

الفعل بالسرد في رواية ديوان المواجه لمحمد الباردي مدخل إلى مقارنة تداولية للأدب

*Action through narration
in the novel Diwan Al-Mawaja' by Muhammad Al-Bardi*

علي بن عبد الله

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، (تونس)

benabdallahali2@gmail.com

تاريخ النشر: 2024/09/30

تاريخ القبول: 2024/08/04

تاريخ الإرسال: 2024/05/31

المخلص:

بقيت صورة الأثر الأدبي نصا منعقلا مستقلا عن كل فاعل خارجي ثابتة في ذهن التحليلي للأدب سردا كان أو غيره زمنا طويلا إلى أن ظهرت أفكار أخرى مهمة بدا أنها تفتح آفاق فهم جديدة واعدة للمنتج الأدبي بما أنها تقترح مرتكزات تحليل جديدة مستلهمة من أبحاث التداولية وتصل ما بين الإبداع والتواصل، ومن هذه الأفكار فكرة الكتابة والقراءة باعتبارهما تجسيدا للإنجاز الفني ووجهها للتفاعل الحقيقي بالأدب كما يكون الكلام هو المنجز من اللغة ومجال القصد والتضمين والتفاعل الحقيقي باللغة، وبدا أن هذه الأفكار يمكن أن تخرج دراسة الأدب من سجن النسقية وتظهر منه ما كان خفيا مقصديا والأفضل محاولة تطبيقها على الآثار الأدبية سردية أو غير سردية مثل ما نتجه إليه في دراسة رواية ديوان المواجه لمحمد الباردي تقصيا لهذه التخاطبية الواقعة بالسرد ولهذا التفاعل الواقع بالكتابة الفنية والقراءة.

الكلمات المفتاحية:

الكتابة، القراءة، السرد، التعاضد، المواجه، المقاربة، التداولية.

Abstract:

Some important ideas appeared and seemed to open new and promising horizons of understanding literary product because it suggested new foundations of analysis inspired by pragmatics research and connecting Creativity and dialogue. Among these ideas is the idea of writing and reading as an embodiment of artistic achievement, that is the face of real interaction in literature such speech is the result of language and the scope of intent, implication and real interaction in language.

It seemed that these ideas could extract the study of literature from the prison of systematicity and reveal what is intentional hidden in it and it is better to try to apply it to literary works, whether narrative or non-narrative, such as what we are heading to in studying the novel Diwan Al-Mawaji by Muhammad Al-Bardi, in order to investigate this communication that occurs in narration and this interaction that occurs in artistic writing.

Keywords:

writing, reading, narration, interaction, Al-Mawaji, Pragmatic, Approach.

1. مقدمة

تواصل التعامل مع الظاهرة الأدبية بحثاً في نسق الأثر وبنيته وقوانينه العامة الثابتة، وانصرافاً عن ما عدا هذه المشاغل من التفاصيل غير النظامية دهرًا طويلاً، وبقيت هذه الأفكار ثابتة في ذهن التحليلي للأدب سرداً كان أو غيره بما منع كل وصل ما بين النص وخارجه، غير أن أفكاراً أخرى ظهرت مهمة في تعلقها بالأدب، وبدا وجبها الارتكاز عليها لإجراء تحليل مختلف للأثر الأدبي والأثر السردى بالخصوص يصل ما بين الأدب والتداولية وما بين الإبداع والتواصل، ومن هذه الأفكار فكرة الكتابة والقراءة أو الكتابة من أجل القراءة وما تنثيره من القضايا، وبدا أن هذه الأفكار يمكن أن تخرج الأدب من نسقيته، وأن تظهر ما كان خفياً مقصدياً فيه، وبدا أنه يحسن تطبيقها على الآثار الأدبية بأنواعها، ما نتجه إليه في دراسة رواية ديوان المواجه لمحمد الباردي.

1- الكتابة والقراءة، التداول بالأدب:

هيمنت الرؤية الإنشائية على دراسة الأدب؛ فـ "لم تتقطع الدراسات السردية عن البحث في إنشائية الرواية والسعي إلى دراسة مقوماتها الأجناسية المميزة"¹، ورغم التخلص من التشدد البنيوي لم تراجع فكرة انقطاع الصلة بين كاتب الأثر الفني وأثره بسبب انسياق الناقد مع جوهر البنيوية الأدبية وتركيزه على أدبية الأدب Literariness²، لا وظيفته ومعناه؛ فـ "الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدباً، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصاً أدبياً"³؛ فأهملت من الرواية كثير من العناصر المفيدة مثل فكرة الكتابة والقراءة هذه التي نقترحها مدخلاً لمقاربة تداولية ممكنة للأدب⁴؛ لأن من الخصائص التمييزية العامة للرواية في المبدأ أنها نص مكتوب. يقول جاكوب ماي "تدور البراغماتية التكرارية حول كيفية استخدام اللغة في إنتاج النصوص الأدبية واستهلاكها"⁵، وهذا هو الأمر الذي ينقل التركيز من النص إلى المستوى الخارج نصي، أي إلى التواصل الذي يجري بين المؤلف والقارئ بالسرد ما يفتح آفاق تدال واسعة لم تكن في دراسة الرواية هي آفاق تداولية أصبحت ضرورية في الدرس الأدبي.

نؤكد هنا أن أفق هذه القراءة تداولي لا سوسيولوجي؛ لأن القراءة السوسيولوجية للنص الأدبي تبحث عن المشترك الثقافي والاجتماعي بين الطرفين داخل الأثر، الرواية مثلاً على أساس أن القارئ لا يتعب من طلب المعارف التي يعرفها ويشارك فيها مع الكاتب، وأن الكاتب يخاطب بنصه أضرابه ومماثليه من الناس. قال سعيد يقطين: "ينتج الكاتب نصه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى أو سوسيونصية. ويتلقى القارئ النص ضمن البنية الكبرى نفسها وقد تتغير البنيات السوسيونصية بتحول مجريات أو عناصر البنية الاجتماعية"⁶، وهكذا "يتحول الأدب إلى مؤسسة لإنتاج القيم النصية والثقافية العامة، وإعادة إنتاجها"⁷، وتتحول الكتابة والقراءة إلى حفلة اعتراف متبادل بالانتماء.

القراءة التداولية مختلفة عن هذا وإن كانت قراءة اجتماعية؛ إذ التداولية هي اللسانيات الاجتماعية، أي دراسة اللغة منجزاً في إطار المجتمع، ولما توسعت التداولية لتشمل النص الأدبي فإنها بهذا الشكل اعتبرت الإنتاج الأدبي وجهاً من وجوه الإنجاز اللغوي الواقع في إطار المجتمع، ولكن المركز فيه لا القيم والثقافة والعلاقات الوجدانية الناتجة عن الانتماء إلى نفس الجماعة أو الأمة كما تؤكد المقاربة الاجتماعية، وإنما التواصل، وفي التواصل فائدة ووجاهة وإنجاز، أي فعل.

لنبدأ أولاً في توضيح معالم هذه المقاربة بالبحث في الكتابة والقراءة.

بحث سارتر في كتابه ما الأدب في الكتابة والقراءة، وحاول الوصل بين العاملين وصل الضرورة؛ فأسس رؤاه على السؤال "لمن نكتب؟". قال: "يتحدث الكاتب إلى معاصريه، إلى مواطنيه، إلى إخوته من العرق أو الطبقة [...]"، وهكذا عند القراءة يكون للأشخاص من نفس العصر ونفس المجتمع، الذين مروا بنفس الأحداث، والذين يسألون أنفسهم أو يتجنبون نفس الأسئلة، والذين لديهم نفس الذوق في أفواههم، لديهم نفس التواطؤ مع بعضهم"⁸، واعتبر سارتر أن المعنى هو مركز الفعل التواصل بالآدب، وهم الكاتب والقارئ معاً، وهذا ما يعطي الأدب وجاهته ووظيفته. قال: "الكاتب على عكس ذلك [أي على عكس الرسام والموسيقي مثلاً] يتعامل مع المعاني"⁹، والكاتب في الأدب وهو يبحث عن خلق الجمال هو يخلق المعنى، ولكن كذلك يحدث أشخاصاً آخرين سواء بهذا الجمال الذي يبدعه أو بالمعنى المندرج فيه، ولن نجد قارئاً يبدع لنفسه أو يقدم المعاني والدلالات لنفسه؛ إذ "ليس صحيحاً

إذن أننا نكتب من أجل أنفسنا، سيكون ذلك أسوأ فشل [...] إذا كان المؤلف موجودا بمفرده، يمكنه أن يكتب كما يريد، ولكن الأثر كشيء لن يرى النور، وسيتعين عليه ترك قلمه أو السقوط في اليأس¹⁰.

