

شعرية المبنى الحكائي والمتن الحكائي

بين معياري الزمنية والسببية

-نموذج الرواية الجزائرية-

يوسف الأطرش

المركز الجامعي خنشلة

لقد تطور المنهج الشكلي في ضوء محطات متلاحقة، بدأت، كما أشرنا، من التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية حسب الوظيفة التي تؤديها اللغة أثناء الاستعمال. ثم درس الشكلاونيون مفهوم النسق، الذي كان نتيجة لتفسير عملية الإدراك الفني، التي أعطت بعدا جديدا لمفهوم الشكل، الذي يتحدد بوظيفة نسقه (نظامه)، الذي يبين أثناء تحليله الكيفية التي تمفصل بها مختلف الأنساق السردية (التراثية، الاجتماعية، التاريخية، النفسية، إلخ.) بوصفها عناصر خارجية عن الحكاية. وتوضح أيضا الكيفية التي تتم بها بنية هذه الأنساق لتدخل ضمن نظام الخطاب السردى لتحديد جنسه ونوعه.

هذا، لأن للحكاية قابلية كبيرة للامتداد في اتجاهات مختلفة، لأنها تكتسب من خلال هذه الأنساق التأطيرية ليونة للتحكم في مسار السرد، الذي يتجه نحو النهاية بشكل متجانس بنيويا، ويفتح في الوقت نفسه أمام

القارئ فضاءات التأويل، والإنتاج الدلالي. وقد كان لهذا الفهم الجديد دور كبير في تحويل وجهة نظر الدارسين والباحثين تجاه تصنيف الأشكال الأدبية؛ أي إنه فتح إمكانات جديدة للبحث في مسألة تطور الأشكال الأدبية عبر التاريخ، كما هي الحال بالنسبة لأبحاث نظرية الأدب، والشعريات الأدبية.

أسهمت المقولات والمصطلحات التي أنتجها هذا المفهوم الجديد للشكل إسهاما كبيرا في تطوير الأدوات النقدية وآليات التحليل والقراءة. كما كان للمقاربات اللسانية فيما بعد، دور أساسي في بلورة رؤية نقدية دقيقة، تجاوزت الأحكام القيمة للنقد السياقي، وبخاصة في فهم مميزات الخطاب الأدبي؛ الذي يتكون من خصائص جمالية ونوعية، ومواصفات متميزة، سواء أكانت نظامية أم معجمية أم دلالية. مما يعني بأن الشكلائية واللسانيات تمثلان قطيعة نوعية مع الاتجاهات النقدية التقليدية البلاغية والفلسفية، التي كانت تفسر الأعمال الأدبية من وجهة نظر محدودة وجزئية، مستبعدة، عن قصد أو عن غير قصد، المكونات والخصائص الجوهرية لهذه الأعمال.

ومن أهم هذه المكونات الجوهرية للخطاب مفهوما : المتن الحكائي (Fable)، والمبنى الحكائي (Sujet). لقد توصلت الدراسات الشكلائية إلى تحديد هذين المفهومين، بعد تأمل عميق في مكونات الخطاب الأدبي، من خلال تحليل الخصائص النوعية للأدب، بوصفها موضوعا لهذا الخطاب ولشكله التعبيري. فموضوع الخطاب يكمن في أدبيته، وليس في مضمونه، أي في جانبيه الفني والجمالي. ومن بين الذين اهتموا بهذين المفهومين توماشوفسكي في بحثه حول نظرية الأغراض¹. والغرض (Thème) عنده هو مجموع دلالات العناصر المفردة للعمل، وهناك غرضان؛ غرض عام للعمل، وغرض جزئي له. مؤكدا على أن أي عمل يكتب في لغة لها

شعيرة المعنى الحكائي والعن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

معنى إلا وله غرض. والغرض هو ميزة وحدة العمل، ومن ثم، كما يرى، فإن الصيرورة الأدبية تتشكل حول قضيتين أساسيتين : اختيار الغرض وصياغته (Elaboration)². ويُفسَّر اختيار الغرض في ضوء علاقته برد فعل القارئ، لأن القارئ، كما يقول، ملازم لوعي الكاتب بغض النظر عن الوجود الفعلي لهذا القارئ؛ لأنه قد يحدث وأن يكون الكاتب نفسه قارئ عمله. ويبين بأن وجود هذا القارئ هو الذي يحدد أهمية العمل الأدبي³، وبالتالي فإن الكاتب، أي كاتب، يستعد مسبقا استعدادا خاصا لاختيار غرضه.

ميز توماشوفسكي بين نوعين من الأغراض؛ الأغراض الراهنة التي لا تعمّر طويلا إذ تتطفئ بمجرد مرور الدافع؛ وأغراض إنسانية خالدة تحيا على امتداد التاريخ البشري⁴. وإلى جانب اختيار الغرض يجب «إثارة انتباه القارئ. فالأهمية تجذب، والانتباه يستبقي»⁵، مؤكدا على أن عنصر الانفعال يكمن داخل العمل ذاته، وليس من صنع القارئ. إنما القارئ يكمن دوره في تطوير الغرض، ومادام كذلك فإن الغرض هو عبارة عن توحيد جملة من العناصر داخل نظام متميز، حيث يؤدي كل عنصر وظيفة معينة داخل هذا النظام.

وتخضع هذه الوظيفة المنظمة لوحدة العمل الأدبي لمبدأين أساسيين يتعلقان بالزمن المتمفصل في هذا النظام؛ فإما أن يخضع ترتيب هذه العناصر إلى مبدأ السببية، ومن ثم يكون الترتيب الزمني ترتيبا كرونولوجيا؛ وإما أن يخضع الترتيب إلى نظام لازمني، وبالتالي يستبعد مبدأ السببية. وبناء على ذلك صنف توماشوفسكي الأعمال الأدبية انطلاقا من مبدأ السببية إلى :

أ- الأعمال ذات المبنى (sujet à) : وهي الأعمال الأدبية التي تخضع في بنيتها لمبدأ السببية، وهذا ما نجده في الأعمال القصصية بمختلف أنواعها.

ب- الأعمال التي لا مبنى لها: وهي التي لا تخضع بنيته لمبدأ السببية، أي أعمال لا مبنى لها كما في الشعر.

يتضح من هذا التصنيف أن الأعمال السردية تخضع لقانون الزمنية وإلى قانون السببية. ولكن هذا التمييز بين الأسلوبين لا يمثل في العمل بصفة مطلقة، إنما يهدف أساسا إلى التمييز بينهما، حتى ولو كانا داخل عمل واحد، أي بين ما هو مبنى وما هو متن، وهذا ما سنحاول أن نبينه هنا.

• المبنى الحكائي والمتن الحكائي

بين معياري الزمنية والسببية

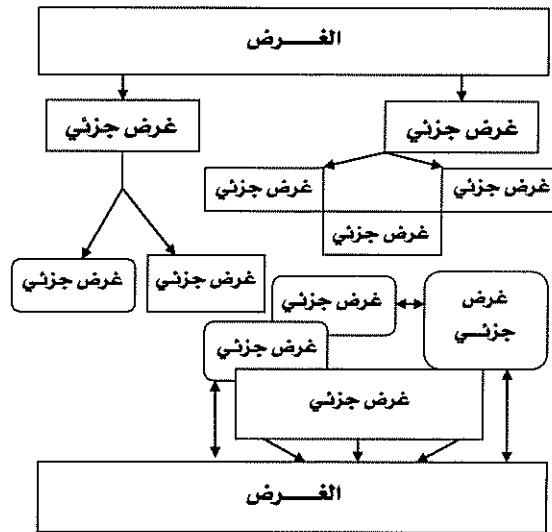
يشكل مفهوما المتن والمبنى، اللذان وضعهما توماشوفسكي، توجهها جديدا في الدراسات النقدية المعاصرة، وبخاصة في مجال الشعرية الأدبية التي تتعامل مع الأدب من الداخل؛ فالمتن الحكائي (Fable) هو جملة الأحداث القصصية التي ترتبط ببعضها البعض، والتي يتم إبلاغنا عنها ضمن العمل الأدبي. أي الأحداث التي لا تخضع إلى نظام ترتيبي مقصود، والتي يمكن أن تعرض بشكل إبلاغي قصدي (براغماتي)، من دون أية صفة تنظيمية لإعادة ترتيب الزمن الطبيعي، أي من غير أن تدخل ضمن بنية أدبية؛ أما المبنى الحكائي (Sujet)، فهو تمظهر نظام معين للأحداث نفسها، يعيد هذا النظام ترتيب هذه الأحداث وفق ترتيب جديد، الغرض منه غير إبلاغي، إنما جمالي. لأنه لا يقوم بإظهار تسلسل الأحداث، إنما يهدف أيضا إلى ما يتبع ذلك النظام من معلومات ترتبط بها.

وسنحاول أن نوضح هذا المبدأ لاحقا في هذه الورقة، كلما رأينا ذلك مناسبا، لأن قضيتي المبنى والمتن ترتبطان أكثر بالتصور النظري للخطاب السردى، أي في حالات دراسة هذا الخطاب بوصفه ظاهرة أدبية، وبالتالي

فإن هذا النوع من الدراسة يدخل في إطار نظرية الأدب، وفي إطار شعرية الأجناس الأدبية بخاصة. غير أن بلورة رؤية واضحة لمفهوم السرد تستدعي تقصي اجتهادات أعلام نظرية الخطاب السردية، وهذا مجال قد نعود إليه في دراسة لاحقة.

1. الغرض ووحدة العمل الأدبي اللغوية

كانت مناقشة "توماشفسكي" لمفهومي المتن والمبنى ضمن مفهومه للغرض، حيث يرى بأنه (الغرض) مفهوم يقوم بتوحيد المادة اللغوية للعمل الأدبي. باعتبار أن أي عمل أدبي يتضمن هذا المفهوم العام، وفي الوقت نفسه فإن هذا الغرض نفسه هو عبارة عن مجموعة من الأغراض الجزئية، ومن ثم فإن أي عملية تحليل تتطلب تفكيك هذه الأغراض إلى وحدات سردية، تختص كل وحدة بغرض حكاوي معين، يشكل طبقة من طبقات العمل الأدبي. والتي تكون بدورها قابلة للتفكيك إلى وحدات أصغر، وهكذا حتى نصل إلى وحدات غير قابلة للتفكيك، ويمكن أن نمثل لهذه العملية بهذا الشكل:



يمكن أن نتصور رواية ذات غرض و/ أو موضوع ما، يتفرع إلى جملة من الأغراض الجزئية تتشكل بشكل من الأشكال، لتمثل فضاء زمكانيا تقع فيه أحداث ما، بشكل تتمدد فيه من الغرض الرئيس. قد تتنوع وتختلف من حيث نوعها ومن حيث شكلها، إلا أنها في النهاية تحقق وحدة المادة اللغوية التي توّطرها.

