

قراءة في مضممار الدرس الأدبي " مؤلف (العمل الفني اللغوي) أنموذجا " لفولفغانغ كايزر

**The Reading In Understood Literature Course "The Composed Linguistic
Work Art As An Example "Wolfgang Kayser**

الأستاذ: أ.د. حفيظ ملواني

أستاذ التعليم العالي - قسم اللغة العربية

جامعة البليدة 2 - علي لونييسي

الملخص باللغة العربية

يتمثل مشروع فولفغانغ كايزر في تحديد أولويات الدراسة الأدبية؛ بحسب تصورات التي ينصّ عليها علم الأدب، و تبعاً لكفاءة الدارس، و صولاً إلى الخيارات المعتمدة في مسالك الرؤية النصية، وفق اعتبارات أسلوبية محضة؛ من أجل الإلمام بحقيقة البنية الفنية المؤسسة للنص الأدبي في حدود خصوصية الجنس الأدبي المستهدف في وضع النص الشعري أو القصصي أو جنس آخر.
الكلمات المفتاحية :

الدرس الأدبي - الدراسة الأدبية - فولفغانغ كايزر - الأسلوبية - علم الأدب

Abstract

This project of Wolfgang kayser consist to define the appropriate literature study with the notions that reveal to it the science of literature and following to the competence of the student ,arrival to the dependent chosen in textual vision a way ,according to stylistic proper considerations ,in order to define the truth artistic structure to the literature text in appropriate limit literature gender as a goal in poetical text situation or fiction or another gender

The Key words :

Literary course – Literary study- Wolfgang kayser-stylistic –the science of literature

مقدمة

يعتبر فولفغانغ كايزر (Wolfgang kayser) من كبار منظري الأدب الألمان في القرن العشرين فهو من مواليد 24-1906-12 برلين؛ درس بعدة جامعات منها أمستردام (Amsterdam) و برلين (Berlin) و لايبزيغ (Leipzig) و لشبونة (Lisbonne) و آخرها بجامعة غوتنغن (Göttingen) الألمانية؛ كما اشتغل في رحاب البحث الأدبي المقارن بفضل إطلاعه الواسع على الآداب الأوروبية منها البرتغالية و الإسبانية و البرازيلية؛ كما اشتغل في طرق دراسات الشعر و تأويله، توفي بتاريخ 23-01-1960 بغوتنغن؛ ينحو الاهتمام في هذا السياق المعرفي الهادف في اتجاه تقديم قراءة لمشروعه النظري المتعلق بخصوصية الدرس الأدبي عبر عمله المركزي الموسوم بـ " العمل الفني اللغوي: مدخل إلى علم الأدب " (Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft) الصادر

سنة 1948

1- نظام الدرس الأدبي

الفرضية التي يمكن أن ينطلق منها الباحث و هو يحاول فهم حقيقة الدراسة الأدبية من حيث مقاصدها النظرية و العملية؛ كون الأدب ظاهرة فنية و لغوية في آن واحد يخضع إلى معطيات جمالية نسبية تجمع بين الذوق و المعرفة بشؤون الأدب و عليه يصير التفكير فيه على وجه اللزوم بوصفه موضوعا فنيا حساسا؛ من أجله و لأجله تشتغل الدراسة الأدبية وفق الإطار المنهجي الذي يرتضيه الدارس لنفسه؛ فإن سعى إلى ممارسة النقد فتتحول الدراسة الأدبية إلى دراسة نقدية أما خيار التأريخ للأدب فيعطي للدرس الأدبي حلة تاريخية تحت مسمى "تاريخ الأدب" أما في حالة مطلب صناعة المفاهيم أو ضبطها فيصير الاشتغال الأدبي نظريا محضا؛ و الدراسة حينئذ تكون في أحضان "نظرية الأدب".

إن مهام أي دراسة هي أن تطرح أسئلة جوهرية مصيرية؛ ضمن مجال بحثها؛ قبل أن تجيب عنها؛ إن كان ذلك ممكنا بالطبع؛ ففي مجال الأدب، يمكن تبين مجموعة من الأمثلة على سبيل الذكر لا التحديد على نحو: ما الأدب؟ أين تكمن قيمته؟ هل تكمن أهميته في الشكل أم في المحتوى؟ ما موقع الانفعال العاطفي منه؟⁴⁰ بالمقابل ما تمنحه الدراسة الأدبية من إمكانات إلى المشتغل بجعلها، هو تجاوز عتبة التعرف على الأدباء و أشكال النصوص الأدبية المتولفة و المختلفة إلى حدود النظر في أنواع الثقافات العالمية الإنسانية مع إمكانية فهمها ضمن وعي نقدي قابل لأن يثري الفضاء الإبداعي بكافة مظاهره المعتمدة في الوسط الأدبي و النقدي على حد سواء؛ إنها تساهم بشكل فعال في تطوير وتدقيق قدرات الدارس ذاته في التحليل و الفهم و التأويل من خلال قراءة عميقة مستفيضة لمختلف الأعمال الأدبية بالنظر إلى المناهج التي يسلكها اجتماعيا، نفسيا، سيميائيا، بنيويا و في هذا الإطار تتمحور أكثر جهود فولفغانغ كايزر عبر كتابه هذا (العمل الفني اللغوي) و في ذلك يقول الناقد مترجم الكتاب المرحوم أبو العيد دودو «ولعله يبدو من هذا العرض السريع محتويات الكتاب و فقراته مدى غزارة المعلومات و الأفكار المتنوعة، التي يقدمها المؤلف في هذا الكتاب القيم، و سيلاحظ القارئ أن اهتمام كايزر كان منصبا على جانبيين، الجانب التحليلي فيما يتصل بالمحتوى والشعر والأشكال اللغوية، و الجانب التركيبي فيما يتصل بالقيمة الفنية و الأسلوب و النوع الأدبي»⁴¹ فكل ذلك يشير إلى أهمية النظر في مسألة تأويل الشعر في ظل خصوصية بنيته على ضوء ما يمكن للتحليل الأسلوبي أن يخدم غرض علمية الأدب وفي ذلك مطلب الاعتبار لعدة عوامل قبلية و أدوات إجرائية بعدية

2- مؤهلات الدارس

يريد فولفغانغ كايزر ضبط مجموعة من المؤهلات التي يستوجب توفرها لدى الدارس؛ إذ يراها في موضع الضرورة التي تتفق مع منظومة تحليل النص الأدبي

1.1- ثنائية المؤهل الحسي و المعرفي

تجمع هذه الثنائية بين الحس النفسي و المعرفي ليصطلح عليها فولفغانغ كايزر بفكرة الحماسة إذ يصفها باعتبارها "موهبة نظرية" تمكن من "فهم طبيعة المشكلات النظرية و استيعاب الطرق العلمية الضرورية للبحث و استعمالها في حل مسائل جديدة"⁴² فالدارس في حاجة لأن يمتلك حاسة الذوق الأدبي على منوال ما يمكن أن يحصل مع الشعر؛ فهو يقترب بإحساس خاص يرواه يشبه الجاذبية التي لا يستطيع المرء أن يقاومها؛ بعبارة أخرى هي معاشة الأدب جسدا و روحا، و سرعان ما هذا الإحساس يتطور إلى إدراك فيترجم وعي هذا الدارس بموضوعه، فيرتقي إلى المؤهل المعرفي ما يجعله قادرا لأن يفقه حقيقة و خصوصية اللغة الأدبية على شاكلة استيعابه لـ " طبيعة تركيب اللغة التي تجعل من كل ما يحتوي عليه العمل وحدة"⁴³ و من ثمة فهو يهتدي إلى المقوم

الجمالي ؛ فمن أراد أن يجد تعليلا لهذا المنحى فليتمعن ما تبوح به هذه المقطوعة الشعرية العربية لأحمد مطر التي قد تجعل الدارس المتحمس؛ المتذوق للشعر يسمو نحو هذه الجمالية "حين وقفت بباب الشعر

فتش أحلامي الحراس

أمروني أن أخلع رأسي

و أريق بقايا الإحساس

ثم دعوني أن أكتب شعرا للناس !

فخلعت نعالي في الباب

و قلت :

خلعت الأخطر يا حراس

هذا النعل يدوس

و لكن ...