صحيح أن سارتر ينظر إلى المسألة من وجهة نظر فلسفية، ويبحث عن الدلالة الإطلاعية بينما الدراسات السردية اتجهت إلى الضبط والتقنين والبحث عن النظام العام الذي يحكم الإنتاج الروائي مثلا، وصحيح أن سارتر يركز في نظراته الفلسفية على الجانب الاجتماعي الحضاري والقومي للفعل الكتابي بما أن الكتابة عنده هي نوع من أنواع نحت معالم الأمة والحفاظ عليها من التفكك والانحلال¹¹، ولكن في هذه التحليلات التي أثبتنا إشارات ذات بعد تداولي مهم ربما شوها ارتباط الفيلسوف بالوضع السياسي والتاريخي الذي مرت به الأمة الفرنسية، وبالإيديولوجيا، غير أننا نراها الإرهاصات الحقيقية الأولى لتداولية أدبية حقيقية، ولمقاربة تداولية للأدب السردية؛ لأن الكاتب يكتب لقارئه، ويتفاعل معه، ويثبت له شيئا ما ينتظر أن يكتشفه من خلال التأويل.

في الحقيقة مفهوم القارئ مفهوم إشكالي وغير ثابت، ولكننا لا يمكن إهماله حتى في مقاربتنا للنصوص التي توشم بكونها إبداعية؛ فـ "القارئ هو عون التلقي الذي يوجه إليه الخطاب المكتوب، و[...] في التحاليل اللسانية يتقاطع مع مفهوم السامع لا سيما إذا كان الخطاب شفويا [...]، وأما في علم الاجتماع الأدبي فالقارئ كائن فعلي يوجد خارج الأثر الأدبي، ويتأثر بالأعمال الأدبية، ويؤثر فيها"¹².

إذن ليست الكتابة في المطلق، وكتابة الرواية عملا أحاديا، وإنما هي منوطة بالقراءة، ومحكومة بها، وعبر ترابطهما يكون التعاضد ما يغني دلالة النص إطلاقا والنص الإبداعي بالخصوص، ويكرس الوجه التداولي للكتابة الإبداعية. إن "عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة المرتبطة بها جدليا، وهذان العاملان المترابطان يتطلبان فاعلين متميزين. إن الجهد المشترك للكاتب والقارئ هو الذي يخرج هذا الشيء الملموس والخيالي الذي هو عمل الذهن؛ فليس هناك فن إلا من أجل الآخرين وبهم"¹³، وهذه الأمور محكومة بما نسميه الاختيار؛ فالكاتب المبدع يعتمد دائما إلى ملء النص بالعناصر السيميائية التي يتعمد اختيارها ووضعها في مواقع بعينها بما يدعو إلى الاستدلال والتأويل من القارئ المتعاون. جاء في

كتاب القارئ في الحكاية لأمبرتو إكو: "إن كل الحياة اليومية تمثل باعتبارها شبكة نصية، حيث تصوير الحوافز والأفعال، والعبارات المبنوثة لغايات تواصلية مفتوحة، بالإضافة إلى الأفعال التي تحت عليها، عناصر في نسيج سيميائي حيث بمقدور أي شيء أن يؤول أي شيء آخر"¹⁴، وبهذا الشكل تصبح الكتابة والقراءة استراتيجيتين متكاملتين، وفرضيتين تأويليتين لدى المؤلف والقارئ التجريبيين لكل واحد منهما عن الآخر عبرهما يتحقق التعاضد، وتشتغل قوى النص التفاعلية المجسدة في العبارات الاستراتيجية المبنوثة فيه¹⁵، وبطبيعة الحال يحتاج الكاتب قارئاً نموذجياً قادراً على إدراك خصائص النص البنيوية والأجناسية، وعلى تبين العقد التي تدعوه إلى التعاضد، وتثير قدراته على الاستدلال¹⁶.

كل نص هو خطاب تفاعلي وإن كان حظ الفن والجمال فيه طاعياً؛ فـ "النص إن هو إلا نتاج حيلة نحوية - تركيبية - دلالية - تداولية، والتي يشكل تأولها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص"¹⁷، وكل نص وإن كان أدبياً تخيلياً محتاج إلى جمهور يقيم فيه وجهه التفاعلي؛ فـ "جمهور الكاتب حاضر في عملية الخلق، مصاحب لها من ساعة التفكير والمخاض إلى ساعة الوضع لأنه طرف مخاطب يستحضره الكاتب، ويحاوره من خلال ذاته [...] إنه جمهور على درجة عالية من الذكاء، والذوق، والمعرفة، إنه خبير بسر العملية الإبداعية، وقواعدها، وآفاقها"¹⁸، ومهما تعددت أنواع القراء وكذلك النظريات التي بحثت في حقيقة القارئ فإن تفكير الكاتب في القارئ¹⁹ عند الاتجاه إلى الكتابة حقيقة لا مرأى فيها، وإن التفاعل بينهما كذلك مما هو متفق عليه، وإن التناغم بينهما كذلك متحقق مهما كان نوع النص الجامع بينهما²⁰.

هذا هو الأمر الذي يجعل الكتابة الأدبية نوعاً من الكلام بنفس المعنى الذي تحدث عنه بول غريس في نظرية العمل القولي عندما لاحظ "أن الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون"²¹، وعندما اعتبر أن "ما يقال هو ما تعنيه الكلمات أو العبارات من خلال قيمتها اللفظية، أما ما يقصد فهو ما يريد المتكلم أن يبلغه السامع بطريقة غير مباشرة اعتماداً على أن السامع قادر على أن يصل إلى مراد المتكلم من خلال ما يتوفر لديه من أعراف ووسائل استدلالية"²².

في التداول الأدبي الذي ندافع عنه وندفع إليه نبني الوجه الاستعمالي للأدب على القياس والاستعارة؛ فـ "العملية التخاطبية التي يقوم بها المتخاطبون تستند إلى مبادئ ومعارف مشتركة فيما بينهم، تخضع لقواعد حوارية تهدف إلى تفعيل عملية التواصل التي ترمي في الأساس إلى تحقيق الهدف من الحوار"²³، وكذلك حال الآثار الأدبية التي لا يمكن أن تفهم إلا عبر التعاون الحوارية الذي يحقق الدلالة في وجهيها الظاهر والباطن؛ فالنص الأدبي يحتاج هو كذلك إلى المبدأ التعاوني بما أنه حامل جيد للمعنى، وواصل جيد بين كاتب وقارئ، وسند جيد للتفاعل والتواصل، ولا يمكننا هنا الاستناد فقط إلى تنظيرات جاكوبسن حول الوظيفة المهيمنة في لغة الأدب لأن المعنى حقيقي في الأدب، ولولا ذلك لاكتفى المنظرون والنقاد بدعوة القراء إلى التمتع بلذة الفن فقط، ولأهملوا كل دلالة ومضمون في الآثار الأدبية.

هذا التوجه التحليلي يمكننا من النظر إلى الأثر الأدبي السردية من زاوية أخرى يمكن أن تقرب الظاهرة السردية من الخطاب، والتواصل، والعمل القولي، وأن تفتح له مجالا لمقاربة تداولية تركز على الرسائل الخفية التي تمرر بين طرفي التفاعل الكتابي بالأدب السردية، أي كاتب الأثر الروائي وقارئه المفترض، وهذا ما نسعى إلى بيانه في هذه القراءة التي نرى أنها تداولية لرواية تونسية هي رواية محمد البارد ديوان المواجه.

إن اتجاهنا إلى التداولية في مقاربة النص الأدبي لا يعني نفينا المناهج الأخرى؛ ففي الأدب تتعاضد كل المناهج من أجل تمثل أعمق للنص الأدبي، ويتوسل القارئ والمحل علامات يقدمها النص له حتى يفهمه، غير أن المقاربة التداولية تتطلب تقديمها لما به يتحقق التداول ومن ذلك السياق، وخصوصا السياق المعرفي أو العرفاني، أي تمثل المتواصلين للعالم المحيط بهما والحاضن للتفاعل، هذا السياق المتطور بتطور الحوار والذي يبنى تدريجيا كما بين سبربر وولسن في كتابهما المناسبة la pertinence²⁴ بما يجسد المعنى الحقيقي للتفاعل.

