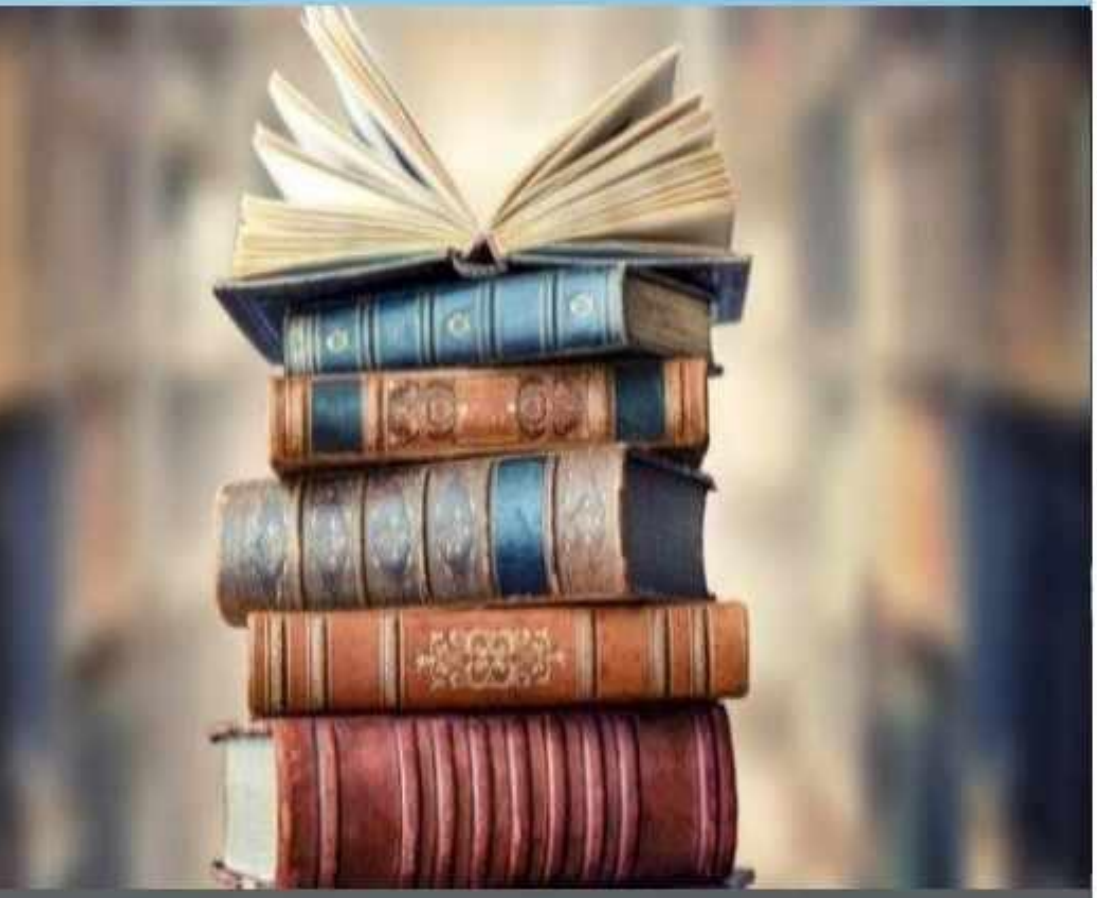
Democratic Arabic Center
For Strategic, Political & Economic Studies

القصّة الشّعرية في الأدب العربي الحديث



تأليف : د.أحلام الطويل

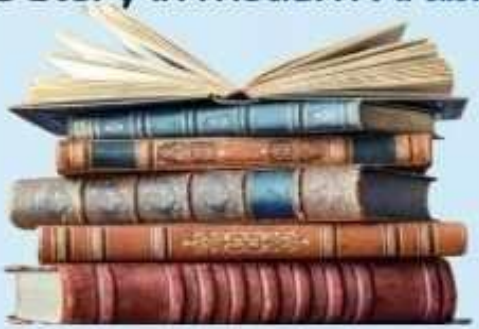
2024

المركز الديمقراطي العربي

القصّة الشّعرية في الأدب العربي الحديث

Democratic Arabic Center
For Strategic, Political & Economic Studies

The poetic story in modern Arabic literature



DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany: Berlin
TEL: 0049-CODE
030-89005468/030-898999419/030-57348845
MOBILTELEFON: 00491742z7427871

ISBN 978-3-68929-052-8

الهنـــــــــاشـــــــر:

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

ألمانيا/برلين

Democratic Arab Center

For Strategic, Political & Economic Studies

Berlin / Germany

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه

في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال،دون إذن مسبق خطي من الناشر.

جميع حقوق الطبع محفوظة

All rights reserved

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, without the prior written permission of the publisher.

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين

البريدالإلكتروني book@democraticac.d

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

القصّة الشّعريّة في الأدب العربي الحديث

تأليف

الدكتورة أحلام الطويل

رئيس المركز الديمقراطي العربي: أ. عمار شرعان

مدير النشر: د.أحمد بوهكو المركز العربي الديمقراطي برلين ألمانيا

رئيسة اللجنة العلمية : الدكتورة ربيعة تمار المركز الديمقراطي العربي

نائب رئيس اللجنة العلمية :د. علي حازم الطعاني المركز الديمقراطي العربي

رقم تسجيل الكتاب :ISBN 978-3-68929-052-8

الطبعة الأولى2024 م

الآراء الواردة أدناه تعبّر عن رأي الكاتب ولا تعكس بالضرورة وجهة نظر المركز الديمقراطي العربي

القصّة الشّعريّة في الأدب العربي الحديث

The poetic story in modern Arabic literature

د. أحلام الطويل

Dr. Ahlam attawil

الإهداء:

إلى إلهي

الذي وهبني سلسبيل الرّوح

القصّة الشّعريّة في الأدب العربي الحديث

بسم الله الرّحمن الرّحيم

وَجَعَلَ فِيهَا رَوَٰسِيَ مِن فَوۡقِهَا وَبَٰرَكَ فِيهَا وَقَدَّرَ فِيهَآ أَقۡوَٰتَهَا فِيٓ أَرۡبَعَةِ أَيَّامٖ سَوَآءٗ لِّلسَّآئِلِينَ (10) ثُمَّ ٱسۡتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ وَهِيَ دُخَانٞ فَقَالَ لَهَا وَلِلۡأَرۡضِ ٱئۡتِيَا طَوۡعًا أَوۡ كَرۡهٗا قَالَتَآ أَتَيۡنَا طَآئِعِينَ (11) فَقَضَىٰهُنَّ سَبۡعَ سَمَٰوَاتٖ فِي يَوۡمَيۡنِ وَأَوۡحَىٰ فِي كُلِّ سَمَآءٍ أَمۡرَهَاۚ وَزَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنۡيَا بِمَصَٰبِيحَ وَحِفۡظٗاۚ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ (12)

سُورَةُ فُصِّلَتْ (الآيات 10-11-12)

المقدّمة العامّة:

نفترض في بحثنا هذا وجود جنس سرديّ هجين في الأدب العربي، يجمع بين أدوات القصّ وأساليب الشّعر، ألا وهو"القصّة الشّعريّة" Le récit poétique. وننطلق في هذه الفرضيّة من تحديد "جان إيف تاديه"Jean yves Tadié1936[1] لمقوّمات هذا الجنس السّرديّ الذي افترض وجوده في الأدب الغربي وبرهن عليه في كتابه "القصّة الشّعريّة" Le récit poétique.

ويعتبر "تاديه" أوّل باحث بادر إلى اعتبار "القصّة الشّعريّة" جنسا مستقلاّ، وعرّفها على أنّها "جنس سرديّ نثريّ يستعير من الشّعر أدواته الفنّيّة ومفعوله" وعدّها "حلقة وصل بين الشّعر والرّواية."[2] فهي قصّة نثريّة لها حظّ عظيم من الشّعريّة. فالقصّة الشّعريّة وإن احتوت على جميع مقوّمات القصّ من أحداث وشخصيّات وأزمنة وأمكنة فإنّها قد تتّسم بالتّفكّك والغموض والكثافة والرّمزيّة، وتغلب عليها الوظيفة الإنشائيّة على خلاف سائر الأجناس القصصيّة التي تهدف إلى محاكاة الواقع وتهيمن عليها الوظيفة المرجعيّة. ومن أبرز النماذج الغربية التي تنمى إلى القصة الشعريّة "سيلفي" Sylvie "لجيرار دي نيرفال"[3] (1808-1855) Gérard de Nerval و"فلاح باريس" le Paysan de Paris "للويس أراغون"[4] (1897-1982)Louis Aragon و"نادجا" "Nadja" "لأندريه بروتون"[5] (1896-1966)André Breton وغيرها.

وقد نشأت هذه الفرضيّة من انطباع تحصّل لدينا من مطالعة العديد من الأعمال السّرديّة التي دأب الخطاب النّقديّ المعاصر على إنمائها إلى الرّواية. غير أنّ التّمعّن في الخصائص الفنّيّة لهذه الأعمال يجعلنا لا نقرّ هذا التّجنيس: فهل إنّ "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي" رواية؟ وهل إنّ "مريود" أو "ضوْ البيت" "للطّيب صالح" رواية؟ وهل إنّ "سيّدة المقام" لـ"واسيني الأعرج" رواية؟

لقد بدت لنا هذه الأعمال وغيرها شكلا وسطا بين القصّة والشّعر، وقد وجدنا في مفهوم القصّة الشّعريّة كما بلوره "جان إيف تاديه" ضالّتنا، إذ بدا لنا الأنسب لتحديد طبيعتها الأجناسيّة. وبناء عليه فإنّنا نرمي من هذا البحث، وانطلاقا من مدوّنة سرديّة تجمع بين القصّة والشّعر، إلى اختبار سلامة هذه

[1] جان إيف تاديه (1936-؟): ناقد فرنسيّ وأستاذ في جامعة السوربون
[2] Jean-Yves Tadié, le recit poetique, Editions Gallimard, 1994, p6-7
[3] جيرار دي نيرفال (1808-1855): كاتب وشاعر فرنسيّ وهو من أبرز روّاد الرومنطيقيّة الفرنسيّة
[4] لويس أراغون (1897-1982): شاعر وروائيّ وصحفيّ فرنسيّ
[5] أندريه بروتون (1896-1966): كاتب وشاعر فرنسيّ، من أبرز منظّري الحركة السّرياليّة

الفرضيّة والتّحقّق من وجود هذا الجنس السّرديّ الهجين في الأدب العربي الحديث، وانطباق مقوّماته على أعمال أدبيّة بعينها.

وتحصّل لدينا انطباع أنّ المقوّمات التي خصّ بها "تاديه" القصّة الشّعريّة متحقّقة في العديد من الأعمال السّرديّة العربيّة التي درجنا على إنمائها إلى الجنس الرّوائيّ. وعلى هذا الأساس يفترض بحثنا وجود هذا الجنس الهجين في الأدب العربي الحديث، ويفترض أنّ مقوّماته تحقّقت في عدد من الأعمال السّرديّة التي أدرجناها في مدوّنتنا، وهي الأعمال التّالية:

-"حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي"

-"ضوْ البيت" لـ"الطّيب صالح"

-"مريود" لـ"الطّيّب صالح"

-"سيّدة المقام" لـ"واسيني الأعرج"

-"شرفات بحر الشّمال" لـ"واسيني الأعرج"

-"ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي"

-"صخب البحيرة" لـ"محمد البساطي"

-"حروف الرّمل" لـ"محمد آيت ميهوب"

وبدا لنا كذلك أن نستأنس عند الحاجة، وفي سياقات محدّدة، بعدد من الأعمال السّرديّة التي بدت لنا ذات حظّ كبير من الشّعريّة، فرأينا أن نعتمدها بدورها في بحثنا هذا للمقارنة بالمدوّنة الأساسيّة وحتّى يتسنّى لنا تمييز الأعمال التي تحقّق مفهوم القصّة الشّعريّة تحقّقا تامّا من تلك التي تتحقّق فيها هذه المقوّمات جزئيّا. ونذكر منها الأعمال التّالية:

-"براري الحمّى" لـ"إبراهيم نصر الله"

-"بنت الفراهيدي" لـ"يوسف رزوقة"

-"الموت والبحر والجرذ" لـ"فرج الحوار"

فإلى أيّ حدّ توفّرت هذه الأعمال على مقوّمات القصّة الشّعريّة كما حدّدها "تاديه"؟

ورأينا أنّ بحثا موسّعا يعتني بهذا الجنس الأدبي ويبيّن حدوده ويظهر تجلّياته في المدوّنة السّرديّة العربيّة الحديثة ضروريّ لسدّ ثغرة في المدوّنة النّقديّة العربيّة. كما نعتقد أنّ استكناه أبعاد هذا الجنس الهجين، والإحاطة بمقوّماته، ودرك مشكليّاته، أمر ضروريّ، من شأنه أن يسعفنا بتصنيف العديد من الأعمال من المدوّنة القصصيّة العربيّة، التي دأب النّقد الحديث على إنمائها إلى جنس الرّواية، والتي عدل مؤلّفوها عن لغة السّرد المعهودة وبلاغته العمليّة، ونزعوا إلى توظيف الطّاقة الشّعريّة، ونوّعوا طرائقها ومستوياتها، وحوّلوا العمل إلى فضاء مطلق، يتّخذ من التّجريد أداة لابتداع جماليّات جديدة.

وجدير بالذّكر أنّ مبحث "القصّة الشعريّة"، إلى اليوم، لم يلق اهتماما، ولا نكاد نجد لهذا المصطلح، بالمعنى الذي يجعل منه جنسا قصصيّا قائما بذاته، ذكرا، باستثناء إشارة مقتضبة في معجم السّرديّات.[1] ولذلك بدا لنا جليّا أنّ دراسة معمّقة تُعنى بمقوّمات هذا الجنس وتقف على دقائقه وتتبيّن حدوده، غدت مسألة ملحّة، من شأنها أن تتدارك فراغا هائلا وتسدّ ثلمة كبيرة في المدوّنة النّقديّة العربيّة.

ودعتنا إلى اختيار هذا الموضوع أسباب عديدة:

– أوّلها داعي التّأسيس، فهمّتنا متعلّقة بالانتهاء إلى تحديد مقوّمات "القصّة الشّعريّة" انطلاقا من نظريّة "تاديه" واستنادا إلى ما توصّل إليه من بحث في بنيتها وأساليب كتابتها وشكلها العامّ. وغايتنا من ذلك الوقوف على مدى تحقّق هذه المقوّمات في نماذج من المدوّنة السّرديّة العربيّة مثّلت حلقة وصل بين الشّعر والقصّة.

– وثانيها أنّ هذا الجنس من الأدب لم يحظ، في تقديرنا، بدراسة علميّة منهجيّة ضافية تفيه حقّه، وتلمّ بخصائصه، وتبيّن حدوده، وتميّزه من جنس الرّواية بالخصوص.

– وثالثها أنّ ننتهي إلى تحديد الماهية الأجناسيّة لجملة من الأعمال السّرديّة، فندرجها في "القصّة الشّعريّة"، بعد أن دأب النّقّاد العرب على اعتبارها روايات، دون أن يتحقّقوا تحقّقا كافيا من طبيعتها الفنّيّة. ونطمح بهذاالتّحديد الأجناسيّ إلى أن نتيح لها مقروئيّة أفضل.

[1] يشير "فتحي النّصري" في معجم السّرديّات إلى ظهور مصطلح "جنس القصّة الشّعريّة" في النّقد الأدبي الغربي في كتاب "جان إيف تاديه" الذي عدّه "حلقة وصل بين الرّواية والقصيدة" فالقصّة الشّعريّة بهذا المفهوم هي: "قصّة، مثل الرّواية وسائر الأجناس القصصيّة، تروي أحداثا وتربط بينها، إلاّ أنّها تتميّز بهيمنة الوظيفة الإنشائيّة على غيرها من الوظائف اللّغويّة في حين أنّ الوظيفة المرجعيّة هي التي تهيمن على سائر الأجناس القصصيّة." (معجم السّرديّات، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، ط1، 2010 ص334)

وقد عرضت لنا، دون هذه الغاية، صعوبات عديدة:

– أوّلها انعدام الدّراسات العربيّة، وندرة الدّراسات الغربيّة التي تناولت هذا الموضوع بالبحث. إذّ ظلّ مبحث "القصّة الشّعريّة" مبحثا ضئيل القدر من الاهتمام، فلم تتجاوز الأعمال التي يمّمت دراسته، في ما اطّلعنا عليه، بحثا وحيدا لـ"جان إيف تاديه" بعنوان "القصّة الشّعريّة" "Le récit poétique".

– وثانيها التباس مصطلح "القصّة الشّعريّة" في الخطاب الأدبي العربي الحديث، إذ درج بعض النّقّاد على استخدام هذا المصطلح مرادفا لمصطلحيْ "الشّعر القصصي" أو"القصيدة القصصيّة". فلقد استخدم "عز الدين اسماعيل" مصطلح القصّة الشّعريّة" في مؤلّفه: "الشّعر العربي المعاصر"، واستخدمته "عزيزة مريدن" في مؤلّفها: "القصّة الشّعريّة في العصر الحديث"، وكذلك استخدمه حاتم الصّكر في مؤلّفه "مرايا نرسيس" للإشارة إلى الظّاهرة الأدبيّة المتمثّلة في نظم قصّة شعرا.[1]

– وأمّا الصّعوبة الثّالثة فتتعلّق بمبحث "القصّة الشّعريّة" الذي تتقاطع فيه مباحث أدبيّة مختلفة مثل مبحث الجنس الأدبيّ ومشاكل الهويّة الأجناسيّة، ومبحث السّرد القصصيّ أو الرّوائيّ تحديدا وما له من خصائص مميّزة، ومبحث الشّعريّة ومفاهيمها وأدواتها وحدود الوظيفة الشّعريّة في الأعمال السّرديّة، ومبحث التّداخل المستمرّ بين السّرديّ والشّعريّ ومظاهر التّنافر والتّقاطع بينهما في صلب العمليّة الإبداعيّة، فعلينا أن نشتقّ المشترك من هذه المباحث، ونقف على كيفيّة تداخلها لنستخلص الأدوات المنهجيّة والمفاهيم الإجرائيّة التي تناسب دراستنا لهذا الجنس الأدبيّ.

ويقتضي بحثنا في "القصّة الشّعريّة" أن نحدّد في طور أوّل مفهومها ومقوّماتها، ثمّ ننظر في مدى استجابة الأعمال المدرجة في مدوّنتنا لهذا المفهوم ولهذه المقوّمات.

واستناداً إلى ما تقدّم رأينا أن نباشر في الباب الأوّل مجموع المفاهيم التي تخصّ بحثنا، وتكون بمثابة الإطار النّظريّ لدراسة "القصّة الشّعريّة"، وهو مدخل أردنا أن نتعقّب من خلاله مفهوم الأجناس الأدبيّة وقضاياها بدءا بنشأة النّظريّة الأجناسيّة، ومظاهر البلاغة الأجناسيّة، ومسألة النّقاء الأجناسيّ، وصولا إلى إشكاليّات التّصنيف الأجناسيّ في ظلّ التّضايف بين السّرد والشّعر، وأوجه التّداخل بينهما ضمن العمليّة الإبداعيّة. ثمّ نحيط في هذا القسم النّظريّ بمفهوم القصّة الشّعريّة ومقوّماتها على ضوء ما توصّل إليه "جان إيف تاديه" في بحثه الموسوم بـ"القصّة الشّعريّة" من نتائج. فيحقّق لنا هذا الباب هدفا

[1] فتحي النّصري، السّردي في الشّعر العربي الحديث، دار مسكيلياني للنّشر والتّوزيع، ط1، 2006، ص96

من أهدافنا الأساسيّة في هذا البحث وهو تحديد مقوّمات هذا الجنس الهجين التي تجعل منه شكلا تأليفيّا يتنزّل بين الرّواية والقصيدة. وقد اقتضى ذلك أن يتضمّن هذا الباب ثلاثة فصول: نتناول في أوّلها مفهوم الجنس الأدبيّ وقضاياه، ونتناول في ثاني هذه الفصول تطوّر النّظريّة السّرديّة، ومفهوم الجنس القصصيّ عموما والجنس الرّوائيّ بالخصوص، فنبحث في نشأة الرّواية، وتطوّرها، ومقوّماتها، واتّجاهاتها. ثمّ نخصّص الفصل الثّالث لبحث مسألة تصنيف القصّة الشّعريّة جنسا هجينا، ونتبيّن مقوّماتها من شخصيّات وزمان ومكان وبنية حدثيّة وأسلوب ولغة وتوظيف للأسطورة.

ونباشر في الباب الثّاني من هذا البحث، بما توفّر لدينا من مادّة معرفيّة ووسائل منهجيّة، دراسة ما أدرجناه في مدوّنتنا من أعمال وافترضنا فيها استجابة لمقوّمات جنس "القصّة الشّعريّة". واختيارنا لهذه الأعمال يعود إلى ما تحصّل لدينا من انطباع من أنّ فيها جنوحا بيّنا إلى لغة الشّعر والكثافة والغموض والتّرميز. وغرضنا أن ننظر في مدى استجابة هذه النّماذج لمقوّمات "القصّة الشّعريّة" التي سبق أن أشرنا إليها، وأن نصرف العناية إلى تناول كلّ مقوّم على حدة لنرى مدى استجابته لخصائص القصّة الشّعريّة كما حدّدناها في القسم النّظريّ. وهو ما اقتضى أن نفرّع هذا الباب إلى ثلاثة فصول: فيكون مدار الفصل الأوّل منها حول الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة العربيّة بكلّ أبعادها وأشكال حضورها من رواة وشخصيّات تخييليّة ومرجعيّة بخصائصها الجوهريّة وسماتها الثّابتة. وأمّا الفصل الثّاني فيكون مدار اهتمامنا فيه بالبنية الحدثيّة بأزمنتها السّكونيّة الثّابتة وفضاءاتها وسير أشيائها، وأشكال البنى الحدثيّة المختلفة فيها. وأمّا الفصل الثّالث فنخصّصه لدراسة عناصر الأسلوب في القصّة الشّعريّة لنتبيّن مظاهر الشّعريّة الطّاغية فيها، من مفردات، وتراكيب، وإطناب، وانزياحات لغويّة، وصور شعريّة، وبنية إيقاعيّة، وتوظيف للأبعاد الأسطوريّة واحتفال بعوالم الأحلام.

ونخصّص الباب الثّالث من هذا البحث لطرح مجموعة من القضايا حفّت بظهور هذا الجنس من القصّ. فنتساءل عن ملابسات نشأته في الغرب، وما الذي أفضى إلى ظهوره في الأدب العربي، وهل توفّرت مقوّمات القصّة الشّعريّة في كلّ أعمال المدوّنة، أم يتفاوت تحقيقها من عمل إلى آخر، وما الذي يميّز القصّة الشّعريّة من الرّواية، لاسيّما وأنّ الرّواية باعتبارها أدبا قد يكون لها هذا الحظّ أو ذاك من الشّعريّة. ونتساءل عن وضع هذه الأعمال من التّصنيف الأجناسيّ الذي قد تتضمّنه عتباتها. وانطلاقا من هذه الإشكاليّات قسّمنا الباب الثّالث إلى ثلاثة فصول: تناولنا في الفصل الأوّل منها قضيّة القصّة الشّعريّة باعتبارها إفرازا لأزمة الكتابة الرّوائيّة عموما وللتّحوّلات الإجتماعيّة والتّاريخيّة، ولأزمة الفكر

الإنسانيّ حيال انهيار المركزيّة الإنسانيّة وتهافت الثّوابت الكونيّة، ونظرنا في تأثير أزمة الكتابة في الأدب العربيّ وارتباط ظهور القصّة الشّعريّة برحلة التّأصيل الرّوائيّ وبمظاهر التّجريب الرّوائي، وبالنّزوع الأسلوبيّ إلى تشعير الكتابة القصصيّة. وأمّا الفصل الثّاني من هذا الباب فقد أردناه تعقّبا لقضايا البنية في القصّة الشّعريّة من أجل النّظر في مسألة التّفاوت في تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة بصفة تامّة أو جزئيّة ومحاذير الوقوع في مشاكل التّفكّك العضويّ والتّنافر بين الشّكل والمحتوى والتّسيّب الأسلوبي الذي قد يصيب بعض الأعمال ويفضي بها إلى اللاّشكل. وأمّا الفصل الثّالث الذي نتتبّع فيه قضايا التّجنيس والدّلالة في القصّة الشّعريّة فنتناول فيه مسألة الهويّة الأجناسيّة انطلاقا من إشكاليّة التّجنيس في العتبة، ونطرح إشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة في علاقة بالعقد القرائيّ وبالغموض وتعمية المعنى.

ونأمل بتآلف هذه الأبواب أن نحيط بحدود هذا الجنس الأدبيّ، ونرسي مقوّماته ونظهر مدى حضور هذا الجنس السّرديّ في الأدب العربيّ، فتكون أطروحتنا هذه مساهمة منّا في جهود البحث الرّامية إلى تدقيق الوضعيّة الأجناسيّة للعديد من الأعمال القصصيّة الهجينة، التي سلكت طريقا بين الرّواية والقصيدة. وتتحقّق بذلك غايتنا بإزالة اللّبس الحاصل في تصنيف هذه الأعمال، وبالبرهنة على وجود جنس القصّة الشّعريّة في المدوّنة العربيّة.

البـــاب الأوّل:

القصّـــــة الشّعريّـــة

مقدّمة الباب:

يقتضي بحثنا في مقوّمات القصّة الشّعريّة وفي إمكانيّة انطباق مفهومها على نماذج من المدوّنة السّرديّة العربيّة، أن نخصّص هذا القسم الأوّل لبلورة المفاهيم النّظريّة التي من شأنها أن تتيح لنا تبيّن موضع القصّة الشّعريّة من الأجناس السّرديّة وتمهّد لنا السّبل للتّحقّق من فرضيّة وجودها في الأدب العربيّ. ولمّا كانت همّتنا متعلّقة باستخلاص خصائص هذه الكتابة التي تجمع بين بنية السّرد وأدوات الشّعر، وباستجلاء السّمات التي من شأنها أن تجعل منها جنسا هجينا له قوانينه المتحكّمة في صناعته، رأينا أنّ تمهيدا نظريّا نستضيء به في مقاربتنا لمختلف الأجناس الأدبيّة ونقف بواسطته على بعض الأجناس السّرديّة ضروريّ كي نتطرّق من خلاله لمقوّمات القصّة الشّعريّة كما وردت لدى بعض المنظّرين الغربيّين. وبناء عليه فقد قامت اختياراتنا المنهجيّة في هذا القسم على إفراد فصل أوّل صرفنا العناية فيه إلى دراسة قضايا الجنس الأدبيّ، وفصل ثان خصّصناه لدراسة تطوّر النّظريّة السّرديّة ومفهوم السّرد ومفهوم القصّة ومفهوم الرّواية ونشأتها وتطوّرها ومقوّماتها واتّجاهاتها، ثمّ انتهينا إلى فصل ثالث انكببنا فيه على تبيان مقوّمات القصّة الشّعريّة من منظور غربيّ.

ولقد بدأ لنا أنّ الإحاطة بمسألة الأجناس الأدبيّة أمر في غاية الأهمّيّة في هذه المرحلة من البحث لأنّها تتناول كيفيّة تبلور النّظريّة الأجناسيّة منذ الحقبة الإغريقيّة وتطوّرها عبر عصور الأدب المختلفة، كما تتناول العلاقة بين الشّعر والسّرد ومدى تداخلهما، وتطرح إشكاليّات التّجنيس وقضاياه التي ظلّت تتنازعها الخواطر والسّوانح وتفتقر إلى تدقيق التّعريف. وهذا العنصر لا غنى عنه في بداية بحثنا نظرا لأنّ غايتنا هي إثبات فرضيّة وجود جنس أدبيّ هجين في مشهد أجناسيّ قد تلتبس فيه الحدود لا سيّما وأنّ هذا المبحث هو مبحث بكر، لم تُذلّل سبله ولم تُبسط مداخله للدّارسين. كما أنّ تشابك الشّعر والسّرد في صلب العمليّة الإبداعيّة كان دائما محلّ إرباك في مجال التّصوّرات النّقديّة التي دأبت على الفصل بينهما إلى درجة اعتبارهما متعارضين والحال أنّه لا مجال لتجاهل تداخلهما في صلب العمليّة الإبداعيّة.

ولقد رأينا أنّ تحديد بعض المفاهيم السّرديّة والوقوف على نشأة الرّواية ومقوّماتها عموما والرّواية العربيّة خصوصا خطوة لا بدّ أن نقطعها في سبيل استكناه قضايا هذا الجنس من السّرد والإحاطة بخصائصه الفنّية ودرك إشكالاته. ومن ثمّ يتسنّى لنا أن نتبيّن موضع القصّة الشّعريّة من الرّواية وأن نرى إلى أيّ حدّ يمكن فصلها عنها واعتبارها كيانا أدبيّا قائما بذاته.

وهو ما يستدعي الوقوف على ما به تتقوّم القصّة الشّعريّة وتتحقّق شروط استقلالها الأجناسيّ، وذلك استنادا إلى النّقد الغربيّ الذي سبق إلى افتراض وجودها ودراستها وتحديد خصائصها، والغرض من ذلك أن نستصفي ما يميّزها من مقوّمات ونتبيّن مدى توفّرها في المدوّنة موضوع البحث.

الفصل الأوّل:

الجنس الأدبي وقضاياه

استأثرت النظريّة الأجناسيّة باهتمام الدّارسين والنّقّاد على مرّ العصور. ويكاد يجمع الباحثون وأعلام الأدب على أنّ مسألة الجنس الأدبيّ هي مسألة على درجة كبيرة من التّعقيد والالتباس. ولعلّ ألصق ظاهرة بالقضيّة الأجناسيّة هي علاقة الشّعر بالسّرد ومدى تداخلهما في العمليّة الإبداعيّة وتداعيات ذلك على التّصنيف الأجناسيّ قديما وحديثا.

ولا مراء في أنّ ما كتب في تاريخ الأجناس الأدبيّة من الوفرة والتّنوّع بحيث يستعصي الوقوف منه على نظريّة جامعة وحدّ دقيق، إذ تعارضت فيه المنازع وتضاربت حوله المذاهب. ولذلك فقد رأينا أن نردّها إلى مبحثين أصليّين: مبحث السّرد بما هو نمط خطاب، ومبحث الشّعر بما هو طريقة جماليّة في استعمال اللّغة، وعلاقة هذين المبحثين بمسألة التّجنيس منذ القديم.

ولمّا كان جوهر بحثنا يتعلّق بفرضيّة وجود جنس أدبيّ يستخدم السّرد ويكرّس أدوات الشّعر، فإنّ استكناه حقيقة التّرابط بين هذين النّمطين من الخطاب منذ أفلاطون، وتصفّح مناحي تناولهما من قبل الشّعريّة في العصر الحديث، سوف يساعدنا على استجلاء طبيعة العلاقة بينهما ومظاهر التّباين أو إمكانات التّقارب والتّشابك في صلب الممارسة الإبداعيّة.

1- النّظريّة الأجناسيّة بين التّقسيم الثّلاثي و"الوهم الإرجاعي":

أ-نشأة النّظريّة الأجناسيّة:

لقد عدّ متصوّر"الجنس الأدبيّ" طيلة القرون الماضية مؤسّسة ذات قوانين ثابتة تهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبيّة حسب مجموعة من المعايير التّنميطيّة كالأسلوب والمضمون والشّكل لتقعيد بنية النّصّ الدّلاليّة والفنّيّة، يقول "رينيه ويليك"[1](1903-1995) René wellek: "النّوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسّسة"[2]. كما عدّ الجنس الأدبيّ أداة لوصف الظّواهر الأدبيّة وتفسيرها حسب مبدأي التّغيير والثّبات. فمنذ إرهاصات النّقد اليونانيّ القديم إلى المباحث النّقديّة الحديثة حظيت مسألة الأجناس الأدبيّة باهتمام بالغ جعل المقاربات والتّصنيفات فيها تصل حدّ التّضارب. وعلى الرّغم من تسليم النّقّاد والدّارسين بأهمّيّة هذا المتصوّر في تبويب النّصوص وتحديد سماتها المميّزة، وعلى الرّغم من إيمانهم بقدرته على استكشاف مكوّنات النّصّ النّوعيّة ومميّزاته النّمطيّة ورصد تغيّراته الجماليّة، فإنّ محاولات وصف هذه

[1]- رينيه ويليك: (1903-1995 ناقد ومؤرّخ أدبي أمريكي اهتم خاصّة بالدّراسات المقارنة وارتبط اسمه بالنّقد الجديد الذي يدعو إلى العمل الأدبي باعتباره معطى جماليّا شكليّا معزولا عن السّياقات الخارجيّة.

[2]رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، ترجمة محمود عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، فيفري 1987، ص311

المؤسّسة وضبط حدودها ظلّت مسألة معقّدة وشائكة تثير حولها الجدل والاختلاف أكثر ممّا تنير جوانبها وتوضّح مفهومها. حتّى أنّ بعض النّقّاد مثل "جان ماري شفير"[1](1952؟) "Jean Marie Schaeffer" اعتبر "أنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة من أرسطو إلى "فيردينون برونيتيير"[2] "Ferdinand Brunetière" (1849-1906) مرورا بهيغل[3](1770-1831) Hegel لم تقتربْ عبر القرون من مناقشةٍ عقليّةٍ لمشكلات التّصنيف الأدبيّ."[4]

وتعتبر مقولة الأجناس الأدبيّة مقولة قديمة قدم الأدب نفسه، تمتدّ جذورها إلى أفلاطون الذي اهتم في "جمهوريّته" بهذه المسألة حين ميّز بين نمطين من أنماط إعادة الإنتاج هما نمط الوصف بالكلمات ونمط المحاكاة mimesis، فقسّم الشعر إلى دراميّ وهو شعر محاكاة مباشرة للأشخاص، وسرديّ وهو شعر وصف وتصوير للأعمال الإنسانية. غير أنّ تقسيما كهذا قد تجاهل الكثير من الشّعر وأقصاه عن دائرة التّصنيف، ممّا جعل أفلاطون يضيف قسما ثالثا يختلط فيه الحوار بالسّرد وهو شأن الملحمة.

ويذهب "شفير" إلى أنّ أفلاطون، في الواقع، لم يتحدّث عن ثلاثة أجناس أدبيّة، بل تحدّث عن ثلاثة أصناف تحليليّة تتوزّع عليها النّشاطات الخطابيّة على أساس "صيغ التّلفّظ" "les modalités d'énonciation" فأدرج أعمالا تحت تسمية عامّة وهي "التراجيديا"، وأعمالا أخرى تحت تسمية "الملحمة"، وميّز بينها بحسب صيغ التّعبير عنها. فيتحدّد بذلك الدّور التّعبيري للشّاعر فإمّا أن يسرد بنفسه قصائد تمجيد (الصيغة السّرديّة)، وإمّا أن يحاكي من خلال عروض تؤدّيها الشّخصيّات (الصّيغة الدراميّة)، وإمّا أن يجمع بين السّرد والحوار من خلال الملحمة (الصّيغة المختلطة). واعتبر أفلاطون أنّ كلّ ما ينتجه الإنسان من فنون إنّما هو محاكاة لما يوجد في عالم المثل الأزلي. وتبعا لذلك فقد أقصى من مدينته الفاضلة الشّعراء التراجيديين لأنّ شعرهم الدراميّ قائم على محاكاة الحقيقة وتجميلها بالأوهام والخداع والتخيّلات الكاذبة، في حين أنّ السّرديّ الخالص والملحميّ يصدران عن الحقيقة ويمجّدان الفضيلة وقيم الحقّ والخير وينبعان من أصل سماويّ. وهكذا فإنّ أفلاطون وإن" تناول الشّعر اليونانيّ بالدّرس فصنّفه إلى ضروب ثلاثة هي السّرديّ الخالص، والمحاكاة أو العرض، والمشترك"[5]، فقد بقي، مع ذلك، الشّعر الغنائي الذي يعبّر فيه الشاعر عن أفكاره ومشاعره خارج الطّرح الأفلاطوني.

---

[1]- جان ماري شفير، (1952) فيلسوف فرنسيّ اهتم بجماليّات التلقّي وماهية الفن

[2]-فيردينون برونيتيير (1849-1906)، ناقد ومؤرّخ أدب فرنسيّ

[3] جورج فلهلم فريدريش هيغل (1770-1831)، فيلسوف ألمانيّ وهو أهمّ مؤسسي المثاليّة الألمانية، طوّر المنهج الجدلي الذي أثبت من خلاله أن سير التّاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ثمّ نقيضها ثمّ التّوليف بينهما. ولقد كان لفلسفته عميق الأثر على معظم الفلسفات المعاصرة.

[4]-جان ماري شفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسّان السّيّد، اتحاد الكتاب العرب، ص15

[5]معجم السّرديّات، مؤلّف مشترك بإشراف محمد القاضي، الرّبطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، تونس، 2010، ص130

أمّا التّقنين العلميّ لنظريّة الأجناس الأدبيّة فقد بدأ يتّضح مع كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو الذي نحا منحى جماليّا، على خلاف أفلاطون الذي بنى تصوّراته على قاعدة أخلاقيّة، فربط أرسطو المحاكاة بالإبداع والخلق وجعلها فنّا تكمن جماليّته في ذاته وليس فيما يمكن أن يُحَمَّلَهُ من ثقلٍ أخلاقيّ. وأرجع أصل الفنون إلى النّزوع الإنسانيّ الطبيعي إلى تمثّل ما حوله من جمال حين تتحوّل انفعالاته إلى إيقاعات ولغة وأفعال، فتكون إيقاعا موسيقيّا عندما يتعلّق الأمر بالشّعر الغنائيّ، وتكون لغة سرديّة تختصّ بقصّ الأحداث في الملحمة التي "تحاكي الفعل بالرّواية عنه"[1]، وتكون لغة وأفعالا على خشبة المسرح عندما يتعلّق الأمر بالشّعر الدراميّ. فتصبح المحاكاة إعادة خلق للواقع في صورة جديدة، ممكنة الحدوث. وتلك مهمة الشّاعر كما يراها أرسطو والتي تنأى عن أن تكون مجرّد نقل للوقائع كما تنأى عن أن تنحصر في دور التّأريخ، "فالمؤرّخ يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر (أي الشّاعر) يروي الأحداث التي يمكن أن تقع."[2] ويعود "بيير شارتييه" Pierre Chartier (؟1941) على ترجمة لفظ (mimésis) ويقول بأنّ ترجمتها "بالمحاكاة" imitation لا تؤدّي المعنى بدقّة ويفضّل ترجمتها "بتمثيل" représentation لأنّ الأمر لا يتعلّق بمجرّد استنساخ لموضوع "فالموضوع المحاكى، الحاضر دائما، يتخطّى ذاته نحو موضوع "مُمَثّلٍ".[3]

ولقد استثنى أرسطو في " فنّ الشّعر" المحكيّات والمحاورات التي وردت في نصوص نثريّة مثل المحاورات السّقراطيّة كما استثنى المؤلّفات المنظومة شعرا والتي تعالج موضوعات في الطّب أو الطّبيعة، لأنّ "ليس الوزن الشّعريّ هو ما يجعل من الشّاعر شاعرا بل أوّلا وقبل كلّ شيء الـmimésis أي "التّمثيل"."[4]

وهكذا يجعل أرسطو معاني الشّعر منفتحة على الخلق والتّخييل، تخييل يكون فيه "المستحيل المقنع أفضل بكثير من الممكن غير المقنع."[5] وتكون فيه المتعة متعة تصوير ووصف ومحاكاة لجميع الأفعال الإنسانية، والانفعالات والأشياء والأحياء، فيصبح الشعر صورة للحقيقة، ويكتسب قوّته من قدرته التمثيلية على إثارة النفس ورصد جميع تفاعلاتها.

---

[1] زكي نجيب محمود، تقديم كتاب أسطو في الشعر، ترجمة شكري عيّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. القاهرة. 1993. ص.ع.
[2] أرسطو، فن الشّعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت. ص26
[3] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص19
[4] م. ن. ص20
[5] م. ن. ص77

ويدخل الشّعر كما الخطابة في نظام الفلسفة الأرسطيّة ضمن العلوم الإنتاجيّة[1] فهو لا يهتمّ بمعرفة الفنّ لمجرّد معرفته لذاته، أو تقديم حقائق ثابتة عنه مثلما يحدث في مجال العلوم النّظريّة، وإنّما يهدف إلى إنتاج شاعر جيّد عبر صياغة قواعد النّوع الشّعريّ. وهي قواعد، في الحقيقة، لا تدّعي لنفسها صرامة العلوم الصّحيحة.

وجدير بالذّكر أنّ النّظريّة الأرسطيّة في الشّعر والفنّ، والتي تقوم أساسا على المحاكاة، كانت محلّ إرباك منذ ظهورها، إرباك قد يكون مأتاه التّأثير الأفلاطونيّ الذي لم يتخلّص منه أرسطو رغم أنّ استخدامه للفظ "المحاكاة" يعاكس تماما استخدام أفلاطون له، فعند هذا الأخير معناه النّقل المباشر للأحداث، وهو ما ينزع عن الشّعر بعده الفنّي ويقلّل من أهمّيته الجماليّة ويباعد بينه وبين مجال الخيال الصّرف، إذ يقول في "الجمهوريّة": "إذا ما نزعت عن الشّعر قالبه الشّعريّ، فلا شكّ أنّك تستطيع أن تراه على حقيقته، عندما يتحوّل إلى نثر."[2] أمّا لدى أرسطو فإنّ المحاكاة لها مفهوم مختلف تماما فهي جوهر العمل الإبداعيّ لأنّها مرتبطة بتهيّؤ غريزيّ لتقبّل المعارف الأوّليّة، ولأنّها مرتبطة باللّذّة التي تحصل لديه من جرّائها، وهي متّصلة أيضا بالأثر الذي يجب أن تحدثه في ذات المتلقّي، كأن تحدث المأساة أثرا تطهيريّا catharsis حيث أنّ أرسطو يعتبر التّطهير "غاية داخليّة للمأساة ويفترض بالتّالي أنّ لها طبيعة ويعاملها كجوهر."[3]

وبقطع النّظر عن تباين كلّ من أفلاطون وأرسطو في فهم المحاكاة، إن كان نزوعا أخلاقيّا مقابل نزوع طبيعيّ، أو اتّجاه مثاليّ مقابل اتّجاه واقعيّ، فإنّهما يتّفقان على مبدأ النّقاء النّوعيّ حيث أنّ السّرد الخالص diégèsis هو عنوان النّقاء عند أفلاطون، أمّا المحاكاة عبر التراجيديا أو الكوميديا فهي عنوان النّقاء عند أرسطو، كما يتّفقان على اعتبار الملحمة نوعا مختلطا، هجينا. "وتبعا لذلك تكون الشّعريّة اليونانيّة قد أسّست تقليدا تمييزيّا جوهرانيّا لنظريّة الأجناس سيمتدّ طويلا، وسيكون لزاما بيان حدود هذه الأجناس بكلّ حذر."[4]

---

[1] تنقسم العلوم لدى أرسطو إلى ثلاثة أنواع: العلوم النّظريّة التي تشمل الرّياضيّات والطّبيعة وهدفها المعرفة لذاتها، العلوم العمليّة وتشمل السّياسة والأخلاق وتهدف إلى المعرفة من أجل استخدام الأشياء المادّية بغرض التّأثير في النّاس، أمّا العلوم الإنتاجيّة فهي تشمل الشّعر والخطابة وتُعنى بصنع أشياء جميلة تعود بالنّفع على الإنسان وهي علوم لا تعرف الثّبات، بل هي تتغيّر حسب تغيّر المعطيات التي أنتجتها.

[2] -أفلاطون، الجمهوريّة، الكتاب الثّالث، الفقرة 392-393، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، 1974

[3] جان ماري شفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسّان السّيّد، اتحاد الكتاب العرب، ص18

[4] Dominique Combe, Les Genres Littéraires, Hachette Livre, Paris, 1992. p30

ولقد عمد أرسطو إلى تصنيف الأجناس الأدبيّة تصنيفا تفاضليّا فحدّد الرفيع منها ألا وهو التراجيديا والوضيع منها ألا وهو الملهاة، وأعرض عن الشّعر الغنائيّ واعتبره طفولة الشّعر واكتفى منه بالتّوصيف التقنيّ بأن عرّفه "بمجموع القصائد التي ترافقها القيثارة"[1]، واعتبر أنّ جوهر الشّعر لا يتأتّى من الوزن والإيقاع، بل ممّا تصنعه محاكاة المعاني الكلّية. ولهذا السبب نجد أرسطو يفضل الشعر الملحمي على الغنائي لأنه يحاكي جوهر الفعل الإنساني. كما نجده قد حصر الشّعر في التّمثيل، يقول "دومينيك كومب" Dominique Combe: "انطلاقا من مفهوم المحاكاة، قام أرسطو بتصنيف الأشكال الأدبيّة: "إذ تشترك الملحمة والشّعر التراجيدي، وأيضا الملهاة وفنّ الدّيثرومبي، وبصورة أكبر فنّ النّاي والقيثارة، كلّها في التّمثيل."[2] ولعلّ هذا التركيز على البعد التّمثيلي هو الذي سيفضي بأرسطو إلى الحديث عن السّرد في علاقته بالتّخييل والشّعر فيضيف كومب قائلا: "غير أنّه من التّمثيليّ إلى السّرديّ ليس ثمّة سوى خطوة واحدة، يقطعها أرسطو سريعا ليماهي بين الشّعر والتّخييل، وبين الملحميّ والدراميّ، منتهيا إلى تفضيل الملحمة والتراجيديا."[3] فالشّاعر بالنّسبة إليه مخترع حكايات قبل أن يكون ناظم أبيات، والمحاكاة تعني تخييلا.

ب-التّقسيم الثّلاثي وإرجاعه إلى أرسطو:

جدير بالذّكر أنّه ثمّة اختلاف كبير حول أصل هذا التّقسيم الثّلاثي الشّائع للشّعر إلى مسرحيّ وملحميّ وغنائيّ والذي يُنسب عادة إلى الحقبة اليونانيّة القديمة، والذي يرى البعض، من أمثال جيرار جونات، أنّه لا يعود في حقيقة الأمر إلى أرسطو أو إلى عصره، وإنّما هو نتاج عمليّة طويلة من التّعديل والتّغيير والتّشذيب لمقولات الأجناس الأدبية. ويرى "جونات" أنّ هذا الخطأ يعود إلى ما أسماه "بالوهم الإرجاعيّ" الذي له جذور عميقة في وعينا أو لاوعينا الأدبيّ."[4] كما يؤكّد أنّ هذا التّقسيم لم يعتمد صيغته الثّلاثيّة هذه إلا في القرن السّادس عشر. والدّليل على ذلك هو أنّ أرسطو قد انصرف أساسا لدراسة الجنس الأرقى والأقدر على "التّطهير" ألا وهو التراجيديا، ولم يشر إلى الملهاة أو إلى الملحمة إلاّ بصورة عابرة في معرض مقارنتهما بالتراجيديا. ونجد أنّ رأي "جونات" هذا قد طبع المشهد النّقديّ الغربيّ منه والعربيّ إذ يقول عبد العزيز شبيل: "لذلك يتواصل إلى اليوم الاعتقاد بأنّ تلك الثّلاثيّة الشّهيرة تعود إلى

---

[1] فتحي النصري، السردي في الشّعر العربي الحديث، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس. 2006. ط1. ص 26

[2] -Dominique Combe, Poésie et récit, librairie Josée Corti, édition 1040. 1989. P 69

[3] م. ن. ص. ن

[4] جيرار جونات، مدخل إلى النّص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، القاهرة، 1999، ص7

أرسطو، بينما هي في الحقيقة تقسيم يعود إلى الرّومانسيّة. وهو خلط تتولّد عنه تبعات نظريّة خطيرة، إذ يتسبّب في إكساء الثّلاثيّة ثوبا من الخلود ، ووشاحا من البداهة ليسا بالضّرورة شرعيّين."[1]

غير أنّ "دومينيك كومب" لم يسلّم بهذا الرّأي، فهو يؤكّد أنّ هذا التّقسيم الثّلاثيّ إنّما يعود فعلا إلى أرسطو إذ يقول في كتابه "الأجناس الأدبيّة": "إنّ التّفريع الأساسيّ لثلاثيّ الأجناس إلى ملحميّ وغنائيّ ودراميّ يعود في الأصل إلى (كتاب) "فنّ الشّعر" لأرسطو وليس إلى (كتابه) "الخطابة" فرغم أنّ "جونات" قد بيّن في كتابه "مدخل إلى النّصّ الجامع" أنّ "الغنائيّ" هو مصطلح ثالث أضافه التّقليد "الما بعد–أرسطي" وهو لا يوجد في "فنّ الشّعر"، فإنّ حديث أرسطو في مقدّمة "فنّ الشّعر"، على خلاف ما ورد في "الخطابة"، هو عن "التّعامل الذي سيكون مع الفنّ الشّعريّ وأنواعه والتّأثير الخاصّ بكلّ نوع." وإنّ كلمة "أنواع"، رغم ما تفتقر إليه من الصّرامة الاصطلاحيّة والمفهوميّة، تحيل على ما يطلِقُ عليه الخطابُ المتداولُ "أجناسا". ويندرج "فنّ الشّعر" إذن منذ الوهلة الأولى ضمن العلم التّصنيفيّ للأجناس"[2] ويضيف "كومب" بأنّ ما يهمّ أرسطو قبل كلّ شيء هو "فنّ الشّعر" وإنّ الأنواع التي يتحدّث عنها إنّما هي أنواع شعريّة بالأساس وليست ما نصطلح عليه اليوم "بالأدب". يقول أرسطو في جملته الشّهيرة التي يفتتح بها كتاب "فن الشّعر": "وليكن حديثنا هذا عن الشّعر بوجه عام وعن أنواعه، وخصائص كلّ نوع، وكيفيّة بناء الحبكات، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه صنعة الشّعر الجيّد."[3] وهكذا يحدّد أرسطو مشروعه النّقديّ للشّعر وأنواعه ليدرجها جميعا ضمن المحاكاة من دون أن يستثني منها الغنائيّ.

وإضافة إلى ما تقدّم، يمكننا أن نلاحظ، بنهاية المطاف، أنّ الشّعر ذاته قد وقع استجلابه إلى السّرد، أي إلى "فنّ إدارة الحكاية" على حدّ تعبير أرسطو في الجزء الثّالث عشر من " فنّ الشّعر"[4]. فبما أنّ المحاكاة هي "محاكاة الإنسان أثناء الفعل" "imitation d'hommes en action"[5]، فإنّ كلّ ما يتعلّق بالخاصّيّات النّفسيّة والسّوسيولوجيّة يصبح ثانويّا وخاضعا للفعل، وتصبح التراجيديا والملحمة قائمتين كلتيهما على الحكاية وعلى الحبكة "الميتوس" "le mythos" التي تقدّمانها بصيغ مختلفة. وهكذا يتبيّن لنا أنّ الأنواع les espèces أو الأجناس les genres بالمفهوم الأرسطي والأفلاطوني وإن تعارضت على المستوى الصّيغي modal ، فهي تتماهى على المستوى الموضوعيthématique ، وهي

[1] عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، 2001. ص35.
[2] Dominique Combe, Les Genres Littéraires. p26
[3] أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصريّة، 1982، ص55
[4] Dominique Combe, les genres littéraires, p31
[5] م. ن. ص27

بهذا البعد سوف تطبع المشهد الأجناسيّ الغربيّ إلى نهاية القرن التّاسع عشر، إذ نجد أنّها حتّى وإن لم ترد سرديّة على المستوى الصّيغيّ، فإنّها تروي حكاية مّا.[1] ولقد انعكس هذا الأمر على مصير الشّعر الغنائيّ الذي بدا وكأن لا مكان له بهذا المشهد، وهو ما أوحى لجيرار جونات أنّ التّقسيم الثّلاثي هو في الواقع تقسيم منسوب خطأ إلى أرسطو.

وإنّ المتأمّل في حقيقة المسألة يرى بأنّ ثلاثيّة الملحمة والدراما والشّعر الغنائيّ قد اختُزلت في ثنائيّة قائمة على محاكاة الفعل الإنسانيّ وهي ثنائيّة الملحمة والتراجيديا، تكون فيها العوامل النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيّة، أي كلّ ما من شأنه أن يحدّد الأبعاد الغنائيّة، عوامل ثانويّة. ثمّ ما تلبث أن تنصهر هذه الثّنائيّة في أحاديّة تخييليّة حكائيّة تمتصّ التراجيديّ والملحميّ والغنائيّ في بنية واحدة جوهرها الحكاية. يقول "دومينيك كومب": "إنّ ثلاثيّة الملحميّ والدراميّ والغنائيّ قد اتّضح بأنّها ثنائيّة أوهي في العمق أحاديّة حكائيّة ترتفع بمثابة بنية مهيمنة تنضوي تحتها كلّ الأجناس، فهي حجر الزّاوية الحقيقيّ في مبنى الأجناس."[2]

وقد نجد في تحليل "شفير"، حسب رأينا، ما يدعم نظريّة "دومينيك كومب" بطريقة غير مباشرة، إذ أنّه يرى أنّ أرسطو قد قام بتقسيم الأعمال:

– أوّلا بحسب الوسائل المستخدمة مثل الإيقاع واللّغة واللّحن.

– وثانيا بحسب الموضوعات المقدّمة كأن يقدّم الشّاعر بشرا بصفات خارقة كما في الملحمة الهوميريّة، أو أن يقدّم بشرا يشبهوننا، يعبّرون عن مشاعر الإنسان كما في الشّعر الغنائيّ، أو أن يقدّم الشّاعر بشرا أسوأ منّا كما في الملهاة.

– وثالثا بحسب طبيعة الموضوع أي أن يكون الموضوع ساميا أو وضيعا.

[1] م. ن. ص31
[2] م. ن. ص. ن

ويذكر شفير بأنّ أرسطو قد اكتفى من الموضوعات بالمسرحيّ والسّرديّ وتخلّى عن الصنف الثّاني في تحليله، أي أنّه تخلّى عن الشّعر الغنائيّ كما يظهر ذلك في الجدول ذي المدخلين الذي أقامه "جيرار جونات":

الصيغة الموضوع	دراميّ	سرديّ
سام	التراجيديا	الملحمة
وضيع	الكوميديا	المحاكاة السّاخرة

غير أنّ الملاحظ في هذا الجدول هو أنّه ليس شاملا باعتبار أنّ هناك فرقا بين الأصناف التحليليّة والأسماء الأجناسيّة، فأسماء الأجناس هي اختزالات بسيطة بالنّسبة لإحصائيّات الأعمال، أي أنّنا لو وضعنا كلمة "أنطيغون" عوضا عن "تراجيديا" فلن نفقد شيئا من ناحية نظريّة.[1] وبالتّالي "فإنّ التراجيديا والملحمة ليست ماهيات محدّدة بعوامل داخليّة، ولكنّها مجالات ظاهراتيّة محدّدة بصورة مختلفة."[2] ويمكن تعويضها في كلّ مرّة بتصنيفات نصّيّة متعدّدة وهذا يدلّ على أنّ هذه الشّبكة ليست مطلقة وليست صارمة الحدود. وتبعا لذلك نستنتج أن لا شيء يمنع من إدراج الشّعر الغنائيّ ضمن شبكةٍ أسماءُ الأجناسِ فيها مقدّمةٌ على نحو تجريديٍّ ولا تعرف الثّبات، بل هي خاضعة لمعنى توسّعيّ تاريخيّ. ويؤكّد "شفير": "أنّ التّحليل البنيويّ الأرسطيّ يسمح بوصف الأجناس الأدبيّة، دون الارتباط مع ذلك بالضّرورة بمسلّمات جوهريّة."[3]

ولئن تمسّك أرسطو بمبدأ امتلاك التراجيديا مثلا لطبيعة داخليّة، فإنّ في قوله: "تزدهر التراجيديا شيئا فشيئا ويطوّر المؤلّفون كلّ ما يجري فيها، وأخيرا، وبعد تحوّلات عديدة تتجمّد عندما تصل إلى كامل طبيعتها."[4] في هذا القول، افتراض بأنّ النّصّ يولد نصّا آخر وبتطوّره يصبح كائنا أجناسيّا مكتملا.[5] بمعنى أنّ هذا الاستقرار المزعوم هو في الواقع مفتوح على فكرة التّحوّل أو الانحدار أو ربّما الانصهار. ولعلّ هذا المنحى التّطوّريّ غير المقصود من قبل أرسطو يدعم ما نحا إليه "كومب" من أحاديّة جوهريّة قوامها الحكاية.

---

[1] شفير، ما الجنس الأدبي، ص.20-21
[2] م. ن. ص21
[3] م. ن. ص21
[4] هوراس، فنّ الشّعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط3، القاهرة 1988، ص92
[5] شفير، ما الجنس الأدبيّ، ص23

2-نحو بلاغة أجناسيّة جديدة:

أ-هل الشّعر تخييل سرديّ؟:

ممّا لا شكّ فيه أنّ المفاهيم التي جاء بها أرسطو والتي أفضت إلى تسليمه بأنّ الشّعر هو تخييل سرديّ كانت أساسا مهمّا للنّقد الغربيّ الكلاسيكيّ الذي ظلّ معتمدا على التّقسيم الثّلاثيّ الذي يقدّم الملحمة والتراجيديا ولا يعير الشّعر الغنائيّ كبير اهتمام.

ولقد توقّف القسّ "شارل باتو" Charles Batteux[1] 1713-1780 طويلا عند هذا المبدأ وخرج بحقيقة أنّ الشّعر الغنائيّ محاكاة لأنّه يحاكي العواطف والمشاعر، "فالشّعر لا يعيش إلاّ بالتّخييل"[2]، وأضاف قائلا: "إذا كنّا نعني بالتخييل العناصر التي تمنح الأشياء الجامدة الحياة وتمنح الأشياء المجرّدة أجسادا تجعلها تتكلّم وتتحرّك، كما تفعل المجازات والأليغوريا، فإنّ التّخييل لا يكون، إذن، سوى أسلوب شعريّ. وهو ما يصحّ على النّثر أيضا."[3] وتتجلّى عناصر التّخييل هذه في الشّعر أكثر منها في النّثر على حدّ تعبير "سوريل"[4] Sorel (1602-1674) ليصبح التّخييل مقوّما من مقوّمات الشّعر وتُدرج الغنائيّة في دائرة المحاكاة.

ثمّ كان الانتقال من المحاكاة باعتبارها تخييلا، إلى التّخييل باعتباره خيالا، فاعتبار المحاكاة تخييلا أفضى إلى وصل التّخييل بالخيال، وهو ما جعل"سوريل" يؤكّد وفق ما أورده دومينيك كومب: "أنّه بما أنّ الشّعر يتفجّر باستمرار من خلال الصّور التي يطوّعها، فإنّ الشّعراء يريدون ربطه دائما بالتّخييل."[5]

وهكذا يكرّس منظّرو القرنين السّابع عشر والثّامن عشر التّقسيم الأرسطي، الذي يعود فعلا إلى أرسطو مثلما أكّده "كومب"، رغم اعتبار "جونات" ذلك وهما إرجاعيّا، بإدراجهم الشّعر الغنائيّ ضمن المحاكاة وإخضاعه لسلطة التّخييل.

1- شارل باتو: (1713-1780 رجل دين فرنسي كان عضوا في الأكاديميّة الفرنسيّة سنة 1761.[1]11

[2] Charles Batteux, les beaux arts réduits à un seul principe, 1746, rééd. Slatkine. P 135

[3] م. ن. ص. ن

[4] شارل سوريل: 1602-1674 كاتب وروائيّ فرنسيّ من القرن السّابع عشر

[5]-Dominique Combe, Poésie et récit. P.65

وهذه الخاصّية الجديدة التي اكتسبتها الغنائيّة قد كان لها عظيم الأثر في ما طرأ على مفهوم الأجناس الأدبيّة من تحوّلات بداية من القرن التّاسع عشر إلى العصر الحديث. فالنّقّاد الكلاسيكيّون والمعاصرون يحتكمون إلى مفهوم المحاكاة الأرسطيّة في بنائهم لنظريّاتهم الأجناسيّة، غير أنّ كلاّ منهم يسلك سبيلا معاكسا للآخر: فإذا كان "سوريل" قد ذهب إلى أنّ الشّعر يكتسب قيمته من خلال بعده التّمثيليّ، فإنّ ذلك هو ما يمثّل العائق أمام الشّعر حسب "فاليري" [1](1871-1945) Valery وعليه يؤكّد "كومب" "أنّ الأسس النّظريّة تشهد ثباتا على مبدأ المحاكاة مرجعا، في حين أنّ ما يتغيّر فقط هو الموقف من هذا المبدأ: فما فعلته الشّعريّة المعاصرة هو أنّها قلبت إشكاليّة المحاكاة الكلاسيكيّة دون أن تغيّر المصطلحات."[2] فالمعاصرون لم يحيدوا عن مفهوم المحاكاة في رؤيتهم الأجناسيّة، ولكنهم ظلّوا يراوحون بين مفهومها عند أرسطو ومفهومها عند أفلاطون. فقد تحدّث دومينيك كومب عن "أرسطيّة" كلاسيكيّة تجعل البعض من أمثال "باتو" يؤكّدون بأنّ التّخييل السّرديّ هو روح الشّعر، وعن "أفلاطونيّة" معاصرة تعيد إلى الأذهان الطّرح الأوّل الذي ينسب الشّعر إلى الغنائيّة ويدين مبدأ المحاكاة فيه. ويمكننا القول إذن إنّ إقصاء السّرد من الشّعر قد ترتّب عن إدانة المحاكاة في الشّعر الفرنسيّ في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، وهو ما أفضى إلى بلاغة جديدة في مجال الأجناس الأدبيّة. فمنذ ظهور الرّومنطيقيّة أصبح النّظام العضويّ للأجناس قائما على الشّعر الغنائيّ، ولا مجال للسّرد أو للتّخييل فيه. أمّا المسرح والرّواية والأجناس السّرديّة فقد استبعدت من الشّعر.