ويمكن أيضا أن نمثل لهذا التوزيع للأغراض الجزئية، بهذا المقطع من رواية "البزاة"⁷، على الرغم من أنه لا يمكن أن تتضح عملية التفكيك هذه إلا إذا مست الرواية كاملة، يقول الراوي :

«عند الفجر، سمع والده يقول بأن العساكر لن يهدأ لهم بال حتى يفرغوا هذا الحي من شبابه. ومن ثم فالأجدى بهؤلاء الشباب أن يلتحقوا بالجبال حتى لا يقعوا فريسة سائغة بين أيدي السلطات. ثم إنه سمعه يضيف بأن مثل هذا الأمر يجب أن يصل إلى أسماع المسؤولين في أقرب وقت، فليس من المعقول أن يظل هؤلاء الشباب بعيدين عن النشاط الفدائي. وأكد بأن التهم التي لصقت بهم باطلة، فهو يعلم تمام العلم أن المسؤولين لم يصدروا أي أمر إلى حد الساعة بتعبئتهم ضمن حركة فدائية. ثم شرح كيف أنهم ظلوا حذرين من الخوض في هذا الموضوع منذ أن انكشف أمر عبد الرحمن ومن معه في هذا الحي.

وظل مراد يصغي في ظلمة الفجر إلى والده وهو يتصنع النوم العميق، وغمره السرور في فراشه الدافئ، وازداد إكبارا لوالده فعلى الرغم من شبح الفقر والمشاكل التي تواجه الأسرة كان الوالد لا ينفك يتابع عن كثب كل ما يجد من أحداث في الحي وفي الوطن كله. قال في ذات نفسه بأن والده هذا قد يكون مسؤولا في إحدى الحركات

شعرية العبدى الحكائى والعتن الحكائى بين معيارى الزمنىة والسببىة

التنظيمىة وإلا لما تحدث بمثل ذلك الیقین، ثم إنه یبدو مطلعاً على حقائق الأمور التى لها علاقة مباشرة بالمجاهدین. وقد ازداد مراد یقیناً بثقل المسؤولىة التى یحملها والده فى نطاق الكفاح ضد المستعمرین عندما رآه ینسل من الدار بعد انبلاج الفجر وقد عقد العزم على أن یحدث عن هؤلاء الشبَاب مع المسؤولین عن التنظيم الفدائى»⁸

إذا اعتبرنا أن موضوع (غرض) هذه الروایة هو الثورة التحریریة الجزائریة، فإن موضوع (غرض) هاتین الفقرتین هو ضرورة تجنید الشبَاب لمساندة الثورة. وتتمثل هذه الوحدة السردیة الکبرى فى شخص الأب، وتتفرع هذه الوحدة إلى وحدات أصغر یمکن أن نفكکها إلى: ملاحقة العدو للشبَاب، ضرورة الالتحاق بالجبَال تملصاً من هذا العدو، ضرورة إخبار المسؤولین بذلك، عدم إصدار الأمر بذلك، التستر على الأمر، الإصغاء السرى لأخبار الثورة من قبل مراد، الشعور بالسُرور، تأکد مراد من انتماء والده للثورة، تنفيذ الوالد لعمل ثورى.

وبعد قراءة أخرى یمکن أن نفکک هذه الوحداث السردیة إلى وحدات أصغر: سماع كلام الوالد، إفراغ الحى من الشیاب، الالتحاق بالجبَل، الوقوع فى أیدی العدو، وجوب بلوغ الأمر، البعد عن النشاط الفدائى تأکید التهمة الباطلة، إلخ.

نلاحظ بسهولة بأن هذه الوحداث السردیة قابلة هی أيضاً للتفکیک، حتى نصل إلى أصغر الوحداث التى لا یمکن أن نفککها، لأنها تفقد وظیفتها البنیویة ضمن السیاق السردى العام مثلاً: عند الفجر، سمع والده یقول، إن العساكر لن یهدأ لهم بال، وما إلى ذلك.

يتضح من هذا النموذج أن بنية الغرض، أو الموضوع، يخضع إلى نظام يتوسع تصاعدياً، من أصغر وحدة سرديّة حتى يصل إلى شكل مُبْنَيْن بإحكام، يؤدي الغرض الإجمالي للعمل الأدبي. دون أن ننسى بأن نظام الوحدات السردية هذا يخضع إلى منطق تطور الحدث الحكائي. وقد سمى توماشفسكي هذا الجزء غير القابل للتفكيك الحافز (Motif) مبيّناً بأن كل جملة تتضمن حافزاً خاصاً بها⁹.

2. الوحدات السردية من الحافز إلى الغرض

يتضح مما تقدم أن للحافز في السرد القصصي أهمية خاصة، وعلى هذا الأساس ميز توماشفسكي في مفهومه للحافز، بين الاستعمال الذي يهدف إليه، وبين الإنشائية التاريخية والدراسات المقارنة¹⁰، التي لا تهتم بتفكيك الحوافز إلى وحدات أصغر. مما يعني بأن استعماله للمفهوم يصب داخل العمل الأدبي ذاته، من دون الاهتمام بتقله، أو نشأته. ومن ثم يؤكد على أن غرض العمل يتكون من عدد من الحوافز المتداخلة فيما بينها.

وفي ضوء هذا المفهوم يمكن تمييز المتن الحكائي من المبنى الحكائي؛ فالأول هو مجموع الحوافز المتتابعة زمنياً وسببياً، بغرض الوصول إلى نتيجة معينة (حل معين يكون نتيجة لعملية التحفيز للأحداث)؛ أما الثاني فإنه يظهر في شكل إعادة ترتيب لهذه الحوافز نفسها، كما تتم فصل في العمل، وليس كما كانت في الأصل (واقعا أو متخيلاً). ويخلص إلى أن المبنى الحكائي هو الصياغة الفنية للعمل، كما هو الشأن بالنسبة لما نسميه رواية، أو مسرحية، أو قصة قصيرة. بمعنى أن المبنى الحكائي هو الذي يجعلنا ندرك العمل الأدبي في خصوصيته الجنسية والنوعية.

ولعل نظرية جيرار جينيت في هذا المجال أوضح، على الرغم من أنها مستوحاة من الشكلائية الروسية؛ وبخاصة أعمال تودوروف. لقد أعطى

شعيرة العيني الحكائي والمثل الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

جيرار جونيت أهمية خاصة لمفهوم الحكاية (Récit)، من أجل تحديد حقل الدراسة والتحليل في مجال الأشكال السردية. ومن ثم يرى بأن المفهوم يتضمن ثلاث دلالات متباينة، نحاول أن نلخصها فيما يلي :

أ- أن الحكاية تعني الملفوظ السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يتضمن علاقة حدث أو سلسلة من الأحداث. وهذا هو المفهوم واسع الاستعمال.

ب- أن الحكاية تعني تتالي الأحداث، الواقعية أو التخيلية (Fictifs) التي هي موضوع الخطاب. وتعني أيضا مختلف علاقات التسلسل، أو التعارض، أو التكرار وما إلى ذلك. وبالتالي فإن تحليل الحكاية يعني دراسة مجموعة من الأفعال والأوضاع في حد ذاتها، عبر الوسيط اللساني أو وسيط آخر. وهذا المفهوم أقل انتشارا، لكنه متناول عند محلي المحتوى السردى ومنظريه.

ج- أما المعنى الثالث، الذي يبدو الأقدم، فإن الحكاية تعني الحدث، ليس الذي نرويه، وإنما الذي يتطلب أن يرويه أحد، أي فعل السرد في حد ذاته.

يتبنى جيرار جونيت مفهوم الحكاية الأكثر استعمالا، أي الخطاب السردى بوصفه نصا سرديا. إلا أن تحليل الخطاب كما يفهمه، يتضمن، بطبيعة الحال، من ناحية العلاقات بين هذا الخطاب والأحداث التي يسردها، أي المفهوم الثانى. ومن ناحية أخرى يتضمن هذا الخطاب بالذات، والفعل الذي ينتجه سواء أكان واقعا أم تخيليا، أي المفهوم الثالث. ومن ثم يؤكد على توضيح هذه المفاهيم المتعلقة بحقيقة السرد تجنباً للبس، ومراعاة للدقة؛ وبالتالي سَمَّى المدلول أو المحتوى السردى القصة (histoire)؛ أما الحكاية (récit) بأتم معنى الكلمة تعني عنده: الدال، أي الملفوظ، أو الخطاب أو النص السردى في حد ذاته؛ والسرد (narration) يعني عنده: الفعل السردى المنتج (Producteur)، إضافة إلى مجموع المواقف

الواقعية أو التخيلية التي تتموقع فيه. إن تحليل الخطاب السردي، بالنسبة لجيرار جينيت هو في الأساس، دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد. أو دراسة العلاقة بين القصة والسرد كما تظهر في خطاب الحكاية¹¹.

يتضح لنا، إذا، توجه جيرار جينيت البنيوي الذي لا يبتعد كثيرا عن مناقشة توماشفسكي، وأرى بأن أدوات هذا الأخير أوضح، وأقرب إلى المميزات العامة للخطاب الروائي، لأن الأول ينطلق من خصوصية الرواية الفرنسية، ومن التوجه المنهجي المحصور في الهيكل البنيوي لخطاب السرد. ويمكن العودة إلى تودوروف في هذا المجال من أجل فهم أعمق لمصطلحات جيرار جينيت. أما هنا فإننا نهتم بمقولة الحافز، انطلاقا من التمييز بين أنواع الحوافز الذي وضعه توماشفسكي، حيث تبين لنا من خلال هذا التمييز، أن العمل الأدبي هو نتيجة لتفنن الكاتب في صياغة الحوافز الموجودة من قبل بوصفها مادة خاما، يشكلها كيفما يشاء، حسب أهميتها الوظيفية داخل الكون الحكائي. ومن ثم يجب التمييز بين نوعين من الحوافز : الحوافز المشتركة (associés Motifs)؛ والحوافز الحرة (Motifs libres).

1.2. الحوافز المشتركة

هي نوع الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها خلال سرد الأحداث، لأنها ترتبط ارتباطا وثيقا، بالفعل الذي يرتبط بدوره بالأسباب والمسببات. وتبرز أهمية هذه الحوافز في المتن الحكائي، الذي يخضع لمنطق السرد. ويمكن أن نمثل لهذا النوع من الحوافز بمراحل تطور الرواية الجزائرية؛ من رواية حاولت أن تستدعي ذاكرة الثورة، كما في رواية اللال لـ "الطاهر وطار"، والروايات التي سارت على منوالها فيما بعد، حيث كان موضوع

شعيرة العيني الحكائي والمثلن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

ثورة التحرير الكبرى من أهم الحوافز المشتركة التي طبعت روايات الرعيل الأول من الكتاب الروائيين الجزائريين. وقد برز أكثر هذا التميّز في الرواية الجزائرية الواقعية، التي حاولت استيعاب الواقع، في ضوء التحولات الاجتماعية التي عاشتها الجزائر خلال السبعينيات؛ "اللاز الثانية" (العشق والموت في الزمن الحراشي) لـ الطاهر وطار، "ريح الجنوب" و"بان الصبح" لـ عبد الحميد بن هدوقة، وغيرها من الروايات التي أرسيت تقليدا أدبيا تفاعل مع الواقع السوسيو-تاريخي.