هذا الرأس يداس !"⁴⁴

قد يشعر المتلقي من أول وهلة بهاجس المناجاة الشعرية الرومانسية من صميم أعماق الذات الإنسانية "الأنا" فيقيس أثرها بمنظار العاطفة تجاوبا مع فكرة الحماسة و يعللها بالموقف النقدي الذي يبرر هذا الإعجاب؛ إنما ترجمة مباشرة لهذا الصدى الشعري الصادر من فولفغانغ كايير و هو يقول فيما معناه "الأدب الجميل هو الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية و أن هذا الموضوع له طبيعة محددة تكفي التمييز بينه و بين النصوص الأخرى"⁴⁵ فكايزر يؤمن بأن الناقد في حاجة إلى موهبة النقد بالفطرة قبل أن يتحول إلى منفذ معرفي خالص، وهذا التمكن من شأنه أن يختبر درجة الفصل بين الأدب و ما يخرج عن إطاره .

2.1- التوفيق في الخيار المنهجي

لا يريد فولفغانغ كايير الربط الآلي بين معرفة الشاعر الأديب و الحقيقة الأدبية المنضوية تحت راية النص الأدبي فـ "الشاعر ليس ملازما للنص الأدبي ، و لذلك لا يمكننا القول بأننا لا ندرك معنى العمل الفني إلا إذا نحن عرفنا الشاعر معرفة جيدة . فالشاعر لا يدخل في الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية"⁴⁶ ما يعني أن أساليب الدراسة الأدبية الكلاسيكية تسعى بشكل دائم إلى التوحيد بين الأديب و الأدب ، فهما في نظرها لا يقبلان مبدأ الانفصال بينهما و لعل ما أراده الناقد أحمد أمين أن يفصح عنه يأتي في صالح هذه المقولة الكلاسيكية بذريعة أن " نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية، فيجب أن تدرس هذه النفس ليفهم ما يصدر عنها، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نظمت، لا يمكن فهمهما حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل — وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة، فأن لا تفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان نصرانياً وعلمت مقدار تدينه، ولا تفهم قصائد البارودي فهماً صحيحاً إلا إذا علمت نشأته، والمناصب التي تقلب فيها، والحن التي انتابته .بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتتمل نوعين من التأويل والشرح، ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين "⁴⁷ و عليه إذا ما تأملنا في موقف كايير من هذه الإشكالية؛ فيسير في الاتجاه المعاكس لها، فهو يميل إلى فكرة أولوية الخيار النصي عند الدارس ما يقتضي معاينة الأدب بمنظار الباحث اللساني ؛ ليحتل المكوّن اللغوي للخطاب مركز الصدارة و الاهتمام حتى تتضح خاصية التعبير الأدبي على الوجه الأكمل ؛ أي فقه سمات اللغة الأدبية الخارقة و الفعالة ، و هذا أقرب إلى ما يصل إليه لطفي عبد البديع في كتابه "التركيب اللغوي للأدب" و هو يقول: « فالذي في القصيدة شبه عبارات

ليس لها سياق ولا موقف متعين؛ لكنها تمثل عبارات أصلية تخيلية... وعلى ذلك فموقف القصيدة إنما ينحصر فيما لها من مجال روحي، وسياقها فيما تقرر لها ضمنا من كونها قصيدة، لا تتأتى قراءتها إلا بالجهد المبذول لفهم العبارات التخيلية، التي إذا نظرنا إليها من جهة الموقف الذي يحدد معالمها ألفينها و قد توارى منها القائل والمخاطب والمكان»⁴⁸ فصلب الدراسة الأدبية في نظر كايزر تختّم على الدارس وضع النص نصب عينيه فيقرأه بنية الوصف قبل أي اعتبارات أخرى تخرجه عن سياقه الداخلي، من خلال التركيز على طريقة بنائه ما يستدعي عزله عن المؤثرات الخارجية النفسية والاجتماعية بل قد يطلب من المؤرخ في المجال الأدبي بأن يتمتع بـ " تكوين لغوي متين، وإن هو اقتصر على دراسة أعمال لغته القومية"⁴⁹ حتى لا تنفلت منه أدبية النص التي يستشعرها في حدود البنية التعبيرية التي صنعتها، فبعد أن كانت الظاهرة الشعرية تحت طائلة الرؤية المعيارية في ظل إصدار حكم القيمة وتقنين مقوم الذوق، انطلاقا من كتاب أرسطو الموسوم بفن الشعر في العصر اليوناني، و رسالة بيسونس (Epistula ad Pisones) لهوراس في العصر اليوناني المسماة بـ "فن الشعر (De arte poetica)"⁵⁰ و ما أفصح عنه عصر النهضة مع الناقد الإيطالي ميتورنو في فن الشعر (Mintourno. Arte poetica 1563)⁵¹ وغيرها؛ بذريعة أنها " تنتمي إلى كل العصور وتخص كل الشعوب، لأنه لم يكن هناك من وجهة نظر عصر التنوير سوى علم جمال شعري واحد أو لم يوجد سوى ذوق واحد"⁵² فصار التوجه الحداثي لما يحقق وجود النص الأدبي في ذاته من طبيعة البنية التي تشكلها، وليس احتكاما إلى زمن منشئه فحسب، فتتم مراعاة سيرورة التلقي التي يشهدها عبر الزمن، و نتيجة ذلك لا تقتصر الأولوية على الموضوع المعبر عنه بل في طريقة عرضه؛ وهذا ليس ببعيد عما أراد ه أحمد أمين من قوله: «فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام في الجو الفكري والخلقي. ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض، كان على الدارس أن يلحظ في دقة الفروق بين الأدباء والعصور، وأوجه الاختلاف الأساسية التي تظل مبهمة عادة، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير، وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض، وغيرة وأمل. و أفراح وأحزان، ومشاكل القدر الخالدة، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور».⁵³ فالدارس الذي يحلل النص بهذه الوتيرة الوصفية الخالصة؛ له أن يتروّد بالمعارف التي تمنحه فرصة تخطي التجربة الفنية الاستهلاكية حتى يتطلع إلى تجربة فنية جديدة؛ وهذا تحديدا ما أفصح عنه كايزر في تقديمه لنموذج معمارية الكنيسة بوصفها تحفة فنية تبدو وكأنها من تصميم الحاضر، إذ يكتشف السائح المعاصر على حد تعبيره (فولفغانغ كايزر) روعتها الجمالية في أدق تفصيلاتها التي تستجيب من منظوره لرهان زمنه الحالي بقوله: «هذا إنسان يصل إلى مدينة مجهولة و يسير في شوارعها متمد الخطى، وفجأة يجد نفسه أمام أثر فني، أمام كنيسة مثلا، تجلب انتباهه بنبل نسبها وتناسق أجزائها و جمالها. ولنقل أنه عرف فيها أثرا غوطيا، ولكنه يريد أن يعرف عنها شيئا أكثر، وعندئذ يعلم بأن الأمر يتعلق ببنية تعود إلى القرن التاسع عشر، فيشعر بالحنين و يحس بطريقة غريبة أن الأرض قد انحسفت من تحت قدميه، و تنتهي العلاقة الداخلية بالبنية فجأة، ومع ذلك يبقى الانطباع الجمالي ماثلا، إذ لم يتزعزع عن مكانه حجر واحد، ولكن يبدو أن التجربة الجمالية لم تكن بالنسبة إلى التأمل الحديث إلا جزءا من التجربة الكاملة»⁵⁴ ما يعني أن الحس الجمالي يتحقق أكثر فأكثر على وقع إحساس المتلقي لحظة المعاينة بشيء من المتعة و قد تصل إلى النشوة في حلقها؛ و من ثمة فهي موصولة بعنصر الآنية بالقدر الذي تجد الذات المتلقية غايتها في العمل الفني من خلال عنصر التوافق و الانسجام بناء على ما ألفتها في خبراتها الشخصية الماضية على سبيل الأشكال المرئية أو الصوتية التي تعودت عليها و حتى على مستوى الأفكار التي يستعرضها هذا العمل الفني أو ذاك استجابة لتطلّع معرفي مسبق، و قد يتفق هذا المنحى مع ما يجري الإفصاح عنه فيما يلي.

