

المعيار

مجلة دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي
تيسمسيلت. الجزائر



العدد : 03 / جوان 2011

المركز الجامعي: تيسمسيلت - الجزائر- الهاتف/الفاكس
: 046/47/56/18

منشورات



AL MI'YAR

Revue périodique publiée par le Centre Universitaire de Tissemsilt Algerie

N° 3. Septembre 2011

شارك في العدد

عبد القادر راجحي. سعاد شريف. مسكين دايري. مختارية بلعدي. علي بوعزيزة. كاملة
مولاي. خالد بن شعيب. بوبكر معزیز. عبد الرحمن براهيم فواتيح. براهيم بلقاسم. أحمد
لعروسي. توفيق مالكي. أحمد شامي. أحمد محمودي. بوعبد الله راجحي. صغير عبد
الصمد.

Centre Universitaire de Tissemsilt Algerie .Tel / fax: 046 47 56 18

ISSN 2170-0931



توجه جميع المراسلات باسم رئيس
التحرير

أ. مرسي رشيد

المركز الجامعي: تيسمسيلت. الجزائر.

الهاتف/الفاكس: 046 47 56 18

البريد الإلكتروني:

Rachidmersi@yahoo.fr

ISSN 2170-0931



شروط النشر وضوابطه

- المعيار مجلة علمية محكمة تنشر البحوث الأكاديمية والدراسات الفكرية والعلمية والأدبية التي لم يسبق نشرها من قبل.
- دورية تصدر مرتين في السنة عن المركز الجامعي بتيسمسيلت. الجزائر.
- تُقبل البحوث باللغات العربية والفرنسية والانجليزية.
- تخضع البحوث والدراسات المقدمة للمجلة للشروط الأكاديمية المتعارف عليها.
- تخضع البحوث للتحكيم من طرف اللجنة العلمية للمجلة.
- تُقدم البحوث والدراسات مكتوبة في ورقة على مقاس (24/17) بهامش 2.5 سنتيم عن يمين الصفحة ويسارها وأسفلها وهامش 2.00 سنتيم عن أعلى الصفحة.
- تتم الكتابة بخط (Traditional Arabic) حجم (16)، وفي الهامش بالخط نفسه حجم (14).
- تتم كتابة البحوث كاملة أو الفقرات والمصطلحات والكلمات باللغة الأجنبية داخل البحوث المكتوبة باللغة العربية بخط (Times new roman) حجم (14)، وفي الهامش بالخط نفسه حجم (12).
- تكون الهوامش والإحالات في آخر الدراسة ولا يستعمل فيها التهميش الأوتوماتيكي.
- يُقدم البحث في قرص مضغوط ونسخة ورقية مطبوعة.
- لا يقل حجم البحث عن 10 صفحات ولا تتجاوز 20 صفحة.
- الأعمال المقدمة لا تُردّ إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها، والمجلة غير مسئولة عن أراءك وأحكام الكتاب.
- كما أن ترتيب البحوث يخضع لاعتبارات تقنية وفنية.

رئيس المجلة : د. بن جامعة الطيب. مدير المركز الجامعي تيسمسيلت

المدير المسؤول عن النشر
مدير مساعد مكلف بالدراسات.

رئيس الهيئة
أ. دردار بشير.

رئيس التحرير
أ. موسي رشيد.

هيئة التحرير
أ. دايري مسكين
أ. توائي خالد
أ. روشو خالد
أ. لعقاب الجيلالي
أ. بلخياطي الحاج لونيس
أ. يعقوبي قدوية

الهيئة العلمية

أ.د محمد عباس. جامعة تلمسان.

د.بوسماحة الشيخ. جامعة ابن خلدون. تيارت.

أ.د مختار حبار. جامعة وهران.

أ.د شريط عابد، جامعة ابن خلدون . تيارت.

أ.د عبد الجليل مرتاض. جامعة تلمسان.

د. عبد القادر راجحي. جامعة سعيدة.

أ.د محمد بلوحي. جامعة سيدي بلعباس.

د. علي كبريت، المركز الجامعي. تيسمسيلت.