ورغم أنّ الكلاسيكيّة والحداثة قد اجتمعتا على إقصاء السّرد من الشّعر الغنائيّ، فإنّهما قد وصلتا إلى نتائج معاكسة تماما إزاء شعريّة هذا الجنس من الأدب، الأمر الذي دفع "جرترود ستاين" [3](1874-1946) Gertrude Stein إلى التّعبير عن حيرتها بطرح عديد التّساؤلات حول جوهر الشّعر قائلة في كتابها "الشعر والنّحو" "Poésie et grammaire": "عندما بدأ الشّعر حقيقة كان يحوي عمليّا كلّ شيء، كان يحوي الحكاية والأحاسيس وزخم الحواسّ والأسماء، الكثير من الأسماء وكلّ المشاعر. لقد كان سابقا يحوي السّرد ولكنّه الآن لم يعد يحويه (...) فربّما يكون خطأ أن لا يحويه، وربّما لا يكون."[4]

1- بول فليري: شاعر فرنسيّ وكاتب مقالات وفيلسوف. يعتبر أحد زعماء المدرسة الرّمزيّة.[1]

[2]- Dominique Combe, Poésie et récit. p65- 66

[3] جرترود ستاين: 1875-1946 شاعرة وروائيّة وكاتبة مسرحيّة أمريكيّة، قضّت أغلب سنوات حياتها في فرنسا ومثّلت محفّزا مهمّا في تطوير الأدب والفنون الحديثة.

[4]Dominique Combe, Poésie et récit, p63

ويخلص دومينيك كومب إلى أنّه إذا كان الشّعر في الأصل يتضمّن السّرد، فذلك يعني أنّ الأجناس الأدبيّة كانت في الماضي تعرّف حسب معايير مختلفة تماما عن المعايير التي تعرّف بها حديثا.

ويفضي بنا إقصاء السّرد من الشّعر إلى الحديث عن مبدأ النّقاء الأجناسيّ الذي طبع المشهد الأدبيّ في القرن التّاسع عشر.

ب-مبدأ النّقاء الأجناسي:

منذ مطلع القرن التّاسع عشر بدأت الهوّة التي تفصل الفنّ عن الواقع تتّسع وأصبحت فكرة المحاكاة غير قادرة على استيعاب الأبعاد الفنّيّة التي تشكّلت بتشكّل وعي جديد بمظاهر التّعبير الإنسانيّ. فشهد الرّسم، على سبيل المثال، تحوّلات عديدة: إذ أنّه لم يعد مجرّد نقل وفيّ للطّبيعة والأشياء، بل أضحى رصدا لنور الشّمس وملاحظة للتّغيّرات التي تطرأ على الأشياء وعلى العالم الخارجيّ بفعل حركة الضّوء وبالتّالي رصد انفعالات الرّسّام ذاته من خلالها في لوحات انطباعيّة، يقطع فيها "كلود مونيه" أو "رونوار" أو "فينسنت فان غوخ" ومن بعدهما "بول سيزان" Paul Cezanne (1839-1906) في حركة ما بعد الانطباعيّة، مع أساليب المحاكاة القديمة. كما تحوّل الرّسم في مرحلة لاحقة إلى هدم للفضاء، وتحطيم للشّكل الخارجيّ والصّورة المرئيّة، وإعادة بناء لها من خلال الأجسام الهندسيّة، وخاصّة المكعّب، للوصول إلى فكرة الحقيقة التّامّة التي تكتمل أبعادها الكلّيّة عندما تمتلك ستّة وجوه في لوحات "بيكاسو" Picasso(1881-1973) و"جورج براك" Georges Braque (1882-1963) التّكعيبيّة. ثمّ انتهى إلى تفكيك الإنسان وتفجير معتقداته وأسلوب حياته التّقليديّ في لوحات عبثيّة تعكس قلق الإنسان الوجوديّ وهشاشته الرّوحيّة مثل "صرخة " "إدفارد مونش" "Edvard Munch 1863-1944".

ولم يكن الشّعر بمنأى عن هذه التّغييرات، "فمنذ الحقبة الرّومنطيقيّة توقّف الشّعر شيئا فشيئا عن البحث عن غرضه خارج نفسه، ورفض كلّ ما من شأنه أن يذكّر بوظيفة نفعيّة إلى أن أصبح "شعرا خالصا"".[1]

وقد لا يكون فيكتور هوغو Victor Hugo (1802-1885) أوّل من تمرّد على المفهوم القديم للأجناس الأدبيّة وعلى مفهوم البلاغة الأرسطيّة السّائد، ذلك أنّ ما دوّنه في مقدّمة كرومويل Cromwell لم يكن سوى صياغة جديدة لكتابات "الإخوة شليغل" و"نوفاليس" النّقديّة التي نشأت منذ 1770 حيث بدأ

[1]Jean-Louis Joubert, la poésie, Cérès Editions, Tunis, 1997. P18

مفهوم بلاغة أرسطو يتلاشى لصالح مفهوم الإستطيقا، أو لعلّ هذا المفهوم الجديد هو الذي تلقّف البلاغة القديمة واستبطنها ليعيد إنتاجها بأبعاد مختلفة.[1]

ولقد ظلّ مفهوم الأجناس الأدبيّة قائما في قلب هذه الجماليّة النّاشئة بفرضيّاتها النّاشئة والمتطلّعة إلى البرهان، والتي انبثق منها المدّ الرّومنطيقيّ وترسّخ من خلال محاورات كلّ من "جوتة" Goethe (1749–1832) و"شيلر" Schiller (1759–1805) الشّهيرة حول الدّراسة التي نشرها هذا الأخير سنة 1800 حول "الشّعر السّاذج" "la poésie naïve" الذي يمثّل القرب من الطّبيعة ومن الأصول الأولى، و"الشّعر العاطفيّ" "la poésie sentimentale"[2] الذي يمثّل كلّ ما هو اصطناعيّ ومتكلّف من الحياة الحديثة.

ولعلّ الجماليّة الأدبيّة الحديثة قد انحدرت من هذا الحوار الذي طرح بعمق مسألة علاقة الشّعريّة بالأجناس البلاغيّة القديمة، كما طرح فكرة معارضة الرّومنطيقيّة للكلاسيكيّة، وطرح أيضا إشكاليّة الوظيفة الشّعريّة، إذ يتساءل "جوتة": "لماذا نفرض على المنجز الشّعريّ أن تكون له غاية تعليميّة؟ فالكتابة ليس لها هذا الشّاغل، فهي لا تساير ولا تنتقد، بل تسمح بانسياب الأحاسيس والأفعال في ترابطها، وهي بذلك تنير وتثقّف"[3] وتمّت بالتّأكيد معارضة ما هو مثاليّ بما هو واقعيّ. يقول "كومب": "لقد أعلن جوتة في نهاية حياته بشيء من الألم أنّ محاوراته مع شيلر التي كانت أساس الدّراسة حول "السّاذج" و"العاطفيّ"، هي نقطة الانطلاق للجدل الذي قام معارضا الكلاسيكيّ بالرّومنطيقيّ".[4] وقد يكون مبعث هذا الألم هو أنّ "جوته" كان ينتمي في اتجاهه الأدبي إلى منهج "العاصفة والاندفاع" "sturm und drang" وهو منهج يرفض وضع أيّ قيود على المشاعر والأحاسيس ويؤمن بحرّية التّعبير. ثمّ ما لبث جوته أن تحوّل إلى حركة "فايمار" الكلاسيكيّة "le classicisme de Weimar" والتي تسير على نهج الحضارة الرّومانية اليونانيّة القديم، والتي تزامنت مع "حركة التّنوير" و"حركة الرّومنسيّة" النّاشئة. ولمّا كانت هذه المحاورة بمثابة القادح الأوّل لكلّ الانقسامات والصّدوع التي حدثت بين المقولات الكلاسيكيّة والمقولات الرّومنطيقيّة، فهو ما لم يستحسنه "جوتة. فجوتة كان في الحقيقة كلاسيكي المنزع ولكن كتاباته وخاصّة منها "آلام فرتر" كان لها عظيم الأثر في الحركة الرّومنطيقيّة.

---

[1] Dominique Combe, Les genres littéraires, p51.

[2] م. ن. ص 52

[3] Goethe et Schiller, Les Correspondances, traduction de Mme La Baronne De Carlowitz, Paris Charpentier, Libraire-éditeur, 1863, Tome1, p43

[4] Dominique Combe, les genres littéraires, p53-54

ولا بدّ لنا أن نعرّج أيضا على أهمّيّة الأفكار الفلسفيّة للإخوة شليغل التي تناولت لأوّل مرّة الأجناس الأدبيّة باعتبارها مفهوما قائم الذّات، وليس بصفتها مجرّد تصنيفات بلاغيّة. فتحوّل مفهوم الأجناس معهما من عنصر طبيعيّ إلى عنصر ثقافيّ، واستحال مذهب اللّازمنيّة الذي صاحب الأجناس الكلاسيكيّة الأرسطيّة، وجعلها عناصر طبيعيّة مستمرّة في الزّمن بخصائص ثابتة، إلى مبدأ مرتبط دائما بمكان وبعصر أي بتاريخ: "ففي عالم الشّعر لا شيء ثابت، كلّ شيء صائر، كلّ شيء يتحوّل ويموت بطريقة منسجمة."[1] ولقد تحدّث الإخوة شليغل عن "لازمنيّة" صيغيّة من شأنها أن تساهم في تاريخيّة الأجناس، يصبح بمقتضاها الملحميّ والغنائيّ والدراميّ عناصر جماليّة تتملّص من القيد التّاريخيّ وتدخل في دارة الثّابت والمستمرّ،لا باعتبارها أجناسا، وإنّما باعتبارها صيغا، بما أنّها تدخل في تركيبة الأجناس التي تظهر وتختفي عبر الأزمنة والأمكنة.

وتبعا لذلك هاجم الرّومنطيقيّون مبدأ المحاكاة الأرسطيّة، معتبرين أنّها محاكاة منقوصة لأنّها لا تعكس واقع الطّبيعة. فالمأساة والملهاة قد تجتمعان في تداخل مستمر في صلب العمل الواحد. ولذلك فقد رفضوا مبدأ الفصل بين الفنون الأدبيّة فصلا حاسما دليلهم في ذلك مسرحيّات شكسبير التي يمتزج فيها المأساويّ بالفكاهيّ، إذ كان للمهرّج فيها حضور لافت، من ذلك مجنون "الملك لير" أو حفّار القبور في المشهد الشّهير من مسرحيّة "هاملت" حين كان يمسك بيده جمجمة يسكب فيها النّبيذ ويعبّه وهو يعربد، فما كان هذا المشهد السّاخر إلاّ إمعانا من الكاتب في تعميق المأساة التي يعيشها البطل.

وما كانت الرّومنطيقيّة تتمسّك بمفهوم الأجناس الأدبيّة، إلاّ لغاية التّوصّل إلى محو الحدود، وإحكام توليفة بينها، أو ربّما اختصارها في جنس واحد جامع.[2] يقول الإخوة شليغل في كتابهما "دروس في الأدب الدرامي" 1808: "الرّوح الرّومنطيقيّة على العكس (من الكلاسيكيّة) تميل إلى تقريب متواصل بين الأشياء المتضادّة. كلّ المتضادّات من طبيعة وفنّ، وشّعر ونثر، وجدّ وهزل، وذكرى ماضية واستشعار لآت، وأفكار تجريديّة وإدراكات حسّيّة، ودّنيويّ وإلهيّ، وحياة وموت، كلّها تتلاقى وتنصهر في أكثر الوحدات قربا وحميميّة".[3] فهو مجمع يحوي الأجناس التّاريخيّة والصّيغيّة والشّعر والنّثر والأسلوب ليكوّن

[1] م. ن. ص 55
[2] م. ن. ص 62
[3] أوردها دومينيك في المصدر نفسه والصّفحة نفسها:
"L'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continuel des choses opposées. Toutes les antinomies : la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations concrètes, le terrestre et le divin, la vie et la mort s'embrassent et se confondent dans l'union la plus étroite et la plus intime. » نحن نعرّب

ما نعبّر عنه اليوم بالأدب. ولعلّ هذا الجنس الجامع هو الشّعر الغنائيّ الذي يمثّل بالنّسبة إلى الرّومنطيقيّة "الجنس بامتياز"، على حدّ تعبير كومب.

فنجد "فيكتور هوغو" Victor Hugo يقرن بين الوجود الإنسانيّ واللّغة الشّعريّة الغنائيّة الخالصة في "مقدّمة كروميل" "la préface de Cromwell" إذ يرى بأنّ الإنسان البدائيّ: "مثل حياته تماما، يشبه فكرُهُ السّحابَ الذي يغيّر شكله ويغيّر وجهته بحسب الرّيح التي تدفعه. ذاك هو الإنسان الأوّل وذاك هو الشّاعر الأوّل: غِرًّا وغنائيّا."[1] في هذا البيان الرّومنطيقيّ يواصل "هوغو" تأسيس شعريّة جديدة فيقول: "لقد كان لزاما علينا أن نرى شعرا جديدا يكبر."[2] كما يعرّف "هوغو" في مقدّمته الأجناس الثّلاثة بأنّها المراحل العمريّة في حياة البشريّة فيقول: " ولكي نلخّص سريعا ما لاحظناه من أحداث إلى هذا الحدّ، فإنّه (يمكننا القول) بأنّ للشّعر ثلاث أحقاب، تتطابق كلّ حقبة منهامع مجتمع: القصيدة الغنائيّة l'ode، الملحمة l'épopée، والدراما le drame وإنّ العصور البدائيّة غنائيّة، والعصور القديمة ملحميّة، والعصور الحديثة دراميّة. فالقصيدة الغنائيّة تغنّي الخلود، والملحمة تمجّد التّاريخ، والدراما ترسم الحياة."[3] وهو ما حوّل ما كان تصنيفا صرفا لأشكال الخطاب إلى تصوّر ميتافيزيقيّ. ويؤكّد "جان كوهن"[4] Jean Cohen (1919–1994) "أنّ الجماليّة الكلاسيكيّة هي جماليّة منافية للشّعر، وإذا ما نجحت عبقريّة المبدع عند "راسين" [5] Racine (1639–1699) و"لافونتين"[6] LaFontaine (1621–1695) في اختراق الحاجز، فإنّ الفنّ الشّعريّ لن يستطيع التّفتّح حقّا إلاّ في جوّ الحرّيّة الذي كان للرّومنسيّة فضل إدخاله في مجال الفنّ. "[7] كما يضيف "جان أندريه فاهل"[8] Jean André Wahl (1888–1936) أنّ الرّومنسيّة لم تبتدع الشّعر بل اكتشفته "فالشّعر قد وعى نفسه وجوهره بالتّدريج. ويمكن القول إنّ اللّحظة

[1] Victor Hugo, la préface de Cromwell, p5

[2] م. ن. ص 7

[3] Hugo, Préface de Cromwell : "Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie à trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. » نحن نعرّب

[4] جان كوهن: 1919-1994 فيلسوف وأستاذ فرنسيّ في جامعة السوربون.

[5] جان راسين: 1639-1699 شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، وكان من شعراء البلاط في عصر لويس الرابع عشر.

[6] جان دي لافونتين: 1621-1695 يعتبر أشهر كاتب قصص خرافية أو أمثولات في تاريخ الأدب الفرنسي.

[7] جان كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب 1986، ص21

[8] جان أندريه فاهل: 1888-1936 فيلسوف فرنسي وأستاذ بالسوربون.

الرّومانسيّة تُكوِّنُ اللّحظة التي نما فيها، لأوّل مرّة، بصفة عامّة هذا الوعي بالذّات. فالكلاسيكيّة هي الشّعر الذي لم يع ذاته، أمّا الشّعر الرّومانسيّ فقد تعرّف على نفسه كشعر."[1]

وبذلك لن يكون همّ الرّومنسيّة تقديم نماذج تقليد وتقعيدها، بل سيكون همّها شرح تكوّن الأدب، وتطوّره، والكشف عن الغرض الجماليّ الخاصّ للفنّ الشّعريّ، فتتملّك الأجناس الأدبيّة على حدّ تعبير "شفير" "طبيعة داخليّة تمثّل الأساس الجوهريّ للنّصوص"[2].

وإن لم يكن هذا التّصوّر الجوهريّ بدعة رومنسيّة، باعتبار وروده في "فنّ الشّعر" لأرسطو، فإنّه أضحى مع الرّومنسيّة قائما على تمييز واضح بين الموضوعات الطّبيعيّة التي تمتلك غاية داخليّة، وبين الموضوعات الثّقافيّة الخاضعة لغاية خارجيّة.[3] وسوف يندرج هذا التّصوّر ضمن الأنظمة الفلسفيّة المثاليّة باتّجاهاتها التّطوّريّة التّاريخيّة اللّاحقة للرّومنسيّة. ولسوف يفضي ذلك كلّه إلى اتّساع شكل الهوّة بين الشّعريّ والسّرديّ فيما بعد، ليتطوّر مع "ملاّرميه" الذي كان يعي بعمق أنّ الشّعر يشهد تغيّرا ويصبو نحو التّحرّر من القواعد والقيود وينحو لأن يحتوي بين جنباته الأدب برمّته.

ج–من الرّومنطيقيّة إلى "أزمة البيت الشّعريّ":

يصدر "ملاّرميه" عن مفهوم للشّعر يخلّصة من كلّ ما ليس منه، ويحقّق له النّقاء وهو ما أفضى إلى إقصاء السّرد منه. وهو في ذلك ينطلق من رؤيته المخصوصة للشّعريّة. فلقد ذكر "ملاّرميه" في مؤلّفه "تخاريف" "Divagations"، في القسم الذي وسمه "بأزمة البيت الشّعري" "La crise du vers"، أنّ البيت الشعريّ التّقليديّ لم يعد كافيا لتعريف الشّعريّة وأكّد أنّنا لو نظرنا في أعمال كلّ من "رمبو" "Rimbaud" و"فرلان" "Verlaine" لفهمنا أنّ هدم البيت الشّعريّ إنّما هو من صميم جماليّة الكتابة الشّعريّة. فحقيقة الجماليّة الشّعريّة لا تقوم على مجرّد تركيب أبيات تستجيب للأوزان وتضع في مقدّمتها "البحر الإسكندري" L'alexandrin فحسب، بل إنّ الشّعر مثلما هو موسيقى قائمة على إيقاع وتوقيع، فهو أيضا فنّ الصّمت لأنّ كلّ ما يحيط بالكلمة من فراغ هو في الواقع مترع بالشّعريّة.

---

[1] Jean Andre Wahl, Poésie, pensée, perception, Calman-Levy, Paris 1948, p24 ترجمة محمد الولي ومحمد العمري

[2] شفير، ما الجنس الأدبي، ص31

[3] م. ن. ص32

ويرى "ملاّرميه" أيضا أنّ الشّعر يختزل دنيا الأدب كلّه، إذ يقول: "إنّ الشّكل الذي يطلق عليه بيت شعريّ هو نفسه، ببساطة، الأدب."

« La forme appelée vers est simplement elle-même la littérature. »[1]

ويضيف مؤكّدا توق الشّعر إلى الانفلات وكسر القيود القديمة، فيقول: "أعتقد أنّ البيت الشّعريّ انتظر باحترام أن تخطئه يد المارد التي، لها دائما صلابة يد الحدّاد وقوّتها، كي يتكسّر، فتنفلت كلّ اللّغة التي ضبطت على قياس الوزن الشّعريّ كي تلائم تقاطيعه الحيويّة، متفكّكة بحرّية إلى آلاف العناصر البسيطة."[2] ويوضّح "ملاّرميه" أنّ لغة الشّعر تنحو دائما إلى أن تبلغ درجة "الإجادة" الكاملة ويضرب مثالا في قوله: " تكون كلمة "الظّلمات"، إلى جانب كلمة "الظلّ السّميك"، أقلّ دلالة على الدُّكنة."

« A côté d'ombre opaque, ténèbres se fonce peu. »[3]

فيبيّن أنّ بين كلمة "ombre" "ظلّ" و"ténèbres" "ظلمات" مفارقة قائمة على أنّ التّوقيع الصوتيّ للكلمة الأولى بالفرنسيّة يوحي أكثر بكثير بمعنى الظّلام والدُّكنة من الكلمة الثّانية، فـ "ملاّرميه" يصدر عن هاجس الاقتراب من الكمال اللّغويّ جعل لديه تعاملا خاصّا مع مدلولاته التي أضحت روابطها بدوالّها مختلفة عن المتعارف والمألوف. فإذا كان هذا المألوف من اللّغة منحصرا في تبليغ معلومة أو التّعبير عن معنى معيّن، فإنّ ذلك لن يكون كافيا لبلوغ الكمال اللّغويّ الذي من شأنه أن يحقّق الاستمتاع. وإنّ هاجس الكمال اللّغويّ هذا هو الذي أفضى به إلى ضرورة التّمييز بين ما عبّر عنه "باللّغة الخامّ" "le langage brut" التي تختصّ بالكلام المتداول، وبين ما عبّر عنه "باللّغة الجوهريّة" "le langage essentiel" التي هي لغة الشّعر. وقد مهّد هذا التّمييز لشكل جديد من بلاغة الأجناس الأدبيّة، إذ يقول "جان كوهن": "لقد صار الشّعر أكثر شاعريّة مع تقدّمه في التّاريخ، وتبدو هذه الظّاهرة قابلة للتّعميم وقد تسمح بتعريف الحداثة الجماليّة. فكلّ فنّ ميّال إلى الرّجوع إلى أصله بطريقة من الطّرق، باقترابه المتزايد من شكله الخاصّ الخالص."[4]

[1] Stéphane Mallarmé, Divagation, bibliothèque Charpentier, Editeur Eugène Fasquelle, 1897. P 236

[2] م. ن. ص 37

[3] م. ن. ص 42

[4] كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ص22

ولقد اقترن استبعاد السّرد من المشهد الشّعريّ برفض شامل للوصف، لقيامه مثله على التّمثيل، حتّى أنّ "ميشال ليريس"[1](1901-1990)"Michel Leiris" يذكر "أنّ ملاّرميه قد نجح في ما يفتخر قلّة من الشّعراء بتحقيقه: ألا وهو خلق لغة مناسبة تماما لما يروم بلوغه، لغة لا تعتمد الوصف أو السّرد بقدر ما تعتمد إثارة بعض اختلاجات النّفس."[2]

ويصوّر "ملاّرميه" انطفاء حركة السّرد في الكتابة الشّعريّة في مقدّمة "رمية النّرد" "coup de dés" فيقول إنّ " التّخييل يظهر ولكنّه ما يلبث أن يتلاشى سريعا بفعل حركة الكتابة (...) كلّ شيء يتمّ باقتضاب وحسب فرضيّات، ولذلك فإنّنا نتجنّب السّرد."[3] فجدير بالذّكر أنّ النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر قد شهد تجريبا لشعريّة جديدة ولفكر مختلف أضحى رؤية للعالم وفهما للأشياء غذّته فلسفات مغايرة جعلت "ملاّرميه" يحلم بكتاب شامل، يجتمع فيه الفنّ والفكر والجمال والفلسفة، فيتركّز العالم كلّه في مساحة ضيّقة من الورق: "الكتاب بوسعه إذن أن يحوي كلّ الكتب، وهذا يعني أن نخرق كلّ الأجناس من شعر ومسرح ورواية ومقال ونختصرها في توليفة محكمة كالتي تحدث خلال التّحوّل الخيميائي الكلّي في "الكتاب الكبير"."[4]

وإنّ هذا الخيار الشّعريّ لدى "ملاّرميه" هو خيار جماليّ شكليّ، من ناحية، وهو خيار معنويّ ينفذ إلى عمق الشّعر فيزيده تعقيدا وعمقا وكثافة، من ناحية أخرى. ولذلك فإنّ السّرد لم يكن ليكون إلاّ عائقا أمام تحقيق هذه الغنائيّة الشّعريّة وهذا النّقاء اللّغويّ الذي ينهل من الجوهر.

ويرى "دومينيك كومب" بأنّ خيار "ملاّرميه" باستبعاد السّرد من الشّعر لم يكن سوى ضرورة دعته إليها حتميّة تاريخيّة لا مناص من الاستجابة إليها، وهي التوجّه نحو"الحداثة" التي دعا إليها أوّل مرّة كلّ من "بودلير" و"رمبو".[5] كما يرى أنّ هذه "الحداثة" كانت بمثابة الطّعم الذي انجذب إليه، منخدعين، منظّرو تلك المرحلة وخاصّة "بول فاليري" (1871-1945) "Paul Valery"[6] الذي سيحوّل رفض "ملاّرميه" للسّرد إلى توجّه في الشّعر، فيعلن في مؤلّفه "أعمال I "Oeuvres I"، بكثير من الحماس

1 ميشال ليريس: 1901-1990) كاتب وشاعر وناقد فنّي فرنسيّ.[1]

[2]Dominique Combe, Poésie et récit, p12

[3]Stéphane Mallarmé, Coup de dés, la préface: « La fiction affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit (...) Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. » نحن نعرّب

[4]Dominique Combe, Les genres littéraires, Hachette Livre, Paris, 1992. p67

[5] م. ن. ص 12

[6] بول فاليري: 1871-1945 كاتب وشاعر وفيلسوف وناقد فرنسيّ.

والمبالغة، متحدّثا عن كتابات "ملاّرميه"، "أنّ العمل الجادّ في الأدب يظهر ويتحقّق بالرّفض (...) بما أنّ هذا الرّفض سوف ينير الجدل الدّاخليّ الذي يَبينُ، لحظة العمل، ما بين المزاج والطموح وتوقّع الشّاعر من ناحية، وما بين المثيرات والوسائل الفكريّة لحظة الكتابة من ناحية أخرى."[1] وكأنّ فاليري بهذا التصريح يتّخذ من رفض "ملاّرميه" وسيلة لعرض فلسفته الجماليّة التي تحوّلت لديه إلى عقيدة وليس مجرّد رؤية أدبيّة، فيقول عن شعر "ملاّرميه": "كلّ ما يمكن أن ينال إعجاب الأغلبيّة قد وقع استبعاده من هذا العمل فلا مجال لفصاحة، أو لتخييل، ولا لجوء لانفعالات متبادلة، ولا تسليم بالأشكال المتعارفة، وليس ثمّة ذاك النّزوع الإنسانيّ الذي أخلّ بأغلب الشّعر."[2]

ثمّ يمضي "فاليري" في مغالاته ليعتبر أنّ كلّ شعر "بودلير" نقيّ من السّرد. ويرى "كومب" أنّ مغالاة "فاليري" هذه قد أوقعت العديد من النّقّاد في خطأ التّسليم بآرائه حول شعر "بودلير"، من أمثال "هنري بونيه" Henri Bonnet الذي يقول: "إنّه (أي بودلير) يستبعد كلّ عنصر له خاصّيّة روائيّة أو دراميّة"[3] ويفخر "فاليري" بأنّ السّرد ليس من عناصر تكوينه الإبداعيّ أو من طبيعته ولا يمكنه أن يشكّل أحد اهتماماته الأدبيّة إذ يعلن بأنّه "يكنس السّرد" [4] "je balaye le récit". فـ"فاليري" يعتبر السّرد مسألة مزاج ونزوع طبيعيّ، يربطها بالجسد، على الطّريقة الأفلاطونيّة الميتافيزيقيّة، فالسّرد هو حركة طبيعيّة، عفويّة، تخرج عن الإدراك الواعي، وتجب مقاومتها وطردها.

لم تكن تنقية الشّعر من السّرد مجرّد محاولة لعزل لغة الشّعر عن لغة النّثر، أو تحديد لخاصّيات اللّغة الشّعريّة، ولكنّها عمليّة معقّدة، عميقة الأثر على البلاغة الشّعريّة، فهي استجابة لهاجس النّقاء الأجناسيّ الذي شغل العديد من شعراء النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر. وهي حركة أرادها منظّروها أن تكون بمثابة القانون العام الذي يحكم بلاغة الأجناس الأدبيّة، أو بمثابة الرّوح التي تسري في مجاهل الكون الشّعريّ وتتحكّم في مفاصله. وإنّ محاولة تنقية الشّعر هذه إنّما هي محاولة للتّجديف نحو المنبع الأوّل، ومحاولة للإمساك "بكلمة البدء" التي منها تخلّق كون الشّعر كلّه.

ولعلّ "استبعاد السّرد، الذي وضع أوّلا كاقتضاء خاصّ ببعض الشّعراء، ما لبث أن تحوّل إلى ركيزة من ركائز المشهد الشّعريّ المعاصر."[5] فالشّعريّة النّقيّة قد نتجت عبر سلسلة من الإقصاءات،

---

[1] Dominique Combe, poésie et récit, p15

[2] م. ن. ص 16

[3] أورده دومينيك كومب في المصدر السّابق، ص17

[4] م. ن. ص 16

[5] م. ن. ص 9

والعزل، والتّشذيبات، يقول عنها هنري بريمون (1865-1933) [1] Henri Brémond في كتابه "الشّعر الخالص" "la poésie pure"، وفي استبطان واضح لآراء "ملاّرميه": "أنّها عمليّةُ عزلٍ لما تبقّى من تركيبةٍ من الشّعر في حالته النّقيّة."[2] فهي عمليّة تنقية تحوّلت إلى هوس جعل "فاليري" يخضع لغة الشّعر إلى تبخير كيميائيّ ليستخلص منها ناتجا نقيّا خالصا، مثلما يصرّح هو نفسه: "أقول "خالصا" بنفس المعنى الذي يصف به فيزيائيّ"نقاء" الماء."[3] غير أنّه يسرع فيوضّح أنّ كلمة "النّقاء" هذه هي أبعد ما تكون عن أن تحمّل بمعان أخلاقيّة: "إنّ مساوئ كلمة "الشّعر الخالص" هذه هو أنّها تدعونا للتّفكير في "نقاء أخلاقيّ" لا مجال له هنا، في حين أنّ فكرة "الشّعر الخالص"، حسب رأيي، هي فكرة "تحليليّة" بالأساس."[4] ولعلّه يقصد بكلمة "تحليليّة" هو أنّ الشّعر لا يمكنه أن يوجد في شكله النّقيّ الخالص ولذلك يكون لزاما علينا أن نستخلصه عبر التّحليل والتّنقية، وليس عبر إضفاء ظلال أخلاقيّة لا مجال لها بهذا المعنى.

وفي محاضرة له عن "ملاّرميه" ألقاها سنة 1933 يؤكّد "فاليري" أنّ الشّعر ليس له من هدف سوى بناء لغة شعريّة وأنّ كلّ شعريّة تتطلّع نحو شيء من الشّعريّة المطلقة، شعريّة حدودها اللاّنهاية، شعريّة تكون مثالا للاكتمال الجماليّ للّغة.[5] شعريّة تعيد إلى الأذهان الفكرة الأفلاطونيّة التي تعلّق صورة الدّالّ الموجودة في عالم المادّة بصورة المدلول الموجودة في عالم المثل، أي أن تعلّق الشّعر كلّه بفكرة "الشّعر الخالص" التي لا يمكن ملامستها إلاّ بتخليصه من الشّوائب والزّوائد المضلّلة، والدّفع به نحو "الجوهر الطبيعيّ". وهو جوهر موجود في عمق "طبيعته"، وليس خارجها. وإنّ هذه "الطّبيعة" "الجوهريّة" "النّقيّة"، هي التي تنير جوانب التّجربة الشّعريّة، وتضع الشّعر على طريق الكمال الشّعريّ المنشود.

وقد يجرّنا ذلك كلّه إلى الحديث عن "شعريّة" متعالية عن أدواتها، أي عن اللّغة نفسها، فهي، حسب منظّريها، غنائيّةٌ فكريّةٌ بلغت مستوى من التّجريد جعلها تزيح، شيئا فشيئا، أسباب تخلُّقِها. وهو ما يذكّرنا بالرّؤية الفلسفيّة المثاليّةالتي يعبّر عنها "هيغل" "Hegel[6](1770-1831)" من خلال مثال النّبتة التي تنسلخ فيها الثّمرة عن زهرتها والزّهرة عن برعمها لتصبح هي الحقيقة الوحيدة فيها: "يختفي البرعم

---

[1] هنري بريمون:1865-1933 ناقد أدبيّ فرنسيّ وعضو في الأكاديميّة الفرنسيّة.

[2] Henri Bremond, la poesie pure, grasset, 1926

أوردها دومينيك كومب في كتابه "الشّعر والسّرد" ص25

[3] Dominique Combe, poesie et recit, p25

[4] م. ن. ص 29

[5] Jean-Louis Joubert, La poésie, p 18.

[6] هيغل: 1770-1831 يعتبر أهمّ الفلاسفة لألمان وأهمّ مؤسّسي المثاليّة الألمانيّة في القرن الثّامن عشر كما طوّر المنهج الجدليّ الذي أثبت من خلاله أنّ سير التّاريخ والأفكار يتمّ بوجود الأطروحة ونقيضها.

لحظة الإزهار، ولنا أن نقول بأنّ البرعم تنفيه الزّهرة التي تضمحلّ هي ذاتها بظهور الثّمرة وكأنّها كائن وُجد بالنّبتة خطأ، وتأخذ الثّمرة مكان الزّهرة كحقيقة لها."[1]

وإنّ محاولة تنقية الشّعر هذه قد تنتهي، حسب السّيرورة الفلسفيّة الهيغليّة، إلى تفريغ الشّعر من جوهره، ففي رحلة بحثنا عن الجوهر نضع عنه كلّ متعلّقاته، لنقف منه على الفراغ. يقول هيغل: "إنّ الكائن المطلق واللاّمشروط هو الوجه الآخر للاّكائن."

"L'être absolu, totalement inconditionné, est l'autre face du non-être. »[2]

ولذلك فإنّ هيغل يدعو إلى تعريف الشّعر باعتباره تعبيرا ذاتيّا عن الرّوح المطلقة، وباعتباره أيضا جوهرا تاريخيّا، من منطلق "فلسفة مركزيّة للنّظام الهيغليّ الذي يعتبر أنّ كل تحديد تصوّريّ، هو تحديد تاريخيّ في الوقت نفسه."[3]

ولعلّ ما يُعاب على النّظريّة الهيغليّة هو أنّ تحليلها للشّعر الملحميّ مثلا لم يكن سوى تحليل تأويليّ للملاحم الهوميريّة، وأنّها همّشت ما عداها من التّقاليد السّرديّة، كما أنّها قامت على ثنائيّة "تنزع لأن تكون متزامنة فيما يخصّ العلاقات بين الأجناس الثّلاثة، وتصبح تعاقبيّة فيما يتعلّق بالتّطوّر داخل الأجناس."[4] وبالتّالي فإنّ تعريف الماهيّات الأجناسيّة وتعريف الطّبيعة الدّاخليّة بكلّ جنس تندرج ضمن النّظام التزامنيّ الثّلاثيّ الذي يكون محدّدا للشّعر، والذي لايستجيب في حدّ ذاته لمبدأ التطوّريّة بمعناها الواسع.

ولعلّنا نجد لدى "فردينون برونتيير"[5] "Ferdinand Brunetière" (1849-1906) تجاوزا للنّظام الهيغليّ العضويّ، واستبطانا للأبحاث الدّاروينيّة من أجل إرساء نظريّة أجناسيّة بيولوجيّة مختلفة تهتمّ بشكل وجود الأجناس، وحقيقة تكوينها، وما يُحدِثُه انقسامها، ثمّ تميّزها، ومشكلة استمرارها التّاريخيّ، وتثبيتها، وتحليل التّغيّرات التي تطرأ عليها، وما يمكن أن يُحدثه عدم ثبات الأجناس وتفكّكها وانحلالها، ثمّ معرفة القانون العامّ الذي يتحكّم بعلاقة الأجناس بعضها ببعض، والقوانين التي تتحكّم بالتّطوّر الدّاخليّ

[1] Georges Wilhelm Friedrich Hegel, la phénoménologie de l'esprit, traduction de Jean Hyppolite, Aubier Edition Montaigne, Paris, tome1, p6

[2] هذا المثال أورده كومب في "الشّعر والسّرد" ص29

[3] شفير، ما الجنس الأدبي، ص32

[4] م. ن. ص39

[5] فردينون برونتيير (1849-1906) مؤرّخ وناقد فرنسي

لكلّ جنس، أي معرفة قانون الانتقاء الطّبيعيّ. ولقد فسّر "برونيتيير" تطوّر الأدب من خلال الصّراع الحيويّ بين الأجناس.

ومثلما تحدّث "ملاّرميه" و"فاليري" وغيرهما عن "شعر خالص"، تحدّث "أندريه جيد" في يوميّات روايته "المزيّفون" "Les Faux Monnayeurs" عن "رواية خالصة"، رواية "جوهر". وتحدّث عن ضرورة تخليص الرّواية من كلّ العناصر التي قد تعلق بها وتشوب نقاءها الجوهريّ.[1] واعترف "جيد" بأنّ هذه الرّواية لا يمكنها أن توجد فعليّا أو أن يتمكّن كاتب من كتابتها مهما تحرّى من أساليب التّنقية والتّجويد، فهي "رواية جوهر" تسعى كلّ رواية أن تلامس أطرافها، وتنهل من منابعها الخالصة.

وهكذا تظلّ فكرة "النّقاء" الأجناسيّ بعيدة عن واقع الشّعريّة كما يذهب إلى ذلك "روبير شامبيني"[2](1922-1984) Robert Champigny في كتابه "الجنس الشّعري": إذ يرى أنّ النّقاء الشّعري لا يمكن مضاهاته بنقاء الرّياضيّات التّجريديّة، لأنّ الكلمة في الشّعر تحتاج إلى وسط نثريّ، تستند إليه وتأخذ منه شحنتها السّرديّة والوصفيّة وحتّى التّلفّظيّة.[3]

3-إشكاليّات التّصنيف الأجناسي في ظلّ التّعامل بين السّرد والشّعر

أ-إشكاليّات التّصنيف الأجناسي:

إنّ اعتبار الشّعر نقيضا للسّرد لم يكن محلّ اتّفاق النّقّاد، باعتبار أن العلاقة بينهما قائمة على التّداخل والتّشابك. حتّى أنّ "كومب" يرى أنّ استبعاد السّرد من الشّعر لا يستدعي ضرورة إعادة ترتيب النّظام الأجناسيّ واستحداث نظام جديد من الأجناس الأدبيّة.[4] كما يرى أنّ ذلك الأمر قد أوقع المنظّرين في خلط في المفاهيم، فالشّعر والسّرد هما مقولتان من طبيعة مختلفة ووضعهما في محلّ نقيضين "قد يفضي إلى مقابلة بين مقولات غير متجانسة ولا تنتمي إلى المستوى البلاغيّ أو اللّغويّ نفسه."[5] فالحديث عن تعارض بين السّرد والشّعر لا معنى له باعتبار أنّه ليس ثمّة خصائص لغويّة أو بلاغيّة من شأنها أن تجمع بينهما، ففي حين يعتبر السّرد نمط خطاب يدخل في تكوين أجناس مختلفة مثله مثل الوصف والحوار وغيرهما، فإنّ الشّعر لا يعدّ نمط خطاب، كما أنّه لا يعدّ جنسا

[1] أورده دومينيك كومب في "الشّعر والسّرد" ص26
[2] روبير شامبيني: 1922-1984 شاعر وناقد وفيلسوف فرنسي.
[3] أورده دومينيك كومب في المصدر السّابق ص25
[4] Dominique Combe, Poésie et récit, p32
[5] م. ن. ص. ن

أدبيّا إلاّ إذا ما ارتبط بنوع معيّن من الشّعر مثل الغنائيّ فهو طريقة جماليّة في استعمال اللّغة. وإذا ما تحدّثنا عن تعارض فلن يكون إلاّ بين الشّعر والنّثر ليس باعتبار أنّ هذا الأخير هو رديف لخطاب الحياة اليوميّة، ولكن باعتبار أنّ كلاّ من الشّعر والنّثر يندرجان ضمن الخطاب الأدبيّ. ذلك أنّ المقابلة في هذا السّياق تكون بين الخطاب الأدبيّ والخطاب غير الأدبيّ.

يطرح "دومينيك كومب" إشكاليّة التّصنيف الأجناسيّ، إذن، في ضوء التّعارضبين الشّعر والنّثر اللّذين يدخلان كلاهما ضمن الخطاب الأدبيّ ولا يضع النّثر في خانة الخطاب اليوميّ كما فعل كلّ من "جاكبسون" و"كوهن" و"ريفاتير" الذين ميّزوا بين الخطاب الشّعريّ ولغة الحياة اليوميّة التي أطلقوا عليها تسمية "النّثر". فالنّثر هو، في الواقع، نثر متعدّد قد يستخدم لمجرّد التّواصل وقد يندرج في خطاب أدبيّ. ولقد درجت الشّعريّة على معارضة النّثر الذي اختزل في لغة التّواصل وأغفلت منه الجانب الثّاني الذي يجعل منه خطابا أدبيّا. ومن هنا وجب التّمييز بين النّثر العاديّ والنّثر الأدبيّ، الذي يُعتبر، حسب كومب، مكوّنا من مكوّنات الخطاب الأدبيّالذي يدخل في تكوينه عنصرا الشّعر والنّثر ويكون مقابلا للخطاب اليوميّ أو "النّثر اليوميّ".

ويرى "كومب" أنّ السّرد له خاصّيّة شموليّة باعتبار أنّه يدخل في تكوين النّثر الأدبيّ أو النّثر اليوميّ، كما يدخل في تكوين الشّعر أيضا، فهو بمثابة السّنن اللّغويّ. وإنّ المقابلة بين السّرديّ والشّعريّ تعني أن ندرج ما هو أعمّ وأشمل (أي السّرد) ضمن ما هو أقلّ شموليّة (أي الشّعر).[1] وإنّ أيّة محاولة لإخضاع السّرد لاصطلاح معيّن كأن نصنّفه جنسا أو نوعا أو صيغة، هو ابتعاد عن جوهر السّرد الذي يدخل في تكوين كلّ أشكال الخطاب أ أدبيّة كانت أم غير أدبيّة، أشعرا كانت أم نثرا. وبالتّالي لا يمكننا أن نحكم بالتّعارض على شيئين متداخلين ومتشابكين، "فزعمنا بأنّ الشّعر يقصي السّرد هو بحدّ ذاته تعسّف، وذلك باستخدام مقولات ضدّ طبيعتها."[2]

وإضافة إلى ذلك، يبيّن "كومب" أنّ هذا الأمر لا يمكنه إلاّ أن يفضي إلى خلط وانحراف في مفهوم السّرد، ذلك أنّ الإقرار بأنّ السّرد متعارض مع الشّعر إنّما هو إقرار ضمنيّ بأنّ السّرد والشّعر هما جنسان أدبيّان قائما الذّات[3]، والحال أنّهما ليسا كذلك فالسّرد هو نمط خطاب يدخل في تكوين الأجناس الأدبيّة، والشّعر هو طريقة جماليّة في استعمال اللّغة تتميّز بدلالة الإيحاء والإيقاع. وإنّ

[1] م. ن. ص 33
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص. ن.

اعتبارهما جنسين أدبيّين يناقض تماما ما قام عليه مفهوم السّنن الشّعريّ الذي يتعالى على التّجنيس والذي يدخل في تكوين الأجناس. حتّى أنّنا إذا ما عدنا إلى شعريّة أرسطو وجدنا بأنّ مبدأ المحاكاة لديه قام على التراجيديا والكوميديا والملحمة وأنّ الشّعر لم يصنّف جنسا بذاته في حين أنّه يدخل في تكوينها جميعا، فكان بمثابة "الأدب" بالمعنى الحديث، في حين تُطلق صفة "جنس" على الأشكال الأدبيّة المرتبطة بحيّز تاريخيّ. وهكذا يكتسي كلّ من الشّعر والسّرد، بهذا المنظور، خاصّية عامّة تجعله في مرتبة القانون الذي يكتسب من المشروعيّة ما يرتقي به عن أن يصنّف كمجرّد جنس أدبيّ.

غير أنّ مبدأ السّنن هذا قد تصدّع، حين اختُزل الشّعر في الغنائيّ الذي يُعتبر نموذجا أصليّا un archetype للشّعر الخالص، وفقد صفته الشّموليّة باعتباره طريقة جماليّة في استعمال اللّغة وأصبح يُعدّ بذلك جنسا أدبيّا، كما فقد السّرد صفته باعتباره نمطا خطابيّا ذا شموليّة وأضحى جنسا أدبيّا ينحصر مفهومه في وجه من أوجه استعمالاته فاقتصر على الرّواية نموذجا أصليّا بحكم أنّه خاصّية من خاصّيّات الكتابة الرّوائيّة.[1] ووقع التّغاضي عن حقيقة أنّه يدخل أيضا في بناء أشكال أخرى من الخطاب بما فيها الشّعر نفسه. ويتحوّل كلّ من الشّعر الغنائيّ والرّواية اللّذين هما في الأصل جنسان أدبيّان لهما وجود تاريخيّ مؤسّساتيّ، من مجرّد "أجناس فرعيّة"، إلى "أجناس" قائمة الذّات، ثمّ إلى قوانين وسنن.[2]

وبوسعنا إذن أن نرى بوضوح تداعيات هذا التعارض (نثر–شعر) الذي أفضى عبر سلسلة من الانزلاقات إلى المقابلة (سرد–شعر)، انزلاقات، يرى "كومب" بأنّها سريعة أو ربّما متسرّعة بغاية التحديد والتّصنيف، قد كان من الأجدى إعادة النّظر فيها وإعادة رسم سيرورتها التّاريخيّة[3].

ويفضي بنا ذلك إلى حصر مفهوم "الجنس" في "الأنواع" التي لها وجود تاريخيّ مؤسّساتيّ، يتحدّد حسب خاصّيات شكليّة وموضوعاتيّة thématique فالملحمة مثلا هي جنس يقوم على السّرد وموضوعه الحرب.[4]

غير أنّ البعض من أمثال "بنفينيست" Benneveniste قد صرف العناية إلى الجانب اللّغويّ. ذلك أنّ السّرد كغيره من أنماط الخطاب يظلّ مرتبطا، من منظوره، بالمستوى اللّغويّ إذ أنّه يستند إلى

[1] م. ن. ص34
[2] م. ن. ص. ن.
[3] م. ن. ص. ن.
[4] م. ن. ص. ن.

استعمالات معيّنة لأزمنة الفعل والضّمائر، أي إلى مستويات التّلفّظ.[1] وهي تختلف عن مستويات التّلفّظ التي يختصّ بها الحوار أو التّعليق. وتكتسب مستويات التّلفّظ في الخطاب، عندما تُستخدم في الأدب، خصوصيّة أدبيّة تميّزها، وتجعلنا نقترب من اعتبار السّرد شكلا مهيمنا من شأنه أن يُدرِج بين تشعّباته الأدب برمّته،[2] ذلك أنّ مستويات التّلفّظ التي يعتمدها السّرد والتي لها طابع أدبيّ خاصّ تدخل في لغة العديد من الأجناس الأدبيّة حتّى تلك التي لا تقوم على السّرد.

ولئن كان البعد اللّغويّ هامّا في توصيف الجنس الأدبيّ من حيث استعماله لبعض الأساليب اللّغويّة، فإنّ البعد اللّغويّ وحده غير كاف ليقوم عليه الجنس، وإلاّ فكيف لنا أن نفسّر عدم اعتبار الشّعر جنسا قائم الذّات بمجرّد النّظر إلى إيقاعاته وأوزانه ولغته الخاصّة، بل "لا يعتبر جنسا إلاّ إذا ما ارتبط في أذهاننا بالغنائيّة" كما يقول "كومب"[3].

ولعلّ ذلك هو ما دفع "بجونات" إلى إضفاء صفة "الصّيغة" mode أو "نمط التّلفظ" على السّرد، وإضفاء صفة "جنس" على الشّعر الغنائيّ. فهو يولي أهمّيّة قصوى إلى وجوب حضور "الموضوع" في النّوع الأدبيّ كي يضفي عليه بُعد "الجنس"، حتّى أنّه يرى أنّ الرّومنطيقيّين عندما عدّوا الشّعر الغنائيّ والملحمة والدّراما "أجناسا" فعليّة لا مجرّد "صيغ تلفّظ" فإنّهم كانوا معتقدين باحتواء كلٍّ منها على عنصر "موضوعاتيّ" مهما كان صغيرا.[4]

ولكن ما فعله "جونات"، على ما له من أهمّيّة في تسليط الضّوء على البعد اللّغويّ التّلفظيّ وعلى ضرورة توفّر الموضوع في الأنواع الأدبيّة القديمة، لم يكن ليتقدّم، حسب رأي "دومينيك كومب"، بالبحث الأجناسيّ بشيء يذكر فكلّ ما قام به هو إعادة تسمية هذه "الأجناس" "صيغا" أو "أنماطا تلفّظيّة". وقد كان أحرى به أن يبحث في معايير أخرى للتّصنيف يكون لها صدى في الأدب الحديث.[5] ولذلك فإنّ الابتعاد عن مقاربة ربط الأجناس الأدبيّة بصيغ التّلفّظ غدا أمرا ضروريّا في اتّجاه خلق زاوية جديدة للنّظر.

[1] م.ن. ص35
[2] م. ن. ص35
[3] م. ن. ص35
[4] م.ن. ص36
[5] م. ن. ص36

ولذلك نجد البعض قد ذهب إلى البحث في حقيقة العلاقة بين السّرد ومكوّنات الخطاب اليوميّ اللّغويّة، إذ يرى "باختين" بأنّه مثلما يدخل السّرد في نسيج الملحمة أو الرّواية فإنّه يدخل أيضا في مُلحة تُتداول في خطاب يوميّ.[1] وتبعا لذلك يفرّق "باختين" بين الأجناس الأدبيّة التي أسماها "الأجناس الثّانويّة" وأنماط الخطاب التي أسماها "الأنماط الأوّليّة" باعتبارها سابقة للجنس الأدبيّ وأكثر شموليّة منه.

ولئن كانت "أنماط الخطاب" هذه أعمّ من الأجناس الأدبيّة فهي، مع ذلك، تتبلور وتتطوّر داخل الأدب نفسه وتفقد علاقتها المباشرة بالواقع وبواقع التّلفّظ وتتحوّل إلى أنواع قارّة من الملفوظات داخل الخطاب الأدبيّ، وتدخل في توليفات لا متناهية في "الجنس الثّانويّ"، أي في "الجنس الأدبيّ". يقول باختين: "عندما تصير "الأنماط الأوّليّة" مكوّنات "للأجناس الثّانويّة" وتتحوّل بداخلها وتكتسب خاصّيّة معيّنة فهي تفقد روابطها بالواقع الموجود وبالواقع التّلفّظيّ للآخر..."[2] وإنّ هذه "الملفوظات الثّابتة"، كما يسمّيها "باختين"، هي التي بتنوّعها تؤمّن إمكانيّات واسعة للتّركيب في "الأجناس الثّانويّة".

وليست هذه الملفوظات سوى "الأعمال اللّغويّة" "les actes de langage" التي استند إليها منظّرو "الشّعر الخالص" لتحديد ما يجب استبعاده من لغة الشّعر "كأن تحكي أو تعلّم أو حتى تصف" كما يقول "ملاّرميه" فهذه أعمال كفيل بها النّثر كما يرى "بريمون" Brémond، ولقد أكّد سارتر: "أنّ الشّاعر إذا ما حكى أو فسّر أو علّم، فإنّ الشّعر يصبح نثريّا ويكون قد خسر اللّعبة."[3] ويتّضح من خلال هذه التّصريحات أنّ الشّاعر يستثني أعمالا لغويّة يلحقها بالنّثر ويثبّت أعمالا أخرى ذات وظيفة شعوريّة تحيل أساسا على الغنائيّة. وهكذا فإنّ التّعارض بين الشّعر الغنائيّ والسّرد لا يتحدّد اعتمادا على الموضوع، ولكنّه يتحدّد من خلال الأعمال اللّغويّة المسندة إلى كلّ منهما.[4]

غير أنّ الأمر لا يمكنه أن يقف عند هذا الحدّ لأنّه إذا ما اعتبرنا السّرد عملا لغويّا أي نمطا من الخطاب، واعتبرنا الشّعر الغنائيّ جنسا أدبيّا قائما على الموضوع ويمكنه أن يتحقّق من خلال أعمال لغويّة مختلفة عن تلك التي يتحقّق بها السّرد، فإنّ ذلك سيوقعنا في حيرة أمام تصنيف بعض الأعمال الأدبيّة كالشّعر الملحميّ الذي احتسبه كلّ من أرسطو وأفلاطون على السّرد ولكنّه مع ذلك يحقّق أعمالا لغويّة تدرجه ضمن الغنائيّة.[5] وتبعا لذلك، فإنّ إمكانيّة التّصنيف بواسطة الأعمال اللّغويّة لا يمكنها أن

---

[1] م. ن. ص37
[2] أوردها "دومينيك كومب" في المصدر نفسه ص37
[3] أوردها دومينيك كومب في المصدر نفسه ص38
[4] م. ن. ص39
[5] م. ن. ص40

تكون مجدية باعتبار أنّ العمل الأدبيّ الواحد يجمع أنماط خطاب مختلفة وبالتّالي أعمالا لغويّة مختلفة. وحتى إن حدث وهيمن نمط منها على باقي الأنماط فإنّ الاختلاف يظلّ قائما.

إلى هذا الحدّ تصل إشكاليّة التّصنيف إلى طريق مسدودة ويتّجه النّظر إلى نظريّة الحقل اللّغوي اللّسانيّ التي قد تقدّم تفسيرا لانسداد البحث وتداخل المفاهيم الذي عانت منه النّظريّة الأجناسيّة. فبالعودة إلى مفهوم "الحقل الدّلالي" "le champ sémantique" الذي تبلور مع أعمال "جوست تريير"[1] Jost Trier"، نجده قد انطلق من تعريف "غونثر إيبسن"[2] Gunther Ipsen للمفردات، في مقاله "المفهوم الجديد للّغة" "le nouveau concept de la langue"[3]، فيقدّمها لا على أنّها وحدات معزولة في اللّغة ولكن على أنّها تنتظم داخل مجموعات معنويّة. فهي مفردات لا تترابط المحتويات المفهوميّة فيها على شكل سلسلة تتعاقب على امتدادها الدّلالات. ولكنّها تترابط لتشدّ مجموع المعاني، وترسم محيط دائرة يمتدّ على مساحتها الحقل المعنويّ، ويرتفع بنية موحّدة. فتجتمع المفردات في فسيفساء، كلّ مفردة فيها لها محيطها المختلف الذي يلتصق بما حوله، ويكمّل مع ما حوله المعنى الموحّد في اللّوحة. وحين نلتقط المفردة نسحب معها مجمل المعاني التي هي مشدودة إليها. ولذلك فإنّه لا بدّ أن يكون حقل العلامات اللّغويّة مواكبا زمنيّا للمفردة. فلو بحثنا مثلا في الحقل المعنويّ لكلمة "سرد" خلال استعمالاتها المختلفة لوجدنا أنّ مفهومها غائم ويفتقر إلى التّحديد، حتّى أنّ "ملاّرميه" و"فاليري" و"بونيفوا" Bonnefoy يستخدمون "تخييل" أو "رواية" أو "كتاب" أو "حكاية" ويعنون بها "سردا". ذلك أنّ المنظومة الأجناسيّة بدلا من أن تضبط المصطلح بصرامة، ظلّت تنوس بين "أنماط الخطاب" و"الأجناس الأدبيّة"، وظلّت مشدودة إلى شبكة من المعاني جعلت من الحقل الدّلاليّ لكلمة "سرد" حقلا متنوّعا ومتعدّدا.[4]

ويمكننا أن نذهب إلى ما أبعد من مجرّد مماهاة مصطلحات بعضها ببعض إذا ما اقتربنا من مفهوم "ملاّرميه" لكلمة "تخييل" التي تتّخذ عنده معنى مغايرا تماما فهي تتجرّد من كلّ دلالة سرديّة متعارفة وتكتسب معنى جديدا تتحرّر خلاله من ثقل السّرد وربّما تستعيد بعدها الإتيمولوجيّ الاشتقاقيّ الأوّل الذي يربطها بالخيال وبالإبداع الفنّيّ الذي يحقّقه الخيال الشّعريّ.[5] وبما أنّ الشّعر عنده هو

[1] جوست تريير: (1894-1970) لسانيّ ألمانيّ طوّر نظريّة "الحقل الدّلالي".
[2] غونثر إيبسن: (1899-1984) فيلسوف وعالم اجتماع ألمانيّ.
[3] Article de : Christina Herzog, À propos de la théorie des champs sémantiques de Jost Trier, Munich, GRIN Verlag, https://www.grin.com/document/143731, 2010
[4] Dominique Combe, Poésie et récit, p46
[5] م. ن. ص47

استخدام للّغة الجوهر، فإنّ التّخييل ليس سوى تفجير لطاقات هذه اللّغة في حالتها النّقيّة. وهكذا يكون انسلاخ التّخييل من السّرديّ وإلحاقه بالشّعر إيذانا باتّساع الهوّة بين الشّعر والسّرد.

كما يتعالق مفهوم السّرد عند "بونيفوا" بمفهوم "الرّواية" عندما يعلن في تعليق له عن قادح الكتابة وراء مؤلّفه الشّعريّ "خندق" "Douve" فيقول: "في زمن كتابتي "لخندق" كنت أحاول، هذه المرّة، كتابة عمل سرديّ ثان يقترب من الرّواية، "المحاكمة الإلهيّة" "Ordalie" "[1] فيرتبط المنجز الشّعريّ لديه بالتّخييل السّرديّ حتّى أنّه يبدي ملاحظة قد تبدو لافتة للنّظر حين يقول: "كلّ قصيدة تخفي في عمقها سردا أو تخييلا."[2] فحين نعلم أنّه يفرّق قطعيّا بين السّرد والشّعر فإنّ هذا الاعتراف بالتّداخل بينهما يبدو منافيا لمواقفه السّابقة، وإن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على انعدام الوضوح الحقيقيّ إزاء هذه المسألة وعلى تشابك المفاهيم واختلاطها في أغلب الأحيان.

وتزداد الهوّة بين الشّعر والسّرد اتّساعا مع "فاليري" الذي تحدّث عن البعد المرجعيّ الواقعيّ في الرّواية أو في السّرد من ناحية، وعمّا اصطلح عليه "بانغلاق" القصيدة وانكفائها على ذاتها من ناحية أخرى، يقول: "في حين يكون عالم القصيدة مغلقا بالأساس ومكتملا بذاته باعتبار أنّه أساسا نظام نقيّ من الزّخارف والحظوظ اللّغويّة، يكون عالم الرّواية حتّى العجائبيّة منها متّصلا بعالم الواقع مثلما تتّصل الخدع البصريّة بأشياء حقيقيّة يروح المُشاهد بينها ويجيء."[3] فالتّخييل السّرديّ يمحو العالم ليعيد ترتيبه بطريقة الفنطازيا اللّغويّة التي تعتمد المخاتلة والخداع البصريّ وهي التي يعبّر عنها "بونيفوا" "بالشّكل". وهو شكل مفتوح على الخارج في السّرد ومنغلق على نفسه في القصيدة.

