس ذلك الحكي، ســـــواء كان حكاية شـــعبية أو أسطورة أو قصّة أو رواية أو سيرة أدبية.

بالرغم من الاختلافات الكثيرة حول هذا المصطلح – نعني السرد من حيث هو كمصطلح– إلا أن ذلك لا يعني اختلافا في المفهوم و إنما نجدها بمفهوم واحد نجد مثلا:«

القص : و هو فعل القاص إذا قص القصص و يقال في رأسه قصة يعني الجملة من الـكلام، و القصة الخبر و القصص الخبر المقصوص و القصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب و قصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها .

---

1 –ديفيد وورد : الوجود و الزمان و السّرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1999، ص39.

2– رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، سوريا، ط1 ، 1993،ص12 .

الحكي : حكيت عنه الكلام حكاية و حكوت لغة ، و الحكاية كقولك حكيت فلانا و حاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله و حكيت عنه الحديث حكاية .

الرواية : نقول روى الحديث و الشعر يرويه رواية ، رويت الحديث و الشعر رواية فأنا راو.» [1].

و أياً ما يكن الشأن فإن السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي و الذي يقوم على دعامتين أساسيتين :

أولـــــهما : أن يحتوي على قصّة ما تضم أحداثا معينة .

و ثانيهــما : أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة و تسمى هذه الطريقة سرداً ، ذلك أن قصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي .

و بناءً على ذلك إنّ السّرد هو: الكيفية التي تروى بها القصّة عن طريق قناة الراوي و المروي له وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوي و المروي له ، و البعض الآخر متعلق بالقصّة ذاتها [2].فالسّرد مصطلح نقدي حديث يعني: نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية. كما هو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القصّ؛ و هو :كل ما يتعلق بالقصّ.

إذن السّرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) و الرّواية هي سرد قبل كل شيء ، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما ، يقوم بإجراء قطع و اختيار للوقائع التي يريد ســـــردها ، و هذا القـــطع و الاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث ، التي قد تقع في أزمنة بعيدة /قريبة ، و إنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية ، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصّته ليمنحها شكلاً فنياً ناجحاً و مؤثراً في نفس القارئ [3] .

1- صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،مصر ، ط1، 2002 ، ص10.

2- ينظر : حميد لحمداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، 2003 ، ص 45 .

3- ينظر ، آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط1، 1997، ص28.

في ظل الاعتبارات السالفة فالسّرد كما يقول سعيد يقطين هو :« فعل لا حدود له . يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيـــثما كان » [1].

إلا أن أيسر تعريف للسّرد هو تعريف "رولان بارت " بقوله :« إنه مثل الحياة عالم متطور من التاريخ و الثقافة» [2] .

بالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جداً فالحياة غنية عن التعريف و هذا راجع لتنـوعها و ســرعة تقلبها وارتبــاطها بالإنســـان ذلك الكائن المتمرد على كل تعـــــــريف أو قانـون ، و من ثمة كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني ، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية .

واستناداً على ما سبق فإن السرد يعتبر إحدى أدوات الكاتب الروائي و القاص الفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها و يرى الناس فيها ، بدلا من هذه الحياة التي سئم منها و ثار عليها محاولاً استبدالها بعالمه الفني الذي أبدعه كما شاء و يعيش فيه كما يشاء .

1- سعيد يقطين :الكــلام و الخبر (مقدمة للـــــــسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1، 1997، ص19.

2-نقلا عن : عبد الرحيم الكردي :البنية السردية في القصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط3 ، د.ت ، ص 13 .

2- قضايا التنظير السردي :

بات السّرد القصصي في نهاية الستينات من القرن العشرين موضوع علم قائم بذاته، مع صدور عدد خاص بالسّرد في مجلة اتصالات (communication) عام 1966، ضمّ دراسات قيّمة، من مثل " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص لرولان بارت و " مقولات السّرد الأدبي " لتزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov) و "حدود السّرد " لجيرار جنيت (Gérard Genette)وغيرها، فكان أنّ أصبح لعلم السّرد هيكله وحدوده ومفاهيمه وطرائقه في التحليل، ومن ثَمّ غد علماً معترفا به، بصدور كتاب جيرار جنيت المعروف " خطاب السّرد " وفيه توسيع لحدود السّردية وتثبيت لمفهوم السّرد [1] .

وتأكَّد ترسيمُ هذا العلم بأن اقترح تزفيتان تودوروف مصطلح (Narratologie) تسميةً له، في عام 1969 [2] ، فأصبح هو المصطلح المتداول بعد ذلك على نطاق واسع، و سرعان ما وجد له ما يقابله في الدراسات العربية الحديثة، فنجد "السّرديات " " السّردية " و كذلك " علم السّرد." ولا شك أنّ كثيرا من الفضل يُعزى إلى تودوروف في جمعه لنصوص الشّكلانيين الروس وترجمتها إلى الفرنسية (1965) مما تجلى أثره في تطوّر الدراسات السّردية البنيوية و تعددت قضاياها ، عند أهم أعلامها الفرنسيين :غريماس (AJ- Greimas) و رولان بارت وجيرار جنيت يضاف إلى ذلك فضل ليفي شتراوس (Lévi-Strauss)الذي بادر -قبل تودوروف – إلى لفت الانـــــتباه إلى أهمية إنجاز فلاديمير بروب(Vladimir Propp) في مجال دراسة الحكاية الخرافية [3] .

1-عبد الله إبراهيم :المتخيّل السّردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1990 ص151.

2- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage ,Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer avec la collaboration de Tzvetan Todorov et autres ,éditions du Seuil, Paris, 1995, p:228.

3 -Jean–Yves Tadié, La critique littéraire au XX ième siècle, collection Poket, Paris, 2005, p:17

وهو ما يدلّ على أنّ نشأة السّرديات لم تكن في حقيقة الأمر إلا امتدادا لسلسلة من البحوث، والنظريات الأدبية المتفرّقة التي يصعب بإمكان تتبّع مساراتها المتشعّبة، والتي قد يعود بنا البحث عن جذورها العريقة إلى أفلاطون (Platon)و أرسطو(Aristote) [1] .

غير أنّ الانعطاف الحاسم في مجال دراسة السّرد، كانت بداياته مع أعلام الشّكلانية الروسية في مطلع القرن العشرين، بما استحدثوه من مفاهيم أدبية جديدة، غيّرت كثيرا من مسار النقد الأدبي، ولازال لها التأثير الكبير في الدراسات النقدية إلى يومنا، حتَّى أنّ ثمة من الدارسين من يجعل السّرديات فرعا من فروع علم آخر هو :الشّعرية (Poétique) [2].

لكّنه، وبالنّظر إلى العدد الهائل من البحوث التي اندرجت ضمن ما اصطلح عليه بالشّعرية ، وجب التفريق بين نمطين منها :شعرية الشِّعر(Poétique de la poésie) و شـــــعرية النـثّر (Poétique de la prose) حيث يظهر اختلاف في القضايا المطروحة في كلا المجالين، كما يوجد اختلاف بينهما في المنهج، يضاف إلى ذلك أنّ لكلّ شعرية أخصاؤها، مع ملاحظة أنّ الرواية حازت نصيبها الأوفر من الدراسة،مقارنة مع الأجناس الأدبية النثرية في مجال شعرية النّثر[3].

وبالعودة إلى إسهامات الشكلانيين الروس في هذا المجال، نجد اهتمامهم قد انصب في مجالين رئيسيين هما :دراسة الصّفة التي تجعل من الأثر عملا أدبيا، وهي ما يسمّيها رومان جاكبسون (Roman Jakobson) الأدبية (Littérarité) واستحداث مفهوم جديد للشكل، يلغي فكرة ثنائية الشّكل والمضمون في الأثر الأدبي، وهي الفكرة التي ظلّت مسيطرة في النّظريات النقدية التقليدية حّتى عهد الشّكلانيين الروس، و من جهة أخرى ذهب الشكلانيون إلى التأكيد على أنّ ما يميّز النّص الأدبي عن غيره إنّما يتمّـــــثل في شكله وبنيته، وقد تُوّجت جـــــهودهم بالعديد

1 -Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, p:228

2- Ibid. p:232

3- Jean –Yves Tadié, La critique littéraire au XX ième siècle, p :231.

من البحوث النّظرية والدراسات التطبيقية التي لا يستهين أيّ ناقد بمدى أهميّتها[1] .

وهنا يبرز قطبان من أقطاب الشكلانية الروسية، كان لهما بالغ التأثير في الدراسات السّردية التي أعقبت إنجازاتهما النظرية والتطبيقية في مجال دراسة الحكي ، هما:

بوريس توماشفسكي (Boris Tomachevski) و فلاديمير بروب (Vladimir Propp)وهذا الأخير يعتبره المختصون في شؤون السّرد أبَ السّرديات الحديثة [2] .

فقد طرح توماشفسكي قضايا مهمّة في مجال السّرد، منها قضيتان في غاية الأهمية هما المتن الحكائي (الذي يعرّفه بأنه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها) والمبنى الحكائي (الذي يتألّف من نفس الأحداث، ولكن يُراعى فيها نظام ظهورها في الأثر الأدبي) [3] .

أمّا فلاديمير بروب فقد شّكل نقلة نوعية، و انعطافة حاسمة في مجال الدراسة النقدية للنّص السّردي القصصي ، من خلال كتابه مورفولوجيا الحكاية (Morphologie du conte) الصادر في عام 1928 ، وتتمثّل قيمة عمله في تخلّيه عن تقاليد المناهج النقدية التقليدية، التي تنحو إلى تفسير النّص، والتركيز على مضمونه وربطه بعوامل خارجية، واتجاهه إلى العناية ببنية النّص الداخلية وبخصائص شكله [4] .

يمكن اعتبار مفهوم الوظيفة (Fonction) الذي بلوره بروب بدراسته للمتن الحكائي الشعبي اكتشافا للقواعد التي تحكم هذا المتن وتشكّل هيكل بنيته[5]، وهو ما كان له أثره الإيجابي في تحفيز

---

1 –عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي :معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1996 ،ص 10 .

2 -Jean-Michel Adam, Le récit, Collection que sais-je ? Imprimerie des presses universitaires de France, Vendôme, France ,6iem édition, 1999, p:21

3–عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي :معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص14.

4–يمنى العيد :فن الرواية العربية (بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، لبنان ، ط1 ،1998 ،ص23.

5-يمنى العيد : فن الرواية العربية ، ص23 .

المشتغلين في حقل السّرد، بتخطّي حدود ما وقف عنده بروب وتطوير منهجه، فكان الانتقال من دراسة بنية الحكاية إلى دراسة بنية الرواية، رغم الاختلاف الكبير بين هذين الجنسين الأدبيين، وهنا يبرز دور غريماس الذي اختزل الوظائف التي حدّدها بروب بإحدى وثلاثين وظيفة، إلى ست وظائف عُرفت بالنموذج العالمي، وعلى النّحو نفسه عمل تودوروف على تصنيف الحوافز وترتيبها في أربع مجموعات [1] ، تضاف إليها اجتهادات كثيرة يصعب حصرها.

ومن الأهميّة بمكان أن نشير -هنا -إلى أنّ التطوّر الحاصل في مجال النظرية السّردية كان متوازيا على الدّوام مع تطوّر حاصل في المناهج و المفاهيم، تبعه سعي حثيث إلى طرح البديل في كل مرحلة، مثلما حدث مع البنيوية، فقد أُشيعَت في منتصف الستينات وما بعدها بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للبنيوية – بمختلف حقولها الأنثروبولوجية والنفسية والأدبية والمعرفية — وما فتئت أن تحوّلت تلك الشكوك إلى منهج نقدي له مصطلحاته ومفاهيمه ، وكان أول ما سعى إليه هذا المنهج الجديد هو نقد الوصفية البنيوية المجرّدة، و نموذجها اللّغوي الذي عمّمته على المعارف والعلوم الإنسانية، وقد كان لأحداث أيار 1968 في فرنسا الأثر الحاسم في وقف المدّ البنيوي ومضاعفة النقد، وبدء ثورة السيميولوجيا (Sémiologie) [2].

وبِتتبّع مسار تطور السّرديات منذ بداياتها التّأسيسية مع بروب، وانتهاءً بظهورها كعلم ، ثم ما طرأ في مجالها من تطوّرات – بعد ذلك -بداية من مطلع السبعينيات من القرن العشرين، أصبح يمكن الحديث عن تيارين رئيسيين في مجالها:

يتمثل الأول في السّردية ذات التّوجه اللّساني، والتي وجهت كلّ عنايتها إلى دراسة الخطاب السّردي في مستواه البنائي، مهتمة من ناحية أخرى بدراسة العلاقات التي تربـــــط الراوي بالمتن الحكائي، وهو التيار الذي استفاد كثيرا من بحوث اللّسانيات الحديثة والمعاصرة، ومن ممثـــــليه

1 - يمنى العيد :فن الرواية العربية (بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب)، ص23.

2 - عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي :معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص21.

البارزين :رولان بارت، تزفتان تودوروف، وجيرار جنيت . وأمّا الّتيار الثاني فهو تيار السيميائية السّردية ويسمّيها عبد الله إبراهيم بالسّردية السيميائية [1] .

استناداً على ما سبق فإن هذا التّيار يُعنى بسّردية الخطاب من الجانب الدلالي ، متجاوزا المستوى اللّساني المباشر، من خلال سعي ممثليه إلى رصد البُنى العميقة التي تتحكّم في الخطاب، وكذلك تقديم قواعد وظائفية للسّرد، مثلما قام به فلاديمير بروب ، وما أضافه كلٌّ من كلود بريمـــون (Claude Bremondو غريمـاس على وجه الخـــصوص ، وعلى الرّغم من عـــــناية كلّ تيار بمستوى محدّد من مستويات الخطاب السّردي، إلا أن كليهما سعى من أجل تقديم مقاربة معرفية للخطاب،في مستوياته التّركيبية والدلالية، وقد ترك أمر التّأويل إلى القراءة الذاتية للنّص الأدبي، حيث تتشابك المعرفة بالأيديولوجيا * تتداخلان تبعا لنزوع المتلقي في تأويله الشّخصي للنّص .

ومن المؤكد أن ذرية بروب قد عملت على توسيع حدود السّردية لتشمل جميع مظاهر الخطاب السّردي و قد اتجهت بحوثهم إلى اتجاهين أولهما : يمكن الاصطلاح عليه "بالسردية الحصرية " و الثاني "بالسردية التوسعية " .

أ-السّرديات الحصرية : و يمكن تسميتها "سّرديات الخطاب " لأنها هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية و عمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم و جعله مقتصرا على الخطاب في ذاته، و في هذه الحقبة تأسست الأصول و تم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السّردي الذي تميزت به السّرديات عن غيرها من الاختصاصات التي تبحث في السّردية و اكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية و مشروعيتها العلمية داخل علوم الأدب الجديدة .

ب- السّرديات التوسعية : و يمكن تسميتها "سرّديات النص " وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب بانفتاحها على مستويات أخرى لم يهتم بها في الحقبة البنيوية [2].

1- عبد الله إبراهيم :المتخيّل السّردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، ص146 .

*- الايديولوجيا : علم الأفكار ، مجموعة اعتقادات خاصة بمجتمع أو طبقة من الناس .

2- سعيد يقطين :الكلام و الخبر (مقدمة السرد العربي) ، ص24 .

ويرى سعيد يقطين أنّه إلى جانب السّرديات الحصرية و التوسعية يمكن الحديث عن سّرديات "خاصة" و أخرى "عامة " حيث أن السّرديات الخاصة بالخطاب تبحث فيه من جهة :

- النوع السّردي : ما تتميّز به مكونات نوع عن نوع آخر .
- تاريخ السّرد : تنظر فيه إلى تحولات الخطاب السّردي المعين .

أما السّرديات العامة ، فترتبط بالنص من حيث أبعاده و دلالاته المتعددة [1].

و بهذا التمفصل الجديد ، يمكن فتح آفاق جديدة للسرديات تضمن لها اســـــــتقلاليتها و انفتاحها في آن واحد و تعدد احتمالات تفاعلها مع غيرها من الاختصاصات و العلوم تضمن لها كذلك إمكانيات هائلة للتجدد .

1-ينظر :سعيد يقطين : الكلام و الخبر ،ص24 .

3- مكونات السّرد :

إنّ كون الحكي هو بالضرورة قصّة محكية يفترض وجود شخص يحكي، و شخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى" راويا "وطرف ثاني يدعى" مرويا له " [1] و هي عبارة عن المكونات الأساسية للسّرد، والتي يتم توضيحها على النحو التالي:

أ .الراوي:

"هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث و وقائع"[2].

و الراوي حسب هذا المفهوم يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية — من لحم ودم-وذلك أن الروائي (الكاتب)، هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته. وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات...

وهو- لذلك (أي الروائي) - لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية -أو يجب أن لا يظهر -وإنما يستتر خلف قناع الراوي ، معبرا- من خلاله -عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة [3].

1- حميد لحمداني :بنية النص السردي، ص45

2- عبد الله إبراهيم :موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص07.

3- ينظر :آمنة يوسف :تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص29 .

ب .المروي:

"فهو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي و المركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله"[1]. والمروي أي الرواية– نفسها –التي تحتاج إلى راو ومروي له أو إلى مرسل ومرسّل إليه .

ج .المروي له:

قد يكون المروي له، اسما معينا ضمن البنية السردية، وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا [2] .

1- عبد الله إبراهيم :موسوعة السرد العربي، ص8 .

2- عبد الله إبراهيم :السردية العربية(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، د.ط، د.ت،ص12 .

4- مفهوم البنية السردية:

أ- مفهوم البنية :

أ .1 .لغة :

البِنية والبُنية وما بنيته، وهو البُنى والبِنى....يقال : « بِنْيَةٌ وهِيَ مِثْلُ رِشْوَةٍ ورِشًا كَأَنَّ البِنْيَةَ الهَيْئَةُ الَّتِي بُنِيَ عَلَيْهَا مِثْلُ المِشْيَة والرِّكْبةِ والبُنَى بالضَّمِّ مَقْصُورٌ مِثْلَ البِنَى يُقَالُ: بُنْيَةٌ وبُنَىً وبِنْيَةٌ وبِنًى بِكَسْرِ البَاءِ مَقْصُورٌ مِثْلَ جِزْيَةٍ وجِزًى ، وَ فُلانٌ صَحِيحُ البِنْيَةِ أي الفِطْرة، وَأَبَنْتُ الرجلَ : أَعطيتُه بِنَاءً أو ما يَبْتَني به داره »[1] .

أ .2 .اصطلاحا:

وهي« ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميّز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة » [2] .

وهذا المفهوم يتوقف على السياق بشكل واضح، فنجد نوع أول تستخدم فيه البنية عن قصد ولهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة وسياق آخر تستخدم فيه بطريقة عملية فحسب.

يرى جيرالد برنس (Gerald Prince) صاحب" قاموس السّرديات "أن البنية هي:« شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على و حدة الكل» [3] .

إذا سلمنا بما سبق فإن :الحكي يتألف من "قصة "و"خطاب "كانت بنيته هي شبكة العــلاقات الموجودة بين" القصّة والخطاب "و"القصّة والسّرد "وأيضا" الخطاب والسّرد."

1- ابن منظور :لسان العرب، ج14، ص94 .

2- صلاح فضل :نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1985 ، ص122 .

3- نقلا عن : عبد المنعم زكريا القاضي :البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية،ط1، 2009 ، ص16 .

إن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه" فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التـــــصميم الكلي الـــــذي ترتبط أجزاءه فحسب ، وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء و معقوليته [1].

واستناداً على ما سبق ،فهي بناء نظري للأشياء ، يمح بشرح علاقاتها الداخلية و بتغيير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات ،و أي عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق .

ب–مفهوم السردية :

تعنى السّردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنّها نظام نظري غني وخصيب بالبحث التجريبي، وهي تبحث في مكونات البنية السّردية من راو ومروي، ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السّردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكد على أنّ السّردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوبا وبناء ودلالة [2]

كما نجد أيضا السّردية " هي علم السّرد" (science de récit)ذلك أن لكل محـــــكي موضوع، وهو ما يصطلح عليه بالحكاية (Histoire) هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة وإنّما من خلال فعل سّردي هو الخطاب السّردي(Discours Narratif) [3] .

كما أنّ السّردية عند يوسف وغليسي هي " :خاصية معطاة تشخص نمطا خـــطابيا معينا ومنها

1- أحمد مرشد : البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،لبنان ،ط1، 2005، ص19 .

2- عبد الله إبراهيم :موسوعة السرد العربي، ص07 .

3- عبد الله إبراهيم :السردية العربية(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص117 .

يمكننا تمييز الخطابات السّردية من الخطابات غير السّردية.[1] "

و يعرف غريماس السّردية بقوله : «السّردية هي مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات ... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات فتؤثر فيها » [2] .

والسّردية بأبسط تعريف لها كما توصل إليها عبد الله إبراهيم على أنها" تحليل مكونات الحكي وآلياته . و الحكي هنا يمثل حكاية منقولة بفعل سّردي ولهذا مجال السّردية اتسع من دراســة الرّواية أو القصّة إلى كل ما هو حكي هذا الاتساع أفضى إلى وجود تيارين رئيسيين في السّردية هما :[3]

- **السّردية الدلالية:** ويعنى هذا التيار بدراسة الخطاب أو ما يسمى المبنى دون الاهتمام بالسرد الذي يكونه فيبحث في البنى العميقة التي تتحكم بهذا الخطاب.
- **السّردية اللسانية:** تعنى بالوظائف اللغوية للخطاب فتدرسه من مستواه البنائي وما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بالمروي وأساليب السّرد والرؤى.

1- يوسف وغليسي :الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، د.ط، 2007 ، ص29

2- نقلا عن :محمد ناصر العجيمي :في الخطاب السردي(نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1993 ، ص56 .

3- عبد الله إبراهيم :السردية العربية، ص117 .

ج –البنية السّردية:

لقد تعرض مفهوم البنية السّردية الذي هو قرين البنية الشعرية والدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السّردية عند" فورستر "(Forster) مرادفة للحبكة، وعند "رولان بارت "تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية والزمان والمنطق في النص السّردي وعند" أودين موير" (Auden Muir) : تعني الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنـية أو المكانية على الآخر، وعـــــند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنـــية واحدة بل هناك بنى سّردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها ،حيث لا تقوم الكلمات و الجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة ، بل تقوم باستخدام الأشياء و الأشخاص و الزمان و الـمكان في ترتيب صورة دالة دلالة نوعية و مفتوحة ، وهي نماذج مرتبـــــــطة بتـــطور الأنواع السّردية و بالتـــغيرات التي تعتريها ، لأنّه ليس هناك شيء يســـــــــــمي ببنية النوع الأدبي خارج هذا النـــــموذج الموجود بالفعل في النصـــوص ، انه النوع الأدبي في صورته النموذجية [1].

و الخلاصة أن هناك بنية سّردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السّردي الذي تنتمي إليه فهناك بنية سّردية روائية وهناك بنية درامية ...كما أن هنـــــاك بنى أخرى للأنواع غير السّردية كالبنية الشعرية، وبنية المقال ....

1- نقلا عن :عبد الرحيم الكردي :البنية السردية في القصة القصيرة، ص16

5-المصطلح السّردي المترجم و إشكالاته :

شغلتْ قضايا التّنظير السّردي اهتمام عدد كبير من المنظّرين في مجال الّسرد القصصي، وذلك على مدار القرن العشرين، ولا يزال ذلك الاهتمام قائما إلى يومنا الراهن، يؤكّده حجم الدّراسات التي أُنجِزت في هذا المجال، وما تعرِضه دُور النّشر المتعدّدة ، من مؤلفات وعناوين يتزايد عددها باطراد. يضاف إلى هذا كّله، حرص المختصين في ميدان التّرجمة على نقل أهمّ ما تمّ إنجازه من قبل أعلام التّنظير السّردي إلى لغات مختلفة، بما في ذلك اللّغة العربية، و بخاصة أعمال الشّكلانيين الرّوس، ومنجزات البنيويين وما بعد البنيويين.

وهو ما كان له أثره الكبير في الدراسات السّردية العربية، غير أنّ من الإشكالات العويصة التي تظل تواجه الباحثين في هذا الحقل، هي إشكالات المصطلح الُمترجَم، و الكيفيات التي يتمّ بها استخدام أدوات المناهج الوافدة علينا، سـواء كان ذلك في مجال مقاربة النصوص الشّـعرية أو السّردية، علمًا أنّ مختلف المناهج المعتمدة في الدراسات النقدية المعاصرة، تستند إلى خلفيات فلسفية وثقافية غربية، يعتبرها بعض الدارسين دخيلة، و ربمّا لا تتماشى و خصوصية النّص الأدبي العربي.

ونحن نبحث في مصطلحات النقد القصصي في الوطن العربي يبرز لنا وبوضوح مشكل المصطلح فقد تجد مصطلحات عديدة لمفهوم واحد كما أنك تجد ترجمات عديدة للفظ واحد ويرجع الدكتور عبد الرحيم الكردي هذا المشكل إلى أن هذه المصطلحات « لم تحظ بعناية الهيئات العلمية المعنية بدراسة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتـمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات والرياضيات ...ولهذا لا نجد في الساحة الأدبية معجما لمصطلحات النقد القصصي...بل إن النقد الأدبي بعامة نصيبه القليل من أمثال هذه الجهود » [1].

وقد قام الدكتور يوسف وغليسي في هذا المجال بإحصاء الترجمات المستعملة من طرف الدارسين لمصطلحي narratologie و narrativité هذا الإحصاء ممثل في الجدول الآتي:[2]

1-عبد الرحيم الكردي : السّرد و مناهج النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، د . ط، 2004 ، ص15 .

2-ينظر : يوسف وغليسي : الشعريات و السرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم)، جدول 3 ، ص24/23 .

اسم المصطلح	Narratologie	Narrativité	المرجع
محمد الناصر العجيمي	السّردية	السّردية	في الخطاب السّردي ص35/11.
المرزوقي +جميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة ص232/231.
لطيف زيتوني	السّردية	؟	معجم المصطلحات نقد الرواية ص107.
عبد المالك مرتاض	السّردانية ،علم السّرد	؟	ألف ليلة و ليلة 84. تحليل الخطاب السّردي189. في نظرية الرّواية 246/130
محمد معتصم	السّرديات	السّردية	ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية) ص245.
محمد عناني	علم السّرد علم القّص علم الرّواية	؟	المصطلحات الأدبية الحديثة (ضمن المعجم)60.
التهامي الراجي الهاشمي	دراسة السّرد	السّردية	مجلة "اللسان العربي" ع 25، 85. ص235.
عبد السلام المسدي	المسّردية	السّردية	قاموس اللسانيات ، ص201.
قاسم المقداد	التحليل السّردي علم السّرد القصصي	؟	هندسة المعنى ص52/17.
عبد الحميد بورايو	علم السّرديات	؟	البطل الملحمي و البطلة الضحية ، ص2 .

رشيد بن مالك	؟	السّردية	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 121.
عبد الرحمن أيوب	فن السّرد النظرية السّردية	؟	ترجمة (مدخل لجامع النص لجنيت)ط2،ص98.
رشيد بنحدو	السّردولوجية	؟	ضمن (طرائق تحليل السّرد الأدبي)، ص85
عبد الله إبراهيم	السّردية علم السّرد السّرديات	؟	المتخيل السردي ص146/104.
سعيد يقطين	السّرديات	السّردية الحكائية	قال الراوي ،ص13/ 14/ 15.
طريف شيخ أمين	القّصيات	؟	ورد في (اللّغة الثانية) ص182/178
سعيد الغانمي	؟	السّاردية	اللّغة الثانية ،ص179.
بسام بركة	دراسة الرّواية دراسة الحكاية	؟	معجم اللسانيات ،ص137.

كما بين الدكتور يوسف وغليسي الجذور التاريخية فأورد أن مصطلح (narratologie) هو المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969 لتـــسمية علم لما يوجد وقتها هو (علم الحكي) (La science du récit) ...بيد أن الدراسات السّردية أو الحديثة التي يجمع الباحثون على أن فلاديمير بروب هو أول من دشنها بعمله الرائد" مورفولوجيا الحكاية "سنة 1928 قد سبقت ميلاد علمها بأكثر من أربعين سنة كاملة، فقد كانت هذه المسافة الزمنية الشائعة (1928-1969) وما

تلاها مسرحا لكثير من البحوث السّردية المتمايزة في الرؤى والمناهج والمصطلحات آلت إلى شيوع مصطلح هو السّردية (Narrativité) الذي يفوق المصطلح السابق من الوجهة التداولية بشهادة شاهد من أهلها، وهو جيرار جينت [1].

إذن هذه هي الجذور التاريخية للمصطلحين عند الغرب "ومهما يكن فإن كلا من هذين المصطلحين أصبح يحيل على اتجاه تحليلي مخالف للاتجاه الآخر أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السّردية) والآخر شكلي بل تنميطي(هو تحليل الحكاية بصفتها نمط تمثيل للقص.....

يسمى الاتجاه الأول السّرديات أو السّرديات البنيوية (Narratologie structuraliste)

و هذا الاتجاه هو تحليل لمكونات الحكي وآلياته، فهو يجيب عن الأسئلة :من، وماذا يحكي؟ وكيف؟ وقد تشيع هذا الاتجاه لمصطلح Narratologie ويمثله ستترال و تودوروف وجينت بينما يسمى الاتجاه الثاني السيميائية السّرديةSémiotique Narrative ويدرس العمل السّردي من حيث كونه حكاية أي "مجموعة من المضامين السّردية الشاملة ويمثل هذا الاتجاه كل من بروب، غريماس، وكلود بريمون، ويحتفي احتفاء مطلقا بمصطلح السردية Narrativité [2] .

من خلال ما تقدم يتضح ولا شك مفهوم كل مصطلح من المصطلحين الموضحين في الجدول، فكل واحد ينتمي إلى اتجاه مختلف في الدراســــــــة، وهذا واضح جلي عند الغرب أما عند العرب فقد علق الدكتور يوسف وغليسي على الجدول ملفتا النظر إلى أزمة مصطلح حقيقية في الساحة النقدية العربية، فهو يقف على ترجمات يصفها بالغرابة، وتصورات يجدها خاطئة ومن المصطلحات الغريبة مصطلح" المسّردية "والذي تكمن غرابته أولا أنه مشتق من" المسرد "والذي ينتمي إلى عالم المعجمية ولا صلة له بالدراسة السّردية، وثانيا لأنه صدر عن عبد السلام المسدي

1- يوسف وغليسي :الشعريات والسرديات(قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم) ، ص 29 /30 .

2- ينظر :يوسف وغليسي: الشّعريات و السّرديات، ص32/31 .

وهو مناهج في مجال النقد، ويومئ أيضا إلى مصطلحات أخرى مثل" الساردية" "السردانية" ويخلص أخيرا إلى الثنائية الغربية(Narratologie, Narrativité) تقابلها الثنائية العربية (سّرديات، سّردية).

ثم يقف الدكتور على مشكل آخر وهو مزاوجة الدارسين بين المصطلحين بمفهوميهما الأجنبيين في الدراسة الواحدة ويتساءل :كيف يجمعون بين ما صعب على الغربيين الجمع بينه؟ فكيف يجمعون بين "سّرديات بنيوية "و"سيميائية سّردية "ويرى في ذلك غيابا للوعي ويقول معلقا على هذه الظاهرة" حتى إننا ألفينا ناقدا بصيرا بحجم عبد الحميد بورايو ...يستعمل في واحد من كتبه مصطلح تودوروف " Narratologie "ويطبق منهج غريماس ...وعلى النقيض من ذلك ألفينا عصبة قليلة من الدارسين تعي العلاقة الحساسة وربما تشدد على الوعي بها، ونذكر منها الدكتور رشيد بن مالك المتشبع بمدرسة باريس السيميائية والمناهض لكل أشكال التكاملية المنهجية ... وكذلك الدكتور لطيف زيتوني الذي يكتفي قاموسه بمادة Narratologie... بينما يبلغ هذا الوعي أشده لدى الناقد المغربي سعيد يقطين الذي استقر على الثنائية الاصـــــــطلاحية (سرديات، سردية) [1].

و أياً ما يكن الشأن فإن كل ما تقدم يجعلنا نقف وبوضوح على مشكلة المصطلح الحقيقية، بحيث يجب على النقاد العرب أن يدرسوها ؛لعلهم يقفون لها على حل مثل إنشاء معجم يضم مصطلحات نقدية موحدة تسهل على الباحثين البحث في المجالات النقدية المختلفة.

1-يوسف وغليسي: الشّعريات و السّرديات، ص32/31 .

الباب الأول: الخطاب و الشكل السّردي

الفـــصل الأول :

الخطاب و تحليل الخطاب.

الفـــصل الثـــــاني :

أشـــــكال السّرد الروائي .

الفـــــصل الثالث :

أبـــــــــعاد السّرد .

1. مفهوم الخطاب .
   أ- لغة . / ب- اصطلاحا .
2. الخطاب و النص .
   أ- الخطاب و النص كمفهومين متباينين .
   ب- الخطاب كمرادف للنص .
   ت- الخطاب أشمل من النص .
3. الخطاب السّردي و أجناسه الأدبية .
4. تحليل الخطاب .
5. دراسة الخطاب من حيث مستوياته .
   أ- الدراسات الغربية .
      1- بارت .
      2- فلاديمير بروب .
      3- غريماس .
      4- تودوروف .
      5- جوليا كريستيفا
      6- إيفلن هاتش .
   ب- الدراسات العربية .
      1- محمد خطابي.
      2- محمد مفتاح .
      3- حسن حنفي .
      4- سعيد يقطين .

تبرز الرواية من خلال شكلها الذي يتسم ويتميز ويمتاز بمرونة و انسيابية .كما أن تعدد وتنوع الشكل الروائي و تجدده الدائم و قدرته على " الانفتاح " تؤثر بها عوامل عديدة لـــــعل أهمها ، تمرد الشكل الروائي المستمر على ذاته استجابة لظروف البيئة المحلية ، و مرونته، و ليونته، وطواعيـــته و قدرته على استلهام أدوات و تقنيات فنية متنوعة (من الموروث الثقافي :الشعر ، التاريخ ، التراث القصصي الشفهي، الأمثال ، الحكم .....)، وتفاعله مع تطورات الفكـــــــــــر الأدبي المحـــــــــلي و العلـمي. وأحسب إنّ كل ذلك يتكون من خلال التفاعل الدائم مع تنوع تصورات الفعل البشري و تصويره؛ **فالشكل الروائي** في جوهـــــره هو : « صورة لغوية مكتوبة للفعل البشري . هذه الصورة تتشكل من خلال عوامل عديدة وعناصر متنوعة و علاقات متجددة باستمرار . هذه العناصر و العلاقات لا تتجاور فيما بينها، بل تتفاعل و تتداخل لتولد بنية روائية. وهي بتفاعلها الذاتي و الموضوعي و الداخلي و الخارجي تشكل مكونات الشكل الروائي ، إنّها بتعبير آخر عناصر تكوينية متحركة، تتحكم بولادتها وتشكلها و تفاعلها وحركتها حركة أخرى هي الرؤية الفنية »[1].

1- شكري الماضي :محتوي الشكل في الرواية "الديناصور الأخير "،مجلة الموقف الأدبي–مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 291 ، تموز 1995 .

استناداً على ما سبق ؛ فإنّه لا يمكن أن نغفل دور بعض المكونات و الوحدات التي تتحكم في الشكل الروائي مثل : الـرؤية ،الـــصيغة ،الشخصيات، الزمن، الفضاء...الخ . و هذه العناصر هي التي تنتظم داخل النص السردي بطرق مختلفة ، و تتميز من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر . و هي نفسها قابلة للوصف و التحليل لما تشتمل عليه من بنيات خاصة نلمسها عند الإصغاء لخصوصية كل نص و نوعية تركيبة خطابه .

كما تعد قضية البحث عن كيفية احتواء النص الروائي من أهم القضايا التي شغلت كثيرين من محللي الخطاب ؛ لأن الرواية حسب ميخائيل باختين « على خلاف الأنواع الأخرى ، لا تمتلك قوانين خاصة ، و ما هو فعّال تاريخياً ، يتشكل من نماذج روائية عدة ، و ليس من القواعد الروائية بحد ذاتها »[1] .

وعليه ، فيكيف نحدد خطاب الرواية ؟ وماهي مكوناته التي سنقوم بتحليلها ؟إلى أين ينبغي الوصول من وراء هذا التحليل أو ذاك التحديد ؟ وما هي الخلفية أو النظرية التي ننطلق منها ؟ ما هي الأسئلة التي تطرح لإنجاز تحليل متكامل وذي نزوع علمي لخطاب رواية "قصيد في التذلل " لطاهر وطار؟

1- ميخائيل باختين : الملحمة و الرواية ،ترجمة : جمال شحيّد ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1982، ص20.

1- مفهوم الخطاب :

تعددت مفاهيم هذا المصطلح بتعدد تصورات المهتمين به ، تلك التصورات المتمايزة تارة و المتكاملة تارة أخرى ، ولعل مرد ذلك لتنوع منطلقاتهم ، واخلاف طريقة فهمهم و تعاملهم مع المصطلح ، علاوة على اتساعه للكثير من الدلالات لذلك وجب التنقيب عنه في الحفريات المعرفية و الأصول اللغوية أولا قبل التعريف على مفاهيم الخطاب ذلك « أنّ الخطاب مفهوم مائع و متعدد الدلالات »[1].

أ- لغة :

إن لفظة " **الخطاب**" من الألفاظ الثرية لكثرة الكلمات المتفرعة عنها، فالخطاب من الفعل «خَطَبَ يَخْطُبُ، أَخْطَبَ، خُطْبَةً ، خِطَابَة ، الخَطِيبُ :ألقى خُطْبة »[2] أي وجه كلاما معـــينا، « و الخَطيبُ من يلقي خُطْبة .» [3]أي صاحب الكلام، « والخِطَابُ مفرد ج .خِطابات :كلام يوجه إلى جمهور من المستمعين في مناسبة من المناسبات » [4].

و" الخطاب "في لسان العرب هو :« **الخِطابُ** والمخاطَبَة: مُراجَعَة الكَلامِ، وَقَدْ خاطَبَه بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخِطاباً، وهُما يَتخاطَبانِ. اللَّيْثُ: والخُطْبَة مَصْدَرُ الخَطِيبِ، وخَطَب الخاطِبُ عَلَى المِنْبَر، واخْتَطَب يَخْطُبُ خَطابَةً، واسمُ الكلامِ: الخُطْبَة... وَذَهَبَ أَبو إِسْحَاقَ إِلَى أَنَّ الخُطْبَة عندَ العَرَب: الكلامُ المِنْثُورُ المسَجَّع، ونحوُه. التَّهْذِيبُ: والخُطْبَة، مثلُ الرِّسَالَةِ، الَّتِي لَها أَوَّلٌ وآخِرٌ»[5]. أي أنه يرد بمعنى وعظ القوم وإلقاء عليهم خطبة.

1- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط3 ، 1997 ، ص 20 .

2- يحي الجيلاني بلحاج و آخرون : القاموس الجديد الألفبائي (عربي-عربي) ، مطبعة توب للطباعة ، تونس ، 2003 ، ص 264/262 .

3- يحي الجيلاني بلحاج و آخرون : القاموس الجديد الألفبائي، 264 .

4- أنطوان نعمة و آخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، ط1 ، دار المشرق ، لبنان ، بيروت، 2000 ، ص 396.

5- ابن منظور :لسان العرب ، ج 1 ، ص361 .

قد وردت هذه اللفظة في "معجم العين " بمعنى :« الخطب : سبب الأمر(الذي تقع فيه المخاطبة) ، و الخطاب مراجعة الكلام (تبادله بين اثنين أو أكثر) و الخطبة مصدر الخطيب »[1] وكلها معانٍ تؤشر على الحدوث ، واستدعاء التخاطب ، و تأهب واستنفار الجماعة ، وتحيين الخطابة فيهم .

كما وردت لفظة "الخطاب" في القرآن الكريم ثلاث مرات حسب ترتيب المصحف الشريف . إذ نجدها في الآيات الثلاث الآتية :

- قال تعال :﴿ *وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَءَاتَيْنَهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ* ﴾ [2] ،فالخطاب هنا يعني التفقه و قيل أيضاً :«هو الفضل في الكلام ، و في الحكم و هو المراد » [3] أنه أوتي الحكمة و فضل الكلام.
- وقال تعالى : ﴿ *إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَ تِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الخِطَابِ* ﴾ [4] ، والخطاب يعني حسب "ابن كثير " سبب الغلبة لأحد الطرفين فقوله : «عزني في الخطاب أي : غلبني ، يقال عز إذا قهر و غلب » [5]. و الخطاب هنا هو الكلام الوجيه الذي يفصل بين النزاعات .

1- الفراهيدي الخليل بن أحمد : كتاب العين ، دار إحياء التراث العربي ، د ت ، مادة خطب ، ص 252 .

2- القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم . سورة "ص" ، الآية 20 ، مكتبة و مطبعة المجلد العربي ، 2002 ،ص454.

3- إسماعيل بن كثير : تفسير القرآن الكريم ، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطباعة و النشر و التوزيع ، د ط، لبنان، بيروت، ج 4 ، د ت ، ص 40 .

4- القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم . سورة "ص" ، الآية 23 ، مكتبة و مطبعة المجلد العربي ، 2002 ،ص454.

5- إسماعيل بن كثير : تفسير القرآن الكريم ،601 .

● أما عن الآية الثالثة فوردت في قوله تعالى : ﴿ رَبِّ السَّمَوَاتِ وَ الأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لاَ يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً ﴾ [1] . يرى " ابن كثير " في هذه الآية أنه : « لا يقدر احد على ابتداء مخاطبته إلا بإذنه »[2] ، و المراد بالخطاب هنا الكلام الموجه إلى الله عز وجل .

انطلاقا من هذه المفاهيم يتضح لنا إن الخطاب يرتبط بدوره بثلاث عناصر : مرسل ، رسالة ، مرسل إليه .

وفصل الخطاب عند الزمخشري هو :« البّين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به ، لا يلتبس عليه » [3] . و فصل الخطاب عند شُبّر هو : " المبين الدال على المقصود بلا التباس ، بحيث تكون العلاقة الدالة بوصفها قرينا ملازما للخطاب ، هي البيان و التبين ، وتجنب الإبهام و الغموض واللبس ."[4]

قد اشتملت دلالات أخرى في المعاجم اللغوية الغربية حيث وردت في قاموس Oxford لفظة خطاب Discourse بمعنى الكلام Speech ، و المحاضرة Lecture ، و الخطبة Sermon و المقولة أو الرسالة الموجزة Treatise ، أو محاضرة حول .... Preachor Lectureupon[5] .

من خلال ما سبق نستنتج أن الرجوع بلفظة "الخطاب " إلى جذورها اللغوية نجد أن معناها يدور حول الكلام بقصد الإبانة .

1- القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم . سورة "النبأ " ، الآية 37 ، مكتبة و مطبعة المجلد العربي ، 2002 ،ص582 .

2- إسماعيل بن كثير : تفسير القرآن الكريم ،40 .

3- الزمخشري : الكشاف ، بيروت ، دار الكتاب العربي،ط3، ج4 ، 1987 ، ص 80 .

4- شُبر : تفسير القرآن ، دار احياء التراث العربي ، ط3 ،بيروت ، 1977، ص 428.

5- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English by as hornby , 1984 ,p : 245.

ب- اصطلاحا :

كثيرة هي التصورات التي عالجت موضوع " الخطاب" Discours من حيث المفهوم وطرق مقاربته، وهي التصورات التي أفرزت تجليات نظرية وتطبيقية سواء على صعيد **الدراسات اللسانية** -مهد الانشغالات الأولى بالخطاب وتجلياته-، أو في مجال **الدراسات النقدية** التي تعني بتطبيقه في الحقل الأدبي، وقد تعددت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح نظرا لتعدد هذه الاتجاهات وسنورد بعضها، غير أنه يحسن الإشارة إلى أمر في الغاية من الأهمية وهو أن تعدد مفاهيم الخطاب ودلالاته إنما هي سبب تعدد مناهج تحليل الخطاب، ذلك أن هذه المناهج تتباين وتختلف فيما بينها بسبب تعدد زوايا اهتمامها بالخطاب، فبعضها ينظر إليه على أنه محتوى معين . وأخر على أنه أسلوب متميز، وليس بين هذه المناهج أي تناقض، طالما أن لكل منها مشربه الفكري وكذا منطلقه العلمي والمنهجي فهذا المفهوم غدا من " المفاهيم الحسية " التي تتصل بأجناس الكلام وأنماطه مثلما تمس مجالات الدرس الأدبي وغير الأدبي أنه "سمة متعالية ". والاهتمام في هذا المقام منصب على الخطاب الروائي بوصفه أحد أهم مجالات الدراسات السردية (Narratologie)كما أنه العلم الجديد المتطور الذي يهتم بالسرد(Narration) عموما والرواية على وجه الخصوص .

نظرا لتعدد اتجاهات البحث اللساني ،فقد تعددت مفاهيم هذا المصطلح:

يحدد أصحاب" معجم اللسانيات" وعلى أ رسهم "ديبوا" J-Dubois ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاثة تحديدات:

- الكلام بمفهوم دو سوسيرDe Saussure

-وحدة توازي أو تفوق الجملة ،و يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية، وهو بهذا مرادف للملفوظ(Enoncé).

- التلفظ (énonciation) حيث يفترض باثا و متقبلا و يسعى الباث إلى التأثير في المتقبل التلفظ حسب منظور بنفنيستE. Benveniste [1]

و اضافة إلى هذه المفاهيم ،يعرض" دومينيك " Dominique Maingueneau مفاهيم أخرى:

1- Jean du bois(et autres)Dictionnaire de linguistique :librairie ,Larousse, Canada ,1989 , p156 /158.

1- **خطاب / جملة** : الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل ، بهذا المعنى يستعمل هاريس مفهوم تحليل الخطاب .

2- **خطاب /ملفوظ** : إن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج مهينة ، أي كل ما هو من قبيل نوع خطابي معين : نقاش متلفز ، رواية ، مقال صحفي ...

3- **خطاب / لغة** :

أ- اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدرة مخالفة للخطاب و استعمال اللغة في سياق بعينه ، الذي يحدد في الوقت نفسه قيمة أو يستثير قيما جديدة .

ب-اللغة من حيث هي نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية مخالفة للخطاب من حيث هو استعمال محدد لهذا النظام . وقد يتعلق الأمر بـــ :

- التموقع في حقل خطابي ما (الخطاب الشيوعي ، الخطاب السريالي ..)
- نوع الخطاب : (الخطاب الصحفي ، الخطاب الروائي ، خطاب الأستاذ).
- إنتاج فئة اجتماعية ما (خطاب الممرضات ، خطاب ربات البيوت) .
- الوظيفة اللغوية (الخطاب السجالي) .

4- خطاب /نص : ينظر إلى الخطاب من حيث هو ارتباط النص بسياقه . [1]

وهذا ما أورده "سعيد يقطين "عن معجم اللسانيات أنّ الخطاب يعني اللغة في طور العمل أو اللسان الذي يتكلف بإنجازه ذات معينة . الخطاب وحدة توازي أو تفوق الجملة و يتكون من متتالية تشكل رسالة لها بداية و نهاية . الخطاب هو كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من جهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل . [2]

ولعل هذا ما يفسر حكمنا على أن دلالة الخطاب ليست واحدة ، بل متعددة بتعدد وجهات النظر .

1- دومينيك مانغونو :المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب : ترجمة محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2005، ص 35 /36 .

2- ينظر : سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 21 .

أما إذا جئنا إلى مسألة الاهتمام بالخطاب(من حيث طريقة إنشائه ومكوناته و نجاحه) فلقد بدأت مع بروز المدرسة الشكلانية الروسية التي حاولت أن تسلك سبيل العلماء الذين يتعاملون مع موادهم المختلفة تعاملا علميا دقيقا وصارما ، فدعت هـــذه المدرسة إلى ميلاد علم جديـــــــد هو علم الأدب (الدراسة الأدبية) la poétique ، و الذي سيهتم أول ما يهتم به ليس الأدب كمفهوم عام و لكن أدبية الأدب، يقول جاكبسون Roman Jakobson :"إن موضوع العلم الأدبي(الدراسة الأدبية) ليس هو الأدب و إنما الأدبية ، أي ما يجعل من العمل الأدبي عملا أدبياً " [1] .

ذلك بأن المعضلة لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو التماس الأدبية ، ولكن في كيف يمكن تحديد ما هو أدبي في النص ، أي معرفة الخصائص و المكونات الجمالية و الفنية و الشكلية التي تجعل من هذا النص أدباً رفيعاً ،أي عملاً إبداعياً مشهوداً بأدبية ، أي معرفة القواعـــــــد و الأسس التي بمقتضاها يتم تجريد النص .

ينطلق جاكبسون في دراساته من تحليل العلمية التواصلية و التي يقسمها إلى ست عناصر يقوم كل منها بوظيفة محددة تساهم في تحقيق الهدف البلاغي ، و العناصر هي : [2]

- السياق ..... الوظيفة المرجعية .
- المرسل ..... الوظيفة الانفعالية.
- الرسالة .....الوظيفة الشعرية .
- المتلقي..... الوظيفة المعرفية .
- الاتصال .....الوظيفة اللغوية .
- السنن .....الوظيفة الميتالغوية.

1- رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ،ترجمة :الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1988 ، ص 33 .

2- رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ، ص 33 .

وعلى هذا التقسيم يتحقق ارسال الرسالة بين المرسل و المتلقي .

لا يسعنا هنا الحديث عن عرض كل عنصر على حدى و نقتصر فقط على **الوظيفة الشعرية** التي تعد أهم وظيفة يتحدد بها مفهوم الخطاب . إن اختيار الكلمات و ترتيبها هي الصانعة للخطاب و بها يستعين المتلقي لتصل إليه الرسالة التي يرد المرسل إيصالها . ويوضح جاكبسون نظريته قائلا : " إذا كان لدينا طـــــــفل و موضوع رسالة ما ، فالمتكلم يختار من بين الأسماء المتقاربة في التماثل مثل : طفل ، غلام وصبي . يختار المتكلم بعد ذلك من أجل التعليق على هذا الموضوع فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا مثل : ينام ، ينعس و يستريح و يغفو ...و تتألف بذلك الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل و المـشايعة و المغايرة و الترادف و التطابق ... بينما يعمد التأليف و بناء المتتالية على المجاورة " [1] .

لا يعرّف جاكبسون الخطاب بقدر ما بين طريقة إنشائه ومكوناته و نجاحه .

1- رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ، ص 33 .

أما التعريفات الرائدة لتوضيح هذا المصطلح عند النقاد الغربيين على اختلاف توجهاتهم فنجد:

1- **هاريس Harris** : "الخطاب ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة ، يمكن خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر ، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض " . [1] مفهوم الخطاب حسب هاريس لا يتجاوز حدود الجملة .

2- **بنفنيست E. Benveniste** : الخطاب باعتباره الملفوظ ينظر إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل " [2] . وهو " كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا و عند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما " [3] .

3- **تودوروف Todorov** : إنه « أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما».[4]

4- **فوكو Michal Fuoco** : الخطاب أنه « النصوص والأقوال كما تعطي مجموع كلماتها ونظام بنائها، وبنيتها المنطقية، أو تنظيمها البنائي».[5]

1- نقلا عن : سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير) ، ص 17

2- نقلا عن : سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 19 .

3- نقلا عن : سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 19 .

4- http://www.alnoor.se/article.asp?id=42116

5- http://www.alnoor.se/article.asp?id=42116

5- ستورك و هارتمان Stork et Hartman :أنه« نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث فرد يبلغ رسالة ما » [1].

6- أوليفي روبول A. ROBOL: يرى الفرنسي" أوليفي روبول" أن المقصود بالخطاب عدة معانٍ:

المعنى الشائع: أن الخطاب مجموعة منسجمة من الجمل المنطوقة.

المعنى اللساني المختزل: أن الخطاب عبارة عن متوالية من الجمل المشكلة لرسالة.

المعنى اللساني الموسع: أن الخطاب عبارة عن مجموعة من الرسائل بين أطراف مختلفة تعرض طبائع لسانية مشتركة ...[2]

نخلص في الأخير إلى تحديد الخطاب كالتالي : أنه يجب النظر إلى الخطاب من حيث بعده الواسع ، أي من حيث هو كلام / تلفظ ، يقتضي وجود متكلم و مخاطب ، و أن للأول نية التأثير في الثاني بشكل من الأشكال .

1- http://www.alnoor.se/article.asp?id=42116

2- http://www.alnoor.se/article.asp?id=42116

2- الخطاب و النص :

تتعدد وجهات النظر في هذا الشأن؛ حيث يرى بعض الدارسين أن النص غير الخطاب من ناحية المفاهيم والإجراءات النظرية والمنهجية والأهداف . و أن الخطاب أشمل و أعم من النص . ويرى آخرون أنه لا يوجد فرق بين النص والخطاب؛ وذلك لأن كلاهما مرتبط بحقل الدراسات اللغوية، وكلاهما يبحث في البناء والوظيفة لوحدات اللغة.

أ- "الخطاب " و"النص "كمفهومين متباينين:

يتم التمييز بين" النص "و"الخطاب "،على أساس القناة الموصلة ،فالنص كمكتوب يعتمد على التلقي البصري في حين أن الخطاب الذي هو : الشفوي ،يعتمد على التلقي السمعي ، إذا النص هو ما يتجلى على الورق من خلال بعده القرافي (son aspect graphique) أو هو ما نقرأه .

ومن الذين تبنوا هذا التمييز" جوليا كريستيفا " J. Kristéva فإنها :« تميز بين النـــص و الخطاب ، اعتمادا على مفهوم البنية ؛ فالنص ممارسة و صيرورة لإنتاج المعنى »[1] أي جهاز لإنتاج و تغيير المعنى ، لا بنية جاهزة للمعنى فحسب .

ويقول "سعيد يقطين "أنّ هذا التمييز بين الخطاب و النص نجده كذلك عند "ليتش " Lytche و " شورت" Chourte من خلال تفريقهما بين بلاغة النص و بلاغة الخطاب ، بناء على وظائفهما . الخطاب : وظيفة تواصلية ، و النص : وظيفة نصية .[2]

1- نقلا عن : محمد بازي ، تقابلات النص و بلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ، بيروت، لبنان ، 2010 ، ص131 .

2- ينظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1989،ص17 .

ب- الخطاب "كمرادف" للنص:"

على غرار التوجه الأول الذي يميز بين مصطلحي "الخطاب "و"النص "هناك توجها منهجيا آخر يجعل منهما مترادفين، فكل منهما يعد تجليا للمعنى مهما كانت طبيعة الحامل: لسانيا، مكتوبا أو منطوقا أو أيقونيا أو غير ذلك، فالنص أو الخطاب السردي قد يكون مكتوبا كالرواية ،منطوقا كالحكاية ،جامعا لعدة شفرات مثل الفلم...الخ [1] .

ومن جملة هؤلاء الباحثين "غريماس"Greimas و "كورتيس"Courtes على أن استعمال هذا الأخير للنص كمرادف للخطاب ، ليس من باب التبسيط كما يرى بعض الدارســـين، لأن "غريماس "إذ يفعل ذلك إنما يستند إلى اشتراك اللفظتين في أداء المعنى ذاته، فبعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي Discours الفرنسية و Discourse الإنجليزية ،و يشير إلى أن" خطاب "و " نص " تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام ، والطقوس المختلفة ،والقصص المرسومة [2] .

1- ينظر : جمال كاديك ، في مفاهيم الخطاب ، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب بجامعة ورقلة ، مارس ، 2003، ص3 .

2- ينظر : إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، ط1 ، دار الفاق ، الجزائر ، 1999 ، ص 12 .

ت- "الخطاب " أشمل من " النص" :

في تصور حديث للخطاب والنص يرى بعض الدارسين أن مفهوم الخطاب يحتوي مفهوم النص ،بل ويتجاوزه ،فالخطاب يجذر النص في السياق سواء أكان لهذا التجذير علاقات بنصوص أخرى Intertextualités أو خطابات أخرى Inter discours أو كان نوعا أدبيا أو غير أدبي .

إن النصوص تتجلى خطابات سواء أكانت هذه الخطابات أدبية أم سياسية أو إشهارية... إلخ، وكل خطاب له أنواع تنتمي إليها النصوص ،أما النص فهو مجموعة ملفوظات تستجيب إضافة للمعايير النحوية لمعايير نصية من ضمها الانسجام Cohésion والتناسق Cohérence وعلى النص أن يستجيب لمبدأين " أساسيين هما:التكرار-الاستمرارية (أي قول الشيء نفسه) والتطور (أي إضافة معلومات جديدة) [1] .

من خلال ما سبق ؛ إن الخطاب يختلف عن النص حيث يعد الخطاب رسالة تواصلية إبلاغية متعددة المعاني يصدر عن باث(المخاطب) موجه إلى متلقي معين عبر سياق محدد ، و هو يفترض من متلقيه أن يكون سامعا له لحظة إنتاجه ، ولا تتجاوز سامعه إلى غيره، يتميز بالشفوية و يدرس ضمن لسانيات الخطاب ، إلا أن النص هو تلك الرسالة أو التتابع الجملي الذي يهدف إلى عرض تواصلي ، ولكنه يوجه إلى متلق غائب ، و يُثَّبتُ بالكتابة ، كما يتميز بالديمومة ، و لهذا تتعدد قراءات النص ، و تتجدد بتعدد قرائه ، ووجهات النظر فيه، ووفق المناهج النقدية التي يقرأ بها . في حين يعنى علم النص (النصية) بوصف العلاقات الداخلية و الخارجية لأبنية النص بكل مستوياتها .

1- ينظر: جمال كاديك ، في مفاهيم الخطاب ، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب بجامعة ورقلة ، مارس ، 2003، ص3 /4 .

3- الخطاب السردي و أجناسه الأدبية :

الخطاب الأدبي يتخذ أشكالا عدة ،فقد يكون : قصة أو رواية أو خرافة أو شعرا ....، تسمى هذه الأشكال: "الأجناس الأدبية"، وسيكون الاهتمام في هذه الدراسة بالرواية والتي تنتمي إلى نوع أدبي هو "**الخطاب السردي**"، وندرج فيه كلا من الحكاية الشعبية والقصة والسيرة وكل ماله علاقة بالسرد، إذ أن **الخطاب السردي** يتحدد كلما كانت **صيغة السرد** هي المهيمنة .

يحاول علم السرد أن يبحث عن مكونات التي تكون البنية السردية للخطاب، ولما كانت هذه الأخيرة تنهض من تفاعل مكونات:الراوي، المروي ،المروي له أمكن التأكيد على أن السردية هي العلم الذي يهتم بدراسة مظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة . [1]

قد تعددت مفاهيم الرواية [*]كباقي الأجناس الأدبية، إلا أنه كثيرا ما يقع الدارسون في الالتباس أثناء تمييزهم بين الرواية وأجناس أدبية أخرى من قبيل القصة والحكاية، اعتقادا منهم أنها مرادفات ،غير أن الحقيقة خلاف ذلك فلكل مصطلح معناه الخاص به، وخصائصه الفنية التي تميزه عن غيره، وغالبا ما يميز الدارسون، بين مصطلحي القصة والرواية في إطار نظرية الأنواع الأدبية وبحسب شروط فنية خاصة بكل منها.

1- ينظر : عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، ص 09 .

(*)- أورد الناقد الفرنسي "شيفالي" M-Abel Chevalley تعريفا لها ، تبناه الروائي والناقد الإنجليزي " فورستر" M. Forster إذ يقول أنها:« سرد نثري تخييلي ذو طول معين» يبين هذا التعريف أن الراوية تعتمد على وجود القصة (المادة الخاصة)،وعلى وجود شخص يقدمها (للسارد)،ويعتمد من أجل ذلك على عنصر الخيال.

أما فيما يتعلق بمصطلحي **الحكاية والقصة** ،فإن مصطلح" القصة" هو الأكثر تداولا في الدارسات النقدية الحديثة ، ومصطلح" الحكاية" لا يذكر إلا عرضا ،و إن ذكر كمصطلح فإنه يرتبط بالقصص الشعبي .[1]

يعني مصطلح **الحكاية** جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني معينين، و تتعلق هذه الأحداث بشخصيات معينة . [2]

ويعني مصطلح **القصة** الأحداث في ترابطها وتسلسلها ،وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها ،وقد تقدم القصة مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك ،ويتولى الخطاب تقديم هذه الأحداث وفق نظام خاص. [3]

يقدم "جيرار جنيت"G .Genette ثلاثة مفاهيم للقصة :

- **المفهوم الأول**:وهو الأكثر تداولا ،يرى أن القصة تعني الخطاب السردي (الشفوي أو الكتابي) الذي يروي حدثا أو مجموعة أحداث.

-**المفهوم الثاني**:وهو الأكثر شيوعا ،لدى منظري ومحللي المضمون السردي يرى أن القصة تعني: تتابع الأحداث الحقيقية أو الخيالية التي هي موضوع هذا الخطاب، وكذا مختلف العلاقات المتسلسلة والمتضادة والمتكررة القائمة بين الأحداث.

-المفهوم الثالث:وهو الأكثر قدما ،يرى أن القصة حدث يتطلب ساردا، ففعل السرد مأخوذ لذاته ،والدراسة تنصب على الخطاب السردي .[4]

1- ينظر : إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ، ص 22 .

2- ينظر: سمير المرزوقي و جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، د ت ، ص 77.

3- ينظر : الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب ، تونس ، 2000، ص 26/24 .

4- ينظر : Gérard Genette : Discours du récit in figure ,III Edition du seuil paris ,1972 p 71 .

وانطلاقا من هذا، فإن الخطاب مرتبط بالقصة، ولا يتحقق وجوده إلا من خلال وجود السارد الذي يقوم بتقديم أحداثها، ويقابله المسرود له الذي يتلقى هذه الأحداث ، والمهم في العلاقة الكائنة بين السارد والمسرود له هو الخطاب لا القصة أي الطريقة التي يعرفنا السارد بواسطتها على تلك الأحداث. [1]

ويؤكد" جينت "على أن الخطاب لا يتحدد إلا من خلال علاقته بالسرد والقصة ، كما أنه لا يمكن أن يوجد إلا من خلال علاقتهما بهذا الخطاب ،لذا فإن تحليل الخطاب يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الخطاب والقصة من جهة، والخطاب والسرد من جهة ثانية، والقصة والسرد من جهة ثالثة .[2]

ويعني بالخطاب الدال أو الملفوظ أو الخطاب السردي نفسه، ويقصد بالقصة المدلول أو المضمون السردي ،ويعني بالسرد الفعل السردي المنتج له . [3]

والمدونة التي سأشتغل عليها تنتمي إلى نوع أدبي هو الخطاب السردي ، وتندرج تحت جنس أدبي هو الرواية ،وهذه الرواية عبارة عن نص أو خطاب أدبي سردي مكتوب سأحاول استخراج أهم المكونات الأدبية التي تميزه ،وهذا لا يتأتى إلا من خلال تمييز العلاقات الكائنة بين وتيرة السرد والقصة داخل الخطاب ومن ثم استخراج البنى المكونة لهذا الخطاب وهي :بنية السرد (الكيف السردي / الشكل السردي)، بنية الشخصيات ، بنية الزمن ، بنية الفضاء .

1- ينظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 30 .

2- ينظر : Gérard Genette : Discours du récit in figure , p 74

3- ينظر : Gérard Genette : Discours du récit in figure , p 72

4- تحليل الخطاب :

تحليل الخطاب (Discourse analysis) مصطلح شامل يغطي التحليلات المختلفة للخطاب و يستخدم بشكل مترادف مع تحليل النص[*] ، و تحليل الخطاب هو دراسة لغة التواصل سواء أكانت محكية ، أو مكتوبة ، و النظام الذي ينبثق منه المعطيات يوضح أن التواصل هو مؤسسة لغوية و عقلية واجتماعية متداخلة .

تتطلب عملية تحليل الخطاب العودة إلى مكونات الخطاب الأساسية ، وهي مكونات كثيرة متداخلة تحتاج إلى منهج في تحليل الخطاب يفك تداخلها و يعيد تراكيبها ؛ لأن قراءة الخطاب هي :" إعادة لإنتاجه أو كتابته ، وهي تقوم على ممارسة ثقافية لها تأثير في الحقل الاجتماعي " [1] .

كما أن البحث عن نظام في مستوى الخطاب ما زال قيد التطور . و ليس هناك مجموعة من الإجراءات التحليلية متفق عليها لتحليل الخطاب فأي تحديد لوحدات الخطاب و للعمليات المعّرفة للخطاب يجب أن تعتمد قبلا على مجموعة أهداف الدراسة .

---

*- النص في حالة من حالاته مواز للخطاب ضمن إطار الألسني .أما ضمن إطار المعرفي (الأبستيمي) فالنص جزء من الخطاب و الخطاب أرحب و يمتد للسيطرة على نصوص أكثر فيشكل اتجاه .

1- أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،ط1 ،ص36 .

كما يشمل تحليل الخطاب عموما "دراسة القواعد الكامنة وراء إنتاج ملفوظ ما ، و الكيفية التي يعمل بها ملفوظ يتكون من سلسلة من الجمل أو من الفقرات المتصلة مع بعضها" [1] .

وتحليل الخطاب يقتضي الإفادة من منجزات العلوم الإنسانية و التجريبية و خاصة دروس الألسنية ليقنن آلية دراسته و يزيحها عن الانطباعية . إن تحليل الخطاب يقتضي التركيز على قصدية الكاتب و على الأشكال المكونة وعلى الأفكار الأكثر تجريدا للكيفية التي يمكن بها أن يتشكل الخطاب ؛ مما يقتضي بداية العودة إلى الوحدات اللغوية الأساسية لتحليل الخطاب التي قد تكون في الخطاب العام هي الصوت ثم المعجم ثم الصرف ثم التراكيب (الجملة) ثم القصد ، وما سبق يوحي بأن الخطاب يتكون من مستويات تشكله ،[2] و على المحلل أن يبدأ من السطح حتى يستطيع أن يكشف المستوى العميق ، فالمستوى الأعمق و هكذا .

1- قاسم المقداد: في تحليل الحديث و الحديث السياسي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، عدد 292 ، 1986 ، ص10 .

2- ينظر : براون ويول :تحليل الخطاب ، ترجمة : محمد لطفي و منير التريكي ، د ط ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1997ص 98 .

إن محفزات فكرة مستويات الخطاب نابعة من أن الكلمة في الخطاب كلمة مكتظة بدلالات متعددة المشارب : دينية ، ثقافية ، اجتماعية ، حضارية و ليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة مباشرة تعيينية مع مرجعها . [1] فالكلمة تكتسب معناها من اتصالها بموقف و حوادث سابقة ، فهي علامة تحيل بداهة (حدس) على مواقف محذوفة ، فكلمة "السلام " مثلا تختلف دلالتها من سياق إلى آخر ، ومن ثم فإن المستوى المباشر لا يعول عليه دائما لكشف طاقات هذه الكلمة دون تداخل في إبراز سياقها و تاريخها الذي نشأت فيه ، يرافق ذلك النسق الذهني لمحلل الخطاب الذي يمنح هذا الأخير طريقة معينة لمعالجة ما يحصل أثناء إصدار الخطاب و تأويله . [2]

و تبرز فكرة مستويات الخطاب من موضوع التماسك النص، فالتماسك يقتضي وجود أكثر من مشّكل للخطاب، فهناك بنى سطحية و أخرى دلالية تتصل بظواهر خارجية، و تحلل بالتعاون مع المنجزات العلوم الإنسانية و التجريبية وصولا إلى مبدأ التماسك الكلي للنص الذي يتجاوز البنى السطحية (صوت ، صرف ، معجم ، نحو) فيتصل بمستواها الدلالي الأشمـــــــل أو البنية العميقة للنص . [3] (*)

كما أن مفهوم البنى الكبرى مفهوم قاوم فكرة التماسك النصي المتحدة على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات و الجمل ، فالمتتاليات و الجمل لا تقدم تماسكا إلا على مستواها المباشر (الأبنية الصغرى) ورفع ذلك إلى التمثيل الدلالي الأكبر في البنية الكبرى التي تحكم البنى الأصغر منها ، فتحليل النصوص نابع من ملاحظة الترابط و الاتساق بين عموم الأبنية في النص.

1- ينظر : محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثـــقافي العربي ، بيروت ، ، ط1 ،1991 ص 254.

2- ينظر : براون ويول :تحليل الخطاب ، ص 299 .

3- ينظر : صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،د ط، 1992، ص 266 .

* – كما كان ذلك عند فان دايك الذي طور نظرية البنية الكبرى للنص باعتبارها بنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص.

ومن محفزات فكرة مستويات الخطاب ما أحدثه الشكلانيون الروس من فصل بين **الحكاية** التي هي المادة القصصية الأساسية ، و التي هي مجموع الأحداث المروية في السرد ، وبين **الحبكة** و التي هي القصة كما تحكى بالفعل عن طريق ربط الأحداث معا ربطا عِلِلياً ، فالحكاية هي ماذا حدث بالفعل . أما الحبكة فهي كيف أصبح القارئ واعيا بما حدث ، أي نظام ظهور الأحداث في العمل الأدبي نفسه ، سواء على النحو التقليدي من حيث الترتيب الزمني أو على نحو استرجاعي، وهكذا ....[1]

وعلى مستوى الخطاب الروائي يتم بحث آلية تنفيذ الوقائع الروائية و هذه الآلية هي التي تسمى خطابا لارتباطها بتحويل النحوي إلى جنس أدبي، ولولا تحقق شروط معينة في هذه الآلية لما سميت رواية . [*]

ومن محفزات فكرة مستويات الخطاب شيوع التناص في الأعمال الأدبية ؛ إذ إن طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي يقدمه المبدع و هو نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزّنة في ذهن المبدع ، و يتمخض عن عملية التفاعل و التداخل لهذا النص الذي ينتجه المبدع . و هذا التفاعل هو الذي يدعى بـ" تداخل النصوص " أو " تداخل الخطابات " .....

1- ابراهيم فتحي ، تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة ، مجلة فصول ، عدد 61 ، شتاء 2003 ،ص30.

*- لعل هذا ما دفع بسعيد يقطين إلى إصدار كتابين متلازمين متتابعين في تحليل الرواية و لم يجعلهما في كتاب واحد ،الأول تحليل الخطاب الروائي (كتاب يعالج التقنيات التي تجعل من أي مادة قصصية رواية ، و هذه مهمة الخطاب). و الثاني : انفتاح النص الروائي (وهو كتاب يعالج دلالات المادة القصصية دون الكيفية التي عرضت بها) إن مثل هذا التمييز يذكرنا بقوة المسألة بين الشكل و المضمون .

وهو مفهوم متطور في فهم العملية الإبداعية التي يعد مرجعها أساس كتابات أخرى سابقة ، و ليس الواقع المادي كما هو خارج النصوص أو الخطابات [1] . أي كل نصٍ ، هو نصٌ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة .

وقد تأخذ تقنية التناص شكلاً آخر يمكن إدراجه تحت مسمّى تداخل الخـــــطابات " فالخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابية متعددة : المسرحي ،الشعري ، الديني ، الحكائي ، الشفوي ، الصحافي ، السياسي ، التاريخي .... و يأتي تداخل الخطابات هنا و تعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب و بتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه . "[2]

و عليه فإن للخطاب الروائي خصوصيته عندما نتعامل مع مستوياته .

حظي تحليل الخطاب باهتمام كثير من الدارسين على اختلاف مشاربهم النقدية وحقولهم الفكرية . فأفرز هذا الاهتمام عشرات البحوث التنظيرية و التطبيقية في حق تحليل الخطاب . ولكن ما يهمنا في هذه الدراسة تلك المحاولات الباحثة في الخطاب من حيث مستوياته التي ينبني فيها و المكونات التي يتشكل منها ؛ كالصوت و التركيب و الصرف و الدلالة و البلاغة ، ومن حيث المكونات المفترضة ، كأن يكون متقاطعا مع خطابات أخرى ، وما هي الدلالات العميقة المترتبة على هذا التقاطع أو التصادم و هكذا . و فيما يلي استعراض لأهم الدراسات التي تعاملت مع الخطاب من حيث مستوياته.

1- ينظر: نور الدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، اطروحة جامعية ، دكتوراه (غير منشورة) الجزائر ،1994 ، ص 271.

2- سعيد يقطين : القراءة و التجريب ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، ص 295 .

5- دراسة الخطاب من حيث مستوياته :

أ- الدراسات الغربية :

1- بارت و الدرس البنيوي: انطلق التحليل البنيوي للخطاب قبل بارت من مستويات عدة: [1]

- المستوى الصوتي .
- المستوى الصرفي .
- المستوى التركيبي .
- المستوى الدلالي .
- المستوى المعجمي .
- المستوى البلاغي .

و هذه المستويات يمكن أن تنطبق على أي خطاب قابل للتحليل ، وقد تكون عقيمة إذا طبقت على النص الأدبي ؛لأنها تحد من طموحاته ، فهذه المستويات تنتهي بانتهاء الجملة ، فهي الوحدة الأخيرة في اللغة ؛ لذا كان لزاما على البنيوية أن تنظر في ألسنية أخرى تمتلك صلاحيات أبعد من الجملة تتناسب وطاقة السرد المكتنزة .

إن المستويات التي سبق تعددها مستويات تراتبية ينبني بعضها على بعض و لا يجوز الفصل بينها إلا مجازا ، ولو أمكن الفصل بينها بتوصيف كل مستوى مستقل عن الآخر ، لعجز كل مستوى عن إظهار المقاصد المتوخاة . و كل وحدة تنتمي إلى أي من هذه المستويات لا تحوز معنى إلا إذا أمكنها الانتماء إلى مستوى أرقى .

1- ينظر : رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة: أنطون أبو زيد ، منشورات عويدات ،بيـــروت، د ط، د ت ، ص 97.

يميز بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية :

الوحدات التوزيعية : وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها "بروب" ، إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض ، فإذا ذكر المسدَّسُ في موضع ، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي ، و هذه هي الوحدات التي يحتفظ لها "بارت" باسم "الوظائف ".

الوحدات الإدماجية : وهي عبارة وظائف ، غير أنها تختلف عن السابقة ، لذلك لا يحتفظ لها "بارت " بهذا الاسم ، لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها ، فكل وظيفة تقوم بدور العلامة ، إذ أنها لا تحيل على الفعل لاحق و مكملٍ ، لكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية ، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات و الأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث ،كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية . [1]

من يقترح "بارت" مستويات لتحليل العمل السردي يصفها بالجانبية المؤقتة ، فائدتها تعليمية محضة: لأن هذه المستويات تسمح بتحديد المسائل و جمعها ، دون أن يكون في تعارض مع بعض التحليلات التي أجريت على هذا الصعيد ، يقول "بارت ": " ثم إننا لنقترح تمييزا في العمل السردي بين مستويات ثلاثة :**مستوى الوظائف** ،**ومستوى الأفعال** ، **ومستوى السرد** .و هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذي صيغة اندماجية تتابعية : فالوظيفة لا معنى لها إلا أذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل . و يتلقى الفعل نفسه معناه الأخير من كونه حدثا مسرودا، أسند إلى الخطاب له قانون خاص" .[2] و بهذا فإن "بارت" يوزع النص القصصي إلى وحـــدات

1- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص29 .

2- رولان بارت : المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ص 38.

متفاوتة ؛ لأن الوحدة القصصية المعينة تتطلب علاقة متينة بين عناصر القصة ، و حتى تُحدث الوحدات السردية الأولى ، فمن الضروري ألا تغيب عن نظرنا السمة الوظيفية للمقاطع التي نفحصها ، فمرة ستمثل الوظائف وحدات أعلى من الجملة ، ومرة وحدات أدنى منها ستأخذ دورها في التحليل ؛ذلك أن مغزى العمل القصصي لا يكمن في بداية أو نهاية فحسب ، بل إنه ينشأ تدريجيا مع تدرج العمل القصصي ، فأي وحدة مثبتة في مستوى ما لن تحظى بفاعلية ما لم تنتسب إلى إطار يقابلها في مستوى آخر هو أعلى منها .و الوظيفة حسب ما سبق لن يكتب لها الظهور ما لم تندمج في السياق العام للحركات و الأفعال التي تقوم بها شخصية ما ، فضلا عن ذلك فإن هذه الأفعال لن تأخذ معناها هي الأخرى ما لم تكن مروية ضمن الإطار العام .(*)

2- منهج فلاديمير بروب Propp :

لقد برز في كتابه "مورفولوجيا الخرفة " مصطلح " مورفولوجيا " يعني عنده دراسة الأشـــــكال و أن أشكال الحكايات تتطلب دراسة القوانين التي تنظّمها ، أي اعتمادا على بنائها الداخلي، و دلائلها الخاصة ، بعيدا عن أي تحديد تاريخي أو تقسيم موضوعاتي . إن ما هو مهم في دراسة الحكاية- كما قال حميد الحمداني -هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات . أما من فعل هذا الشيء أو ذاك ، و كيف فعله ، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غـــــــير(2) .

و الوظيفة حسب بروب هي عمل شخصية ما ، و هو عمل محدد من زاوية دلالته داخـــل

---

* – إن " بارت" في هذا توليفته يوفق بين ثلاث رؤى سبقه إليها كل من "بروب " و "غريماس" و "تودوروف" .

1- فلاديمير بروب :مورفولوجيا الخرافة ، ترجمة :ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، 1986، ص 17 .

2- ينظر :حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 23 /24 .

جريان الحبكة و الشخصيات الأساسية عنده تنحصر في سبع شخصيات : [1]

المتعدي و الشرير –الواهب –المساعد –الأمير –الباعث –البطل – البطل الزائف .

وكل شخصية من تلك الشخصيات تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة ، و هذا التوزيع الجديد لدى بروب يقلل من أهمية نوعية الشخصيات ، وذلك لأنها ما هو ضروري هو الدور الذي تتقلده، إذن فالشخصية لم تحددها صفاتها الذاتية بل أعمالها التي تقوم بها .

3- منهج غريماس Greimas :

ويتجاوز به تحليل الخطاب القصصي بمستواه الشكلي إلى المستوى العميق، وغريماس يحدد لذلك مصطلحين للدلالة على مستويين في التحليل السيميولوجي : [2] مستوى النحو الأساسي للنص ومستوى التمظهر النصي الذي يشكل البعد السطحي للسرد ؛ ومصطلح (البنية السطحية) لدراسة الخطاب الروائي ،بوصفه كتابة تتم وفق قواعد محددة وضرورية .إضافة لدراسة المعنى بربط النص بالخارج .وتهتم البنية السطحية بظاهرتين هما : المركبة السردية و المركبة الخطابية . أما (البنية العميقة) ، فبعد أن تكشف المركبتان السردية و الخطابية عن برامج القصة و مساراتها ، ينتقل الحديث إلى البنية العميقة و هي التي تتحكم في معاني النص من خلال شبكة علاقات تربط بين قيم النص وهي الأقطاب الدلالية ، و نظام عمليات يقوم بتنظيم الانتقال من معنى إلى معنى .

1- ينظر :حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 25 .

2- عبد الرحمن جيران : مستويات البناء في" نجمة أغسطس " ، مجلة فصول ،القاهرة ، م 7 ،عدد(1-2)،1987 ، ص287.

4- منهج تودوروف Todorov :

يبدأ تودوروف من أعمال الشكلانيين الروس مطورا إياها ، و بالتحديد من خانة الفصل بين المتن و المبنى .(*) مؤكد أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين ، إنه في آن واحد قصة وخطاب .فالقصة "هي تلك الأحداث في ترابطها و تسلسلها و في علاقتها بالشخصيات في فعلها و تفاعلها " [1] . أما الخطاب :" فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقـــوم بـــتقديم القصة "[2] .

من خلال هذا التمييز يقدم لنا تودوروف تصورا متكاملا لدراسة الحكي ، ثم يقدم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين مركزا بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثا و تقصيا ، " فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما : منطق الأحداث من جهة والشخصيات و علاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية .أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب : زمن الحكي و جهاته ،صيغة "[3] .

ثم يعود تودوروف في كتابه "البويطيقا / الشعرية " ليطور المنطلقات التي عيّنها فيما سبق مستفيدا من العديد من الإنجازات ، و بالأخص ذلك التطور الذي أضفاه "جنيت" على تحليل الخطاب الروائي من خلال كتابه "خطاب الحكي " ، يطرح تودوروف تصورا متكاملا حول تحليل النص الأدبي .

---

*–قسم الشكلانيون الروس العمل القصصي إلى مستويين : الأول هو **المتن** fable و هو المستوى الذي يتعامل مع الأحداث كما يفترض أنها وقعت ، و الثاني هو **المبنى** sujet الذي يتعهد تلك الأحداث بالبناء و التنظيم ضمن قواعد تحويلية تخص صاحب العمل تجري على أحداث المستوى الأول . أنظر :كتاب نصوص الشكلانيين الروس :نظرية المنهج الشكلي ،ترجمة ابراهيم الخطيب ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، ص 180 .

1- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد – التبئير) ، ص 30 .

2- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 30 .

3- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 30 .

" يبدأ أولا بتسجيل كون النص الأدبي يتحدد من خلال ثلاثة جوانب مركزية . هذه الجـــوانب هي : الدلالي و التركيبي والفعلي "[1] .

و يبرز تودوروف أن الجانب الفعلي (اللفظي) هو المركزي بالنسبة للبويطيقا التي يشتغل فيها ، وهو الجانب الذي نال اهتماما لدى العديد من التيارات النقدية الجديدة : الأسلوبية وِجْهَات السرد ، الأبحاث المورفولوجية الألمانية ، و جهات النظر في النقد الأنجلو –أمريكي .

إن هذه الجوانب الثلاثة مع المقولات التي تتضمنها على مستوى التحليل تبدو لنا على الشكل التالي :

- الجانب الدلالي : نجيب منه عن سؤالين : كيف يدل النص على شيء ؛ وعلى ماذا يدل ؟ ونطرح فيه قضايا سجلات الكلام .
- الجانب اللفظي : يتضمن المقولات التالية : الصيغة Mood و الزمن Temps والرؤيات Visions و الصوت Voix .
- الجانب التركيبي : و يتضمن بنيات النص – النظام الفضائي (وهو خاص بالشعر) – التركيب السردي – تخصيصات و ارتدادات (وهنا يتحدث عن المحمولات السردية) .[2]

هذه المستويات الثلاثة هي في نظر سعيد يقطين مكملة للنص الأدبي و مستوفية له ، وما الخطاب إلا ذلك الجانب اللفظي المتشكل من زمن السرد و مظاهره و أنماطه الذي يعرض لنا كيفية حكي القصة من خلال راوٍ يقدمها دون التدخل في الفحوى الدلالية ، و يخرج من مقولة الخطاب ما خلا ذلك .

1- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص35 .

2- ينظر : سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 35 /36 .

5- جوليا كريستيفا وعلم النص :

قسمت "جوليا " العمل النصي إلى مستويين : [1]

- نص ظاهر Pheno-text: و هو ذاك الذي يتمثل في بنية القول المادي ، و الذي تتناوله إجمالا مناهج التحليل الصوتي و الدلالي والبنيوي التي لا تهتم للمتكلم (منتج القول) بل للقول .
- نص مولّد / نوعي Geno-text: و هذا المستوى ليس متنا لغويا مسطّحا ، بل هو كلام تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينية لغة ودلالة وصولا إلى كشف موقع منتجه . و النص النوعي جزء من المنطق العام ، المتعدد الوجود ، غير المقتصر على ما هو متعارف عليه ، وهو لا يخضع للبنيوية (لأنه فعل بناء لا بنية) ولا للتحليل النفسي (لأنه خارج اللاوعي ولو تكوّن مما يلفظه اللاوعي) .

يختلف النص النوعي عن البنية العميقة في القواعد التوليدية ، لأن غاية البنية العميقة (المجردة الخطيّة ، غير النحوية و غير المعجمية) هي فقط توليد الجملة التي تمثلها على مستوى البنية السطحية من دون أن ترتقي مراحل البناء السابقة ، فهي انعكاس لبنية الجملة السطحية . أما النص النوعي فينتمي إلى المستوى المجرد من عمل اللغة ، ولا يعكس بنية الجملة بل يسبقها ويلحق بها .

1- ينظر : لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص 168.

6- **إيفلن هاتش Evelyn Hatch** :

أثبتت هذه الباحثة في دراسة لها بعنوان Discourse and language Education عام 1992 ، فكرة مستويات الخطاب في ثلاث مستويات : [1]

-**المستوى الأول:** الأنساق العقلية و اللغوية : (صفات النص) و في هذه المجموعة من التحليلات الهدف هو وصف البنية بوصفها طبقة تنتمي إلى أوانها :

- مكونات النظام .
- البني السردية .
- الإشاريات / الروابط الإشارية .
- تحليل الفروقات في السمات بين أساليب الخطاب .
- تحليل الفعل الكلامي .

-**المستوى الثاني** : العمليات المعرفية و اللغوية (بنية النص) و تنتج عن انتقاد / تفعيل مرتكز على أهداف و قصديات المتكلم / الكاتب :

- تحليل الخط .
- تحليل البنية البلاغية .
- اتساق المشترك (المساهمة في العملية اللغوية) .

1- Evelyn Hatch : Discourse and language, Education , cambridge (5published), 2000, p291 /292 .

- نقلا عن : نضال الشمالي :الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث، ط1 ، إربد ،الأردن ، 2006 ، ص 79 / 80 .

- تداولية الأفعال الكلامية .
- التحليل السياقي .

-المستوى الثالث : العمليات المعرفية و اللغوية و الاجتماعية (بنية النص تنشأ من التواصل المبنى اجتماعيا) :

- التحليل الحواري .
- الضوابط الطقسية .
- المكون التقييمي .
- سمات الاشتراك .
- تحليل الحديث الكلامي .

تحاول "هاتش" بنظرتها للأشياء أن تسوق مستويات الخطاب على أنها طبقات تستجمع الإرث التحليلي للخطاب فتصبه في توليفة واحدة مكتظّة .

2- الدراسات العربية :

1- محمد خطابي :

قدم خطابي عام 1991 دراسة تحت عنوان "لسانيات النص :مدخل إلى انسجام الخطاب " عرض فيها منظوره الخاص مدعما بجملة من الآراء في هذا الصدد ، كان أبرزها دراسة "فان دايك" في تحليل النص تحليلا يفرق بين البنية الصغرى و البنية الكبرى . كما اعتمد محمد الخطابي في كتابه هذا على التصور الذي طرحه كل من " يول " G .yule و "براون " G .Brown في كتابهما Discourse analysis - الصادر عام 1983 عن جامعة كامبردج – وقد عدّ "محمد خطابي" هذا الكتاب بمثابة نقلة نوعية في مجال التحليل الخطاب ،لاحتوائه على

اقتراحات و مناقشات لوجهات نظر متعددة تنتمي إلى تخصصات متنوعة تهتم هي أيضا بتحليل الخطاب من زاوية تخصصها .[1]

أما المستويات الخطابية التي قرّ عليها مؤلف "لسانيات النص " فهي على النحو التالي : [2]

–المستوى النحوي :

–الإحالة – الإشارة – أدوات المقارنة – العطف – الحذف – الاستبدال .

–المستوى المعجمي :

–التكرير (البناء ، المناسبة ، رد العجز على الصدر) – التضام – المطابقة .

–المستوي الدلالي :

– مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي) – العلاقات :الإجمال/ التفصيل ،العموم/ الخصوص.

– موضوع الخطاب – البنية الكلية – التغريض .

–المستوى التداولي :

– السياق وخصائصه .

– المعرفة الخلفية (الأطر ..الجامع الخيالي ، التضام النفسي) .

وهذه المستويات الأربعة تخص أنواع الخطاب بشكل عام ، ثم يخص المستوي الشعري بمستوى خامس هو : **المستوي البلاغي (الاستعارة / التعالق الاستعاري)**.