التنفيذ التقني

لخضر بوسعيد ونورة عرجان

تصميم الغلاف
بد القادر راجحي

كلمة افتتاحية

بصدور عددها الثالث تكون مجلة المعيار قد تخطت بإذن الله تعالى مرحلة البحث عن تصور أولي لترسيخ رؤية بحثية في المركز الجامعي بتسمسيلات، لتدخل في مرحلة أكثر ثقة بنفسها وبإمكانياتها العلمية والمعنوية في تثبيت تجربة العمل على ترسيخ هذه الرؤية من خلال الحفاظ على تقاليد العمل العلمي ونشره في دورية تطمح لتحقيق البقاء والاستمرارية من جهة، وتوسيع دائرة المعرفة على مستوى المركز الجامعي والخروج بها من ثمة إلى معانقة تجارب أعمق في الجامعات الجزائرية الأخرى.

ونحن إذ نشكر مسؤولي المركز الجامعي بتسمسيلات على ما وفروه من إمكانيات مادية من أجل صدور المجلة في موعدها، فإننا نشكر كذلك كل من ساهم من الأساتذة في توفير المادة العلمية. وستسعى المجلة بإذن الله تعالى أن تتفادى هفواتها الأولية بتنوع مصادر مادتها العلمية والحرص على تقديمها في صورة صارمة يكون هدفها خدمة البحث والباحثين والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

د. محمد بلحسين.

المدير مسئول النشر

محتويات العدد

اللغة والأدب العربي

– شعرية ما بعد السبعينيات واستحضار المرجعيات المعيّنة في النص الشعري الجزائري المعاصر/د. عبد القادر راجحي.....ص:09

– شعرية التناس في رواية فوزى الحواس لأحلام مستغانمي
أ: سعاد شريف.....ص:27

– السيميائيات تحوّل مستمر في البحث عن الدلالة
أ. مسكين دايري.....ص:42

– مصطلح التناس في النقد الحديث
أ: مختارية بلعادي.....ص:54

– صورة تلمسان في الشّعر من ابن خميس إلى كلود موريس
أ.بوعزيزة علي.....ص:72

– التركيب المنهجي لدى محمد مفتاح (تناهج أم تلفيق)؟
أ. كاملة مولاي.....ص:90

– التحليل النفسي وجمالية التلقي
أ. خالد بن شعيب.....ص:112

– العقل المستعار في "منهج طه حسين"
أ. بوبكر معزیز.....ص:133

-استنباط الأحكام الفقهية والبيانية من خلال أسلوب الالتفات

أ: عبد الرحيم إبراهيم فواتيح ص: 149

- تقارض حروف المعاني بين النحو والبلاغة

د. ابراهيم بلقاسم.....ص: 162

العلوم القانونية والإدارية

-المسؤولية المدنية لدولة الاحتلال عن انتهاكات حقوق الإنسان

أحمد.لعروسي.....ص: 176

-الإبلاغ كآلية لمكافحة جرائم الفساد

أ. توفيق مالكي.....ص: 195

-أثر العولمة على التحول الديمقراطي في الجزائر خلال دستور 1996

أ. أحمد شامي.....ص: 217

العلوم الاقتصادية ولتجارية

- فعالية تسعير الخدمات في تحقيق رضا العميل في سوق خدمة الهاتف النقال

دراسة حالة مؤسسة أوراسكوم تيليكوم الجزائر Gsm Djezzy

أ. أحمد محمودي.....ص: 247

- دراسة علاقة التكوين المهني بالمحيط الاقتصادي في ظل إصلاحات المنظومة

التكوينية

أ. بوعبد الله راجحي.....ص: 262

- واقع مؤشرات اقتصاد المعرفة في الجزائر

أ. صغير عبد الصمد.....ص: 285

شعرية التناص في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغاثي

أ. سعاد شريف

معهد الآداب واللغات.

المركز الجامعي تيسمسيلت

يعد العمل الروائي، عملاً فنياً قبل كل شيء، يعتمد على معطيات جمالية ومعرفية في الواقع والخيال، ولعل التناص من العناصر المساعدة حتى يبلغ هذا العمل منابع الإبداع ويضفي عليه صفة الشمولية.