وإذا ما استعدنا كلّ محاولات التّصنيف هذه فإنّنا نقف منها على مجموعة من المعطيات تمعن كلّها في إقامة الحدود الفاصلة بين الشّعر والسّرد. فهل هما جنسان أم نمطا خطاب؟ وهل هما محكومان بالأعمال اللّغويّة أم هما محكومان بحقول دلاليّة تضيق وتتّسع؟ وهل إنّ الشعر جوهر وبنية مغلقة ومكتفية بميكانيزماتها الدّاخليّة؟ وهل إنّ السّرد "لغة خام" مشدودة إلى مرجعيّة واقعيّة يستلهم التّخييل بنيتها؟ وهل نحن أمام تصنيف تفاضليّ جديد على الطّريقة الأرسطيّة، ولكنّه هذه المرّة يرفع من شأن الشّعر الغنائيّ ويحطّ من السّرد؟

[1] أوردها دومينيك كومب في المصدر نفسه ص53
[2] م. ن. ص52
[3] أوردها دومينيك كومب في المصدر نفسه ص55

تظلّ هذه التساؤلات، في الواقع، قائمة تستنزف من الجسد الأدبيّ وتعمّق مظاهر التّفرقة بين السّرديّ والشّعريّ. وكلّ ما نستطيع قوله هو أنّ المنظومة الشّعريّة، منذ الكلاسيكيّة القديمة إلى العصر الحديث ظلّت معتمدة في جوهرها على التّقسيم الأرسطي "ملحمي–درامي–غنائي" ثمّ أدّى أفول بعض الأجناس مثل الملحمة وظهور الرّواية بدلا عنها وتحوّل لغة الأجناس الدراميّة من النّظم إلى النّثر، إلى تشكّل تقسيمات جديدة مثل التّقسيم "شعر–نثر" الذي سرعان ما تحوّل إلى التّقسيم "شعر–سرد". وإنّ الشّيء الوحيد الذي اختلف هو الطّرح الذي تناول مفهوم "الشّعر" في كلّ مرّة، فبعد أن اختُزِل في الملحميّ والدراميّ في العصور القديمة، اختُزِل في الغنائيّ في العصر الحديث. وبرز مفهوم "الأدب" الجامع الذي يتقابل بداخله قطبان قطب النّثر السّرديّ والنّثر الدراميّ من ناحية وقطب الشّعر الغنائيّ من ناحية أخرى. ونجد أنفسنا بالنّهاية أمام ثلاثيّة جديدة "رواية–شعر–مسرح" أو "سردي– غنائيّ– دراميّ".

ب–أوجه التّداخل بين السّرد والشّعر ضمن العمليّة الإبداعيّة:

لئن قرّ في النّظام الأجناسيّ الحديث عن التّمييز بين أجناس أدبيّة ثلاثة هي "الرّواية والمسرح والشّعر" أو بالأحرى عن ثنائيّة الشّكل الشّعريّ والشّكل النّثريّ إذ أنّ المسرحيّة بغضّ النّظر عن صيغتها الدّراميّة تنهض على الحكاية، فإنّ الحدود بينهما ليست من الصّرامة لتمنع التداخل المستمرّ بينهما واختراق العديد من الأعمال الأدبيّة الهجينة لهذه الحدود، "فانتشار أشكال أدبيّة وسيطة تأخذ من خصائص الشّعر والنّثر مثل قصيدة النّثر والنّثر الشّعريّ وأجناس أدبيّة هجينة تجمع بين الشّعر والسّرد مثل القصّة الشّعريّة Le récit poétique أفرز تحوّلا تدريجيّا في أفق القراءة."[1] ففي حين جنحت "القصّة الشّعريّة"، والتي هي محلّ اهتمامنا في هذا البحث، إلى "تشعير" السّرد la poétisation على حدّ تعبير فتحي النّصري، فقد جنحت قصيدة النّثر، في بداياتها عند "بودلير" على الأقلّ، إلتسريد الشّعر la narrativisation. ولقد تحدّث النّصري عن "حدود التّباين وإمكانات المصالحة"[2]، فبيّن أنّ التّعارض بين الشّعر والسّرد "يستند إلى مسألتين أساسيّتين تتعلّق الأولى بهيأة انتظامهما وانعكاسها على بنية كلّ منهما البلاغيّة، وتتّصل الثّانية بالوظيفة اللّغويّة المهيمنة في كلّ منهما."[3] فمن حيث الانتظام يقوم الشّعر على إسقاط مبدأ التّكافؤ في محور الاختيار على المجاورة في محور التّأليف حسب "جاكبسون".[4] فالشّعر بحكم

[1] فتحي النّصري، السّردي في الشّعر العربي الحديث، ص45
[2] م. ن. ص45
[3] م. ن. ص46
[4] م. ن. ص47

اعتماده على التّرديد الإيقاعي ينعقد التّرابط في صلبه بواسطة المشابهة، أمّا السّرد فهو يقوم على التّرابط بالمجاورة لأنّه "يتّبع مسارات ذات طابع سببيّ أو مكانيّ زماني."[1]

ويبيّن النّصري أنّ هذه الفكرة كانت محلّ نقد من العديد من الباحثين من أمثال "لوران جيني" Laurent Jenny الذي رأى في "الجمع الآليّ بين الشّعر والاستعارة ضربا من التّبسيط الذي ينبو عن حقيقة الشّعريّة."[2] أمّا من حيث الوظيفة اللّغويّة المهيمنة فإنّ اللّغة الشّعريّة تقوم على الوظيفة الإنشائيّة التي تنزع إلى الإغماض والتّجريد، بينما تقوم اللّغة السّرديّة على الوظيفة المرجعيّة باعتبار "أنّ السّرد يستمدّ سلطته من استخدام راو محدّد للّغة داخل وضعيّة محدّدة فهو يوظّف بلاغة عمليّة مرتبطة بوضعيّة حواريّة ."[3]

ويسجّل "النّصري" احترازين على هذا التّقسيم إذ يرى أوّلا بأنّ حصر لغة السّرد في البعد المرجعيّ "لا ينطبق في أفضل الاحتمالات إلاّ على السّرد الواقعيّ وهو ليس كلّ السّرد"[4] ويرى ثانيا "بأنّ السّرد مهما كان نوعه أدب، وبما أنّه كذلك فلا بدّ أن يكون له حظّ من الأدبيّة يفترض حضورا للوظيفة الإنشائيّة."[5] كما يرى بأنّ حصر لغة الشّعر في الوظيفة الإنشائيّة من شأنه أن يغفل دور الوظائف الأخرى فالشّعر يتّسع لكلّ أنماط الخطاب وهو قادر على امتصاص "العناصر الطّارئة" وتحويل كلّ العناصر اللّسانيّة إلى صور من صور اللّغة الشّعريّة.[6]

ومن ناحية أخرى جاءت الممارسة الإبداعيّة مصدّقة لهذا التّداخل بين الشّعر والنّثر، وأفرزت أشكالا هجينة كقصيدة النّثر والقصّة الشّعريّة والرّواية المنظومة والحكاية المثليّة والتي أطلق عليها "كومب" "الأجناس التّأليفيّة" [7]"les genres de synthèse". وإن دلّت هذه الأشكال الهجينة على شيء فإنّما تدلّ على أنّ التّصنيفات الأجناسيّة والبحث في مواطن الاختلاف بينها ومعارضة بعضها ببعض من جهة، ثمّ السّعي لإيجاد مجالات للمصالحة بينها منجهة أخرى، هي عمليّة غير ذات معنى باعتبار أنّنا بذلك نقوم بتقسيم ما كان مؤتلفا أساسا لنعود فنصلح ذات بينه.[8]

---

[1] م. ن. ص48
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص50
[4] م. ن. ص51
[5] م. ن. ص. ن
[6] م. ن. ص52
[7] Dominique Combe, Poésie et récit, p91
[8] م. ن. ص110

ويمضي البعض في محو الحدود نهائيّا بين الشّعر والسّرد، فيعلن "أراغون":" أقولها ثانية إنّني لا أقيم فرقا بين الشّاعر والرّوائيّ. بل إنّ المتعة التي يمنحني إيّاها الشّعراء غالبا ما تكون أقلّ من تلك التي يمنحني إيّاها الرّوائيّون. إذ تبرز فجأة في الرّواية وهي منغمسة في ما هو واقعيّ ويوميّ، جملة أو صفحة، تبدو كأنّها انفتاح على ما هو أبعد من الرّواية، انفتاح على ما نطلق عليه باختصار "الشّعر"."[1] ويقول "ريمون كينو"[2] 1903-1976 "Raymond Queneau": "في النّهاية لم أر قطّ فروقا جوهريّة بين الرّواية، مثلما اشتهيت أن أكتبها، وبين الشّعر."[3] حتّى أنّ "ميشال بوتور"[4] 1926-2016 "Michel Butor" تحدّث عن "شعر روائيّ" "poésie romanesque" لا يتحوّل الشّعر فيه إلى رواية ولا تتحوّل الرّواية فيه إلى شعر، ولكنّ الرّواية تبدو قصيدة بلغة جديدة وبنية مختلفة.

غير أنّ هذا السّعي لكسر الحدود بين هذين الجنسين، في الواقع، لا يخلو من مفارقة مفادها أنّ كلاّ من "أراغون" و"كينو"، حسب "دومينيك كومب"، لا يزيدان الفجوة إلاّ اتّساعا وذلك بإقرارهما الضّمنيّ بأنّكلّ جنس إنّما هو منفرد بخصائصه. وما ذاك التّأليف المزعوم بين الشّعر والسّرد سوى تأليف ذهنيّ لا وجود حقيقيّا له خارج ذات المؤلّف ولا نلمس له أثرا في أسلوب الكتابة. فهي مصالحة وهميّة منحصرة في البعد الاصطلاحيّ فحسب.[5]

ما نخلص إليه من خلال كلّ ذلك أنّ مقولة الأجناس الأدبيّة التي تأسّست وفق مرجعيّات مفهوميّة صنّفت الأعمال الأدبيّة حسب بنى أسلوبيّة وأنساق موضوعيّة وشكليّة وتركيبيّة تحوّلت على مرّ التّاريخ إلى ذاكرة أدبيّة، هي في الواقع تتطوّر وتؤكّد باستمرار التصاقها بجوهر العمليّة الإبداعيّة. ومنذ التّقسيم الأرسطي وحقل التّصنيفات الأدبيّة يتّسع ويمتلئ بوحدات تصنيفيّة مختلفة تنوّعت اصطلاحاتها النّقديّة من "أنماط" إلى "صيغ" إلى "أنواع" إلى "أجناس". ولكنّها لم تتمكّن من تحقيق الدّقة الصّارمة والتّقيّد بالحدود التي تقيمها في كلّ مرّة الشّعريّة الغربيّة، لتصبح الثّوابت فيها متغيّرات مفتوحة على عديد الاحتمالات، لدرجة أنّه لا أحد يمتلك الوسائل التي تمكّنه من أن يحدّد أين يبدأ جنس وأين ينتهي آخر.

---

[1] م. ن. أورده دومينيك كومب ص110

[2] ريمون كينو، 1903-1976، روائيّ وشاعر ومسرحيّ فرنسيّ، من مؤسّسي جماعة أوليبو الأدبيّة

[3] م. ن. أورده دومينيك كومب ص111

[4] ميشال بوتور، 1926-2016، أديب وشاعر فرنسي يعدّ من أهمّ كتّاب الرّواية الجديدة في فرنسا

[5] م. ن. ص111

وهو ما حدا بالكثيرين من أمثال عالم الجمال الإيطالي "بينيديتو كروتشي"[1] Benedetto Croce (1866–1956) إلى مناهضة فكرة الأنواع متعلّلا في ذلك بعدم جدواها، لأنّ الاهتمام بها لا ينصرف إلى إبراز مواطن الجمال في الأثر الأدبيّ، بقدر ما ينصرف إلى إخضاع العمل إلى قواعد النوع الذي يفترض أن يرتقي إليه، لدرجة أنّه نعت نظريّة الأنواع الأدبيّة "بالنّظريّة الخاطئة".[2] "وبهذا الاعتبار يكون الأثر تعبيرا عن تجربة فرديّة أصيلة وخاصة لا تقبل التّصنيف".[3]

وفي تصور "بارت"، يكون النّصّ الأدبيّ سليل نصوص وقراءات يتحول معها إلى كيان متعدّد يتطلّع إلى القارئ ويدير ظهره للمؤلّف. يقول: "النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ".[4] إنّ هذه القراءة تجعل من العمل الأدبيّ زمرة من النّصوص تندرج ضمن "كلّ" لا تتعدّى الكتابة فيه ذاتها ولا تبحث عن الانتماء إلى قالب أعلى منها، فتتعالى بذلك عن كلّ تراتب تصنيفي. ويصل "هنري ميشونيك" إلى حقيقة "أنّ العمل الأدبيّ في المطلق، وليس العمل الأدبيّ الحديث فحسب، ذاك العمل القويّ، شكلا ومعنى، لا يعبّئ قالبا معدّا مسبقا، وموجودا من قبل، ولكنّه يخلقه. فأيّ شعر وأيّة بنية، يمكنهما أن يتواجدا بمعزل عن عمل الشعراء الفرادى؟"[5]

وتكون بذلك مسألة التّعارض بين السّرد والشّعر أو المصالحة بينهما وتداخلهما، ومسألة تحقيق النّقاء الأجناسيّ من عدمه، مرتبطة بالعمليّة الإبداعيّة ذاتها وبالمنجز الأدبيّ الذي يفرض آليات تجنيسه التي قد تميّزه عن أيّ عمل آخر.

[1] بينيديتو كروتشي، 1866-1956، فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة، عرف بنقده للنّظريّات الفلسفيّة والاقتصاديّة للماركسيّة.

[2] بنديتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر. سامي الدروبي، الأوابد – دمشق، ط 2 – 1964 ص:81

[3] م. ن. ص87

[4] رولان بارت: "موت المؤلف" ضمن درس السميولوجيا، تر. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر- البيضاء 1993، ص87.

[5] Henri Meschonnic, Pour la poétique1, Gallimard, 1970, p45

تظلّ مسألة الجنس الأدبيّ، إذن، مسألة على درجة كبيرة من التّعقيد، وتظلّ مسألة العلاقة بين السّرد والشّعر ومدى تداخلهما ضمن العمليّة الإبداعيّة من أهمّ المباحث التي تباينت حولها الآراء بين مؤيّد للفصل بينهما بغية إدراك النّقاء الأجناسيّ المنشود، وبين رافض لهذا التّعارض بين السّرد والشّعر باعتبار أنّ العلاقة بينهما قائمة، في الحقيقة، على التّداخل والتّشابك. ذلك أنّ كلاّ من السّرد والشّعر مقولتان من طبيعة مختلفة، ففي حين يعتبر السّرد نمط خطاب، يعتبر الشّعر طريقة جماليّة في استعمال اللّغة. وإذا أمكننا الحديث عن تعارض فلن يكون إلاّ بين الخطاب الأدبيّ الذي يدخل في تكوينه النّثر السّرديّ والنّثر الشّعريّ والشّعر وغيره، وبين الخطاب غير الأدبيّ. وتندرج، تبعا لذلك، مسألة التّداخل بين السّرد والشّعر والتّهجين بينهما في صلب العمليّة الإبداعيّة، فلقد أفرزت الممارسة الإبداعيّة أشكالا هجينة، "تأليفيّة" تراوح بين السّمة الإنشائيّة والبعد المرجعيّ.

ويمكننا أن نخلص إلى أنّه حيال التّصنيف والتّقسيم وإقامة الحدود، من ناحية، والدّعوة إلى تفجير المقولات الأجناسيّة والانشغال بخصوصيّات العمل الإبداعيّ، من ناحية أخرى، والتّطلّع إلى الأفق المفتوح الذي تتمازج فيه الأصناف وتختلط فيه الأنواع، من ناحية ثالثة، تظلّ مسألة التّجنيس الأدبي مسألة شائكة ومعقّدة أمام هذا التّكاثر الهائل للنّصوص التي قد تتشابه أو قد تختلف أو قد تنضبط داخل أنساق مهيّأة مسبقا أو قد تنتهك حدود الممكن والمتاح. ويظلّ مفهوم الهويّة الأجناسيّة مفهوما غائما يراوح بين تفرّد النّصّ وانكفائه على ذاتيّته وانفتاحه على غيره من الأصناف النصّيّة.

الفصل الثّاني:

الرّواية جنسا سرديّا

تناولنا في الفصل السّابق النّظريّة الأجناسيّة، ووقفنا منها على مبحثين أساسيّين: مبحث يتّصل بالسّرد بما هو نمط خطاب، ومبحث يتّصل بالشّعر بما هو طريقة جماليّة في استعمال اللّغة. وبحثنا في مدى تداخلهما في صلب العمليّة الإبداعيّة، وفي مدى انضباطهما للمقولات الأجناسيّة. وتبيّن لنا أنّ مسألة التّجنيس تظلّ مسألة شائكة يصعب الوقوف منها على حدود بيّنة أو مفهوم محدّد.

ولمّا كان مدار بحثنا يتعلّق بافتراض وجود جنس من القصّ بعينه في المدوّنة العربيّة، فلقد ارتأينا أن نخصّص هذا الفصل الثّاني للإحاطة بمجموعة من المفاهيم منها:

-ما يتعلّق بأهمّ النّظريّات السّرديّة التي تولّت الخطاب السّرديّ بالدّراسة.

-ومنها ما يتعلّق بمفهوم السّرد باعتبار أنّه الخطاب النّاقل للحكاية، يديره سارد يضطلع بمهمّة ترتيب الأحداث وصوغها داخل شبكة من العلاقات تشدّ عناصر السّرد من راوٍ وحكاية ومرويّ له.

-ومنها ما يتعلّق بماهية القصّة بما هي نصّ الملفوظ السّرديّ أو الخطاب الشّفويّ أو المكتوب الذي تترابط بداخله مجموعة من الأحداث الحقيقيّة أو الخياليّة يحكمها في كلّ مرّة منطق داخليّ مختلف يعتمد تسلسلها أو تضادّها أو تكرارها.

-ومنها ما يتعلّق بمفهوم الرّواية باعتبارها جنسا من القصّ يحظى بدرجة عالية من الأهمّيّة ولديه قابليّة للتّطوّر والانفتاح على عديد الأجناس الأدبيّة.

لا شكّ أنّ محاولة تحديد هذه المفاهيم وضبط العناصر الضّروريّة المميّزة لها، تعتبر خطوة على غاية الأهمّيّة في هذه المرحلة من بحثنا من شأنها أن تجعلنا نقف على حدود الأجناس القصصيّة وملابسات نشأتها ومقوّماتها وتطوّرها واتّجاهاتها، وهو ما سيتيح لنا في مرحلة لاحقة البحث في "القصّة الشّعريّة"، على افتراض أنّها جنس قصصيّ قائم الذّات، وتحديد مقوّماتها وإنزالها في موضعها ضمن الأجناس القصصيّة والنّظر في مواطن التّشابه والاختلاف بينها وبين ما عداها من أجناس القصّة.

1-تطوّر النّظريّة السّرديّة ومفهوم السّرد:

أ-تطوّر النّظريّة السّرديّة:

ترتبط السّرديّات بالخطاب الأدبيّ وغير الأدبيّ، فهي تقدّم مقاربة منهجيّة للأدب تهدف إلى استنطاق الخطاب السّرديّ والبحث في خصائصه. ولقد سارت الدّراسات في اتّجاهات متباينة تنازعت هذا الحقل فتنوّعت محاور اهتمامها:

- منها ما اهتمّ بالمظاهر اللّغويّة للنّصّ السّرديّ من تركيب (مع بروب وغريماس وشتراوس)، ودلالة (مع السيميولوجيين)، ومستوى خطابيّ بلاغيّ أسلوبيّ (مع باختين)، وقد قدّم هؤلاء أدوات إجرائيّة لمقاربة النّص غدت بمثابة مناهج بحثيّة.

-ومنها ما اهتمّ بمداخل النّصّ السّرديّ من مؤلّف ونصّ ومحيط اجتماعيّ وقارئ.

-ومنها ما اهتمّ بالزّمان والمكان وبما يعرف بالمنهج الجغرافي التّاريخي الذي يبحث في النّماذج الأصيلة في الأدب الشّعبي في مختلف أنحاء الأرض. ويتزعّم هذا المنهج "سيث طومسون" صاحب كتاب "فهرست الحكايات الشّعبيّة"، وليست هذه الحكايات حسب رأيه سوى "موتيفات" مجرّدة انتقلت من بلد إلى آخر. ولقد بالغ هذا المنهج في تفتيت عناصر الحكاية وأهمل منها الجانب الشّكليّ.

-ومنها ما اهتمّ بالجانب الأسلوبيّ اللّسانيّ من أمثال "جوفري ليتش" "Geoffrey[1] 1936-2014 Leech" و"ميك شورت" (1945-؟)Mick short[2] » في كتابهما "الأسلوب في القصص المتخيّل" "Style in fiction" فتحدّثا عن اتجاهات متعدّدة للسّرديّات: أوّلها الاتّجاه الثّنائي الذي يبحث في ثنائيّة الشّكل والمضمون كلّ على حدة، فثمّة، على حدّ قولهما: "تقليد فكريّ راسخ يحصر الأسلوب في اختيارات الشّكل دون اعتبار المحتوى، أو اختيارات التّعبير دون المضمون. وإنّ مثل هذه التّفرقة تدخل ضمن التعريف المتداول للأسلوب كشكل للكتابة أو كطريقة للتّعبير. ويمكن أن تسمى هذه المقاربة بالثّنائيّة لأنّها ترتكز على ثنائيّة مفترضة في اللّغة بين الشّكل والمعنى."[3]، وبالتّالي يُدرس الشّكل بمعزل عن المضمون، وثانيها الاتّجاه الأحاديّ the monist view الذي لا يفصل الشّكل عن المضمون ويعتبر مسألة

[1] جوفري ليتش، 1936-2014 لساني انجليزي مختص في اللسانيات واللغة الانجليزية.
[2] ميك شورت، 1945، لسانيّ انجليزي في جامعة لانكاستير بالمملكة المتحدة، اهتم باللسانيات التطبيقية وبالاسلوبية.
[3] G. Leech and M. Short, Style in Fiction, Pearson Education Limited, second edition, 2007, p13

التحامهما داخل العمل السّرديّ ضرورة منهجيّة، يعبّر عنها "غوستاف فلوبير" بقوله: "إنّ الشّكل والمعنى يعتبران بمثابة الجسد والرّوح: فهما شيء واحد."[1] ولقد وجد هذا الاتجاه صداه مع الشّكلانيّين والبنيويّين.

وتظلّ أعمال المدرسة الشّكلانيّة والبنيويّة التي انكبّت على العمل السّرديّ نفسه بمختلف مستوياته التركيبيّة والخطابيّة والدّلاليّة، من أبرز ما وُضع في السّرديّات منذ نشأتها. فلقد تعلّقت هذه الأعمال بالمنهج البنيويّ الشّكليّ الذي يعتمد على مكتسبات اللّسانيّات، ويوظّف مستويات الدّلالة والتّركيب ويطبّقها على السّرد الذيأصبح علما قائم الذّات في منتصف السّتّينات وذلك عندما أصدرت مجلّة "Communications n8 » في عددها الخاصّ بالسّرد سنة 1966 مجموعة من الدّراساتمنها مقال تودوروف "مقولات القصّ الأدبي"" les catégories du récit littéraire" ، ومقال رولان بارت "مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص "Introduction àl'analyse structurale des récits"، ومقال جيرار جونات "حدود السّرد" "Frontières du récit" وغيرها. كما أنّ ترجمة تودوروف لنصوص الشّكلانيين الرّوس إلى الفرنسيّة قد ساهمت في تطوير الدّراسات السّرديّة البنيويّة. وبالرّجوع إلى إسهامات هذه النّصوص في مجال السّرد نجد أنّ عملها قد انصبّ أساسا على مسألتين:

– أولاهما هي التّخلّص من الفكرة التّقليديّة السّائدة في النّقد القديم وهي ثنائيّة الشّكل والمضمون وبلورة مفهوم جديد للشّكل.

–وثانيتهما هي النّظر في ما يميّز النّصّ الأدبيّ شكلا وبنية.

فكان لما استحدثه أعلام الشّكلانيّة الرّوسيّة من مفاهيم جديدة في مقاربة الأدب بالغ الأثر في ما أعقب إنجازاتهم النّظريّة والتّطبيقيّة في مجال السّرد وخاصّة ما قام به "بوريس توماشفسكي" من طرح لقضايا في غاية الأهمّية مثل قضيّة "الثيمات" أو المواضيع وقضيّة المتن الحكائي والمبنى الحكائي:

فأمّا "الثّيمات" فهي تشمل "مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[2] وهي التي "توحّد المادّة اللّغويّة للعمل الأدبي."[1] وتتفرّع إلى وحدات غرضيّة صغرى هي الجمل التي يتألّف منها الحكيويطلق عليها اسم "الحوافز" فكلّ جملة لها حافز خاصّ بها.

[1] م. ن. ص 13
1- م. ن. ص. ن.

وأمّا قضيّة المتن الحكائي (la fable) فهي تختصّ بالعناصر الغرضيّة أو مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها أي أنّ المتن هو القصّة كما يفترض أنّها جرت في الواقع بترتيب سببيّ منطقيّ وتنام زمنيّ كرونولوجيّ يربطها بهذا الواقع.

وأمّا المبنى الحكائيّ أو الحبكة (le sujet) فهو يختصّ بنظام ظهور هذه الأحداث داخل المنجز الأدبيّ فهو القصّة ذاتها ولكن حسب طريقة عرضها الفنّيّ إذ لا يتقيّد الرّاوي بالتّسلسل الحدثيّ والتّنامي الزّمني كما يُفترض جريانه في الواقع بل يتحرّر من ذلك كلّه بالتّقديم والتّأخير والاختزال.

و"يكون الحافز عبارة عن حدث حكائيّ، بينما المبنى هو بمثابة صياغة فنّيّة شكليّة له".[2] ويصنّف "توماشفسكي" هذه الحوافز إلى "أساسيّة"، "مشتركة" تختلّ بغيابها القصّة، وإلى "حرّة" لا يختلّ بسقوطها متن القصّة، ولكنّها تظلّ أساسيّة بالنّسبة للمبنى باعتبار أنّها تدخل في الصّياغة الفنّيّة للقصّة. ويؤكّد على عدم اعتباطيّة هذه الحوافز التي لا يمكنها أن ترد إلاّ لتؤدّي وظيفة، إذ يورد "توماشفسكي"، ضمن نصوص الشّكلانيين الرّوس، قولة لتشيكوف يرى فيها "أنّه إذا ما قيل لنا في بداية قصّة قصيرة بأنّ هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه."[3]

وتعتبر دراسة الحوافز منطلقا أساسيّا في دراسة بنية السّرد وخطوة هامّة في مجال تفكيك طبيعة التّركيب الدّاخليّ لفنّ الحكاية، أعقبها ما أنجزه "فلاديمير بروب" في عمله الموسوم "بمورفولوجيا الخرافة" من تحليل لمكوّنات القصص وأجزائها ووظائف شخصيّاتها، وبيان للقوانين العامّة المتحكّمة في بُناها وذلك من خلال دراسته للحكاية الروّسيّة العجيبة.

ولقد مثّل ذلك منعرجا حاسما في مجال الدّراسات النّقديّة للنّصوص القصصيّة، إذ تخلّى "بروب" عن مناهج النّقد التّقليديّة التي تشتغل بمضمون النّصّ وتربطه بالعوامل الخارجيّة والتّصنيفات التّاريخيّة، واتّجه إلى الاحتفاء ببنية النّصّ الدّاخليّة وخصائصه الشّكليّة. فاعتمد في منهجه على عزل الأجزاء المكوّنة للحكاية والنّظر في العلاقات التي تجمع بينها وتمثّل مجتمعة البنية الكلّيّة للحكاية، ثمّ مقارنتها بالأجزاء المكوّنة لمختلف الحكايات.

2-توماشفسكي، نظريّة المنهج الشّكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين مؤسسة الأبحاث العربيّة ص180[1]

[2] جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الآداب والنقد والفن، ص76

[3] توماشفسكي، نظريّة المنهج الشّكلي، ص193-194

ولقد اهتمّ "بروب" بالمبنى الحكائي وأنساقه الهيكليّة من ناحية وبالمتن الحكائيّ من ناحية أخرى. فبيّن القيم الثّابتة في الحكايات كالوظائف التي هي أحداث تتشابه من حكاية إلى أخرى وتمثّل عناصر الحبكة وتتجمّع داخل متواليات أو مقاطع سرديّة قد تتعاقب أو تتشابك، وحصر عددها في إحدى وثلاثين وظيفة مثل الابتعاد والحظر والتّجاوز والخديعة والتّواطؤ والمعركة والانتصار والمطاردة والنّجدة والمكافأة وغيرها ... وقد تنتظم هذه الوظائف في ثنائيّات أو في مجموعات.

وبيّن أيضا القيم المتغيّرة والتي تتمثّل في وحدات تختلف من نصّ إلى آخر، كأسماء الشّخصيّات وأوصافها ونعوتها وإشارات الزّمان والمكان والدّيكور وغيرها. ولم يُعر "بروب" أهمّيّة تُذكر لهذه المتغيّرات، يقول: "الأمر المهم في دراسة الحكاية هو التّساؤل عمّا تقوم به الشّخصيّات. أمّا من فعل هذا الشّيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن أن تُطرح إلاّ باعتبارها توابع لا أكثر."[1] كما أشار أيضا إلى أنّ عدد الوظائف، وإن اختلف من حكاية إلى أخرى، فإنّ نظام تتابعها يظلّ ثابتا.وتكون الحكاية بذلك نسيجا مركّبا تتداخل أو تتتابع فيه الوظائف وتتنامى في اتّجاه تلافي الخلل الذي أصاب وضعيّة التّوازن التي مثّلت منطلق هذه الأحداث.

وانتهى "بروب" من خلال دراسة الوظائف إلى أنّ جميع الحكايات العجيبة تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد. ولقد أمكن تعميم هذه النّتائج على سائر أنماط السّرد كالرّواية والقصّة وغيرها واكتشاف البنيات المشتركة بينها، ففتح بذلك عمل "بروب" آفاق الدّراسة العلميّة لفنّ الحكاية.

وحين تساءل "بروب"، من منظور تأويلي، عن حقيقة الأسباب التي جعلت جميع الحكايات الخرافيّة تشتمل على سلسلة وظيفيّة واحدة، فإنّه كان يعني أنّ التّمييز بين الشّكل الأساسيّ الذي هو أصل الحكاية، والشّكل المشتقّ الذي يُردّ إلى المحيط الاجتماعيّ، أمر ضروريّ للوقوف على مثل هذه الأسباب التي لا يُتاح فهمها من دون اللّجوء إلى الواقع الثّقافيّ والمعتقدات الدّينيّة. فمأتى الحكاية هو الدّين الذي يؤثّر حسب رأيه في كلّ مناحي الحياة " لأنّ الأشكال التي تحدّدت لسبب أو لآخر هي بوضوح أشكال مرتبطة بالتّصوّرات الدّينيّة القديمة."[2]

[1]Vladimir Propp, Morphologie du conte, traduction Marguerite Derrida, Tzevtan Todorov et Claude Kalan, Seuil, 1970, p28-29

[2] م. ن. ص 81

ورغم تأثّر "كلود ليفي شتراوس" في معالجته للأساطير " بمنهج "بروب"، فإنّه قد اعتبره منقوصا في جوانب عديدة، منها إهماله للشّخصيّات وحصر اهتمامه بأفعالها وتغاضيه عن مضامين هذه الأفعال وكذلك إهماله لصفات الشّخصيّة وهويّتها، كما أنّ قوله بتتابع الوظائف بصفة دائمة صرف انتباهه عن عديد الاستثناءات التي قد تطرأ على هذه الوظائف من حكاية إلى أخرى. وأولى "شتراوس" اهتماما بالغا للأساطير، فكان يرى بأنّ وراء كلّ أسطورة يكمن معنى يتنقّل من واحدة إلى أخرى ليشكّل شبكة علاقات كونيّة تحمل أبعاد الفكر الإنسانيّ كلّه،" وتدلّ على الذّهن الذي طوّرها باستخدام العالم الذي يشكّل الذّهن نفسه جزءا منه."[1] ولعلّ "شتراوس" لا يختلف في ذلك مع "بروب" فحسب بل إنّ مقاربته تختلف جوهريّا عن غيرها من المقاربات.

ويضيف "غريماس" إلى هذه النّقائص مؤاخذات أخرى منها أنّ "بروب" يُقيم مفهوم القصّة على مبدأ التّتابع في حين أنّه قد يقوم أيضا على مبدأ التّضادّ والتّقابل "فقد يُذكر الملفوظ السّرديّ بنقيضه الذي سبق طرحه (...) فقد يستدعي الرّحيل العودة وقد تستدعي إقامة المحظور خرقه."[2] كما لاحظ "غريماس" أنّ "بروب" يخلط في كثير من الأحيان بين الأفعال والحالات أو بين ما وسمه "بملفوظات الفعل" و"ملفوظات الحالة"، فإذا كان "الرّحيل" نشاطا وبالتّالي وظيفة فإنّ "الغياب" أو "النّقص" لا يمكنه إلاّ أن يكون حالة. وقام كذلك باستبدال مصطلح "الوظيفة" الذي رأى بأنّه مصطلح فضفاض ويحتاج إلى مزيد من التّقنين بمصطلح "الملفوظ السّرديّ".[3] باعتبار أنّ عبارة "الملفوظ السّرديّ" تحيل على الوظيفة والشّخصيّة العاملة في آن واحد.

ورغم ما شكّله المثال الوظائفيّ والمنهج التحليليّ الذي اعتمده "بروب" من أهمّيّة جعلته أساسا هامّا للدّراسات السّرديّة ذات الطّابع البنيويّ، فإنّ البحث الشّكلانيّ، على أهمّيّته هذه، قد اكتفى بتفكيك الأبنية الدّاخليّة ولم يستطيع أن يوفّر رؤية نقديّة شاملة للأعمال القصصيّة.

ولقد واصل "رولان بارت" البحث في الوظائف ولكنّه جعلها أكثر شموليّة، فهو لم يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة بوظيفة، وقد لا تكون مجموعة جمل كافية لتحتوي وظيفة.

2-كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي جديد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1985، ص[1]14

[2] أ. ج. غريماس، السّيميائيّات السّردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بن كراد، ضمن كتاب طرائق السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص184

[3] م. ن. ص186

وربط "رولان بارت" الوظيفة بمجموع العمل ليتسنّى له دراسة الأشكال السّرديّة الأكثر تعقيدا والتي تتشابك فيها الوظائف ولا يكون مسار الحكي فيها خطّيّا" فروحُ كلّ وظيفة، هي بذرتها التي تتيح لها أن تدُسّ في أرض الحكاية ثمرة سوف تنضج فيما بعد."[1] فكلّ شيء في مجال السّرد له غاية، فهو فنّ، كما يقول "بارت": "لا يعرف الضوضاء، إنّه عبارة عن نسق خالص وليس ثمّة مطلقا وحدة ضائعة مهما استطال أو تراخى أو دقّ الخيط الذي يربط (تلك الوحدة) بمستوى من مستويات الحكاية."[2]

ويميّز "بارت" بين نوعين من الوحدات الوظيفيّة: وهي الوحدات التّوزيعيّة (les unités distributionnelles) التي تترابط فيما بينها والتي يكون إدخالها في السّرد ذا طبيعة تركيبيّة (syntagmatique)، والوحدات الإدماجيّة (les unités intégratives) التي تتعلّق بوصف الشّخصيّات والإطار العام للأحداث ووجودها في السّرد له طبيعة استبداليّة (paradigmatique).[3] وسوف نعرض لهذه النّقطة بتدقيق أكثر عند تناولنا لمفهوم المقطع السّرديّ.

أمّا تودوروف فقد كان أوّل من اجترح، في أواخر ستّينات القرن الماضي، مصطلح "علم السّرد" narratologie بغاية تحديد البُنى الدّاخليّة في السّرد وتمييز خصائصه النّوعيّة، والاهتمام بمعنى الحكاية أو القصّة والكشف عن العلاقات التي تربط المبنى الرّوائيّ بمكوّنات الخطاب السّرديّ. فهو علم يُعنى "بدراسة النّصوص الحكائيّة قصد استنباط مجموع الأجهزة الشّكلانيّة، التي تمثّل النّواة المولّدة لمختلف أشكال الخطابات القصصيّة، ويعني هذا أنّها منهجيّة هيكليّة (structurale) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أو الدّلاليّة (sémantique) والعلاميّة (sémiotique)."[4]

ولقد اهتمّ "تودوروف" بدراسة مُؤلّف "جيوفاني بوكاتشيو"[5] Giovanni Boccaccio 1375-1313 "ديكامرون" "Decameron"، فحدّد ماهية النّص السّرديّ كما حدّد منهجيّة قراءته ومحرّكات تكوينه في الجزء الموسوم "بنحو السّرد" la grammaire du récit من كتابه "شعريّة النّثر" poétique de la prose. فانطلق من فرضيّة "النّحو الكلّي" التي يرى أنّها لا يجب أن تُقْصر على مجال اللّغة

[1] Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des recits. In-communications. No 8. 1966. Fichier pdf généré le 10/05/2018. Persee.fr. P7

[2] م. ن. ص. ن

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص30

[4] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة، الدّار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص18

[5] جيوفاني بوكاتشيو: كاتب إيطالي من القرن الرابع عشر، من أشهر مؤلفاته "ديكاميرون" وهي مجموعة أقاصيص عدّت علامة فارقة في عالم القصّ عموما.

والنّحو، فالنّحو له خاصّية سيكولوجيّة تجعله يدخل في تركيب أنماط أخرى من التّعبير وميادين أخرى من البحث: "إنّ هذه الحقيقة السّيكولوجيّة هي التي تجعل من وجود هذه البنية خارج اللّغة أمرا بديهيّا"[1]. وقد تكون النّظريّة السّرديّة من أهمّ دعائم هذه الفرضيّة النّحويّة، ذلك لأنّ المنهج التّطبيقيّ الذي يفترضه "تودوروف" يعتمد المزج بين "البنية السّرديّة" و"الخطاب السّردي"، أي بين أدبيّة النّص la littérarité ووظيفته الجماليّة الشّعريّة التي ترتكز على إسقاط المحور الاستبدالي الدّلالي على المحور التّأليفي التّركيبي، وبين الانفتاح على اللّسانيّات وتوظيف مستويات التّركيب والبنية الصّرفيّة والفنولوجيّة.

ويؤكّد تودوروف على ضرورة التّمييز بين "الوصف" description و"التّسمية" denomination في العمل الرّوائي، لأنّ تداخلهما المستمر في اللّغة المتداولة يجعلنا لا نلمس الفرق بينهما. فحين يستخدم "بوكاتشيو" كلمة "ملك فرنسا" أو "الأرملة" أو "الخادم" في محلّ المبتدأ من الجملة فهو يحدّد الشّخصيّة و"يسمّيها"، غير أنّ هذه التّسمية تحيل على جانب وصفيّ وخصائص داخليّة، ولا ينحصر الوصف بذلك في مستوى الخبر فحسب.[2] فتكون عناصر اللّغة حاملة لعناصر السّرد.

ويمضي تودوروف في الرّبط بين البنية السّرديّة والخطاب بالنّظر في حقيقة الحبكة في العمل الرّوائيّ التي تبتدئ بوضعيّة توازن تختلّ بفعل قوّة ما لتنتهي إلى وضعيّة توازن لا تماثل بأيّ حال من الأحوال وضعيّة الانطلاق. وبذلك تكون وضعيّتا البداية والنّهاية ممثّلتان للسّكون والتّكرار المستمرّين للأفعال نفسها، وتكون وضعيّة الاختلال ممثّلة للحركيّة والدّيناميّة التي لا تحدث إلاّ مرّة واحدة. وينقل تودوروف ذلك كلّه على الحامل اللّغويّ فيماثل "النّعتُ" مثلا وضعيّات السّكون والاتّزان، بينما يماثل "الفعل" مثلا وضعيّة التّغيير والحركة.[3]

ولعلّه يستذكر في ذلك ما ذهب إليه "إيميل بنفينيست" من مزج بين الخطاب والحكاية حين حلّل وظائف أزمنة الفعل في اللّغة الفرنسيّة أثناء عمليّة التّلفظ، فميّز بين زمني كلّ من الخطاب والحكاية، ولكنّه في حين خصّ الخطاب بباثّ ومتقبّل يؤثّر الأوّل في الثّاني، فإنّه "قد أهمل زمنيّة المتكلّم، بل ذهب إلى إمكانيّة نفي وجود الرّاوي في الخطابين السّردي والتّاريخي"[4] إذ يقول في كتابه "مسائل في اللّسانيّات

[1] Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Edition du Seuil, 1978, p48

[2] م. ن. ص49

[3] م. ن. ص50

[4] عبد الوهاب الرقيق، دراسات تطبيقيّة في السّرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس-تونس، ط1، 1998، ص21

العامّة": "تعرض الأحداث كما وقعت، أي تبعا لظهورها في أفق الحكاية، لا أحد يتكلّم هنا، في النّصّ، بل يبدو وكأنّ الوقائع تسرد نفسها بنفسها"[1].

ولم يحِدْ "جيرار جونات" في بواكير أعماله الموسومة"بصور II" عمّا انتهجه بنفينيست من ثنائيّة: قصّة–حكاية، غير أنّه سرعان ما تخلّى عنها لصالح ثلاثيّة: قصّ– حكاية– سرد، في مؤلّفه "صور III"، على اعتبار أنّ "الفعل السّرديّ يؤسّس الحكاية ويقصّها في آن."[2] فقد تناول مفهوم السّرد من منطلق التّلفّظ "فالسّرد من هذه النّاحية، هو النّشاط السّرديّ الذي يضطلع به الرّاوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب النّاقل لها."[3] فالخطاب السّرديّ حسب منظوره هو نتاج عمل الرّواية، وهو يستتبع بالضّرورة النّظر في مستويين: مستوى العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها من ناحية، ومستوى العلاقة بين الخطاب والفعل الذي ينتجه من ناحية أخرى.

وعاب "جونات" على نظريّة القصّة أن تُهمِل مسألة الصّوت السّرديّ وأن تولي اهتمامها كلّه المنطوقَ ومضمونَه، إذ كيف لم ينتبه الدّارسون للإلياذة، مثلا، أنّ "هوميروس" يضطلع أحيانا بنفسه برواية الأحداث، وأحيانا ينسحب ليترك "أوليس" يرويها بنفسه. واعتبر أنّه كلّما كانت الأحداث المرويّة متخيّلة، كلّما ازدادت أهمّية فعل السّرد، إذ لا يتوقّف عليه وجود الخطاب السّرديّ فحسب، بل يتوقّف عليه تخيّل الأحداث التي ينقلها.[4] ولقد أطلق "جينات" مصطلح "الحكاية" histoire على المدلول أو المضمون السّرديّ "le contenunarratif"، وأطلق مصطلح "القصّة" le récit على الدّالّ أو المنطوق، أو الخطاب أو النّصّ السّرديّ نفسه، وأطلق مصطلح "السّرد" la narration على الفعل السّرديّ المُنتِجِ أي الوضع الحقيقي أو التّخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.[5]

ويرى "جونات" أنّ الحكاية والسّرد لا يوجدان إلاّ من خلال القصّة، وكذلك القصّة لا يمكنها أن تكون قصّة إلاّ لأنّها تروي حكاية ولأنّها ينطق بها شخص مّا. فالقصّة تظهربصفتها سرديّة من خلال علاقتها بالحكاية التي ترويها، وتظهر خطابا من خلال علاقتها بالسّرد الذي ينطق بها.[6] فكلّ قصّة هي

---

[1] أورده عبد الوهاب الرقيق في الصفحة نفسها.

[2] Gerard Genette, le nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983. P11
لقد خصّص هذا الكتاب لتنقيح ما أورد من نظريّات في كتابه "ثالث أقسام الخطاب القصصي" Figure3

[3] معجم السّرديّات، ص243

[4] Gérard Genette, figure3, Edition du seuil, 1972, p72

[5] م. ن. ص74

[6] م. ن. ص. ن.

عمل لغويّ يضطلع برواية حدث أو عدّة أحداث، تندرج ضمن مقام يضمّ عناصر المكان والزّمان والقائمين بالتّخاطب، يرتّبها "جونات" في ثلاث فئات: أولاها "الزّمن" الذي يحدّد العلاقات الزّمنيّة بين الحكاية والقصّة أي بين زمن المرويّ وزمن الخطاب، وثانيها "الصّيغ" وهي أنماط التّمثيل السّرديّ وأشكاله ودرجاته، وثالثها الصّوت وهو الكيفيّة التي يبدو بها السّرد نفسه أي المقام السّرديّ ومحرّكاه السّارد ومتلقّيه الحقيقيّ أو المفترض[1].

وما فتئت النّظريّة السّرديّة تطوّر مناهجها ومفاهيمها منذ بداياتها التّأسيسيّة مع "بروب" وانتهائها علما، ومع كلّ مرحلة كان ثمّة سعي لطرح البديل، إذ وضع المنهج البنيويّ على المحكّ، وأصبح نموذجه الوصفيّ وأداته اللّغويّة محلّ شكّ. فانبثق عن هذا التّيّار اللّسانيّ الذي اعتنى بدراسة الخطاب السّرديّ في مستواه البنائيّ والذي اهتمّ ببيان العلاقات التي تربط الرّاوي بالمتن الحكائيّ، تيّار السّميائيّة السّرديّة الذي تخطّى الجانب اللّسانيّ واعتنى برصد البنى العميقة المتحكّمة في الخطاب. وكان لهذا السّعي من أجل تقديم مقاربة معرفيّة للخطاب في جميع مستوياته التّركيبيّة والدّلاليّة أثر في ذات المتلقّي الذي توكل إليه مهمّة التّأويل والقراءة الذّاتيّة التي تتداخل فيها المعارف والإيديولوجيّات.

ب-مفهوم السّرد:

يرتبط مفهوم السّرد عموما بكلّ ما يحيل عليه من مرويّات فهو يشمل جميع أنواع القصّ مكتوبا أو شفويّا، ويتعلّق بالتّالي بفعل إنتاج القصّة. ولا يمكن للسّرد أن يُقصر على نوع واحد من أنواع الأدب فهو يدخل في تكوين الأسطورة والحكاية الشّعبيّة والتراجيديا والكوميديا والسّيرة والرّواية والقصة القصيرة ويدخل في تكوين الشّعر أيضا، إذ يكفي أن يتوفّر ركن الأحداث خياليّة أو واقعيّة وركن السّارد الذي يقصّها بطريقة من الطّرق التي من شأنها أن تميّز خصائص سرد من آخر، حتى يتشكّل محتوى المرويّ بنية وأسلوبا وشكلا تعبيريّا. يقول "رولان بارت": "القصّة حاضرة في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة وفي كلّ المجتمعات، القصّة تبدأ مع التّاريخ الإنسانيّ نفسه (...) القصّة موجودة كما الحياة."[2]

ويكون للسّرد، بهذا المعنى، حضور دائم ولا يختصّ بنوع أدبيّ دون غيره فهو ملازم للحكي باعتبار أنّ الحكي يقوم على عرض أحداث واقعيّة أو خياليّة، ويقوم على راوٍ يضطلع بسردها بطريقة مّا.

[1] م. ن. ص75-76

[2] Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structural des récits. In-communications. No 8. Seuil. 1981. P1 نحن نعرّب

وإنّ طريقة السّرد المعتمدة هي التي يقع التّمييز من خلالها بين أشكال الحكي وأنواعه، فقد تكون الحكاية واحدة ولكن طرق التّعبير عنها تختلف. ذلك أنّ بناء نصّ سرديّ لا يكفي فيه توفّر مادّة قصصيّة تُقدّم على طابعها الغُفل إلى القارئ، بل إنّ النّصّ السّرديّ لا يكون عملا فنّيّا إلاّ من خلال التّشكيل الأسلوبيّ واللّغويّ والبلاغيّ الذي يُخرج هذه المادّة وهذا المضمون الحكائيّ. ويمكننا القول بأنّ آليّات اشتغال السّرد في النّص هي التي تحدّد مظاهر تميّزه وخصوصيّاته واختلافه عن غيره من أنماط الخطاب داخل الجنس الأدبيّ الواحد.

يُعرّف السّرد، إذن، بأنّه الخطاب النّاقل للحكاية، فهو فعل الحكي الذي يقوم به سارد، يضطلع بمهمّة ترتيب الأحداث وصوغها ونقلها إلى المتلقّي. وإنّ شبكة العلاقات هذه التي تربط عناصر السّرد من راوٍ ورواية ومرويّ له، تظهر في مستويات مختلفة تتّسع وتضيق حسب أنماط السّرد وحسب مجالات استخدامه. فيقوم السّرد على أسس وتقنيات ينتقيها السّارد، ويرتّب تبعا لها أحداث القصّ، ويوزّع أدوار الشّخصيّات، ويمزج الأساليب والفنون، ويستحضر خلال عمليّة التّناصّ نصوصا غائبة يطعّم بها بنية السّرد.

ويأى، بذلك، السّرد عن أن يكون مجرّد "ثرثرة"، على حدّ تعبير "رولان بارت"، حول أحداث متداخلة لا تنتظمها سوى قريحة المؤلّف الذي أبدعها[1]. فيكون السّرد، على تنوّعه، خاضعا لبنية قابلة للتحليل والمعالجة واستخلاص القواعد العامّة التي من شأنها أن تضبط مختلف استعمالاته، والتي أطلق عليها "بارت" مصطلح: "نظام الوحدات الضّمنيّ" [2]"système implicite d'unités".

ولقد ارتبط تحليل هذه البنى السّرديّة بالدّراسات اللّسانيّة التي خرجت من نطاق الجملة إلى كنف النّصّ، الذي هو في الواقع وحدة لغويّة ودلاليّة متكاملة. ذلك أنّ "باختين" يرى بأنّ تعلّم الكلام بحدّ ذاته يستدعي أن نتعلّم كيف نبني ملفوظا كاملا لأنّنا حين نتكلّم فإنّنا لا نعبّر بوحدات لغويّة معزولة أو بكلمات لا رابط يجمعها، بل بمقاطع محكمة البناء.[3] ويرى "جان ميشال أدام"[4] Jean Michel ADAM

[1] م. ن. ص3
[2] م. ن. ص. ن
[3] أوردها جون ميشال أدام في كتابه "النصوص: النماذج والنّماذج الأصلية" les textes: types et prototypes، طبعة ناتان، فرنسا، 1992، ص19
[4] جان ميشال أدام: ولد 1947 في لوهافر بفرنسا وهو لساني وأستاذ بجامعة "لويزيانا"

بأنّ "كلّ نصّ إنّما هو ملفوظ متنوّع لدرجة يصعب معها حصره في حدّ دقيق"[1]، فقد يتضمّن النّصّ السّرديّ مقاطع وصفيّة، كما قد يكون هو نفسه متضمّنا في ملفوظ حجاجيّ.

غير أنّ هذا التّنوّع في أنماط الخطاب داخل الملفوظ السّرديّ لا يعني بالضّرورة أنّه تنوّع اعتباطيّ خاضع لشطحات الإبداع الذّاتيّ الخاصّ بكلّ كاتب، بل هو تنوّع يدخل في بنية النّص التي تنتظمها مجموعة من القواعد منها ما يتعلّق بالخلفيّة التّاريخيّة والاجتماعيّة، ومنها ما يتعلّق بنحو الجملة والرّسم وغيرهما، ومنها ما يتعلّق بالتّناسق والانسجام. وتبعا لذلك نجد "جان ميشال أدام" يعرّف النّصّ "بأنّه بنية من المقاطع"[2] تتفاعل فيما بينها باستمرار. ويدعونا ذلك إلى الوقوف على مفهوم المقطع السّرديّ.

ب.1-مفهوم المقطع السّرديّ:

يعرّف "أدام" المقطع بأنّه جزء من شبكة علاقات تشدّه إلى غيره من المقاطع ليكوّن معها البنية المتكاملة للنّصّ[3]. فهو كيان قائم بذاته وبتكوينه الدّاخليّ، ولكنّه مرتبط، في الآن نفسه، ببقيّة الأجزاء التي تدخل في تكوين البنية العامّة. ويحدّد "أدام" النّماذج لأنماط هذه المقاطع، فهي إمّا "سرديّة أو وصفيّة أو حجاجيّة أو تفسيريّة أو حواريّة".[4] ويعتبر المقطع السّرديّ منها، مثلا، "وحدة سرديّة مركّبة من مجموع أحداث تخضع في تتابعها لتطوّر مخصوص."[5] وهو مفهوم اجترحه "بروب" في كتابه الموسوم "بمورفولوجيا الخرافة" لتوصيف سلسلة الوظائف الأساسيّة التي تكوّن النّصّ والتي تنطلق من فقدان أو رحيل أو إساءة ثمّ تتالى لتنتهي بانفراج. "وبيّن أنّ كلّ إساءة جديدة أو فقدان جديد هو إيذان بمقطع جديد."[6]

ورغم ما للمنهج المورفولوجي من أهمّيّة في الاعتماد على المثال الوظائفي وإدخال للنّسقيّة في التّصنيف، فإنّ ما أنجزه "بروب" في مجال السّرديّات ظلّ مفتقرا لمزيد التّدقيق. ولقد واصل "بريمون" Bremond العمل على مفهوم المقطع السّرديّ فبيّن أنّه يتكوّن من مجموع الوظائف التي أطلق عليها "الوحدات الأساسيّة" "les unités de base" أو "ذرّات السّرد" "les atomes narratives" وقسّمها

---

[1] Jean Michel ADAM, Les textes : types et prototypes, Nathan, France, 1992, p19 نحن نعرب

[2] م. ن. ص20

[3] م. ن. ص28

[4] م. ن. ص30

[5] معجم السّرديّات، ص411

[6] م. ن. ص. ن

إلى ثلاثة أصناف "أساسيّة" "élémentaires": أول هذه الأصناف تفتتح المقطع وتفترض ما يُستتبَعُ من أحداث، والصّنف الثّاني تتتابع خلاله هذه الأحداث، أمّا ثالثها فيختتم المقطع بالوصول إلى تحقيق النّتائج.[1]

غير أنّ "بريمون"، خلافا لما ذهب إليه "بروب"، أكّد بأنّه لا مجال للحديث عن ترابط بين أيّة وظيفة وأخرى تليها. ذلك أنّ السّارد له مطلق الحرّية في أن يمرّ بالوظيفة من محلّ الافتراض إلى محلّ التّحقّق الفعليّ، وبيده وحده أن يدفع بسيرورة الأحداث إلى نهايتها أو أن يوقفها في اللّحظة التي يريد.[2] وبذلك قدّم "كلود بريمون" متصوّرا خاصّا للمتتالية الحكائيّة متجاوزا به التّصوّر التّبسيطيّ الذي بلوره "بروب". فالمتتالية، حسب رأيه، هي أكثر تعقيدا بما أنّها مفتوحة على العديد من الاحتمالات خلال تكوّنها ولا تتطوّر خطّيّا بل قد يجتمع لها مساران متعارضان، وتبرز فيها أهمّيّة الوظيفة باعتبارها "النّواة السّرديّة" "le noyau narratif"[3] في القصّة. وكي تتحقّق المتتالية لا بدّ لها أن تمرّ بمراحل ثلاث: "الإمكان والإنجاز والمآل"[4] فمثال الصّيد الذي أورده "بريمون" يتحقّق على ثلاثة أطوار[5]:

– تبدأ وضعيّة الإمكان بسلوك أو بحدث مّا يتجهّز للوقوع كمثال السّهم والقوس والوتر المُعدّ للاستعمال.

– وفي الطّور الثاني الذي هو وضعيّة الإنجاز ننتقل إلى بداية الفعل فيستجيب السّلوك إلى التّحريض المتضمّن في المتتالية الأولى فيقع إطلاق السّهم أو عدم إطلاقه.

– وأمّا في الطّور الثّالث فتنغلق المتتالية بالنّجاح أو بالفشل أي بإصابة السّهمِ الهدفَ من عدمه.

ولقد بيّن "بريمون" أنّ علاقة المقاطع تكون على ثلاثة أنواع:

–فإمّا أن ترد في شكل ترابط بسيط تتتابع فيه المكوّنات بين إمكان ومآل "فينفتح المقطع الموالي بعد انغلاق سابقه"[6].

[1] Claude BREMOND, La logique des possibles narratifs, communications n8, p60

[2] م. ن. ص. ن

[3] Op. Cit., p60

[4] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص81

[5] م. ن. ص. ن

[6] م. ن. ص.ن

–وإمّا أن تتباعد مكوّنات المقطع "فيحتاج المقطع إلى مقطع آخر أو أكثر يكون ذا أثر في مآله"[1] كما يحدث في القصص البوليسيّة وهو ما يطلق عليه "بريمون" الانحصار.

– وإمّا أن يرد مقطعان بسيطان في حالة تلاصق "فينموان معا في وقت واحد".[2]

وإنّ أهمّ جانب حقّقه "بريمون" هو الابتعاد عن التطور الخطي الذي رسمه بروب للحكي، فبريمون يضع احتمالات تدلّ على أنّ تطور الحكي لا يمضي دائما في شكل خط أحاديّ، فقد يحصل التداخل بين مسارين متعارضين. كما انتهى إلى "تجاوز حدود الحكاية العجيبة نحو منطق قصصيّ مجرّد قابل للاستعمال في القصّة مطلقا".[3] وأعلى "بريمون" أيضا من شأن الشّخصيّة على خلاف "بروب" على أساس أنّها هي القائمة بالفعل وتقوم عليها بنية القصّة وترتبط بها كلّ الوظائف، فالوظائف من صراع وتواطئ وانتصار... وغيرها، لا تتحدّد إلاّ من خلال مصالح الشّخصيّة باعتبار أنّ الوظائف هي أعمال مسندة إلى الشّخصيّة "فتصبح تركيبة القصّة أو بنيتها قائمة لا على سلسلة أعمال، وإنّما على نظام أدوار"[4] على حدّ قول "بريمون".

أمّا "رولان بارت" فقد تحدّث عن "وحدات سرديّة" "des unités narratives" أو "وحدات وظيفيّة" "des unités fonctionnelles" تنقسم إلى "توزيعيّة" "distributionnelles" و"إدماجيّة" "intégratives":

– فأمّا الأولى، أي التّوزيعيّة، فتنطبق على النّموذج الوظائفيّ الذي قدّمه كلّ من "بروب" و"بريمون".

–وأمّا الثّانية، أي الإدماجيّة، فتتعلّق بالإشارات التي تحيط بالشّخصيّة من إحالات نفسيّة أو عناصر ديكور أو غيرها ممّا يُمكّن من مقاربة الشّخصيّة مقاربة أعمق من تلك التي يمكّننا منها مجرّد ترصيف الوظائف بطريقة توزيعيّة.[5]

ويرى "بارت" أنّ هذه الوحدات الوظيفيّة التّوزيعيّة تتفاوت أهمّيّتها إذ منها ما يمثّل لحظات مفصليّة أطلق عليها "الوظائف الأساسيّة" "les fonctions cardinales" في المقطع السّرديّ وهي

[1] م. ن. ص. ن
[2] م. ن. ص. 83
[3] م. ن. ص84
[4] كلود بريمون، أورده الصادق قسومة، المصدر السّابق ص75
[5] Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structural des récits. In-communications. No 8. Seuil. 1981. P10

بمثابة النّوى التي تؤمّن العلاقات الزّمنيّة الكرونولوجيّة "consécutives" كما تؤمّن العلاقات السّببيّة المنطقيّة "conséquentes"، ومنها ما يقتصر على سدّ الثّلمات بين هذه "الوظائف الأساسيّة" وأطلق عليها "المحفّزات" "les catalyses" ، وهي لا تؤمّن سوى العلاقات الزّمنيّة.[1] "ولا يمكننا أن نُسقط نواة من دون أن ينجرّ عنها تغيير في الحكاية، كما لا يمكننا أن نُسقط محفّزا من دون أن نغيّر الخطاب."[2]

وتنقسم الوحدات الوظيفيّة الإدماجيّة بدورها إلى "مؤشّرات" "des indices" و"معلومات" "des informations"، فأمّا المؤشّرات فتحيلنا على سمات الشّخصيّة أو الجوّ العام المحيط بها أو فلسفاتها، وأمّا "المعلومات" فتخبرنا عن معطيات ثابتة فيها مثل السّن، ومهما بدت غير ذات بال فإنّها تضطلع بمهمّة تجذير الحكاية في الواقع. وينتهي "بارت" في تحليله للمقطع بتعريفه "بأنّه متتالية من النّوى تحكمها أواصر تضامن، وينفتح المقطع حين لا يكون لأحد عناصره المكوّنة سابق متضامن معه، وينغلق حين لا يكون لعنصر آخر من عناصره لاحق."[3]

ويتبيّن ممّا سبق أنّ المقطع السّرديّ يمثّل أداة للتّحليل والقيس والتّقدير "تدفع إلى تفكيك الخطاب وترتيب عمليّات التّحوّل والحالات بطريقة متجانسة ومتماسكة (...) والمقطع السّرديّ أيضا أداة تقدير لأنّه يجعلنا نتوقّع لكلّ ملفوظ سرديّ نعثر عليه في الخطاب ملفوظات أخرى يفترضها أو يقتضيها منطقيّا."[4] فإذا سلّمنا بأنّ المقطع السّرديّ يقوم على ملفوظات تتعاقب وتترابط فيما بينها حسب معايير معيّنة، فإنّ الخطاب السّرديّ نفسه لا يتوفّر دائما على عناصر المقطع مجتمعة، ويظلّ، بالتّالي، مفهوما مجرّدا صالحا للتّحليل فحسب.