3.1- الإقرار بسلطة النص

يمكن لحركية التلقي حسب تقدير كايزر أن تكشف عن الهوية الثقافية الفاصلة بين سلطة المؤلف في مقابل سلطة النص من خلال مضمار الدراسة؛ فالمتلقي عندما يسمع " قصيدة"، فلا تترك في نفسه انطبعا كبيرا، وهي لا تعني كثيرا بالنسبة إليه، ثم يعرف أنها لشاعر يحظى باحترام خاص، فإذا هو عاد إليها وقرأها مرة أخرى، فإنها تصبح عندئذ قصيدة من نوع آخر تقريبا، مع أنها لم تتغير فيها كلمة واحدة، وتبدو له الآن موحية، ويحس بها ثانية ضمن التوسع في معناها، وذلك بصفاتها وثيقة تعبر عن شخصية المبدع⁵⁵ ما يعني أن انطلاق الدارس من فكرة سلطة المؤلف بدلا من سلطة النص هو الذي يجعل هذا النص ذاته يفقد أدبيته بصورة سلبية باعتباره وثيقة على شاكلة تبعية مطلقة تأخذ استحقاقها من صانعها أي صورة الشاعر الذي يستحوذ على صورة القصيدة؛ فتجد القارئ لا يبادر بأن ينتج تصورا عنها وفق خصوصيتها الفنية وإنما الخضوع الفوري لهيبة هذا الشاعر فتصير قيمة النص موقوفة عليه بطريقة ساذجة وهو ما يتسبب في إلغاء صوت النص، فتكون المساحة أوفر للوجهة التاريخية على حساب الحالة الإبداعية الماثلة في النص بالرغم من كونها المسؤولة في تشكيل الخبرة الجمالية لدى الدارس؛ وأفضل مثال على ذلك ما أوجده حسب تصور كايزر أطروحة القرن 18 من مفاهيم و تصورات لم تحقق ما هو في صميم الدراسة الأدبية بتفويت سلطة النص والارتكان إلى مواقف خارجة عن نطاقه من قبيل:

1- العمل الفني يحتوي على معنى خاص على مضمون

2- العمل هو تعبير فنان خالق

3- الشاعر هو الصورة القديمة للفكر الخلاق

4- إلى جانب معرفته بالشاعر عرف القرن الثامن عشر كذلك الوحدات الخلاقية التي تكمن في روح العصر و روح الشعب⁵⁶ و عليه ما يبتغيه كايزر هو مبدأ الإحراق بشكيلة النص في نظامه التكويني الظاهر عبر مسار لغته و محاور الملفوظات فيه اعتمادا على إستراتيجية تضبط هذه التداخلات في الأحكام و المواقف الفكرية المعبر عنها⁵⁷.

2- مؤهلات النص

لا نتوقع من الدراسة أن تحقق مبتغاها ما لم يوفر النص ذاته إمكانات وجوده على صعيد المنبع و نظام البنية بالنظر إلى الاعتبارات التالية:

1.2- النص بين عتبة التحقيق و الشكيلة

لا يمكن أن تنطلق الدراسة الموصوفة بالعلمية ما لم تحقق أصالة النص و تحدّد انتسابه و تضبط كيانه؛ و لعل هذا الأمر لا يجد إشكالا مع النص المعاصر المطبوع وفق الطرق التكنولوجية الحديثة عكس النصوص الموسومة بمجهولة المؤلف أو بقيت في صورة المخطوط أو حتى التي تعرّضت إلى طبعات عديدة، ما يستدعي مباشرة " الفحص من طبقة إلى أخرى؛ بمعنى أن يتم أولا فحص كل التغيرات التي طرأت على النصوص في الطبعة الأولى و الطبعة الثانية و الثالثة وهكذا"⁵⁸ و مراعاة قدر الإمكان المعطى الأسلوبي في ظل خصوصية الجنس الأدبي المنوط به؛ على نحو ما يتصف به الشعر من إيقاع و تعبير و رؤية؛ باعتبارها مؤشرات قد تنعكس بشكل أوفى على عالم الشاعر المسقط على النص الذي هو قيد التحقيق؛ إذا تبقى المسألة رهينة التأكد من صحة النص و صحة ارتباطه بمؤلف بعينه دون آخر مع الاستعانة بـ " قواميس اللغات القومية و اللغات الأجنبية و قواميس الكلمات الأجنبية و دوائر المعارف ستكون معينة له في كثير من الأحوال"⁵⁹ ما يعني أنك لا تدرس النص ضمن صيغته النهائية المطبوعة و إنما معاينة المسودات التي اشتغل عليها المؤلف ما يفسر أنه "لا بد أن يكون قد ترك في هذا العمل آثارا، فهذه الآثار المادية

هي التي يكرس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها وإيضاحها، فإلى جانب النص و قبله، قد تكون هناك مجموعة من وثائق الكتابة التي أنتجها الكاتب و جمعها وربما احتفظ بها⁶⁰ و في ذلك ما يشير إليه كايزر في شأن الصعوبات التي ترواد عملية تحقيق النص و حفظه من الضياع فما يتعلق بمسرحيات شكسبير فقد وضح بأن " أعمال الباحثين لم تسلم مجتذبا من الاعتراضات؛ فإن ذلك لا يعني أن الأدب لا يزال يتحرك فوق أرضية مهتزة، فقد قامت طبعة كامبريدج لمؤلفات شكسبير بشكل جوهري بمهمة إخراج النص الصحيح "⁶¹ كما تذهب فرضية التحليل بضرورة إعطاء الشكل حقه من الدراسة؛ فعندما يرتبط الموضوع بالشكل الشعري فيؤكد كايزر في هذا الشأن بأن " ليس الهدف من الدراسة الأدبية تقديم الأشكال اللغوية المستعملة في الأدب... إن الدراسة الأدبية تستهدف بداية فهم العمل الأدبي وتفسير هو على هذا فهي لا تدرس كل شكل لغوي بصفته هذه و إنما تدرس مساهمته في بناء العمل الشعري، و تتساءل بصورة دائمة عما تحقّقه الأشكال اللغوية في هذا الجانب و تتم قصد الوصول إلى جعل العمل الفني مفهوما كلية "⁶² فمن الضرورة تجاوز فكرة المنافسة بين الشكل و المحتوى القائمة في ثنايا النص الشعري إلى مصفّ التركيز بشكل إيجابي على وظيفة الشكلنة التي تتميز بها القصيدة؛ باعتبارها وظيفة دلالية بالدرجة الأولى شيدها فعل الكتابة دون أن يحسم في مضاعفاتها و عواقبها؛ بالقدر الذي يجعل القصيدة ذاتها عبارة عن تشكيل شعري ذهني في جوهره و أي وجه من أوجه استثمار النص في بنيته عبر نموذج بنية القصيدة؛ فيفترض أنه يمرّ عبر "وصف تركيبة تتابع المنبهات، واستنتاج القوانين التي تتحرك بموجبها "⁶³ و هذا لا يعني التفريط في الخلفية الثقافية التي أوجدها بشكل خاص.