نحن في حقيقة الأمر نتحرك على التخوم بين النظريات الأدبية والنقدية، ونعني هنا البنيوية، والأسلوبية، والسميائية، والنقد الاجتماعي للأدب، وجمالية التقبل، والتداولية؛ فالتداولية تجمع عناصر من هذه المجالات المختلفة وتستغلها بشرط أن تقبل الانضواء تحت

رأية التواصل والفعل، وهكذا تستند قراءتنا التداولية إلى استغلال الفعل السيميائي الاستراتيجي النصي الذي يكون من الكاتب نحو قرائه، الفعل الاستراتيجي الذي يدخل الحياة اليومية في الشبكة النصية أو يجعلها شبكة نصية كما قال إيكو، والذي يدفع العبارات وعناصر النسيج السيميائي إلى أن تكون أدوات تواصل ودوافع إلى التأويل²⁵؛ فـ "الكاتب يتلفظ عندما يكتب، وداخل كتاباته ينطق أشخاصا وإذن هناك مسارات طويلة تنفتح لتحليل الأشكال المعقدة للخطاب"²⁶؛ فالأثر الروائي مثلا لا يمكن أن يكون نصا وهميا، واهما، أو بغير غرض، أو حديث الذات المغلقة على ذاتها رغم أن المكابرة النقدية تصر دائما على اعتباره بهذا الشكل.

صحيح أن هناك تناقضا أصليا بين الأدب واللغة، ولكن اعتبار الأثر الأدبي منجزا باللغة يمكننا من تجاوز هذه الصعوبة؛ فالتحليل البراغماتي للغة يركز على العلامات في علاقتها بمستخدميها²⁷ وعلى أساس النتائج التي تحققها في التواصل العادي اليومي، بينما الأدب وثيق الصلة بالتخييل وباللاعقلانية، ثم إن هناك فارقا زمانيا بين طرح الأدب وتلقيه، وليس هذا حال التواصل الآني الواقع في المجال الاجتماعي الحقيقي؛ فكل هذه الأشياء أمور تجعل الأدب مستعصيا عن التسييق، أي عن الخضوع لمحددات السياق وصعبا مقاربه تداوليا، غير أن في الأدب علامات على التواصل، وإن مقارنة الأثر باللغة توضح احتمالها وجها تخاطبيا لا يمكن إنكاره. قال بنفينيست: "إن الأثر الأدبي المنتمي إلى عالم اللغة يستدعي بشكل طبيعي خطابا يعطيه مشروعية ويعلق عليه ويضيئه"²⁸، ورأى تودوروف أن أي نص أدبي إنما هو عمل تواصل لا بد له من مستمع²⁹، وكذلك رأى إيكو أن "النص يصادر على المتلقي خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة ...، وفي عبارات أخرى فإن النص إنما يبت إلى امرئ جدير بتفصيله"³⁰.

لأجل ذلك فإن القارئ العادي لا يقرأ أبدا أثرا أدبيا من أجل المتعة، وإنما يتساءل عن معاني العلامات، وهذه المعاني تحيل ضرورة إلى ما خارج النص، وحتى النقد اعترف بهذا الأمر وقبل تحليل براغماتيا للأدب انطلاقا من مكانة القارئ في تحقيق معنى النص.

2- الفعل بالسرد في الرواية:

نستلهم هنا نظرية الأعمال القولية لأوستين وسيرل والتي كانت فتحة نظريا في اللسانيات التداولية بما أنها أشارت إلى قدرة اللغة على الفعل والتغيير؛ فالفعل هو "قدرتنا على التصرف من خلال اللغة"³¹؛ فإذا عمّمنا ذلك على الأثر واعتبرناه حدثا كتابيا أثبتنا للأدب القدرة على الفعل والتغيير كذلك في إطار تواصلية ما بين أطراف متفاعلة؛ فـ "الإنسان لا يفكر أو يتفلسف أو يكتب أدبا أو غيره بمعزل عن العالم، أو يهدف إلى تأنيث رفوف مكتبته الخاصة. إنه في تواصل مستمر وفعال مع محيطه الخارجي"³²، وهو يؤلف أقوالا "مصنوعة للتأثير على الآخرين، ولكن أيضا لحملهم على التفاعل"³³، الإنسان ينجز أفعالا بالكلام وإن كان أدبا، والكلام العادي وكذلك الكلام الأدبي ليسا الجمل، وإنما هما الخطاب وهو أوسع وأغنى، ما يدعونا إلى النظر في الأعمال الكلية³⁴، وما يسوغ للحديث عن الفعل بالسرد في الأدب الروائي مثلا؛ فيما أن الرواية عالم تخيلي فإن الفعل بالسرد فيها سيكون منوطا بالفاعل الأكبر الخارجي، أي مؤلف النص وهو يقبل على التواصل مع قارئه الخارجي.

الفعل بالسرد في الأدب الروائي هو العمل الذي يبني القصة أو يصنعها جزئيا، ولا يمكن لذلك الفعل أن يحمل في ذاته معانيه وآثاره المحددة سلفا لأنه يتطلب سياقاً، حاضناً، وبهذا الشكل يتماهى نوعا ما في الحقيقة والتوجه مع الفعل القولية، ويمكننا أن نتحدث عن خطاب بالسرد يقع بين كاتب حقيقي وقارئ حقيقي بينهما يكون السرد وبنائه هو الخطاب القابل لمقاربة تداولية ناجحة.

3- العمل بالسرد في رواية ديوان المواجه لمحمد الباردي:

ديوان المواجه هي رواية محمد الباردي³⁵ المتقف التونسي أو الإنسان التونسي الذي تمثل واقع بلاده وتاريخه، وربما عايش عددا من الوقائع والتحويلات التي مست البنى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية في هذا البلد، واختزنها في ذاكرته القريبة والبعيدة عبر المعاشة، وكذلك عبر السماع والتعلم فيما يسمى نقل الثقافة وتوارث التعبيرات والخبرات. محمد الباردي هو الكاتب التونسي الذي نشأ في بعض مدن البلد، وتلمذ، وعمل في الجامعة، ولا بد أنه استلهم قطعا من حياته وبيئته في نحت العالم التخيلي الذي طرحه للقراءة والتدبر، ولا بد أنه عند الكتابة فكر في تنظيم عناصر منجزه بحيث يضع كل عنصر في موقعه؛ فلا

يمكننا هنا الحديث عن استقلالية العالم الواهم الذي هو الرواية؛ فما الرواية إلا إعادة صياغة فنية للوجود برؤية ذاتية وأسلوب جمالي. الكاتب طرح روايته نعم ليقراها الجميع ولكن كذلك ليقراها القارئ المساكن له في مصره، والمعاصر له في زمانه، والذي كانت تجربته الحياتية متلائمة مع تجربة الكاتب، وكان مشتركا معه في السياق المعرفي، متمثلا كل عناصر الكون المحيط بهما.

بطبيعة الحال لا يمكن إنكار إمكان تفكير الباردي في قراء آخرين غير تونسنيين بما أنه ينتج عملا إبداعيا باللغة يفترض أن يخاطب به الذائقة الفنية الإنسانية، وهذا أمر مشروع لكل كاتب أو مؤلف، ولكن إذا حدث وأن فكر الكاتب في ذلك القارئ المختلف فإنه يرجو أن يسعى ذلك القارئ إلى تمثيل موسوعي لحال البلاد التونسية وتاريخها حتى يكون ذلك التمثيل سياقاً معرفياً به يتفاهم معه على الدلالات الظاهرة والخفية. ذلك هو السياق المعرفي الذي عليه مدار التفاعل بالسرد والفن، والذي عبره وبه تمرّ الدلالات المقصدية التي توظف لها أفعال السرد كلها باعتبارها أفعالا خطابية بالفن.

3-1- فعل بناء عالم السرد في رواية ديوان المواجه:

عمل الكاتب الذي يماثل عمل القول اللغوي هو بناء الرواية وتنظيم عناصرها، ورواية ديوان المواجه ارتضاها الكاتب مبنية على سبعة أبواب سماها كتباً، هي "عاشق البحر"، و"غزالة"، و"ديكان وحبة قمح"، و"ريم الدهماني تمارس حريتها"، و"اعترافات خير الدين الجمني"، و"تور"، و"كاتب السيرة يُحِين أوراقه"، وكل كتاب من هذه الكتب فيه خمسة فصول معنونة كذلك إلا الكتاب الثاني الذي بني على ستة فصول، وكل كتاب منها يرويهِ راو مختلف من عائلة عباس العمايري أو من الدائرين حولها مثل الصحفي في الكتاب السابع المعنون بكاتب السيرة يحين أوراقه والذي يرويهِ الصحفي حمدي رجب، وكل راو يخبر في كتابه الذي يرويهِ عن شخصية من شخصيات الرواية هي في الغالب ذاته، وبهذا الشكل تتصافر في الرواية الحكايات الفرعية لتجتمع على رؤية سردية موحدة تنطق بقضايا الواقع التونسي عبر امتداد زمني يبدأ من نهايات القرن التاسع عشر ويصل إلى بدايات القرن الواحد والعشرين؛ فالرواية مدونة حكاية لأربعة أجيال من عائلة واحدة اخترقت الزمان، وحكمت المجال الجغرافي، وعاشت كل الهزات التي عاشها الشعب التونسي، الهزات

الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والقيمية فسجلتها، ووثقت كل آثارها على النفوس، ووضّحت كل المواجه الناتجة عنها لا توثيقا صادقا موضوعيا وإنما برؤية فنية ركزت على التناقضات التي تحكم الشخصيات، والعلاقات، والأعمال، والاعتقادات؛ فكانت ديوانا لمواجه الأفراد، ومواجه العائلة، ومواجه المجتمع، ومواجه الوطن في نوع من التوازي والتقاطع المبدع.