ب.2-السّرد التّخييلي والسّرد المرجعي:

إلى جانب الاهتمام بإشكاليّات المقطع السّرديّ ومدى توفّر أركانه في فعل الحكي، فإنّ همّا آخر قد شغل الباحثين في مجال السّرد يتعلّق "بهذا التّشظّي الذي يطرح معضلة سببها ثنائيّة كبرى تقسم الحقل السّرديّ وتقيم تعارضا شديدا بين الحكايات التي تنزع إلى الحقيقة نزوعا شبيها بذاك الذي يخصّ

[1] م. ن. ص9

[2] Op. CitP 10 نحن نعرب

[3] Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structurale des récits, P13

[4] معجم السرديات، ص412

الخطابات التي تصف الأعمال العلميّة –مثل التّاريخ والأجناس الأدبيّة التي لها صلة بالسّيرة والسّيرة الذّاتيّة–، من جهة، وحكايات التخييل، مثل الملحمة والدراما والأقصوصة والرّواية، من جهة أخرى."[1]

ويربط "بول ريكور" "لعبة الحكي"، كما يطلق عليها، بعامل الزّمن الذي يرى فيه الوسيلة الوحيدة القادرة على رأب ذاك الصّدع الحاصل في صلب العمليّة السّرديّة، "فالسّمة المشتركة للتّجربة الإنسانيّة التي يميّزها، ويمفصلها، ويوضّحها فعل الحكي بجميع أشكاله، إنّما هي سمة زمنيّة، فكلّ ما نحكيه ينبجس في الزّمن، ويأخذ زمنا، ويجري زمنيّا."[2] حتى أنّ السّيرورة الزّمنيّة ذاتها لا تكتسب بُعدها الزّمني إلاّ إذا ما ارتبطت بفعل الحكي. فيُدمج "ريكور" بذلك التّخييل والتّاريخ والزّمن في إشكاليّة واحدة.[3] ذلك أنّ تسجيل الوقائع التّاريخيّة وكتابتها ينأى بها عن أن تكون مجرّد تعاقب للأحداث، لأنّ هذه الأحداث لا تكتسب بعدها التّاريخيّ بمجرّد وقوعها في الزّمن، بل بقابليّتها لأن تكون مادّة للحكي، تلتفّ حول حبكة تكون الوسيط بين الوقائع والفعل السّرديّ، أتخييليّا كان أم مرجعيّا. وإنّ المرجعيّ ذاته لا يكون بإمكانه إتّقاء العناصر التّخييليّة، لأنّها تصبح سمة من سماته النّوعيّة، ومكوّنا من مكوّناته يُضاف إلى ما هو واقعيّ فيه، ويدخل في تحديد شكله السّرديّ.

وإذا كان السّرد التّخييليّ يستند إلى مرجع تاريخيّ يوثّق صلته بالتّجربة الإنسانيّة في عمقها الزّمنيّ، فإنّ السّرد التّاريخيّ يستند إلى المرجع ذاته الذي يُنتج المحكيّ التّخييليّ، والذي هو مجموع وقائع حدثت في الماضي ولم يعد لها وجود، وبالتّالي يصعب التحقّق منها، ولا يمكن للخطاب المرجعيّ التّاريخي أن يتعرّض لسردها إلاّ بصورة نقل غير مباشر. وهو ما يجعل السّرد المرجعيّ يقترب من السّرد التّخييليّ من حيث المصدر وتقنية الحكي. "فمن ناحية، لا يمكننا القول إنّ التّخييل لا مرجع له، ومن ناحية أخرى، لا يمكننا القول إنّ التّاريخ يستند إلى الماضي بالطّريقة نفسها التي يستند فيها الوصف التّجريبيّ إلى الواقع الحاضر"[4] فالقصص التّخييليّ والقصص المرجعيّ يجتمع على مضمون واحد، وهو صياغة التّجربة الإنسانيّة في قالب سرديّ يجعل منه تمثيلا لأحداث وقعت بالفعل أو من نسج خيال المؤلّف.

---

[1] Paul RICOEUR, Du texte à l'action, ED du Seuil, 1986, p14

[2] م. ن. ص. ن

[3] م. ن. ص. ن

[4] م. ن. ص. 20

ويذهب "بول ريكور" إلى اعتبار "النّصّ وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه"[1] فأمّا الوساطة الأولى فهي مرجعيّة، وأمّا الثّانية فهي اتّصاليّة، وأمّا الأخيرة فهي ذاتيّة. والعمل الأدبيّ، حسب رأيه، يتضمّنها مجتمعة، فيكتسي بُعدا أنطولوجيّا يكون به مصدرا لمعرفة الذّات ومعرفة العالم، "ومهما كان النّوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصّة أو رواية مضادّة، فهو ينطوي على أفقين، أفق التّجربة، وهو يتّجه نحو الماضي، ولا بدّ أن يكتسب صياغة تصويريّة معيّنة تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمنيّ فعليّ، وأفق توقّع، وهو الأفق الذي يهرب به النّصّ السّرديّ بمقتضى تقاليد النّوع نفسه، أحلامه وتصوّراته، ويوكل للقارئ مهمّة تأويلها، وبالتّالي لا ينقل النّصّ الواقع الفعليّ مباشرة بل إنّه ينقله بحسب مقتضيات سرديّة توجّهها أعراف هذا النّوع، لكنّه من ناحية أخرى ليس بالمغلق على ذاته، بل هو تحويل لتجربة معيشة."[2] ويكون مفهوم السّرد عند "بول ريكور"، بذلك رديفا للحياة، فالسّرد، في منظوره، يُعاش كحقيقة، والحياة نفسها تُروى كحكاية تُحمّل بمجموع التّجارب والمعارف الإنسانيّة.

ويقدّم "أومبرتو إيكو" Umberto Eco تصوّرا يقترب من تصوّر "ريكور" للتّخييل السّردي في علاقته بالواقع المعيش، فيدعو بدوره إلى "قراءة الواقع باعتباره تخييلا، وقراءة التّخييل باعتباره واقعا."[3] ويفرّق "إيكو" بين "سرديّة طبيعيّة" و"سرديّة اصطناعيّة"، فأمّا الطبيعيّة فهي حكاية أحداث وقعت بالفعل أو يفترض أنّها وقعت، وأمّا الاصطناعيّة فهي تخييل سرديّ يتصنّع قول الحقيقة في إطار كون خطابيّ تخييليّ.[4] غير أنّ محاولة الفصل بينهما أمرٌ في غاية الصعوبة فعادة ما يُستهلّ السرد الطّبيعيّ ببدايات تخييليّة، كما قد يحتوي السّرد الاصطناعيّ على مؤشّرات واقعيّة. وقد يؤدّي هذا التّداخل بين عناصر التّخييل وعناصر الواقع إلى خلط في ذهن القارئ بين ما هو عجائبيّ، وما هو واقعيّ، إلى درجة تستطيع معها الشخصيّات التّخييليّة "الحصول على حق المواطنة في العالم الواقعيّ، وتتحرّر من الحكي الذي ابتدعها."[5]

---

[1] ديفيد وورد David Ward ، الوجود والزمان والسّرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي، ص48

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص10

[3] أومبرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص189

[4] م. ن. ص191-192

[5] م. ن. ص200

أمّا "جيرار جونات" فقد بحث في كتابه "التّخييل والقول" في ما به يختلف محكيّ يستند إلى أحداث وقعت بالفعل، عن محكيّ ينسج خيوطه من الخيال. ووجد بأنّ المسألة شائكة، يتنازعها قطبان متضادّان، قطب يتمثّل في وجود خاصّيات نصّيّة أو لغويّة أو معنويّة من شأنها أن تميّز نصّا تخييليّا عن آخر مرجعيّ باعتبار أنّ السّرد التّخييليّ لا يعدو أن يكون تمثيلا لوقائع يحرص كاتبها أن يقدّمها على أنّها حقيقيّة، وقطب آخر لا يرى هذا التّماثل بين السّرد الواقعيّ والسّرد التّخييليّ إلاّ في روايات تستخدم ضمير المتكلّم، ويتشابه فيها السّيرة الذّاتيّة والتّخييل، على خلاف الرّوايات التي تستخدم ضمير الغائب والتي تكون مبنيّة أساسا على التّخييل الصّرف.[1]

ولكي يحسم المسألة، قارن "جونات" القصّ التّخييليّ والقصّ المرجعيّ من خلال مقولات الزّمن والصّيغة والصّوت:

– ففي ما يخصّ أشكال التّنافر بين ترتيب الحكاية وترتيب القصّة وعدم الاتّساق بين أزمنة كلّ منهما، فهو يُعتبر ضرورة لا مجال للتّخلّي عنها في النّصّ السّرديّ واقعيّا كان أو تخييليّا وإلاّ فسيكون ذلك بمثابة "إعدام للنّصّ" على حدّ قوله.

–وأمّا فيما يخصّ وجهة النّظر السّرديّة فقد يتبادر للذّهن أوّل وهلة أنّ التّبئير الخارجيّ، الذي يأخذ فيه السّارد مسافة من الشّخصيّات فلا يتعرّض لاختلاجاتها أو لأفكارها ولا يصف منها إلاّ ما يظهر له منها، إنّما هو خاصّيّة للسّرد المرجعيّ ولكنّنا حين ننظر إلى روايات "هيمنغواي" أو "روب–غرييه"[2] فإنّنا نجده هذين الكاتبين يعتمدان هذا النّوع من التّبئير الذي يكاد يكون خاصّية سرديّة للرّواية الجديدة.

–وأمّا فيما يخصّ مستويات السّرد فقد تطرّق "جونات" إلى العلاقة الثّلاثيّة التي تربط الكاتب والرّاوي والشّخصيّة ورأى بأنّ السّرد بنوعيه، أي براوٍ "غيريّ الحكاية "hétérodiégétique أو براوٍ "متضمّن في الحكاية "homodiégétique، يمكن أن يرد في المحكيّ الواقعيّ أو السّرديّ، ذلك أنّ السّيرة الذّاتيّة بضمير الغائب قد تكون أقرب إلى التّخييل منها إلى الواقع.[3]

[1] Gérard Genette, fiction et diction, Ed du Seuil, Paris, 1991, p68

[2] م. ن. ص77

[3] م. ن. ص81

وخلص "جونات" إلى أنّ "التّخييل لا يُعرّف بمدى خياليّة الحكاية بقدر ما يُعرّف بمدى خياليّة السّرد."[1] إذ أنّه لا يكفي أن تكون الشّخصيّات والأحداث والأشياء في الرّواية من نسج الخيال لنقول إنّها محض تخييل، بل يجب أن تكون العمليّة السّرديّة ذاتها تخييليّة. كما أنّه لا يكفي أن يتمتّع الرّاوي بهويّة حقيقيّة كي ينقل سردا واقعيّا، بل عليه أن يمتلك القدرة على إدارة سرد يتوفّر على مصداقيّة واقعيّة.

فإذا كان التّمييز بين السّرد التّخييليّ والسّرد المرجعيّ لا يتسنّى من خلال مقولات الزّمن والصّيغة والصّوت، وإنّما يتحقّق بالبعد التّخييليّ في مستوى العمليّة السّرديّة ذاتها، فما الذي يميّز القصّة باعتبارها عملا سرديّا تخييليّا؟

[1]Gérard Genette, fiction et diction, p81 نحن نعرّب

2-ماهية القصّة:

تُعرّف القصّة على أنّها سرد خياليّ أو واقعيّ يأتي في شكل نثر أو شعر ويتلوّن بفكر المجموعة البشريّة التي أنتجته وبشواغلها. "فالقصّة تطلق على جميع ما يمكن أن يقصّ من الأسطورة إلى الأقصوصة والرّواية الجديدة مرورا بالخرافة والحكاية والخبر والرّواية."[1] وتُنسب إلى القصّة كذلك مجالات لا حصر لها، كالسّير ومصنّفات التّاريخ والرّحلات والقصص الدّيني وغيرها من ضروب القصّ التي تختلف في أساليبها وأدوات حكيها. و"هي في أبسط معانيها ضرب من القول النّثريّ أو الكتابة ينقل أحداثا تخضع لمبدأي التّتابع والتّحوّل. وهي أحداث منزّلة في مكان وجارية في الزّمن وتنهض بها شخصيّات."[2]

ولقد أشار "جيرار جونات" إلى أنّ لفظ récit بالفرنسيّة يعني أوّلا، وحسب الرأي المتداول، بأنّها نصّ الملفوظ السّرديّ "l'énoncé narratif"، أو الخطاب الشّفويّ أو المكتوب الذي تترابط بداخله مجموعة من الأحداث. وهي تُعرّف ثانيا بأنّها المحتوى السّرديّ، أو المتن الحكائيّ "le contenu narratif" الذي تتعاقب فيه الأحداث الحقيقيّة أو الخياليّة حسب منطق تسلسلها الدّاخليّ أو تضادّها أو تكرارها. ويعتبر هذا التّعريف الأقلّ تداولا بين المنظّرين والمحلّلين، باعتبار أنّ العناية تنصبّ على دراسة مجموع الأحداث، بقطع النّظر عن الحامل اللّسانيّ أو غيره. وتعرّفُ ثالثا بأنّها العمليّة التي يتولّى الرّاوي القيام بها. وتُعزى إليه الأهمّيّة الكبرى في طريقة تقديم الأحداث، فهي عمليّة الحكي في حدّ ذاتها، وكلّما كانت الأحداث خياليّة كلّما ازدادت أهمّيّة الرّاوي ذلك أنّه لا يصبح مضطلعا بعمليّة سرد الوقائع فحسب بل يضطلع أيضا بعمليّة ابتداعها وتخيّلها.[3] وتبعا لذلك، تقوم القصّة على ثلاثة وجوه:

- متنها أو موضوعها.
- المحمل اللّسانيّ والبُعد اللّغويّ أو الخطاب الذي يقوم عليه المتن.
- وأخيرا عمليّة السّرد التي يضطلع بها الرّاوي.

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، تونس، 2000، ص6
[2] معجم السّرديّات، ص333
[3] Gérard Genette, figure3, edition du Seuil, Paris, 1972, p71-72

ولقد رأى "جونات" أنّ تحليل الخطاب السّرديّ يقوم على تفكيك العلاقة بين المدلول الذي أطلق عليه اسم "الحكاية" "histoire"، والدّال الذي أطلق عليه اسم "القصّة" « récit » وعمليّة الحكي التي أطلق عليها اسم "السّرد" "narration"[1]. وإنّ ارتباط هذه العناصر الثّلاثة فيما بينها يجعل قيام أحدها بمعزل عن الآخر أمرا مستحيلا. فالحكاية تظلّ مجرّد مادّة حدثيّة تحتاج إلى خطاب سرديّ وحامل لغويّ يرويها، والخطاب السّرديّ نفسه لا يكون قصّة إلاّ إذا ما كان يروي حكاية. فهو الطّريقة التي بها تُعرض المادّة الحكائيّة، ويضطلع راوٍ بسردها. "فالقصّة، بوصفها سرديّة، تعيش من ارتباطها بالحكاية التي ترويها، وتعيش بوصفها خطابا من علاقتها بالسّرد الذي يتلفّظ بها."[2]

ولقد اعتمد "جونات" في تحليله للخطاب السّرديّ تقسيم "تودوروف" الذي صنّف نظام السّرد إلى ثلاث مقولات:

-مقولة الزّمن "le temps" التي تتناول العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب وما تحويه من تنامٍ منطقيّ وكرونولوجيّ أو تشوّهات زمنيّة.

- ومقولة الصيّغة "la mode" وهذه المقولة تُعنى بوجهة النّظر السّرديّة وطريقة تناول الرّاوي القصّة وتوظيفه السّردَ في الحكاية.

- ومقولة الجهة "l'aspect" التي استعاض عنها "جونات" بما أطلق عليه "الصّوت" "la voix" والتي تتناول نمط الخطاب الذي يستعمله الرّاوي ومدى حضوره والقارئُ في الحكاية.[3]

وبينما تشتغل مقولتا الزّمن والصّيغة على مستوى العلاقات بين القصّة والحكاية، فإنّ الصّوت يمضي في اتّجاهين ليشتغل على علاقة السّرد بالحكاية من جهة وعلاقة السّرد بالقصّة من جهة أخرى.[4]

غير أنّ مجرّد ضبط طبيعة العلاقات القائمة بين هذه المقولات الثّلاث وترتيبها حسب طبيعة المادّة المرويّة لا يكفي لتحديد ماهية القصّة التي تظلّ فضفاضة من دون تدقيق لخصوصيّاتها وتحديد لمكوّناتها "على نحو تجريديّ عام مرن يمكن أن يتّسع لضروب من القصّة متباينة دون الانحصار في

[1] Gérard Genette, figure3, p72
[2] Op. Cit., p74 نحن نعرب
[3] م. ن. ص74-75
[4] م. ن. ص76

نوع محدّد منها."[1] فالقصّة تقوم على ثوابت تختلّ بزوالها ولا يعود لها معنى أوجود. هذه الثّوابت هيعناصرها الفنّيّة ومقوّماتها.

ولعلّنا نجد في قول "كلود بريمون": "إنّ الخطاب القصصيّ يقدّم قائما بالفعل هو مسند إليه، في زمن محدّد، ثمّ يقدّم في وقت لاحق مآل المسانيد عبر تحوّلاتها"[2]، تحديدا لما تكون به المادّة الحكائيّة عملا قصصيّا، فهذا القول مفاده أنّ القصّة تقوم على مسند إليه، وعلى زمنيّة، وعلى مسانيد متحوّلة. ويضيف "بريمون": "كلّ قصّة هي خطاب يدمج في وحدة حدثيّة أحداثا متتابعة ذات اهتمام إنسانيّ. وحيث ينتفي التّتابع تنتفي القصّة، ولكن يكون ثمّة وصف (إذا كانت عناصر الخطاب مترابطة بواسطة المجاورة المكانيّة)، ويكون ثمّة استنتاج (إذا ما جاءت هذه العناصر مستتبعة بعضها البعض)، ويكون ثمّة دفق غنائيّ (إذا ما عرضت هذه العناصر بواسطة الاستعارة أو الكناية) الخ. وحيث ينتفي الإدماج في وحدة حدثيّة، تنتفي القصّة، ولا يكون ثمّة سوى تسلسل زمنيّ لأحداث لا رابط يجمعها. وأخيرا، حيث لا يكون ثمّة انخراط في مشروع إنسانيّ (لا تكون الأحداث المنقولة فيه نتاجا لعوامل[3] ولا إرهاصات لكائنات أنتروبومورفية (ذات مورفولوجيا شبيهة بالإنسان))، لا يمكن أن يكون ثمّة قصّة لأنّ الأحداث لا تكتسب معنى ولا تنتظم في سلسلة زمنيّة محكمة البناء، إلاّ إذا ما تعلّقت بمشروع إنسانيّ."[4] ولقد توصّل "جان ميشال أدام"، من خلال هذا التّعريف "لبريمون"، إلى تحديد ستّة مقوّمات للقصّة:

1-تتابع الأحداث: ربط "بريمون" وجود القصّة بتوفّرها على حدّ أدنى منالأحداث التي تتتابع في حيّز زمنيّ يكون بمثابة الإطار الذي تتحرّك بداخلة الشّخصيّات، وتتبلور خلاله التّجربة الإنسانيّة، "فحيث ينتفي التتابع تنتفي القصّة".[5] غير أنّ معيار الزّمنية هذا لا يمكنه أن يكون محدّدا قاطعا للقصّة ذلك أنّه ثمّة نصوص عديدة مثل "مقالات الأخبار" أو "الوصفات" التي لا تحتوي على زمنيّة، ليس فيها تتابع للأحداث. فلكي يستجيب النّصّ لمواصفات القصّة لا بدّ أن ينهض على أحداث تترابط في تتابعها الزّمنيّ لتؤول إلى وضعيّة نهاية تكون بمثابة نقطة الجذب التي تنشدّ إليها هذه الأحداث.[6]

---

[1] الصّادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص26

[2] Claude Bremond, Logique du récit, Paris, Ed du Seuil, 1973, pp99-100

[3] "العامل" هو الرديف التجريدي "للشّخصيّة" حسب "بريمون" الذي وضع منوالا ثلاثيّا لفهم المسار السّرديّ قوامه "عامل ومسار ومعمول"، والعامل يؤثّر في المعمول ويبدّله ويبقي عليه. (معجم السّرديّات ص 283)

[4] أورده جان ميشال أدام نقلا عن "كلود بريمون"، في كتابه:

Textes : types et prototypes p46

[5] م. ن. ص. ن

[6] م. ن. ص. ن

2-المسند إليه أو الشّخصيّة الفاعلة: يؤكّد "كلود بريمون" على أهمّيّة الشّخصيّة الفرديّة أو الجمعيّة، التي تتحرّك في زمن القصّة باعتبارها منخرطة في مشروع إنسانيّ، إلاّ أنّها تظلّ قاصرة لوحدها عن ضمان وحدة العمل القصصيّ بمعزل عن عناصر التّعاقب الزّمنيّ والمسانيد التي تتعلّق بها.[1]

3-المسانيد المتحوّلة: تقوم القصّة على مبدأ التحوّل "من حالة معيّنة إلى نقيضها، وإنّ هذه السّيرورة الثّنائيّة هي التي تمنح القصّة انسجامها وتفضي بها إلى المآل المنتظر."[2] غير أنّ "جان ميشال أدام" لا يرى في انقلاب الأحوال إلى ضدّها حتميّة سرديّة فقد تنطلق الشّخصيّة من حالة فقدان أو عدم تملّك وتنتهي إلى الحالة نفسها بعد تتابع المسانيد، وتظلّ القصّة كذلك محافظة على انسجامها.[3]

4-الحبكة: تقوم الحبكة على وحدة حدثيّة تندمج فيها كلّ عناصر السّرد تكون بمثابة البناء الذي"تُرصّف أجزاؤه بطريقة، لو زُحزِح جزء واحد منه أو استُبعِد، يتزعزع كلّه أو ينهار."[4] ولقد قسّم أرسطو هذا "الكلّ" إلى بداية لا يسبقها شيء وتكون إيذانا بشيء يأتي بعدها، ووسط تسبقه بداية وتتبعه نهاية، ثم خاتمة تنغلق بها القصّة ولا يتبعها شيء. "ولا تبدأ القصص محكمة البناء أو تنتهي كما اتّفق."[5] غير أنّ هذا التّرتيب لعناصر الحبكة قد لا يتوفّر في كل القصص فقد تؤجّل البداية وتنطلق بحدث من وسط القصّة "in medias res".

5-السّببيّة السّرديّة: تنهض وظيفة القصّ حسب "جان بول سارتر" على "التّعليل"، فترابط الأحداث لا يتمّ عبر تتابعها الكرونولوجيّ، بل يتحقّق عبر تناميها المنطقيّ الذي تحدّده رؤية المؤلّف. وتبعا لذلك لا يعتبر "سارتر" "الغريب" "L'étranger" "لألبير كامو"[6]"Albert CAMUS" أو "تحوّل مانهاتّن" « Manhattan transfer »"لدوس باسوس"[7]« Dos PASSOS » قصصا لأنّ "الغريب"، حسب رأيه،

---

[1] م. ن. ص. ن

[2] Henault. A, Narratologie sémiotiquegénérale, Paris, P.U.F, 1983 : « le récit peut se lire comme la transformation d'un état donné en son contraire. La prévisibilité de ce parcours binaire définit la cohérence particulière et marque sa clôture. »

أورده جان ميشال أدام، في المصدر السّابق، ص47

[3] م. ن. ص48

[4] Aristote, La poétique, 51à 30 : "les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit troublé et bouleversé. » نحن نعرب

أورده جان ميشال أدام في المصدر السابق ص48

[5] م. ن. ص48-49

[6] ألبير كامو، 1913-1960، فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي، ولد بالجزائر ودرس بها، حصل على جائزة نوبل للأدب عام 1957

[7] جون ريكوردو دوس باسوس: 1896-1970، روائيّ وصحفي ومسرحي وشاعر ورسام ومترجم أمريكي ولد في شيكاغو، ينتمي إلى حركة الأدب الحداثي أو ما يسمى "الجيل الضّائع"

لا تعدو أن تكون "انفلاتا لذكرى على طابعها الغُفل بما فيها من ثقوب وعجز عن التّعبير، تختصر في بضع كلمات مرحلة من سنوات عديدة، وتمتدّ مطوّلا على حدث في غاية الصّغر."[1] فالجمل في نصّ "كامو" كأنّها جُزرٌ[2] عائمة لا جسور تصل بينها، أو لعلّ الرّابط الوحيد الذي يجمعها هو رابط التّعليل الوهمي إذ يُعتبر الحدث الأسبق سببا للحدث اللاّحق لمجرّد وقوعه زمنيّا قبلا، وهو ما يُعبّر عنه باللاّتينيّة "post hoc, ergo propter hoc"، أمّا "تحوّل مانهاتن" فهي تعتمد التقنيات الصحفيّة والسّينمائيّة الحديثة في تصوير الحياة في مدينة نيويورك بعد الحرب العالميّة الأولى وتتداخل فيها سلسلة من القصص الفرديّة لتشكّل فسيفساء سرديّة. لا تنعقد الحبكة إذن إلاّ إذا ما اجتمع التّتابع الزّمنيّ والتّنامي المنطقيّ في المقطع السّرديّ أو في النّصّ عبر خمس لحظات فارقة تتوزّع على ثلاثة أطوار ينطلق الطّور الأوّل منها بوضعيّة بداية، ثمّ ينفتح الطّور الثّاني على وضعيّة الوسط تنطلق بدورها بحدث قادح مؤذن بالتّأزّم، ثمّ تتنامى خلالها الأحداث أو يقع التّقييم لينتهي هذا الطّور بحدث قادح ينطوي على الحلّ، أمّا الطّور الثّالث فهو طور النّهاية.[3] وتترابط المقاطع السّرديّة ذاتها حسب توليفات منطقيّة ثلاث[4]:

-توليفة خطّيّة تتتابع خلالها المقاطع.

-توليفة متداخلة تتوالد المقاطع خلالها بعضها من البعض.

-توليفة متوازية تتنامى خلالها المقاطع بصورة متواقتة.

ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تنعقد حبكة باعتماد التّتابع الزّمنيّ فحسب لأنّه "كي يتسنّى لنا أن نحكي حكاية لا بدّ، قبل كلّ شيء، أن نبني لنا عالما مؤثّثا كأفضل ما يكون، فلا نهمل منه أدقّ التّفاصيل."[5] عالم لا تخضع لقوانينه الشّخصيّات فحسب، بل "إنّ الرّاوي نفسه يقع في سجن نواميسه."[6]

---

[1] Jean Paul SARTRE, explication de l'étranger, Situation1, Paris, Gallimard : « c'est le dévidage balbutiant d'une mémoire brute et criblée de trous, qui résume en quelques mots une période de plusieurs années, pour s'étendre languissamment sur un fait minuscule. » نحن نعرب
أورده جان ميشال أدام في المصدر السابق ص52

[2] م. ن. ص. ن

[3] م. ن. ص54

[4] م. ن. ص55

[5] Unberto ECO, Apostille au nom de la rose, Paris, Grasset-Le Livre de Poche, 1985 : « Pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails. »
نحن نعرب
أورده جان ميشال أدام في المصدر السابق ص55

[6] م. ن. ص. ن

6-التّقويم النّهائيّ: يرتبط فهم القصّة بإدراك المغزى الحقيقيّ من وراء تجميع كلّ أحداثها، والخروج بحكم نهائيّ يتّصل بالبناء القصصيّ برمّته. كأن ينحصر مغزى الأمثولة في المثل الأخلاقيّ الذي يفتتحها أو ينهيها، أو أن "تجد القصيدة مطلعها في نهايتها"[1] كما يقول "إيدغار آلان بو". فتكون نهاية القصّة بمثابة نقطة الجذب التي تنشدّ إليها جميع الأحداث والأماكن والشّخصيّات وتكتسب علّة وجودها.

تعتبر هذه المقوّمات أساسيّة في تحديد مدى استجابة العمل القصصيّ إلى معايير القصّ، ومدى اكتمال عناصره الفنّيّة. فلا يمكن أن نتصوّر أثرا قصصيّا يتألّف من مجموعة اعتباطيّة من الأحداث والوقائع لا رابط يجمعها، ولا قانون يتحكّم بنظام ترتيبها، ويدرجها ضمن منطق يجعلها تتطابق مع غيرها من الأعمال القصصيّة، وتنضبط داخل منظومة أدبيّة تحدّد خصوصيّتها الأجناسيّة. وإذا كانت الرّواية في نهاية المطاف قصّة، فما هي الخصائص التي تميّزها من سائر أجناس القصّ وتجعل منها رواية؟

[1] م. ن. ص56

3-مفهوم الرواية:

أ-نشأتها:

يزخر تاريخ الشّعوب بأرصدة قصصيّة محمّلة بمجموع معتقداتها وطرق عيشها ومستويات إدراكها. ولقد تعدّدت هذه القصص واختلفت، فتلوّنت بخوارق الأسطورة وعوالم الغيب، فكانت الملحمة تمجيدا لبطولات الإنسان وتعظيما لمكانته في الكون، كما تلوّنت بفلكلور المجموعات البشريّة وبإرثها الحضاريّ الذي تناقلته الخرافة عبر الأجيال. وهذا التّنوّع وهذه الوفرة جعلا القصّة تتّسع لتشمل أجناسا من القول شتّى فانضوت تحتها الرّواية والأقصوصة والحكاية الشّعبيّة وغيرها من أشكال القصّ التي تقوم على تتابع الأحداث التي تتنزّل في مكان وتجري في زمان وتنهض بها شخصيّات.

وتعتبر الرّواية أكثر أنواع القصّة أهمّيّة لما تميّزت به من مرونة وقدرة على التّطوّر والانفتاح على مختلف الأجناس الأدبيّة. "وهو ما جعلها تصمد أمام عواصف التّجديد التي هزّت عروش الأنظمة والأفكار والمفاهيم والأنواع الأدبيّة التّقليديّة وآذنت بواقع جديد متسارع التّبدّل."[1] ولعلّ هذا الانفتاح هو الذي جعلها تتّسع لتضمّ ألوانا من القصّ، وأنواعا من تقنيات الكتابة، أكسبتها قابليّة للتّطوّر المستمرّ، وجعلت الإحاطة بتعريف شامل لها من الصّعوبة بمكان، حتّى أنّ البعض اعتبرها شكلا فنّيّا لاحقا للملحمة.

وقد يعود بنا البحث في الجذور الأولى للرّواية إلى أرسطو، إذ يرى "بيير شارتييه" بأنّ الصّيغة السّرديّة التي تمثّلها الملحمة، بسماتها المحاكاتيّة، وبالأولويّة التي تجعلها "للقصّة المرويّة (muthos) ، والاختيار المقتصر عنده (أي أرسطو) على تمثيل الأفعال أو الأناس الفاعلين، وتأكيده على تهيئة التّخييل عن طريق مصفاة الضّروريّ والاحتماليّ، كلّ هذا يجب ويمكن أن يقرّب سمات الصّيغة السّرديّة كما تعرضها النّظريّة الأرسطيّة من خصائص روايتنا الحديثة."[2] غير أنّ النّقاء المطلوب في الملحمة وصرامة القوانين التي تقوم عليها يجعل التّقارب بينهما مسألة شائكة وغير ذات معنى باعتبار أنّ الرّواية تعتبر نوعا يفتقر إلى النّقاء ويتأبّى على التّقنين. ويرى "شارتييه" بأنّ الرّواية، في نظر الفنون المنبثقة عن أرسطو، لم تكن لتفرض نفسها نوعا أدبيّا، حين تفتّحها على الوعي النّقدي، لأنّها كانت محمّلة بثقل باهظ

[1] الصادق قسومة، نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنّشر، تونس 2004، ص8
[2] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص22

تمثّله النّظريّة الأرسطيّة للملحمة، فمنذ ولادتها وهي ملتبسة بها.[1] "فالرّواية حاضرة بمعنى من المعاني في النّظريّات القديمة التي ما كان لها إلاّ أن تتجاهلها، لا باعتبارها كائنا بل مجموعا غير قابل للحصر من المفاهيم والخطاطات والقواعد التي عنها وضدّها ستطرح يوما بصورة عسيرة وجداليّة وكاسحة، قضيّة الرّواية."[2]

ولعلّ ملابسات تكوّنها وتشكّلها لم تجعل من ظهورها ظاهرة مكتملة ونافذة، بل ظهرت "باعتبارها سلسلة من القضايا" على حدّ تعبير شارتييه، "فهي تتعرّف على ذاتها وتطالب بماض وفترة اختمار في العصر الوسيط، ثمّ تمرّ بالفترة الحرجة في العصر الكلاسيكي بمعناه العام، قبل زمن نضجها المعلن، الظّافر، وبلوغها سنّ الرّشد الرّسمي في القرن التّاسع عشر."[3] ولئن اعتبرتها "مارت روبير" Marthe Robert 1914-1996 في كتابها "أصول الرّواية ورواية الأصول" "Roman des origines et origines du roman" إبنا غير شرعيّ "ليست له ولادة مؤكّدة، فإنّ "بيير غريمال" Pierre Grimal يرى بأنّ لها، على العكس من ذلك، "وجودا متكثّرا ومتعدّدا"[4]، فهو يراها في "ثيمات" الأوديسيا، وفي قصص هيرودوت، وفي ما سبقها من أساطير ثمّ في ما أطلِق عليه "الرّواية الإغريقيّة"، بل يراها في "رومانسك" Romanesque[5] اليونان القديم الذي يتجاوز الرّواية بكثير.[6] ويذهب "غريمال" إلى ما أبعد من ذلك فيرى بأنّها "في عمقها واتّساعها ليست سوى الحياة ذاتها."[7]

ولقد ارتبطت الرّواية في القرن الثّاني عشر بالمحكيّات باللّغة العامّيّة، ثمّ ما لبثت أن أصبحت في القرن الرّابع عشر متعلّقة بأدب المغامرات والفروسيّة، قبل أن ترتبط بالأكاذيب والخرافات "التي لا طائل منها" في القرن السّابع عشر وتخضع بالتّالي للمحاكمات الأخلاقيّة، فلقد "ألّف "الأب شارل بوري" Charles Porée 1675-1741 الرّئيس اليسوعي لثانويّة لويس لوغران Louis Le Grand، سنة 1736 خطبة وعظيّة باللّاتينيّة يحاكم فيها أخلاقيّات الرّوايات وانحطاطها قائلا: إنّ عدْواها تفسد كلّ الأنواع الأدبيّة التي تدخل في صلة معها. (...) إنّها مضرّة للأخلاق بشكل مزدوج في بعثها للميل إلى

---

[1] م. ن. ص. ن
[2] م. ن. ص26
[3] م. ن. ص. ن
[4] أوردها بيير شارتييه في المصدر السّابق، ص29
[5] الرومانسك: يطلق على كل ما يمكن إنماؤه إلى مجال الكتابة الرّوائيّة عموما أو ما يقرب منها في سرده أو ثيماته أو متخيّله، وهو أوسع مجالا من الرّواية.
[6] م. ن. ص30
[7] م. ن. ص. ن

الرّذيلة وخنقها لبذور الفضيلة."[1] كما أنّ "فولتير"1694-1778 Voltaire الذي ألّف "كانديد" "Candide" وأسماها "حماقة صغيرة" قد أعلن معاداته للرّواية قائلا: "إن كانت بعض الرّوايات الجديدة لا تزال تصدر، وإذا كانت لوقت محدود مسلاة للشّباب اللاّهي، فإنّ الأدباء الحقيقيّين يحتقرونها."[2]

ورغم كثرة المشنّعين على هذا النّوع من الأدب، كان ثمّة أصوات تتعالى للدّفاع عنه مثل "بيير دانييل هوييه" 1630-1721[3] Pierre Daniel Huet الذي ذكر في كتابه "مبحث في أصل الرّواية" "Traité sur l'origine du roman" أنّ الرّواية ظهرت للوجود في عصور ضاربة في القدم، في الشّرق، قبل أن تظهر في اليونان القديمة، وهذا التّأكيد على القدم إنّما هو دليل على النّبالة الكلاسيكيّة.[4]

وبحلول العصر الوسيط، بدأت الرّواية الحديثة بالتّشكّل، حين شرع "التروبادورو"[5] والمغنّون في "الرّومنة"[6] التي نقلها عنهم الفرنسيّون بعد ذلك إلى إسبانيا وإيطاليا.[7]

ويرى "هوييه" أنّ الرّواية ليست سوى نتاج لشغف الشّعوب القديمة بالحكاية التي تحمل أسرار الوجود وكلّ المعارف الخفيّة "فملكات النّفس فينا قد بلغت من الامتداد والسّعة حدّا لم يعد من الممكن معه ملأها بالأشياء الحاضرة، لذلك فإنّ النّفس تبحث في الماضي وفي المستقبل، في الحقيقة والكذب، في الفضاءات الخياليّة، بل في المستحيل ذاته ما تشغله به تلك الملكات ويجعلها تباشر وظائفها."[8] ويذهب "هوييه" إلى حدّ إسناد وظيفة "التّطهير" la catharsis للرّواية ففيها "تجد جميع أهوائنا نفسها مُثارة ومُسكّنة بشكل رائق."[9] ويمضي "هوييه" في إيجاد حيّز لها ضمن آداب العصر قبل أن تخضع للتشذيب والتّهذيب وتتبنّاها الثّقافة البورجوازيّة وتجعل منها ملحمتها.

---

[1] م. ن. ص50
[2] أوردها بيير شارتييه في المصدر السّابق، ص51
[3] بيير دانيال هوييه: 1630-1721 أسقف مدينة "آفرانش" وفيلسوف وأديب فرنسي
[4] م. ن. ص62
[5] التروبادورو: شاعر وموسيقيّ من القرون الوسطى يؤدّي أدوارا في القصور في جنوب شرق فرنسا وسرقسطة في مملكة أراغون وضواحيها. وأصل الكلمة أندلسيّ مشتقّ من "طرب" و"دور".
[6] الرّومنة: التّعبير والتّأليف باللّغات الرّومانيّة المنحدرة من اللاّتينيّة ومنها اشتقّت لفظة "roman" الفرنسيّة
[7] م. ن. ص63
[8] أوردها بيير شارتييه في المصدر السّابق، ص64
[9] م. ن. ص. ن

ب-تطوّرها:

منذ نهاية القرن الثّامن عشر، سعت الحركة الرّومنسيّة الأولى بألمانيا إلى تعليق الرّواية بفكرتها الأساسيّة عن "المطلق الأدبي" التي ترمي إلى تجاوز الأجناس التّعبيريّة والوصول إلى "الكلّيّة العضويّة"، فالرّواية كما يراها "شليغل": "هي خليط من المحكي، والنّشيد، ومن أشكال أخرى"[1] وهي توق للاّنهائيّ واللاّمحدود الذي يجب أن يطبع الفكر الإنسانيّ، ويحرّر جميع أشكال التّعبير عنه. ولذلك فالرّواية من وجهة نظرهم هي نقطة تقاطع أجناس أدبيّة مختلفة وأصوات متعدّدة. وهو ما قد نجد له صدى في نظريّة "باختين" التي أسّسها على فكرة تداخل مستويات الخطاب اللّغوي، وعلى ما أطلق عليه "الحواريّة".

وأمّا "هيغل" فقد علّق الرّواية بالوعي الإنساني المحكوم بالقانون التطوري، فالوجود الإنساني بتجلّياته الأدبيّة والفنّية، في تطوّر مستمر يصبو إلى درجة الوعي المطلق. وفي حين كانت الملاحم الشّعريّة تمثّل التعبير الملائم لنمط عيش المجتمعات القديمة التي رأت في عوالم الغيب وخوارق الطّبيعة نظاما لتسيير حركة الكون، فإنّ الرّواية غدت علامة على التّفكير العلميّ المنظّم الخاضع لقانون العقل الذي اقتضى نمطا مختلفا للتّعبير. فهي شكل التّعبير الأنسب عن هذه المرحلة المتقدّمة من التّاريخ الإنسانيّ، وهي الفنّ الذي يمكنه أن يواكب حركة العصر السّريعة التي ابتدعت أساليبها الإبداعيّة وأدواتها اللّغويّة الخاصّة بها.

وانتهى الأمر بهيغل إلى إقامة تعارض بين وسائل التّعبير في كلّ من الملحمة والرّواية، أي بين "شعر القلب" في الملحمة، و"نثر العلاقات الاجتماعيّة" في الرّواية، كما عبّر عن ذلك في كتابه "الإستيطيقا"[2]. فما كان من الشّعر، الذي كان ملائما لتهويمات المدهش والخارق والسّحريّ، إلاّ أن انسحب ليفسح المجال للنّثر الذي اعتبره "هيغل" الوسيلة الأنسب للتّعبير عن حالة التّنثّر والتّشرذم التي طبعت روح العصر. لقد أدرك "هيغل" الصّلة الوثقى بين التحوّلات الاجتماعيّة وما يطرأ على أسلوب الحكاية من تغيير، فرواية "دون كيشوت" لسرفانتيس، مثلا، ليست سوى إشارة إلى التغييرات التي أصابت المجتمع الإقطاعي وآذنت باضمحلاله وبضياع قيم الفروسيّة النّبيلة، ووضعت محلّ سخرية كلّ من يحاول التمسّك بها.

ويعدّ العمل الذي أنتجه الماركسيّون في تفسير تطوّر الرّواية استمرارا لنظريّة هيجل. إذ ربطوا هذا الفنّ بالبنية الطبقيّة للمجتمع الحديث وبهيمنة الطبقة البرجوازيّة. واعتبروها الفنّ الممثّل لطبيعة هذه الطّبقة

[1] الإخوة شليغل، أوردها محمد برادة في مقدّمة ترجمته لخطاب الرّواية لميخائيل باختين، دار الفكرللدّراسات والتّوزيع والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص8

[2]Hegel, Esthétique : textes choisis, puf, 1953, p 126

ولحركة المجتمع المتسارعة بعد الثّورة الصّناعيّة، مثلما ارتبطت الفنون المسرحيّة القديمة من ملحمة وتراجيديا بنبلاء العصور القديمة. فالمجتمع الإنسانيّ الذي وقع تحت وطأة النّظم الرّأسماليّة وما أحدثته من تفتّت اجتماعيّ وترسيخ لقيم التشيّؤ والأنانيّة والتشظّي، كان في حاجة لاستحداث وسيلة للتّعبير تتناسب مع إيقاع العصر ومع طبيعة القوى المهيمنة عليه، فكانت الرّواية تمثيلا لصراعات الإنسان المادّيّة وتشكيلاتها الطّبقيّة التي يهيمن عليها رأس المال ويوجّهها لترسيخ هذه القوى الاقتصاديّة النّاشئة.

ولقد استند الفيلسوف والناقد المجري جورج لوكاتش[1] Georges Lukàcs(1885-1971) إلى عبارة "هيغل" "الرّواية ملحمة بورجوازيّة" وبنى عليها نظريّته في الرّواية. غير أنّ منطلقات "هيغل" المثاليّة لم تمنع "لوكاتش" من الاعتقاد بأنّ هذه المثاليّة هي، في الحقيقة، عاجزة عن أن تفسّر جوهر التّعارض في المجتمع البورجوازي، فذهب إلى الاعتماد على المادّيّة الجدليّة الماركسيّة في بلورة تصوّراته النّظريّة وفي فهمه لتناقضات المجتمع الرّأسمالي. فربط الرّواية بالصّراعات الإيديولوجيّة البورجوازيّة التي قامت على أنقاض الإقطاعية المنهارة واعتبرها انعكاسا للتّناقضات الطّبقيّة ولتفكّك القيم، وانطلق من مقارنتها بالملحمة التي ربطها بأزمنة نقاء الرّوح وانسجام العلاقات الإنسانيّة وشفافيّة الوجود، " تلك الأزمنة السّعيدة التي ترسم فيها السّماء المرصّعة بالنّجوم خارطة كلّ المسالك الممكنة"[2] "أزمنة قد تحوّل فيها كلّ إنسان إلى فيلسوف، يتقاسم مع الآخرين الحلم الطّوباويّ لكلّ فلسفة. فما يكون هدف تلك الفلسفة المتعالية إن لم تظهر كيف أنّ كلّ دافع ينبع من الأعماق البعيدة إنّما هو متناغم مع شكل ما يجهله ويلتصق به منذ الأزل وعليه أن يلتبس به لتحرير الرّموز؟"[3] "فتنطلق الرّوح بحثا عن المغامرة، (...) ولكنّها روح تجهل ما في البحث من وجع وما في الكشف من هلاك، مثل هذه الرّوح لا تسعى إلى أن تراهن بنفسها فهي لا تدرك بعد بأنّها قد تتيه، ولا تتصوّر بأنّها قد (تضطرّ) للبحث عن ذاتها. مثل هذا الزّمن هو زمن الملحمة"[4]، فالملحمة تحتفي بمعان كلّيّة وتقدّم عالما متكاملا ومنسجما، لا مجال فيه للحيرة والتّسآل

[1] جورج لوكاتش: من مواليد بودابست عاصمة المجر في عام 1885، اعتنق والداه البروتستانتية بعد اليهودية، درس الفلسفة، وفي عام 1909 نال درجة الدكتوراه في الفلسفة، حيث قدّم أطروحته عن الرواية والفلسفة الكلاسيكية، انتسب لوكاتش إلى الحزب الشيوعي المجري 1918، توفيعام 1971.

[2] Georges Lukacs, The Theory of the Novel, translated by Anna Bostock, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, third printing, 1977, p29

[3] Op. Cit., p29-30: “all men in such ages are philosophers, sharing the utopian aim of every philosophy. what is the problem of the transcendental locus if not to determine how every impulse which springs from the innermost depths is co-ordinated with a form that it is ignorant, but that has been assigned to it from eternity and that must envelop it in liberating symbols?”نحن نعرب

[4] Georges Lukacs, The Theory of The Novel, p30: “The soul goes out to seek adventure (…) but it does not know the real torment of seeking and the real danger of finding, such a soul never stakes itself, it

"فالإغريقيّ يمتلك كلّ الأجوبة، وأمّا الأسئلة فهو لا يعرف عنها شيئا" "the Greek knew only answers but no questions"[1] ولذلك كان الشّعر أداة التّعبير المُثلى لاحتواء إيقاع الحياة المتّزن وصفاء الوجود الكلّي. وبالمقابل تتّخذ الرّواية من النّثر وسيلتها لرسم واقع مستلب، رحلة الكتابة فيه هي رحلة ضياع واغتراب في آفاق تفسّخت فيها القيم الإنسانيّة وتكسّرت على تخومها ألواح الحكمة.

ولا يمكننا أن نغفل، في الواقع، أنّ "لوكاتش" كان يصدر في كتابه "نظريّة الرّواية" الذي وضعه مع اندلاع الحرب العالميّة الأولى سنة 1914 عن شعور اليأس الذي حملته الحرب، فرأى في الحضارة الإغريقيّة كلاّ متعاليا مكتفيا بذاته محقّقا لأسباب اكتماله، مقابل حضارة إشكاليّة شاهدة على تفتّت الذّات الإنسانيّة وتنثّرها، ولذلك فقد رأى في الرّواية شكل التّعبير الأنسب ليعكس هذا المأزق الحضاريّ، وليقوم باستمرار على مضمون غير تام نتيجة لتشكّلها في عالم مهتزّ متشظّ واعتمادها على أبطال إشكاليّين تنتهي رحلتهم مع انفتاح الطّريق وبدايته.

وجدير بالذّكر أنّ "لوكاتش" لا يرى في الرّواية مجرّد انعكاس مباشر لواقع المجتمع وللفعل الإنسانيّ المقيّد بآليّات النّظام الرّأسمالي، ولكنّه يقدّم رؤية شموليّة يعتبر فيها الرّواية نمط تعبير عن العالم والذات الإنسانيّة في رؤية كليّة للمجتمع لا تنحصر في إيديولوجيا ضيّقة، فالأعمال الفنّيّة ليست مستمدّة من الوضع الطّبقيّ فحسب بل من طرق العيش أيضا. فجوهر الأدب، حسب رأيه، هو التّعبير عن الوعي الإنسانيّ في معناه المطلق، في نطاق ما عبّر عنه "بالوحدة الشّاملة".

فبعد أن أدرك أنّ النّتاج الثّقافيّ في المجتمع البورجوازي يتحوّل إلى صناعة لتثبيت أقدام الرّأسماليّة وتشييء القوى العاملة، فقد رأى أن يدفع به نحو الاستقلال ونحو ترسيخ العلاقة الجدليّة بين الأجزاء والكلّ. "فالأجزاء" هي صور محدّدة ومحدودة مستمدّة من السّمات الشّخصيّة لكلّ فرد على حدة، أمّا "الكلّ" فهو مجموع الصّور المنفردة التي بتجميعها في وحدة شاملة وحيويّة تتناول الواقع من كلّ زواياه وتتطوّر باستمرار في نطاق الكلّ الاجتماعي. والفنّ العظيم، حسب رأيه، هو ذاك الذي يعيد خلق هذه الوحدة الشّاملة التي بإمكانها وصْل العناصر المنقسمة وصْلا جدليّا فيتّصل العام بالخاصّ والاجتماعيّ بالفرديّ.

---

does not yet know that it can lose itself, it never thinks of having to look for itself. Such an age is the age of the epic." نحن نعرب

[1] م. ن. ص. ن

ويرى "لوكاتش" في "واقعيّة" "بلزاك" و"تولستوي" و"شكسبير" ومن قبلهم الإغريق أبلغ مثال عن الوحدة بمفهومها الهيغليّ الشّامل فهم يقدّمون رؤية كلّيّة ومنسجمة للعالم. أمّا طبيعيّة "زولا" فهي لا تقدّم سوى تصوير فوتوغرافيّ مشوّه وسطحيّ للظّواهر الاجتماعيّة ولا تبحث في جوهر العالم والإنسان وبالتّالي فهي لا تعمل في التّاريخ أو تفعل فيه لتدفعه نحو المنبع الأصل. وهذا القصور عن الفعل التّاريخيّ لا يمكنه بأيّ حال من الأحوال أن يجعل من الرّواية كيانا ملحميّا متكاملا، ذلك لأنّها تنغمس في التفاصيل الذّاتيّة المتفرّقة عوض الاحتفاء بالجوهر الثّابت. ولذلك فقد أسّس "لوكاتش" أنماطا ثلاثة للرّواية حسب تصنيف اجتماعيّ وتاريخيّ:

-رواية " المثالية المجردة"[1] التي تقدّم البطل الذي يتميّز بوعي ضيق للغاية قياسا إلى تعقد العالم وينكسر مثل (دون كيشوت) أمام وحشيّة الواقع ويعجز عن تحقيق قيمه النّبيلة.

-رواية "خيبة الأمل الرّومنسيّة" أو الرّواية النّفسية[2] التي تنزع إلى تحليل الحياة الباطنيّة لبطل يتميّز بوعي يجعله لا يرضى بما يقدّمه العالم إليه مثل روايات "فلوبير" Flaubert.

- وأخيرا الرّواية التربويّة[3] التي يتنازل فيها البطل عن البحث الإشكالي لا قبولا أو تسليما بقيم العالم ولكن لأنّه أصبح يتميّز "بالنضج" فيقبل المصالحة بينه وبين الواقع. غير أنّها مصالحة لا تحصّنه من الفشل أمام تردّي القيم المجتمعيّة مثل رواية "السّيّد فلهالم" "لجوتة"، يقول "لوكاتش": "هذه الرّواية، موضوعها هو المصالحة بين الفرد الذي تحرّكه تجاربه المثاليّة وحقيقة الواقع الاجتماعيّ الملموس"[4].

غير أنّ "لوكاتش" ما لبث أن أدرك أنّ تصنيفه هذا قاصر عن الإلمام بمختلف إمكانيّات التّنميط المفتوحة أمام الرّواية، الأمر الذي جعله يعيد النّظر في دراساته اللاّحقة بعد أن وجد في أبطال "تولستوي" صورة البطل الملحميّ الذي يبشّر بعصر روائيّ جديد.

وانطلق "لوسيان غولدمان" في تحليله للرّواية الأروبيّة في القرن التّاسع عشر من الشّكل الرّوائيّ الذي بناه "لوكاتش" في كتابه "نظريّة الرّواية" والذي أقامه على فكرة البطل الإشكالي الذي يعيش قطيعة

[1]Georges Lukàcs, The theory of the novel, p97: “abstact idealism”
[2] Op. Cit, p112 : “The Romanticism of Disillusionment”
[3] Op. Cit, p132 : “Wilhelm Meister’s Years of Apprenticeship as an attempted Synthesis”
[4] Op. Cit, p132: “Its theme is the reconciliation of the problematic individual, guided by his lived experience of the ideal, with concrete social reality.” نحن نعرب

بينه وبين عالم يبحث فيه عبثا عن قيم أصيلة "فالرّواية هي تاريخ بحث "منحطّ" أو "شيطانيّ"، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط."[1] فإمّا أن يكون البطل أكبر من العالم وإمّا أن يكون أضيق منه، وفي كلتا الحالتين لا يقابل سوى الفشل أمام نزوعه الطّبيعي نحو القيم والتّسامي الرّوحي من ناحية، وأمام واقع الاستلاب والفقد الذي يتحرّك بداخله من ناحية أخرى.

ولعلّ "غولدمان" كان يروم من خلال استناده إلى نظريّة "لوكاتش" خصوصا أن "يعالج مشكلة العلاقة بين شكل الرّواية ذاتها وهيكل المجتمع الذي تطوّرت فيه"[2] وانتهى إلى أنّها علاقة تناظر تنقل خلالها الرّواية العلاقات اليوميّة بين أفراد المجتمع. وتعتمد منهجيّة "غولدمان" السّوسيولوجيّة أو ما أسماه "بالبنيويّة التّكوينيّة" "structuralisme génétique"[3] على دعامتين لدراسة الآثار الأدبيّة وهما: "الفهم" la comprehension" الذي يبحث في متن النّصّ وتحديد خصائصه الدّلاليّة، ثمّ "التّفسير" l'explication" الذي يهتمّ باستحضار ما يمكن أن يحفّ بالنّصّ من عوامل خارجيّة سياسيّة أو اقتصاديّة أو ثقافيّة أو غيرها لتكوين نظرة شاملة للعالم، يكون فيها مبدع العمل بمثابة الفاعل الاجتماعيّ الذي يعبّر عن وعي المجموعة التي ينتمي إليها.

وهكذا فإنّ جوهر هذه النّظريّة التي استندت إلى تطوّر العلوم الإنسانيّة والنّقد الأدبي الاجتماعي، هو البحث في العلاقة بين الأعمال الأدبيّة والوسط الاجتماعي وربط العمل الفنّيّ بالبنى الفكريّة السّائدة خارجه. فتجاوز "غولدمان" البنيويّة الشّكليّة التي انكفأت على ترابط البنيات اللّغويّة داخل النّصّ وقوانين تركيبها وعجزت عن القبض على جوهر العمليّة الإبداعيّة، وكشف من خلال البنيويّة التّكوينيّة عن الرّابط القويّ الذي يشدّ النّصّ إلى سياقه الثّقافي الخارجيّ من ناحية وإلى لاوعي الفرد المبدع من ناحية أخرى. ولا يمكن اعتبار مقاربة "غولدمان" هذه مقاربة "يمكن أن تمارس بها الرّواية عموما، وقد نفى هو ذاته عن عمله سمة الشّمول، فذكر اختلاف المناهج وقابليّتها جميعا للنّقد والنّقض والتّطوير."[4]

أمّا مقاربة "باختين" فهي تقول بتعبير الرّواية عن القيم الجمعيّة للمجتمع الحديث، لأنّها ليست مجرّد منتج يحاكي قيم البورجوازيّة كما ذهب إلى ذلك "لوكاتش". فهي قد تناولت حين ظهرت في التّقاليد

---

[1] Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964 p12

[2] Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, p 142 أورده الصادق قسومة في "نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، ص66

[3] م. ن. ص338

[4] الصادق قسومة، نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، ص66

القديمة، الشّخصيّات الشّعبيّة، والاستعراضات الاحتفاليّة والطّقوس الكرنفاليّة ولم تكن جذورها لتُسمتدّ من الطّبقة البورجوازيّة. كما يخالف "باختين" النّظرة الهيغليّة المثاليّة التي ترى في الرّواية تطوّرا للملحمة، ذلك لأنّ عصر الرّواية هو عصر محكوم بالقيم الفرديّة وبتشذّر الوعي الإنسانيّ، والرّواية التي هي نتاج له لا تعرف استقرارا بنائيّا وخصائصها الفنّيّة متغيّرة باستمرار ولديها القدرة على الجمع بين الأصوات المتعدّدة والرّؤى المتضادّة، بينما عصر الملحمة هو عصر قد عرف ثبات القيم الجمعيّة والنّقاء الإنسانيّ والملحمة فيه هي بناء ثابت قائم بذاته. وبالتّالي من الصّعب أن يشترك هذان الجنسان الأدبيّان في خصائص متماثلة أو أن يكون أحدها امتدادا للآخر.

ومثلما خالف "باختين" النّظرة الماركسيّة، بالرّغم من انتمائه إليها، حين صرّح "بخلوّ الأدب الماركسي من أيّ وصف نهائيّ معترف به كونيّا لواقع المشاكل الإيديولوجيّة النّوعيّ"[1]، فقد خالف أيضا النّظرة الشّكلانيّة التي عدّت الرّواية بنية شكليّة قائمة بذاتها وكيانا فنّيّا معزولا عمّا عداه. ولذلك فهو يرى بأنّ الرّواية هي "كينونة اجتماعيّة – تاريخيّة وهي كذلك كينونة شكليّة. وينبغي أن تعالج تحوّلاتها في سياق علاقتها مع التّغيّرات الاجتماعيّة."[2] ذلك أنّ المظهر اللّغويّ اللّسانيّ للنّصّ الرّوائيّ هو في الواقع في ارتباط كلّيّ بالاجتماعيّ. فهو يراها منتمية إلى إطار جمعيّ تظهر في سياقه وتمثّل تردّدا لأصواته دون أن تعبّر عنها بطريقة متعمّدة أو مباشرة، فيكون حضور الإيديولوجيا فيها حضورا خفيّا وتكون الطّبيعة الدّاخليّة للرّواية قائمة على "حواريّة" تتقابل وتتضادّ فيها المفاهيم باعتبار اختلاف الأصوات وتعدّد المستويات اللّسانيّة وتراكب مستويات الخطاب.

ولعلّ هذه الخاصّيّة الحركيّة في الرّواية هي التي أكسبتها قابليّة للتّطوّر واستعصاء على التّحديد، "وبذلك خرج باختين عن الرّأي القائل بأنّ الرّواية ابنة الملحمة، جاعلا للأجناس الهامشيّة الدّور الأكبر في ظهور الرّواية."[3] فالرّواية في نظره هي "التّنوّع الاجتماعيّ للّغات والأصوات الفرديّة، تنوّعا منظّما أدبيّا"[4] ويقوم نسيجها النّصّيّ على الملفوظات أو اللّسانيّة التّداوليّة la pragmatique المرتبطة بالتّحليل التّاريخي للمجتمع من ناحية، وعلى بعد سيميائيّ يكشف العلائق الحواريّة التي تقوم على مفهوم التّناصّ

[1] ميخائيل باختين، الماركسيّة وفلسفة اللّغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص13

[2] تزفتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1996، ص154

[3] معجم السّرديّات، ص204

[4] ميخائيل باختين، أوردها محمد برادة في مقدّمة ترجمته لخطاب الرّواية، ص15

في عمق النّصّ الرّوائيّ المنفتح على أشكال التّعبير الإيديولوجي من ناحية أخرى.[1] حتّى أنّ الباحث الكندي المعاصر "فلاديمير كريزنسكي" wladimir Krysinski يعتبر أنّ طرح "باختين" لنظريّة الرّواية "يمثّل في تاريخ نظريّات الرّواية قطيعة ابستيمولوجيّة لا جدال حولها."[2] فهو يؤكّد في مقاله "باختين والمسألة الإيديولوجيّة" أنّ الكلام الإنسانيّ من وجهة نظر "باختين" "إذا ما نظرنا إليه في بعده التّوليديّ، ألفيناه قوّة نابذة وجاذبة في نفس الآن. فباختين هو الذي أبرز أن الذّات الإنسانيّة كائن حواريّ إلى حدّ بعيد. ولكن الذّات المتكلّمة التي تتحاور باستمرار مع الآخر، حتى في لحظات الصّمت، هذه الذّات تعتبر مركز وهْمٍ وخيال تأتي اللّغة لكي تُخلخِله وتُفْقِدَه التوازن، فيعيش زمن انفلات كلمته ولحظات استعادتها. على أنّ الكلمة التي تتلفّظ بها الذّات ليست ملْكا خاصّا لها. فالمادّة الخطابيّة تتّصف بالخصوصيّة بالقدر الذي تتّصف فيه بالعموميّة. إنّها مبعثرة فيما هو اجتماعيّ وما هو استشهاديّ وما هو سجاليّ وفيما هو متقارب و متباعد تبعا لضغوط العوامل الاجتماعيّة."[3] فالحمولة الإيديولوجيّة للّفظ هي التي تجعل منه إشارة لغويّة مرتبطة كلّ الارتباط بالمتحدّثين بها وتجعل من اللّغة ظاهرة تاريخيّة واجتماعيّة تتبدّى في صورة حوار يتغلغل في كامل النّسيج الرّوائ.