2.2- دور المرجعية التاريخية للنص

لا يمكن إغفال المرجعية التاريخية التي تنهض بها مختلف الأعمال الأدبية؛ فكايزر ينظر إلى التاريخ بوصفه " مصدرا ثريا في القرن التاسع عشر بشكل خاص، إلا أن الشعراء قد اهتموا أيضا في الأزمنة القديمة بالموضوعات التاريخية سواء فيما يتصل من ذلك بأعمالهم كلها أو بجزء منها فقط حقا لقد جلبت انتباه الباحثين العلاقات القائمة بين أحفاد اللوزياديين و بين ما أورده من أرخوا للرحلات الاستكشافية من البرتغاليين "⁶⁴ كما يعين التاريخ في فهم الحقيقة الفنية للنص الأدبي لدى الدارس؛ ما يبرّر ذلك هو استدعاء المبدع لمؤلفات تاريخية و يوميات و سير ذاتية و تراجم و جرائد بطريقته (الوظيفة التناسية) في كثير من الأحيان؛ فتتولد نتيجة ذلك العملية الإبداعية مع حبكتها التاريخية؛ فلا نكاد نميز بين الحقيقة التاريخية الصرفة و آليات التوظيف الفني للتاريخ؛ و هو ما نلاحظ تحقّقه بإحكام في نص رواية "كتاب الأمير" وهي تروي حادثة انهزام جيش الأمير عبد القادر أمام الجيش الفرنسي " كانت أوراق الخريف تتزل ثقيلة على الأجساد و تكسوها مضمخة بمياه المطر حتى لتكاد تغطيها إلى نهايتها. كانت الجثث منتشرة على مرأى العين، الدائرة في معظمها أبيدت كان العد مقلقا و جارحا للأمير و لقادته أربعمائة قتيل، ثلاثة مائة سجين و ستمائة بندقية و سيف حرب سلبها الفرنسيون و مائة و خمسون حصانا قطعت أوصالها ماتت أو كانت تموت في العراء و البرد و الجراحات الغائرة و عدد لا يحصى من البغال التي بدأت الذئاب و الكواسر في فتح بطونها "⁶⁵ ما يجعل منطق قراءة الأدبية على نسق التوظيف الفني للتاريخ؛ و هي مجدية على كل حال في أية دراسة تراعي هذا المطلب ما تمثله الرواية من أبعاد و إحالات إذ أنها قادرة على إثارة الواقع و التاريخ في آن واحد من صميم الأمكنة و الأزمنة التي تستحضرها و أسماء الشخصيات التي لا تغيب عن المضمار الحياتي الذي نعهده "فالقاص يبتعد عن الحدث بالعودة إلى رواية صيغة الحاضر عن طريق الماضي التام بصفته وجهة نظر خاصة"، و نستشف ذلك ما ورد في إحدى مقاطع رواية "العشق و الموت في الزمن الحراشي" حيث يأتي ذكر شخصية الرئيس الجزائري الراحل هواري بومدين رحمه الله بصيغة أسلوبية تستدعي التأمل في وجه

العلاقة بين الماضي والحاضر "إنهم مجاهدون حقا ثوار، يستحقون الدعم والإعانة و حتى لو أنهم ليسو كذلك. فمجرد قدومهم إلينا هاتفين بحياة الهواري، يضعهم في مصاف المجاهدين"⁶⁶ فاستخدام صيغة المضارع يكون من قبيل أن ما كان في الماضي غير النضال السياسي والعسكري صار نضالا من نوع آخر في عهد بناء الدولة الجزائرية في عهد الاستقلال، فالجاهد كان بالأمس و هو اليوم أيضا حاضرا وفق أدوار جديدة و تطلّعات تراعي الراهن بالرغم من أنها لا تريد أن تنكسر للماضي المتعلق بالمنجز الثوري وهذا ما برّر الخوض في مسألة المرجعية التي أسست وجود النص باعتباره بنية لم تأت من العدم.

3.2- لحمة النص وإحداث الدافع

قد يتعدى هذا الأمر في نظر فولفغانغ كايذر فكرة تلاحم النص بين أجزائه على صعيد منظومته التركيبية اللغوية ليمسّ الموضوع الفني في عمقه و في تطوّره؛ ما يجعله يسير بمنطق اللغز و يحرك فعالية التشويق و يكشف الحقيقة المبتورة "إنه موقف نموذجي يتكرر باستمرار و مادة الموضوع يمكن أن تخفي و لا مناص من أن تخفي، في أعماقها حوافر عديدة، فهناك حافز في الحب الذي يربط في روميو و جوليا بين ابنين ينتميان إلى سلالتين متعاديتين و نحن نجد هذا الحافز ضمن حدود الارتباطات الفردية في أعمال أدبية لا حصر لها"⁶⁷ مآل ذلك هو إمكانية تعدّد الحافز بالقدر الذي يجعل المتلقي (الدارس) يبحث عن حلّ غير متوفر؛ لا ينسجم مع توقّعه بشكل آلي؛ كما يمكن أن يكون الحافز ذاته مركزيا لصلته بالحدث الرئيسي الذي يقوم عليه النص القصصي (كما يمكن أن يكون في شكل مثل أو رمز) أو ثانويا عرضيا فلا يؤثر في مسار الحكمة و في عواقب الأحداث و إلا ماذا يعني قول الكاتب واسيني الأعرج على لسان إحدى الشخصيات في الرواية؟ "الكتابة... لا شيء سوى رعشة الألم الخفية التي نخبتها عن الآخرين حتى لا يلمسوا حجم المأساة و جحيم صرخات الكلمات المذبوحة بنصل صدى"⁶⁸. و في السياق نفسه يركّز كايذر على مقولة الحكاية (la fable) و أهميتها؛ من منطلق أن كل عمل فني يراهن على السرد سيعتمدها كجوهر؛ فهي التي تحدّد واقع الأحداث فتكشف مصدر وجودها زمانيا و مكانيا؛ و هو أمر لا ينبغي أن يفوت الدارس حتى وإن كانت تحتضن مفهوم الخرافة أو تعادها دلاليا فـ "فهم الخرافة يساهم في جعل العمل الفني ذا شفافية ووضوح يضاف إلى ذلك أنها ستكون ذات أهمية بالنسبة إلى مشكلات الإبداع الشعري و الفنيات الأدبية و كذلك بالنسبة إلى الأنواع الأدبية"⁶⁹ فعندما يقدم لنا عبد الفتاح كيليطو قراءته لنص من نصوص ألف ليلة و ليلة تحديدا "حكاية الصياد" فيكاد يجزم أن قارئ الحكاية سيشعر بدوره إلى استدعاء نصوص أخرى تبعا للمقولة النصية، بل يعتمد إلى التأويل "ذلك أن في الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض التساؤلات عناصر مبهمّة غامضة شبيهة بالغاز و ليس فيها النص ما يساعد على فكها، مثلا لا يتساءل القارئ لماذا للصياد ثلاثة أولاد؟ لأنه يعتبر هذه المسألة عرضية، و لكنه عندما يقرأ أن الصياد كان من عادته أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرات، فإنه يقول لنفسه لماذا أربع مرات؟ هذا أمر يبدو بحاجة إلى تفسير، عدد آخر يشعر القارئ أنه غير عرضي و أعني الألف وثمانمائة سنة التي قضّاها الجني داخل القمقم، لماذا ألف وثمانمائة سنة، عنصر ثالث يشكل لغزا للصياد يخلص العفريت فيجازه العفريت بأن يريد قتله. هذا شيء يخالف التصورات العادية و بالتالي يدفع القارئ إلى إيجاد تبرير. إجمالا فإن الحكاية ذاتها تستفز القارئ و ترغمه على البحث عن تفسير لألغازها"⁷⁰ فندرك في اللحظة تلك أن صياغة بناء الحكاية من صميم العمل السردية الذي يساهم في إثرائها على شاكلة الشعر أو النثر؛ فتكون قصدية هذا البناء تربوية و عظية؛ تعليمية على نحو هذا المقطع من حكايات كليلة و دمنّة " فدخل الآذن على الملك في وقته؛ و قال: بالباب رجل من البراهمة يقال له بيدبا؛ ذكر أن معه للملك نصيحة. فأذن له؛ فدخل ووقف و كفّر و سجد له و استوى قائما و سكت. و فكر دبشليم في سكوته: وقال هذا لم يقصدنا إلا لأمرين: إما لالتماس شيء منا يصلح به حاله، و إما لأمر لحقه فلم تكن له به طاقة. ثم قال إن كان للملوك فضل

في مملكتها فإن للحكماء فضلا في حكمتها أعظم: لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم و ليس الملوك بأغنياء عن الحكماء بالمال⁷¹ وقد نجدها في هذا التعبير أيضا لغة حجاجية قوية و منها ستظهر الشخصية بكل تفصيلاتها الاجتماعية والنفسية؛(شخصية يبدها) باعتبارها تمثل جزءا من الواقع اليومي والاجتماعي على حد سواء بل ستكون القيمة الأخلاقية حينئذ ظاهرة على سطح النص متصفة بعمق إنساني كبير و فلسفة خاصة تؤمن بها الشخصيات الخيرة على حساب الشريرة الأخرى .