من أجل أن توصف الرواية بالعمل الأدبي المتجانس، عليها أن تجمع بين علاقيتين جدليتين ذلك أن أي نفي لإحدهما سيحدث خللاً على مستوى الخطاب السردي.

1- أما العلاقة الأولى فتقوم بين ما هو جمالي وما هو فني، ذلك أن إهمال هذه العلاقة سيجعل الرواية تغادر فضاءها الأساسي باعتبارها فناً أدبياً، لتنتقل إلى مجالات معرفية مختلفة تماماً، لتوصف الرواية بحثاً سياسياً أو تاريخياً، إلا أنها لن توصف بالعمل الروائي الفني والأدبي.

2- وفي العلاقة الثانية تتجسد الجدلية بين ما هو جمالي وما هو معرفي في النص الروائي، فأي تغييب لهذه العلاقة يجعل من الرواية عملاً فارغ المحتوى أحادي القيمة، قد يوقع النص الروائي في بوتقة الانغلاق على عناصره، فتدور كل الأعمال الروائية في فلك واحد، متجاهلة السياقات الاجتماعية والثقافية⁽¹⁾.

إن إدماج تجربة التناص، بنصوصها المقتبسة من مختلف الثقافات والمجالات المعرفية يغني العمل الروائي، بل يشكل جزءاً من كينونته اللغوية، « كأن يترد إلى جاذبية

الكتابات السالفة والموروثة»⁽²⁾، فيجمع التناص بذلك بين العلاقتين ويصوغها في عملية إبداعية واحدة، يكون فيها المعرفي مكملًا للفني لإحداث الأثر الجمالي على النصوص السردية.

يعمل النص الروائي على بث الحياة من جديد في الموروث وتقديمه بشكل مغاير يتأقلم ومعطيات الخطاب السردى الحاضر ويتلاءم مع السياقات الحضارية والتاريخية المتزامنة مع النص الحديث، وهو: «تحوّل في يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي»⁽³⁾.

إن تحوّل المادة المعرفية إلى عمل فني يجعل النص الروائي أكثر جمالية، ذلك ما يجعل «من المشهد إبداعاً جمالياً، يختزن فيض من المشاعر الإنسانية، تحفر عميقاً في مخيلة القارئ وضميره»⁽⁴⁾، فتنشأ لذة النص.

شعرية التناص:

الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في ذات الوقت فقد عرف منذ أرسطو في كتابه " فن الشعر " أما مفاهيم هذا المصطلح فمتنوعة، وإن انحصرت فكرتها العامة في البحث عن «القوانين التي تتحكم في الإبداع»⁽⁵⁾.

ولذا يرى " رومان ياكبسون " أن « محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية – هي كما أكد الشكلاونيون الروس – عنصر فريد عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعويضه والكشف عن استقلاله»⁽⁶⁾.

ويركز (ياكبسون) في نظريته على وظائف اللغة الست خاصة الوظيفة الشعرية لأن الأجناس الأدبية وخصوصيتها، يعود إلى تفاعل الوظائف اللغوية مع الوظيفة

الشعرية، التي تعد مهيمنة في نظام هرمي متنوع، كما أن الوظيفة الشعرية عنده تتجاوز مجال الشعر لتحتضن فضاء النشر.

إن المادة الوحيدة التي يقدمها النص الأدبي للتحليل، هي لغته أو بمعنى آخر تجسيده الفيزيائي المباشر على الورق، ومن هنا فإن العمل الأدبي بطبيعته يتخذ مسارا ثانويا بالدرجة الأولى (فتدوروف) لا يعتبر الأدب نظاما رمزيا أوليا، وإنما هو نظام ثانوي انه يستعمل نظام موجود من قبله، هو «اللغة مادة خام»⁽⁷⁾، وبالتالي فإن الخصوصية الأدبية لا تتوقف على ما قدمته من معاني ودلالات.

أما (بول فاليري) فيعرف لنا الشعرية بنوع من التبسيط، حيث «إن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»⁽⁸⁾.

يظهر من خلال هذا القول أن الشعرية ليست مقتصرة على الشعر، وإنما تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوما أو منثورا ويقول (تودروف) في ذلك «إن الشعرية... قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»⁽⁹⁾.