ولعل رواية «اللاز» تبقى النموذج الذي يمكن أن نستشهد به في هذا المقام، كونها أقرب إلى أصل الحكاية، منها إلى البنية الروائية بالمفهوم الأكثر تطورا. نقول هذا بناء على قناعتنا بأن هذه الرواية، قد أسست لفن الكتابة الروائية في الجزائر، انطلاقا من موضوعات تشكل مرجعية القارئ الجزائري. ويمكن أن نشبه هذه المرجعية بالمرجعية الأسطورية لنشأة المسرح اليوناني القديم. فموضوع ثورة التحرير الكبرى، كان هو الخلفية الفكرية والجمالية للروائيين الجزائريين الأوائل، ولا يعني هذا بأن الأجيال اللاحقة قد تجاوزت هذا الموضوع، بل يعد بالنسبة لهم ذاكرة الأمة ومرجعيتها التاريخية والثقافية. إنما الذي يجب أن نشير إليه هو أن هؤلاء قد تجاوزوا الرؤية المحافظة لقداسة هذه الثورة، وبالتالي صورها معظمهم في ضوء رؤية انتقادية، كما هو الشأن بالنسبة لـ واسيني الأعرج، ومحمد ساري، وغيرهما.

قلت تعد رواية "اللاز" النموذج الذي يمكن أن نوضح في ضوئه شكل الحوافز المشتركة، من خلال الموضوع المؤطر لأحداثها. إن افتتاحية الرواية تحيل القارئ مباشرة إلى هذا الموضوع، ومن ثم يحدد الفضاء المعرفي الذي يقرأ في ضوئه نص الرواية، إنه فضاء الثورة التحريرية بكل ما تتضمنه من أحداث، وصراع توضحه الرؤية الأيديولوجية التي يستشفها هذا القارئ

من خلال التنسيق بين مختلف العناصر السردية. يصف الراوي القرية، وصفا يمهد للإعلان عن الموضوع، يحدد في ثيابه الزمان والمكان، والحالة النفسية المتأهبة لسماع ما وقع، أو ما يمكن أن يقع، يقول الراوي :

«القرية، كما خلفها الرومان، تتأمل الجبال، في كآبة ما تزال، والظلال تتطاوّل كلما انحنت الشمس اجتهدا ووهنا، والمارة والتجار الواقفون أمام دكاكينهم، يتفقّدون عقارب ساعاتهم بين الفينة والأخرى، والحركة تقل شيئا فشيئا، بعد أن ملأت عربات الجيش، الطريق الرئيس، عائدة مغبرة دكّاء، من ميادين العمليات، وسط تعاليق، تتسرب من هنا وهناك :

- خسارتهم كبيرة اليوم.

- كأنهم راجعون من جنازة.

- أخبارهم وصلت بعد... هيلولة هيلولة... ربي يتمم.

النهار يوشك أن يمر كغيره من الأيام... خاصة وأن وقت منع الجولان يقترب أكثر فأكثر، مرسلا ضجة حادة، بدأت تتحدر من أعلى الشارع، وتملأ القرية كلها.¹²

إذا أمعنا النظر في هذا المقطع/ المشهد، تمكنا بسهولة من تحديد الموضوع/ الغرض الذي دار حوله الحديث. إن العلامات اللغوية الموحية، توجه القارئ نحو تحديد موضوع السرد؛ إنه وصف لحركة غير عادية، تحدث في الحالات التي تقع فيها المعارك، أو أثناء الدوريات العسكرية التي تتبع حركة المقاومة. لا يمكن أن يحدث هذا إلا في ظل الاستعمار. وبطبيعة الحال فإن هذا مجرد توضيح بسيط لظهور الحافز المشترك في العمل السردى، الذي ينتمي إلى ثقافة يشكل موضوع الثورة فيها مرجعية أساسية، هي ثقافة القارئ الجزائري.

2.2. الحوافز الحرة (الحبكة والتوتر)

هي التي يمكن الاستغناء عنها، بعكس الأولى، من دون أن يتأثر المتن الحكائي، لأنها لا تشكل عنصرا يشوه أو يهدد التتابع المنطقي للأحداث. يبدو أن الحوافز الحرة هي التي تحتل المرتبة الثانية في المتن الحكائي، إلا أنها تحتل المرتبة الأولى في المبنى الحكائي؛ إذ «تقوم، على وجه خاص، بدور مهيم من محددة بناء العمل»¹³، لأن غايتها الفنية والجمالية تؤدي وظائف أساسية على المستوى التركيبي والمستوى الإدراكي داخل العمل. في حين أن الحوافز المشتركة تلعب دورا جوهريا في دراسة المتون الحكائية، وتمييزها عبر الزمن. مما يعني بأن أهمية النوع الأول (المشتركة) تكمن في تحديد جنس العمل في إطاره العام؛ أما الثاني (الحرة) فتكمن في تحديد درجة فنية العمل الذي ينتمي إلى هذا الجنس. وبالتالي فإن العمل الحكائي لا يمكن أن يستغني عن أحدهما، إنما الذي يجب الإشارة إليه هو تمييز توماشفسكي بين الحوافز الديناميكية، والحوافز القارة¹⁴.

إن الحوافز الديناميكية هي تلك التي تهدف إلى تغيير الوضعية، والحوافز القارة هي بعكس ذلك. ويوضح بأن الحوافز الحرة، تكون عادة قارة. إلا أن الحوافز القارة ليست دائما حرة. ويبين مواضع أنواع التحفيز، مشيرا إلى أن الوصف بمختلف أنواعه هو من نوع الحوافز القارة. والأفعال وحركة الشخصيات هي من نوع الحوافز الديناميكية. وقد ارتبط تطور المتون الحكائية بالضرورة الاجتماعية والتاريخية؛ أي إنها نتيجة للجدل القائم بين شرائح المجتمع التي تتعارض مصالحها عبر التاريخ، ويفرز هذا الصراع أنظمة خاصة بكل شريحة اجتماعية، أو طبقة، كرد فعل ضد الأنظمة الخاصة بالشريحة المضادة. مما ينتج فعلا ورد فعل، وهذه الأفعال الناتجة تتطور عبر الزمن، وتنتج جملة من الحوافز تميزها عن غيرها من الأفعال، وتسمى هذه الحوافز المميزة لفعل ما الحبكة (Intrigue)¹⁵.

وفي ضوء هذا المفهوم يعدد توماشفسكي أنواع الحبيكات، في إطار تطور الحدث الذي يؤدي في الأخير إلى تلاشي الأزمة، أي الحل، أو إلى تصعيد الموقف وخلق أزمات جديدة. وقد ربط الحبكة بالحركة الدرامية التي تولدها وضعية أزمة، ومن ثم يمكن التمييز بين نوعين من الأزمة؛ الأزمة التي تنتهي بما كان متوقعا، أي الحل المرضي للقارئ، ويتمثل في انفراج الأزمة؛ والأزمة التي تزيد في تعقيد الحل، وتزيد من الحركية الدرامية للموقف، وتكون عادة نتيجة التعارض بين المصالح، وبالتالي تؤدي إلى إيقاف انتظار القارئ، بعكس الأزمات التي تقدم حلا جاهزا لغرض أخلاقي (مثلا معاقبة الشر ومكافأة الخير).

فالحوافز الديناميكية هي تلك الحوافز التي تطور الحبكة القصصية، إذ تهدف إلى تغيير الوضعية من حالة سكون إلى حالة حركة. أو كما عبر عنها "توماشفسكي" : تحطم توازن الوضعية الأولى¹⁶، ويسمى مجموع هذه الحوافز الديناميكية العقدة (nœud)، ويقول بأنها تتحكم في مسار المتن الحكائي، ومن ثم يمكن أن نميزها عن الحبكة التي تنحصر مهمتها في «تبدلات الحوافز الرئيسية التي يتم إدخالها بواسطة العقدة»¹⁷. ويسمى هذه التبدلات تقلبات (péripéties). تتمثل هذه التقلبات في الانتقال من وضع إلى وضع آخر مختلف، مما ينتج حالة من التوتر، نتيجة تعقيد الوضعية المتعارضة للشخصيات. ويبرز هذا التوتر عندما تقترب الوضعية من الانقلاب، من حال إلى حال مختلفة تماما؛ من نهاية مفاجئة إلى نهاية سعيدة مثلا، أو العكس. يستعير توماشفسكي مصطلح الضغط (Spannung) من اللغة الألمانية للتعبير عن الحد الأقصى للتوتر. وبعد أن ناقش جملة هذه المفاهيم، يخلص إلى أن المبنى الحكائي يتشكل من مواد المتن الحكائي بإخضاعها لعدة مراحل :

3. العرض (Exposition) : الفعل والحالة

وهو مدخل ضروري لأي عملية حكي، ويقوم فيه السارد بعرض الحالة الأولى للشخصيات والعلاقات. وهذا ما يسمى عادة البداية وتقابلها النهاية. وهذا ما يسميه بـ عرض مباشر (Exposition directe). وأشار إلى أنه ليس بالضرورة أن يبدأ العرض بوصف حالة، إذ يحدث أن يبدأ بوصف فعل، وفي هذه الحال فإننا نتعرف على الحالة فيما سيأتي من تطور الفعل، وهذا ما سماه بـ العرض المؤجل (Exposition retardée)، موضحاً بأن موضع العرض قد نجده في موضع ما من المبنى الحكائي، وقد يبرز أحياناً على شكل تدخل مباشر من قبل الكاتب، أو أحد الشخصيات، مشيراً إلى أن موقع العرض يدخل ضمن البنية الزمنية الجديدة التي يتخذها المتن الحكائي.

وقد يحدث ألا يتم هذا العرض إلا في النهاية، أي بعد أن يستجمع القارئ التفاصيل الضرورية لفهم الفعل، من خلال تتبعه للشخصيات وللأحداث. وقد سمي هذا العرض الذي لا يتم إلا ضمن الحل بـ الحل الرجعي (Dénouement régressif)¹⁸. مما يعني بأن هذا النوع من العرض يكون لعبة بين القارئ والشخصيات، بين من يعرف ومن لا يعرف، وهكذا حتى تكتمل عملية العرض في النهاية. وتُشغّل عملية التعرف هذه، الحوافز التي تتكرر مع تطور الحكاية. ويصنف توماشفسكي أنواع العرض إلى ثلاثة: العرض القبلي¹⁹، والعرض المؤجل، والعرض البعدي. وهذا الأخير هو عرض يسبق الأحداث، وقد يكون، كما يقول، على شكل حلم، أو نبوءة، أو افتراض²⁰.