3- عتبة التصنيف

إن سلمنا بمنطق كايزر نجاح الدراسة الأدبية على أساس تحقق إمكانات لدى الدارس ثم توفر آليات الاستجابة في مواجهة النص معرفيا ؛يبقى على هذا الدارس تخطي عتبة التصنيف أي حل إشكالية الجنس الأدبي؛ ما يسمح أيضا بالخوض في خصوصية النوع الأدبي و إلا فمضمار الكفاءة التي يعينها كايزر تصير صعبة المنال ؛ ما يعني ضرورة تجاوز القالب الشكلي المحض الذي يتمظهر عبره النص و هذا ما يفترض بدوره التقسيمات التالية :

1.3- النص المسرحي

قد يستقر الظاهر على فكرة وجود الفن المسرحي "حينما يروي لنا شيئا و بالفن المسرحي حين يتحرك أمامنا فوق المسرح رجال في ثياب تنكرية ،و يتعلق فن الشعر حين نشعر بحالة تعبر عنها الأنا"⁷² ما يستدعي ضمن الوجهة المقابلة استهداف نظام بنائه من الداخل ، و الحجة في ذلك أننا عندما "نقرأ قصة و ننسى تماما أن شيئا ما يقص علينا فهناك ما يأسرنا و يجعلنا نعيش مع الأبطال على نحو ما مثلما نعرف ذلك عن المسرحية حين نشعر بها و نصفها بأنها درامية أو مثلما نشعر من جانب آخر أن مسرحية ما ليست رغم شكل العرض الخارجي درامية ،بل قد نشعر أنها ملحمية و كثيرا ما يحدث هذا حين تحول رواية إلى مسرحية "⁷³ فإن أردت أن تتعرف على نوع أدبي ما في جوهره فعليك أن تراهن على فعالية تلقيك له؛ لأن إحساسك هو الذي يقودك إلى حقيقة هذا الإبداع ؛فقراءتك لرواية ما في شكلها الباطن عبر الصورة الإيقاعية التي تراود لغتها السردية ستغير موقفك في شأن حقيقة انتمائها؛ لأنها ستشعرك بقوة إحساسك أنك بصدد قراءة قصيدة و ليست رواية ؛و لعل أصدق مثال على ذلك ؛ما يمكن أن ينطبق على رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من خلال هذه العينة القصصية "فكيف لا أرتبك و أنا أقرأك وكيف لا تعود تلك الرعشة المكهربة لتسري في جسدي و تريد من خفقان قلبي و كأني كنت أمامك و لست أمام صورة لك "⁷⁴ و هكذا تتحرك الذات المعبرة و هي تروي ما في عمق جروحها و مآسيها فينجذب القارئ و منه الدارس نحوها فينغمس في عالم الحكيم بالطريقة التي يقتنع بمجدارة فنية الرواية و قوة نفوذها الجمالي حينما تتغلغل إلى ذاته دون استئذان

2.3- النص الشعري

عندما يتعلق الأمر بالظاهرة الشعرية فكايزر يدرك أن معرفة طبيعته مستمد من شكله و أو بالأحرى في نظام تعبيره؛ و هو ما ينبغي أن يكون في سياق مجرى الدراسة الأدبية؛ لكنه يضيف إليه خاصية جديدة تتجاوز الشكل العروضي مستبعدا فكرة تغني الشعر بالأنا في كل الأحوال؛و هو مقام الموضوع في القصيدة تماشيا مع لحظة تلقيه؛ إذ ستتكشف لدى المتلقي تجربة ما؛ على أن "يمتزج العالم بالذات و يتزاحمان و ذلك عبر الحالة النفسية هي في الواقع الإفضاء المتبادل بينهما فالحالة النفسية تستغرق الموضوع و الموضوع يستغرقها بوجد ،و هذه الوجدانية الموضوعية خلال الانفعال الراهن هي جوهر الشعر "⁷⁵ فلو نظر هذا المتلقي و هو في موقع الدارس إلى نصه من هذه الزاوية؛ لوجد نفسه دون أن يشعر أنه يمثل إلى التصور النظري الذي أفضى به فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) من خلال فكرته التفاعلية بين القارئ و النص التي تفيد بأن القراءة هي عبارة عن نشاط يخضع لتوجيه من النص ؛مما يستدعي من القارئ ذاته أن يعود إليه بشكل مستمر عبر آلية نزعه (النص)من سياقه الخارجي

واستبداله بفكرة ملء الفراغات فيكون القارئ في موضع فعل صنع المعنى؛ بحيث يزداد نشاطه التفاعلي على قدر حدوث عنصر اللاتماثل بينهما (القارئ و النص)⁷⁶ و لعل التركيز على ظاهرة الشعر هو كل ما من شأنه أن يولّد شحنة عاطفية شديدة الأثر على المتلقي؛ فيشعر أنه يتلقى تجربة خاصة يعلّل وجودها نشوته بالمعجم اللفظي في نطاق نظام تركيبي يشيّد متانة النص فيجيز لنفسه حقيقة المقولة الشعرية، على نحو ما ورد في هذه الأبيات لإبراهيم طوقان و هو يقاسمه تجربة العشق و التوق إلى الموعد العاطفي لرؤية الحبيبة :

"أين الرسائل و الشّو ** ق ؟ فالجواب تأخر
كم قلت : «شوقي كثير» ** أظن شوقي أكثر
أسائل البدر حيرا ** ن عنك إن هو أسفر
ذكرت وجهك فـفيه ** و الشيء بالشيء يذكر
كوني بوذك كالـبـد ** ر فهو يخفي و يظهر"⁷⁷

نكتشف هذه الرنة الإيقاعية على وتيرة القراءة بين ألفاظ عدة : قلت - ذكرت / أكثر - البدر - أسفر - يذكر / علاقة أنا الشاعر بالموضوع تعكس امتزاجا روحيا كلياً؛ حينئذ تتأكد فرضية أن جدارة الشعر بلغته و ببنية نصه و عليه فهو نوع أدبي مميز؛ بالمقابل يحرص كاييز على ضرورة اختبارية النص على أساس الموقف و ليس ما يصنعه الشكل فحسب ما يفهم أن المقام التواصل في استخدام لغة التعبير يكون المفصل عندما يتم التمييز بين الأشكال الشعرية المختلفة؛ انطلاقاً من شكل القصيدة الغنائية إلى الملحمة و منه إلى الدراما الشعرية (الشعر المسرحي) ؛ ففي الموقف الملحمي تكون الذات "في مقابل "هو" في مقابل "وجود" تدركه وتعبر عنه . إذا كان هذا التفسير صحيحاً ، فقد نتج عنه ضرورة موقفان شعريان آخران، موقفان شعريان لا غير أحدهما الأكثر درامية و في مجاله لا يظل الجو النفسي و الموضوعي متقابلين و إنما يؤثر أحدهما في الآخر و يتبلوران عند عملية الاتصال فيصبح الموضوع مخاطباً و يتم التعبير في غمرة انفعال هذا التأثير المتبادل و نحن نسمي مثل هذا الكلام المخاطبة الشعرية والموقف الأساسي الثالث بعد هذا هو الموقف الشعري الحقيقي و في هذه الحالة ليس هناك موضوع مقابل، يؤثر في الذات، إذ يذوب هنا أحدهما في الآخر و يصبح كل شيء في الكيان الباطني . إن التعبير الشعري هو البوح البسيط للحالة النفسية الداخلية أو للانفعالات الداخلية و نطلق مثل هذا الكلام اسم الكلام الغنائي"⁷⁸ . و لا يعني في ذلك أن ما من نص يستقر على موقف واحد بل يمكن لهذه المواقف أن تتداخل في نوع نصي واحد فتبقى الأبعاد متفاوتة بين حالة انفصال الذات عن الموضوع في الموقف الملحمي أو حالة التأثير بينهما في الدرامي أو حصول اندماج بينهما في الغنائي .