فالشعرية عند (تودروف) لا تهتم بالعمل الأدبي، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، فالعلم إذن لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بأدبية الأدب.

ويؤكد (كمال أبو ديب)، أن الشعرية خاصة ذات علاقات متشعبة، تنمو بين المكونات النص، ذلك لأن «كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع

مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها...» (10).

إن اللغة الأدبية تتجسد من خلال تفاعل عناصر متعددة تتبلور من خلال العلاقات التي تنشأ بين مكونات النص، على الأصعدة الدلالية والصوتية والتركيبية وكذا الإيقاعية إن الخلاف الذي نجده حول مفهوم " الشعرية " في الدراسات النقدية العربية الحديثة، يعود إلى اختلاف الترجمات لهذا المصطلح، وقد اختلف الباحثون في فهمه وتفسيره، إلا أن النقاد والفلاسفة القدماء لم يهتموا كثيرا بتحديد المفاهيم، تحديدا يجعل منها مصطلحات ثابتة المعنى.

ومن أجل أن يمسك الناقد بأطراف الوظيفة الشعرية في أي نص فني، يضع لذلك (ياكسون) قانون عام للغة الشعرية، وعاد في ذلك إلى مبدأ المحورين الذي عرضه (دي سوسير) وهما محور الاختيار Selection ومحور التأليف Combinaison؛ حيث يرى (سوسير) أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل اللغوي:

أحدهما: اختيارية أو انتقائية، وتقوم على معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من مجالها الدلالي، والتي لم تذكر في النص، حيث « تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية » (11).

ثانيهما: سياقية تقوم على معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، فالشاعر ينتقي بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى ويركبها مع كلماته (إنتاج المعنى)، حيث تقوم في هذا المحور «علاقات التجاور وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التألفي» (12)، وتحدد وظيفة الشعرية حسب (ياكسون) من خلال « إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف » (13).

ذلك أن الوظيفة الجمالية تختلف عن الوظائف اللغوية «فهي الوظيفة التي لا تتجه إلى ظواهر القول، ولكنها موجهة إلى القول نفسه، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي»⁽¹⁴⁾.

شعرية التناس في فوضى الحواس:

يتجاوز مفهوم الشعرية المعاصرة تلك القوانين المحددة لما كان يسمى الأدب بل صارت تحتفظ وتحتضن ظواهر اللغة وما وراءها وما يرتبط بالخطاب وإستراتيجيته، الأمر الذي يفتح أبواب جديدة تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية.

فلم يعد الشعر يحتفظ بتمايزه عن النثر؛ بل إن تمازج الأجناس الأدبية جعل الفرق بين هذين الجنسيتين ضئيلاً، يتجاوز الفرق في النوع ليحدث تمايزاً في درجة الإبداع، كما أن الرواية في حداثتها أصبحت مزيجاً هائلاً من النصوص الغائبة، التي تغلغل في متنها السردي لتشكيل مسارا إبداعيا جديدا، «فهي لا تكتفي بخصالها النثرية حيث تسعى إلى تنمية متنها الحكائي، بل تلامس وهج الشعر وتقترض بعضاً من شمائله»⁽¹⁵⁾.

إن شعرية (فوضى الحواس) التي تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء عليها، هي ذلك الوهج البراق التي تثيره النصوص الغائبة داخل الخطاب، فتشع كنجمات ساطعات في سماء حالكة، فتخرج بذلك النثر من سواكنه لتحيله إلى عالم واسع؛ ذلك أن «الشعرية صفة لا ماهية، الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية، ما كان ليطلها بدونها»⁽¹⁶⁾، فيثريه بدلالات جديدة مستقاة من مختلف الثقافات و«لغة النص هائجة، مراوغة تعج بشهود الجسد وماء الحلم وفوضى الحواس»⁽¹⁷⁾.

تعد الشعرية أبرز سمات النص، فهي التي تحدد خاصيته الأدبية، وتميزه عن غيره من النصوص، ولا تكتفي الشعرية بما هو حاضر وظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي، وهي بذلك تستنبط من الأدب وتتجاوزه، لتؤسس للنصوص المقبلة

أو المحتملة وتدرس مختلف الأعمال الواقعية منها والمفترضة، فالشعرية «تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية، التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص»⁽¹⁸⁾.