ولقد استطاع "باختين"، من خلال حفريّاته في روايات "دوستويفسكي"، أن يحدّد المميّزات الأساسيّة للجنس الرّوائيّ التي تقوم على تعدّد الإيديولوجيّات أو ما أطلق عليه "تعدّد الأصوات" وتنوّع الملفوظات المتحاورة وربّما المتعارضة. يقول في خاتمة كتابه "شعريّة دوستويفسكي": "لقد أوجد دوستويفسكي، وهو يواصل العمل بالخطّ الحواريّ، في تطوّر النّثر الفنّي الأروبي، غرضا صنفيّا جديدا للرّواية– هي الرّواية المتعدّدة الأصوات."[4] وأكّد أنّ اللّغة التي تقوم بمثابة الحامل لهذا التّلوّن الإيديولوجي، ما كانت لتكتسب صفة الإطلاق والتّعالي وتنآى بنفسها عن أن تكون مرآة عاكسة لتداخل الخطابات وللكثرة اللّسانيّة ولاختلاف مقاصد المتخاطبين وتعدّد توجّهاتهم الفكريّة. ولذلك فإنّ باختين يدفع بالرّواية إلى طليعة الأجناس الأدبيّة لأنّها جنس لا يعرف الاكتمال والاستقرار والانغلاق باعتبار أنّ مصدرها هو التّجربة الإنسانيّة والإبداع الفرديّ وليس لها مصدر أسطوريّ من شأنه أن يُحكِم غلقها ويعمل على استعلائها كما هو شأن الملحمة.

---

[1] محمد برادة، م. ن. ص. ن

[2] كيرزنسكي، أوردها محمد برادة في المصدر نفسه على الصفحة نفسها.

[3] كيرزنسكي، مقال "باختين والمسألة الإيديولوجيّة"، ترجمة عبد الحميد عقار وحسن البحراوي، نسخة إلكترونيّة نشرت بتاريخ 11 ماي 2018

[4] ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص387

ولقد شغلت نظريّة الرّواية العديد من النّقّاد الذين انبروا إلى بناء تصوّراتهم التي كانت تحاول أحيانا أن تنتظم في منهج صارم ولكنّها تسقط أحيانا أخرى في التّعميم وتفتقر إلى الدّقّة[1]، فترد في شكل خواطر وتداعيات خاصّة قد لا تستجيب لشروط البحث العلميّ. ولعلّ في تعريف "ميشيل ريمون" Michel Raimond للرّواية دليل على ذلك، إذ يعرّفها بأنّها "عمل منجز بسوء نيّة باعتبار أنّ الرّوائيّ يعرض على الحقيقة ما يعلم جيّدا أنّه أكاذيب، والقارئ يتظاهر بأنّه يأخذ على الحقيقة ما يدرك باستمرار أنّه محض تخييل."[2] ويضيف قائلا بأنّ الشّيء الوحيد الحقيقيّ في الرّواية هو شكلها الخارجيّ، هو عدد صفحاتها، هو لون غلافها، وهو حجمها، ومهما ادّعى "ستاندال" بأنّها "مرآة تعكس جانبي طريق"

un miroir que l'on promène le long d'un chemin."

ومهما أطلق "بلزاك" على نفسه بأنّه "سكرتير الواقع" "le secrétaire de la réalité" ومهما أكّد "زولا" بأنّ رواياته هي "وثائق إنسانيّة" "des documents humains" ، فإنّ " الأحمر والأسود"[3] "le rouge et le noir" و"الكوميديا الإنسانيّة"[4] "la comédie humaine"، وعائلة "روغون ماكار"[5] "Les Rougon Macquart" كلّها ترسم عوالم تخييليّة.[6] فإن كان تعريف الرّواية هو مجرّد البحث في مدى مطابقتها للواقع من عدمه، فذلك مبحث لا يمكنه أن ينفذ إلى جوهر العمل الرّوائيّ أو أن يتقدّم بالتّحليل وصياغة القوانين لتقعيده.

وجدير بالذّكر أنّ تنظيرات الرّوائيّين أنفسهم رغم الطّابع الانطباعيّ والذّاتيّ الذي يغلب عليها، لها أثر بالغ في التّحوّلات التي تطرأ على شكل الرّواية وتقنيات كتابتها وعلاقتها بمحيطها وبفلسفات العصر الذي أنتجها. فلقد أضحى التّنظير في الرّواية ملتحما بعمليّة كتابتها، فنحن نلمس أثر خصومات "بروست" الجداليّة مع "سانت بوف" في "البحث عن الزّمن المفقود"، كما نلمس في الرّواية الجديدة رؤية أصحابها من أمثال " آلان روب غرييه" في فعل الكتابة الرّوائيّة التي عبّروا عنها في مقالاتهم، فتعريف الرّواية يكمن في تاريخ تحوّلاتها وفي روايتها عن نفسها، يقول "بيير شارتييه": "رواية الرّواية تُقرأ مثل قصّة

[1] الصادق قسومة، نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، ص68

[2] Michel Raimond, Le roman, Armond Colin, Paris, 2002, p6

[3] الأحمر والأسود: هي رواية نفسيّة تاريخيّة في مجلّدين من تأليف ستندال نشرت عام 1830

[4] الكوميديا الإنسانيّة: هي تسمية أطلقها بلزاك على مجموع رواياته، مشيرا إلى الوحدة العضويّة والموضوعيّة التي تربطها جميعا.

[5] هي سلسلة روايات تتألّف من عشرين رواية صاغها إيميل زولا. وهي متّصلة ببعضها بعضا، تروي حكاية عائلة فرنسيّة في تفاعلها مع التّغيّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة.

[6] م. ن. ص8

شخصيّة توصفُ وتُسردُ من خلال حياة مفتوحة، بأسلافها وديانتها، وتكوينها، وغراميّاتها، وأمزجتها، وعاداتها وقسماتها، وأوقات فراغها، ومهمّاتها، وأسرتها، وتحالفاتها، وخصومها، ومناطقها، ورحلاتها، وأسلوبها، وإيقاعها، ورغباتها المكشوفة أو الدّفينة، وتحوّلاتها وأعمالها، وأفكارها وروتينياتها، ودناءاتها وأمجادها. تلك هي حقيقة الرّواية. حقيقة الرّواية هي قصّتها. وحقائق الرّواية هي تقنياتها."[1]

وإجمالاً، يظل الوقوف على تعريف دقيق ضاف للرّواية، ومحاولة تسييجها واستخلاص قوانينها الدّاخليّة، عمليّة مفتوحة على احتمالات عديدة، وتتطلّب مجهوداً شائكاً منذ البداية، وغاية ما تفعله النظريات والمقاربات هو تقديم تفسيرات محتملة لنشأتها بأثر رجعي، وتتبّع لتطوّرها وللتّحوّلات التي تطرأ عليها باستمرار وتجعل منها كيانا متفلّتا عصيّا عن التّقعيد والتّقنين.

ج-مقوّماتها:

مثلما لم يكن للرّواية منشأ محدّد أو جنس أدبيّ معيّن تنحدر منه، فإنّها لا تحتكم على خصائص أو مقوّمات صارمة تنضبط لها وتكون لها بمثابة النّظام الدّاخليّ. "فبداياتها كانت متعدّدة: فمنها القصص الخياليّة التي تعود أصولها إلى الأشكال الملحميّة في العصور الوسطى، ومنها روايات الشّطّار التي ظهرت في إسبانيا النّهضة، ومنها (...) جذور ضاربة في الأدب الشّعبيّ."[2] فهي في تفاعل مستمرّ بما يحفّها من عوامل حضاريّة واجتماعيّة وفكريّة وبالأجناس الأدبيّة السّابقة لها والمتفرّعة عنها.

وقد تدخل بعض هذه الأعمال الأدبيّة الحافّة بها أو المنبثقة عنها، من سِيَرٍ أو ترسّل أو يوميّات أو أدب رحلة، في بنيتها الكلّيّة وفي تصنيف نوعها الرّوائيّ[3]، مثل روايات السّيرة الذّاتيّة أو روايات الأسفار أو الرّوايات التّرسّليّة أو الرّوايات الواقعيّة أو الرّوايات البوليسيّة أو روايات الخيال العلمي وغيرها.

وإنّ هذه الوفرة وهذا التّعدّد يجعل الإلمام بمكوّناتها وإبراز ما يميّزها عن سائر الأجناس القصصيّة مسألة في غاية الصّعوبة، "فكأنّنا في الحقيقة نحاصر هذا الجوهر النّفيس الزّئبقيّ الذي يعطي

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص26
[2] من كتاب كاترين جورجنسن Katherine jorgensen نظريّة الرّواية ص36، أورده الصّادق قسومة في كتابه "نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ص122
[3] Mickhail BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria Olivier, ed Gallimard, 1978, p141

الرّواية خصائصها لكنّه يتأبّى على التّعريف الدّقيق."[1] فالرّواية ليست مجرّد سرد لأحداث تتوارد في زمن، وليست انعقادا بسيطا لحبكة ساذجة تدرك نهايتها بمجرّد انحلالها، بل هي بنية دقيقة لها صياغة، وإن تنوّعت، فهي تضبطها وتجعلها تختلف عن منشئها وتفارق مأتاها وكأنّها تصدر عن ذاتها فلا توجد خارجها ولا تتشكّل بمعزل عن روايتها، "فما يحدّ الرّواية إنّما هو روائيّتها وتميّزها كشكل روائيّ فنّيّ."[2]

ومع أنّ مقوّماتها ليست مبادئ صارمة أو قواعد محدّدة يتوجّب توفّرها في كلّ عمل روائيّ، فإنّها تجعل من الرّواية عملا قصصيّا له "روح عامّة" تسري في جميع النّتاجات الرّوائيّة وإن تغيّرت تقنياتها وتعدّدت مذاهبها.[3]

ويمكننا أن نحصر هذه المقوّمات في جملة عناصر لا يقوم البناء الرّوائيّ من دونها:

-التحرّر اللّغوي: تلتصق لغة الرّواية بواقع الحياة وتبتعد عن لغة النّخبة من العلماء ورجال الدّين، وتنفتح على خطاب روائيّ متنوّع يُراوح مُنْتِجوه بين ضروب الخطاب المختلفة باختلاف مشاربهم وأفكارهم، فتنهل من الشّعر والخطب والخرافات والأساطير والأخبار وغيرها من أنماط القول. الأمر الذي يجعلها "ملتقى جميع الأجناس الأدبيّة".[4]

-الحبكة: تقوم الرّواية على "حكاية تنمو في الزّمن وفق حبكة قوامها التّتابع المنطقيّ للأحداث"[5] في علاقة بتطوّر الشّخصيّة الرّئيسيّة وعبورها لوضعيّات التّأزّم والانفراج. فالحبكة هي مجموعة من العناصر تتداخل فيما بينها لتكوّن سلسلة من الحلقات المترابطة. ولقد عرّف "إدوارد مورغان فورستر"[6] "Edward Morgan Forester"1879-1970 الحبكة الرّوائيّة انطلاقا من تعريفه للحكاية موضّحا الفرق بين الحكاية القائمة على التّتابع الزّمنيّ للأحداث وبين الحبكة التي تقوم على العلاقات السّببيّة التي تربط بين هذه الأحداث. يقول: "لنعرّف الحبكة. لقد سبق أن عرّفنا الحكاية بأنّها مجموعة من الوقائع مرتّبة ترتيبا زمنيّا. الحبكة هي الأخرى رواية أحداث (غيرأنّ) التّشديد يكون فيها على السّببيّة. فإذا قلنا:"مات الملك ثمّ

[1] من مقال روبار فويلوميه Ropars Wuilleumier الذي صدر في مجلة الأدب عدد 108- 1997، ص78، أورده الصّادق قسومة في المصدر السابق ص142

-3يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصيّة الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص56

[3] الصّادق قسومة، الرّواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000، ص25

[4] م. ن. ص34

[5] محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس، 1996، ص67

[6] إدوارد مورغان فورستر: روائيّ وناقد إنجليزي

ماتت بعده الملكة" فتلك حكاية، وإذا قلنا: "مات الملك ثمّ ماتت الملكة كمدا على فقده" فتلك حبكة. فنحفظ التّرتيب الزّمنيّ ولكنّنا نُعلي معنى السّببيّة."[1]

ويؤكّد "فورستر" على جانب الغموض الذي يميّز العناصر المتشابكة والمتواشجة للحبكة، فهي عناصر تحكمها جدليّة تجعلها لا تتواتر عبر خطّ زمنيّ يمتدّ بها من نقطة بداية وينتهي بها إلى نقطة نهاية، وإنّما تتداخل لتظهر في نقطة وتختفي في أخرى، يقول: "أن نقول: "ماتت الملكة ولم يعرف أحد علّة موتها، إلى أن تبيّن أنّها قضت كمدا على موت الملك"، فتلك حبكة قائمة على الغموض وهو شكل من الحبكة قادر على أن يتطوّر كثيرا. فهو يعلّق التّراتب الزّمنيّ وينتقل بعيدا عن الحكاية لأقصى ما تسمح به حدودها. ولو تأمّلنا موت الملكة لرأينا بأنّه لو تعلّق الأمر بحكاية لقلنا "وماذا بعد ذلك؟"، ولو تعلّق الأمر بحبكة لقلنا "لماذا؟"، وذلك هو الفرق الأساسيّ بين هاتين الخاصّيّتين في الرّواية."[2] وإنّ عنصر الغموض والإخفاء هذا هو الذي من شأنه أن يستحثّ ذكاء القارئ وفضوله للوقوف على التّركيب الكلّيّ للحبكة والبناء الجماليّ للرّواية.

ويختلف تعقيد الحبكة حسب أحداث الرّواية كما يختلف تعامل الكتّاب معها، ففي حين يعمد البعض إلى إبرازها بشكل واضح، يميل البعض الآخر إلى إذابتها في المتن القصصيّ، كما يعمد آخرون إلى التّخلّي عنها خصوصا في الرّواية الحديثة التي لم تعد تحفل بسيرورة الحياة الإنسانيّة التي تقوم منذ ولادتها إلى أن تنتهي بالموت على حبكة تختلف درجات تعقيدها، فالحبكة المتماهية مع الوجود الإنسانيّ الذي ينتهي بالتّكامل مع المجتمع لم يعد لها وجود ضمن عناصر الرّواية الحديثة، فقد أصبحت موسومة بالرّفض الواسع لهذا المجتمع وبالتّمرّد عليه. وأمّا في رواية ما بعد الحداثة فالحبكة أضحت مهشّمة، لا يمكن أن تجمع إليها عناصر السّرد، وليس باستطاعتها أن تخلق وضعيّات تتنامى خلالها الشّخصيّات.

-**الشّخصيّة المحوريّة:** إنّ وجود شخصيّة محوريّة تدور في فلكها بقيّة الشّخصيّات، يُعدّ سمة راسخة في الرّواية، فهي شخصيّة متفرّدة ونموذجيّة تمتدّ على مساحة النّص وتهيمن على "الرّؤية العامّة للكون".[3] وهي تمثّل هذا الاهتمام الذي بدأ يحظى به الفرد في تحليل باطن شخصيّته منذ القرن السّابع عشر وصولا إلى "فلوبير" و"بروست"، ذلك أنّ "ظهور الرّواية وتطوّرها قد ارتبطا بمسار البرجوازيّة القائمة على مبادئ

[1] E. M. FORESTER, Aspects of the novel, Harcourt INC, 1955, p86
[2] E. M. FORESTER, Aspects of the novel, p86
[3] محمد الباردي، في نظريّة الرّواية، ص69

في مقدّمتها الإيمان بالفرد وقدرته، والاهتمام بذاته ومقوّماتها، والمطالبة بحقوقه والاعتناء بآرائه."[1] وأمّا شخصيّات الأنواع القصصيّة السّابقة للرّواية فتنتمي إلى عوالم بعيدة عن الإنسان وشواغله مثل الشّخصيّات الأسطوريّة والبطوليّة الملحميّة.

يعتبر مفهوم الشّخصيّة إذا عنصرا مركزيّا تُبنى عليه الأحداث وتنعقد حوله الحبكة، ولا يُتصوّر أن تمتدّ شبكة السّرد من دونه. غير أنّ البحث في هذا المفهوم يظلّ محور اختلاف وتضارب في صلب النّظريّات النّقديّة. فلقد اعتبر النّقد الشّكلانيّ أنّ الشّخصيّة ليست سوى مجموع الوظائف التي تضطلع بها خلال السّرد والتي تتوزّع على الدّوائر السّبع التي حدّدها "فلاديمير بروب" والمتمثّلة في: "دائرة الفعل المعتدي، دائرة الفعل الواهب، دائرة الفعل المساعد، دائرة فعل الأميرة، دائرة فعل الموكل، دائرة فعل البطل، دائرة فعل البطل المزيّف."[2]

وانطلاقا من عمل "بروب" قدّم "غريماس" في نطاق بحثه في السّيميائيّات السّردية رؤية أكثر عمقا للشّخصيّة تجمع بين مستويين:

-مستوى البنية العميقة التي ترصد البعد الدّلاليّ للنّصّ السّردي بأبعاده المجرّدة التي لاتُدرَك إلاّ إذا ما تفجّرت داخل شبكة علاقات تأخذ من خلالها بُعدها المادّي وتتشكّل داخل تجربة زمكانيّة في عمليّة تضطلع بها الشّخصيّة ويطلق عليها "غريماس" "التّسريد".

-ومستوى البنية السّطحيّة الذي يهتمّ بالجانب التّركيبي الخطابي وما يقع إخراجه من قيم مجرّدة بعد تزمينها وتفضيتها في نطاق الأدوار العامليّة التي تتوزّع على الشّخصيّات.

ولقد قلّص "غريماس" وظائف "بروب" إلى ثلاثة أزواج أطلق عليها "منوال الفواعل" "modèle actantiel"[3]: الزّوج الأوّل يقابل الذّات sujet بالموضوع objet، والزّوج الثّاني يقابل المرسل destinateur بالمرسل إليه destinataire، والزّوج الثّالث يقابل المساعد adjuvant بالمعارض opposant. وبتمييزه بين الفاعل والممثّل قدّم "غريماس" تصوّرا مختلفا للشّخصيّة يقوم على فكرة الشّخصيّة المجرّدة إذ أنّه ليس من الضّروريّ أن تتمثّل الشّخصيّة في شخص واحد لأنّ الفاعل يمكن

[1] الصادق قسومة، المصدر السابق، ص32
[2] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمةسعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط 1990، ص8.
[3] معجم السّرديّات، ص304

أن يُحيل على أكثر من ممثّل كما أنّ "فاعلا واحدا قادر على أن يضطلع بسلسلة من الأدوار الفاعليّة."[1] ويمكن للممثّل أن يكون شخصا أو أن يكون مجرّد فكرة، وبذلك لا تكون الشّخصيّة سوى دور يؤدّى في السّرد بغضّ النّظر عمّن يضطلع بتأديته. ويرتبط المنوال الفاعليّ بمنوال سرديّ يتألّف من أربع لحظات: لحظة التّحريك والتّحفيز على الفعل التي تنبثق من نقص مّا، ولحظة الفعل والشّروع في هذا الفعل، ولحظة التّحوّل المرتبط بتحقيق الفعل، ولحظة الجزاء.

أمّا "فيليب هامون" فقد ربط الشّخصيّة بنسقها الثّقافي "فهي علامة فارغة، أي بياض دلاليّ لا قيمة له إلاّ من خلال انتظامها داخل نسق محدّد."[2] والوحيد القادر على تفكيك هذا النّسق هو القارئ الذي يقوم بعمليّة التّأويل انطلاقا من رصيده الثّقافي فيعيد تركيب الشّخصيّة بعيدا عن التّركيب الذي يقدّمه النّصّ نفسه. ولقد قدّم "هامون" تقسيما ثلاثيّا للشّخصيّة فجعلها: مرجعيّة تحيل على العالم الخارجيّ بأبعاده المادّيّة والتّاريخيّة مثل الشّخصيّات التّاريخيّة والأسطوريّة وتلك التي تتحدّد من خلال مهنتها كأن تكون طبيبا أو ضابطا أو غيره[3]، وجعلها إشاريّة ناقلة لصوت المؤلّف الذي يتلبّس بالسّارد، وجعلها استذكاريّة تتحكّم في تنظيم لحظات السّرد عبر تقنيات الاسترجاع والارتداد.

إنّ الأدوار التي تؤدّيها الشّخصيّات سواء كانت مفهوما شموليّا مجرّدا لا ينحصر في الذّات المُنجِزة، أو كانت أفرادا فاعلين يعكسون وجودا مادّيّا ملموسا، هي التي تمنح النّصّ معناه الكلّيّ.

–**تعدّد الأصوات:** لقد اعتبر "باختين" تعدّد الأصوات أهمّ سمات الرّواية، باعتبار أنّها سمة جعلت البحث في المجال الرّوائي يتجاوز الشّكل والمضمون والأثر الاجتماعي والنفسي والتّاريخي، وجعلت الرّواية لا تنحصر في صوت الرّاوي باعتبار أنّ عالمها قائم على مجموعة من الشّخصيّات ذوات رؤى مختلفة وشواغل متعدّدة وتحمل إيديولوجيّات مختلفة، كما أنّها تمثّل تنوّعا ثقافيّا ومرجعيّات فكريّة متباينة. وتتباين بذلك وجهات النّظر الخاصّة بكلّ شخصيّة بمعزل عن وجهة نظر الرّاوي نفسه. وتكون الرّواية بذلك مجالا لتعدّد الآراء، وتكون منفتحة على أفكار القرّاء ورؤاهم، ويلزم فيها الكاتب الحياد الذي قال عنه "باختين": "إنّ مؤلّف الرّواية المتعدّدة الأصوات مطالب لا بأن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنّما بأن يتوسّع إلى

[1] A. J. Greimas, Du sens II, Essais Sémiotiques, Editions Du Seuil, p. 49.
[2] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص8
[3] م. ن. ص110

أقصى حدّ أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي (...) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق."[1]

– **الزّمن:** يمتدّ مجال القصّ في الرّواية على زمن خطّيّ قوامه "الانتقال من وضع إلى وضع آخر، وغايته التّعبير عن بطلان الحتميّة وثبات المآل وهو ما يساهم في إحكام الحبكة."[2] على خلاف الزّمن الدّائريّ في الملحمة أو الأسطورة التي ينطلق الزّمن فيها من وضع ليؤول بصورة حتميّة إليه. كما ارتبطت الرّواية بالزّمن التّاريخي الحركي المتعلّق بحياة الإنسان اليوميّة والتصقت شيئا فشيئا بمشاغله وبسيرورته عبر التّاريخ. فاهتمّت في مرحلتها الواقعيّة بوقائع تاريخيّة وأحداث اجتماعيّة وسياسيّة كما اهتمّت في مرحلة لاحقة بعالم الذّات ودرجات وعيها وتفاعلها مع عوالمها الدّاخليّة. ويخضع التّرتيب الزّمنيّ للأحداث لنظام لا يتوافق بالضّرورة مع ترتيب الأحداث كما يُفترض أنّها جرت بالفعل. وبالتّالي نميّز بين زمن الحكاية الذي يتقيّد بالتّتابع المنطقيّ للأحداث، وزمن السّرد الذي لا يخضع لهذا التّتابع ويعرف "مفارقات سرديّة" "des anachronies narratives تسمح بتداخل هذه الأحداث ارتدادا أو استباقا.

ويتفاوت "الاستغراق الزّمني" أو "المدّة الزّمنيّة" "la durée" لهذه المفارقات فلا يُحيل على تطابق بين زمن الحكي وزمن الحكاية ولا حتّى بين زمن الحكي وزمن القراءة. ولئن كانت عمليّة قياس "الاستغراق" أو التّفاوت بين زمني السّرد والحكاية عمليّة مستعصية، فإنّ عمليّة قياس الإيقاعات الزّمنيّة جائزة في علاقة بكيفيّة وقوعها في نفس القارئ وما تخلّفه لديه من انطباعات بتسارع الزّمن أو تباطئه.[3] ويمكن دراسة هذه الإيقاعات من خلال مجموعة من التّقنيات، إذ أطلق "جونات" "الخلاصة"" sommaire" على حادثة استغرقت سنوات طويلة يقع اختزالها في بضعة أسطر. وقد يتوقّف زمن القصّ في "استراحات" وصفيّة "des pauses" وإن كان "جونات" لا يراها تفلت من زمنيّة، ولا يرى فيها توقّفا للزّمن، فمقاطع الوصف في "بحثا عن الزّمن الضّائع" لم يجعل منها "بروست" انقطاعا بل جعلها مواقف تأمّليّة تستمرّ خلالها الشّخصيّة بالتّنامي في الزّمن.[4] وقد يخضع الوصف "للحذف"" ellipse" حين يتجاوز الكاتب مراحل من الحكاية دون الإشارة إليها ويكتفي بالقول "مرت سنوات..." أو "مضى زمن طويل...". وأمّا تقنية "المشهد" "la scène"، فتتمثّل في المقطع الحواريّ الذي

[1] ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1986، ص96
[2] الصادق قسومة، المصدر السابق ص26
[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص76
[4] Gerard Genette, Figure3, p133

يقترب من تحقيق تطابق زمن السّرد وزمن الحكاية وإن كان الحوار في الواقع يحتوي على لحظات صمت أو بطء أو تكرار يجعل هذا التّطابق الكلّيّ مسألة تفتقر إلى الدّقّة.[1]

– **المكان:** في حين كان المكان مطلقا لا يحيل على وسط أو بيئة في القصص السّابقة للرّواية بحكم ارتباطه برؤية شموليّة، فإنّه أصبح مقترنا ببيئة الإنسان وبالحدود الجغرافيّة التي يتحرّك بداخلها "رغم ما قد يكون له من أبعاد إنسانيّة أو فلسفيّة مطلقة."[2] ويندرج المكان ضمن مفهوم "الفضاء الرّوائي" الذي لا يعادل بالضّرورة الحيّز الجغرافيّ الذي تتحرّك بداخله الشّخصيّات فحسب، وإنّما يشمل دلالات حضاريّة مرتبطة بثقافة عصر بعينه وبرؤية خاصّة للعالم تطلق عليها "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva مصطلح "الإديولوجيم" "ideologème" والذي تعني به الطّابع الثّقافيّ العام الغالب في عصر من العصور.[3] كما تحدّثت "كريستيفا" عن دلالة الفضاء النّصّي باعتباره رؤية فيكون النّصّ "بكامله متجمّعا في نقطة واحدة، وكلّ الخطوط تتجمّع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الرّوائيّ."[4] فيكون العالم الرّوائيّ مشدودا داخل هذا النّسيج الفضائيّ تحرّكه يد الكاتب الخفيّة. فالمكان في الرّواية يتّخذ أبعادا تنأى به عن أن يكون مجرّد مساحة مكانيّة، فهو حدود جغرافيّة وصور لغويّة محمّلة بالدّلالات وهو رؤية ووجهة نظر يُحرّك المؤلّف بواسطتها أبطال عالمه.

وتتّصل ضوابط المكان في الرّواية بمحطّات الوصف التي تتخلّل المقاطع السّرديّة وتتنوّع صورة المكان "حسب زاوية النّظر التي يُلتقط منها، وفي بيت واحد قد يقدّم الرّاوي لقطات متعدّدة تختلف باختلاف التّركيز على زوايا معيّنة، وحتّى الرّوايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادا مكانيّة في أذهان الأبطال أنفسهم."[5] أمّا ضوابط الفضاء فهي متّصلة بحركة الزّمن ولا تتحدّد بالانقطاعات الزّمنيّة التي تصاحب الوصف، لأنّها معنيّة بالامتداد خارج المكان الموصوف نحو فضاء النّصّ لتأمين استمرار الحركة السّرديّة.

3-م. ن. ص[1]123

[2] الصادق قسومة، المصدر السابق. ص28

[3] حميد لحمداني، المصدر السّابق، ص54

[4] جوليا كريستيفا، أورده حميد لحمداني في المصدر السابق ص61

[5] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص63

– **اتّصال موضوعها بالواقع:** إذ أنّ الرّواية لا "تستلهم مواضيعها من عالم الآلهة وقوى الطّبيعة وخوارق الأبطال على النّحو المعروف في الملاحم والأساطير"[1]، بل تتّصل بشواغل النّاس وواقع الحياة اليوميّة "حيث تصطرع قوى مختلفة وتتفاعل قيم وعلاقات متباينة في جدليّة تقبل تعدّد المواقع والمواقف."[2]

يتّضح ممّا سبق ذكره من مقوّمات الرّواية أنّ هذه المقوّمات لا تمثّل قواعد صارمة ومبادئ ثابتة لا مجال لأن تحيد عنها الكتابة الرّوائيّة، بل تظلّ سمات عامّة ترتسم خطوطا غائمة تكتفي بإكساب هذا النّوع من الكتابة الفنّيّة شيئا من الخصوصيّة العامّة التي ما تفتأ تتلوّن باتّجاهات مبدعها وبالطّيف الاجتماعيّ والبيئيّ الذي تُنمى إليه. فهي مقوّمات متغيّرة باستمرار ومنفتحة على أفكار العصر الذي أنتجها وعلى جميع زوايا النّظر التي ربطتها بغيرها من الأجناس الفنّيّة.

د–اتّجاهاتها:

تتوق الرّواية باستمرار إلى تجاوز أشكال الكتابة التقليديّة، وابتداع طرائق قول بمقدورها أن تتّسع لآفاق التّجديد وروح الإبداع. ولذلك فإنّها لا تنحصر في نوع واحد ولا تخضع لتقاليد خطاب مقيّد بقواعد محدّدة، فهي رحلة بحث لا تهدأ عن أساليب كتابة وطرق تعبير من شأنها أن تحيط باهتمامات الإنسان وتعكس ثقافة المجتمع في حركته المتغيّرة باستمرار. ويمكننا أن نحصر أطوارا فنّيّة مختلفة مرّت بها الرّواية جعلتها تذهب في اتّجاهات متعدّدة:

د.1–بواكير الرّواية:

اعتبر النّقّاد رواية "دون كيشوت" "لسرفانتاس" أوّل عمل فنّيّ تلتقي فيه مثُل الفرد وإكراهات الواقع المجتمعيّ المتدهور، مجتمع تتحلّل فيه قيم الفروسيّة وتتعمّق فيه أزمة البطل. كما اعتبروها انعكاسا لصورة المجتمع الإنسانيّ الذي قويت فيه شوكة البرجوازيّة وتغيّرت فيه المفاهيم والقيم. ومع ذلك فإنّ "مارت روبير"ترى بأنّ""دون كيشوت"، عوض أن تكتفي بسرد مغامرات بطل رائع أو تافه، وبعرضها لما هو أكثر هجائيّة أو محاكاة ساخرة لعيوب نمط من المحكيّ القديم المتجاوز (الذي هو رواية الفروسيّة)، فإنّ موضوعها الثّابت هو الرّواية ذاتها، التي قامت، في تلك السّنوات الأولى من القرن السّابع عشر،

[1] الصادق قسومة، المصدر السابق، ص28
[2] م. ن. ص29

بتقدير مداها وقدراتها"[1]، فالرّواية قد وعت مع "دون كيشوت" بالنّفوذ الذي تكتسبه وأيضا بالتّناقضات التي تخترقها وتشكّل مادّتها في آن واحد.

د.2-تأثير الرّواية الانجليزيّة:

لقد كان للرّواية الانجليزيّة، في طور لاحق، تأثير خاصّ على مسار الرّواية الحديثة في رفضها لكلّ شكل تقليديّ وعدم مطابقتها للممارسات المتوارثة والنّماذج المكرّسة، كما كانت مؤذنة بظهور ما اصطلح عليه "إيان واط" "Ian WATT" "بولادة الرّواية الواقعيّة الحديثة" في كتابه "انبثاق الرّواية" "The rise of the novel".[2] وإنّ لمصطلح "الواقعيّة" لدى "واط" معنى خاصّ، يختلف عن ذاك المتداول في القرن التّاسع عشر، فهو يعني به "التّلازم القائم بين العمل الأدبيّ والواقع الذي يحاكيه ذلك العمل"[3]، فالواقعيّة في روايات "دانيال ديفو" Daniel DEFOE 1661-1731 أو "صمويل ريتشاردسون" "Samuel RICHARDSON" 1689-1761، مثلا، ليست نقلا لواقع الحياة أو تمثيلا لها، بل هي إعادة اكتشاف لتلك الحياة من زاوية رؤية مختلفة تصدر عن فرد متحرّر، يتعامل مع واقع التّجربة بمناهج جديدة،"وشخصيّات الفعل الرّئيسيّة فيها شخصيّات متفرّدة، فرديّة، تحيا في ظروف خاصّة، وليست (كما في التّراث المثاليّ ذي النّزعة الأفلاطونيّة المهيمن في الرّومانس) أنماطا إنسانيّة عامّة تبرز على خلفيّة تقليد أدبيّ مقرّر سلفا."[4] ولا يمكن لهذه الواقعيّة أن تكتسب أبعادها الإنسانيّة إلاّ من خلال التحام الشّخصيّة بزمن يكون زمنها ويمثّل مجموع ذكرياتها وتجاربها "وليس مجموع حقائق لازمانيّة تحملها حبكة مقرّرة سلفا"[5]، كما تكتسب الأماكن والأشياء، في هذا العالم الرّوائيّ، حضورا وأداتيّة إذ يتمّ تجسيدها بصريّا.[6] وكذلك لا يعود جمال الأسلوب وأناقة العبارة وبلاغة التّزويق الشّعريّ همّا يشغل كاتب الرّواية، فاللّغة تصبح خاضعة للاستعمال المرجعيّ.[7]

---

[1] Marthe ROBERT, L'ancien et le nouveau, Grasset, 1963
أورده بيير شارتييه في كتابه مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص43
[2] م. ن. ص80
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص81
[5] م. ن. ص82
[6] م. ن. ص. ن
[7] م. ن. ص. ن

د.3-تأثير الاتّجاه الرّومنسي في الرّواية:

لقد انشغلت الرّواية منذ عصر التّنوير برأب الصّدع بين قيم الفرد وقيم المجتمع، فكانت في موقع المواجهة بين الأنا والعالم بكلّ تعقيداتها، في "قرن جعل من التّجربة الفرديّة حجر الزّاوية في المعرفة والمجال المتميّز للمحكيّ"[1]، وذلك بتغيير زاوية الرّؤية نحو أساليب التّحرّر، والانفلات من وصاية الفنون النّظميّة، وتكريس ذائقة فنّيّة مختلفة كانت تمهيدا لظهور الحركة الرّومنسيّة مع نهاية القرن الثّامن عشر. وما كان للقواعد التّقليديّة والقوالب الكلاسيكيّة أن "تكبح هذا النّوع الأدبيّ الذي يتزايد توقه لممارسة قدرته الجديدة وحرّيته المتناقضة."[2] وتعتبر روايات "يوهان قوتة" "Johann Wolfgang Von Goethe" 1749-1832، مثل روايته "السّيّد فلهالم"، من أهمّ الرّوايات المعبّرة عن هذا المنحى الرّومنسي في نطاق ما عُرِف بحركة "العاصفة والاندفاع" "Sturm und Drung" التي امتدّت من سنة 1767 إلى سنة 1785، والتي كانت ثورة في الأدب الألماني ومرحلة انتقاليّة مهّدت لظهور المرحلة الكلاسيكيّة. ولقد جاءت هذه الحركة، في الواقع، نتاجا لاهتزاز القيم والرّواسخ الفكريّة التي نشأ عليها مؤسّسوها من الأدباء والشّعراء، ممّا ولّد لديهم إحساسا عاطفيّا جارفا وشعورا مختلفا بالعالم والأشياء ورؤية كونيّة مغايرة وجموحا نحو خلق مفاهيم جديدة وتجاوز حدود المعرفة المتاحة وأعرضت هذه الحركة عن أفكار عصر التّنوير التي كانت سائدة آنئذ. ولقد كان لهذه الحركة تأثير بالغ في الثّقافة الأروبيّة.

د.4-الاتّجاه الواقعي في الرّواية:

كان القرن التّاسع عشر قرن الرّواية بامتياز، صارت خلاله مدعومة بروح العصر وحظيت بإقبال القرّاء والنّقّاد على السّواء. وسرعان ما أصبح مصطلح "الواقعيّة" توجّها أدبيّا ومدرسة تختلف في أساليبها وتقنياتها عن المدرسة الرّومنسيّة. وحين صرّح الرّسّام "فرنان دي لوناي" "Fernand De Launay"1885-1941 في بيان له بعنوان "في الواقعيّة" صدر في مجلّة "الفنّان": "إنّي أطالب للرّسم كما للأدب بالحقّ الذي للمرايا"[3]، فإنّه كان يطالب لكافّة الفنون بحقّها في امتلاك حسّ راسخ بالعالم والأشياء والتّوقّف عن التّهويم في متاهات الحلم والأوهام، مثلما حدث في الأدب تماما.وكذلك عبّر "جول آسيزا"[4] Jules Assizat 1832-1876 في مقال له بعنوان: "صور جانبيّة وتغضّنات" "profils et

[1] م. ن. ص 100
[2] م. ن. ص. ن
[3] أورده بيير شارتييه في المصدر نفسه ص103
[4] جول آسيزا: شاعر وأديب وناقد وصحفي فرنسي

"grimaces" الصّادر في عدد جويلية 1856 من مجلّة: "الواقعيّة" عن الغاية الحقيقيّة للأدب قائلا: "غاية الأدب عند الرّومنطيقيين ارتبطت بالخوارق، أمّا بالنّسبة لنا فالفنّ هو شيء واقعيّ، وموجود وقابل للفهم ولأن يُرى ويُلمس: فهو المحاكاة الدّقيقة للطّبيعة."[1] ويورد قولة "لبوالو" Boileau يدعّم بها ردّه على مهاجمي التّيّار الواقعي: "ما من جميل سوى الحقيقي."[2]

وكان منهج روائيّي الواقعيّة وعلى رأسهم "هونوري دي بلزاك"[3] "Honoré De Balzac" 1850-1799 ملاحظة الواقع ونقل تفاصيله والالتصاق بمشاهد الحياة اليوميّة وتصويرها على حقيقتها. "فالواقعيّة لا تبتغي من الفنّانين سوى دراسة عصرهم"[4] على حدّ تعبير "لويس إدموند ديورانتي"[5] Louis Edmond Duranty 1833-1880. وبقدر الرّواج الذي لقيته الرّواية الواقعيّة كانت شراسة الهجمة الأخلاقيّة عليها لدرجة تقديم رواية "فلوبير" "مدام بوفاري" "Madame Bovary" للمحاكمة واتّهامها بتصوير الرّذيلة والخروج عن اللّياقة.

د.5-تيّار الطّبيعيّة في الرّواية:

يُعدّ ظهور المنحى التّجريبي في الرّواية مع "إيميل زولا" Emile ZOLA 1840-1902، مؤذنا بطور التّيّار الطّبيعي في الرّواية الذي أعلن عنه "زولا" في مقاله "تعريفان للرّواية" الذي صدر عام 1866 والذي بدا فيه متأثّرا بأبحاث "كلود برنار"[6] Caude BERNARD[7] 1813-1878 الطّبيب الشّهير. ويقوم هذا الاتّجاه في الرّواية على ملاحظة الطّبيعة وإخضاعها للتّجربة العلميّة، "فالقائم الأدبيّ بالتّجربة يجعل الشّخصيّات تتحرّك في قصّة تفصيليّة ليظهر فيها أنّ تتالي الوقائع سيكون كما تتطلّبه حتميّة الظّواهر المعروضة للدّرس."[8] فالوثائق التي يجمعها الكاتب لإنشاء عالمه الرّوائيّ ليست مجرّد دعم

---

[1] Jules Assizat, Profils et grimaces, Revue : Le Réalisme, juillet, 1856, copie électronique : http ://obvil. Sorbonne-universite. Site

[2] م. ن. ص. ن:
Boileau : "Rien n'est beau que le vrai. »

[3] هونوري دي بلزاك: أشهر روّاد الرّواية الواقعيّة في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، له إنتاج غزير في الرّواية والقصّة القصيرة جمعه تحت عنوان "الكوميديا الإنسانيّة".

[4] L. E. DURANTY, Résumé du numéro précédent, Revue : Le Réalisme, juillet, 1856

5- لويس إدموند دورانتي: روائيّ وناقد فنّي فرنسي ومؤسس مجلة "الواقعيّة" التي صدرت عامي 1856-1857[5]

[6] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص151

[7] كلود برنار: فيزيولوجي وطبيب فرنسي مشهور بأبحاثه في تطوير الطب التجريبي وعلم وظائف الأعضاء وهو من رواد الطب التجريبي النفسي الفيزيولوجي يلقّب بـ"نيوتن الطب".

[8] م. ن. ص. ن

لعمله، بل هي وسائله التي بها يُخضع هذا العالم للتّجربة "ويختبر فرضيّاته ليرى مايحدث" كما يقول كلود برنار.[1]

ويعلن زولا قائلا: "إنّنا لسنا مصوّرين فوتوغرافيين، لأنّنا، بعيدا عن التّسجيل المحض والبسيط لما نراه، نقوم بالتّأثير على الموضوع الذي حدّدناه لأنفسنا، إنّنا نغيّره تجريبيّا تبعا لقواعد دقيقة ومضبوطة. والشّخصيّة المسلوبة من ميزتها البطوليّة باعتبارها نموذجا، تخضع لقوانين الطبيعة التي يكشفها المؤلّف ويختبر صحّتها بتوسّط تلك الشّخصيّة. إنّ إضفاء القداسة على المنهج العلمي يكون ثمنها سلب القداسة عن البطل."[2] وما لبثت الانتقادات أن انهالت على روّاد التّيّار الطّبيعي مستنكرين أن تصحّ مقاربة بين تجربة علميّة قائمة على المراقبة الموضوعيّة وقابلة للتّكرار، وتجربة روائيّة لا تمتلك الوسائل الدّقيقة التي تمكّنها من صياغة قوانين مضبوطة والخروج بنتائج يمكن الرّكون إليها.

وحين تساءل "موباسان"[3] Guy De MAUPASSANT 1850-1893: ألم يسبق لبلزاك وفلوبير أن قالا كل شيء؟ ألم نأت بعد فوات الأوان؟[4]، كان في الحقيقة يعلن انتهاء مرحلة من الكتابة الرّوائيّة وانبعاث مرحلة جديدة، مرحلة عبّر عنها "فلوبير"، في إحدى مراسلاته إلى "لويز كولي" Louise COLET بتاريخ 16 جانفي 1852، بتوقه "لإنجاز كتاب عن لا شيء، كتاب لا يتعلّق بشيء خارجيّ، كتاب يستقيم بذاته، بفعل قوة أسلوبه الدّاخليّة، مثل الأرض التي تتماسك في الفضاء من دون شيء يسندها، كتاب لا يكون له موضوع تقريبا، أو ربّما يكون ذا موضوع غير مرئيّ."[5] ويعتبر المحدثون أنّ "فلوبير" قد جدّد الرّواية بأن طرح قضيّتها من زاوية رؤية مختلفة و"قلب التّراتب التّقليديّ للسّرد والوصف."[6] وقد تكون حيرة "موباسان" وتوق "فلوبير" مؤذنين بدخول الرّواية مرحلة اهتزّت فيها أركانها وأضحت فيها محلّ مساءلة وريبة.

---

[1] م. ن. ص152

[2] م. ن. ص153

[3] دي موباسان: روائيّ فرنسيّ في رصيده ست روايات وثلاث مائة أقصوصة، ينتمي إلى التيار الطبيعي.

[4] أورده بيير شارتييه في المصدر السّابق، ص167

[5] Gustave Flaubert, correspondance à Louise Colet, le 16 janvier 1852 copie éléctronique : www.etudes-litteraires.com

[6] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص166

د.6-عصر الشّكّ في الرّواية:

مع نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، دخلت الرّواية ما عبّرت عنه "نتالي ساروت"[1] Nathalie SARRAUTE 1900-1999" بعصر الشّك"[2]. فالحبكة المعقودة بإحكام والشّخصيّات النّمطيّة وتوزيع المهامّ بين الكاتب والقارئ حسب "الأعراف الواقعيّة" على حدّ تعبيرها، أصبحت أركانا مهتزّة لا مفرّ من التخلّي عنها. "فمنذ زمن "أوجيني قراندية"[3] السّعيد، حين بلغت ذروة مجدها، ساد بين القارئ والرّوائيّ شيء من صحبتهما المشتركة (...) هذا الشّيء لم يتوقّف عن فقدان كلّ خصائصه ومزاياه على التّوالي."[4] فالمؤلّف المؤمن بشخصيّاته، والذي بإمكانه أن يمنحها "الكثافة الرّوائيّة" اللاّزمة لوجودها، لم يعد يقوَ على بعث هذا الإيمان في القارئ، لأنّه هو ذاته لم يعد يملكه "وترى الشّخصيّة المحرومة من هذا الدّعم المزدوج، وفي داخلها إيمان الرّوائيّ والقارئ معا، الإيمان الذي يجعلها تنهض منتصبة بتوازن شديد، حاملة على كتفيها العريضين كلّ ثقل التّاريخ الذي يجعلها تتذبذب ثمّ تهلك."[5] ذلك أنّ "كائنا غامضا" هو الذيحلّ محلّ هذه الشّخصيّة، ذاك الكائن هو""الأنا" غير المسمّى، هو كلّ شيء ولاشيء، وهو ليس أكثر من انعكاس للكاتب نفسه، اغتصب دور البطل الرّئيسيّ واحتلّ مكان الصّدارة، وإنّ الشّخصيّات التي تحيط به والمفتقدة لوجودها الذّاتيّ، لم تعد سوى أوهام وأحلام وكوابيس وخدع وانعكاسات أو علامات لهذا "الأنا" القادر على كلّ شيء."[6]

ولعلّ أزمة الرّواية في نهاية القرن التّاسع عشر جاءت نتيجة لأزمة عامّة عرفها الأدب برمّته "فقد دخل الأدب بأجمعه منذ نهاية القرن التّاسع عشر في مرحلة نقديّة بالأساس، لم تفلت منها الرّواية."[7] ولقد تزامنت هذه الأزمة مع الطّفرة التي عرفتها البحوث العلميّة وتطوّر النّظريّات الفلسفيّة وظهور مدارس التّحليل النّفسي وبروز القيم الرّمزيّة، الأمر الذي جعل الرّواية بمفهومها الكلاسيكي تصبح محلّ ريبة وجعلها تبدو عاجزة عن استيعاب الواقع بأبعاده وتشعّباته الجديدة. وإنّ العديد من أعلام التّجديد من أمثال "أندري بروتون" و"بول فاليري" و"أبولينار" و"أراغون"، بدؤوا "يطرحون قضايا جوهريّة في الخلق الأدبي"[8]،

---

[1] نتالي سارّوت، روائيّة ومسرحيّة وناقدة فرنسية من أصول روسيّة، من أبرز رواد الرواية الجديدة.

[2] Nathalie SARRAUTE, L'ÈreDu Soupçon, Gallimard, 1956

[3] أوجيني قراندية Eugénie Grandet: رواية لبلزاك العنوان هو نفسه اسم البطلة، صدرت عام 1834

[4] نتالي ساروت، عصر الشك، ترجمة فتحي العشري، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002، ص36

[5] م. ن. ص35-36

[6] م. ن. ص. ن

[7] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرّواية، ص170

[8] الصّادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص59

ويتساءلون عن كيفيّة مواصلة كتابة الرّواية على النّحو التّقليدي وهم يجدون "ميلا عارما نحو المطلق وترك المحدّد."[1]

ولعلّ هذا الميل من الرّواية إلى التجدّد واختبار أشكال مختلفة، يجعل أساليب كتابتها وتقنياتها ودعائم مقوّماتها مخلخلة باستمرار، ويجعل كلّ تحوّل في شكلها ومفهومها مقترنا بأدوات كتابة وطرق تعبير متنوّعة. وقد يفسّر هذا الأمر جنوحها إلى أساليب الشّعر باعتباره طريقة جماليّة في استخدام اللّغة، وتعبيرا عن مهمّة البحث الدّاخليّ الدّائم الذي أضحت الرّواية الحديثة مضطلعة به. فالرّواية غدت معنيّة بمرجعيّاتها الذّاتيّة وبالحفر داخل مجالها الحيويّ، وما عاد الواقع الخارجيّ يشبع فضول الكشف لديها. وما ظهور أشكال من القصّ تتوسّل بأساليب الشّعر وأدواته إلاّ دليل على هذا المنحى من التّجديد الذي تنتهجه الرّواية.

د.7-المدّ السّريالي وأزمة الرّواية الواقعيّة:

كان "البيان السّريالي" 1924[2]"Manifeste du surréalisme" الذي أصدره "أندري بريتون"، دعوة إلى التّخلّي عن الاستكانة وهجوع الفكر وإطلاق العنان للخيال ذلك أنّ "الخشية من الجنون ليس لها أن تجبرنا على أن ننكّس راية الخيال."[3] على حدّ قوله. ولقد آخذ الرّواية على اعتمادها أسلوب الإخبار مثل المفتتح الشّهير الذي طالما انتقده "بول فاليري": "خرجت المركيزة في السّاعة الخامسة."[4] كما انتقد الوصف في الرّواية مستعرضا مقطعا وصفيّا لغرفة صفراء مقتطفا من رواية "دوستويفسكي" "الجريمة والعقاب"[5] واعتبرها لحظة أدبيّة هابطة وتافهة أضاعت وقت المؤلّف والقارئ معا.[6] كما دعا في البيان إلى اعتماد الكتابة "الميكانيكيّة" التي تتولّد من التّدفّق الإبداعي للوعي الباطن وتتجاوز عقبات التّفكير المنطقي وتسترسل بعفويّة وحرّيّة وتفجّر القوالب الأسلوبيّة الجماليّة.

ويعمّق "فاليري" هذا الشّكّ في الرّواية في تعليق له عن "بحثا عن الزّمن الضّائع" "لمارسيل بروست"، إذ يرى بأنّ عبارة "منذ زمن بعيد كنت أنام باكرا"، التي افتتح بها "بروست" روايته، لا تختلف

---

[1] م. ن. ص. ن

[2] André Breton, Manifeste du surréalisme, Gallimard, 1970

[3] م. ن. ص 3

[4] م. ن. ص4

[5] م. ن. ص3، المقطع الوصفيّ المذكور: "كانت الغرفة الصّفراء التي أدخل إليها الشّاب مغطّاة بورق أصفر: كانت هناك أزهار الجيرانيوم وستائر من الشّيفون على النّوافذ، وشمس الغروب تلقي على ذلك نورا متوهّجا." نحن نعرب

[6] م. ن. ص. ن

عن عبارة "خرجت المركيزة في السّاعة الخامسة".[1] ويرى بأنّ "الرّواية تافهة وغير قابلة للانضباط، وهي شعوذات ساحر انقلب عليه سحره، فعوض أن تكشف الجوهريّ، فهي تسْلب الفنّ قيمته بمنحه وجاهات الحياة الملتبسة."[2] ذلك أنّ "فاليري" كان مسكونا بهاجس "نقاء الجوهر" الشّعريّ الذي كان يسعى في طلبه، ويرى أنّ الرّواية لا تقوم على جوهر تلتفّ عناصرها حوله، وإنّما هي كيان مفتوح على مظاهر واقع زائف تترابط الأحداث فيه على أساس سببيّة وهميّة وتتحرّك بداخله شخصيّات "تحاكي وجودنا الحقيقيّ"[3] الذي يمثّل كلّ حدودها.

د.8-حلم الرّواية "الخالصة":

حمل "أندريه جيد" حلم الرّواية الخالصة النّقيّة خلال الحقبة التي تعالت فيها أصوات "بريمون" و"فاليري" وغيرهما حول إمكانيّة إنجاز "شعر نقيّ، خالص"، فكتب رواية "مزيّفو النّقود" "Les Faux-Monnayeurs" 1925 واعتبرها روايته الأولى والأخيرة رافضا أن يُسند مُسمّى "رواية" لباقي مؤلّفاته واكتفى بإطلاق مصطلح "قصّة" "récit"أو "مسرحيّة ساخرة" "Sotie"[4] عليها.[5] "وفي الواقع، فقد حلم "فاليري" و"جيد"، كلّ من جهته، بمحكيّ يتألّف من لانهائيّة ممكناته."[6] وانتهى "جيد" إلى أن يتساءل في يوميّاته بتاريخ 6 نوفمبر 1932: "كيف ما نزال نكتب الرّوايات، وعالمنا القديم يتفتّت حولنا، وشيء مجهول بصدد التّجهّز، وأنا أنتظره، وأرتجيه، وأتأمّله بكلّ جوارحي وهو يتشكّل."[7]

فهل كانت "مزيّفو النّقود" "رواية خالصة" كما أراد لها كاتبها أن تكون؟ وهل أنجز "جيد" من خلالها ما كان يهفو إلى تحقيقه؟ قد نجد الإجابة عن هذه الأسئلة في "يوميّات مزيّفو النّقود" حين تحدّث بطل الرّواية "إدوارد" الرّوائيّ عن "رواية لن يكتبها أبدا"[8] ولم يكن هذا البطل، في الواقع، سوى "جيد" نفسه،

---

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرواية، ص180

[2] م. ن. ص181

[3] بيير شارتييه، م. ن. ص. ن

[4] "soties": هي مسرحيّات ساخرة وألّيغوريّة قصيرة تعود إلى القرون الوسطى وتعتمد في نقدها للمجتمع على اعتبار أنّ المجتمع بأكمله يتألّف من حمقى "des sots"

[5] Fréderic MAGET, Le texte en perspective, Les Faux-monnayeurs : André GIDE, Folio plus classique, 2008, p443

[6] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص182

[7] André GIDE, Le journal des Faux-monnayeurs, Ed Gallimard 1927, 6 novembre 1932 : « comment peut-on encore écrire des romans, quand se désagrège autour de nous notre vieux monde, quand je ne sais quoi d'inconnu s'élabore, que j'attends, que j'espère, et que de toute mon attention j'observe lentement se former. » نحن نعرب

[8] Frederic MAGET, Le texte en perspective, Les Faux-monnayeurs, p459.

الذي انتهت تجربته الرّوائيّة، مثل بطله، إلى طريق مسدود. غير أنّهذا الانسداد قد انفتح على تصوّر للرّواية يتّضح في قولة للبطل "إدوارد" يعيد فيها صياغة تعريف "ستندال" الشّهير للرواية بأنّها "مرآة نسير بها طوال الطّريق"، فتصبح المرآة لديه هي تلك التي "يحملها بنفسه ولا يكون لشيء وجود حقيقيّ إن لم يكن منعكسا عليها."[1] فالرّواية تتحوّل في يد كاتبها إلى أداة يحوّل بواسطتها الحقائق التي تصله إلى صور يعكسها بنفسه ويتحكّم بأشكالها، وبيده وحده أن يطمس ملامحها أو أن يجعلها تتوهّج بكلّ ألوان الطّيف. لقد أدرك "جيد" أنّ حقيقة الأشياء لا تكمن في ذاتها وفي ما تنقله المرآة من صور أمينة عنها، بل حقيقتها تكمن في المرآة ذاتها التي لها القدرة على إيجادها من عدم.

د.9-الرّواية بين التّفاؤل والتّشاؤم:

انقسمت الرّواية إبّان الحرب العالميّة الأولى إلى منحيين، منحى تفاؤليّ مؤمن بقدرة الإنسان على الفعل وعلى تغيير مجرى التّاريخ بفضل وعيه الفنّي، قاده كتّاب من أمثال "أنطوان دي سانت إيكسوبيري"[2]"Antoine de Saint Exupery"1900-1944، ومنحى تشاؤميّ استسلم أصحابه إلى قتامة الواقع والإحساس العميق بالعجز من أمثال "فرانتس كافكا"[3] "Franz KAFKA"1883-1924 الذي رسم أبطالا غريبي الأطوار يجدون أنفسهم أسيري مأزق لا يستطيعون النّفاذ خارجه في مشهد سرياليّ يعبّر عن عمق الاغتراب والقلق والإحساس بالعبث، وما روايته "المحاكمة" إلاّ "كشف لمآل الفرد في نظام بيروقراطيّ قائم على المعسكرات والاعتقال وغموض آليات الإدارة، وهو ما يفضي بالفرد إلى التّعذيب والموت يسلّطه حكم المحكمة على إنسان لم يفهم شيئا."[4] وإنّ مواكبة الرّواية لأزمات الفرد داخل مجتمع تحلّلت فيه القيم، جعلها تنحسر داخل الذّات وتنكفئ على انكسارات النّفس البشريّة وتتأمّل بواطنها.

---

[1] م. ن. ص459

[2] أنطوان دي سانت إيكسوبيري: كاتب وشاعر وصحفي وطيار فرنسي، اختفى في البحر بطائرته

[3] فرانس كافكا: كاتب تشيكي من أصول يهوديّة، كتب الرواية والقصة القصيرة بالألمانية، كان رائد الكتابة السّوداويّة.

[4] الصادق قسومة، الرواية نشأتها ومقوماتها في الأدب العربي الحديث، ص62

د.10-بروست: عصر جديد للرّواية:

ثمّ جاءت رواية "بروست" "بحثا عن الزّمن المفقود" حاملة لرؤية جماليّة جديدة ومقدّمة لوسائل صياغة مختلفة، عمد فيها كاتبها إلى التّخلّي عن الحبكة بمعاييرها الكلاسيكيّة وانغمس في رحلة بحث عن زمن يدفن بين ثناياه جوهر الذّات الإنسانيّة. كما "رفض "بروست" أن يكون الواقع مادّة جاهزة لا تتطلّب إلاّ صياغتها في الأدب."[1] فالكتابة عنده هي إبحار في الذّاكرة الغير إراديّة واستدراج للوعي عبر الأشياء التي تحيط بنا وجعله يعثر عليها من جديد مندسّة في تضاعيف اللاّوعي. ذلك أنّ الوعي ليس بإمكانه أن يقدّم إلاّ نسخة غير دقيقة عن الواقع باعتبار أنّه أسير الحواسّ. العالم الحقيقيّ حسب "بروست" يوجد داخل الذّاكرة وليس خارجها وما حقيقة الأشياء إلاّ ذكرى ماضية عنها.

د.11-بين "الواقعيّة الذّاتيّة" و"رواية المصير":

لم يرَ "سارتر" في الوعي "سريرة رخوة أو مَعِدة تبتلع الواقع وتهضمه، لأنّه موجود بأجمعه في خارجه (...)، لأنّ الوجود يعني الوجود في العالم"[2]، فالظّاهراتيّة "phénoménologie" التي يتبنّاها سارتر تقول بأنّ "كلّ وعي هو وعي بشيء مّا"[3]، ولا مناص من تكوين تصوّر مختلف عن هذا الوعي، ولا مناص للكاتب الرّوائيّ من الخروج من مجال قطبي "الواقعيّة الموضوعيّة الزّائفة" و"المثاليّة المدمّرة للإنسان"[4]. فروائيّ "الواقعيّة الذّاتيّة" الذي ينتصر له "سارتر" هو ذاك الذي يؤمن بتعدّد وجهات النّظر ويتخلّى عن الاعتقاد بأنّه "إله"، ولقد عاب على "فرانسوا مورياك"[5] "François MAURIAC" 1970–1885أنّه "كان يغتال شخصيّاته" في حين كان يجب عليه "الحفاظ على الحرّيّة الهشّة لكن الأساسيّة لتلك الشّخصيّات"[6]، فلتحيا الشّخصيّات لا بدّ من إعطائها هامشا من الحرّيّة تتحرّك بداخله. وبالمقابل يرى "سارتر" أنّ "دوس باسوس" هو "أعظم كتّاب عصرنا"، لأنّه"يشهد بأنّنا لسنا آلات ولا مجانين، نحن أسوأ من ذلك: نحن أحرار"[7].

---

[1] م. ن. ص64
[2] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص194
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص195
[5] فرانسوا مورياك: كاتب وروائيّ فرنسي، حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1952
[6] م. ن. ص194
[7] م. ن. ص195

وأمّا "كامو" فهو لا يعبأ "بالواقعيّة الذّاتيّة"، و يؤمن بالمقابل "بالرّواية المصير"[1]، رواية ينجز فيها القارئ حياته عبر شخصيّات يوكل إليها مصيرا هو صانعه، فالرّواية بقدرتها على تخليق الخيال تمنح قارئها في كلّ مرّة فرصة حياة جديدة، يُهزم الموت فيها على أعتابها. يقول "ألبير كامو" في كتابه "الإنسان المتمرّد": "الرّواية تصنع المصير الملائم، وبذلك تنافس الخلق وتنتصر، مؤقّتا على الموت."[2]

د.12-تقنيات جديدة:

أصبحت مسألة الخروج عن مبادئ الرّواية التّقليديّة وتجديد تقنيات الكتابة الرّوائيّة هاجس العديد من الرّوائيّين الذين طرحوا بشدّة مسألة التّبئير وأبعاد الشّخصيّة وآليّات بناء الصّورة وغيرها من المسائل التي باتت تضيق عنها تقنيات الكتابة الكلاسيكيّة. فبدأت تبرز زوايا جديدة لوجهة النّظر في السّرد وأصبحت البؤرة نابعة من عالم الحكاية الدّاخليّ ومن داخل الشّخصيّة البؤريّة التي تصدر عنها وتنتهي إليها الأفكار والمدركات في نطاق ما يسمّى "بالمونولوغ الباطني"، ذلك أنّ "التّبئير الدّاخليّ" ما هو إلاّ حديث بضمير المتكلّم يدخلنا في الحياة الحميمة للشّخصيّة بعيدا عن ملاحظات المؤلّف وتفسيراته. ويختلف "الحوار الباطني" عن "المونولوغ الكلاسيكي" الذي قد نعثر عليه في روايات "بلزاك" و"ستندال" و"فلوبير"، في أنّه تعبير عن لاوعي الشّخصيّة وتصوير مواكب لانبعاث فكرها لحظة ولادته في جمل مختزلة وتراكيب متدنّية إلى أبسط مكوّناتها. فكان الانفتاح على دواخل الشّخصيّة والنّبش في بواطنها هو الأداة المُثلى لتحديد مستويات وعيها، ولم يعد التّركيز على بعدها الاجتماعيّ وعلاقاتها بوسطها الخارجيّ وسيلة لتحديد أبعادها. ونتج عن هذا التّعامل مع الشّخصيّة بورتريهات مجتزئة، حدودها مغرقة، وكأنّها مرسومة بطريقة "التّعتيم" "le ténébrisme"[3]، فلا تبين لها هويّة أو ملامح.