هذا البناء الذي اختاره كاتب الرواية لا يمكن أن يدّعي مدّع أنه ناتج عن سيرورة النص الذاتية؛ إذ فيه اختيار وترتيب يبدو حتى رياضيا، ومنطقيا، ومثيرا لتساؤلات القارئ بما أن فيه خروجاً لمألوف البناء في الرواية، وكل هذه أمور تشرع لافتراض تواصلية أرادها صاحب النص مع قارئه عبرها يتحقق التخاطب بالسرد وبنائه، التخاطب الذي لن ينجح إلا إذا توفر بين الفاعلين فيه إقبال، ورغبة، واقتناع بوجاهته، واستعداد للبحث عن مضمراته، ومقاصده، ودلالات الخروق والنقص فيه.

إن انقلاب الرواية كتبا، وتوزعها بين الرواة، وانتهاجها نهج التسجيل والتوثيق لكثير من الوقائع ذات المظهر التاريخي لهو مظهر من مظاهر تواصلية السرد في رواية الباردي، ومظهر من مظاهر الفعل بالسرد يدعو المتقبل دائما إلى تفعيل آله الاستدلالية حتى يصل إلى غايات الخطاب والمخاطب المشارك، ويدعو الدارس إلى تفعيل بعض أدوات المقاربة التداولية، تلك المقاربة التي تجعل العمل القولي نموذجا متبعا لتحقيق الدلالة التي هي غاية كل فعل باللغة أو بما يحسب عليها، وكل تواصل بهما.

إن فهم هذا البناء وتبين دلالاته مسألة تخص القارئ الفعلي الحقيقي الذي يتناول الأثر وفي ذهنه تصوّر للكاتب المخاطب، ودعنا من التصنيفات النظرية للفاعلين السريين. القارئ وكذلك المحلل دائما يتجهان إلى البحث عن الدلالة الضمنية للخطاب السردى ومقاصده، وهذا يتطلب تحفزا تأويليا لا بد أنه سيؤول لا الرقم سبعة مثلا لأن السيميائية تكفلت بهذا الأمر، ولا الرقم خمسة، ولا مسألة التنوع السردى لأن الإنشائية تكفلت كذلك بهذه القضية البنائية الجمالية البحتة عندها، وإنما سيتساءل عن سبب اختار الكاتب الحقيقي هذه الأمور، وسبب تضمينه إياها في أثره الإبداعي الذي لا يشك واحد في أنه إبداعي، ولكنه كذلك تواصلية بالممارسة الكتابية والاختيار المجرى على اللغة وعلى نظم البناء الجمالي، وهذا التساؤل

سيستدعي بالضرورة كل المعلومات الموسوعية الثابتة في ذاكرة المتلقي عن العالم، وكذلك عن عالم الإبداع الفني الروائي، وبذلك تجتمع شروط التخاطب والتفاعل بين محوري الإنتاج والقراءة الروائيين، وينجح التداول السردي، أو الجمالي، أو الأدبي، أو الإنشائي.

سيدرك القارئ الحقيقي غايات اختيار الرقم سبعة من خبرته بالأسطورة الشعبية التونسية التي ترى في هذا الرقم دلالة خرافية وقداسة تجعله أقرب إلى التمام التي تتخذ لدفع الشر عن شيء محبوب، وسيدرك القارئ المتفاعل مع صاحب النص الإبداعي أن للرقم خمسة تقريبا نفس القوى الخارقة عندنا نحن التونسيين، وسيدرك أن الكتابة هي التوثيق والتسجيل، وأن الكتاب هو أداة الديوان وآله الخطيرة، وأنه صندوق الحقائق والأسرار الذي يصدق بالحق عندما يؤخذ ويبحث فيه، وسيدرك أن تعدد الرواة يقلب الرواية إلى شهادات كما تكون الشهادة أمام المحاكم، وبذلك تخرق الرواية كثيرا من أسوار التخيل، وتحرر من كثير من سجونها الفنية التي أرادتها لها البنيوية والإنشائية لتصبح خطابا قصديا بين كاتبها وقارئها عن البلاد التونسية، وأسرار تاريخها، والشهادة التي تكشف ما كان مستورا منه مع تلوين بنوع من الحب لهذه البلاد تعبر عنه توائم الحماية الشائع استعمالها عندنا في المجتمع التونسي.

3-2- فعل التسمية والعنونة وخطابهما في رواية ديوان المواجه:

من الأعمال المهمة الواقعة بالسرد في رواية ديوان المواجه لمحمد الباردي العمل بالتسمية والعنونة، وهذا عمل مهم لأنه يرجع إلى مسألة الاختيار، أي إجراء اللغة الجمالية الإبداعية بشكل خاص مختلف، وهذا عمل إنجازي مخصوص يدفع المخاطب الفني المشارك إلى البحث في دلالة هذا الاختيار والجري وراء القصيدة الثاوية فيه، والعناوين والأسماء في رواية الباردي مجال غني بالدلالة التي لن تفهم إلا في سياق معرفي جامع بين كاتبها وقارئها الحقيقيين.

في البداية لا بد من الإشارة إلى التقارب بين المفهومين "عنونة" و"تسمية" رغم اشتراكهما في معنى الإشارة والتعيين بما أن الإشارة إلى شيء هي ببيان خصائصه أو استعمالاته، وذلك هو تعيين له، أما ذكر العلامة المتواضع عليها لتمييز ذلك الشيء من بين جملة الأشياء فذلك هو التسمية³⁶، والعنونة désignation تتعلق بالمنتجات الكتابية

خصوصاً، ولها أبعاد خطابية تفاعلية لا تتكرر؛ فقد عرفها ليو هوك بقوله: "العنوان هو مجموعة من العلامات اللغوية [...] التي يمكن أن تظهر في رأس نص من أجل تعيينه لتحديد محتواه الإجمالي وإغراء الجمهور المقصود به"³⁷، أما التسمية denomination فهي عمل تأسيس علاقة إحالة دائمة بين كائن وعلامة، وهذا فعل مرجعي ينقلب عملاً ترميزياً بحيث تصبح التسمية رمزا لذلك الشيء متواضعاً عليه بين مستعمليه. جاء في لسان العرب: "اسم الشيء وسمّه وسمّه وسمّه وسمّاه علامته"³⁸. وفي الرواية بما أنها عالم مواز للعالم الحقيقي نجد هذين النمطين من الوصل بين الأشياء والعلامات، وفيهما وبهما يتحرك فاعل السرد الأكبر، ويتواصل مع مخاطبيه المشاركين بالفن.

التسمية والعنونة نوع من العمل اللساني يمكن أن تطبق عليه نظرية العمل والتأثير التداولية، وهما عملاّن من الأعمال الواقعة بالسرد والتي جعلناها أساساً لمقاربة تداولية ممكنة، والرواية نص يحتاج عنونة عامة، ونصوص جزئية تحتاج عنونة ملائمة، وهي تحتوي عدداً من الذوات التي تحتاج تسمية سواء أكانت ذواتاً إنسانية أو غير إنسانية، وفي هذا المجال يقع الفعل بالسرد، وتتحقق أغراضه التي لا بد أن الكاتب أرادها عندما فكّر في إنتاج النص واستدعى صورة القارئ المفترض له، ولا بد أنه فعل استراتيجياته بغية التأثير في المتلقي (القارئ)³⁹ كما يكون الأمر في عالم الاستعمال الحقيقي للغة، وهذه أمور داعية للبحث والنظر في رواية ديوان المواجه.

3-2-1 - في عناوين رواية ديوان المواجه:

أول ما يلفت النظر في هذا المستوى عنوان الرواية، عتبتها الأولى التي منها نجوز إلى فضائها الواسع وهو "ديوان المواجه"؛ ففي هذه التسمية استعمال للغة يدعو إلى التأمل وإلى البحث عما يفيض عن المقولات الظاهرة.

في مستوى البناء اللغوي هذا العنوان تركيب إضافي وظيفته التخصيص والتعريف أضيفت فيه كلمة ديوان إلى كلمة المواجه الاسم الجمع للمفرد الموجعة، والمركّب كلّ لا يمكن إلا أن يكون بقية جملة اسمية وظيفتها التعيين وتعريف الذوات، مختزلة اختزال حذف لن يكون المحذوف منها سوى مبتدئها اسم الإشارة "هذا" العائد على الرواية نفسها، وطبيعي أن يكون لاسم الإشارة دور تعييني يصل الخطاب بالواقع والمرجع، ويعطيه مظهره التداولي

الأوفي؛ فالعنوان خطاب من الكاتب إلى قرائه فيه يعين الرواية، ويحدد حقيقتها وسمتها وسمتها بأنها ديوان للمواقع.