تحاول (أحلام مستغانمي) من خلال هذه الرواية (فوضى الحواس)، أن تتجاوز القواعد السائدة والمبتدلة، لتغير في لغة الرواية إلى فضاء أوسع، ولا نعني باللغة هنا كلمات النص المجردة بل ما وراء اللغة، كينونة اللغة في حد ذاتها هو ما يهمنا، نُحْمِلُ الناصة لغة نصها أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه، فهذا الانحراف أو الانزياح اللغوي، يخرج النص من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعري، وذلك لأن الشعرية «هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي و الذاكرة الشعرية»⁽¹⁹⁾.

لقد استعانت الناصة بعناصر من علم البيان، لتقدم من خلاله نصوصها الغائبة في قالب شعري وجمالي يتلاءم مع لغة النص ويتغلغل بذلك النص الغائب في نسيج البنية السردية، ليصبح جزء لا يتجزأ من كيانها الملتهب، ومن صيرورة الأحداث فيها، «لحظتها كان زوربا بوعي الخذلان المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فأردا ذراعيه إلى أقصاها كني مصلوب، يقفز على مقربة مني على واقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حد النشوة فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر»⁽²⁰⁾.

تستدعي ذراعي زوربا الممتدة امتداد قامته، ملامح النبي المصلوب وذلك تعزيزا للجو المأسوي على شاطئ الفاجعة، ويتأكد هذا التأويل عبر صورة شعرية زادها شعرية كثافة المخيال التشبيهي بدء بالانزياحات التي شملت الأمكنة المفتوحة فتشكل شاطئ البحر معادلا موضوعيا للفاجعة، وذلك من خلال حركة ارتدادية تمنح (المشبه به) أبعادا

مكانية رحيبة، تأخذ من شاطئ البحر أزلية أمواجه وحركيتهم فتمازجت الأجناس الأدبية حيث « إن الكثير من أجمل الأشعار قد وضعت في شكل روايات، كما أنه في أجمل الروايات -تقريباً- نجد شعراً حقيقياً» (21).

ويأخذ النص بعده الشعري أكثر فأكثر، من خلال تحول (أنا) البطلة (حياة) إلى سمكة تنتفض، كناية عن الإحساس بالاختناق والرغبة في الانتحار، ذلك «ليست الأشكال في التحليل سوى أدوات متنوعة، تعتمد عليها اللغة لإنتاج هذا النوع من الكثافة الجمالية الشعرية» (22).

تواصل الناصة تناصها مع زوربا لتعطيه كل مرة بعدا جماليا مغايرا لما سبق ولتقربه إلى شعرية الموسيقى ونغماتها، «كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى إياها مباغته لنا زاحفة نحونا متباطئة، كسلى، ثم متقاربة الإيقاع بمزاجية الرغبات الطاعنة تناقضا.

كخطى راقص على أرصفة الشغف تحت مطر المساء كانت الأقدام الحافية تنقل لنا إيقاعها العشقي منتعلة خفة شهوتنا في حضرة زوربا ... خلع البحر نظاراته السوداء وقميصا أسود وجلس يتأملني» (23).

يحيلنا هذا المقطع السردى بكلماته وأجوائه الأسطورية، إلى موسيقى عذبة تنساب داخل لغته إلى نغمات لها رغباتها ومزاجها، وتحوله بصورة تشبيهية لخطى راقص على أرصفة الشغف، ولمزيد من الأجواء الشعرية تهيأ لنا (أحلام) ساحة الرقص تحت قطرات المطر، وفي صورة كنائية تنتعل الأقدام شهوتها ليحضر (زوربا) بظله الكثيف، ليخلع البحر نظارته السوداء، ولتستعير الناصة القميص الأسود وتلبسه للبحر.

تظهر السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية في مدى انحرافها وانزياحها عن قانون اللغة العام، وخرقها لنظمها القارة، معتمدة على اقترابهما المتبادل أو بعدهما المتزايد.