د.13-الرّواية الجديدة:

لقد آل هذا التّجديد في تقنيات الرّواية إلى ظهور أنماط روائيّة جديدة "لم تعد الرّواية فيها كتابة مغامرة ولكنّها مغامرة كتابة"، على حدّ تعبير "جان ريكاردو" Jean RICARDOU. وما كانت "الرّواية الجديدة" إلاّ تعبيرا عن هذا التّوق إلى التّجديد ورفضا لقوالب الكتابة السّائدة، وهي "لا تعني- كما يُظنّ

---

[1] م. ن. ص. ن

[2] Albert CAMUS, L'homme révolté, Gallimard 1951

أوردها بيير شارتييه في المصدر السّابق ص195

[3] التعتيم: هي طريقة في الرّسم ابتدعها رسام عصر النّهضة الفرنسية الشّهير "لو كارافاج" Le Caravage وتتمثل في تعتيم جوانب من البورتريهات عمدا.

عادة– مدرسة ولا مذهبا محدّدا ولا مجموعة، وإنّما هي تُطلق على شتات من الأعمال ظهرت بداية من الخمسينات، وهي أعمال لا يجمع بين منشئيها سوى رفض المقولات التي كانت تُعدُّ أساس الجنس الرّوائيّ."[1] ولقد استلهم روّادها، من أمثال "آلان روب–غرييه" و"نتالي ساروت" و"ميشال بوتور" و"جان ريكاردو" وغيرهم، خاصّة من الفنّ السّينمائي على مستوى بناء الصّورة وما يتعلّق بها من مونتاج وإضاءة وتقطيع وغيرها. ووظّفوا التّقنيات السّينمائيّة على مستوى بناء الحكاية والسّرد الرّوائيّ. ولقد كان لهذه الحركة الأدبيّة أثر كبير في التّحوّلات التي عرفها فنّ الرّواية منذ خمسينيّات القرن الماضي، وقد تزامن ذلك مع ظهور مفاهيم جديدة في الكتابة الرّوائيّة ومن أبرزها مفهوم الشّخصيّة ومفهوم الحبكة، يقول "روب–غرييه": "ليس هدف رواياتنا أن تخلق شخصيّات ولا أن تروي حكايات."[2]

وقد لا يكون هدف الرّواية الجديدة الحقيقيّ الاستغناء عن الشّخصيّة أو عن الحكاية، بل ربّما هدفها هو رفض التّصوّر السّائد عنهما و"قطع الصّلة، إن لم يكن مع العالم القديم، فعلى الأقلّ مع "بلزاك" و"تولستوي""[3] ليس معاداة للواقعيّة التي يقدّمونها ولكن بحثا في ما وراء هذه الواقعيّة ذاتها، والحفر عميقا من أجل فتح دروب جديدة لواقع مختلف.

ولعلّ بداية التّخلّص من ملامح الشّخصيّة الكلاسيكيّة لم تنطلق مع "بروست" أو روّاد الرّواية الجديدة ولكنّها انطلقت مع "دوستويفسكي" الذي هزّ استقرار الشّخصيّات ونزع عنها الهدوء والسّكينة وأفقدها كثافتها، لتبلغ أوجها في روايته "مذكّرات في قبو" التي يصف فيها كاتبها العوالم الدّاخليّة لإنسان لا يجد لنفسه مكانا في المجتمع ويتجرّع داخل قبوه المعتم مرارة المهانة، يتآكله السّخط والأحقاد. ومن قبو "دوستويفسكي" إلى "محاكمة" "كافكا"، تعيش الشّخصيّة رُهابا اجتماعيّا لا حدّ له، مؤذنا بتصوّر جديد لها، ليس فيه معالمها المريحة المعتادة ولكن فيه "استقصاء صبور لسيكولوجيا الأعماق"[4]، على حدّ قول "ساروت"، أو ربّما هو استقصاء دائب عن ذاتيّة حيّة هدفها هدم الحصون القائمة وتفتيت الحقائق المسلّمة من أجل بناء حقيقة مختلفة، حقيقة من شأنها أن تسدّ الثّلمة التي أحدثتها الحرب العالميّة الثّانية بين الفرد والمجتمع، حرب تفسّخت فيها هويّة الفرد وانحسرت فيها الواقعيّة لصالح أفق غائم، انفتحت فيه الرّواية على حقول معرفيّة وفنّيّة متنوّعة.

---

[1] الصادق قسومة، الرواية نشأتها ومقوّماتها في الأدب العربي الحديث، ص66
[2] أوردها بيير شارتييه في المصدر السابق ص201
[3] م. ن. ص202
[4] م. ن. ص205

وما من شكّ في أنّ تعدّد الاتّجاهات هذا كان دائما مصحوبا بتعدّد الأشكال التّعبيريّة وتنوّع تقنيات الكتابة والانفتاح على أساليب الشّعر والتّمازج بين السّرديّ والشعريّ، فنجد مواطن تجنح فيها لغة الرّواية إلى استخدام الغنائيّة والتّقطيع الموسيقيّ، والعواطف الجيّاشة. وبالرّغم من تفاوت الأعمال الإبداعيّة في درجة تداخل أنماط الكتابة وعمقها، فإنّ هذا التّداخل قد أضحى سمة من سمات الإنتاج الأدبيّ الحديث ودليلا على خضوعه لتغيّرات المرحلة التّاريخيّة والتّحوّلات الاجتماعيّة والثّقافيّة. وإنّ ظهور بعض الأنواع الهجينة دليل على التّداخل النّوعيّ المستمرّ بين السّرديّ والشّعريّ، وعلى الانفتاح على آفاق فنّيّة تنطمس بها كلّ التّقاطعات الوهميّة التي من شأنها أن تحقّق هذا التّمازج بين خصائص كلّ من السّرد والشّعر، فتجتمع الكثافة والإيجاز والتّوتّر والمجاز التي هي خصائص الشّعر مع الاطّراد والتّتابع والسّلاسة التي هي خصائص السّرد في عمل أدبيّ واحد. وقد نلمس هذا التّداخل في عديد الأعمال الأدبيّة والتي منها ما عبّر عنه "جان إيف تاديه" "بالقصّة الشّعريّة"، والتي هي مجال دراستنا في هذا البحث.

لقد سعينا في هذا الفصل الثّاني إلى تفحّص بعض المفاهيم التّي تتعلّق بالسّرد باعتباره نمط خطاب يدخل في تركيب أجناس قصصيّة من أبرزها الرّواية. ولقد تبيّن لنا من خلال دراستنا لتطوّر مناهج النّظريّة السّرديّة وانتهائها إلى علم قائم الذّات، أنّ العناية بالخطاب السّرديّ جعلتنا نقف على المستوى البنائي لهذا الخطاب. ويتناول الخطاب السّرديّ العلاقات التي تربط الرّاوي بالمتن الحكائيّ من ناحية وبالبُنى العميقة المتحكّمة سيميائيّا فيه وهو ما يسمح لنا بتقديم مقاربة معرفيّة للخطاب في جميع مستوياته التّركيبيّة والدّلاليّة وما لها من أثر في ذات المتلقّي الذي يتولّى التّأويل والقراءة استنادا إلى منطلقاته المعرفيّة والإيديولوجيّة.

ونظرنا في هذا الفصل في مفهوم السّرد وفي الأسس والتّقنيّات التي ينتقيها السّارد لينظّم تبعا لها الوقائع وأدوار الشّخصيّات. ولقد أفضى بنا تحليل النّصّ السّردي إلى النّظر في نظام المقاطع السّرديّة وبنيتها وفي السّيرورة الزّمنيّة التي لا تكتسب بُعدها الزّمني إلاّ إذا ما ارتبطت بفعل الحكي حيث يجتمع التّخييل والتّاريخ والزّمن، وحيث ينصهر المرجعيّ والتّخييليّ من أجل تحديد شكل سرديّ لا تديره إلاّ قوانين الحبكة ومستلزمات الحكي.

ثمّ وقفنا على مقوّمات القصّة، وما به يستجيب العمل لمعايير القصّ، وما يجعل عناصره الفنّيّة مكتملة، وما ينأى به عن أن يكون مجرّد مجموعة اعتباطيّة من الأحداث لا يجمعها رابط، ولا يحكمها قانون. وهو ما يمكّننا من أن ندرجها ضمن مجموع الأعمال القصصيّة التي تتطابق معها، وتتحدّد بها خصوصيّتها الأجناسيّة.

وانتهينا إلى التّطرّق إلى مفهوم الرّواية وتحديد عوامل نشأتها ومراحل تطوّرها وتعدّد مقوّماتها، واختلاف اتّجاهاتها، وانفتاحها على مختلف الأجناس الأدبيّة والفنّيّة، ممّا يجعلها مواكبة لتطوّر ضروب الوعي وتغيّر الذّائقة الأدبيّة.

وتحديدنا لمجموع هذه المفاهيم خطوة لا مناص من قطعها من أجل تحديد عناصر نظريّة لا يستقيم بحثنا بغيابها، باعتبار أنّ البحث في مقوّمات "القصّة الشّعريّة"، التي يُفترض أن تكون جنسا سرديّا، ليس له أن يكتمل من دون تفحّص مختلف المفاهيم السّرديّة.

الفصل الثّالث:

القصّة الشّعريّة جنسا هجينا

نهتمّ في هذه المرحلة من البحث بتدقيق مفهوم القصّة الشّعريّة باعتبارها جنسا هجينا يتبوّأ منزلة بين منزلتين من السّرد والشّعر. كما نحاول ضبط مقوّماتها، من شخصيّات وزمان ومكان وبنية حدثيّة وأساليب لغويّة وتوظيف للأسطورة، فنصل بذلك إلى رصد مختلف التّقاطعات التي تجمع بينأدوات السّرد ووسائل الشّعر داخل المنجز القصصيّ، ونقف بالتّالي على مختلف الخصائص الفنّيّة التي تميّز بنيتها السّرديّة عن البنية السّرديّة في المدوّنة الكلاسيكيّة، ونتبيّن وظيفة هذا التّواشج بين ثنائيّة الشّعر والنّثر، وأثره على المحتوى القصصيّ، وعلى الشّكل السّرديّ لهذا الجنس الهجين.

وللقيام بهذا العمل التّشريحيّ الخاصّ بتبيان مفهوم القصّة الشّعريّة، وتفصيل مقوّماتها، لا مناص لنا من تطويع بعض الأدوات البحثيّة التي تعتمد أساسا على العمل البحثيّ الذي قام به "جان إيف تاديه" خلال مؤلّفه "القصّة الشّعريّة"، والذي فصّل الحديث فيه حول هذه المقوّمات انطلاقا من بعض النّماذج من المدوّنة الغربيّة.

ونعتبر أنّ دراستنا لهذه المقوّمات من المنظور الغربيّ خطوة هامّة من شأنها أن تساعدنا في تحديد ملامح هذا الجنس ومميّزاته في المدوّنة العربيّة.

1-الأجناس الهجينة

تتجلّى علاقة التّداخل بين النّثر والشّعر، باعتبارهما شكلي كتابة تكرّس أساليب طوبوغرافيّة مختلفة وتقدّم النّصّ الأدبيّ بتضاريس مخصوصة، من خلال ظهور أنماط إبداعيّة يبرز فيها النّفس الشّعريّ على غرار قصيدة النّثر. وتظهر علاقة التّداخل بين السّرد باعتباره نمط خطاب والشّعر باعتباره طريقة مخصوصة في استعمال اللّغة، من خلال هذا السّعي الحثيث إلى "تسريد الشّعر" أو إلى "تشعير السّرد" في البنية العميقة للأدبيّة المعاصرة. فمثلما استفاد الشّعر من تقنيات السّرد ومكوّناته التي تجعل القصيدة متتالية من الأحداث والتّحوّلات، تُسهم في تركيب البنية الدّلاليّة للنّصّ الشّعري، فإنّ الكتابة القصصيّة قد نهلت من الشّعر واستثمرت في أدواته واستلهمت أساليبه من أجل بلوغ اللّغة الرّوائيّة قمّة توتّرها حين تتوسل بالاستعارات والرّموز والمجاز والغنائيّة التي تُكسب إيقاعها الدّاخليّ قوّة، بحيث "يرتكز على نسبة تكرار الخواطر واللمحات والحالات النفسيّة، على تلك المساحة الداخليّة للشخصيّة، لا على ما يتراءى من علاقة بالعالم الخارجيّ."[1]

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، القاهرة 2008، ص169

ولقد أصبحت المراوحة بين النّثريّ والشّعريّ، وبين السّرديّ والشّعريّ أمرا متاحا سمح للمنتَج الشّعري وللعمل القصصيّ أن يقفزا خارج حدودهما التّقليديّة. وظهرت أنواع هجينة من الكتابة تتأبّى عن الاندراج في خانة جنس أدبيّ بعينه، وتأخذ توصيفات متعدّدة أطلق عليها "دومينيك كومب" "الأجناس التّأليفيّة" "genres de synthèse»[1]، يمكن إدراجها في أربعة أنواع:

أ- نثر شعريّ:

وهو نثر يستثمر في لغة الشّعر ويكرّس أدواته، ويظهر خاصّة في ما يُطلق عليه: النّثر الشّعريّ "la prose poétique"، والذي جاء بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور أشكال شعريّة متحرّرة من وطأة الوزن، ومستندة لفكرة "مفادها أنّ النّثر قابل للشّعر"[2]، وأنّ الفصل بين حقيقة الشّعر من ناحية، وممارسة النّظم من ناحية أخرى، أضحى ضرورة لا بدّ من التّسليم بها. فالنّثر الشّعريّ هو شكل نثريّ مهّد لظهور أشكال شعريّة جديدة مثل قصيدة النّثر، فهو نثر يقترب من الشّعر، ويُكتب بإيقاعات داخليّة وبلغة وصور شعريّة، ونجد له صدى خاصّة في الإصحاحات الشّعريّة في الكتاب المقدّس، وهو يجمع بين انسيابيّة النّثر وإيحاءات الشّعر، ولا ينتظم داخل بنية محدّدة ومنسجمة، بل يعتمد التّدفّق الإبداعيّ والتّأمّل والغنائيّة والاستطرادات. ولقد احتفى به خاصّة جبران خليل جبران، ومي زيادة. يقول جبران في نصّ "قبل الانتحار" من "العواصف": "الحياة امرأة تستحمّ بدموع عشّاقها وتتعطّر بدماء قتلاها. الحياة امرأة ترتدي الأيّام البيضاء المبطّنة باللّيالي السّوداء. الحياة امرأة ترضى بالقلب البشري خليلا وتأباه حليلا. الحياة امرأة عاهرة ولكنّها جميلة ومن ير عهرها يكره جمالها."[3] وتتميّز كتابات "جبران"، في أغلبها، بالتّدفّق العاطفي الذي يتفجّر من الينابيع الأولى للحياة، ويثير الأسئلة الجوهريّة التي تنتهي الإجابات عنها بنفس تنبّئيّ دينيّ، فتأتي اللّغة رخوة حالمة موقّعة منفتحة على الخيال والمجاز. ورغم جزالة الإيقاعات والأساليب الشّعريّة في هذا النّوع من الكتابة، فإنّها تظلّ محتفظة بسمتها النّثريّة. فهي كتابة لا تهدف إلى أن تحوّل النّثر إلى شعر، بل تهدف إلى أن تفتح في جسد النّصّ ثغورا وتُحرّك الحيرة الهاجعة في عمق النّفس الإنسانيّة، ذلك أنّها ليست معنيّة باستحداث شكل مخصوص للكتابة بقدر ما هي معنيّة بإيجاد أداة لغويّة قادرة على أن تستوعب القلق الوجدانيّ والهواجس الفكريّة لأصحابها.

[1] Dominique COMBE, Poésie et récit, p91

[2] سوزان برنار، قصيدة النّثر (من بودلير إلى أيّامنا)، ص11

[3] جبران خليل جبران، العواصف، دار العرب للبستاني، القاهرة، ص36

ب- شعر يأخذ شكل النّثر:

وهو شعر تمرّد على النّظم ووجد في النّثر شكلا للتحرّر والانعتاق من قيود الأوزان ويظهر خاصّة في:

- **قصيدة النّثر "poème en prose"**: وهي شكل فنّيّ، ترى "سوزان برنار" بأنّه نشأ من الرّغبة في تحرير الشّعر من إكراهات النّظم المفروضة عليه، كما تجعله لا يتقيّد بهاجس "النّقاء الشّعري" الذي يعمد إلى تجريد الشّعر من كلّ ما هو وصف أو سرد.[1] فقصيدة النّثر فيها من طلاوة الشّعر وانسيابيّة الصّور والإيقاعات الدّاخليّة واللّغة المجازيّة والتّكثيف والإيحاءات ما يسبغ عليها صفات الشّعر، كما تنتهج أساليب الكتابة النّثريّة ولا تحجم عن استخدام الوصف أو السّرد. وتحدّد "برنار" مظاهر الاختلاف بين قصيدة النّثر poème en prose والنّثر الشّعري la prose poétique فتبيّن أنّ قصيدة النّثر "يجب أن تمثّل وحدة عضويّة مكتفية بذاتها"[2] باعتبار أنّها كلّ عضويّ قائم بذاته، منغلق، مكثّف ومجانيّ، ذلك أنّ غايتها تنحصر فيما تثيره في المتلقّي من انفعالات فنّيّة تصدر أساسا عن بنيتها الجماليّة والدّلاليّة أي بواسطة عامل الإيقاع إن توفّر، وكذلك عامل اللّغة والإيحاء.

وتتنزّل قضيّة قصيدة النّثر ضمن التّعارض بين موقفين: الموقف الذي يرى أنّ الفرق بين الشّعر والنّثر إنّما هو فرق في طبيعة كلّ منهما ولا مجال للتّداخل بين الطّبيعتين، ونجد صدى هذا الموقف في أقوال المنادين بالنّقاء الأجناسي، وفي أقوال الذين يرون أنّه يمكن أن يخرج من النّثر شعر ويرى أنّ النّثر الأدبيّ يتقاسم مع الشّعر صفة الأدبيّة وبالتّالي لا يمكننا الحديث عن تعارض بين الشّعر والنّثر باعتبار أنّ التّعارض لا يكون إلاّ بين استعمال فنّيّ جماليّ للّغة نثرا أو شعرا وبين استعمال عاديّ لها منحصر في غرض التّخاطب اليوميّ. وتكون القضيّة بذلك متعلّقة بحظّ النّصّ الأدبيّ من الشّعريّة، وليس بمسألة شكله الشّعريّ أو النّثريّ، وتكون قصيدة النّثر بذلك جنسا من الكتابة الشّعريّة يتحقّق بمعزل عن معيار النّظم، ويمكن أن يستفيد من التّقنيات السّرديّة بكافّة أنواعها، ويقدّمها في نسيج إيحائيّ مختلف.

- **الشّعر المنثور**: يعرّفه "أمين الرّيحاني" في مقدّمة ديوانه "هتاف الأودية" قائلا: "يُدعى هذا النّوع من الشّعر الجديد بالفرنسيّة vers libre، وبالانكليزيّة free verse-أي الشّعر الحرّ الطّليق- وهو آخر ما توصّل إليه الارتقاء الشّعري عند الافرنج وبالأخصّ عند الإنكليز والأميركيين. فشكسبير أطلق الشّعر الانكليزي من قيود القافية. ووولت ويتمان Walt Witman الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان

[1] Dominique COMBE, Poésie et récit, p92

[2] Suzanne BERNARD, Le poème en prose de BAUDELAIRE a nos jours, Nizet, 1959, p14 نحن نعرب

الاصطلاحيّة والأبحر العرفيّة. على أنّ لهذا الشّعر وزنا جديدا مخصوصا وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوّعة."[1] فالرّيحاني في تعريفه هذا مسكون بهاجس تحرير النّصّ الشّعريّ من ربقة الوزن العروضيّ والقافية المتكرّرة، ولكنّه مع ذلك لم يعبّر عن قصده في التّخلّي عن النّظم، ولا أن يحوّل الشّعر نثرا، وإنّما يذهب إلى أنّ "لهذا الشّعر وزنا جديدا". وإن لم يحدّد "الرّيحاني" مبادئ هذا الوزن الجديد أو صفته، فإنّه قد شبّهه بالنّواميس التي تحكم الطّبيعة في تناسقها وانسجامها.[2] ويرى العديد من النّقّاد أنّ هذا التّجديد الذي يزعمه "الرّيحاني" لم يكن إلاّ تعديلا في بنية قائمة بالحذف والإضافة، وحتّى تسمية شعره "منثورا" لا تلائم "بنية النّثر" "فالقصيدة مقسّمة إلى وحدات متفاوتة الطّول لا تشغل سوى جزء من السّطر، وهي بنية الشّعر الحر الخطّيّة"[3]، على حدّ تعبير "فتحي النّصري".

ج–شعر سرديّ:

وهو شعر ذو نسيج سرديّ وقد يهيمن عليه النّفس القصصيّ، ويمكن أن يُنمى إليه:

الشّعر القصصي: وهو جنس من الشّعر يروي وقائع وأحداثا في شكل قصّة تديرها شخصيّات وتخضع لوضعيّات بداية ووسط ونهاية في شكل شعريّ. ويجتمع في القصيدة القصصيّة التّعبير الشّعريّ الإيحائيّ، والبنية القصصيّة. وهي جنس جامع تندرج فيه أجناس مختلفة "مثل الملحمة والحكاية المثليّة والأقصوصة المنظومة nouvelle en vers والرّواية المنظومة roman en vers."[4]

د–قصّ شعريّ:

وهو قصّ نثريّ يتّخذ من أدوات الشّعر وسيلة لبناء حبكة ورسم شخصيّات تخرج عن السّرديّة التّقليديّة، وفيه تُدرج:

– **القصّة الشّعريّة le récit poétique:** التي اعتبرها النّقد الغربي الحديث جنسا سرديّا هجينا يعتمد من الشّعر أدواته وأساليبه الفنّيّة فلقد عدّها "جان إيف تاديه" حلقة وصل بين الرّواية والقصيدة. ولقد ظهرت، منذ النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، عديد الأعمال التي تُنمى إلى هذا الجنس من القصّ، مثل "سيلفي" للكاتب الفرنسي "جيرا ردي نرفال" التي صدرت في 1854، و"نادجا" "لأندريه بريتون"، وغيرهما من الأعمال القصصيّة الهجينة التي سعى واضعوها إلى بلورة زاوية رؤية مختلفة لمقوّمات القصّ داخل تشكيلات جماليّة تأليفيّة تقوم على مزج التّقنيات الشّعريّة والرّوائيّة. فيتمكّن السّرد داخل هذه

[1] أمين الرّيحاني، هتاف الأودية، دار ريحاني للطباعة والنّشر، بيروت، 1955، ط1، ص9

أمين الرّيحاني، أورده فتحي النّصري في مقاله: قصيدة النّثر العربيّة، مجلة الفكر الجديد، السنة3، العدد10، تونس، أفريل2017، ص[2]23

[3] فتحي النصري، المصدر السابق، ص24

[4] معجم السّرديّات، ص347

التّشكيلات من أن يقول العالم بطريقة تجسّدها الشّخصيّات المنفصلة عن الذّات الكاتبة ولكن بطريقة البوح والتّدفّق النّابعين من الدّاخل وباعتماد موادّ البناء الشّعري. ويكون السّرد والشّعر في هذه التّكوينات في تعالق مستمرّ ويشكّلان طوال الوقت روابط اتّصال وانفصال تكسبهما صفة التّفاعل العميق بين مكوّنات كلّ منهما. فيكون كاتب القصّة الشّعريّة مدعوّا باستمرار إلى تثوير المكوّن الشّعريّ وإعادة ترصيف لبناته لإقامة الصّرح السّرديّ لعمله الإبداعيّ.

وإنّ التّدقيق في حدّ هذا الجنس السّرديّ الهجين الأخير وضبط مقوّماته والنّظر في أساليب كتابته هو من صميم عملنا في هذا البحث، فنحن مدعوّون إلى النّظر في إمكانيّات عبور الشّعر إلى السّرد في صلب المدوّنة العربيّة ورصد مختلف التّقاطعات بين السّرد والشّعر داخل المنجز القصصيّ العربي. ولعلّ في ظهور العديد من الأعمال الأدبيّة التي جنحت إلى الخروج عن النّمطيّة المهيمنة على النّصّ الكلاسيكي، إيذانٌ بتكسير الحدود وخلخلة الثّوابت عبر استثمار السّرد لكلّ الإمكانيّات الشّعريّة وتحويل الفضاء النّصّي إلى مجال تتكثّر فيه الدّلالات وتتواشج تقنيات الكتابة قصصيّة كانت أم شعريّة.

2- مفهوم القصّة الشّعريّة

لئن وفّر اندراج السّرد في الشّعر إمكانيّات فنّيّة جديدة جعلت قصيدة الحداثة تعيد صياغة ذاتها عبر التّسريد، فلا يعود مفهومها متعلّقا بما هو وزنيّ بل متعلّق بما هو إيقاعيّ شامل، قادر على أن يستوعب بين ثناياه السّرد، فإنّ عبور الشّعر إلى السّرد قد حوّل النّصّ السّرديّ إلى فضاء قادر على استيعاب الإمكانات الشّعريّة واحتواء التّغييرات العميقة التي خلخلت ثوابت المنجز الرّوائي الكلاسيكي. فانفتحت الكتابة السّرديّة على أفق تجديديّ تظافر فيه السّرديّ والشّعريّ، كما تحوّل التّنافر بين النّثر والشّعر إلى تلاؤم أعطى النّصّ القصصيّ الإمكانيّة لأن يُثوِّر وجوده ويتوهّج بطاقات شعريّة فيها من الكثافة والإيحاء والإشجاء والانفعالات ما يكسبه خصائص فنّيّة تنأى به عن اللّغة التّقريريّة ومحاكاة الواقع.

فمنذ نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأت الممارسة الإبداعيّة تتوق إلى اكتساب آليّات جديدة تتجاوب مع منطق التّطوّر وتخرج بها عن سطوة الثّابت الكلاسيكي إلى فضاء نصّي قادر على احتواء مفاهيم مختلفة للشّعريّة. فكان "ملارّميه" يحلم بإنجاز عمل جامع يختصر أبعاد الكون الأدبيّ كلّه ويطلق عليه اسم "الكتاب"، كما حلم بعض معاصريه بإنجاز "الرّواية الغنائيّة"، وكذلك حلم "أندريه جيد" بالرّواية "الموسيقى" فكانت "السّمفونيّة الرّعويّة"[1] "La symphonie pastorale" رواية الألوان

[1] السمفونيّة الرعويّة: قصّة للأديب الفرنسي أندريه جيد نشرها سنة 1919

والموسيقى، استخدم فيها "جيد" السّمفونيّة السّادسة 1808 "للودفيج فان بتهوفن"[1] Ludwig Van Beethoven 1827-1770 واستعار منها العنوان، وهي تتألّف من خمس حركات متكاملة تُعزف بشكل متتالٍ، ليمكّن بطلته الكفيفة من أن تدرك معاني الألوان وكل العناصر التي لا تستطيع إدراكها في الطّبيعة من حولها، وقسّمها بدوره إلى خمس حركات[2]، على شاكلة الحركات الموسيقيّة في السّمفونيّة المذكورة.

ولقد استطاع الشّعر نفسه أن يتحرّر من القصيدة الكلاسيكيّة ويمتدّ إلى أشكال نثريّة مثل قصيدة النّثر أو النّثر الشّعريّ أو غيرها من الأشكال القائمة على التّهجين النّصّي والتي أصبحت قادرة على استيعاب طرائق متعدّدة من القول. ومثلما وجدت قصيدة الحداثة في النّثر وسيلة لاستثمار الطّاقات التي منحتها الآليّة الجماليّة اللّازمة في حوارها مع العالم ومع ذاتها، فإنّ القصّة هي الأخرى قد وجدت في الشّعر الأداة التي تمكّنها من تحويل الحكي والوصف والشّخصيّات إلى جواهر تجنح إلى الثّبات والسّكون، وتُنتج نصّا تراكميّا ينفتح عبر تشقّقات بنيته على انكسارات الذّات في عالم روائيّ متلاشٍ.

ولعلّ هذا التّداخل المستمرّ بين الأجناس الأدبيّة والذي لم يكن نتيجة مصالحة حقيقيّة بين أجناس كتابة كانت منفصلة تماما ولا رابط يجمع بينها، هو في الواقع علامة على وهم القطيعة ودليل على أنّ الاختلافات بين الشّعر والنّثر"لم تكن راجعة إلى تعارض صارم بينها مثلما كنّا نعتقد دائما."[3] على حدّ تعبير "جان إيف تاديه"، ذلك أنّ "كلّ رواية هي إلى حدّما قصيدة، وكلّ قصيدة هي بدرجة ما حكاية."[4] ولذلك كان لا بدّ من تخطّي الحدود الصّارمة التي فرضتها المرجعيّات النّقديّة القديمة التي صنّفت الشّعر والقصّة أجناسا متباعدة ذات خصائص متباينة. ولقد ذهب "تاديه" إلى اعتبار أنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة تنحصر في بُعدها الإجرائيّ الذي لا تتعدّاه "فهي تسمح ببيان القواسم المشتركة بين عديد الآثار الأدبيّة أو بين عديد الكتّاب أو حتّى بين العصور المختلفة."[5] وأنّ أهمّيّتها لا يمكن أن تتعلّق بالشّعريّة الدّالّة على نظريّة الأدب باعتباره شكلا من أشكال إنتاج المعنى.

---

[1] لودفيج فان بيتهوفن: ملحّن وموسيقار وعازف بيانو ألماني، اشتهر خاصّة بسمفونياته الخامسة والتاسعة، ويعتبر أهم الموسيقيين على مر التاريخ إذ تميّز بقدرته على التعبير عن فلسفة الحياة عبر الموسيقى.

[2] تتألف «السيمفونية الرعوية» من خمس حركات:
الحركة الأولى: هي انطباعات جذلى عند الوصول إلى الريف
والحركة الثانية: هي مشهد عند ضفة النهر
والحركة الثالثة: هي لقاء طافح بالسّعادة مع القرويين
والحركة الرابعة: هي العاصفة بكل جنونها،
والحركة الحركة الخامسة: هي العودة إلى الهدوء والسّكينة والتّماهي مع الطّبيعة الجذلى بعد سكون العاصفة عبّر عنه غناء الراعي.

[3] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, Editions Gallimard, 1994, p6

[4] م. ن. ص 6-7

[5] م. ن. ص 5

وتعتبر "القصّة الشّعريّة" أحد الأجناس الهجينة التي حاول "تاديه" الإحاطة بتعريفها فبيّن أنّها جنس يتظافر فيه المحتوى القصصيّ والأسلوب الشّعريّ، فهي "الشّكل القصصيّ الذي يستعير من الشّعر وسائله وتأثيره وبالتّالي فإنّ تحليله يقتضي أن نضع في الاعتبار تقنيات الوصف في الرّواية وفي الشّعر معا، فالقصّة الشّعريّة هي ظاهرة انتقاليّة بين القصّة والشّعر."[1] وهي"حلقة الوصل بينهما"[2]. فالقصّة الشعريّة تمنح كاتبها، على غرار القصيدة، إمكانيّات للبوح والتّدفّق والكشف وذلك بانتهاكها للّغة التّقريريّة، التي تختصّ بها الأجناس النّثريّة، وبتكسيرها الحدود وانفتاحها على أفق تجديديّ عبر استثمار الطّاقات الشّعريّة وخلخلة الثّوابت السّرديّة، فيتخلّق من هذا التّواشج بين النّثر والشّعر والسّرد شكلٌ ذو جماليّة مختلفة، وبُعد فنّيّ مغاير. فهي تجربة سرديّة تستجيب لكلّ مقوّمات الشّعر، مرجعها الرّؤيا والأسطورة والحلم وأدواتها الاستعارة والإيقاع والتّرجيع والتّجاور الصّوتيّ. وهي نوع قصصيّ قادر على استيعاب حيرة البحث وضَيْعَة الوجود، وخلق راهن سرديّ موسوم بتعدّد الأساليب وتكثّر المعاني. فتنفتح القصّة على أفق من الاحتمالات الإبداعيّة تسهّل عبورها عبر المحاورة العميقة لأجناس من الكتابة تشحنها بوسائط فنّيّة مختلفة وتمنحها وسائل تعبيريّة وأسلوبيّة تطعّم بها بنيتها النّصّيّة وتمكّن كاتبها من الكشف عن زوايا نظر أعمق للذّات والعالم والأشياء.

ولعلّ مجالات التّقارب بين السّرد والشّعر في القصّة الشّعريّة لا تقتصر على الأساليب البلاغيّة، بل تمتدّ لتشمل عناصر البنية النّصّيّة. ففي ما يخصّ الأسلوب تحلّ الاستعارة التي تقوم على مبدأ المشابهة l'analogie، والتي هي خصيصة شعريّة، محلّ الكناية القائمة على مبدأ المجاورة la contiguïté، والتي عادة ما يتواتر استخدامها في السّرد الواقعيّ، بل إنّ الكناية ذاتها، في القصّة الشّعريّة، تصبح نوعا من الاستعارة، إذ يقول "تاديه": "إنّ الاستعارة في القصّة الشّعريّة لا تكون أحيانا كنائيّة، بل هي دائما كذلك، فالقصّة الشعريّة، هي قصّة استعارات، يمكن أن تُعرَّف بتنامي المتشابهات فيها تناميا خطّيّا أو بتشابه شبكات المتجاورات فيها".[3]

[1] م. ن. ص 7
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص 8

أمّا في ما يخصّ البنية النّصّيّة، ،فـ"يتقدّم السّرد في القصّة الشّعريّة دائريّا"[1]، على عكس الرّواية الكلاسيكيّة التي يتقدّم السّرد فيها خطّيّا، فهي قائمة على بنية دائريّة ارتداديّة لا تترابط فيها الجمل إلاّ لتتبعثر على أطرافها المعاني، ولا ينتظم لها زمن تعاقبيّ وجوديّ إلاّ ليتحدّب تحت وطأة زمن مطلق غير خاضع للعقل أو للتّنامي المنطقيّ للأحداث.

ويقوم هذا الجنس من القصّ على عدّة خيارات جماليّة تساهم في تشكيل نصّه وفي تحديد نسقه الفنّيّ والدّلاليّ. فالكاتب يحوّل الشّخصيّات إلى مجرّد ظلال تضمحلّ وتتضاءل إلى حدّ أن "يبتلعها الرّاوي عندما يكون هو ذاته أحد الأبطال."[2] إذ تتلاشى خلف هذا البطل بقيّة الشّخصيّات ولا يعود لها وجود يُذكر، إلى درجة التّماهي مع تفاصيل المكان وأشيائه في عالم من الأحلام والأساطير، يصيب قارئه بدهشة، تتبدّد حين ينتهي من القراءة. فلا تظفر ذاكرته إلاّ بصور متداخلة من الشّخوص والخيالات والأحداث لا يمكن أن تنتظم حولها قصّة، وكأنّ هذا القارئ، كما تقول كريستال دفوافر Cristelle Devoivre "مرّ بجانب ما هو مهمّ في القصّة ولم يلحظه".[3] "ولم يتمكّن بخبرته وبأدواته المعرفيّة التي يمتلكها أن يفهم النّظام الدّاخليّ لهذا الكيان الأدبيّ الغريب وعليه أن يدرك، بالتّالي، أنّ ما اكتسبه من آليّات التّحليل و القراءة التّقليديّة أصبحت غير ذات جدوى"[4]. فهي كتابة تتطلّب من قارئها تفكيك الرّاهن، واختراق الحدود، والانفتاح على الممكن والاحتمال، والإيمان بأنّ وظيفة السّرد لم تعد مقتصرة على تحقيق البعد الدّراميّ وإنشاء الصّورة المُثلى للبطل الخارق.

هي كتابة ترفض أن تظلّ سجينة بنية مغلقة وأنماط معدّة مسبقا، إذ كان لزاما عليها أن تجترح كينونتها الفنّيّة المنفتحة على كلّ ما من شأنه أن يُخصِبها، وأن تبتدع أدوات تفرّدها وأساليب تشكّلها والوسائل التّعبيريّة الخاصّة بها والتي استلهمتها من مشارب أدبيّة مختلفة ومن حقول معرفيّة متعدّدة، وهو ما منح مؤلّفها القدرة على البوح والإشجاء، ومكّنه من إعمار نصّه بأخيلة ملوّنة وصور متداخلة ودلالات مشفّرة.

---

[1] م. ن. ص. ن

[2] م. ن. ص 9

[3]- ChristèleDevoivre, Errance dans le récit poétique, Université Stendhal, Grenoble3, p32

[4] أحلام الطويل، رسالة ماجستير بعنوان: القصّة الشعريّة: "مريود" للطيب صالح أنموذجا، نوقشت بتاريخ 14 ديسمبر 2018، بكلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة 9أفريل، تونس. ص12

ومثلما تطلّب اقتراب الشّعر من تخوم السّرد توظيف جملة من المعطيات الفنّيّة في مجال النّقد الشّعريّ، لم تكن تُعدّ من معايير مقاربة النّصّ الشّعريّ، كإضفاء عناصر الدراما على بنيته وتعدّد الأصوات والحواريّة والتّناصّ ومقوّمات السّرد، وغيرها من المصطلحات التي تُنمى إلى حقل السّرد أو أيّ حقل من حقول الفنّ. فإنّ اقتراب السّرد من الشّعر وجنوحه نحو التّحرّر من قوالبه وميله إلى تعدّد مستويات المعنى، يتطلّب هو الآخر الانفتاح على مسمّيات جديدة تقتضيها العمليّات الإجرائيّة للنّقد الرّوائي، فاستخدام الاستعارة والرّمز والتّكثيف والإغماض وتهشيم الحبكة الكلاسيكيّة واعتماد التّرديد الصّوتيّ والإيقاع، وغيرها من أدوات التّشعير، كلّها معطيات جعلت المزاوجة بين الغنائيّة والدراميّة في النّسق السّرديّ حقيقة إبداعيّة تقتضي تعاطيا نقديّا خاصّا مع هذا النّوع من القصّ.

ولقد حاول "جان إيف تاديه" في كتابه "القصّة الشّعريّة" أن يقف على ما يتضمّنه هذا الجنس من الكتابة من عناصر الشّعر. وسوف نحاول بدورنا أن نقف على مجمل هذه المكوّنات بغرض البحث في مدى توفّرها في بعض الأعمال القصصيّة في المدوّنة العربيّة التي تغذّت من الشّعر.

3-مقوّمات القصّة الشّعريّة:

نبحث في هذا العنصر في مختلف مقوّمات القصّة الشّعريّة من شخصيّة، وبنية حدثيّة أركانها الزّمان والمكان والحبكة، وأساليب لغويّة وأنساق أسطوريّة. ونتبيّن أثر النّفس الشّعريّ في تكييف المحتوى السّرديّ وفي تشكيل هذه المقوّمات:

أ-الشّخصيّة:

تُعدّ الشّخصيّة محور العمليّة السّرديّة رغم اختلاف المقاربات ووجهات النّظر حول مفهومها ومقوّماتها، ويصل هذا الاختلاف إلى حدّ التّضارب والخلط بين الشّخصيّات باعتبارها كائنات ورقيّة، والشّخوص باعتبارهم كائنات واقعيّة وتاريخيّة. غير أنّ الشّخصيّات في حركيّتها ونهوضها بوظائف داخل العمل السّرديّ تقوم، في الحقيقة، بوظائف الشخوص الواقعيين وتتقاسم معهم السّمات والأدوار والأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة. ولعلّ القارئ هو الذي يُخرجها من حيّز الورقة ليُدخلها عوالم الخيال ويُضفي عليها من صفاته وقسماته. فالشّخصيّات ما هي إلاّ مفاهيم تخييليّة تُلامس قاع الواقع الإنسانيّ وتتماهى معه.

ولقد ميّز البعض بين "الشّخصيّة الرّوائيّة" باعتبارها مجموع القوانين العامّة والقواعد التي تقنّن هذا المفهوم، و"الشّخص الرّوائي" الذي يتمتّع داخل العمل الرّوائيّ بسمات خاصّة وصفات نفسيّة وجسميّة محدّدة، وهما تتلامسان تلامس الخاصّ ضمن العامّ.[1]وحين تساءل "هنري جيمس"[2] Henry James1915-1843: "ماذا تكون الشّخصيّة غير مدار الحدث؟ وماذا يكون الحدث غير تمثّلٍ للشّخصيّة؟ وماذا تكون لوحة أو رواية إن لم تكن لوحة شخصيّة أو رواية شخصيّة؟ وما الذي يمكن أن نبحث عنه أو نجده فيهما غير الشّخصيّة؟"[3]، فإنّه كان يُعبّر عن عظم المكانة التي تشغلها الشّخصيّة في العمل القصصيّ، وعن دورها في شدّ عناصر القصّة وأصْرِ أسْبابها.

وفي حين تَعتبر وجهة النّظر السّيكولوجيّة الشّخصيّةَ كائنا يختزن كلّ الأبعاد الإنسانيّة والجوهريّة، فإنّ وجهة النّظر الاجتماعيّة لا تحصرها في فردانيّتها، ولا ترى فيها كيانا منكفئا على خصائصه الفرديّة بل تراها ظاهرة اجتماعيّة ونمطا سوسيولوجيّا يستبطن أبعادا إيديولوجيّة ووعيا جماعيّا. أمّا النّظرة البنيويّة فلا تجد فيها أكثر من علامة يرتبط وجودها بالوظائف التي تقوم بها خلال السّرد.

ومهما اختلفت المقاربات ومنطلقات البحث فإنّ ماهية الشّخصيّة، كما يذهب إلى ذلك "فيليب هامون" "تُبنى تدريجيّا بواسطة عناصر مبثوثة طيلة النّصّ، بحيث لا تتمّ صورتها النّهائيّة إلاّ في الصّفحة الأخيرة من الأثر."[4] ويقوم القارئ انطلاقا من رصيده الثّقافيّ بإعادة ترتيب لبنات هذا البناء وإخضاعه للتّأويل. ويرى "هامون"، أيضا، أنّ مقولة الشّخصيّة "ليست حكرا على الميدان الأدبي"[5]، و"ليست دائما من طبيعة إنسانيّة"[6]، إذ يمكنها أن تكون كيانا معنويّا أو شيئا أو حيوانا أو حشرة أو ميكروبا، وهي أيضا "ليست مرتبطة بنسق سيميائيّ خالص"[7]، ذلك أنّ الحركات الصّامتة في مسرحيّة أو في فلم، والطّقوس والإشارات كلها قد تمثّل شخصيّة قابلة لأن يُعاد تركيبها وبناؤها من قبل القارئ.

---

[1] محمد عزام، شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص11

[2] هنري جيمس: كاتب بريطاني من أصل أمريكي، من مؤسّسي المدرسة الواقعيّة، صوّر في رواياته التلاقي بين أمريكا وأوروبا، كما درس من خلال الشّخصيّة ظاهرة الوعي وأثار تساؤلات أخلاقيّة، واقترب أسلوبه من المدرسة الانطباعيّة في الرّسم.

[3] Henry James, The art of fiction, published in Longman's Magazine 1884: "What is a character but the determination of incident? What is incidentbut the illustration of character? What is a picture or a novel that is not of character? What else do we seek in it and find in it?" نحن نعرّب

[4] الصّادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص101

[5] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائيّة، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص30

[6] م. ن. ص31

[7] م. ن. ص. ن

ولقد تحدّث "هامون" عمّا أسماه "الأثر–الشّخصيّة للنّصّ"[1] وسيلةً للتّمييز بين الحقول المختلفة التي يمكن أن تتواجد الشّخصيّة خلالها: كأن تكون علامة في معجم أو أن يتواتر ذكرها في خطاب غير أدبيّ مثل كتاب مدرسيّ أو غيره، أو أن تكون شخصيّة في ملفوظ أدبيّ.[2] وقد عمد "هامون" إلى هذا التّمييز ليتجنّب "ماهية موحّدة" للشّخصيّة قد تحشرها في زاوية رؤية ضيّقة وتسبغ عليها سمات بعينها.

وتبعا لذلك فقد قسّمها إلى ثلاث فئات: مرجعيّة وإشاريّة واستذكاريّة:

– فأمّا الشّخصيّات المرجعيّة فهي سواء كانت تاريخيّة، أو أسطوريّة أو مجازيّة أو اجتماعيّة، تصدر من ثقافة معيّنة "وهي ضمانة لما يسمّيه "بارت" "أثر الواقع"."[3]

– وأمّا الشّخصيّات الإشاريّة فهي بمثابة أوشحة من الدّنتال يتخفّى المؤلّف أو القارئ خلفها مثل "شخصيّة المهذار" أو "الشّخصيّات العابرة" أو "الجوقة في التراجيديا القديمة" أو غيرها من "الشّخصيّات التي من الصّعب أحيانا الإمساك بها."[4]

– وأمّا الشّخصيّات الاستذكاريّة فهي بمثابة العلامات التي "تنشّط ذاكرة القارئ"[5]، أو "تلك التي تقوم بالتّبشير ونقل وتأويل الأمارات كحلم أو مشهد اعتراف"[6]، وطبيعة هذه الشّخصيّة هي طبيعة تنظيميّة، ترتّب عبر ما تبثّه من تداعيات واستذكارات عناصر النّصّ وتؤمّن ترابطها.

وقد تجتمع هذه الفئات الثّلاث في شخصيّة واحدة فتكون مرجعيّة وإشاريّة واستذكاريّة في الآن نفسه.

ويعتبر "هامون" الشّخصيّة "وحدة دلاليّة" "تولد من وحدات المعنى ولا تُبنى إلاّ من خلال جمل تتلفّظ بها أو يُتلفّظ بها عنها."[7] فهي "شكل فارغ" يمتلئ باطّراد خلال القراءة وعبر تنامي الحكاية إلى أن تكتمل للشّخصيّة صفاتها وقسماتها تبعا "لاشتغال تراكميّ للدّلالة"[8]، من ناحية، وتبعا لشبكة العلاقات المتشعّبة والمتضادّة والمتطابقة التي تقيمها الشّخصيّة مع باقي الشّخصيّات، من ناحية أخرى.

---

[1] م. ن. ص33
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص 36
[4] م. ن. ص. ن
[5] م. ن. ص 37
[6] م. ن. ص. ن
[7] م. ن. ص38
[8] م. ن. ص41

ويمكننا أن نحدّد مجموعة من المقوّمات التي من شأنها أن تضبط الملامح الأساسيّة التي تشكّل بنية الشّخصيّة من خلال سماتها، ومحاور أعمالها، وأنماط فعلها، وعلاقاتها. وتشمل السّمات جنسها، وسنّها، ووظيفتها، وثروتها، وثقافتها، وانتماءها الإيديولوجي والعقائدي، وصفاتها الجسميّة من جمال وبشاعة وبدانة وطول وقصر، وإعاقة. ولا تتحدّد مقوّمات الشّخصيّة بسماتها فحسب، بل "تتّصل أيضا بمنزلتها في مستوى الأعمال"[1] إذ تتفاوت الوظائف المسندة إلى الشّخصيّات المختلفة في أهمّيّتها. وإنّ تتبّع مسار الفعل عندها هو الذي يكشف ما يمكن أن يطرأ عليها من تحوّلات.

وأمّا أنماط فعلها les modalités du faire[2] فتتعلّق بمواقع الشّخصيّة عبر الحكاية من شخصيّة فاعلة ومرسل ومرسل إليه ومساعد ومعرقل، وهي كلّها قابلة لأن تغيّر مواضعها "كأن ينقلب المساعد معرقلا أو العكس."[3]

وأمّا علاقاتها فتختصّ بكيفيّة تصنيفها، ففي حين صنّف "غريماس" الشّخصيّات في ثنائيّات المرسل والمرسل إليه، والباحث والمبحوث عنه، والمساعد والمعرقل، فإنّ "تودوروف" صنّفها حسب مستويات التّواصل من علاقة رغبة إلى علاقة تواصل، إلى علاقة مشاركة.

وصنّفت الشّخصيّة أيضا إلى "شخصيّات أحاديّة البُعد unidimentionnelles ليس لها في القصّة إلاّ بُعد واحد فهي تمثّل العاطفة أو الدّين (...)، وشخصيّات متعدّدة الأبعاد pluridimentionnelles وهي التي لها في القصّة أكثر من بُعد (شأن جلّ الشّخصيّات الواقعيّة مثلا)."[4]

ولقد صُنّفت، من هذه الزّاوية، إلى:

– شخصيّات مسطّحة flat character أو مدوّرة round character كما حدّها "فورستر" قائلا: "يمكننا أن نقسّم الشّخصيّات إلى مسطّحة ومدوّرة."[5] ويعرّف المسطّحة على أنّها تلك التي "تُبنى، في أنقى أشكالها، حول فكرة واحدة أو سمة لا غير (...)، والشّخصيّة المسطحة الحقيقيّة يمكن اختزال أبعادها في جملة واحدة (...)، فهي شخصيّات يسهل التّعرّف عليها أينما حلّت (...)، ويسهل على القارئ تذكّرها فيما بعد، فهي ترسخ في ذاكرته ولا تتغيّر لأنّ الظّروف لا تعمل فيها."[6]وقد نجد هذه الصّفة في أغلب أبطال "بروست".

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص107

[2] م. ن. ص108

[3] م. ن. ص109

[4] م. ن. ص110

[5] E. M. Forster, Aspects of the Novel, p67: “we may devide characters into flat and round.” نحن نعرب

[6] Op. Cit, p67: « in their purest form, they are constructed round a single idea or quality (…) the really flat character can be expressed in one sentence (…) they are easily recognizedwhenever they come in

– وأمّا الشّخصيّة المدوّرة فيعرّفها "فورستر" على أنّها شخصيّة معقّدة ومركّبة تنمو عبر شبكة من التّفرّعات والانحناءات تمنح القصّة ثراءها، ويرى أنّ "كلّ الشّخصيّات الرّئيسيّة في رواية "الحرب والسّلم"، وكلّ شخصيّات "دوستويفسكي" على إطلاقها، وقلّة من شخصيّات "بروست" تبدو مدوّرة."[1]

كما تتفرّع الشّخصيّات إلى "ساكنة" statiques لا يطرأ عليها أيّ تغيير مع تنامي القصّة، وإلى ديناميّة dynamiques تتبدّل سماتها وتتحوّل.[2]

غير أنّ الرّكون إلى مقوّمات الشّخصيّة التي تواضع عليها النّقّاد في الرّواية أو القصّة ذات البناء الكلاسيكيّ، لم يكن دائما خيار العمليّة الإبداعيّة، ذلك أنّ العديد من الأعمال القصصيّة تعمّدت تنكير ملامح الشّخصيّة وإغراق تفاصيلها وتجريدها من خصائصها الاجتماعيّة والنّفسيّة خصوصا في ما اصطلح عليه "جان إيف تاديه" "بالقصّة الشّعريّة".

وتعود ظاهرة انشطار الشّخصيّة التي تحدّث عنها "ميشال ريمون" في مؤلّفه "أزمة الرّواية ما بعد التّيّار الطّبيعي إلى سنوات العشرين" La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt. " إلى القرن التّاسع عشر. فلقد ربط "ريمون" شعريّة الرّواية بأنطولوجيا للشّخصيّات والزّمان والمكان تعلّقت بها أزمات ذلك القرن وبداية القرن العشرين وتأثّرت بفلسفات مختلفة تتناول اللّغة والفكر والوجود الإنسانيّ: فادّعت ظاهراتيّة phénoménologie "إيدموند هوسرل"[3] 1859-1938 Edmund Husserl الوصول إلى حقيقة مطلقة في الميتافيزيقا وفي العلم وفي نمط حضور الإنسان في العالم، وجعلت الفكر الفلسفيّ مادّة علميّة باستطاعتها أن تختبر التجربة الحياتيّة ومدركات الوعي باعتبارها ظواهر فكريّة تدرس ذاتها وتدرس العالم في الآن نفسه. كما أنّ التّيّار الفلسفيّ الإنسانيّ الملحد l'humanisme athée والذي خلف التّيّار "الإنساني" "humanisme" الذي نشأ في إيطاليا في عصر النّهضة مع "بيترارك" 1304-1374 Pétrarque[4]، والذي جاء بقيم جديدة ووضع الإنسان في مركز الكون قد دخل هو ذاته في أزمة حول موضع الإنسان. وتتابعت الأزمات الفنّيّة مثل انحسار التّيّار الطّبيعي وانحدار الرّمزيّة، الأمر الذي أفضى إلى خلخلة الثّوابت وتقويض مكانة الإنسان في الكون وإيقاظ حيرته الوجوديّة.

(…) they are easily remembered by the reader afterwards. They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances." نحن نعرب

[1]Op. Cit, p77: « All the principal characters in The War and Peace, all the Dostoevsky characters, and some of the proust seem to be round." نحن نعرب

[2] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص111

[3] إدموند هوسرل: عالم رياضيّات وأستاذ جامعي وفيلسوف نمساويّ، آمن بأنّ التّجربة هي مصدر كل المعارف، فوضع طريقة الاختزال الفينومينولوجي والتي تهدف الى الوقوف على جوهر الإنسان.

[4] بيترارك: باحث وشاعر إيطاليّ من عصر النّهضة أسّس نموذجا للّغة الإيطاليّة الحديثة واشتهر بسونيتاته التي أثارت الإعجاب وجرى تقليدها في كامل أوروبا ويلقب بأب الإنسانيّة.

أمّا بداية القرن العشرين فقد شهدت بوارق عصر فنّيّ مختلف مع "بروست" في الرّواية و"أبولّينار" في الشّعر و"بيكاسو" في الرّسم و"كلوديل" في المسرح، سرعان ما خبت ولم تتجاوز عتبة ما اصطلح عليه "ألبير كامو" "قرن الخوف" "le siècle de la peur"[1] مع اندلاع الحرب العالميّة الأولى حيث أضحت القيم الإنسانيّة محلّ إرباك وحيرة.

وأمام هذه التّقلّبات الفلسفيّة والفكريّة تحوّلت الرّواية إلى مرآة لذاتها بعد أن كانت مرآة للعالم نتجوّل بها طوال الطّريق فتعكس لنا جوانبه كما ذهب إلى ذلك "ستندال". وما أزمة الرّواية إلاّ "إحدى علامات أزمة فكريّة"[2]، لأنّها في الواقع قد دخلت في زمن "كان يبدو أنّ العلم قد خيّب فيه الكثير من الآمال في عيون الكثير من النّاس" لأنّه زمن "ينقصه اليقين".[3] وقدّمت الرّواية شخصيّات مهتزّة يتعدّد "الأنا" فيها ولا يعرف الثّبات الذي بُنيت عليه الشّخصيّة الكلاسيكيّة.

وفي هذا السّياق يمكننا أن ندرج شخصيّات القصّة الشّعريّة. إذ يفرّق "تاديه" بين شخصيّات الرّواية التّقليديّة وشخصيّات القصّة الشّعريّة، فهو يرى أنّ القصّة الشّعريّة، خلافا للرّواية الكلاسيكيّة، لا تمنح الشّخصيّة سوى إمكانيّات محدودة فلا يبدو عليها التّعقيد والتناقضات والخصائص المتعدّدة والعمق الذي يمكن أن تضفيه عليها الرّواية.[4] ولا يمثّل بطلها "محرّكا رئيسيّا" لأنّه قد تحوّل شيئا فشيئا إلى كيان مفرغ وإن كان، في الوقت نفسه، مترعا بمشاهد العالم ومشغولا بالتّساؤل عن كلّ ما يحيط به من أشياء. ويتدحرج، خلال انكساراته المتتابعة، عبر حالات وعي كاتبه،ويتشرّب مناهله الإيديولوجيّة وينزوي في أنفاق ذاته حينا ويتوهّج "بأنا" مستبدّ"[5] حينا آخر.

إنّها شخصيّات قد فقدت جوهر وجودها، "ولا تنشغل حتّى بالبحث عنه"[6]، فقد استخلصها الكاتب لنفسه واستأثر بكل كيانها، ولعلّ في أبطال "جيد"، مثلا، سواء في "الباب الضّيّق" "La Porte Etroite" أو "الغير أخلاقي" "L'Immoraliste" أو "المزيّفون" "Les Faux-monnayeurs" أو "لو أنّ الحبّة لا تموت" "Si le grain ne meurt"، ثمّة دائما شيء من "جيد" نفسه، فهي تماثيل رخاميّة مهشّمة تدور

[1] Albert Camus, Revue : Combat, collection Cahiers Albert Camus (n8), 19 novembre 1946
[2] Michel Raimond, La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, José Corti, 1966, p488
[3] م. ن. ص. ن
[4] Jean-yves Tadié, Le récit poétique, p13
[5] م. ن. ص 14
[6] م. ن. ص. ن

شظاياها على "أفق الحدث"[1] Event Horizon قبل أن يبتلعها ثقبه الأسود black hole[2] وتُفقد بداخله للأبد. غير أنّنا نعلم أنّ الأشياء التي تقع على أفق الحدث هذا يبقى منها صور تجسيميّة "هولوغراميّة" holography[3] لا تنمحي أبدا، والأعجب أنّ هذه الصّور لو مُزّقت إلى آلاف الأجزاء فإنّ كلّ جزء فيها يحمل خصائص الصّورة كاملة. فشظايا الشّخصيّات ليست متناثرة كما اتّفق على أفق العمل وليست مجرّد شاهد على تحلّل "الأنا-الشّخصيّة" بل هي شاهد على أنّ تعدّد الأنا هذا ليس سوى تجميع كثيف "لأنا-الكاتب" نفسه، لخاصّيّاته وملامحه. هو الكاتب المحكوم بنرجسيّة طاغية تجعله "لا يفتأ يتأمّل انعكاس صورته على صفحة اللّغة."[4] وهو الكاتب الذي يستبعد أبطاله ويُسكن حركتهم ويُخرجهم في مواجهة الكون الأكبر مجرّدين من كلّ شيء، يُجيلون أبصارهم في العالم من حولهم ولا يملكون حياله سوى التّساؤل الحائر والتّوق اللاّمتناهي للتّلاشي داخل أحلامهم.

وقد لا يكون "جيد" أو غيره من كتّاب بدايات "قرن الخوف" كتبوا القصّة الشّعريّة، ولكنّهم مع ذلك، رسموا "بورتريهات" غائمة وأنشؤوا عوالم مهتزّة وأقاموا مواشير تتلاشى بداخلها كلّ ألوان الطّيف، وجدت فيها القصّة الشّعريّة منابع وجودها. وإنّ ما يثير حيرة "تاديه" هو كيف تمكّنت القصّة الشّعريّة انطلاقا من قرن كانت المفاهيم والثّوابت الفنّيّة فيه تُحتضر أن تنهض وتتوهّج؟

ولعلّه قد وجد في "البيان السّرياليّ" الذي كان قاطعا في إدانة الرّواية الواقعيّة جوابا ليُسكن هذه الحيرة. فهذه الدّعوة في البيان إلى تدفّق الوعي وتهشيم القوالب الرّوائيّة التّقليديّة وتحرير الشّخصيّات من زيف الأحداث التي تحاكي واقع حياتنا ودفعها في مغامرة الذّات، إنّما هي دعوة إلى إرساء نواميس جديدة للكتابة الرّوائيّة لا تكون فيها الشّخصيّات كيانات منفردة وفاعلة خلال السّرد، بل تكون ظلالا يعكسها حضور طاغ للرّاوي. "فكلّ ما استخلصه الكاتب من الشّخصيّات المستقلّة في الرّوايات الكلاسيكيّة يستأثر به لنفسه حينما يتّخذ شكل الرّاوي."[5] ذلك أنّ أغلب القصص الشّعريّة تُكتب على حدّ تعبير "جيرودو" بضمير المتكلّم: "أكتب دائما بضمير المتكلّم لأنّني لا أحبّ أن أصطنع شخصيّة أخرى. ثمّ إنّني لا أعتبر

---

[1] أفق الحدث هو منطقة تحيط بالثّقب الأسود وهو العتبة التي تفوق سرعة هروب الأشياء التي تقع عليها سرعة الضّوء، وهو ما يعني أنّ أفق الحدث هو نقطة اللاّعودة، فهو سجن مطلق لأيّ شيء يقع عليه، حتى الضّوء نفسه لا يمكنه الانفلات منه، بفعل قوّة الجذب الهائلة للثّقب الأسود.