ان الخطاب السردي القصصي يبقي عاجزا عن الافادة من هذه المستويات اللغوية الجافة التي تقطّع أوصاله دون جدوى تذكر .

1- ينظر :محمد خطابي :لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط1،1991 ،ص47 .

2- ينظر : محمد خطابي :لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص 211 .

2 – محمد مفتاح :

يطرح محمد مفتاح في كتابه "المفاهيم معالم"– عام 1999 – استراتيجية عامة تمس أي نص أدبي وتخضعه للتحليل ، وتقوم على ثلاث مستويات من التحليل هي : [1]

– **الاستراتيجية التصاعدية** : وتعني فهم الكلمات و الجملة ثم إلى فهم جملة أخرى تليها ، ثم ربط الجمل بعضها ببعض إلى نهاية النص . وهذا ما يعادل المستوى الأفقي عند الباحثين اللغويين ،أو التجاوري التركيبي .

– **الاستراتيجية التنازلية** :وتكون بالاعتماد على المخزّن في ذاكرتنا . و قد اقترحت مفاهيم علم النفس المعرفي لهذه الاستراتيجية مفاهيم عديدة ، مثل الأطر و المدونات و الخطاطات والنماذج الذهنية .

– **الاستراتيجية التقييسية** : وتعني توظيف ما هو معلوم لفهم ما هو مجهول و الخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة .

وهنا ينفتح المشهد النصي على أفق أوسع من التأويلات ، لأن التأويل حـــسب ميشال فوكو :" أسلوب من أساليب مواجهة النقص العباري و تعويضه عن طريق توفير المعنى ، أسلوب من أساليب الكلام بمناسبة النقص ورغما عنه ."[2]

أما الاستراتيجيتان الأوليان فهما بحث عن قانون ذلك النقص و قياس وتحديد صورته النوعية .[*]

1- ينظر :محمد مفتاح :المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ،بيروت ،1999، ص150 /151.

2- ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، ترجمة :سالم يغوت ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1987 ، ص 112 .

*-إن فكرة التصاعدي و التنازلي ظهرت بوضوح لدى مؤلفي كتاب "تحليل الخطاب "براون و يول اللذين أقرّا بأن من أحد أجزاء التحليل المهمة أن نبحث عن معاني الكلمات و بنية الجملة لنبني معنى إجماليا متكاملا للجملة (أي التحليل صعودا) و لكننا في الوقت نفسه ونحن نقوم بهذا العمل نكون بصدد التنبؤ بما ستعنيه الجملة التالية في غالب الظن اعتمادا غلى السياق ، إضافة إلى المعنى الإجمالي للجمل التي سبق تحليلها (أي التحليل نزولا) ، أنظر : براون ويول :تحليل الخطاب ، ص280 .

3- حسن حنفي :

طرح هذا المفكر العربي فكرته عن الخطاب بعيدا عن الذهنية الألسنية ، إذا إن الخطاب لديه يوازي "فحوى الفكر " ولا يقتصر على الجملة أو النص بل يتجاوزهما يقول :" ويبدو أن أنواع الخطاب في الأدبيات المعاصرة قد تم استبعادها لحساب عمومية الخطاب و إخضاعه لمنطق لغوي و منهج تحليلي واحد . وفي العمومية تختفي الخصوصية .فقد اتجهت المدارس اللغوية المعاصرة نحو الشكل دون المضمون ، و بالتالي لم تعن إلا بالألفاظ و التراكيب" [1] .وحسن حنفي بملحوظته السابقة إنما يشير إلى إهمال الأبعاد غير اللغوية في تحليل الخطاب ، من هنا يطرح حسن حنفي تصوره في تحليل الخطاب ، فللخطاب مستويات و أبعاد هي : [2]

- **مستوى عالم اللغة** : (الألفاظ المستقلة عن المعاني أو المترابطة بها) وهو ما يعادل مباحث الألفاظ في علوم اللغة ، و تقسيم الجملة إلى اسم و فعل ، وحرف ...وتفكيك الاسم والفعل . ومهمة التفكيك هنا القضاء على قوة العقل بحيث يتم اكتشاف أن وراء عالم اللغة لا عوالم أخرى، لا معاني و لا أشياء ولا أفعال . و إيجابيات هذا المستوى هو تجاوز لغة الدين ولغة الميتافيزيقا من أجل إخضاع اللغة إلى منطق محكم للألفاظ ، و من سلبياته الوقوع في الصورية الخاصة ، و كأن عالم اللغة لا شأن له بباقي المستويات .
- **مستوى عالم المعاني المستقل عن الألفاظ** : و يمتاز هذا المستوى بأنه يركز على المعنى ورؤية الماهيات و حديث النفس و تجاوز الوسيلة إلى الغاية و عيبه الإيغال في النزعة الباطنية دون حاجة إلى أدوات اتصال مثل اللغة واستبدال الرؤيا بالصوت المسموع .

1- حسن حنفي :تحليل الخطاب، المؤتمر العلمي الثالث (تحليل الخطاب العربي)1997 ، جامعة فيلادلفيا ، الأردن ، ص 27 .

2- ينظر :حسن حنفي :تحليل الخطاب ، ص 28 / 33 .

– **مستوى عالم الأشياء** : (مستقل عن الألفاظ و المعاني) و هو عالم التحقق من صدق القضايا التي تصدر أحكاما على الواقع حتى تصبح أحكاما علمية .الأشياء ليست لغة إنّما توجد في العالم الخارجي الذي يميل إلى اللغة من المفهوم إلى الصدق .

– **مستوى عالم الأفعال ، الأوامر و النواهي** : وهو البعد الإنساني للخطاب الذي يبين أن الخطاب ليس مجرد صياغة لغوية (المستوى الأول) ، وليس التعبير عن معان (المستوى الثاني)، وليس التحقق من صدقه في الواقع (المستوى الثالث) ، بل هو اقتضاء فعل ، نداء لسلوك ، توجه نحو الممارسة ودافع للحركة و التغيير الاجتماعي .

وهذا المشروع الذي يقره ويسعى إليه "حسن حنفي " يحث الخطى في إقرار أن الشكل والمضمون الأولي هما وسيلتا الخطاب لإظهار مكنوناته ، فلا تهُم المفكرين لغة الخطاب أو معانيه الأولى بقدر ما تهمهم فحوى هذا الخطاب ، فحسن حنفي مدفوع برغبته في توظيف المفاهيم الفكرية أو المعرفية لتغيير الواقع . و هذا مغاير تماما لمراد السرديين محللي الخطاب القصصي الذين يرون في الخطاب كيفية لا فحوى .

4- **سعيد يقطين** :

يعد مشروع سعيد يقطين في تحليل الخطاب من أبرز المشاريع العربية قاطبة التي احتوت المحاولات البنيوية و المعرفية التي سبقته ثم هضمها ووالف بينها ، وقد تلخص مشروعه في كتابين صدرا متلازمين هما :

– تحليل الخطاب الروائي : الزمن – السرد– التبئير .

– انفتاح النص الروائي : النص –السياق .

يُظهر هذا المشروع التزاما مباشرا بتحليل الخطاب الروائي خاصة دون غيره ، وقد اختص الكتاب الأول بالمستوى التركيبي للخطاب الروائي ، فيما تعهد الكتاب الثاني بالمستوى الدلالي للخطاب الروائي ، و المستويان يتحدان لتقديم تصور فاعل في تحليل النص الذي يضم الخطاب ، لأنه أشمل منه حسب سعيد يقطين .

والرؤية النقدية التي يسعى "يقطين" إلى خط معالمها تقوم على مبدأ السرديات الحديثة التي تهتم بالخطاب السردي ألسنيا و سيميولوجيا ؛ ألسنيا **باهتمامه بالبناء والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي** –كما ظهر ذلك لدي "بارت " و "تودوروف" و "جينت" – و سيميولوجيا **باهتمامه بدلالاته وبناه العميقة التي تتحكم به متجاوزا المستوى الألسني المباشر وصولا إلى إقرار وظائف للسرد** – كما هو لدى "بروب" وبريمون" وغريماس – ، وهذان المستويان يبذلان الجهد من أجل توضيح مقاربة معرفية للخطاب في مستوياته التركيبية والدلالية .

و بعد ،فالتقسيمات عديدة و متباينة وقد تكون متضاربة ، فكل خطاب يطرح معطيات تسمح بتحليلها ولكل خطاب إمكانياته ، ومن غير العملي أن نطرح توليفة اعتباطية لتحليل أصناف الخطابات شتى ؛ إذ لا مناص من التخصيص ،لأن التخصيص يجنبنا الوقوع في شرك العموميات الباقية على السطح ، كما أن إقحام توليفة في نص لا يتحملها يعني تفتيت النص دون غاية توصلنا إلى مغزاه الدلالي أو الفني ، لأن انتزاع الأعمال عن طريق الوصف التفصيلي من سياقها يوجه ضربة قاسية للاستجابات المخزونة في جوف هذه الأعمال ، مما يدفعنا إلى ملاحقة المستوى المباشر المقروء و إهمال المراد المعرفي المكنوز ، وكلاهما صنوان في القراءة التأويلية . إن المحاولات كثيرة ، لكن كشف مكنوز الخطاب الأدبي يبقى مرهونا بقدرة الدارس على التناول .

الفصـــــــــل الثاني : أشـــــكال السّرد الروائي .

1.زاوية رؤية الراوي (زاوية النظر) / أشكال التبئير Focalisation .

1– الرؤية من خلف Vision par derrière.

2– الرؤية مع Vision avec .

3– الرؤية من الخارج Vision de dehors .

2.الأشكال التعبيرية لخطاب المتكلم (صيغ السّرد) .

1– الأسلوب المباشر .

2– الأسلوب غير مباشر .

3– الأسلوب غير مباشر الحر .

3.أشكـــــــــال السّرد .

1– السّرد بضمير الغائب " هو" .

2– السّرد بضمير المتكلّم " أنا " .

3– السّرد بضمير المخاطب " أنت " .

يعد السرد من أبرز الوسائل الفنية التي تسهم في نجاح العمل الروائي أو فشله ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السارد وعلاقته مع الشخصيات ،الأمر الذي يعكس استجابة القارئ لقبول هذا العمل.

وأياً ما يكن الشأن ، فإن الأسلوب هو العمود الفقري الذي يحدد عبقرية الكاتب و يميزه عن الآخرين فكلما " أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه، الملائمة لأحداث روايته وشخصياته كان حظه من النجاح كبيرا، فلا بد من أن يقرن موهبته بالاطلاع على الأساليب الحديثة في السرد الروائي وهضمها " [1]، ومحاولة اكتشاف الأساليب الحديثة تتيح له الفرصة لأن يعبر بصورة أكثر قوة و تأثيرا ومن هنا نجد تباينا بين الروائيين في الاستعانة بأساليب السرد ووسائله.

إن السرد في الدراسات النقدية الحديثة يعني" خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له حديث من نوع خاص هدفه الاستقصاء أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات" [2] أو يمكن أن نقول عنه أنه "تشييد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة " [3] .

1- عبد الله إبراهيم :المتخيل السردي، ص191 .

1- السعيد بوطاجين :السرد و وهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005 ، ص185.

2- السعيد بوطاجين :السرد و وهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، ص185 .

يعرف جيرار جنيت العمل السردي على أنه عرض لحدث أو سلسلة من الأحداث واقعية بواسطة اللغة وبخاصة اللغة المكتوبة ، والسرد هو إنجاز اللغة شريطا محكيا يعالج أحداث خيالية في زمن معين وجيز محدد تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي ، كما أنه بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي [1] .

واستنادا على ذلك ، فإن السرد هو الممول الرئيسي لحركية الحدث الوجودي، أو هو المبرر الفعال للكم الوجودي المشترك بين الشخصية الروائية والذات وبذلك ترتبط قيمة السرد وتتجلى فعاليته بالذات المطلقة، فطريقة السرد تضفي على النص نوعا من التداخل بين مستويات الخطاب ودلالته « استنادا إلى جدلية سردية تمزج بين الواقع المنجز من طرف الذاكرة وبين الحلم المبثوث في شكل رباط مقدس ينتظم الأسطوري بالديني و الخيالي بالرمزي » [2]

لقد نزحت لعبة السرد عن كرسيها التقليدي الذي كانت فيه ذات وظيفة محددة القصد منها رصد أحداث وقعت في زمن مضى، لتتحول إلى عملية بنائية تضم كل ما أنتجه ذلك الزمن لتلبسه بلبوس زمن آخر يتواتر بين الآنية والماضية والمستقبلية وبين الحقيقة المعاشة والمتخيل وبين الموضوعية ، والميتافيزيقية وبين التأثر والتأثير ثم بين مختلف مكونات القص.[3]

1- نقلا عن : عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2005 ، ص 235 .

2- بشير بويجرة محمد :بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات و إشكاليات الإبداع) 1970-1986 ،دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د ط ، 2002 ، ص99 .

3- ينظر : بشير بويجرة محمد :بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ،ص100 .

I. زاوية رؤية الراوي (زاوية النظر) / أشكال التبئير (Focalisation)(*) :

قد تعددت أساليب السّرد بمقدار تعدد الرؤى أو الزوايا النظر أو المنظورات ، ولهذا يرى الباحثون ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية و الفكرية و الجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى . فزاوية النظر أو الرؤية هي الموضع الذي يقف منه الراوي ليرى منه أو ليقيم المسافة بينه وبين مرويه حيث تشير زاوية النظر إلى علاقة ما بين الراوي والمروى له.

و يعرف بوث (Wayne G. Booth) زاوية الرؤية (Point de vue) بقوله :

" إننا متفقون جميعاً على أن زاوية الرؤية ، هي بمعنى من المعاني :مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه " (1)

و يتبين لنا من خلال هذا التعريف أن زاوية الرؤية عند الراوي ، هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة . و أن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها ، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي . و هذه الغاية لا بد لها أن تكون طموحه ، أي تُعبِّر عن تجاوز معين لما هو كائن ، أو تُعبِّر عمّا هو في إمكان الكاتب ، و يُقصدُ من وراء عرض هذا الطموح التأثرُ على المروي له أو على القُرَّاء بشكل عام . و لا يهمنا هنا أن نتحدث عن مضمون هذا الطموح ، و لكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يُعَبّرُ بواسطتها عَنْهُ .

---

* – زاوية رؤية الراوي/ زاوية النظر أو الرؤية Point de vue / أشكال التبئير Focalisation / جهات الحكي كما يقول تودوروف و الجدير بالذكر أنه اعتبر زوايا الرؤية السّردية مجرد مظاهر للحكي ، و لها مصطلحات أخرى متنوعة منها : وجهة النظر ، الرؤية السّردية ، التبئير ،المنظور ، مظاهر السرّد .....إلخ .

1–نقلا عن : حميد لحمداني :بنية النص السردي ،ص 46 . و لأكثر توضيح انظر مقال :

Wayne G. Booth : Distance et point du vue . Poétique du récit. Points . Seuil ,1977 ,P 87 .

والواقع أن أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي جان بويون Jean Pouillon في كتابه "الزمن و الرواية " أول مَنْ فَصّلَ القول في زاوية الرؤية هذه – بعد أن كان تصنيف فريدمان Friedman لوجهة النظر طويلاً و مفصلاً أكثر من اللازم (*) ، فإنه هو الـــــــذي

*– يكاد يتفق معظم النقاد و الباحثين على أن هذا المفهوم – الرؤية السّردية – هو وليد استحدثه النقد الأنجلو–أمريكي مع الروائي "هنري جيمس" . وعمقه أتباعه و بالخصوص "بيرسي لوبوك" في كتابه "صنعة الرواية " ، الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية .حيث انطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل ، معيباً عليه لعبة دور محرك الدمي ، داعياً إلى ضرورة "مسرحة " الحدث وعرضه لا إلى قوله و سرده ، بمعنى أن عَلَى القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف .

و على هدى جيمس يميز لوبوك بين العرض (Showing) و السّرد (Telling) ، مؤكدا أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها ، و أن في السّرد راوياً عالماً بكل شيء .

وبعد ثلاثين سنة على ظهور "صنعة الرواية " يأتي فريدمان مستوعباً وملخصاً للآراء السابقة حول "الرؤية " و منظماً تصوره الذي يقيمه بدوره على أساس التمييز بين العرض و السرد ، بناء على درجة موضوعية إرسال القصة . و إذا كنا نتبين بصعوبة تصنيف لوبوك ، فإن فريدمان يقدم لنا تصنيفاً لوجهات النظر أكثر تنظيماً ووضوحاً . يضم هذا التصنيف هذه الأشكال :

1) **المعرفة المطلقة للراوي (المرسل)** : وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة و غير المراقبة ، و هو يتدخل سواء
اتصلت تداخلاته بالقصة و أحداثها أو لم تتصل .
2) **المعرفة المحايدة** : و هذه الوجهة تختلف نسبياً عن الأولى . فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب و لا يتدخل ضمناً ، و لكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات .
3) **الأنا الشاهد** : نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع .
4) **الأنا المشارك** : تختلف هذه الوجهة عن سابقتها لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية .
5) **المعرفة المتعددة** :هنا نجدنا أمام أكثر من راوٍ . و القصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات .
6) **المعرفة الأحادية** : عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية و ثابتة نرى القصة من خلالها .
7) **النمط الدرامي** : هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات و أقوالها ، أما أفكارها و عواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال و الأفعال .

هذه هي الأشكال السردية كما يعرضها "لينتفلت " J. Lintvelt بخصوص تصنيف فريدمان لوجهات النظر . في كتابه :

J . Lintvelt : Essai de typologie narrative . édi .José Corti .1981.P 123/ 130.

دفع بـ "جان بويون" إلى اختزال وجهات النظر أو ما أسماه بـ" الرؤيات " اختزالا دقيقا ، إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤيات- فكان لعمله هذا الأثـر البالغ على باقي الأعمال التي جاءت فيما بعد، كما أنه تمكن من جعل هذا المكون السردي أكثر قبولا وأعطاه أبعادا جديدة اغتنى بها هذا المفهوم [1] .

1- الرؤية من خلف (Vision par derrière) : الراوي > الشخصية الحكائية.

يستخدم الحكي الكلاسيكي غالباً هذه الطريقة ، و يكون الراوي" عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ، إنه يستطيع أن يصل إلى المشاهد عبر جدران المنازل ، كما أنه يستطيع أن يدركَ ما يدور بخلد الأبطال . و تتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلاً أن يدرك رغبات الأبطال الخفية ، تلك التي ليس لهم بها وَعْيٌ هم أنفسهم" [2] .

و الجدول الموالي يرصد بعض العينات عن هذا النوع من الرؤية :

1-ينظر :سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السّرد- التبئير) :المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط3، 1997 ، ص 287.

2- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص47. و للاطلاع أكثر ، انظر مقال تودوروف :

T. Todorov : Les catégories du récit , in – L'analyse structurale du récit communication , 8 seuil, 1981, P 147/148 .

المقاطع	الصفحة
– فهمتك . توقف عند ربما هذه ، و تمسك بها لنفسك ...كما تسمع الناس يسمعونك ، و كما تراهم ربما و ربما ..هم كذلك ... طرح السيد المدير على نفسه أسئلة عديدة و مختلفة ، تؤدي كلها ، إلى محاولة معرفة ، أصول الكارثة و تدرجها عبر الزمن ، و توصل إلى شبه وفاق بينه و بين نفسه ، عندما استقر رأيه على أن الإدارة و التسيير ، و المسؤولية بصفة عامة ، إن لم يسلم المرء بأنها تقتل المواهب ، كحب المال ، تماما ، فإنها على الأقل تتطلب التلاؤم و الانسجام ، فترة معينة، قبل أن تجدد الموهبة نفسها بنفسها ، كما كل خلية حية. الموهبة عطية ربانية ، و هي الجمرة، تظل خافتة تحت الرماد ، إلى أن ينفض عنها و تهب عليها ، نسمة فتستيقظ . تومض ، تلتهب محمرة مزهوة ، لتلهب كل ما حولها . فتكون ناراً.	12
–أعوذ بالله . خفض صوتك يا رجل ، في السابق كانوا يقولون : للجدران آذن. أما الآن فيجب أن نقول: للسماء آذان و عيون و ذاكرة ..	15

-...لا أحد غيري ، كان يعرف ما معنى فجرية ، وما معنى الحياة التي يقصدها . أغمض عيني، وأتبعهم، الجنود المتعبين ، يهربون بها أورورا، ثم يوجهون مدافعها نحو الأعداء ...	**22**
– تساءل مدير الثقافة ، في سره ، عما إذا كان يجب أن يصارح السيد مسئول الاستعلامات العامة، أم يحتفظ بما وصل إليه من خلاصة لنفسه ، و أن يتحين الفرصة المواتية ، ليقدمه في تقرير مفصل . هل يقول له ، أن الزينونات ، هو أكثر واحد ، يخلص للوضع و للنظام ، فما دام كل شيء لا يتحرك ، إلا بوساطة ، أو برشوة ، أو بعلاقة ، من شراء كيس إسمنت ، إلى استخراج وثيقة الحالة المدنية، إلى الحصول على جواز سفر، إلى رخـــصة البناء ، إلى سكن اجتماعي ، إلى اعتماد جمعية من الجمعـــيات ، إلى تقاضي منحة مالية مستحقة . إلى التخلص من مخالفة مرور ، أو من ضريبة أو غرامة . إلى الدخول ، مجرد الدخول ، في مناقصة عامة ما إلى الاقتراض من البنك ...	**98**
...هل أتجرأ فأخبره ، مثلا ،مثلا ..بأنني أسير مع إطارات من الأمن دور لهو ، بعضها في الحي القصديري ، و بعضها في الحي الراقي ؟ هل أقول لهذا الأحمر إن لزينونات في معظم بلديات الولاية عصا أو أكثر من الأغنام ...	**129**

2- الرؤية مع (Vision avec) : الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية .

تكون "معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية ، فلا يقدِّمُ لنا أيَّ معلومات أو تفسيرات ، إلا بعد أن تكون الشخصية نَفسُها قد توصلت إليها ، و يَسْتَخدمُ في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب و لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع ، فإذا أُبتُدِئ بضـــمير

المتكلَّم و تَّم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب ، فإن مجرى السّرد يَحتفظُ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقتضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ، و لا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية " [1] . و الراوي في هذا النوع إمَّا أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مُساهمة في القصة .

ومن الأمثلة على هذا النوع من الرؤية نذكر المقاطع التالية :

1- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص 48 .

المقاطع	الصفحة
– إنك تقول شيئا في قلبك . أسمعك و أفهمك	53
– تعلمون جميعا أن ولايتنا سهوبية ، يفصل بينها و بين السمك و موطنه ما لا يقل عن ستمائة كلومتر، و مما لا شك فيه أن السيد الوزير ورجالاته الأكفاء يدركون ذلك ...	61
–كما لو أنك اطلعت على ما يدور في خاطري	86
–" أنا في حكم بين بين . قد يطردونني نهائيا من الشغل ، و قد يعيدونني . المؤكد أن منصبي سيتغير . قرأت ذلك في عينيه ، و هو يأمرني بالقعود في البيت	103
زينو أنا داخل للجزائر ، الآن بالسيارة المرحمة ، و أنت بسلامتك ، تعرف ما يتوجب فعله ...	144

3- الرؤية من الخارج (Vision de dehors) : الراوي < الشخصية .

لا يَعرفُ الراوي في هذا النوع الثالث إلاَّ القليل مما تعرفه إحدى الشـــــخصيات الحكائية ، و الراوي هنا يَعْتمدُ كثيراً على الوصف الخارجي ، أي و صف الحركة و الأصوات ، و لا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال [1] ، حيث أن جهل الراوي شبه التام هنا .

و مثال هذا النوع من الرؤية في الرواية كثير نكتفي بذكر بعض المقاطع منها في الجدول التالي :

المقاطع	الصفحة
– من يدري فالزمن الذي نحياه ، يفاجئنا كل يوم بأسراره.	11
– منذ مجيء مريم ، الذي لم نكن ننتظره ،و في الحقيقة يئسنا منه بعد طول انتظار ،تغير ...	20
–لقد رهنت روحي للشيطان و لا أخال أنني سأستردها يوما ...	34
–لا أدري ما إن كان حضر عن قصد ، بعد أن ترصدني من عرس لعرس ، أم أنها الصدفة ، أتت به . كنت أتابع ملامح وجه ، و كيف كانت تتغير ، و كيف كان لونه يتبدل . يصفر. يحمر .يخضر ، يشعل السغائر من بعضها ...	78

1-ينظر : حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص 48 .

– استغرب كيف أن الأمور تنتشر بسرعة البرق، و تخرج من بين اللحم و الظفر . مسألة بينه و بين السيد الكبير في مكتب مغلق، تصبح ، قبل أن يمر عليها يوم و ليلة ، قضية وطنية ، إن لم تكن عالمية .	**90/89**
–فلا شك أن هذه اللائحة تنتشر الآن على الشبكات العالمية و أنها تقرأ في كل مكان . يعسر على المرء أن يجري تحليلا صحيحا ، في غياب الهدوء و الوضوح و التأني ، كما يعسر عليه أن يتبين الفخاخ ، و الشباك المنصوبة أمامه .	**90**
–كانت تدمدم بكلام غير مفهوم ، و ظلت كذلك ، إلى أن بلغت العمارة ...	**122**
–...هذه التحضيرات كلها ، دهن ، وحفر ، و الله أعلم ماذا أيضا مما لا نراه ، لم نعتدها ..ربما السيد الأكبر هو الزائر ، و قد يعلنون عن ذلك في آخر لحظة .	**132**

أياً ما يكن الشأن و إن تنوعت و تعددت أشكال الرؤى التي أسهمت في توزيع الرؤية الأحادية المهيمنة –و التي تحاول الرواية الكشف عنها عبر تعددية المعاني – ذلك أن الرواية طرحت قضايا مختلفة و ناقشت أوضاعا خطيرة ارتبطت بالراهن المتعفن واختلال المنظومة القيمية للمجتمع الجزائري بخاصة و العربي بعامة ، إلا أن كل ذلك احتكره صوت واحـــــد و موقف واحد يعودان إلى المؤلف الضمني الذي يتوارى وراء المؤلف الأصلي للعمل.

II. الأشكال التعبيرية لخطاب المتكلم (صيغ السّرد) :

وإذا كان مصطلح جهات الحكي (الرؤية السردية) يتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها إدراك القصة بوساطة الراوي فإن مصـطلح (صيغة السرد) يتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها. وهذان العنصران هما أكثر أهمية في القصة والرواية، لما يقومان به من دور كبير في جلب انتباه القارئ نحو سير الأحداث وتطور الأفعال، فالموضوع ليس كل شيء في القصة، وإنما المهم، هو طريقة المعالجة لهذا الموضوع وتجليته.

وكان الدارسون يميزون في دراساتهم للسرد بين أشكال تعبيرية ثلاثة تخص خطاب المتكلم في النص هي :الأسلوب المباشر/ والأسلوب غير المباشر/ والأسلوب غير المباشر الحر.[1]

1- عز الدين بوبيش: في نظرية السرد وتحليل الخطاب ، مجلة الموقف الأدبي ، ص3 .

1- الأسلوب المباشر :

يتعلق الأسلوب المباشر – في أي عمل أدبي- بكلام الشخصية عندما تتحدث بنفسها إلى نفسها من دون وساطة أو عندما تتحدث إلى غيرها، ففي الأولى نكون أمام (المونولوج)* وفي الثانية نكون أمام (الحوار). وهما طريقتان يفسح فيهما الراوي المجال للشخصية لكي تتولى إدارة الحديث بذاتها وبشكل مباشر. ويسمى هذا النوع من الأسلوب (العرض).

وباستعمال الراوي لهذا الأسلوب يبقي للمتكلم خصوصيته التعبيرية في مستوياتها الإيقاعية الصوتية والدلالية والجمالية. ويوفر للقارئ مصداقية تضمن له الانسجام مع النص بشكل أفضل .وهي تقنية تعزز الثقة بين الراوي والقارئ من جهة، وتكشف عن معالم الشخصية وعوالمها بشكل أوضح وأدق لا هيمنة للراوي فيها من جهة ثانية.

وهذه بعض النماذج من الرواية على هذا النوع من الأسلوب المباشر نوردها في الجدول الموالي :

* المونولوج: أول من استخدم " المونولوج " هو " ادوارد جاردن " ، و يعرف جاردن أسلوب المونولوج:" بأنه الخطاب غير مسموع و غير منطوق مثل : اندهش ... ، و للمزيد من التفاصيل أُنظر : لطيف الزيتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر ،ط1، 2002 ، ص163 .

المقاطع	الصفحة
– قطع خطوات ، أماما ، ثم خلفا ، و في كل مرة يرفع بصره نحو الأنبوبتين الخضراء و الحمراء : "من ناحية ، أنا تابع لوزارة الثقافة ، أتلقى منها الأوامر ، وحر في تسيير الميزانية المخصصة للمديرية ، و أوجه لها التقارير ، و من ناحية أخرى أنا مهيكل ، في هذه الولاية ، لا أستطيع أن أتنفس إلا بمشيئة السيد الكبير . يتصرف معي ، كما لو أنني أحد الكتبة ، عنده	67/66
من تكونين؟ أحنت رأسها...ليس في حياتي ، ما يجعلني أحبها و أردد ذكراه : { ابنة مجاهد ، في قلبها جمرة هجران والدها . ترقص أمها في الأعراس و الحفلات العامة والخاصة ، فتشرب بحراوية الحليب ، و تعالج بحراوية إذا مرضت ، و تدخل بحراوية الابتدائية، و تدخل بحراوية الثانوية ، و تكون بحراوية ثاني أو ثالث طالبة من الولاية تقتحم الجزائر العاصمة ، و تسجل بالجامعة ، استغلها أستاذ الأدب المشرقي ، وسكر هو و زملاؤه و طلبته على شبابها ، وعدها بالزواج والليسانس حالما يعود من سفرة للخارج . في الحقيقة لم يعدها بشيء ، ولم يستغفلها ، إنما هددها ...أنت .. أو السقوط في الامتحان . لن تجتازي السنة الأولى ، ما دمت هنا . رضخت ، واكتشفت أن الرضوخ هو المعيار الوحيد للعلم و الامتحان . و اطمأنت ، عندما قالت لها الزميلات : "هذا هو القماش ..أدي و الاّ خلي " . ..... بحراوية تقاذفتها شقق الأساتذة و المعيدين ...و ها أنذا }	127/126
– دعك من هذا ، لقد قلت لي نفس الكلام أول أمس . هل توقفت عبقريتك عن الإبداع ؟ أي إبداع ؟ الشعر ؟ حدثني عن المهم يا رجل ؟ هل هناك ترقيات تخصنا . هل	15/14

لحقت الميزانية ؟ هل تسلمت الراتب ؟ يقال إنهم سيرفعون رواتب المديرين . حدثني عن دفتر البنزين و هل يكفيك ؟ حدثني عن قامة ذات الجدر ... أرجوك ركز معي ؟ ماذا ؟ أشعر بالكارثة . أعوذ بالله . خفض صوتك يا رجل ، في السابق كانوا يقولون : للجدران آذان .أما الآن فيجب أن نقول: للسماء آذان و عيون و ذاكرة ، كذلك . لقد فقدت حاسة الشعر . هأهأ هأهأ . و هل انتبهت لهذا ، اليوم فقط ؟ أنا قلت للشعر و الشعراء باي باي	**15/14**
– كنت أنظر إليه ، و أسأل نفسي : هل أعرف هذا الرجل ، هذا الذي جرى خلفي أكثر من سنة قبل أن يتزوجني ، أهو الذي حمل السلاح و حارب على الحق ، و الخير ، أهو الذي نام جنبي بعد عودته ، و حملني بحراوية ..؟	**80**
...بعد إذنك سيدي الكبير . هذا زينونات ، يتسبب لنا كل مرة في مشاكل مع كل مسئول جديد، يعين على رأس مديرية الثقافة . ولكن هذا شيوعي كلب . بعد إذنك سيدي الكبير ، لم يبق في هذا العالم أي شيـــــــوعي..... أقول لك الصح ، ما زلت ، أتقزز منهم ، كما أتقـــــزز من أي فأر	**91**

2- الأسلوب غير المباشر :

يطلق هذا النوع من الأسلوب على كلام الشخصية المسرود بوساطة الراوي، وهو ما يجعله يأتي بصوته، وإن كان لغيره، لأن الراوي يتصرف فيه، ولا يبقيه على حرفيته. وبهذا التصرف لا يمكن نقل الكلام دون تحولات تسلبه هويته التي هي الأصل في الحكي. وتجعل الخصوصية التعبيرية للشخصية تضمحل، وتفقد الجملة المحكية بذلك نبرتها التأثيرية. وتصبح وجهة نظر الشخصية، في ضوء هذه التحولات، غير معززة ولا مبررة، لأن " كل أنواع الإيجاز والحذف وغيرها مما هو مقبول في الخطاب المباشر، والتي تطال عناصر انفعالية وعاطفية ليست مقبولة في الخطاب غير المباشر، بسبب الميل التحليلي لهذا الأخير" [1].

وهذا ما يفقد النص حرارته وحيويته، وينزع عنه المصداقية في الكلام، ويجعل القارئ في معزل عن الشخصية، لأن الراوي أصبح هو المهيمن على كل شيء يجري حولها.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الأسلوب غير المباشر نذكر :

1- ميخائيل باختين : الماركسية و فلسفة اللغة ، ترجمة : محمد البكري و يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986 ، ص117 .

المقاطع	الصفحة
-...ظل يفتح الدواوين و يغلقها . أحيانا يقرأ بيتا كاملا ، و أحيانا الصدر أو العجز ، و أحيانا يكتفي بتمرير بصره على الأحرف و الكلمات ، في حالة ذهول و لا مبالاة . وكثيراً ما تلمع في ذهنه كلمة من كلمات زميله المدير ...	18
- سرعان ما اعترفت له بكل ، ما كان يتدبره زينونات ، و أن التقرير الذي أرسله للوالي ، إنما هو نسخة ، مما وجه لوزارة الثقافة و وزارة الداخلية ، و وزارة الدفاع الوطني ، و وزارة الري و حماية البيئة ، و كثيرة من الوزارات الأخرى...	84
-بعد فترة من الصمت المتبادل ، قال مدير الاستعلامات العامة ، إن السؤال الذي ينبغي أن يظل مطروحا ، هو هل تجاهلت ، الدولة ، أمر هذا الرجل ، مع العلم ، أنه لم تثبت أية حماية فوقـــية أو قرابة مهمة له ...	94
-لملمت ثيابها ، و سارعت للباب . قابلتها قنينة العطر فوق القبر كما وضعتها جدتها اخـــتطفتها، و قصدت باب المخرج الذي تعمدت تركه مفتوحا. كانت تدمدم بكلام غير مفهوم ، وظلت كذلك ، إلى أن بلغت العمارة	122

-لكن ملاحة بحراوية غير مطموسة ، و يمكن القول، بدون مبالغة إنها مستفزة ، و أن عينيها المستديرتين الواسعتين اللامعتين ، تجبران المرء على تجاهل الباقي .	**125**
-راح السيد المدير بدوره يتأمل الزائر بإمعان وحيرة، هذا الوجه ، هذه القامة ، هذه النظرة الودودة ، هذا الرجل بكتل ما فيه ، أعرفه ، و أعرفه جيدا ، لكن أين ؟ على هذا الشاب مسحة من الغرابة تبعده عن الذاكرة	**134**

3- الأسلوب غير مباشر الحر :

أما الأسلوب الثالث، "فهو أسلوب يزاوج بين الخطاب المباشر وغير المباشر، بحيث يستعير من الخطاب المباشر النغمة ونظام الكلمات وترتيبها، ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة وضمائر الأفعال. وهذا النوع من الأسلوب يعطي للكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، مما يجعله ملتبساً ومتداخلاً، فهو يكون على هذا الحال، منقولاً بصوت الراوي ومنقولاً بصوت الشخصية مباشرة وفي آن واحد"[1]. -ولكنه بالرغم من هذا التداخل- فإنه يحفظ لكلام الشخصية واقعيته ونبرته التي تسوغ الأخبار والوقائع التي جرت في النص .

ومن الأمثلة على هذا النوع من الأسلوب غير مباشر الحر في رواية قصيد في التذلل نذكر المقاطع التالية :

1- عز الدين بوبيش: في نظرية السرد وتحليل الخطاب ، مجلة الموقف الأدبي ،ص 03 .

المقاطع	الصفحة
-استرجع السيد الكبير ، آخر كلام سمعه منه ، وتنهد قائلا : من يدري ؟ نحن في زمن العجائب . الكفار من فوق و المسلمون من تحت..... إنه بحق شيطان رجيم . يقول للسارق ،خش و يقول للكلب هش ربما ينبغي التريث ، ودراسة الأمر على نار هادئة ،كما يقال . ربما تسرعت . قال السيد الكبير ، فعلق الاثنان : معاذ الله .	95
–...و الله . و رأس سيد فلوس ، أنكما كنتما اثنين . انظر ها نحن اثنين .... لا علينا . لا فرق بين واحد أو اثنين ، فعندما يزطل الحشاش ، يكون واحدا و يكون اثنين ، و يكون حتى أكثر من ذلك بكثير. ها أنك بدأت تسترد عقلك . قررا أن يخرجا من المدينة ، لم تكن المدينة يومها ، تصل إلى هنا . هرمت ، فشاخت ، فوصلت عند سيدي فلوس	107
-سمعهما الشيخ من الداخل ، فارتدى برنسا أبيض و خرج يصرخ، كأنه شبح برز من القبر . ما أن أبصراه ، حتى قررا الهرب . حاول الأول أن ينهض . لكنه كان مشدودا للجدرا . نحن في الآخرة يا صاحبي . ركبتاي لم تعودا معي . انهـــــض أنت و ساعدني . حاول الثاني بدوره ، غير أنه وجد نفسه مصبوبا على وجهه .	108

أشهد أن لا إله إلا الله . الشايلله بيييييك يا سيدي فلوس . مسلِّمين و مكتفين . تبعه صاحبه ، و انبطح بدوره ، فاغتنم الشيخ الفرصة ، و راح يضربهما بعصاه ، و هما يئنان ، يطلبان العفو و المغفرة من سيد فلوس ..... ظلا كذلك ، حتى طارت عليهما الزطلة ، مع الفجر ، ليجدا ما تبقى من ثيابهما مبتلا . و الروائح الكريهة ، تملأ خياشيمهما . لقد اعتديت علي يا كلب ، أين سروالي ؟ لا أنت الذي اعتديت . إنني بلا سروال بدوري ... هو سيد فلوس . هربا ، يتجنبان ، الأعين ، و الأضواء.	**108**
– اقتحمت بحراوية مبنى المديرية ، فرحة ، مرحة ، تخنق زغرودة في حلقها . لفت على جميع المكاتب ، توزع على الزملاء والزميلات، القبل و الدموع ، و تتمتم في أذن الصديقات المقربات : جئت في سيارته . كانت متوقفة أمام العمارة . جففت دموعها ، وسوت زينتها ، و قصدت مكتبه . السيد مدير الثقافة . وجدته واقفا يشرح أمرا ما لزينونات . دفعت هذا الأخير بمرفقها حتى كاد يقع ، وارتمت على السيد المدير . فاجأته ، فاستسلم لها تطويه و تعانقه ، كما لو أنه قريب ، أو حبيب . يكثر خيرك سيدي المدير . اعتبرني من اليوم ما تشاء	**124**

هذه هي الأساليب الثلاثة التي ينتظمها الكلام، فمنها ما ينقل لذاته وبذاته، ومنها ما ينقل عن غيره، ومنها ما يجمع بينهما.

III. أشكال السّرد:

اللغة العربية كسوائها من اللّغات الإنسانية الكبرى ، عرف أدبها السّردي أشكالا مختلفة من طرائق السّرد . حيث شاع في بعض أشكال السرد القديمة ضمير الغائب بوجه عام ، ومن الأشكال السرد التي عرفها أدباء العرب : زعموا "كليلة و دمنة " ،وحدثنا أو حكي "المقامات"، و بلغني أو كان في قديم الزمان " ألف ليلة وليلة " ، وقال الراوي " سيرة بني هلال " .....[1]

لكن السّرديات الحديثة بدأت تضيق ذرعا بهذا التقليد و الترتيب ، فأنشأت تتخلص منه شيئا فشيئا بجنوحها إلى اصطناع ضمير المتكلم طورا ، و ضمير المخاطب طورا آخر ، و لكن هذا السلوك السّردي لم يكن لمجرد التغيير ، و إنما كان حتما لغايات تقنية و فنية أيضا تتيح للعمل السّردي أن يتخذ أبعادا دلالية و جمالية تفضي به إلى أبعد أشواطه .

تميزت أشكال السّرد الروائي بتعددية استعمال الضمائر في السّرد – قد يكون واضحا أننا نريد بـ" الضمائر " إلى ثلاثة منها ، خصوصا : أنا ، أنت ، هو – حيث يعد الغائب "هو " الأكثر استئثارا بالسّرد ثم يليه ضمير المتكلم " أنا " ، ثم يأتي في مرتبة الثالثة ضمير المخاطب "أنت" و من النادر أن يكون السّرد بأحد ضمائر الجمع .

1- ينظر : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 223 /224 /225 .

1- السّرد بضمير الغائب " هو " :

لعل هذا الضمير أن يكون سيّد الضمائر السّردية الثلاثة ، و أكثرها تداولا بين السُّرَاد ، و أيسرها تلقّيا لدى المتلقّين ، و أدناها إلى الفهم لدى القراء ، فهو الأشيع استعمالا . و يكون استعماله شاع بين السّراد لجملة من أسباب لعل منها :[1]

أ- إنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها الساردُ فيمرّر ما يشاء من أفكار ، و إديولوجيّات ، و تعليمات ، و توجيهات ، و آراء دون أن يبدو تدخله .

ب- يجنّب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فجّ "الأنا " الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السّردي ، و أنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة ، و ذلك على الرغم من أن الكاتب المحترف يُعْنت نفسه في محاولة فصل "الأنا" السّردي عن الأنا /الكاتب ؛ و لكن ذلك قد لا يكون إلاّ بمقدار ، و إلا على هوْن ما .

ت-يفصل اصطناعُ ضمير الغائب زمن الحكاية ، عن زمن الحكي ؛ و ذلك حيث إنّ "هو " ، في العربية يرتبط بالفعل السّردي العربي "كان" الذي يُحيل على زمن سابق ، على زمن الكتابة.

ث-إنّ اصطناع ضمير الغائب في السرد "يحمي " السارد من "إثم الكذب " بجعله مجرّد حاك يحكي ، لا مؤلّف يؤلّف أو مبدع يبدع . و يتولّد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصّه ؛ بحكم أنه مجرّد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو عَلِمه من غيره .

1- ينظر : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 234 / 235 .

ج- إنّ استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته ، و أحداث عمله السّردي كل شيء ؛ وذلك على أساس أنه كان تلقّى هذا السّرد قبل إفراغه على القرطاس ، فهنا يَزْدَجِي الأحداث و شخصياتها نحو الأمام ؛ فيكون وضعه السّردي قائما على اتّخاذ موقع خلْف الأحداث التي يسردها ، أو قل الأحداث التي يزْدَجيها تلقاء الأمام بما هو أشدّ إلماما ، وأكثر اطّلاعا عليها ، فهو بها إذن خبير ، و بتفاصيلها عليم ؛ وذلك بما هي مجرّد أدوات ورّقية ، و أصوات لفظيّة طائرة في الهواء ، لا حوْل لها و لا طول : تأْتَمِر بأمره ، وتزْدجِر لزجره ، وتندفع لدفعه .

و يعد " رولان بارت " – في نظر عبد المالك مرتاض – من أهم الكتاب الذين توقفوا عند ضمير الغائب و حلّله تحليلا جماليّا و فنّيّا و سرديّا : [1]

- إنّ الضمير " هو " يأتي في العمل الروائيّ بمثابة العقد الممتاز للرواية ؛ إنه معادلٌ للزمن السرديّ ؛ فهو يدلّ على الفعل الروائيّ و يُنجزه ؛ إذ دون ضمير الغائب يعتور الرواية الخَوَزُ، بل ربما يحلّ بها الدمار.
- يجسّد الضمير " هو " من الوجهة الشكليّة ، الأسطورة ؛ حيث لا يوجد في الغرب فنّ لا يشير إلى قناعه بالبَنان : إنّ بضمير الغائب ، و باستعمال الماضي البسيط (Le passé simple) ، تتوهّج الوظيفة السرديّة للفنّ الروائي .

إنّ الضمير "هو" لدى بارت ، الرواية نفسها ، بل كأنه زمنها نفسه ؛ فهو المنشط للسرد و هو الدافع له، و هو الدال عليه، و هو المجسّد لمكوناته ؛ إذ يمثّل الشخصيّة ، وهي تنهض بالفعل؛

1-ينظر : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 237 /238 .

أو بتقبّل الفعل ، بالتأثير أو بالتأثّر ، بالعطاء أو بالتعاطي ...فكأن ضمير الغائب يمثّل حالة ميكانيكيّة ، أو حالة اغتدت كالميكانيكيّة في العمل السردي . و بدونه ، أو بدون ما يعادله ؛ لا يمكن أن ينهض شريط السرد ، و لا يقوم بنيانه ، و لا تستقرّ أركانه...

و أياً ما يكن الشأن فإن الضمير "هو" ، هو الإنسان الأدبيّ .و إنه لَلعالَم السحريّ . و إنه لَلحياة المتخيَّلة القائمة على صورة الحياة التي نحياها .

إنه : هو ، ونحن ، و أنتم ، و الأخرون ؛ و كلّ من يمكن أن يَحيَوا على صورة ما ، في هذه الحياة التي نحياها على الحقيقة . إنّ "هو" حياة أدبيّة ، صورة خياليّة ، لوحة فنّيّة ، لقطة جماليّة ، عجائبيّة سحريّة ، سحريّة عجائبيّة ، أسطورة واقعيّة ، واقعيّة أسطوريّة ....

إنّ "هو" : هو الحكاية ، و هو البداية ، وهو النهاية . وهو الصراع بكلّ عُنْفُوانه ، وهو عـــطاء اللغة بكلّ بيانه . وهو الحـــكاية ؛ فهي هو ، و هو هي ؛ فلا هو يقوم بـــدونها ، و لا هي تقوم بدونه .

في ظل الاعتبارات السالفة ، فإن المسألة أكثر تعقيدا وإرباكا عندما يتم السرد بضمير الغائب" هو " ، إذ أن الكاتب لا يستخدم في سرده تقنيات تمكنه من التخفي وراء راوٍ يكون وسيطا بينه وبين شخصياته ،أو أنه لا يحسن البقاء متخفيا وراء الشخصيات وهنا يستخدم ضمير الغائب" هو "وهذا يعني اصطلاحا «أنه راوٍ غير حاضر، فالروائي ورغم حضوره يتدخل في سرده (يروي من الداخل) ومنه فلا بد له من تبرير يخوله الظهور أمامنا بمظهر العارف، أو بمظهر الذي يروي أو يسمع و يروي، أو لابد له من وسيلة فنية تخفيه إذ يسرد خلف الشخصيات و إلا انكشف تدخله » [1] .

1- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ط2 1999 ، ص 96 .

و يمكن ملاحظة هذه التقنية في المقاطع التالية :

- « عندما سألته قال لي في اشمئزاز ، وتذمر ، قرؤوا كلاما صابحا . الكارثة عامة . ..» [1] .

- « سألوه ، فأجاب ، نساوم به على إطلاق سراح الرئيس الأسير ، أو الرفـــــــــاق المسجونين ...»[2] .

- « تظاهر بأنه لم يستطع التحكم في أعصابه ، أكثر مما فعل .

نهض ، بعد أن وضع التقرير بحركة عادية أمام السيد الكبير ، كرر . مائة بالمائة . سيدي الكبير . والسلطة التي عينتني ،هنا ، في هذا المنصب الحساس ، على علم ، بكل التفاصيل ، بل ،أنا واثق، من أنها اختارتني ، لهذه المنطقة الحساسة ، لكل هذه التفاصيل ....» [3] .

- « تساءل مدير الثقافة في سره ، عما إذا كان يجب أن يصارح السيد مسئول الاستعلامات العامة، أما يحتفظ بما وصل إلية من خلاصة لنفسه ....» [4] .

- « قال زينونات إثر تنهيدة عميقة . فتمتم السيد المدير : الشعب أم سلطته ..نحن »[5] .

- «جمع بعض ثيابه . أفرغ النقود من كيس القمامة في أكثر من حقيبة ساترا إياها بالثياب : حمد الله على أن خزان السيارة مليء ....باسم الله مجراها و مرساها . قال و انطلق . »[6]

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 24 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص37 .

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 70 .

4- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 98 .

5- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 129 .

6- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص144.

2- السّرد بضمير المتكلّم " أنا " :

يأتي ضمير المتكلّم في المرتبة الثانية من حيث الأهّمية السّردية ، بعد ضمير الغياب . ذلك بأنه استعمل في الأشرطة السّردية منذ القدم ؛ فشهرزاد ، مثلا ، كثيراً ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة و ليلة بعبارة "بلغني " ؛ فكانت تعزو السّرد إلى نفسها ، وتحاول إذابته في زمنها ، واستدراجه إلى اللّحظة التي كانت تسرد فيها حكايتها، تحت طقوس عجائبيّة مثيرة ...

و لضمير المتكلّم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية و السّردية بين السارد و الشخصيّة و الزمن جميعا ؛ إذا كثيرا ما يستحيل السارد نفسُه ، في هذه الحال ، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزيّة . ولعل من جماليات هذا الضمير ، أنه : [1]

أ- يجعل الحكاية المسرودة ، أو الأُحْدوثة المرويّة ، مندمجةً في روح المؤلف ؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمنّي الذي كنّا ألفيناه يفصل ما بين زمن السّرد ، وزمن السارد ، ظاهرياً على الأقل – وذلك لدى استعمال ضمير الغياب – فيغتدي الزمن السّردي وحيدا مندمجا بحكم أنّ المؤلف يغيب في الشخصيّة التي تسرد عمله .

ب- يجعل ضميرُ المتكلّم المتلقّي يلتصق بالعّمل السردي و يتعلّق به أكثر : متوهّما أنّ المؤلّف ، فعلا ، هو إحدى الشخصيّات التي تنهض عليها الرواية ؛ فكأن السّرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلّف بالقياس إلى المتلقّي الذي لا يحسّ ، أو لا يكاد يُحسّ ، بوجوده . في حين أنّ المتلقّي لا يحمل الإحساس نفسّه حين كان الأمر متمحّضا للسّرد بضمير الغياب الذي يمكّن للمؤلّف من الظهور و البروز ؛ و أنه يعرف كلّ شيء عن شريط السّرد المكتوب ؛ فهو المتحكّم ، و هو المنشّط ؛ و هو الــمُزْدَجِي ، و هو الموجِه .

1- ينظر : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص242 /243 /244 .

ت- كأنّ ضمير المتكلّم يُحيل على الذات ، أمّا ضمير الغياب فيحيل على الموضوع ؛ فـ " أنا " مرجعيّتُه جوّانيّة (داخلية)، على حين أنّ " هو " مرجعيّتُه برّانيّة (خارجية) . و لا سواءٌ ضميرٌ يسرد ذاتَه ، وضميرٌ آخرُ يحكي سواءَه .ضميرٌ منطلَقُه من الداخل نحو الداخل طورا ، ومن الداخل نحو الخارج طورا آخرَ ؛ و ضميرٌ آخرُ مُنطَلَقُه من الخارج نحو الخارج طورا ، و من الخارج نحو الداخل طورا .

ث- إن ضمير الغائب لا يملك سلطان التحكّم في مجاهل النفس ، و غَيَابَات الرُّوح ؛ على حين أن ضمير المتكلّم - بما هو ضمير للسّرد الـمُناجاتي (*) - يستطيع التوغّل إلى أعمق أعماق النفس البشريّة فيعرّيها بصدق ، و يكشف عن نواياها بحقّ ؛ و يقدمها إلى القارئ كما هي ، لا كما يجب أن تكون .

إنّ " أنا "معادل ، من بعض الوجوه ، لتعرية النفس ، ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشدَّ تعلّقاً ، و إليها أبعد تشوّفاً .

ج- إنّ " أنا " أو ضمير المتكلّم ، يُذيب النصّ السّردي في الناصّ ؛ فإذا القارئُ ينسى المؤلّفَ ، الذي يستحيل إلى مجرّد إحدى الشخصيّات التي لا تعرف من تفاصيل السرد المستقبليّة و أسراره إلاّ بمقدار ما تعرف الشخصيّات الأخراةُ .

ولعلّ مثل هذا الوضع السّردي أن يجعل " أنا " مجسَّدا لـما يطلق عليه تودوروف " الرؤية المتصاحبة " /"الرؤية مع" (La vision Avec) ؛ أي إنّ كلّ معلومة سرديّة ، أو كلّ سرّ من أسرار الشريط السرديّ ، يغتدي متصاحبا مع " أنا " / السارد ؛ مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصيّة من شخصيّات هذا الشريط السرديّ الذي يَزْدَجيه ، باحتراف فنّيّ عجيب ، من الداخل ، و ضمن الجوقة ، و بين الممثّلين . فأنا إذن ، يجعله فاقدا لوضع المؤلّف و مكتسبا لوضع الممثّل (الشخصيّة) .

---

* - السرد القائم على استعمال ما نطلق عليه " الـمُناجاة " (Le Monologue Intérieur) .

يرى "عبد المالك مرتاض" أنّ ضمير المتكلّم يأتي في السرد شكلاً دالاً على ذوّبان السارد في المسرود ، وعلى ذوبان الزمن في الزمن ، وعلى ذوبان الشخصيّة في الشخصيّة ، ثم على ذوبان الحدث في الحدث ؛ ليغتديَ وحدةً سرْديّة متلاحمةً تجسد في طيّاتها كلّ المكونات السرديّة بمعزِل عن أيّ فرْقٍ يُبعدا هذا عن هذا ...

كما يتفق "مرتاض" مع "بارت" في اعتبار أن ضمير المتكلّم شاهداً ، و ضمير الغائب ممثلاً ؛ و ما ذلك إلاّ لأن ضمير الغائب هو أداةٌ للسّرد بامتياز ، على حين أن ضمير المتكلّم شكل سرديّ متطوّر تولّد ،حتما ، عن رغبة السارد في الكشف عمّا في طيّات نفسه للمتلقّي ، عن تطلّع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليُلِمّ عليها الناس ... [1]

إلا أنّ هذا الضمير – ضمير المتكلم – تولّدت نشأته عن أدب السّيرة الذاتيّة ، أي عن شكل سرديّ ذاتي له صلة وثيقة بالواقع التاريخي ؛ ثمّ تطوّر هذا الشكل و استأثر بنفسه فاغتدى يسّرد الأحداث السرديّة الأدبيّة ، أي يبني عالَماً قائماً على بنات الخيال ، كما كان نشأ ضمير الغائب عن الواقع التاريخي ، فحكاه أولا ، ثم حاكاه آخرا .

ويرى "مرتاض" أن استعمال ضمير المتكلّم [*] نشأ متواكبا مع ازدهار أدب السيرة الذاتيّة ؛ فكأنه امتداد لها ، أو كأنها امتداد منه . كما نشأ عن ازدهار حركة التحليل النفسيّ التي كان تأثيرها عميقا . إنّ ضمير المتكلّم القريب من "الأنا" نشأ ، في الغالب ، ليتضادّ مع البعد التاريخي

*–أشهر من كان سبّاقا إلى اصطناع ضمير المتكلّم في فرنسا ،بروست (M. Proust) ، و سيلي(Louis –Ferdinand Celine) .

1– ينظر : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص246 .

الذي يجسده ضمير الغائب . كما أنّ كتابات السيرة الذاتية التي تتعامل مع الحميميّة الذاتية روّجت لهاذا الضمير في الانتشار ، ولفتت انتباه النقاد إلى جماليّة ضمير المتكلّم الذي يمكن استعماله في مواقف لا يمكن أن يُستعمَلَ فيها ضمير الغائب .

وإنّ استعمال ضمير المتكلّم، لا يعني كما يتوهم البعض سيرة ذاتية، بل هي سرد يستخدم تقـــــنية الراوي بضمير المتكلّم ، وتســـمح له بالـــــتالي «التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع » [1] ، فالراوي هنا يلجأ إلى هذه التقـــــنية من أجل توليد وهم الإقناع .

و مثال هذا الاستعمال في الرواية كثير نكتفي بذكر بعض المقاطع منها :

- «أقول لك .اسمعني جيدا. لقد اكتشفت أن كل طبول العرب تتشابه شكلا ومضمونا...»[2]
- « لقد رهنت روحي للشيطان و لا أخال أنني سأستردها يوما . » [3]
- « أقول ، فقد كذبنا على الناس معكم ما فيه الكفاية ...أنا شخصيا ، ضد الإلغاء و الإقصاء و ضد المعالجة الأمنية .» [4]
- «كثيرا ما تساءلت و أنا ألمس لحمها، وأحس بأنه لحمي أنا ، وهو كذلك ، لحمي ودمي.» [5]
- « من ناحية أنا تابع لوزارة الثقافة ، أتلقى منها الأوامر، و حر في تسيير الميزانية المخصصة للمديرية، و أوجه لها التقارير ، و من ناحية أخرى أنا مهيكل ، في هذه الولاية لا أستطيع أن أتنفس إلا بمشيئة السيد الكبير . يتصرف معي ، كما لو أنني أحد الكتبة ، عنده ...» [6]

1- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، ص 94 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص14 .

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 34 .

4- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 36 .

5- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 53 .

6- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 66 .

- «أقول لك الصح،ما زلت ،أتقزز منهم ، كما أتقزز من أي فأر، و إن كنت متأكدا مـــن أنه في قفص.» [1]

- «لذا فتحت لك قلبي وأتمنى أن تفتح ملفات مرؤوسيك ورؤسائك ،قبل أن يحدث لك ما حدث لي» [2]

- «إنني لا أدرى لي عملا لا في هذه الولاية و لا في غيرها . »[3] .

- « و الله . أقول لك . أصارحك . أفكر في حزم حقائبي ، و مغادرة المنطقة ، و لربما الوطن كـــله. لا أجد رأس الخيط من ذيله ، في مهمتي هذه . سأعطيك نسخة من دراسة أعددتها ، منذ مدة ، كنت أنوي نشرها في الصحافة الوطنية ، و أستقيل .» [4] .

- « أنا في حكم بين بين .قد يطردونني نهائيا من الشغل ...قرأت ذلك في عينيه ...» [5] .

بلا مراء ؛ هيمن ضمير المتكلم على الروّاية إذ نجد أن الراوي يسيطر على الأحداث و يتتبع حركات الشخصيات فيهمشها و يغيّبها عن المسار القصصي ، مما يؤدى إلى إنتاج خطاب إيديولوجي أحادي الصوت يطابق فيه صوت المؤلف الضمني مع الأصوات الأخرى في النص الروائي .

1-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص91 .
2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص99 .
3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص99
4- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص102 .
5- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص103 .

استنادا على ما سبق إنَّ الروّاية يغلب عليها انصهار الذات الكاتبة (الجسد) في مادة الكتابة من خلال توظيف "الأنا "للمكاشفة و تعريتها بالانعطاف عليها بالقول و الوصف لاكتناه مضمر العلاقات الباطنية التي تحكمها المتسمة أبدا بالقلق ، والتوتر ،و الظن ، والتوجس ، و قليلا من يقين عابر –كما هو جلي و ظاهر في "قصيد في التذلل "– . ومن هنا تصبح الذات الكاتبة شخصية متفاعلة مع باقي الشخصيات و ليست رواية فقط . وهي بذلك تصنع لعبة الضـــــمائر و تبادل الأدوار و قد يستدعى القارئ صراحة للانخراط في دائرة لعبة الضمائر، لصناعة العجيب و الغريب و المدهش .

3- السّرد بضمير المخاطب " أنت" :

يأخذ ضمير المخاطب الموقع الثالث في الترتيب ، بالقياس إلى صِنويْه (ضميري الغائب و المتكلّم) لأنه الأقل وروداً أولاً ، ثم الأحدث نشأةً آخراً في الكتابات السرديّة المعاصرة آخراً. إن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطاً بين ضميري الغائب و المتكلّم ؛ فإذا لا هو يُحيل على خارج قطعا ، ولا يحيل على داخل حتما ؛ و لكنه يقع بينَ بينَ ؛ يتنازعه الغياب المجسَّد في ضمير الغائب و الحضور الشُّهوديّ الممثَّل في ضمير المتكلّم .

ويعد الروائي الفرنسي ميشال بيطور (M. Butor) هو أول من استخدم ضمير المخاطب في القرن العشرين (*) ، عوضاً عن أحد صنويه ، فأثبت أن ضمير المخاطب قادر على أن يكون ندّاً عنيدا ، وغريما شديدا ، لضميري الغائب و المتكلّم. بل كان يزعم في تصريحاته و أحاديثه للصحافة الأدبية :« إنّ ضمير المخاطب ، أو " أنت " يتيح لي أن أصف وضع الشخصيّة ؛ كما يتيح لي وصفُ الكيفيّة التي تولد اللغة فيها » [1].

فكأن "أنت" جاء لفك العقدة النفسيّة ، وربما النرجسيّة أساسا ، الماثلة في " أنا ". ففي

---

*- يعد ميشال بيطور(M. Butor) أول من اشتهر باستعماله في فرنسا ، و ربما في العالم كله في روايته "العدول" خصوصا ، إلا أنّ العرب سبقوا إلى هذا الشكل السّردي في سِيَرِهِم، و في ألف ليلة و ليلتهم ؛ فاصطنعوا ضمير المخاطب حين كانت الحاجة السردية تدعوا إليه ، و بدون هذا التهويل الذي يصاحب به الناس ذِكْر ميشال بيطور على أنه المكتشف و المبتكر لاستعمال هذا الضمير .إذن ، فضمير المخاطب ليس جديدا استعماله في تاريخ السرد الإنساني ؛ و إنما المعاصرون حاولوا إعطاءه وضعا جديدا ، ومكانة متميّزة في الكتابة السّردية ؛ فاتّخذ ما اتّخذه من موقع جعله يغتدي شكلا من أشكال السّرد الفنّي الجديد ، بكلّ ما في الجديد من طرافة وتفرّد .

1-نقلا عن : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 252 .

"أنت "إذن خلاصٌ لأنا – من منظور "ميشال بيطور"(M. Butor) – . غير أن "أنت" لا يستطيع إبعاد شبح "الأنا " المتسلّط من الشريط السردي . بل لعلّه أن لا يزيده إلا مثولا وشهوداً ؛ فكأنه ترجمة له من جنس لغته ، أو كأنه هو الماثل و الحاضر و الشاخص ، لكن بواسطة معادل لغويّ آخر . وكأن المسألة لا تعدو كونها لعبةً سردية ذات مضمون واحد مهما تتعدد أشكالها ، فالسّرد واحد و الأشكال شتّى .

يرى "مرتاض" أنّ ضمير المخاطب يجعل السارد مرتبطاً أشد الارتباط بالشخصيّة الروائيّة ، ملازما لها ، ملصقا بها ، مزعجا إيّاها ؛ فلا يذَرُ لها أيّ حيز من حرية الحركة ، وحريّة التصّرف . في حين أنّ ضمير الغائب يجعل شيئا من الفارق الزمنيّ ، و الفارق الحيزيّ أيضا ، بين الكاتب و الحدث الذي يسرده سارده ، بينه و بين الشخصيّة التي يلاعبها، ويحرّكها ؛ فيلذّ السّرد ويحلو...[1]

كما أنّ " أنت" إنما هو مجرّد ضمير بسيط كبقيّة الضمائر ، يؤدّي وظيفة تبليغيّة عاديّة ؛ و إن وُظّف في مجال السّرد فلن يخترق السقفَ مَضاءً ، ولن يبلغ الجبالَ طولاً ، إلا إن إيثار "أنت" ، على " أنا " و " هو " : قد يعني جمالية سردية ، وطرافة في الحكي ؛ لكنه لا يعني ، إضافة دلاليّة حقيقيّة ، ولا أنه يكون أقدر على تمثل الأشياء من صنويه .

1- ينظر : عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص254 /255 .

ومن الأمثلة على استعمال هذا الشكل السردي في رواية "قصيد في التذلل" نذكر ما يلي :

- «وهل انتبهت لهذا اليوم فقط ؟ » [1]
- « .... دعك منه . الشعر كدعوة الشر، يظهر م تلقاء نفسه و يصيبك من حيث لا تتوقع . هل قدمت برنامج النشاط للموسم القادم .»[2]
- « ...ربما فعلت ذلك غدا أو بعد غد. »[3]
- «لكنك ، قلت إنك تجاوزت كل هذه المراحل .» [4] .
- « لكنك قلت كلاما مهما جدا . هل جرى التفكير فعلا في اختطاف العقيد أياه .»[5]
- « إنك تتجنب الخوض في الموضوع الذي يوجعك . تغير بلباقة ، الحديث ..» [6]
- « سود الله وجهك ..تقدم لي برنامجا ، و تتآمر مع المتمردين ، على برنامج آخر مواز..»[7]

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل، ص 15.
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل، ص16.
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل، ص16 .
4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص52.
5- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 40 .
6- المصدر نفسه ،ص56.
7- المصدر نفسه ،ص 68 .

خلاصة القول إن الأعمال الروائية الأكثر تميزا و تفردا من الناحية الفنية هي التي تعمد على تنويع ضمائر السرد وعدم استئثار أي ضمير واحتكاره للسرد بكامله كما هو الحال بالنسبة لرواية" قصيد في التذلل "التي يغلب عليها السرد بضمير المتكلم ثم ضمير الغائب فهي مليئة بالانتقالات الجميلة والذكية من الغائب إلى المتكلم إلى المخاطب حين يحتاج الأمر إلى النفاذ إلى أعماق الشخصية، وهي انتقالات تتم من دون إشعار القارئ بأي إرباك كان من الممكن أن ينجم عن اضطراب في مثل هذه الاستعمالات.

الفصـــــل الثالث : أبـــــــــــعاد السرد .

1. البعد الاجتمـــــــــــاعي .
2. البعد الســـــــــــياسي .
3. البعد الـــــــــــــثقافي .

لكل عمل سردي غاية وهدف يرمي الأديب إلى بلوغه، وبما أنه يسعى دوما وفي كل عمل أدبي إبداعي إلى إيصال فكرة معينة، أو الدفاع عن قضية عادلة، أو تبني مواقف معينة، تجاه كل ما يدور حوله وهو ما يجعله يتعرض في بعض الأحيان إلى خطر الإقـــصاء والرفض، لذا بات لزاما عليه البحث على أنجع السبل وأيسر الطرق وأكثرها أمنا والتي تمكنه من الوصول إلى الغايات والمرامي التي رسمها لعمله الفني .ولعل هذا هو السبب في كون جل الأعمال الأدبية نثرية كانت أم شعرية تأتي محملة بأبعاد مختلفة بحسب طبيعة الموضوع المعالج، وكذا مهارة الأديب واتجاهه الفني و الأدبي وهذه الأبعاد يمكن للقارئ أن يستكشفها من خلال القراءة المتأنية والفاحصة للوقوف على كنه العمل الأدبي [1] .

جاءت رواية "قصيد في التذلل" – التي تعد آخر إبداعات الراحل – لتتحدث عن كل ما له علاقة بالراهن الجزائري و بكل ما فيه من تناقضات مقدماً نماذج عديدة حول الفساد من بيروقراطية و جوسسة و ترويض للإشاعات و الشعوذة و الاحتيال و التزوير ، طارقاً باباً لم يطرق من قبل ألا و هو باب التبعّية ، أي وقوع المثقف المتمثل في البطل أسير رهانات السلطة لما حاول أن يتلاعب معها على أمل أن يتغير الواقع .

ومن الأبعاد المتجلة في "قصيد في التذلل " ما يلي :

1- ينظر : محمد الدغمومي :الرواية المغربية و التغيير الاجتماعي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 ، 1991 ، ص 73 .

1- البعد الاجتماعي :

يحظى العنصر الاجتماعي بنصيب وافر من بنية الحكاية وهذا راجع إلى الارتباط الوطيد الناشئ بين الروائي والمجتمع ، فتاريخ الرواية هو تاريخ تحول التعبير عن المجتمع وموضوعاته واهتماماته ولهذا غدت الرواية وسيلة التعبير الفعالة عن المجتمع سواء اختارت المنحى المباشر أو منحى التخيل الناهض على العجائبي، وصارت مسكونة بدلالات عدة ، تفهم إما عن طريق الفهم المباشر أو عن طريق التأويل .

كما أن البحث عن الرؤية الشاملة لرواية "قصيد في التذلل" يتطلب الاهتمام بالمضمون الذي تضطلع به الرواية بوصفها « الغاية و الهدف الذي يسعى إليه الأديب من وراء إبداعه و تشكيله الفني » [1] .

كما أن المضمون هو محصلة البناء الفني المتكامل و الشكل النهائي « الذي يتولد في ذهن القارئ من أفكار و أحاسيس و تجارب نتيجة إدراكه واستيعابه للعمل الفني كوحدة متكاملة بكل حيويتها و حركتها المعبرة » [2] ، إنها النظرة الكلية و النظرة الشاملة للرواية نفسها نحو واقعها ، وهو واقع فني ذو مرجعية نصية وإن كان يستمد منه متوكئ عليه ، فالخطاب السردي « من وظائفه الأساسية إعادة صياغة الواقع اليومي عن طريق تفجيره و تصعيده و السيطرة عليه من كافة الجوانب التي تحددها رؤيا الكاتب » [3] .

1- عمار زعموش :جدلية الشكل و المضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب ، معهد الأدب ، جامعة قسنطينة ، الجزائر ، العدد الثاني ، 1995 ، ص 145 .

2- عمار زعموش :جدلية الشكل و المضمون في النقد العربي المعاصر ، ص146 .

3-بن جمعة بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة و النشر ، ط1 ، 1999 ، ص 596 .

لقد حاولت الرواية التعرض لبعض المظاهر الاجتماعية غير المقبولة ، فالعنصر الاجتماعي ساهم في تشكيل العالم الدلالي في رواية "قصيد في التذلل" إذ أن الفساد الذي يكمن داخل الفرد أعطته الرواية بعداً اجتماعياً بجعله انعكاسا للفساد الخارجي؛ حيث يعرض الطاهر وطار في روّايته عن جملة من السياقات التي تبرز استفحال بعض الظواهر في المجتمع الجزائري كالرشـــــــــوة و البيروقراطية وغيرها من الفساد ومن الأمثلة على ذلك نذكر المقاطع التالية :

المقاطع	الصفحة
-إذا ما كانت الرشوة منتشرة ، فعليك بنسيان عمر ابن عبد العزيز . إذا ما كان الفساد سائدا ، فليس أمامك سوى الاندماج ، أو الانسحاب . ليس مقبولا منك ، الحياد و غض الطرف ، و الصلاة في أوقاتها . صدقي أن من قال إن اليد الواحدة لا تصفق	52
-إذا ما اكتشف أحدهم أنك تتلقى رشوة فقد امتلكتهم ، و اكتسبت ثقتهم المطلقة . ضع كل هذه الأمور في حسبانك ، تنجح ، وسال مجرب لا تسال طبيب .	59
-...مع من تعشيت البارحة ، أليس مع رئيس المحاضرات الحمراء هذه ؟ من أعطى هذا الحمار أسماء المحاضرين ؟ ألست أنت لقد خصصت له ولجمعيته، مبلغا يساوي كل ما حصلت عليه الجمعيات الأخرى مجتمعة . هذا هو أسلوبكم الذي لا يتغير . تعطون بيد ، و تأخذون بأخرى.	69

-استطاع ،أن يكوّن شبكة ، من المعارف ، على المستوى الوطني ، إن لم يكن على المســـــتوى العربي ...لا تبخل عليه شبكته ، بأية معلومة يطلبها ، و هو بدوره ، يقدم خدمات ، لكثيرين ممن يحتاجون للخدمات المعلوماتية هذه .....النفقات . الحفلات أنوعها . أسعار الزهور . أسعار الهدايا ، بجميع خصوصياتها ، من الصينية النحاسية الصغيرة ، إلى الزرابي . إلى برانس الوبر . إلى اللوحات المرسوم عليها بالرمل الملون ، جمال ، عليها ركاب يشبهون الطوارق ..... كل ما يتعلق بالولاية بجميع مكاتبها . كل ما يتعلق بالدرك الوطني و بالمخالفات التي سجلوها في اليومين الأخيرين ، الصغيرة التي يمكن أن يتدخل في شأنها ، كسحب رخص السياقة و أوراق الســـيارة ، و الكبيرة ...السرقات و القتل و الحوادث المميتة و غيرها مما يجب أن يتفاداها ،ولو أنه من حين لحين ، يغير مجرى محاكمة ما ، فالقضاء و رجال العدالة بصفة عامة لينو العرائك ، و يؤمنون بمبدأ في الحاجة تكمن الحرية . و الكيس الأسود العزيز ، مفتاح كل باب مستعصي . كل ما يتعلق بالأمن و ر جال الشرطة ، و الحماية المدينة و الكشافة الإسلامية . كل ما يتعلق بالقطاع العسكري ، ولواحقه . صرف العملات الصعبة في البنوك ، وفي السوق السوداء لكل مدينة و منطقة ، و في كل المواسم يجمع المعلومات ، و يصنفها حسب الأهمية ، و حسب الطالبين..	73/72
-مشروبك هذا .....الفودكا . فودكا و عليها الكلام ...تستل روح ابن آدم بكل أخوة ...	140

110	–...رفع الشيخ بصره ، وركز على بحراوية . تناول يدها و جذبها نحوه . اجلسي. استطاع أن يجعل فخذه يلامس فخذها ، بينما بقيت العجوز ، واقفة تنتظر مصيرها .... بعد مدة ليست بالقصيرة ، أذن للعجوز ، أن تدخل فتسلم له الزيارة... ثم نظر إلى بحراوية ، و قال : تبيت هنا . أسيادي يريدونها ....عندما ، حاولت العجوز أن تستفسر الأمر ، جرتها المرأة من يدها ، و أخرجتها . إذا لم تلب ، رغبة الأسياد لحقتها مصيبة ...لا أحد يبقى هنا في الليل ، سوى الضيفة و الأسياد ، و سيدي فلوس . الشيخ نفسه ....
130	–قال زينونات ، لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين ، **البيروقراطية** ، اكتويت بها أكثر من مرة ، ثم إن البرقية ، كشأن كل البرقيات جافة لا تتضمن أي تفصيل ...
65	ومن **صور الانحلال الخلقي** نجد محاولات الإغراء المتمثلة في ارتداء ملابس غير أخلاقية حيث يقول : – قبل أن ينهي جملته ، انفتح الباب عن غادة جميلة متسرولة بجين و تغطي جزءا من نصفها الأعلى بجاكيته حمراء ، و بقيت سرتها المزدانة بوشم يمثل فراشة طائرة ، بين أسفل و أعلى الصرة .....
58	يواصل السارد حديثه عن **بعض المظاهر غير المقبولة في المجتمع** و التي أصبحت أمرا عاديا عند البعض كشرب الخمر حيث يقول : – أما إذا استغرق أحدهم ، في الحديث عن آخر سكره له بقنينات مشروب، لم يذق مثله ، أحضرها له، المقاول الفلاني ، فما عليك ، إلا أن تتلمظ ، ممررا لسانك على شفتيك ، مبتسما .

اهتمت رواية "قصيد في التذلل" بتجليات الواقع الاجتماعي الذي اتخذت منه مواقف ضمنية جسدت عداء واضح المعالم لمظاهر الاستغلال و السلوكيات اللامقبولة أخلاقيا و السائدة في المجتمع ، و هذه الأبعاد لا تفقد الرواية عمقها بحيث تجعلها تقتصر على العرض المسطح لقضية اجتماعية ، إذا أنها تظل تحتفظ بقيمتها الإنسانية ، بوصفها استكشافاً عميقاً لمساحات الخـــــير و الشر داخل نفس الإنسان .

2- البعد السياسي :

يسيطر العنصر السياسي على الفضاء الأوسع من بنية الحكاية في النص الروائي الذي يتخذ من الواقع السياسي المصدر لتشكيلها ، و ذلك بكون الرواية تصب جل اهتماماتها لاستيعاب تجليات الواقع السياسي ، و تمثيل هذا العنصر يتجلى في النص الروائي « وفق معان ذات حمولة دلالية ، فالروائي في المجتمعات ذات النظم الاستبدادية يدخل في مغامرة ذات حمولة دلالية ، لأن العواقب مع السلطة السياسية الحاكمة التي يعارضها في الرأي أو يختلف معها في المعتقد ، و إذا ما حاول أن يكتب من معتقد المعارضة أو سبح ضد تيار الفكر السائد فقد تجر عليه كتاباته مخاطر لا تعد و لا تحصى » [1] ، و هو ما يدفع به إلى الإيحاء في تجسيد مواقفه ، ووجهات نظره من أجل إقناع المتلقي .

حيث وقف وطار في روايته – قصيد في التذلل- عند مسار اليسار في الجزائر و ثنائية الثقافي و السياسي ، و كيف يسعى الثاني إلى تدجين الأول – إنَّها رواية تعالج علاقة المثقف الجزائري بالسلطة- بحيث لامس (وطار) عن قرب بعض المثقفين اللاهثين وراء السلطة إلى درجة التذلل أمامها مقابل الحصول على مناصب ،وقد يقرأ محتوى الرواية من العنوان الذي جاء موحيا إلى درجة كبيرة على التذلل أمام السلطة.

1- عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري 1925- 1967، ترجمة :محمد صقر ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط ، 1982 ، ص 111/110 .

و يمكننا رصد بعض المقاطع عن هذا البعد من خلال كلام وطار في روّايته :

المقاطع	الصفحة
-...وهل انتبهت لهذا ، اليوم فقط ؟ أنا قلت للشعر و الشعراء باي باي ، منذ بدأت أسعى لهذا المنصب الخداع . أنت حديث عهد ، في المهمة ،"مؤلفة قلوبهم" و ستـــــفهم . الزمن طويل يا أخي ...يصير قول الشعر كجمع المال ، الشطارة و الحيلة و الاستعانة . ....أفضل ما تفعله هو الالتزام بما قال الأولون : اللي ترهنو بيعو و اللي تخدمو طيعو ..أنا رهنت ، ولم ألبث أن بعت . تقصد الشعر . نعم ....."	15
-لعل الناس أدركوا بالغريزة ، أن مسألة الانقلاب العسكري ، لا تتعدى كونها صراعا على السلطة ، داخل أسرة جبهة التحرير الوطني ، التي ما فتئت تعاني الاضطرابات الداخلية ، مسلحة و غير مسلحة ، منذ ميلادها القسري ، و التي لا يعنيهم شأنها في أول و آخر الأمر كثيرا ؟ ...."	39
-و إلا كيف يكون التذلل.... السيد الكبير ، هو أيضا مثلك ، مفرغ من الداخل ، و أهل لاستقبال ، كل رزمة طباع . مستعد لأن يكون أنت بالذات و الصفات المطلوبة ، حالما يجد نفسه ، قبالة ، مسئول أعلى منه . ولنقل السيد الوزير ، في حال اقتصارنا على السلك المدني . قد يكون هرا متمسحا ./قد يكون كلبا ،مروضا ./قد يكون بقرة أو نعجة جاهزة لتحلب أو لتذبح . /قد يكون ، دابة أو بغلة أو فرسا ذلولا معدة للامتطاء قد يكون مديرا ، عقد صفقة مشبوهة ما ./قد يكون مذنبا أمام قاضي التحقيق . السلطة لا تعطيك ، مسؤولية . السلطة تمنحك أنت للمسؤولية . تكمل بك ، كقطعة غيار في آلة كبرى ، ما تفتأ تدور ، يمكن أن تلفظك في أي وقت ، وتســتبدلك ، و عليك أن تتشبث باستمرار ، بقدرتك على التلاؤم ، و التناغم ، مع كافة القطع	52/51

– احذر من الوقوع في فخ من فخاخهم الكثيرة..... ، تمرسوا في وظائفهم سنوات طويلة ، واكتسبوا خبرة كبيرة في معالجة النفوس و الضمائر ، و تشكلت لديهم غرائز جديدة ، أو أكثر من ذلك ، كثيرا ما يغامرون ، فيعرّضون أنفسهم ووظائفهم و قوت أولادهم للمخاطر . لا تستهن بهم أبدا . إنك وسط قطيع من الذئاب لا يعرف جدها من هزلها . و لا حدودا لشرها ...	59/58
–بعد إذنك سيدي الكبير. هذا زينونات ، يتسبب لنا كل مرة في مشاكل مع كل مسئول جديد ، يعين على رأس مديرية الثقافة . ولكن هذا شيوعي كلب . بعد إذنك سيدي الكبير ، لم يبق في هذا العالم أي شيوعي . لقد انهارت دولتهم و إلى الأبد . فلم الخوف ، و العودة إلى خوالي الأيام . أقول لك الصح ، ماز لت، أتقزز منهم ، كما أتقزز من أي فأر ، و إن كنت متأكدا من أنه في قفص . أيام ثورتنا التحريرية ، كانت الإعانة تأتينا من الصين الوطنية ، وليس من الصين الشيوعية. من أعطانا المورتي ، من وقف إلى جانبنا في الهيئات الأممية ...	91
– قال بعد أن حدثها ، عن اتصالات تجري معه ، من طرف قوى مؤثرة في السلطة، إن انهيار الاتحاد السوفيتي ، وانتصار الرأسمالية ، و إن كان مؤقتا ،على كل حال ، و عوامل أخرى ...يعني فيما يعني ، موت الضمائر . لا أفهم ...	25
– ينتصر الشيء .فعندما تظلم الدنيا ، سواء بالظلام أو بالضباب أو بالغبار الدسم ، أو بعمى البصر..... هي نهاية بداية و بداية نهاية . هذه هي الجدلية التاريخية . لا أفهم . الجزب مات .استولوا عليه . من ؟ من ليسوا في حاجة إليه . من لا يليق لهم . وهم يستلون روحه	26

فروّاية قصيد في التذلل جاءت معبرة و بصورة جليلة و مكتملة عن واقع المثقف إزاء السلطة أبرز فيها وطار عصارة توجهه اليساري(*) و نزعته الماركسية . هذا ناهيك على أنّ الكتابة الوطارية كتابة سياسية بالدرجة الأولى يعبر فيها صاحبها عن تلك الواقعة الاشتراكية و إشكاليات الصراع الحقيقي في المجتمع الجزائري .

(*)-اليساري : **اليسارية** أو **الجناح اليساري** عبارة عن مصطلح يمثل تيارا فكريا وسياسيا يسعى لتغيير المجتمع إلى حالة أكثر مساواة بين أفراده.

بمرور الوقت تشعب استعمال مصطلح اليسارية بحيث أصبح يغطي طيفا واسعا من الآراء لوصف التيارات المختلفة المتجمعة تحت مظلة اليسارية ، فاليسارية في الغرب تشير إلى الاشتراكية أو الديمقراطية الاشتراكية أو الليبرالية الاجتماعية في أوروبا والولايات المتحدة، من جهة أُخرى تدخل تحت المصطلح العام لليسارية حركة يطلق عليها اللاسلطوية والتي يمكن اعتبارها بأقصى اليسار أو اليسارية الراديكالية.

وبصورة عامة يختلف اليسار السياسي عن اليمين بتبنيه العدالة الاجتماعية والعلمانية وفي معظم دول الشرق الأوسط تأتي اليسارية مرادفة للعلمانية علما ان بعض الحركات اليسارية التاريخية كانت تتبنى المعتقدات الدينية ومن أبرزها حركة إنهاء التمييز العنصري في الولايات المتحدة على يد " مارتن لوثر كينغ " .

وهنالك استخداما آخر مختلف للمصطلح في الأنظمة الشيوعية حيث يطلق على الحركات التي لا تتبع المسار المركزي للحزب الشيوعي وتطالب بالديمقراطية في جميع مجالات الحياة .

3- البعد الثقافي :

إنّ التوجه نحو الباطن من أجل معرفته كما يجب ، و الحفر في طبقات المجتمع قصد سبر أغوار مشاكله ، و محاولة مسايرة العصر ؛ أمر بالغ الأهمية للذي يبحث عن الحل ، فكما يقـــــول كارل ماكس :« لقد اقتصرت مهمة الفلاسفة على تفسير العالم بطرق مختلفة في حين أن المهم هو تغييره ». [1]

وانطلاقا من هذا المسعى أصبح العالم باعتباره فضاء مفتوحاً يمكن الولوج إليه من غير جهة مهمة المثقف على غرار الفيلسوف لأنه يحمل وعياً تاماً و قناعة ثابتة بضرورة التغيير انطلاقاً من أيديولوجيته التي تتجلى أهميتها « في كونها أداة للتغيير الاجتماعي ورافعة له ... »[2] .

وليس هذا فقط بل إنّ هناك ارتباط وثيق بين هذا المسعى و طبيعة الأيديولوجيا في حد ذاتها يظهر من خلال أنها « رفض للشكل الحالي وللواقع و ثورة ضده من أجل تغييره و تركيبه من جديد ، لأنها إنما تركز على الحاضر لتدفع به نحو المستقبل ، و لتدخل في صراع مع عناصر الواقع الحالي لتفككها أولاً ، ثم لتعيد بناءها و تركيبها من جديد . » [3] . أضف إلى ذلك أنّ فعل التغيير في صميم ذاته انطلاقاً من توجه أيديولوجي معين ما هو إلا «تأويل لما هو واقع قائم »[4].

و تبعاً لذلك ففعل التفكيك هذا الذي ينجم عنه هذا التأويل لا يعكس إلا ذاتاً مثقفة باعتبار

1-نقلا عن : عمر مهيبل: من النسق إلى الذات " قراءات في الفكر الغربي المعاصر " ، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2001 ، ص 217 .

2-إبراهيم محمود عبد الباقي : الخطاب العربي المعاصر "عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية " ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ط1 ، 2008 ، ص 115 .

3-المرجع نفسه ص 116 .

4-محي الدين أبو شقرا : مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب ، المركز الثقافي ،الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 2005 ، ص77.

الثقافة هي تلك الخلفية المعرفية التي تساعد الإنسان «من أجل تطوير ذاته في فعل خلاق يتضمن الاقتدار على تخطى حتميات الطبيعة من خلال تمثل أفضل الأفكار التي عرفها العالم » [1].

إن صلاح أي مجتمع مرهون بصلاح أفراده فما بالك لو كان هذا الفرد « هو الذي يهتم بتوجيه الرأي العام ، و ينخرط في السجال العمومي ، دفاعاً عن قول الحقيقة أو حرية المدينـــــــة أو مصلحة الأمة أو مستقبل البشرية ، لأصبح مشروعا لميلاد مثقف حاملا للواء صناعة المـــعرفة و كاسباً لرهان ، خلق واقع فكري جديد ، بإنتاج أفكار جديدة ، أو بتغيير نماذج التفكير ..»[2]

ولكن إذا ما تأملنا قليلا واقع المثقف[*] العربي وواقع الثقافة العربية إن صحّ التعبير لو جدنا تلك القطيعة بين مراد التغيير بوصفه الهدف الأساسي و مسايرة الراهن بوصفه وسيلة لبلوغ الغاية المنشودة ، ذلك أنّ الخاصية التي يطلقها "إدوارد سعيد " على طبيعة المثقف عموما أنه « شخص يراهن بكل وجوده على حس نقدي ، حس عدم الاستعداد لقبول الصيغ السهلة ، أو الأفكار المبتذلة الجاهزة ...»[3].

و كأنه يريد لهذا المثقف أن يكسر المثال ، متفقا مع المفكر الرائد "جورج طرابيشي " الذي

1-إبراهيم محمود عبد الباقي : الخطاب العربي المعاصر ، ص120 .

2-ينظر :المرجع نفسه ،ص 167/166 .

* - نقصد هنا المثقف و ليس المفكر فهناك فرق بينهما يتمثل في **أن المثقف** يمارس نقده على جبهة "**الممنوع** "كما يقول على حرب ؛ أي ما يمنع بسبب الضغوط الاجتماعية أو بسبب السلطات المختلفة ، أما **المفكر** فيفكر بخلاف المثـــــقف أو لنقل بعكسه حيث يركز نقده على جبهة "**الممتنع** "، ذلك أنه صانع الأفكار .

3- إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما ، ترجمة حسام الدين خضور، التكوين ، بيروت ، لبنان ، د ط، 2003، ص35.

يعتبر المثقف « هو الناطق باسم المثال ، و المثال يـــــستمد فعاليته و أخـــلاقيته معا من تعاليه على الواقع ومن كونه ضابطاً لهذا الواقع » [1] .

فوجود المثقف العربي نفسه بين المركزية و الهامشية في الآن نفـــسه ، فمركزيته تتـــجلى في أنه «مثقف مستقل أقصى حد ، ذو رؤية اجتماعية و قدرة مدهشة على نقل أفكاره ...»[2].

أما هامشيته فتظهر عندما يطرح هذه الأفكار «...وليس فقط على نحو معارض سلبيا ، بل أن يكون مستعدا لقول ذلك علانية و على نحو نشط . » [3] .

المثقف لا تظهر قدرته وتمكنه في أفكاره و إنما تظهر قدرته في استنزال وطرح هذه الأفكار.

ذلك أن « قول الحق للسلطة ليس مثالية مفرطة بالتفاؤل : إنه تأمل حذر بالبدائل المتاحة ، واختيار البديل الصحيح ، ثم تقديمه على نحو عقلاني حيثما يمكن أن ينجح و يحدث التغيير المناسب » [4] . ولكي ينجح هذا المثقف في تخطي هذه العراقيل التي تؤدي إلى تهميشه و وقوعه في ربق رهانات السلطة أن يتحرر من أيديولوجيته ، التي تدعم مصالحه الخاصة فكما يعرف "نصر حامد أبوزيد " الأيديولوجي بأنه : « وعي الجماعات المرتهن بمصالحها في تعارضها مع مصالح جماعات أخرى في المجتمع.» [5] و أيضا من دكتاتوريته الفكرية التي يمارسها تحت شعار الديمقراطية

1- جورج طرابيشي : هرطقات "عن الديمقراطية و العلمانية و الحداثة و الممانعة العربية " ، رابطة العقلانيين العرب و دار الساقي ، لبنان ،ط1 ، 2006 ، ص117 .

2- إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما، ص32 .

3- إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما ، ص35 .

4- إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما ، ص117 .

5- نقلا عن : إبراهيم محمود عبد الباقي : الخطاب العربي المعاصر "عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية "،ص120.

ذلك أنّ أزمة الثقافة العربية عموماً تظهر في أنها « ثقافة أيديولـــــوجيا أكثر مما هي ثقافة معرفة و ثقافة حضارة »[1] . فما يحتاج إليه المثقف العربي اليوم هو أن يفتح السّجال مع الآخر من أجل بلوغ المعرفة الحـــقة ، و أن يلجأ إلى مقولة الموضوعية و التجرد من الذاتية و أن يتبع المنهج الاستقرائي ، و بتالي يجعل من ثقافة التغيير الهدف الأول و الأسمى .

و لما كان الأدب مظهراً من مظاهر التنمية الثقافية ، و المساهم الأول في تشكيل الوعي الثقافي بوصفه ضرورة المجتمعات المتحضرة كما يقال ، فقد عمد إلى التقاط مادته مما هو ظرفي قصد العلو عليه ، و لما كانت الكتابة الأدبية أحسن وسيلة و خير إبداع لعكس الراهن بحثاً عن الهوية عن طريق الكلمة بوصفها « جوهرة الحياة بكل أشكالها و ألوانها و طعومها ، منها تنطلق شرارة الثورة و التغيير ، إذا كانت واعية منبثقة عن معطيات الواقع الحضارية ، فتـــــصنع العقول ، و تصوغ المشاعر ، و تحرك الناس و تنبههم و توضح لهم معالم الطريق ....و الكلمة إذا كانت صادقة التعبير و التوجيه ؛ مفتاح كل نقلة معرفية فاعلة ، لها أثر فعال في توجيه المجتمع نحو التقدم و التحرر ...» [2] . أضف إلى ذلك أنّ الكلمة لا تتجه مباشرة إلى هدفها بدون وعي يقودها ألا و هو الكاتب الذي ينبغي كما يقول المفكر علي حرب: «أن ترمز الكتابة عنده إلى العبارة ، و أن تعكس هذه الأخيرة الرؤية التي ينبغي أن تتطابق بدورها مع كينونة الشيء » [3] ؛ أي مع كينونة هذا المجتمع الذي ولدت الكتابة من أجله ، ودخلت أسوار قضياه بما تمارسه من

1-نصر حامد أبو زيد : النص و السلطة و الحقيقة " إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط5 ، 2006 ، ص 99 .

2-نصر حامد أبو زيد : النص و السلطة و الحقيقة ، ص 195 .

3-علي حرب: الممنوع والممتنع " نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4، 2005،ص12.

دور تنويري فعال يهجم على تلك المناطق المهمشة و المعتمة من الحياة و الوجود الإنساني إذ «تشكل فاعلية لا تكتفي بأن تعكس العالم أو تضاعفه ، بل تحاول خلق عالم بديل تحل فيه الكلمات محل الأشياء، ولذة النص محل لذات الجسد » [1] .

و بالتالي أصبح واقع الذات الإنسانية إزاء الآخر وراهن المجتمع في صراعاته مع المثال هو القضية الأساسية التي توجهت إليها الكتابة الأدبية ، خاصة الروّائية ذلك أنها « تبدأ بالعنصر الذي يوافق خصوصيتها و الذي يتمثل أولا و قبل كل شيء بالذات الإنسانية الحرة التي تخلف وراءها ، شيئا فشيئا زمن الكليات المغلقة لتدخل في زمن الخصوصيات المفتوحة » [2] ، و بتالي يمكن القول بأن الروّاية : « مسلك من مسالك التثقيف و نشر المعرفة و العلم و تشكيل الوعي لدى القارئ المفترض .» [3] .

وتبعا لذلك برزت أهمية الروّاية كجنس أدبي محارب للواقع ، و مناقض للراهن فلو نتأمل قليلا واقع الكتابة الروائية الجزائرية الهادفة على التثقيف و الحاملة للواء المعرفة نجد جملة من الكتاب الذين يمثلون دور المثقف العربي الجزائري الذي يستخدم أقوى السبل لنيل مراد التغيير ، وفي طليعتهم الراحل " الطاهر وطار" ، فهو ذلك الطائر الحر و الكاتب المثير للجدل ؛ أباً للروّاية الجزائرية ، فقد كان قلمه حاضراً في عمق المشهد الثقافي العربي الجزائري ، ما جعله ظاهرة منفردة في الساحة الثقافية الجزائرية من خلال إبداعاته. هذا من جهة ، أما من جهة أخرى فإن اللافـــت

1- علي حرب: الممنوع و الممتنع ، ص12 .

2-فيصل درّاج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999،ص144 .

3-هدير البقالي : حوار مع الدكتور جميل حمداوي حول الرواية العربية :

http://www.Diwanalarab.com(1ص2008فيفري 18)

للنظر أنه يوظف في منجزاته الروّائية شخصيات لها صدى سواء في المجال الثقافي أو السياسي، و في الوقت نفسه تعكس توجهه الأيديولوجي ، فروايته " اللاز" صورة حية عن ثقافة الماركسية ، أما في روايته "الزلزال" فيعبر لنا وطار عن ثقافته التراثية ، و في روايتيه ما قبل الأخيرة " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " و "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " نلتمس توجهه الصوفي على غرار آخر أعماله " قصيد في التذلل" التي جاءت معبرة و بصورة جلية و مكتملة عن واقع المثقف إزاء السلطة ؛لأن وطار تحدث عن المثقفين اللاهثين وراء السلطة إلى درجة التذلل أمامها مقابل الحصول على مناصب بما تحمله من امتيازات شغلتهم عن الابداع و اختار "وطار" من فئة المثقفين الشعراء الذين أصبحوا مديرين للثقافة و هي المناصب التي ألهتهم عن الإبداع الشعري و حصرت تفكيرهم حتي غدا ما يهمهم هو الركض وراء المراتب ، و بالتالي أصبح المثقف مرتبط بالسلطة إلى درجة بيع ضميره و تخلي عن مسؤوليته .

و يمكننا رصد هذا البعد من خلال بعض المقاطع التالية من الروّاية:

المقاطع	الصفحة
– الثقافة من الشعب و إلى الشعب... بلغني أنك تقول الشعر ؟ رائع و جميل، هذا يساعدك في مهمتك ....لحسن حظك ، أنك عينت في مجال الثقافة ، فبلدنا و الحمد لله ، غني بالفلكلور ، وهذه الولاية بالذات ، تشكل تقريبا كل ما في بلدنا من رقص و غناء و أنغام و فروسية كذلك . أريد ، أن تكون أيام هذه الولاية كلها أعراسا في أعراس .	32/31
– أنت إذن مدير الثقافة الجديد .؟ تصور أن سلفك ، عندما طلبت منه رزنامة نشاطه ، قدم لي برنامجا كله محاضرات ، و قـــــــراءات ، وكلام فارغ . بلدنا عظيم بفولكلوره و فنونه الشعبية . و إلا كيف تكون الثقافة هي الثورة	32
– هذه هي الثقافة السائدة ، ثقافة سلك رأسك ، و ثقافة ، لا صوت يعلو على صوت الحاجة ، ما أدى بالمجتمع الجزائري ، إلى أن يعيد نفسه إلى الوراء سبعين سنة ، ويفقد كل قيمة أخلاقية .بما في ذلك السير في الطرقات و الشوارع . بلدنا ساحة عامة كبرى ، تجرى فيها كل الأمور ، من بيع و شراء ، من سرقة و خطف ، من اقتتال بالعصي و بالأسلحة البيضاء ، من فحش و فجور....	99

– كلفوه بالثقافة ، السيد الكبير ، يريد الفلكلور ، وليس سوى الفلكلور باعتباره ثقافة الثورة ،كما يقول ؟	99
....و زينونات ، ليس في يده ما يمنحه ، سوى تطمـــــيع الطماعين ، و إغراء الضعفاء ، و تخويف ،الآثمين. و هو لا يريد الشيء الكثير ، يريد فقط ، أن يكون واحد من الرسميين ، حتى يعطي شرعية لنفسه ، كما كل المسؤولين....	100
– زينونات ، هو المثقف الوحيد في هذه الولاية ، ذلك أنه يفهم ما يمارس الآخرين من ثقافة .ويحرك الأمور، تبعا لحاجة الناس . ثقافة الفساد العام .... البلد كله ، زينونات ، يا حضرة مدير الاستعلامات العامة .	100

و ما عبر عنه "الطاهر وطار" في نهاية روايته كذلك ،تمثل في الإشارة إلى التحولات الناهضة في المجتمع الجزائري و المتعلقة بالسلوك و التصرفات الجماهرية و علاقتها بمورثاتها الثقافية و الفنية و التاريخية نذكر ما يلي :

المقاطع	الصفحة
-الحديث عن الثقافة ، في هذه الولاية ، و أكيد في كامل الوطن ، يقول التقرير ، كالحديث عن أهوال القيامة . إذا لا شيء بين يدي المرء ، يؤكد له صحة المعلومات التي جمعها ، ولا استمراريتها ، فالمعلومة التي تبدو في الصباح أمرا مجسدا ، له أثره ، و له انعكاساته ، تتحلل في المساء و تتفسخ ، لتتحول إلى مجرد وهم .	113
-فلا أمثلة ، و لا تشبيهات ولا مصادر أو مراجع ، إلا من الفرنسية ، حتى الوحدة النقدية للبلاد ، لا تذكر إلا نادرا ، فكل قيمة مالية ، إنما هي بالفرنك ، حتى إذا ما ذكرت أمام أحدهم الدولار ، فسيصرفه أولا و قبل كل شيء بالفرنك ، ثم يحدد موقفه.	113
-إذا ما توجب ، استعمال شاهد ، فأفضل الكلام ما جاء في إحدى خطب الجنرال ديغول . (على فكرة ، لا أحد هنا قرأ مذكرات الجنرال . وحتى خطب ديغول ، ليس معروفا منها سوى بعض الجمل الشهيرة).	113
-هناك إجماع عند مجموعة كبيرة من هؤلاء ، بأن سبب فشل الجزائر الحديثة ، هو الاستقلال . و ما ترتب عنه ، من تعليم و قضاء ، وإصلاح زراعي . وهناك إجماع عام على أنه لا مخرج للجزائر ، من هذه الورطة ، حتى و إن عادت فرنسا . لقد وقع المحذور ، وركب الداب – الحمار- على مولاه . سنظل هكذا : لا حالة صومالية ، ولا حالة إيرانية	114

115	-أما من يستعمل العربية ، فهو على أنواع عديدة ....يمكن البدء بالجيل الذي تجاوز أفراده الخمسين ، و معظمهم سيق إلى التعليم ، يجتر نفس الدرس ، و تقف الحداثة عنده ، عند ابن المقفع ، و الحريري ، و أحيانا المازني ، و في أحسن الأحيان ، الشيخ البشير الإبراهيمي ، بعضهم ، ممن خصل على وثيقة جامعية ، حوصر في العدالة . يتصارع مع الناس ، و يحكم عليهم ، مرة بالباطل ، و مرة بالحق ، و في جميع الحالات لا يسلم من تهم الرشوة . و إذا ما كان محاميا ، فيكتفي بعريضة يقدمها ، بعد أن يتفق مع السيد القاضي ، على نوع الحكم ، مسبقا .....
116	-...يمكن أن تنتقل إلى الأولاد والأحفاد، فجاء هؤلاء، أشبه ما يكونون، بدواب غير مروضة أو مدربة، لا يدري المرء ما يمكن أن يصدر عن أحدهم من شر أو حتى من خير .يكرهون الأشغال اليدوية، يكرهون الكتاب ،لا يهمهم أن ينتعلوا حذاء أو يمشوا حفاة، لا صلة لهم باللباس وأنواعه، لا يهم الواحد منهم أن يخرج من بيته أفغـــــــانيا، أو تركيا، أو نصف عار.
117	-ما هي الثقافة التي يحتاج إليها هؤلاء الناس .أنظل نجتر الفولكلور، الذي يتشوه يوما بعد يوم؟ ها هنا، عند هؤلاء، نجد المشتلة الكبرى، لكل الدعوات العودوية، والتطرف، والعنف، والانتقام من الآخر الذي يحاول أن يقتحم ذواتهم أو يستقر فيها، إن كان اقتحمها بعد.
117	إن الأعراض المرضية لهذه الفصيلة، وهي كبيرة بحكم تداخل الآباء والأبناء كثيرة جدا، لكن يمكن ضبط بعضها، مثل التطاول في البنيان ..حتى من له ولد واحد أو اثنان، يبني ما يسكن عشرين فردا، على طريقة، الأسرة الإقطاعية التي يلعب فيها الجد، الدور المحوري ...ويتميز بنيانهم، بخلوه من الحدائق والجنائن، والخضرة بصفة عامة، ما يبرر المقولة الاستعمارية :العربي، عدو الشجرة .كما يتميز كذلك، بمحلات ضخمة معدة للتجارة.

-يقين أن المسألتين واحدة .فبشكل أو بآخر لا بد من امتلاء ما للفراغ .كما يقال... ليتك أضفت إلى نص ك الأدبي هذا أن نسبة كبيرة من أبناء وبنات المفرنسين والمعرين تكتسب الجنسيات الأجنبية ، خاصة الفرنسية ...حتى أولئك الذين يتهامسون، باتهام ضباط فرنسا وحزب فرنسا من كبار ضباط الثورة ثلث أبنائهم صاروا مواطنين فرنسيين يحيون النشيد والعلم الفرنسيين ويحتفلون بأعياد انتصارات وأمجاد فرنسا. لقد انتصرنا سياسيا بإقامة دولة، لكن انهزمنا حضاريا والخطر الداهم هو تقسيم التراب الوطني، بين الأبناء ومعهم المعمرون السابقون والخونة واليهود، وبين الآباء الراضخين كمـــــقدمة لإقامة إمارات هنالك وهنا... التعفن الجاري ليس بريئا	118/117

إذا ما جئنا لنسائل هذه المنجزة الإبداعية مساءلة تفكيكية لوجدناها أرضاً خصبة يقدم لنا فيها صاحبها روحه الثقافية الباحثة عن فجوة لتفجير صاروخ التغيير . لأنّ السلطة في نظره على مختلف أشكالها تسعى للسيطرة على مجتمعها لضمان استمراريتها و لتنفيذ برامجها ، فالمثقف هو المالك لذلك الفكر النقدي و هو المتحدي و الثائر يقع في الأخير في مصيدة الرهن و التهميش .

و من خلال ذلك كان " وطار" مصورا لأيديولوجيته كما كان ناقدا و مناضلا للوضع الراهن طالبا البديل فصور لنا معاناة المثقف و تهميشه و ليس هذا فقط بل و تحويله من فاعل في الوظيفة الاجتماعية و الثقافية إلى معزول عن المجتمع برمته ، و هذا ما يؤدي في نظره إلى خسارة كبيرة للوطن ، بسبب تجميد إبداعات هذا المثقف و أفكاره ، فوطار يوضح لنا و بصورة جلية كيف تمّ إسقاط الصفة القانونية للمثقف الجزائري و إبعاده عن المشاركة في استنهاض أمته و صناعة مستقبلها .

مما لا ريب فيه ، إنّ هذا التمظهر لقد اتّضح أكثر على مستوى المنظور الرؤيوي والإيديولوجي مقابل المستوى التقني و الجمالي الذي انصب هو كذلك في أطر مختلفة مثل : التلاعب بالزمن و تغريب المكان ، و توظيف مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية و غير الأدبية ، وكذلك اللجوء إلى تقنية التناص و المناص ،و اشتغاله المميز في اللغة الروّائية ،فنصّ "قصيد في التذلل "لا يمكن حصره في جانب محدد فقط إنّه يتميز بعجائبية التأثيث السردي و سحريته ، و هذا ما سنتطرق له في الباب الثاني و الثالث .

الباب الثاني: بنية الشـــــــــــكل الروائي

(الشخصية ، الزمن ، الفضاء)

الفـــصـــــل الأول :

بنية الشكل الروائي (بنية الشخصية).

الفـــصـــــل الثاني :

بنية الشكل الروائي (بنية الزمـــن).

الفـــصـــــل الثالث :

بنية الشكل الروائي (بنية الفضاء).

الفصل الأول : بنية الشكل الروائي (بنية الشخصية) .

I. بنية الشخصية الروائية .

1- الشخصية بين اللّغة و الاصطلاح .

- لغة .
- اصطلاحا.

2- الشخصية المصطلح و المفهوم .

- عند بروب .
- عند كلود بريمون .
- عند اتيان سوريو.
- عند غريماس.

3- طريقة تقديم الشخصية .

4- أبعاد الشخصية .

5- دراسة الشخصية الروائية :كيف ندرس الشخصية ؟

II. بنية الشخصيات في " قصيد في التذلل " .

1- البطاقة الدلالية للأسماء .

- مدير الثقافة .
- السيد الكبير .
- فجرية .
- زين الدين لزرق "زينو نات " .
- بحراوية .
- وردة "أم بحراوية " .
- مريم .

2- البنية العاملة .

- الموضوع الأول : (الـسلطة – الشـــــعر- المجـــــتمع)

(زميله المدير – مدير الثقافة – فجرية)

أ– ثنائية المرسل و المرسل إليه .

ب– ثنائية الذات و الموضوع .

ت– ثنائية المساند و المعارض .

– الموضوع الثاني :(السلطة – البقاء في المنصب – السيد الكبير)

(المجتمع المدني – مدير الثــقافة – زينو نات)

أ– ثنائية المرسل و المرسل إليه .

ب– ثنائية الذات و الموضوع .

ت– ثنائية المساند و المعارض .

إذا كانت الرواية هي صورة الحياة فإن عملية الإدراك المادي المحسوس للحياة لا يمكن ، بل يستحيل أن تتم بدون ثلاث عناصر أساسية متلازمة حينا ، و مستلزمة لبعضها حينا آخر و هي المكان و الزمن و الشخصية أو بالأحرى الفعل و الفاعل و مأواهما . و المقصود بالفاعل هو الشخصية حيث تعد الشخصية من أبرز وأهم عناصر البنية السردية، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، وهي عموده الفقري « فلا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات»[1] إذ لا نكاد نعثر على نص سردي يفتقر إلى شخصيات تدير أحداثه، أو تدور الأحداث حولها سواء في السرد القديم أو الحديـــــــث فهي« تقليد متوارث »[2] ، حيث كانت ولازلت محل اهتمام الدراسات الأدبية، ولكن ما هي الشخصية ؟ ما مفهومها في النقد الروائي التقليدي ؟ وما هي النظرة أو الوجهة الجديدة في دراستها / كيف ندرس الشخصية ؟

1-جويدة حماش :بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي مقاربة في السيميائيات، منشورات الأوراس، د.ط، د.ت، ص96 .

2-جميلة قيسمون:الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13 ، جوان 2000 ، ص19 .

I. بنية الشخـــــــــــــصية الروائية :

1- الشخصية بين اللّغة و الاصطلاح :

أ- لغة :

ورد في معجم لسان العرب مادة "شخص" و التي تعني : « **شخص**: الشَّخْصُ: جماعةُ **شَخْصِ** الإِنسان وَغَيْرِهِ، مُذَكَّرٌ، وَالْجَمْعُ أَشْخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص؛ وَقَوْلُ عُمَرَ بْنِ أَبي رَبِيعَةَ: فكانَ مِجَنِّي، دُونَ مَنْ كنتُ أَتّقي، ... ثَلاثَ شُخُوصٍ: كاعِبانِ ومُعْصِرُ فإِنه أَثبت الشَّخْصَ أَراد بِهِ المرأَة. والشَّخْصُ: سوادُ الإِنسان وَغَيْرُهُ تَرَاهُ مِنْ بَعِيدٍ، تَقُولُ ثَلَاثَةُ أَشْخُصٍ. وَكُلُّ شَيْءٍ رأَيت جُسْمانَه، فَقَدْ رأَيتَ شَخْصَه...؛ الشَّخْص: كلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفَاعٌ وَظُهُورٌ، والمرادُ بِهِ إِثباتُ الذَّاتِ فاسْتُعير لَهَا لفظُ الشَّخْصِ » [1]

ب- اصطلاحا :

أما الشخصية من الناحية الاصطلاحية هي : «كل مشارك في أحداث الرواية ســـــلبا أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءا من الوصف »[2].

فيما يذهب البعض إلى تعريفها بأنّها «الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة أو أنّها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور في تطور الحدث القصصي » [3].

وأيضا« الشخصية هي مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم» [4] .

نستنج أن كل التعريفات تجمع كلها بأن الشخصية كائن، وهناك تعريفات أخرى بداية من النظرة التقليدية إلى آراء معظم النقاد المحدثين؛ فمفهوم الشخصية في الرّواية يختلف باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها .

1- ابن منظور : لسان العرب ، الجزء 7، ص45 .

2-عبد المنعم زكريا القاضي :البنية السردية في الرواية، ص68 .

3- -جميلة قيسمون :الشخصية في القصة ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 13 ، جوان 2000، ص196 .

4- تزفيطان تودوروف :مفاهيم سردية، ترجمة :عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2005 ،ص74 .

2- الشخصية المصطلح و المفهوم :

كان الروائيون التقليديون يلحقون ملامح الشخصية بملامح الشخص ، و ذلك من أجل إيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي بصورة الحياة ، فالشخصية بالنسبة لهم صورة مصغرة للعالم الواقعي [1] .

إلا أنّ كلمة شخص وشخصية من أهم المصطلحات التي يجب الوقوف عندها ونظرا لكونهما يتسمان بالغموض والخلط أحيانا في استعمالهما فإنه يجب علينا أن نضع الفرق الدقيق بينهما، وذلك قصد إزالة الإبهام، وتوضيح الغموض أكثر فأكثر .

وتطلق كلمة شخص personne على الكائن والجنس البشري الذي ننتمي إليه [2] . أي : الكائن البشري ،وهو ما توضحه جويدة حماش بأن "شخص" هو: « إنسان حقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية ويعيش في واقع محدد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني »[3] .وعليه الشخص هو إنسان حقيقي يعيش في الواقع الحياتي.

إنّ الشخص هو كائن موجود حقيقة في الواقع المعاش الذي يشكل المحيط الذي نعيش فيه، بينما في « الحكاية والرواية والقصة القصيرة والمسرح الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة في إطار ما يسمى بالشخصية personnage »[4] .

كما يمكن تعريف الشخصية « بالشخص المتخيل الذي يقوم بدوره في تطور الحدث القصصي » [5] وهنا يظهر الفرق بين الكائن البشري الحي (بدمه ولحمه) و بين الشخصية تلك « الكائن الورقي» [6] .كما يقول رولان بارت والتي تعتبر من صنع وخيال الأديب.

1- ينظر :عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ،ص107 .
2- ينظر :جميلة قيسمون :الشخصية في القصة، ص196 .
3- جويدة حماش :بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم، ص79 .
4- جميلة قيسمون :الشخصية في القصة، ص196 .
5- جميلة قيسمون :الشخصية في القصة ، ص196 .
6- جميلة قيسمون :الشخصية في القصة ، ص 196 .

وهذا ما تطرق إليه أحمد مرشد من خلال تعريفه للشخصية الروائية « بحيث يعدها أحد المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنّها توحد للبعدين الإنساني والأدبي، فهو صورة تخيلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، مشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض، ليسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفا وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى، ظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية مسهمة بـــــذلك في تكوين المدلول الحكائي، واحتوائه، ومؤثرة تأثيرا فعالا في المتلقي دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة » [1].

استنادا لما تم تقديمه نستنتج أن الشخصية تنتج من عالم الأدب والفن أو الخيال فهي من تخيل الكاتب داخل النص الروائي ، وليست شخصية حقيقية تمثل الواقع المعاش.

إذاً و بلا مراء: فإن الشخصية الروائية ليس لها وجودا واقعيا، إنما هي عبارة عن مفهوم تخيلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، وهي على رأي بارت كائنات من ورق تتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، أما عن تودوروف فهي ليست أكثر من قضية لسانية، وهو الأمر الذي دفع

بالروائيين إلى الاعتناء بشخصياتهم الروائية، لأنه ليس بمقدوره م تصوير المجتمعات دون شخصيات فاعلة فيه وفي أحداثه وهو ما أكدته الرواية الواقعية الاشتراكية، فهناك صلة وثيقة بين الشخصيات والأحداث باعتبارهما المكونين للسرد وذلك أنه" ليس هناك شخصية خارج الحدث كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية"[2] .وبالتالي لا يمكن أن نتجاهل هذه الصلة التي تجمع بين الشخصيات و الأحداث ،و التي تعد من أهم المكونات للسرد .

1- أحمد مرشد : البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص 35 /36 .

2- حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1 ، 1990، ص218 .

والشخصية عند غريماسGreimasوتلاميذه نقطة تقاطع والتقاء مستويين سرد ي وخطابي « فالبني أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملة بعضها ببعض، وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات أو المؤهلات التي تحـــــملها هذه الشخصيات»[1] .

تشكل الشخصية أحد الدفاتر الأساسية في الخطاب الروائي خاصة وفي العمل الروائي عامة ونظرا لأهميتها وحساسيتها البنائية لجمالية كونها « الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث» [2] .
اختلف الكثير من ممتهني النقد حول العديد من الجوانب المتعلقة بها غير أن الذي يهمنا هو العلاقة التي تربط بين الشخصية كعمل فني ورقي وبينها كإنسان واقعي.

وللشخصية أهمية كبيرة في العمل الأدبي« و هي لا تنمو إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها عنها الآخرون » [3] كونها مبتدعة أبدعها الأديب، متزامنة مع الأثر الأدبي ناشئة عنه، فالمؤلف هو من أعطاها جل علاماتها وكيانها الدلالي لا يكتمل إلا في
الصفحة الأخيرة من الرواية، بمعنى أن بنائها لا ينتهي إلا بانتهاء الأثر الأدبي نفسه ،عندما تكون عملية تصوير هذه الشخصيات وتحديد خطوطها قد اكتملت.
يعرفها حميد لحمداني بأنها« الشخصية الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية »[4] ، والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوكات الشخصيات وبهذا« تكون الشخصية
الحكائية الواحدة متعددة الوجوه ، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم » [5] وهو اختلاف يعطي دلالات متعددة للنص الواحد.

1-ابراهيم صحراو ي :تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية " رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان "دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص145 .
2- المرجع نفسه، ص170 .
3-حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص50 .
4- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص51 .
5-عبد العالي بشير :دراسة تحليلية لرواية " غدا يوم جديد "لعبد الحميد بن هدوقة، قراءات و دراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الملتقى الثاني، 1993 ، ص170 .

إن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، فهي تتمتع باستقلال عوامل داخل النص الحكائي، ذلك أن بعض الضمائر التي تحيل عليها هي في الحقيقة تحيل كما يؤكد" بنفنيست" على ما هو ضد الشخصية بمعنى أنها تشير على ما هو ليس بشخصية محدد ة ومثال ذلك ضمير الغائب الذي هو في نظر" بنفنيست "ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن الشخصية[1]

في حين يذهب" رولان بارت " Roland Barthes إلى القول بأن الشخصية « نتاج عمل أدبي تأليفي»[2] بمعنى أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تسند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي.

ومن المعروف أن الشخصية الروائية تلعب دورا هاما رئيسيا في العمل الفني كونها « تجسد فكرة الروائي وتؤثر في سير الأحداث و تو ضحها، فمن خلال تحركاتها والعلاقات القائمة بينها يستطيع الكاتب أن يبني عمله الفني و يطوره ليصل إلى فكرة معينة يسعى إلى إيضاحها» [3]، فهي وجه من وجوه الشخصية في المجتمع وجزء لا يتجزأ منه تنتمي إليه بكل مواصفاتها ودقائقها مهما بلغت درجة الخيال عند الفنان لأن ما هو مختزن في هذا الخيال صورة مستمدة من واقع الحياة كما أنها وجه للشخصية في الواقع أو معادل لها مع اختلاف من الناحية الفنية التي توضح معا لم الشخصية للقارئ.

لقد وقع النقد الحديث في مغالطة حين طابق بين المؤلف و الشخصية المتخيلة التي اعتبـــــــرها لسان حال ا لمؤلف، أو الشخصية البديلة عنه و قد تجلى هذا أكثر ما يكو ن في روايات الاعترافات والسير الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم ،و هذا الخلط بين المؤلف والراوي أعاق فهم الشخصية الروائية التي ليست هي المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال أبدعه المؤلف لغاية فنية.

1- ينظر :حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص50 .

2- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص53 .

3- مرزق هداية :الشخصية الروائية عند الطاهر وطار، رسالة ماجستير جامعة الجزائر، 1987/1986 ، ص02 .

كما أن النقد الحديث يركز على هوية الشخصية أو مكوناتها الوصفية التأهيلية بدل هويتـها الوظيفية الحركية ،أي الصفات و المؤهلات وهي عبارة عن كم هائل من العلامات المتفرقة عبر النص لتشكل ما يمكن تسميته بـ:"السمة المعنوية أو" البناء الدلالي" للشخصية. كما أنها تتحدد تبعا للاختيارات الجمالية للمؤلف و هي اختيارات تخضع لعدد من العوامل منها ما يرجع لذاته المؤلف نفسه، و أخرى موضوعية تعزى إلى النوع والعصر والثقافة التي ينتمي إليها ،أما مصدر هذه العلامات فهو الأثر نفسه حيث يساوي بارت بين « الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي و بين الشخصية التي كان يعتقد في النقد التقليدي أنها كل شيء» [1] .

نظرا لأهمية الشخصية وبوصفها الأكثر تعقيدا في المكونات السردية، حاول الكثير مـــن الباحثين المحدثين دراستها وتحليلها كل حسب طريقته، وسنقوم بالتطرق لبعض الباحثين والدارسين الذين تناولوا الشخصية وآرائهم حولها.

أ- الشخصية عند فلاديمير بروب Vladimir Propp:

يعد" بروب "أحد أهم رواد الشكلانية الروسية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراســات البنيوية الدلالية ، قدّم هذا الباحث نظرته عن الشخصية في كتابه" مورفولوجيا الحـــكاية" فهو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي ، أي على دلائلها الخاصة ، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللَّذَيْن قام بهما من سبقوه في البحث، حيث اهتم "بروب" بالشكل على حساب المضمون، فهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد فدراسته تركز على تحليل الشخصيات من خلال وظائفها ؛ ويلاحظ بروب أن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، فالثابت هو (الأفعال) والمتغير هو (الأسماء)، وأوصاف الشخصيات ولتبيين ذلك قدم لنا هذه الأمثلة : [2]

-يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.

1- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص119 .

2- ينظر : حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص 24/23 .

-يعطي الجد فرسا (سوتشينكو)، يحمل الفرس هذا إلى مملكة أخرى.

-يعطي ساحر قاربا (لإيفان)، القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.

-تعطي الملكة خاتما (لإيفان)، يخرج من الخاتم رجالا أشداء يحملون ايفان إلى مملكة أخرى.

فالثابت في هذه الأمثلة هو الوظائف التي يقوم بها الأبطال، ولهذا نخلص من هذا كله أن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو« التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير» [1] .

وهذا مما يدل على أن" بروب" اهتم بالفعل الذي تقوم به الشخصيات وأهمل هويتها وصفاتها.

والحقيقة أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت "بروب" من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته بـ: " الميثال الوظائفي "وهو البنية الشكلية الواحدة الذي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة [2] .

فهو يعد الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد ويعرفها قائلا « نقصد بالوظيفة الحركة أو الدور المحدد لشخصية معينة وذلك من حيث دلالتها في تطور الأحداث والعقدة »[3] .

وتوصل" بروب" في حصر هذه الوظائف إلى 31 وظيفة ووضع لكل وظيفة مصطلح خاص بها، وبعد حديثه عن الوظائف قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات تنحصر في سبع شخصيات وهي :[4]

1- المعتدي أو الشرير (agresseur ou méchant) ./2- الواهب (donateur) .

3- المساعد (auxiliaire) ./ 4-الأميرة (princesse) ./ 5-الباعث (mandateur).

6-البطل(héros). / 7- البطل الزائف (faux héros).

1- نقلا عن : حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص24 .

-V. Propp :Morphologie du conte .traduction :Marguerite Derrida ,Tzvetan Todorov et Claude Kalan .Seuil. 1970 ,p 29 .

2- ينظر :سمير المرزوقي وجميل شاكر :مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص24 .

3- جميلة قيسمون : الشخصية في القصة ، ص202 .

4- حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص 25 .

إن كل شخصية من هذه الشخصيات تستطيع القيام بعدد من الوظائف والملاحظ هنا أن بروب ركز على الدور الذي تقوم به الشخصية وليس على أوصافها ونوعيتها، ونقول في الأخير أن بروب قد توصل إلى إعطاء«مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة عل سبع شخصيات أساسية وهي التي اعتبرها"غريماس" بمثابة العوامل » [1]

فبالرغم من بساطة هذا المنهج لا يمكن أبدا للدراسات الأخرى أن تهمل دراسة فلاديمير بروب.

ب– الشخصية عند كلود بريمون Claud Bremond :

تعود الانطلاقة الحقيقية لأعمال "كلود بريمون " إلى قراءته لكتاب "مورفولوجيا الحكاية " لفلاديمير بروب و قد بين ذلك في كتابه "منطق الحكي " والمنطق هو«حصيلة تحريك الشخصيات في النص الأدبي » [2] .

ومن خلال هذه الدراسة توصل إلى حصر مجموعة من النتائج والتي نذكرها فيما يلي : [3]

1–المنهج الذي اتبعه بروب يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي فمهما تعددت الأشكال المظهرية للقصة فهي تحتوي على القوانين نفسها.

2–استخلاص بروب نقطتين أساسيتين من نموذجه الوظيفي وهما:

أ – متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائما متماثلة.

ب – كل الحكايات الخرافية إذا نظر إليها من حيث بنياتها فإنها تنتمي إلى نمط واحد.

1– حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 33 .

2– جميلة قيسمون : الشخصية في القصة ، ص202 .

3– حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص39/38 .

لاحظ بريمون أن متتالية الوظائف" لبروب" كانت محكومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني، فهو إذن لم يترك أي مجال لاحتمالات أخرى فوظيفة الصراع مثلا تلحق بها بالضرورة وظيفة النصر، أما إذا حدث وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة، فإن" بروب" لا يسجل الوظيفة الأولى، وإنما يغيرها بوظيفة أخرى وهي الإساءة.[1]

يحاول "بريمون" الخروج من التصور البسيط لبروب فهو يقترح بديلا جديدا للنظر في بنية الحكي « عوض أن نصور بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، فإننا سنتخيل هذه البنية كتجمع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب، وتنعقد وتتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط صغيرة » [2] .

وفي ظل هذا يقترح بريمون القواعد العامة لتسلسل الأحداث في كل عمل سردي، فالنسبة لبريمون كل مقطع سردي يقدم على ثلاث وظائف [3] وكل وظيفة لها إمكانية.

1-الوظيفة الأولى:

تفتح إمكانية تطور الحدث يتعلق بتصرف الشخصية يمكن أن يكون تتابعا لهذه الوظيفة فتحصل:

2-الوظيفة الثانية:

-إما أن تمر الشخصية إلى الفعل.

-أو أنها لا تمر إلى الفعل.

فإذا كان هناك مرور إلى الفعل تكون:

3-الوظيفة الثالثة:

-إما أن فعل الشخصية يكلل بالنجاح.

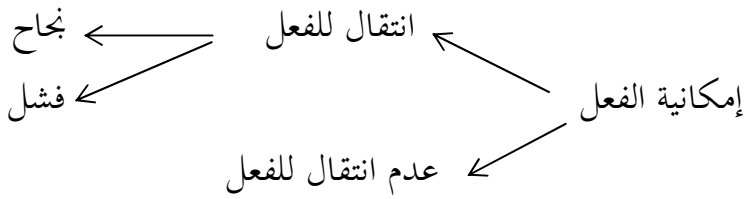
-أو تكون الهزيمة.

1- ينظر : حميد لحمداني :بنية النص السردي ،ص 39 .

2-حميد لحمداني :بنية النص السردي ، 39/ 40 .

3-جميلة قيسمون : الشخصية في القصة ، ص 202 .

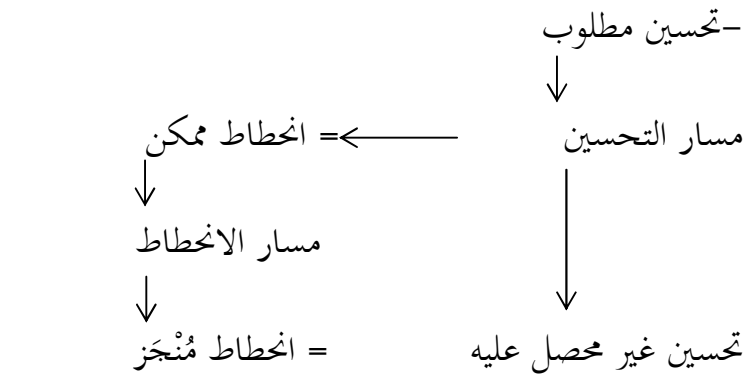
ويمكن توضيح ذلك كما يلي:



بالرغم من احتفاظ بريمون لمفهوم الوظيفة عند بروب باعتبارها «عمل الفاعل معرف في مـــعناه في سير الحكاية » [1] .

إلا أن هناك اختلاف فبروب«يؤكد أن كل وظيفة تؤدي حتما إلى الوظيفة الأخرى والنهاية مكللة دائما بالنجاح، بينما" بريمون "يترك الاختيار بين إمكانية المرور من مرحلة إلى أخرى وبين عدم المرور وذلك تبعا للظروف المحيطة، ثم عدم استبعاد الأحداث التي تكون نتيجتها الفشل »[2] . وفي ظل الاعتبارات السالفة ، يرى بريمون أن أحداث الحكي يمكنها أن ترتب وفق نمطين وهـــما «نمط التحسين (amélioration) ونمط الانحطاط (dégradation) » [3] .

وبما أن تطور الحكي عند بريمون لا يمضي دائما في شكل أحادي الخط فقد يحدث التشابك والتداخل بين مسارين متعارضين، ويتضح ذلك من خلال المخطط الآتي : [4]

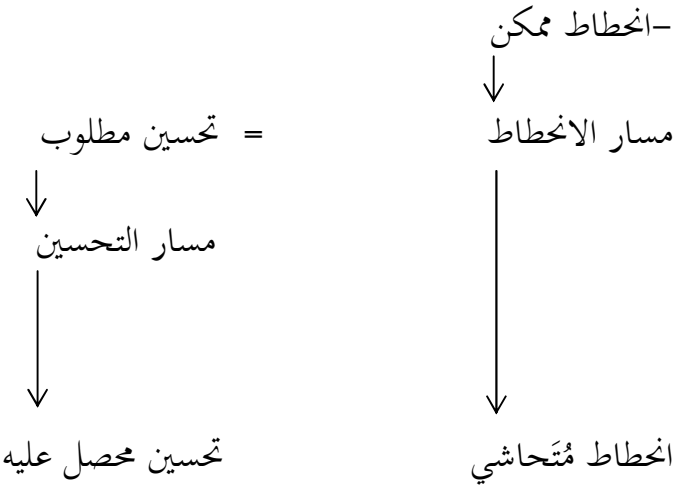


1-سمير المرزوقي وجميل شاكر :مدخل إلى نظرية القصة، ص24 .

2- جميلة قيسمون :الشخصية في القصة، ص202 .

3-نقلا عن : حميد لحمداني :بنية النص السردي، ص41 .

4- نقلا عن : حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص41/ 42 .



إنَّ ما قام به بريمون يقترب كثيرا مما صاغه غريماس فيما يسميه الأول مسار التحسين ومسار الانحطاط يجعله الثاني تحت اسم واحد يُطْلَقُ عليه اسم ' البرنامج السردي' ؛ كما يتحدث "غريماس" أيضا عن الاحتمالات الممكنة لتعقيد الحكي ، و ذلك بتعدد البرامج السردية و تداخلها . [1]

كما أن "بريمون " يستخدم مصطلحات كثيرة و غير ثابتة لتحديد الأدوار الأساسية في الحكي . فهو يستخدم -في كتابه منطق الحكي - ستة مصطلحات تتعلق بالأدوار الرئيسية ، نستطيع أن نقارنها مع مقابلاتها عند "غريماس" و عند "بروب " ، لأن "بريمون " لا يخرج كثيرا عن التحديدات التي سُبِقَ إليها ، بقدر ما نراه يبحث لها عن مصطلحات أخرى مقاربة .

1-ينظر : حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 42 .

و يتبين ذلك من خلال جدول المقابلة فيما يلي : [1]

	الأدوار الرئيسية في الحكي					
	1	2	3	4	5	6
عند بريمون	Patient منفعل	Agent فاعل	Influenceur مُحَرِّضٌ	Protecteur حامي	Frustrateur مُحْبط	Acquéreur مُحصَّلُ الاستحقاق
عند غريماس	Sujet d'état ذات الحالة	Sujet de faire ذات	Distunateur مُرْسِل	Adjuvant مُسَاعد	Opposant مُعارض	Distinataire مُرْسَل إليه
عند بروب	Héros بطل	Héros بطل	Mandateur باعث	Donateur واهب Auxiliaire مساعد	Agrésseur مُعْتَدِي	

إن بريمون يُجهِد نفسه كثيرا من أجل دراسة جميع الأوضاع الممكنة لهذه الشخـــــــــــــــصية و الإمكانيات المحتملة لقيامها بوظائف داخل الحكي . و إنَّ الدراسة المنطقية للحكي التي قام بها بريمون تبين إلى أي حد يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع ، و هو يبني عمله الحكائي .

1- حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص 43 .

ت- الشخصية عند ايتان سوريو E .Souriau :

يعد" ايتان سوريو " أول المهتمين بالمسرح فقد تناول الشخصية المسرحية وهي شبيهة بتلك التي أعدها" بروب "عن" الحكاية الشعبية "فقد درس القوانين التي تتحكم في المسرحية مبرزا الوظائف الدرامية الكبرى التي تركز عليها دينامية المسرحية ومهتما بإيضاح شكلانية المبادئ الأساسية التي تطرحها وطريقة تسلسلها ضمن حركية المسرح ويستخرج ستة أدوار رئيسية وهي:[1]

-البطل.

-البطل المضاد.

-الموضوع.

-المعارض.

-المرسل.

-المستفيد.

-المساعد.

أُطلق على هذه الوحدات اسم" الوظائف الدرامية" "وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها، فهناك البطل(protagoniste) وهو متزعم اللعبة السّردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية والتي يسميها" سوريو "بالقوة التيماطيقية، أما" الموضوع "فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا" الموضوع "أن يتطور ويجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع، ويكون هناك دائما مستفيد من الحدث هو المرسل إليه وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها" سوريو " المساعد . [2]

1-جميلة قيسمون :الشخصية في القصة، ص201 .

2-ينظر: حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص219 .

ث- الشخصية عند غريماس Greimas :

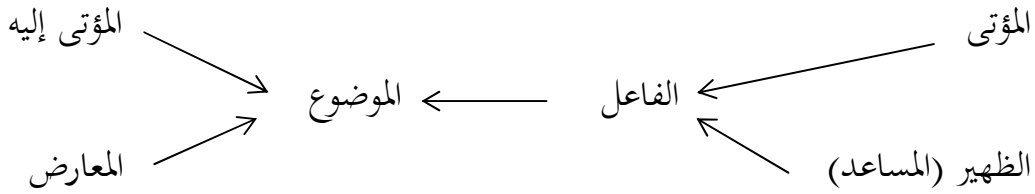
تعد أعمال "بروب " و "كلود بريمون " بمثابة الخيط المضيء للانطلاقة الحقيقية لأعمال "غريماس " وكذلك بعد أن استفاد أيضا من العوامل في المسرح كما تحدث عنها "سوريو " فينتقل بذلك لبناء نموذجه المتكامل عن العوامل .

كما أن نظرية غريماس استمدت أصولها المعرفية من الدلالية، ويعود تأسيس هذا العلم إلى ما يزيد عن عقدين ردا على الألسنيين الذين يركزون في دراساتهم اللغوية على الدال مقصين المدلول من مجال اهتمامهم باعتباره غير قابل للتقسيم وفق الوحدات المميزة [1] .

وكان رد جاكبسون على أصحاب هذا الاتجاه الألسني بقوله« لا يخلو موقف هؤلاء الذين يقولون بانتفاء المعنى من أحد أمرين :إما أنهم يفقهون ما يقولون وعندئذ يكتسب قولهم بحكم ذلك معنى أو أنهم لا يفقهون ما يقولون ومن ثم يبطل كل معنى من كلامهم »[2]

وقد عمل-غريماس- على توسيع الإطار التصنيفي للمفاهيم النظرية، فوضع نموذجا عاما يضبط تحليل السرد ويصلح للتطبيق على كل أنماط الخطاب السردي [3]

ذلك أن السرد يبنى على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول و يتشكل النظام العاملي[4] ،وفق ما يوضحه الرسم البياني التالي:



1- ينظر : محمد ناصر العجيمي :في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1993 ، ص22 .
2- محمد ناصر العجيمي :في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، ص22
3- ينظر :جميلة قيسمون :الشخصية في القصة، ص203
4- محمد ناصر العجيمي :في الخطاب السردي، ص38 /39 .

وتجسيدا لهذا الميثال التجريدي نسوق الملفوظ التالي:

«أنفذ ملك الأرانب فيروز لاسترجاع العين من الفيلة.

فالمؤتى هو الملك، و الفاعل هو فيروز والموضوع يقوم على استرجاع العين، و المؤتى إليه هو مجموعة الأرانب، والمعارض أو (الفاعل النقيض في هذا السياق) هو الفيلة فيما بعد ضوء القمر وتـــــــــسلق الجبل » [1] .

إذاً و بلا مراء : فالنموذج العاملي عند غريماس يتكون من ستة عوامل هي المرسل والمرسل إليه، الفاعل والموضوع، المساعد والمعارض، وبإمكاننا أن نعرف هذه العوامل المحركة للسّرد بشيء من التفصيل وهي كالتالي : [2]

1- الذات الفاعلة (le sujet actant): وهي ما يسمى في النقد التقليدي بالبطل، إذ أن كل خلاف يثيره قائد لعبة، وهو الشخصية التي تعطي الحركة في القصة الهزة الأولى، هذه الحركة تكون وليدة رغبة، أو احتياج أو خوف(كرغبة" ابن القاضي "في رواية" ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة في المحافظة على أراضيه وخوفه من قانون التأميم واحتياج ابنته" نفيسة "إلى أن تثبت ذاتها كامرأة متعلمة ومثقفة).

2- الموضوع (objet): وهو يمثل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه أو مصدر الخـــــوف والانزعاج، يكون هذا الموضوع ماديا كإعادة شخص أو ذهب مفقود، أو معنويا عندما يمثل قيمة من القيم (كالحصول على العلم بالنسبة لنفيسة).

1- محمد ناصر العجيمي :في الخطاب السردي، ص39 .

2- جميلة قيسمون : الشخصية في القصة ، ص 204 /205 .

3- المرسل (destinateur): وهو الجهة التي تمارس تأثيرها على" سيرورة الحدث "أي على اتجاه الحركة السّردية فوضعية التنازع والخلاف يمكن أن تولد وتتطور .ويحدث حلا بفضل وساطة المرسل وهو الذي يوجه الحركة ويحكم عليها،(كما هو الحال في برنامج تأميم الأراضي في رواية" الزلزال" للطاهر وطار فالشعب هو المرسل وهو الحكم على نجاح هذه العملية).

4- المرسل إليه (destinataire): إنه الجهة المستفيدة من الحركة السّردية وهو المالك المحتمل للشيء المتنازع عليه ،وليس بالضرورة هو" الفاعل "نفسه إذ أننا يمكن أن نرغب في شيء أو نريد إبعاده من أجل الآخرين كما نفعل بالنسبة لأنفسنا.

5- المعارض (l'opposant): ولكي توجد حلقة للصراع، وحتى يتعقد الحدث أكثر فأكثر يجب أن تبرز قوة معارضة :عقبة تمنع البطل من تحقيق ما يصبو إليه.

6- المساعد (l'adjuvant): كل العناصر السابقة الذكر ما عدا" المعارضة "قد تحتاج إلى الدعم وشد الأزر، وعملية تقوية من طرف الآخرين وهو دعم خارجي، وهؤلاء الآخرون هم الذين يشكلون منصب المساعد كما قد يكون المساعد ذاتيا أي موجود ونابع من ذات الفاعل (كالقيم الأخلاقية والمعارف العلمية التي يملكها، أو حسن استعماله للأداة يصارع بها كالفانوس السحري أو السيف) .

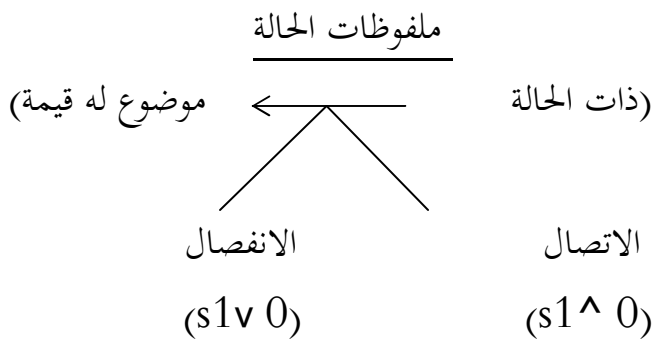
و لكي تكون الصورة كاملة للنموذج النظام العاملي عند غريماس لا بد أن نذكر نموذج التحليل –الذي وضعه غريماس– والذي يقوم على ستة عوامل تَأْتَـــلِفُ في ثلاث علاقات وهي [1] :

1.**علاقة الرغبة Relation de désir** :

وتَجْمعُ هذه العلاقة بين من يرغب "الذات " ، وما هو مرغوب فيه :"الموضوع " ؛ أي تكون بين "الذات و الموضوع " و تعد هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي، وهي توجد في أســـــــاس

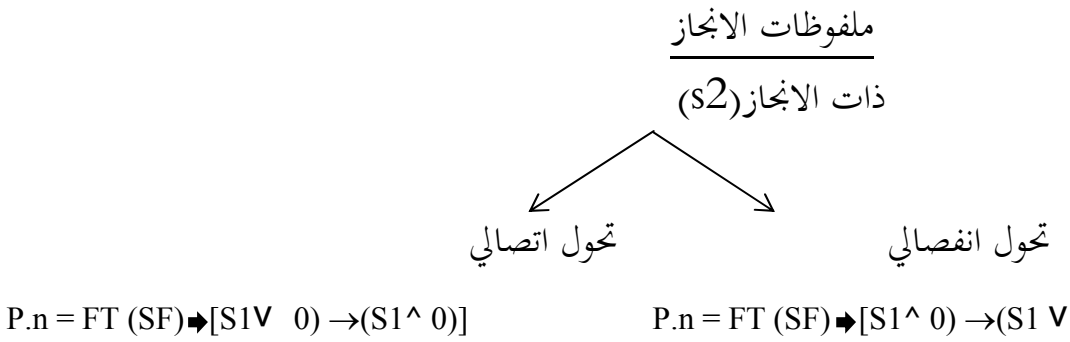
1- ينظر : حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ، ص 33.

الملفوظات السردية البسيطة، فمن بينها نجد ملفوظات الحالة أو يسميها" بذات الحالة "فهذه الذات إمَّا أن تكون في حالة اتصال ^ أو حالة انفصال عن الموضوع 0 [1]



ويترتب عن ملفوظات تطور آخر يسميه غريماس بـــ: ملفوظات الإنجاز، ويرمز له بالرمز(F.T)

فقد يكون هذا الانجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال وإما في اتجاه الانفصال، ويكون ذلك حسب رغبة ذات الحالة.



وهكذا نرى أن علاقة الرغبة الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظان وهما:

- ملفوظ الحالة :الذي يجسد الاتصال أو الانفصال.
- ملفوظ الانجاز :الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

1-ينظر : حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ، ص 34/33 .

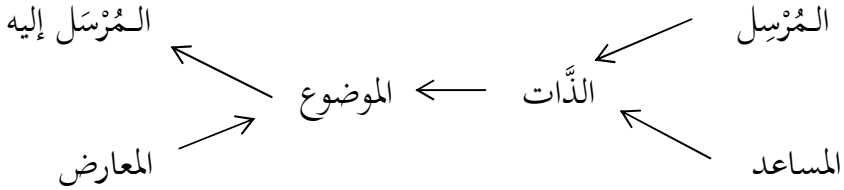
2. علاقة التواصل Relation de communication:

إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض مبدئيًا أن كل رغبة من لدن "ذات الحالة" لا بدَّ أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه" غريماس "مُرْسِلا Distinateur كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيًا بطريقة مطلقةٍ، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مُرْسَلا إليه Distinataire ، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه وهي تَمُرُّ بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي علاقة الذَّات بالموضوع [1] :

إنَّ المرسِل هو الذي يجعل الذّات ترغب في شيءٍ ما . و المرسَل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها قامت بالمهمة أحسن قيام .

3. علاقة الصراع Relation de lutte :

وينتج عن هذه العلاقة إما مَنْعُ حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة و علاقة التواصل) وإمَّا العمل على تحقيقهما .و ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يُدعى الـمُسَاعد Adjuvant والآخر الـمُعَارض L'opposant، الأول يقف إلى جانب الذَّات والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[2] .



وهكذا من خلال هذه العلاقات يتم الحصول على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس.

1- ينظر : حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ، ص 35 / 36 .

2-ينظر : حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ، ص 36 .

3- طريقة تقديم الشخصية :

إنَّ الشخصية هي المنتجة والقائمة بالفعل ولا غنى عنها في أي بناء روائي، بل هي كذلك «العمود الفقري للعمل الروائي» [1] -على حد تعبير بشير بويجرة- ونظرا لأهمية الشخصية في العمل الروائي من جهة، ومدى تأثيرها في الحدث الروائي من الجهة أخرى، على أساس أنه ثمرة من ثمرات تصارعها وتطاحنها، أو تضافرها وتوادها، ويلخص" عبد الملك مرتاض "دورها في قوله« :الشخصية هي (...)فعل وحدث وهي في الوقت ذاته وظيفة أو موضوع »[2] .

و هناك تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات للقارئ، فمن الروائيين من يرسم شخصياته بأدق تفاصيلها فيقدمها بشكل مباشر ويخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه كما في الاعتراف .وهناك من يحجب شخصياته عن كل وصف مظهري.

من هنا يتضح لنا أن هوية الشخصية الحكائية تتحدد بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة وهي :[3]

1/ ما يخبر به الروائي.

2/ ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3/ ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

وفي ذات الصدد يقول" عبد الملك مرتاض " :«أنها هي التي تسترد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض » [4] .

1- بشير بويجرة محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ص 5 .

2-عبد الملك مرتاض :القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، 1990 ، ص67 .

3-محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 ، ص12 .

4-عبد الملك مرتاض :القصة الجزائرية المعاصرة ، ص67 .

4- أبعاد الشخصية :

تقوم دراسة الشخصيات في الرواية عل ثلاث أبعاد إذ « عندما يرسم كتاب القصة شخصيات قصصهم فإنهم يقدمونها لنا بأبعادها الثلاثة:

-البعد الخارجي :ويشمل المظهر العام والسلوك الظاهري.

-البعد الداخلي :ويشمل الأحوال الفكرية والنفسية والسلوك الناتج عنها.

- .البعد الاجتماعي :ويشمل ظروف الشخصية الاجتماعية بوجه عام . »[1]

أ -البعد الخارجي(الفيزيولوجية) للشخصيات:

للبعد الفيزيولوجي أهمية قصوى في توضيح ملامح الشخصية وتقريبها من القارئ، ويأتي في مقدمة هذا البعد :الأسماء والصفات ثم الشكل والمظهر.

ب -البعد الداخلي:

ويلج الروائي من خلاله العا لم الداخلي للشخصية الروائية فيصف أحوالها عواطفها وأفكارها.

ج -البعد الاجتماعي:

يتضح هذا البعد من خلال نقطتين هامتين هما:

-الشخصية وعلاقتها بغيرها داخل المتن الروائي.

-الصراع الحاصل بين (الشخصيات) داخل (المتن الروائي.)

1- غطاشة داود و راضي حسين :قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ط2 ، عمان ، ص127 .

5–دراسة الشخصية الروائية : كيف ندرس الشخصية ؟

دراسة الشخصية هي أن نقوم بعكس ما يفعله الكتاب تماما، إذ ينطلق من جزئيات وتفاصيل بسيطة يعمل فيما بعد على ربطها بالرواية ربطا عضويا لتكتمل الصورة العامة لها، وسأحاول أن أبين كيفية تفكيك هذه الصورة.

- **مخطط دراسة الشخصية :**

يمكن دراسة شخصيات العمل الروائي سواء كانت رئيسية أو ثانوية من خلال التعرف على[1]:

–الاسم :من هو ؟

–المظهر والشكل :كيف تبدو هذه الشخصية ؟

استخلاص المقومات الجسمية والنفسية والاجتماعية (الجسم الثياب الهيئة).

إبراز التكوين النفسي والاجتماعي يتم من خلال التطرق لـ :نشأتها وبيئتها والثقافة، إضافة إلى الجانب الانفعالي الوجداني (مزاج وعواطف، طباع والسلوك) .

- **تقييمها الإجمالي/ الوظيفي :**

ماذا تريد ؟ ما هي غايتها في الرواية ؟ هل هي سامية أم دنيئة، نبيلة أم وضيعة، شريفة واضحة أم حقيرة ملتوية ؟

ما طبيعة علاقاتها بمن حولها ؟ علاقة الوئام والانسجام أو التوتر والصدام نتيجة توافق الغايات أو اختلافها ولا بد من مراعاة:

–تقييم الأعمال التي قامت بها في الرواية.

–تحديد نوع الشخصية (تصنيفها).

ويجب هنا أن ننوه إلى أهمية هذه المرحلة، فالتقييم الإجمالي للشخصية أهم عنصر في الدراسة لأن باقي العناصر الأخرى ما هي في حقيقة الأمر إلا تصنيف وتبويب للمعلومات الـــواردة في الرواية، أما التقييم، فهو الحكم على الشخصية من خلال المعطيات الموجودة لدينا ونحن هـــنا في موقف القاضي فلدينا من جهة أعمال هذه الشخصية التي قامت بها في الرواية، ومن جهة أخرى لدينا عوامل مختلفة تعتبر كدوافع للقيام بفعل معين أو الامتناع عنه.

1– بتصرف : محاضرات في تحليل الخطاب الروائي (دراسة الشـخصية الروائية) :أ. مبدوعة، جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف) ، 2010 / 01/26 .

II. بنية الشخصيات في "قصيد في التذلل" :

1- البطاقة الدلالية للأسماء :

تحتل الشخصية مكانة مميزة في أي عمل روائي، فهي الأساس المحرك والمفعل للأحداث ولتطورها ونمائها وصولا بها إلى نهاية العمل، فلا غنى له عنها .

ولذا سأحاول من خلال دراستي لشخصيات رواية " قصيد في التذلل " أن أستخلص الصفات والمؤهلات المشكلة لها والتي تميز بعضها عن البعض .و في ذلك لابد من دراسة **الاسم** أولا ؛لأن محللوا الخطاب الروائي يصرون على أهمية إرفاق الشخصية بالاسم لأنه يميزها ويعطيها بعدها الدلالي، فهذا الاسم هو ميزتها الأولى سواء كانت هذه الأسماء شخصية أو ألقاب مهنية أو ألفاظ قرابة .فالروائي يسعى لأن تكون أسماء شخصياته متناسقة ومنسجمة، بحيث «تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها. »[1] وطبعا فهذا الانسجام لا يأتي عفويا بل يتقصده الروائي بخلفية واعية تنفي وجود أي اعتباطية تربط الاسم بصاحبه فيظل الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وما يمكن ملاحظته في الرواية عموما أن الأسماء المسندة إلى الشخصيات الروائية مخططة تخطيطا دلاليا محكما لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها غالبا الأسماء في الحياة العادية وخارج العمل الروائي.

1- حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ، ص247 .

الشخصيات	البطاقة الدلالية للأسماء
مدير الثقافة	وهو صاحب المقام الأول في الحضور السردي مقارنة بالشخصيات الأخرى وهذه الشخصية الرئيسية تحمل عدة أسماء، ولكل اسم منها دلالة معينة سواء تعلق الأمر بمكان أو فترة زمنية. **ومدير** يعني الشخص المسؤول له منصب وتقدير في المجتمع، أما **الثقافة** فهي روح الأمة وعنوان هويتها، وهي من الركائز في بناء الأمة[1]، ولم تطلق هذه الصفة عبثا وإنما كانت منطبقة على الشخص الممثل لها فهو حامل لشهادة جامعية ومالك لثقافة أدبية كبيرة ودليل ذلك أنه كان ينظم الشعر، وقد منحت له السلطات هذا المنصب إيمانا منهم بقدرته على تحمل المسؤولية وثقتهم فيه فكان عند حسن ظنهم فلا يسرق أو ينهب، وقت العمل عمل ووقت الراحة راحة، وهذا باعتراف سكرتيرته« لم نر منه شرا، ولو أنه حرم علينا استعمال الهاتف ويحاسبنا على كل ورقة بيضاء، كما حرم علينا استعمال نات، وكذلك ألعاب الفيديو » [2]، وكان عادلا في تعامله مع الآخرين حتى شبه بعمر بن عبد العزيز ،بالإضافة. إلى جديته في العمل« لا يغادر مكتبه إلا لظروف عمل» [3]. **والاسم الثاني هو أمين (الوفي)** وهذا الأخير يحمل نفس المعنى لأمين، وهو عبارة عن اسم نضالي بصفته مشارك في الثورة وأمين يعني حافظ الأمانة القوي المؤتمن، وهو من يتولى رقابة شيء ويحافظ عليه وهذا ما ينطبق عليه فقد كان أمينا بالفعل في الدفاع عن شرف بلاده باعتباره عضوا في المقاومة الشعبية حيث التحق بها في مرحلة الثانوية، مناضلا بسلاحه وقلمه من أجل استرجاع حق الشعب الضائع الذي اغتصب من طرف فرنسا بالقوة، وكان أمين «وسيما بكل ما فيه، بطوله الفارع، بوجهه المستدير بعينيه الخضراوين اللتين لا يذكر من يتأملهما، أنه رآهما ترمشان، أو تغمضان أبيض عندما يضحك، تقفز إلى وجهه كل سنوات الطفولة التي مر بها، ببراءتها وبحذر وبتطلعها»[4].

1-ينظر: عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار ، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر ، جامعة منتوري قسنطينة ، ماي 2011، ص 30.

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص103.

3-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص92 .

4-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص22 .

أما الاسم الثالث هو (حمدان) وهو الاسم الحقيقي لهذه الشخصية والكاتب لم يشأ التعريف بها إلا مرة واحدة، وحمدان مشتق من الحمد أي كثير الحمد والحمد هو الثناء والشكر ومن معانيه المبالغة في الحمد والشكر[1]، وهذا الاسم العربي الجميل جرد منه لأنه كفر بما أعطاه الله من موهبة الشعر، كان ينظم الشعر لكن سرعان ما تغيرت نظرته إلى الشعر فأصبح بالنسبة له مجرد كذب على الناس بل نصب واحتيال عليهم«كل ما قيل في تاريخ الإنسانية من شعر، بما في ذلك ما قاله هو، وصدر للناس في أكثر من ديوان، لا أهمية له، وأنه مجرد نصب على الناس بالكلمات ونصب على الشاعر أيضا من طرف المفردات .»[2]. وحمدان« في السابعة والأربعين من عمره .مواليد بلدية الحراش بالجزائر العاصمة، من أبوين جزائريين. متزوج وله بنت واحدة، أنجبها بعد سفرة إلى سويسرا، وبعملية قيصرية .مهندس في الإعلام الآلي .يقرض الشعر .ألقي عليه القبض يوم 23 جوان 1965 متظاهرا في باب الوادي، وأطلق سراحه بعد أسبوعين.انخرط في منظمة المقاومة الشعبية، وهو في الثانوية، ولم يظهر له نشاط، حتى في بداية السبعينات، حيث كان هو وزوجته من أنشط المتطوعين لما كان يسمى الثورة الزراعية .له رخصة سياقة ،لم يجدد جواز السفر» [3]. وبذلك يكون حمدان من منظور النص الروائي رمزا للمثقف الذي يتذلل للسلطة هذه الأخيرة حولته إلى مثقف يتفنن في كتابة قصائد التذلل من أجل البقاء فيها.	

1- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ، ص 31/30 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 9.

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 92 .

السيد الكبير	هذه الشخصية كان لها حضورا قويا في الرواية، والكاتب لم يعط لها اسما وإنما اقتصره على مجال العمل **بالسيد الكبير**، وكلمة **السيد** يطلق بها أنه جامع لصفات كريمة في ذاته وصفاته وأفعاله وبره وخيره وأخلاقه وشمائله وسيرته وسلوكه وفي صفات الكمال، في حين أن **الكبير** يعني العظيم و هو اسم من أسماء الله الحسنى[1]، وهذه الصفات لا تنطبق عليه فهي تحمل في طياتها عدة معاني فهو صورة من الصور الموجودة في هرم السلطة عندنا، فمنصبه الذي يشغله أهله لأن يتحكم في جميع الموظفين، وهو يجسد التسلط في مجتمع طغت عليه الطبقية وأصبح من يشغل منصب في الدولة هو الآمر الناهي، كما أنه شخصية لا علاقة لها لا بالأدب ولا بالشعر همها الوحيد الفلكلور والفنون الشعبية «تصور ....قدم لي برنامجا كله محاضرات وقراءات وكلام فارغ.بلدنا عظيم بفولكلوره وفنونه الشعبية» [2] ، هذا الكلام يبين تفكير وعقلية السيد الكبير، كما أن اسم الكبير يعني كما قلنا العظيم، وله دلالات الخوف والرهبة لكل من يقف أمامه إلى درجة سكوت الموظفين عن كل ما يتفوه به من أكاذيب دون معارضته أو مناقشته، فمثلا في قوله« :كان ذلك في جبل سيدي أحمد بتاجروين قرب بسكرة» [3] ، في حين أنها قرية بالحدود التونسية الجزائرية فهو هنا يزيف الحقائق التاريخية دون اعتراض أو تدخل من أحد، وهي شخصية طابعها التكلم دون ترك المجال للآخرين للتعبير عن آرائهم ومقترحاتهم، وهذا ما يدل على جبروته، فهو إذن يمثل الواقع الذي أصبحت الجزائر تعيشه منذ الاستقلال تسلط الحاكم على المحكوم، والتي بقراراته وتهديداته يصبح الجميع تحت إمرته وذلك ما كان مع مدير الثقافة حين أجبره على التخلي عن نظامه وإتباع النظام التابع له، وكانت الحركات التي يقوم بها تعبر عن حالته الفيزيولوجية، فحركات أنفه تعبر عنه « فإذا كان غاضبا، ينكمش ويتحول فردة حذاء قوسها صهد الشمس، أما إذا كان منبسطا فيتحول إلى أنف جمل يتحرك يمنة ويسارا مجرجرا معه الفك العلوي » [4] .

1- ينظر : عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 31 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل، ص 32 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص30 . / 4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص65 .

فجرية	لهذه الشخصية حضورا مميزا في الرواية **وهو اسم مشتق من الفجر** بمعنى يشع ضياء ونورا حيث تنكشف ظلمة الليل عن نور الصبح، واسمها ينطبق عليها، وإذا أردنا البحث عن رمزية فجرية في هذه الرواية فإننا نجدها تمثل صورة المرأة النضالية أيام الثورة والحاملة لقضايا أمتها والمتتبعة لخطى زوجها في كل شيء[1]، والداعمة له رغم الظروف المحيطة بها، وصورة المرأة التي تربي ابنتها وتعتني ببيت الزوجية رغم مضايقات أم الزوج في بعض الأحيان وتلميحاتها حول خيانة زوجها« منذ زيارة أمه الأخيرة ومنذ نعتتني بأم البنت وأشارت إلى أنها قد لا تكون ابنته » [2] فهي إذن تلعب دور الكنة المحترمة لحماتها ولا تجادلها فيما تقول رغم كلامها الجارح لمشاعرها، وقد كانت بمثابة الشعلة التي أضاءت حياة زوجها قبل وبعد الزواج« لولا فجرية ،كيف كان يتحدد طعم الحياة، أكان يأتي نهار بدون فجر» [3] .وقد كانت طالبة متفوقة في معهد العلوم الفلاحية، وتتصف «بشعر بني وعينان مستديرتان الضارب لونهما إلى الحمرة والزرقة معا، الوجه المزهر المستدير، أنف الهرة المطل على فم مكتنز وذقن ناتئ بعض الشيء. العنق الطويل، الصدر الممتلئ الناصع البياض، الخصر الضامر، العجز المستطيل، مع استدارة خفيفة، .الركبتان الطويلتان، الساقان الصلبان المستقيمان»[4] . والمرأة بالنسبة للطاهر وطاهر« هي رمز، حيث تأتي في القصة أو الرواية لا لتمارس الجنس أو لتنجب الأطفال أو لتقوم بدورها الاعتيادي الروتيني الذي يظن البعض أنها خلقت له، ولكن توظف .لترمز إلى مثل أعلى إلى كائن لطيف رقيق يحس بالحرمان أكثر مما يحس به الرجل » [5] .

1- ينظر : عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 32 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 20.

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 22 .

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 28 .

5- علي رحماني، خضراوي زينب :مجلة المخبر (قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاز للطاهر وطار)، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الأول، 2009 ، ص 189 .

	لنجد فجرية بعد ذلك بصورة المرأة الرافضة لانصهار زوجها في المجتمع الذي يعمل فيه، ومحاولة إنقاذ بيتها من الضياع والإهمال الذي طالها وابنتها من زوجها "مدير الثقافة"، فبالرغم من تأييدها له ومساندته أيام أراد الاستقالة، فهي من شجعه على الاستمرار في منصبه نظرا للعيش الرغيد الذي أصبحت تعيش فيه «ألا ترى أننا بدأنا نتعود على نسق من الحياة يصعب علينا، التخلص منه؟ لقد تشكلنا كما تقول كلنا »[1] ولكن رأيها لم يدم على هذه الحالة فقد انقلب بسبب الحالة التي أصبحت تعيشها فقررت هجرانه آخذة معها ابنتها« إذا بقيت مرهونا لدى هؤلاء الناس فستسمع بي في قندها »[2] .
زين الدين لزرق "زينونان "	هذه الشخصية برزت بشكل جلي في أطوار السرد، و**زين** تعني الحسن والجمال، وكل ما يتزين به من الشين، وهو يحمل لقب **لزرق** وهو دال على التغير والغموض ويحمل عدة وجوه، وينقلب مع الناس مثل الحرباء وفق مصالحه[3]. واسم **زين الدين** لا ينطبق على هذه الشخصية الروائية حيث تمثل رمزا لسخرية القدر، فهو بيروقراطي متعفن، كان راعي حفلات جاسوس، ومزور شهادات ويشغل منصب المنشط الثقافي غير أن عمله لا يقتصر على ذلك فقط بل يتعداه فكل المعلومات والأخبار تسير تحت يده، ولهذا لقب بزينونات نسبة إلى **نات** وهي شبكة معلومات تنقل الأخبار في رمشة عين، فالطاهر وطار يصور لنا هذه الشخصية بأنها نات وهو يشبه النات بالجن التي كانت تحت إمارة سيدنا سليمان ومن هنا تظهر لنا الثقافة الدينية للطاهر وطار ومدى تمسكه بكل ما يورد في القرآن وقصص الأنبياء، التي هو على إطلاع بها، وكذلك نظرته إلى أمريكا ومدى قوتها في جميع الميادين باعتبارها القوة العظمى والأولى عالميا إلى درجة أنهم «تمكنوا من وضع أيديهم على ملك الجن.... » [4] .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 55 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص143 .

3- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 33.

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 73 .

وزينو نات لديه أربع بيوت وأربع زوجات، ولديه أربعة عشرة بنتا، كما أنه تقمص شخصية عراف يحتال على الناس باسم"سيدي فلوس "ويخدعهم لجمع المال منهم، فكل يوم في هيئة« أبدو كل يوم في هيأة غير هيأة الأمس، مرة بلحية سوداء ومرة أخرى بلحية حمراء أو صفراء .كما أغير لباسي، فأظهر تارة بجبة عادية، وتارة بجبة عليها خرق ملون، كما قد أظهر بلباس عصري أنيق على رأسي طربوش أوروبي» [1] .

ونحن هنا أمام شخصية كانت تتحكم في الآخرين –المديرين السابقين –كما يحلو لها إلى درجة أنها كادت تتسبب في طرد مدير الثقافة من منصبه بسبب التقرير الذي أعده عليه زينو نات وسلمه للسيد الكبير حول تغيير رزنامة البرنامج، لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن ويطرد زينو من العمل ليعود بعد ذلك إلى عمله بفضل وساطة السيد الكبير« والله الولد زينو.. زينو. لا أدري ما أقول يحس جدا القيام بمثل هذا لو تعيده ولو بصفة مؤقتة ..لا شك أنه سيتوب » [2] .وتحول إلى شخص يطلب الرحمة من المدير حتى إنه عرض أن يعمل بدون مقابل «تحت رحمتك سيدي المدير أعمل بدون مقابل. إن شئتم. أقوم بكل ما تأمر به» [3] .وقد عاد إلى عمله بالفعل « أنا زينو نات..نعم عدت.. الواجب يحتم.. هل وصلتكم برقية السيد الكبير ..رائع ، إنما هناك بعض تفاصيل لم ترد. كالعادة نعم كالعادة ... » [4] .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 129 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص120.

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص128 .

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص130 .

بحراوية	**معناه مارينا** أو **درة** أو **جوهرة** وهي معاني أسماء القديسين، وإذا قمنا بتفكيك هذه الشخصية في الرواية نجدها تدل على الغموض والغدر، وتمثل النموذج النسوي المقابل لزينو نات الخاضعة لأوامره [1] ،تفعل كل ما يطلبه منها حتى بيع شرفها، وهي ابنة مجاهد وابنة راقصة في الأعراس، فحرمانها من حنان الأبوين فالأب هاجر وهي صغيرة والأم راقصة هربت من عيون الناس بسبب طلقة نار؛« من تكونين؟ ...استغرقت في جمع شتات حياتها ...ليس في حياتي ،ما يجعلني أحبها :ابنة مجاهد ، في قلبها جمرة هجران والدها .ترقص في الأعراس و الحفلات ....استغفلها أستاذ الأدب المشرقي ..و طلبته على شبابها ، وعدها بالزواج ...في الحقيقة ..إنما هددها أنت أو السقوط في الامتحانات .بحراوية تقاذفتها شقق الأساتذة و المعيدين ...»[2]. وهي تشغل منصب سكرتيرة مدير الثقافة، وتتصف بأنها« بيضوية الشكل جملة وتفصيلا .ليس لبحراوية خصر، ربما لهذا لا تلبس السروال كزميلاتها، من قمة رأسها حتى قدميها تشكل وحدة بيضوية متناسقة بطيخة مستوية، يضيق رأسها في قمته، ويعرض عند الجبهة، تعرض وجنتاها، ويضيق ما دونهما ،حتى الذقن .يضيق صدرها قليلا وينتفخ ما دونه حتى الوركين » [3] . فالظروف التي قست على هذه الشخصية جعلتها تنتقم من والدها بمعاشرة الرجال وعدم صونها لشرف أبيها « زينو نات الأحمق يظن أنه يسيطر علي ، و لا يدري أن المسألة بيني وبين أبي، الذي أقتله كل ليلة قبل أن أنـــــام... »[4] ، وكيف تلاعب بها القدر في الجامعة بتهديد الأستاذ لها إما بالسقوط أو معاشرته، والكاتب يبين حالة الجامعات الجزائرية وما تعانيه منذ الاستقلال كل شيء بثمن، وبالتالي فهي صورة المرأة المتحررة نظرا لعدم وجود أي رقيب عليها يوقفها عند حدها إن أخطأت ويوجهها إلى الدرب المستقيم.

1- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 35.

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 126 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 125 .

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 127 .

وردة "أم بحراوية"	**والوردة مشتقة من الورد** وهو من أنواع الزهر تزرع وتشم لطيب رائحتها، والورد أنواع وأصناف، والوردة تشم وتهدى[1] ، ووردة في النص السردي سرعان ما ذبلت بسبب هجران زوجها لها، فهي تمثل صورة المرأة الجزائرية المكافحة، فقد اضطرتها الظروف لتحمل مشاق الحياة ومسؤولية الابنة، رمت بكرامتها وكبريائها واشتغلت راقصة من أجل لقمة العيش، فجاء اليوم الذي هربت فيه تاركة وراءها الابنة، بسبب طلقة نار من زوجها الذي لم يتحمل رؤيتها وهي ترقص، وهنا يبين الكاتب سلطة الرجل على المرأة الجزائرية بالرغم من بعده عنها، فقد تركها معلقة لم يطلقها ولم يعد إليها.
مريم	وقد اختلف في معناه فقيل هي الزاهدة العابدة، **ومريم من رام (طالب)** يروم (يطلب)[2] فهو مريم أي مطلب وهذه الشخصية هي ابنة أمين وهي صغيرة في المهد، وجاءت بعد طول انتظار من والديها «وجدنا أنفسنا شبه عجائز، ينصحني الأطباء بالتريث فالإنجاب في سن متأخرة لا يخلو من المخاطر» [3] . ولعل هذا الاسم يذكرنا بما جاء في القرآن الكريم عن زوجة عمران التي رغبت في ولد فأتتها بنت فتسميتها جاءت من حبها لما كانت تتمناه مسبقا، من أن يكون لها ولد تنذره لله خالصا فسمتها **مريم لأن معناه عندهم العابدة الزاهدة**، وهذا ما نجده في النص السردي فالأب لا يكترث بابنته ولا يعيرها أي اهتمام فكانت بالنسبة له مصدر إزعاج ربما كان يريد ولدا ذكرا وهذا ما يبرر أفعاله تجاه ابنته الصغيرة.

1- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ، ص 35.

2- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ، ص 36 .

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص21 .

4- البنية العاملة :

إن تشكيل البنية العاملية في رواية" قصيد في التذلل "ستكون وفق تحديد الذوات والموضوعات، وبقية العوامل المشاركة في تطور العمل السردي، مما يجعلنا نقف عند أهم العلاقات المكونة لهذه العوامل.

ويشير المسار السردي:

«لاحت بوادر ما أسماه بالكارثة عندما أحس ولأول مرة في حياته، أن كل ما قيل في تاريخ الإنسانية من شعر، بما في ذلك ما قاله هو، وصدر للناس في أكثر من ديوان، لا أهمية له، وأنه مجرد نصب على الناس بالكلمات، ونصب على الشاعر أيضا من طرف المفردات » [1] .

فمن خلال هذا المقطع السردي نجد إحساس الذات "مدير الثقافة" بقروب الكارثة يعني كارثة الشعر، عندما أدرك بأن الشعر هو كلام فارغ لا أهمية له وأنه مجرد نصب واحتيال على الناس وحتى على نفسه، وكان العامل الأساسي الدافع بالذات إلى التخلي عن هذه الملكة الشعرية وتغير نظرتها إليه هو أهمية السلطة والتي يرى فيها بأن الملك هو الحياة وهنا نجد رغبة الذات في الانفصال عن الموضوع القيمي(الشعر) كان نتيجة تدخل هذا العامل الذي مارس على الذات فعل الإقناع بوجوب التخلي عن الموضوع القيمي.

أما الموضوع الثاني يتمثل في رغبة الذات "مدير الثقافة" الاتصال بالموضوع القيمي (البقاء في المنصب) وكان العامل الأساسي في ذلك هو أهمية السلطة حيث وصل به الحد إلى القيام بفعل التذلل إرضاء للسلطة التي أنعمت عليه بهذا المنصب، فأصبح هم الذات "مدير الثقافة" اللهث وراء الموضوع (البقاء في المنصب) إلى درجة تقبل كل ما يقال له والرضـــوخ للأوامر من دون

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 9 .

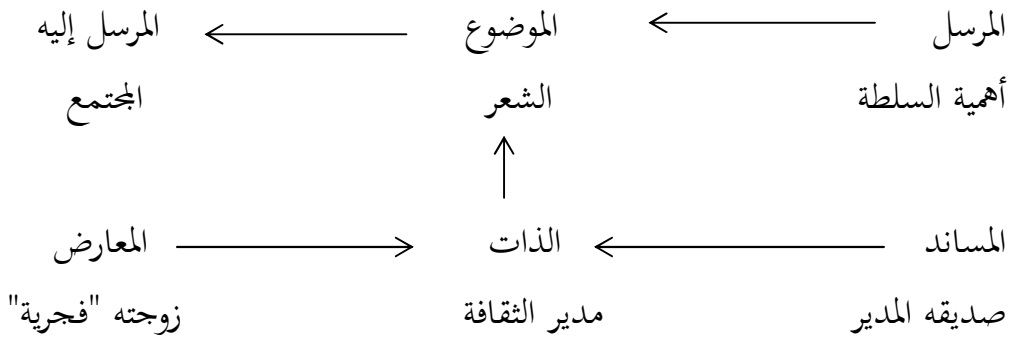
اعتراض، وقد أوصله الموضوع القيمي (البقاء في المنصب) إلى « سود الله وجهك ..تقدم لي برنامجا، و تتآمر مع المتمردين ، على برنامج آخر مواز » [1]

كان هنا غضب السيد الكبير ولي نعمته منه، جراء مخالفته له بوضع البرامج دون استشارته ما أدى إلى حالة قلق واضطراب لدى الذات "مدير الثقافة" الراغبة في المحافظة على الموضوع الثاني (البقاء في المنصب) بسبب أهميته.

ولتوضيح العوامل المكونة لهذه البنية العاملية بشكل مفصل، مع تحديد العلاقات التي تربط بينها، نعتمد في ذلك على الترسيمة العاملية التي اقترحها غريماس كالآتي: [2]

الموضوع الأول: (الســـلطة – الشـــــعر – المجتمع)

(زميله المدير– مدير الثقافة – فجرية)



وتندرج تحت هذه التركيبة ثلاث ثنائيات تنظم وفقها البنية العاملية التي تحدد دور كل عامل فهي كالآتي: [3]

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 68 .

2- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 38 .

3- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 38

أ .ثنائية المرسل / المرسل إليه:

إن أهمية السلطة جعلت الذات (مدير الثقافة) يتخلى عن الموضوع القيمي (الشعر) مما حتمت عليها عدم التفرغ لقول الشعر ونظمه وأصبح من الماضي، أما المرسل إليه فيتمثل في العامل المستفيد من الموضوع القيمي والتي ترغب الذات في الانفصال عنه، والمتمثل في هذا الموضع في المجتمع الذي تكمن حاجته في قول الشعر من أجل تنمية العقول وتطوير الثقافة ورفع قيمته أمام المجتمعات الأخرى.

القيمة المتمثلة في أهمية السلطة مارست فعل الإقناع على الذات(مدير الثقافة) بضرورة التخلي عن قول الشعر ونظمه.

إن الذات (مدير الثقافة) في هذه الحالة تجمعها علاقة انفصال بالموضوع القيمي (الشعر) ولكي تحقق ذلك لا بد من الكف عن قول الشعر بالرغم من حصولها على مؤهلات للاتصال بالموضوع.

ب .ثنائية الذات / الموضوع:

يحتل مدير الثقافة في هذه التركيبة العاملية دورا عامليا مهما متمثلا في عامل الذات ويتجلى ذلك من خلال بعدها التدريجي عن الموضوع (الشعر) مما أدى إلى انفصالها عنه نتيجة اقتناعها بضرورة التخلي عن قول الشعر لأن هناك البديل وهو المنصب.

أما الموضوع فيتمحور حول قيمة معنوية حيث تقوم الذات الفاعلة بتفادي الكلام في الموضوع والاستغناء عنه فقد أصبح كلاما باطلا ولا فائدة من قوله بالنسبة للذات (مدير الثقافة).

فالعامل الإقناعي أجبرها على ذلك أي ترك الشعر من أجل تحسين المستوى المعيشي والحصول على مكانة مرموقة في المجتمع وكسب التقدير والاحترام من قبل الآخرين تتحدد رغبة الذات في الانفصال عن الموضوع القيمي(الشعر)كان نتيجة عامل المرسل (أهمية السلطة).

ج .ثنائية المساند / المعارض:

يتضح من خلال هذه التركيبة عامل المساند المتمثل في زميله المدير فقد كان السند الرئيسي في تخلي الذات (مدير الثقافة) عن الموضوع القيمي (الشعر)،لأن العامل المساند في حد ذاته قام بفعل التخلي منذ زمن «أنا قلت للشعر والشعراء باي باي منذ بدأت أسعى لهذا المنصب الخداع..» [1].

كما كان العامل الأساسي لقيام المساند بفعل الترك هو توليه لمنصب خداع كما يقول، فبمجرد الصعود على بلاط السلطة باع الشعر وتفرغ لتطبيق أوامر مرؤوسيه« اللي ترهنو بيعو واللي تخدمو طيعو..أنا .رهنت، ولم ألبث أن بعت .تقصد الشعر .نعم ....»[2] .

أما المعارض فهو الزوجة (فجرية) كانت بمثابة العامل الأساسي الوحيد في عدم قبولها لتخلي زوجها عن موهبته وانغماسه في بلاط السلطة لأنها لا تجلب له سوى الهموم والمشاكل وتنسي الرجل حتى في نفسه وبيته وهذا ما حدث فعلا فالنهاية كانت تشتت أطراف الأسرة وضياع الذات (مدير الثقافة).

ومن خلال هذه التركيبة تظهر علاقة اتصال بين الذات والمساند فيما يخص القرار الذي اتخذته الذات (مدير الثقافة) في حين نجد الطرف الثاني المعارض على انفصال تام بينه وبين الذات وهنا تتحدد العلاقة الانفصالية بين المساند والمعارض.