ويمكن أن نشير إلى نماذج روائية ذات العرض المباشر مثل: رواية «البزاة»، ورواية «اللاز»، ورواية «ريح الجنوب»، التي تبدأ جميعها بوصف حالة. أما نوع الروايات التي تبدأ بالفعل مثل رواية «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر»²¹؛ تستهل الرواية بعرض فعل، ولا يمكن أن نفهم الحالة

إلا بعد قراءتنا للرواية كلها . تبدأ الرواية بعلامة حذف، مما يعني بأن الفعل لم ينطلق من البداية، بل بدأ من وضعية ما تطور إليها هذا الفعل (الحدث)، يقول الراوي :

«... هذه المرة وقفا وجها لوجه مع الموت... كلاهما رأسه مطلوب...»

وكلاهما ارتكبا حماقة لا يرحم عليها القانون...»

«عندما يكون الدافع أقوى، تسقط كل المتاعب...»

ملأ رثتيه... تتهد بعمرق ...

- «والآن...»

- «ماذا بعد الآن يا عليو؟»

- «تبدأ الرحلة القاتلة... سنغامر صوب البحريا عاشور الماندرينا...»

... سنغامر... الرحلة القاتلة...»²²

يتضح لنا من هذا المشهد أن الراوي يعرض موقف شخصيتين على أهبة القيام بفعل، فعل الهروب، ويؤكد به عرض درامي، مما يوحي بأننا سندخل كونا روائيا يتطور من خلال فعل المطاردة. ولن نتضح عناصر هذا الكون الروائي، إلا من خلال استجماعها بعد تتبع الشخصيتين المطاردتين، وتتبع الأحداث التي تصاحب هذه المطاردة، متوقعين عملية إلقاء القبض عليهما وإعدامهما، كما يوحي العرض البدئي للفعل، وهذا ما يضع القارئ في مسار حدثي، قد تتحقق نتائجه المتوقعة، وقد لا تتحقق. ويجب أن نشير هنا إلى أن عنوان الرواية في حد ذاته يوحي بأنها رواية تركز على الفعل.

4. الراوي وطريقة الحكّي

يتطرق توماشفسكي -بعد مناقشة كل من المتن والمبنى الحكائيين، الغرض والحافز، والعقدة- للراوي بوصفه المتحكم في طريقة الحكّي، مشيرا إلى اختلاف الروايات في طريقة حكّي المحكي، مميزا بين طريقتين؛

شعيرة المعنى الحكائي والعنن الحكائي بين معياري الرئسية والسببية

إما أن يقدم الحكائي بطريقة موضوعية، على شكل إبلاغ، وسمى هذا النوع السرد الموضوعي؛ وإما أن يقدم الحكائي بواسطة راوٍ، أو عن طريق شخصية محددة من شخصيات المحكي. ويحدث أن يكون الراوي طرفاً في الحكاية، كشاهد على الأحداث، أو كمُسهّم فيها، وأطلق على هذا النوع من الحكائي السرد الذاتي، وبالتالي يمكن تمييز نمطين من الحكائي :

1.4. سرد موضوعي (Objectif)

وهو نوع السرد الذي يكون فيه الكاتب عالماً بكل شيء، وهذا ما نجده في الروايات الكلاسيكية، ويمكن أن نصنف روايات الرعيل الأول من الكتاب الجزائريين ضمن هذا الصنف.

2.4. سرد ذاتي (Subjectif)

السرد في هذه الحال يصدر عن طريق سارد، ومن ثم فإننا لا نعرف إلا ما يعرفه هذا السارد (الراوي). ويمكن أن نصنف بعضاً من الروايات الجزائرية الحديثة ضمن هذا الصنف؛ منها على الخصوص روايات جيلالي خلاص، الحبيب السائح، واسيني الأعرج، وروايات الطاهر وطار الأخيرة. ويمكن أن نقول بأن التوجه الجديد في الكتابة الروائية، بخاصة عند الروائيين الجدد، أخذ يتخلص من سلطة الراوي العليم، بهدف جعل القارئ طرفاً في الحكاية إلى جانب الراوي.

هذا، مع الإشارة إلى أن النمطين يمكن أن يمتزجا في رواية واحدة؛ بحيث نتبع مرة الراوي العليم، ومرة أخرى إحدى الشخصيات، ومرة نكون أمام البطل السارد المشارك في الأحداث. تدرس وتحلل بنية السارد ضمن مفهوم وجهة النظر السردية بوصفها من أهم العناصر المشكلة للخطاب السردية. إلى جانب بنية الزمن وبنية المكان بوصفهما عنصرين أساسيين في تشكل هذا الخطاب.

غير أن هذا لا يمنعنا من توضيح هاتين الطريقتين في السرد من خلال نموذجين، يمكننا من رؤية هذه التقنية عن قرب؛ فالسرد الموضوعي يغلب في الروايات ذات القصدية الأيديولوجية، لأن الغاية من الخطاب المؤدلج، هي توجيه رسالة للقارئ، يحرص الكاتب فيها على إعطاء القدر الكافي من الأفكار، وهذا يتطلب معرفة عالم الرواية من قبل السارد معرفة كلية، مما يجعل عنصر الإيحاء ضعيفا، يميل أكثر إلى الإخبار شبه المباشر. كما يتضح لنا من خلال هذا المقطع من رواية "اللاز" الثانية :

«اللاز كائن وغير كائن. كائن حيثما حللنا وولينا وجوهنا. اللاز يملأ الدنيا. هنا في الجزائر، هناك في المغرب، في تونس، في مصر، في الهند، في السند، في كل مكان لم تقم فيه ثورة العدل وفي كل موطن يذبح فيه زيدان... وغير كائن لأننا لا نستطيع أن نشخصه في فرد معين. لا نستطيع أن نلمسه أو نصدق فيه، ولا أن نعطيه ملامح معينة، إنه أنا وأنت، وكل الناس، وهو في الوقت نفسه لا يمكن أن يكون أنا أو أنت أو أي واحد آخر».²³

يتضح من خلال لغة النص، أن السارد يحاول أن يقنع القارئ، قدر الإمكان، بأهمية الشخصية المحورية في الرواية، بحيث جعله يمثل فكرة أكثر منه شخصية تفعل وتتحرك. وليحقق ذلك نصب نفسه -السارد- في موقع العليم بكل شيء، وعلى الرغم من هذه الموضوعية التي تبدو في ظاهر النص، إلا أننا لا نستطيع إبعاد ذاتية هذا السارد، الذي هو الكاتب بشكل من الأشكال؛ لأن التحليل الدقيق للنص، يجعلنا نقول بأن السارد متعاطف مع الشخصية/ الفكرة، وهذا دليل على تداخل الموضوعي بالذاتي، إنما صفة الموضوعية في السرد تعني غلبة هذه الصفة فحسب.

أما عن السرد الذاتي، الذي من دون شك لا يمكن أن يكون كذلك بشكل مطلق، فإنه من نوع السرد الذي يشرك القارئ في الحكاية، أي إن

شعرية العيني الحكائي والعن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

السارد يترك فجوات كثيرة، يتوقع القارئ ما وقع فيها، أو ما تتصف به إن كان الأمر يتعلق بصفات الشخص. وهذا بطبيعة الحال شكل متطور في تقنيات السرد، حيث أصبحت مشاركة القارئ فعالة في الاستجابة الجمالية. نحاول أن نبين هذه المشاركة من خلال تتبعنا لتطور الحدث في هذا النص من رواية "المرث" لرشيد بوجدره. يستهل الراوي، الذي هو البطل، الحكاية بالمشهد التالي :

«وما أن يمطر الصباح حتى استيقظ وإذا بالوهن قد تآكل أطرافي وإذا بي أتذكر وكأني مازلت غارقا في النوم أحلم بجو حافل صاخب تملؤه رنات الهاتف وصخب الأب وضجيج العمة فاطمة وطنات الطفولة وصليل المفاتيح والهاتف يرن ويرن رنيننا متصلا فتبادر إلى ذهني لتوه فكرة بديهية: لقد انتهت الحرب»²⁴.

تجعلنا لغة هذا النص مرتبطين بالحالة النفسية للشخصية، نتساءل حول أسباب هذا الشعور بالقلق الذي أصابه، ولماذا تبادرت إلى ذهنه فكرة نهاية الحرب، وما هي هذه الحرب التي يتحدث عنها. إلى غير ذلك من الأسئلة التي يحاول القارئ أن يجد لها أجوبة، وليس شرطاً أن يجد هذه الأجوبة في متن الرواية، بل قد تبقى كذلك حتى النهاية، وفي هذه الحال على القارئ أن يجد الأجوبة التي تستكمل المسار الطبيعي للحكاية، من خلال العلامات النصية التي تقوده إلى إيجاد العناصر الغائبة في النص.

وعلى الرغم من هذا التبرير المعقول لطبيعة السرد الذاتي، فإن عنصر الموضوعية لا يمكن أن يغيب كلية؛ لأن العلامات النصية التي تقود القارئ، يجب أن تكون موضوعية. فالحالة النفسية للبطل في هذه الرواية، تدل عليها جملة من الأسباب التي يظهرها النص، بوصفه تحقفا لهذه الأسباب.

5. زمان المتن الحكائي وعلاقته بزمان الحكّي

إن التمييز بين زمن المتن وزمن المبنى، مسألة بديهية، غير أن إدخال عنصر القراءة في المبنى، يجعل التصور أكثر عمقا، وبالتالي فإن الزمن الذي تنتظم في ضوئه الأحداث يرتبط بالقراءة، كما يوضح ذلك توماشفسكي²⁵، مبينا بأن زمان المتن الحكائي هو الزمن الذي يفترض أن تكون الأحداث قد وقعت فيه، في حين أن زمن الحكّي يتطابق مع زمن القراءة. وهناك علامات خاصة في العمل السردي بزمن المتن مصرح بها مباشرة، وعلامات أخرى خاصة بالمبنى الحكائي؛ وتذكر هذه العلامات جميعها، أو تُفهم من خلال إدراك الأحداث.

1.5. علامات زمن المتن الحكائي

حدد توماشفسكي ثلاثة أنواع من العلامات الدالة على الزمن في المتن الحكائي : - الإشارة إلى تاريخ حدوث الحدث.

- الإشارة إلى المدة الزمنية التي استغرقها الحدث.

- قياس المدة التي يمكن أن يستغرقها الحدث، أو الخطاب.

1.1.5. تاريخ حدوث الأحداث

من العلامات التي تشير إلى تاريخ حدوث الأحداث، ما نجده في هذا الوصف، الذي جاء على لسان الراوي في رواية "البزاة"، حيث أشار ضمنا إلى الفترة الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية. وبالتالي يستطيع القارئ تتبع هذه الأحداث وهي في سياقها التاريخي، أي السنة الثانية من اندلاع ثورة التحرير الجزائرية، يقول الراوي :

«وضعية الحي بأكمله تغيرت تماما منذ الاحتفال بالذكرى الثانية لأول نوفمبر. فالدوريات العسكرية أصبحت تطوف به أكثر فأكثر، وتتحرش

شعيرة العيني الحكائي والتمن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

بساكنيه دونما سبب ظاهر، اللهم سوى تلك الاتهامات التي ألصقت بالبعض منهم، وإن كانت اتهامات صادرة عن حقد دفين»²⁶.