[2] الثّقب الأسود: هو اسم أطلقه عليه الفيزيائي الأمريكي "جون ويلر"، ويتشكّل الثّقب الأسود عند موت نجم ضخم بعد أن يستنفذ وقوده النّوويّ الحراريّ الدّاخليّ فيضمر ولكنّ كثافته تكون لانهائيّة ورغم صغر قطره فإنّ لديه طاقة جذب هائلة قادرة أن تبتلع مجرّة بأكملها إن وقعت على أفق حدثه.

[3] الهولوغرام: صورة تجسيميّة بأبعاد ثلاثة في الفضاء نحصل عليها بتداخل موجات اللّيزر.

[4] - Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p16

[5] م. ن. ص 18

ما فعلته إلاّ ضربا من التّخاريف الشّعريّة."[1] وقد يكون لبعضها منحى سيرذاتيّ غير أنّ كاتبها لا يلتصق فيها بالوقائع بقدر ما يلتصق بذاته ويحوّل نصّه، كما يقول "أندريه بريتون" في قصّته "نادجا"، إلى "بيت من زجاج"[2]، ولكنّ جدرانه الدّاخليّة المعمّاة، تسمح لساكنها بالانعزال داخلها والانطلاق في رحلة البحث عن الذّات التي أعلن عنها "بريتون" منذ البدء بسؤاله: "من أكون؟"[3] ولعلّه بهذا السّؤال يكشف لنا عن البطل الحقيقيّ للقصّة والذي هو أبعد ما يكون عمّا يوحي به العنوان، فهو ليس سوى الكاتب نفسه. أمّا الإجابة فتأتينا في آخر جملة في القصّة: "الجمال إمّا أن يكون متشنّجا (ومباغتا) أو لا يكون."[4] إذ لا يتعلّق الأمر بالاستغراق في البحث عن الهويّة بل بإبراز قيم جماليّة لا يمكنها أن تقع تحت طائلة "أنا" الكاتب الذي يحتاج شخصيّة وسيطة تقتاده إليها، مثل شخصيّة "نادجا" التي ابتلعها الرّاوي ليعيد بواسطتها صياغة ذاته.

وأن يعتمد الكاتب ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب، لا يُعدّ ذلك ذا أهمّيّة بالغة لأنّ "أنا" المتكلّم أو "هو" الغائب يتماهيان في شخصيّة اختارت الانعزال والوحدة، وتزداد كتلتها ويتفاقم حجمها عبر "أشكال تكرار الضّمير."[5] فتتحوّل من محرّك دراميّ إلى حالة مرضيّة. ذلك أنّ "شخصيّة الرّاوي لا فحوى نفسيّ مضبوط لها ولا مظهر خارجيّ مفصّل."[6] إذ تتلاشى ملامحها في زحام الشّخصيّات فلا نكاد نميّزها عنها وتظلّ متوارية عن مرمى النّظر، متربّصة بلحظة كشف تحدث فتكون تلك هي وظيفتها الوحيدة "فأن تُحبّ أو أن تدخل الحرب أو أن تقتل أو أن تمرض"[7] كلّها وظائف لا تقع في مجالات اهتمامها، فما يهمّها هو لحظات الكشوف التي تُستودع فيها الأسرار وتُدار فيها مفاتيح الغيوب وتظهر فيها العلامات، يقول "جان بولهان" Jean Paulhan1884-1968: ""أستطيع أن أتعرّف على علامات وضعت من أجلي."[8] فوظيفة الرّاوي هي حمل العلامات وتفكيكها ونثرها على صفحة السّرد، لتتحوّل إلى رواسم دالّة على الأحداث.

---

[1]Giraudoux : « j'ecris toujours à la premiere personne, parce que je ne veux pas faire l'artifice de créer un autre personnage. D'ailleurs je ne considère ce que j'ai fait que comme une espèce de divagation poétique. » نحن نعرب. Paru dans : Une heure avec… de F. Lefèvre, 1ère série, p149

[2]André Breton, Nadja, Ed Gallimard, 1964, p18

[3]Op. Cit, p11

[4]Op. Cit, p161 : "la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. »

[5]Jean Yves Tadié, Le Récit poétique, p18

[6]Op. Cit., p18

[7]Op. Cit, p20

[8]Jean Paulhan, Oeuvres complètes, Ed du cercle du livre précieux, vol 5, 1970 أوردها "تاديه" في "القصّة الشّعريّة، ص21

وحين يصرّح مؤلّف "فلاّح باريس"، "لويس أراغون": "إنّ ضمير المخاطب هو نفسه ضمير المتكلّم"[1]، فإنّه يعلن عن بدء رحلة بحث ثلاثيّة ينجزها "أنا" الرّاوي، مهما كانت طبيعة الضّمير الذي يتلبّس به: رحلة نحو المعنى، ورحلة نحو المشتهى ورحلة نحو إثبات الهويّة.

فأمّا رحلة البحث عن المعنى فهي كشف لمغزى العلامات المشفّرة التي تتخفّى وراء الظّواهر واكتسابٌ لمعارف جديدة يمدّ بها القارِئَ، ويدعوه إلى اعتبار العالم بمثابة الأحجية، كما يذهب إلى ذلك "أراغون" في "نصّ الأوبيرا" من الكتاب (فلاّح باريس)، أحجية لا مناص من حلّها كي يتمكّن من عبور "مدن محروسة بأكثر من أبي هول مجهول لا يستوقفون مطلقا عابرا حالما ولا يلقون عليه بأسئلتهم القاتلة، إلاّ إذا ما خرج عن ذهوله والتفت إليهم متأمّلا."[2] فالأبطال الحالمون ليس باستطاعتهم النّجاة عند أسوار المدن الحالمة، لأنّ عليهم أن يُعملوا المفاتيح الخطأ في الأقفال الخطأ ويُشرعوا الباب على عوالم سرياليّة كي يُنجزوا مشروع "أراغون" الأعظم والمتمثّل في الوصول إلى حقيقة ما أطلق عليه "العقيدة الشّعريّة" التي يمرّ بها آلاف النّاس دون أن يلحظوها، وتصبح فجأة محسوسة وشديدة الإغراء لأولئك الذين انتبهوا لها ذات مرّة عن غير قصد."[3] ونستطيع أن نلحظ بوضوح هذه المفارقة العجيبة التي تتنازع نصّ "أراغون" بين الأسلوب المحكم الذي يتمّ به عرض الأحداث من ناحية، وحالات الهذيان والتخاريف القصوى التي تتملّك شخصيّاته من ناحية أخرى. فكثيرا ما نعثر في "نصّ الأوبرا" على مشاهد لأماكن وأشياء عاديّة مثل الرّواق التّجاريّ، أو واجهة محلّ أو تمثال، يُحوّلها "أراغون" إلى مقدّسات ومتاهات غامضة وعلامات شعريّة وأحجيات يدفع أبطاله لخوض مغامرة الوجود بداخلها.

وأمّا رحلة البحث عن المشتهى فتتعلّق بذاك السّعي الحثيث لتحقيق الامتلاء العاطفيّ واختبار المدهش والمثير والاستسلام لحبّ يكسر حدود المعقول والممكن، يقول أراغون: "ليس ثمّة، بالنّسبة لي، فكرة لا يخسفها الحبّ، فكلّ ما يتعارض مع الحبّ سوف يُعدم."[4] غير أنّه حبّ بعيد كلّ البعد عن ذاك الذي تحفل به قصص الحبّ في الرّوايات التّقليديّة، فالبطل المحبّ لا يشغله تحقيق الوصل مع من يحب، بقدر ما يشغله فعل الحبّ بحدّ ذاته وإضرام الحرائق وتجريب الاشتعالات، "ففي الحبّ، وفي كلّ

[1] أوردها تاديه في المرجع السّابق، ص25

[2] Louis Aragon, Le paysande Paris, Gallimard, p18

[3] م. ن. ص 20

[4] Louis. ARAGON, Préface à l'édition de 1924, *Le Libertinage*, Œuvres Romanesques Complètes I, Gallimard 1997, p271

حبّ، سواء كان جنونا جسديّا، أو طيفا، أو جنّيّا من ماس يهمس لي كلاما منعشا، في هذا الحب مبدأ يخرج عن القانون، فيه معنى الخطيئة الذي لا يُقاوم، فيه انحطاط المحظور ومذاق الدّمار."[1]

وأمّا رحلة البحث عن إثبات الهويّة فينجزها الرّاوي بلا ملل عبر مدينة باريس علّه يعثر على ذاته فيعيد تركيب صورته مرّة بعد مرّة: "ما يخترقني هو برق (يصدر) منّي. ثمّ يهرب. فلا أستطيع أن أترك أيّ شيء، لأنّني أنا المعبر من الظّلّ إلى الضّياء، وأنا في الآن نفسه الغروب والشّروق."[2] فهو "أنا" عاجز عن التّعرّف على ذاته لأنّه محطّ جميع التّناقضات، ومهما حاول إثبات هويّته بالتّماهي مع كلّ ما يحيط به باستجلاب مختلف الاستعارات، فإنّها تظلّ رحلة مستحيلة.

وأمّا باقي الشّخصيّات في القصّة الشّعريّة فهي لا تعدو أن تكون ظلالا تحرّكها يد الرّاوي والأبطال فيها منعزلون في عمق وحدتهم يُعيدون صياغة العالم بأنفسهم، عالم لا يرتاده إلاّهم ولا يرفعون فيه أعينهم عن صفحة الماء التي يتأمّلون فيها ذواتهم بلا ملل، "فأبطال "جيرودو"، مثلا، في وحدتهم، هم إخوان نرسيس."[3] يتوقون إلى الالتحاق بعالم الكلّيّات ليحقّقوا كمالهم الدّاخليّ "فهي شخصيّات قريبة من المنبع الأصل، أبطال جنّات عدن، هم أوائل النّوع، في المكان وأيضا في الزّمان"[4]، يخرجون للكون أوّل مرّة مأخوذين بدهشة اللّقاء الأوّل وبغرابة أوّل طلوع للشّمس أو أوّل أفول لها. فهم أبطال قد أدركوا من خلال حدس كاتبهم، سرّ الوجود ومنبع الخلق الأوّل، أدركوا أنّ الكون كلّه لا وجود له خارج حدود إدراكهم.

وقد يكون "جيرودو" قد أدرك بحدس المبدع هذه الخاصّيّة الطّاقيّة لكلّ ما هو مادّيّ وملموس في عالم تتداخل فيه الموجودات ويلتبس فيه الواقع بالخيال، ولا يتحدّد فيه وجود هؤلاء الأبطال إلاّ داخل ما يرسمونه لأنفسهم من مشاهد يغوصون بداخلها ولا يبرحونها لينجزوا رحلتهم الأبديّة نحو منبع الخلق الأوّل. إنّها شخصيّات ليس لها حياة ماضية وكأنّها تولد باستمرار على امتداد لحظات الكتابة، أو ربّما هي تتخلّق من عدم فلا تُحدث أثرا ولا تترك خلفها أثرا، فلا نراها تنمو خلال السّرد أو تعمل في حركته. وحتّى "مظهرها الخارجيّ نفسه لا يبدو مستقرّا و لا يمكن وصفه"[5] فلو تأمّلنا هذا المقطع الوصفيّ من "سيلفي" لبطلة "جيراردي نرفال": "كانت جميلة مثل نهار يضيئه ضوء المنحدر من الأسفل، وكانت شاحبة مثل اللّيل حين تضيئه من الأعلى أشعّة الثّريّا، وكانت تظهر أكثر طبيعيّة، وكانت مشرقة بجمالها دون

[1] Louis Aragon, Le paysande Paris, « le passage de l opera », p65

[2] م. ن. ص 135

[3] Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, p22

[4] م. ن. ص 23

[5] م. ن. ص 24

أيّ شيء آخر، مثل ساعات الآلهة التي تقطع جبينها من المنتصف نجمة على الخلفيّات البنّيّة لجداريّات هيركولانيوم."[1] لأدركنا أنّ "نرفال" لا يُقدّم وصفا لشخصيّة البطلة بقدر ما يرصد انطباعات الرّاوي الخاصّة حولها، فلا نعثر لها على ملامح محدّدة أو سمات خاصّة في مخيّلتنا، فالرّاوي يهيمن على مشهد البورتريه بإحساسه ويوقف عمل الرّيشة عامدا، ليلقي بظلاله على قسماتها ويتماهى معها. فهو لا يصف شخصيّة بل يحاول محاصرة مساحات النّور والظّلمة في عمق ذاته، وكأنّه يُدرّبها على فعل الرّؤية، وكأنّه يرى من خلالها النّهار واللّيل والإشراق والمغيب لأوّل مرّة. ونحن نلمس معه لحظة الكشف هذه عبر تراكم التّشابيه التي يتوسّل بها "نرفال" ليقرّب من ذهنه قبل أذهاننا صورة متفلّتة، كما نلمس هذه اللّحظة أيضا من خلال استعماله المكثّف لأزمنة الفعل الماضي وبالخصوص الماضي النّاقص l'imparfait والذي من معانيه استمرار وقوع الفعل في الماضي وامتداده في الزّمن، في محاولة من الرّاوي للإمساك باللّحظة الهاربة.

إنّها شخصيّات تبدو كأنّها قادمة من حلم، مشغولة بطفولتها وكأنّها لم تبرحها، يقول "فاليري لاربو" Valery Larbaud "إنّه الحلم بأن نعود إلى منزل طفولتنا (...) فلطالما اشتهينا الشّتاء وباريس"[2] فهي شخصيّات بلا ماض، وكأنّها، على حدّ تعبير "تاديه" "ولدت لأمسها"[3] منغمسة في أشيائها الطّفوليّة ومنشغلة بعالمها الخاصّ. "إنّها ليست سوى صور لفعل لغويّ وتخيّلات لإشباع رغبة"[4]، وجنوح نحو اختبار المدهش والعجيب الذي يتيحه فعل الكتابة بحدّ ذاته وليس ما تحمله الشّخصيّة من تصاميم مسبقة ومن أبعاد تقرّبها من الواقع أو تبعدها عنه.

هي شخصيّات ورقيّة بامتياز، لا يسمح لها راويها أن تُقلع خارج دائرة الفعل التي أعدّها لها، ولم تَخْبَر أرضا خارج مدائن أحلامه، من أجله خلّقها وبين أصابعه يمدّ وسادها أو يُنهي، إن أحدثت جلبة، وجودها. لقد افتتح "أندريه بريتون" "نادجا" بالسّؤال الأحجية "من أكون؟"، ولم يوفّق في إجابة تدرأ عنه غضب الوحش القابع عند مفترق الطّرق، ولكنّه مع ذلك أمهله كي يُدير الأحجية إلى "نادجا" ويسألها بعد لأْيٍ "من تكونين؟" "أنا الرّوح الهائمة" أجابته، وابتلعها الوحش كي "يُبقي منها شيئا مكتوبا"[5]. الشّخصيّات التي لها مرجعيّة واقعيّة تتحوّل، حين تدخل تحت طائلة الكتابة، إلى أوهام تخييليّة يشكّلها الرّاوي حسب أهوائه، ويُحيلها إلى رموز داخل حلم قبل أن يطلقها في مواجهة "مصير يتجاوزها"[6].

---

[1] Gerard de Nerval, Sylvie, Emile Colin imprimerie de Paris, p2
[2] Valery Larbaud, Enfantines, Devoirs de vacances, Gallimard, p189
[3] Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, p24
[4] م. ن. ص 29
[5] Andre Breton, Nadja, p135
[6] Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, p33

ب-البنية الحدثيّة:

ب.1-الزّمن:

لئن مثّل الزّمن في الرّواية التّقليديّة أحد أهمّ ركائز بنائها التي تنتظم حولها الأحداث وترتسم الشّخصيّات ويتحدّد إطار المكان وتُختزل التّجربة الإنسانيّة في أبعادها الواقعيّة، وتُطوّع اللّعبة الفنّيّة عبر نسيج تتصاعد وتتنامى حركة التّشويق فيه وتتوالى الأحداث، فإنّ البعد الزّمنيّ في بعض الأجناس الرّوائيّة التي ظهرت منذ بداية القرن العشرين لم يتّخذ سيرورة متنامية متصاعدة بل نمّ عن إيقاع قلق تتشابك وتتلاحم وتنفرط فيه مفاهيم الماضي والحاضر والمستقبل.

ويختلف تركيب الزّمن في القصّة الشّعريّة عنه في الرّوايات الكلاسيكيّة، لأنّه زمن لا يمتدّ على مجال خطّيّ يقوم على خاصّيّة الانتقال من وضع إلى آخر، ولا يرتبط بحركة التّاريخ المتعلّقة بحياة الإنسان اليوميّة، أو بأحداث اجتماعيّة وسياسيّة، أو بعوالم النّفس وطرائق تفاعلها مع العالم الخارجيّ، ولا يهتمّ بالتّتابع المنطقيّ للأحداث كما لا يخضع للمفارقات السّرديّة وتداخل الأحداث فيها ارتدادا أو استباقا، كما لا تهمّه عمليّة القياس لمدّة الاستغراق الزّمنيّ ومدى تطابق زمن الحكي وزمن الحكاية أو مدى استمرار الشّخصيّة بالتّنامي خلالها، لأنّه زمن ذو أبعاد مختلفة، فهو يعيد صياغة كلّ البُنى داخل العمل الأدبيّ وتتعلّق به كلّ عناصر السّرد من شخصيّات وأحداث ومكان، يقول "جان إيف تاديه": "يحشرُ المكانُ الزّمنَ ويضغطه في آلاف النّقر، ونستطيع نحن أن نعثر في المكان و بالمكان على أجمل حفريّات الزّمن من خلال الرّحلات الطّويلة"[1]، فالقصّة الشّعريّة لا تُخضع عناصرها لزمن يتنامى بل هي تخلق أزمنتها الخاصّة بها وتجعل "أبطالها يتنقّلون خلال حفريّات الأزمنة تلك".[2] إنّها أزمنة قد تُختزل في لحظة تتوقّف عندها حركة السّرد ويبدأ الحفر بحثا عن أصل الأشياء:

- امتداد الزّمن الطّفوليّ:

تعدّ العودة إلى أصول الحياة الأولى والتّوقّف عند زمن الولادة الأوّل، سمة من سمات القصّة الشّعريّة. فهي تستنفد كلّ أبعادها في زمن طفوليّ معلّق بلا تواريخ أو مرجعيّات، زمن لا يمضي ولا يتجدّد، بل يمتدّ في شكل مساحة مكانيّة وكأنّه مشهد سحريّ من فضاء مطلق، أبطاله أطفال لا يكبرون

[1]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p83
[2]-Op. Cit., p84

ولا يمرّ عليهم الزّمن لأنّه زمن لاتاريخيّ قد تجمّد في عمق اللّحظة الرّاهنة، هو ذاك الزّمن الذي عبّر عنه "أندريه بريتون" في وصفه لامرأة لا تكبر الطّفلة بداخلها ولا يفعل فيها الزمن، في روايته "أسرار Arcane17"17 بقوله: "تحت انحدار شعرها الذي ذهب لونه الذّهبيّ ترتسم إلى الأبد الملامح التي تميّز المرأة الطّفلة، ترتسم بهذا التّنوّع الذي فتن الشّعراء باستمرار لأنّ الزّمن لم يفعل فعله فيها."[1] فالزّمن كما يقول "تاديه" "هو طفولة أبديّة".[2] هو زمن طفوليّ لا يتنامى كرونولوجيّا وما عاد يخضع لقياس الأشهر والأعوام أو حتّى الأيّام، بل أضحى مضغوطا في لحظات السّرد الكبرى، لحظات يحفر فيها الكاتب عميقا لذاته ويوقف فيها عامدا آلة الزّمن كي يُنجز البطل الطّفل رحلته الأبديّة نحو منبع الخلق الأوّل فهم أبطال لا يعنيهم المال أو الحبّ أو المكانة المرموقة أو السّلطة بقدر ما يعنيهم تجريب المدهش واللاّمتوقّع.

- زمن لا تاريخيّ:

بالرّجوع إلى الرواية الكلاسيكيّة نجد أنّها تقوم على قيمتين أساسيّتين للزّمن: زمن داخليّ يتنامى حسب معطيات داخليّة من تواريخ وأعمار أبطال وغيرها، وزمن خارجي يقوم على ذكر أحداث تاريخية معيّنة. ففي روايات مثل: "الأب غوريو" Le Père Goriot "لبلزاك" و"التّربية العاطفيّة" L'éducation sentimentale" لغوستاف فلوبير"، ثمّة خلفيّة تاريخيّة "une toile de fond" تحيل على القرن التّاسع عشر، وحبكةٌ داخليّة، وشخصيّاتٌ، لا يمكن فهمها بدون الرّجوع إلى التّواريخ والأحداث الواقعيّة حتى أنّ القارئ أو المؤرّخ يمكن له أن يعود إلى هذه الرّواية أو تلك ليقف على أحداث تاريخيّة معيّنة.

أمّا القصص الشّعريّة فتنمحي فيها كلّ مرجعيّة تاريخيّة. فهي لا تحتفي بالأحداث التّاريخيّة ولا تكاد تشير إلى أيّة وقائع، وإن وجدت أحداث فهي لا تدخل في نسيج النّصّ ولا تمثّل مكوّنا من مكوّناته ففي هذه القصص، كما يقول "تاديه"، "تكون القراءة التاريخيّة معمّاة "[3] ويكون التاريخ متجمّدا. وعادة ما تقسّم القصص الشّعريّة إلى فصول تمتدّ على عدد قليل من الصّفحات تقترب من القصيدة النّثريّة في كثافتها وتركيزها وتنهل من خصائص لغة الشّعر في إلغازها ومواربتها وتعميتها، فهي لغة لا تُبينُ إلاّ لتُغمِضَ ولا تفصحُ إلاّ لتتكتّمَ. "فإذا كان السّر المخبوء هو أحد شروط الشّعر فوحده الحدث البسيط هو الذي يحمل السرّ ووحدها اللّحظة العابرة هي قلب الزّمن الذي لا يقهر."[4]

---

[1] - AndréBreton, Arcane17, new York, Bretano's, 1945, p96
[2]- Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p89
[3]-Op. Cit., p91
[4]-Op. Cit., p103 نحن نعرب

وحتّى لو تحدّدت المرجعيّة التّاريخيّة فهي تخضع إمّا إلى تسريع جنونيّ فيمرّ القاصّ على الأحداث الكبرى من دون أن يتوقّف عندها مستخدما صيغة الماضي البسيط le passé simple، الذي من خصائصه الاقتضاب والدّقّة ووقوع الفعل بصورة لحظيّة، وإمّا أن يتجمّد التّاريخ نفسه في لحظة انتظار فضفاضة كتلك التي يعيشها بطل "شرفة في الغاب" "un balcon en forêt"[1] لجوليان غراك" حين تساءل: "ما الذي ننتظره هنا؟"[2] ففي هذه القصّة التي تدور في زمن الحرب، وهو زمن ذو إيقاع أسطوريّ عجيب ليس به حركة ولا تسارع، يقوم المؤلّف بالدّفع بـ"غرانج"، البطل، نحو تجريب مغامرة الوجود وممارسة التّأمّل داخل الأحراش التي تقع على مشارف عالم أنهكته الحرب وتآكلت أطرافه، حيث "يتوقّف الزّمن" "le temps faisait halte"، على حدّ تعبيره، وحيث تتحوّل الشّرفة إلى مجال فاصل بين الواقع والخيال، ويلتحم فيه الحاضر المملّ بالماضي الأسطوريّ، والواقع الملموس بالغيوب المقدّسة، فتنفتح تهويمات "غرانج" على أبعاد زمنيّة معلّقة تستحيل رحلة الوجود بداخلها إلى ضروب من العبث السّرياليّ.

ولذلك فإنّ نصّ القصّة يعجّ بالمتضادّات، من نهار يحمل كلّ البشاعة إلى ليل يحوي كلّ معاني الجمال، ومن منزل محصّن محكم الغلق إلى غاب مفتوح على الأحلام، ومن جمود وتحجّر داخل الحصن إلى تيه في مجاهل الغاب، ومن حرب مدمّرة إلى حلم جميل، فتتناسل كلّ هذه الدّلالات داخل النّصّ محدثة ألوانا من السّرد تنتهي كلّها إلى نقطة ارتكاز واحدة هي الشّرفة التي يحوّلها "غراك" إلى نقطة جذب غنائيّة عالية الطّاقة. ونحن نستطيع أن نلمس هذه الازدواجيّة الزّمنيّة التي تتراوح بين إيقاع واقع الأحداث اليوميّة لجنديّ يخوض حربا طاحنة ويحتمي بمنزل محصّن، وإيقاع زمن داخليّ ينيره ليل الغاب في رحلة التّيه التي يتعطّل فيها الفكر.

إنّ الزّمن، بالنسبة إلى غراك، هو إيقاعٌ وحركةٌ صافية وتملّكٌ للفضاء وارتماءٌ نحو المستقبل، أكثر مما هو عمليّة بناء وتشييد لصرح العمل الأدبيّ. إذ ينبثق النّصّ من فعل الكتابة بحدّ ذاته ومن الأسلوب والإيقاع وبنية الجملة التي يعمد الكاتب إلى تهوئتها وإزالة الظروف والنّعوت عنها ويسهّل انسياب الزّمن خلالها فيفجّر الحدود الفاصلة بين "الرّواية" و"القصيدة"، فتتبادلان مميّزاتهما ويفرّغ السّرد الجزل لفائدة نثر بطيء يؤخّر الأحداث إلى حدّ صهرها وتذويبها في لغة النّصّ وإيقاعه، فيتحوّل النّصّ بذلك إلى لحظة انتظار لمغامرة يتمّ تأخيرها باستمرار.

[1] "شرفة في غاب": عمل لجوليان غراك، صدر 1958، تقع أحداثه خلال الحرب العالميّة الثّانية، وفيه يروي أحداث عطلة حالمة في غابة "الأردين"، لشخصيّة "غرانج"، رأى فيها النّقّاد "خرافة واقعيّة".

[2] Julien Gracq, Un balcon en forêt, Corti, 1958, p151

تنتقي القصّة الشّعريّة، إذن، على حدّ تعبير "تاديه"، "اللّحظات التّاريخيّة التي تتناسب مع حكايتها التّخييليّة الخاصّة"[1]، فهي لا تنقطع تماما عن الواقع المحيط بظروف إنتاجها، وتظلّ منفتحة على السّيرورة التّاريخيّة المتنامية خارج عالمها الحميم، رغم تطويرها لأبعادها الزّمنيّة الخاصّة بها واحتفاظها ببوّاباتٍ حصونها موصدة إزاء ما يحدث خارجها. ولكنّ هذا التّقاطع بين الزّمن التّاريخيّ وزمن القصّة الخاصّ يظلّ تقاطعا وهميّا، فالزّمن التّاريخي يتقلّص دوره، داخل القصّة الشّعريّة، ويتحوّل إلى مجرّد قطع متجمّدة في متحف من الشّمع، تمرّ من أمامها الشّخصيّات وتكتفي منها بالمشاهدة.

- التّوقّف الكرونولوجي للزّمن:

ويخضع الزّمن الكرونولوجيّ بدوره للتّجميد ولا يُحتفظ منه إلاّ باللّحظات الكبرى، إذ يُعيد الكاتب ترتيب الزّمن فيُسرّع إيقاعه أو يُبطئه حسب دواعي التّخييل لديه، فلا يعود الانتظام ولا التّنامي من خصائص هذا الزّمن لأنّه زمن ممتدّ تتماهى فيه اللّحظات والسّنوات. وإنّ زمنا متقطّعا ومتداخلا مثل زمن القصّة الشّعريّة يحتاج حسب تقدير "تاديه" "انتظاما خطّيّا للسّرد كي يبرز التّصدّعات في الحكاية التّخييليّة"[2]، إلى أن تصبح الحكاية بحدّ ذاتها غير ذات بال، وتتشظّى حبكتها وتسقط في آلاف النّقر التي أعدّها لها كاتبها، والتي تتركّز فيها لحظات الزّمن الفارقة. ويصبح السّرد في كلّ لحظة من تلك اللّحظات تحوّلا وصيرورة يستحيل القبض على دلالاته أو الإمساك بترابط منطقيّ بين مختلف عناصره.

وتكون صيغة الزّمن الحاضر le présent de l'indicatif، والتي من معانيها سرد أحداث ماضية، هي الصّيغة الزّمنيّة المُثلى التي من شأنها أن تمتصّ كلّ أبعاد الزّمن في القصّة الشّعريّة، فهي توقف خاصّيّة التّنامي الكرونولوجي أو المنطقي الذي يسم فعل كلّ حكي، على خلاف صيغة الفعل الماضي النّاقص l'imparfait التي من معانيها أنّ الحدث انتهى في الماضي ولا يكون له امتداد أو استمراريّة. ولعلّ في قول "أندريه بريتون": "من كنت أنا؟ قرون مضت. ومن كنت أنت إذا؟" ونحن نمضي ثانية بمحاذاة الحاجز المشبّك، عندما ترفض نادجا فجأة أن تتقدّم أبعد من ذلك"[3]، مراوحة بين صيغة الحاضر le présent de l'indicatif، وصيغة الماضي النّاقص l'imparfait في "نادجا" تكشف عن استعمال غير مألوف لهذين الزّمنين فنجده يُقحم الماضي النّاقص في مقاطع الخطاب المباشر في محاولة

[1] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p94 نحن نعرب
[2] Op. Cit., p98 نحن نعرب
[3] Andre Breton, Nadja, p85 : « "Qui étais-je ? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu ? » Nous longeons de nouveau la grille quand tout à coup Nadja refuse d'aller plus loin. » نحن نعرب

منه أن ينزع عن الذّكرى خاصّيّتها الواقعيّة، ويُضفي عليها بُعدا تخييليّا يحوّل زمنها إلى ماض خرافيّ سحيق لا يمكن تحديده، كما يُقحم صيغة الحاضر في مقاطع السّرد في محاولة لأن ينتشل الذّكرى من الماضي ويحوّلها إلى واقع تخييليّ، ويضفي عليها خصائص الزّمن الحاضر. وقد يشي هذا الاستعمال المعكوس لصيغ الفعل برغبة الكاتب في أن يتلاعب بأزمنة الأحداث وبالوقائع ذاتها فينزع عنها صفات الواقعيّة ويسبغ عليها ألوانا من الخيال. وقد لا تكون اللّغة دائما طيّعة لتُخرج ما بذاته، فيعمد إلى تعطيل قوانينها واختراق قواعد استخدامها.

تتحوّل اللّحظة في القصّة الشّعريّة إلى أبديّة ممتدّة خارج الزّمن نفسه، واستحضار لماض حُفِر له عميقا في ذاكرة متفلّتة باستمرار. هي اللّحظة الحاملة لسرّ الوجود الأعظم، هي لحظة الصّمت الأعمق ولحظة الكشف الكبرى، لحظة "تحدث بصفة فجئية كلحظة ظهور قوس قزح"[1] وتتعلّق بحدث آنيّ يهزّ هدوء النّصّ ويربك طمأنينته. وإنّ قِصَرَ الجمل وبساطة العبارة وتعرّي اللّغة من التّعقيد والتّوشيح والتّنميق كلّها دلائل على هذه الفلسفة للزّمن التي تغيب فيها التّفاصيل "لأنّنا عندما نبدأ في رؤية التّفاصيل وفي التّساؤل عن الأشياء كيف تحدث، يتلاشى كلّ شيء."[2] إنّ التّرابط المنطقيّ الكلاسيكيّ من شأنه أن يعبّئ الفراغات ويقدّم إجابات عن أسئلة مثل: وماذا بعد؟ أو لماذا؟ أو كيف حدث ذلك؟ بينما يكون هذا التّرابط السّببيّ والتّقدّم التّصاعديّ معدومين في القصّة الشّعريّة لأنّ الزّمن لا يتنامى خطّيّا ولا يتّبع منهجا منطقيّا من شأنه أن يوفّر إجابات عن مثل هاته الأسئلة.

- **زمن القراءة في القصّة الشّعريّة:**

أمّا زمن القراءة، في القصّة الشّعريّة، فما عاد مرتبطا بإيقاع العصر أو بمخزون المتلقّي الثّقافيّ أو بأفق انتظاره، بل أضحى مقترنا بمدى استعداده لالتقاط إيقاع اللّحظات الكبرى في النّصّ، لحظات اللاّمتوقّع والمدهش والمتناقضات: "فقراءة القصّة الشّعريّة تبدو، كقراءة القصيدة تماما، متقطّعة خلافا للرّواية الكلاسيكيّة، لأنّ الرّجفة التي تُحدثها اللّحظات الشّعريّة في القصّة تمتدّ لتطالنا نحن أيضا، ففيها امتداد زمنيّ يجعلها تتنامى، لنعيد نحن خلقها من خلاله."[3] فهي قراءة ترفض أن تتنزّل في إطار تاريخيّ، أو أن تعيد خلق الحياة والتّاريخ والأشياء، بل هي قراءة تطلق كلّ هذه القيم من معاقلها وتمنحها مساحات من الحرّيّة والانطلاق في أزمنة متفلّتة من فخاخ الزّمن نفسه، لأنّه زمن لا يُحسب بالثّواني والسّاعاتولا

[1]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p103

[2] م. ن. ص 104

[3] م. ن. ص 111

يتحقّق إلاّ بلغة الشّعر، فهو زمن قد تجمّد في لحظات كبرى، وتماهى مع المكان، وأضحى يمثّل حفريّات محشورة في طبقات السّرد الجيولوجيّة، وإنّ قراءة القصّة الشّعريّة تتطلّب ترتيبا مستمرّا لتلك اللّحظات التي تبرز وتختفي بفعل التّركيب الشّعري للعمل الذي لا يمنح قارئه مطلقا إمكانيّة البناء والتّقدّم، وإنّما يجعله يراوح مكانه بين التّركيب والدّلالة والإيقاع.

ب-2. المكان:

يمثّل المكان مكوّنا محوريّا في العمليّة السّرديّة ودعامة ترتكز عليها باقي عناصر السّرد، ويتّصل المكان برؤية منشئ العمل ويختلف باختلاف النّوع القصصيّ واقعيّا كان أو خياليّا، فهو يسهم في بنية العمل الرّوائيّ ويتشكّل كذلك بمثابة بنية فوقيّة تمثّل الفضاء الذي تجري فيه الأحداث وتتحرّك بداخله الشّخصيّات ويؤمّن علاقاتها بالأحداث والأشياء، وهو أيضا مآل الأفكار والمشاعر يتفاعل مع الشّخصيّة ويفعل فيها، فهو يُحدث قطيعة بينه وبين مفهومه كإطار وديكور، ويتشكّل حسب حركة البطل وتبعا للأحداث التي تجري بداخله. ويتحدّد المكان الرّوائيّ ضمن علاقاته بسائر المكوّنات الحكائيّة التي من دونها لا يمكننا أن نقف على أهمّيّة الدّور الذي ينهض به داخل البنية السّرديّة.

ولا بدّ من التّمييز بين مصطلحي المكان والفضاء في الرّواية، ذلك أنّ مفهوم الفضاء أشمل من مفهوم المكان، لأنّه يتألّف من "مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرّوائيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تُدرك بالضّرورة، وبطريقة ضمنيّة مع كلّ حركة حكائيّة"[1]، بمعنى أنّ الفضاء هو المكان في ارتباطه بالسّيرورة الزّمنيّة، أمّا المكان فهو قطعة متجمّدة تظلّ مفتقدة للحياة والحركة إلى أن يشملها الفضاء وتدخل في تركيبته. وليس الفضاء سوى مجموع الأماكن والدّيكور وحركة الشّخصيّات التي تتنقّل بينها وما تحمله عنها من ذكريات ومشاعر وما تعيشه من أحداث.

ولقد خضع مدلول الفضاء إلى تفريعات متعدّدة بين من عُني به على أساس أنّه رقعة جغرافيّة محدّدة ومضبوطة بمقاسات معيّنة، ومن جعل منه مساحة دلاليّة يشكّلها التّخييل الرّوائيّ: فقد يكون المكان مجازيّا موهما بالواقع يحمل تفاصيل ومميّزات تقرّبه من الحقيقة.

[1] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص64

ولئن اقتصرت وظيفته على كونه ساحة لوقوع الأحداث ومعادلا للفضاء الجغرافيّ، فإنّه لا ينحصر بالضّرورة في استعراض مكوّنات المكان لأنّه يكون محمّلا بعمق التّجربة الفكريّة والحياتيّة. ويكون مكوّنا روائيّا جوهريّا ومحدّدا أساسيّا للمادّة الحكائيّة، فيُحدث قطيعة مع مفهومه كمجرّد ديكور وعنصر من عناصر التّوشية، ويتحوّل إلى حاضنة للمشاعر والأفكار والحدوس، كما يكون عنصرا فاعلا في بناء الشّخصيّات وتطوّرها وتفاعلاتها وعلاقاتها خلال العمل.

وقد يكون المكان ذا أبعاد هندسيّة مطلقة وغير محدّدة، فهو فضاء دلاليّ يتشكّل داخل المخيّلة ولا وجود له خارجها. ويعتبره "جيرار جونات" "صورة" figure إذ يقول: "تكون الصّورة، في الوقت نفسه، الشّكل الذي يتّخذه الفضاء، والشّيء الذي تهب اللّغة نفسها له، بل إنّه رمز فضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها بالمعنى"[1]، باعتبار أنّه فضاء ليس له مجال ملموس فهو مجرّد وجود معنويّ منوط به إنتاج الدّلالة، فهو فضاء يُحوّل عالم الأشياء المحسوسة في الواقع إلى إبداع يتحقّق باللّغة والصّور "فالفنّ، إذن، هو بعث لحياة ثانية، هو نوع من قدح المفاجآة التي تستثير وعينا وتمنعه من الرّكود."[2]

ويورد "غاستون باشلار"، في كتابه "شعريّة المكان" "Poétique de l'espace"، عبارة لـ"لسكور"[3] Lescure كان قد اقتبسها بدوره عن الرّسّام "لابيك"[4] Lapicque يقول فيها: "لو أنّني أرسم، مثلا، سباق خيول تعبر نهرا في "أوتوي"، فإنّني أنتظر أن يمنحني رسمي قدرا من اللاّمتوقّع مثل ذاك الذي منحني إيّاه السّباق الحقيقيّ الذي شهدته، وإن كان ذلك بأسلوب مختلف. لا تتعلّق المسألة، وإن للحظة، بأن أعيد إنتاج مشهد، هو أساسا من الماضي، بحذافيره، ولكنّ المسألة هي أنّه عليّ أن أعيشه كلّه بطريقة تصويريّة متجدّدة هذه المرّة، وعندما يتحقّق هذا فإنّه يُحدث لي صدمة جديدة"[5]، ويضيف "لسكور" قائلا: "الفنّان لا يُبدع انطلاقا ممّا يعيشه، ولكنّه يعيش بحسب ما يُبدع"[6]، ذلك أنّ المحاكاة السّرديّة ليست إعادة إنتاج للواقع، ولكنّها استعارة لمشاهد الواقع وتحويل لها وفق زاوية نظر مختلفة إلى أشياء أخرى.

---

[1] Gerard Genette, Figure2, Seuil, 1976, p47

[2] Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Les presses univesitaires de France, Ed3, 1961, p24

[3] جان لسكور: 1912-2005، كاتب وشاعر فرنسيّ

[4] شارل لابيك: 1898-1988، رسام فرنسي، بدأت رسوماته تحظى باهتمام بالغ منذ أربعينات القرن الماضي

[5] Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p24

[6] م. ن. ص. ن

وقد يكون المكان دالاّ على الحالة النّفسيّة أو الذّهنيّة للبطل، وقد يكون منسجما مع رؤيته للكون والحياة "فالقصور المهجورة مثلا توحي بالرّعب، والحقول الغنّاء توحي بالانشراح أو تتناسب مع الصّبغة الوجدانيّة للشّخصيّة"[1]، فهي أماكن ذات خصائص مميّزة تخرج عن المألوف لتتناسب مع العمق الفكريّ لمنشئها الذي يهيّئها لتتطابق مع أبعاده النّفسيّة والفكريّة أكثر من تطابقها مع الواقع الحقيقيّ.

وقد يكون المكان محيلا على رموز وأفكار ورؤى وتجربة معاناة، فهو منظور ورؤية وهو، على حدّ تعبير: "جوليا كريستيفا": "مراقب بواسطة وجهة النّظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكامله متجمّعا في نقطة واحدة، وكلّ الخطوط تتجمّع في العمق حيث يقبع الكاتب. وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الرّوائيّ."[2] فهو فضاء يحوّله الكاتب إلى "الخطّة العامّة" التي يوزّع عليها الشّخصيّات والأحداث، مثل الشرفة في "شرفة في الغاب" لـ"أراغون".

ويتحكّم الفضاء في حركة السّرد ذلك أنّه "هو أحد العناصر الفاعلة التي عليها يقوم العمل القصصيّ"[3]، ويرتبط تصويره بتوقّف في التّنامي الزّمنيّ للأحداث، "فيتوقّف السّرد، إذن،لمدّة معيّنة عند لوحة ثمّ يستأنف سيرورته"[4]، فالوصف هو الذي يخلق الفضاء الرّوائيّ الذي يتحدّد بفسيفساء الأمكنة المتفرّقة والمتواترة أثناء الحكي والتي تتوزّع على المشهد الرّوائيّ، وبالحركة التي يدفعها التّعاقب الزّمنيّ بداخله وتؤمّن جريان الأحداث.

ولئن ارتبط الزّمن في القصّة بغيره من عناصر السّرد التي لا يتشكّل إلاّ من خلال تفاعله معها، فإنّ الحيّز المكانيّ يتميّز باستقلاليّته عن غيره من مكوّنات القصّ، بل إنّه يمثّل توقّفا وانقطاعا للسّرد، فهو لوحة ثابتة تعرض خلال السّرد وتُسهم في إقامة البناء الكلّيّ للعمل القصصيّ، ذلك أنّه لا يمكن تصوّر حدث بدون إطار مكانيّ. ويُهيمن هذا الإطار المكانيّ على الرّوايات الكلاسيكيّة لدرجة أنّ "هنري ميتران" اعتبره "المؤسّس للحكي لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[5]، إذ أسهب كتّاب الكلاسيكيّة في عرض المنازل والملبوسات والشّخصيّات والطّرق. ويذهب "بيرسي لوبوك lubbok" (1879–1965) Percy في حديثه عن بلزاك وتفصيلات المكان إلى أنّ بلزاك «لا يستطيع أن يفكر

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ص56
[2] أورده حميد لحمداني في بنية النّصّ السّردي، ص61
[3] هنري ميتران، خطاب الرّواية، ص201 أورده الصّادق قسومة في المصدر السّابق، ص58
[4] Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p114 نحن نعرب
[5] أورده حميد لحمداني في المصدر السّابق ص65

في شخصيّاته بمعزل عن البيوت التي تقطنها (...) وأنّه لا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوما بأيّة حال دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به."[1]

غير أنّ هذه الحظوة التي أعطيت لوصف العالم الخارجي والأشياء والأشخاص في الرّوايات التقليديّة، سرعان ما قلّ الاهتمام بها مع نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، ليحلّ المحتوى الذّهنيّ الباطنيّ للشّخصيّة الرّوائيّة محلّ الوصف الخارجيّ للأماكن والأشياء، وذلك بظهور رواية تيّار الوعي أو تداعي الذّاكرة "stream of consciousness" التي تسعى إلى إظهار تسلسل الأفكار وانسيابها المتواصل داخل الذّهن خلال محادثات داخليّة أو مونولوجات غير مترابطة يتدفّق فيها الزّمن بكلّ أشكاله من ماض وحاضر ومستقبل في آن واحد، وبالتّالي يتخلّى الكاتب عن السّرد النّظامي للعالم الخارجي الذي كان يطبع الأسلوب التّقليديّ. «وإنّ تركيز هذه الرّوايات على العقل الباطن الذي ترى فيه المحرّك الأساسيّ للعالم الخارجيّ المحيط بالشّخصيّة واعتبارها معزولة عنه، جعل الرّوايات التي يمكن اعتبارها روايات ذهنيّة لا تولي المكان الموصوف أهميّة كبيرة لذلك فهو نادر الوجود ويقتصر في الغالب على الإشارات الخاطفة وحتى وصف الموجودات فيها لا يركز على وصف الأشياء المحسوسة ولكن على تيّار الأفكار المتواردة للوصف".[2]

أمّا الرّواية الجديدة فقد أسّست، على حدّ قول "محمد الباردي": "قوانينها الذّاتية ونظّرت لسلطة الخيال و تبنّت قانون التّجاوز المستمرّ(...) حيث أنّ كلّ رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسّس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها."[3] وقد تعامل كتّابها مع المكان بأسلوب مغاير معتمدين تقنيات جديدة كالتّقطيع والتّشخيص، فهو مكان يقول عنه "آلان روب غرييه" أنّه: "لا هو عبث ولا هو دلالة إنّه ببساطة موجود."[4] ويبدو الإنسان في هذا الحيّز في حالة شتات وعزلة داخل عالم عار من المعاني والدّلالات، فهي رواية «لا تدّعي فقط أنّها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة، وإنّما تبدو أيضا محتجّة على نفسها، وتزداد شكّا في المكان"[5] ويتحوّل العالم الخارجيّ والأشياء فيها من مجرّد عناصر ديكوريّة أو حتّى ذهنيّة وفكريّة، إلى رموز لا تحيل على شيء أبعد من ذاتها، وتتضخّم أحجامها لتغطّي المساحات الخاصّة بالشّخصيّات والأحداث.

---

1 4-بيرسي لوبوك: صنعة الرّواية، تر عبد السّتّار جواد، دار مجدولاي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص.199

1-حميد الحمداني: بنية النّصّ السّردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي الأدبي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ص.67

2-محمد الباردي: إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، مركز النّشر الجامعي، تونس، د.ط، د.ت، ص226

3- آلا نروب-غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ص27

4-ن م. ص29

أمّا في القصّة الشّعريّة فالنّصّ ذاته يمثّل امتدادا مكانيّا: "فكلّ نصّ هو مساحة مكانيّة"[1]، على حدّ تعبير "جان إيف تاديه"، و"في النّصّ يعرّف المكان بأنّه مجموع العلامات ذات الأثر التّمثيلي"[2]، التي تتوزّع على مساحة النّصّ، والتي لا تُفضي مطلقا إلى "محاكاة الأمكنة في الواقع"[3]، فالمدينة التي جابها فلاّح باريس، ليست تلك التي احتضنت مأساة "جرفاز" Gervaise، بطلة "الخمّارة" "L'assommoir" "لزولا" بشارعها "قطرة الذّهب" "La goutte d'or" ومغسلتها "Le lavoir". كما أنّ المنزل الذي سكنه "فرينوفير" "Frenhofer" بشارع "الأغسطينيوسيون العظماء" "Rue des Grands-Augustins"، بطل "الرّائعة الفنّيّة المجهولة" "Le chef-d'oeuvre inconnu" لبلزاك، لم يكن ذاك الذي شهد ميلاد "غرنيكا" "Guernica" "لبيكاسّو" "Picasso"، الذي دفعه جنون الفنّان ليبحث عن البيت نفسه الذي جعله "بلزاك" مسرحا لأقصوصته، ويُنجز فيه أشهر أعماله. إنّ الأماكن تُغيّر معالمها من عمل فنّيّ لآخر، ولا تصل بسهولة كلّ طالب ودّ، لأنّها بالنّهاية نتاج الفكر والكلمة، وكلّ نصّ يُعيد رسم حدودها بتقنياته الخاصّة والمختلفة، ذلك لأنّ"المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه لأنه يكثّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية"[4]، كما يقول "غاستون باشلار" Gaston bachelard(1884-1962)، وكذلك لأنّ "الأفكار بحاجة إلى استعارات مكانيّة"[5]، وإلى لغة تخييليّة يتأسّس عليها المكان الرّوائيّ ويتحوّل بذاته إلى «مكوّن لغويّ تخييليّ تصنعه اللّغة الأدبيّة من ألفاظ لا من موجودات وصور."[6]

فالمكان فضاء لفظيّ ذو دلالات جماليّة ووظائف فنّيّة ورموز لغويّة تبتدع مقوّماتها الخاصّة، وليس مجرّد أشكال، وفراغات، وأشياء، وألوان. لذلك فإنّ المكان في القصّة الشّعريّة لا يخضع للصّرامة لأنّه دائم التّفلّت، عبر قنوات التّخييل، فهو دائما خارج منطق الضّبط والقياس. ومهما حاولنا حصره بمقاطع الوصف، فإنّه يظلّ متعلّقا بكلّ جزئيّات العمل ملقيا بظلاله على جميع أركانه ولا يتمركز في بؤر دلاليّة معزولة.

---

[1] - Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p47

[2] م. ن. ص47

[3] م. ن. ص48

4-غاستون باشلار ، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

5- Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p47 نحن نعرّب

6-سليمان كاصد: عالم النّص(دراسة بنيويّة في الأساليب السّرديّة)، دار الكندي للنّشر و التّوزيع، الأردن، د.ط،2003،ص.127

وفي حين يتواتر استعمال الماضي النّاقص في مقاطع الوصف في الأعمال الكلاسيكيّة، فإنّ القصص الشّعريّة تعتمد أزمنة الخطاب من حاضر ومستقبل وماض مركّب في وصف الأماكن والأشخاص، لأن ليس ثمّة تمييز بين عناصر الخلفيّة وعناصر المستوى الأوّل للمشهد السّرديّ، فترتيب المشاهد والمقاطع السّرديّة لا يخضع للتّقليد الرّوائيّ الذي يجعل الوصف مجرّد فسحة.

أمّا الضّمائر فهي ضمير المتكلّم المفرد أو الجمع عند "جيرودو" و"أراغون"، وأمّا عند "غراك" فيرتبط استخدام هذه الضّمائر بالأفعال الحسّيّة أو ضمير الغائب المحيل على المجهول[1]، ببنية مفرغة من أيّة ملامح لأيّة شخصيّة وكأنّ الأشياء الموصوفة تعلن عن ذاتها بذاتها. فالمكان، في القصّة الشّعريّة، ليس مجرّد إطار وديكور بل هو كيان يضطلع بدور البطولة، وشخصيّة لها كيانها الخاص. ففي رواية "الطّريق" "la route" "لجوليان غراك" ، التي ظهرت في مستهلّ روايته "شبه الجزيرة" "La presqu'île" والتي هي بداية لرواية غير مكتملة، لا تظهر أيّة شخصيّة سوى الطّريق. يقول "جوليان غراك": "بمرور السّنوات وبتقدّمي في كتاباتي يبدو لي بأنّ نظرتي قد تغيّرت وبأنّ الأشكال البشريّة التي تتنقّل في رواياتي أصبحت شيئا فشيئا شفّافة نتيجة انحناء الضّوء الطّفيف الذي تتبع العين حركته فلا تفتأ تلحظ من خلال (هذه الشّخصيّات) عمق ورق الشّجر أو الخضرة أو البحر، فتتحرّك بمحاذاتها دون أن تنفصل عنها"[2]. و"العالم الغامض" "le domaine mysterieux" في رواية "مولن العظيم" "le grand Meaulnes"، أو باريس التي احتفى بها كلّ من "أراغون" و"بريتون" أو "المدينة البنفسجيّة المحرّمة" la cité violette "interdite" "لفيكتور سيقالان" SegalenVictor والمبنيّة على شاكلة "بيكين" عاصمة الشّمال بمناخ تشتدّ فيه الحرارة وتشتدّ فيه البرودة وبجدارها الأحمر، كلّها أماكن لا تشدّ القارئ بعمقها التّاريخيّ ولا تثير فضول الكشف والاكتشاف لديه فحسب، بل تتملّك كلّ اهتمامه وتشغله عن رؤية ما عداها من شخصيّات أو أحداث.

إنّها أماكن تتخلّق من الاستعارات وترتفع معالمها من الدّلالات، فهي كما يقول "تاديه": "كائنات لغويّة"[3]، تستوطن الصّورة، والصّورة تستوطنها "فالصّور لا يمكن اقتطاعها بعيدا عن النّصّ فهي دائما لصيقة به، وهي موجودة بتواترها المملّ وأيضا بألق اختلافها"[4]، إذ تتوارد المقاطع الوصفيّة التي

---

[1] - Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p50.

[2]- Julien Gracq: Lettrines2, Œuvres complètes de Julien Gracq, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, tome2, p.293

[3] - Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p55 : « des êtres de langage ».

[4] م. ن. ص 49

يتجلّى من خلالها المكان ويتحوّل الوصف فيها إلى عون تخييليّ "agent de fiction" تُحشد له المحسّنات البديعيّة والبلاغيّة كالتّشخيص والتّشابيه والنّعوت، فتتوقّف حركة القراءة و"تتكثّف الصّور[1]". فلا يرد الوصف في مقاطع مستقلّة تتوقّف خلالها حركة السّرد، كما في الرّواية التّقليديّة، ولكنّه يقوم هو ذاته بمهمّة السّرد، فهو وصف يُشير إلى ما لا يُرى، إلى الخيال الذي يستحيل نقله على طريقة آلة التّصوير فتضطلع اللّغة بهذا الجهد المستحيل. "وتصبح حركة النّصّ وسرعته في نقل المشهد الطّبيعيّ معادِلة لانجذاب المشهد الطّبيعيّ نفسه للنّصّ"[2]، فالكاتب لا يذهب نحو الطبيعة ليصف مشاهدها ويُدخلها عناصرَ توشية في عمله الإبداعيّ، ولكنّ الطّبيعة ذاتها هي التي تنزلق داخل العمل الأدبيّ وتنشدّ نحوه بقوّة الجذب الدّاخليّة فيه، "ولا تصبح المعجزة بالنّسبة إلى النّص في أن يُرَى كاللّوحة، بل في أن يُكتب"[3]، ويتحوّل الوصف ذاته إلى طريقة من طرق السّرد، ذلك لأنّه قد تحرّر من إكراهات الحبكة ودواعي القصّ، ويتنامى من خلال الاستعارات المسترسلة métaphores filées التي تتوالد فيها الصّور من بعضها بعض، حيث لا يُفترض بالمكان أن يكون ذا مرجعيّة حقيقيّة، لأنّه لا يُحيل على أماكن واقعيّة بقدر ما يحيل على رموز مُفرغة من كلّ محتوى اجتماعيّ أو نفسيّ أو إيديولوجيّ.

إنّ مقاطع الوصف، في القصّة الشّعريّة، لا تتخلّل مقاطع السّرد وتبطئ تنامي الحبكة، فهي ليست محطّات يتوقّف فيها السّرد ويستعرض فيها الكاتب مشاهد الأماكن والأشياء، ولكنّها تندرج ضمن عناصر السّرد وتدفع به في حركة سريعة تنتفي فيها كلّ إحالة مرجعيّة وتتعاقب فيها الصّور التّخييليّة.

ولعلّ الأماكن التي تلجها القصّة الشّعريّة هي أماكن ذات طابع عجائبيّ تشيع في أرجائها الخرافة كالقصور المسحورة والقلاع القديمة والمنازل المنعزلة، لأنّها أماكن قد تحوّلت بفعل الكتابة إلى رموز وطلاسم يهتدي بها البطل في رحلات بحثه عن الطّرق الضّائعة وعن اللّقاءات غير المنتظرة. إنّها مسالك وعرة يجتازها الكاتب قبل البطل وتنهال على جوانبها الصّور، وتذهب بها إلى آخر المدى لتظلّ الصّورة سرّ الكاتب الأكبر، وتظلّ مستعصية عن الشّرح والإيضاح والوصف والتّنميق والزّخرفة والمحاكاة، تتغيّا بعث الدّلالات وإيقاظ كوامن الشّعور ونبش الوعي. ولا يكون وصف القصور في القصّة الشّعرية وصفا ساذجا بل هو وصف ينهل من النّصوص القديمة ويبعث فيها الطّاقة الخامدة. "إنّ القصر هو المسكن

[1] م. ن. ص 51
[2] م. ن. ص 52
[3] م. ن. ص. ن

الشّعري"[1] كما يقول "تاديه" والغرفة هي مكان آخر متعلّق بالقصر كناية، إذ يورد "تاديه" مثال "الغرف التي يعدّدها الرّاوي في "البحث عن الزّمن الضّائع" في سرد أخّاذ غامض تكوّن فيه المركّبات الإسميّة والمتوازيات الفعليّة والنحويّة قصيدة نثرية"[2]، فينفتح وصف المكان باستمرار على الرّمز وعلى المدهش واللّامعقول، فالبيت الذي انعزل فيه "غرانج" بطل "شرفة على الغاب"، ليس مساحة مغلقة ينزوي فيها البطل ولكنّه طريق ممتدّة نحو المجهول يتكثّف فيها الزّمان والمكان ويتراءى له من خلالها كلّ ما هو غريب ومبهم. هو توق إلى المستحيل يتجاوز بكثير الحيّز الذي يجد البطل نفسه سجينا بداخله فهو لا يلامس تخوم الشّعريّة إلّا إذا التقى بأرضه المختارة ومكانه المقدس "son templum"، أرض لا يشبهها إلاّ واقع الأحلام، حيث تتداعى الأحاسيس والأفكار والأشياء.

وإنّه لمن خلال هذه الأنساق العجيبة التي تصنعها الصّور، ومن خلال هذا الافتتان بالمكان في لغة النّصّ تنشأ الشّعرية، و"تعيد الطّريق في كلّ القصص الشّعرية للقرن العشرين بعث المسالك النّائمة في "الأوديسيا" وفي روايات "فرسان المائدة المستديرة وفي رواية "دون كي شوت" "Don Quichotte"[3]، فهي الطّريق المفضية إلى عوالم "مولن" الغامضة وهي الرّحلة المستحيلة في خبايا الشّعور، وهي الفزع إلى اللامعقول والمتنافر، وهي بالنّهاية الوصول إلى حافّة الهاوية.

وعلى خلاف روايات الرّحلة التي تعرض عقدا قرائيّا مرجعيّا يخصّ البلدان والأماكن والطّرق التي تصفها، تفترض القصّة الشّعريّة عقدا قرائيّا خاصّا بها يحيل على مرجعيّة لا تتّصل بالمكان بقدر ما تتّصل بذات الرّاوي وبأناه، وهو "أنا" فارغ ومكرّر، دائم التّرحال بلا هدف، بحثا عن الغريب واللاّمتوقّع، حتّى أنّ القارئ نفسه يتخلّى عن البحث عن البعد المرجعيّ وعن رغبته في المعرفة التّاريخيّة لينساق في عوالم الحلم التي تتبدّى له على جانبي الطّريق، في تلك اللّحظات التي يتوقّف فيها السّرد، ويمتزج فيها الآنيّ باللاّنهائيّ لحظات قال عنها "تاديه" أنّها لحظات "تشويق صغرى".

ولئن اعتبر المكان في الرّواية التّقليديّة المكان اللّفظيّ المتخيّل الذي تستثيره اللّغة من خلال قدرتها على الإيحاء، والعالم التّخييليّ الذي وإن تجذّر في واقع معيّن فإنّه يستقلّ عن هذا الواقع بخصائصه الفنّيّة وبالفضاء الذي يشيّده ليتّسع لاحتواء بنية الرّواية برمّتها، فإنّ المكان في القصّة الشّعريّة يتجاوز وظيفته الأوّليّة بوصفه إطارا تزدحم داخل المجال الخاصّ به الشّخصيّات وتتواتر الأحداث ويوهم

[1] م. ن. ص 60
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص 64

بواقع مّا ويُسهم مع الزّمن بمكانيّة الحبكة وزمانيّتها، كما يتجاوز وظيفته بوصفه الحامل للدّلالات والمحور الأساسيّ الذي تدور حوله وبداخله عناصر الرّواية، والذي يحشد له الكاتب من معاني الوصف والصّور الفنّيّة، ويوظّف له من الرّموز ما يضفي عليه مصداقيّة وواقعيّة نابعتين من مرجعيّاته الحقيقيّة، ومن مماثلته للواقع الخارجيّ والوسط الطّبيعيّ. فلا تعود المقاطع الوصفيّة إبطاءً لحركة السّرد بقدر ما تكون إعادة اكتشاف للعالم وللأشياء وللظّواهر الكامنة خلف العناصر المتباعدة، ذلك أنّ العناصر في وجودها الخارجيّ تحيل على حقيقة واقعة، ولكنّ ذات العناصر تحمّل داخل نصّ القصّة الشّعريّة بدلالات أخرى تتجاوز خصائصها الظاهرة، وتُحوّله إلى بؤرة تنجذب إليها كلّ عناصر السّرد، وتدور في فلكها كلّ مكوّناته.