أما ما يريد كاييز الإفصاح عنه وهو يرصد النظام العروضي للشعر ؛ كونه لا يخضع إلى نظام واحد ثابت ؛ بقدر ما تحركه عدة أنظمة؛ بناء على لغة الإبداع التي أنتجت و ما يؤكد ذلك ؛ هو الاعتماد على علم العروض الذي يشكل بدوره جزءاً من الدراسة الأدبية فحينما "نضع أبياتاً شعرية ألمانية إلى جانب أبيات شعرية فرنسية من جهة و إلى جانب أبيات شعرية يونانية من جهة أخرى فالقواعد التي تنطبق على بعضها لا تنطبق على بعضها الآخر بأية صورة من الصور"⁷⁹ و عليه عندما يتم تفكيك البيت الشعري بشكل عام إلى أصغر وحداته المنطوقة؛ فتجدها عبر المقاطع التي تشوبها ؛ بعض النبرات إما بطريقة متساوية أو متفاوتة ، فالمقاطع المنبورة تعكس وجود الإيقاع في شكله الصريح ؛ أما في حالة غيابها أو انقطاعها فيسمى المقطع غير المنبور اسم انخفاض و يمكن تحليله انطلاقاً من النموذج الشعري الألماني (الجرماني) الذي قدمه فولفغانغ كاييز في كتابه العمل الفني اللغوي :

" I. Habe nun ,ach !philosophie ,
Jurristerei und Medzin...

قد درست واويلتاه ،الفلسفة ،

و الحقوق و الطب ...

فالمخطط البياني لهُذين البيتين إذا جعلنا علامة X للمقطع المنبور و علامة للمقطع 'X غير المنبور هو

'X X X 'X 'X X X 'X

80»

'X X X 'X X 'X X 'X

ما يستنتج من ذلك كون عدد الارتفاعات في البيت الواحد أربعة تماشيا مع الحدة الإيقاعية الحاصلة على وجه الضرورة ؛ وفق علم العروض المتعلق بالقصيدة الألمانية

3.3- النص الروائي و المصدر الملحمي

ولو تحولنا من نظام الشعر إلى جنس الرواية ،فكايزر يدرج عالم الرواية باعتباره عالما خاصا؛ إذ أنه أكثر ارتباطا بالروح الفردية للمرء مَرَّها عنها الخوارق التي تعرفها الملحمة ؛و من ثمة فهي تنقل تجارب شخصية صرفة لأناس عاديين ؛ فهي بقدر ما تنقل من الواقع فلها دفعة قوية في اتجاه الخيال، كما يصنفها وفق ثلاثة أبعاد ؛فهناك رواية الأحداث و رواية الشخصيات و رواية المكان " وأقرب هذه لروايات إلى الفهم هي رواية الأحداث و بما أن الحادثة تهتم بالبداية الثابتة و الوسط و النهاية فإن كل تشكيل لهذا النوع يتصف بالكمال الذي لا يسهل الوصول إليه في الأنواع الأخرى "81 بينما رواية الشخصيات فهي أوطد بالبطل الذي تشكلت من أجله الرواية فتلفت إليه الأنظار ؛فيتحدد المصير النهائي لمنوال الأحداث على أفعاله؛ فتجد بأن كاتب الرواية يكون "قد زود بطل روايته بذلك الزخم النفسي و العمق و الكمال الذي جعل من عمله الفني الممثل الخالد لرواية الشخصيات "82 و هو ما نلمحه في هذا النموذج "من يستطيع اليوم أن ينكر أن على عبد القادر أنه قاوم من أجل وطنه و دينه و يستحق كل تقدير من جيشنا"83 مقارنة بالمكان الذي يجعل من الرواية تنشدا طريقا آخر؛ و هذا أمر جلي في رواية "سوناتا الأشباح" لواسيني الأعرج على لسان الشخصية الساردة " رأيت لحظتها أُمِّي وراء ضباب الموت . رأيتها بعيني هاتين اللتين لن تمسهما النار كما تقول مي،و هي تعبر شوارع المدينة ،المنداسة خلف نثار الأجساد و رائحة البارود .تدور في الحارات زاوية زاوية ، و بابا بابا :الحرم القدسي الشريف ،قبة الصخرة،المسجد الأقصى ،باب الرحمة ،حارة الشرف و حارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينة و حارة المغاربة من باب المغاربة ثم حارة الأرمن و باب النبي داوود و جبل الزيتون و حارة النصارى في الجزء الشمالي الغربي من المدينة و كنيسة القيامة و الباب الحديد و حارة السعدية و حارة بابا حطة "84 فيتضح بذلك أن ما يشكّل مقام الحدث و مقوّم الشخصية بمرّان عبر الوظيفة المكانية ؛إذ على أساسها يتم التحكم في بنية الشكل الروائي من هذا الصنف؛ فالمكان هو الملهم للصورة الإبداعية للرواية "فالبطل تتجلى قيمته في المكان "85 ؛ و لعل في كثير من الأحيان حسب كاييزر يكون للرواية التي تعدد بالمكان؛ ما له صلة بالكيان الزمني و الوقع الاجتماعي بحيث "ما دأب الناس على وصفه بالرواية الزمنية و الرواية الاجتماعية ، فإنها لا تعدو أن تكون نماذج خاصة من رواية المكان "86 لأن من شأن وصف المكان قد يجد علته في الزمن الذي يبرّره ؛و أي حضور للمجتمع يكون في رحاب هذا المكان الذي يحتضنه .

4- الترتيبات الأسلوبية

1.4- نظام البلاغة

ينطلق كايزر في بناء معمارية الأسلوبية من أصل كيانها و هي في أحضان البلاغة؛ فهو عندما يستحضر الصورة البلاغية كي ندرك بأنها عبارة عن نظام تعبيرى و تصويرى في آن واحد إما على أساس الحقيقة و هو ما يصطلح عليه بالصور الفعلية (**figurae verborum**) وإما في نطاق وجود صور مجازية (**figurae sententiarum**) التي هي في أغلبها تبطنها حكمة ما ؛و في هذا السياق ؛ فهو يعدد لنا جملة من المظاهر البلاغية التي لها صلة بعلم البديع كما هو حال الجناس و ما يقصد من ذلك "الحالات التي تجتمع فيها الكلمات المتشابهة لفظا المختلفة معنى" ⁸⁷ إلى جانب علم المعاني و ما له صلة بأساليب الإثبات بالنفي (**Litotes**) أو السخرية (**Ironie**) أو التهوين (**euphémismes**) و المبالغة (**Hyperbole**) دون أن يتجاوز أثر علم البيان في نطاق حديثه عن الكناية و التشبيه و الاستعارة و المجاز المرسل و حتى نعلم أكثر بالطاقة التصويرية للغة الشعرية فيفتدي كايزر إلى هذا النموذج الشعري عبر قصيدة لشاعر ألماني: »

Zierlich ist des vogels Tritt im Schnee ,
Wenn er wandelt auf des berges Hoh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in fremde Land.

لطيف هو خطو الطائر فوق الثلج

عندما يجول في أعلى الجبال

و يشكل ألطف تخط يد الحبيبة الحبيبة

تخط رسالة إلى في البلاد الغربية « ⁸⁸ و في شأن ذلك يفيدنا كايزر بتعليقه عن المقطوعة الشعرية فيقول: «يتضمن البيتان الأولان صورة تتبعها إفادة و إذا نحن أردنا أن نقدم المضمون الفكري للمقطوعة نثرا ، ففي وسعنا أن نقول :إن خط الحبيبة ألطف من أثر الطائر . و هذا المضمون يصبح شعرا ، عندما ينضوي تحته وضع علاقة أثر الطائر بالكتابة تجد حلها في البداية ووجود أثر الطائر يصبح وضعاً مستقلاً و يتحول إلى صورة تتمثل في جملة مركبة تركيباً خاصاً و يبقى للأبيات الموالية أن تعبر عن العلاقات الفكرية لغويا و أن تستعيد الصورة التي أصبحت مستقلة و من مميزات الصورة أن يكون لها هذا الترابط و هذه الاستقلالية » ⁸⁹ نستشف من هذا المنحى في الغالب قدرا من الارتباط بين السلوك الوصفي التصويري و خيط الفكرة التي تصنع المضمون بشكل متزامن؛ ومنه لا يمكن أن نختزل الصورة في العتبة الفنية و نحرمها من الوقع الدلالي الذي يحقق موضوعها؛ ما يجعل لحمة الشكل بالمتنوى أمرا لا مفر منه .