أما الاسم ديوان فمكان من الفعل دوّن الذي مصدره التدوين، أي التوثيق والتسجيل، وكل مجلس توثق فيه الأشياء يسمى ديوانا، والدواوين في الدولة العربية القديمة هي ما يعادل الإدارة في العصر الحديث، فيها توثق أمور الدولة ونشاطاتها؛ فهناك ديوان الرسائل مثلا، وديوان الخراج، وديوان الحسبة⁴⁰؛ وإذن فإن تسمية الرواية بالديوان يحيل على هذا البعد التوثيقي للأحداث، والأحوال، والآلام ما يقرب الرواية من السرد التاريخي، ولما كان التوثيق متعلقا بأفراد بأعيانهم، وكان يقدم دائما بضمير المتكلم المفرد فإن الرواية تصبح رواية سير ذاتية ذات بعد جماعي، وهذا مظهر الإبداع فيها، ومظهر المخاطلة الفنية من كاتبها إلى قارئها، مخاطلة القارئ المتمسك بالخيال الذي تعد به كل رواية؛ فرواية محمد الباردي تخرق هذا العقد الأجناسي الظاهر في العنوان الأجناسي الفرعي الظاهر على غلاف الأثر الخارجي "رواية" لتنتج إلى إثبات التوثيق والتسجيل ما يعطي للتسمية دلالة الخطاب، ومظهر التفاعل بالأدب لتكون الرواية عرضا لآلام كثيرة بكثرة الرواة والشخصيات، وكثرة الانتماءات للمكان وللزمنة؛ فديوان المواقع هي رواية الآلام بامتياز.

في داخل الرواية كذلك عناوين كثيرة جدا بعدد الكتب المكونة لها، وعدد الفصول، وكل تلك العناوين رسائل خطابية تخلت عن دور العنوان الأصيل الذي هو اختزال النص وتكثيف دلالاته، واتجهت إلى أن تكون خطابا بين متفاعلين خارجيين هما الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي في تفاعلية تتجسد بالأدب وعبره، وتعطي هذا النمط اللساني التخيلي أبعادا تداولية لم تكن له في عصور المقاربة النصية البنائية والشكلانية، وسنختار بعض العناوين من هذا الخطاب العنواني حتى لا نتقل العمل بالتفاصيل؛ فمن العناوين اللافتة للنظر في الرواية عنوان الكتاب الثالث "ديكان وحبة قمح" الذي يرويهِ خيري العمايري الشخصية الممثلة للحيل الثالث في تاريخ عائلة عباس العمايري الكبيرة، وكذلك بعض عناوين فصول هذا الكتاب مثل الفصل الأول "هجرة" وهو فصل يختص بالصراع بين البورقيبية واليوسفية، وفصل "كازينو فريدة"، وفصل "ديكان وحبة قمح".

هذه العناوين هي في الحقيقة استعارات تمثيلية لحال الوطن في الزمن الذي يحيل عليه النص؛ فكأن ذلك الزمن هو زمن صراع الديكة؛ وكأن المكسب من هذا الصراع ضعيف لا معنى له أمام كل ما نتج عنه من الجروح والآلام، وهذه العناوين كذلك تمثيل استعاري لحال ابني عباس العمايري إبراهيم وشكري بعد موت والدهما، وبعد أن اختار كل منها طريقا سياسيا مختلفا؛ فإبراهيم اختار اليوسفية، بينما اختار شكري الدعوة البورقيبية، وانخرطا معا في الصراع على السلطة إبان الاستقلال، وجسّما بهذا الانخراط الانقسام الذي أصاب عائلة الحاج عباس، ومدينة الجنوبية، والوطن، وهو انقسام ترك آثاره في تاريخ الأشخاص، وتاريخ الجماعات، وتاريخ الوطن، وترك آثاره في النفوس كذلك.

يلاحظ هنا أن هذه التسميات اتجهت اتجاهها رمزيا، والرمز والمجاز هما وجهان استعماليان للغة في عرف التداولية، وبذلك أصبحت التسمية خطابا من الكاتب حول إحدى مواقع الوطن التي أحسّها ونقلها إلى مخاطبه، نعني الموجعة السياسية التأسيسية للدولة الوطنية التي بقيت ندبا ظاهرا لجرح كان وما زال غائرا في الجسد الوطني هو جرح القطيعة والانقسام المأساويين، والذي به يعبر الكاتب عن موقفه من بناء سياسي واجتماعي أسّس منذ البداية على التكرار؛ فلا بد أن ينتهي إلى الانهيار المحتوم، أما بقية العناوين فتتجه نفس هذه الوجهة الناقدة لمسار سياسي واقتصادي واجتماعي مؤلم لفئات من الشعب التونسي، ومفيد فقط لعدد قليل من الفئات المتمعشة والمتنفذة، وهكذا يفتح للرواية أفق سياسي لا يمكن إدراكه خارج التواصل وخارج التعاضد التأويلي الواقع بين كاتب وقارئ يجمعهما سياق معرفي، ورغبة في الفهم، وإقبال على التعاضد والتأويل.

3-2-2- في تسمية الشخصيات:

رواية ديوان المواقع هي رواية الشخصيات لأن كل باب منها يختص بشخصية واحدة في تطورها؛ فيمكن أن نقول إن الرواية هي رواية الشخصية حتى أنها تقرب من السيرة الذاتية أو السير الذاتية المتراكمة⁴¹، ولما كانت الرواية تقدّم شخصيات تنتمي إلى نفس الأسرة عبر أجيال فيمكننا أن نقول إنها رواية الشخصيات، أو رواية هذه الأسرة، أو رواية السيرة الذاتية التخيلية المركبة، أو المتقاطعة.

عموماً تبنى صورة الشخصية بتطور القراءة، وتتراكم مواصفاتها على تعدد مستوياتها، وعلى تعدد الوسائل الحاملة لهذه المواصفات التي تحتاج قارئاً قادراً على الفهم والتمييز والتنظيم، تنظيم المعلومات التي يستقيها من النص التخيلي المقروء، ولكل شخصية مواصفات سيكولوجية، وخارجية، واجتماعية، وأخلاقية، وغير ذلك⁴²، ويكون الدور الأكبر في إظهار خصائص الشخصية للراوي؛ فله أن يوظف الأدوات التي يراها ملائمة لذلك لأنه هو الذي يوزع الأدوار في هذا البناء الحكائي وهذا العالم القصصي الواهم، غير أن الكاتب هو الذي هياً كل ذلك للراوي عبر الاختيار الاستراتيجي الذي تحدثنا عنه، أي عبر الفعل بالسرد، وهنا يقع التواصل بالشخصية وسماتها في الرواية، ولشخصيات رواية ديوان المواجه ولأسمائها خطاب، وأيّ خطاب.

من الأسماء التي تلفت النظر مرزوق، وعباس، وخيري، وخير الدين، وذلك لأسباب عديدة لعل أهمها دلالات التسمية الرمزية؛ فمرزوق هو الشخصية الراوية للكتاب الأول عاشق البحر، ولاسمه دلالة رمزية يأخذها من البناء الصرفي، ويفهمها القارئ المتحضر لالتقاط الإشارات الخفية عبر تواصلية ما بينه وبين الكاتب الحقيقي تمكن الرواية من النهوض بمهام أخرى غير المهمة الجمالية التي لا يكون لها معنى بدون وجود التدلال، والتراسل، والتفاعل.

مرزوق على وزن مفعول من الفعل رزق؛ فرزقه ليس بيده، وإنما هو مفعول فعل الرزق، لا دور له، وإنما هو متلق للفعل في مرتبة دونية مقارنة بمن يرزقه أو من يكون سببا في توفير رزقه، ومرزوق من الأسماء المتداولة في المجتمع التونسي في بداية القرن العشرين ولكن اعتماده في الرواية لا يمكن أن يكون بريئاً بالنظر إلى خصائص الشخصية؛ فمرزوق أحد أبناء طبقة الخدم ممن كانوا عبيداً قبل منع الرق والعبودية، هؤلاء العبيد الذين لم يجدوا إمكاناً لتفعيل حريتهم الحادثة لأسباب اقتصادية فرضوا بالتبعية لعائلات الوجهاء مثل عائلة الحاج عباس العمايري، ومرزوق نفسه في الرواية يعلن تبعية ورضاه بهذه التبعية⁴³.