2.1.5. المدّة الزمنية التي استغرقها الحدث

أما عن النوع الثاني، فيمكن أن نبينه من خلال الحدث الذي تصوره رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، الذي استغرق ليلة واحدة، تصرّح بها الرواية منذ البداية على شكل عنوان: "الليلة الأولى"، ثم يضع الكاتب عنوانين صغيرين:

أ- تداعيات عاشور الماندرينا.

ب- قصاصات قديمة في الذاكرة.

تدل هذه العنونة الزمنية، على أن أحداث الرواية هي على شكل تداعيات للذاكرة في ليلة واحدة، ومن خلال تتبعنا لهذه الأحداث، نجدها عبارة عن حوار بين فارئ من السجن، يتبادلان الذكريات وهما يجريان لإدراك البحر؛ رمز الحرية والأمل.

تبدأ الرواية بهذه العبارات:

«... هذه المرة وقفنا وجها لوجه مع الموت... كلاهما رأسه مطلوب...»²⁷.

وتنتهي بهذه الجملة:

«... كل شيء مدروس يا عاشور وبشكل جيد... سترتاح ونواصل

الرحلة... إلى البحر...»²⁸.

إن المسافة الزمنية بين الحدثين ليلة واحدة، على الرغم من أن المسافة على فضاء الصفحات طويلة جدا، وذلك لأن طبيعة الرواية تفترض هذا الحصر الزمني للتمن الحكائي، لأنها تركز على تيار الوعي، الذي يجعل

القارئ ينسى الزمن الفعلي للحدث، ويتتبع زمن المبنى الحكائي، الذي ينتقل به إلى أحداث لا يرويها زمن القصة، إنما يرويها زمن الحكاية، بالمفهوم الذي رأيناه عند جيرار جونيوت أعلاه.

وفي القسم الثاني نلاحظ بأن الكاتب قد قسم، أيضا، الرواية إلى ثلاثة أزمنة : - ذات صباح- هوامش الرحلة.

- الليلة الثانية- آلام عليلو والزليط

- ذات فجر- عناق البحر

تدل هذه العناوين على أن الحدث الروائي يقع في ليلة واحدة أيضا، بحيث ينتهي في الصباح بعد أمل الفجر، على الرغم من أن ترتيب العناوين بدأ بالصباح. تبدأ الرواية بالعبارات التالية :

«لذة الاكتشاف... الناس... "اللي تحت"... حفرة... قبو... كه... كه... وصلناك يا زمن الدفن قبل الموت...»²⁹.

وتنتهي بالفقرة التالية :

«وحق الله هو... تذكرت كل الأشياء الصغيرة... اللويحة... أباه... الصيادين... عليلو والحوات... هو... هذا، وصوت تكسر الأمواج... لقد وصلت يا عاشور !!! لقد وصلت !!! لم أدر كيف نهضت ٩٩... فوجئت ٩٩ وجدت نفسي أجري صوب البحر... ألبس الوحل والخرق الممزقة..نسيت أتعابي... أصبح ملء فمي، في قمة فرحي...»

- «البحر... البحر... البحر...»³⁰.

لقد اتضح من خلال هذه النهاية، أن المدة لا يمكن أن تكون إلا ليلة واحدة، كما في القسم الأول. غير أن نهاية القسم الثاني تعطي الدلالة التي يهدف إليها الخطاب منذ البداية، وهي الوصول إلى البحر؛ أي إلى

شعرية المعنى الحكائي والعن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

الفضاء المفتوح، بعد الفضاء المغلق. وهذا بطبيعة الحال يستدعي مدة زمنية قصيرة، على الرغم من أن الذات تحمل أتعاب الأزمنة كلها.

3.1.5. قياس المدة الزمنية التي استغرقها الحدث

وأما فكرة قياس المدة التي يمكن أن يستغرقها الحدث، فإن نماذجها كثيرة في الخطاب الروائي بشكل عام، لأن أي فترة يستغرقها الحدث يمكن قياسها مقارنة بالزمن المنطقي لذلك الحدث في الواقع، حتى وإن أغفلت الرواية ذلك. وحتى تتضح لنا الرؤية أكثر، نحاول أن نقيس المدة التي استغرقها الحدث الذي يسرده علينا راوي "بان الصباح"، في افتتاحية الرواية :

«أتمت دليلة الحركات الرياضية التي تقوم بها كل صباح، وتقدمت من مرآة الخزانة وقالت لها وهي تنظر إلى وجهها وجسمها فيها :

«أنا جميلة، أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي ! هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله. هاتان عيناى العسلتان الحاملتان بتفجير شيء ما... هذان حاجباى المقوسان الرقيقان. هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي... هاتان شفطاي الرقيقتان اللتان تحسنان التدخين والشرب أكثر من القبالات !»³¹

إن زمن الحدث في هذا الجزء من جينيريك الرواية، غير محدد تحديدا دقيقا، وإنما يمكن للقارئ أن يقيسه بناء على المدة التي يمكن أن يستغرقها الفعل منطقيا؛ فالحركات الرياضية مثلا لا تزيد عن ربع ساعة، والنظر في المرآة، في الظروف العادية، لا يتجاوز بعض الدقائق، فالمدة الزمنية التي تُوَطر الحدث لا تزيد عن نصف ساعة في كل الأحوال. لقد حاولنا أن نعطي أمثلة مبسطة، عن الحالات الزمنية الثلاث، التي يمكن أن نتعرف عليها من خلال العلامات الدالة عليها في البنية السردية. وهذا لا

يعني بأن كل حالة دلالة على بنية سرديّة متميزة، إنما هي طرائق لتخطيب السرد عبر الزمن في أي رواية مهما كان شكلها، ومهما كان شكل البنية الزمنية فيها. لأن حقيقة هذه الحالات تتعلق بالمتن الحكائي، وليس بالمبنى الحكائي. نقول هذا، لأن البنية الزمنية في الخطاب الروائي، لها حالات أخرى وبصيغ مختلفة، يمكن أن تدرس بمعزل عما نحن بصدد دراسته.

5. جماليّة المكان في المبنى الحكائيّ

والى جانب تمييز العلامات الدالة على تاريخ الأحداث، ومدة الأحداث، وقياس مدة الحدث، ميّز توما شففسكي³² نوعين من المكان الذي تقع فيه الأحداث؛ مكان ثابت (مغلق)، وهو المكان الذي يجتمع فيه كل الأشخاص؛ ومكان غير ثابت سماه حرّكي (Cinétique)، وهو مكان خاص بالحالات التي يستدعي الحدث فيها تغيير الفضاء. نحاول هنا أن نوضح هذين النوعين من المكان، بوصفهما الشكّلين الشائعين في الكتابة الروائية التقليدية.

1.5. المكان الثابت

تتطلق أحداث الرواية عادة من مكان ما وفي زمن ما، يجعلان هذه الأحداث واقعية، أو ممكنة الوقوع. وفضاء المكان تدل عليه علامات بارزة في لغة السرد؛ إما عن طريق ذكر اسمه، أو عن طريق تحديده من خلال طبيعة الحدث نفسه. كما أن انغلاق المكان وثباته يتعلّقان بطبيعة الحدث، أو بشكله ووظيفته؛ فعندما نتتبع الأمكنة التي تقع فيها الأحداث في أي رواية، نستطيع أن نحددها بسهولة من خلال إدراكنا لطبيعة هذه الأحداث وشكلها، التي ترتبط حتماً بالشخص. كما في هذا المشهد الذي يصف فيه الراوي مكاناً ثابتاً يقع فيه اجتماع سكان الحي، في رواية "بان الصبح":

«رأت نعيمة وهما داخلان إلى المدرسة التي يعقد فيها الاجتماع. ساحة

واسعة أقيمت فيها منصة. ونصبت مقاعد الأقسام كما نصبت مكبرات للصوت في عدة جهات. ولكنها لاحظت عددا قليلا من الناس يشغل بعض المقاعد، على خلاف ما كانت تتوقع. أما النساء فلم تر إلا أربعا جالسات على دكاء أحد الأقسام»³³.

فعلى الرغم من اتساع المكان، كما يبدو، إلا أن طبيعة الحدث تجعله مغلقا، لأنه لا يتعدى وظيفة الاجتماع. والرواية غنية بوصف الأمكنة المغلقة، لأن غرض الرواية في مجمله موزع بين عدة أمكنة، ليعطي صورة شاملة للمجتمع الجزائري في العقد الثامن من القرن العشرين. وهذا لا يعني بأن الرواية منغلقة مكانيا، وإنما جاءت هذه الأماكن المغلقة خدمة للموضوع، الذي يصور بداية التلاحم الجماهيري في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

2.6. المكان المفتوح

ومن أمثلة الأماكن المفتوحة، يمكن أن نستشهد بالرواية نفسها، فعندما ينتقل الراوي إلى المدينة، أو عندما تتشابك الأحداث، يتسع المكان ويتحول حسب طبيعة الحدث. كما في هذا المقطع من الرواية :

«لم تحس بمرور الوقت. لم تحس بضجيج المرور. كأنها نفذت من عالم الواقع إلى عالم آخر أشد واقعية، عالم اليأس. لم يكن البحر يبدو في نظرها أزرق شفافا لم تكن الأقواس الممتدة إلى ما لا نهاية على يمينها، حاملة في شموخ شارع الاستقلال وزيفوت يوسف وشي غيفارة، تظهر لها في هندستها البديعة، كانت تبدو لها ظهورا منحنية مما تحمل فوقها من ثقل. لم يكن الجزء الشرقي من المدينة الذي يرى من هناك في نظرها ذا أبهة وعظمة ورواء. لم يثر في نفسها حتى الغبطة بالانتماء إلى هذه المدينة الجميلة.»³⁴

فإذا استثنينا الحالة النفسية للبطل، وحكمها على المكان، استطعنا أن نقف على مدى انفتاح هذا المكان. إنه عبارة عن صورة بانورامية، تُوَطر وتبرر كل الأحداث التي ترونها الحكاية وتصورها. وقد قلنا بأن "بان الصباح" رواية حاولت أن تصور المجتمع الجزائري، في ظل الصراع الذي ميز مرحلة ما بعد الاستقلال، وبخاصة في ضوء النهضة الثقافية والاقتصادية التي ميزت سبعينيات القرن العشرين؛ صراع الأجيال، التفتح على الحياة الجديدة، التعليم، حرية المرأة، وما إلى ذلك من القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية، التي شكلت مسيرة الشعب الجزائري في تلك المرحلة التاريخية الحاسمة.