و بناء على ذلك يتحدد تقويم نهاية المسار السردي لعامل الذات (مدير الثقافة) حيث يتولى المهمة المرسل (أهمية السلطة) والذي يعتبر كمقوم للإنجاز الذي حققته الذات(مدير الـــــثقافة)،« لقد فقدت حاسة الشعر » [3] ،حيث يظهر فعل الذات للتعبير عن الشيء الذي حدث لها وكانت نتيجة تحقيقها لهدفها وهو الاتصال بالموضوع القيمي الثاني مما أدى إلى نجاح المسار السردي الأول وتحقيق الذات لرغبتها.

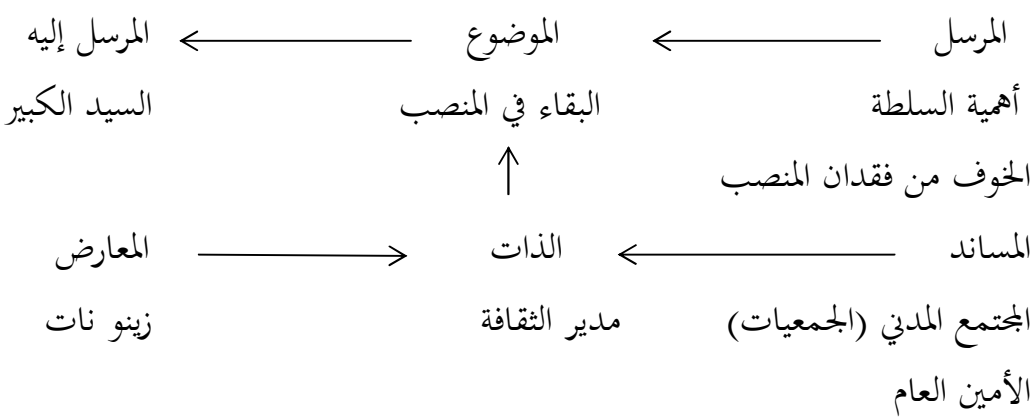
1-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 15 .

2-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 15 .

3-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص15 .

الموضوع الثاني : (السلطة – البقاء في المنصب – السيد الكبير)

(المجتمع المدني –مدير الثقـــافة – زيـنونات)



تندرج تحت هذه التركيبة ثلاث ثنائيات تنتظم وفقها البنية العاملية التي تحدد دور كل عامل فهي كالآتي: [1]

أ .ثنائية المرسل / المرسل إليه:

إن أهمية السلطة وخوف الذات من فقدانها للمنصب جعل الذات (مدير الثقافة) وأجبراها على التذلل من أجل الحصول الموضوع القيمي (البقاء في المنصب) مما حتم عليها خدمة السلطات والرضوخ للأوامر وتلبية رغباتهم، وبثَّ فيها الرغبة في المحافظة على هذا الموضوع (البقاء في المنصب) فعامل المرسل يظهر كعامل غير مشخص فهو شيء معنوي.

أما المرسل إليه فيتمثل في السيد الكبير، وهو شخصية رئيسية تحتل المقام الأول في المديرية« أتعلم أنني الممثل الأول بل الوحيد للدولة ورمزها بعد رئيس الجمهورية»[2]،« أنا هنا كل شيء» [3].

فكل ما يصدر عنه لابد أن يطبق دون نقاش أو معارضة من أحد، وهذا ما حدث بالفعل مع الذات (مدير الثقافة) أين رغبت في الاتصال به عن طريق التذلل.

1- عليمة فرخي و فضيلة عرجون : البنية السردية في رواية قصيد في التذلل ،ص 40

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 31 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 69 .

إنَّ القيمة المتمثلة في أهمية السلطة والخوف من فقدانها هما اللذان قاما بفعل الإقناع بوصف هذا العنصر (المرسل) « المحرك والمحفز»[1] ، حيث حفز الذات (مدير الثقافة) للقيام بفعل التذلل على علم بأن هذا الفعل، هو فعل ينقص من قيمة الإنسان لدى الآخرين، لكن الذات (مدير الثقافة) كانت مجبرة للقيام بهذا الفعل(التذلل) من أجل تحسين المستوى المعيشي لأنها ترى أن لا حياة بدون ملك.

لقد كان عامل المرسل دافعا قويا للذات (مدير الثقافة) إلى بذل كل ما بوسعها لتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي(البقاء في المنصب).

ب .ثنائية الذات / الموضوع:

تحتل الذات(مدير الثقافة) في هذه التركيبة العاملية دورا عامليا متمثلا في عامل الذات ويتجلى ذلك من خلال سعيها الهادف إلى تحقيق رغبتها الموجهة نحو الاتصال بالموضوع القيمي، وكان الدافع القوي لفعل ذلك (المرسل) .

أما الموضوع فيتمحور حول قيمة مادية ترغب كل نفس بشرية في الحصول عليها، حيث تقوم الذات (مدير الثقافة) بمحاولة التحدي لكل من يقف في طريقها من أجل البقاء والمحافظة على منصبها، الذي طالما حلمت به وضحت بشيء عزيز عليها ألا وهو الشعر، فالموضوع (البقاء في المنصب) هو ظاهرة إنسانية قديمة والتي تشمل فئة المثقفين لأنهم يعتبرون السلطة تشريفا لهم، فالمتنبي سعى إلى السلطة مثلما جاء في الرواية.

الذات(مدير الثقافة) لديها قدرة على إنجاز الفعل المؤدي إلى اتصالها بالموضوع (الـــبقاء في المنصب)، فالذات هنا مجبرة على القيام بهذا الفعل من أجل المحافظة على مكانتها في المجتمع.

إنَّ الذات (مدير الثقافة) لديها رغبة في إنجاز الفعل مع امتلاكها القدرة الكافية على ذلك.

1- عبد الحميد بورايو :التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة الحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)،دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص77 .

ج .ثنائية المساند / المعارض:

يتضح من خلال التركيبة العاملية عامل المساند في مجموعة من الشخصيات، حيث يتمثل العامل الأساسي المساند للذات في تحقيق مبتغاها المتمثل في (الجمعيات) المتضامنة معه« إنها متضامنة معه »[1] وسبب التضامن هو الشجار الذي حدث بين الذات (مدير الثقافة) والمرسل إليه (السيد الكبير).

أما المساند الثاني متمثل في الأمين العام ومدير الاستعلامات حيث اقترح على المرسل إليه (السيد الكبير) بالتريث وعدم اتخاذ أي موقف متسرع ضد الذات (مدير الثقافة).

أما العامل المعارض لهدف الذات فإننا نجده ممثلا في بعض العراقيل التي أسهمت في إعاقة تحقيق الذات (مدير الثقافة)، فالعامل هنا هو عامل مشخص.

ويتمثل العامل المعارض الأساسي في (زينو نات) فهو يمثل عنصر الفساد في المجتمع وهو السبب الرئيسي لخلاف الذات (مدير الثقافة) مع المرسل إليه (السيد الكبير) بسبب التقرير المفصل حول الذات، لكن لم تتحقق رغبة المعارض فقد عادت المياه إلى مجاريها بين الذات (مدير الثقافة) والمرسل إليه(السيد الكبير)، فالذات تمكنت في النهاية من اجتياز هذا العائق بفضل حصولها على عوامل مساعدة كانت سندا لها في مسعاها الهادف وتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي.

من خلال هذه التركيبة تظهر علاقة اتصال بين(الذات والمساند) بسبب غضب السيد الكبير من الذات (مدير الثقافة)، في حين نجد الطرف الثاني المعارض على انفصال تام بينه وبين الذات وهنا تتحدد العلاقة الانفصالية بين المساند والمعارض.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 89 .

وفي الأخير يتحدد تقويم نهاية المسار السردي لعامل الذات (مدير الثقافة) حيث يتولى المرسل (أهمية السلطة، الخوف من فقدان المنصب) المهمة بدفع الذات إلى الإنجاز الذي حققته« كل أعيان الولاية، يقولون إن مفتاح السيد الكبير، الآن في جيب السيد مدير الثقافة ...» [1]

وهنا يظهر تحقيق الذات لرغبتها وهذا ما يدل على نجاح المسار السردي.

استنادا لما تم تقديمه ،نلاحظ على تشكيل بنية الشخصيات أن شخصيات الكاتب كان لها دوراً كبيراً في تحريك العمل السردي الموكل إليها، فكل شخصية قامت بدورها على أكمل وجه والسمة البارزة في هذه الشخصيات يغلب عليها الطابع الاجتماعي الحقيقي، فلو رجعنا إلى الواقع لوجدنا هذه الأسماء وهذا نظرا لطبيعة الكاتب الواقعية ونظرا لجدية الموضوع لأنه يتناول قضية حساسة وهي علاقة المثقف بالسلطة، ولهذا جاءت الشخصيات حاملة لأفكار معينة، كل حسب ثقافته مما يدل على تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير وطبيعة سلوكها، ومنه يمكن القول من خلال تحليلنا لهذه الشخصيات أننا قد أحطنا بأهم عنصر من عناصر البني السردية وبالتالي أعطت للنص سمة جمالية، ولكن لا يكتمل دور الشخصيات إلا بوضعها في إطار زماني وحيز مكاني تتحرك فيه.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 144 .

الفصل الثاني : بنية الشكل الروائي (بنية الـــــــزمن) .

I. مفهوم الزمن .

1- لغة .

2- اصطلاحا .

II. أنماط الأزمنة .

1- زمن القصة / زمن الخطاب .

2- زمن الكتابة / زمن القراءة.

III. تقنيات الزمن الروائي .

1-النظام الزمني.

1-1- الاسترجاعات .

1-1-1- الاسترجاعات.

أ-الاسترجاع الخارجي .

ب- الاسترجاع الداخلي .

ت- الاسترجاع المختلط (داخلي- خارجي) .

1-1-2- الاسترجاعات الخارجية و الداخلية في "قصيد في التذلل".

أ- أهم الاسترجاعات الخارجية في "قصيد في التذلل" .

ب- أهم الاسترجاعات الداخلية في "قصيد في التذلل "

.

1-2- الاستباقات .

أ- الاستباق الخارجي .

ب- الاستباق الداخلي .

2- المدة :

2-1- تسريع السرد.

- المجمل / الخلاصة .
- الحذف .

2-2- تعطيل السرد .

- الوقفة .
- المشهد .

3-مستوى التواتر .

3-1- التواتر الانفرادي .

- أن يروى مرة واحد ما وقع مرة واحدة .
- أن يروى مرات لامتناهية ما وقع مرات لامتناهية

.

3-2- التواتر التكراري .

- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة

3-3- التواتر المتشابه .

- أن يروى مرة واحد ما وقع مرات لامتناهية .

يعد الزمن محور الرواية و عمودها الفقري الذي يشد أجزائها ،كما أنه محور الحياة و نسيجها ،وقد أكد الكثير من الدارسين :« أن الرواية هي تشكيل الزمان بامتياز» [1] ؛لأنه الرابط الحقيقي للأحداث، والشخصيات والأمكنة...، والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، وإذا « اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإن الرواية تعد فنا زمانيا أو عملا لغويا يجري ويمتد داخل الزمن»[2] .

وهذا ما دفع" ميخائيل باختين "إلى القول « :إن النص الروائي كان موزعا على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويلملم نثاره الموزع فوق الأزمنة دون أن يكتمل» [3]، وهذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأن الرواية هي« الزمن ذاته» [4] ، وبالتالي لا يمكن أبدا أو بالأحرى يستحيل وجود عمل روائي خال من الزمن.

1- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، ط1 ،2004 ، ص36 .

2- الطاهر روابنية :الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى ، مجلة المساءلة ،يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر ، العدد الأول ، 1991 ، ص24 .

3-عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص104 .

4-نقلا عن : عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، د ط ، 1988 ، ص20 .

I. مفهوم الزمن :

1– لغة :

زمن:« الزَّمَنُ والزَّمانُ: اسْمٌ لِقَلِيلِ الْوَقْتِ وَكَثِيرِهِ، وَفِي الْمُحْكَمِ: الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ، وَالْجَمْعُ أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة. وزَمَنٌ زامِنٌ: شَدِيدٌ. وأَزْمَنَ الشيءُ: طَالَ عَلَيْهِ الزَّمان، وَالِاسْمُ مِنْ ذَلِكَ الزَّمَنُ والزُّمْنَة؛ عَنِ ابْنِ الأَعرابي. وأَزْمَنَ بِالْمَكَانِ: أَقام بِهِ زَماناً، وَعَامَلَهُ مُزامنة وزَماناً مِنَ الزَّمَن »[1] .

و يتناول مفهوم الزمن اللغوي "أبو هلال العسكري " في معجمه "الفروق اللغوية " حيث يقول : « **الْفرق بَين الْمدَّة وَ الزَّمَان**: أَن اسْم الزَّمَان يَقع على كل جمع من الْأَوْقَات وَكَذَلِكَ الْمدَّة إِلَّا أَن أقصر الْمدَّة أطول من اقصر الزَّمَان وَلِهَذَا كَانَ معنى قَول الْقَائِل لآخر إِذا سَأَلَهُ أَن يمهله أمهلني زَمَانا آخر غير معنى قَوْله مُدَّة أُخْرَى لِأَنَّهُ لا خف بَين أهل اللُّغَة أَن معنى قَوْله مُدَّة أخرى أجل أطول من **زمن** وَمِمَّا يوضحا فرق بَينهمَا أَن الْمدَّة أَصْلهَا الْمَدّ وَهُوَ الطول وَيُقَال مده إِذا طوله إِلَّا أَن بَينهَا وَبَين الطول فق وَهُوَ أَن الْمدَّة لَا تقع على أقصر الطول وَلِهَذَا يُقَال مد الله فِي عمرك وَلَا يُقَال لوقتين مُدَّة كَمَا لَا يُقَال لجوهرين إِذا ألفا إِنَّهُمَا خطّ مَمْدُود وَيُقَال لذَلِك طول فَإِذا صَحَّ هَذَا وَجب أَن يكون قَوْلنَا الزَّمَان مُدَّة يُرَاد بِهِ أَنه أطول الْأَزْمِنَة كَمَا قُلْنَا للطويل إِنَّه مَمْدُود كَانَ مرادنا أَنه أطول من غَيره فَأَما قَول الْقَائِل آخر الزَّمَان فَمَعْنَاه أَنه آخر الْأَزْمِنَة لِأَن الزَّمَان يَقع على الْوَاحِد وَالْجمع فاستثقلوا أَن يَقُولُوا آخر الْأَزْمِنَة والأزنان فاكتفوا بِزَمَان. **أما الْفــرق بَين الزَّمَان وَالْوَقْت** :أَن الزَّمَان أَوْقَات مُتَوَالِيَة مُخْتَلفَة أَو غير مُخْتَلفَة فالوقت وَاحِد وَهُوَ الْمُقدر بالحركة الْوَاحِدَة من حركات الْفلك وَهُوَ يجْرِي من الزَّمَان مجْرى الْجُزْء من الْجِسْم .»[2] .

1- ابن منظور: لسان العرب ، الجزء 13 ، 199 .

2- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل بن سعيد بن يحي بن مهران العسكري (المتوفي 395هـ/1005م):الفروق اللغوية ، تحقيق: محمد إبراهيم سليم ، دار العلم و الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ،مصر ، د ط ،د ت ، الجزء1 ،ص 270 .

2- اصطلاحا :

إن الزمن من المفاهيم الكبرى التي شغلت بال الدّارسين واستقطبت اهتمامهم وذلك لارتباطه بالأدب الفلسفة والعلم، بل بكل ما يمت للإنسان بصلة سواء من قريب أو من بعيد في ماضيه وحاضره أو حتى في آمال مستقبله وذلك تبعا لشاسعة المساحة الزمنية، إلا أن الزمن يبقى ملخصا ومقيدا في ثلاث أبعاد هي :الماضي، الحاضر، المستقبل وهذه الأبعاد نحسها في ذواتنا ونفكر وفق تحديداتها، لكن لا يمكن أن نلمس أحدها حتى يغيب بعضها عن الآخر.

هكذا تيقن الدارسون مما يعتري البحث في هذه المقولة من غموض، وما يشوبها من صعوبة لاسيما عند معالجتها مع الآخر معرفيا فتصير محيرة ومستعصية أكثر، ولعل خير من عبر عن هذا التعقيد " أوغوسطين" augustin وهو يجيب عن هذا السؤال الخالد «:ما هو الزمن ؟عندما لا يطرح عليّ أحد هذا السؤال فإني أعرف، وعندما يطرح عليّ فإني آنذاك لا أعرف شيئا. » [1].

وهذا ما يدل على أن حياة الإنسان في حقيقة الأمر لها نقطة تقاطع دقيقة جدا مع سيرورة الزمن، غير أن الإنسان يبقى عاجز عن تقريب فهم الآخرين لهذه الحقيقة، لأنها حقيقة يعيشها ليمثل بعد ذلك جزءا صغيرا جدا منها .إن كل ما سبق يدل دلالة قاطعة على أن البحث في مسألة الزمن ليس بالأمر الهين ولا اليسير، ولعل ذلك هو الذي دفع "باسكال "- حسب نظرة مرتاض- على الذهاب إلى أنه «من المستحيل و من غير المجدي أيضا ، تحديد مفهوم الزمن » [2] . فبالرغم من ذلك إلى أن مفهوم الزمن قد اتخذ دلالات متعددة و مختلفة ، لكل هيئته من العلماء و الفلاسفة مفهومها الخاص بها . وهذا ما نلمسه في آراء وأقوال العديد من الباحثين في هذا المجال :

1- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد –التبئير) ، ص 61 .

2- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 263 .

فالزمن في التصور الفلسفي وتحديدا لدى " أفلاطون " plathon :« هو مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق »[1]، فالزمن عنده عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما :الحدث السابق والحدث اللاحق؛ حيث أن الزمن ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة. بينما الزمن في تمثل "أندري لالاند" A . Lalande هو : «ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث (...) لمواجهة الحاضر »[2]، إن الزمن في نظره هو خيط ينقل الأحداث ويشترط وجود مشاهد أو ملاحظ يقوم بمواجهة الحاضر.

أما "قيو" Guyau فنظر إلى الزمن على أنه« :لا يتشكل إلا حيث تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد هو الطول»[3] فالملاحظ أن" غيو "يشترط لوجود الزمن وجود خط تنتظم عليه الأشياء، يسمى هذا الخط الطول الذي تجري من خلاله الأشياء والأحداث.

في حين يرى عبد الصمد زايد أن الزمن هو :« تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها »[4]، فالزمن هو الحياة« إن الزمن حي والحياة زمانية[5]» .

1- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 261 .

2- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص261 .

3- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 261 .

4- عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته ، ص 07 .

5- سيزا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1988،ص243 .

والزمن في الاصطلاح السردي هو « مجموع العلاقات الزمنية .السرعة، التتابع، البعد...، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة» .[1]

إن وجود الزمن ضروري في السرد، لكن ليس ضرورياً، لا وجود للسرد في الزمن« فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن تلغي الزمن من السرد » [2]

وقد جاء الزمن السردي عند" بول ريكور" Ricœur Paul عام بمعنيين :الأول إنه زمن من التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثانية إنه زمن جمهور القصة ومستمعيـــــــها، أو بعبارة وجيزة، الزمن السردي في النص وخارجه أيضا هو زمن من الوجود مع الآخرين .[3]

ولما كان الزمن يسري بهذا المفهوم لنا، اجتهد المهتمون في تقسيم الأزمنة، وفتـــــحوا باب التقسيم الثنائي والثلاثي، وميزوا بين الأزمنة الداخلية والخارجية، وبين زمن القصة وزمن الخـــــطاب

وحددوا العلاقات القائمة بينهما و وزعوها إلى محاور.

وسأستهل الحديث عن هذه التقسيمات بتصور الشكلانيين الروس ونظرتهم إلى قضية الزمن مادامت قضية الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بداياتها إليهم ،وكما ميزوا بين المتن والمبنى الحكائي.

1- عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص 103 .
2- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص 117 .
3- ينظر :بول ريكو : الوجود و الزمان و السرد ، ترجمة :سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1، 1999، ص 29/ 30 .

يرجع أهم بحث جاد في تحليل السرود المختلفة إلى الشكلانيين، فبؤرة تحليل الخطاب الروائي عندهم تتمثل في التمييز بين ما سماه "توماشفسكي "Tomachevski :المتن الحكائي والمبنى الحكائي على مستوى العمل الروائي، كما ركزوا على العلاقات التي تجمع بين الأحداث مراعين نظام ظهورها في العمل، ويظهر لنا أثر هذا التمييز في الدراسات اللاحقة التي تدل على الاهتمام بقضية الزمن كعنصر أساسي في بناء الرواية، كما يدل على تصوراتهم ومواقفهم البارزة في حقل الدراسة فالتقسيم الذي أقامه" توماتشفسكي "للعمل الحكائي وأرجعه إلى ما يسميه "بالمتن الحكائي" Fable ،و "المبنى الحكائي " sujet أسهم في توجيه الباحثين من بعده وهم يدرسون الزمن، فالمتن الحكائي يقصد به « مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل» [1] مع مراعاة زمنية الأحداث وعلاقاتها السببية .أما المبنى الحكائي فيتألف «من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل » [2]. فهو يميز بين نوعين من الزمن في العمل السردي هما :زمن المتن الحكائي، وزمن الحكي « فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه .أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة العمل»[3] ، وهنا يصبح هذا الزمن الأخير متعلقا بالقارئ.

إذن زمن المتن الحكائي هو الزمن الطبيعي الذي جرت فيه الأحداث أو الذي يحتاجه حدث ما حتى ينتهي، أي أن المتن الحكائي لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها.

1- الشكلانيون الروس :نظرية المنهج الشكلي ، تر :إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1 ، 1988 ، ص 180 .
2- الشكلانيون الروس :نظرية المنهج الشكلي ،ص 180 .
3- الشكلانيون الروس :نظرية المنهج الشكلي ، ص 180 .

أما زمن الحكي فهو الذي يتحكم فيه السارد من أجل وصف مجموعة الأحداث وفق نظام

معين .ويطلع هذا الأخير لتحديد مدى تمكن الكاتب فنيا من صقل نصه السردي، خاصة أن المبنى الحكائي يهتم بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل الروائي .أي المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة علمية بحسب النظام الطبيعي للأحداث النظام الوقتي والسببي للأحداث، وفي المقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تُعَيّنُها لنا .

II. أنماط الأزمنة :

وعلى غرار الشكلانيين الروس الذين كانت لهم محاولات بارزة في إعطاء انطلاقة قوية للنصوص السردية، فإننا نجد" تودوروف " Todorov هو الآخر قد ميز بين زمنيين :

- زمن القصة Temps de l'histoire .
- زمن الخطاب Temps du discours .

1- زمن القصة / زمن الخطاب :

فهذا التقسيم الذي أقامه "تودوروف" للعمل الحكائي بين "القصة "و "الخطاب" يرادف تقسيم

"توماتشفسكي" للمتن والمبنى الحكائي .ويؤكد "تودوروف" على الاختلاف بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يرى "تودوروف " :« إن **زمن الخطاب** بأحد المعاني ، خطي و **زمن القصة** متعدد الأبعاد . إن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد . و لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى ، و ذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على مستوى الزمني ». [1]

أي **زمن القصة** – عند تودوروف – خطي(*)، إذ يمكن أن تجري أحداث قصة ما في وقت واحد .إنّه زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل. أما **زمن الخطاب** فهو متعدد الأبعاد، أي أن الأحداث لا تكون مرتبة لكن الخطاب ملزم بترتيبها، إذ تأتي الواحدة منها بعد الأخرى، ولابد من الإشارة هنا إلى أن

الترتيب يأتي لخدمة أغراض جمالية متنوعة، وعن طريق استخدام العديد من الانحرافات الزمنية التي تمدنا بها الخطابات فهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمانيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له.

1- نقلا عن : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،ص 73 .

(*) - خطي :بمعنى متسلسل و متتبع خـُطاه .

وهكذا فبإمكاننا أن نميز في كل عمل حكائي بين زمنيين:

- **الزمن الأول** :هو زمن القصة الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث.
- **الزمن الثاني** :هو زمن الخطاب – السرد –فهو لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي.

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حَدَثِـيّةٍ متتابعةٍ منطقيا على الشكل التالي: [1]

أ ⟵ ب ⟵ ج ⟵ د

فإن سرد هذه الأحداث في حكاية ما يمكن أن يتخذ هذا الشكل:

ج ⟵ د ⟵ ب ⟵ أ

وفي هذا الإطار نجد أن "تودوروف" يطرح إشكالية أخرى ترتبط بمقولة الزمن من جهة وتسفر عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب من جهة أخرى ويتضح ذلك من خلال العلاقات التالية:

- التسلسل Enchaînement .
- التناوب Alternance .
- التضمين Enchâssement .

إن« **التسلسل** يقصد به متابعة حكي قصص متعددة وأحداث كثيرة، فبانتهاء الأولى يبدأ حكي الثانية وهكذا، أما **التناوب** فيقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب ،أما **التضمين** هو إدخال قصة في قصة أخرى » [2]*أي أن التسلسل يقوم على رصف مختلف القصص ومجاورتها، في حين أن التناوب يقصد به حكي قصتيين معا في نفس الوقت وتترك كل قصة عند حد معين

لتستأنف القصة الأخرى. أما التضمين فتكون هناك قصة أصلية تحتوي على قصص فرعية تدرج ضمن القصة الأصلية.

1- حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ،ص 73 .

2-تودوروف تزفيطان : مقولات السرد الأدبي ، ترجمة : سحبان الحسين و صفا فؤاد، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط، ط1 ، 1992 ، ص 55 / 57 .

(*) – لقد تناول سعيد يقطين هذا القول بتحليل وشرح أكثر في كتابه : تحليل الخطاب الروائي ص73 /74 .

بعد هذا التميز الذي أقامه "تودوروف" بين **زمن القصة** و **زمن الخطاب**، فإنه يقيم تمييزا آخر بين:

- زمن الكتابة Temps de l'écriture .
- زمن القراءة Temps de la Lecture

2- زمن الكتابة / د –زمن القراءة:

زمن الكتابة(زمن التلفظ) والذي« يصبح أدبيا بمجرد ما أن يتم إدخاله في القصة، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا»[1].

ويقصد به المدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث.

أما **زمن القراءة** (زمن الإدراك)« فيتحدد إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة » [2] ،ويقصد به المدة اللازمة لإنجاز فعل القراءة .

إن "تودوروف" قد اقترح تقسيماً ثنائياً للزمن، غير أنه هناك من يعتقد من النقاد الروائيون المعاصرون(*) بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبّس بالحدث السردي ، و تلازمه ملازمة مطلقة: [3]

- زمن الحكاية / المغايرة .
- زمن الكتابة .
- زمن القراءة .

1- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،ص 74 .

2- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 74 .

(*)–من بين هؤلاء :جنيت Genette، و ريكاردو Ricardou، و بور نوف Bour neuf ،وويلي Ouellet.

3-ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 273 / 276 .

- زمن الحكاية /زمن المحكيّ/زمن المغايرة(*) :وهي زمنيّة تتمحّض للعالم الروائي المُنشَأ .أي **زمن الحكاية /زمن القصة** :هو الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المرورية، ومن خلاله تتضح المدة التي يغطيها السرد كما تتضح التقنيات السردية الموظفة.
- زمن الكتابة :و يتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما ؛ فإن هذا المسعى يشابه فعل الكتابة ، و إفراغ النصّ السردي على القرطاس .
- زمن القراءة :و هو الزمن الذي يصاحب القارئ و هو يقرأ العمل السردي .

يبدو ممّا تقدم أن الزمن الروائي قد تم تناوله على أيدي دارسي الخطاب الروائي من زاويتين:

التقسيم الثنائي :ينظر أصحاب هذا التقسيم إلى الزمن الروائي من بعده الداخلي أي على مستوى البنية اللفظية للرواية.

التقسيم الثلاثي :يحاول أنصار هذا التقسيم مقاربة الزمن من الداخل كبناء تقني مع الاستعانة بجهود الفريق الأول، ومن الخارج كرؤية تختلف باختلاف زمن القراءة والكتابة على حد السواء.

إن التقسيم الثلاثي للزمن يسفر عن وجود ثلاثة أزمنة على الأقل – ممّا يعني أن الزمن يحتمل تقسيمات أكثر – وهي حسب هذا التحديد :زمن الحكاية / القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد ثلاثة أزمنة أخرى تتمثل في :زمن الكاتب، وزمن القارئ، والزمن التاريخي.

(*)–وهذا ما اصطلح عليه عبد الملك مرتاض بـ "زمن المخاض الإبداعي "و هو زمن ما قبل الكتابة و يرى أنه إذا كان زمن الكتابة ،كتابة الرواية ، يتزامن مع حركة الكتابة ولا يفتقر إلى كثير من الجهود لبلورته في الأذهان ؛ فإن زمن المغاير ، أو زمن الحكاية ،زمن سابق على الكتابة حقا .

فالمجموعة الأولى تنتمي إلى ما يسمى **بالأزمنة الداخلية** علما أن ،الزمن الداخلي هو نمط زمني يتعلق بالفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الخطاب الروائي والمدة الزمنية التي تستغرقها الرواية ، وكيفية ترتيب أحداثها زمنيا، ومدى تزامن تلك الأحداث أو تتابعها والكيفية التي يتم من خلالها التلاعب بالزمن تقديما وتأخيرا، استباقا واسترجاعا .

أما المجموعة الثانية فتنتمي إلى ما يسمى **بالأزمنة الخارجية**، ذلك أن الزمن الخارجي يؤكد على أن النص الروائي لا يجد بعدًّا من الدخول في علاقات زمنية تقع – أصلا –خارج الخطاب السردي وتتعلق بموقع الكاتب من الفترة الزمنية المؤطرة للحكاية التي يكتب عنها، وموقع القارئ كذلك مما يقرأ عنه.

إنّ كل زمن من هذه الأزمنة له ما يميزه عن الزمن الآخر، لذلك لابد من تعريف كل زمن على حدة.

زمن الكاتب: هو زمن يعرف من التوقيع التاريخي الذي يضعه الكاتب أسفل آخر صفـــــحة من الرواية .

زمن القارئ: إن هذا الزمن يبدأ عادة من تاريخ طبع ونشر الرواية.

الزمن التاريخي:إنه الزمن الحقيقي والذي يفترض أن تتموقع فيه الأحداث المشخصة، فهو بمثابة الإطار التاريخي للرواية، ونستدل عليه من خلال إشارات ضمنية كثيرة تلوح إليه.

ومن هنا يتضح لنا أن زمن الكاتب يخص المؤلف، أما زمن القارئ فهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي نعطيها لأعمال الماضي، في حين أن الزمن التاريخي يظهر التخيل بالواقع وثلاثتها تقيم علاقة مع النص التخيلي . [1]

وفي المقابل نجد أن زمن القصة خاص بالعالم التخيلي وزمن الكتابة أو السرد مرتبط بعملية التلفظ، أمّا زمن القراءة فهو ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.

1- ينظر :حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص114 .

ونعود لتؤكد – وانطلاقا من التقسيم المذكور آنفا – أن زمن الكتابة ليس هو زمن الكاتب وزمن القراءة ليس هو زمن القارئ، فهي أزمنة متفاوتة لذا أقر "تودوروف" و "ديكرو" بأن :« قضايا الزمن مركبة في العمل الحكائي » .[1]

وإذا كان التقارب يحكم في الغالب بانعكاس العلاقة بين زمن المغامرة وزمن الكاتب، فإن زمن القراءة قد يؤدي إلى تغيير دلالات النصوص من حين إلى آخر .ومن الطبيعي أن تختلف الكتابات والقراءات باختلاف الأجيال والعصور والأزمنة، فالرواية التي قرأتها في فترة معينة قد أعيد قراءتها في فترة أخرى بطريقة تختلف عن الأولى إذن فالنص يحتوي على قراءات ومعاني متعددة.

وإذا كنت قد تحدثت عن رؤية بعض الباحثين الغربيين للزمن مع التركيز على أهم التقسيمات التي يحتملها الزمن في الرواية من تقسيمات ثنائية (تمحورت عند الروائيين في زمني القصة والخطاب) وتقسيمات ثلاثية (تمثلت عموما في زمن القراءة وزمن الكتابة، إضافة إلى زمن المغامرة)، فإن النقاد العرب كانت لهم وجهة نظر خاصة حول هذه القضية، وكانت لهم جهودهم المعتبرة في هذا الميدان الشائك، وإن« كانت هذه التقسيمات الثنائية والثلاثية تقف عند حدود معينة لا تتجاوزها »[2]

وها هو الباحث" سعيد يقطين "يعتمد على التقسيم الثلاثي للزمن متمثلا فيما يلي :زمن القصة وزمن الخطاب، وزمن النص.

يظهر الأول في زمن المادة الحكائية، فكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، ويعتبر هذا الزمن "زمنا صرفيا"، إنه زمن أحداث القصة في علاقاتها بالشخصيات والفواعل.

1- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ،ص79 .

2- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ،ص89 .

أما زمن الخطاب فيقصد به تجليات تزمين القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، وهنا يعطي زمن القصة بعدا متميزا ويعتبره "زمنا نحويا" .أي أنه الزمن الذي تعطى فيه القصة زمانيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له.

إن زمن النص هو تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة، القراءة اللانهائية اللازمنية كما يسميه "سعيد يقطين" ويعتبره **زمنا دلاليا**كما يتجسد هذا الزمن من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ[1] .

أما "يمني العيد" فإنها تنظر للزمن نظرة خاصة بعض الشيء فهي في البداية تقسم الزمن الروائي –وكما هو شائع –إلى: زمن القصة وهو تسلسل للأحداث.

زمن السرد ويكون معاكسا لتسلسل الأحداث « يمارس لعبة فنية، يقدم ويؤخر في زمن ما يروى عنه (...) وفي العلاقة بينهما يتحرك الفعل الروائي» [2]، ثم تميز – بعد ذلك – في زمن القصة بين زمنيين متداخلين في بنية العمل الروائي هما : زمن القص وزمن الوقائع.

فأما **زمن القص**« هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد » .[3] وأما **زمن الوقائع** «هو زمن ما تحكى عنه الرواية، ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا

ذاتية للشخصية الروائية وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة ».[4]

ومن ثمة يمكن القول أن "يمنى العيد" من خلال هذا التقسيم تحاول أن تتجاوز دراسة الزمن النحوي إلى دراسة الزمن كموضوع أو كبنية متضمنة في العمل الروائي.

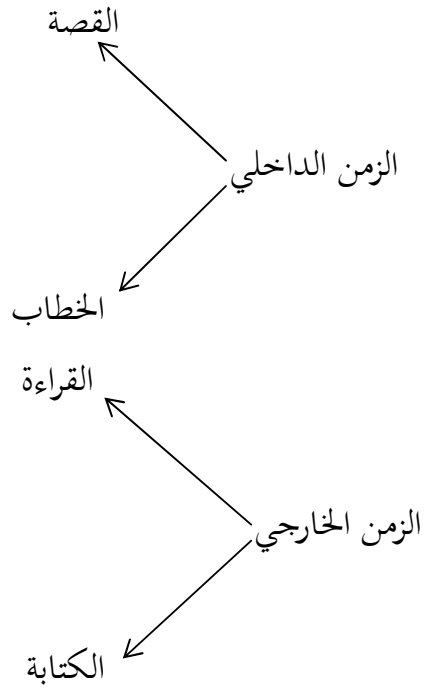
1- ينظر : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،ص 89 .

2- يمنى العيد : في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985، ص231 .

3- يمنى العيد : في معرفة النص ، ص227 .

4- يمنى العيد : في معرفة النص ، ص 227

و في ظل الاعتبارات السالفة – لعرض بعض الجهود التنظيرية على مستوى بينية الزمن الروائي– نخلص إلى أن الدارسين قد تناولوا عنصر الزمن في الرواية من زاويتين:



وأيًّا كان نوع الزمن فإنه سيمضي بنا تارة إلى الأمام، ويعود بنا تارة أخرى إلى الوراء وهذا ما يمكن أن يتقاطع مع تقنيات المفارقة السردية من استرجاع واستباق (...) حيث تتم العودة إلى الماضي أو التطلع إلى المستقبل وهذا ما سنأتي إلى بيانه من خلال النظام الزمني، خاصـــــة إذا علمنا أن "جيرار جنيت" يصنف الزمن السردي إلى ثلاثة مستويات وهي : [1]

-مستوى النظام.

-مستوى المدة.

-مستوى التواتر.

1-آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص 69 .

III. تقنيات الزمن الروائي :

1- النظام الزمني L'ordre :

ونقصد بدراسة النظام الزمني لحكاية ما« مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة » [1] .إذ لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين :زمن السرد وزمن الحكاية بسبب تعدد الأبعاد في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في حين أن زمن السرد لا يسمح بوقوع عدد من الأحداث في وقت واحد بل يقتضي الاختيار والترتيب.

حيث « تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية »[2] .

إن الترتيب الزمني في رواية أو قصة ما، فليس من الضروري أن تتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنيين وهما زمن القصة، زمن السرد، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي، فعندما لا يتطابق هذين الزمنيين فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات ســـردية An achronies narratives [3] ، والتي تكون تارة استرجاع وتارة أخرى استباق.

فقد أصبح بإمكان الراوي أن يتابع تسلسل الأحداث طبقا لترتيبها في الحكاية، ثم يتـــوقف

راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن أن يطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداثا لم يبلغها السرد بعد.

1- جيرار جنيت :خطاب الحكاية بحث في المنهج ،ت: محمد معتصم ، ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ، المشروع القومي للترجمة ،ط2، 1997 ،ص47 .

2- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط ،د ت ، ص79 .

3- ينظر : حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ،ص74.

إذن فالنظام عبارة عن ترتيب أحداث إما إلى الأمام (استباق)، وإما إلى الوراء (استرجاع) أو أن يتنبأ بها فتكون (استشراف) .

1-1- الاسترجاعات :

1-1-1- الاسترجاعات Analepsies :

يعد الاسترجاع من أبرز العناصر السردية التي استفادت منها الرواية، واستطاعت من خلاله أن تتلاعب بالزمن وتحرره من خطيته الخانقة، وفيه« يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها لاحقة لحدوثها» [1] . وقد تكون هذه الأحداث سابقة على بداية السرد أو قد تكون مذكورة بشكل مختصر والكاتب يعود إليها لذكر مزيد من التفاصيل . وهناك من يفضل تسميتها "اللواحق" Analepsie ذلك أن النقاد العرب قد ترجموا مصطلح إلى Analepsie "الاستذكار" كما يفعل حسن بحراوي[2] .

في حين نجد أن "سيزا قاسم " ترجمه إلى " الاسترجاع" [3] أما سعيد يقطين فيفضل تسميته "الارجاع"[4] ، وعلى تعدد الترجمات واختلافها فإن المفهوم واحد في معظم الأحوال وهو "المفارقة بواسطة الاسترجاع ".

بمعنى أن اللاحقة على نقيض السابقة تمثل استذكار حدث سابق للحد الزمني الذي بلغته

العملية السردية .وهذه الاسترجاعات أو ما يسمى باللواحق تهدف أساسا إلى استرجاع موقف أو أحداث سبق وقوعها في الحدث المحكي، وهو بهذا يجعل زمن القص يتوقف ليعود إلى الوراء بغرض إعطاء معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية.

1- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ،دار التنوير ، بيروت،ط1 ، 1985 ، ص40.

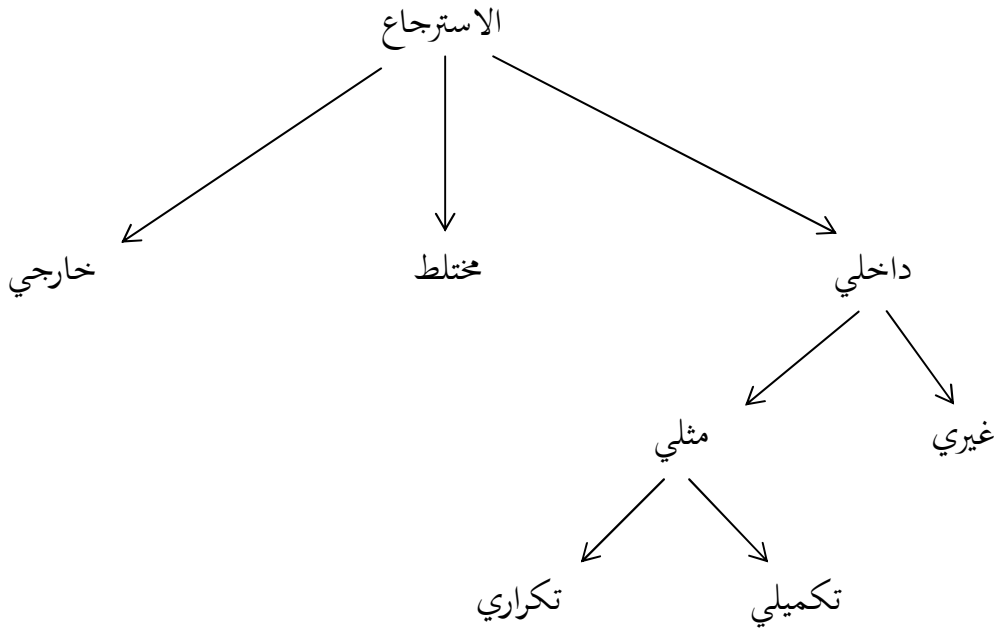
2- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص119 .

3- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص39 .

4- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص77 .

إن الاسترجاع يتيح فرصة مهمة من أجل إلقاء الضوء على الجوانب المعتمة في القصة والتعريف أكثر ببعض الشخصيات، إضافة إلى توضيح بعض الغموض خاصة أن الاسترجاع لبنة أساسية من لبنات البناء الروائي وإسقاط إحدى الاسترجاعات يؤدي إلى تخلخله.

ونظرا لاختلاف مستويات الارتداد إلى الوراء من الماضي البعيد والماضي إلى الماضي القريب، فقد نشأت أنواع مختلفة من هذه المفارقات السردية والتي يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي:



أ- الاسترجاع الخارجي Analepsie externe :

الاسترجاع الخارجي هو «ما يعود إلى ماض سابق لبداية الرواية». [1] فهو خارج الحكاية الأولى ولا يلبث أن يدخل معها لأن وظيفته الوحيدة هي إكمال هذه الأخيرة، وهذا بتوضيح الأخبار الأساسية في القصة وإعطاء معلومات إضافية لتنوير القارئ ومنحه فرصة جديدة لفهم واستيعاب هذه الأخبار أو الأحداث السابقة أي أن هذه الاستذكارات « تخرج عن خط زمن القصة لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث في القصة »[2] .

ويري جيرار جنيت أن الاسترجاع الخارجي « هو ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها، خارج سعة الحكاية الأولى»[3] وبعبارة أوضح يمثل« الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث، تعود إلى ما قبل بداية الحكي»[4].

إن توظيف الاسترجاع الخارجي من شأنه أن يساعد القارئ على التوغل في ذاكرة الراوي والتعرف على أحداث سابقة لبداية القص دون أن يؤثر ذلك على المجرى الزمني للقصة.

ب- الاسترجاع الداخلي Analepsie interne:

هو « العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص»[5] ،وهذا النوع من الاسترجاع حسب جيرار جنيت هو أن« حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني، للحـــكاية

1- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص40 .

2-نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري و السردي ، الجزء الثاني دار هومة ، الجزائر ، 2010 ص 191.

3-جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ، المشروع القومي للترجمة ، ط2 ، 1997 ، ص 60 .

4-عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص 111 .

5-سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص 40 .

الأولى »[1] وبعبارة أوضح هو« استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعـــــد بدايتها»[2] ،حيث يتصل الاسترجاع الداخلي مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي .و هو بدوره نوعان : [3]

- **استرجاع داخلي غيري:**

وهو الذي يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، كأن يتم إدخال شخصية حديثا إلى السرد ويقوم السارد بالتعريف بها عن طريق استرجاع ماضيها وإضاءة سوابقها أو التطرق لشخصية غابت عن الأنظار مند بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها .أي أنه يتم الاستعانة بهذا النوع من الاسترجاع – داخلي غيري – لاستعادة الماضي القريب لشخصية غابت عن الأحداث ثم تعود إلى الظهور من جديد.

- **استرجاع داخلي مثلي:**

وهو الذي يتناول المضمون القصصي نفسه الذي تناولته الحكاية الأولى، وهو نوعان:

-استرجاع داخلي مثلي تكراري :ويقل توظيف هذا النوع، حيث تعود الحكاية في هذا النمط على أعقابها للتذكير بأحداث سبق الوقوف عندها.

-استرجاع داخلي مثلي تكميلي :يتناول المقاطع التي ستأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية.

ت- الاسترجاع المختلط (داخلي – خارجي):

ويسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاعين الداخلي والخارجي ، فهو «فسحة زمنية

مزدوجة :فترة واقعة قبل بداية القص وأخرى بعده »[4]، أي أنه استرجاع مزجي.

1- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 61 .

2- عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص112 .

3- ينظر : جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 64/60 .

4- عبد الوهاب الرفيق :في السرد "دراسة تطبيقية " ، دار محمود الحامي ، تونس ،ط1 ،1998 ، ص85 .

وبناء على ما سبق ،فإن دراستنا ستقوم على الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية. وهذه الاسترجاعات بأنواعها الثلاثة ذات وظائف بنيوية متعددة، تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها«مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد » [1] .

وهاتان الوظيفتان تعتبران برأي جنيت، من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية.

1 –1 –2 – الاسترجاعات الخارجية و الداخلية في "قصيد في التذلل ":

أ– أهم الاسترجاعات الخارجية في "قصيد في التذلل" :

توجد أمثلة كثيرة تشير إلى عملية الاسترجاع أو الارتداد[*] نحو الخلف في الزمن في رواية "قصيد في التذلل " ومن ذلك:

« قبل الزواج، يوم كنا في الجامعة، ويوم كان اسمه النضالي الوفي، وكان اسمي فجرية، تعاهدنا على أن نبدأ ببناء الاشتراكية في بيتنا أولا وقبل كل شيء...» [2].

« عرفت اسمه، وعرف اسمي، تجنبنا اللقيين النضالين، وبدأنا نحتك بالمسائل الشائكة وبالمشاكل المعقدة، هو رئيس الفوج وأنا مقررته...الجميع يناديه الشاعر، يصعد في الأماسي، على كرسي أو برميل أو كومة من الكومات الكثيرة، ويشرع في التلاوة. ترنيما، ونشرع نحن ذكورا وإناثا في الاستسلام للترنح »[3] .

1- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 122/121 .

(*)- استعمل عبد الملك مرتاض مصطلح " الارتداد " ،وذلك أن الارتداد في مدلول العربية يعني الرجوع في أمـــــــــر ما ، أو الرجوع إلى الوراء جميعا ، فهو شامل للحركتين المادية و المعنوية أو النفسية .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص20 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 21 /22 .

لقد جاءت هذه الاسترجاعات على لسان" فجرية "متذكرة بها جزء كبير من ماضيها، يوم كانت طالبة في الجامعة في معهد العلوم الفلاحية، والوعود التي كان يعدها بها الوفي، بالإضافة إلى عملهما النضالي معا، ومدى قيمته كشاعر عند رفقاء الدرب في الكفاح، وكان عامل هذه الاسترجاعات هو التغيير الحاصل على زوجها من ناحيتها ومن ناحية ابنتها، فأصبحت لا يعيرهما أي اهتمام همه الوحيد الوظيفة وفقط، وكان هذا بعد توليه المنصب الملعون كما تقول، فهي تتحسر على ذلك الزمن الجميل الذي مر في حياتها « الرجل لم يعد يعجب .يا حسرتاه على ذلك الزمن قبل أن يتولى هذا المنصب الملعون. »[1] .

كما ورد استرجاع آخر بضمير الغائب« وغرقت في محاولة استجماع صورة حقيقية له مرة ، وكانا يسيران على شاطئ، تعودا أيام العمل السري أن يلتقيا فيه، ليتظاهرا بأنهما عاشقان، بعيدان عن كل الشبهات. المكان خال تقريبا إلا منهما والجو خريفي، مثقل بالذباب والرطوبة، قال بعد أن حدثها عن اتصالات تجري معه، من طرف قوى مؤثرة في السلطة، إن انهيار الاتحاد السوفياتي، وانتصار الرأسمالية، وإن كان مؤقتا، على كل حال، وعوامل أخرى ...يعني فيما يعني، موت الضمائر » [2] .

والهدف منه هو التذكير بمكان التقاء فجرية والوفي إبان العمل السري وهو الشاطئ وقد أخذ هذا الاسترجاع بعدا تاريخيا وهو انهيار الاتحاد السوفياتي وبالتالي موت الحزب الشيوعي وانتصار الرأسمالية.

ونجد أيضا « الثقافة عندنا هي الثورة ...التحقت بصفوف جيش التحرير الوطني وأنا لم أبلغ الخامسة عشرة، كل جبال الجزائر تعرفني القل وجيجل والأوراس و النمامشة، من أحمر خدو إلى

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 19 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص25 .

جبل بلوط، خضت فيه كلها معارك... في الأول أعطوني بيريتا، جميلة، ثم رأوا قدراتي القتالية، أعطوني موزيرا ألمانيا ثقيلا، ولم يمض طويل وقت، حتى كلفوني بالمدفع الرشاش . هل أديت خدمتك العسكرية ؟ لا يهم تسمع بالمدفع الرشاش ..ينصبونه هكذا على رجليه ...يا سي مدير الثقافة ، لم أقتصر على استعماله متمددا أو جالسا كما يفعل غيري ،إنما كنت أقف و أحمله هاتفا الله أكبر... في معركة واحدة أسقطت ما يزيد عن عشر طائرات ب 62 ، لم تكن يومها الب 63 قد ظهرت، أما الدبابات، فحدث ولا حرج، إذا ما استهدفت واحدة منها، فقل الرحمة عليها وعلى ركابها»[1] .

وقد ورد هذا الاسترجاع في صدد الحوار الذي دار بين السيد الكبير ومدير الثقافة فكان من خلاله استرجاع السيد الكبير والعودة بذاكرته إلى زمن الثورة حين كان مناضلا في صفوف جيش التحرير الوطني، وأهم الجبال التي انطلقت منها الثورة، وعامل هذا الاسترجاع هو الثقافة فبالنسبة له الثقافة هي الثورة باعتبارها روح الأمة وعنوان هويتها، وتبني حضارات الشعوب.

كما ورد في النص السردي سياق آخر:

« أتذكرين الضابط صديقي ...صديقي الذي ...الذي...؟. كيف لا أذكره، وسيارته هي التي حملتني عروسا. في موكب كبير ليست فيه سوى تلك السيارة الفخمة »[2] .

ففجرية هنا تسترجع في هذا المحكي يوم زفها عروسا، في موكب كبير وعامل الاسترجاع هنا هو الضابط باعتباره صاحب السيارة التي حملتها عروسا وهو صديق الوفي.

و في سياق آخر نجد استرجاع يتحدث عن تذكير والدة بحراوية لابنتها بما قام به أبوها، حيث كانت تحكي هجرانه بجرح وألم عميقين، وذلك لما عاشته من المرارة والقساوة، فهي بالنسبة

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص29 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص56 .

لبحراوية الأم والأب في آن واحد، ومضمون هذا الاسترجاع كان السبب الكافي والوافي في انحراف بحراوية.

« هو أبوك يا بحراوية، انتظرته خمس سنوات، بأيامها ولياليها. واجهت إغراءات وتهديدات، من طرف الجميع، مدنيين وعسكريين، أقارب وأباعد، بقي سنة أو أكثر في المنطقة يحمل السلاح، ثم اجتاز مع من اجتازوا الحدود، واستقر هنالك، مرة عسكري ،ومرة مدني، أرسل لي مرة واحدة مبلغا، هزيلا، افتكته مني أمه، ثم انقطعت أخباره. رجوت أمه أن نلتحق به مع اللاجئين، فاستنكرت ذلك بشدة، وبقينا ننتظر .تأتينا ألمئونة(*) ، من البادية حيث يرسل لنا أبوه كمية من الطحين والملح والزيت نستعين بلبن العترتين، والبقرة شيء نبيعه، شيء نستهلكه إلى أن عاد من الحدود مع العائدين ، قلنا الحمد لله فرجت. بقي معنا مدة، ثم سافر إلى العاصمة، حيث طلبوه هنالك، من حينها يا ابنتي، لا من رآه ولا من سمعه، أغوته واحدة، تصبغ شعرها بالأصفر، وتعري على ذراعيها، ونصف صدرها، يقال إنها تشتغل بالمونوبري، ويقال أيضا والله أعلم إنها كانت متزوجة من حركي(**)، وإنها ما تزال في رقبته، هرب وتركها مع طفلين أهملتهما والتصقت بأبيك، أرسل من يصطحب أمه، ووعدني بورقة الطلاق، لكن ها أني أنتظرها إلى يومنا هذا » [1].

و نجد أيضا من الاسترجاع الخارجي ما يلي :« أحنت رأسها واستغرقت في جمع شتات حياتها، ربما تفعل ذلك لأول مرة، أو للمرة الثانية ...ليس في حياتي، ما يجعلني أحبها وأردد ذكراه :ابنة مجاهد في قلبها جمرة هجران والدها، ترقص أمها في الأعراس والحفلات العامة والخاصة،

(*)– ألمئونة :هكذا وردت في الرواية ،و يقصد بها (المؤونة).

(**)– الحركي: هو عنصر في وحدات عسكرية تسمى الحرّكة ، جندتها السلطات الفرنسية ، و تعتبر خائنة ، غادرت الجزائر مع الفرنسيين .

1– الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 77 .

فتشرب بحراوية الحليب، وتعالج بحراوية إذا مرضت، وتدخل بحراوية الابتدائية، وتدخل بحراوية الثانوية، وتكون بحراوية ثاني أو ثالث طالبة، من الولاية تقتحم الجزائر العاصمة، وتسجل بالجامعة، استغفلها أستاذ الأدب المشرقي، وسكر هو وزملاؤه وطلبته على شبابها، وعدها بالزواج والليسانس حالما يعود من سفره للخارج، في الحقيقة، لم يعدها بشيء، ولم يستغفلها، إنما هددها ...أنت ... أو السقوط في الامتحانات، لن تجتازه السنة الأولى ما دمت هنا، رضخت واكتشفت أن الرضوخ هو المعيار الوحيد للعلم والامتحانات واطمأنت، عندما قالت لها الزميلات :"هذا هو القماش ... أدى ولا خلي" سافر ولم يعد، قيل لبحراوية إن الدكتور إياه، لن يعود، فقد انتهت مدة التعاقد معه» [1] .

في هذا المحكي لجأت بحراوية إلى استرجاع جانب مهم من حياتها فتذكرنا بأنها ابنة مجاهد لم تعرف يوما حنان هذا الأب، فهي تتحسر بشدة على هجران والدها، فاضطرت أمها للرقص في الأعراس من أجل توفير متطلبات الحياة، وهذه الظروف هي التي جعلت بحراوية تتعرض إلى ابتزاز من طرف الأستاذ، فلما وقعت في فخه وجدت نفسها وحيدة، فسلكت طريقا غير الطريق الصحيح.

وفي سياق حكائي آخر نجد السارد يسترجع جزءا من ماضي شخصية معمر الملقب بمعمر القيادة الثورية : «طالب بالمعهد القومي الفلاحي، عضو قيادي في شبيبة جبهة التحرير الوطني. انخرط بمنظمة المقاومة الشعبية ما أن تأسست. ألقي عليه القبض، بعد مطاردة ملحاحة استمرت

سنة كاملة، استنطق بعنف شديد، لكنه لم يفشِ بأية معلومة، حاول العودة إلى صفوف المنظمة، لكن الرفاق تجنبوه بلباقة، فقد أشاعت الأجهزة أن كل من يطلق سراحه، متعهد بالعمل معها،

1-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 126 .

عاد لموقعه بصفوف الشبيبة. ما أن انطلقت الثورة الزراعي، وانطلق معها تطوع الطلبة، حتى انغمس في الخضم، كان معمر القيادة الثورية كما لقب، العنصر الفعال في النشاط الثقافي للمتطوعين، فهو الذي يرتب القاعة أو الساحة، وهو الذي يضع برنامج السهرة، من يقرأ هذه الليلة شعره، من يغني، من يلقي نكاته، وهو من يفتتح السهرة بإحدى أغاني مارسيل خليفة أو الشيخ إمام، وهو أولا وأخيرا من يعيد ترتيب المكان، بعد الانسحاب . أهم ما يميز معمر "القيادة الثورية " هو هذه القدرة العجيبة التي يستطيع بها إصلاح ما قد يفسد من ود بين الزملاء »[1].

فهو هنا استرجع جوانب متعددة من حياته أثناء الثورة من كونه طالب بالمعهد الفلاحي إلى عضو قيادي بجبهة التحرير الوطني، فبعد انضمامه للمقاومة الشعبية ألقي عليه القبض فمباشرة بعد إطلاق سراحه عاد لمنصبه بصفوف الشبيبة.ويبقى هذا الاسترجاع متواصل إلى غـــاية الصفحة 137 ، فكانت وظيفة هذا الاسترجاع هو الإخبار عن حقيقة هذه الشخصية كما هي موجودة في الواقع.

ومما سبق نجد أن الاسترجاعات كان لها دور مهم في تقديم معلومات تخص ماضي الشخصية الروائية، وذلك عن طريق الإشارة إليه بقطع المحكي أثناء سرد الأحداث الروائية، وقد جاءت الاسترجاعات الخارجية بكثرة في الرواية نظرا لطبيعة الموضوع الذي يقتضي ذلك.

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 135 .

ب- أهم الاسترجاعات الداخلية في "قصيد في التذلل " :

ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد ما يلي:«كان يجهش، وكانت تضمه أكثر، متذكرة نفس الحالة التي حصلت بعد تنصيبه مباشرة يوم عاد محموما، وما إن دخل حتى ارتمى في أحضانها منفجرا. هلكت نفسي يا فجرية السيد الكبير أدخلني إلى مكتبه. كان مكتبا فخما حسبت أنه يفوق في فخامته، كل فخامة، أشعل سيغارا غليظا طويلا، استرخى في أريكة جلدية وثيرة، تركني واقفا لحظات، ثم أمرني بالجلوس، أمرني يا فجرية، قال بصوت فج اجلس .اشتغل بالهاتف مدة تظاهر بتفحص أوراق مدة أخرى، ثم وجه لي سؤالا باردا :أنت مدير الثقافة الجديد، حينئذ :إن شاء الله » [1] .

في هذا المحكي استرجع السارد حالة مدير الثقافة في أول لقاء له مع السيد الكبير، حيث عاد محموما إلى المنزل فارتمى في حضن زوجته مخبرا إياها ما جرى بينهما ووظيفة هذا الاسترجاع هو مقارنة الحاضر بالماضي.

وفي سياق آخر« تصور أن سلفك، عندما طلبت منه رزنامة نشاطه، قدم لي برنامجا كله محاضرات، وقراءات وكلام فارغ . » [2] .

فالسارد في هذا السياق استرجع نوعية النشاط الذي كان يعده المدير السابق فحسب رأي السيد الكبير أن هذا البرنامج لا فائدة منه مجرد كلام فارغ ولكنه بعد فترة طويلة من الحكي استرجع هذا

الحدث ليحكي نوعية المحاضرات التي كان يقدمها المدير السابق والمتمثلة في« استبعدت ما كان سلفك يرهقنا به من الكلام الفارغ، مثل المحاضرات والندوات، ومسرحيات تعرض بسلطات البلاد ...وما إلى ذلك من ثرثرة لا تجلب سوى الأذى »[3] .

1- الطاهر وطار: قصيد في التذلل ،ص 28/ 29 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 32 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 67 .

و نجد أيضا « بعد فترة من الصمت المتبادل ...إن السؤال الذي ينبغي أن يظل مطروحا ، هو هل تجاهلت الدولة أمر هذا الرجل ....تكاد تقول إنه أرسل جاسوسا علينا .إلى حد الآن لم يظهر منه ، ما يثير الشك ....تحرينا أكثر منة مرة ، فلم يتبين شيء ...أنا أشهد بأمر لفائدته ...هو أفضل مدير في هذه الولاية ...مائة بالمائة، سيدي الكبير والسلطة التي عبدتني، هنا :في هذا المنصب الحساس على علم بكل التفاصيل، بل أنا واثق، من أنها اختارتني لهذه المنطقة الحيوية لكل هذه التفاصيل "[1].

جاء هذا الاسترجاع خلال الاجتماع الذي جمع السيد الكبير مع كل من الأمين العام ومدير الاستعلامات، فلكل واحد منهم رأي وموقف خاص اتجاه مدير الثقافة وكأن هذا الاجتماع عقد من أجل التعرف على هذه الشخصية، فهناك من يراها إيجابية وهناك من يراها سلبية لكن في نهاية المطاف توصلوا إلى حقيقة هذه الشخصية، وهنا استرجع السيد الكبير ما قاله مدير الثقافة عن نفسه ووظيفة هذا الاسترجاع هو التأكيد على صحة هذا القول.

وفي سياق حكائي آخر :« راح السيد المدير بدوره يتأمل الزائر بإمعان وحيرة، هذا الوجه، هذه القامة، هذه النظرة الودود، هذا الرجل بكل ما فيه، أعرفه وأعرفه جيدا لكن أين؟ على هذا الشاب مسحة من الغرابة تبعده عن الذاكرة.ضحك معمر، اختطفت ذاكرة السيد المدير، الصورة، طابقتها مع ما خزنته من الأيام الخوالي، فانطبقت .القيادة الثورية؟ معمر؟ »[2] .

السارد في هذا الاسترجاع يحاول استجماع الصورة الحقيقية لهذا الزائر، متأملا إياه بإمعان لكن الذاكرة خانته في استرجاع هوية هذه الشخصية ،و بمجرد ضحكة معمر عاد بالذاكرة إلى الوراء فانطبقت صورة هذا الزائر مع صورة حقيقية كان يعرفها في الماضي وهي شخصية معمر.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،ص 94 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 134 / 135 .

1-2- الاستباقات Prolepses :

لقد ترجم بعض النقاد العرب مصطلح Prolepse إلى الاستباق، كما نجد ذلك عند "سعيد يقطين" [1]، أو "سيزا قاسم" [2]، ولكن مفهوم (السابقة) يظل واحدا وهو "المفارقة بواسطة الاستباق" .أي سبق الأحداث عن طريق تقديم حدث آت أو الإشارة إليه قبل أوانه.

ويبقى الاستباق الطرف الآخر من تقنيات المفارقة السردية ونقصد به « تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق » [3]

إن الاستباق يعطي للقارئ فرصة التعرف على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في القصة . وإذا كانت هذه التقنية الزمنية« نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموما» [4]، فإنها أصبحت ذات سيادة في الروايات الجديدة وذات أهمية كبرى في بنائها الزمني بشكل عام.
وكما هو معروف يعني الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السرد، أو في الزمن اللاحق للسرد وقد يأتي على شكل« توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات ...كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات » [5]

فهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه ؛أي القفز على فترة ما من زمن القصة ، و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث،

و التطلع إلى ما سيحصل من خلال ذات في الرواية [6].و من أنواع الاستباق الزمني نجد نوعان: استباق خارجي و استباق داخلي .

1- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي ، ص 77 .
2-سيزا أحمد قاسم :بناء الرواية ، ص43 .
3-آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، ص 81 .
4-سيزا أحمد قاسم :بناء الرواية ، ص 43 .
5- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، ص 132 .
6-ينظر : نور الدين السد :الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ،ص 189.

أ- الاستباق الخارجي :

وهو« مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي لمستبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق ،كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل » [1] .

ومن بين الاستباقات الخارجية في الرواية ما يلي :

« إذا ما دعيت إلى أمسية، فاستخرج من دواوينك ما تيسر ..تحمس وأنت تقرأ غاضبا، ذكرهم بأيام الرفض والتمرد، ليعلموا أن الجذوة، ما تزال متقدة وترنم ناعسا عندما تتحدث عن الحب ..وكفى الله الشعراء الكذب » [2]

في هذا المحكي المسبق يلخص لنا السارد الطريقة أو الكيفية التي سيتبعها في قول الشعر، فقد جاء هذا المحكي الاستباقي في سياق الحديث عن الشعر.

و نجد أيضا: « يرد الحديث عن زيارة مرتقبة لأحد الوزراء وستحل الكارثة الفعلية، إن طلب مني قول شعر فيه وفي السيد الكبير والله ثم والله أنتـــــــحر أمامهم »[3] .

والسارد في هذا الملخص الاستباقي يلخص مجموعة من الحوادث التي ستقع في المستقبل القريب،

وجاء هذا الاستباق في إطار السياق الحكائي حول الزيارة المرتقبة لأحد الوزراء، حيث قطع السارد هنا "مدير الثقافة" هذا المحكي الأول وخرج عن إطاره ليخبرنا بما سيقع له في هذا المستقبل إن طلب منه قول الشعر ،من قبل الوزير و السيد الكبير .

1- أحمد مرشد :البنية و الدلالة ، ص 267 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ،16

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص56

وفي سياق آخر نجد: «قبل ذلك أريد أن ألفت أنظار حضاراتكم إلى ضرورة اتقاء ألسنة مراسلي الصحف. سيسخرون من طلي شارع واحد، سيقولون ...» [1]

والسارد في هذا المقطع الاستباقي يتوقع حدوث كلام كثير من طرف الصحافة، حول طلاء المدينة كلها أو عدم الطلي، فهو يتوقع سخرية الصحافة وأخبارها التي لا تنتهي بوصفها العنصر الفعال – هي جزء من السلطة الرابعة[*] – في المجتمع والسريع في التشهير والانتقاد.

وفي سياق حكائي آخر: « ترى ما سيكون الوضع، لو أبدي بعضا من التمرد عليه..؟

يلغي حضور الاجتماعات.توقف السيارة بسبب أو بآخر.

تعيين أحد مساعدي للتواصل معه، بدلا مني.

تغييبي عن الحفلات الرسمية وتنقلاته، واستقبال الوفود الزائرة.

إمكانية منعي من دخول بعض المواقع في الولاية.

يدوم ذلك وقتا، الله أعلم بمداه، في حالة الغضب من الدرجة البسيطة، أما إذا كان من الدرجة القصوى، من الكبائر فتقرير سريع للوزارة الوصية علي، للوزارة الوصية عليه، وتتجند الأجهزة السرية بكل أنواعها، لإلصاق التهم وكيد المكائد.

أجمد شهورا. أحول إلى الإدارة العامة.

ربما، ربما، إن كنت محظوظا، أحول إلى ولاية أخرى في نفس المنصب » [2] .

يلخص السارد في هذا المحكي الاستباقي أحداث العقاب التي سيتعرض لها من طرف السيد الكبير إن خالفه وتمرد عليه.

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 62 .

(*)- السلطة الأولى هي التشريعية و السلطة الثانية هي التنفيذية ،أما الثالثة فهي السلطة القضائية وأما الرابعة فهي السلطة الإعلامية .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 67/66 .

وفي سياق آخر من الرواية : «سنظل هكذا :لا حالة صومالية، ولا حالة إيرانية. والسعيد، السعيد، مرضي الوالدين، هو من تمكن من جمع ما تيسر من المال، واتكل على الله، يستعيد الجنسية الفرنسية، ويفتح تجارة في إحدى مدن فرنسا.

أعمار هذه الفئة، تبدأ من الأربعين، وتصعد ورغم اليقين في أن هذا الجيل، مآله الانقراض، وبالتالي، ستشفى منه البلاد، إلا أنه المتفحص المدقق، في الأمر بجد أن ما يصيب الأجيال الجديدة، من داء النفور من الوطن، من كل ما فيه، والتركيز على ما يجري في الخارج، وهو، هذا الخارج، ليس سوى فرنسا، ناتج عن تذمر الكبار وعدم رضاهم »[1] .

في هذا المحكي يلخص السارد الحالة التي سيؤول إليها المجتمع الجزائري في حالة استمرار على انتهاج اللغة الفرنسية التي حلت محل اللغة الأم "العربية" فهؤلاء تركوا لغتهم وانجروا وراء لغة غيرهم، فهو هنا يؤكد بصيغة الجمع أننا سنبقى هكذا ولن نتغير أجيالا وراء أجيال.

1-الطاهر وطار :قصيد في التذلل، ص 114 .

ب- الاستباق الداخلي :

يتألف من إشارات Allusions مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة [1] وبعبارة أوضح« هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني»[2]

ومن أمثلة ذلك ما يلي:

« أشعر بالكارثة» [3]، والسارد هنا حكى استباقا، وكان ذلك خلال الحوار بين مدير الثقافة وصديقه المدير الذي أعلمه بحدوث الكارثة، ولما تواصل الحكي وتوالت الأحداث الروائية تحقق ما كان يشعر به السارد« الكارثة حلت يا فجرية. حلت. فقدت المذاق. الشعر صار مجرد كلام»[4]، وفي هذا السياق الحكائي تحقق فيه تأكيد الاستباق الذي أشار إليه السارد.

و من الأمثلة أيضا نجد :« ما دمت تحسن الاستماع، فسنعقد مثل هذه الاجتماعات باستمرار، ولا شك أننا سنكون أصدقاء، سنتعاون بحول الله، وأنا من جانبي لن أبخل عنك بتجربتي وخبرتي، إنما، وكما قال السيد الرئيس، اليد الواحدة لا تصفق »[5].

في هذا المحكي الاستباقي يرى السيد الكبير أن علاقته بمدير الثقافة ستكون مبنية على التـــعاون والصداقة، ولما تواصل الحكي وتوالت الأحداث الروائية تحقق ما لمح إليه السارد، بحيث عـــقدت

اجتماعات عدة من بينها اجتماع خاص حول عودة زينونات إلى منصبه بعد الطرد الذي تعرض له من طرف مدير الثقافة، وهنا كان طلب السيد الكبير منه إرجاع زينونات« والله الولد زينو ..

1- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج2 ، ص 189 .
2- عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص 118 .
3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 15.
4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 28 .
5- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 33 .

زينو .لا أدري ما أقول يحسن جدا القيام بمثل هذا .لو تعيده ولو بصفة مؤقتة.. لا شك أنه سيتوب »[1] فكان القبول مباشرة بعودته « أوامركم سيدي ...يعود »[2] وهذا دلالة على حسن الطاعة والاستماع، وفي نهاية المطاف كانا فعلا صديقين مقربين« كل أعيان الولاية، يقولون إن مفتاح مكتب السيد الكبير، في جيب السيد مدير الثقافة »[3] ، وهذا دلالة على الود والقرب الذي صار يجمعهما.

وفي محكي آخر: « مستعد لأن يكون أنت بالذات والصفات المطلوبة، حالما يجد نفسه، قبالة مسئول أعلى منه، ولنقل السيد الوزير، في حال اقتصارنا على السلك المدني.

قد يكون هرا متمسحا.

قد يكون كلبا، مروضا.

قد يكون، بقرة أو نعجة، جاهزة لتحلب أو لتذبح.

قد يكون، دابة أو بغلة أو فرسا ذلولا معدة للامتطاء.

قد يكون مديرا، عقد صفقة مشبوهة ما.

قد يكون مذنبا أمام قاضي التحقيق .» [4]

في هذا المحكي يستبق السارد الهيئة التي سيكون عليها السيد الكبير إذا ما وقف أمام من أعلى منه

منصبا، فيرتدي جميع صفات التذلل إلى درجة تحوله إلى حيوان، ولما تواصل الحكي وتتابعت الأحداث الروائية تعرض السيد الكبير لموقف جعله يتذلل لمن أقل شأنا منه، وكان ذلك خلال اللقاء الذي جمع مدير الثقافة بشخص بالغ الأهمية "الضابط"، فمن خلال طريقة التعامل والترحاب بينهما كانت توحي بأنهما أصدقاء فاستغرق في الحديث والضحك وهذا ما أثار نوع

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص120 .
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص120 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص144 .
4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص51 .

من الالتباس لدى السيد الكبير، وبدأت الصورة تتضح شيئا فشيئا في ذهنه« السيد الكبير تنازل عن غضبه بسرعة فائقة، ولأول مرة، تلحقه إهانة في مكتبه، ممن هو دونه بكثير، فيشربها وكأن لا شيء» [1]

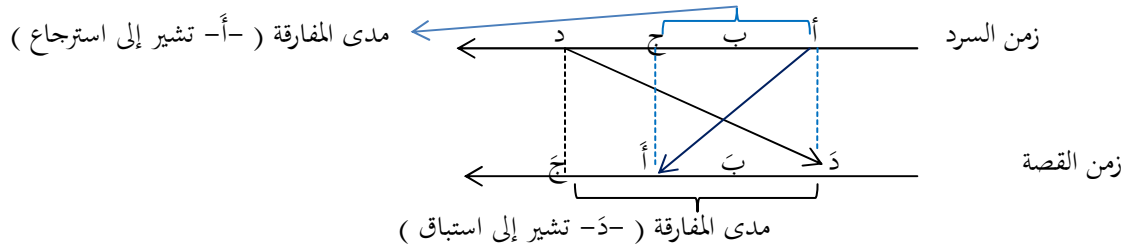
ونجد أيضا: « ومما لا شك فيه أن السيد الوزير و رجالاته الأكفاء يدركون ذلك . و مما لا شك فيه أيضا ، أنهم سيوافوننا بغرض هذه الزيارة الميمونة عما قريب، و سندرك ذلك في الاجتماع القادم بحول الله . » [2] ؛ جاء هذا الاستباق في صدد الحديث عن وزير الصيد البحري وزيارته المرتقبة، ولما تواصل الحكي وتوالت الأحداث الروائية تحققت هذه الزيارة.

« نزل وزير الصيد البحري وتبعته كوكبة يرتدي أفرادها لباس شبه الجزيرة والخليج، قصد الوفد، بعد أن سلم على السيد الكبير ،باقي مستقبليه المصطفين .في القاعة الشرفية ، بادر معاليه بالقول : الإخوة جاؤوا للاصطياد بالطيور .

بلادكم غنية بالقطا ، ما شاء الله . »[3]

وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية، أو تكون استباقا لأحداث لاحقة« إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر "أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إننا نسمي" مدى المفارقة" هذه المسافة الزمنية ، ويمكن للمفارقة أن تُغَطِّي نَفُسُها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة هي ما نسميه" باتساع المفارقة " » [4] .

و لتوضيح مدى/ اتساع المفارقة نرسم المخطط التالي :



1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 112 .
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 61 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 145 .
4- حميد لحمداني : بنية النصّ السّردي ، ص 74 / 75 .

2- المدة :

نعني بها التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، وليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا الشكل، إذ يتولد لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، لذلك تعرف المدة عادة على أنها «: المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد أو القريب واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الارتداد على صفحات الرواية» [1] .فتحليل مدة النص القصصي تتمثل في ضبط العلاقة بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل.

ولقد أقر جيرار جينت«:بأن المفارقة بين مدة حكاية بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته لكنه من الواضح كثير، لأن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية» .[2]

ولما كانت دراسة المدة وقياسها بهذه الصعوبة، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكن بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، ولهذا يقترح "جيرار جنيت" أن تدرس المدة من خلال التقنيات

الحكائية التالية :الخلاصة والحذف، المشهد والوقفة .ويطلق عليها اسم **الأشكال الأساسية للحركات السردية** وترتبط هذه الحركات بتسريع السرد وإبطائه : [3]

- تسريع السرد يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف.
- تعطيل السرد يشمل تقنيتي المشهد والوقفة.

1- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، ص 70 .

2- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص101 .

3- ينظر : حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص 76 .

2-1- تسريع السرد :

إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكي، مركزا على الموضوع صامتا عن كل ما عداه معتمدا على تقنيتين : تمكنانه من طي مراحل عدة من الزمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقا إلى منظومة الحكي، هما المجمل، والقطع .[1]

- **المجمل / الخلاصة /التلخيص/ Résumé / Sommaire** :

يعد التلخيص ميزة من أهم الميزات التي اتّسم بها السرد الروائي، إذ يشكل النسيج الذي يلتحم به العمل الأدبي عن طريق تناوبه مع المشهد .تعتمد الخلاصة في الحكي على :«سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في اسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل » .[2]

في" الخلاصة "، يستعرض الراوي أحداثا متعددة، أو فترة زمنية معينة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال .لهذا فالخلاصة قد تكون « المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ .» [3]

و رمز له جيرار جينت بـــــ :زمن الحكي < زمن الحكاية.

« أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون .تفاصيل أعمال أو أقوال»[4] .

1- ينظر : أحمد مرشد : البنية و الدلالة ، ص 284 .
2- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص 76 .
3- سيزا احمد قاسم :بناء الرواية ، ص 52 .
4- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص109 .

كما أن الخلاصة « لا تعرض أمامنا سوى الحصيـــلة Le billon أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية» [1].

و للخلاصة أهداف كثيرة تتمثل فيما يلي: الإلمام السريع بفترات زمنية طويلة، عرض شامل للمشاهد، تقديم عام لشخصية جديدة تجنيب القارئ الوقوع في الملل أثناء القراءة والحفاظ على نفس المستوى من التشويق.

و من الأمثلة على ذلك في الرواية ما يلي :

فالسارد بعد أن حكى ما دار من حوار بين الضابط وصديقه المدير، وبعد أن رجع كل واحد منهما إلى الماضي حكى هذا السياق: «كان قد أعد خطة لاختطاف أحد العقداء المهمين في وزارة الدفاع، ترصده في سكنه البحري، بالجميلة، عدة أسابيع، عرف الشيء الكثير عن تحركاته، وتحركات زوجته الألمانية، وأمها»[2] .

و السارد في هذا المحكي المسترجع يتراجع إلى الوراء ليحكي ما حدث في عدة أسابيع بشكل سريع عن الطريقة التي أعدها لاختطاف أحد العقداء.

إن السارد بعد أن حكى عن الحالة التي آل إليها الشعب الجزائري مباشرة بعد الاستقلال والانقلابات التي غيرت مجرى ما كان يطمح إليه هذا الشعب حكى هذا السياق:

« كما كان الإعياء من الحرب وتبعاتها، أحد الأسباب في طأطأة الناس لرؤوسهم، لسان حال الجميع يردد ما نسب للشعب غداة الاستقلال:سبع سنوات بركات » .[3]

السارد في هذا المحكي المسترجع لخص أحداث سبع سنوات بشكل سريع ففي هذا المجمل لا يعني الاختصار فحسب وإنما لغاية هي رفض للواقع المزرى الذي عاشه الشعب الجزائري.

1- حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ، ص 153.

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 36 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 38 .

والسارد بعد أن حكى عن حديث السيد مدير الثقافة، والتأويلات التي حصلت بعد شجارهما انتقل إلى زينو نات« المنشط الثقافي، الذي يتولى من حين لآخر منصب المدير بالنيابة، كلما حدث شغور، وقد دامت هذه الحال، ما يزيد عن عشر سنوات، وواكب مديرين عديدين، استعمل ضد كل واحد منهم ما يليق به من أسلوب »[1] .

فالسارد في هذا المحكي لخص بشكل سريع المدة التي يتولاها زينو نات بالمديرية والغاية من هذا التلخيص إعطاء لمحة وجيزة عن مغامراته.

كما أنّ السارد بعد أن حكى عن الدور الكبير الذي تقوم به بحراوية في عملها بالمديرية، ونوعية العلاقة التي تربطها بزينو نات الذي يعتبر حلقة وصل بينها وبين الرجال، حكى هذا السياق الحكائي: « عاشت كذلك بفضل سي زينو نات، مع قائد وحدة الحرس البلدي بضعة أشهر، البعض يقول إنه زواج شرعي والبعض الآخر يشير إلى أن حضرة قائد وحدة الحرس البلدي، تاجر بها مدة، ثم لما ألحت عليه بالزواج، هددها بالقتل ذبحا ،ثم رماها، بعد أن افتـــك منها قطع الحلي التي كان قد أهداها لها » [2] . فالسارد في هذا المحكي لخص لنا أحداث بضعة أشهر بشكل سريع دون تفصيل لأن بقية الأحداث الأخرى لا تهمه في شيء.

السارد بعد أن حكى عن معاناة وردة "أم بحراوية" بسبب هجران زوجها حكت الشخصية الروائية هذا السياق:« انتظرته خمس سنوات، بأيامها ولياليها .واجهت إغراءات وتهديدات، من طرف الجميع مدنيين وعسكريين. أقارب وأباعد .بقي سنة أو أكثر في المنطقة يحمل السلاح، ثم اجتاز مع من اجتازوا الحدود، واستقر هنالك، مرة عسكري، ومرة مدني .أرسل لي مرة واحـــدة

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 71 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 76 .

مبلغا، هزيلا، افتكته مني أمه، ثم انقطعت أخباره .» [1] و السارد في هذا المحكي لخص فترة زمنية من غياب زوجها التي قضاها بعيدا عنها بشكل سريع والوظيفة التي أنجزها هذا المجمل هي إبراز آلام المعاناة في حال غياب زوجها.

بعد أن حكى زينو نات ما كان بينه وبين نفسه عن أصله حكى هذا السياق« أقول له إن سيدي فلوس ومنذ ما يزيد عن عشر سنوات، ليس سوى زينو نات، فاجأت ذات ليلة المسطولين صاحبي المقام، وكانا في أوج الودر .عالجت أمرهما بما يستحقان، فكنت من يومها الشيخ سيدي فلوس.. »[2] .

إن الشخصية الروائية بوصفها سارد في هذا السياق المسترجع لخصت لنا وبشكل سريع شخصية سيدي فلوس وهي الشخصية التي تقمصها زينو نات.

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص77 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 129 .

- **الحذف Ellipse**:

وهي تقنية زمنية إلى جانب التلخيص له دور حاسم في تسريع حركة السرد فهي « تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث »[1] .وبعبارة أخرى «:تجاوز السارد أحيانا لبعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها يقول مثلا" :مرت سنتان، أو انقضى زمن فعاد البطل من غيبوبته . »[2]

أما من وجهة النظر الزمنية لـ جيرار جينت «: يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف»[3] ، **ويرمز له جيرار جينت بـ : زح0 =، زق=ن ومنه :زح < زق**

زح =زمن الحكي، زق =زمن الحكاية

ولعلّ لجوء الروائي إلى هذه التقنية نابع من عجزه على أن يقول كل شيء، فهو يبطئ حينا ويقفز حينا على فترات مختلفة الطول يرى أنها ليست جديرة بالاهتمام. وينقسم الحذف إلى نوعين هما: [4] حذف صريح، حذف ضمني.

-الحذف الصريح Ellipse déterminée :

ويصدر عن إشارة محددة ومعلنة إلى الفترة التي نحذفها، وبالتالي فهناك تصريح بهذا الحذف يشير إليه الكاتب وفي شكل موجز.

-الحذف الضمني Ellipse indéterminée :

هو الحذف الذي لا يصرح به في النص فلا تتم الإشارة إلى الزمن المحذوف، بل إن القارئ يكتشفه بمفرده من داخل البناء القصصي ويستخلصه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني.

1- حسن بحراوي : بنية النص الروائي ، ص 156 .

2- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص77 .

3- جيرار جنيت : خطاب الحكاية ، ص 117 .

4- عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ،مطبعة الأمنية ، المغرب ، ط1 ، 1999، ص164 .

ومن الأمثلة على هذه التقنية (الحذف) في الرواية نذكر هذا السياق الحكائي الذي يتضمن حذف ذكر الأحداث التي وقعت خلال سنتين.« انسلخت من الحزب، برسالة رسمية ، وعليك أنت أن تختاري سبيلك .الحقيقة لم أعد أشعر بوجود الحزب منذ ما يزيد عن سنتين . »[1] ولهذا لا يعرف المتلقي الأحداث التي جرت خلال هاتين السنتين .

ومن ذلك أيضا:

« لا أعتقد أنه قرار جماعي ولو أنني أشتم منه رائحة مواقف وتوجهات سي بن زين...قل هم..لقد لبثت في الحركة، عشر سنوات كاملة...يا أيها الرفيق...» [2] .

فالسارد هنا قام بإخفاء مواقف وأعمال سي بن زين، ويظهر ذلك من خلال استعماله: ثلاث نقاط ونقطتين ، وهذا دليل على أنها لم تأت عبثا وإنما تقوم بوظائف متعددة تخدم السرد فهي تساهم في تسريع حركته، لأنه يصعب حصر هذا الماضي الطويل في أسطر الرواية.

وفي سياق آخر:

« أتذكرين الضابط، صديقي..صديقي الذي..الذي..؟» [3]

في هذا السياق الحكائي استعملت علامات الحذف ثلاث مرات، مما أدى إلى سرعة الحكي، كان بإمكان السارد أن يستغني عن تلك النقاط بعبارات حكائية لكنه رغب في فتح مجال للتأويل أمام القارئ ليشارك في إنتاج النص.

و نجد أيضا :

«والله يا جماعة المرء أحيانا لا يدري ما يخرج من فمه...كلام السيد المحترم مدير الثقافة في محله، وصواب في صواب. » [4]

وهو حذف غير محدد، فالنقاط الثلاثة المستعملة توحي بأن هناك كلام مستقطع لم يذكره السارد

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص26 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص40 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 56 .

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 63 .

من باب تسريع الحكي بغرض عدم الخروج عن إطار الاجتماع.

ومن ذلك أيضا :

« أحس به . الواقف وراء الباب..يتذلل..الرحمة..الرحمة.زوجك المجاهد..جـــــئت أسترحمك...» [1] ؛ وكما نلاحظ على هذا المحكي وجود مجموعة من الفراغات موجودة في شكل نقاط تارة نقطتين وتارة ثلاثة، وهي التي تشغل البياض بين الجمل، وهي لا تأتي عبثا وإنما لديها وظائف متعددة تخدم السرد وتسهم في تسريع حركته والسارد هنا عمد إلى ترك المجال مفتوح أمام القارئ ليبني تأويلاته.

كما نجد أيضا:

«-طيب..عد للاجتماع..عندي ما أقوله للسيد مدير الثقافة.

انصرف الأمين ما أن تلقى الأمر بذلك حامدا الله على السلامة. قام أنف السيد الكبير بجولته، نافثا سيلا من دخان السيغار.

-قيل لي إن الفودكا أفضل للصحة من الويسكي؟

-فوجئ المدير بالسؤال..تردد قليلا ثم تمتم..ربما لأنها مقطرة..

-لكن لا تتطلب الأكل الدسم.

-يعني خروف..هأ..هأأأ.نجربها.

أضاف السيد المدير في سره بينما عيناه تحاولان حصر حركة أنف السيد الكبير الذي يبدو في منتهى الانبساط..

-..إنما أردت أن أقول ..مقترحاتك نطبقها كلها، لكن فيما بعد، إنما، إنما الأمر مستعجل . يلزمنا فرسان، مغنون وقصابة وراقصات، راقصات كثيرات .جماعة البارود.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص ، 79 .

والله الولد زينو ..زينو .لا أدري ما أقول يحسن جدا القيام بمثل هذا.

-لو تعيده ولو بصفة مؤقتة ..لا شك أنه سيتوب.

-أوامرك سيدي..يعود»[1] .هذا السياق المحكي عبارة عن حوار دار بين الثنائي "مدير الثقافة" و"السيد الكبير "بعد انصراف الأمين العام، وكان هذا السياق المحكي شاملا على مجموعة من الأماكن الشاغرة وقد عمد السارد إلى هذه التعبئة التي تعرف **بأفق التوقع** أي ترك المجال أمام القارئ مفتوحا لمجموعة من التأويلات.

و أيضا : « أنا زينو نات.. نعم عدت..الواجب يحتم..هل وصلتكم برقية السيد الكبير..رائع، إنما هناك بعض التفاصيل لم ترد كالعادة .نعم كالعادة . » [2] .

في هذا السياق الحكائي مجموعة من المحذوفات، وهي عبارة عن نقاط تكررت أربع مرات وساهمت في تسريع الحكي بشكل كبير وترك المجال أمام القارئ مفتوحا.

وهكذا فإن التلخيص والحذف لهما دور كبير في إنجاز الوظيفة الأساسية وهي تسريع السرد[*] ، فهذا النوع من الفن الإيجازي يحفظان للسرد الروائي تماسكه الضروري ويضفيان عليه بعدا جماليا .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 120 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 130 .