أما شخصية الحاج عباس العمايري فهي مختلفة لأنها تذكر باسمها ولقبها مضافاً إليهما الصفة الدينية "الحاج" ما يؤكد وجاهته ومكانته الاجتماعية؛ إذ هو ممثل العائلة الكبيرة

المؤثرة اقتصاديا واجتماعيا في بيئتها الفقيرة، ومن خصائص هذه العائلات أنها تأخذ وجاهتها وتأثيرها من قدراتها الاقتصادية ومن مكانتها الدينية، وهذا التأثير عادة يكون ممتدا في الزمن بحيث يرتبط تاريخ جماعة ما بتاريخ تلك العائلة، وربما يكون هذا التأثير متوسعا في المكان بحيث يتجاوز الإطار الصغير الذي نشأت فيه ليشمل الإطار الأكبر كالإقليم، والجهة، والبلد بحسب حركة أفراد العائلة وانتشارهم في الآفاق، وهذا هو حال رواية ديوان المواجه إذ هي سيرة عائلة عبر الزمن وبالتالي سيرة مدينة وسيرة وطن، غير أنها سيرة مليئة بالآلام الاجتماعية من طبقية، وتراتبية اجتماعية واقتصادية، وممارسات إحتقارية بين فئات المجتمع أراد مؤلف الأثر نقلها إلى قارئه عبر خطاب الرمز والإيحاء لتحقيق آثار فيه لعلها التذكر، ومنع النسيان، والتسجيل في مواجهة عدوان الزمن.

من شخصيات الرواية كذلك خيرى العمايري الذي حرص فاعل السرد الأكبر على المقابلة بين اسمه وفعله؛ فلم يكن خيريا، ولكنه في مقابل ذلك كان متمكنا اقتصاديا واجتماعيا؛ فعبر ذلك عن رسالة الكاتب في أن هذا البلد لا ينجح فيه إلا المغامرون، والمتلونون، والمتقربون من السلطة، والدائسون على الضعفاء بأرجلهم⁴⁴.

الشخصية الأخرى هي خير الدين العمايري ابن خيرى البيولوجي، وصورته متناقضة، ولتسميته دور في هذا التناقض ما يؤكد دور المؤلف الاستراتيجي فيها؛ إذ ليس في خير الدين شيء من الدين، وليس فيه شيء من الخير، وإنما فيه فقط عقد الممارسة الاجتماعية الضاربة في القدم، وعقد الإهمال، والاحتقار، والطبقية الفاشية في المجتمع التونسي في زمن البناء والتطوير لهذا البناء الكبير الذي هو الوطن.

هكذا كانت العناوين والأسماء في الرواية خطابا يستحث القارئ على التعاضد والتأويل الذي به تتحقق تداولية السرد وتتهاوى دعاوى انغلاق النص وسبحه في سماوات الوهم والخيال.

3-3- فعل التفويض السردى في رواية ديوان المواجه:

الشرط الأساسي لاستقامة الرواية هو الشخص الذي يقوم بالرواية؛ فـ "الحكاية، أي الخطاب السردى لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية ...، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا"⁴⁵، والراوي وفعل الرواية من بنية الرواية وعقدتها

وهيكلها، و"لا تتفصل عملية بناء العقدة عن مرمى كل حكاية"⁴⁶، و"العالم الحكائي الداخلي للحكاية يُبنى بناء تأويليا من قبل القارئ السامع انطلاقا مما قيل ومما يقتضيه النص"⁴⁷. الراوي⁴⁸ مادة نصية ككل المواد التي يمتلكها المؤلف، ويحدث بها قارئه، ويتواصل معه بها ليحقق معه التعاضد المأمول فينقلب المنتج السردي خطابا، وهذا تصديق لفكرة إيكو حول أن النص آلة كسولة، وإلحاحه على ضرورة التعاون التأويلي للقارئ من أجل سد الفراغات التي فيه.

الرواة في ديوان المواجه كثر متعددون، وهم أفراد من عائلة عباس العمايري الكبرى أو دائرون حولها، وكل يروي بضمير الأناء، ويحفر في ذاكرته البعيدة عن الوقائع التي تركت أثارا في نفسه، ويتأمل تلك الآثار في حاضره، حاضر التكلم؛ فالراوي دائما يستبطن الرؤى غير الموضوعية، ويرى الأشياء من منظار ذاته المجروحة الموجهة التي تتحكم فيها وقائع الماضي وأفكار الحاضر الإيديولوجية، وبهذا الشكل ينقلب السرد نفسيا، ويصبح حديث النفس المتألّمة التي تحفر في جروحها القديمة فلا ترى الكون إلا من خلال هذه الجروح والآلام، وبهذا الشكل تضاف موجة الفرد إلى مواجه بقية شخوص العائلة والشخوص الدائرين حولها والمتفاعلين معها عبر مراحل تاريخها، ومواجه طبقات المجتمع، ومواجه البلد ككل التاريخية، والسياسية، والفكرية ما يؤكد التناسب والتطابق بين الأثر وعلامته الأولى العنوان "ديوان المواجه".

4- مضمرات الفعل بالسرد ومقاصده في رواية ديوان المواجه:

لا يمكن لقارئ الأدب أن يكتفي من القراءة بالمضامين القضية، ولا يمكن لمؤلف النص الأدبي أن يقدم لقارئه نصه فارغا إلا من القيم الجمالية، فإذا حدث هذا فشل الفعل اللغوي الأدبي، وأصبح مجرد تلاعب بالجمال اللغوي، وهذا الأمر يرفضه الاستعمال اللغوي، ولأجل ذلك لا يمكننا أن نجد كلاما مسطحا بمعنى الحياء؛ ففي كل كلام درجات من التذلل، وكذلك كلام الرواية والكلام الأدبي عموما بما أنه "يمكننا أن نصف الأثر الفني الأدبي على أنه سلسلة من الأصوات المنطوقة أو من العلامات الكتابية، مثل تجسيد للدلالات، مثل تعبير عن مقصد أو رؤية، مثل تقديم لعالم حقيقي أو خيالي، مثل تجربة

منضدة تماما وقوية⁴⁹، مثل خطاب يفهم عبر التعاون واستنادا إلى عناصر سياقية حاضنة للتفاعل.

أما المقاصد الثاوية في عمق هذه التحاورية بالفن السردي الروائي في رواية ديوان المواجه لمحمد الباردي فهي الوصل ما بين المواجه المتراكمة الثاوية في كل أفراد العائلة المتنفذة، وكل مدينة الجنوبية، وكل الوطن، والعائدة إلى لحظات التأسيس الأولى لكل منظومة في هذا البلد، لحظات تأسيس العائلة والمجتمع والدولة الوطنية الحديثة في نهايات القرن التاسع عشر، ومسيرتها إلى بدايات القرن الواحد والعشرين. هذا الوصل يجعل القارئ وهو مخاطب الكاتب لا يكتفي بلذة التشوق للنهايات عند القراءة، وإنما ينصرف إلى البحث في المعاني الخفية والدلالات المضمرة عبر الاستدلال من العناصر التي قدمها له كاتبه ليرى نفسه في مرآة الحقيقة كما رأى المؤلف نفسه في نفس المرأة عندما جعل نهاية الرواية ثورة سنة ألفين وإحدى عشر، وعندما جعل البقية الباقية من عائلة العمايري تنهار، أو تموت، أو تستقيل من الجهد والسعي، وتعود إلى الجنوبية المدينة الأصل، وعندما جعل كل المنظومات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في تونس تنهار؛ فكأن الانهيار الكبير الحادث في النهايات الرواية هو طعن في كل الأسس، ودعوة إلى تأسيس جديد، وكأن الهدم الذي أراده الباردي مجازا بقوة التخيل وقدرة الفعل الإبداعي يصبح تطهيرا لبلد أسس على الزيف، وجانب الحق عند البناء، وسار عبر التاريخ متجاهلا آلام أهله فانتهى إلى هذه النهاية المأساوية.

المواجه في ديوان المواجه لمحمد الباردي متعددة وشاملة، هي مواجه أفراد، ومواجه أجيال، ومواجه مجتمع ووطن، والقارئ يبدو أقرب إلى فهم هذا المعنى وخصوصا جيل الكاتب الذي عايش ما عايشه؛ فلأجل ذلك نقدر أن خطاب الفعل بالسرد في ديوان المواجه كان ناجحا ناجعا في كشف ما كان خفيا في بلد استفاق في لحظة من لحظات بدايات الألفية الثالثة على أن ما كان يقدم إلى الناس أمرا ثابتا منمقا بدا كل ما فيه زيفا وألما.