7. بناء الشخصيات

لقد اهتم الشكلايون الروس بدراسة الشخصية الحكائية، بوصفها من أبرز عناصر السرد، حيث لا يمكن أن نتصور فعلا من دون فاعل هذا الفعل. إلا أن الشخصية في العمل الروائي لا تكتفي بهذا الارتباط المنطقي بين الفعل والفاعل، إنما تقوم بأدوار كثيرة داخل الفضاء الروائي؛ على مستوى الزمان وعلى مستوى المكان، وعلى مستوى الرؤية السردية، وحتى على مستوى فعل السرد.

ولهذا اعتبر توماشفسكي الشخصيات دعائم حياة لمختلف الحوافز³⁵، كما أنها -بحسبه- نسق يربط هذه الحوافز فيما بينها، وكلما كانت شخصية قصصية ما مرتبطة بحافز ما، كلما أثارت انتباه القارئ. لأن القارئ يتمسك بالشخصية المُحَفَّزة ويتتبعها، مما يجعل هذه الشخصية عاملا من عوامل توجيه عملية القراءة، لأنه قد يحدث وأن يجد القارئ نفسه وسط هذه الشخصيات. فدورها، إذن، ليس شكليا فقط، إنما ينشط دورها في اتجاهين؛ اتجاه العالم الروائي، واتجاه عالم القارئ. ويوضح كيفية التعرف على الشخصيات داخل المحكي، انطلاقا من الأوصاف التي تُعطى

شعيرة المعنى الحكائي والعن الحكائي بين معياري الزمنية والسببية

لشخصية بعينها، ويطلق على الحوافز التي ترتبط بشخصية ما ميزات³⁶ (Caractéristiques)، وبالتالي فإن لكل شخصية روائية ميزات تعرف بها، وتتعلق أكثر هذه الميزات بالجانب النفسي والجانب السلوكي.

1.7. مميزات الشخصية الروائية

1.1.7. دلالة الاسم

تظهر ميزات الشخصية في أبسط صورها في الاسم، الذي يُعطى لشخصية معينة. ويرتبط الاسم، عادة، بصفة من الصفات السلوكية أو العقلية. أما المميزات الأكثر تعقيدا فتظهر من خلال أفعال الشخصية التي تفسر في ضوء خلفيات سيكولوجية محددة، تتعلق بالعقد النفسية المختلفة، وهذا ما سماه توماشفسكي التحفيز السيكولوجي للأفعال.

ومن أبرز الأمثلة على الأسماء "اللاز"، في رواية الطاهر وطار التي تحمل العنوان نفسه؛ بحيث إن هذا الاسم يدل في الثقافة الشعبية على المهتمّ اجتماعيا، وعلى الذي تُجهل أصوله، أما في لعبة الورق فإنه يدل على الورقة الرابعة، وبالتالي فإنه يرمز إلى أصل الأشياء، لأن اللاز يعني رقم واحد، أي الأول، ومن ثم تتضح الدلالة الرمزية للكلمة. ويمكن أيضا أن نستدل على أهمية اسم الشخصية الروائية، بوصفها حافزا يوجه مسار الخطاب السردي، برواية عبد الحميد بن هدوقة "الجازية والدرأويش"³⁷، التي تجعل من اسم "الجازية" رمزا للجزائر فاتنة الجمال. وقد استوحى الكاتب هذا الاسم من التراث الشعبي، من قصة "سيرة بني هلال"، التي تشكل فيها "الجازية" محورا أساسيا من محاور الصراع على البقاء.

تشكل دلالة الاسم في الخطاب الروائي، حافزا مهماً من حوافر تطوير الحدث، وفي الوقت نفسه عاملا أساسيا من عوامل التفسير الرمزي له. تعد دلالة الأسماء في، العما، الأدب، عامّة، محالا ثابا، الأبحاث الدلالة،

وبالتالي أكتفي هنا بهذين النموذجين، حرصاً مني على التزام الحدود المنهجية، التي تنحصر في بحث الطرائق التي توصف بها الشخصية.

1.2.7. الطريقة المباشرة في وصف الشخصية

يتم وصف الشخصية بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة. فالطريقة المباشرة تتم على شكل عرض جملة من الصفات الشخصية يعطيها الكاتب، أو إحدى الشخصيات الروائية، أو على شكل اعترافات الشخصية المعنية؛ أي وصف ذاتي (Auto-description) كما يسميه توماشفسكي³⁸، كما في هذا الوصف :

«دنيا زاد، تفاحة الكتب الممنوعة ولبوء المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى»³⁹

يتضح أن صفات شخصية "دنيا زاد" يعطيها الراوي مباشرة، أما في النموذج التالي فإن أوصاف الشخصية تنقلها لنا شخصية أخرى مشاركة في الأحداث :

«كانت عيون الحاكم الرابع مليئة بالدم والموت. أسنانه تتطاحن بقسوة. حين رأى وجعي كان كل شيء قد انتهى ونيران الصحاري بدأت تصعد من تحت أقدامي. أشار بعيداً بإصبعه الذي تورم من عادة المص في الطفولة والتي يجد لذة في ممارستها حتى الآن في لحظات السهوة أو الغفوة الخفيفة التي تتنابه عادة عندما يفكر في هموم الرعية التي تركت منذ زمن بعيد على الهوامش»⁴⁰

وفي هذا الوصف صفات تقدمها الشخصية عن نفسها :

«جسدي يثقل، والوهن يصعد إلى قلبي إنه دنوُّ الأجل يا أم عمارة. الجسد منهك، والعواصف تملأ الذاكرة»⁴¹.

3.2.7. الطريقة غير المباشرة في وصف الشخصية

3.7. الشخصية الموصوفة والقارئ

وهناك حالتان -كما يرى توما شففسكي-⁴² لنسق وصف الشخصيات؛ المميزات الثابتة، وتبقى ملتصقة بالشخصية طوال الحكاية؛ والمميزات المتغيرة التي "تتطور بموازاة سيرورة الفعل" وتهدف إلى تغيير الحالة، أو الفعل. إلا أن الأهم من كل هذا هو تمييز شخصية البطل و/ أو الأبطال عن غيرها من الشخصيات، إذ يرى بأن هذه الأوصاف غير كافية، إنما الذي يقوي تحديد البطل هو «تركيز انتباه القارئ، وإيقاظ اهتمامه بمصير الشخصيات»⁴³. ويتم ذلك عن طريق إثارة شعور القارئ، تجاه الحدث الموصوف الذي تقوم به الشخصية، والتي تكون بدورها منفصلة. وهذا الانفعال هو الذي يثير انفعال القارئ، إما متعاطفا، أو ساخطا، تجاه هذه الشخصية. فـ «إثارة استلطاف القارئ نحو عدد معين من الشخصيات أو نفوره من عدد معين آخر، يترتب عنه، دون شك، مساهمته الانفعالية في الأحداث المعروضة واهتمامه بمصير الأبطال»⁴⁴.

يعني هذا أن القارئ يتبوأ موقعا وسطا بين نوعين، على الأقل، من الشخصيات؛ يتعاطف مع نوع ويثور على النوع الثاني. كما في حالات الصراع بين الخير والشر، ومن ثم يمكن أن يحدد القارئ شخصية البطل على أنها الأكثر انفعالا وقوة، ويتتبعها باهتمام خاص لأنه يتفاعل معها، وتثير فيه شتى أنواع الانفعال، كشخصية اللاز في رواية «اللاز» لـ «الطاهر وطار»، أو شخصية نفيسة في رواية «ريح الجنوب» لـ «ابن هدوكة»، أو شخصية صالح الزوفري في رواية «نوار اللوز»، وشخصية البشير الموريسكي في رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لـ «واسيني الأعرج»، وما إلى ذلك.

ويمكن أن نبين هذا الموقع الذي يحتله قارئ الرواية الجزائرية بعامة، وبخاصة في الرواية الواقعية عند الرواد؛ التي صورت حياة المجتمع الجزائري في ظل الاستعمار، أي الصراع بين قوتين غير متكافئتين، وبالتالي فإن هذا القارئ يتعاطف حتما مع الشخصوس التي تمثل المقاومة والرفض، وينبذ الشخصوس التي تمثل قوى الطغيان والاضطهاد. وهذا يعني بأن صفات الشخصية، هي صفات القارئ بشكل من الأشكال، فالشر يقابله الشر، والخير يقابله الخير. وبناء على ذلك فإن بنية الشخصية الروائية، تقابل بنية شخصية القارئ، إما اتفاقا وإما تعارضا، وعلى هذا الأساس نجد توماشفسكي يركز على كون العلاقة الانفعالية التي تحدث بين الشخصية والقارئ، تصدر من العمل الأدبي نفسه. لأنه ليس بالضرورة أن تكون الصفات الواقعية لشخصية ما مثيرة لانفعال القارئ؛ فالقارئ مزاج قد يساير مزاج البطل، وقد يعارضه. مما يعني بأن الربط يجب أن لا يكون آليا، إنما يخضع للطريقة الفنية التي تتم بها إثارة هذا الانفعال. لأن «العلاقة الانفعالية بالبطل ناتجة عن البناء الجمالي للعمل الأدبي»⁴⁵.

أي إن هذا الانفعال يجب أن لا يفسر على أنه غاية اجتماعية أو أخلاقية، لأن ما يثير انفعال قارئ على أساس أنه أخلاقي، أو إيديولوجي، أو اجتماعي يراه قارئ آخر رؤية أخرى مختلفة، وذلك حسب أيديولوجيته هو. إلا أن قراءة الأعمال الأدبية، في ضوء هذه الرؤية، تبدو ضيقة وغير مقنعة، لأن فعل القراءة في الحقيقة يتم بين مُبدِعَيْن، الكاتب والقارئ؛ وبالتالي فإن الكاتب يسعى إلى إرضاء قارئه وإقناعه، وكلما كان العمل مقنعا كلما كان تأثيره في القارئ قويا. ويرى توماشفسكي⁴⁶ أن قوة الإقناع هذه، هي التي تجعلنا ننجذب تجاه العمل الأدبي. ويخلص إلى فكرة أن البطل (الشخصية) لا يحتل موقعا ضروريا في المتن الحكائي، لأنه يمكن الاستغناء عنه، والتركيز على عينة ما تثير الفكاهة، أو الموعظة. إنما ضرورته الأكيدة

هي في المبنى الحكائي، لأنه يشكل عامل الوصل بين الحوافز، أي إنه يشخص الحوافز ويقيم الصلة فيما بينها .

8. بنية الأنساق الأدبية القصصية

درس توماشفسكي أنساق المبنى الحكائي (أنساق الأدب القصصي)، ويرى بأن كل الشعوب تتميز بأنساق تركيبية معينة. إلا أن بين هذه الأنساق قاسما مشتركا يكاد يوحد بين هذه الأنساق جميعها؛ مما يعني بأنه بإمكاننا أن نحدد -كما يقول- نسقا منطقيا للمبنى الحكائي، خاصا بحقبة تاريخية، أو بمدرسة أدبية. ومن ثم أكد على التمييز بين الأنساق الأصولية (Canoniques) والأنساق الحرة.