2.4-- نظام التركيب

يصرّ كايزر كون نظام اللغة يساهم في تجلي بنية التعبير على أساس ما تقوم به الجملة من ترصيف عناصرها بالنظر إلى انتظام الكلمات المتجاورة فيها ، لكن المهم في ذلك أننا لسنا بصدد رصد ظاهرة نحوية صرفة بقدر ما نلمس في التركيب اللغوي قدرا من الانزياح ؛ فيصير حينئذ التعبير تعبيراً جديدا يخرج عن المؤلف ؛ و هو ما يشكل في حد ذاته علامة أسلوبية بامتياز في حاجة إلى تفسير و الدليل على ذلك أخذه بنموذج اللغة الإسبانية و في هذا السياق يقول : «عندما نعثر مثلاً على هذين البيتين عند غوغورا

Paga en admiracion las que teofrece

el hurto frustas y el jardin olores...

بالأعجاب ادفع ثمن ما قدمه لك

الجنينة من ثمار و البستان من عطر...

نجد أن فصل أداة التعريف بهذه الصورة عن الاسم الثمار ليس أمرا عاديا، و يتطلب التفسير، خاصة و أنه خاصة أسلوبية حقيقية، بمعنى أنه يتكرر باستمرار⁹⁰ ما يفيد في الغالب أن العمل بهذا المسلك في الإطار الإبداعي يشكل غاية إبداعية جمالية بالدرجة الأولى؛ كما تنعكس في كثير من الأحيان فضيلة التقديم و التأخير على الناحية الأسلوبية بشكل إيجابي و غير متوقع في آن واحد فنكتشف الوقع الدلالي و الإيقاعي بصورة مباشرة.

3.4- التعبير الفني

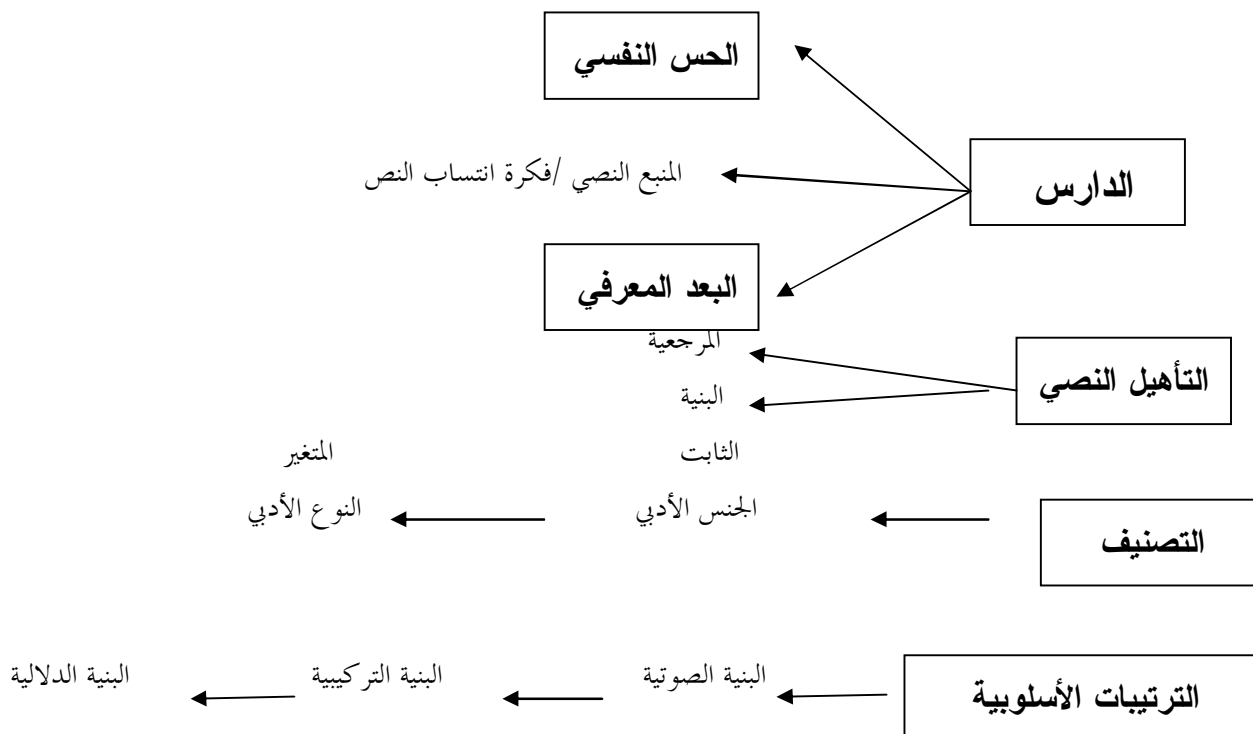
قد نكتشف من مزايا الدراسة الأسلوبية للعملية الإبداعية أن نحاول أن نقيس درجتها الفنية بحسب المنحى التعبيري السائد فيها بغض النظر عما تمليه القواعد النحوية الصرفية و لذلك فمن شأن معاينة النص الشعري أن يجعل "التفسير التام للقصيدة يتطلب الفهم الدقيق لطبيعة البناء الفني"⁹¹ ما يعني أن الخصائص التعبيرية ترمي بظلالها على الأبعاد الموضوعاتية المطروقة فيها؛ كما تنعكس في كثير من الأحيان الحالة النفسية التي أنتجتها في نطاق من الشدة مقابل ضبابية المعنى السائدة في ثناياها، إذا الدارس مُطالَب بوصف البنية من خارجها قبل التوغّل في جوهرها، فكل ملمح إيقاعي أو سردي تبوح به فيتوجب عليه رصد؛ ليتصدر الشكل الإبداعي في المقام الأول مع كل قراءة تلزم نفسها بمبدأ توخي العلمية و في ذلك مبدأ عدم استغناء عن قاعدة وصف النص فإن كان شعرا فلك أن تنظر في عتبه العروضية؛ أما إن كان نصا مسرحيا فلتراهن على تقنيات الفصل و المشهد من حيث البناء الفني الخارجي كي تستقر على مستلزمات البناء الداخلي وفق عتبة الحدث المسرحي فـ"عندما نحاول تحليل بناء أية مسرحية يجب علينا أن نتساءل عن الطريقة التي اتبعها المؤلف في العرض و كيف تم ترتيبه له، بمعنى أن نعرف أوضاع الشخصيات و ملابسها إضافة إلى مقدمة القصة التي ينطلق منها الحدث و علينا بعد ذلك أن نأخذ بعين الاعتبار الأحداث الأولية المثيرة التي تقابلها الحوادث المتأخرة... و علينا أن نميز عندما ندرس البناء الفني بين المشاهد الرئيسية و المشاهد الثانوية و أن نفهم الأوضاع الذرى و كيف تم إعدادها و كيف رتبت الفصول فيما بينها"⁹² و مع كل هذه الخطوات فكايّر يلح على الدارس بضرورة تجاوز سلطة المعيار في دراسته للمسرحية و هو يتحرى جوهرها و ما يشكل فيها عنصر الإيجابية دون أن يلزم نفسه بنمطية الحدث و شرط وحدة الموضوع المطروق في بناء سلم الأحداث" و لنذكر بهذه المناسبة أن ذلك ينطبق على شكسبير أيضا فنحن نجد عنده على الدوام مشاهد أو أجزاء من مشاهد لا علاقة لها بسير الحدث المسرحي و يتصل الأمر على الأكثر بالفقرات البلاغية الفخمة التي قد تكون بداية للتفسير و الفهم و نجد فقرة بلاغية رائعة من هذا النوع الذي أظهر فيه شكسبير تفرد في هذه المهمة التقليدية متمثلة على وجه التقريب في حديث بولونيوس الذي يودع به ابنه ليرتس قبل سفره في مسرحية هاملت فهذا الحديث ليس مرتبطا بالحدث و لا هو مرتبط بالشخصيات المسرحية"⁹³ بالمقابل عندما يتعلق الأمر بالنص القصصي و في الغالب يستهدف كايّر في هذا الموقع؛ الرواية فيستدعي مراعاة حجمها النصي المحض على أساس تعداد الفقرات و الفصول و الأجزاء بحسب المنظومة التي طبعت عليها الرواية قبل أي اعتبار آخر؛ و لعل حبكة الأحداث هي التي تجعل من كل "فصل يتخذ وضعاً جديداً"⁹⁴ ما يتيح للشخصيات أن تسبح في عالم واسع رحب مع رؤية الكاتب للوظيفة الزمانية و المكانية التي تتناسب مع فنية بناء الرواية، فالرواية تقدم لنا عالماً "بكل ما له امتلاء و عمق و تتسم كذلك بهذا المضمون الشامل و أحداث المقدمة و المضمون الكلي ليسا دائما منفصلين بوضوح و منعزلين أحدهما عن الآخر في البناء"⁹⁵ المهم في