(*) – تسريع السرد: هو تسريع سرد الأحداث كتلخيص أحداث قد تستغرق سنوات أو أشهر أو ساعات في صفحات أو أسطر أو جمل أو كلمات مثل: (باع و اشترى) فزمن السوق لحضة في هذه الجملة ، أو حذف كلام طويل مع الإشارة إليه مثل مرت سنة /وتمضي الأيام .

2-2- تعطيل السرد :

إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان، أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي، معتمدا على تقنيتين، تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي ، هما : الوقفة و المشهد . [1] .

- **الوقفة :**

وهي تقنية سردية تقوم على«: الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية. »[2] وهي تشترك «مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر...[3] »

فتكون في مسار السرد الروائي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها .

و يرمز جيرار جينت لهذه التقنية السردية بـ :

زمن الحكي=ن، زمن الحكاية = 0 ، إذا زمن الحكي∞ >زمن الحكاية .

إلا أ ن جيرار جينت وقف ضد "تعطيل الحركة" حيث قدم لذلك دليلا من خلال روايـة "بحثا عن الزمن الضائع لمارسيل بروست"، فرأى أن أكثر من ثلث مقاطع الوصف في هذه الرواية لا تسبب تعطيلا .زمنيا في مسار الأحداث .[4]

1- ينظر : أحمد مرشد : البنية و الدلالة ، ص 309 .

2- عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ، ص 170.

3- حسن بحراوي : بنية النص الروائي ، ص175 .

4- نقلا عن : حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص77

كما أن "مرتاض" يرى أن الوصف في السرد حتمية لا مناص منها .إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جيرار جينت . [1]

إن رواية" قصيد في التذلل "تحتوي على مجموعة من الوقفات الوصفية نذكر منها: « كان وسيما، بكل ما فيه، بطوله الفارع، بوجهه المستدير، بعينيه الخضراوين اللتين لا يذكر من يتأملهما أنه رآهما ترمشان، أو تغمضان. أبيض .عندما يضحك تقفز إلى وجهه كل سنوات الطفولة التي مر بها، ببراءتها وبحذرها وبتطلعها .كامل الأوصاف بحق. »[2] .

في هذا السياق كانت هناك إبراز مجموعة من سمات شخصية روائية "الوفي" وكان ذلك قصد التعريف به للمسرود له، لكن بمجرد البدء في تحديد هذه الصفات توقف التطور الخطي بسير الأحداث إلى الأمام فمباشرة بعد الانتهاء عاد الحكي إلى مجراه الطبيعي دون أن يحدث خللا في السياق الحكائي.

وكذلك:

« هل أعد لك فنجان قهوة ؟ رفع رأسه ، تأملها ، حدق في عينيها ، تابع كامل جسدها، من رأسها إلى قدميها، الشعر البني، العينان المستديرتان الضارب لونهما إلى الحمرة والزرقة معا، الوجه المزهر المستدير، أنف الهرة المطل على فم مكتنز، وذقنٍ ناتئٍ بعض الشيء. العنق الطويل،

1- ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 382 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 22 .

الصدر الممتلئ الناصع البياض، الخصر الضامر، العجز، المستطيل مع استدارة خفيفة، الركبتان الطويلتان، الساقان، الصلبان المستقيمان»[1] .

اشتمل هذا السياق الحكائي على مجموعة من المواصفات للشخصية الروائية "فجرية" وكان ذلك من أجل توضيح الصورة أكثر فأكثر بالنسبة للقارئ ولذلك عمل هذا السياق الوصفي على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية، وما يميز هذا الوصف هو وصف تأملي وما يلاحظ على هذا الوصف أنه أنجز وظيفة توسع مسافة الحكي وذلك بإيقاف زمن الحكاية.

وفي سياق آخر:

«... بيضوية الشكل جملة وتفصيلا .ليس لبحراوية خصر، ربما لهذا السبب لا تلبس السروال كزميلاتها. من قمة رأسها حتى قدميها تشكل وحدة بيضوية متناسقة، بطيخة مستوية. يضيق رأسها في قمته، ويعرض عند الجبهة، تعرض وجنتاها، ويضيق ما دونهما، حتى الذقن .يضيق صدرها قليلا وينتفخ ما دونه حتى الوركين ...» [2] .

إن هذا السياق الوصفي عمل على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية المتتابعة إلى الأمام، وكان لجوء السارد إلى وصف هذه الشخصية الروائية بغرض توضيح صورتها للمسرود له.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 28 .

2-المصدر نفسه ، ص 125 .

- **المشهد / السرد المشهدي Récit Scénique** :

وهي« التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضـــها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشرا. » [1] فالمشهد يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي، إذ ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي المحافظة على طبيعتها الأصلية.

ويعني المشهد أيضا :آونة زمنية قصيرة تتمثل في مقطع نصي طويل، وفي المشهد تتضح الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم ولهذا فإنه« :محور الأحداث الهامة ويحظى بالتالي بعـناية المؤلف » [2] ، كما « يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة»[3]

حيث يرى حميد لحمداني أن المشهد هو« :المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد .و إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق» [4] .

وهو عند جيرار جينت« حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا »[5] .

ويرمز له جيرار جنيت بـــ :زمن الحكاية = زمن الحكي.

وعليه يمكن القول أن المشهد يركز على الأحداث الحاسمة التي تقدم للقارئ في لحظة ذروتها القصوى .ويبقى المشهد في السرد أقرب المقاطع السردية إلى التطابق مع الحوار.

1- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ،ص 89 .

2- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص 56 .

3- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 166.

4- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 78 .

5- جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 108 .

تضمنت الرواية على مجموعة من المشاهد نذكر منها:

« السيد المدير على غير طبيعته اليوم.

-يبدو، كمن أصيب بضربة شمس لا يدري لا اتجاهه ولا مقصده. على غير عادته.

-من يدري فالزمن الذي نحياه، يفاجئنا كل يوم بأسراره.

تدخل ثالث من مرصد آخر:

-يتحدث وحده لا حول ولا قوة إلا بالله.

-هل له مقصد حسبما يبدو لك؟

-هو يتجول ليس إلا.

-لا تغفل عنه المهم.

-جماعة النحو والصرف والفهامة هؤلاء، لا يلامون كل يوم لهم شأن.

-ربما يظهر في التلفزيون عما قريب لعله يستعد لما سيقول.

-ربما.

-فهمتك .توقف عند ربما هذه، وتمسك بها لنفسك...كما تسمع الناس يسمعونك ، وكما تراهم ربما وربما..هم كذلك.

-شكرا حضرات »[1] .

هذا الحوار أول مشهد في النص الروائي كما أدى دوره الأساسي، أي إحداث التجانس بين زمن الحكاية وزمن الحكي، حيث عمل على تصوير حالة المدير وحركاته الغير معهودة، فهو على غير طبيعته يتحدث وحده كأنه في دوامة، ما اضطر الأمن لمراقبته عن كثب وعدم إغفال النظر عنه.

و في سياق آخر :

«– الحمد لله الذي وفقني بفضل التوجيهات السديدة التي تتفضلون بها علينا جميعا .

–لكنك خبيث ولئيم، ونذل ابن نذل..ككل الشيوعيين الكلاب.

1– الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 11 .

–سيدي الكبير.

–سود الله وجهك..تقدم لي برنامجا، وتتآمر مع المتمردين، على برنامج آخر مواز.

–سيدي الكبير.

–عشر محاضرات كاملة، منها اثنتان يلقيهما أجانب، وخمسون شاعرا تجمعهما هنا عندي، ولا خبر..آخر من يعلم.

–لا أفهم ما تقول حضرة السيد..؟

– .خذ اقرأ أليس هذا برنامجا موازيا؟

–هذا البرنامج أعدته جمعية مستقلة عنا .....

–أنا هنا كل شيء . هل فهمت ؟

– و اضح سيدي الكبير .....

–...لكن و حسب علمي توجد سلطة واحدة في هذا البلد ، وهي مصدر التوجيه ، حتى و إن سلمنا بوجود التعددية الحزبية ، وما ننادي به من حرية الرأي و التعبير و الصحافة .

–اخرج . اغرب . نعلم أنكم تحسنون الكلام و الخطابة .

خرج غاضبا بدوره ، حتى أنه لم يغلق الباب خلفه . »[1] .

والملاحظ على هذا المشهد أنه قد عمل على إبطاء الحكي، وإحداث نوع من التساوي بين زمن

الحكاية وزمن الحكي، بالإضافة إلى إنجازه هذه الوظيفة الأساس، عمل على تصوير اللقاء المتوتر الذي تم بصورة مباشرة بين السيد الكبير ومدير الثقافة وكان هذا الحوار بينهما عبارة عن جدال متصاعد بسبب تمسك كل طرف برأيه إلى أن انتهى المشهد دون الوصول إلى اتفاق بينهما، حتى وأنه خرج "الطرف الثاني" دون أن يغلق الباب وراءه.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 68 /69 /70 .

و من الأمثلة على هذه التقنية في الرواية نجد أيضا :

«– السيد المدير يطلبكما . هي اركبي ...

كان يبتسم

– أهلا بحراوية...نحن في انتظارك.

–سبقتني أيها الدجال.

–ما بك؟

–ماذا تقولين يا بنت؟ الشايللة بك، يا سيدي فلوس.

–لا سيدك فلوس، ولا سيدك سردوك.

–هات فلوس نانة يا سي فلوس.

–بحراوية.

–بحراوية»

هذا المشهد الحواري كان له الدور الكبير في انجاز الوظيفة الأساس، وهي خلق التساوي بين زمن الحكاية وزمن الحكي، عمل على تصوير غضب بحراوية من سيدي فلوس بعد أن نصب عليها وعلى جدتها بادعائه أنه عراف، لذلك طلبت منه إرجاع مال جدتها.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص122 / 123 .

3- مستوى التواتر :

المظهر الثالث من مظاهر زمانية الأثر الأدبي هو **التواتر السردي**، ويعود فضل الريادة في الاهتمام بعلاقات التواتر إلى "جيرار جنيت" وهو الذي عده أحد السمات الأساسية للزمنية السردية .إن « التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفة موجزة ونظرية ومن الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة»[1] . أي أن الحدث ليس له فقط إمكانية الوقوع، إنما أيضا أن يعاود الوقوع مرة أو مرات أخرى و المنطوقات السردية يمكنها أن تقع مرة واحدة أو تتكرر مرات عديدة في النص الواحد. وفي ذات الصدد يقول "تودوروف " « :و أمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية :القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه، ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحد بعينه، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحـــــداث المتشابهة .»[2] . ومن هنا أمكن لنا أن نضبط لعلاقات التواتر ثلاثة ضروب:

1- التواتر الانفرادي Singulatif :

وهذا النوع من علاقات التواتر هو بدون شك الأكثر استعمالا في النصوص القصصية ويسميه "جينت"(سردا قصصيا مفردا) Récit Singulatif.[3] وفيه نحصي حالتين:

1- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ،ص 86 .

2- نقلا عن : آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، ص 70

3- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ،ص 86 .

- **أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة** :أي أن يتوافق تفرد الحدث المسرود مع تفرد المنطوق السردي، وهو النوع الأكثر تواترا وشيوعا في الاستعمال، ويسميه "جنيت " (المحكي المفرد).[1]

يحدث هذا حين يتعلق الأمر بحدث ثانوي ليس له دور مهم في تطور الفعل الحكائي كحادثة

اختطاف العقداء في وزارة الدفاع بهدف المساومة على إطلاق سراح الأسيرين زهوان وحربي، و بشير حاج علي . فهذا الفعل الحكائي حدث مرة واحدة، ولم يتكرر بعد ذلك لأن العقيد فقد إثر سقوط مروحية و ورد ذلك في الصفحة 38/39 .

وكذلك في سياق آخر عندما طلبت فجرية من زوجها وصل «طلبته أم البنت... مرة في وصل، تعين به جارتهم ، فأشار إلى المحفظة ، قائلا الدفتر هناك . »[2]. فهذا الفعل حدث مرة واحدة ولم يتكرر بعد ذلك.

- **أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية** :وهذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره "جنيت" كسابقه محكيا فرديا بحكم التساوي الحاصل في عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها

على المستوى النصي .[3] وهذا الشكل في الواقع ما هو إلا شكل آخر للسرد المفرد لأن« تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالأفراد يعرف إذن بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا» [4].

نجد في الرواية ذكر الكاتب للاجتماعات المتكررة التي كانت تعقد في المديرية فقد ذكرها عدة مرات وهي حدثت عدة مرات سواء بين السيد الكبير ومدير الثقافة أو مع بقية الموظفين.

1- عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ص 175 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 18 .

3- نقلا عن :عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، ص 175 .

4- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ،ص 86 .

2- التواتر التكراري Répétitif :

هو **أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة،** فنجد خطابات عدة تحكي حدثا واحدا وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو من عدة شخصيات، وقد سمى "جنيت" هذا النوع من التواتر: (المحكي التكراري) .[1] حيث تعتمد بعض النصوص القصصية الحديثة على طاقة التكرار هذه أي على ما يسمى بإعادتي النص القصصي ويمكن أن يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية، كما يبدو ذلك في الروايات المعتمدة على تبادل الرسائل . [2]

ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد:

« أنت إذن مدير الثقافة الجديد » [3]

جرى هذا الحدث الروائي مرة واحدة لكنه تكرر عدة مرات خلال الصفحات (32/31/29) هذا التكرار لم يأت عبثا وإنما كان للتأكيد والإلحاح على ما وقع.

ونجد أيضا:

« مئة بالمائة. قال . تظاهر بأنه لم يستطع التحكم في أعصابه ، أكثر مما فعل . نهض ، بعد أن وضع التقرير بحركة عادية أمام السيد الكبير ، كرر .

مئة بالمائة .سيدي الكبير .والسلطة التي عينتني، هنا، في هذا المنصب الحساس ، على علم، بكل التفاصيل، بل أنا واثق، من أنها اختارتني لهذه المنطقة الحساسة، لكل هذه التفاصيل »[4] .

جرى هذا الحدث مرة واحدة لكنه تكرر على لسان شخصية روائية كاسترجاع في الصفحة 94.

1- عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي، ص 176.

2- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ،ص 86 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 29 .

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 70 .

ونجد كذلك:

«علي وعلى ذراعي وعلى رب العالمين » [1] .تكرر هذا السياق الحكائي مرتين في الصفحتين 124 / 128 . وجاء للتأكيد على حسن الطاعة والاستماع.

وأيضا:

« طمأن زينو نات السيد مدير الثقافة، بعد أن استوعب المهمة ،ووافق على أن عودته مؤقتة ،وأنه تحت الاختبار إلى أجل غير معلوم »[2]

جاء هذا المحكي لتأكيد زينو نات للسيد المدير على أنه خاضع لكل أوامره وسيبقى تحت إمرته حتى تقرير مصيره، وقد تكرر هذا المحكي في الصفحة 128 .

3- التواتر المتشابه Itératif :

هو **أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية**، فالظواهر التكرارية في القصة يعاد- غالبا - إنتاجها في الخطاب بإضفاء بعض اللمسات التركيبية وقد أطلق "جنيت" على هذا النوع اسم

(المحكي التكراري المتماثل) [3] . وفي هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية .[4]

ونجد هذا النوع السردي في الرواية بكثرة من ذلك:

« ثار في زوجته، عندما سمع بكاء ابنته، في الغرفة المجاورة، قلت لك مائة مرة، لا أريد أن أسمعها تبكي. أرضعيها أو اخنقيها أو ارميها من الشرفة » [5]

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 124 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 124 .

3- عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي، ص 176.

4- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ،ص87 .

5- الطاهر و طار: قصيد في التذلل ، ص 19 .

وكذلك:

« حتى أن المرء، وهو يتصفح عدد اليوم من صحيفة ما، وعلى قلتها، أو يستمع إلى نشرة الأخبار، يهيأ له أنه قرأه الصحيفة السنة الماضية. وأن النشرة لم تنقطع من أذنيه على مدى عشر سنوات. » [1].

ونجد كذلك : « ضحك الجميع من المثل الذي ضربه، فهو يكرره تقريبا كل ليلة ، في جلســـــات الاستراحة كما يسمونها »[2]

« في كل مرة يصل ملفه إلى الوظيف العمومي . يؤشر عليه : لا يتوفر فيه شروط الشهادة »[3]

إن هذه المقاطع التكرارية لم يجعلها الكاتب من غير هدف وإنما لأسباب كثيرة، منها عدم إيقاع القارئ في الملل والضجر من كثرة التكرار لهذا لجأ الروائي إلى حصرها في كلمة أو كلمتين يوضح بذلك مدى تكرار الفعل في الرواية فمثلا بكاء مريم هذا الفعل يسبب للأب القلق ويتكرر كل يوم، فحتى لا يقع التكرار جملها الروائي في "مائة مرة" وهكذا مع باقي الأمثلة الأخرى.

1- ينظر : الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 24 .
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص63 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص74 .

و استناد ا لما تم تقديمه ، إن الترتيب الزمني والمدة الزمنية والتواتر تتصف بالتكامل مع بعضها البعض من خلال اتحادهم في تشكيل بنية الزمن، ومن خلال تشـــكل بنية الزمن في رواية " قصيد في التذلل" نقول أنه لم يكن قليل الشأن وإنما كان له حضورا قويا في الرواية وهذا راجع إلى خبرة الروائي في نقله للأحداث الواقعية، ولهذا اشتملت الرواية على جميع تقنيات الزمن حيث امتاز الزمن بالتنوع ؛ والروائي من خلال تنويعه للزمن لم يكن هذا عبثا منه، فمن خلال هذا التنويع ظهرت براعة " الطاهر وطار "في التلاعب بالتقنيات الزمانية التي تتميز بها الرواية الحديثة وسبب اعتماده على الزمن من أجل إبراز الحقيقة سواء تعلقت بإنسان أو مكان أو بالأحداث ككل. وإن هذه التقنية لا بد لها من مكان تدور فيه الأحداث فلا يوجد زمان بلا مكان.

الفصل الثالث : بنية الشـــــكل الروائي (بنية الفضــاء).

I. الفضاء المصطلح و المفهوم .

II. أنواع الفضاء .

1- الفضاء الجغرافي .

أ- الفضاء الجغرافي .

ب- بنية الفضاء الجغرافي في "قصيد في التذلل" .

1- الأماكن المغلقة : - البيت .

- المديرية .

2- الأماكن المفتوحة . - الولاية .

- الجامعة .

- الشاطئ .

2- الفضاء الدّلالي .

3- الفضاء النصي .

أ- الفضاء النصي .

ب- بنية الفضاء النصي في "قصيد في التذلل" .

1- التصميم الخارجي للرواية : - الغلاف .

- التشكيل

- الألوان .

- العنوان .

1- التصميم الداخلي للرواية:- هيكل الرواية.

- الإهداء .

- كيفية استغلال الصفحة

4- الفضاء كمنظور أو كرؤية .

يعد الفضاء من أهم مكونات النص السردي فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية فأهميته في العمل الروائي لا تقل أهمية عن الشخصيات والزمن.

إن قضية الفضاء كغيرها من القضايا التي واجهت صعوبات في بدايات ظهورها ، مما لم يسمح لها بتشكيل نظرية واضحة في هذا المكون الرّوائي (الفضاء) ،وقد اعترف الكثيرون من نقاد العرب و نقاد الغرب بهذا النقص لما أحيط بهذا النسق الروائي الفضائي من غموض ، قال هنري متران H. Mitterrand« :لاوجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة . » [1]

إنّ غياب هذه النّظرية خلق جدلا نقديا عنيفا بسبب المسميّات الكثيرة التي أطلقت على هذا المصطلح السردي ، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفراغ والموقع و الحيز و lieu .espace في اللغة الفرنسية و كذا space. Place Location في اللغة الإنجليزية . [2] إلا أن مصطلح " الفراغ " أشارت إليه بعض الدراسات على أنه مصطلح لم يلق الاهتمام ذاته كباقي المصطلحات ، و إنما يرجع استعماله للفرنسيين الذين وجدوا في استعمال كلمة (lieu – الموقع) تقصيرا فابتدعوا لهذا الأمر مصطلح الفراغ espace ، الذي رأوا فيه شمولية أكبر . [3]

1- نقلا عن : حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص 53 .

2- ينظر : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص 75 .

3- ينظر : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، 75 /76 .

I. الفضاء المصطلح و المفهوم :

ورد في لسان العرب الفضاء بمعني« : فضا: **الفَضَاءُ:** الْمَكَانُ الْوَاسِعُ مِنَ الأَرض... وَقَدْ فَضَا المكانُ وأَفْضَى إِذا اتَّسَعَ. وأَفْضَى فلانٌ إِلى فُلَانٍ أَي وَصَل إِليه، وَأَصْلُهُ أَنه صَارَ فِي فُرْجَته وفَضائه وحَيِّزه »[1] . و من هنا يبدوا لنا أن الفضاء تصور ذهني أو مفهوم مجرد يدّل على امتداد معين .

وقبل أن نتطرق لمصطلح الفضاء لابد أن نشير إلى أن هناك مصطلح معادل للفضاء وهو مصطلح المكان فهو عند" هنري متران " H .Mitterrand هو :« الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة» [2] .فهما مرتبطان ببعضهما، ولا يمكن التفريق بينهما بالرغم من اختلافهما في المفهوم « المكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكان واحد أم أمكنة عدة، ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء تعنيه التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها، بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها » [3]

وينطلق "حميد لحمداني" من فكرة تفضيله لمصطلح الفضاء الذي يمثل – بالنسبة له– مجالا أكثر انفتاحا من المكان من خلال مؤلفه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" تحت عنوان **نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان،** والذي يعد على حد قوله محاولة خاصة في إطار البحث عن

1- ابن منظور ، لسان العرب ،الجزء 15 ، ص 157 .

2- نقلا عن : حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص 65 .

3- سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء و الرؤيا مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2003 ، ص 71 .

حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان، فنجده يقيم تمييزا بين المكان والفضاء على أساس أن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها فإنها تعمل على خلق أمكنة أخرى حتى ولو كان ذلك في أفكار الشخصيات، ومجموع هذه الأمكنة هو ما أطلق عليه اسم "الفضاء"، « فالفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان. »[1] إنه « شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان قد يكون متعلق بمجال جزئي في مجالات الفضاء الروائي. »[2]

وإذا كان الفضاء أوسع وأشمل فإن المكان أكثر تحديد من الفضاء الذي يوحي بشيء من الاتساع واللامحدودية ولكن يبقى الفضاء متصلا بالمكان.

أما "عبد الملك مرتاض " اصطنع مصطلح "الحيز "و تفرد باستخدامه ، إذ نجده يدافع عن هذه التسمية في كل كتاباته النقدية المتعلقة بالسرد .ففي كتابه "نظرية الرواية" يرفض رفضا تاما تسمية

أخرى غير الحيز فيقول: « حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا النص مفهوم علّة إيثارِنا مصطلح الحيز وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة ....، ولعلّ أهم ما يمكن ذكره هنا حتى لا نكرر كل ما قررناه من قبل، أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ، في حين أنّ الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم و الشكل ... أمّا المكان فإنّا نريد وقْفَه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده »[3] ، ومن ثمة فإن "مرتاض" يدعونا إلى ضرورة استعمال مصطلح الحيز لما له من أصول وتفرد، إذ أن المكان يعني الجغرافـــيا

1- حميد لحمداني :بنية النص السردي ، ص 64 .

2- حميد لحمداني :بنية النص السردي، ص 63 .

3- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 185 .

وأن الفضاء يعني الفراغ بالضـــرورة، بينما الحيز قادر على أن يشمل كل ذلك من حيـــث يطلق « على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس :كالخطوط والأبعاد، الأحجام، والأثقال، والأشياء المجسمة مثل الأشجار، والأنهار ...»[1] وبهذا يشمل الحيز المبنى الحكائي ككل ويضم بدوره عدة فضاءات، وما المكان إلا نوع من هذه الفضاءات وهو الذي يمثل الفضاء الجغرافي .فالفضاء هو إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة، وعلى حد تعبير" حسن نجمي" يتعين علينا « أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء كصفحات زائدة لا يهم إن ألغيناها – المهم هو الحكاية – إلى مستوى التثمين الجمالي الضروري »[2] .

وبعيدا عن كل الخلافات الناتجة بشأن تحديد دلالة مصطلحي :الفضاء والمكان وما له علاقة بهما (الحيز، الفراغ..) فضلنا الاستئناس بموقف الفيلسوف" مارتن هيدجر" H. Martin الذي ذهب في حديثه عن الفضاء للقول : « أن الجسر مكان، وهو كشيء يضع فضاء تندمج فيه السماء والأرض...»[3] ، ولأنه كذلك فهو يحدث فضاء أي« أن الفضاءات التي نقطعها يوميا مهيأة بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على الأشياء، وبما أن البناء هو تشييد الأمكنة فهو على هذا النحو تأسيس وجمع للفضاءات أيضا» [4] ، وهكذا فالمكان – كما يبدو من خلال قوله– منفصل عن الفضاء، بل هو الذي يوجد هذا الأخير فهو بحاجة دائمة إليه.

1- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة في رواية "زقاق المدق ") ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 245 .

2- حسن نجمي :شعرية الفضاء السردي (المتخيل و الهوية في الرواية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2000 ، ص 60 .

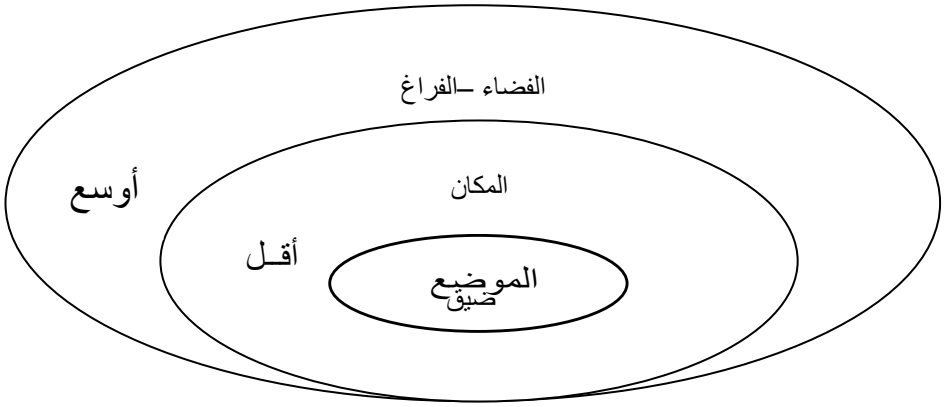
3- نقلا عن :عمار زعموش : دراسات في النقد و الأدب ، دار الأمل ، قسنطينة ، 1998 ، ص 177 / 178 .

4- عمار زعموش : دراسات في النقد و الأدب ، ص 177 .

و يرى أحمد مرشد أنّ الفضاء هو : «مجموع الأماكن الروائية التي تّم بناؤها في النص الروائي.» [1] و التي يطلق عليها اسم فضاء الرواية .

فالفضاء المتسم بالامتداد والاتساع يتحدد وجوده من خلال امتلائه بالأمكنة التي يؤدي اختلافها على المستوى الجغرافي إلى الاختلاف على مستوى الدلالي.

و منهم من ذهب–من خلال مختلف المفاهيم حول هذا المصطلح – إلى تحديد مصطلح الفضاء مستنتجاً أنّ : الفضاء (Space) هو الكلي ، و أنّ المكان (Place) هو الجزء ، و أنّ الموضع (Location)هو الأكثر جزئية و الأكثر تحديدا ، ثو يعرض رسما تشكيليا لذلك : [2]



و عليه آثرنا استعمال مصطلح الفضاء لأنه المصطلح الأكثر تداولا و شيوعا في أغلب الدراسات و ذلك بشهادة بعض النقاد ، و من بينهم الناقد عبد الملك مرتاض الذي كان قد فضّل استعمال الحيز مفهوما يرى فيه تحقيق معاني الشمولية أكثر مما يحققها الفضاء و ذلك من خلال تصريحه :« أن هناك قصورا في الدراسات أو المقاربات المهتمة بمكون الحيز – ثم يقول – أو الفضاء بالمصطلح الشائع» [3] .

1- أحمد مرشد : البنية و الدلالة ، ص 130 .

2- طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة و المكان : التعبير – و التأويل – النقد . دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص 24 .

3- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ،ص 186 .

II. أنواع الفضاء :

وعلى غرار الاختلاف في المفهوم ، فإن النقاد العرب و الأجانب يختلفون كذلك في تقسيم الفضاء ؛ فثمت تصنيفات كثيرة للفضاء ، وسأكتفي بإيراد التصنيف الأكثر شيوعا ، و قد اقترحه "حميد لحمداني " الذي يبدوا أكثر وعيا بماهية الفضاء و أبعاده الواسعة ، فيرى أنّ مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال : الفضاء الجغرافي ،الفضاء الدلالي ، الفضاء النصي ، والفضاء كمنظور .

1-الفضاء الجغرافي L'espace Géographique :

أ- الفضاء الجغرافي :

ويقصد به الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك في أبعاده الشخصيات وينبني هذا الإطار بوساطة التمكن من الإيهام بالمكان الذي تحتاجه القصة المتخيلة« يعكس قدرة الروائي على تحويل المكان – حقيقيا كان أو تخيليا – الذي تدور فيه أحداث القصة من وجود ذهني إلى لغة مقروءة يستطيع القارئ فك رموزها وإعادة تشكيل تفاصيل المكان الذي يوهم به الروائي بناء على ما قدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية ومن خلال الأماكن المختلفة، أو بتوضيح العلاقات التي تربط بينهما وبين الشخصيات» [1] ، أي أن القاص يبدأ بالتخيل فيرسم صورة للمكان حسب تصوره الخاص ثم يترجمه بلغة الوصف، ليباشر القارئ بعد ذلك تحويله من مستوى اللغة إلى مستوى الصورة أو حتى إلى مستوى الواقع، وحتى يضمن السارد سير عملية الانتقال والتحويل على الوجه الحسن ودون صعوبات فإنه، يعمل على مد القارئ لمجموعة من الإشارات الجغرافية التي تحفز على استكشاف المكان وتحديد معالمه، فاستوعاب القارئ وتعرفه على هذه

1- سعيد يقطين :قال الراوي : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء ، 1997 ، ص 238 .

الإشارات يجعله قادر على التنقل من موضعه إلى عوالم شتى « إلى روسيا تولستوي، إلى باريـــس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه، فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء .» [1] فكل رواية تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة إدماج في المكان لأن هذا الأخير هو« خديم الدراما فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة (...) تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث .»[2]

فالروائي وأثناء تشكيله لفضائه المكاني الذي ستجري فيه الأحداث يعمل على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وذلك قصد إبراز التأثير المتبادل بين كل من الشخصية والمكان الذي تعيش فيه بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أنّ « تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها. »[3] فالمكان « يتحول إلى خشبة مسرح واسعة، تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها، ونوازعها، آمالها وآلامها، كما يحرص الروائي على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا زمكانيا »[4] ، ذلك أن الروائي أكثر وعيا بالعلاقات التي توجد بين الشخوص والتي تبدع في العالم الروائي الذي يحيط بها، فهو يشكل الديكور الذي يتحرك الأبطال في إطاره حتى يتيح لنا فرصة رؤيتهم وترقبهم، فظهور الشخصيات ونمو الأحداث في العمل السردي هو الذي يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، والمكان لا يتشكل إلاّ باختراق الأبطال له، وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطا بالحركة السردية من جهة وبالشخصيات المجسدة لها من جهة أخرى .

1- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص 74 .

2-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص30 .

3-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 30 .

4-جيرار جنيت و آخرون : الفضاء الروائي .ترجمة :عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، لبنان ، 2002 ، ص 19 .

إن تشخيص المكان في الرواية أو في أي عمل سردي عموما، هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ بمعنى أنه يوهم بواقعيتها وهذا أمر طبيعي مادام أي حدث لا يمكن أن نتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معين، لذلك نجد أن الروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني فهو يقدم دائما حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي « تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن .»[1] .

إن الروائي يسعى من خلال عمله الإبداعي إلى الإيهام بواقعية عالمه التخيلي، لذلك فهو يستعين بعدد كبير من العناصر الواقعية في تشكيل فضاء عمله على أنه الإطار العام الذي تنتظم فيه الأحداث ومن خلاله يتم تقديمها إلى القارئ .

1- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 53 .

ب– بنية الفضاء الجغرافي في رواية "قصيد في التذلل " :

و هو الفضاء الطبيعي الذي يحتضن أحداث الرواية، خاصة أن الخطاب الروائي يبقى في حاجة ماسة إلى قطعة من هذا الكون، يثبت فوقها وجوده عبر الزمن شأنه في ذلك شأن الكائن الحي فهو يحتاج إلى هذا الإطار التكميلي لوظيفته القصصية في حياة ورقية عامرة بالحركة والتواصل الذي يربط بين الشخصيات ذات الإبعاد الفنية والواقعية أحيانا، لذلك فلا مناص من وجود ارتباط وثيق بين المكان والخطاب الروائي، ولابد من تواجد حتمي للأول في الثاني.

سنتطرق إلى رسم ملامح البنية المكانية في رواية "قصيد في التذلل " عن طريق رصد الأمكنة فيها، وكيفية تعبير ونقل السارد لها، وإبرازها لنا والتعرف على وظائفها في الرواية. أكان مجرد ديكور للأحداث أم أنه لعب دورا مهما في تطور أحداث الرواية ؟ ومن خلال تتبعنا للأماكن المبثوثة داخل الرواية وجدنا أنه من الممكن تصنيف الأمكنة إلى :أماكن منفتحة وأماكن منغلقة.

❖ **الأماكن المغلقة :**

تتميز هذه الأماكن بنوع من الانسداد والانغلاق

- **البيت:**

وهو يشغل حيزا مهما في حياة الإنسان، إذ أنه غالبا ما يكون مصدر راحة وأمن وطمأنينة، وله دور كبير من ناحية الجانب النفسي للإنسان يحميه من التشرد والضياع، فالإنسان يحقق ذاته من خلاله، إذ يعتبر الفضاء الوحيد الذي يتصرف فيه الإنسان بحرية دون أن يكون هناك تدخل من الطرف الثاني، مما يسمح بخلوة البطل ويطلق العنان لمخيلته لاسترجاع ذكريات وأحلام أي حرية التفكير.

فالبيت « ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، فهو يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء، والبيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا، فالبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول »[1]

إن المنزل في الرواية بالنسبة للشخصية البطلة مصدر إزعاج بعد أن كان يحلم بتأسيس منزل عائلي قائم على الحب والاشتراكية، ويكون فيه عدد الأفراد ثلاثة الشخصية البطلة بالإضافة إلى الزوجة والابنة« غادر المنزل ليتفسح قليلا في الشارع، تاركا وراءه الزوجة والبنت »[2] .

و بمجرد دخوله إلى المنزل يبدأ في تقليب الدواوين ومراجعتها والصراخ تارة في وجه زوجته وابنته الصغيرة، وهذا القلق انتابه بسبب الحالة التي آل إليها جراء شعوره بالكارثة، فلم يعد ينعم بالسعادة حتى وهو في المنزل الذي يعتبر رمز للسعادة والسكينة، لقد كان سبب الإهمال بتوليه لمنصب مهم وهنا أصبح المنزل بالنسبة إليه مجرد مكان للنوم والأكل وفقط« لا ينام كما ينام الناس، ولا يأكل كما يفعلون .كل اهتمامه مركز على المديرية. السيد الكبير، السيد رئيس الديوان. الآنسة سكرتيرة السيد الكبير .الآنسة سكرتيرته.الاجتماعات المتواصلة.كلما أراد الهروب من البيت، استل سيف الاجتماع » [3].

لقد كان موضع البيت في وسط الولاية بمجمع سكني يخص أفراد المديرية، وهذا ما يرمز إلى الاحتكاك والاتصال بالمجتمع مما يدل على أن هناك ثقافة، نجد في الرواية مواصفات البيت الذي تتوفر فيه جميع وسائل العيش المريحة والرغيدة:

«...أربع غرف متسعة، في فيلة محاطة بالأشجار والحرس .الماء الدافئ في كل آن .المدفئ المائي في

1- ينظر :غاستون باشلار : جماليات المكان .ترجمة :غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص37/36 /38 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 10 .

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 19 .

كل غرفة. بالإضافة إلى التلفزيون، الفيديو، الهاتف من كل نوع . »[1]

وهذا مما يدل على تحديد الفترة الزمنية التي تعيشها الشخصية البطلة، وهي فترة التطورات والتكنولوجيا.

- **المديرية:**

و هي عبارة عن فضاء مغلق ويخص فئة متسلطة يقوم وجودها على أساس كونها تمثل علاقة الحاكم بالمحكوم، وبداخلها تتصارع الشخصيات فهي المقر الرئيسي الذي تدور فيه أحداث الرواية، وتحتوي على مجموعة معينة أو عدد معين من الموظفين خاضعين فيها للسلطة التامة من طرف الحاكم حتى يمنع فيها قول الحق، بمعنى تسلط الحاكم على المحكوم، وهي من الهيئات التابعة للدولة، وهي عبارة عن مكان محاط بالحراس : « إنها محروسة من جميع الجهات ،برجال مدججين بأسلحة مختلفة، كما أنها محاطة بكاميرات، ظاهرة، وباطنة، وكل من يتحرك فيها صغيرا كان أو كبيرا، رجلا وامرأة، يرصد، ويظهر في شاشات منبثة في أكثر من مكتب رقابة، بما في ذلك مكتب السيد الكبير .وربما سجل إن لم يكن معروفا لديهم، أو اقتضت الحاجة، وأرسلت صورته، إلى جهات التوثيق .ثم إن الدخول والخروج لا يتمان إلا من بوابة واحدة، محصنة تمام التحصين، ما عدا السيد الكبير طبعا، فله منفذ خاص به، يتغير حراسه أكثر من مرة في الأسبوع، وأحيانا يوميا» [2]. وتعد مطمع كل حامل لشهادة وقد كانت من طموح مدير الثقافة إلى أن وصل إليها فهي بالنسبة له حلم وتحقق، ولكن في نفس الوقت تعتبر مصدر الذل الذي لحق به من طرف حاكمه "السيد الكبير" فمن يصل إلى هذا المقر ما عليه إلا بالسمع والطاعة حتى يبقى في منصبه ومركزه، فدلالتها هنا تبين مدى صعوبة الأمور على من يصل إليها.و هذا ما يدل على أهمية و قيمة الفرد العامل بها .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 55.

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 11.

❖ **الأماكن المفتوحة :**

هي أماكن فيها من الحريّة ما يسمح بالانتقال دون قيد.

- **الولاية :**

تمثل الولاية الفضاء الواسع الذي يشمل القرية والمدينة، وهي تشغل حيزا مهما للأحداث أحداث الرواية تدور فيها .والكاتب هنا لم يشأ الإفصاح عن اسم الولاية، لأنه مع ذكر اسم الولاية تظهر حقائق كثيرة فيما اكتفى بوصفها«: تعلمون جميعا أن ولايتنا سهوبية، يفصل بينها وبين السمك وموطنه مالا يقل عن ستمائة كلمتر... »[1]

ونجد أيضا في قوله: « فبلدنا و الحمد لله ، غني بالفلكلور ، و هذه الولاية بالذات تشكل تقريبا كل ما في بلدنا من رقص وغناء وأنغام وفروسية كذلك .

أريد ،أن تكون أيام هذه الولاية كلها أعراسا في أعراس .» [2] .

بالإضافة إلى تربيتها للأغنام ومشهورة بالصوف، كل هذا راجع إلى ما تحمله هذه الرواية من حقائق فتعذر على الكاتب ذكر اسمها.

- **الجامعة :**

وهي رمز للعلم والثقافة والانفتاح نحو العالم الخارجي، يكمل الطالب فيها الدراسات العليا، بعد مسيرة من العطاء الدراسي، كما تعبر عن حضارة وتقدم الأمم من خلال الأبحـــــاث التي تقوم فيها.

1-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 61 .

2-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 32 .

في الرواية كانت الجامعة نقطة التقاء فجرية وأمين وهدفها توعية المجتمع، وتبين ثقافة البطل وزوجته «قبل الزواج، يوم كنا في الجامعة....، تعاهدنا على أن نبدأ ببناء الاشتراكية في بيتنا أولا وقبـــــل كل شيء.... »[1]

وكيف بعلمهما أسهما في مساعدة أبناء بلدتهما وزرع حب الوطن في قلوبهم والمساهمة في الثورة الزراعية باعتبار فجرية كانت« طالبة متفوقة في معهد العلوم الفلاحية، أتطوع بمناسبة وبدونها، لكل خدمة عامة، خاصة الثورة الزراعية... » [2]

أما بالنسبة لبحراوية فهي تعتبر مرحلة مأساوية في حياتها« وتكون بحراوية ثاني أو ثالث طالبة تقتحم الجزائر العاصمة، وتسجل بالجامعة ،استغفلها أستاذ الأدب المشرقي، وسكر هو، وزملاؤه وطلبته على شبابها، وعدها بالزواج والليسانس حالما يعود من سفرة للخارج . في الحقيقة، لم يعدها بشيء، ولم يستغفلها إنما هددها... أنت.. أو السقوط في الامتحانات.» [3] .

وكانت رغبة الكاتب هي الإشارة بطريقة غير مباشرة إلى الفساد الذي عم الجامعات الجزائرية وانعدام الأخلاق فيها خاصة في السنوات الأخيرة ودلالة وجود الجامعة في الرواية دلالة على ثقافة شخصيات أبطالها.

- **الشاطئ :**

و هو عبارة عن فضاء منفتح بامتياز، فهو منفتح على البحر من ناحية وعلى البر من ناحية أخرى .فالشاطئ يمثل فضاء مفتوح يحيل على حرية التصرف والتنقل والتطلع إلى كل ما هو خارجي. كما يمثل الشاطئ لعامة الناس مكان الراحة و الاستجمام خاصة في فصل الصيف ،

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 20.

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 21 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 126 .

أما في الرواية فكان عبارة عن فضاء سري للقاءات خاصة سواء بين أمين و فجرية أو مع أصدقائه فقد كان منفذا للهروب من أعين الناس أيام العمل السري، فكان بمثابة صمام الأمان للثورة لنقل المعلومات دون أن يشك أحد « مرة وكانا يسيران على شاطئ تعودا أيام العمل السري أن يلتقيا فيه، ليتظاهرا أنهما عاشقان، بعيدان عن كل الشبهات ، المكان خال تقريبا إلا منهما .... » [1] . فهو إذن الملجأ الذي يبعث بالطمأنينة والأمان.

2-الفضاء الدّلالي L'espace Figuré :

إ نّ الفضاء الدّلالي هنا لا يعادل المكان لأنّه أكبر من أن تشخصه حدود، فهو يتعّلق بالمخيّلة والّلغة الّتي توحي بدلالات تتجاوز فيها واقعية الشيء ،إذ تعمل على بناء خلق جديد تضيف فيه وتحذف تظهر وتخفي ،لتضعك أمام توقعات و تمّثلات جديدة يتجاذبها القارئ ،لأن "الدلالة " ليست معطى جاهزا ،يوجد خارج العلامة و خارج قدرتها في التعريف و التمثيل ، فالمعنى لا يوجد في الشيء ،وليس محايثا له إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل [2] (*)

وقد أطلق على إنتاج هذه الدلالة مصطلح" السميوز. (**)

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 25 .

2- ينظر :سعيد بنكراد : السيميائيات و التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005 ، 171 /175 .

(*)- يريد بالتمثيل هنا بناء نص روائي أو صياغة قصيدة شعرية أو رسم معالم نص مسرحي ، أنظر المرجع نفسه ص 171 .

(**)- أول من أطلقه شارل سندرس بورس ، و هو سيرورة لإنتاج العلامات و تداولها واستهلاكها .

إذن الاتجاه نحو الفضاء الدّلالي هو اتجاه نحو اللاتجاه ،يؤدي فيه القارئ دورا مهما لفك معاني النص وإنتاج دلالات تحقق الفضاء ،« وعدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني ،الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كل منها وجهة نظره» [1] ،ولا يتأتى ذلك إلا من خلال إفضاء مكان له على الورق يكون أول صورة يستشعرها المتلقي لإنتاج البعد الآخر لهذا المكان الورقي حتى يتمثل أمامه الفضاء الدلالي .

هذه الصورة الأولى التي نتلقاها تكون بداية لصورة أخرى ،وهذا ما أوعز لجيرار جنيت أن ينعت هذا النوع من الفضاء **بالتصوري** ،يقول«: إن الصورة figure هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء ،وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»[2] ؛ ثم يعلق على ذلك مشيرا إلى أنه أقرب إلى أن يدرج تحت مبحث المجاز في البلاغة كونه ليس إلّا مسألة معنوية تختلف عن المكان الملموس في قوله «:الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام .»[3]

إنّ ظهور الفضاء الدلالي في الرّواية هو عملية تحول لمسلك البناء اللّغوي من إلقاء المعنى المباشر في ذهن القارئ ليعادل المكان إلى مستوى أكبر تتجاوزه وتشارك فيه مختلف مكونات الرواية من أحداث وشخصيات وزمن إذ « الكلمة ليست معان ثابتة.... إنها جوهر دلالي شرطي يتحقق بطريقة مختلفة في كل سياق . »[4]

1- محمد سالم محمد الأمين الطلبة :مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، الانتشار العربي ،بيروت، لبنان ،ط1 ، 2008 ،ص 62 .

2- نقلا عن :حميد لحمداني :بنية النص السردي ،ص 61 .

3- المرجع نفسه ص 62 .

4- تزفيطان تودوروف : مفاهيم سردية .ترجمة : عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط1 ، 2005، ص 84 .

إنّنا نفهم من هذا القول أن عملية التلقي تكون غير مباشرة تتأثر بما يحيط بها ،وقد أشار إليها الناقد عبد الملك مرتاض تحت مصطلح المظهر الخلفي للحيز و التي لا نحسبها إلا تسمية أخرى للفضاء الدلالي ،حيث عرفه بأنّه المظهر غير المباشر الذي نتعرف عليه من خلال الأدوات اللّغوية

غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل ، الطريق ، البيت ، و المدينة .... وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية: سافر ،خرج ، أبحر ، مر بحقل...فمثل هذه الأفعال أو الجمل تحيل على عوالم لا حدود لها وهي كلها أحياز في معانيها [1]

من هنا نرى أنّ الفضاء الدلالي ينتج عن طريق الالتحام بين تصوّرين يجمع بينهما البعدين ؛ التقني والدلالي « يتعلق الأول بالفضاء المكاني في بعده السكوني ،أما الآخر فيتجه إلى البعد الدلالي المتحرك بالشخصيات والمتفاعل معها حيث تبرز إمكانيات الفضاء المكاني دلاليا من جمعه بين المتخيل والواقعي »[2] ،وليس بعيدا عن هذا المفهوم نجد دعوة أخرى للوظيفة الجمالية التي تكتســـــبها دلالات (الألفاظ) استعانة بمفاهيم« (كالتأمل الخالص) ، (البعد الجمالي)، (التشكيل)»[3] لتكون وسيلة من وسائل إنتاج الفضاء الدلالي.

كم أنّ الاهتمام بالنص اتّسع ليتخطى تلك الصورة الشّكلية أو الثابتة السكونية ، فيكون الفضاء الدلالي نتيجة هذا النّظام من العلاقات و البنيات ، الّتي تلوح وتختفي حسب الأبعاد المحيطة بالنّص ،ويقوم البحث في هذه الأبعاد الحاملة لمختلف الظواهر الدّلالية على « تعيين الفوارق التي يتحكم فيها من هذا المنظور يقدم كل نص كفوارق لجهاز منظم من حيث الانزياحات التباينية . »[4]

1- ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص189 .

2- لحسن الأشلم :الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى ، مجلس الثقافة العام، د ط ،2006 ، ص 458 .

3-ينظر :رينيه ويلك ،أوستن وارين :نظرية الأدب . ت: محي الدين صبحي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط2 ، 1987 ، ص 24 .

4- عبد القادر شرشار : الخطاب الأدبي و تحليل قضايا النص ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006 ، ص 78 .

الفضاء الدلالي يتجاوز الحدود الطبيعية المكانية ليشمل الأبعاد الإيحائية و الرمزية و الدلالية فيكون « إلى جانب النص ،فضاء صوريا لا يخلو من دلالة» [1] ، وبالتالي تتمثل نقاط البحث في جانبيه الدّلالي والشّكلي ؛حيث يكون الجانب الشّكلي هو الصورة الأولى التي يمكن أن يتخذها منطَلَقا ليحّقق امتدادا في الجانب الدّلالي ، فيعكس هذا الالتحام بين وحداته صورا هي نتاج فكر القارئ ألّذي تظهر عنده هذه الصور في شكل استعارات فضائية تفتح له مجالات عديدة لاستقراء الفضاء الرّوائي ،بمعنى أن الفضاء الدّلالي « موجود على امتداد الخط السردي ،إنه لا يغيب مطلقا حتى و لو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة ،في التركيب ، في حركية الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي .[2] »

يؤكد هذا التصور صاحب كتاب (جيوبوليتكا النص الأدبي) ألّذي عالج الفضاء مفهوما ونوعا فخص فصول كتابه بأنواع، منها التضاريس المكانية النّصية ،تضاريس الفضاء النصي، تضاريس الفضاء الدّلالي ؛ثم وقف عند هذا الأخير (الفضاء الدّلالي) ليراه تجاوزا لمختلف الحدود المكانية الطبيعية فيشمل الأبعاد المجازية والإيحائية والدلالية التي تتسم بها الرّواية ،إذ يوضح أنّه بغض النظر عن نوع المكان سواء شمل المساحة المكانية للكتابة أو دلّ على المكان الطبيعي فإنّه يتسع ليدل على كل فضاء دلالي قائلا « : أن تضاريس الفضاء الدلالي تنتقل من الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا هو الحيز المجازي والدلالي والرمزي والإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية »[3].

إذاً و بلا مراء : فالفضاء الدلالي هو الذي يتشكل من خلال قدرة اللغة على الخروج عن معناها الشكلي الظاهري للغوص في دلالات مختلفة من خلال تنوع التراكيب اللغوية التي تنتج فرصة كبيرة للمتلقي للتفسير و التأويل.

1-محمد الماكري : الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991 ص8

2-حسن نجمي :شعرية الفضاء السردي ، ص65 .

3-مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي " تضاريس الفضاء الروائي نموذجا،"،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، ط2002 ، ص 167 .

3- الفضاء النصي L'espace Textuelle :

أ- الفضاء النصي :

إذا كان الفضاء الدّلالي ،الصورة الذهنية التي تنتجها لغة الحكي و ما ينشأ عنها من مجازات ،فإن هذا الفضاء النّصي هو الصّورة المرئية للواحق النّص المكتوب من تشكيلات الكتابة و طريقة رسم حروفها وتوزيع بياضها و سوادها وغيرها من توابع أخرى....

لقي هذا الفضاء اهتماما كبيرا من قبل الباحثين لما رأوا فيه من جدوة كبيرة ، رغم أنه فضاء مكاني إلّا أنه فريد فيما يشغله إذ لا تتعداه غير الكتابة.

ويرى محمد عزام أنّ الفضاء النصي « : هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق »[1] ، ثم يوضح ما يمكن أن يشغل هذه المساحة الورقية من تصميم الغلاف ووضع المقدمة و تنظيم الفصول ، وتشكيل العناوين ، وتغيّرات حروف الطباعة ..

كما يولي الباحث ميشال بيتور اهتماما خاصا بهذا الفضاء ،و يقدم تعريفا دقيقا للكتاب بعد أن يذكّر بأهميته في خلق مجالات أوسع للقارئ و أمانته في نقل الرّسالة وتطوره « إن الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ، وفقا لمقياس مزدوج ،طول السطر ،علو الصفحة ،وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع النص ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك» [2]،ثم يقوم بعرض جزء آخر يمكن أن يكون موازيا لمفهوم الفضاء النّصي لما يشكله من أهمية طباعية للنّص ؛على نحو ،الهوامش والعنوان الجار ،الصفحات ، الرسوم، الأشكال ،الصفحة، ضمن الصفحة ، ألواح الكتابة ، الفهارس.. [3]

1- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،د ط، 2005 ،ص72 .

2- ميشال بيتور :بحوث في الرواية الجديدة .ترجمة: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ،بيروت ،باريس ، ط2 ،1982 ، ص 112 .

3- ينظر : ميشال بيتور :بحوث في الرواية الجديدة ، ص 112/ 130 .

هذا النوع من الفضاء ليس له علاقة كبيرة بمضمون الحكي ، ولكن هذا لا يمنع من وجود دور يقوم به ، فمن خلاله يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي الذي يبني مجموعة من التأويلات في فهمه للنص .

وقد اهتم الناقد لحمداني بمظاهر الكتابة عند بيتور، حيث أضفى عليها شروحا وتعاريفا موضحا وظائف هذه الأشكال الكتابية ومصنفا لها على نحو :الكتابة الأفقية والعمودية ، التأطير، البياض، ألواح الكتابة ،التشكيل التيبوغرافي و أخيرا التشكيل وعلاقته بالنص والذي يريد به غلاف النص الروائي الأمامي والخارجي .[1]

يرى حميد لحمداني أن الفضاء النَّصِّي هو« :فضاء مكاني أيضا، لأنه لا يتشكل إلاَّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده ، غير أنه مكان محدودو لا علاقة له بالمكان الذي تتحرَّكُ فيه الأبطال ، فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح – عين القارئ، فهو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة .»[2] .

لقد تبين لنا أن الفضاء النّصي هو كلّ تشكيل طباعي اختلط فيه البياض و السواد ،هو حالة انفصال و اتصال و امتزاج للسواد مع البياض وما ينتج عن ذلك من تشكيلات وتنويعات ، إنّه يقف على ما يضفيه التّشكيل البصري من إيقاعات جديدة ، فالفضاء النصي هو« الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرواية .... ولكنها تعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق »[3] .

1- ينظر : حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 58 / 69 .

2- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 56 .

3- مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي " تضاريس الفضاء الروائي نموذجا" ، ص 123 .

لا يمكن هنا إلّا أن نشير أيضًا إلى العنوان كونه عنصرا من عناصر هذا الشّكل الخارجي والّذي يؤدي الدور الأكبر في بناء دلالة النّص الرّوائي فنكون أمام« شفرة أدبية بها توصل الكاتب لخلق لمفارقة دلالية tronie sémantique »[1] .

بصفة عامة إنّ الكتابة بما تحويه من مفارقات و تطابقات هي التي تصنع هذا الفضاء النّصي ، إذ تشكل صورة بصرية ناطقة ، يسترجعها القارئ بكيفيات مختلفة « فالكتابة هي التجلي الكامل للخطاب» [2] ،إنها تخلق فضاء نصيا كتابيا تُبدى من خلاله معان لا يمكن للغة المشافهة أن تكشف عن مكنوناتها على ذلك النّحو ،لأنّها تجمع ما بين الصّورة المبصرَة و الشَّكل المكاني وتزاوج بينهما وهي كما يعرفها تودوروف «:نسق سيميوطيقي مرئي ومكاني... نسق خطي لتدوين اللغة .»[3].

إذن يمكن القول أنّ تألق الفضاء النّصي يرتبط بجماليات كل تلك التّشكيلات في نوع الإخراج والكتابة وحجمها ورسمها واتساعها وضيقها وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين..... فدراسة الفضاء النصي تعد جزءا من الدارسة للنصوص السردية ، و سنركز في دراستنا لبنية الفضاء النصي في "رواية قصيد في التذلل" على التصميم الخارجي و الداخلي للرواية .

1- محمد سالم محمد الأمين الطلبة :مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 133 .

2- بول ريكور:نظرية التأويل ،الخطاب وفائض المعنى .ترجمة: سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط 2، 2006، 56 .

3- تزفيطان تودوروف : مفاهيم سردية ، ص 11 .

ب–بنية الفضاء النصي في "قصيد في التذلل " :

إن الفضاء النصي الذي يقصد به كيفية إخراج الرواية مهم جدا في توضيح بنية الخطاب الروائي، ذلك أنه الواجهة التي يعرض فيها الكاتب رواية، ويدعو القراء إلى قراءتها، ابتداء من العنوان، شكل الكتاب، عدد الصفحات، تنظيم الفصول، البياضات ...وعليه فإن الرسالة الخطابية التي تربط بين القارئ والروائي تبدأ من الوهلة التي يلمح فيها القارئ الكتاب، فيقرأ العنوان ويتمعن الغلاف، ثم يتصفح الرواية في عجالة ليقرر بعدها ماذا كان سيقرؤها أو يمتنع عن ذلك.

إن الروائي يخرج أعماله الإبداعية إذ يجعل لها شكلا ملموسا بملامح معينة، إلا أن إهمال هذا الجانب الشكلي للرواية، يؤدي دون شك إلى إهمال جزء مهم من خطاب الرواية ككل.

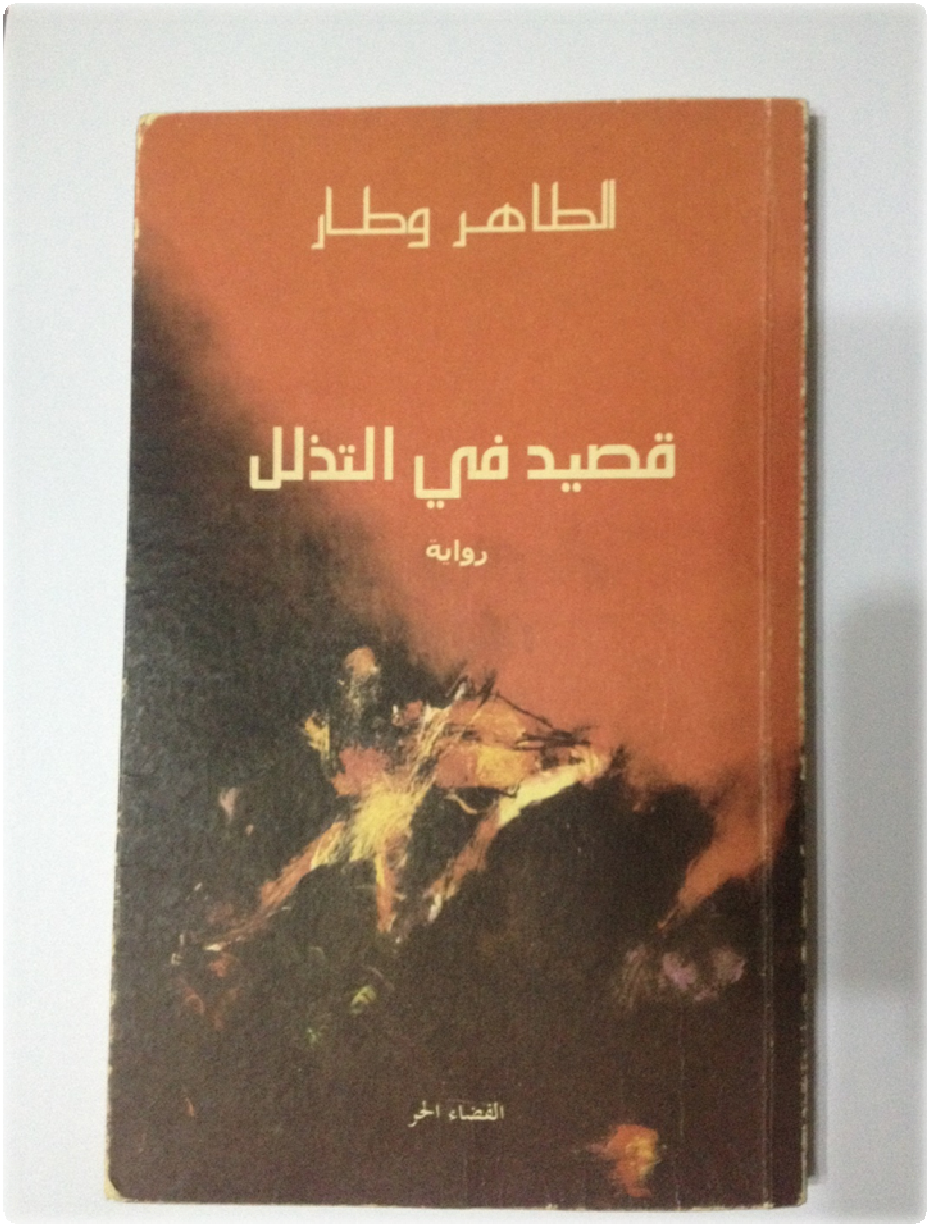
ولهذا فإن مقاربة الفضاء النصي في رواية" قصيد في التذلل" ستكون من جانبي تصميميها: الخارجي والداخلي.فأما التصميم الخارجي فسأتناول فيه دراسة الغلاف (الأشكال، الألوان والعنوان) . وأما التصميم الداخلي فسأهتم فيه خاصة بالأجزاء المكونة للرواية.

- **التصميم الخارجي للرواية :**

يقصد به الشكل الخارجي للرواية بكل ما تحمله من ملامح عامة تميزها وتنفرد بها عن سواها على اعتبار أنها تقدم في شكل سلعة معروضة في رفوف المكتبات، فهذا التصميم قادر على أن يزيد نسبة مقروئيتها وهذا ما يؤدي إلى نفاذ الكميات المتوفرة، كما بإمكانه أن يكون سببا في تكدسها على رفوف المكتبات.

إن التصميم الخارجي للكاتب يتيح للقارئ فرصة التعرف عليه، إذ يتحقق ذلك من خلال تمظهر الغلاف الذي يشكل الواجهة التي يقدم بها الروائي بضاعته – الرواية – وهكذا يجد القارئ كل ما يرغب في معرفته سواء تعلق الأمر باسم الرواية (العنوان)، أو اسم مصممها (المؤلف) إضافة إلى معلومات أخرى تخص شركة الإنتاج (دار النشر...) .إذا فالقارئ يجد في هذا التصميم ما يشده إلى العمل أو ما ينفره منه، ويتحقق ذلك من خلال ما يتعرف عليه متمثلا فيما يلي:

- **الغلاف :**



ممّا لا غرو فيه، أن العمل يكتسب نسبه الأول من غلافه المحفز للقراءة والمدعم لآليات التأويل والتواصل بين صاحب العمل الإبداعي والقارئ المتلقي للخطاب، لقد تم حديثا الاهتمام بتقنيات الطباعة وطرائف الكتابة السردية، وينطوي تحت هذه العملية اتفاق تام بين مؤطر النص أي منتج الخطاب والمؤسسة المكلفة بالطبع من أجل إخراج العمل الأدبي في صورة جمالية يتوافق فيها الشكل والمضمون .وفقا لهذا المنظور القائل بضرورة انتهاج مسلك سليم في توظيف فنيات الطباعة وتقنيات الكتابة مع مبنى الرواية. كما أن تصميم لوحة الغلاف لم تكن" للطاهر وطار " و إنّما كانت للفنان العراقي "جبر علوان " ؛ حيث توصل مخرج غلاف " قصيد في التذلل " إلى إنشاء لوحة سردية تتفق مع ما تضمه الرواية من أحداث ، إذ يتضح لنا ذلك من خلال الوقوف على:

- **التشكيل** :

يعد التشكيل تقنية معتمدة في إعداد الغلاف تعنى برسم الكلمات من خلال توظيف الوسائل الحديثة، والتي تكون فيما بعد كفيلة بالإشهار لهذا الكتاب وإكسابه قيمته الجمالية على أساس أنه سلعة ويحبب اقتناءه قبل كل شيء، كما أنه يزيد من قيمته الفنية والدلالية بالنسبة للدارس – بعد ذلك – ولما كان تشكيل غلاف الكتاب بهذا القدر من الأهمية في تعريف القارئ بهذا العمل جاز لنا أن نتساءل :ما هي مميزات الغلاف الأمامي لرواية :" قصيد في التذلل" ؟

تظهر الرواية بشكل طولي وغلافها خالٍ من أي أطر، ويظهر اسم المؤلف" الطاهر وطار "في أعلى الصفحة وبخط متوسط، كما كتب على غلاف الرواية عنوانها "قصيد في التذلل " بتشكيل سميك ومستقيم، وكتب تحته جنس "رواية" بتشكيل أصغر من تشكيل العنوان وأقل سمكا، ثم يليه في أسفل الصفحة دار النشر " الفضاء الحر " بتشكيل متدرج في الصغر. و يبدو أن أهم ما يشدني كمتلقي في الغلاف الأمامي هو صورة الشخص المجهول (قصيد) يعزف على آلة موسيقى (كمنقة) و كان تموضع هذه الشخصية على الغلاف في الجانب اليساري أسفل الصفحة .

تقف صورة الشخص منذ البداية في وجه المتلقي ، حتى تتحول القراءة إلى هاجس التعرف على هذا الشخص و علاقته بأحداث هذه الرواية ، و معرفة مدى التشابه و الاختلاف بين صورة الشخص و شخصية (مدير الثقافة) ، فهذه الشخصية رمز للمثقف الذي يتذلل للسلطة هذه الأخيرة حولته إلى مثقف يتفنن في التذلل من أجل البقاء فيها ، و مصمم الغلاف شبهه بالفنان المتفنن في العزف على آلة الموسيقى . إنّ مصمم لوحة الغلاف و من خلال هذا التشكيل يضع القارئ إزاء معرفة مخبأ تتضح بعد ولوج عالم الرواية، إذا فالقارئ بعد تعرفه على غلاف العمل بكل ما يحمله من تشكيلات يعايش لحظة تأزم قصوى بين اختيار القراءة أو اللاقراءة ، و إن كانت الصورة و كل التشكيلات التي يضمها الغلاف تغذي فضول القارئ ، فإنها تعتبر إغراء كافي للقراءة .

فكل قارئ يبحث عن سبيل لمعرفة سر هذه الصورة دون أن يلج عالم هذه الرواية، وهنا تصبح صورة الشخص أكثر إغراء ولا غنى عن القراءة إلا بالقراءة.

- **الألوان** :

لقد اكتسبت الألوان دلالات معينة نظرا لاقترانها بإشارات ترتبط بدورها في النفس بمعاني خاصة كما تثير فيها أحاسيس متعددة.

إنّ مخرج الغلاف باعتبار فنان تشكيلي فهو يدرك من غير شك دلالات الألوان . فكيف وظف هذه الألوان في تشكيل الغلاف الأمامي لرواية ؟

نلاحظ أنّ الألوان التي تظهر في الغلاف هي :

اللون الأبيض : يلون اسم صاحب الرواية "الطاهر وطار " ، وعنوان الرواية " قصيد في التذلل" ، وجنس "رواية" ، ودار النشر " الفضاء الحر " .

اللون الأحمر : يشغل الخلفية التي كتب عليها اسم المؤلف و اسم الرواية .

اللون الأصفر و الأسود و القليل من اللون الأحمر : يشكل صورة الشخص .

اللون الأسود: يشغل الخلفية لصورة الشخص .

ولما كان الأمر كذلك وجب علينا التعرف على مدى أهمية الألوان التي تكسو غلاف الرواية .فما هي الدلالات الممكنة لهذه الألوان ؟

اللون الأبيض :لقد جعل علماء النفس هذا اللون «رمزا للطهارة و النقاء و الصدق».[1] و كما استخدم العرب للدلالة على اللون الأبيض عشرات الكلمات بصورة تكشف عن الدقة[2] و نجد هذا اللون في لوحة الغلاف يتجسد في اسم صاحب الرواية "الطاهر وطار " ، وعنوان الرواية " قصيد في التذلل" ، ولفظة "رواية" ، ودار النشر " الفضاء الحر " .

اللون الأحمر : يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم و الغزو . و هو في التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي و بالشجاعة و الثأر....كما يدل على حيوية الشباب[3]. و عندما يختار أحدهم الأحمر كأول « فهو ينظر إلى حيويته و إلى ما يجلبه من قوة و خبرة و امتلاء بالحياة . إنه يرتبـــط بالريـــادة و التعاون و الجهد الخلاق و التطور .»[4].و هذا اللون مثّل الخلفية التي كتب عليها اسم المؤلــف و اسم الرواية .كما أنه يعكس شخصية الطاهر وطار الذي أفصح بصدق عن هذه الأوضاع المتفشية في المجتمع الجزائري، فهو رجل دولة بقلب شاعر و يدي مهندس بارع ، "و الطاهر وطار "من خلال هذه الرواية يريد أن يغزو من باع ضميره و تخلى عن المسؤوليته، ولقد كان متشبثا بالكتابة و هو على فراش المرض يصارع بالكيماوي ورما سرطان الذي يريد سلب الحياة من يده فكتب "قصيد في التذلل " بأصبع واحد.

1- أحمد مختار عمر :اللغة و اللون ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط2 ، 1997 ، ص 185 .

2- ينظر :أحمد مختار عمر :اللغة و اللون، 46 .

3- ينظر :أحمد مختار عمر :اللغة و اللون، 184/ 185 .

4- أحمد مختار عمر :اللغة و اللون، 192 .

اللون الأصفر و الأسود و الأحمر: تشكل هذ الألوان صورة الشخص الموجود على واجهة الغلاف. ويمثّل **اللون الأصفر** « لصلته بالبياض و ضوء النهار، ارتبط بالتحفز و التهيؤ للنشاط . و أهم خصائصه اللمعان و الإشعاع .لأنه أخف من الأحمر و أقل كثافة منه فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال . و النشاط الذي يثيره أقل تأكد ا ، و يفتقد التمسك و التخطيط»[1] . و ارتبط **اللون الأحمر** في الكثير من التعبيرات في اللغة العربية بالمشقة و الشدة [2] . و إذا وجد **الاسود و الأصفر** في تجمع فإن ذلك يشير إلى سلوك متطرف من نوع أو آخر . والأسود نفسه كسلب يمثل تخلّيا . يمثل الاستسلام النهائي أو الإقلاع . و له تأثير قوي على أي لون يأتي معه في نفس المجموعة ، مؤكدا أو مقويا خصائص هذا اللون [3] . و يتجسد هذا اللون الممزوج في صورة الشخص أو بالأحرى صورة الشخصيات – فهو ذكر الجزء و يقصد الكل – المثقفة اللاهثة وراء السلطة إلى درجة التذلل أمامها مقابل الحصول على المناصب ، بما تحمله من امتيازات تشغلهم عن الإبداع الشعري ، و تحصر تفكيرهم حتى غدا ما يهمهم هو الركض وراء المراتب . كما كانت هذه الشخصية تتموقع في يسار الصفحة و هذا يدل على المسار اليساري في الجزائر و ثنائية الثقافي و السياسي ، و كيف يسعى الثاني إلى تدجين الأول .

اللون الأسود : الأسود أغمق الألوان ، وهو« رمز الحزن و الألم و الموت . كما أنه رمز الخوف من المجهول و الميل إلى التكتم »[4]. و هذا اللون يشغل الخلفية لصورة الشخص و هو يدل على الحزن و الأسى و الموت لأن هذه الشخصية باعت ضميرها و تخلت عن مسؤوليتها و هذا ما ورد في الرواية « لقد رهنت روحي للشيطان ولا أخال أنني سأستردها يوما »[5] .

1- أحمد مختار عمر :اللغة و اللون ، ص 184 .

2- ينظر :أحمد مختار عمر :اللغة و اللون، ص 75 .

3- ينظر :أحمد مختار عمر :اللغة و اللون، ص 195 .

4- أحمد مختار عمر :اللغة و اللون ، ص 186 .

5- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 34 .

■ **العنوان :**

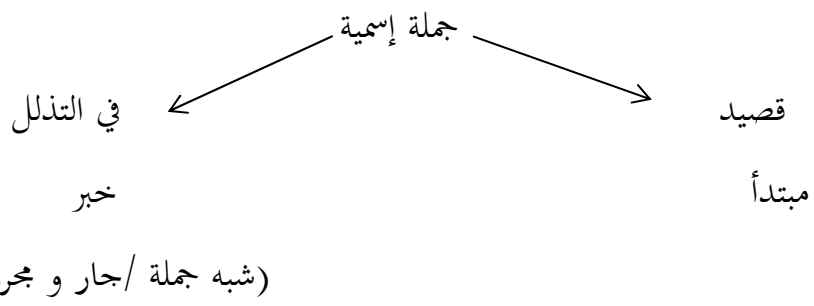
إن العنوان هو المفتاح الأول لولوج عالم الرواية ، فهو بمثابة عتبة (Seuil) على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم .فعنوان الرواية لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطيا على الغلاف « إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص ، و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة »[1]. ووفقه تبنى جميع التصورات الذهنية عما سيحل داخل الفضاء الطباعي المكون من تقاطعات البياض والسواد .فهو يحيل على مجموع العمل الروائي ويثير فضول القارئ، كما أنه يوجه سلوكه نحو نوع ما من فك التشفير ليستمر تأثيره عليه طوال فترة القراءة .ومن ثمة فهو يعلمه كيفية قراءة النص .لذلك يتضح لنا أن اختيار العنوان أمر بالغ الأهمية عند الكاتب، وبالغ التعقيد والحساسية عند الدارس إذ يخضع لقدرة فائقة لاختزال الرواية في تشفير معين يحاول القارئ أن يفكه ليقرأ الرواية في ضوئه، ثم يقرأ الرواية ليحاول إعادة فك تشفيره من أجل إعطاء الرواية بعدها الدلالي وعلاقتها بعنوانها في مرحلة تالية .من خلال هذا الطرح حاز لنا أن نتساءل :كيف اختار الطاهر وطار عنوان روايته ؟

تتخذ الرواية من عبارة " قصيد في التذلل "عنوانا لها، وقد كتب باللون الأبيض في فضاء أحمر وبخط مميز عن كل ما كتب في الرواية .ولعل أول ما يلفت انتباهنا في هذه الرواية هو عنوانها الذي يتحدى قراؤها لكونه يطرح تساؤلا معرفيا و ترميزيا وتحليليا لا يكف عن ملازمتنا ونحن نقرأ الرواية.

1- جميل حمداوي :السيميوطيقا و العنونة ،عالم الفكر ، الكويت ،1997، ص 90 .

و يمكن تقسيم عنوان الرواية على النحو التالي :

" قصيد في التذلل "



إذن فالعنوان ينقسم إلى شقين : " قصيد " و "في التذلل" أي أنه مكون من مبتدأ وخبر (شبه جملة) فكلمة "قصيد" ترمز في أذهاننا إلى شخص معين و مقدود ؛ وهنا يقصد صاحب الرواية فئة المثقف بالدرجة الأولى –الشعراء – هذا القصيد أصبح مدير الثقافة ، أما الخبر " في التذلل"(شبه الجملة) جاء جار و مجرور ،و هو يخبرنا عن حال هذه الشخصية التي أصبحت تنجر و تلهث و تذلل وراء السلطة . و مما لا ريب فيه أن العنوان جاء موحيا إلى درجة كبيرة على ما تحتويه الرواية .

- **التصميم الداخلي للرواية :**

يقصد به الشكل الذي تظهر عليه الرواية عند تصفحها، وذلك بالنظر إلى عدد صفحات الرواية، تقسيمها إلى فصول، عدد صفحات كل فصل، تزويد الفصول بعناوين، تغيير التشكيل داخل النص نوع الكتابة، الفراغات، البيضاء، استعمال الألوان والإطار والهوامش ... و سأختصر ذلك في دراسة هيكل الرواية والإهداء و كيفية استغلال الصفحة .

- **هيكل الرواية :**

تتكون الرواية من 145 صفحة، وكان استغلال "الطاهر وطار" للصفحات بنفس الطريقة، بالإضافة إلى نوعية الكتابة على الأسطر استعمل فيها الخط المستقيم أي توازي الأسطر. كما نجد بعض الفرغات في الرواية ،فالكاتب عندما يكتب روايته يخضع نفسه لنظام يتبع فيه مجموعة من الفراغات، منها ما يكون عبارة عن هوامش ومنها ما يكون ضمن الصفحة نفسها.

لقد فتح "وطار" روايته بإهداء ، ثم نجده يقسم الرواية إلى قسمين كل قسم يحمل عنوانا خاصا به، القسم الأول تحت عنوان : **الرهن** ، و القسم الثاني :**البيع** ، لكن لا يعني انفصالهما دائما فكل واحد مكمل للآخر، وإنما الاختلاف بينهما يكمن في عدد الصفحات، فالأول أقل حجما من الثاني، أي نجد القسم الأول يتكون من 60 صفحة، بينما الجزء الثاني يحتوي على 80 صفحة ، والرواية ككل تتكون من 145 صفحة كما أشرنا سابقا.

لقد جعل الكاتب نهاية الرواية عبارة عن خاتمة نهاية السرد، في صفحة واحدة .

- **الإهداء:** لقد جاء في الإهداء ما يلي :

« إلى الروائي القدير إبراهيم الكوني

صاحبك رهن بعيره فظل يتألم ندما ..أما أصحابي فرهنوا أنفسهم...وهم فارحون ».

ما يلاحظ على إهدائه أنه يهديه إلى النخبة العربية من مثقفين و مبدعين و مفكرين إلى الروائي الليبي " إبراهيم الكوني" . و في هذا دلالة واضحة على قناعة المتضمنة لثقته الكبيرة في المثقف العربي الحقيقي ، المثقف المسؤول الواعي لأي حراك اجتماعي محليا و قوميا و كذا عالميا .

و ربما عتبة الإهداء في "قصيد في التذلل" هي التي جعلت الروائي يعالق بين عنوان القسم الأول من المتن "**الرهن** " و عنوان القسم الثاني منه "**البيع** " ذلك أنّ المنطق السليم يستوجب للشراء بعد تأكده إجراء الرهن كضمان للشخص ، أما أصحاب العقول الضعيفة ، فإنهم يوقعّون خطوة "الرهن " ليبيعوا أنفسهم . فماذا يبقي ؟!

- **كيفية استغلال الصفحة (ثنائية السواد و البياض) :**

معظم الروايات في الأدب الجزائري عموما لا تعطي قيمة للفضاء النصي، فالكاتب يستغل الصفحة بشكل عادي بكتابة تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أي اقتصارهم على الكتابة الأفقية فحسب. [1] وينطبق الأمر ذاته على الرواية .

لقد استعمل "وطار "رموزا وأشكالا مختلفة في روايته نذكر منها:

– الختمات(***) :وجاءت مرة واحدة في الصفحة (21) فاصلة بين مقطع وآخر، فالكاتب قام بوضع هذه الختمات كفاصل بين حدث زمني وآخر مشكلة بذلك فترة استراحة للقارئ.

–البياض : إضافة إلى الختمات هناك البياض الذي يفصل بين مقطع وآخر في الرواية والذي«عادة ما يتم الانتقال فيه إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها » [2] .

– النقاط المتتالية :وهي كذلك مثل البياض ، وهي عبارة عن نقط متتالية بين الجمل والكلمات، وكأن تلك النقط عبارة عن كلام محذوف من النص الروائي، لم يشأ الكاتب الإفصاح عنها وهذا راجع ربما لسبب يعنيه ويخصه، أو ليترك المجال للقارئ ليبني تأويلاته وتخيلاته في هذا الكلام المحذوف والرواية غنية بأمثلة كثيرة عن هذه الظاهرة نذكر منها:

1- ينظر : حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 56 .

2- حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 58 .

« فهمتك .توقف عند ربما هذه، وتمسك بها لنفسك...كما تسمع الناس يسمعونك، وكما تراهم ربما وربما..هم كذلك »[1] . هذه النقاط المتتالية ربما يعني بها الكاتب عدم حرية التعبير والتقيد إلى درجة السكوت خوفا من المرؤوس وبالتالي العقاب.

وكذلك نجد: «كما هي في كامل البلد، وربما، في كامل العالم العربي. وربما في كامل العالم الإسلامي :شطيح، ورديح..و ياللن، و يا للان.ترن ترن .وبُمْ بُمْ » [2] .ربما يريد الكاتب من خلال هذه النقط تصوير الحالة الاجتماعية السياسية والثقافية التي تخص العالم العربي والإسلامي، فهو لا يستطيع البوح، لم يخص الفساد الذي يحدث في البلاد وإنما عممه على سائر البلاد العربية.

و أيضا :« هأهأ..صلاح عبد الصبور..أعطوه عشرة أرطال، وصدقني أنه لن يقوى على فعل أي شيء معها، لم يحدثنا التاريخ عن شاعر أرنب...لعله كان مسطولا لحظتها، فأراد أن يحلي لسانه ..هأهأ نحن قردة ، في الشكل لا غير ، أما الباقي ، فلعله للروائيين ..هأأأهأأ»[3] .

هذه النقاط تدل على كلام محذوف ربما هناك أشياء كثيرة عن صلاح عبد الصبور لم يرد الإفصاح عنها فعبر بها بالنقاط ليترك القارئ يبني تأويلاته الخاصة به، وربما يقصد الطمع الذي دفع بصلاح إلى السلطة بإهماله الجانب الإبداعي والفني (الشعر) .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 12 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل، ص 14 .

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 16.

وفي موضع آخر: « أحس به .الواقف وراء الباب..يتذلل..الرحمة..الرحمة .زوجك المجاهد..جئت أسترحمك »[1]. إن هذه النقاط المتتالية ما هي إلا تعبير عن انقطاع الكلام يسترجي زوجته في تذلل وحسرة وندم، بعد غياب طويل فلم يفصح ما سيقول لها إلا كلمات التذلل والرحمة.

و نجد أيضا : « إنه مدير حقيقي..!من قال..؟ من كان يظن » [2] . هذه النقاط المتتابعة تشير إلى كلام محذوف فمعمر من خلال وقفته التعجبية والاستفهامية لم يستطع النطق بأشياء كثيرة حول مدير الثقافة والكاتب ربما أراد من ذلك عدم البوح بأشياء تاريخية وسياسية حقيقية.

- علامات التنصيص : مثلا في الصفحة 15 «مؤلفة قلوبهم »، «مهرة أو مهرْ» .

- علامات التعجب: مثل :في الصفحة 143 « إنه مدير حقيقي! ».

-علامات الاستفهام مثل :في الصفحة 31 « بلغني أنك تقول الشعر؟» .

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الفضاء النصي يترك من خلاله الفرصة للقارئ للمشاركة مع الكاتب في سرد الأحداث من التأويلات الخاصة به.

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص79 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 134 .

4 – الفضاء كمنظور أو كرؤية :

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال، أي أن العالم الروائي بما فيه من شخصيات وأشياء يبدو مشدود إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة.

إن كريستيفا Kristéva وحينما تتحدث على هذا النوع من الأفضية إنّها تقصد بذلك زاوية النظر التي يقدم بها الروائي عالمه الحكائي إلى القارئ حيث تقول« :هذا الفضاء يُحوّل إلى كلّ، إنّه واحد، وواحد فقط مرّاقب بواسطة وجهة النَّظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلَّفُ بكامله متجمِّعا في نقطة واحدة، و كل الخطوط تتجَّمع في العمق حيث يَقْبَعُ الكاتب ،و هذه الخطوط وهي الأبطال الفاعلون Les actants الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي . » [1] فهذا الفضاء حسبها يرتبط بزاوية رؤية الراوي، فهو القادر على توزيع الأدوار بين الشخصيات .

إذن ، نجد الباحثة تحصر هذا المفهوم عند مجال رؤية الكاتب ولا تتخطاها إلى مختلف أنساق بنية الرواية ،في حين يعرض عبد الرحيم الكردي رؤية كل من" ليتش "و"شورت" لزاوية الرؤية التي ينظران إليها من جانبين ؛جانب يتعلق بطريقة إدراك العالم الخيالي المكون لموضوع القصة ويطلق على هذا الجانب زاوية الرّؤية الخيالية وجانب آخر يتعلق بالطريقة الكلامية التي يعرض بها الراوي عالمه الخيالي ،ويطلقان على هذا الجانب زاوية الرّؤية الخطابية أو القولية [2].ومنه يتجلى الفضاء الرئيوي في القدرة على الامتلاك والعرض حتّى يتمكن من تحريك شخصياته بحرية تبدي فيها الرواية بنية متكاملة من خلال زاوية أي رؤية لأي شخصية فيحدث الانسجام والاتساق .

1- نقلا عن : حميد لحمداني : بنية النص السّردي ، ص 61 .

2- ينظر : عبد الرحيم الكردي :الراوي و النص القصصي ،دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط2 1996 ، ص 51 .

إنّ دراسة الفضاء الروائي ما زالت أكثر ميلا إلى الغموض المنهجي، ولعلّ مردّ ذلك إلى تداخله مع موضوعات ومباحث مختلفة، كالسرد وزاوية الرؤية وغيرها، وهذا ما جعل إمكانية عزله عنها أمرا يكاد يكون مستحيلا ولهذا اكتفيت بدراسة الفضاء الجغرافي والنصي فحسب، لأنهما يعتبران جزءا مُهمًّا في فضاء الحكي وهو الذي يهمنا، أما الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور فقد قمت بإسقاطهما في دراستنا للرواية، خاصة أن الأوّل يعود إلى موضوع الصورة في الحكي، أما الثاني فيهتم بزاوية النظر الراوي.

إذا سلمنا بما سبق ،فإن بنية الفضاء في رواية" قصيد في التذلل" لم تأت اعتباطيا، وإنما كانت أحد العناصر الأساسية في بناء الرواية، فقد شكلت إلى جانب الشخصيات والزمن وحدة متكاملة فيما بينها، كونت لنا النص السردي فقد كانت الأمكنة بمثابة الدليل للقارئ، إضافة إلى أن المكان الروائي أدى دورا أساسيا في التعبير عن رؤية الكاتب ونظرته.

و بناء على ذلك : نقول أننا لا نستطيع التخلي عن عنصر من هذه العناصر الثلاثة (الشخصيات، الزمن، الفضاء) داخل أي نص روائي، فأي نص لابد له من شخصيات تقوم بالأدوار التي يرسمها الكاتب وهذه الشخصيات تعيش في زمن معين سواء الماضي أو الحاضر أو المستقبل، كما لابد لها من فضاء أو مكان تعيش فيه .فهذه العناصر مجتمعة كونت لنا وحدة سردية متكاملة في الرواية.

الباب الثالث: لغة الخطاب و آليات التناص في تعددية الأشكال السردية و الأنساق الثقافية .

الفـــــصـــــل الأول :

لغة الخطاب السّـــــــــــردي في الرواية .

الفـــــصـــــل الثاني :

آليات التناص في تعددية الأشكال السردية.

الفـــــصـــــل الثالث :

الأنساق الثقافية و الأنظمة المضـــــــمرة في الرواية .

الفصل الأول : لغة الخطاب السردي في الرواية .

I. ماهية اللغة .

1- مفهوم اللغة .

2- اللغة الروائية .

3- سمات اللغة الروائية .

4- مستويات اللغة الروائية .

II. لغة الطاهر وطار في" قصيد في التذلل ".

1- اللغة الشعرية .

2- اللغة الأمازيغية و اللهجة العامية .

- اللغة الأمازيغية .

- اللهجة العامية .

3- الثنائيات المتناقضة .

4- التكرار .

- تكرار عتبة عنوان الرواية .
- تعالق عتبة الإهداء مع عنوان القسم الأول والثاني من الرواية
- تكرار الأدعية و القسم بالله .

5- التشبيه .

تشكل اللغة في كثير من الروايات جزءا أساسيا في البناء الروائي لأنها العنصر الذي يظهر و يتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى ، و التي يتكون منها العمل الروائي (الحدث ، الشخصيات ، و المكان ، و الزمان..) . « فباللغة تنطق الشخصيات ، وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة ، و يتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب » [1] . فأهم ما يميز الرواية هو لغتها المركزة المعبرة عن مواقف الأشخاص بتركيز بالغ و دال . واللغة في الشكل الأدبي ليست وعاء للنص بمكوناته السردية أو مجرد محولة ، بل هي النص السردي نفسه بمكـــــــوناته و بدلالاته و إيحاءاته ولكن في تقطير فني دقيق . إذا ؛ اللغة هي دعامة البناء السردي الروائي .