تستثمر (أحلام) هذا الوعي بالنص الغائب، مستعينة بعناصر الشعرية لتضفي على السرد عمقا آخر، وتحوله إلى عنصر نشط وفعال تحيله إلى تأويلات متعددة «مذهل هو عالم الأيدي في عريه الفاضح لنا، ولا عجب أن يكون الرسامون والنحاتون، قد قضوا كثيرا من وقتهم في التجسس على أيدي كانوا يدخلون منها إلى لوحاتهم ومنحوتاتهم، حتى إن النحات (رودان) الذي أخذت الأيدي كثيرا من وقته وتركت كثيرا من طينها على يديه كان يلخص هوسه بها قائلا «ثمة أيدي تصلي وأيدي تنشر العطر وأيدي تبرّد الغليل... وأيدي للحب»، فكيف له إن ينحت واحدة دون أخرى ؟ ذلك أن اليدين تقولان الكثير من أشياءنا الحميمة، تحملان ذاكرتنا أسماء من احتضنا يوما، من عبرنا أجسادهم لمسا أو بشيء من الخدوش»⁽²⁴⁾.

لا تتوقف الناصة عند اعتبار السرد ناقل بلغة خاملة، ولا على أن النصوص الغائبة هي إحالات ساكنة، بل باعتبارها درجة من درجات الإبداع الفني، ومن هنا لا نعجب عندما نلاحظ هذا الكم الهائل من الشعرية، التي تحول السرد إلى قصيدة نثرية في مشاهد عدة من الرواية، ولتتحول الأيدي من خلال هذا التناس إلى أيدي تصلي وتلعن، أيدي تحمل ذاكرة أصحابها وصفات من مرّ عليها ذلك أن قيمة «الشكل البلاغي في الكلمات، وما يتلقاه القارئ منها في ذهنه متجاوزا لها في الوقت ذاته، إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب»⁽²⁵⁾.

وتأخذ بذلك الأيدي دلالات عميقة في نفس المتلقي تتلون بمكنوناته وأحاسيسه وبما تحمله يديه من ذاكرة، وبذلك « تتجاوز الإشارة المحض إلى التناس مع النصوص

الشعرية ذاتها، تلك النصوص التي تتجه وجهة وجدانية أو فكرية، تمتاز بالقسوة أو الحنين أو الأسى»⁽²⁶⁾، فاللغة إذا تعتمد على نفسها وعلى ما حملها إياها المؤلف من خصائص شعرية تساعدها على إيصال رسالتها على أكمل وجه للقارئ فتترك أثرها الجمالي عليه.

تواصل الروائية توظيفها الشعري للنصوص الغائبة، «وإذا بالطولة المربعة التي تفصلها، تصبح رقعة شطرنج، اختار فيها كل واحد، لونه ومكانه واضعا أمامه جيشا... وأحصنة وقلاعا من ألغام الصمت، استعدادا للمنازلة.

- أجابته بنية المباغته: الحمد لله.

الأديان التي تحدثنا على الصدق، تمنحنا تعابير فضفاضة بحيث يمكن أن نحملها أكثر من معنى أو ليست اللغة أداة ارتياب؟

- أضافت بزهو من يكتسح المربع الأول: وأنت؟

ها هي تتقدم نحو مساحة شكه وتجرده من حصانة الأول فهو لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسا لغويا على كتفيها»⁽²⁷⁾.

لقد زخرف هذا المقطع السردى بأكثر من بؤرة انزياحية، فشكلت لوحة بيانية جميلة ابتدأتها الناصة بتحويل الطاولة المربعة إلى رقعة شطرنج، لتستعير من هذه اللعبة قوانينها وأسسها، وتجعلها لعبة لغوية لتختار فيها الألوان والأماكن، وليضع كل واحد منهما أمامه جيشا وقلاعا، استعدادا للمنازلة، حيث إن «المجال الذي يمكن فيه التوحيد بين (مميزات) الشعر والقصة كل في أرفع مستوياته ذلك هو مجال الدراما»⁽²⁸⁾.