الخاتمة:

لا يمكن للنقد أن يتجاهل ما يمكن أن تقدمه التداولية للأدب؛ فالتداولية تفتح للأدب أفق تدلال خصبا بما أنها تلامس الأثر الأدبي من جهة تواصليته ومن جهة العمل المنجز به، ولما أثبتت نجاحها في مقارنة الإنجاز القولي فإن نجاحها في مقارنة الأدب منتظر باعتبار الأدب إنجازا باللغة كذلك، غير أن تداولية الشكل الأدبي لا تعني نفي صورة الأدب المتعالية ومظهره التخيلي فهذه أمور تكفلت المقاربات النسقية ببيانها، ولأجل ذلك فإن المقاربة التداولية تفتح أفقا جديدا للفهم يغني البحث الأدبي بما أنها تتعلق بالتواصل الخارجي عبر الشكل الفني بين طرفي التفاعل الكتابي القرائي.

في المشروع التداولي لمقاربة الرواية يعامل فعل السرد في عالم القصة والرواية وفي إطار الكتابة والقراءة كمعاملة فعل القول في عالم التواصل الإشاري الاستدلالي الذي يكون بالكلام لا اللغة النظامية المعيارية، وطبيعي أن يؤثر السياق هذا الاستدلال الناتج عن فعل السرد الذي بيناه، هذا السياق المائل في ذهن المتخاطبين بالحدث السردية، أي تمثلهم المشترك للتاريخ والواقع، تاريخ المجتمع والدولة وواقع الناس، هذا المشروع النقدي التداولي يستلهم بعض أسس المقاربة التداولية اللسانية مثل أساس الفعل فيجعل الكتابة إنجازا وخطابا كما يكون الكلام إنجازا وخطابا في التواصل العادي، ويجعل الفعل بالأدب الاختيارات التي يجريها الكاتب على اللغة وأنماط البناء؛ لأن الأديب المبدع كما استقرت صورته في أدبيات الأسلوبية يشتغل على محوري الاختيار والتوزيع ليبعد ما لا يستطيعه الناس العاديون، ولكنه كذلك يخاطب بهذه الأدوات اللغوية في حقيقتها، ويتواصل بها مع مخاطبيه من متذوقي الأدب والقراء العاديين كما يفعل المتكلم العادي وهو يجري اللغة وبها يحقق قواها المعلومة التي هي قدرة القول، والقدرة التضمينية، وقدرة التأثير بالقول، وهذا حال رواية ديوان المواجه التي تأخذ وجاهتها من وجهة بعدها التواصلية هذا.

المصدر:

- الباردي (محمد)، ديوان المواجه، 2014، ط1، تونس، ضحى للنشر.

المراجع:

الكتب:

- إيكو (أمبرتو)، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، 1996، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- بوعزة (محمد)، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، 2010، ط1، الرباط، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون.
- تاندال (ماركوس)، نظرية هجينة للاستعارة، نظرية المناسبة واللسانيات العرفانية، ترجمة ومراجعة صابر الحباشة، 2022، تونس، معهد تونس للترجمة.
- جينات (جيرارد)، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، 1997، المجلس الأعلى للثقافة.
- حمودة (عبد العزيز)، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، أبريل 1998، عالم المعرفة، العدد 232.
- بن صالح (ذكرى)، 2021، استراتيجية التسمية في خطاب العنونة، مجموعة عالم ليس لنا لغسان كنفاني نموذجاً، ضمن موارد، مجلة كلية الآداب بسوسة، عدد 26.
- عشير (عبد السلام)، عندما نتواصل نغير، مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، 2012، ط2، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق.
- لونجي (جوليان) وسرفاتي (جورج إيليا)، قاموس التداولية، ترجمة لطفي السيد منصور، 2020، ط1، بيروت، دار الرافدين.
- معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، 2010، ط1، تونس، دار محمد علي للنشر.
- ابن منظور، لسان العرب، (د ت)، بيروت، دار صادر.
- منغنو (دومينيك) وشارودو (باتريك)، معجم تحليل الخطاب، ترجمة المهيري وصمود، 2008، تونس، دار سيناترا.

- مونسى (حبيب)، نظريات القراءة في النقد المعاصر، 2007، وهران، منشورات دار الأديب.
- يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، 2001، ط2، المركز الثقافي العربي.

المقالات المنشورة في المجلات:

- إبراهيم أحمد (أنمار)، 2016، في مفهوم نظرية الاستلزام التخاطبي، مجلة ديالي، ع71.

Les livres :

- Benveniste (Emile) ،Problèmes de linguistique générale، 1974، Paris Gallimard.
- BERGEZ (Daniel), de Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, par Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, 2002, 2^{ème} éd, Paris, Nathan Université.
- Charaudeau (Patrick) et Dominique Maingueneau (Dominique), Dictionnaire d'analyse du discours, 2002, Paris, Seuil.
- Genette (Gérard), Palimpsestes, La littérature au second degré, 1982, Paris, Seuil.
- Hoek (Leo H), La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, 1981, Paris, Ed Mouton.
- MORRIS (Charles), 'Writings on the General Theory of Signs '، 1971, La Haye, Ed Mouton.
- Sartre (Jean-Paul), Qu'est-ce que la littérature?, 1948, Paris, Gallimard.
- Shusterman (Richard), L'objet de la critique littéraire, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, collection SAGGIO CASINO.
- Todorov (Tzvetan) Critique de la critique , 1984, Paris, Seuil.
-

Les articles publiés dans des revues

- Alieyev (Alexey), 2021, What is a novel?, in Estetika, the European journal of aesthetics, no1, p19-34.
- Dawson (Paul), 2012, Real Authors and Real Readers, Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model, in Journal of Narrative Theory .
- Mey (Jacob L), 2011, Pragmatics and literature, In Wolfram Bublitz and Neal R. Norrick eds, Foundations of Pragmatics, 511-534, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Shlomith (Rimmon-Kenan), 1983, Narrative Fiction, in Contemporary Poetics, London, 2nd ed.

5. الهوامش:

- ¹ معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، 2010، ط1، تونس، دار محمد علي للنشر، ص202.
- ² كذلك كان تعامل النقاد مع الظاهرة الشعرية فقد أقبل المتعاملون مع هذه الظاهرة على مطاردة شعرية الشعر، أي نظام القول الذي يمكن أن يوسم بكونه شعرا، نعني النظام النظري الذي يجسده النص حتى أن جينات قال: " إن موضوع الشعرية ليس النص في تفرد (وهذا بالأحرى عمل النقد)، بل النص الجامع architexte ، أو إذا فضلنا النص الجامع للنص texte architextualite du ، وهذا هو نفسه "أدبية الأدب"، أي مجموع الأنواع العامة، أو أنواع الخطاب المتعالية التي يظهرها كل نص منفرد"، (Gérard Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré, 1982, Paris, Seuil, p7)
- ³ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكير، أبريل 1998، عالم المعرفة، العدد 232، ص159.
- ⁴ كان الكاتب أو المؤلف، وبقي، وما زال مركز بحث ونظر وخلاف في النظرية النقدية؛ فقد ثار عليه النقد بإعلان بارط موته سنة 1964 كبداية تأسيسية للنقد الجديد الذي يقطع مع نوايا الكاتب وحالات نفسه، والذي خلق ديكتاتورية جديدة معارضة لديكتاتورية الكاتب القديمة هي ديكتاتورية القارئ وديكتاتورية المقاربة اللسانية للنص الأدبي، ونتج عن ذلك خلق مفاهيم جديدة ملائمة مثل مفهوم المؤلف الضمني الموازي للقارئ الضمني المختلفين عن الكاتب الحقيقي والقارئ الحقيقي عند ميشال فوكو وهو أحد مسوغات المعنى، وأصبح وظيفة تأويلية عند أمبرتو إيكو الساعي إلى نوع من المصالحة بين البنيوية وتحليل الخطاب (راجع دومينيك منغنو وباتريك شارودو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة المهيري وصمود، 2008، تونس، دار سيناترا، ص75-76)، و(راجع الأثر الأصلي:

Charaudeau Patrick et Dominique Maingueneau, DICTIONNAIRE D'ANALYSE DU DISCOURS, 2002, 75-Paris, Seuil, p74)

و(راجع: معجم السرديات، ص365-366)، غير أن ميخائيل باختين اعتبر المؤلف صوتاً خطابياً لا يستقيم التواصل إلا به باعتباره مخاطباً مشاركاً. جاء في قاموس التداولية: "لدى باختين، ... المؤلف هو سيد العمل، هو أصل العمل البطل هو أحد مكونات العمل، والمؤلف له وضع مهيم، ويرى ويعرف ما يراه ويعرفه بطله وأكثر من ذلك: إنه فضلاً عن ذلك هو الذي يوفر مبدأ إنجاز الكل، إنجاز البطل وإنجاز الحدث الذي يُشكل كل العمل"، (جوليان لونجي وجورج إيليا سرفاتي، قاموس التداولية، ترجمة لطفي السيد منصور، 2020، ط1، بيروت، دار الرافدين، ص45)، وتتجه النظرية السردية ما بعد الكلاسيكية إلى إعادته إلى موقعه من السرد في إطار ما يسمى بخطاب السرد بما أنه مع القارئ الحقيقي يحيطان بكل المفاهيم الداخلية للفاعلين السريين:

"المؤلف الحقيقي < المؤلف الضمني < (الراوي) < (المروي له) < القارئ الضمني" □ القارئ الحقيقي"، (Rimmon-Kenan Shlomith, 1983, Narrative Fiction, in Contemporary Poetics, London, 2nd ed, p87.)