كما أن اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره ، و يجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، و ينقل من خلاله رؤية للناس و الأشياء من حوله .و عليه ، إن اللغة –كما قال عبد الملك مرتاض – هي التفكير ، وهي التخيّل ، بل لعلها المعرفة نفسها .بل هي الحياة نفسها . إذ لا يعقل أن يفكّر المرء خارج إطار اللغة ؛ فهو لا يفكر ، إذن ، إلاّ داخلها ،أو بواسطتها فهي التي تتيح له أنّ يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه ، و يـــــــعبر عن عواطفه فيكشف عمـــــا بقلبه [2] ...

1-عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب المنيرة ، القاهرة ، 1982 ، ص199.

2- ينظر :عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 139 .

I. ماهية اللغة :

1- مفهوم اللغة :

لقد تعددت تعريفات اللغة لغة و اصطلاحا و فيما يلي سنحاول تقديم بعض التعريفات لها من المعاجم و كيف قام بعض الدارسين و النقاد بتعريفها .

أ-لغة

جاء في لسان العرب أنّ اللغة هي :« اللُّغَة: اللِّسْنُ، وحَدُّها أَنها أَصوات يُعبِّر بها كل قَوْمٍ عَنْ أَغراضِهم، وَهِيَ فُعْلةٌ مِنْ لَغَوْت أَي تكلَّمت، أَصلها لُغْوة ككُرةٍ وقُلةٍ وثُبةٍ، كُلُّهَا لَامَاتُهَا وَاوَاتٌ، وَقِيلَ: أَصلها لُغَيٌ أَو لُغَوٌ، وَالْهَاءُ عِوَضٌ، وَجَمْعُهَا لُغًى مِثْلَ بُرة وبُرًى، وَفِي الْمُحْكَمِ: الْجَمْعُ لُغات ولُغونَ. قَالَ ثَعْلَبٌ: قَالَ أَبو عَمْرٍو لأَبي خيرة يَا أَبا خيرةَ سمعتَ لُغاتِهم، فَقَالَ أَبو خَيْرَةَ: وَسَمِعْتُ لُغاتَهم، فَقَالَ أَبو عَمْرٍو: يَا أَبا خِيرَةَ أُريد أَكثَفَ مِنْكَ جِلداً جِلْدُك قَدْ رقَّ، وَلَمْ يَكُنْ أَبو عَمْرٍو سَمِعَهَا، وَمَنْ قَالَ لُغاتَهم، بِفَتْحِ التَّاءِ، شبَّهها بِالتَّاءِ الَّتِي يُوقَفُ عَلَيْهَا بِالْهَاءِ، وَالنِّسْبَةُ إِليها لُغَوِيّ وَلَا تَقُلْ لَغَوِيٌّ. قَالَ أَبو سعيد: إِذا أَردت أَن تَنْتَفِعَ بالإِعراب فاسْتَلْغِهم أَي اسْمَعْ مِنْ لُغاتِهم

مِنْ غَيْرِ مسأَلة...واللَّغْو: النُّطق. يُقَالُ: هَذِهِ لُغَتهم الَّتِي يَلْغُون بِهَا أَي يَنْطِقُون. و لَغْوى الطيرِ: أَصواتُها. والطيرُ تَلْغَى بأَصْواتِها أَي تَنْغَم.»[1]

كما ورد في المعجم الوسيط أنّ اللغة هي : «(اللُّغَة) أصوات يعبر بهَا كل قوم عَن أغراضهم (ج) لغى ولغات وَيُقَال سَمِعت لغاتهم اخْتِلَاف كَلَامهم ».[2]

ففي المعاجم العربية القديمة كلسان العرب والمعجم الوسيط تتشابه التعريفات إلى حد كبير.

1- ابن منظور :لسان العرب ،الجزء 15 ، ص 252/251 .

2- إبراهيم مصطفى ،أحمد الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النجار(مجمع اللغة العربية بالقاهرة) :المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، ج 2، ص 831 .

ب–اصطلاحا :

ورد في تعريف اللغة اصطلاحا عدة تعريفات عن العلماء ، ومن ذلك قول ابن حزم : « ألفاظ يعبر بها عن مسميات ، وعن المعاني المراد إفهامها ، ولكل أمة لغتها »[1].وفي تاج العروس : « هُي الكَلامُ الـمُصْطَلَحُ عَلَيْهِ بينَ كلِّ قَبِيلٍ » .[2]

هذه التعريفات متقاربة في الدلالة على اللغة اصطلاحا ، و إن اختلفت تعبيرات المعبرين عنها. و يلاحظ أنهم جعلوا اللغة الطريق الذي يحصل به التفاهم بين اثنين عن طريق النطق بالألفاظ، أي أن : عمدة اللغة الألفاظ التي يتداولها القوم الذين اصطلحوا عليها ، بحيث لو حدثوا بغيرها لم يحصل بينهم التفاهم . كما يلاحظ في هذه التعريفات أنها لم تذكر الأساليب التي تتميز بها اللغة ، كالحذف و الاختصار و الكناية و الاستعارة و غيرها من الأساليب العربية التي لها أثر في الفهم حال التخاطب بين المتخاطبين به . ولغة العرب من أوسع اللغات في التفنن بهذه الأساليب . والمقصود :أن كلام المخاطب قد لا يكتفي في فهمه معرفة الألفاظ و تراكيب الجملة، بل يحتاج إلى معرفة الأسلوب الذي استعمله المتكلم . مثل : «أتعرف من أنا ؟ أعرف

أنت زينو لزرق ، المشهور ...»[3] ظاهره المدح ، لأن هذه الألفاظ ألفاظ مدح(المشهور) ، لكن السياق يدل على أن هذا الأسلوب أسلوب تهكم و سخرية .

1-نقلا عن : مساعد الطيار ، التفسير اللغوي للقرآن ، دار ابن الجوزي ، ط1 ، 1422هـ ، ص 34 .

2- محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض ، الملقب بمرتضي ، الزّبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين ، دار الهداية ، الجزء 39 ، ص 462 .

3-الطاهر وطار : قصيد في التذلل، ص 83 .

وقد أورد العلماء في بعض الأساليب قواعد تدل على أثر هذه الأساليب في فهم اللغة ، كقولهم [1] : العرب إنما تحذف من الكلام ما دل عليه ما ظهر.

و قولهم : العرب تختصر الكلام ليخففوه ، لعلم السامع بتمامه .

و قولهم : إنما يحسن الإضمار في الكلام الذي يجتمع ، و يدل أوله على آخره .

و هذا ابن جني نجده يقول في حد اللغة : « أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم » [2] .

يتضمن هذا التعريف العناصر الأساسية المكونة للغة من اللغات ، و هو تعريف يتفق مع جميع علماء اللغة و المنطق ، إذ يوضّح طبيعة اللغة الصوتية و يؤكد إن اللغة أصوات ذات طبيعة اجتماعية تختلف باختلاف المجموعات البشرية .

ويرى أبو بكر البقلاني أن اللغة أصوات وضعت للإبانة عن الأغراض في النفوس ، و للدلالة على المراد في توضيح المعاني المطلوبة : « إن كان الكلام متبوعا للإبانة عن الأغراض التي في النفوس ، إذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد و واضح في الإبانة عن المعنى المطلوب . »[3]

1- ينظر : مساعد الطيار ، التفسير اللغوي للقرآن ، ص 36/35 .

2- أبي الفتح عثمان بن جني :الخصائص ،تحقيق: محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، د ت، ج1 ، ص 33 .

3- نقلا عن : وليد محمد جرار : المسار الجديد في علم اللغة العام ،دراسات لغوية حديثة ، مطبعة الكواكب، ط1 ، دمشق، 1406هـ/1989م ، ص 22 .

يقدم عبد القاهر الجرجاني تعريفا أكثر شمولا ، يقول : « قد فرغنا من الكلام على جنس المزية و أنها من حيز المعاني دون الألفاظ و أنها ليست من حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك و تستعين بفكرك ، و تعمل رؤيتك ، و تراجع عقلك ، و تستنجد في الجملة فهمك ، وبلغ القول في ذلك أقصاه ، وانتهى إلى مداه »[1]

يهتدي المرء من هذا التعريف الشمولي للغة ، من إن اللغة برأي عبد القاهر هي جهاز إعلامي ، ووسيلة لنقل المعلومات أو خزنها ، كما أنها مادة يستخدمها الفكر للفهم و للإفهام ، فهي أصوات تسمع بالآذان ، أو ألفاظ مقروءة داخل السطور تخاطب الأذهان بواسطة حاسة السمع ، و يناجيها القلب لتحقيق الفهم و الحس و الإدراك و تتم الاستجابة و تتحقق الوظيفة وتؤثر في الفكر و يؤثر فيها ، هي أصوات و ألفاظ خاصة بالمعاني .

و نجد ابن خلدون يعرفها في مقدمته : « اعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده .و تلك العبارة فعل لساني ناشئ ،عن القصد بإفادة الكلام ، فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها ، و هو اللسان .وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم . »[2]

فاللغة ليست أصواتا و ألفاظا فحسب ، ولكنها قبل كل شيء طريقة تفكير تلازم الفرد و المجتمع ، في منطقه و تاريخه و أحاسيسه ووطنه و منطلقاته العامة .

1-عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق :محمود شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط 3 ،1413 هـ ، ص 104 .

2- عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق : أبي عبد الرحمن عادل بن سعد ، الدار الذهبية ، القاهرة ، ص 643 .

كما لا تختلف نظرة اللغويين المحدثين في تعريفاتهم كثيرا عما رآه اللغويون القدامى في تاريخنا الحضاري ، إذ يطالعنا قول مصطفى الرافعي في مقال "**اللغة و الأمة** " بقوله : « أما اللغة فهي صورة وجود الأمة بأفكارها ، و معانيها و حقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه ، فهي قومية الفكر ، تتحد بها الأمة في صورة التفكير و أساليب اخذ المعنى من المادة »[1] . وهي بهذا وسيلة من وسائل التعبير عن الأفكار و المعاني ، و عنصر أساسي في الحياة الاجتماعية قديما وحديثا ، وهي أداة نقل و تسجيل تساعد على نمو الفكر ورقي الحياة باستمرار . وهي ليست شيء جامد بل هي المستودع الأكبر و الأمين للتراث الاجتماعي ...

و عرفت أيضا بأنها « نظام رمزي صوتي ذو مضامين محددة تتفق عليه جماعة معينة ، ويستخدمه أفرادها في التفكير و التعبير فيما بينهم » [2] .

كما نجد المحدثين ينظرون إليها على أنها : «نظام صوتي يمثل سياقا اجتماعيا و ثقافيا ، وله دلالة و رموزه ،وهو قابل للنمو و التطور ، و يخضع في ذلك للظروف التاريخية و الحضارية التي يمر بها المجتمع .» [3]

خلاصة القول أن التعريفات السابقة في مجملها قد خصت اللغة بوصفها رمزية و أنها تتضمن أحداثا أو أفكارا أو مشاعرا ، و أنها كذلك لفظية و تستخدم لتوصيل الأفكار و تبادلها . و بهذا يكون للغة دور عظيم في الحياة الإنسانية جمعاء ، للتعبير عن الأحاسيس و تبليغ الأفكار ، وهي وسيلة للتفاهم ، وأداة لا غنى عنها في التعامل .

1- نقلا عن : وليد محمد جرار ، المسار الجديد في علم اللغة العام ،دراسات لغوية حديثة ، ص 24 .

2- طه علي حسين الدليمي ،سعاد عبد الكريم الوائلي : اللغة العربية مناهجها و طرائق تدريسها ، ط1 ،دار الشرق للنشر و التوزيع ، عمان ، 2005 ، ص 57 .

3- طه علي حسين الدليمي ،سعاد عبد الكريم الوائلي : اللغة العربية مناهجها و طرائق تدريسها ، ص 57.

2- اللغة الروائية :

تشكل اللغة في أي عمل أدبي جدير بتسميته هاته، تلك المرآة الشفافة التي من خلالها نرى ما يعتمل داخل صدره من صراعات اجتماعية وفكرية وإيديولوجية، فاللغة ليست بريئة، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت. إنها تحمل معها آثار الزمن الذي انبثقت فيه ومنه، وآثار المكان الذي تشكلت بنياتها ضمنه. وبما أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على احتواء تجليات اللغة هاته في اختلافيتها الرؤيوية المتعددة، إذ داخلها يخضع التعدد اللغوي "لتشييد أدبي" كما تخضع أيضا "الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة، وتعطيها دلالاتها الملموسة" لنفس

هذا التشييد، بعد أن تشكل داخل نسق أسلوبي متكامل، يجمع تناقضاتها ويوحدها داخل بوتقة واحدة، تعبر عن مختلف التوجهات التي تحملها معها دون الانحياز لأي توجه منها بشكل كلي[1].

تأسيسا على هذا، أصبحت الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تعبيرا عن التنوع الاجتماعي للغات، حسب تعبير ميخائيل باختين، والأكثر قدرة على تشخيص ما يقع فيه من أحداث، فاحتلت من جراء ذلك موقع الصدارة ضمن الأجناس الأدبية الأخرى، فكان أن التجأ إليها معظم الكتاب بمختلف مشاربهم من أجل الإفصاح عن ذواتهم، ليس كذوات فردانية إذ أن جنـــس

الشعر هو الكفيل بتحقيق ذلك، وإنما كذوات متشظية، كل ذات منها تحمل في طياتها صراعا قويا بين أفكار ورؤى شتى، ولعل هذا الأمر كان من ضمن الأسباب التي حدت بالكاتب طاهر وطار، وهو الكاتب المتعدد الاهتمامات إلى الاتجاه إلى هذا الجنس الأدبي، أي الرواية، دون غيره من باقي الأجناس الأدبية الأخرى التي كان يتقن فن كتابتها.

1- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1987، ص 60.

ولهذا فلقد حظيت اللغة الروائية بقسط كبير من النقد و التنظير الروائيين ، حيث كانت مسألة اللغة الروائية حاضرة في أغلب الدراسات النقدية ، و يرجع ذلك إلى أهمية هذا المكون في الأجناس الأدبية بعامة ، و في الرواية خاصة ، بحيث لا يستطيع كاتب أو ناقد أن يتحدث عن الرواية دون التعرض لمسألة اللغة الروائية ؛ انطلاقا من أن الكلمة هي المادة الأولية التي تعتمد في

صوغ النص الروائي . « فالرواية هي بناء لغوي ، و أي حديث نقدي أو تنظيري يتناول فن الرواية هو حديث يتناول هذا البناء اللغوي ». [1]

فاللغة في الكتابة الروائية« هي كل شيء هي أساس العمل الروائي و هي مادة بنائه ، إذا نزعتها أو نزعت شيئا منها ، انهـــــار البناء و تهاوت أركانه شظايا »[2] . لأن لها جبروتا خفيا أو ضمنيا . و العملَ فيها « يجب أن يؤخذ ضمن سياق متفاعل و متكامل مع البناء كله »[3] . فاللغة من الاجتهادات الكبرى التي تواجه الروائي .

1- عبد القادر بن سالم : بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد ،دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 2013، ص 206.

2- عبد القادر بن سالم : بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص 219 .

3- صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء ، ط1 ، 2003 ، ص 123 .

3- سمات اللغة الروائية :

للغة الروائية سمات خاصة بها و من أهمها:

« أن اللغة الروائية قريبة من الواقع بالرغم من معالجتها لعوالم خيالية تحاول من خلالها أن تعكس الواقع المعاش » [1] . وهذا ما يدفع بالروائي إلى انتقاء اللغة البسيطة الواضحة ، سـواء في السرد أو الوصف أو الحوار ، فبهذه اللغة البسيطة يستطيع الكاتب أن يكشف عن الأبعاد الداخلية للشخصيات الروائية كما أنه يستطيع أن يكشف أبعادها الخارجية من جسـمية و اجتماعية و بيئية و غيرها ....

ثم إن الكاتب الروائي يستخدم اللغة المناسبة لكل شخصية ، فلغة شخصية تعيش في القرون الوسطى تختلف عن لغة شخصية أخرى تعيش في القرن الواحد والعشرين ، لأن اللغة تتغير وتتطور كما تختلف اللغة المستخدمة في الريف عن اللغة المستخدمة في المدينة حتى في الفترة الواحـدة ، و تختلف اللغة في كيفيات توظيفها بين شخصية و أخرى في العمل الروائي الواحد ، وعن الكاتب نفسه .

ومن سمات اللغة الروائية هي أن الروائي يمكن له أن يخطئ في النحو دون أن يكون ذلك مخلا بالمعنى العام للنص ، عكس الشعر فإن الشاعر إذا أخطأ في النحو فإن هذا الخطأ يخل بالمعنى ، لأنه يؤدي إلى خطأ آخر في الوزن، لأن للوزن قيمة أساسية في الشعر ...فأخطاء اللغة تطيح بالقصيدة لكنها لا تطيح بالقصة أو الرواية . [2]

1- محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، عدد 21 ،جوان، 2004 ،ص 52 .

2- حوار مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مجلة فكرية شهرية تصدرها رابطة الآداب في الكويت ،العدد261، ربيع الثاني 1408هـ ، ص156/155 . نقلا عن: محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص 53 .

و من سمات اللغة الروائية أيضا ، أن الأعمال الأدبية الفنية « ليست مجموعة من الألفاظ فقط ، بل مجموعة من العلاقات المصاغة بألفاظ ، فالمهم في العمل الأدبي ليس الألفاظ بذاتها ، بل الروابط التي تقام بينها » [1].

و عليه ، إن كل نوع أدبي يوظف اللغة حسب مجاله الخاص به فمثلا المسرح يستعمل الحوار و الإيحاء و الإثارة عند الإخراج و العرض على الخشبة ، أما القصة القصيرة تنتقي في آرائها مفردات و مصطلحات مكثفة و مركزة دون استطراد أو إطناب ، أما الرواية فتوظف السـرد و الوصف و الحوار و سنعرض فيما يلي كيفية توظيف اللغة في الرواية :

أ– السرد:

من الصعب الفصل بين العناصر التعبيرية للرواية من وصف و سرد و حوار ، لأنها تتداخل فيما بينها ، في إيصال الفكرة إلى المتلقي ، و النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع سـردية ، و مقاطع وصفية و مقاطع حوارية ، فهناك من النقاد من يري بأن الثنائية الأساسية في النص الروائي هي المقاطع السردية و الوصفية ، وفي هذا تقول سيزا قاسم :« إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد و الوصف ، و تتناول المقاطع السردية الأحداث و سريان الزمن . أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة .»[2]

أما البعض الأخر من النقاد يركزون في حديثهم عن العلاقة بين السرد و الحوار أكثر من السرد و الوصف ، فنجد طه وادي يقول : « أما القصة فإنها تزاوج بين أسلوبين مختلفين –من حيث التركيب أو الأداء أو طريقة التعبير – هما السرد و الحوار .»[3]

1–أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ،دار المعارف ، القاهرة ، ط1983،1، ص222 .

2–سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،1984 ، ص 82.

3-طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989، ص 41 .

مما سبق تتضح لنا العلاقة التي تربط هذا العنصر (السرد) بالعنصرين الآخرين (الوصف ، و الحوار) ولهذا نستطيع القول بأن السرد هو عبارة عن استعراض الأحداث و تقديمها و وصفها كما يمثل أيضا المذكرات و اليوميات و الرسائل و غيرها . « فالسرد إذن هو إحدى أدوات الكاتب الروائي و القصاص الفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ، و يرى الناس فيها بدلا من هذه الحياة التي ثار عليها محاولا استبدالها بعالمه الفني .»[1]

ب- الوصف :

يعد الوصف عنصرا أساسيا تبنى عليه الرواية، من حيث تطور أحداثها، و تصوير الشكل الفيزيقي للأبطال و الشخصيات الرئيسية و خلق عالم متخيل يكون انعكاس للواقع . هذا من جهة ، و من جهة أخرى فإن الكاتب الروائي يوظفه من أجل رصد مظاهر الحياة التي تصفها الرواية من أماكن و أشياء و أحياء و مناظر طبيعية مختلفة ،فإذا كان السرد يصاحب حركة الأحداث و الشخصيات و حركة الزمن فإن الوصف يتعلق بعرض الأمكنة و المظاهر الخارجـــية و مظاهر الشخصيات .

يختلف الوصف في الرواية التقليدية عنه في الرواية الحديثة لأنه في الأعمال الروائية التقليدية « يعمل على تجسيد الواقع الخارجي في النص المكتوب ، و الزمن المتوالي ، ورسم مظاهر الشخصيات ، أما في الرواية الحديثة فقد تدخلت فيها أشياء كثيرة مثل تداخل الأزمنة و تعدد الأصوات ، و البحث عن عمق الشخصيات من خلال الحوار الداخلي (المونولوج) ، أو الحوار الثنائي الخارجي . » [2]

1- محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص56 .

2- محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص58 .

ج- الحوار :

يعد الحوار من الوسائل اللغوية التي يستخدمها الأديب عند إنجازه للنص الأدبي ، وهو نوع من أنواع التعبير ، تتحدث من خلاله شخصيتان أو أكثر حول قضية ما ، و إذا كان الحوار فنيا فإنه يتصف بالإيجاز و الإفصاح و الموضوعية ، و نجد الحوار في كل الأنواع الأدبية كالمسرحية و القصة القصيرة و الرواية ، ولكنه يختلف من نوع أدبي إلى أخر ، ففي الرواية يكون طويلا نسبيا على العكس منه في المسرحية مثلا ، « كما أن الكاتب الروائي يستطيع أن يحذف الحوار أحيانا ، ويستخدمه إن شاء أحيانا أخرى ...كما أن درجة حضوره تختلف من نص روائي إلى آخر »[1]

من أهم خصائص الحوار الروائي أنه يكشف عن أعماق الشخصيات فمن خلال تحاور شخصيتين أو فرديا -وذلك ما يسمى بالحوار الداخلي (المونولوج)- تتضح ملامح كل شخصية ، و يتعرف المتلقي على طبيعة الشخصيات في الأعمال الفنية ، ولهذا فإن من أهم الوظائف التي يؤديها الحوار في النصوص الأدبية هي : « خلق جو عام للنص الأدبي ، و إعطاء المعلومات ، وتطوير النص من خلال الحوادث ، حتى الإفضاء بها إلى العقدة و الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة في النصوص الأدبية ، و أخيرا الإيحاء بصدى الأحـــــــداث إلـــى المتلـــقي .... وغيرها » [2].

ينقسم الحوار إلى نوعين ،حوار خارجي و يكون بين شخصيتين أو أكثر ، وحوار داخلي أو نفسي، و يكون بين الشخصية و نفسها بحديث خاص جدا لا تريد البوح به .

1- محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص 59 .

2- عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية ، ص 207 .

أما بالنسبة للغة الحوار فاستعمالها يختلف من ناقد إلى آخر ، فهناك من يرى بأن الحوار الذي يدور بين الشخصيات لغته فصحى كما هو الحال في السرد و الوصف و ذلك « بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع و جعله عملا أدبيا مفيدا » [1] ، وهناك اتـجاه ثاني دعـــــــا إلى « استعمال اللغة العامية في الحوار بحجة الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات » [2] .

أما الاتجاه الثالث فقد رجح بين التجاهين السابقين ، و دعا إلى لغة وسطى فصحى في المفردات و عامية في التراكيب[3] .

لكن في الواقع نجد أن غالب النصوص الأدبية تميل إلى الاتجاه الثاني الذي يستعمل اللغة العامية في الحوار ، و الفصحى في السرد و الوصف .

و خلاصة القول ؛ أن الرواية التي تبنى من عناصر الموضوع و الأحداث و الشخـــــصيات و الزمان و المكان تظل خيالا إذا لم تتجسد من خلال أداة نسج لغوية مناسبة لكل عنصر من عناصر الرواية من حيث المرونة و الواقعية و من حيث تقنيات السرد و الوصف و الحوار جميعا .

1- محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص 61 .

2- محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص 61 .

3- ينظر :محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، ص 61 .

4- مستويات اللغة الروائية :

كانت مستويات اللغة الروائية منذ القديم مطروحة ، ولكنها لم تكن مطروحة بالحدة التي تطرح بها الآن ، بين المعاصرين العرب ، أما النقاد الغرب فلم يعتنوا باللغة بل نراهم يهتمون أكثر بالعناصر الأخرى (الزمان ، المكان ، الشخصية ،الحدث) لذلك نجد عبد الملك مرتاض يتعجب من عدم الاهتمام باللغة حيث يقول : « و إنا لنعجب أشد العجب كيف يمكن الحديث عن الشخصية التي تنهض بالحدث ...ثم يقطع الصمت من حول اللغة التي يجب التخاطب بها .»[1]

لذلك نجد النظريات النقدية التي تنظر للرواية ، خلال الأعوام الستين من القرن العشرين ، كانت تقوم على أن يستوي الكاتب الروائي في مستويين اثنين من اللغة على سبيل الوجوب ، « مستوى السرد وتكون لغته فصيحة ، سليمة بل راقية و مستوى الحوار ، و تكون لغته متدنية و عامية في الدرجة الأرْذَل ، و الدرك الأسفل . » [2] و نجد مرتاض يقدم لنا على سبيل المثال إحسان عبد القدوس ، و يوسف السباعي اللذان كانا يكتبان بالعربية الفصحى البسيطة ، بل الضعيفة في بعض الأطوار .

و الحق أن مسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردي تعني أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية، الاجتماعـــية و الفكرية، بحيث إذا كان في العمل الروائي شخصيات : عالم لغوي ، فيلسوف ،فلاح ، طبيب ، أستاذ جامعي ، شاعر ،فإنه على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل هذه الـــشخصيات،

1- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص 154 .

2- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص 155 .

ولكن نجد عبد الملك مرتاض يرفض رفضا باتا أن تدخل العامية إلى الرواية إذ يقول : «إن الكتابة الروائية عمل فنّي جميل ، يقوم على نشاط اللغة الداخلي ، و لا شيء يوجد خارج تلك اللغة... و إذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يُؤذوا اللغة ، بتسويد وجهها، وتعفير خدّها ، وتلطيخ جلدها ، و إهانتها بجعل العامية لها ضرة في الكتابة ، فلم يبق للغة العربية إلا أن تزم حقائبها وتمتطي ركائبها ؛ و تمضي على وجهها سائرةً في الأرض لعلها أن تصادف كتّابا يحبونها من غير بني جلدتها .»[1]

بعدما تحدث مرتاض عن مستويات اللغة في مرحلة ما و حدد موقفه من هذه المستويات نجده يفرض مستوى ثالث يخرج به من المعجميّ الميكانيكيّ الدلالة ، إلى المستوى الانزياحـــــيّ

و هذا ما نسميه باللغة الشعرية و هي : « تسخير اللغة لمعاني جديدة كثيرة تحيي مواتها ، وتوسع دلالتها ، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها .»[2]

لهذا نجده يميل إلى اللغة الشعرية على حساب المستويات اللغوية الأخرى ، ولكن لا تكون هذه اللغة عالية كالشعر حتى تكون مفهومة و مستوعبة لدى المتلقي .

1- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص 160 .

2- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص 161 .

من خلال المستويات اللغوية التي طرحها عبد الملك مرتاض نستنتج أنه هناك ثلاث مستويات لغوية في الرواية و هي : **اللغة الفصحى** و تكون في السرد ، و **اللغة العامية** وتكون في الحوار ، و **اللغة الشعرية** ، إذ يصبح الهاجس ألا نسرد فحسب ، و لكن أن نخلق اختراقات في المألوف اللغوي السائد ، كأن القاص هنا يدخل إلى عالم الشاعر و همومه من باب اللغة ، إذن اللغة هنا هي بمثابة أداة للتنفس للذات الروائية الشاعرة و المقصود باللغة الشعرية الروائـــــــية هي : « تلك اللغة التي تتدخل مع مقومات الجنس الشعري لتسلبه أخص مقوماته الفنـــــية ، و التركيبية ، و البنائية محولة إياها عن طريق المـــــــعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه و دلالته »[1] .

في الأخير يمكن القول ، أن اللغة الشعرية تخضع لقانون التكثيف ، أي تقديم الحد الأدنى للكلمات و التعبير بلغات موحية .

1- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 60 .

II. لغة الطاهر وطار في "قصيد في التذلل" :

انطلاقا ممّا تـمّ رصده ، تومئ لغة الرواية بأنها ذات مستويات متعددة حسب المستوى الثقافي و الاجتماعي لشخصياتها ،إذ لا يمكن مثلا أن يجعل الطاهر وطار من لـــغة "وردة" (أم بحراوية) ذا مستوى ثقافي بسيط هي نفسها لغة مثقف "السيد الكبير " . كما لا يعقل في الحوار أن ينطبق مدير الثقافة (الذي كان ينظم الشعر) و وردة (التي كانت تشتغل راقصة من أجل لقمة العيش) بمستوى لغوي واحد .

ومن هذا المنطلق فإن لغة الرواية تتعالق فيها عدة مستويات لغوية ، تتقاطع لتؤلف نسيجا نصيا منسجما و متناغما يمزج فيه الروائي ببراعة فنية بين لغات شخصياته .

وبناء على ذلك ، إن لغة الرواية هي عمل بارع باللغة يؤثر في المتلقي بنسيجه اللغوي العجيب ، فهي تتميز بلغة مكثفة و موحية . لأن الروائي الطاهر وطار اشتغل على موضوع اللغة ؛حيث وظف مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية و غير الأدبية ، فهو يبحث عن صورة اللغة و يشخصها عبر الكلمة الروائية كاستعمال المحاكاة الساخرة و المشترك اللفظي (*)، وعبر استثمار

تقنية الكتابة الروائية المعاصرة كاللجوء إلى توظيف التناص و الميتناص و المناصات المختلفة (**) بالإضافة إلى اعتماد ثنائية السوابق و اللواحق ....

---

* – المشترك اللفظي :هو مصطلح شكلاني يندرج ضمن المحفزات اللغوية ، حيث نقرأ تكرارات كثيرة لبعض الملفوظات كالأدعية و الأمثال ....، فهو مشترك لفظي باعتبار أن دلالته تتغير من سياق نصي إلى آخر .

**– التناص: (التناص /الوحدات المتخللة Genres intercalaires) يتعالق النص اللاحق (أ) من النص السابق (ب) ، فيتفاعل و يتداخل ، ليحوله إلى نص جديد تتراكم فيه مجموعة من النصوص المتشابكة و المتداخلة يشـــــكل كل نص وحدة / قطعة على حسب تعبير "جوليا كريستيفا J.Kristéva " ليصير قطعة فسيفسائية . و سنتحدث عن آليات اشتغال التناص في قصيد في التذلل في الفصل الموالي .

و هذا يعني أن" اللغة مهما كانت بأسلوبها ، إلا أنها تمتزج بمعطيات العالم الخارجي ، أي رؤاه و أنظمته ومفاهيمه ،باعتبار أنها هي التي تصوغ شكل الرؤية الاجتماعية . فإذا كان للمفرد معنى فإن السياق هو الذي يحدد انزياح هذه المعاني ، مما يجعل المتلقي يحس بجمالية النص الإبداعي"[1] . إذن ؛ اللغة الروائية هي لغة مكثفة و موحية تتميز بنسيج لغوي عجيب . و من الأمثلة على ذلك :

1– اللغة الشعرية :

إن شعرية السرد الروائي تحقق للكاتب مستوى دلاليا خصيبا و تصبح السردية الشعرية وسيلة شعرية تعبيرية و بنائية في وقت واحد ، إذ نجد الروائي يغامر في اللغة ليخلق لغته الخاصة القادرة على تجسيد و تشكيل رؤيته ، بما يحقق له شعريته الخاصة .

و يبرز ذلك من خلال التزاوج النثري و الشعري في التشكيل الروائي ، في قوله :

« أبكي على الحزن الذي لا أجد صدر يؤويه ..أبكي على الدم الذي لا يجد جرحا ينزفه ..أبكي على الطعنة من الخلف...أبكي على الدمعة التي لا تجد عينا تذرفها...

حزني على الشهيد وما حلم ..حزني على الثورة و ما أتاها ...حزني على الاشتراكية ومن تولاها.. حزني على التعاونية وما تم ..حزني على عاشق يؤجر من يتغزل بعشيقته ..

يا سحابة بلا مطر...يا شجر بلا ثمرة ..يا نارا بلا جمر... يا كأسا بلا قطرة ..يا جبالا بلا ثورة....» [2].

1- عبد القادر بن سالم :بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد ، ص 222 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 142 .

2- اللغة الأمازيغية و اللهجة العامية :

أ- اللغة الأمازيغية :

يطعم " الطاهر وطار " روايته الأخير ببعض الجمل باللغة الأمازيغية لإعطاء العمل صدقا وواقعية ، و الدليل على ذلك قوله :

- « راسوا في الطين و هو يقول **اقّين** » [1] .و يقصد بهذا القول أن هنالك أشخاص يعـــشون في حالة غرق و يتوهمون أنهم ناجون ، متفوقون، مدركون، يعلمون و عالمون بكل شـــــيء و لكنهم في حقيقة أمرهم يجهلون ما معني الواقع، ما معني اليقين ؛ و بالتالي لا لسبب آخر إلا لأنهم يفتقدون الاحساس، الفطنة و اليقظة في بناء الواقع الحقيقي المثالي .
- « **وصالح أو عمي ماتّ أكنان إيظلي** »[2] ؛ و الغرض من هذا القول – صالح يا ابن عمي ماذا قالوا لك البارحة – إنّ "الطاهر وطار" قدم في هذا المقام أسلوب استفهامي بياني ؛ فهو لا

ينتظر الجواب بل يعلمه ، وإنما يسعى إلى تبين و استيضاح الأوضاع الأربعة التي عاشتها المرأة الجزائرية من حزن و أسى : (تألم امرأة ذبح ابنها بسبب روعة جمالها ،امرأة رفضت أن تتزوج بعد وفاة زوجها لأنها نذرت حياتها لابنها ، النساء اللواتي سخرت فرنسا منهم أثناء الحرب العالمية الأولى، المرأة التي تشكوا فيها لابنها هجرة أبيه لفرنسا حيث تزوج أجنبية و تركهما).

- فهي :« ..**لهوى انوذرار** و كأني بمغنيها يتهدد بالعمل المسلح ، و بالالتجاء للجبل ، **حث تهب** ريحه المنعشة ... »[3] ، ويؤول هذا القول ب: " ريح الجبل "،حيث أنّ الجبل هو رمز للقوة و المكانة و العظمة و الصمود ،و هدف الروائي من هذا التوظيف هو الافصاح عن مرحلة خفية تتعلق بتحقيق العمل الصالح؛ و هذا لا يمكن تحقيقه إلا بالالتجاء إلى الجبل ، أي الاتحاد و الانضمام

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 132.
2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص141 .
3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 141 .

مع الرجل الوقور ذو الفكر و الذكاء و المنطق في تحقيق ما يعرف بالعمل المسلح و هذا من أجل تحقيق الاستقرار و الثبوت بزرع مبادئ المساوات و العدل داخل الوطن (الجزائر) ، لأنه لا يمكن بناء أرضية الواقع الوطني على أساس التخلي عن المسؤولية ببيع الضمير الذي منه يكون الانهيار في السلطة .

ب- اللهجة العامية :

يتضح لنا جلياً في الرواية توظيف مفردات و جمل باللهجة العامية -خاصة في توظيف الأمـثال- و ذلك ليعطي الرواية أبعدا :

- **البعد الاجتماعي** :و يظهر في قوله : « الدم إذا ما حن إيكندر »[1] ؛ و يضرب هذا المثل في تبين أهمية الروابط الاجتماعية . كون القريب و مهما كانت صفة القرابة ، فإنه لا يمكن أن يضر قريبه حتى و إن لم يقف إلى جانبه ،و النص من خلال توظيفه لهذا المثل يريد أن يوصل رسالة إلى المجتمع الجزائري ، أنه و بحكم جميع الروابط التي تربط أفراد المجتمع ببعضهم البعض لا ينبغي أن يتركوا الهوة تزداد اتساعا لتفشي الفساد في المجتمع الجزائري .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 143 .

- **البعد التاريخي** :

تكشف الرواية عن مقاطع تتحدث عن ما لحق باللسان الجزائري من جراء الاستعمار الفرنسي، في قوله : « أنهم يقارنون كل شيء ، ذهنيا ، بمناسبة و بـــــدونها بما هو "**الهيه**" »[1] أي يقارنون كل شيء بما هو هنالك- في فرنسا-. وقوله أيضا : « ...و تشكوا فيها امرأة لابنها هجرة أبيه لفرنسا حيث تزوج **روميـــــــــة** و تركهما .. »[2] .و يجمل كذلك قائلا : « ما يبرر المقولة الفرنسية : العربي عدو الشجرة »[3] .

كما يبين حال الجزائريين و تعلقهم بفرنسا من خلال تصرحه عن ذلك قائلاً: «سنظل هكذا ....و السعيد السعيد مرضي الوالدين ، هو من تمكن من جمع ما تيسر من المال ، و اتكل على الله ، يستعيد الجنسية الفرنسية ، و يفتح تجارة في إحدى مدن فرنسا »[4].

و يضيف أيضا :«...إذا ما توجب ، استعمال شاهد ، فأفضل الكلام ما جاء في إحدى خطب الجنرال ديغول ...فأخبار الأدباء و الكتاب و الفنانين ، و طرائقهم ، و ذكرى وفاتهم ، تتعلق كلها بالفرنسيين و الفرنسيات . إيديت بياف، مولوجي ،شارل أزنافور . مونتيسكيو ، بودلير. روسو ، سارتر ،فرانسواز ساغان ، ومن حين لآخر ، يظهر اسم كاتب ياسين أو محمد ديب . »[5] .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 114 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص141.

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص117 .

4- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص114.

5- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص114.

ولا يكتفي الطاهر وطار بهذا فقط بل يقدم لنا نظرته عن الخطر الداهم من المستقبل و هو تقسيم التراب الوطني قائلاً : « ....حتى أولئك الذين يتهامسون ، باتهام ضباط فرنسا و حزب فرنسا من كبار ضباط الثورة ثلث أبنائهم صاروا مواطنين فرنسيين يحيون النشيد و العلم الفرنسي و يحتفلون بأعياد انتصارات و أمجاد فرنسا ...لقد انتصرنا سياسيا بإقامة دولة ، لكن انهزمنا حضاريا و الخطر الداهم هو تقسيم التراب الوطني ، بين الأبناء و معهم المعمرون السابقون و الخونة و اليهود ...»[1] ،

فهذا يبين إذن ، أنّ الجزائر انتصرت سياسيا بإقامة دولة ، لكن انهزمت حضـاريا ، فالجزائر لا تزال مستعمرة فكريا و لسانيا .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 117 / 118 .

3- الثنائيات المتناقضة :

وهي وسيلة لغوية جمالية هدف إليها الكاتب في بناء روايته ، وقد استطاع من خلال شحن الموقف و نقيضه أو الكلمة و عكسها أو التركيب و نقيضه أن يعبر عن مكنونات فكرية و نفسية لا يمكن التعبير عنها إلا بهذه الألفاظ و هذه التراكيب . و نذكر منها ما يلي:

- «..لا خطوة إلى الأمام ، و لا خطوتان إلى الوراء . ولا مراوحة .تقف لحظات ، ينظر فيها كل واحد منا في عيني صاحبه . يحدق فيهما ... يستكشف الصدق من الكذب ، و الصُّح من الخطأ ..»[1]
- « رن الجرس . انطفأ الضوء الأحمر . نور النور الأخضر »[2]
- « هذا هو أسلوبكم الذي لا يتغير . تعطون بيد و تأخذون بأخرى . »[3]
- « وما انتفاع أخي الدنيا بناظره * إذا استوت عنده الأنوار والظلم »[4]
- «...أرفعه ، و أخفضه . أعزه و أذله . وهو يسمعني صاغيا ، يرضى و يغضب كالطفل . أصنع بعواطفه ما أشاء . » [5]
- « انفتح بابها الأمامي فكان سلما للصعود و النزول . »[6]

إن الطاهر وطار كان يساير إيهام اللغة و يغرف من رهافة الأداء اللغوي الدقيق و فهو منذ بداية روايته يطلعنا بهذه الوسيلة الجمالية .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص27.
2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص67 .
3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص69.
4- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص85.
5- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 86 .
6- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 145 .

4- التكرار :

يعد التكرار(*) من أهم الخصائص اللغوية المحتوم لزومها للأعمال الأدبية ، سردية كانت أم غير سردية فقد ألفينا التكرار سمة من سمات الأعمال الأدبية الخالدة ، وذلك لأن المرء حيث يطول حديثه عن شيء أو قصة لحكاية يضطر إلى تكرار بعض الألفاظ أو بعض الأفــكار ، أو بعض العبارات لأسباب مختلفة منها : (1)

- أنّ طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معانٍ بعينها و أفكار بعينها ، لتوظيف فنيا ، وتقنيا، في مواقف سردية معينة .
- لكل كاتب معجمه اللغوي ،كالموسيقار الذي يكون له معجمه الموسيقي ، و الرسام الذي يفترض أن يكون له ،هو أيضا ، معجمه اللونيّ ؛ و هلم جرا ...و ما ذلك إلاّ لأن الكاتب حين يُدْمِنُ الكتابةَ و يحترف تنميق الكلام ، وتزوير المعاني ؛ تتمكَّن من قريحته عباراتٌ بعينها (لا نريد أن نذهب هنا إلى تفاصيلِ لِمَاذِيَّةِ هذا التمكّن قد يكون ثقافيا، كما قد يكون نفسيا كما قد يكون جماليا ... فتراه يرددها لا في العمل الروائي الواحد ؛ و انما قد يرددها في أعمال سرديّة اخرى فتصبح لازمه من لوازمه ، أو عادة لغوية تقارفه ولا تفارقه ، و تلازمه و لا تزايله) .

*- لقد سبق الحديث عن التكرار في الباب الثاني (مستوي التواتر) .

1- ينظر : عبد الملك مرتاض :تحليل الخطاب السرديّ معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1995 ، ص 286 .

ولقد ورد التكرار في الرواية التي بين أيدينا في مواطن عدة منها:

أ- تكرار عتبة عنوان الرواية :

و نجد ذلك في استشهاده بشاعرية أبي الطيب المتنبي تارة على لسان السارد الذي **يكرر عتبة العنوان كلية** في قوله : " لو أن الإمارة تمنح للشعراء ، أيها الشعراء ، لكان أبو الطيب المتنبي أول أمير ، فقد سعي إليها بكل جهد و إخلاص ، **ونظم ألف و ألف قصيد في التذلل** ، فلم يصدقه أحد . من يصدق الشاعر ، و أعذب الشعر أكذبه ..."[1]

كما **يكرر جزءا منها** كقول أحد المتحاورين مستهزئا : " و إلا كيف يكون **التذلل** " [2] ، و نجد ذلك أيضا في قوله :"مليئة بهذه الصورة ، وبهذا العطر وبهذه الابتسامة ،وبهذا **التذلل** المحتفظ " [3]

فعلا لو كان التذلل يغني صاحبه لكان قد توّج المتنبي بإمارة الشعر ، وحجة ذلك أن ذهنية الفرد العربي تدرك أن الشعر نفاق وكذب ، و المثقف /الشاعر لا يزيده التذلل إلا تهميشا وتجاهلا .لذا فما قيمة التذلل ؟!

ب- تعالق عتبة الإهداء مع عنوان القسم الأول و الثاني من الرواية :

جاء في اهداء الرواية ما يلي : " ***إلى الروائي القدير إبراهيم الكوني ،صاحبك رهن بعيره فظل يتألم ندما ..أما أصحابي فرهنوا أنفسهم ..وهم فرحون*** " .

إنّ عتبة الإهداء في نص "قصيد في التذلل " هي التي جعلت الروائي يعالق بين عنوان القسم الأول من المتن "الرهن " و عنوان القسم الثاني منه "البيع" ؛ ذلك أنّ المنطق السليم يستوجب للشراء بعد تأكيده إجراء الرهن كضمان للشخص ، أما أصحاب العقول الضعيفة ، فإنهم يوقعّون خطوة "الرهن " ليبيعوا أنفسهم . فماذا يبقى ؟!

1-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 47 .

2-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 51 .

3-الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 49 .

ت- تكرار الأدعية و القسم بالله :

لقد تكررت الأدعية و القسم في الرواية بكثر نورد بعض منها في ما يلي:

الأدعية	الصفحة	القسم	الصفحة
اللهم آمين يا رب العلمين	31/ 124 /128	و الله ثم والله	56
الله يرحمه/ رحمه الله	31/30	و الله العظيم ونبيه الكريم .	62
الحمد الله	32/68/75 /76/ 77/78 /144.	و الله يا جماعة/و الله يا نانة	63/103
اللهم اجعله خيرا	65/67	و الله أقول لك	102
الله يستر / ربي يستر	120/139	و الله / و الله العظيم	120/ 122

يؤكد تكرار القسم في الرواية "قصيد في التذلل" إلى التأكيد على ما آل إليه المجتمع الجزائري من فساد ، – الزنا، البيروقراطية ، ترويض للإشاعات والشعوذة ، التزوير ، الرشوة ... – لذلك نجده يقدم مجموعة من الأدعية طالبا من الله أن يفتح الأبواب حتي تتخلص الجزائر من هذه الأوضاع (انتشار الفساد في المجتمع الجزائري) .

و يبقى التكرار لعبة فنية يستعمله الروائي كلما يريد.

5- **التشبيه** :

تمّ الوقوف عند التشبيه لأنه معروف أكثر في ذهن المتلقي العادي ، ثم لأنه يسهل حصره بخلاف الاستعارة و المجاز اللذين لا يمكن حصرهما في نص روائي بسهولة ؛و لأن البحث في شأن هذا التشبيه القابل للحصر قد يعطي فكرة عن كيفية تعامل النص مع هذه البيانيّات التي لا يخلو منها أي أسلوب أدبي . فلزوم التشبيه للكتابة الأدبية أخص الخصائص الأسلوبية لأي إبداع :سواء علينا أكان هذا الابداع قصيدة أم قصة أم رواية ... ولا صلة لمثل هذا بالتقنيات الروائية الجديدة التي مهما حاولت التنكر للتقنيات الروائية التقليدية فإنها لا تستطيع أن تأتي ذلك بالقياس إلى اللغة الأدبية التي تظلُّ أبداً مفتقرةً إلى هذه التشبيهات التي تميزها عن الكتابة غير الأدبية [1].

ومن الأمثلة التي استعمل فيها "ا لطاهر وطار" التشبيه ما يلي :

- "من يصدق الشاعر ، و أعذب الشعر أكذبه . ثم إن . الذئب لا يربى . مثلما الشاعر لا يدجن . مثلما أن المرآة لا تعكس إلا وجه ناظرها . مثلما أن الجبة لا تحوى جسدين . مثلما أن العبقرية لا تسعها قنينة ،ولا تأتمنها سلطة "[2] .
- "كما تمطر السماء ما ، تمطر معلومات و أخبارا "[3] .
- " ولكن هذا شيوعي كلب.....أقول لك الصح ، ما زلت ،أتقزز منهم ، كما أتقزز من أي فأر"[4] .

1- ينظر : عبد الملك مرتاض :تحليل الخطاب السرديّ ، ص 273 .

2- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 47 .

3- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 73 .

4- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص91 .

- " الحديث عن الثقافة ....كالحديث عن أهوال القيامة " [1] .

إذا و بلا مراء :إن التشبيه ساعد على تقوية المعنى و تجسيده في ذهن القارئ فالنص كان يميل ميلا واضحا إلى اصطناع التشبيه في كل موقف يقتضي تقوية الخطاب و إمداده بالعناصر اللغوية التي تحسم الدلالة و تشحنها بالزخم والعنفوان ، وطي الكلام الطويل في عبارة واحدة .

أياً ما يكن الشأن إن استعمال التشبيه أمر طبيعي لدى كل كاتب كبير –من أمثال الطاهر وطار–، عبر أدب كبير ، فهو لا يستطيع الخروج من جلده بتأسيس لغة كاملة جديدة ؛ بل هو محكوم بالخضوع لأسلوبية اللغة التي يكتب بها ، و للأدب الذي يكتب فيه .

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، ص 113 .

إن المتن الروائي عنده يتشكل من تلاحم اللغة و تفاعل أصواتها، بل و انسجام المعنى الجمالي لإبراز الأدبية . و بالتالي فإن السمة الأدبية عند هذا الروائي تشتمل الهيكل الكلي للنص؛ ولعل الطاهر وطار يعرف كيف يشتغل على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته ، وذلك من أجل تجسيد نظام لغويّ أثناء ذلك ، شديد التماسك .

أيًّا ما يكن الشأن ، فإن اللغة تؤدي دوراً جوهرياً و حاسماً في تأسيس هوية الخطاب و كينونته .إنها الوسيلة الناجحة و الفاعلة التي ينشأ بها الكاتب الروائي عالمه السحري(الرواية). والسحْر اللغويّ –كما قال مرتاض– إذا غاب عن العمل الروائيّ ، غاب عنه كلّ شيء : غاب الفن ، وغاب الأدب معا ... [1] ، فبها يعبر عن أحاسيسه و مشاعره ورؤاه الفكرية و الجمالية و موقفه من حقيقة الواقع و الوجود .

1– عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية ، ص 172.

الفصل الثاني: آليات التناص في تعددية الأشكال السردية في الرواية .

I. التناص بين المفهوم و المصطلح .

1- مقاربة التناص في النقد العربي القديم .

2- نظرية التناص في النقد الحديث .

3- أنواع التناص و أشكاله .

-أنواع التناص.

-أشكال التناص .

II. آليات التناص في " قصيد في التذلل " .

1- الخطاب القرآني و الديني .

2- الخطاب الأسطوري السردي .

3- الخطاب التاريخي التوثيقي .

4-الخطاب الصوفي .

5- خطاب الأمثال الشعبية و الحكم .

6-الخطاب الشعري .

تعد رواية " قصيد في التذلل " من الروايات الحديثة / المعاصرة ، التي باتت ترفض أحادية صوت الراوي في خطابها ، بل بات خطابها يتشكل من فسيفساء من الخطابات التي تختلف أجناسها و أشكالها ، و بالتأكيد فإن « **تعدد الخطابات يستلزم بالضرورة تعدد الأشكال السردية** » [1] كما يقول سعيد يقطين .

وهذه التعددية في الخطابات نجدها ماثلة في خطاب الرواية التي يتشكّل خطابها من تضافر شبكة من الخطابات ، تُستحضر فيها أجناسٌ أدبية و غير أدبية مختلفة كالخطاب الديني ، الأمثال الشعبية و الشعر و الغناء ، و توظيف الأجواء الصوفية ، وتوظيف الخطاب الخرافي و أسطورة السرد .و غيرها من مظاهر التناص في "قصيد في التذلل" . و عليه هل استطاع الطاهر وطار أن يجعل من التناص نقطة عبور لتعددية الأشكال السردية في الرواية ؟ و هل يمكن أن يستحضر التراث -في أشكاله المتعددة- ويصهره في خطاب واحد لهذه الرواية ؟

1-سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 372 .

I. التناص بين المفهوم و المصطلح :

1- مقاربة التناص في النقد العربي القديم:

التناص مصطلح نقدي حديث ، تبلور في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ويعيد بعض النقاد وضوح هذا المصطلح إلى الناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا "في كتابها "علم النص" الذي أشارت فيه إلى حقيقة مفادها: « أن النصوص الشعرية الحداثية ما هي إلا نصوص تتم صناعتها عبر الامتصاص ، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[1] .

وفي الإطار نفسه يرى "محمد مفتاح" أن التناص :« هو تعالق " الدخول في علاقة " نصوص مع نص حدث بكيفية مختلفة . »[2]

قد كتب لهذا المصطلح الحديث في الدراسات النقدية والأدبية الذيوع والانتشار مما جعل منه مصطلحا نقديا جديرا بالبحث والتطبيق على النصوص الإبداعية النثرية والشعرية وأداة نقدية صالحة للتعامل مع تلك النصوص. بيد أن المشكلة الأولى التي قد تواجه الناقد في دراسة موضوع التناص تكمن في تعدد التعريفات التي قدمت له ، والتي يعزى تنوعها إلى اختلاف الاتجاهات النقدية التي أظهرته واستخدمته في خطاباتها النقدية .

وهكذا وما إن تبلورت نظرية التناص في الغرب واطلع النقاد العرب عليها حتى سارعت فئة منهم إلى إيجاد جذور لهذه النظرية في تراثنا النقدي العربي.

ففي المعاجم العربية القديمة كلسان العرب لابن منظور والقاموس المحيط للفيروز آبادي والمعجم الوسيط ، تتشابه التعريفات إلى حد كبير، ولقد ورد مادة "نصص "في لسان العرب

1-جوليا كريستيفا:علم النص ترجمة:فريد الزاهي ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،المغرب، ط2 ، 1997 ،ص 79 .

2-محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري'استراتيجية التناص'، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب، ط3 ، 1992، ص121 .

تعني:« نصص: النَّصُّ: رفْعُك الشَّيْءَ. نَصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّه نَصًّا: رفَعَه. وَكُلُّ مَا أُظْهِرَ، فَقَدْ نُصَّ. وَقَالَ عَمْرُو بْنُ دِينَارٍ: مَا رأَيت رَجُلًا أَنَصَّ لِلْحَدِيثِ مِنَ الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ لَهُ وأَسْنَدَ. يُقَالُ: نَصَّ الْحَدِيثَ إِلى فُلَانٍ أَي رفَعَه، وَكَذَلِكَ نصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه. ووُضِعَ عَلَى المِنَصَّةِ أَي عَلَى غَايَةِ الفَضِيحة وَالشُّهْرَةِ وَالظُّهُورِ. والمِنَصَّةُ: مَا تُظْهَرُ عَلَيْهِ العروسُ لتُرَى، وَقَدْ نَصَّها وانتَصَّت هِيَ، والماشِطةُ تَنُصُّ العروسَ فتُقْعِدُها عَلَى المِنَصَّة، وَهِيَ تَنْتَصُّ عَلَيْهَا لتُرَى مِنْ بَيْنِ النِّسَاءِ... مِنْ قَوْلِهِمْ نَصَّصْت المتاعَ إِذا جَعَلْتُ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ. وَكُلُّ شَيْءٍ أَظْهرْته، فَقَدْ نَصَّصْته. والمِنَصّة: الثِّيَابُ المرَفّعة والفرُشُ الموَطَّأَة. ونصَّ المتاعَ نَصًّا: جعلَ بَعْضُهُ عَلَى بَعْضٍ».[1]

هذه الشروح اللغوية التي تحفل بها معاجمنا العربية القديمة على بساطتها ساهمت بصورة نسبية في بلورة المعنى الاصطلاحي للنص من خلال حصرها لمعان النص في الرفع والحركة والظهور والازدحام والإسناد..

قد تنبه النقاد العرب إلى ظاهرة" تداخل النصوص"في الخطابين الشعري والنثري ؛إذ يعثر الدارس لتراثنا النقدي على مصطلحات عديدة في الخطاب الشعري تقترب إلى حد ما من مصطلح التناص في الحقلين البلاغي والنقدي على السواء ، ومن هذه المصطلحات نذكر : التضمين ، التلميح، المعارضات ، السرقات.. وغيرها ، مما جعل « الإنتاجية الشعرية على هـذا

النحو تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في مضامينها وصورها وتراكيبها ..في شكل خفي حينا وجلي أحينا أخرى» [2]

نتيجة حتمية لما تقدم فقد شكل انفتاح النص الأدبي على نصوص أخرى ظاهرة فنية اتجهت نحوها أنظار الكثير من نقادنا انتهت جهودهم حولها إلى إيجاد كم هائل من المصطلحات النقدية الـتي

1- ابن منظور: لسان العرب ، ج7 ، ص 98 .

2-محمد عزام :النص الغائب"تجليات التناص في الشعر العربي"،منشورات اتحاد الكتب العرب ،دمشق ، 2001 ، ص 40 .

تشير إلى التداخل النصي« فوصفوا العمل الشعري الذي يرتد إلى نصوص سابقة لاستحضارها: سرقة ، وانتهابا ،وغصبا ، ومسخا ،ونسخا ، وتلفيقا ... »[1]

وأسهب النقاد العرب في تحليل ظاهرة تداخل النصوص بصورة واضحة ضمن ما أسموه بـ" السرقات الأدبية "وهو :« باب مّتسع جدا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه ، وفيه أشياء غامضة إلّا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغّفل » [2] .

ومؤدى ذلك الكلام أن الاهتداء إلى الحكم بالسرقة من عدمه ، وكذا الحكم بالابتكار عن الشعراء عامة يحتاج من الناقد في أحيان كثيرة إلى المزيد من الفطنة والذكاء و «اطلاع واسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين ،والمغمورين من الأدباء عـــلى السواء ، حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر ، ويعرف السابق من اللاحق ، ويمكن حينئذ الحكم بالتقليد أو التجديد » [3] بحيث لا يكون ذلك الحكم في النهاية مبنيا على رأي مبتور أو على نظرة بسيطة تقف عند حدود السطح فقط.

لذلك فإن نظرية السرقات الأدبية التي أنتجتها ظروف الثقافة العربية في عصورها الأولى وفرضتها عوامل عديدة أبرزها الرواية الشفهية للشعر وما يصيبه خلالها من تغيير فضلا عن محاولة

الرواة إظهار ذاكرتهم التي نالت حيزا كبيرا من اهتمام نقاد الأدب وقرائه ، وكانت من أبرز الموضوعات التي عالجها النقد العربي في قديمه وحديثه بكونها جزءا من اللفظ والمعنى [4] .

1-جمال مباركي :التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003 ، ص55 .

2-ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده(1-2)،تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت ، ط1 ، 2001 ، ص282 .

3-بدوي طبانة :السرقات الأدبية ، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، دار الثقافة ، بيروت ،د ط،1986، ص04

4- ينظر : حميد آدم ثويني :منهج النقد الأدبي عند العرب ، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 2004 ، ص84 .

كثرت فيها التآليف ووضعت لها الحدود والرسوم : متى تكون ؟ وأين تكون ؟ ومتى لا ندعوها كذلك؟ ، « وما كان النقاد ليعنوا كل العناية بتخريج سرقات المحدثين لولا كثرتها وأنهم التقوا مع القدماء في كثير من المعاني ،تواردت في خواطرهم أو استلهموها، أو ألموا بها، أو أخذوها وأخفوها بنقلها من مديح إلى رثاء أو من خمر إلى مديح ، أو من نفي إلى إيجاب» [1].

ولأن الاستعانة بخواطر الشعراء أمر مؤكد وقديم فقد تفطن إليه الشعراء أنفسهم وإلاَّ ما الذي جعل "حسان بن ثابت "يفخر بقريحته ويعتز بكلامه ، ويباهي بمعانيه على أساس أنها مبتدعة لم يغر فيها على أحد حيث قال: لَا أَسْرِقُ الشُّعَرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لاَ يُوَافِقُ شِعْرَهُمْ شِعْرِي [2] .

لم يتطور مفهوم" السرقات الأدبية "إلى مصطلح نقدي بأبعاد علمية واضحة إلا بعد تلك الهزة الفنية التي أحدثها مذهب أبي تمام الجديد في البديع ، حيث اتخذ خصوم الشاعر أبي تمام من مبحث السرقات منطلقا لمواجهة مذهبه الجديد سلاحهم في ذلك التعصب للنظرية الفنية المحافظة والمتمثلة في عمود الشعر وإيمانهم بفكرة استنفاذ المعاني.

قد ترتب عن ذلك تضييق الخناق على الشاعر، ومحاصرة نتاجه الإبداعي، فهو في نظر خصومه: « إما أن يأخذ معنى من سبقه أو يوّلد معنى جديدا من معنى سابق وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية »[3]

مهما يكن من أمر، فإن الشعراء والنقاد العرب قد فطنوا إلى الأخذ أو السرقة منذ القدم إلا أن ولوعهم بها وحرصهم على تقفي آثارها لم ينتشر كثيرا قياسا إلى انتشاره في عهد أبي تمام ، فأخذوا يتتبعونها ويجعلون لها حدودا ،وكان من الطبيعي أن يخوض فيها نقاد كبار كالآمـــــدي

1- طه أحمد إبراهيم:تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، د ط ، د ت ، ص162

2- طه أحمد إبراهيم:تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، ص162 .

3- إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ،د ط ، 1971 ، ص 39 .

والجرجاني وغيرهم ، وما يؤكد أن الأخذ والاحتذاء موجودان ومشروعان هو قرار الشعراء أنفسهم بذلك ، فهذا " كعب ابن زهير "يقول: ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا[1] وهذا" عنترة بن شداد "يتساءل : هل غادر الشعراء من متردّم [2] .

فإذا كان كعب بن زهير يؤكد حقيقة لا مناص للشاعر منها وهي فكرة الاحتذاء والنسج على المنوال مع الاختلاف في الوسائل والأساليب والغايات ، فإن عنترة يبرز لنا تقاليد الدخول في القصيدة .

هذه الحقيقة التناصية يؤكدها ابن فارس بقوله: « والشعراء أمراء الكلام يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور ، ويقدمون ويؤخرون ، ويومؤون ويشيرون ، ويختلسون ويعيرون ويستعيرون.. »[3] لذلك نجد أن" الجرجاني " قد جعل من فكرة استغراق المعاني للمتقدمين عذرا كافيا لسرقات المتأخرين سواء المقصودة منها أو غير المقصودة ،وهو الرأي نفسه الذي تبناه" ابن طباطبا "حين

يصف محنة شعراء زمانه في قوله :« والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة »[4] .

ولأن الأخذ أصبح موضع اتفاق بين النقاد فقد وجد فيه بعض خصوم المتنبي منفذا قد يحطم كبرياءه ، وهو ما دعا" العميدي "إلى إخراج كتاب خاص في سرقات المتنبي أورد فيه وصفا لهذا الأخير قائلا:« ويزعم أنه لا يعرف الطائيين وهو على ديوانيهما»[5] ، ودافع الآمدي عن أبي تمام

1-كعب بن زهير : الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1998 ، ص 26 .

2-الحسن بن أحمد الزوزني أبو عبد الله :شرح المعلقات السبع ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، د ط، د ت، ص 193 .

3- ابن فارس:الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الصباغ، دار المعارف ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص267 .

4- ابن طباطبا:عيار الشعر ،تحقيق ،محمد زغلول النجار، منشاة المعارف بالإسكندرية ، د ط، 1980 ، ص 22 .

5- أبو سعد محمد بن أحمد العميدي:الإبانة عن سرقات المتنبي ،تحقيق : إبراهيم الدسوقي البساطي ،دار المعارف ،مصر، د ط ، 1961 ،ص24 .

رغم إقراره بكثرة مآخذه حين قال: « له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة »[1] .

رغم تحامل بعض النقاد على أبي تمام والمتنبي ،واتهامهما بالسرقة إلا أننا نجد أن «معظم تلك السرقات لا تقوم على أصول نقدية مقنعة ، وإنما كانت الأهواء والاختلاف في الاتجاه سببا لاختلافها » [2] .

ويتفق الآمدي والجرجاني على أن السرقة الشعرية تتحقق في المعنى المبتدع المخترع الذي عرف لشاعر بعينه ، وعرف أنه خاص به ، وأنه أول من وقع عليه كقول الأعشى:

وأرى الغـــــواني لا يواصلن امرأ فقد الشباب وقد يصلن الأمردا

فإذا جاء شاعر كأبي تمام وقال:

أحلى الرجال من النساء مواقعا من كان أشبههم بهن خـــدودا

كان هذا المعنى مأخوذا من بيت الأعشى [3] .

وقد وضح ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر طرق الاستفادة من أشعار القدماء دون إغارة عليها وذلك عن طريق « شحذ القريحة وصقل الطبع بالدربة وطول المراس للنماذج الشعرية الرفيعة ، وبهذا يستمد المحدث من القديم ولا يسرق ويستعين ولا يغير...»[4] .

1- الحسن بن بشر الآمدي:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،تحقيق، أحمد صقر ،دار المعارف، مصر، ط 2 ، 1972 ، ص138 .

2- عدنان حسين قاســـــم:الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر – دراسة في اصالة التراث النقدي عند العرب ، المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع و الإعلام ، ط1 ،1981 ، ص 358 .

3- طه أحمد إبراهيم:تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ،ص 63 .

4- فخر الدين عامر:أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ،عالم الكتب ،القاهرة، ط1، 2000 ، ص 53 .

يرتفع القاضي الجرجاني صاحب الوساطة بمفهوم السرقات الشعرية فيرى بأنه باب لا ينهض به إلا الناقد البصير ، والعالم المبرز .« ولست تعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه ، وتحيط علما برتبه ومنازله ، فتفصل بين السرق والغصب ،وبين الإغارة والاختلاس ،وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه ، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وتعرف اللفظ الذي جوز أن يقال فيه:أخذ ونقل ، والكلمة التي يصح أن يقال فيها:هي لفلان دون فلان» [1] .

أما" أبو هلال العسكري "فيورد في كتابه "الصناعتين" مصطلحا أقل حدة من مصطلح "السرقة" حيث اهتدى إلى ما أسماه "الأخذ" ، ووضع ضمن هذا الإطار عنوانين هما "في حسن الأخذ" و " في قبح الأخذ" ويؤكد من خلال ذلك أنه : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول... وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين »[2]

والحقيقة التي يشير إليها أبو هلال العسكري أن التفاضل يكون في الألفاظ على اعتبار أنها كسوة للمعاني ، وعرض لها في حلل مختلفة تتفاوت كمالا وجمالا كما أن رأيه يدل على إدراك ووعي عميقين بما اصطلح على تسميته بالتداخل النصي الذي عبر عنه "بالأخذ" .

1- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتب العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط 2006 ،ص 160 .

2- أبو هلال العسكري:الصناعتين ،تحقيق :مفيد قميحة ،دار الكتاب العلمية ،بيروت، ط2 ،1989 ،ص 7 .

قد عـــــرف " التداخل النصي عند عبد القاهر الجرجاني بالاحتذاء "، وضرب لنا أمثلة حية لتلك الظاهرة الفنية ووقف عندها وقفات عدة ، وأورد خلالها نماذج يتحرك فيها الاحتذاء متخفيا متسترا نحتاج فيها للقراءة المتأنية والواعية ، وإلى متابعة خاصة ومقدرة نقدية متميزة للكشف عن مظاهر التداخل النصي[1] .

غير أن بعض نقاد العصر العباسي وشعرائه نظروا إلى هذه الآلية من آليات التأليف الشعري على أنها "أخذ" تدخل في نطاق السرقة الشعرية.

والحقيقة أنها إحدى آليات التأليف الشعري تحيلنا إلى التأكيد على أن عملية الإبداع الأدبي تتطلب جهودا ومهارات خاصة ، تقوم أساسا على هضم النصوص السابقة والمعاصرة والتمرس عليها ، وتسهم في تكوين ذاكرة أو خلفية ثقافية ذهنية للمبدع تهبه ملكة الإبداع بعد انصهار تلك النصوص في ذاته.

و الاحتذاء وفق هذا المنظور يظل مشروعا، ويجب أن يحقق للأديب الخصوصية والتفرد في الأسلوب وإلا أعتبر هذا الصنيع من قبيل السلخ. وقد شعر جل النقاد القدامى بقصور مفهوم السرقة وكأنهم تورطوا في تبني هذا المفهوم بهذه التسمية ، فراحوا يستنجدون بمواصفات عساها تبعث فيها اللطافة والاستحسان . [2] كقولهم : السرقة الممدوحة ، وحسن الأخذ والسرقة المستحبة والسرق الحذق... [3]

1- ينظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1990 ، ص 340 .

2- ينظر :جريوي عبد الحميد:تجليات التناص في شعر عفيف التلمساني ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ونقده ، مخطوط، جامعة ورقلة ، 2003 /2004 ، ص 09 .

3- ينظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص 165 .

كما ارتبط مفهوم السرقة عند النقاد بحقيقة أخرى ألحوا عليها في أكثر من موضع وهي ما يمكن تسميته بناء الذاكرة [1] .لخص من خلالها" ابن خلدون " آراء من سبقه من النقاد أمثال "ابن طباطبا "و"القاضي عبد العزيز الجرجاني"، حين اشترط فيما يتعلق بماهية العملية الإبداعية: « الحفظ من جنسه ؛ أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينـــــــسج على

منوالها.. .ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ ، وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هي صادة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة »[2] .

وهكذا وانطلاقا من تصور ابن خلدون فإن النسج على منوال السابقين يتطلب نسيان المحفوظ من أشعارهم ، ويعتمد على المرجعية الثقافية التي اختزنتها الذاكرة وانصهرت فيها . ثم ضرورة حدوث تفاعل حي مع الموروث دون تقليد أو اجترار ضمن مناخ جديد يؤدي فيه الخيال المتيقظ دوره كاملا غير منقوص.

أما إذا عدنا إلى قضيتي" التضمين "و" الاقتباس "، فإننا نجد أن النقاد لم يتطرقوا كثيرا إليهما ضمن باب السرقات الأدبية على اعتبار أنهم كانوا يرون في ذلك « اعترافا صريحا من المبدع بسلطة النص الأصلي ، وهنا يصبح الشاعر غير قابل للمحاكمة لأنه أبدى حسن النية سلفا وحفظ النص الموظف من الضياع بين تشابه المعاني واختلاق الروايات واختلافها »[3] .

1- ينظر :جريوي عبد الحميد:تجليات التناص في شعر عفيف التلمساني ، ص 10 .
2- عبد الرحمن ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، ص 672 /673 .
3- جريوي عبد الحميد:تجليات التناص في شعر عفيف التلمساني ، ص 11.

قد أنصف أبو هلال العسكري الشعراء اللاحقين حين نفى التفاضل على أساس التقدم والتأخر ، « وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية ، ولا أعلم أحدا ممن صنف في سرقة الشعر

فمثل بين قول المبتدئ و قول التالي ، وبين فضل الأول على الأخر ، وإنما كان العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط ، فقس بما أوردته على ما تركته فإني لو استقصيته لخرج الكتاب عن المزيد .. »[1] .

ورغم كل تلك الجهود التي حاول أصحابها الوقوف على طبيعة العمل الأدبي وفهمه وتفسيره ، وإيجاد جذور من خلال ذلك لنظرية التناص في تراثنا النقدي إلا أن مفهوم" السرقات "يظل قاصرا عن استيعاب مختلف المفاهيم المتعلقة بهذا المصطلح الحديث ، لأن ربط مفهوم التناص بالسرقة يحيلنا إلى مجموعة من الأسئلة يصعب علينا الإجابة عليها : « فهل التناص شجع على السرقة ؟ وهل السرقة نوع من التناص ؟ أم أنها وجه من وجوهه القديمة قد تجاوزها الزمن ؟ »[2] .

لذلك فقد أجمع جل النقاد والباحثين في العصر الحديث على تأكيد المفارقة بين "السرقات"، ومصطلح" التناص "، ومنهم من رأى أن: « الـــــــسرقة جزء من التناص وليست هي التناص نفسه »[3]

1- أبو هلال العسكري:الصناعتين ، ص 257 .

2- عزوز زرقان:السرقات و التناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية ،مجلة الناص ،جامعة جيجل ع 5 ، 4 ، أفريل، جويلية ، 2005 ، ص 101 .

3-عزوز زرقان:السرقات و التناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية ، ص 101

يؤكد فكرة المفارقة بين المصطلحين" محمد بنيس "حين يرى أن« العلاقة الرابطة ، والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له ، وعاها الشعراء والنقاد ، غير أن القراءة التقليدية لهذه الظاهرة ومعالجتها بوعي متقدم يشهد به ما وصلت إليه من نتائج ، لقد أصبحت القراءة الحديثة ، والبنيوية على الخصوص تحذر من السقوط في الأخطاء نفسها التي سقط فيها النقد القديم » [1] .

يمكن حصر أهم العوامل التي وسمت" السرقات الأدبية "بالقصور وعجزها عن فهم طبيعة العمل الإبداعي فيما يأتي:

- مدلولها السلبي الذي يوحي بالسطو ، اللصوصية وقيامها أساسا على ثنائية الإتباع والابتداع بخلاف مصطلح" التناص "الذي يشير إلى التداخل والتفاعل بين النصوص.
- النظرة التجزيئية للقصيدة أثناء تطبيق الأحكام بالسرقة ، فهي على اختلاف مسمياتها اهتم فيها النقاد بالكلمة المفردة أو المعنى الجزئي ، في حين نجد أن التناص اهتم فيه النقاد بتداخل النصوص الأدبية كاملة.
- أن هدف النقاد العرب من خلال التعرض للسرقات كان إثبات أفضلية السبق والتركيز على تقدم شاعر على آخر ، في حين أن التناص لا يولي اهتماما لهذا الأمر.
- لأن شعرنا القديم الذي طبقت عليه نظرية السرقات كان شعر رواية ،فإن الهدف من التعرض للسرقات كان في كثير من الأحيان إبراز المقدرة على الحفظ والرواية.
- قيامها في كثير من الأحيان على الذاتية لا الموضوعية ، واعتمادها على فكرة الاتهام والتهمة لا تثبت إلا بعد وقوعها بخلاف التناص الذي يمكن الحديث فيه عما هو محتمل .

1- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1985 ، ص 252 .

إذن ،يمكن القول أنّه:« لا نص بدون نصوص ، ولا عملية ولادة يقوم بها المولود وحده وليس بإمكان إنسان لم يقرأ نصوصا ، أو يسمع نصوصا في حياته أن يتحفنا بنص نصفه بالإبداع ..لقد حان الوقت لنقول أن فكرة استقلالية النص الأدبي أو وجود نص نموذج بريء من التأثر و الاقتباس صار أمرا خطأ ، وفكرة بالية تجاوزها الزمن »[1] .

في ظل إصرار الكثير من النقاد على إثبات المفارقة بين مصطلحي" التنـــــــــــاص" و "السرقات "، ورغم توافر مجموعة من الأدلة والعوامل التي تجعل مفهوم السرقة قاصرا في مواجهة نظرية التناص وآلياتها ، نجد الباحث" كاظم جهاد "يؤكد لنا حقيقة مفادها أن الجرجاني في كتـــابه" الوساطة " « يضع أصبعه على جوهر" التناص" بمعناه الحديث عندما يرينا تدرج العرب بالسرقة من الأخذ باللفظ والمعنى أو بأحدهما دون الآخر ... إلى إخفاء السرقة ما يدعوه الناقد بـ" السرق الحاذق" فاللجوء إلى أوليات القلب والتغيير حتى يصير ما تأخذ من الغير كأنه خاصتك ،لا عتب عليك فيه لأحد »[2] .

وفي غمرة الانقسام الواضح الذي تتعالى فيه صيحات النقاد بين مؤيد وبين معارض لجدوى مصطلح" السرقات "وإلحاقه بالتناص ، وانصهاره فيه ، يمكن أن نقف موقفا عادلا بخصوص هذه القضية ، وهو أن نعد مصطلح" السرقات "بمثابة إرهاص مبكر لتلك المفاهيم والنظريات الجديدة في حقل التناص.

استناداً على ما سبق ؛ لا يمكن أن ترقى" نظرية السرقات "إلى مستوى مفهوم" التناص " الحداثي وهذا من منطلق طريقة التعامل مع الموروث النقدي التي تقتضي النظر إلى قضايا النقد القديم في ضوء الثقافة السائدة آنذاك ، وفي إطارها الزماني والتاريخي لا النظر إليها من منظور نقدي معاصر.

1- عزوز زرقان : السرقات و التناص ، ص 96 .

2- كاظم جهاد : أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولي ، مصر، ط2 ، 1993 ، ص18 .

2- نظرية التناص في النقد الحديث :

التناص من منظور نقدي حداثي يعني تداخل النصوص ، واستخدمه نقاد العصر الحديث أداة إجرائية لنقد النصوص ، ويتداخل هذا المصطلح " التناص" تداخلا وثيقا مع مصطلح "النص" ، وهو ما يكسب" النص" دورا لا يمكن إغفاله في إضاءة أغلب المفاهيم النقدية الحديثة.

انطلاقا من هذا التصور فإنه من الطبيعي أن نحاول رصد بعض المفاهيم المتعلقة بتلك الأداة المعرفية للمهمة التي أصبح النقد المعاصر ينظر إليها بطريقة جديدة تتجاوز المفهوم التقليدي للنص الذي كان يرتكز أساسا على نظرة جزئية تسعى في أغلب الأحيان إلى إبراز مواطن الجودة والرداءة فحسب.

يقول" رولان بارت : « إن مفهوم النص ما زال يبحث عن ذاته ، فقد اتخذ منذ البداية معنى سجاليا ، وحاولنا مقابلته مع مفهوم الأثر الذي بلي وتشوه . ومع هذا فلا أعتقد أن بإمكاننا حاليا تحديد كلمة" نص "، إذ أننا سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف »[1] .

يشير هذا الرأي إلى الصعوبة التي تعترض سبيل الدارس وهو يبحث عن صياغة محددة لمفهوم" النص "في النقدين الغربي والعربي على حد سواء ، لأن« موضوع النص من القضايا الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف . ذلك أن النقاد سأموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينهم ، كما أن من يطالع ما كتب حول مفهوم النص باللغة العربية تنتابه حيرة مربكة ، ويهوله ما يجد من الفوضى ، والخلط والاضطراب »[2]

وبالعودة إلى بعض المعاجم الغربية المتخصصة نجد أن لفظة "نص" :"texte" مشتقة من اللاتينية:

"textus" [3] التي تعني النسيج ، ثم تطورت من مفهومها المادي الصناعي إلى مجال النـــــص و أصبحت تعني نسيج النص .

1-رولان بارت :درس السيميولوجيا ، ترجمة : بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط 3 ، 1993 ، ص49 .

2-الشيخ بوقربة :الكتابة والنص ، مجلة أسئلة الكتابة ، المركز الجامعي بشار، العدد 1 ، 2004 ، ص 45 .

3- ينظر : Paul Robert : Dictionnaire de langue Française, Tome IX, Paris, 1985, p 272 .

غير أن الذي يهم الدارس في العصر الحديث هو إمكانية مسايرة هذه الأداة المعرفية" النص " في مفاهيمها وعلاقاتها ومكوناتها للتطورات الفكرية والنقدية المستحدثة.

لذلك نجد البعض من الدارسين يرى أن النص « يرتبط بالسياق الذي تحدده ثقافة المجتمع ؛ فبانعدام السياق يتحول النص إلى اللانص ، وذلك لأن شفرات التلقي تصير مستحيلة ، فلكي يصبح الكلام نصا ينبغي له الانتماء إلى ثقافة ما »[1] .

وعليه إذن ؛ فلا بد لمبدع النص الأدبي أن يلم بقدر من المعارف النفسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية والسياسية . وعلى هذا الأساس فالقارئ بدوره في تحليله للنص الأدبي يجب أن يكون مزودا بروافد لا ستهان بها من تلك المعارف حتى يصل إلى عمق النص ويفك رموزه ودلالاته ومرجعياته المختلفة.

وها هو" رولان بارت "يؤكد تلك الحقيقة بقوله : « تعتري الأيديولوجيا النص مثل تورد يعلو الوجه. »[2] ومرد ذلك أن النص المقطوع الصلة بالأيديولوجيا في نظره يظل عقيما لا خصوبة فيه ولا إنتاجية ، إذ يبقى « النص في حاجة إلى ظله ، وهذا الظل هو قليل من الأيديولوجيا»[3] .

غير بعيد عن هذا المفهوم ذهب" سعيد يقطين "إلى محاولة تقديم تعريف جامع للنص ، على اعتبار أنه« بنية دلالية تنتجها ذات" فردية أو جماعية"،ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة »[4] .

1- أحمد يوسف:بين الخطاب والنص ،مجلة تجليات الحداثة ،جامعة وهران ،عدد 1 ، 1992 ، ص53 .

2- رولان بارت:لذة النص ،ترجمة : فؤاد صفا والحسين سحبان ،در توبقال ،الدار البيضاء ،ط2 ،2001 ، ص36 .

3- رولان بارت:لذة النص ، ص37 .

4- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، ط2 ، 2001 ،ص32 .

في حين يذهب" صلاح فضل "إلى التأكيد بأنه « علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية و السيميولوجية الحديثة دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية » [1].

كما ينوه "صلاح فضل" بجهود الناقدة الفرنسية" جوليا كريستيفا "في هذا الحقل من الدراسات النقدية ، والتي صبت جل اهتمامها على النص وعلمه . وقد قدمت في كتابهـــــا "علم النص " تعريفا للنص يعد خلاصة جامعة لما أوردناه من تعريفات تقول" جوليا كريستيفا": «نشهد في أيامنا هذه تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس ، ويتمثل التحويل الإبستيمولوجي والاجتماعي والسياسي ، فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة ، ويتقاطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها » [2].

انطلاقا من هذا التصور ، يمكن القول أن النص لم يحظ باهتمام بالغ إلا في العصر الذي شهد ثورة معرفية ، وانقلابا ابستيمولوجيا جذريا يتجه إلى البحث في الممكن والمحتمل بدل القطع، وبدل أن يستبعد التأويل وينفيه نجده قد جعله أساسا لكل قراءة نقدية جادة.

ووفق هذه المعطيات التي أفرزتها تلك النقاشات والأبحاث في نظرية النص ولدت نظرية التناص "Intertexte " أو "Intertextualité " التي تقوم على فكرة انفتاح النص الأدبي وتفاعله معها والدخول معها في مجموعة من العلاقات،« وتكاد تجمع الآراء على رده إلى ثلاثة من النقاد

السيميائيين والأنثروبولوجيين ؛ وهم رولان بارت "R. Barthes" ، و ميشيل ريفاتـــــير " M. Riffaterre" ، و جوليا كريستيفا "J. Kristeva" » [3] .

1- صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص ،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 ،1996 ،ص294 .

2- جوليا كريستيفا :علم النص ، ص79 .

3- أحمد محمد قدور:اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر ،بيروت ،ط 1، 2001 ، ص120 .

يعد" ميخائيل باختين" أول من بلور مصطلح التناص بعده مفهوما يعني إقامة علاقة بين النصوص بكيفيات مختلفة ، وبخاصة في أبحاثه المتعلقة بمفهوم الحوارية "Dialagisme " ونظريته في الملفوظ التي عدها الكثير من النقاد عاملا مهما في ظهور مصطلح التناص إذ يقول باختين : « إن العمل الأدبي والروائي بوجه خاص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة... كما أن كل تغير نحـــوي أو دلالي فيما يعبر عنه سواء في الحياة اليومية أو في الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعيه » [1] . رغم اقتصار حوارية باختين على الفن الروائي إلا أنها كانت الدعامة الأساسية في بلورة مفهوم التناص [*] .

رغم شمولية مفهوم التناص إلا أن بعض الباحثين يصر على ربط حيوية هذا المفهوم بمبدأ الحوارية الذي تبناه باختين ورد ذلك أن حوارية باختين لا تشير فقط إلى حوارية الذوات بل إلى حوارية النصوص معا.

كما يربط البعض الآخر عملية التناص بعنصر التأويل على اعتبار أنه يأتي دائما متمما لعملية القراءة ، ويرتبط بالمفهوم المفترض للنص ، وهذا ما وضحه "تودوروف " عندما أشار إلى أن«كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه ، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره »[2] .

1- ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2 ، 2001 ،ص 211 .

* -ثم يجمع جل الباحثين على إرجاع الفضل في ظهور مصطلح التناص إلى الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا على اعتبار أنها أول من نظرت لهذا المصطلح واستخدمته في مقالاتها وبحوثها التي أصدرتها في مجلتي" تيل كيل" "Tel quel" و "كريتيك" " Critique " معتـــمدة في تحديدها لمصطلح التناص على الإرث النقدي الذي تركه باختين . ينظر : جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص126 .

2- تودوروف تزفيتان :الشعرية ، ترجمة :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ،الدر البيضاء ،ط2،1990 ، ص41 .

انطلاقا من هذا المفهوم يصبح القارئ عنصرا فاعلا في عملية التلقي للنص من خلاله يستثمر معارفه ومخزونه الثقافي ، ويقف على الإحالات والاقتباسات التي يشتمل عليها النص ، وتصبح مهمته في البحث عن النص الغائب عملية شاقة وحتمية في الوقت نفسه ، انطلاقا من الإيمان بأن حوار النص ظاهرة معتادة في تاريخ الأدب ، حيث تؤكد جوليا كريستيفا في السياق ذاته بأنه : « إذا كان أسلوب الحوار بين النصوص لدى" لوتريامون "يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال ضروريا لولادة معنى النص فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي» [1] .

فالتناص بوصفه تعالق نصوص جعل أغلب الدارسين باختلاف مناهجهم النقدية على أنه أمر لا فكاك منه للشاعر أو الأديب ، بل « أن ريفاتير لا يؤكد عملية انبثاق النصوص السابقة فحسب بل يجعل منها الصورة الوحيدة لأصل الشعر» [2] .

هذه الحقيقة تشكل معارضة لما كان سائدا في القديم ، حيث كان توظيف التناص محاصرا بنوع من الرقابة ، كان لها أثر وصل إلى حد الوقوف في صيرورة النشاط الإبداعي بحجة اعتبار التداخل النصي سرقة وانتحالا وغيرها من الأوصاف المشابهة.

1- جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 79 .

2- سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، ط1 ، 1993 ، ص 109 .

فلا ضير إذن ،أن يصبح التناص « أداة فنية جمالية اتجه نحو التكامل في الكشف عن موقف اللاحق من السابق لأنه إذا كان البحث عن علاقات التفاعل النصي يمثل محاولة للكشف عن اتجاهات القراءة التي ترجع إلى القارئ بقدر ما ترجع إلى النص المقروء وسياق تجربة القراءة الذي يمثل وسط التفاعل بينهما فإن التحليل الأسلوبي يمكن أن يسهم في الكشف عن الطريقة التي تمت بها إعادة كتابة النص اللاحق للنص السابق عندما يكشف عن طريقة كتابة النـــــص اللاحق ذاته. »[1]

وهذا تأكيد على أهمية فعل القراءة في عملية التناص فهو يحدث قبل كل شيء بفعل القراءة. يبدو كأن القارئ منح رخصة للعبور غير المشروط لا يعود إليه فقط أمر اكتشاف المناص والتعرف عليه بل تصبح كفاءته وذاكرته هما المقياسان الوحيدان اللذان يسمحان بتأكيد حضوره[2] .

قد استمرت الأبحاث في النقد الغربي المعاصر في هذا الحقل من الدراسات وشاع مصطلح التناص[*] على أساس أنه علاقة تفاعل بين نصوص سابقة أو متزامنة .

بقي أن نشير في الأخير إلى أن النقاد العرب قد عرفوا مصطلح،"l intertextualité" تحت مسميات مختلفة باختلاف الترجمات ، فورد هذا المصطلح في كتابات سعيد يقطين باسم "التفاعل النصي"، وسماه محمد مفتاح "التناص"،وأطلق عليه محمد بنيس"التداخل النصي" .

1- عمر عبد الواحد:دوائر التناص، دار الهدى للطباعة والنشر ،الجزائر ،ط1 ، 2003 ، ص 08 .

2- نتالي بييقي غروس : مدخل إلى التناص ، ترجمة: عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،د ت، ص15 .

* - لقد هاجر هذا المصطلح إلى أمريكا بداية السبعينيات وأقيمت له سنة 1979ندوة عالمية في جامعة "كولومبيا" تحت إشراف ريفاتير، نشرت أعمالها في مجلة الأدب عام1981 .ينظر : محمد عزام :النص الغائب ، ص 22 .

3- أنواع التناص و أشكاله :

1- أنواع التناص :

نظرية التناص ، غربية المنشأ شغلت اهتمام أشهر النقاد الغربيين على اختلاف توجهاتهم.وهي من النظريات التي استفاد منها النقد العربي . لهذا وجدنا الكثير من النقاد أمثال محمد مفتاح ومحمد بنيس وعبد الله الغذامي وغيرهم قد طرقوا أبواب هذه النظرية وبذلوا جهودا كبيرة للتعريف بها. وها هو سعيد يقطين الذي يتبنى فكرة التعاليات النصية(*) "Trans textualité " لجيرار جينيت و يخلص إلى تحديد أنواع التناص فيما يأتي: (1)

أ- المناصة "Para textualité" :

وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين ، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة ، وقد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار...