1.1.8. الأنساق الأصولية

الأنساق الأصولية هي تلك الأنساق الضرورية التي تشكل نوعا أدبيا معيناً، أو تعبر عن عصر محدد، كالأنساق التي تمسكت بها المدارس الكلاسيكية، وبخاصة في القرن السابع عشر في فرنسا، التي التزمت بالقواعد الأصولية للمسرح اليوناني. وهذا الالتزام هو الذي يشكل النسق الأصولي لتلك المدرسة، أي إن "كل قاعدة أصولية تكون صالحة لتحديد نسق"⁴⁷. وهذا يعني بأن العناصر الأدبية التي تميز عصرا من العصور، أو مدرسة من المدارس، يمكن أن تتحول إلى نسق أصولي، نتيجة تحول هذه العناصر إلى معايير وقوانين تتحكم في الصياغة الأدبية. مما يعطيها صفة التقليد الأدبي، ثم ترقى في ضوء الشعرية إلى ضوابط أسلوبية متميزة.

2.1.8. الأنساق الحرة

إن ما تقدم لا يعني بأن النسق الأصولي، كما يبين توماشفسكي⁴⁸، يكتفي بذاته لصياغة الأعمال الأدبية، بل، إلى جانب ذلك، هناك أنساق

حرة لا ترتبط بالأنساق الأصولية، لأنها تظهر في بعض الأعمال وتختفي في البعض الآخر؛ أي إنها لا تميز اتجاهها معينا، إنما تميز ما هو أدبي بغض النظر عن المدرسة الأدبية، أو الاتجاه الجمالي. وتختص عادة هذه الأنساق ببعض الأعمال الأدبية، أو ببعض الكتاب، أو -في بعض الحالات- بعض المدارس الأدبية.

إن الأهمية التي نستشفها من هذا التمييز تكمن في إدراك عمليات التجديد الأدبي؛ بحيث يستطيع القارئ⁴⁹ أن يميز بين الأعمال الأدبية، فيما إذا كان العمل تقليديا أو مجددا، أو «أن ننقل الأنساق الأصولية التقليدية المقبولة من فئة الأنساق الإجبارية، إلى فئة الأنساق الممنوعة. وهكذا تتولد تقاليد جديدة وأنساق جديدة»⁵⁰. يدخل هذا الطرح التصنيفي ضمن عملية تطور الأنساق الأدبية عبر الزمن، وهي قضية أعيدت إثارتها بشكل أكثر تدقيقا ضمن الاتجاهات النقدية المعاصرة، وبخاصة نظريات القراءة التي تبحث في تطور الأساليب الأدبية في ضوء الصيرورة التاريخية للذوق واللفهم. وهذا مجال آخر للبحث لا يدخل ضمن اهتمامنا الآن. إنما الذي يهمنا أكثر هنا هو عملية إدراك هذه الأنساق، سواء أكانت أصولية أم حرة، لأن تمييزها يحدث على مستوى الإدراك الشكلي لها، أي عند القارئ.

2.8. بنية النسق والقارئ

تتم عملية إدراك البنية النسقية عند القارئ بناء على أقدمية هذه الأنساق، أو بناء على جدتها الملفتة للانتباه. أي إن القارئ يدركها لأنها تشكل نسقا من التقاليد، التي تعود أن يقرأها. أو يدركها لأنها خرقت هذه التقاليد، وهذا ما يسمى في جمالية التلقي خرق أفق التوقع⁵¹. أما الذي ركز عليه توماشفسكي في هذا الموضع، هو الصراع الذي يقوم بين الأنساق التقليدية والأنساق الجديدة. ويبرز هذا الصراع عادة في أعمال أدبية تتخذ

شعرية العيني الحكائي والعنن الحكائي بين معيارى الزمنية والسببية

أسلوب السخرية وسيلة لتحطيم الأنساق التقليدية، بهدف إرساء معايير جديدة، وهذا ما سماه أدب المحاكاة الساخرة. إلا أن قانون التطور يفترض أن تتحول هذه المعايير الجديدة إلى نسق تقليدي، بعدما تظهر أنساق أخرى جديدة، وهكذا.

إن الأنساق التقليدية لا تغيب تماما، بل تظهر ضمن الأنساق الجديدة، إلا أنها تحمل دلالة مختلفة عن الدلالة المألوفة. وخير دليل على هذه الرؤية رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لـ"واسيني الأعرج"، التي وظفت أنساقا أسلوبية تعود إلى نصوص ألف ليلة وليلة؛ إنها -أي الرواية- من حيث بنيتها لا تختلف عن بنى قصص ألف ليلة وليلة، إنما من حيث الدلالة فإنها قد وظفت هذا النسق التقليدي في إطار أسلوب سخرية متميز، للإيحاء بدلالات جديدة، بحيث يدرك القارئ بسهولة غاية الخطاب الذي يحمله هذا الأسلوب. ويكفي أن نستشهد بهذا المقطع من الرواية لتتضح لنا الرؤية أكثر :

«يقول الرواة والقوالون وناس الأسواق الشعبية، إن ما حدث في الليلة السابعة لا يروى، وما يروى لا يشفي الغليل. فدنيا زاد (أو قطر الندى في رواية أخرى) قبل أن تلبس غلالتها الشفافة، الميالة في لونها باتجاه زرقة هاربة فقدت بحرها، تبحث عن أفق ضيع ألوانها المعتادة استعدادا لشبق وهمي، وتظهر تفاصيل جسدها المدهشة التي اختبأ فيها شيطان أحمر لم يفقد لذة النوم بين نهديها. وقبل أن تشرب الكأس الثامنة متجاوزة بذلك كل الطقوس التي اعتادتها مع زوجها الحاكم بأمره، الحكيم شهريار بن المقتدر بالله، وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة حيث سكنت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتتسحب بعدها باتجاه بيت الحريم (...) وحين اختلطت الأشواق والألوان على الحكيم شهريار سألها عن سر الحرف الوهاج الذى نطق به الموريسكى الأخير مقدسا معتقا مثل خمرة

أندلسية مهربية في سفن القرصان الإيطالي. قال لها : فسري يا ابنة الناس
وإلا سحبت رأسك بيدي ...»⁵²

يتضح من هذا المقطع أن التركيبة السردية تنتمي إلى نسق تقليدي
قديم جدا، يعود تاريخه إلى البدايات الأولى لفن الحكى، أي إنه -النسق-
مستوحى من تقاليد الحكى المعروفة في الحكايات الشعبية القديمة، وهناك
علامات واضحة على ذلك، تتعلق بالأسماء، وبالطريقة. غير أن هناك
علامات أخرى تنبه القارئ إلى أن المسألة ليست مجرد تقليد لأسلوب حكائي
معروف، إنما تتعلق المسألة بتوظيف هذا الأسلوب لأغراض دلالية تستوحى
من التحولات التي طرأت على هذه الأساليب؛ كإدخال كلمات جديدة مثل
القرصان الإيطالي، الموريسكي، وما إلى ذلك. نجد مثل هذا النموذج الذي
تتداخل فيه أنساق الحكى في روايات الأعرج واسيني جميعها، الشيء الذي
يعطي لهذه الروايات نكهة خاصة أثناء القراءة.

9. علاقة النسق بالنوع و/ أو الخطاب

بعد هذا التوضيح المنهجي للأنساق الأدبية، يحدد توماشفسكي مبادئ
نظرية الأنواع الأدبية⁵³، التي تهمنا على مستوى تحديد مفهوم الخطاب
السردى على الخصوص. وينطلق من فكرة أن الأنساق الأدبية تلتقي،
وتتجمع في أعمال أدبية خاصة. مما يُحدث فيما بينها نوعا من الانسجام
والتمازج، وشيئا فشيئا تسري إلى أعمال أدبية مختلفة. إلا أن الملاحظة
الأساسية التي يجب أن نعطيها أهمية كبيرة، هي أن هذه الأنساق تمكن
القارئ من تمييز الأعمال الأدبية بعضها عن بعض، بناء على اشتراك بعض
هذه الأعمال في توظيف نسق أسلوبى معين. ومن ثم صنف توماشفسكي
الأنواع الأدبية انطلاقا من التمييز بين صفات النسق ذاته، ويرى بأن
التمييز يكون طبيعيا عندما يعتمد التماغم الداخلى للأنساق الحرة. ويكون

أديبا واجتماعيا عندما يعتمد على القصد، وأسباب الإنشاء، والاتجاه الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، والكيفية التي يُتلقى بها هذا العمل.

ويكون هذا التمييز تاريخيا، عندما يتعلق الأمر بالنظر إلى العمل الأدبي، في ضوء الأعمال الأدبية الأخرى التي سبقتها، فيما إذا كان محاكاة لها. وبناء على هذا التصنيف و/ أو التمييز يتم إيجاد أصناف تلتقي فيما بينها حول نوع معين من الأنساق، سماها توماشفسكي طبقات أعمال أدبية مستقلة، أو أنواع. حيث يتميز كل نوع بتلاحم أنساق معينة تُدرك بصفاتها كذلك، ويسمى هذا التلاحم ملامح النوع⁵⁴. ويوضح أكثر نظرية الأنواع الأدبية في ضوء ظاهرة الهيمنة، بحيث يتميز النوع الأدبي بناء على الأنساق الأسلوبية التي تهيمن فيه؛ فهذه الصفة هي التي تحدد انتماء النوعي، فيما إذا كان قصة قصيرة، أو رواية، أو مسرحية. بمعنى أن ملامح النوع تكون دائما هي المهيمنة. ويسمى هذه الظاهرة الأسلوبية المهيمنة⁵⁵.

وهذا لا يعني ثبات نسق النوع، وتكراره في جميع النصوص التي تنتمي إلى ذلك النوع، إنما مفصلة النسق النوعي في النصوص اللاحقة يكون تمييزيا، سواء أكان مطابقا أم معارضا؛ لأن الأنواع الأدبية، بحسب توماشفسكي، تزداد غنى مع مرور الزمن خلال ظهور أعمال جديدة من النوع نفسه، وهذا ما يفسر اختلاف النصوص الجديدة عن النصوص القديمة، على الرغم من انتمائها للنوع نفسه. هذا لأن -كما يرى-⁵⁶ النوع يتميز بالاستمرارية في الحياة، بوصفه صنفا (Espèce)، على الرغم من التطورات والتغيرات التي تلحقه فيما بعد.

يبين هذا بوضوح الاستقلال النسبي للأنواع الأدبية الحديثة، وفي الوقت نفسه يوضح الانتماء الأنطولوجي للأجناس الأدبية، الذي حاولت نظريات الأدب المختلفة أن تفسره، بحثا عن الأعمال المؤسسة لهذه

الأجناس. كما هو الشأن بالنسبة للقصة القصيرة التي تنتمي أنطولوجيا إلى الحكاية الشعبية و/ أو الخرافة. أو بالنسبة للرواية التي تنسب عادة إلى أساليب السرد الملحمي، الذي يمتد في الزمان والمكان، مصورا شخصا تفعل، وواصفا حياة الشخص والشخص والبيئة المحيطة بهم.