كما يحمل هذا النص في طياته صورة كنائية، رمزية تظهر من خلال لحظات التقرب والتوتر التي يثيرها النص الغائب (الشطرنج)، من خلال رموز مشفرة بلغة الاحتماد والرغبة في مباغته الطرف الآخر وإلحاق الهزيمة به، إن التحريف الذي يلحق

باللغة المعيارية هو الذي «يشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية -إذن- مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية»⁽²⁹⁾.

وقد أكدّ هذا التأويل الصورة الكنائية الضاحجة بالترقب (استعدادا للمنازلة) والصورة التشبيهية البليغة (قلاعا من ألغام الصمت)، فالشعرية تأخذ من فنيات علم البلاغة كالاستعارة و التشبيه، والتي «تصدر النص، ليست حلقة يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره»⁽³⁰⁾.

يزيح قول لاعب الشطرنج (كاسبروف) بمخزونه المقترن بأجواء الانتصار والترقب المشهد الروائي برمته صوب فضاء شعري، تشكل فيه المقولة محورا موحيا للروائية لتحيطه بألوان البيان، إذ يريد منعكسا من خلال وعي (حياة)، «أي حجر شطرنج تراه سيلعب، هو الذي يبدو غارقا في التفكير مفاجئ، وكأنه يلعب قدره في كلمة ؟

تذكرت وهي تتأمل ما قاله كاسبروف الرجل الذي هزم كل من جلس مقابلا له أمام طاولة شطرنج قال: "إن النقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب، ثم نصرف النظر عنها تشكل جزءا من اللعبة، تماما كتلك التي نجزها على الرقعة"...

لذا تمنيت لو أنها أدركت من صمته، بين أي جواب وجواب تراه يفاضل، فتلك الجمل التي يصرف القول عنها تشكل جزءا من جوابه»⁽³¹⁾.

تدخل مقولة (كاسبروف) لتشكف عن مخاوف البطلة، إزاء ما يخفيه البطل داخل صمته الذي يتحول بصورة تشبيهية إلى معطف يرتديه (خالد)، ويحول القدر إلى لعبة كلمات ليكون «الكلام، إذن هو الزمن المتشعب بإرهاص أكثر روحانية يتهيا "الفكر" خلالها ويستقر تدريجيا مع الالتقاء العفوي للكلمات»⁽³²⁾.

لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده، حسب مفهومه التقليدي، ففي الشعر ظل من النثر، وفي النثر لمسات من الشعر، فالشعرية «تجعل الحدود والفاصلة

رجراجة وتختصر المسافة الممتدة بين النمطين، تكاد تلغيها أحيانا، تقع في الكلام، نثرا أم شعرا، لا يهم النمط، فينتفض في مواضعه يكسر العادة، ويرتقي إلى درى جمالية بيانية»(33).

لنجد في هذا المقطع ما يؤكد ذلك: «أحب تلك النصوص التي تكتب بقلمين والتي تشبه في وقعها تلك الموسيقى التي تعزف على البيانو بأربع أيدي ويتناوب عازفين، كهذه الخاطرة التي تبدأ بعزف منفرد على إيقاع «هنري ميشو»: « في استطاعتك أن تكون مطمئنا، لا يزال فيك بعض نقاء، في حياة واحدة...لم تستطع أن تدنس كل شيء! ».

ويدخل العازف الآخر ليضيف بنوثة مفاجئة، «حقا». أو هذه التي تأتي كما في عنف «بيرلوز» في سيمفونيته المدمرة، « ما الذي تهدمه عندما تكون هدمت ما أردت هدمه: السد المنيع لمعرفتك الخاطئة؟»، وترد أصابع واثقة بقلم أزرق «بل جدارا اسمه الخوف»(34).

من الملاحظ أن اللغة الشعرية تتجسد في (فوضى الحواس) بشكل واضح، منذ بدايتها إلى نهايتها، فهذه المستويات الكثيفة من الشعرية تدفع السرد إلى مناطق قصية من الكتابة الجمالية، فليس غريبا أن يتحول هذا المقتطف السردى إلى قطعة موسيقية فقد سعت (أحلام) إلى استنباط أقصى ما عند اللغة لتفعل بها ما فعله «بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح)، ومثل تحول (روميو وجولييت) إلى باليه، وكذلك تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة»(35).