ب- التناص "Intertextualité " :

إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاور ، فهو هنا يأخذ بعد التضمين ، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة ، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

ت– الميتانصية "Mètatextualitè " :

وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

*–يفضل يقطين أن يستعمل "التفاعل النصي " مرادفا لما شاع تحت مفهوم "التناص" Intertextualité أو "المتعاليات النصية" Trans textualité كما استعملها جنيت بالأخص .

1– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ،ص 99 .

ويعلق نور الدين السد على ما ورد في تعريف النوع الثالث بالقول: « الواقع أنه ليس هناك بنية نصية طارئة وأخرى أصل ، فكلّ ما في النص أصل ، وكل ما في النص يؤدي وظيفة ، فالطارئ في عرف بعض النقاد البنيويين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث ذلك خللا في النص ، وفي اعتقادنا أنّه لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر مهما كان دوره بسيطا في النص ، فكل ما في النص من عناصر و بنى يؤدى وظيفته، فكل ما في الخطاب الأدبي فاعل مهما كان درجة الفاعلية و مستواها ».[1]

2– أشكال التناص :

ويحصرها نورالدين السد في ثلاثة أشكال هي: [2]

أ – التفاعل النصي الذاتي:

عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

ب – التفاعل النصي الداخلي:

حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره ، سواء أكانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

ج – التفاعل النصي الخارجي:

حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة .

1- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردي) ، ج2 ،دار هومة ، الجزائر ، 2010 ، ص 124 .

2- نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ج2 ، ص 125 .

استنادًا على ما سبق ، نود الإشارة إلى أنه من الصعب جدا التطرق إلى كل الإشكاليات النظرية والمنهجية التي يثيرها مفهوم التناص نظرا لكثرة الدراسات التي أنجزت حوله وصعوبة استيعاب اتجاهاتها خصوصا الغربية منها، وحتى العربية ،وحسبنا أن نلخص ما أوردناه فيما يأتي:

- ارتباط هذا المصطلح من الناحية التاريخية في تشكله النظري الأول بميخائيل باختين، من خلال حواريته ثم اهتم بهذه الظاهرة باحثون آخرون، أمثال:ريفاتير، تودوروف، كريستيفا، جينيت..
- أن هناك تعاريف متعددة للتناص ، ولا وجود لتعريف نهائي أو مطلق.
- كل التعاريف تؤكد على علاقة التفاعل بين النصوص والحضور المشترك بين نصين أو نصوص كثيرة . وأن التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي يُشَمُّ ولا يُروىَ ، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه ، وأن انعدامه في إيَّها يعني الاختناق المحتوم [1] .

1-ينظر: عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 278 .

II. آليات التناص في " قصيد في التذلل" :

لم يعد النّص الروائي مجرّد تفاعل بين الذات المبدعة ، وبين ما تبدعه من نصوص وشخصيات وأحداث ..بل كذلك بين النص والنص، أو ما يولده النص الروائي من نصوص داخل الرواية المكتوبة، ومن نصوص غير المكتوبة، خارجها، إذ كما يولد الحدث أحداثا، يولد النص الروائي نصوصا روائية، تدخل في علاقات غامضة أو بيّنة مع بُنى مختلفة لنصوص سابقة لها من التراث أو نصوص معاصرة لها من الرواية الحديثة أو من الأدب العربي الحديث أو الأدب الغربي. [1]

ولعل أول ما يمكن ملاحظته بهذا الشأن– ما ذهب إليه سعيد يقطين – أن العديد من النصوص السردية العربية –الحداثية – باتت تستعير مختلف الأشكال السردية التراثية، بجعلها منطلقا لإنجاز مادة روائية، تبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور أجناس أدبية تراثية... كاستحضار لنماذج من الشعر العمودي التراثي كشعر المتنبي.

غير أنّه، وإن كان الانطلاق من نصوص سردية قديمة محددة الهويّة، فإنه سيتمّ تحويلها وتقديمها في نص سردي جديد هو الرواية، عبر الحوار أوالتفاعل النّصي التي تقيمه الرواية مع تلك النّصوص.[2]

وهو ما سمح لبعض الأجناس العربية العتيقة بالعودة إلى الظهور من جديد، في أشكال وصيغ تحتفظ بالجذور والأصول لكنها تتغير باستمرار بتغير أساليب و تقنيات الرواية .

1- ينظر :منصور قيسومة : الرواية العربية الإشكال و التّشكّل دار سحر للنشر، ط1 ، 1997 ،ص 176 /177 .

2- ينظر : سعيد يقطين : الرواية والتّراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1992 ،ص 5 .

إذا كان لكلّ روائي طريقته في استحضار النص التراثي ، بكيفية يتم « تجسيدها بناء على نوع من أنواع العلاقة التي يقيمها النص اللاحق بالنص السابق » [1] فإن أول ما نلاحظه بخصوص " قصيد في التذلل " أنّ صاحبها يحرص على استحضار ما أمكن من الأجناس التراثية ، فلا يكاد يكون ثمة جنس تراثي معروف لا نجد له حضورا في هذه الرواية إنْ بشكل أو بآخر.

من جهة أخرى، ورغم ذلك الكم الهائل من النّصوص والخطابات التي يتم استحضارها لأغراض فنية في خطاب هذه الرواية، فإن تلك الخطابات لا تبدو مقحمة بشكل قسري، ولا

حتى دخيلة ، حيث تتسلل إلى الخطاب العام – للرواية –عبر منافذ مختلفة وبشكل مبرر، لتستقل بعد ذلك موضعها المناسب، فتصبح جزءا منه لا يمكن الاستغناء عنه.

وبهذه الكيفية، فأنه لا يبدو النص التراثي دخيلا ، بقدر ما يبدو مكملا لخطاب الرواية، ومن ثمّ ، لا نجد النص المستحضر قد أقحم لملء فجوة شاغرة، أو دون أن تكون له وظيفة، بقدر ما يساهم في شد القارئ من جهة .

1- سعيد يقطين : الرواية والتّراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ، ص 17 .

والجدول التالي يرصد أهم النماذج المتعلقة بالّتناص "في قصيد في التذلل" ، حيث يقدم صورة شاملة عن أنواع الخطابات المستحضرة وأجناسها المتعددة.

1- الخطاب القرآني و الديني :

لقد جعل الطاهر وطار النص القرآني بخاصة و الخطاب الديني بعامة يتخلل السياق الروائي بمستويات متباينة (سواء بشكله الحرفي أو الضمني) بحسب طبيعة الموضوع المطروق و الرؤية التي يحملها النص .

جنس خطاب التناص	المقطع الخطابي	الصفحة
الخـــــــطاب الـــــــقرآني و الديني	"**إن يشأ يذهبكم و يأتي بخلق جديد**" حيث يمكن إرجاع منبع هذا المقطع الخطابي إلى قوله تعالى: -سورة فاطر الآية 16:﴿إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ ﴾ - سورة إبراهيم الآية 19:﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ﴾ – سورة النساء الآية 133 :﴿ إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ أَيُّهَا النَّاسُ وَيَأْتِ بِآخَرِينَ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى ذَلِكَ قَدِيرًا﴾ -سورة الأنعام الآية 133 :﴿ وَرَبُّكَ الْغَنِيُّ ذُو الرَّحْمَةِ إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَسْتَخْلِفْ مِنْ بَعْدِكُمْ مَا يَشَاءُ كَمَا أَنْشَأَكُمْ مِنْ ذُرِّيَّةِ قَوْمٍ آخَرِينَ ﴾	133

الخـــــــطاب الـــــــقرآني و الديني	"**بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا** "و هي أيضا آية قرآنية نجدها في سورة هود الآية 41 : ﴿ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾	144
	" **تتحدث عن الحب ...وكفى الله الشعراء الكذب** "و "**دعك منه ، الشعر كدعوة الشر ، يقام من تلقاء نفسه و يصيبك من حيث لا تتوقع** ..." حيث يمكن إرجاع منبع هذين	16

	الملفوظين إلى قوله تعالي في سورة الشعراء ، الآيتان (224/ 225) : ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۞ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۞ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾	
	و" **على رب العالمين**" /" **اللهم آمين يا رب العالمين**" تكررت هذه لفظة- رب العالمين- في القرآن الكريم عدة مرات حوال (34مرة) و السور التي تضمنت هذه اللفظة : (سورة الفاتحة آية 2 /المائدة 28 /الأنعام (45 و 162) / الأعراف (54و 61و 67و 104) / يونس (10و 37)/ الشعراء (16و 23 و77و 109 و127 و 145 و164 و 180 و 192) / النمل (08و 44) / القصص 30/ السجدة 2 / الصافات182 / الزمر 75 / غافر (64و65) / فصلت 9/ الزخرف46 /الجاثية 36 / الواقعة 80 / الحشر 16 /الحاقة 43 / التكوير 29).	/31 128/124
	لا حول ولا قوة إلا بالله	11
	الله أكبر الله أكبر الله أكبر	30/ 29
	الأعمار بيد الله /رحمه الله / بحول الله /حفظه الله و أبقاه	33/32/ 31
	الله أعلم / الله وحده أعلم بعدد أفرادها	. 46/40
	صلينا الجمعة و الأعياد و الأوقات الخمسة	55
	والله ثم والله (القسم بالله)	56
الخـــــــطا ب	وكفي الله المدرين شر الاختلاف	61
	و الله العظيم و نبيه الكريم (القسم)	62
	اللهم اجعله خيرا (الدعاء)	67/ 65

الـــــــقرآني و الديني	الحمد لله الذي وفقني	68
	سود الله وجهك	68
	الأمور سائرة و الحمد لله / الحمد لله	76/ 75
	لولا الفاتحة لكانت علاقتهما حراما في حرام	76/75
	قلنا الحمد لله فرجت / اتكلت على الله /الخير كثير والحمد لله / ويتكل على الله / واتكل على الله (التوكل على الله)	90 /78/77 / 114
	راد ربي راد / مكتوب ربي ..قضاه و رضاه (الإيمان بقدر الله)	81/ 78
	الشهادة لله	94
	أشهد أن لا إله إلا الله.	108
	سبحان الخالق الفاتق يخلق من الشبه أربعين/ ما شاء الله	109
	حامد الله على السلامة / الله يستر	120/ 119
	و الله / و الله العظيم (القسم)	122/120
	اللهم صلي على النبي	129
	و الداري ربي سبحانه / و الله أعلم / و الداري ربي/العالم ربي (لا يعلم الغيب إلا الله)	133/ 132
	ربي يستر / قد قدر ربي	142/ 139

2- الخطاب الأسطوري(*) السردي :

يتحقق هذا التوظيف دائما في إطار الممارسة التناصية بهدف تعميق الفعالية الإبداعية وكذلك مساجلة و معارضة و مراجعة الكثير من القناعات الثابتة، كما يريد الابتعاد عن سلبية الراهن محاولا تجاوز عالم البشر إلى عالم أعلى و أمثل ، مثل : "هيا اركب. طار بنا الحصان ، شق السموات ، وانطلقت تسابيح و أهازيج ، من أصوات ملائكية ، مصحوبة بنغمات تمزج بين الشجن و الحبور" . و سنعرض بقية الأمثلة في الجدول .

(*) **الأسطورة** : ترتبط بمفاهيم كثيرة منها :

– هي قصة خرافية ، وهي أول الضروب الأدبية ظهورا ، ارتبطت نشأتها بالفكر الديني القديم ، أو أنها ارتبطت بمحاولات الإنسان الأول للتّحكُّم في الطبيعة و السيطرة عليها ، فعمل على إنجاز حكايات حول خوارق الأشياء و أدوار الآلهة .

– باللغة الانجليزية " .Myth " و أحداثها ليست أحداثا تاريخية حقيقية .

– يقول فريزر freezer : « الأسطورة تدل على إحقاق الرجل الهجمي في إدراك قصوره و حجزه عن السيطرة و الحكم في الطبيعة . » وهذا يعني تصوير لهجمية الإنسان البدائي ، كما أنها لا تهدف إلى تفسير علمي لكنها تهدف للتعبير عن مكنونات في صدر الإنسان . كما أنا الأساطير تختلف حيث فيها : السحر ،الخرافات ، الحكايات الشعبية ... ينظر كتاب جبر إبراهيم جبرا ، الأسطورة و الرمز ، دراسة نقدية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1980، ص 50 .

– إنّ الأسطورة تدل على وجود حقائق أخرى كرموز لظواهر نفسية لا شعورية ، و تمثل قوى في مسيرة الفرد و سلوكه الاجتماعي ، فيمكن لأي أديب استخدام الأسطورة لحاجة كامنة في نفسه أو مخزونة في اللاوعي ، ولكل فنان طريقته الخاصة في إعادة تشكيل المعطيات الأسطورية .

– إن الأسطورة ليست ضربا من العبث ؛ بل هي على الدوام تلحّ على وجوب الانطلاق من المعنى الحرفي قصد الوصول إلى ما هو أعمق و خفيّ ، و القارئ / المتلقي هو الذي يسمح بالكشف عمّا هو خفي وكل ما هو وراء المعنى الحرفي ، لأن المعنى المجازي هو الذي يشكل في جوهره صورة من صور الخطاب الذي ينتمي إلى الوظيفة التعبيرية للغة ، وذلك بإعطاء فرصة لسماع شيء آخر من خلال ما يقول الكاتب / المتكلم .

جنس الخطاب التناص	المقطع الخطابي	الصفحة
الخـــــطاب الأسطوري السردي	– وضعت العجوز ، منديلا جديدا ،مع شمعة ، و قليل من البخور ، قرب الضريح ، وانحنت تقبله ، وطلبت من حفيدتها أن تتبعها في كل ما تفعل . – مسلمين و مكتفين ، يا سيدي فلوس . برزت امرأة كهلة ، تسألها أين الزيارة ، فأعلمتها أنها جاءت لترى الشيخ ، و أن لها مطلبا عنده .	109
	–تبيت هنا . أسيادي يريدونها. الشايلله يا أسيادي ... إذا لم تلب ، رغبة الأسياد لحقتها مصيبة ، ليس بعدها من مصيبة . الشايلله يا سيدي فلوس . –لا أحد يبقى هنا في الليل ، سوى الضيفة و الأسياد ، وسيدي فلوس .الشيخ نفسه ، تأتي حمامة بيضاء في عنقها قلادة ذهبية ما أن يلمسها سيدنا حتى يغوص في ضباب وردي ، لا أحد يدري متجهه	110
	– في الحق لم تكن لفظة نات ، هذه تعني عند الكثيرين سوى أن الأمريكان تمكنوا من وضع أيديهم على ملك الجن ، و تحالفوا معه في ميادين كثيرة ، أهمها نقل المعلومات و الأخبار ، في أقل من رمشة العين، و أن نات هذا ، هو اسم الجن الذي كان يخدم سيدنا سليمان	73

	و أنه هو الذي أحضر بلقيس ملكة العرب وعرشها إلى القصر العجيب .	
	– هيا اركب. طار بنا الحصان ، شق السموات ، وانطلقت تسابيح و أهازيج ، من أصوات ملائكية ، مصحوبة بنغمات تمزج بين الشجن و الحبور ، وتثير في النفس الرقة اللامتناهية . راح الحصان يطوي بنا الآفاق .	87
	– مقام سيدي فلوس...يقال إنه أخذ على اليهود سر النفث في العقد ، وفك الطلاسم ، واستحـــــضار الجن و العفاريت ، ويضرب خط الرمل ... – يأتيه أكله وشرابه ،من عند الله ، كما يقولون ، وحيث تسمع قهقهات نساء ، عنده في الليل ، يجمع الجيران ، على أنها لجنيات . وهناك من قالت إنها رأت بأم عينها أنوار ملونة ، في شكل نساء ، تلتحف باللون الوردي ، تدخل وتخرج من الجدار ، تقتحمه ، كأنها هنالك باب . داخلة أو خارجة ...	106

3- الخطاب التاريخي و التوثيقي :

نظرا لأهمية التناص التاريخي نجد العديد من الروائيين يعتمدونه لأهداف دلالية و أسلوبية ولغوية كثيرة ، فالروائي لا ينسج الوثيقة التاريخية (*) بل يعيد قراءتها من خلال استحضار مجموعة من الشخصيات التاريخية أو الأحداث التي خلفت مواقف جد مؤثرة. و التأريخ كما ذهب إليه " الطاهر وطار " إنما هو : « تأريخ بشكل أو بآخر لأحداث حصلت ،و تأريخ لأفراد ، و تأريخ لشخص الكاتب مهما حاول أن يُبعد ذاته »[1] . فذات المبدع يستحيل أن تُغيّب الأمر الذي يتعلق بتاريخ تنتمي إليه و بواقع يتأثر بكل ما يطرأ عليه .

يفصح " الطاهر وطار" بأن روايته : « تدور في أجواء منتصف ال60 من القرن الماضـــي و إلى "حركة منظمة المقاومة الشعبية " التي ظهرت بعد انقلاب جوان 1965 و كيف تميعت هذه المنظمة بتخطيط من السلطات واستيلاءها على الكثير من قياداتها وتحويلهم إلى عناصر غير فاعلة هي رحلة بحث في جذور التحليل و التفسخ للقيم الثورية في بلادنا . »[2]

و الجدول التالي يرصد أهم النماذج المتعلقة بالخطاب التاريخي في الرواية :

(*)تجدر الاشارة إلى أن هناك فرق بين نظرة كل من المؤرخ و الروائي للتاريخ و هذا ما وضحه " أمين الزاوي" ، عندما ذهب إلى أن المؤرخ ينظر إلى التاريخ على أنه ماضٍ و بَسْ لكن التاريخ : « بالنسبة للروائي ليس الماضي بل هو المستقبل الروائي يرى إلى الخلف كي يتقّدم و يتقّدم معه القارئ » .

يرى أمين الزاوي أن المؤرخ ينظر إلى التاريخ نظرة خلفية أي ؛ على أنه ماض فقط ، بينما الروائي نظرته إلى التاريخ نظرة أمامية أي على أنه هو المستقبل .ينظر : زينب قبي :الرّواية و التاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع) ، مجلة الثقافة ، منشورات وزارة الثقافة ، العدد 9يناير 2007 ، ص152 .

1- نقلا عن : زينب قبي :الرّواية و التاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع) ، مجلة الثقافة ، منشورات وزارة الثقافة ، العدد 9يناير 2007 ، ص 148 .

2- زهرة ديك : وطار هكذا تكلم ...هكذا كتب ...(سلسلة أدباء جزائريون) ، دار الهدى ، الجزائر ، 2013 ،ص 87 .

جنس الخطاب التناص	المقطع الخطابي	الصفحة
الخـــــطاب التـــــاريخي و التوثيقي	-سألوه ، فأجاب ، نساوم به على إطلاق سراح الرئيس الأسير أو الرفاق المسجونين ، زهوان وحربي و بشير حاج على. لا نخوض معركة مسلحة . وليس لنا أية نية في التحول إلى حركة إرهابية .(**زهوان وحربي:** عضوا المكتب السياسي لحزب جبهة التحرير الوطني سجنا من 1965إلى 1974 .أما **بشير حاج على** : أمين عام اتحاد الكتاب الجزائريين أيامها، و أمين عام الحزب الشيوعي في فترة من الفترات . قضى نفس المدة بين الســـجن و المنفى في الصحراء .)	38 /37
	-فقط ،نتخفى ، وننشئ المناشير ، ونعرض أنفسنا لخطر القبض علينا ...ما معنى تسمية حركتنا إذن ، بمنظمة المقاومة الشعبية ؟ كما ظل ، و إلى وقت متأخر و ربما إلى اليوم ، يتفقد خلوة العقيد الذي سقطت به فيما بعد مروحية .هل يمكن لو الرفاق ، على أنهم تخلوا عن مقاومة الانقـــــــلاب و توجهوا إلى استعاد الحزب ؟	38

	لعلهم معذرون ، بأنهم لم يجدوا التجاوب من لدن باقي الشرائح الوطنية الأخرى . فقد كانت الصدمة قوية جدا ...وكان الناس متلهفين على الحياة يغرفون من متاع الدنيا بلا حساب . وكانت مؤشرات الانفتاح الاقتصادي و الاجتماعي ...وفي انتزاع عدة مزارع من عمال التسيير الذاتي ، ومنحها لمجموعة من المجاهدين ، كلها تشجع على عدم الالتفات إلى الوراء . كما كان الإعياء من الحرب و تبعاتها أحد الأسباب في طأطأة الناس لرؤوسهم ..... لقد أسدل الستار من يومها عن أمل مواصـــــــلة الـــثورة ، و فتح الباب للاسترخاء و النهب	
39	-لعل الناس أدركوا بالغريزة ، أن مسألة الانقلاب العسكري ، لا تتعدى كونها صراعا على الســـــلطة ، و داخل أسرة جبهة التحرير الوطني ، التي ما فتئت تعاني الاضطرابات الداخلية ، مسلحة و غير مسلحة ، منذ ميلادها القسري ، التي لا يعنيهم شـــأنها في أول و آخر الأمر كثيرا ؟	
40	- هل جرى التفكير فعلا في اختطاف العقيد أياه (أمين عام وزارة الدفاع و أحد ضباط الجيش الفرنسي الذين تسللوا لقيادة جيش التحرير حتى استولوا عليها ، مات في أواخر الستينات في حادثة مروحية غامضة) خطر لبعض الشباب ذلك لكن القيادة كانت حكيمة ... لو حدث ذلك ، لانهار النظام الذي لم يكن أيامها متماسكا، ينتقض المجاهدون المتبرمون من ضباط فرنسا داخـــــل و خارج صفوف الجيش الوطني الشعبي ...	

	-كان الانقلاب يذهب أدراج الرياح في أقل من أسبوع... من هذا الغبي الذي اتخذ هذا القرار ؟ الله أعلم... لا أعتقد انه قرار جماعي و لو أنني أشتم منه رائحة مواقف و توجهات سي بن زين (المرحوم عبد الحميد بن زين أحد قادة الحركة الشيوعية البارزين في الجزائر توفي في 06/ 03 / 2003 .) يا للفرص الضائعة في تاريخ الشعوب ؟ من هذا العبقري الذي فكر في العملية ؟ ...	41/40
	كنت أكثر قربا من باقي الرفاق ،لواقع المجتمع الجزائري و أقرب من كثير منهم ، لطبيعة حركة التحرير الوطني. و كنت و ما أزال صادقا ، في معاداة الانقلاب .	41
	- من مقولات مسؤول حزب جبهة التحرير : " اسمع لا يوجد استقلال أصلا في هذه المنطقة ، في هذه البلاد كلها . نحن حصلنا عليه ، هذا الاستقلال ، ونحن نعرف كيف نتصرف فيه ، و نفعل به ما نشاء. اكتسبناه بالدم ، ومن له قدرة على انتـــــــــــزاعه منا ....فليتقدم " .	68
	-إن الذين أقروا في مؤتمر الجبهة ، مبدأ وحدة التفكير ، هم الذين ما يزالون يحكمونكم	69
	- هناك إجماع عند مجموعة كبيرة من هؤلاء ، بأن سبب فشل الجزائر الحديثة ، هو الاستقلال . و ما رتب عنه، من تعليم وقضاء ، وإصلاح زراعي . وهناك إجماع عام أنه لا مخرج	114

	للجزائر ، من هذه الورطة حتى و إن عادت فرنسا .	

4- الخطاب الصوفي :

إن محاولة تجاوز مظاهر الفساد واختلال الموازين في المنظومة القيمية للمجتمع ، يدفعه ذلك إلى عوالم المتصوفة ، و كأنه يبحث عن الحل للقضاء على هذه المظاهر . إلا أن هذه الاجواء (الصوفية) نجدها ضئيلة في الرواية و هذا مثال على ذلك :

جنس الخطاب التناص	المقطع الخطابي	الصفحة
الخـــــطاب الصوفي	" ألا ترى أن الناس سيشعرون باليتم في غيابه ؟ **يروي أحد المتصوفين** ، لا أذكر اسمه ، ولربما يكون العطار أو ابن الرومي ، أن غلاما هنديا ، قتل أمه ، لما اكتشف	102

	أنها زنت ، فسئل ، لماذا أيـــها الشجاع الشهم ، لم تقتل من زنت معه ؟ فأجابهم ببرودة : يكون عليّ حينها أن أقتل جميع الخلق. البلد كله ، زينو نات ، يا حضرة مدير الاستعلامات العامة . أعلم ذلك ، جيدا "	

5- خطاب الأمثال الشعبية و الحكم :

تعد الأمثال أصدق مظهر يتحدث عن أخلاق الأمة و تفكـــــيرها وعقليتها و تقاليدها وعاداتها، و يصور المجتمع و حياته أتم التصوير ، فهي مرآة الحياة الاجتماعية و العقلية و السياسية و الدينية و اللغوية وهي أقوى دلالة من الشعر ، لأن الشعر لغة طائفة ممتازة أما الأمثال فهي لغة جميع الطبقات . و الأمثال تكسب الكلام سحراً و جمالاً و بلاغة تستنير النفوس و العواطف ، وتملك القلوب و المشاعر و تقوم مقام الحجة و البرهان لصحة حكمها و صدق مدلولها .

كما أنّ الحكمة شبيهة بالأمثال في إيجاز العبارة ، وهي قول جميل ، يلخص تجربة إنسانية اتجاه موقف أو حادثة ، و هي ثمرة التأمل ورجاحة العقل و بعد النظر ، وسعة الثقافة ، يقصد من

ورائها الإرشاد و توجيه السلوك .كما أنّ الحكمة تحتل مكانة مرموقة في البلاغة العربية لإيجازها ووضوحها و فصاحتها و دقّة معانيها ، وروعة تأثيرها و خصب خيالها ، وهي تكسب الكلام سحراً و حلاوة أيضاً .

إنّ إدراج الحكمة و المثل الشعبي في الرواية يغني عالمها الدلالي بحسب السياق النصي الذي تتموقع فيه هذه الحكمة أو هذا المثل ،كما أنّهما يشكلان البنية الصغرى التي يمكن أن تساهم في عملية التشكيل السردي Romanisation ليصيران جزءا من جنس الرواية باعتبارها البنية الكبرى المنفتحة على كل الأجناس و الخطابات .إلا أن الروائي "الطاهر وطار " نجده يوظف المثل الشعبي أكثر من الحكمة ، لأن المثل هو الحامل للتصورات التي سادت في حقبة تاريخية معينة ، وفي مواقف ماضية تتكرر في الحاضر مع مجموعات اجتماعية أخرى و مبرر ذلك هو العنصر الحجاجي و الإقناعي الذي يمنح المثل مشروعية في أن يؤكد المتكلم أو ينفي موقفا اتجاه محيطه الاجتماعي ، دون إغفال الحمولة الإيديولوجية التي يضعها الروائي في بنية المثل لتخدم نواياه الخاصة من جهة و تؤثر في نفسية المتلقي من جهة ثانية .

و إذا نظرنا إلى أهمية المثل الشعبي في التنوع الكلامي و الأسلوبي حيث تتضح فنية المثل أكثر في جانبه الإيقاعي و الموسيقي ، من خلال الفواصل المسجوعة و التقابل اللفظي المتوفر فيه كقوله: " سال المجرب لا تسال الطبيب " . كما أن الأمثال في "قصيد في التذلل" تباينت من حيث الإيجاز و الطول ،لتحقق المتعة الروحية و الجمالية للخطاب السردي، دون إغفال جانبها الدلالي .

جنس الخطاب التناص	المقطع الخطابي	الصفحة
الحكم	-لا صوت يعلو صوت الحاجة /- من يزرع يحصد وما	99 /72/57

	أصابكم من مصيبة إلا بما كسبت أيديكم .	/93.
الأمثال الشعبية	– للجدران آذان ،للسماء آذان و عيون وذاكرة .	15
	– يطول السفر وينقطع الطفر .	15
	– اللي ترهنو بيعو و اللي تخدمو طيعو.	15
	– اخدم يا التاعس على الناعس ،كلها يالراقد بالنوم.	17
	– العرق جبّاد (العرق دساس) .	20
	– يخلف ربي على الشجر وما يخلف على قصاصها.	26
	– اليد الواحة لا تصفق .	52/33
	– الطائر الحر لا يتخبط حين يقع في الفخ	43
	– الراس اللي ما تقصّوش بوسو خير لك .	48
	– لا خلطاً ولا اختلاطاً، الشامي شامي و البغدادي بغدادي (وهناك من يضيف على هذا المثـــــل : و الغريب يرجع لمكانو) .	54
	– كلب ما يعض خوه .	59
	– سال مجرب لا تسال طبيب .	59
	– يؤمنون بمبدأ في الحاجة تكمن الحرية ،و الكيس الأسود العزيز مفتاح كل باب مستعصي .	73
	– اللي ولّى على الجرة تعب .	77
	– إنه بحق شيطان رجيم ، يقول للسارق خش ، ويقول للكلب هش .	95
	– يا قاتل الروح وين تروح؟	101
	– لقد وقع المحذور ،وركب الداب (الحمار)على مولاه.	114

	– العربي عدو الشجرة (مقولة استعمارية) .	117
	– عينك ميزانك .	121
	– هذا هو القماش ...أدي والاّ خلي.	126
	– يبقى البير بغطاه .	129
	– لا يلدغ المؤمن من جحره مرتين.	130
	– ما حك جلدك سوى ظفرك.	130
	– من لا بر له لا بحر له .	131
	– ما يخص القرد غير الورد .	132
	– راسو في الطين وهو يقول اقّين .	132
	– الموت في عانتو وهو يحرك في زنانتو.	132
	– الدم إذا ما حن إيكندر .	143
	– مول البقر يوالي هرارها .	144

6– الخطاب الشعري :

لم يكن التراث الأدبي الشعري غائباً عن الرواية ، فقد ورد ذكر لأسماء شعراء عرب تركوا بصماتهم بحروف خالدة في سجل التاريخ ،وهذا ما يوضحه المقطع التالي : «هل تعرف أبا الطيب المتنبي. الملوك يعرفونه لأنهم لم يمنحوه إمارة ...أنا نزار قباني ،أتتني فعفتها .قليل على سفارة في

مدريد ...و أنا البياتي ، هجرت عيون العراقيات ، وهمت على وجهي أبحث عنها لدى الغجريات ...أنا الجواهري أبو الفرات .مت ظمآن ،لقطرة من الفرات ... » [1] .

و نجده كذلك يذكر بعض الاسماء في قوله : « يمكن البدء بالجيل الذي تجاوز أفراده الخمسين ، ومعظمهم سيق إلى التعليم ، يجتر نفس الدرس ، و تقف الحداثة عنده ، عند ابن المقفع ، الحريري، و أحيانا المازني و في أحسن الأحيان ، الشيخ البشير الإبراهيمي ....»[2] .

و لم يكتف "الطاهر وطار " بذكر أسماء الشعراء في روايته بل نجدة يستشهد ببعض الأبيات الشعرية ، كذكره لبيت من نونية الشاعر ابن زيدون الذي يبكي من وجده و شدة اشتياقه لمحبوبته ولادة حيث يقول : « فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا ... »[3] . و نجد كذلك شطرا للأخطل الصغير في قوله : « ختم الصبر بعدنا بالتلاقي » [4].

و سنرصد بقية النماذج في الجدول الموالي .

إن استحضار التراث – بأشكاله المتعددة– في الرواية هو عبارة عن قناع ترتديه كي تمرر الرســـالة و تواصل الخطاب الذي من أجله وجدت ، و ربما لهذا السبب عادت الرواية إلى التراث لتستمد منه قـــوتها و تميزها ، و أصالتها و إبداعيتها .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 86 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص115 .

3-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص19 .

4-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص19 .

جنس الخطاب التناص	المقطع الخطابي	الصفحة
الشعر	إذا الشعب يوما أراد الحياة .(أبو قاسم الشابي)	45/9
	أفاطم مهلا بعض هذا التدلل. (امرؤ القيس)	10

	ختم الصبر بُعدنا بالتلاقي . (الأخطل الصغير)	19
	كما فعل ابن زيدون مناجيا ولادة : فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا ...	19
	طلع البدر علينا من ثنيات الوداع .	43
	وجب الشكر علينا ما دعا لله داع.	44
	الخيل و الليل ...و الليل ...و البيداء تعرفني و الرمـــح و السيف و القرطاس و القلم و القلم ..(المتنبي)	47/46
	وما انتفاع أخي الدنيا بناظره * إذا استوت عنده الأنوار والظلم سيعلم الجميع ممن ضم مجلسنا * بأنني خير من تسعى به قـدم	85
	الرياح لا تجري دائما بما تشتهيه السفن	136
الشعر الشعبي	قال الشيخ بورقعة : الشفة بلا سواك تحمار و العين بلا كحل سودة ...الرقبة كاس بلار و القامة نخلة مقدودة	32
الغناء	كما تقول فيروز فما من مجيب	17
	رايحة لبيت الجيران .....يا حبابي يا غايبين ، لو أفتـــح و أغمض ولاقيكم يا غاليين ...تمخطري يا عروسة .. خارجة من دار ابوها رايحة لدار الجيران	44/43
	فقد ورد في أغنية لبقار حدة (مغنية شعبية من ضواحي سوق الهراس ،ماتت متسولة رغم شهرتها): واحسرتاه عليها وعلى أيامها ، تقول فيها اندور على عمر جديـــــــد و بحراوية تلبس وتزيد ...	76
	أبكي على الحزن الذي لا أجد صدر يؤويه ..أبكي على الدم الذي لا يجد جرحا ينزفه ..أبكي على الطعنة	142

	من الخلف...أبكي على الدمعة التي لا تجد عينا تذرفها...حزني على الشهيد وما حلم ..حزني على الثورة و ما أتاها ...حزني على الاشتراكية ومن تولاها.. حزني على التعاونية وما تم ..حزني على عاشق يؤجر من يتغزل بعشيقته ..يا سحابة بلا مطر...يا شجر بلا ثمرة ..يا نارا بلا جمر... يا كأسا بلا قطرة ..يا جبالا بلا ثورة....آتون منكل الجبال آتون ...تعدون و تخلفون أيها المنافقون ..	

بهذا الشكل نجد خطاب "قصيد في التذلل " قد استقطب إليه ما لا يحصى من الخطابات المتعددة الأشكال ، ليُشكِّل منها وحدة خطابية كبيرة متجانسة هي خطاب رواية واحدة ، ويدل هذا على أنّ "الطاهر وطار" سعي إلى تأصيل الرواية العربية –الجزائرية– ، باستحضار التراث في أشكاله المتعددة و صهرها في خطاب جديد ، يستند إلى ما تقتضيه بناء رواية حديثة ، تتعدد في خطابها الأصوات و الرؤى و الخطابات ، ومعها تتعدد أشكال السّرد .

.

الفصل الثالث :الأنساق الثقافية و الأنظمة المضمرة في الرواية.

I. مفاهيم أساسية حول النقد الثقافي :

1- مفهوم الثقافة و السمات .

أ- مفهوم الثقافة .

- إدوارد بيرنت تايلور .
- توماس ستيرتر إليوت .
- حسن الصديق .
- مالك بن نبي .

ب- سمات الثقافة

2- تعريف النقد الثقافي / الإرهاصات و المفهوم .

3- مرتكزات النقد الثقافي عند" الغذامي" .

1- الوظيفة النسقية .

2- المجاز الكلي .

3- التورية الثقافية .

4- الدلالة النسقية .

5- الجملة الثقافية .

6- المؤلف المزدوج .

4- خصائص النقد الثقافي .

أ- خصائص النقد الثقافي عند "ليتش ".

ب- خصائص النقد الثقافي بصفة عامة .

ت- وظيفة النقد الثقافي .

5- رواد المنهج الثقافي .

5-1- رواد الدراسات الثقافية .

أ- الرواد الغربيون .

ب- الرواد العرب .

5-2- رواد النقد الثقافي .

أ- الرواد الغربيون .

ب- الرواد العرب .

6- الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية .

II. الأنساق الثقافية و الأنظمة المضمرة في " قصيد في التذلل" .

1- الشاعر / الشعر و خضوعهما للسلطة .

2- مسألة البحث عن الهوية الثقافية .

.

3- علاقة المثقف بالمجتمع و السلطة .

4- ثقافة السلطة في الرواية .

5- الموروث الثقافي وسلطوية الخطاب الشعبي في الرواية

.

يعد النقد الثقافي من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم الغربي مع نهايات القرن الماضي، حيث يبحث هذا النشاط عن الثقافي داخل الأدبي، وقد ظهر ذلك جليا إثر الدعوة إلى نقد" جديد "يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتـــم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي ،ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا.

لذا تسعى دراستنا إلى تقديم أهم المحطات الرئيسية في النقد الثقافي، والاقتراب منها بغية قراءة الرواية قراءة ثقافية، تكشف عن الأنساق والتمثيلات الثقافية المضمرة داخل الرواية .

لسنا نعني بالنقد الثقافي نقد الثقافة، وإنما نعني به قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المضمرة ، التي تختبئ تحت عباءة الجمالي في النقد الأدبي، فالنقد الثقافي يعتمد على أدوات النقد الأدبي المعدلة تعديلاً ثقافيًا . لذلك لابد أن نتحرك وراء مفهوم الثقافة، وكيفية ارتباطه بالنقد، حيث إن« الثقافة تنشأ عن روح الشعب وعن عبقريته، والأمة الثقافية تسبق الأمة السياسية وتستدعيها. وتبدو الثقافة كمجموعة من الفتوحات الفنية والفكرية والأخلاقية التي تشكل ميراث أمة ما ، وتعتبر هذا الميراث متحققًا بشكل نهائي وهو يؤسس وحدتها. »[1] .

.

1-دوني كوش :مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ،ترجمة: قاسم المقداد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،د ط ، 2002،ص19.

I. مفاهيم أساسية حول النقد الثقافي:

1- الثقافة المفهوم و السمات :

أ-مفهوم الثقافة :

إنّ مصطلح الثقافة عام و عائم و فضفاض في دلالاته اللغوية و الاصطلاحية، لذلك تعددت مفاهيم الثقافة، بين العلماء، كلٍ حسب رؤيته لها، من خلال الفكر الذي يبحث فيه، وفيما يلي آراء العلماء في تعريف الثقافة.

- **إدوارد بيرنت تايلور Edward Burnett Tylor :**

« الثقافة هي ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات ،والفنون، والأخلاقيات، والقوانين، والأعراف ،والقدرات الأخرى، وعادات الإنسان المكتسبة؛ بوصفه عضوا في المجتمع». [1]

الثقافة عند "تايلور" هي تعبير عن شمولية الحياة الاجتماعية للإنسان ،وتتميز ببعدها الجماعي. والثقافة ،في نهاية الأمر ،مكتسبة، وبالتالي فهي لا تنشأ عن الوراثة البيولوجية. ومع أنها مكتسبة فإن أصلها وطابعها غير واعيين إلى حد كبير »[2] .

- **توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot:**

.

«تختلف ارتباطات كلمة الثقافة بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة، أو نمو مجتمع بأسره. وجزء من دعواي أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله، الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطبقة. وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية... » [3] . يبدو أن "ت. س. إليوت" حذر في إبداء آرائـــــه

1-زيودين ساردار و بورين فان لون : الدراسات الثقافية ، ترجمة : وفاء عبد القادر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2003 ص 8 .

2- دوني كوش :مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ،ترجمة: قاسم المقداد، ص 22 .

3-توماس ســــــــتيرنز إليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، ترجمة : شكري عياد ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 ، ص 379 .

في هذه القضية. ولكنه يرى أن الثقافة ليست نتاجاً حتميا لقوى أو عوامل محددة .

- **حسين الصديق:**

« الثقافة هي مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظم فيما بينها مشكّلة مجموعة من الأنساق المعرفية الاجتماعية المتعددة؛ التي تنظم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزمان والمكان. فالثقافة ما هي إلا التمثيل الفكري للمجتمع، والذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله وخلق إبداعاته، فهي بهذا المعنى تختلط بالمجتمع فلا يمكن التفريق بينهما إلا في مستوى التمثيل، فهي بالتالي تحدّد هوية المجتمع في كافة أبعاده المادية والمعنوية. »[1] .

إن ثقافة مجتمع ما هي مصدر كلّ القيم والأفعال وردود الفعل التي تصدر عن الأفراد المنتمين إلى ذلك المجتمع، وهي بالتالي مقياس كل شيء فيه، ومن خلالها يجب أن يُفهم أو يُدرس.[2]

- **مالك بن نبي:**

الثقافة « هي مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه .» [3]

.

وعن المعنى التاريخي للثقافة، يقول: « هي تلك الكتلة نفسها بما تتضمنه من عادات متجانسة، وعبقريات متقاربة، وتقاليد متكاملة، وأذواق متناسبة، وعواطف متشابهة، وبعبارة جامعة: هي كل ما يعطى الحضارة سمتها الخاصة ويحدد قطبيها: من عقلية ابن خلدون، وروحانية الغزالي، أو عقلية (ديكارت) وروحانية (جان دارك)، هذا هو معنى الثقافة في التاريخ . » [4].

1- حسين الصديق : الإنسان و السلطة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 17 /18 .

2- ينظر : حسين الصديق : الإنسان و السلطة ، ص 18 .

3- مالك بن نبي : مشكلة الثقافة ، ترجمة : عبد الصبور شاهين ، دار الفكر ببيروت ودمشق ، 2000 ، ص 74 .

4- مالك بن نبي : مشكلة الثقافة ، ترجمة : عبد الصبور شاهين ،ص 77 .

من خلال عرض الآراء السابقة عن تصورات المفكرين العرب والغربيين لمفهوم الثقافة، يمكن استنتاج الآتي:

- الثقافة هي المعرفة، المعتقدات، الفنون والأخلاقيات، القوانين، الأعراف، القدرات الأخرى، والعادات والتقاليد الخاصة بمجموعة معينة من الناس.
- الثقافة داخل المجتمع حصن حصين، وقوة فعالة، وقانون القوانين، لا يستطيع أحد المساس بها لأنها تشتمل على المعتقدات الدينية.
- الإغراق في الثقافة المحلية، يؤدي إلى العالمية. فكتابات نجيب محفوظ المغرقة في الثقافة المصرية، أدت به إلى الوصول للعالمية. وتقدُّم الشعوب يؤدي إلى انتشار ثقافتها، فيما يعرف بالعولمة.
- لكل مجتمع ثقافته الخاصة التي تختلف بالطبع عن ثقافات المجتمعات الأخرى، وقد يوجد في المجتمع الواحد ثقافات متعددة، قد تكون متجانسة ،وقد تكون متباينة.

.

- نشأت الدراسات الثقافية في حِجْر علماء الاجتماع . لذا فالثقافة تنحو دائمًا منحى الاتجاه الاجتماعي، وتصطبغ الدراسات الثقافية بالصبغة الاجتماعية . وانتقلت فيما بعد إلى علوم مختلفة: الأنثروبولوجيا ،علم النفس، اللغويات، النقد الأدبي، نظرية الفن، الفلسفة، العلوم السياسية...

الدراسات الثقافية من أغنى الدراسات بالدلالات المضمرة، و الأنساق المختفية، والتي تحمل تفسيرا لأشياء كثيرة، لا يمكن فهمها إلا بالعودة لدراسة الثقافة.

ب- سمات الثقافة :

تحتوى الثقافة على سمات عديدة ،ومن أهم تلك السمات أنها: إنسانية، مكتسبة، تطورية، تكاملية، استمرارية، انتقالية، تنبؤية .[1]

- **إنسانية:** بمعنى أنها من صنع الإنسان ولا تنقل إلا بوساطته.
- **مكتسبة:** لأن الإنسان يكتسب ثقافته ممن يعيشون حوله منذ ولادته، سواء في ذلك الأسرة والحي والمجتمع والمدرسة، أي أن اكتسابه للثقافة ليس إراديًا، وإنما يتم بمساعدة الآخرين.
- **تطورية:** لا تبقى على حالها بل تتغير وتتطور، ولكن هذا التطور والتغير لا يتم في جوهر الثقافة بل في الممارسة والتطبيق، ويكون ذلك نتيجة لحاجات الإنسان الجديد الذي يعيش في المجتمعات الحديثة.

.

- **تكاملية** :بمعنى أنها تشبع حاجات الإنسان وتريح نفسه، لأنها تقدم له حلولاً وتصورات جاهزة تجمع بين كل المسائل والجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية و"البيولوجية."
- **استمرارية**: لأنها تنبع من وجود الجماعة ورضاهم عنها وتمسكهم بها ونقلها إلى الأجيال اللاحقة، فهي بذلك تراث جماعي ووعي مشترك يرثه جميع أفراد المجتمع، ويسهمون في نقله إلى الأجيال التالية. وعلى ذلك فإنه لا يمكن القضاء على ثقافة مجتمع ما إلا بالقضاء على كل أفراده، أو تذويبهم في جماعة أكبر منهم وأقوى .
- **انتقالية**: لأنها تنتقل من جيل إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر، فهي قابلة للتأثر والتأثير والانتشار بين الأمم الأخرى وخاصة عند توفر وسائل الاتصال الملائمة .
- **التنبؤية**: إنّ هذه السمة هي من أهم سمات الثقافة عمومًا، فبما أن الثقافة تحدد أسلوب الأفراد وسلوكهم في المجتمع، فإنه بالإمكان التنبؤ بما يمكن أن يتصرف به فرد ما ينتمي إلى ثقافة معينة، لأن ثقافته تحتّم عليه أسلوبًا معينًا تجاه كل مشكلة من المشاكل التي تقابله في حياته اليومية .

1-حسين الصديق : الإنسان و السلطة ، ص19 .

2- تعريف النقد الثقافي الإرهاصات و المفهوم :

تحتضن إرهاصات البداية الخاصة بظهور "النقد الثقافي" فكرة تراجع النظرية أو المنهج، حيث تجتمع الرؤى من مدارس مختلفة لتنجز نقدًا يعتنق الرؤية الحداثية الشاملة قبل التقيّد بضوابط منهج ما .ولقد كانت أول ممارسة للنقد الثقافي في أوربا مع بداية القرن الثامن عشر، لكنها ممارسات لم ترق إلى مستوى معرفيّ إلا مع بداية التسعينيات من القرن العشرين وذلك حين دعا الباحث الأمريكي "فنسنت ليتش" إلى نقدٍ ثقافيّ ما بعد بنيويّ مهمته تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية، والدخول في أوجه الثقافة، ولا سيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبيّ. (1)

.

يعدّ " ليتش Leitch " أوّل مَنْ أطلق مصطلح النقد الثقافي، وقد توقف أثناء تحديده للمصطلح عند الثقافة، وعبر عنها بأنها« دينامية(نشطة وحية)ومتعددة الأوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية» [2] ، وعبّر "ليتش" عن خصائص النقد الثقافي بأنه لا يكتفي بالرصد الجمالي للنصوص، بل ينفتح إلى غيرها من الأنساق الثقافية، كما يستفيد من مناهج التحليل العرفية في تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية.

1- ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3، 2005 ص31 /32 .

2- فنسنت بي ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة :محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2000م، ص104 .

إذا كان "ليتش" هو أوّل من حدد مصطلح النقد الثقافي في الغرب، فإنّ "الغذّامي" يعدّ أوّل من عرّبه وطبقه على الخطاب الأدبي العربي. وقد عرف الثقافة بأنها: « آليات الهيمنة من خطط وقوانين وتعليمات ... ومهمتها هي التحكم بالسلوك» [1].

وذلك بالإضافة إلى التعريف المعتاد بأنها أنماط السلوك والخبرات ومجموع العادات والتقاليد. وبذلك يكون للثقافة بعدان، الأول: مختزن، والثاني: مهيمن.

وفي سبيل وصول الغذّامي لمفهوم محدّد "للنقد الثقافي" أخذ يتساءل: هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها ...؟ وكانت بداية الإجابة منه على هذا السؤال تحمل بُعدًا

.

انفصاليّا حادًا، وذلك حين وقف ،في ندوة شعرية عقدت بتونس ،يُعلن موت النقد الأدبيّ، وإحلال النقد الثقافي مكانه. (2)

وفي إطار هذا؛ اتهم الغذامي النقد الأدبيّ بأنه « أوقعنا في حالة من العمى الثقافيّ التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي » (3).

وهو بذلك يوجه النقد من العناية بالجماليات البلاغية إلى الجماليات الثقافية من حيث البحث عن علاقة النص بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، مع إدخال الدراسة الجمالية أو الأدبية في التحليل النقدي الثقافي، بوصفها جزءًا من الثقافة، على ألا يكون البحث عن الجماليّ في النص مقصودًا لذاته ومقصورًا عليها فقط.

1- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3 ،ص 74.

2-ينظر : عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3 ،ص8/7 .

3-عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،ط3 ، ص8 .

ووفق هذه النظرة حدد الغذاميّ مفهوم "النقد الثقافي"، بأنه: « فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية مَعْنِيٌ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا مَعْنِيٌ بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة (البلاغي/الجمالي)، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود

.

البلاغى في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي والحس » [1]

1-عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،ط3 ص 84/83 .

لقد أمسك "الغذامي" بالعيب الأكبر للبلاغة والنقد الأدبي[*]، المتمثل في أن البلاغة لا تخترع الجماليّ ولا تؤسسه، فقط تقول لنا: لماذا الجميل جميل ...؟ وتعجز عن الكشف عن مضمرات الخطاب الثقافي وعيوبه النسقية.

[*]-إذا كان النقد الأدبيّ يهتم بالنصوص ذات القدرات الجمالية والبلاغية مع إهماله النصوص المهمّشة، كما يركز على المنتوج الدلالي للغة النص، ويهتم بالجانب الفني للكلمة داخل إطار النص، والكشف عن جمالياتها البلاغية، مع الاستفادة من القواعد المتوارثة التي يُحكّمها في تحليله الجمالي للنصوص – فإنّ النقد الثقافي يهتم بكل ما يحيط بالنص، يربط النص بسياقه وظرفه، ويستفيد من العلوم الإنسانية والفلسفية ،كما أن لديه قدرة على اكتشاف الأخطاء الحضارية ،وذلك من خلال

.

البحث عن صلة اللغة بالمجتمع والبيئة لا صلتها بالنص فقط، واهتمامه بالنصوص المهمشة لكونه لا يؤمن بفكرة النصّ النخبوي – النص النخبوي مقابل للنص الشعبيّ الجماهيري ويهتم النقد الثقافي بالنص الجماهيري، في حين يولى "النقد الأدبي" عنايته بالنص النخبويّ، وهو النص المنسوب لنخبة تملك سلطة الكتابة والتعبير، "فكليلة ودمنة" مثلا نص نخبوي لأنه يتمثل قواعد البلاغة وجمالياتها، أمّا "ألف ليلة وليلة" فهو نص غير نخبويّ، ولا يحظى باهتمام النقد الأدبي لأنه حكايات للعامة والأطفال– ينظر: الغذامي: النقد الثقافي ، ص26، ص58 .

فهو يجمع كل أشكال الخطاب بغض النظر عن مدى القدرات البلاغية المتوفرة للنص.

وهذه المقابلة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي لا تعني بحال الانفصال فيما بينهما، وإنما بينهما تماهٍ، إذ النقد الأدبي وجمالياته جزء من الثقافة، وبذلك لا يُهدد النقدُ الثقافي فكرة "الأدبيّة" أو "الجمالية" الخاصة بالأدب، بل هي مسار مهم من مسارات النقد الثقافي إلى جانب التاريخ، والفلسفة، والعلوم الاجتماعية، مما يمكننا من أن نقول: إن الأدب – والحالة هذه– لا يُخشى عليه من هجر خصوصيته الجمالية، فهو يُدرس بوصفه نصًّا أدبيًّا وخطابًا ثقافيًا في آن، وذلك على أساس أن النقد الثقافيّ تجاوز للنصوص، ففي حين يقف "النقد النصيّ" عند الجماليات البلاغية من تقديم وتأخير وأساليب خبرية وإنشائية، وصور فنيّة، ومحسنات لفظية ومعنوية، نجد النقد الثقافي منطلقًا إلى حدود خارج الكلمة وجمالياتها، حدود تتصل بالفلسفة والتاريخ والاجتماع ...، مع عدم إهماله للجمالي، وذلك بهدف الكشف عن النسق المضمر للأخطاء الحضارية.

وحتى تقترب نظرية النقد الثقافي من الأفهام، يقارب " الغذامي" مفهومها بمفهوم (علم العلل) عند (أهل الحديث)، لتشابه الغرض بين العلمين، فيقول: « هو إذن نوع من علم العلل كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أوفي السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة. ولا شك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهجًا قادرًا على تشريح النصوص، واستخراج الأنساق

.

المضمرة، ورصد حركتها. وكما هي الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة (جميل) التي تعنى الشحم مثلما تعنى (الجمال) فإن في الثقافة أيضًا جمالاً من تحته شحم، وكما أن الشحم لذيذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته هي الواسطة والقناع لمضاره، وكذا هي الجماليات البلاغية تضمر أضرارها و قبحياتها، والحاجة إلى كشف ذلك تصبح همًا نقديًا مشروعًا وضروريًا. » [1]

وعليه ؛ إنّ النقد الثقافي يبين الأبعاد الاجتماعية والتاريخية لنص معين، ومدى تفاعله مع الثقافة ،كما يربط بين البنية اللفظية والوضع الاجتماعي والفكري والثقافي.

1- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ط 1 ، 2000، ص 88/87 .

3- مرتكزات نظرية النقد الثقافي عند الغذامي:

ينبني النقد الثقافي على مجموعة من الثوابت والمفاهيم النظرية والتطبيقية، وهي بمثابة مرتكزات فكرية ومنهجية، لابد أن ينطلق منها الباحث أو الدارس لمقاربة النصوص والخطابات فهما وتفسيرا وتأويلا. وتتمثل هذه المفاهيم والمرتكزات في العناصر التالية:

1- الوظيفة النسقية:

.

يرى الغذامي أنه لابد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكبسون قد حدد ست وظائف لستة عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمرسل، والوظيفة التأثيرية للمتلقي، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحفاظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة الوظيفة النسقية للعنصر النسقي(*). ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمر في النصوص والخطابات ، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية.

(*)–وذلك حين أضاف إلى عناصر النموذج اللغويّ التي حددها ياكبسون في ستة عناصر هي: (المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق، والشفرة، وأداة الاتصال) وجعل وظائفها على التوالي (وجدانية ذاتية، وإخبارية نفعية، وجمالية شاعرية، ومرجعية، ومعجميه، وتنبيهية) ليكون العنصر السابع هو النسق، ووظيفتهُ نسقية، ليكون منطلقًا نقديًا وأساسًا منهجيًا.
ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1،القاهرة ، 2000، ص 70 .
وبما أن الخطاب الأدبيّ حادثة ثقافية فالنسق يعدّ إفرازًا ثقافيًا يستهلكه الجمهور، وتكون الجماليات البلاغية قناعًا تمُرّ من خلاله الأنساق بأمان، ويشترط الغذامي في الخطاب المنقود ثقافيًا أن يكون جماهيريًا، وأن يمتلك نسقين ظاهر ومضمر، وأن يكون النسقان في حالة صراع، كما يشترط فيه، أن يحظى بمقروئية عريضة مما ينمّ عن كونه خطابًا جماليًا. ينظر: الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط1 ، ص 81/80 .
ووظيفة النسق تكمن في الكشف عن المضمرات الثقافية الموجودة في النص، وغالبًا ما تكون هذه المضمرات ذات تأثير كبير رغم كمونها، ويسميه الغذامي النسق المضمر، ويعرفه بقوله: « هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه ان وجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس بالخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء» ينظر : الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط1 ، ص75 .

2- المجاز الكلي:

يهدف النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية، وهذا معناه ؛أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة، ومع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل

.

بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميها. [1]

إنّ المجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا. وعليه ؛ يمكن القول : أن النص أو الخطاب الثقافي يتحول إلى استعارات ومجازات كلية تحمل في طياتها مدلولات و مقصديات ثقافية مباشرة وغير مباشرة.

3- التورية الثقافية:

تتكئ التورية الثقافية في النقد الثقافي إلى معنيين : معنى قريب غير مقصود، ومعنى بعيد مضمر، وهو المقصود. ويعني هذا أن التورية الثقافية هي كشف للمضمر الثقافي المختبئ وراء السطور .إن التورية(*) هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع من مجال التورية لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا نقول بالتورية الثقافية[2] . أي :إن الخطاب يحمل نسقين، لا معنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر. وهكذا، يوسع الغذامي البلاغة العربية القديمة، ليتخذ من التورية مفهوما إجرائيا جديدا، بغية تطبيقه على النصوص في ضوء المقاربة الثقافية.

1-ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1،القاهرة ، 2000، ص 72/71 .

(*)- التورية : من المحسنات البديعية المعنوية ؛ وهي في اللغة: الإخفاء و الستر ، و في الاصطلاح البلاغي هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان يجعل أحدهما قريبا ظاهرا لكنه ليس مقصورا و لا مرادا ، و يجعل الآخر بعيدا خفيا لكنه هو المقصود و المراد . فالمتكلم إذن يستر المعنى البعيد بالمعنى القريب و ذلك من أنواع التفنن في التعبير .

2- ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية(ط1) ،ص73/ 75/74 .

4- الدلالـة النسقية:

.

بناء على ما ذهب إليه الغذامي بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الرسالة الستة (العنصر النسقي)،فإن هذا العنصر سيصبح المولد للدلالة النسقية، والحاجة إلى الدلالة النسقية هي لب القضية، إذ يرى الغذامي أن ما نعهده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللغوي، وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية، فيما نحن هنا نقول بنوع مختلف من الدلالة هي الدلالة النسقية، وستكون نوعا ثالثا يضاف إلى الدلالات تلك. والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي. ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصريحة، أو الوعي النقدي، كما في الضمنية، أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدإ النقد الثقافي لكي تكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء.[1]

وما يهمنا في هذه الدلالات الثلاث هي الدلالة النسقية الثقافية – وهي ذات بعد نقدي ثقافي وترتبط بالجملة الثقافية كما سنرى – والتي تكشف على مستوى الباطن و المضمر فتصبح من أهم الدلالتين السابقتين .

1-ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية (ط1)،ص76 .

.

5- الجملة الثقافية:

يتناول الغذامي الجملة الثقافية انطلاقا من الدلالة النسقية حيث يقول :« و تبعا لقولنا بالدلالة النسقية فإنه من اللازم أن نستعين بمفهوم خاص للجملة ،فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فلا بد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد ، وهو هنا ما سنـــــسميه بالجملة الثقافية.و(الجملة الثقافية) هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. بحيث نميز تمييزا جوهريا بين هذه الأنواع ، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكيل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة ، و يتطلب بالتالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها. وستكون أنواع الجمل ثلاثا كالتالي:

1- الجملة النحوية المرتبطة بالدلالة الصريحة.
2- الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة .
3- الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة».[1]

إذن النقد الثقافي يعتمد على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة، وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، والجملة الثقافية التي هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددا كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية. أي: إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف. ونفهم من كل هذا أن الجملة الثقافية هي الهدف والمرمى، وأنها تعنى باستكشاف المنطوق الثقافي، وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيل على المرجع الثقافي الخارجي.

.

1- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية (ط1) ، ص 77 .

6- المؤلف المزدوج:

يمكن الحديث في إطار المقاربة الثقافية – بشكل من الأشكال– عن مؤلف مزدوج، الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة، وذلك عن طريق الرمزية والإيحائية، وهناك في المقابل المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية؛ و يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود ،و ذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا، ولا يكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا.

وهذا ما ذهب إليه الغذامي قائلا : « أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود ، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني و النموذجي و الـفعلي . و الآخر هو الثقافة ذاتها ، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر ، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني ، و إنما هو نوع من المؤلف النسقي ...هذا المؤلف المضمر هو الثقافة ، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافية ، أولا ، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف ، ولا هي في وعي الرعية الثقافية ، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ. و ما قلناه عن كون المضمر الدلالي يتناقض مع معطيات الخطاب هو شرط في الفعل النقدي الثقافي ، و إذا لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافي ... »[1]. ويعني هذا أن هناك فاعلين

.

رئيسين: المبدع الفردي أو ما يسمى أيضا بالمبدع الأدبي والجمالي والفني، والفاعل الثقافي الذي يتمثل في السياق الثقافي.

1- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية (ط1) ، ص 79 .

في ظل الاعتبارات السالفة إذن ؛ ينبني النقد الثقافي على نظرية (النسق المضمر)(*) .حيث أضاف الغذّامي عنصرًا سابعًا إلى عناصر النموذج اللغوي عند ياكبسون (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال) وهو: (النسق) فتكون وظيفة الخطاب في هذه الحالة (نسقية) . وهو نسق ثقافي، وتاريخي، يتكون عبر البنية الثقافية والحضارية، ويتقن الاختفاء من تحت عباءة النصوص، ويكون له دور سحري في توجيه عقلية الثقافة، وذائقتها، ورسم سيرتها الذهنية والجمالية. وعليه فإن النقد الثقافي هو مشروع في نقد الأنساق، وهذا تحول جذري ونوعي يفترق فيه النقد الثقافي عن النقد الأدبي، بما أن الأخير معني بنقد النصوص، وهو بحث في جماليات اللغة وتوظيف للمجاز للكشف عن تلك الجماليات.

(*) – **النسق المضمر**: وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية. باعتبار أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعنى بها النقد الثقافي (كما سبق الإشارة إليها سالفا).

ويعني هذا أن النقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة، فيتضح بأن هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر. وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي. وغالبا ما يتخفى النسق الثقافي وراء النسق الجمالي والأدبي. ومن ثم، فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية، على عكس الأنساق النخبوية التي لا تلقى شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال. بمعنى أن النقد الثقافي في خدمة القيم الإنسانية وخدمة الإنسان كيفما كان مستواه الاجتماعي والطبقي والعرقي ... إن قيما مثل: قيم الحرية، والاعتراف بالآخر، وتقدير المهمش والمؤنث، والعدالة، والإنسانية، هي كلها قيم عليا تقول بها أي : ثقافة، ولكن تحقيقها عمليا ومسلكيا هو القضية. ولو حدث وكشفنا أن الخطاب الأدبي الجمالي (الشعري / النثري " الرواية ، القصة ، المقامة ...وغيره")، يقدم في مضمره أنساقا تنسخ هذه القيم وتنقض ما هو في وعي أفراد. أي: ثقافة، فهذا معناه أن في الثقافة عللا نسقية لم تكتشف، ولم تفضح، ويكون الخطاب متضمنا لها، دون وعي من منتجي الخطاب ولا من مستهلكيه.

.

ويعني هذا أن المقاربة الثقافية لا يهمها في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية والمضامين المباشرة، بل ما يعنيها هو استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة.

كما أن المجاز الكلي هو المفهوم البديل عن المجاز البلاغي، وفي المجاز الكلي تنشأ الجملة الثقافية وتنشأ الدلالة النسقية، والجملة الثقافية هي رديف مصطلحي للجملتين النحوية والأدبية، والفرق بين الجملة الثقافية وهاتين الجملتين يماثل – بل يفوق – الفرق بين الجملة الأدبية والجملة النحوية، وإن كانت النظرية البلاغية والنظريات النقدية قد ميزت تمييزا كبيرا بين الجملة النحوية والجملة الأدبية، وبين المعنى والدلالة، وبين الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، فإن النقد الثقافي يميز بين ذلك كله وبين الجملة الثقافية ومعها الدلالة النسقية ومفهوم المجاز الكلي كتطور نظري ومفاهيمي باتجاه نقد الأنساق لا نقد النصوص، وباتجاه التأسيس لوعي نظري ونقدي مختلف نوعيا وإجرائيا.

أياً ما يكن الشأن ؛فإن النقد الثقافي . عند الغذامي . نظرية نقدية/ألسنية الأدوات ومعرفية القيمة وثقافية المضمون وهي نقد للأنساق آخذة بالمجاز الكلي والتورية الثقافية والنسق المضمر والدلالة النسقية. ونقول إنه بديل عن النقد الأدبي بعد أن فقد هذا النقد وظيفته، حينما بلغ حد التشبع من جهة ولم يعد قادرا على كشف الأنساق، وقد كان همه منصبا على جماليات النصوص وليس على ما وراء ذلك من أنساق مضمرة.

.

4– خصائص النقد الثقافي :

أ– خصائص النقد الثقافي عند "ليتش" :

يقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص : [1]

- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة.
- من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.
- إن الذي يميز النقد الثقافي الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو.

.

1-عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية (ط1) ، ص34 /35 .

ب- خصائص النقد الثقافي بصفة عامة :

ومن أهم الخصائص التي تميز النقد الثقافي : [1]

- إبعاد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين الإنتاج النخبوي والإنتاج الشعبي؛ فيقوم بدراسة ما هو جمالي وغير جمالي.
- كشف جماليات أخرى في النص لم يُلتفَت إليها من قبل .
- يعتمد النقد الثقافي على النقد الأدبي، ولا يقوم بدونه، فالنقد الثقافي مكمل للنقد الأدبي، لذا أضاف "الغذامي" مستحدثات جديدة على النقد الأدبي، تطور منه لتجعل منه نقدا ثقافيا فعالا، ولم يبتر النقد الأدبي, وذلك عكس ما دعى إليه من موت النقد الأدبي ليحل مكانه النقد الثقافي.
- الدخول في عمق النص بدلاً من النظرة السطحية.
- كشف القيم الفضلى والحقيقية للنص.
- تذوّق النص بوصفه قيمة ثقافية، لا مجرّد قيمة جمالية، وذلك من خلال عن الكشف عن الأنساق المضمرة في الخطاب الثقافي.
- الكشف عن حقائق تحيط بالنص وقائله، من معرفة الخلفية التاريخية للنص وقائله، وأهم المقومات التي أثرت في شخصية القائل.

.

- ربط العلوم الإنسانية بالأدب (علم الاجتماع . علم النفس . التاريخ) ممّا يساهم في إثراء النص والساحة الثقافية.
- يرتبط النقد الثقافي بالعمل السياسي، فهو يربط عمل المثقف بالسلطة، والسلطة بالمثقف، ويدرس العلاقة المترتبة على ذلك .
- كشف حقائق متعلقة بالنصوص المهمّشة من خلال إلقاء الضوء عليها، حيث يهتمّ هذا النوع من النقد بنصوص المعارضة، والأدب الشعبي، والأدب النسوي، ونحو ذلك .
- يتناول النقد الثقافي النسق المضمر في الثقافات المحلية، للارتقاء بها وتسويقها إلى العالمية.

1- ينظر: http://majies.alukah.net /t34799/ (في النقد الثقافي لمحمد حسين الناغي) .

ت– وظيفة النقد الثقافي:

لمعرفة جماليات التحليل الثقافي The poetics of cultural analysis لا بد من التعرض لمفهوم جماليات الثقافة، وتتمثل في مجموع القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات وأساليب التفكير وطرق المعيشة المرتبطة بالجانب الثقافي، وهذه الجماليات تستلزم وضع آليات جديدة في النظرة للنص الأدبي، وتوسيع آفاق الرؤية. والعلاقة بين الجماليات الثقافية والجماليات الأدبية أن الثانية تندرج تحت الأولى، لكوْن الجماليات الأدبية – رغم ضروريتها في نقد الخطاب الأدبي– فإنها غير كافية لمشروع النقد الثقافي.[1]

وتكمن وظيفة "النقد الثقافي" في كونه يُشرّح العمل أو الخطاب؛ معلّلا ديمومته وذيوعه، من خلال الوقوف على المعاني الباطنية، والدلالات الكامنة خلف الألفاظ المباشرة، ولو تأمّلنا شاعرًا "كأحمد مطر" نجده قد أثر في الكيان العربي، على الرغم من كونه لم يتسلّح بجماليات شاعرٍ كالبحتري في قوله: أَتاكَ الرَبيعُ الطَلقُ يَختالُ ضاحِكاً مِنَ الحُسنِ حَتّى كادَ أَن يَتَكَلَّما.

نعم يتناغم النُّخبة حين يسمعون هذا البيت وغيره من شعر البحتري، لكنّ جمالية شعره لا تدوم أمام جماليّات الثقافة المضمرة في شعر "مطر" حين شرّح الذات العربية وعبّر عنها، وبذلك تّبدو وظيفة النقد الثقافي –كما قال الغذامي –في "**نقد المستهلك الثقافيّ**"[2] .

.

يسعى مشروع النقد الثقافي إلى التعامل مع النصوص ، وذلك على اعتبار أنّ النص علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية ، وهذه العلامة الثقافية لا تتحقق دلالتها إلاّ من خلال سياقه الذي أنتجها أول مرة (سياق المؤلف ، وسياق القارئ أو الناقد) الذي تلقاها بعد ذلك في سعيه نحو التفسير، فالنقد الثقافي يهتم بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء الخطاب الجمالي الظاهر، هذا الأخير الذي صنعته المؤسسة بعلاقات إنتاجها لذلك فالنقد الثقافي في سعيه الحثيث للوصول إلى نقد كاشف، يبطل مفعول النشاط المخدر الذي تمارسه المؤسسة على النشاط النقدي.

1-ينظر : فنسنت بي ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 107 .

2-ينظر : عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3، 2005 ص 81 .

5- رواد المنهج الثقافي :

ثمة مجموعة من رواد **الدراسات الثقافية** بصفة عامة و**النقد الثقافي** بصفة خاصة.

5-1- **رواد الدراسات الثقافية** (**Cultural studies**): ومن بين هؤلاء نذكر:

أ- الرواد الغربيون: [1]

- **ماثيو آرنولد Mathew Arnold** في كتابه:" الثقافة والفوضى" (1869م)، ومقاله الثقافي الآخر:" مهمة النقد في الوقت الحاضر" (1865م).
- **تايلور Taylor** في كتابه:" الثقافة البدائية" (1871م).
- **ميشال فوكو Michel Foucault** (1926-1984): فيلسوف فرنسي من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالمدرسة البنيوية، أما في مشروعه الثقافي، فقد حلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ". كما عالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون، وابتكر مصطلح "أركولوجية المعرفة "، كما حاول التأريخ للجنس من خلال "حب الغلمان عند اليونان "، وصولا إلى معالجاته

.

الجدلية المعاصرة كما في " تاريخ الجنسانية ".له أيضا في هذا المجال كتاب "الكلمات والأشياء" صدر أواخر الستينات، وهو بحث حفري في العلوم الإنسانية.

- **ريتشارد هوجارت Richard Hoggart**: ويعتبر من مؤسسي الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمينجهام، ويعد كتابه "فوائد القراءة والكتابة" كتابا تأسيسيا في هذا المجال
- **ريموند ويليامز Raymond Williams** : ومن مؤلفاته "الثقافة والمجتمع"، و " الثورة طويلة الأجل"، ويرى "ويليامز" أن الثقافة هي كيان واحد لا يتجزأ، وأسلوب حياة كامل من الناحية المادية والفكرية والروحية، وقد تتبع مراحل تطور الثقافة، كما اهتم بظهور الثقافة الإنسانية في مجتمعات معينة حيث تشكلها الأنظمة المحلية والمعاصرة.

1- ينظر:http://elbou3amrani .blogvie.com (المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي).

- **ستيوارت هول Stuart Hall**: عالم اجتماع وناقد أدبي، انضم إلى مركز الدراسات الثقافية منذ تأسيسه، وقد أمد "هول " حقل الدراسات الثقافية بتأثيرات ماركسية محورة أو مطورة، وظل مؤمنا بضرورة أن يكون لهذا الحقل من الدراسات ارتباط وتأثير في الواقع. فالقيمة الحقيقة عنده للمعرفة وللفكر تتمثل في مقدار تفاعلها وتأثيرها على المجتمع. وقد تأثرت الدراسات الثقافية البريطانية بكتابات" ألتوسير" و"أنطونيو غرامشي" بوجه خاص، إضافة إلى تأثيرات ماركسية أخرى.
- **بيير بورديو Pierre Bourdieu**: ويعد من أعلام الدراسات الثقافية الفرنسية، ومما يراه أن الملكة الثقافية هي القدرة على قراءة الشفرات وفهمها، إلا أن هذه القدرة ومن ثم الملكة الثقافية لا يتم توزيعها بين الطبقات الاجتماعية بشكل متاح.[1]

.

1- ينظر : http://elbou3amrani .blogvie.com (المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي)

ب- الرواد العرب :

- **ابن سلام الجمحي** : لقد حمل مصطلح الثقافة عند ابن سلام الجمحي معنى الإتقان، حيث يقول:« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. » [1]

معنى هذا أن الشعر معطى ثقافي يوازى الثقافة في عمومها، ومن ثم نلحظ أن الوعي التراثي يلازم بين العروبة والشعر. بوصف الشعر مخزون الشخصية العربية.

- **ابن رشيق**: يرى ابن رشيق أن الثقافة ضرورة ملحة، لذلك أوجب على الشاعر الإلمام بها وبمعطياتها، حيث يقول: « والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل: من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته، مستغن عما سواه؛ ولأنه قيد للأخبار، وتحديد

.

للآثار...وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعـــــــرفة الأخبار.... »[2]

فهذا تأكيد لدعوى النقد الثقافي، وشموله لجميع الدراسات الإنسانية داخل الشعر ليصبح بذلك موسوعة شعرية ديوانية.

1- ابن سلام الجمحي :طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ،(د.ت) ، ص 5 .

2- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت (د.ت) ، ص 197/196 .

- **ادوارد سعيد** : مفكر وناقد ومنظر ذو أصول فلسطينية ، ويعتبر كتابه "الاستشراق" أحد نتائج هذه المنهجية الدراسية الجديدة، فانطلاقا من تصورات الاستعمار والاستعمار الجديد اللذين هيمنا على جزء كبير من أقاليم الكرة الأرضية. انكب ادوارد سعيد على دراسة انعكاسات تلك التصورات الاستعمارية في الأفكار السياسية الغربية، والأبحاث التاريخية، وأبحاث الآثار، وامتد تحليله إلى رحلات الاستكشاف والأدب الروائي والمسرحي، والفلسفة، وصولا إلى الثقافة الشعبية...ولقد فتح هذا الكتاب ،آفاقا جديدة في ميدان البحث وعلاقات البحث بين الغرب والمشرق العربي المعقد، وكانت نظرته متميزة بمعالجة دقيقة، ومعايشة مهمة لروافد الثقافة العربية، وكانت له تحليلات مهمة للفن العربي والشرقي.
- **محمد عابد الجابري** : له دراسات تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية سنة 1985.
- **جابر عصفور** : وذلك من خلال تناوله للكثير من القضايا النقدية التي تنشر شهريا في مجلة العربي الكويتية.

.

- **إدريس الخضراوي** : وذلك من خلال كتابه "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية"، الذي يحاول الاقتراب من مجموعة من القضايا الشائكة التي تتناسل أسئلتها المتعددة حول النقد ومفهومه، وما أنتجه ذلك من جدل وسجال في تاريخ المعرفة الأدبية، فضلا عن تاريخ الأفكار وتجلياته المتعددة في نظرية الأدب بشكل عام. وقد قدم الباحث في هذا الكتاب نماذج من النقد الثقافي عند كبار مؤسسيه، وممارسيه في الزمن الثقافي المعاصر. ويمكن إجمال قضايا هذا النقد في أربع : الذات، الهوية، الآخر، المرأة. كما أن عمله يفصح عن اجتهاد وفائدة، الاجتهاد يتجسد في محاولة لمّ تشعبات وتداخلات أنساق ثقافية معاصرة لمرجعيات مختلفة، والفائدة يلمسها القارئ في التعرف على لغة نقدية جديدة انتصرت لمفهوم نظري وإجرائي، أخد يتجذر في الممارسة الثقافية النقدية العربية المعاصرة. إنه مفهوم النقد الثقافي الذي لا يقتصر على النقد بل قد يمتد إلى الأدب الذي هو في جوهره نص ثقافي، يعكس كتابة متعددة الأنظمة والصيغ و الأنساق. [1]

1- ينظر: http://elbou3amrani .blogvie.com .(المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي).

5-2- رواد النقد الثقافي (Cultural criticism):

ومن جهة أخرى، ثمة مجموعة **من رواد النقد الثقافي** ، و من هؤلاء نذكر :

أ-الرواد الغربيون :[1]

ومن أهم هؤلاء النقاد الغربيين الذين أثروا النقد الثقافي(Cultural criticism) ، نستحضر:

- **فنسنت بي ليتش Vincent . B Leitch** :الناقد الأمريكي، الذي اهتم بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وخاصة في كتابه:" النقد و الطابو: النقد الأدبي والقيم" (1987م)، حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي، باستيحاء فلسفة ما بعد الحداثة، وآراء ما بعد الماركسية. وقد اشتغل ليتش على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين، وهم الناقد "واين بوث" Wayne Boothصاحب التعددية الليبرالية، و"روبرت شولز" Robert Scholes

.

صاحب البنيوية، و "هيليز ميلر" Hillis Millerممثل التفكيكية. وقد أصدر "ليتش" مجموعة من الكتب النقدية، منها: ما بعد البنيوية، والنقد الثقافي، والنظرية الأدبية، والنقد الأدبي الأمريكي،... هذا، وقد كتب "ليتش" مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظريا وتطبيقا، وذلك منذ سنة 1987م لتبيان موقفه من ما بعد الحداثة، وموقفه من مدرسة "ييل" Yaleالتفكيكية. وقد كتب "ليتش" سنة 1983م كتابا حول النقد الثقافي، مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية.

- **جانيت وولف Janet Wolff** : وقد كتبت كتابا بعنوان:" في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي".
- **أرثر أيزا برجر Arthur Asa Berger** :وكتب كتابا عنوانه:" النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية " "Cultural Criticim A Primer of K Concepts " .

1- ينظر:

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31174.

النقد الثقافي بين المطرقة و السندان لجميل حمداوي.

ب- الرواد العرب :

ومن أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي، نذكر: [1]

- **سعد البازعي و ميجان الرويلي**: في كتابهما: " دليل الناقد الأدبي".
- **حفناوي بعلي** : الباحث الجزائري في كتابه:" مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن".
- **صلاح قنصوة**: في كتابه:" تمارين في النقد الثقافي".
- **محسن جاسم الموسوي** : العراقي الذي تناول الموضوع تحت عنوان:" النظرية والنقد الثقافي ".

.

● **محمد عبد الله الغذامي**[2](*): يعد من أكبر النقاد العرب الذين تبنوا منهج النقد الثقافي(**)، بل ذهبوا إلى حد تطبيقه على الثقافة العربية .وقد كانت أول كتبه في مشروعه النقدي، عبارة عن دراسة لخصائص شعر حمزة شحاتة الألسنية، تحت اسم "الخطيئة والتفكير : من البنيوية إلى التشريحية ". كما له كتاب تحت اسم "حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية"، الذي أثار جدلا واضحا حيث يؤرخ للحداثة الثقافية في السعودية. ويعد الغذامي من الأصوات الأخلاقية في المشهد الثقافي السعودي والعربي.

1- ينظر:http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31174.

النقد الثقافي بين المطرقة و السندان لجميل حمداوي.

2- ينظر : http://elbou3amrani .blogvie.com). (المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي).

(*)– **الغذامي**: أستاذ بجامعة الملك آل سعود بالرياض، حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكستر البريطانية.

(**)– ما يلاحظ أيضا أن النقد الثقافي قد انتشر في الشرق العربي بشكل لافت للانتباه، وخاصة في المملكة العربية السعودية، بينما لم يتمثل النقاد المغاربة النقد الثقافي بشكل من الأشكال، على الرغم من كونهم كانوا سباقين عربيا إلى الاستفادة من النقد الحداثي نظرية وتطبيقا، والسبب في ذلك– حسب اعتقادنا– أن النقاد المغاربة يهتمون بالثقافة الفرنكفونية أكثر مما يهتمون بالثقافة الأنجلوسكسونية. وفي هذا السياق، يقول عبد الرحمن بن محمد الوهابي:" نرى في المغرب اهتمام النقاد بصورة أكثر فاعلية في ترجمة الكثير من الكتب التنظيرية، وكانت كتاباتهم على وجه الخصوص حول الشكلانية الحديثة، والبنيوية، وبخاصة الصادرة من الفكر الفرنسي. وهذه الدراسات المغربية أكثر رواجا بالنسبة لبعض النقاد السعوديين المهتمين بمثل هذه الإسهامات. ولسوء الحظ، فإن هؤلاء النقاد جملة لم يهتموا بالدراسات الثقافية الأخرى ذات الأهمية الكبرى لمجتمعاتهم وتطورها، مثل: الدراسات النسائية وحقوق للمرأة المعروفة جيدا في الدراسات الفرنسية والأوروبية".ينظر: النقد الثقافي بين المطرقة و السندان www.diwanalarab.com.

وله عدة مؤلفات أغنى بها المشهد النقدي العربي، حيث أصدر أكثر من كتابا في شتى حقول المعرفة والنقد... أبرزها : الخطيئة والتفكير، التفكير والتفكير، تشريح النص، الصوت الجديد القديم، الموقف من الحداثة، الكتابة ضد الكتابة، ثقافة الأسئلة، القصيدة والنص المضاد، المشاكلة والاختلاف، رحلة إلى جمهور النظرية، المرأة و اللغة...يعد كتاب (النقد الثقافي : قراءة في الأنساق

.

الثقافية العربية) – كتابا مثيرا حيث تولى بجرأة وشجاعة طرح فكرة النقد الثقافي طرحا جديا مشبوبا، كما أصل لهذه الفكرة نظريا ومعرفيا وممارسة. إن كتاب النقد الثقافي دراسة في نظرية النقد الثقافي، وجعل منها مدخلا لفهم العيوب النسقية في الشعر العربي – بصفته ديواننا والخطاب الأبرز للأمة العربية – ، عبر تتبع منافذ هذه العيوب في كتب التاريخ ومدونات الشعر، حتى ينتهي للشعر المعاصر وقضية الحداثة التي يحاكم

فيها أبرز الشعراء المعاصرين كنزار قباني وأدونيس. وقد انطلقت فكرة مشروع النقد الثقافي عند الغذامي من خلال مجموعة من المناقشات واللقاءات بمجموعة من المدن العربية منذ أواخر سنوات التسعين، وتعدّ الثقافة العربية الموضوع الأساسي لكتاب النقد الثقافي حيث حاول من خلاله الغذامي مقاربتها ودراستها وفق آليات المنهج الثقافي من خلال ما يتعلق بآداب البادية، والشعر النبطي، والأدبيات الشعرية... ويعتبر هذا الكتاب ،أول كتاب عربي يحمل من خلال عنوانه إشارة صريحة إلى تبني النقد الثقافي منهجا في الدراسة والتحليل. [1]

وغير هؤلاء من الرواد كثير، وتدل هذه العناوين بمفكريها، على وعي أصيل بالمسألة الثقافية، إلى جانب ما تتناوله من موضوعات لها علاقة بالثقافة العربية، بجانب الكثير من الأعمال النقدية التي تناولت النصوص العربية.

1- ينظر :http://elbou3amrani .blogvie.com (المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي).

6- الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية :

.

يستند النقد الثقافي منهجيا إلى مجموعة من الخطوات التحليلية، والمفاهيم النظرية، والمصطلحات الإجرائية، التي يمكن الانطلاق منها لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسيرا. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ما يلي: [1]

- طرح أسئلة ثقافية جديدة كسؤال النسق بدلا عن سؤال النص، وسؤال المضمر بدلا عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدلا عن سؤال النخبة المبدعة، وسؤال التأثير الذي ينصب على ثنائية المركز والمهمش، أو ثنائية المؤسسة والمهمل، أو سؤال العمومي والخصوصي. وبتعبير آخر، طرح أسئلة ثقافية مركزة ودقيقة.
- الانطلاق من النص أو الخطاب باعتباره حاملا للعلامات الثقافية التي ينبغي التعامل معها فهما وتفسيرا وتأويلا.
- الانطلاق من النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية لاستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة.
- رصد حيل الثقافة التي تمرر عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية والفنية والأدبية. ويعني هذا أن النص الأدبي حامل أنساق ثقافية مضمرة وغير واعية. ومن هنا، الوقوف على الأنساق الثقافية، وليس على النص الأدبي والجمالي.
- التركيز على الأنساق الثقافية المضمرة، والدلالات النسقية الثقافية، وآليات البلاغة الثقافية من مجاز كلي وتورية نسقية.
- إن وظيفة النص ليست الوظيفة الأدبية أو الشعرية أو الجمالية كما يقول رومان جاكبسون في نظامه التواصلي، بل هي الوظيفة النسقية الثقافية.

1 -ينظر:http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31174.

النقد الثقافي بين المطرقة و السندان لجميل حمداوي.

.

- الاهتمام بالمضمر الثقافي، بدلا عن الاهتمام بالدوال اللغوية ذات الطبيعة الحرفية أو التضمينية (الإيحائية). فقد اكتشف عبد الله الغذامي أن:" كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ما تنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبئ عن منظومة طبقية/فحولية/رجعية/ استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم، ولا في وعي أي منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية و اللاحضارية تتسرب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الآوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لا من جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن ننتبه لها.
- اكتشاف التأثيرات التي تخلفها الأنساق المضمرة في الوسط الثقافي بصفة خاصة، والوسط الجماهري بصفة عامة. أي: الانتقال من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير.
- الانتقال من مرحلتي: الفهم والشرح إلى مرحلة التأويل الثقافي.

هذا، ويمكن أن نطرح توجها منهجيا جديدا في إطار النقد الثقافي، يتسم بشكل من الأشكال بنوع من الوضوح والانسجام والتسلسل والإضافة العلمية، مع استخدام المفاهيم نفسها التي طرحها الباحث السعودي الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه:" النقد الثقافي". ويمكن حصر هذه الخطوات المنهجية في المراحل التالية:

- ✓ **مرحلة المناص الثقافي**: ندرس فيها كل العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة، وإهداءات، وسياق، وهوامش، ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية... وكل ذلك من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطة.

.

- ✓**مرحلة التشريح الداخلي:** هنا، نقوم بتحليل النص وتشريحه وتفكيكه جماليا وبنيويا وسيميائيا وأسلوبيا، فلابد من الاهتمام بما هو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ما هو ثقافي.
- ✓**مرحلة الرصد الثقافي:** تعتمد هذه المرحلة على رصد التمظهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، وذلك بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات والصور والدلالات و الأنساق الثقافية المضمرة.
- ✓**مرحلة التأويل الثقافي:** نتكئ في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية كالتاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح الإيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية، وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

استناداً لما تم تقديمه ، إنّ النقد الثقافي يبين الأبعاد الاجتماعية والتاريخية لنص معين، ومدى تفاعله مع الثقافة ،كما يربط بين البنية اللفظية والوضع الاجتماعي والفكري والثقافي.فهو يسعى إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خاصة تتدثر بأغطية الجمال والبلاغة. وهذه الأنساق المضمرة التي يسعى النقدي الثقافي لفضحها، هي أساس الاستهلاك الثقافي الذي يحدد مدى جماهيرية نص ما واستمراريته.

.

II. الأنساق الثقافية و الأنظمة المضمرة في " قصيد في التذلل" :

أهلت رواية " قصيد في التذلل " للطاهر وطار عن مجموعة من الأنظمة الثقافية المضمرة ، و التي تشير إلى التحولات الناهضة في المجتمع الجزائري ، و المتعلقة بالسلوك و التصرفات الجماهرية ، و علاقتها بموروثاتها الثقافية و الفنية و التاريخية ....

لذلك سنحاول دراسة و تحليل و مقاربة الرواية وفق آليات النقد الثقافي ، سعيا منا للبحث عن مختلف العلاقات الثقافية المتداخلة التي عقدها النص الروائي مع مختلف المسائل المهمة التي ترتبط بالثقافة (الإيديولوجيا ، التاريخ و السياسة ، الفن ، الاقتصاد) و علاقة الثقـــــافة بالمجتمع و السياسة .

إذ يمكن مع النقد الثقافي التنقل « من النصوص الفنية و الإبداعية إلى السياق الثقافي بكل جوانبه الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية و الأنثروبولوجية » [1] . و بهذا تتحول الرواية مع آليات النقد الثقافي إلى خطاب كباقي الخطابات الأخرى التي يسهم المجتمع و كذا الثقافة في بلورتها . و لذلك سيكون التركيز في هذه المحطة على أنظمة الخطاب و أنظمة الافصاح النصوصي من داخل النص لا من خارجه ، لأن الرواية خطاب يحمل مختلف التمظهرات الثقافية و التحولات الاجتماعية من خلال تقديمها رؤية للعالم، للواقع .