⁵ Jacob L Mey, 2011, Pragmatics and literature, In Wolfram Bublitz and Neal R. Norrick eds, Foundations of Pragmatics, p511-534, Berlin, Mouton de Gruyter, p511.

⁶ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، 2001، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص150.

⁷ نفسه.

⁸ Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, 1948, Paris, Gallimard, p76.

⁹ Ibid, p17.

¹⁰ Ibid, p49.

¹¹ راجع حديثه عن الثقافة الفرنسية الجامعة بين الكتاب والقراء قال مثلاً: "التاريخ قفزة إلى الأبد. بين هؤلاء الرجال المنغمسين في نفس التاريخ والذين يساهمون على قدم المساواة في صنعه، يتم إنشاء اتصال تاريخي من خلال وسيلة الكتاب. إن الكتابة والقراءة وجهان لحقيقة تاريخية واحدة"، (Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, p78)

¹² معجم السرديات، ص314.

¹³ Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, p49.

¹⁴ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، 1969، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص54-55.

¹⁵ نفسه، راجع ص77.

¹⁶ نفسه، راجع ص85.

¹⁷ نفسه، ص85.

¹⁸ حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، وهران، منشورات دار الأديب، 2007، ص56.

¹⁹ الكتاب العرب القدامى اهتموا بمسألة القارئ وبضرورة التوقي من ردود فعله السلبية والسعي إلى تحصيل رضاه على المنتج المقدم إليه ولعل القول الأشهر عندهم ردودا قول الجاحظ في كتابه الحيوان: "ينبغي لمن كتب كتاباً ألا يكتبه إلا على أن الناس كلهم له أعداء، وكلهم عالم بالأمور، وكلهم متفرغ له؛ ثم لا يرضى بذلك حتى يدع كتابه غفلاً، وأن لا يرضى بالرأي الفطير؛ فإن لا ابتداء الكتب فتنة وعجبا، فإذا سكنت الطبيعة وهذأت الحركة، وتراجعت الأخلاط، وعادت النفس وافرّة؛ أعاد النظر، في توقّف عند فصوله؛ توقّف من يكون وزن طمعه في السلامة أنقص من وزن خوفه من العيب؛ ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته"، (الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة، البابي الحلبي، ط2، (دت)، ج1، ص88)، وهذه الرؤية وإن لم ترتق إلى وضع حوارية حقيقية بين الكاتب والقارئ فإنها تشير إلى أهمية اعتماد هذا المحور في تناول الآثار الكتابية بالدرس ومنها الآثار الأدبية.

²⁰ من أنواع القراء في النظرية السردية القارئ الضمني الذي يوجد في ذهن المؤلف والذي هو أثناء فعل الكتابة كائن تخيلي أنتجه النص السردى، (راجع: معجم السرديات، ص317)، والقارئ النموذجي الذي هو كائن مجرد واستراتيجية نصية كما يرى إيكو ومرسل إليه متخيل، (راجع: معجم السرديات، ص319)، والقارئ الواقعي الحقيقي الذي تركز عليه المقاربة التخاطبية للسرد مثلا والسرديات ما بعد الكلاسيكية والذي هو كائن تاريخي لا ينتمي إلى الأثر الأدبي وإنما مكانه دنيا الناس، ذلك القارئ الذي هو عنصر في بيئة أدبية حول الرواية وحول الأثر الأدبي عموما فيها يكون التفاوض بين المؤلفين والقراء فضلا عن التواصل بينهم عبر الأثر التخيلي،

(See: Paul Dawson, 2012, Real authors and real readers, o mniscient narration and a discursive approach to the narrative communication model, in journal of narrative theory, p107.)

²¹ أنمار إبراهيم أحمد، 2016، في مفهوم نظرية الاستلزام التخاطبي، مجلة ديالي، ع71، ص206.

²² نفسه.

²³ نفسه.

²⁴ راجع تفاصيل دقيقة حول السياق العرفاني في: ماركوس تاندال، نظرية هجينة للاستعارة، نظرية المناسبة واللسانيات العرفانية، ترجمة ومراجعة صابر الحباشة، 2022، تونس، معهد تونس للترجمة، ص59-71.

²⁵ راجع: إيكو، القارئ في الحكاية، ص54-55.

²⁶ Emile Benveniste, 'Problèmes de linguistique générale' 1974, Paris, Gallimard, p88.

²⁷ قال شارل موريس: "البراغماتية هي ذلك الجزء من السيميائية الذي يحل في الأصل العلامات واستخداماتها وآثارها داخل السلوك الذي تنتمي إليه"،

(Charles Morris, on the General Theory Writings of signs, 1971, La Haye, ed Mouton, p302.)

²⁸ Daniel Bergez, de Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, par Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, 2002, 2^{ème} éd, Paris, Nathan Université, p1, Avant-propos.

²⁹ Tzvetan Todorov, Critique de la critique , 1984, Paris, Seuil, p185.

³⁰ يكو، القارئ في الحكاية، ص64.

³¹ Charaudeau et Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, p16.

³² راجع: عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، 2012، ط2، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ص17.

³³ Charaudeau et Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, p18

³⁴ Ibid, voir p16.

³⁵ محمد الباردي، ديوان المواجه، 2014، ط1، تونس، ضحى للنشر.

³⁶ Voir: Charaudeau et Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, p163

³⁷ Leo H. Hoek, La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, 1981, Paris, Ed Mouton, p17.

³⁸ ابن منظور، لسان العرب، (د ت)، بيروت، دار صادر، مجلد 14، ص401.

³⁹ راجع: ذكرى بن صالح، 2021، استراتيجية التسمية في خطاب العنونة، مجموعة عالم ليس لنا لغسان كنفاني نموذجاً، ضمن موارد، مجلة كلية الآداب بسوسة، عدد 26، ص34.

⁴⁰ جاء في اللسان: "الديوان مجتمع الصحف... قال ابن الأثير: هو دفتر الذي يكتب فيه أسماء الجيش وأهل العطاء وأول من دون الديوان عمر رضي الله عنه"، (ابن منظور، لسان العرب، مجلد 13، ص166).

⁴¹ "الرواية الشخصية هي الرواية التي مدارها على تطور شخصية رئيسية لكن هذه الشخصية الرئيسية بعيدة عن شخصية المؤلف بعدا يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه فهذه الرواية وإن ضارعت السيرة الذاتية في تمحورها حول شخصية رئيسية وفي امتداد عالمها في الزمن وتحويلها على الذاكرة فإنها متجذرة في القص التخيلي وذلك لقيامها على ميثاق روائي صريحا أو ضمنا من جهة ولاختلاف قصة حياة شخصيتها الرئيسية عن سيرة مؤلفها من جهة ثانية"، (معجم السرديات، ص221).

⁴² راجع: محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، 2010، ط1، الرباط، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ص41.

⁴³ قال مرزوق في بعض اعترافاته: "ليس عليك أن تكون بدون وثيقة بيع وشراء حتى تكون حرا. عندما تحتاج تبيع نفسك، قد تفكر قليلا وأنت تساوم ولكنك تبيع نفسك في النهاية. أنا بعت نفسي"، (الباردي، ديوان المواجه، ص29).

⁴⁴ راجع مثلا اعترافات الشخصية حول علاقاته المشبوهة ومغامراته وورطته مع ابنة مرزوق في الفصل الرابع كازينو فريدة من الكتابي الثالث ديكان وحة قمح، ص206-209 من الرواية.

⁴⁵ جيرارد جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، 1997، المجلس الأعلى للثقافة، ص40.

⁴⁶ منغنو وشارودو، معجم تحليل الخطاب، ص473.

⁴⁷ نفسه، ص472.

⁴⁸ الراوي في الأدبيات الإنشائية ليس شخصا ذا مرجعية نفسية وإنما هو وظيفة وخطاب. الراوي هو الخطاب الذي ينتجه فعل السرد، الخطاب الذي يصنع المعنى. الراوي هو انتشار الخطاب وأداء لفظي لا غير، (راجع: منغنو وشارودو، معجم تحليل الخطاب، ص472).

⁴⁹ Richard Shusterman, L'objet de la critique littéraire, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, collection SAGGIO CASINO, p93.