وإذا أردنا أن نقف على هذه الاستقلالية التي تميز النوع بوصفه خطابا سرديا منجزا، نلقي نظرة سريعة على الرواية الجزائرية؛ دون أن نجهد أنفسنا في بحث أنطولوجي لا يحقق نتيجة مرضية بسبب المدة التاريخية القصيرة التي تطورت فيها، لأنها رواية مكتملة الشكل، يستحسن أن تدرس في ضوء النقد المقارن، لأنها تنتمي إلى مشارب عديدة، دار حولها النقاش من قبل، وتغنيينا العديد من الدراسات المنجزة حول هذا الموضوع، والتي يمكن الرجوع إليها.

يمكن أن نقول بأن الرواية الجزائرية امتزجت بأنساق أدبية مختلفة، عربية وغير عربية؛ وبخاصة الرواية ذات التوجه الحداثي التي تهتم أكثر باللغة، وأنساق السرد وأساليبه، كما رأينا عند الأعرج واسيني مثالا. مما يؤكد رأي توماشفسكي حول صيرورة تعاقب الأنواع⁵⁷، التي تسجل حضورا لمختلف الأساليب السردية داخل النص الروائي، تستقيها من الأشكال الثقافية المختلفة، وحتى من اللغة اليومية العادية، كما في رواية «نوار اللوز».

وقد أثار هذا الموضوع جدلا كبيرا في الساحة النقدية العربية، وعلى الرغم من الرفض الذي ووجه به الأسلوب، إلا أنه فرض نفسه وأصبح نسقا سرديا قرب أكثر الأعمال الروائية من القارئ العربي. إن تسرب هذه الأساليب السردية للنص الروائي، تدل على أن الأساليب التقليدية لم تبقى صالحة لإثارة انفعال القارئ، نظرا للتطور المستمر للذوق. وبالتالي فإن

هذا التحول الذي تحدثه الأنساق الأسلوبية الجديدة على مستوى البنية الشكلية، يهدف إلى غاية جمالية غير متوقعة⁵⁸.

وإذا أردنا أن نفسر هذه الظاهرة ضمن التطور السريع الذي شهدته الرواية الجزائرية، فإننا نقول بأن البعد الجمالي هو الذي تحكم بقوة في توجهاتها الشكلية؛ لأن عملية التطور هذه لم تكن بطيئة إلى درجة تمكنا من الحديث عن تعايش الأنساق النوعية، كما هو الشأن بالنسبة لتطور الفن الروائي في الآداب الأوروبية؛ إنما الذي يمكن أن نستخلصه من خلال قراءتنا لبعض الروايات الجزائرية، هو أن البنيات السردية خضعت في تطورها للذوق الذي كان يتغير بسرعة، نظرا للتحويلات الكبرى التي شهدتها المجتمع الجزائري، في فترات زمنية قصيرة، إذا قيست بمستويات التطور التي شهدتها الرواية في مجتمعات أخرى مختلفة، الأوروبية والأمريكية بخاصة.

وهذا ما يفسر انتقال شكل الرواية الجزائرية من الأنساق الواقعية في البداية، التي كانت أقرب إلى التصوير الفوتوغرافي للواقع، إلى أنساق فنية شعرية أكثر نضجا. بعد تراجع البنية الاجتماعية التي كانت صدى لإيديولوجية السلطة. لقد حدث تحول جذري منذ الثمانينيات من القرن العشرين، في الكتابة الروائية حيث وسعت أفقها الفني وغايتها الجمالية.

إن هذا التصور للرواية الجزائرية، يجعلنا نتبنى رؤية توماشفسكي⁵⁹ الداعية إلى إقامة منهج وصفي لدراسة الأنواع؛ ويقصد أن يتم تصنيف الأعمال الأدبية في ضوء رؤية براغماتية (عملية ونفعية)، تقوم بتحليل النصوص الروائية في إطار محدود وواضح. لكن لا يمكن أن يتم ذلك إلا إذا ناقشنا جملة المفاهيم التي توجه هذه الرؤية، والمقام هنا لا يسمح بذلك، لكن يجب أن نشير إلى أن الآراء التي جاء بها الشكلاونيون الروس، تبقى

ذات أهمية خاصة في أي دراسة تحليلية للأعمال الأدبية، لأنها أسست لمفاهيم وأدوات ومقولات نقدية، تطورت فيما بعد إلى صيغة نظريات تحليلية في مختلف الاتجاهات النقدية المعاصرة. بدءاً بالبنوية، ووصولاً إلى نظريات القراءة، والاتجاه البراغماتي.

وتعود هذه الأهمية إلى رفض الشكلايين الروس للآليات الخارجية التي طبقتها الاتجاهات النقدية التقليدية على الأعمال الأدبية، كالسوسيولوجية والسيكولوجية والتاريخية. وفي المقابل اتجهوا إلى طبيعة هذه الأعمال الأدبية، التي توجد في لغتها وليس في شيء آخر خارجها. وهذا ما يفسر توجههم للسانيات، بوصفها المجال الذي يجب أن يدرس في ضوءه الأدب، مما أدى إلى التبشير برؤى جديدة، وعلى هذا الأساس يجب أن يفهم المنهج الشكلي في ضوء التصور العام لجهود رواده، التي تمحورت حول مفهوم أدبية الأدب.

لقد بين هذا المفهوم (الأدبية) أن الأشكال الجديدة لا تظهر لتعبر عن مضامين جديدة، إنما تظهر لتحل محل الأشكال القديمة، التي تفقد طابعها الجمالي في عصر من العصور؛ وهذا لا يعني أن الأشكال الجديدة تنقطع عن الأشكال القديمة، إنما المقصود أن الشكل الجديد يطابق، أو يخالف الشكل القديم. بناء على معطيات تاريخية واجتماعية، وجمالية بالدرجة الأولى. وهذا ما تبيّنه أفكار ورؤى تودوروف، الذي أعطى أهمية خاصة للخطاب الأدبي، والسردى بوجه أخص، في مفهوم الشعرية الذي تبناه. وقد سجلت آراؤه النقدية نقلة نوعية في مفهوم الخطاب.

الإحالات

- 1- توماشوفسكي. "نظرية الأغراض"، نصوص الشكلايين الروس، ص : 175.
- 2- المرجع نفسه، ص : ن.
- 3- المرجع نفسه، ص : ن.
- 4- انظر المرجع نفسه، ص : 177.
- 5- المرجع نفسه، ص : 178.
- 6- انظر المرجع السابق، ص : 180.
- 7- بقطاش، مرزاق. البزاة (رواية) ط 1. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- 8- البزاة، ص : 136-137. لقد اخترت فقرتين من هذه الرواية ذات البنية التقليدية، حيث رأيت بأنهما مناسبتان لتعيين الغرض العام، وإن كان جزئيين، وتعيين الأغراض الأقل جزئية، إلى أن أصل إلى أصغر وحدة سردية.
- 9- توماشوفسكي. "نظرية الأغراض"، نصوص الشكلايين الروس، ص : 181.
- 10- المقصود بالإنشائية التاريخية تاريخ تطور المفهوم عبر الشعرية المختلفة منذ أرسطو، أما في الدراسات المقارنة فإن المقصود هو انتقال المفهوم عبر الثقافات المختلفة. والذي يكون عادة بالطريقة نفسها. انظر المرجع نفسه، ص : 181.
- 11- GENETTE, Gérard. FIGURES III. Editions du Seuil, Paris, 1972. pp : 71-72-73.
- 12- وطار، الطاهر. اللاز. ط3. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981. ص : 11.
- 13- "نظرية الأغراض"، ص : 182.
- 14- انظر المرجع نفسه، ص : 184.
- 15- انظر المرجع السابق، ص : 85.
- 16- المرجع نفسه، ص : 186.
- 17- المرجع نفسه، ص : ن.
- 18- انظر المرجع السابق، ص : 187.
- 19- لقد وضعت هذا المصطلح للتعبير عن النوع الأول من العرض الذي يسبق الأحداث.
- 20- انظر المرجع نفسه، ص : 189.
- 21- الأعرج، واسيني. وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. الشركة الوطنية للنشر

- والتوزيع، الجزائر، 1983.
- 22- المرجع السابق، ص : 13.
- 23- وطار، الطاهر. اللاز - العشق والموت في الزمن الحراشي. ص : 27.
- 24- بوجدر، رشيد، الميث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 25- "نظرية الأغراض"، ص: 192.
- 26- بقطاش، مرزاق، البزاة. ص: 14.
- 27- الأعرج، واسيني. وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، القسم الأول. ص: 13.
- 28- المرجع نفسه، ص : 307.
- 29- الأعرج، واسيني. وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. القسم الثاني. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983 ص: 311.
- 30- المرجع نفسه، ص: 558.
- 31- ابن هدوقة، عبد الحميد. بان الصبح. رواية. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980. ص: 5.
- 32- انظر "نظرية الأغراض"، ص: 193.
- 33- بان الصبح، ص: 125.
- 34- المرجع نفسه، ص: 300.
- 35- "نظرية الأغراض"، ص: 204.
- 36- المرجع نفسه، ص: 205.
- 37- ابن هدوقة، عبد الحميد، الجازية والدرأويش. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- 38- انظر "نظرية الأغراض"، ص : 205.
- 39- الأعرج، واسيني، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص : 05.
- 40- المرجع السابق، ص : 35-36.
- 41- المرجع نفسه، ص : 38.
- 42- توماشفسكي، "نظرية الأغراض"، ص : 206.
- 43- المرجع نفسه، ص : ن.
- 44- المرجع نفسه، ص : ن.

- 45- المرجع السابق، ص : 207.
- 46- المرجع نفسه، ص : 207.
- 47- المرجع السابق، ص : 210.
- 48- المرجع نفسه، ص : ن.
- 49- القارئ الذي نقصده هو القارئ الذي يمتلك قدرة التمييز بين الأنساق الفنية، وهو القارئ المتخصص الكفاء.
- 50- المرجع السابق، ص : 210.
- 51- مصطلح استعمله الناقد الألماني روبرت ياوس، للتعبير عن الأعمال الجديدة التي تخالف أفق انتظار القراء، حينما يتوقعون تقليدا أدبيا معيناً، ويفاجؤون بخرق هذا التقليد برؤية جديدة أو أسلوب جديد.
- 52- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص : 6-7.
- 53- انظر "نظرية الأغراض" .م.م. ص : 213.
- 54- المرجع نفسه، ص : ن.
- 55- انظر : المرجع نفسه، ص : 214. وقد ورد هذا المصطلح عند جاكسون وفي ضوءه ميز وظائف اللغة؛ حيث يمكن أن نحدد وظيفة أسلوب ما بناء على وظيفة اللغة التي تهمين في النص. وتتميز اللغة الأدبية بهيمنة الوظيفة الشعرية.
- 56- المرجع السابق، ص : 214.
- 57- المرجع نفسه، ص : 215.
- 58- انظر : المرجع السابق، ص : 216.
- 59- المرجع نفسه، ص : 217.