ذلك على ضوء تعدد أحداث الرواية و تشابكها؛ البحث عن الأحداث المحورية التي تصنع لنا هذا الملمح الروائي؛ بل يستدعي عدم الاستهانة بأي حدث؛ قد يشكل في ظاهره أمرا ثانويا غير أنه في كثير من الأحيان قد يدخل في صميم الرواية ففي رواية فيرتير لغوته (Goetheziet) "يروي فيرتير لصديقه ألبيرت قصة فتاة، تيمها الحب إلى درجة أن حياتها تحطمت عندما تخلى عنها عشيقها، و انتحرت وبنهي فيرتير حديثه قائلا: «هذه قصة أناس من هذا النوع» و لكن من يعرف الرواية يعلم أن فيرتير يروي هنا قصته في الحقيقة، و بهذا نصل إلى محور من محاور الكتاب، و هو أن هناك اندماجا روائيا. غير أن قصة الفتاة الغريقة لا تكمن أهميتها في كونها قد اندمجت في قصة فيرتير فقط، و إنما في كونها أيضا وسيلة تركيبية متميزة تضع فيرتير في عالم أكبر وتجعله يحس بما بصفتها قصة بعض الأناس من هذا النوع⁹⁶ و ما يراه كآلية محورية تحليلية في الرواية هو التعاطي الإيجابي مع الوصف و الحوار و السرد على قدر تعدد أشكاله و تصنيفاته؛ مع التركيز على أهمية المشهد و دور توظيف الصورة.

خاتمة لا تريد أن تكون كذلك

نقرأ مما سبق في أولويات الدرس الأدبي لدى فولفغانغ كايزر بضرورة فهم الدارس لحقيقة العملية الإبداعية وفق تاريخانية النص من مصدر وجودها، على أن يعزّز فهمه بالتصورات النظرية التي تنصّدى إلى المفاهيم المنشغلة بقضايا تحليل الخطاب؛ ما يجعل المسلك مؤهلا ضمن الخطوة الثانية في ربط الصلة بين النص و مؤلفه فتتحقق حينئذ أهلية النص لدراسته ثم تأتي مرحلة الاستعانة بعدة المؤلفات التي تعالج إشكاليات درسه بصفة فورية و مباشرة ثم تحديد طبيعة النص على ضوء جنسه والبحث في إمكانات تلقيه على أن يستقر في حدود بنيتة الأسلوبية مؤظفا الأطروحة البلاغية بعلومها و المعرفة العروضية في وجود النص الشعري مع تبين نظام التعبير بالقدر الذي يستجيب إلى هذه الخطاطة المنهجية المقترحة :

خطاطة الدرس الأدبي: حيثيات مشروع فولفغانغ كايزر



خاتمة لا تريد أن تكون كذلك

نقرأ مما سبق في أولويات الدرس الأدبي لدى فولفغانغ كايزر بضرورة فهم الدارس لحقيقة العملية الإبداعية وفق تاريخانية النص من مصدر وجودها، على أن يعزّز فهمه بالتصورات النظرية التي تتصدى إلى المفاهيم المنشغلة بقضايا تحليل الخطاب؛ مما يجعل المسلك مؤهلاً ضمن الخطوة الثانية في ربط الصلة بين النص و مؤلفه فتتحقق حينئذ أهلية النص لدراسته ثم تأتي مرحلة الاستعانة بعدة المؤلفات التي تعالج إشكاليات درسه بصفة فورية و مباشرة ثم تحديد طبيعة النص على ضوء جنسه والبحث في إمكانات تلقيه على أن يستقر في حدود بنيته الأسلوبية موظفاً الأطروحة البلاغية بعلمومها و المعرفة العروضية في وجود النص الشعر⁹⁷ مع تبين نظام التعبير

الهوامش:

1. - فولفغانغ كايزر. تر: أبو العيد دودو. العمل الفني اللغوي: مدخل إلى علم الأدب. الجزء 1+2 دار الحكمة الجزائر ط فيفري 2000.
2. - Vincent Jouve. Pourquoi étudier la littérature ? Ed Arman Colin Paris 2010. p10.
3. - أبو العيد دودو. مقدمة المترجم. العمل الفني اللغوي. ص 9.
4. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 19.
5. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 23-24.
6. - أحمد مطر. المجموعة الشعرية. لافئات 1. على باب الشعر. دار الحرية بيروت ط 1 2011. ص 13.
7. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 24.
8. - المصدر نفسه. ص 27.
9. - أحمد أمين. النقد الأدبي. مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة. القاهرة ط 2012. ص 19.
10. - لطفي عبد بديع. التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة و الاستيقا. دار المريخ للنشر الرياض. ط 1989. ص 80.
11. فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 29.
12. المصدر نفسه ص 29.
13. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 32.
14. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 35-36.
15. - أحمد أمين. النقد الأدبي. ص 18.
16. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 36.
17. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 37.
18. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 37.
19. - Vincent Jouve. L'autorité textuelle. In Les valeurs dans/de la littérature : Textes réunis par Karl canvat et George Legros. Presse universitaire de Namur. Belgique. p 89.
20. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 46.
21. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 75.
22. - بيير مارك دوبيازي (Pierre-Marc De biasi). النقد التكويني. مجموعة من المؤلفين. تر: رضوان ظاظا. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ع 221 سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة الكويت. ط ماي 1997. ص 13.
23. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 52.
24. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 157.

25. - نائر العذاري. التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج. رتد للطباعة و النشر و التوزيع. دمشق ط 2010. ص 37.
26. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 85.
27. - واسيني الأعرج. كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد. منشورات الفضاء الحر. الجزائر ط 2004. ص 322.
28. - الطاهر وطار. العشق و الموت في الزمن الحراشي: اللاز الكتاب الثاني. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر. ط 1982. ص 92.
29. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 90.
30. - واسيني الأعرج. حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر. ورد للطباعة و النشر و التوزيع دمشق. ط 2006 ص 15.
31. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 1. ص 124.
32. - عبد الفتاح كيليطو. الحكاية و التأويل: دراسات في السرد العربي القديم. دار توبقال للنشر و التوزيع. الدار البيضاء ط 1988. ص 24.
33. - الفيلسوف الهندي بيدبا. تر: عبد الله بن المقفع. كتاب كليلية و دمنة. الدار الأميرية بولاق القاهرة. ط 1937. ص 21-22.
34. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 2. ص 505.
35. - المصدر نفسه. الجزء 2. ص 505-506.
36. - أحلام مستغاني. ذاكرة الجسد. دار الآداب بيروت ط 15. 2000. ص 16.
37. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 2. ص 510.
38. - Wolfgang Isère. l'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique. Pierre Mardaga editeur. Bruxelles 1985. p289-292.
39. - إبراهيم طوقان. الأعمال الشعرية الكاملة. أين الرسائل. مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة القاهرة ط 2012. ص 108.
40. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 2. ص 513-514.
41. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 125-126.
42. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 126-127.
43. - المصدر نفسه. الجزء 2. ص 540-541.
44. - المصدر نفسه. الجزء 2. ص 543.
45. - واسيني الأعرج. كتاب الأمير. ص 30.
46. - واسيني الأعرج. سوناتا الأشباح. دار الآداب بيروت ط 1 2009. ص 9.
47. - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. الجزء 2. ص 546.
48. - المصدر نفسه. الجزء 2. ص 545.
49. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 175.
50. - مقطع من أغنية الصيادين للشاعر الألماني موريكه (Mörrike 1875-1804) نقلا عن المصدر السابق لفولفغانغ كايزر "العمل الفني اللغوي" الجزء 1 ص 193.
51. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 193.
52. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 207.
53. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 264.
54. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 282.
55. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 283.
56. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 287.
57. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 287.
58. - المصدر نفسه. الجزء 1. ص 288.