ولتتحول في هذه الرواية السمفونيات الرائعة إلى كلمات وحروف باهرة، «النوم في النهاية هو أكثر خيبتك ثباتا، وجوارها سؤال بالقلم بصيغة أكبر، تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في السيمفونية الخامسة لبيتهوفن: «والحب إذن؟»، ويصمت الأزرق»(36).

تحاول (أحلام) التخلص من سلطة الغائب فتضفي عليه نكهتها الخاصة وتصبغه بلغتها الشعرية المميزة، فقد يحس الكاتب أن نصه مازال ظلاً للنصوص الأخرى، أو يكون مقتصر الدلالة عليها الأمر الذي «يجعله ينكفي عن نصه الموجود ويمارس عليه عملية الانزياح والتغيير، مماثلة ومخالفة لتنتهي التجربة النصية الإبداعية إلى شكل راقى»⁽³⁷⁾.

يسعى المبدع إلى جعل نصه السردي بمثابة حقل ألغام تأويلي، فال فقرات السردية حافلة بالأسئلة وحافلة برصد أفكار محمومة وخلافة في الوقت نفسه، حيث يسلم الجميع صراحة أو ضمناً بأن موضوع الشعرية يتمركز في دراسة الإجراءات اللغوية، التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة، فيعمل القارئ على حل شفرتها.

إن علاقة المتلقي بسلسلة النصوص السابقة التي تشكل النص الأدبي، تعتمد على تطور متواصل من إصلاح الأفق وتعديله، حيث يطرح النص الجديد بالنسبة للقارئ أفق توقع وقواعد اللعبة، التي تتألف مع النصوص الغائبة، وخلال عملية القراءة يتغير هذا الأفق ويصحح ويعدل، بمعنى آخر يعاد إنتاجه من جديد، «فعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى»⁽³⁸⁾، فهي من ناحية تثري النص بدلالات جديدة ومتعددة، ومن ناحية أخرى تفيد في صنع قراء جديدين، يجعلون من القراءة عملاً إبداعياً وفنياً، وليست جمالية العمل الأدبي مطلقة وعمومية، وإنما تستقي هذه الجمالية «من خصوصية العمل الأدبي، وفعل القراءة يستكشف ما في تلك البنية من جماليات المستكنة في تشكيلها»⁽³⁹⁾.

الهوامش

- (1) - ينظر: جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، ص: 295 - 296 - 297
- (2) - ينظر: جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، ص: 295 - 296 - 297
- (3) - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 08
- (4) - جهاد عطا نعيصة، المرجع نفسه، ص: 296
- (5) - عثمان ميلود، شعرية تودروف، الدار البيضاء المغرب، ط 1 - 1990، ص. 8- 9
- (6) - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار تويقال. ط 1، 1988، ص: 21
- (7) - تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار تويقال، ط 1، 1987، ص: 31
- (8) - المرجع نفسه، ص: 23
- (9) - م ، ن، ص: 24
- (10) - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987، ص 14
- (11) - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 73
- (12) - المرجع نفسه، ص: 73
- (13) - محمد قاسي، الشعرية الموضوعية ونقد الأدبي، ص: 100
- (14) - يان موكروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص: 39
- (15) - على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 171
- (16) - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 237
- (17) - جعفر العلاق، المرجع نفسه، ص: 173
- (18) - ثامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص: 75
- (19) - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 127
- (20) - الرواية، ص: 291
- (21) - رجاء عيد، القول الشعري، ص: 22
- (22) - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 70

- (23)- الرواية، ص: 287
- (24)- الرواية، ص: 176
- (25)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص: 71
- (26)- على جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 194
- (27)- الرواية، ص: 21
- (28)- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 23
- (29)- يان موكا روفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ص: 40
- (30)- عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 25
- (31)- الرواية، ص: 22
- (32)- رولان بارت، الكتابة في الدرجة صفر، ص: 58
- (33)- لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 239
- (34)- الرواية، ص: 222
- (35)- عبد اله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 325
- (36)- الرواية، ص: 222، 223
- (37)- حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي، ص: 152
- (38)- عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 82
- (39)- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 56