1-أرثر أيزا برجر : النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة : وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسى / (المشروع القومي للترجمة تحت إشراف :جابر عصفور) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،مصر ، ط1 ،2003 ، ص 16 .

.

من أهم التغيرات و التحولات التي أفشت عنها الرواية ، نجدها قد مست الثقافة و المثقف ؛ فهي متمثلة في إهانة و تذلل فن من أهم الفنون الثقافية و هو "الشعر " الذي فقط رسالته وفقد معه الشاعر قيمته و مكانته ، كانت السلطة تهاب الشاعر بل تخافه لأنه مالك لسلاح الكلمة ، التي مكنته قديما من تبوؤ/اعتلاء السلطة ومن الأمثلة على ذلك : "المتنبي" الذي أوصلته كتاباته الشعرية إلى أرقى المراتب ، وقربته من الدولة و زادته عطاء ، و لم تخفه الهجائيات ووقف في وجهها، باعتبارها تمثيل للسلطة الثقافية ،ولقد استطاع أن يبني لنفسه صرحا سلطويا حصنه حتى من النقد الذي تغافل عن الوقوف في وجه خطابه وما يحمله من عيوب و نواقص .

ومن الأمثلة على ذلك من الرواية نجد :

وجه السيد الكبير كلامه لمدير الثقافة : « الاعتماد كله عادة عليكم»[1] ،« نعلم أنكم تحسنون الكلام و الخطابة »[2] ، فكان الشاعر يواجه السلطة بأفكاره و يناضل من أجلها ، لكن تخلى عن مهمته (سلطته) و خضع للسلطة لما أصبح يشغل وظيفة مهنة مدير الثقافة أي ؛ إنه تحول إلى صوت مؤسساتي ، حتى ولو أنه يشغل منصبا ثقافيا ، إلا أنه تخلى عن دوره الحر الذي لا يخضع لأي نوع من السلطة المؤسساتية ، و الدليل على ذلك ما حاولت أن تصوره الرواية عندما تظهر لنا مدير الثقافة معارضا للسلطة التي وهبها اسمه ، و أعطاها حرية التصرف فيه و في رسالته ، حيث يكشف على أنه ترك نسق ثقافي تقليدي ، ليدخل في نسق ثقافي جديد و معاصر، أوجدته السلطة ،و تتغير معه مهامه و دوره كمثقف تقليدي ، و بالرغم من أنه يحاول الظهور بأنه معارض للسلطة و لا يخضع لها نهائيا ، وإنما هو نوع من المجاراة للسلطة .

.

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص64 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 70 .

ومن أهم التحولات والأنظمة المضمرة التي مست الثقافة و المثقف في الرواية : [1]

1- الشاعر و الشعر و خضوعهما للسلطة :

رام و ابتغى" الطاهر وطار" أن يسمع القارئ صوتا من أصوات المجتمع الهمامة و العاملة و الفاعلة و المؤثرة ، أو الأكثر تأثيرا في ثقافة أي مجتمع (الشاعر / الشعر) و خضوعهما للسلطة ، الأمر الذي يوحي إلى أن هنالك نسقا ثقافيا جديدا بدأ في التشكل أو تشكل بفعل اللامبالاة أو تغيير القيم و التقاليد ، أو تغير الإيديولوجيا .... وهو جانبية و هامشية المثقف الجزائري و بخاصة الشاعر . ويظهر ذلك في الرواية من خلال ضعف وقصور وعجز الشاعر عن مجابهة السلطة فخضع و رضخ واستسلم لها ، وهذا ما عبر عنه "إدوارد سعيد " : « بأن دور المثقف العربي مهم و ضروري في ظل سيطرة السلطة التسلطية / السلطوية على الفضاء السياسي و الاجتماعي والثقافي في البلدان العربية ، فالدولة العربية ذات الطابع الوطني و الشعبوي تقوم على منطلقات تعزيز الفساد السياسي و الإداري و المالي ، و تحاول دائما إغراء المثقف للانضمام إلى أجهزتها و أحزابها و قنواتها وسيطرتها السرية ...هذا الابتزاز ...يجب أن يقابل بتمرد وعدم خضوع المثقف . » [2]

كما صرحت الرواية أنّ الشاعر لما هجر الإبداع و أصبح مديرا للثقافة فهو يتخلى عن كل معتقداته و أيديولوجياته ، ربما خضوعه نوع من المجاراة للسلطة لمحاولة التغيير للواقع الجزائري الذي عمّه الفساد و التعفن ، ربما هو أسلوب جديد لمجابهة السلطة ، أو حيلة من المثقف ليكون قريبا من الداء حتى يعالجه ؛ أو يمكن أن تكون محاولة منه لاسترجاع مكانة المثقف في المجتمع و جعله يشارك في التظاهرات الاجتماعية من جديد ، ومعالجة قضايا الأمة .

.

1-ينظر : سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل لـ: الطاهر وطار ، مجلة كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، العدد 16 ، ديسمبر 2014 ، ص 164/163 .ينظر :

- http://dspace.Univ-biskera.dz:8080/jspui/handle /123456789/5584 .

2-ادوارد سعيد : خيانة المثقفين ، ترجمة :أسعد الحسين ، دار نينوى للدراسات و التوزيع و النشر ، دمشق ، د ط، 2011 ، ص38/37 .

يتضح كل هذا من خلال هذا الرد الوارد في الرواية : « من ناحية ،أنا تابع لوزارة الثقافة ، أتلقى منها الأوامر ، وحر في تسيير الميزانية المخصصة للمديرية ، و أوجه لها التقارير ،ومن ناحية أخرى أنا مهيكل ، في هذه الولاية ، لا أستطيع أن أتنفس إلا بمشيئة السيد الكبير ... » [1] .

فالشاعر هنا يبادل و يقايض الحرية في التصرف **المادي / المال** مقابل الحرية **الفكرية / الشعرية** ؛ إلا أنه يحاول – من خلال كلامه — ومن خلال محاولة تقديم استقالته أن يلفت الانتباه إلى أنه لم يتخّل عن أفكاره و لا مبادئه ، ولا حتى مهمته الثقافية التي كانت موكلة له كشاعر ، لأنها وظيفة تنضوي وتنتسب تحت ما يصطلح عليه الثقافة ، لكنه استدرك أن حريته لا تتعدى الماديات ، باعتباره حرا في تسيير الميزانية ، أما ما هو غير مادي الميتافيزيقي ، الفكري لا يجرؤ على التلفظ به، إلا إذا سمحت له السلطة المتمثلة في السيد الكبير ؛ و الدليل على ذلك :أنه لما قدّم برنامجا ثقافيا للمسؤول – من قبل الموظف زينونات و يجهل أمره مدير الثقافة – تولته جمعية ثقافية مستقلة عن دار الثقافة ، ثارت ثائرته لأنه يرى أن المحاضرات و الندوات و المسرحيات التي تتعرض إلى سلطة البلاد كلها ثرثرة لا تجلب إلا الأذى ،كما تقول الرواية « ...استبعدت ما كان سلفك يرهقنا به من الكلام الفارغ، مثل المحاضرات و الندوات ....و ما إلى ذلك من ثرثرة لا تجلب سوى الأذى...ابعد عن البلى يبعد عليك »[2] .

تعمل السلطة بما تملك من نفوذ على إبعاد المحاضر عن الساحة الثقافية ،حيث كان و ما يزال مشكلتها الوحيدة التي لم تتمكن من التحكم فيها ، إلاّ أنها تحكمت في مختـــــلف الفئات

.

الثقافية الأخرى عدا المثقف صاحب فكرة (الملتزم بقضية) و هذا ما أفصحت عنه الروايـــــة : « المغني يمكن أن نطلب منه نوعا ما سيغني ، الراقص يمكن أن نوقفه في أي لحظة ، بإيقاف العازف ، أما المحاضر فلا يمكن أن نتحكم فيما سيقول ... »[3]

1-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 66 .

2-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 67 /68 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 68 .

اغتاظ من الأمر ، كونه يمثل السلطة ، لأن الدولة تسعى من خلال دعمها المالي للجمعيات الثقافية إلى السيطرة و التبعية و التحكم فيها ، حيث تهدف من خلال تقديم المال لإخماد الفكري؛ إذا جاء على لسان السيد الكبير : « ...بلا استغفال .نعطيكم الدعم ، و يظلون مستقلين ...»[1] .

فلا تقبل السلطة باستقلال جهة عنها ، و تقرّ باستقلال الجزائر بالدم و تهميش دور المثقف في (الشعر /الفكرة) في الحصول على الاستقلال ، وفي هذا الصدد يستحضر "الطاهر وطار" مقولة لمسؤول حزب جبهة التحرير ، المرحوم " مساعدية " ، حيث وظفها السيد الكبير ، إذ يقول : « اسمع لا يوجد استقلال أصلا في هذه المنطقة ، في هذه البلاد كلها ، نحن حصلنا عليه ،هذا الاستقلال ، و نحن نعرف كيف نتصرف فيه و نفعل به ما نشاء ، اكتسبناه بالدم ومن له قدرة على انتزاعه منا ... فليتقدم »[2]

حقق الدم و السلاح المادي ما عجزت الأفكار و الكلمات و السلاح الفكري عن تحقيقه في الثورة الجزائرية من أجل الاستقلال .

وعليه ،فالمثقف الجدي -في نظر السلطة - هو التابع للسلطة ، مهمته إراحتها من المتاعب التي أنهكها بها المثقف التقليدي ؛ الذي ترصّدها و واجهها بكل وسائله ، أما المثقف المعاصر فقد

.

تجاوز هذا الأمر ، كما يرى السيد الكبير: « استبعدت ما كان سلفك يرهقنا به من الكلام الفارغ، مثل المحاضرات و الندوات ومسرحيات تعّرض لسلطة البلاد .... »[3] .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 68 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 68 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص67 .

ومن ذلك كذلك: « كلفوه بالثقافة ،السيد الكبير ، يريد الفلكلور ، وليس سوى الفلكلور باعتباره ثقافة الثورة.»[1]

هذا ما يبين أنا ثقافة الجزائر تجلت في ضروب من التسلية التي يمكن أن تقدمها لنا الفنون الفولكلورية وكأنها تجاوزت مشكل التفكير في الحقائق المحسوسة ،تجاوزت الفقر و الجـــــوع و التخلف ..... قضايا عالجها الأدب و عارك و حارب الفكر من أجل التخلص منها ، حتى تتاح له فرصة التفكير في الثقافة و المتمثلة حسب السيد الكبير في الفولكلور إذ يقـــــول : « اطلعت على برنامج النشاط الذي أعددته ، و قد راق لي كثيرا. كما أحب تماما .مهرجانات، ومهرجانات. حفلات و سهرات. فلكلور من كل نوع .استبعدت ما كان سلفك يرهقنا به من الكلام الفارغ .... »[2].

1-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص99 .

2-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص67 .

.

2- مسألة البحث عن الهوية الثقافية :

تتطلب عملية البحث عن الهوية الثقافية ضرورة التمييز بين الهوية و الانتماء و أيهما يتبع الآخر ، أو أيهما يحدد مسار الآخر ،لأن العالم العربي المعاصر يعيش تمزق الهوية و يعاني من مسألة الانتماء [1] و هذا ما حاولت أن تعبر عنه هذه الرواية . وفي هذا الصدد يقـــــــــول "رضون السيد": «هناك الهوية ، وهناك الانتماء وفي الحالات العادية فإن الانتماء نسق عـــــــام و الهويات أنساق فرعية على النسق العام أو ضمنية . وقد مرّت علينا عقود غاب فيها النسق العام ليس من الثقافة بل من الوعي .فالمشكلة ليست في الانتماء المسند إلى الثقافة بل في الوعي المسند إلى الهوية، و الثقافة لا تتجدد من داخلها ، كما أن الوعي لا يتجدد من داخل الثقافة ، فبداية التصدي لمشكلاتنا اللسانية و الثقافية ينبغي أن تلتمس في تصحيح علائقنا بعالم العـــــصر و عصر العالم »[2]

يدعو رضوان السيد هنا إلى البحث عن الانسجام و التكيف مع العصر ، و ما من شك في أن هذا المسعى يقوده المثقفون ، بوصفهم سلطة في المجتمع ، وبوصف المثقف مالكا للمعرفة ، فهو سلطة في حد ذاته ،لأن المثقف من خلال ما يعرفه ، يتحكم في المجتمع ، يهابه المجتمع ، و تهابه السلطة لأنه مالك سلاح الثقافة . و بالتالي ليس اعتباطيا و عشوائيا أن يتحدث "الطاهر وطار "

.

عن نهاية المثقف في الجزائر و عن انهيار الحزب الاشتراكي الشيوعي في الجزائر ، وهذا يعني بشكل من الأشكال تخلي المبدع /المثقف عن التزامه القومي ، ومعناه سقوط كل المبادئ التي نادى بها هذا التوجه الفكري و السياسي ، حيث يصفه "الطاهر وطار " في الرواية بقوله : «شيوعي أفلس حزبه ، فتبنى النظام ، أو العكس تبناه بعض النظام » [3]

1- ينظر : سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل ، ص 167/166 /178.

2- ينظر :www.arabphilosophers.com / رضوان السيد : هل تمهد الهوية الثقافية الطريق للوحدة السياسية العربية ؟ مجلة العربي الكويتية ، العدد 503 ، أول أكتوبر 2000 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص99 .

فالشيوعية في الجزائر كانت حزب يتخذه الكثيرون من أجل اللهو و الملذات ، كسلوك وليس كفكرة أو إيديولوجيا ، و هذا ما تجرسه و تفضحه الرواية في عدد من المقاطع نحو :

- « ما يجري في البارات و الخمارات من أحوال الشيوعيين »[1] .

الأمر الذي يكشف عن حال هذا التوجه السياسي في الجزائر ، الذي اعتنقه بعضهم للرفاهيـــة و الترف واللهو و المجون لا للعمل . كما في قول أحد الشخوص الموالين للنظام :« لم يبق في هذا العالم أي شيوعي ، لقد انهارت دولتهم إلى الأبد ، فلم الخوف ، و العودة إلى خوالي الأيام »[2].

إنّ مقولة الشاعر مالك للمعرفة ، و بالتالي مالك للسلطة ، جعلت السلطة الفعلية تخافه و تهابه و تعمل جاهدة أن تغمره بالعطايا و تقحمه في سياستها ،حتى تأمن شره ، و تتخذه وسيلة لتثبيت سلطتها . فالسلطة تسعى دائما للتقرب ممن المثقف ؛ كونه يساعد على تطور المجتمع و بنائه ، من خلال نتاجه الثقافي و الإبداعي ، الذي يقدّم الحلول للمشكلات التي تواجه الواقع كما تصفه الرواية في هذا المقطع : « تتحول الدنيا إلى طيف سحري ، لا لون له ، لأنّ كل الألوان تجمعت فيه ، لا شيء في هذا الوجود غير الشاعر » [3] .لكن هذه مهمة الشاعر سابقا لما

.

كان المجتمع يفتقد إلى وسائل الإعلام ، حيث كان الشاعر يتولى مهمة إيصال رأي العامة ، فيولد للشاعر نوع من التضخم الذاتي لأنه يمثل رأي الناس و أنه هو ضميرهم الناطق ...

و ما تكشف عنه الرواية من أنظمة مضمرة هو أنّ المجتمع الجزائري، مجتمع مرهون ، يواجه نوعا من التحدي ، لذا فهو يحتاج لمثقف يفك عنه الرهن و التحدي ؛ والمثقف الذي تحدث عنه "الطاهر وطار " مثقف مرهون بالماديات و المناصب التي راهنته بها السلطة .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص100.
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص91 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص86 .

يفهم من هذا أنّ المجتمع الجزائري تحت الرهن ، يحتاج إلى مثقف يملك سلطة الكلمة في المجتمع ليرفع عنه الرهن ؛ فالنسق الثقافي الظاهر في رواية "قصيد في التذلل" يتمثل في مرهونية الشاعر الذي كلف بمهام أخرى حددتها له السلطة ، من أجل تغييبه ، و تخلليه عن مهمته (رسالته) ودوره في المجتمع ، حيث يكشف "الطاهر وطار " لنا عن نسق مضمر هو تراجع المجتمع ، و مواجهته للكثير من التحديات من خلال تعريض المثقف و مهمته للشبهة، التي أقصته من المجال الإنساني و الأخلاقي الذي كان ينتمي إليه ، و أنّ السلطة قد سلبت من المثقف التقليدي (الشاعر) ، وسلّمت لمثقف معاصر يمثّل صوت مؤسساتي من نوع ما .

.

3- علاقة المثقف بالمجتمع و السلطة في الرواية :

إنّ المثقف الذي تخلى عن مهمته –غير مادية – و التي كان فيها يحظى بصفة تفوق الصفة التي تتميز بها السلطة ، حيث سبق الإشارة إلى ذلك في الرواية : « إن طلب الملك فإنما ليقول للملك ، إنك ملك فقط ، أما أنا فملك و شاعر » [1] .

فهو تخلي عن هذه الميزة و عن هذه الأمور الميتافيزيقية ، التي يتحدى بها السلطة سيصبح مثله مثل باقي المجتمع ، و ذلك لـــما حوّل رسالته لأغراض مادية ؛ لأن الإمارة (السلطة)، تعطى لمن تأخذه السلطة ، و ليس لمن يأخذهم ،و بالتالي لا يمكن أن ينالها إلا من يدافع عن مصلحتها [2] ، ويقول " الطاهر وطار " مبينا ذلك : « الإمارة ، فلكي يبدو أعلى و أعظم من كل أمير . يعطونها لمن يأخـــــــــذونه ، و يمنعونها عمن يأخذهم ، ولم ينالها شاعر » [3] .

.

وهذا ما يفسد المثقفين .وهو في نفس الوقت ما حدث لمدير الثقافة في الرواية ، حيث حاول جاهدا الفرار و التملص من مسؤولياته المهنية لكنه أغرته السلطة ، وانغمس في السياسة ، و ألف الرشوة و المال و الهدايا و العطايا ، وبقي يأمل في المزيد ، و تخلى نهائيا عن انتمائه الأيديولوجي ، بعدما عانى من السيد الكبير ، و عانت السلطة (السيد الكبير) معه من أجل تدجينه ، ونجحت السلطة في الأخير في نقل و نسخ هذا المثقف .

يتكل " الطاهر وطار " في روايته الايديولوجيا الماركسية ، و يظهر هذا من خلال إعطائه للمثقف / الشاعر المكانة و الشرعية للدفاع عن المجتمع ، و يكون لسانه الناطق ؛كما تكشف الرواية عن تخلى المثقف / الشاعر عن مهمته التي أوكلها له الحزب الاشتراكي الشيوعي ؛ الذي قام على فكرة / إيديولوجيا تحدد كل العلاقات ، و الشاعر بتخليه عن الشعر يكشف عن تخليه

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 85.
2- ينظر : سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل ، ص 169 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 85.

عن الفكرة (الالتزام) ، عن الحـــــزب في حد ذاته ؛ وهذا ما نكـــــــشفه من النـــــسق المعلن عنه – ذلك أننا في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي ، و إنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية (ولقد سبق الإشارة إلى ذلك سالفا) – من خلال الجمل النسقية في الرواية؛ خسر زوجته وابنته ، خسر إيديولوجيته . و يظهر ذلك من خلال اندماج المثقف / الشاعر مع السلطة ، و خضوعه لها .

كما تكشف الرواية عن الصراع الذي يعيشه المثقف الما بعد حداثـــي و الذي يسيطر عليه الهاجس السياسي [1]، الذي جعله رهين هواجسه الداخلية ، ومليء بالتناقضات الداخلية . و بالتالي يمكن القول : أنّ صدمة الحداثة أوقعت المثقف في أزمة ، ولم يعد قادرا على أداء الدور

.

المكلف به(بناء المجتمع ، تطويره ، تقديم حلول ...) أصبح هو ذاته يتخبط في المجتمع ، يحاول النـــجاة و الخلاص ، يبحث عن من يساعده و يأخذ بيده ، و هذا ما يكشف عنه تذلل المثقف للسلطة بعد ما خسر قناعاته الفكرية ، فهو في حيرة من أمره بعد أن فشلت كل مشاريعه الحداثية : الحزب الشيوعي الاشتراكي و مبادئ الحزب التي كان وفيا لها ، بعد ما بدأ مناضلو الحزب يتفرجون على انهيار حزبهم ، بدأت تظهر لهم مبادئه وكل ما يتصل به على أنها أوهام تتلاشى وتزول ؛ لأن الشيوعية لم يبق منها سوى الاسم ، حيث يقول " الطاهر وطار" موضحا ذلك : «لم يبق منها سوى الاسم ، ومعظم مناضليها تحولوا إلى مستشارين دوليين ، و إلى رجال أعمال ، أو لاجئين سياسيين في أوربا هاربين من الإسلاميين »[2]

بيّن هذا الوضع بوصفه نسقا ثقافيا أن الأفكار التي كان يتولى المثقف مهمة نشرها في الأوساط الاجتماعية ، في الحقيقة هي لصالح الفرد في حد ذاته و ليس الجماعة ، وهذا ما نجده في حديث " الطاهر وطار " عن المتنبي و تحويله الإبداع لأغراض سلطوية ذاتية .

1- ينظر : سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل ،ص 170 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 94 .

عبر هذه الإشارة و تأسيساً عليها ؛فإن " الطاهر وطار " يصرح بقضية فكرية اجتماعية يتخبط فيها المثقف العربي بعامة و الجزائري بخاصة ، الذي كان هاجسه إيديولوجيا ما يتبناها و يعمل على تسليطها الفكر الحداثوي ، باعتبار أن العلاقة بين السلطة و الثقافة علاقة جدلية ديالكتية [*] ،هما ليستا منفصلتين بقدر ما هما متصلتين . وكلما افتقدت السلطة الدعم الثقافي كلما سارت نحو الانهيار و الزوال، و نستوعب و نستخلص من الرواية انتقاد " الطاهر وطار " للسلطة و يصفها بأنها سلطة تنقصها الثقافة و المعرفة ، و بالتالي فهي ضريرة وضـــالة

.

و جاهلة و عمياء . كما يعلي " الطاهر وطار " من قيمة الثقافة و يجعلها تتفوق على السلطة ، لأن هذه الأخيرة تدير وجهها تجاهها ، في حين أن الثقافة لا تهمها السلطة ، و الذي يهمها هو كل ما هو إنساني ،كما يتهم السلطة بتهميش دور المثقف بوصفه سلطة أيضا يمارس سلطته ضد هذه السلطة بالذات .

(*)– دياليكتيك: في الفلسفة الكلاسيكية ، و الديالكتيك باليونانية ، وهو الجدل أو المحاورة ، تبادل الحجج و الجدال بين طرفين دفاعا عن وجهة نظر معينة ، ويكون ذلك تحت لواء المنطق .

– يعتبر الدياليكتيك الأساس الذي تبنى عليه الشيوعية بمعنى الجدل الذي يوصل إلى النظريات و القواعد التي تحكم الناس و تسير حياتهم السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية . ينظر : https:// ar.m.wikipedia.org

4– ثقافة السلطة في الرواية :

تبون وتظهر ثقافة السلطة[1] في الرواية عبر مقاطع عديدة ، منها :

" السيد الكبير " يمثل في هذه الرواية المثقف الذي يصنع سياسة موجهة في المجتمع حيث يمارس سلطته على الموظف الذي انحرف عن مهنته السابقة ، واندمج في مهنة جديدة هذا الموظف متمثل في مدير الثقافة الذي تخلى عن الشعر (كالتزام فكري) ، و تخلى معه عن حزبه

.

الذي كان ينتمي إليه ، الحزب الشيوعي الاشتراكي ،حيث أغرته السلطة ،فأخمد روحه وحسه النقدي و الأخلاقي و الفكري واستسلم لها . وهذا أصعب فحص يواجه المثقف في صراعه مع السلطة ، فيصبح ساكتا ،خارسا ،صامتا بدلا من أن يقول الحق في وجهها. وهذه هي ثقافة السلطة ؛ تتجلى في التشكيك الدائم و الاحتراس حتى من الخاضعين إليها مهنيا ، و في الرواية أمثلة كثيرة عن هذا التوجه الذي تتبناه السلطة :

- كالتقرير الذي أعده "زينو نات " إلى السيد الكبير عن مدير الثقافة : « فقد جاءت في اللائحة تلميحات كثيرة ، لشؤون تتعلق بالتسيير و بأخلاقيات العلاقات بين المواطن و الإدارة. و بالفساد عموما . »[2] .
- كذلك اتهم بتآمره مع الجهات الإسلامية : بمجرد مداومة مدير الثقافة لصلاة المغرب في المسجد ، اتهم بتآمره مع الجهات الإسلامية ، إذ في حوار للسيد الكبير مع أعضائه شك في مـــهمة مدير الثقـــــــــافة بقوله : « ...ما يثير الشك ، ولو أنني أميل ،إلى أن مهمته تتوجه نحو التيارات الإسلامية ، أكثر مما توجه إلى غيرها. »[3] .
- كما اتهم بالجوسسة أيضا : « تكاد تقول إنه أرسل جاسوسا علينا » [4] .

1- ينظر : سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل ص 172 /173 .

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 91 .

3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص94 .

4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص94 .

- انتهى كل هذا إلى توقيف هذا المثقف الذي كثرت حوله الشبهات ، تبين الرواية : « بسرعة فائقة ، راجت إشاعة مفادها ،أن السيد الكبير أمر بإلقاء القبض على مدير الثقافة ، للتحقيق معه في قضايا كثيرة ، أهمها التشويش ، بمحاولة تجنيد المجتمع المدني من خلال الجمعيات ،

.

وبعض المغرر بهم »[1] . هذا الاتهام وجهه السيد الكبير لمدير الثقافة عند خاطبه قائـــــلا : « تقدم لي برنامجا ، و تتآمر مع المتمردين ، على برنامج أخر مواز »[2] .

فحوى هذا ؛ أنّ الشاعر لا يلقى قبولا واستحسانا من طرف السيد الكبير ، كله ادعاء ، على الرغم من تخلى الشاعر عن مهمته التقليدية ، و سعيه جاهدا – بحكم الوظيفة– لإرضاء السيد الكبير / السلطة ؛ إذ تتعامل السلطة مع هؤلاء المندمجين في نظامها ، معاملة الاحتراس و الحذر ، و هذا ما حدث لمدير الثقافة الجديد من قبل السيد الكبير .

– ومن الأمثلة أيضا ؛ عندما كان السيد الكبير يعامل مدير الثقافة برواسب انتمائه الايديولوجي السابق عندما لا يقف على شيء أو لا تصله أخبار أو تجاوزات ، يبقى يردد في كل مرة عبارة من قبيل : « ولكن هذا شيوعي كلب »[3] ، « لكنك خبيث و لئيم ، ونذل ابـــــــن نذل ...ككل الشيوعيين الكلاب »[4] . و أيضا في حديث الـــــسيد الكبير مع الأمين العام للثقافة : « أقول لك الصح ما زلت أتقزز منهم ، كما أتقزز من أي فأر ، و إن كنت متأكدا من أنه في قفص »[5] .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 96 .
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص68 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص91 .
4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص68 .
5- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص91 .

يبقى عار الانتماء إلى الحزب ، أو النضال من أجل فكرة يلاحق المثقف المندمج في ثقافة السلطة ، الملاحقة تتم من طرف السلطة على الرغم من إدراكها لخلفيات التفكير التي كان المثقف يتبعها قبل انتمائه لها ، ربما تبدي له نوع من التسامح ، و المصالحة واحترام الرأي و الحرية في

.

التفكير ، حيث تصف الرواية ذلك في هذا المقطع : « توجد سلطة واحدة في هذا البلد ، وهي مصدر التوجيه ، حتى و أن سلمنا بوجود التعددية الحزبية ، و ما ننادي به من حرية الرأي و التعبير و الصحافة ....»[1] . ففي أول فرصة ، و أول سلوك متنافر و ناشز في نظر النظام تطفو الرواسب على السطح ، ويبدأ التعامل على أساس الخلفيات ، يقول السيد الكبير لمدير الثقافة : « هذا هو أسلوبكم الذي لا يتغير ، تعطون بيد و تأخذون بأخرى »[2] . و قوله أيضا : « ليس معنى أن لك ميزانية ، وحق التصرف المالي ، أن لك أيضا ، حرية إنشاء الخلايا و بث أفكارك الجهنمية . أنا هنا كل شيء . هل فهمت ؟ ....»[3] ، و يضيف على ذلك : « مع من تعشيت البارحة ، أليس مع رئيس جمعية المحاضرات الحمراء هذه ؟ من أعطى هذا الحمار أسماء المحاض رين ؟ ألست أنت ؟..»[4] ، و يضيف أيضاً متحمساً : «إنّ الذين أقروا في مؤتمر الجبهة، مبدأ وحدة التفكير ، هم الذين ما يزالون يحكمونكم . الدولة التي اختارتني ووضعتني هنا تعلم ما تفعل ، وليس معنى أن لك ميزانية وحق التصرف...أنا هنا كل شيء . هل فهمت ؟ »[5].

وعليه إنّ ثقافة السلطة تتعامل بالاحتراس و الحذر من المثقف ، فهي تعمل على اخماد روحه و حسه النقدي و الأخلاقي و الفكري حتى يستسلم لها و يصبح ساكتا ،خارسا ،صامتا بدلاً من أن يقول الحق في وجهها .

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 70 .
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 69 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 69 .
4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 69 .
5- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 69 .

5- الموروث الثقافي و سلطوية الخطاب الشعبي في الرواية : :

.

تزخر الرواية بالخطاب الشعبي – حيث يمثل خطابا سلطويا فيها ولقد ذكرنا ذلك سالفا – من خلال السلوك و العادات و التقاليد التي يمارسها المجتمع ، و بالتالي هي التي تحدد الهوية الثقافية للمجتمع ، بحيث تفصح الرواية عن مشاهد جميلة تسهم في بناء النسق الثقافي الشعبي في عمران الرواية ، كما هي أيضا غنية بمشاهد واقعية تعكس الصراعات القائمة في المجتمع الجزائري الحديث ، المتعدد الثقافات و التوجهات الفكرية ، مما ولد واقعا معقدا ، تحوّل فيه المجتمع الجزائري إلى شبكة من العلاقات المتناقضة ، نتيجة الروافد الثقافية التي شكلت هذا المجتمع . مما أدى إلى انحلال على جميع المستويات . و بررت الرواية هذا الوضع بالإشارة إلى مصادر المعرفية التي غذت المجتمع ، و على هذا الأساس نجده يكشف عن التحيز للعالم الغربي ، نحو : إذا ما توجب ، استعمال شاهد ، فأفضل الكلام ما جاء في إحدى خطب الجنرال ديغول.....فأخبار الأدباء و الكتاب و الفنانين ...تتعلق كلها بالفرنسيين و الفرنسيات ، إيديت بياف ، مولوجي ،شارل أزنافور..، بودلير ، روسو، سارتر ، فرانسواز ساغان ، ومن حين لآخر يظهر اسم كاتب ياســـين أو محمد ديب [1] .

وكذلك نجده يذكر أسماء الشخصيات السياسية و الأعلام و الشعراء من العالمين الغربي و العربي نحو : ابن المقفع ، الحريري ، المازني ، الشيخ البشير الإبراهيمي [2] . المتنبي ، نزار قباني، البياتي ، الجوهري ، سعدي يوسف [3] .

1-ينظر: الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 113 / 114.

2-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 115.

3-الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 86 .

.

و أيضا نجده يذكر : خير الديـــــن و باب عروج [1](*) ، و ماتر يوشكا[2] (الدمية الروسية) ،

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص64 .

(*)- عروج بن أبي يوسف يعقوب التركي 879 هـ 924 هـ الموافقة 1474 م1518 م، أو عروج بربروس، ويشتهر أيضاً بلقب بابا عروج وعروج ريس بالتركية Oruç Reis ، قبطان وأمير مسلم اشتهر هو وأخوه خير الدين بجهادهما البحري في شمال أفريقيا وسواحل البحر المتوسط إبان القرن العاشر الهجري الموافق للقرن السادس عشر الميلادي، وعمل في شبابه في التجارة، ثم وأُسر من قبل فرسان رودس لمدة. وبعد هروبه من الأسر اتصل بالسُلطان المملوكي قنصوه الغوري وجعله قائداً على الأسطول الذي قام بإنشائه لمحاربة البرتغاليين، إلا أنه تعرض لغارة كبيرة من فرسان رودس أدت إلى انتهاء هذا الأسطول قبل أن يكتمل. واتصل بالأمير العثماني كركود بن بايزيد الثاني وساعده الأخير بعد أن أهدى له سفينة ليبدأ من جديد. واتفق بعد هذا مع السلطان الحفصي أبو عبد الله محمد المتوكل على أن يقيم في ميناء حلق الوادي مقابل أن يدفع له ثُمن الغنائم التي يحوزها هو وبحارته من غزواته البحرية، حيث كان يقوم بالاستيلاء على السفن الأوروبية ويغنم ما بها من بضائع. وعمل عروج بجانب أخيه خير الدين أثناء تواجده بالغرب على إنقاذ عدد كبير من اللاجئين الأندلسيين الذين فروا من محاكم التفتيش الإسبانية، وخلال هذه الفترة اكتسب اسمه الذي أطلقه عليه هؤلاء" :**بابا عروج** ."ويرى بعض المؤرخون أن من دهاء الأخوين عروج وخير الدين السياسي أنهما اتصلا بالسلطان العثماني سليم الأول وقاموا بإرسال الهدايا له وكانت هذه الخطوة فاتحة للعلاقات بينهم وبين الدولة العثمانية، وكان لعروج وأخيه خير الدين شأن كبير في سيطرة العثمانيين على شرق البحر المتوسط وعلى الجزائر وتبعيتها مع تونس للسلطنة العثمانية .وقام بفتح قلعة بجاية ومدينة جيجل، وانتقل بعد ذلك إلى مدينة الجزائر التي حكمها لاحقاً وأصبح أميرا عليها بعد قتل حاكمها "سالم التومي" الذي تآمر عليه، واستعان بالقوات الإسبانية. وضم مدينة تنس أيضاً إلى نفوذه، وقام بضم مدينة تلمسان بعد وصول وفد من أهاليها له. وبعد حصار دام ستة أشهر من قبل القوات الإسبانية مع أنصارها من العرب، سقطت مدينة تلمسان وتحصن عروج في قلعتها الداخلية، وقام بالهرب بعدها ولحقته فرقة إسبانية تمكنت من قتله هو ورجاله في سنة 924 هـ الموافق1518 م.

ترك عروج بعد وفاته إرثاً كبيراً تمثل بإنشاء دولة قوية استمرت زهاء ثلاثة قرون، وأصبحت الجزائر بعد وفاته ولاية عثمانية وأصبح أخوه الأصغر وخليفته خير الدين والياً عليها من قبل الدولة العثمانية ومنحه السُلطان لقب "بايلرباي"."

يرجع عروج إلى أصل تركي فوالده هو "يعقوب آغا" أحد فرسان السباهية للعثمانيين الذين استقروا في جزيرة ميديلي بعد أن فتحها السلطان العثماني محمد الفاتح، وهو الشقيق الأكبر لخير الدين بربروس الذي خلفه في حكم الجزائر والذي أصبح لاحقاً القائد العام للأساطيل العثمانية، ولدى عروج أخوين آخرين هما إسحاق وإلياس والذين قُتل كليهما أثناء غزواتهم المستمرة.

2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ،ص 125/ 127 .

.

العطار و ابن الرومي [1]، سيدنا سليمان [2]، أبو قاسم الشابي [3] ، الأخطل الصغير[4] ، فيروز[5]، بقار حدة [6]، الشيخ بورقعة [7] ، صلاح عبد الصبور[8] .....وغيرهم كثير في الرواية .

هذا دليل على سعة ثقافة كاتبنا " الطاهر وطار " التي غرفت من مصادر متعددة و مختلفة ، مصادر سوسيولوجية ، أدبية ، فنية تراثية ، فولكلورية ، سياسية ، فكرية و غيرها . مما يعني أن رواية "قصيد في التذلل" تتقاطع فيها جملة من الأنساق الثقافية التي تستمد منها طاقتها، قوتها ، جبروتها ، أزرها ، وإبداعها ، فهي تسعى من ورائي الأنساق الثقافية إلى تمرير رسالتها و توصيل خطابها الذي من أجله وجدت .

استنادا لما تم تقديمه ؛ يتبين و يتضح أنّ خطاب رواية "قصيد في التذلل " أنه خطاب يتقاطع مع العديد من الأفكار الفلسفية و النقدية التي ناقشها المفكرون حول علاقة المثقف بالسلطة [9]. و حاولت الرواية أن تجسد المعرفة الكلية التي تدعيها السلطة أمام الرأي العام : من خلال تقزيم دور المثقف ، بل إلغائه إن لم يدعم هذه الثقافة ، و الأمثلة كثيرة في ثنايا الرواية . والقضية المضمرة التي طرحها " وطار " في روايته هي قضية تتعلق بالدفاع عن الهوية و عن الخصوصيات الثقافية التي ترفع من شأن الأمة ، و لم تبق مهمة الثقافة منحصرة في المتعة الجمالية ،

1- الطاهر وطار :قصيد في التذلل، ص 102 .
2- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 73 .
3- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص9.
4- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 19.
5- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 17
6- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 76 .
7- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 32 .
8- الطاهر وطار :قصيد في التذلل ، ص 13 .

.

9- ينظر : سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل ،ص 175 / 176 / 177 .

والتلذذ بنتاج ثقافي آني ، كالثقافة التي يدعو إليها السيد الكبير –ثقافة تدعوا إلى اللهو–، والتي تسهم في ارساء خطاب ضمني يقضي على طموحات الجماهير ؛في حين أن دور المثقف / الثقافة هو مدى قدرته على تحمل مسؤولية الدفاع عن مقومات الأمة . لأن السلطة تسعى إلى تحويل المثقفين إلى دمى تحركها كيفما تشاء ، تتحكم فيهم باسم المنفعة المؤسساتية التي ينتمي إليها المثقف المدمج /المدجّن في السلطة ، كما يحتمل القول : أن يختفي المثقف نهائيا، أو يتحول إلى مجرد كائن اجتماعي عادي لا يؤدي دوره كما يجب أن يكون ، بحيث يحس و يشعر القارئ بخيبة الأمل و هو يتبع خطوات الشاعر ، الذي حرفته السلطة عن رسالته التي كان يجب أن يحترم مبادئها . لأن المثقف في المجتمع له دور علني لا يمكن أن يقزم إلى مجرد موظف يخدم مصالح اتجاه سياسي معين متخليا عن دوره الريادي في قيادة المجتمع بوصفه إنسانا موهوبا يمتلك ملكتا عقلية تمكنه من دوره (الريادي)؛ فالمثقف الحقيقي لا يقبل التدجين و التأنيس و الترويض و الآلية في أداء دوره .

وخلاصة القول : إن بطل رواية "قصيد في التذلل" ثكل و فَقَدَ هذه الهالة ، وهذا الدور الريادي عندما أقحم نفسه في مهمة مدير الثقافة ، التي هي صيغة من صيغ تنتجها السلطة لضم الثقافة إلى صفها ، و الدفاع عن مصالحها . و بالتالي تعد رواية " قصيد في التذلل " نقطة تحول كبير في الكتابة الروائية عند " الطاهر وطار " من حيث شكلها و من حيث مضمونها ، تجاوز فيها فعل السرد و اهتم فيها بالرسالة التي يحملها خطاب الرواية ؛ و الذي استقطب إليه ما لا يحصى من الخطابات المتعددة و الأنساق الثقافية ، ليشكل وحدة خطابية كبيرة متجانسة هي خطاب رواية واحدة .

خـــــــــاتمة

خاتمة :

حاولت هذه الدراسة التعمق في كشف الأشكال السردية في رواية "قصيد في التذلل" بالوقوف عند العناصر المكونة لخـــــــطابها. ورصدت شتـــات ما ترنو إليه هذه الدراســـــة في النقاط التالية :

- تعد عملية تحليل الخطاب و الكشف عن مكنونه الأدبي من العمليات التي ما زالت في قيد التطور ، وليس هناك مجموعة من الإجراءات التحليلية متفق عليها لتحليل الخطاب فأي تحديد لوحدات الخطاب و للعمليات المعّرفة للخطاب يجب أن تعتمد قبلا على مجموعة أهداف الدراسة .
- إنّ رواية" قصيد في التذلل "لم تكن مترابطة الأفكار، بل كانت الأفكار متقطعة من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي، وهذا راجع لطبيعة الموضوع وأفكار الكاتب المتراكمة ومحاولة الافصاح عنها جملة واحدة لما تحتويه من حقائق مهمة نظرا لأن الكاتب كتبها وهو على فراش المرض، وتنقسم الرواية إلى قسمين، القسم الأول يتناول موضوع الرهن يخص فيه الكاتب الحديث عن الشعر، والموضوع الثاني هو البيع أين يقوم البطل ببيع الشعر وبيع نفسه إلى السلطة فكل قسم مكمل للآخر.
- اهتمت رواية "قصيد في التذلل" بتجليات الواقع الاجتماعي الذي اتخذت منه مواقف ضمنية جسدت عداء واضح المعالم لمظاهر الاستغلال و السلوكيات اللامقبولة أخلاقيا و السائدة في المجتمع ، و هذه الأبعاد لا تفقد الرواية عمقها بحيث تجعلها تقتصر على العرض المسطح

لقضية اجتماعية ، إذا أنها تظل تحتفظ بقيمتها الإنسانية ، بوصفها استكشافاً عميقاً لمساحات الخـــــير و الشر داخل نفس الإنسان .

- جاءت الرواية معبرة و بصورة جليلة و مكتملة عن واقع المثقف إزاء السلطة أبرز فيها "وطار" عصارة توجهه اليساري .هذا ناهيك على أنّ الكتابة الوطارية كتابة سياسية بالدرجة الأولى يعبر فيها صاحبها عن تلك الواقعة الاشتراكية و إشكاليات الصراع الحقيقي في المجتمع الجزائري .
- في الرواية إيحاءات وإشارات تحيل مباشرة إلى الواقع، فقد تطرقت إلى مختلف الأحداث التي مرت على الجزائر منذ انطلاق أول رصاصة إلى يومنا هذا، وقد كانت تروى هذه الأحداث بنوع من التحايل على القارئ، يحتار القارئ البسيط في فهمها لما تخفيه من حقائق مهمة في تاريخ الجزائر.
- اعتمد الكاتب في بنائه السردي للرواية على مختلف التقنيات السردية من استرجاع للأحداث حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت وجاء هذا رغبة من الكاتب لتوضيح أحداث قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ.
- يغلب علي الرواية انصهار الذات الكاتبة (الجسد) في مادة الكتابة من خلال توظيف "الأنا " للمكاشفة و تعريتها بالانعطاف عليها بالقول و الوصف لاكتناه مضمر العلاقات الباطنية التي تحكمها، المتسمة بالقلق ، والتوتر ،و الظن ، والتوجس ، و قليلا من يقين العابر – كما هو جلي و ظاهر في الرواية – ، ومن هنا تصبح الذات الكاتبة شخصية متفاعلة مع باقي الشخصيات و ليست راوية فقط . وهي بذلك تصنع لعبة الضـــــمائر و تبادل الأدوار و قد يستدعى القارئ صراحة للانخراط في دائرة لعبة الضمائر، لصناعة العجيب والغريب والمدهش .
- تشكل الشخصيات دوراً كبيراً في تحريك العمل السردي الموكل إليها، فكل شخصية قامت بدورها على أكمل وجه والسمة البارزة في هذه الشخصيات يغلب عليها الطابع الاجتماعي الحقيقي، فلو رجعنا إلى الواقع لوجدنا هذه الأسماء وهذا نظرا لطبيعة الكاتب الواقعية ونظرا

لجدية الموضوع لأنه يتناول قضية حساسة (علاقة المثقف بالسلطة)، ولهذا جاءت الشخصيات حاملة لأفكار معينة، كل حسب ثقافته مما يدل على تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير وطبيعة سلوكها.

- اعتمد الكاتب في الرواية بالرجوع بالذاكرة إلى الوراء، وإن أهم ما ميز الزمن هو تكسيره لخطية الزمن بمعنى الانتقال من الحاضر إلى الماضي والعكس من الماضي إلى الحاضر حيث بدأت الرواية من لحظة الحاضر لتمتد عكسيا إلى الماضي بواسطة تقنية الاسترجاع، ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى فهي بذلك تشكل انتقالا دورانيا للزمن .ومن خلال تشكل بنية الزمن في الرواية ، نقول أنه لم يكن قليل الشأن وإنما كان له حضورا قويا في الرواية وهذا راجع إلى خبرة الروائي في نقله للأحداث الواقعية، ولهذا اشتملت الرواية على جميع تقنيات الزمن حيث امتاز الزمن بالتنوع ؛ والروائي من خلال تنويعه للزمن لم يكن هذا عبثا منه، فمن خلال هذا التنويع ظهرت براعة " الطاهر وطار "في التلاعب بالتقنيات الزمانية التي تتميز بها الرواية الحديثة وسبب اعتماده على الزمن من أجل إبراز الحقيقة سواء تعلقت بإنسان أو مكان أو بالأحداث ككل.
- إنّ بنية الفضاء في الرواية لم تأت اعتباطيا، وإنما كانت أحد العناصر الأساسية في بناء الرواية، فقد شكلت إلى جانب الشخصيات والزمن وحدة متكاملة فيما بينها، كونت لنا النص السردي فقد كانت الأمكنة بمثابة الدليل للقارئ.
- استقطب خطاب "قصيد في التذلل " ما لا يحصى من الخطابات المتعددة الأشكال ، ليُشكِّل منها وحدة خطابية كبيرة متجانسة – حيث لا نجد النص المستحضر قد أقحم لملء فجوة شاغرة، أو دون أن تكون له وظيفة، بقدر ما يسهم في شد القارئ من جهة – ويدل هذا على أنّ "الطاهر وطار" سعي إلى تأصيل الرواية العربية –الجزائرية– ، باستحضار التراث في أشكاله

المتعددة و صهرها في خطاب جديد ، يستند إلى ما تقتضيه بناء رواية حديثة ، تتعدد في خطابها الأصوات و الرؤى و الخطابات ، ومعها تتعدد أشكال السّرد.

- إن المتن الروائي عند "الطاهر وطار" يتشكل من تلاحم اللغة و تفاعل أصواتها، بل و انسجام المعنى الجمالي لإبراز الأدبية . و بالتالي فإن السمة الأدبية عند هذا الروائي تشتمل الهيكل الكلي للنص؛ ولعل الطاهر وطار يعرف كيف يشتغل على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته ، وذلك من أجل تجسيد نظام لغويّ أثناء ذلك ، شديد التماسك .

- أهلت رواية " قصيد في التذلل " عن مجموعة من الأنظمة الثقافية المضمرة ، و التي تشير إلى التحولات الناهضة في المجتمع الجزائري ، و المتعلقة بالسلوك و التصرفات الجماهرية ، و علاقتها بموروثاتها الثقافية و الفنية و التاريخية.

– من أهم التغيرات و التحولات التي أفصحت عنها الرواية ، نجدها قد مست الثقافة و المثقف (الشاعر و الشعر و خضوعهما للسلطة)؛ فهي متمثلة في إهانة و تذلل فن من أهم الفنون الثقافية و هو "الشعر " الذي فقد رسالته وفقد معه الشاعر قيمته و مكانته .

– كما صرحت الرواية أنّ الشاعر لما هجر الإبداع و أصبح مديرا للثقافة فهو يتخلى عن كل معتقداته و أيديولوجياته ، ربما خضوعه نوع من المجاراة للسلطة لمحاولة التغيير للواقع الجزائري الذي عمّه الفساد و التعفن ، ربما هو أسلوب جديد لمجابهة السلطة ، أو حيلة من المثقف ليكون قريبا من العلة حتى يعالجه ؛ أو يمكن أن تكون محاولة منه لاسترجاع مكانة المثقف في المجتمع و جعله يشارك في التظاهرات الاجتماعية من جديد ، ومعالجة قضايا الأمة .

– ومن الأنظمة المضمرة التي تطرقت لها الرواية مسألة البحث عن الهوية الثقافية ؛ لأنّ المجتمع الجزائري –في نظر الطاهر وطار– ، مجتمع مرهون ، يواجه نوعا من التحدي ، لذا فهو يحتاج

لمثقف يفك عنه الرهن و التحدي ؛ والمثقف الذي تحدث عنه ،مثقف مرهون بالماديات و المناصب التي راهنته بها السلطة . و بالتالي يفهم من هذا أنّ المجتمع الجزائري تحت الرهن ، يحتاج إلى مثقف يملك سلطة الكلمة في المجتمع ليرفع عنه الرهن ؛ فالنسق الثقافي الظاهر في رواية "قصيد في التذلل" يتمثل في مرهونية الشاعر الذي كلف بمهام أخرى حددتها له السلطة، من أجل تغييبه ، و تخليه عن مهمته (رسالته) ودوره في المجتمع ، حيث يكشف "الطاهر وطار " لنا عن نسق مضمر آخر هو تراجع المجتمع ، و مواجهته للكثير من التحديات من خلال تعريض المثقف و مهمته للشبهة، التي أقصته من المجال الإنساني و الأخلاقي الذي كان ينتمي إليه ، و أنّ السلطة قد سلبت من المثقف التقليدي (الشاعر) ، وسلّمت لمثقف معاصر يمثّل صوت مؤسساتي من نوع ما .

– يصرح "وطار " بقضية فكرية اجتماعية (تتمثل في علاقة المثقف بالمجتمع و السلطة)، حيث يتخبط فيها المثقف العربي بعامة و الجزائري بخاصة، الذي كان هاجسه إيديولوجيا ما يتبناها و يعمل على تسليطها الفكر الحداثوي ، باعتبار أن العلاقة بين السلطة و الثقافة علاقة جدلية ديناميكية ،هما ليستا منفصلتين بقدر ما هما متصلتين . وكلما افتقدت السلطة الدعم الثقافي كلما سارت نحو الانهيار و الزوال ، و نستوعب و نستخلص من الرواية انتقاد " الطاهر وطار " للسلطة و يصفها بأنها سلطة تنقصها الثقافة و المعرفة ، و بالتالي فهي ضريرة وضـــالة و جاهلة و عمياء . كما يعلي " الطاهر وطار " من قيمة الثقافة و يجعلها تتفوق على السلطة ، لأن هذه الأخيرة تدير وجهها تجاهها ، في حين أن الثقافة لا تهمها السلطة ، و الذي يهمها هو كل ما هو إنساني ،كما يتهم السلطة بتهميش دور المثقف بوصفه سلطة أيضا يمارس سلطته ضد هذه السلطة بالذات.

– أهم قضية مضمرة طرحها "وطار" في روايته هي قضية تتعلق بالدفاع عن الهوية و عن الخصوصيات الثقافية التي ترفع من شأن الأمة ، و لم تبق مهمة الثقافة منحصرة في المتعة

الجمالية ، والتلذذ بنتاج ثقافي آني . لأن دور المثقف / الثقافة هو مدى قدرته على تحمل مسؤولية الدفاع عن مقومات الأمة ؛لأن السلطة تسعى إلى تحويل المثقفين إلى دمى تحركها كيفما تشاء ، تتحكم فيهم باسم المنفعة المؤسساتية التي ينتمي إليها المثقف المدمج /المدجّن في السلطة . ولهذا فإنّ المثقف في المجتمع له دور علني لا يمكن أن يقزم إلى مجرد موظف يخدم مصالح اتجاه سياسي معين متخليا عن دوره الريادي في قيادة المجتمع بوصفه إنسانا موهوبا يمتلك ملكتا عقلية تمكنه من دوره (الريادي)؛ فالمثقف الحقيقي لا يقبل التدجين و التأنيس و الترويض و الآلية في أداء دوره .

تعد رواية " قصيد في التذلل " نقطة تحول كبير في الكتابة الروائية عند " الطاهر وطار " من حيث شكلها و من حيث مضمونها ، تجاوز فيها فعل السرد و اهتم فيها بالرسالة التي يحملها خطاب الرواية ؛ و الذي استقطب إليه ما لا يحصى من الخطابات المتعددة و الأنساق الثقافية ، ليشكل وحدة خطابية كبيرة متجانسة هي خطاب رواية واحدة ، حيث تطلب واستلزم ذلك تعدد الأشكال السردية في الرواية . وهذا دليل واضح على سعة ثقافة كاتبنا " الطاهر وطار " التي اغترفت من مصادر متعددة و مختلفة ، مصادر سوسيولوجية ، أدبية ، فنية تراثية ، فولكلورية ، سياسية ، فكرية و غيرها . مما يعني أن رواية "قصيد في التذلل" تتقاطع فيها جملة من الأنساق الثقافية التي تستمد منها طاقتها، قوتها ، جبروتها ، أزرها ، وإبداعها ، فهي تسعى من ورائي الأنساق الثقافية إلى تمرير رسالتـــــها و توصيل خطابها – الذي من أجله وجدت– بأشكال سردية متعددة .

تبقى رواية "قصيد في التذلل" رواية مفتوحة لقراءات أخرى . و آمل أن أكون بهذه الدراسة قد أضاءت بعض الجوانب المعتمة من الأدب الجزائري .

اللهم إن كنت مخطئة فلا تحرمني أجر المجتهدين ، وإن كنت مصيبة فأعطيني أجري مرتين ، و ما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

- القرآن الكريم : رواية حفص عن عاصم . ، مكتبة و مطبعة المجلد العربي ، 2002 .

1- المصادر الأساسية :

1- الطاهر وطار : قصيد في التذلل ، دار الفضاء الحر ، الجزائر ، 2010 .

2- حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن، الشخصية) المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ، 1990 .

3- حميد لحمداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، الدار البيضاء ، المغرب،2003.

4- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي، ط3 ، بيروت، 1997 .

5- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي "النص و السياق " ، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2001 .

6- عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2005.

7- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي،ط3 ، الدار البيضاء ، 2005 .

2- المعاجم :

1- إبراهيم مصطفى ،أحمد الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النـــــجار(مجمع اللغة العربية بالقاهرة) :المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، ج 2 .

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، دار إحياء التراث العربي ، د ت .

3- أنطوان نعمة و آخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، ط1 ، لبنان ، بيروت، 2000 .

4- بلحاج يحي الجيلاني و آخرون : القاموس الجديد الألفبائي (عربي-عربي) ، مطبعة توب للطباعة ،د ط ، تونس ، 2003 .

5- لويس معلوف و فرنارد توتل: المنجد في اللغة و الإعلام : منشورات دار المشرق ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، 1991.

6- محمد بن محمد بن عبد الرزّاق الحسيني ، أبو الفيض الملقّب بمرتضى ، الزّبيدي (المتوفي 1205هـ): تاج العروس من جواهر القاموس ، دار الهداية ،د ط، الجزء :8./ ، الجزء: 39 ، د ت .

7- محمد بن مكر بن على ،أبو الفضل ، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي(المتوفي:711هـ) : لسان العرب ، الطبعة3 ، دار صادر ، بيروت ، لبـــنان، ج 1/ ج 3 / ج7 / ج 13 /ج 14 / ج 15 . 1414هـ،

8- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل بن سعيد بن يحي بن مهران العـــــــــسكري (المتوفي 395هـ/1005م):الفروق اللغوية ، تحقيق: محمد إبراهيم سليم ، دار العلم و الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ،مصر ، د ط ، الجزء1 ،د ت.

3 – المصادر العربية :

1– إسماعيل بن كثير : تفسير القرآن الكريم ، شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام للطباعة و النشر و التوزيع ، د ط، لبنان، بيروت، ج 4، د ت .

2– الحسن بن أحمد الزوزني أبو عبد الله :شرح المعلقات السبع ، دار القلم ، د ط ،بيروت ، لبنان ، د ت .

3– الحسن بن بشر الآمدي:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،تحقيق، أحمد صقر ،دار المعارف ، ط 2 ، مصر، 1972 .

4– الزمخشري : الكشاف ، بيروت ، دار الكتاب العربي،ط3، ج4 ، 1987 .

5– أبي الفتح عثمان بن جني :الخصائص ،تحقيق: محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، د ط ، ج1 ، د ت .

6– القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتب العصرية، د ط ، صيدا ، بيروت ، 2006 .

7– بدوي طبانة :السرقات الأدبية ، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، دار الثقافة ، د ط، بيروت ،1986 .

8– ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده(1–2)،تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ، ط1 ،صيدا ، بيروت ، 2001 .

9– ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،د ط ، بيروت (د.ت) .

10–أبو سعد محمد بن أحمد العميدي:الإبانة عن سرقات المتنبي ،تحقيق : إبراهيم الدسوقي البساطي ،دار المعارف ، د ط ،مصـر، 1961 .

11– ابن سلام الجمحي :طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة المدني ، د ط القاهرة ،(د.ت) .

12–شُبر : تفسير القرآن ، دار احياء التراث العربي ، ط3 ،بيروت ، 1977 .

13– ابن طباطبا:عيار الشعر ،تحقيق ،محمد زغلول النجار، منشاة المعارف بالإسكندرية ، د ط، 1980 .

14–عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق : أبي عبد الرحمن عادل بن سعد ، الدار الذهبية ، د ط ، القاهرة ، د ت .

15–عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، دار الكتاب اللبناني، ط 2 ، بيروت ، 1990 .

16–عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق :محمود شاكر، مطبعة المدني ، ط 3 ، الـــــقاهرة ، ،1413 هـ

17– ابن فارس:الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الصباغ، دار المعارف، ط1 ، بيروت ،1993 .

18– كعب بن زهير : الديوان ، دار صادر، د ط ، بيروت ،1998 .

19–مساعد الطيار ، التفسير اللغوي للقرآن ، دار ابن الجوزي ، ط1 ، 1422هـ .

20– أبو هلال العسكري:الصناعتين ،تحقيق :مفيد قميحة ،دار الكتاب العلمية ، ط2 ،بيروت، 1989 .

4- المراجع العربية :

1- إبراهيم صحراوي :تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية " رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان " دار الآفاق ،ط1، الجزائر، 1999.

2- إبراهيم محمود عبد الباقي : الخطاب العربي المعاصر "عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية " ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ط1 ، 2008 .

3- إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، د ط ،بيروت ، 1971 .

4- أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ،دار المعارف ، ط1، القاهرة ،1983.

5- أحمد قاسم سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية للكتاب ، د ط ، القاهرة ،1984 .

6- أحمد قاسم سيزا : بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ،دار التنوير، ط1،بيروت، ، 1985 .

7- أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1988.

8- أحمد محمد قدور:اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر ، ط 1،بيروت ، 2001.

9- أحمد مختار عمر :اللغة و اللون ، عالم الكتب، ط2 ، القاهرة ، 1997 .

10- أحمد مرشد : البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، بيروت ،لبنان، 2005.

11– آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1، سوريا ، 1997.

12– السعيد بوطاجين :السرد و وهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر ، 2005 .

13– الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب ،د ط ، تونس ، 2000 .

14–أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي ، افريقيا الشرق ، ط1، الدار البيضاء ، د ت.

15–بشير بويجرة محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط، د ت .

16–بشير بويجرة محمد :بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات و إشكاليات الإبداع) 1970-1986 ،دار الغرب للنشر و التوزيع ، د ط ، الجزائر ، 2002.

17–بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة و النشر ، ط1 ، 1999.

18–جبر إبراهيم جبرا ، الأسطورة و الرمز ، دراسة نقدية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط2، بيروت ، 1980.

19–جمال مباركي :التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د ط ، 2003 .

20–جميل حمداوي :السيميوطيقا و العنونة ،عالم الفكر، د ط ، الكويت ،1997 .

21–جويدة حماش :بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي مقاربة في السيميائيات، منشورات الأوراس، د.ط، د.ت .

22–جورج طرابيشي : هرطقات "عن الديمقراطية و العلمانية و الحداثة و الممانعة العربية " ، رابطة العقلانيين العرب و دار الساقي ،ط1 ، لبنان، 2006 .

23–حسن نجمي :شعرية الفضاء السردي (المتخيل و الهوية في الرواية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، 2000.

24–حسين الصديق : الإنسان و السلطة ، اتحاد الكتاب العرب، د ط ، دمشق ، 2001 .

25–حميد آدم ثويني :منهج النقد الأدبي عند العرب ، دار صفاء للنشر والتوزيع ،ط1، عمان ، 2004 .

26–داود غطاشة و راضي حسين :قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع ، ط2 ، عمان، د ت .

27–زهرة ديك :وطار هكذا تكلم ...هكذا كتب ...(سلسلة أدباء جزائريون) ، دار الهدى ، د ط ، الجزائر، 2013 .

28–سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي ،المركز الثقافي العربي، ط1 ،الدار البيضاء ، 1993 .

29–سعيد بنكراد : السيميائيات و التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، 2005.

30–سعيد يقطين : الرواية والتّراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، المغرب ،1992 .

31–سعيد يقطين : القراءة و التجريب ، دار الثقافة ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1985.

32–سعيد يقطين :الكـــلام و الخبر (مقدمة للـــــــــسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء ،المغرب ، 1997.

33–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ،المركز الثقافي العربي ، ط1 ،بيروت، 1989.

34–سعيد يقطين :قال الراوي : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي، د ط، بيروت / الدار البيضاء ، 1997 .

35–سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء و الرؤيا مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، د ط ،دمشق ، 2003 .

36–سمير المرزوقي و جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ،الدار التونسية للنشر، د ط، د ت .

37–سمير المرزوقي وجميل شاكر :مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت .

38–صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، الدار البيضاء ، 2003 .

39–صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ، القاهرة ، مصر، 2002.

40–صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ،د ط ، الكويت ، 1992.

41– صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص ،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 ، 1996.

42– صلاح فضل :نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3 ، بيروت، لبنان، 1985.

43–طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة و المكان : التعبير – و التأويل – النقد . دار الشروق للنشر و التوزيع ، ط1، عمان ، الأردن ، 2002 .

44–طه أحمد إبراهيم:تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار القلم للطباعة والشر والتوزيع ، د ط ،بيروت ، لبنان ، د ت .

45–طه علي حسين الدليمي ،سعاد عبد الكريم الوائلي : اللغة العربية مناهجها و طرائق تدريسها ،دار الشرق للنشر و التوزيع ، ط1 ، عمان ، 2005 .

46–طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، الهيئة العامة للكتاب، د ط ، القاهرة ، 1989.

47–عبد الحميد بورايو :التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة الحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)،دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط ،د.ت .

48–عبد الرحيم الكردي :البنية السردية في القصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط3 ، د.ت .

49–عبد الرحيم الكردي :الراوي و النص القصصي ،دار النشر للجامعات ،ط2، القاهرة ، 1996 .

50–عبد الرحيم الكردي : السّرد و مناهج النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، د ط، القاهرة ، مصر، 2004 .

51–عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن و دلالته ، الدار العربية للكتاب، د ط ، تونس ، 1988.

52–عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ،مطبعة الأمنية ، ط1 المغرب ، 1999.

53–عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب المنيرة ،د ط، القاهرة ، 1982.

54–عبد القادر بن سالم : بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد ،دار الأمان ، ط1، الرباط ، 2013 .

55–عبد القادر شرشار : الخطاب الأدبي و تحليل قضايا النص ، اتحاد الكتاب العرب، د ط ، دمشق، 2006 .

56–عبد الله إبراهيم :السردية العربية(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1992 .

57–عبد الله إبراهيم :المتخيّل السّردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، المغرب ، 1990 .

58–عبد الله إبراهيم :موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005 .

59–عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي :معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب ، 1996 .

60–عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي،ط1 ، الدار البيضاء ، 2000.

61–عبد الملك مرتاض :القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتابة ،د ط، الجزائر، 1990 .

62–عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة في رواية "زقاق المدق ") ، ديوان المطبوعات الجامعية ،د ط ، الجزائر ، 1995.

63–عبد المنعم زكريا القاضي :البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية،ط1، 2009 .

64–عبد الواحد عمر:دوائر التناص، دار الهدى للطباعة والنشر،ط1 ،الجزائر ، 2003 .

65–عبد الوهاب الرفيق :في السرد "دراسة تطبيقية " ،دار محمود الحامي، ط1، تونس ،1998.

66–عدنان حسين قاســـــم:الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر – دراسة في اصالة التراث النقدي عند العرب ، المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع و الإعلام ، ط1،1981 .

67–علي حرب: الممنوع والممتنع " نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 .

68–عمار زعموش : دراسات في النقد و الأدب ، دار الأمل ،د ط ، قسنطينة ، 1998 .

69–عمر مهيبل: من النسق إلى الذات " قراءات في الفكر الغربي المعاصر " ، منشورات الاختلاف ،ط1، الجزائر ، 2001.

70–فخر الدين عامر:أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ،عالم الكتب، ط1،القاهرة ، 2000 .

71–فيصل درّاج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1999.

72–كاظم جهاد : أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولي، ط2 ، مصر ، 1993 .

73–لحسن الأشلم :الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى ، مجلس الثقافة العام، د ط ، 2006 .

74–لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، ط1 ، 2002 .

75–محمد الدغمومي :الرواية المغربية و التغيير الاجتماعي، إفريقيا الشرق، ط1 ، الدار البيضاء ، 1991.

76–محمد الماكري : الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ،المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ،1991 .

77–محمد بازي ، تقابلات النص و بلاغة الخطاب نحو تأويل تقابلي ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ، بيروت، لبنان ، 2010 .

78–محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، المركز الثقافي العربي، ط2 ، الدار البيضاء ، 1985 .

79–محمد خطابي: لـــسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثـــقافي العربي، ط1 ، بيروت ، 1991.

80–محمد سالم محمد الأمين الطلبة :مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، الانتشار العربي ، ط1 ،بيروت، لبنان ، 2008 .

81–محمد عزام :النص الغائب"تجليات التناص في الشعر العربي"،منشورات اتحاد الكتب العرب ، د ط ، دمشق ، 2001.

82–محمد عزام : شعرية الخطاب السردي "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط ، دمشق ، 2005 .

83–محمد مفتاح :المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ،بيروت ، 1999.

84–محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري'استراتيجية التناص'، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، الدار البيضاء ، المغرب،1992 .

85–محمد ناصر العجيمي :في الخطاب السردي(نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1993.

86–محي الدين أبو شقرا : مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب ، المركز الثقافي ، ط1،الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 .

87–مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي " تضاريس الفضاء الروائي نموذجا،"،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، الاسكندرية ،2002 .

88–منصور قيسومة : الرواية العربية الإشكال و التّشكّل ،دار سحر للنشر، ط1 ، 1997 .

89–مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1 ، بيروت ، ،2004 .

90–نصر حامد أبو زيد : النص و السلطة و الحقيقة " إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة" ، المركز الثقافي العربي، ط5 ، الدار البيضاء، المغرب ، 2006 .

91–نضال الشمالي :الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث، ط1 ، إربد ،الأردن ، 2006.

92–نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري و السردي ، دار هومة ،د ط ، الجزائر، الجزء الثاني ، 2010 .

93–وليد محمد جرار : المسار الجديد في علم اللغة العام ،دراسات لغوية حديثة ، مطبعة الكواكب، ط1 ، دمشق، 1406هـ/1989م.

94–يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي دار الفارابي، ط2، بيروت ، 1999 .

95–يمنى العيد :فن الرواية العربية (بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب)، دار الآداب، ط1 ، بيروت، لبنان ،1998.

96–يمنى العيد : في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ط3 ، بيروت ، 1985.

97–يوسف وغليسي :الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، د.ط،2007 .

5– المراجع المترجمة :

1– إدوارد سعيد : الآلهة التي تفشل دائما ، ترجمة حسام الدين خضور، التكوين، د ط ، بيروت ، لبنان ، 2003 .

2– ادوارد سعيد : خيانة المثقفين ، ترجمة :أسعد الحسين ، دار نينوى للدراسات و التوزيع و النشر ، د ط ، دمشق ، 2011 .

3– أرثر أيزا برجر : النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة : وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسى / (المشروع القومي للترجمة تحت إشراف :جابر عصفور) ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ،مصر ،2003 .

4– الشكلانيون الروس :نظرية المنهج الشكلي ، تر :إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط ، 1988 .

5– براون ويول :تحليل الخطاب ، ترجمة : محمد لطفي و منير التريكي ، ، د ط ، جامعة الملك سعود ، الرياض1997.

6– بول ريكور:نظرية التأويل ،الخطاب وفائض المعنى .ترجمة: سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء ، 2006 .

7– بول ريكو : الوجود و الزمان و السرد ، ترجمة :سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت، الدار البيضاء ، 1999.

8– تزفيتان تودوروف :الشعرية ، ترجمة :شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،ط2 ، الدر البيضاء ،1990 .

9– تزفيطان تودوروف :مفاهيم سردية، ترجمة :عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2005 .

10–تودوروف تزفيطان : مقولات السرد الأدبي ، ترجمة : سحبان الحسين و صفا فؤاد، منشورات اتحاد كتاب، ، ط1 المغرب ، الرباط ، 1992 .

11–توماس ســــــــتيرنز إليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، ترجمة : شكري عياد ، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط ، 2000 .

12–جوليا كريستيفا:علم النص ترجمة:فريد الزاهي ،دار توبقال ، ط2 ،الدار البيضاء ،المغرب ، 1997.

13–جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ، المشروع القومي للترجمة ، ط2 ، 1997 .

14–جيرار جنيت و آخرون : الفضاء الروائي .ترجمة :عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق، د ط ، لبنان ، 2002 .

15– دومينيك مانغونو :المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب : ترجمة محمد يحياتن ،منشورات الاختلاف، د ط ، الجزائر ،2005.

16– دوني كوش :مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ،ترجمة: قاسم المقداد ، اتحاد الكتاب العرب، د ط ، دمشق ، 2002 .

17– ديفيد وورد : الوجود و الزمان و السّرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1 ، الدار البيضاء، المغرب ، 1999.

18– رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة: أنطون أبو زيد ، منشورات عويدات ، د ط بيـــروت ، د ت .

19– رولان بارت :درس السيميولوجيا ، ترجمة : بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، ط 3 ، الدار البيضاء ، 1993 .

20– رولان بارت:لذة النص ،ترجمة : فؤاد صفا والحسين سحبان ،در توبقال، ط2 ،الدار البيضاء ،2001 .

21– رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1 ، حلب، سوريا ، 1993 .

22– رومان جاكبسون :قضايا الشعرية ،ترجمة :الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ، د ط ، المغرب، 1988 .

23–رينيه ويلك ،أوستن وارين :نظرية الأدب . ت: محي الدين صبحي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط2 ، 1987 .

24–زيودين ساردار و بورين فان لون : الدراسات الثقافية ، ترجمة : وفاء عبد القادر ، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط ، القاهرة ، 2003 .

25–عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري 1925- 1967، ترجمة :محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط ، الجزائر ، 1982.

26–غاستون باشلار : جماليات المكان .ترجمة :غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط2 ، بيروت، لبنان ، 1984 .

27– فلاديمير بروب :مورفولوجيا الخرافة ، ترجمة :ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، د ط ، الدار البيضاء ، 1986.

28–فنسنت بي ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة :محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، القاهرة ، 2000 .

29–مالك بن نبي : مشكلة الثقافة ، ترجمة : عبد الصبور شاهين ، دار الفكر ببيروت ودمشق، د ط ، 2000 .

30– ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ، ط2،الدار البيضاء ، 2001 .

31–ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، د ط ، الرباط 1987.

32–ميخائيل باختين : الماركسية و فلسفة اللغة ، ترجمة : محمد البكري و يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986 .

33– ميخائيل باختين : الملحمة و الرواية ،ترجمة : جمال شحيّد ، معهد الانماء العربي ، ط1، بيروت ،1982.

34–ميشال بيتور :بحوث في الرواية الجديدة .ترجمة: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ،ط2 ، بيروت، باريس،1982 .

35– ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، ترجمة :سالم يغوت ،المركز الثقافي العربي، د ط ، بيروت ، 1987.

36– نتالي بييقي غروس : مدخل إلى التناص ، ترجمة: عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ،د ط ، الجزائر ،د ت.

6- المصادر و المراجع الأجنبية :

1– Gérard Genette : Discours du récit in figure ,III Edition du seuil paris ,1972 .

2– Jean du bois(et autres)Dictionnaire de linguistique :librairie ,Larousse, Canada ,1989 .

3– J ean-Michel Adam, Le récit, Collection que sais-je ? Imprimerie des presses universitaires de France, Vendôme, France ,6iem édition , 1999.

4–Jean–Yves Tadié, La critique littéraire au XX ième siècle, collection Poket, Paris, 2005.

5– Michel Jarrety avec la collaboration de Michèle Aquien ,Dominique Bouter et d'autres, Lexique des termes littéraires, 3 ieme édition ,composition réalisée par Nord Compo,librairie Générale française, Paris,2004.

6–Oswald Ducrot – Jean-Marie Schaeffer avec la collaboration de Tzvetan Todorov et autres :Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage ,éditions du Seuil, Paris, 1995 .

7–Paul Robert : Dictionnaire de langue Française, Tome IX, Paris, 1985.

8– Roland. Barthes, W. kayser ,W .C.Booth, Ph.Hamon, Poétique du récit, Editions du Seuil,1977.

9– Wayne G. Booth : Distance et point du vue . Poétique du récit. Points . Seuil ,1977 .

10– Evelyn Hatch : Discourse and language, Education , cambridge (5published), 2000.

11– Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English by as hornby , 1984 .

7– الدوريات والمجلات:

1– إبراهيم فتحي ، تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة ، مجلة فصول ، عدد 61 ، شتاء 2003 .

2– أحمد يوسف:بين الخطاب والنص ،مجلة تجليات الحداثة ،جامعة وهران ،عدد 1 ، 1992 .

3– الشيخ بوقربة :الكتابة والنص ، مجلة أسئلة الكتابة ، المركز الجامعي بشار، العدد: 1 ، 2004 .

4– الطاهر روابنية :الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى، مجلة المساءلة ،يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر ، العدد الأول ، 1991 .

5– جمال كاديك ، في مفاهيم الخطاب ، مداخلة في الملتقى الدولي حول تحليل الخطاب بجامعة ورقلة ، مارس ، 2003 .

6– جميلة قيسمون:الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13 ، جوان 2000 .

7– حسن حنفي :تحليل الخطاب، المؤتمر العلمي الثالث (تحليل الخطاب العربي) ، جامعة فيلادلفيا ، الأردن، 1997.

8– رضوان السيد : هل تمهد الهوية الثقافية الطريق للوحدة السياسية العربية ؟ مجلة العربي الكويتية ، العدد: 503 ، أول أكتوبر 2000 . (www.arabphilosophers.com).

9– زينب قبي :الرّواية و التاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع) ، مجلة الثقافة ، منشورات وزارة الثقافة ، العدد 9يناير 2007 .

10– سهيلة بوساحة :الأنساق الثقافية في رواية :قصيد في التذلل لـ: الطاهر وطار ، مجلة كلية الآداب و اللغات ،جامعة محمد خيضر بسكرة ، العدد 16 ، ديسمبر 2014 ، ينظر: http://dspace.univ-biskera.dz:8080/jspui/handle/123456789/5584.

11– شكري الماضي :محتوي الشكل في الرواية "الديناصور الأخير "،مجلة الموقف الأدبي–مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 291 ، تموز 1995 .

12–عبد الحميد جريوي:تجليات التناص في شعر عفيف التلمساني ،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ونقده ، مخطوط، جامعة ورقلة ، 2003 /2004 .

13– عبد الرحمن جيران : مستويات البناء في" نجمة أغسطس " ، مجلة فصول ،القاهرة ، م 7 ، عدد (1-2)،1987 .

14– عبد العالي بشير :دراسة تحليلية لرواية " غدا يوم جديد "لعبد الحميد بن هدوقة، قراءات و دراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الملتقى الثاني، 1993 .

15– عز الدين بوبيش: في نظرية السرد وتحليل الخطاب ، مجلة الموقف الأدبي–مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 380 كانون الأول 2002 .

16–عزوز زرقان:السرقات و التناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية ،مجلة الناص ،جامعة جيجل ع 5 ، 4 ، أفريل، جويلية ، 2005 .

17– علي رحماني، خضراوي زينب :مجلة المخبر (قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاز للطاهر وطار)، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الأول، 2009 .

18–عليمة فرخي و فضيلة عرجون :البنية السردية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار، مذكرة معدّة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر ، جامعة منتوري قسنطينة ، ماي 2011.

19– عمار زعموش :جدلية الشكل و المضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب ، معهد الأدب ، جامعة قسنطينة ، الجزائر ، العدد الثاني ، 1995 .

20– قاسم المقداد: في تحليل الحديث و الحديث السياسي ، مجلة المعرفة ، دمشـــــق ، عدد 292 ، 1986 .

21– أ/ مبدوعة :محاضرات في تحليل الخطاب الروائي (دراسة الشـخصية الروائية) ، جامعة حسيبة بن بوعلي (الشلف) ، 01/26 / 2010 .

22–محمد العيد تاورتة : تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد: 21 ، جوان، 2004 .

23– مرزق هداية :الشخصية الروائية عند الطاهر وطار، رسالة ماجستير جامعة الجزائر، 1987/1986 .

24– نور الدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، اطروحة جامعية ، دكتـــــــــوراه (غير منشورة) الجزائر ،1994.

8– المواقع الإلكترونية :

1- https://ar.m.wikipedia.org .

2- http://elbou3amrani .**blogvie.com** (**المفاهيم الأساسية في النقد الثقافي**).

3- http://majies.alukah.net /t34799/(في النقد الثقافي لمحمد حسين الناغي)

4- http://www.alnoor.se/article.asp?id=42116

5- http://www.Diwanalarab.com (18فيفري 2008)

6- http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=31174. (النقد الثقافي بين المطرقة و السندان لجميل حمداوي)

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوعات..... الصفحة

الاهداء

كلمة شكر

مقدمة .....أ – ج

مدخل :مفاهيم أولية حول مفهوم السّرد و قضايا التنظير السردي

السرّد بين اللّغة و الاصطلاح 12

قضايا التنظير السرّدي.....17

مكونات السّرد 23

مفهوم البنية السّردية 25

المصطلح السّردي المترّجم و إشكالاته 29

الباب الأول: الخطاب و الشكل السّردي .

I. الفصل الأول : الخطاب / تحليل الخطاب .

1– مفهوم الخطاب 38

– لغة 38

–اصطلاحا 41

2– الخطاب و النص 48

- الخطاب و النص كمفهومين متباينين .
.....48
- الخطاب كمرادف للنص
.....49
- الخطاب أشمل من النص
.....50
3- الخطاب السّردي و أجناسه الأدبية
.....51
4- تحليل الخطاب
.....54
5- دراسة الخطاب من حيث مستوياته
.....59
- الدراسات الغربية
.....59
  - بارت 59
  - فلاديمير بروب .....
61
  - غريماس
.....62
  - تودوروف 63
  - جوليا كريستيفا 65
  - إيفلن هاتش 66
- الدراسات العربية
.....67

- **محمد خطابي**.....**67**
- **محمد مفتاح**
.....**69**
- **حسن حنفي** **70**
- **سعيد يقطين**
.....**71**

II. **الفصـــــــل الثاني : أشـــكال السرد الروائي .**

1- زاوية رؤية الراوي (زاوية النظر) / أشكال التبئير Focalisation **76**

– الرؤية من خلف Vision par derrière. **78**

– الرؤية مع Vision avec **81**

– الرؤية من الخارج Vision de dehors
.....**83**

2- الأشكال التعبيرية لخطاب المتكلم (صيغ السّرد)
.....**86**

– الأسلوب المباشر
.....**87**

– الأسلوب غير مباشر .
.....**90**

– الأسلوب غير مباشر الحر
.....**93**

3- أشكـــــــــال السّرد **96**

– السّرد بضمير الغائب " هو" **97**

- السّرد بضمير المتكلّم " أنا "

101.....

- السّرد بضمير المخاطب " أنت "

107.....

III. الفصـــــل الثالث : أبـــــــــــعاد السرد .

1- البعد الاجتمـــــــــاعي 113

2- البعد الســـــــــــياسي 118

3- البعد الـــــــــــــثقافي

122.....

الباب الثـــــــــاني : بنية الشكل الروائي .

I.الفصل الأول : بنية الشكل الروائي (بنية الشخصية) .

أ- بنية الشخصية الروائية

138.....

I. الشخصية بين اللّغة و الاصطلاح 138

- لغة

138.....

-

اصطلاحا.....138

2- الشخصية المصطلح و المفهوم

139.....

- عند بروب 143

- عند كلود بريمون

145.....

- عند اتيان سوريو.....150
- عند غريماس.
.....151
3- طريقة تقديم الشخصية 156
4- أبعاد الشخصية 157
5- دراسة الشخصية الروائية :كيف ندرس الشخصية ؟.....158

ب- بنية الشخصيات في " قصيد في التذلل "
.....159
1- البطاقة الدلالية للأسماء
.....159
- مدير الثقافة
.....160
- السيد الكبير
.....162
- فجرية
.....163
- زين الدين لزرق "زينو نات "
.....164
- بحراوية
.....166
- وردة "أم بحراوية "
.....167

- مريم
.....167
2- البنية العاملة 168
- الموضوع الأول : (الـسلطة – الشـــــعر– المجـــــتمع).....169
(زميله المدير – مدير الثقافة – فجرية)
أ- ثنائية المرسل و المرسل إليه
.....170
ب- ثنائية الذات و الموضوع
.....170
ت- ثنائية المساند و المعارض
.....171
- الموضوع الثاني :(السلطة – البقاء في المنصب – السيد الكبير)
.....172
(المجتمع المدني – مدير الثـقافة – زينو نات)
أ- ثنائية المرسل و المرسل إليه
.....172
ب- ثنائية الذات و الموضوع .
.....173
ت- ثنائية المساند و المعارض
.....174

II. الفصل الثاني : بنية الشكل الروائي (بنية الـــــزمن) .

1– مفهوم الزمن 179

– لغة 179

– اصطلاحا 180

2– أنماط الأزمنة

.....185

– زمن القصة / زمن الخطاب

.....185

–زمن الكتابة / زمن القراءة.....187

3– تقنيات الزمن الروائي 193

1) النظام الزمني.....193

1–1– الاسترجاعات 194

1–1–1–الاسترجاعات.....194

– الاسترجاع الخارجي

.....196

– الاسترجاع الداخلي

.....196

– الاسترجاع المختلط (داخلي– خارجي)

.....197

1–1–2– الاسترجاعات الخارجية و الداخلية في "قصيد في التذلل".....198

- أهم الاسترجاعات الخارجية في "قصيد في التذلل"
198.....
- أهم الاسترجاعات الداخلية في "قصيد في التذلل "
204.....
1-2- الاستباقات 206
- الاستباق الخارجي
207.....
- الاستباق الداخلي
210.....
2) المدة
213.....
2-1- تسريع السرد.....214
- المجمل / الخلاصة
214.....
- الحذف
218.....
2-2- تعطيل السرد 222
- الوقفة 222
- المشهد
225.....
3) مستوى التواتر
229.....
3-1- التواتر الانفرادي 229
- أن يروى مرة واحد ما وقع مرة واحدة 230

– أن يروى مرات لامتناهية ما وقع مرات لامتناهية 230
3–2– التواتر التكراري 231
– أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.....231
3–3– التواتر المتشابه
.....232
– أن يروى مرة واحد ما وقع مرات لامتناهية 232
III. الفصل الثالث : بنية الشـــــكل الروائي (بنية الفضــاء).
أ– الفضاء المصطلح و المفهوم 237
ب– أنواع الفضاء 241
1– الفضاء الجغرافي
.....241
– الفضاء
الجغرافي.....241
– بنية الفضاء الجغرافي في "قصيد في التذلل"
.....244
▪ الأماكن المغلقة
.....244
– البيت 244
– المديرية
.....246
▪ الأماكن المفتوحة
.....247
– الولاية
.....247

- الجامعة
247.....
- الشاطئ
248.....
2- الفضاء الدّلالي 249
3- الفضاء النصي
253.....
- الفضاء النصي 253
- بنية الفضاء النصي في "قصيد في التذلل" .
256.....
1. التصميم الخارجي للرواية
256.....
- الغلاف
257.....
- التشكيل.....
258
- الألوان
259.....
- العنوان
262.....
2. التصميم الداخلي للرواية
263.....
- هيكل الرواية
264.....

- الإهداء
.....264
- كيفية استغلال
الصفحة.....265
4- الفضاء كمنظور أو كرؤية 268

الباب الثـــــــالث: لغة الخطاب و آليات التناص في تعددية الأشكال السردية و الأنساق الثقافية .

I. الفصل الأول : لغة الخطاب السردي في الرواية .

1- ماهية اللغة
.....273
- مفهوم اللغة 273
- اللغة الروائية 278
- سمات اللغة الروائية
.....
280.....
- مستويات اللغة الروائية 285

2- لغة الطاهر وطار في" قصيد في التذلل
".....288
- اللغة الشعرية 289
- اللغة الأمازيغية و اللهجة العامية 290
  - اللغة الأمازيغية
.....290

- اللهجة العامية

291.....

- الثنائيات المتناقضة

294.....

- التكرار

295.....

- تكرار عتبة عنوان الرواية

296.....

- تعالق عتبة الإهداء مع عنوان القسم الأول والثاني من الرواية.....296

- تكرار الأدعية و القسم بالله

297.....

- التشبيه

298.....

II.الفصل الثاني: آليات التناص في تعددية الأشكال السردية في الرواية .

1- التناص بين المفهوم و المصطلح

303.....

- مقاربة التناص في النقد العربي القديم

303.....

- نظرية التناص في النقد الحديث.....315

- أنواع التناص و أشكاله 321

- أنواع التناص.....321

▪ أشكال التناص 322
2- آليات التناص في " قصيد في التذلل "
.....324
- الخطاب القرآني و الديني
.....326
- الخطاب الأسطوري السردي
.....329
- الخطاب التاريخي التوثيقي
.....332
- الخطاب الصوفي
.....336
- خطاب الأمثال الشعبية و الحكم
.....337
- الخطاب الشعري
.....340
III.الفصل الثالث :الأنساق الثقافية و الأنظمة المضمرة في الرواية.
I. مفاهيم أساسية حول النقد الثقافي
.....346
1- مفهوم الثقافة و السمات 346
- مفهوم الثقافة 346
• إدوارد بيرنت تايلور 346
• توماس ستيرتر إليوت 346
• حسن الصديق 347

- مالك بن نبي 347

– سمات الثقافة 349

2– تعريف النقد الثقافي / الإرهاصات و المفهوم

.....350

3– مرتكزات النقد الثقافي عند" الغذامي"

.....355

1– الوظيفة النسقية 355

2– المجاز الكلي

.....356

3– التورية الثقافية 356

4– الدلالة النسقية 357

5– الجملة الثقافية 358

6– المؤلف المزدوج

.....359

4– خصائص النقد الثقافي

.....362

أ–خصائص النقد الثقافي عند "ليتش

".....362

ب– خصائص النقد الثقافي بصفة عامة 363

ت– وظيفة النقد الثقافي 364

5– رواد المنهج الثقافي

.....365

1– رواد الدراسات الثقافية 365

- الرواد الغربيون 365

- **الرواد العرب 367**

2- رواد النقد الثقافي

.....369

- **الرواد الغربيون 369**
- **الرواد العرب 370**

6- الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية

.....372

II. الأنساق الثقافية و الأنظمة المضمرة في " قصيد في التذلل" 375

1- الشاعر / الشعر و خضوعهما للسلطة 377

2- مسألة البحث عن الهوية الثقافية

.....381

3- علاقة المثقف بالمجتمع و السلطة

.....384

4- ثقافة السلطة في الرواية 387

5- الموروث الثقافي وسلطوية الخطاب الشعبي في الرواية

.....390

خاتمة

.....395

قائمة المصادر و المراجع

.....403

فهرس الموضوعات

.....424