كما ينآى المكان في القصّة الشّعريّة عن أن يكون مجرّد طرف في علاقة التّأثّر والتّأثير بينه وبين الشّخصيّات التي تخترقه طوال العمل الفنّي، ويغدو هو ذاته الشّخصيّة المحوريّة التي تضطلع بدور البطولة، حتى أنّه قد يزيح باقي الشّخصيّات التي فقدت جميع كياناتها واكتفت بأن يكون لها شرف المرور من هناك: "إنّها أماكن تضفي سحرا يشعّ في ثنايا النّصّ ويكسبه حركيّة داخليّة " فتلتحم لدى "جيرودو"، مثلا، كل شخصيّة بشبكة من القوى الكونيّة وكأنّ كلّ واحد هو جزء من الفضاء: تماما كما في لوحات عصر النّهضة الإيطاليّة التي يكون فيها البطل مشدودا إلى فضاء معيّن يتملّكه ويكون هو بدوره مملوكا له."[1] وتُصبح قراءة المكان بمعزل عن باقي عناصر السّرد ممكنة، بل ربّما لا يعود ثمّة إمكان لقراءة غيرها.

ب-3. الحبكة:

تعتبر البنية نظاما يتكوّن من وحدات متماسكة، يتحدّد كلّ جزء من أجزائها بعلاقته مع باقي الأجزاء، ولا يكتسب قيمته إلاّ داخل البنية الكلّيّة. ولقد حدّد "جان ميشال أدام" ستّة عناصر تقوم عليها البنية القصصيّة: فأمّا العنصر الأوّل فيتمثّل في تتابع للأحداث التي تترابط داخل إطار زمنيّ وتنهض بها شخصيّات وتؤول كلّها إلى نقطة جذب نهائيّة، وأمّا العنصر الثّاني فهو الشّخصيّة الفاعلة التي تنخرط في الأحداث مستندة إلى عنصر المسانيد المتحوّلة وانقلاب الأحوال إلى ضدّها كحتميّة سرديّة، تنتقل الشّخصيّات فيها من حالة فقدان لشيء مّا إلى حالة اكتساب لشيء مّا أو العكس، وأمّا عنصر الحبكة فهو وحدة حدثيّة تُحكم البناء القصصيّ وتشدّ أواصره وتتنامى تدريجيّا لتنعقد بالاعتماد على عنصر

[1] م. ن. ص 71

"العلّيّة" الذي يحيل على التّرابط المنطقيّ حسب رؤية الكاتب ولا يرتبط ضرورة بالتّنامي الكرونولوجيّ، وأمّا العنصر الأخير فهو "التّقويم النّهائيّ" الذي يُمثّل المغزى الحقيقيّ الذي تتضمّنه سيرورة الأحداث ويُفضي إلى استخلاص الحكم النّهائيّ ويتّصل بالبناء القصصيّ برمّته. فتكون نهاية العمل القصصيّ هي لحظة الكشف الكبرى التي تُكسب جميع عناصر العمل دلالة وجودها.

ولئن اعتبرت هذه المقوّمات أساسيّة في تحديد مدى استجابة العمل السّرديّ لمعايير القصّ، فإنّها لا تكاد تنطبق، في مجال الرّواية، إلاّ على الأعمال الرّوائيّة ذات المنحى التّقليدي، ذلك أنّ القصّة الشّعريّة، لا تحافظ على هذه البنية المترابطة والمتماسكة بفعل التّنامي الكرونولوجيّ والمنطقيّ. فـ "كلّ قصّة لها بنيتُها الخاصّة بها، والمرتبطة بالعلاقات بين الشّخصيّات، وبكيفيّة سير الحبكة نحو النّهاية، وبالمرجعيّات الزّمكانيّة"[1]، باعتبار أنّها ليست تكوينا مُعدّا مسبقا حسب معايير محدّدة على غرار الأعمال الكلاسيكيّة.

وقراءة البنية الحدثيّة في القصّة الشّعريّة لا تتطلّب منّا معرفة مسبقة بمخطّط كتابتها ومآل أحداثها حسب نسق تناميها، بل هي تُقرأ كما تُقرأ لوحة لدافينشي، ألوانها ملقاة ببراعة الرّسّام من دون تحديد أوّليّ للملامح أو الحدود، بتقنية "السفوماتو"sfumato[2] التي تكسبها عمقا وانسيابيّة وتجعل أجزاء الرّسم فيها متمازجة وتبدو أكثر طبيعيّة. بهذه التّقنية تضيع الحدود الفاصلة وتغرق في ظلال الألوان المتداخلة مثلما تضيع الحبكة وتتمازج الأحداث في القصّة الشّعريّة. ومثلما تتفرّد لوحات "دافينشي" وتكتسب خاصّيّة تميّزها عن سائر الأعمال الفنّيّة في عالم الرّسم بتفصّيها من أيّ تصميم أوّليّ، فإنّ تفصّي الحبكة من أيّ تصميم هندسيّ لبنيتها، وتكسيرها عواميدَها وتفتيتها حدودَها، إنّما هو إعادة بناء للعمل القصصيّ بتقنيات خاصّة وبأدوات مختلفة.

ولعلّ عمليّة تشظية الحبكة بمعناها التّقليديّ، ليست سوى إعادة تركيب لأجزائها بطريقة مغايرة، فلا نستطيع أن نجزم بغيابها، لأنّ غياب الحبكة يتطلّب، حسب ما حدّد "تاديه"، أن لا يتكرّر ظهور الشّخصيّات، وأن لا ينتج حدث عن حدث سابق له، وأن لا يكون ثمّة أيّة مرجعيّة كرونولوجيّة، وأن ترد كلّ جملة منفصلة عن سابقتها أو عن التي تليها، وأن لا يكون ثمّة تشابه أو استعارات باعتبار أنّها

---

[1]-Op. Cit., p113 نحن نعرب

[2] سفوماتو sfumato: هي تقنية في الرسم ابتدعها "ليوناردو دا فينشي"، وتتمثّل في الابتعاد عن وضع تخطيط أوّليّ للشّيء المرسوم وبدلا عن ذلك يتمّ وضع طبقات عديدة متراكبة وشفّافة من اللّون، عند حدود الوجه أو الجسد ليمنحه عمقا وطبيعيّة ويكسبه انسيابيّة.

صور تدخل في عمليّة البناء[1]، غير أنّنا نجد القصّة الشّعريّة تعُجّ بالاستعارات، ويتواتر فيها ظهور الشّخصيّات كما أنّ لها زمنيّة مخصوصة. ومع ذلك لا نستطيع القول بأنّ هذه الخصائص تُقرّبها من الرّواية الكلاسيكيّة ذات البنية المحدّدة مسبقا، كما لا نستطيع القول بأنّها تخضع لترتيب موحّد يمكن تطبيقه على سائر القصص الشّعريّة، لأنّ كلّ قصّة تتنامى وتتطوّر داخل عالمها الخاصّ ووفق بنية داخليّة خاصّة.

ويرى "جان إيف تاديه" في "العظيم مولن" بنية دائريّة مغلقة، إذ تنفتح على مشهد قدوم "أوغوستان مولن" وهو مراهق في السّابعة عشر من عمره، في أوّل يوم من الخريف، وتنغلق على عودة البطل وقد أصبح رجلا في هيئة صيّاد، في بداية الخريف، كما يرى في العلاقات بين الشّخصيّات حلقات حبّ ترتبط كلّ واحدة منها بالأخرى وتنتهي كلّها عند لحظة الموت.[2] غير أنّ هذه البنية الدّائريّة، برأينا، لا تعدو أن تكون إيهاما بالانغلاق، وهي في الحقيقة تحمل بنية مزدوجة، مغلقة ظاهريّا بعودة البطل إلى نقطة انطلاقه، ومفتوحة في عمقها على رحلة أبديّة يُنجزها "مولن" عبر عوالم الدّهشة والغموض ويقع أسير حبّ ظلّ مستحيلا حتّى بعد تحقّق الوصل والزّواج من الحبيبة، لأنّه لم يقبل أن يتحوّل الحلم إلى واقع متاح. فيتركها وانطلق في مغامرة بحث جديدة، وكأنّ قدره أن يستمرّ في رحلة ضياع لا نهاية لها.

ولو نظرنا في بنية "سيلفي" لوجدناها بنية مغلقة لا تبرح عالم الذّكرى الذي سجن "جيراردي نيرفال" بطله بداخله وأغلق عليه زمنه فانحصر في صورة فتاة من طفولته البعيدة. ولعلّ "أولى وظائف هذه البنية الدّائريّة هي أنّها تمحو الزّمن وتتخلّى عن الحبكة بإغلاق عالم طفولة ميْتة على نفسه"[3]. يتطابق وضع البداية مع وضع النّهاية داخل هذه البنية الدّائريّة وتخضع الشّخصيّات والأماكن والأشياء إلى تغييرات، ولكنّ النّهاية ليست سوى عود على بدء ودعوة لاستئناف القراءة من أوّلها.[4] فهي بنية متحرّكة كحركة الكتابة نفسها، حركة تسري في أوصال العمل كلّه، ويسعى كلّ عنصر فيها إلى احتواء الكلّ واختزاله.

وهي أبعد ما تكون عن البنية الدّائريّة للرّواية التّقليديّة التي تأتي النّهاية فيها لتغلق البداية وتستقرّ فيها الأمور وتستجيب لأفق انتظار القارئ فتقدّم له شخصيّات تتنامى وتتمّ دورة حياتها أو تنجز مهمّتها، لأنّ القصّة الشّعريّة تتحرّك داخل بنية مزدوجة كلّما اعتقدنا أنّها امتلأت وأشرفت على الانغلاق، تُفرغ

[1] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p114

[2] م. ن. ص 119
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص 118

محتواها السّرديّ وتنفتح على عوالمها الدّاخليّة من جديد وكأنّ الرّحلة لا تنتهي إلاّ لتبدأ من جديد، ولا تبدأ إلاّ لتنتهي، فيظلّ البطل يُراوح مكانه، وتسكن الحركة، فلا يحدث أيّ شيء يدلّ على أيّ شيء.

وقد تتّخذ القصّة الشّعريّة بنية جدليّة dialectique، تتنامى لحظة كتابتها "لأنّها مشروع مفتوح"[1] باستمرار، فهي تُساير رحلة البحث وتمنحها قوّة استباقيّة تضيء أمامها الطّريق. هي بنية مؤلّفة من شذرات من السّرد معلّقة بين لوحات شعريّة، فهي ليست حكاية بقدر ما هي تأمّلات وتسْآل وبحث عن معان جديدة للعالم والأشياء. إنّها لا تقدّم إجابات أو تقترح حلولا، ولكنّها تتوق لبلوغ فضاءات محظورة.

وقد تكون البنية متقطّعة discontinue، تتوزّع على محاور قصيرة[2]، وتُعبّر عن حبكة متشظّية، وأفعال لا ينتظمها تعاقب زمنيّ أو تراتب سببيّ، حتّى أنّها لا تعود شرطا من شروط تغيّر منزلة الشّخصيّة ولا يكون الحدث وسيلة لعبورها الحقل الدّلاليّ، ذلك أنّ الشّخصيّة لا تعود محرّكا دراميّا يُدير دفّة الأحداث، والأحداث ذاتها لا تنتظمها روابط زمنيّة. وتحقّق القصّة الشّعريّة انسجامها الأبلغ بهذه البنية التي وإن تقسّمت وتفتّتت، فإنّها في الواقع تحقّق وحدة من نوع خاص"يصبح التّقطيع فيها هو قانون الانسجام الأعلى"[3].

وقد تعكس اللّغة هذا الانسجام في بنية سرديّة مفكّكة لا تقوم إلاّ على جمع التضادّات، كما في قول "بولهان" Paulhan في "مباهج الرّيف" "Petites joies de la campagne": "والمدفأة بسخامها الملطّخ، ووحدة الرّياح، وماء العيون، وصرخات الشّمس، والنّجوم عالية التّنظيم في الليل، تبدو كلّها وكأنّ لها لغة، ما الذي تقوله لنا يا تُرى؟"[4] تبدو التّراكيب المتعاقبة وكأن لا رابط يجمعها، وكأنّها جزر عائمة من الدّلالات. ولكنّها تنتهي، مع ذلك، لأن تنضوي كلّها داخل نظام منسجم تمتلك اللّغة كلّ أسراره و"يظلّ المفتاح فيه مُفتّشا عنه"[5]، وتتّخذ الكتابة أبعادها الشّعريّة من إغماض وكثافة وتفكّك ورمزيّة، وتتحوّل اللّغة ذاتها إلى أفعال فلا تنسحب الوظيفة المرجعيّة لفائدة الوظيفة الإنشائيّة، بل تستحيل مغامرة لغويّة، يختبر البطل خلالها تجربة حياة من نوع خاصّ. ولكنّها مغامرة لها شروطها، فالقصّة الشّعريّة لها قوانينها تماما كالقصيدة. وأهمّ هذه القوانين هو أنّ الكاتب لا يجب أن يحملنا، بأيّ حال من الأحوال على الاعتقاد بأنّه

[1] م. ن. ص 123
[2] م. ن. ص 133
[3] م. ن. ص 134
[4] Jean Paulhan, Petites joies de la campagne : « Et la cheminée avec sa suie qui poisse et la solitude des vents et l'eau des sources et les cris du soleil et dans la nuit les étoiles bien organisées, ont l'air d'un langage, qui nous dit quoi ? » نحن نعرب paru dans: le récit poétique, J.Y. Tadié, p134
[5] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p134

يتحدّث عن ذاته، بل عليه أن يكشف عن ذوات أخرى تحمل هاجس التّفاصيل وتتربّص ببعضها البعض، إذ يقول "بولهان" Paulhan عن "أندريه جيد": "أنا لا أعلم إن كان صحيحا بأنّه في داخل كلّ واحد منّا يوجد هذا "الأنا" النّقيّ، مركز النّفس الغامض الذي لا يَطالُه الزّمن والذي يختلط فيه الأمر على الرّوح بخصوص كلّ ما تعرفه مسبقا، وتكتشف ببساطة بأنّ الخير والشّرّ، والقدر والحرّيّة، والفكر والشّكل، والنّواميس والمشاعر وخصوصا الرّومنطيقيّة والكلاسيكيّة لا تمثّل سوى شيء واحد"[1]، لأنّه "أنا" ذو هويّة مختلفة، لا يدلّ على ذاته، مثل كلّ شيء في القصّة التي تتماهى فيها الأشياء مع أضدادها وقد يُلغي بعضها بعضا كلّما توهّجت شعريّتها.

ومهما كان نوع البنية، دائريّة أو جدليّة أو متقطّعة أو قائمة على المتضادّات، فكلّها لا تقدّم إلاّ حبكة لا تنعقد وشخصيّات لا تتطوّر، وأزمنة لا تتنامى، وأمكنة لا تُحفَظ لها ذكرى. ولا تسمح القصّة الشّعريّة لقارئها مطلقا بأن ينحني لالتقاط التّفاصيل، أو يقف مكتفيا بحبكة لا تأتلف، أو أن يُفكّك دلالات صور لا تكتمل، أو أن يمضي في طلب معنى لا يبين، بل هي على العكس من ذلك تزجّ به في عالم غائم باستمرار، لم يكن ليمنحه أمانا أو طمأنينة. وتجعل البنية المرتبكة للنّصّ عمليّة القراءة نفسها ضربا من المستحيل. غير أنّ انخراط القارئ في تجربة القراءة التي يصطدم فيها بانعدام انتظام الأحداث وغياب المعنى بالمفهوم التّقليدي وتضادّ العناصر التي تلغي بعضها بعضا، من شأنه أن يجعل النّصّ يتوهّج طاقة شعريّة، تقرّبه من القصيدة وتُبعده عن الرّواية.

تقوم بنية القصّة الشّعريّة، إذن، على ما أطلق عليه "جوليان غراك: "قوّة الجاذبيّة المركزيّة" "la force d'attraction central" أو"الاتّساق النّووي" "cohésionla nucléaire" وهي "شحنة عاطفيّة شديدة من شأنها أن تبعث هذه القوّة الجاذبة"[2] فهي قوّة تنشأ على مستويين، فتنتشر وتتكاثر على مستوى داخليّ بين عناصر السّرد، وتنشأ على مستوى خارجيّ بجذبها عناصر العالم الخارجيّ إلى داخل العمل. ولا تخلو قصّة شعريّة من هذه القوّة الجاذبة، مهما تفتّتت بنيتها ومهما تداخلت عناصرها، لأنّها مترابطة فيما بينها ومحكومة بهذه القوّة النّوويّة القويّة التي تشدّ أجزاء النّواة الذّرّيّة، داخليّا. وبهذه القوّة الكهرومغناطيسيّة التي تتبادلها العناصر المشحونة سلبا والعناصر المشحونة إيجابا يتحقّق تماسك الذّرّة وترابط مكوّناتها فلا تنهار على ذاتها.

---

[1]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p136. نحن نعرب

[2]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p138 : « Julien Gracq parle de « la force d'attraction centrale » et de « la cohésion nucléaire et d'une puissante charge affective qui puisse seule créer cette force de gravitation.» نحن نعرّب

وتظلّ عناصر البنية القصصيّة في هذا النّوع من القصّ، رغم تنافر أجزائها وتضادّها، مشدودة إلى بعضها البعض، لأنّها بنية مكتفية بذاتها، تُطوِّر عالمها الخاصّ بها الذي لا يمكن التّعرّف عليه عبر تقنيات متعارف عليها أو قوانين موضوعة سلفا، ولذلك فإنّ القصّة الشّعريّة تُقرأ كما تُقرأ القصيدة.[1] ولو فرضنا أنّ روايات "بلزاك" أو "ستاندال" يمكن أن تستجيب لمقاربة تستكنه الأبعاد الشّعريّة فيها، فإنّ هذه المقاربة تظلّ غير قادرة على الإلمام بجميع جوانبها وإدراك الوظيفة الواقعيّة المرجعيّة التي هي قوامها الأساسيّ، كما أنّ مقاربة مرجعيّة "لبروست" أو "جيرودو" لا يمكنها أن تُلامس العُمق الشّعريّ فيها، يقول "تاديه": "لنؤمّن حسن اشتغال التّركيبة الوظيفيّة لأيّ نصّ لابدّ من قراءته حسب تراتبيّة الوظائف الموجودة فيه."[2]

وإنّ قراءة القصّة الشّعريّة على أنّها قصيدة لا يُذهب البعد القصصيّ عنها، ذلك أنّ بنيتها تقوم على مستويين: مستوى أفقيّ وآخر عموديّ. فهي ، كأيّة رواية تقليديّة، تمتدّ على بنية أفقيّة، خطّيّة، تترابط شبكة علاقات الأبطال فيها داخل إطار من الأمكنة والأزمنة، باعتبار أنّها بنية نسقيّة syntagmatique[3]. ولكنّها أيضا بنية عموديّة، شعريّة، تقوم على التّشاكل الدّلاليّ isotopie. ويُسهم تنوّع التّشابيه والاستعارات فيها في تركيب البنية القصصيّة التي تسودها حالة من الشّدّ والجذب تنساق إليها الشّخصيّات في ظهورها واختفائها، وهو ما يربك منطقيّة تعاقب الأحداث. وتقوم العناصر التّركيبيّة النّسقيّة والعناصر الاستبداليّة على الجمع بين مبدأي المجاورة والمشابهة. "فهذه العناصر التي قد تغرينا بمحاولة وضعها متجاورة أفقيّا، سواء انتمت إلى المحور الاستبدالي أو النّسقي، تنزع إلى إقامة علاقة مشابهة فيما بينها."[4]

ويمكننا القول، إذن، بأنّ بنية القصّة الشّعريّة في توظيفها لآليّات القصّ وتقنيات الشّعر ومزجها بينهما تتفلّت من الخطّيّة التي تقوم عليها الرّواية الكلاسيكيّة من ناحية، ولا تخضع للنّظم الشّعريّ الذي يحكم بنية القصيدة من ناحية أخرى. فهي بين هذا وذاك. ولئن اعتبرت بعض الكتابات النّقديّة الرّواية "جملة كبيرة"، فإنّ القصّة الشّعريّة تقع بين القصيدة والنّثر وتستوجب قراءة مزدوجة، تتراوح بين أفقيّة وعموديّة، وخطّيّة وتراكميّة، فهي بنية مرتبكة مربكة لا تستجيب لانتظارات القارئ التّقليديّ الذي يبحث عن الرّتابة والتّتابع ويُعلي من صورة البطل الذي يملأ أدواره ويتنقّل عبر مساحة العمل ليُحقّق أهدافا مرسومة مسبقا.

---

[1] م. ن. ص 115
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص 117

ج-الأسلوب:

ج-1. اللّغة:

تتّخذ القصّة الشّعريّة سبيلا بين الرّواية والقصيدة فيجتمع لها التّفصيل والكثافة، والتّتابع والتّنامي، والتّرجيع الإيقاعيّ الدّاخليّ، وتوالد الصّور والرّموز وقيام البنية السّرديّ، ممّا يجعل منها كيانا أدبيّا شديد الخصوصيّة، تمتزج فيه وسائل النّثر بأدوات الشّعر، فلا تعود "**الكتابة الشّعريّة انزياحا عن لغة النّثر**"[1] كما يقول "جون كوهين" Jean Cohen(1919-1994)، أو هدما لما هو مألوف وإعادة بناء للنّظام اللّغويّ، ولا يعود التّخييل وتواتر الصّور وانتظام الإيقاع من جوهر الشّعر وحده، كما لا تعود لغة النّثر متطابقة الدّلالات وإمكانيّة التّأويل فيها محدودة، بل يصبح بمقدورنا الحديث عن نثر تتفجّر من صلبه الشّعريّة، "وعن لغة نثريّة ذات حمولة رمزيّة، تتضافر في نسيجها عناصر مثل الصّورة والخيال والعاطفة والموسيقى"[2].

وتطوّع القصّة الشّعريّة أساليب مختلفة من شأنها أن تسهّل انصهار عناصر متنافرة بطبيعتها، وتؤمّن فرادة العمل الأدبيّ، وتدرجه في نسق قصصيّ من نوع خاصّ "تلتحم فيه الأضداد وتتنامى كحوامل جماليّة يتيه فيها التّعبير بين اللاّمعقول والمتاح، بين الملائم وغير الملائم، بين التّقعيد المنظّم للكلام والانزياح التّركيبي، بين الصّورة بدلالتها المباشرة والاستعارة المتفلّتة من أقفاص اللّغة النّثريّة، بين محوري التّوازي المتقابلين، محور الاختيار الذي تتجاور عناصره ومحور التّأليف الذي تنتظم وتتشابه عناصره، وبين المضمون المعنويّ والشّحنة الإيقاعيّة"[3].

وتتقاطع في القصّة الشّعريّة الوظيفة الإنشائيّة والوظيفة المرجعيّة. وحين تطغى لغة الشّعر تتشتّت الدّلالات وتتكثّف المعاني حتّى إنّه ليصعُب الإمساك بها وضبطها والتّحكّم بطريقة انتشارها على مساحة النّصّ لدرجة تصل بها إلى الوقوع في المفارقات الدّلاليّة والانقطاعات المتكرّرة التي تجعل من عمليّة محاصرة المعنى مهمّة مستحيلة، ولكنّ هذا التّشذّر الذي يفرضه المنحى الشّعريّ في القصّة لا ينتهي إلى تفكّك أوصال العمل الأدبيّ وانفراط عناصره، بل يؤمّن خلافا لذلك، تماسكا ووحدة عضويّة تجعل منه كلاّ

[1] جون كوهين، بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، ص35
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص. ن

لا يتجزّأ وتجعل هذه الأجزاء مؤتلفة في تنافرها وانقساماتها. وتظلّ هذه البنية المخلخلة بفراغاتها وتفكّك روابطها، مفتوحة على القراءات المتعدّدة التي تملؤها وتشدّ أواصرها، وتُقيم روابطها.

ولا يمكن لعناصر هذه البنية المفكّكة أو لملامح الشّخصيّات الغائمة أو لمفاهيم الزّمان والمكان أن تُقدّم تعريفا ضافيا لهذا الجنس من القصّ من دون أن يُجمع إليها عنصر اللّغة والأسلوب، فالكثافة والتّرجيع الصّوتيّ والإيقاعات الدّاخليّة وتواتر الصّور تُكسبها خاصّيّات موسيقيّة تنزاح بها عن لغة النّثر وتُقرّبها من لغة الشّعر، فتُشحن العبارة بمضامين موسيقيّة، تجتاز بها الجدار الفاصل بين موسيقى الكلمة ومدلولها المعنوي، إذ يصبح للمعاني إيقاعات تولجها في دنيا الشّعر. فلو أخذنا مقتطفا من رواية "بيلاّ" Bella "لجيرودو" ورد ذكره في كتاب "القصّة الشّعريّة" "لتاديه" يقول فيه: "عندما أجبرت على الرّحيل إلى باريس، عندها لم يكن لدينا من ذكريات أخرى عن الخمسة عشر يوما تلك، ولا ذكرى واحدة أخرى، سوى ذكرى زمن لانهائيّ، وأفق بلا حواجز ولغة بلا كلام، ولم يتحصّل الواحد منّا على أيّ التزام من الآخر، لو لم يكن هذان الكيانان قد اقتربا من بعضهما البعض أكثر ما يكون، ولكن من دون أن يتوقّفا عن أن يبقيا متوازيين، ولو لم يختبرا فقط نعومة حياة مختلفة تماما، وغريبة تماما، غير أنّها قريبة جدّا"[1]، للمسنا ترديد "جيرودو" للتّراكيب النّحويّة نفسها، وللكلمات ذاتها، الأمر الذي يؤمّن نوعا من التّوازي الدّلاليّ والصّوتيّ، يُحيل الكلمة إلى موسيقى ثمّ يُحيل الموسيقى إلى معنى. كما أنّ تواتر صيغة النّفي في علاقة بصور الذّكرى يجعل هذه الصّور لا تتلامس إلاّ لتتنافر ولا تجتمع إلاّ لتتباعد، في تقارب يغيب فيه منطق السّرد وتأتلف الأضداد، وهو ما يسبغ عليها صفة الشّعريّة ويشحنها بطاقة إيحائيّة هائلة، تولجها عوالم الشّعر وتنأى بها عن لغة النّثر.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ كتّاب القصّة الشّعريّة في بداية القرن العشرين، حين توجّهوا إلى كتابة هذا النّوع من القصّ، لم يكونوا يقصدون الابتعاد عن القصّ الرّوائيّ التّقليدي وإنتاج قصيدة نثريّة طويلة، ولكنّهم كانوا يرومون كتابة شيء لا هو بالرّواية ولا هو بالقصيدة، فالمقاطع التي تغلب عليها الموسيقى الشّعريّة لا ترد بمثابة الانقطاعات خلال انسياب السّرد، فتمثّل مجرّد فواصل بقصد التّوشية، كما أنّ السّرد نفسه لا يخضع لمبدأ التّنامي الزّمنيّ والتّرابط السّببيّ الذي يؤمّن الشّكل التّقليديّ للحبكة، ولكنّها بنية من نوع خاصّ، تستثمر في جميع أشكال الكتابة القصصيّة والشّعريّة، دون أن تتماهى مع أيّ منها.

[1]- Giraudoux, Bella, ed. Grasset, 1926, p. 78-79

تقوم القصّة الشّعريّة، إذن، على الملاءمة الإسناديّة والدّلاليّة وعلى انعدامهما في الوقت ذاته، ففي حين تقوم لغة النّثر فيها على الملاءمة والتّجانس التي لا بدّ أن يتطابق فيها عنصرا الإسناد ولا يكون ثمّة احتمال لأكثر من تأويل دلاليّ فيؤمّن المحكيّ السّرديّ، بذلك، التّنامي المنطقيّ لعناصر القصّ، فإنّ لغة الشّعر تقوم على كسر القواعد الثّابتة من أجل شحن الكلمة بالمعاني الإيحائيّة وفتحها على الاحتمال وتعدّد الرّؤى، وتفجير الصّور الاستعاريّة، وتمكين النّصّ من منافذ أخرى للتّأويل، فتُحَمَّلُ العبارات بدلالات جديدة ما كانت لتُحَمَّلَها، وتكتسب الحواسّ، مثلا، ملكات غير تلك التي جبلت عليها كأن تمتلك الأذن القدرة على الرّؤية أو أن تمتلك العين القدرة على السّماع، وهو ما يعبّر عنه ب"تجاوب الحواسّ" la synesthésie"[1]، فحالة التّدفّق الشّعوريّ الضّاغط التي تُرافق عمليّة كتابة القصيدة والتي تصل إلى درجة التّشويش اللّغويّ، هي ذاتها التي تُرافق عمليّة كتابة القصّة الشّعريّة، وهي التي تُنتج نصّا مُفكّكا وملتبسا في ظاهره، ولكنّه بالنّهاية منسجم مع رؤية منتجه ولا يمكنه أن يُصاغ في نسق أسلوبيّ مُغاير، أو في لغة تُفرغ معانيها مباشرة وتخلو من التّكثيف والتّعقيد والحركة والتّموّجات والرّؤيا والحدس.

هي لغة ليست قادرة على إعادة تشكيل الواقع جماليّا فحسب، أو تكتفي بمسّ هذا الواقع بحنوّ ورفق، وإنّما هي لغة تعمد إلى هزّ أركانه وخلخلة ثوابته بلغة قادرة على الاختراق والهدم وإعادة البناء وتتوسّل بالتّركيز والاختزال، ذلك أنّ "الاقتصاد هو من أهمّ خواصّ اللّغة الشّعريّة ومنبع شعريّتها"[2]. إنّها لغة لا تلجأ إلى الإسهاب والإطالة لأنّها لا تسرد واقع العالم وأحداثه وأشياءه بدقّة وتحديد، ولكنّها مغامرة نحو المجهول وبحث عن الخفيّ والغامض وغير المحدود، هي بنية مغلقة ومكتفية بذاتها تُحوَّلُ فيها الدّلالات إلى إيحاءات لا تحتاج إلى الإمساك بالمعنى والقبض عليه، بل تكتفي بملاحقته بالرّموز والأقنعة.

[1]-***La synesthésie*** correspond à un trouble de la perception des sensations, à travers lequel le sujet associe deux ou plusieurs sens à partir d'un seul stimulus. Mais c'est une figure de style qui repose sur l'alliance de plusieurs perceptions sensorielles. Plus simplement, il s'agit du mélange des sens dans une expression. Elle est employée surtout par Baudelaire et Rimbaud, et l'on parle même de la synesthésie Baudelairienne.

[2] صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب. بيروت. ط1. 1995. ص218

ج-2. توظيف الأسطورة:

تعتبر الأسطورة شكلا رمزيّا متشعّبا ومتغلغلا في بنية الزّمان والمكان عبر التّاريخ الإنسانيّ، فهي تشكّل تصوّرا خاصّا للوجود تعكسه المعطيات الثّقافيّة لأمّة مّا، ونظاما تتداخل فيه حقول معرفيّة مختلفة، من خرافة وفلكلور وروحانيّات وأعراف وتقاليد ومعتقدات، ولذلك فهي تظلّ عصيّة عن الضّبط والحدّ والتّحديد. ويعرّف الفرنسي"ميرسيا إلياد" Mircea Eliade الأسطورة "بأنهاّ قصّة مقدّسة تجري في زمن بدائيّ بشخصيّات تبدو كحقيقيّة غير أنّها خارقة للطّبيعة. وتحكي الأسطورة قصّة تكوّن الوجود، كلّيّا أو جزئيّا. وهي دائما حكاية خلق تبرز طريقة انبثاق المقدّس الذي يؤسّس العالم."[1] وهي أيضا تشكّل رؤية جماليّة وظّفها الشّعر منذ القديم كما وظّفتها القصّة والرّواية والفنّ حديثا، باعتبار أنّها تقدّم خطابا رمزيّا قائما على الإيحاء والتّأويل، وتمثّل عنصرا بنائيّا يدخل في تكوين الفكر الإنسانيّ، وتؤمّن صلته بصيرورة التّاريخ من ناحية، وتمدّ له الجسور إلى مدائن الأحلام والتّخييل وعوالم الماضي البكر، وتمكّنه من إنجاز الرّحلة الأبديّة بحثا عن النّبتة المقدّسة التي تحمل سرّ الخلود الأبديّ،[2] من ناحية أخرى.

فلا تعود الأساطير القديمة نوعا من التدوين البدائي للتاريخ بغرض حفظ الحقائق التّاريخيّة، ولكنّها تتحوّل إلى نماذج تحفل بها النّصوص الأدبيّة قديما وحديثا. ولقد علّل "م. إلياد" ذلك بقوله: " لا تستمرّ ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية، في الذّاكرة الشّعبيّة لما يزيد عن قرنين أو ثلاثة. وتعود تلك الظّاهرة إلى الصّعوبة التي تجدها الذّاكرة الشّعبيّة في الاحتفاظ بالأحداث المنفردة وبالوجوه الحقيقيّة. إنّها تشتغل بنسق مغاير وبواسطة أساليب مختلفة، فتحتفظ بالأشكال بدلاً من الأحداث، وبالنّماذج القديمة بدلاً من الشخصيّات التّاريخيّة"[3]، فتتقلّص هذه الأساطير وتتجمّد شيئا فشيئا لتتحوّل إلى محكيّات مليئة بالرّموز لا تقتصر وظيفتها على العودة إلى التاريخ والميثولوجيا، بل تصبح رؤية تستمد مكوناتها من الواقع واتجاهاته.

ولعلّ اللّجوء إلى الرّمز الأسطوريّ ذي الدّلالة المكثّفة ليس سوى رفض لهذا الواقع، فحينما ترافق الاسطورة التكوين البشري منذ فجر الدّهور، فذلك يعني أنّه ثمة وضع انسانيّ مستلب قد احتاج إلى تشكيلها وإعادة رسم الواقع من خلالها، عبر نوع من المثاقفة الحضارية. وإن كانت الأسطورة مستمدّة من الماضي السّحيق، فإنّها عصيّة عن التّحديد الزّمانيّ والمكانيّ، ولديها القدرة على النفاذ إلى أعماق رؤية

---

[1]- Mircea Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963, p.18.

[2] هي إشارة إلى رحلة جلجامش بحثا عن نبتة الخلود.

[3]Mircea Eliade, le mythe de l'éternel retour, édition Gallimard, 1969, p76نحن نعرّب

فنّيّة وفكريّة معاصرة، فعندما يتوقّف اعتقادنا في الأسطورة، يمكننا أن نواصل استخدامها كوسيلة من وسائل تحرير العقل من سطوة الواقع، وشكلا من أشكال النّشاط الفكري، وأداة معرفيّة تدخل في تركيب البنى الأدبيّة ونسج عوالمها التّخييليّة والجماليّة.

ولقد عرف الشّعر الحديث توظيفا للأسطورة استرعى الانتباه إذ لجأ العديد من الشّعراء إلى الموروث الحضاريّ الإغريقيّ والفينيقيّ والبابليّ والآشوريّ والفرعونيّ وقصص الكتب المقدّسة والحكايات الشّعبيّة وغيرها، واتّخذ منها أقنعة ورموزا. ويُعتبر "إليوت"[1] T.S.Eliot 1888-1965 أبرز من تبنّى المادّة الأسطوريّة فقد حشد لقصيدته "الأرض اليباب"[2] "The Waste Land" من المصادر المعرفيّة والحضاريّة ما حوّل نصّه إلى فسيفساء معرفيّة أضفت على شعريّته بعدا فكريّا تسبّب في غموضه وتعقيده.

إنّ إدخال الرّموز التّراثيّة في نسق الواقع المعاصر وفق منظور إنسانيّ وثقافيّ معاصر، جعل الأسطورة جزءا من رؤية جماليّة واستنفارا لأبعاد فنّيّة، تُخرج العمل الإبداعيّ من دائرة التّحقيب التّاريخيّ والتّأطير المكانيّ. وتصبح القصيدة، بذلك، قادرة على تفكيك بنيات العالم المعاصر، وإعادة صياغتها وفق التّغيير والهدم والتّأسيس لرؤية إنسانيّة بوسعها أن تحوّل الزّخرف الشّكليّ والتّهويمات السّرياليّة إلى فكر يدين المظاهر السّلبيّة ويعرّي مواطن الهشاشة في بنية المجتمع. ولعلّ حالة الإبهام والضّبابيّة والغموض التي تسم شعر الحداثة، هي متأتّية من جنوحه إلى التّرميز والإيحاء واستدعاء الأسطورة وولوج حقول معرفيّة مختلفة، جعل منها الشّاعر مفاتيح رؤيته الشّعريّة، وجوهر العمليّة الإبداعيّة، يتخطّى بواسطتها حدود الواقع والممكن والمتاح إلى آفاق أكثر اتّساعا وامتدادا.

ولقد نهلت الرّواية المعاصرة، بدورها، من منابع الأسطورة بغرض تجديد وسائلها التّعبيريّة، وتأثيث عالمها التّخييلي بعناصر حكائيّة وسرود تاريخيّة وعقائديّة، وتحرير نصوصها من أسوار البلاغة القديمة وكسر النّمط الخطّيّ للسّرد التّتابعي في الحكايات التّراثيّة. وإنّ اعتماد القصّة الشّعريّة الأساطير الإغريقيّة وغيرها، جعل هذا الموروث يُعدّ واحداً من أهمّ منابعها، ومرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية، والرّمزية والفنّيّة، التي تبحث من خلالها عن معنى الوجود.

[1] توماس ستيرنز إليوت: شاعر ومسرحيّ وناقد أدبيّ أمريكيّ، انتقل إلى إنجلترا وأصبح أحد رعاياها، حائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1948.

[2] "الأرض اليباب": قصيدة للشاعر "إليوت"، تعدّ من أروع أعماله وأشهرها على الإطلاق، تعبّر عن خيبة جيل ما بعد الحرب، كتبها عام 1922.

ولا تكون الأسطورة في القصّة الشّعريّة مجرّد حكاية مضمّنة في سياق سرديّ كلاسيكيّ، بل تكون جزءا من البناء الأساسيّ للقصّة التي قد ترد أسطوريّة بأكملها، أو قد تُحوّل أشياءها العاديّة وشخصيّاتها إلى كائنات ذات أبعاد أسطوريّة، وتخلق لها عالما مرمّزا تتداخل فيه الاتّجاهات ولا يخضع إلاّ لقوانينه وثوابته الخاصّة.

وقد عبّر "أراغون" في مطلع الجزء الأوّل من قصّته الشّعريّة "فلاّح باريس" Le paysan de Paris والموسوم بـ"ممرّ إلى الأوبيرا"، قائلا: "لم نعد نعبد اليوم الآلهة التي على المرتفعات، فمعبد سليمان قد غدا مجازا يؤوي أعشاش السنونو والسّحالي الشّاحبة، والرّوح المتّسكة بتنزّها وسط الغبارقد هجرت الأماكن المقدّسة، غير أنّ أماكن أخرى قد أزهرت وسط النّاس، أماكن أخرى ينصرفون فيها إلى حياتهم المبهمة بكلّ سهولة، ويولدون فيها لاعتناق ديانة عميقة"[1]، فالحياة هي التي تبعث هذه الآلهة الجديدة التي يمرّ بمحاذاتها النّاس كلّ يوم من دون أن يلحظوها، والتي لا تلتقطها سوى العين الحالمة، التي اعتادت أن تنظر داخل الأشياء.

يقدّم "أراغون" باريس، على أنّها مدينة أسطوريّة بهندستها الخرافيّة التي يستحيل فيها العاديّ والمحسوس والمألوف إلى رموز سحريّة، وتستحيل المدينة برمّتها إلى شكل شعريّ لا تكاد تطاله الكلمات. وأسطرة أشياء الحياة العاديّة والمستهلكة والآيلة للتّحلّل والزّوال خلال زمنيّة محدودة، وتحويلها إلى كائنات أسطوريّة، تكشف الحقيقة المعمّاة والأبعاد النّهائيّة لإنسان محكوم بالشّيخوخة والموت، وعالم محكوم بالزّوال والاندثار. ولقد حوّل "أراغون" الشّعر والصّور والحبّ إلى مسالك مفضية كلّها إلى أسطورة الأشياء الملموسة والواقعيّة، رصّفها كلّها على جانبيْ "ممرّ الأوبيرا" وداخل "الحديقة" التي تزهر فيها الطّفولة ويَنْبع فيها الحبّ. إنّها باريس عشرينات القرن العشرين التي احتضنت تهويمات الكاتب الشّعريّة، بحثا عن اللاّمعقول والمدهش والخبيء بعين الفلاّح السّاذج، بدءا بالممرّ الحالم الذي انتهى إلى الزّوال خلال أعوام قليلة، وانتهاء بالجولات اللّيليّة التي تحيل على جولات الكاتب نفسه مع الأصدقاء. وتعضد البعدَ الأسطوريّ الذي يسم كتاب "فلاّح باريس" الغنائيّةُ الطّاغية، ولغةُ النّثر التي تأتلفها العناصر الشعريّة من ترجيع صوتيّ وترديد وإيقاعات متنوّعة، يقول واصفا شقرة شعر المرأة الأسطورة: "كنت أعضّ طوال عام كامل على شعر السّرخس، وعرفت شعر الرّاتنج، وشعر حجر التّوباز، والشّعر الهستيريّ. كان أشقرَ مثل

[1]Louis Aragon, Le paysan de Paris, p17

الهستيريا، أشقرَ مثل السّماء، أشقرَ مثل التّعب، أشقرَمثل القبلة"[1]، فيتوسّل "أراغون" بأشياء الطّبيعة والواقع كي يجتاز العمق المجهول لشعريّة ذات مذاق خاصّ تفضي به إلى عوالم سرياليّة لا حدود لها.

أمّا "نادجا" فهي ذاتها كائن أسطوريّ، يعيش في خيال "بريتون" ولا يمكنه أن يشغل حيّزا خارج حدود الكتابة، أو أن تكون له خصائص فيزيائيّة ملموسة، وهي نفسها أعلنت عن اكتفائها بالسّكن داخل الكلمات مثل كائن خرافيّ من نسج الخيال حين قالت لكاتبها: "أندريه؟ أندريه؟ ستكتب رواية عنّي؟ يجب أن يتبقّى شيء منّا"[2]، وحين صرخ هو أيضا: " من يعيش؟ أهي أنت، نادجا؟ أحقّا أنّ الماوراء، كلّ الماوراء هو في هذه الحياة؟ أنا لا أسمعك. من يعيش؟ أهو أنا بمفردي؟ أهو أنا نفسي؟"[3]، يتحوّل الكاتب وشخصيّات روايته إلى كائنات تأتي من عالم الغيب لتشغل عالم الرّواية الأسطوريّ، وتعيد ترتيب أشيائه وتطرح الأسئلة الكبرى حول كنه الحياة ومعنى الوجود وأبعاد المكان والزّمان، فتوشك البوّابات السّحريّة أن تُفتح، ويوشك "بريتون" أن يُفجّر منابع الحياة الأولى، ويُعيد أسطورة الخلق، ولكنّه يبقى متسمّرا أمام حكاية لا تكتمل وبعث لا يحدث، فنادجا أسطورة لا تُروى وآلهة لا تُعبد.

يحشد "بريتون" لنصّه من الأساطير القديمة التي استخلصها من عمق الثّقافات الغابرة، ويصهرها كلّها ليشكّل أسطورته الخاصّة، فيعدّ لها كلّ مساحات النّصّ إذ تلتقط الأسطورة كلّ زاوية فيها لتحوّلها إلى نُصُب ومُصلّى.

لقد وجدت القصّة الشّعريّة ضالّتها في عالم مفعم بالرّموز، فهي تتشكّل في أدبيّة الفراغ، ذلك أنّ الواقع يعني الامتلاء الشّديد. ولئن وجدنا في القصّة الشّعريّة تماما كما في القصص الكلاسيكيّة، ذلك التّرابط الخطّيّ للأشكال والصّور، وتتابع الأحداث، وظهور الشّخصيّات، وامتداد الأمكنة، فإنّ ذلك كلّه لا يحيل بالضّرورة على انسجام حقيقيّ وإحكام للحبكة، إذ تقوم القصّة الشّعريّة على مجموعة من العناصر الخفيّة لمشهد خفيّ، تشي به حركة البحث الدّائب، والبنية التي لا تستدير والزّمن المتجمّد، وتعمل الرّموز كلّها في الوقت ذاته حتّى أنّ الرّمز الواحد قد يظهر في لحظات مختلفة ويعمل في كلّ مرّة بطريقة مختلفة. "فالرّمز الذي يتفجّر في القصيدة هو، في القصّة الشّعريّة، يتحلّل على امتداد السّرد. فهو، على العكس تماما، يرصِف، أفقيّا، لحظات متعدّدة ويجعلُها تتفاعل. ويرصِف، عموديّا، مستويات متعدّدة من النّصّ."[4]

---

[1]Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, p51

[2]André Breton, Nadja, p100

[3] م. ن. ص 147

[4]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p167

ولا تكتفي الأسطورة بفتح عالم الخيال والأحلام والرّموز على مصراعيه أمام القصّة الشّعريّة، بل إنّ اللّغة نفسها تتحوّل إلى لغة أسطوريّة وتكتسب من العمق الدّلاليّ والإغماض الإشاريّ ما يجعلها قادرة على تعميق الهوّة بين الدّالّ ومدلوله. ويربط "ليفي ستروس" الأسطورة بسياق النّسق الكلّيّ للفكر الإنسانيّ، باللّغة والعلم والتّاريخ والموسيقى، فهي مثل النّوتة الموسيقيّة، قابلة لأن تُقرأ من الشّمال إلى اليمين ومن الأعلى إلى الأسفل، باعتبار قابليّتها على جمع الأزمنة القابلة للإعادة réversible والتي تتحرّك عبر الماضي والحاضر والمستقبل في اللّحظة نفسها، وتلك غير القابلة للإعادة irréversible التي تخضع للتّتابع والتّنامي، ذلك أنّ الأسطورة وإنْ أشارت إلى وقائع حدثت في الماضي البعيد، فإنّها في الحقيقة تُجرّدها من الزّمنيّة وتدفع بها إلى الفضاء المطلق، فلا يمكن الاكتفاء بتحليل محتوياتها للوقوف على مغزاها بل لا مناص من الإدراك بأنّ تلك المحتويات قد تحوّلت إلى جواهر وتخلّصت من أعراضها.

ولعلّ هذه الخاصّيّة الجوهريّة لعناصر الأسطورة هي التي تربط الأساطير المختلفة بعضها ببعض، وتكشف الأبنية الموحّدة التي تجمع بينها، والتي وجدت فيها القصّة الشّعريّة علّة وجودها، إذ هي عالم قصصيّ أسطوريّ، كلّ مكوّناته تحوّلت إلى جواهر، فالشّخصيّات والأزمنة والأمكنة والأشياء قد تخلّصت من وجودها العرضيّ وخبرت الإطلاق والأبديّة. أمّا الكاتب والشّاعر والفيلولوجي الإنجليزي "جون رونالد ريول طولكيين" Tolkien (1892-1973) فقد ذهب إلى ما أبعد من ذلك عندما اعتبر بأنّ حياة لغة مّا واستمرارها مرتبطان بالأساطير التي تتناقلها، يقول في إحدى رسائله: "لقد اكتشفت بأنّ الأساطير ترتبط باللّغة التي تنتمي إليها، غير أنّ اللّغة الحيّة ترتبط بدورها بالأساطير التي تنقلها في تقاليدها."[1] ويضيف قائلا: "كنّا سنكون أقرب إلى الحقيقة لو قلنا إنّ اللّغات ما هي إلاّ تخريجات للأسطورة المريضة... وإنّ العقل المتجسّد واللّسان والخرافة هي عناصر عالمنا المعاصر."[2] فالأسطورة هي التي تمنح اللّغة معنى وجودها. واللّغات التي لا أساطير لها تحكيها تتلاشى ويتوقّف استعمالها وتموت حتما.

[1] J.J.R. Tolkien, The letters, Bosten, Houghton and Mifflin Company, 1981, p.231
[2] J.J.R. Tolkien, on fairy stories, p122

وتقترن الأسطورة في القصّة الشّعريّة، حسب "تاديه"، بالحلم. فهي أحلام تنتشر مثل إشارات ضوئيّة على مساحة العمل الأدبيّ تشحنه بالرّموز وتثقله بالمعاني. "فالقصّة تؤوّل الحلم، والحلم يؤوّل القصّة"،[1] في أسلوب يراوح، في أحيان كثيرة، بين لغة الحلم الشّفيفة الكاشفة ولغة المعجم الدّيني الأسطوريّ الرّامزة الدّالّة، فتكتسب عمقا ميثولوجيّا يبيح لكاتبها أن يطرح أسئلة الوجود الكبرى. وعالم الأسطورة عالم مبهم وغامض يعتمد في أحد أبعاده على الأحلام بما فيها من رموز وإيحاءات. لهذا تتّكئ القصّة الشّعريّة على هذا العالم تستلهم منه وتوظّف مكوّناته وتتقنّع بصوره، فالأسطورة التي تظلّ محتفظة عبر السّنين بحرارة وجودها الأوّل، تسم القصّة بانفتاح رؤيويّ يجعل منها بنية لغويّة من نوع خاصّ، لاتزيدها الرّموز والإشارات والإيماءات والعمق الخرافيّ إلاّ إغماضا وكثافة.

وارتباط الأسطورة بالحلم، من شأنه أن يفجّر العمق الأسطوريّ العقائديّ التّاريخيّ في فضاء تتوقّف فيه أبعاد الزّمان والمكان، وتتشابك فيها الدّلالات والتّقنيات الفنّيّة في كيان أدبيّ تتداخل فيه الأشكال بين ما هو شعر وما هو نثر. وقد يكون هذا التّوجّه إلى الأسطورة والخرافة الذي أصبح مظهرا من مظاهر القصّة الشّعريّة، دليلا على أنّها محاولة للّجوء إلى عالم سحريّ مفعم بالخيال في عالم تهاوت فيه القيم الشّعريّة وأضحت الكلمة العليا فيه للمادّة. وبإمكان العودة إلى الأسطورة والخرافة واستدعاء رموزها أن يمنحا الشّاعر الحداثيّ أو كاتب القصّة الشّعريّة ما به يستطيع أن يُضفي شكلا ومغزى على العبث الوجوديّ وحالات الاستلاب التي أصبحت سمة الحياة المعاصرة.

تقوم القصّة الشّعريّة، إذن، على خصائص فنّيّة تجمع بين الأساليب الفنّيّة للرّواية الكلاسيكيّة وخصائص لغة الشّعر. وهذا التّواشج بين ثنائيّة الشّعر والنّثر جعل منها جنسا هجينا بمقوّمات تغلب عليها الكثافة والتّركيز والاختزال، فالشّخصيّات والأحداث والأزمنة والأمكنة تصبح عناصر جوهريّة ذات أبعاد مختلفة ونسيج لغويّ خاصّ تهيمن عليه الوظيفة الشّعريّة ولا يعتمد الإسهاب والتّفصيل اللّذين تحتفي بهما البنية الكلاسيكيّة للرّواية.

وإنّ البحث في السّمات والملامح المميّزة لهذا الجنس من القصّ قد أفضى بنا إلى تحديد مجموعة من المقوّمات، كلّ عنصر من عناصرها قد اكتسب مفهوما مغايرا، ويخضع في جوهره لهذه التّركيبة الخاصّة التي يلتبس فيها السّرديّ بالشعريّ. فاسترفاد القصّة الشّعريّة وسائل الشّعر الفنّيّة وآليّاته وأساليبه الجماليّة جعلها تقع في منطقة جذب وسطى بين قطبي السّرد الحكائيّ القائم على محاكاة الواقع من ناحية والمقول الشّعري القائم على الإيحاءات والتّوقيع والإشجاء من ناحية أخرى.

[1]- Jean-yves Tadié, Le récit poétique, p170

خاتمة الباب:

لقد أفردنا هذا الباب الأوّل للبحث في مجموعة من المفاهيم الخاصّة بالنّظريّة السّرديّة فوقفنا في البداية على مفهوم الأجناس السّرديّة باعتبارها تتعلّق بظاهرة التّداخل بين السّرد بما هو نمط خطاب والشّعر بما هو طريقة في استعمال اللّغة، وذلك في صلب العمليّة الإبداعيّة وما له من تداعيات على مسألة التّصنيف الأجناسيّ. وتتعلّق هذه الظّاهرة بجوهر عملنا الذي يبحث في فرضيّة وجود جنس أدبيّ يستخدم النّثر ويكرّس وسائل الشّعر.

ثمّ أحطنا، في مرحلة ثانية، بمجموعة من المفاهيم السّرديّة، فنظرنا في مختلف النّظريّات السّرديّة التي سعت إلى استجلاء خصائص الخطاب السّرديّ واتّجاهاته. كما تطرّقنا إلى تحديد ماهيّة القصّة سواء كانت ملفوظا سرديّا شفويّا أو مكتوبا، أفضى بنا إلى الوقوف على مفهوم الرّواية باعتبارها جنسا سرديّا متطوّرا باستمرار وقابلا للانفتاح على أجناس أدبيّة وفنّيّة مختلفة. واستكناه حدود الأجناس القصصيّة وحقيقة نشأتها وتطوّرها واتّجاهاتها، من شأنه أن يتيح لنا إمكانيّة إنزال "القصّة الشّعريّة" في موضعها ضمن الأجناس القصصيّة وتحديد مقوّماتها والنّظر في مدى اعتبارها جنسا قصصيّا قائم الذّات.

وانصرفنا في مرحلة ثالثة إلى العناية بخصائص"القصّة الشعريّة" مثلما حدّدها الباحثون، وذلك باستجلاء السّمات التي بإمكانها أن تجعلها جنسا منفردا بقوانينه المتحكّمة في صناعته. فلجأنا إلى بعض المنظّرين الغربيّين وانتقينا نماذج من المدوّنة الغربيّة التي تنطبق عليها مقوّمات هذا الجنس الهجين، وذلك لأنّ مفهوم القصّة الشّعريّة لم يتبلور بعد من المنظور النّقدي العربي، وهو ما نطمح إلى بلورته ودرك مشكليّاته من خلال بحثنا هذا.

ولقد رأينا في أدبنا العربيّ من الأعمال القصصيّة ما يفترض أنّها تستجيب لهذا الجنس من الأدب إذ تحتشد فيها الأساليب الشّعريّة ويقترب فيها الخطاب السّرديّ من التّهويمات الشّعريّة ويغلب عليها التّرديد والإيقاع والتّرجيع الصّوتيّ والتّكثيف والإغماض والتّرميز، فانتقينا نماذج من هذه المدوّنة العربيّة كي نختبر مدى توفّرها على عناصر القصّ الشّعري للنّظر في إمكانيّة إنمائها إلى هذا الجنس من السّرد، وهذا مبحث الباب التّالي من الرّسالة.

الباب الثّاني:

خصائص القصّة الشّعريّة في المدوّنة العربيّة

مقدّمة الباب:

يقوم بحثنا على فرضيّة وجود جنس سرديّ هجين هو جنس القصّة الشّعريّة، وقد وقفنا من الباب الأوّل على مقوّمات هذا الجنس وما يميّزه من الجنس الرّوائيّ في مستوى الشّخصيّة وفي مستوى البنية الحدثيّة بمختلف مكوّناتها من زمان ومكان وحبكة، وفي مستوى الأساليب اللّغوية والأنساق الأسطوريّة. ونروم في هذا الباب، على ضوء ما تحصّل لدينا من وسائل معرفيّة وأدوات منهجيّة، أن نتبيّن مدى تحقّق خصائص القصّة الشّعريّة في مدوّنة البحث التي انتقيناها بناء على انطباع تحصّل لدينا باستجابتها لمقوّمات القصّة الشّعريّة لما لمسناه فيها من نزوع إلى مزج أساليب القصّ بلغة الشّعر وجنوحها نحو التّكثيف والغموض والإشجاء. وتشمل هذه المدوّنة الأعمال القصصيّة التّالية:

-"حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي"

-"ضوْ البيت" لـ"الطّيب صالح"

-"مريود" لـ"الطّيّب صالح"

-"سيّدة المقام" لـ"واسيني الأعرج"

-"شرفات بحر الشّمال" لـ"واسيني الأعرج"

-"ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي"

-"صخب البحيرة" لـ"محمد البساطي"

-"حروف الرّمل" لـ"محمد آيت ميهوب"

ويقتضي منّا النّظر في مدى توفّر هذه المقوّمات في هذه المدوّنة أن نفرد فصلا نتناول فيه كلّ مقوّم على حدة: فيكون مدار الفصل الأوّل على خصائص الشّخصيّة راوٍ وشخصيّات محوريّة أو ثانويّة وأشكال حضورها وسماتها الجوهريّة وما تمتلكه من إمكانيّات. ويكون مدار الفصل الثّاني على البنية الحدثيّة بمختلف أشكالها وأزمنتها وأماكنها وأشيائها. ويكون مدار الفصل الثّالث على الخصائص اللّغويّة والأسلوبيّة بأبعادها الغنائيّة والأسطوريّة.

الفصل الأوّل:

الشّخصيّـــــة

لا تمتلك شخصيّات القصّة الشّعريّة إمكانيّات الشّخصيّة التّقليديّة وخصائصها وتعقيداتها، ولذلك فإنّ الوقوف على مفهوم محدّد لها والظّفر بخصائص ثابتة تقنّن سماتها ووظائفها، يُعدّ مسألة شائكة، ومحفوفة بعديد المصاعب، ذلك أنّها شخصيّات محكومة بالتّشظّي والتّفكّك وانعدام الثّبات.

ويقتضي منّا الوقوف على أبعاد الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة من خلال نماذج من المدوّنة العربيّة، بادئ الأمر:

أن نُدرج عنصر الرّاوي ضمن الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة لما لمسناه من التحام شديد بينهما إلى درجة تنصهر فيها مفاهيم الشّخصيّة والرّاوي والمؤلّف، فيصدر القصّ عن شخص الكاتب الذي يتقنّع بقناع الرّاوي، ويمثّل شكلا كلّيّا من أشكال الوعي يتّخذ موقعا شبه إلهيّ، ويتغلغل داخل ذوات الشّخصيّات ويمتدّ في بواطنها ليتماهى معها ويبتلعها. ولذلك رأينا أن نتطرّق، في مرحلة أولى، إلى مفهوم الرّاوي كما حدّته السّرديّة الغربيّة، ونتلمّس أشكال حضوره في المدوّنة القصصيّة العربيّة التي رأينا أنّها تتوفّر على خصائص القصّة الشّعريّة.

ونمضي في مرحلة ثانية إلى البحث في خصائص الشّخصيّة، وهو ما يتطلّب إثارة جملة من القضايا:

أولاها مسألة تأصيل مفهوم الشّخصيّة من حيث أنسنتُها أو اعتبارها مجرّد كائن ورقيّ محض.

أمّا ثانية هذه القضايا التي تعتبر أساسيّة في رسم ملامح الشّخصيّة فهي قضيّة الشّخصيّة الرّئيسيّة والوظائف التي تضطلع بها وصراعها مع قوى المجتمع الخارجيّة وتطوّرها عبر السّرد بما تتعرّض له من تغييرات سطحيّة أو عميقة وكيف يتعاطى كاتب القصّة الشّعريّة مع أسمائها وسماتها ونعوتها وأدوارها وعلاقاتها وأبعادها النّفسيّة ودوائر فعلها.

وأمّا ثالثتها فتتعلّق بما تنفرد به الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة من حيث أنّها كيان متعدّد الأبعاد ذو خاصّيّات طاقيّة تكسبه نوعا من التّوهّج الذّاتيّ وتجعله جوهرا ثابتا طوال السّرد لا يسري عليه التّطوّر والتّغييرات التي تقوم عليها الشّخصيّة الكلاسيكيّة.

1-الشّخصيّة راويا

أ-مفهومها:

تختلف الرّواية عن غيرها من أجناس السّرد باختلاف نوعيّة السّارد، فإن كان الفعل السّرديّ في الملاحم والقصص القديمة يضطلع به راوٍ متخفٍّ ومن خلفه مؤلّف مجهول، فإنّه في القصص الحديثة موكول إلى راوٍ ورقيّ يدفع به كاتب حقيقيّ في لعبة السّرد، فهو كما يُعرّفه معجم السّرديّات "الواسطة بين العالم الممثَّلِ والقارئ وبين القارئ والمؤلّف الواقعيّ"[1]، تتشكّل صورته من خلال ما يتركه من دلائل وإشارات ثاوية في النّصّ الرّوائيّ، ذلك أنّ الموقع الذي يشغله من زمنيّة الحكي، والمعارف التي يستبطنها وطرائقه في بسط الأقوال الصّادرة عن الشّخصيّات والضّمائر التي يتخفّى وراءها، كلّها وسائل تجعل منه كيانا وهميّا، وموقعا خياليّا منفصلا عن المؤلّف، قد يتماهى معه، وقد يتّسع مجاله فيتعدّد في النصّ الواحد. ووقوف الرّاوي في المنطقة الوسطى بين المؤلّف وشخصيّات العمل وبين العمل نفسه والقارئ يجعل منه ذاتا مدركة وأداة وعي باستطاعتها تقديم العالم في شكل فنّيّ متخيّل.

ويتحدّد هذا الوعي بالعالم المتخيّل من خلال الموقع السّرديّ الذي يشغله الرّاوي والذي يُعرف "بزاوية النّظر" أو "التّبئير"، وهي النّقطة التي يرصد من خلالها هذا الرّاوي عالم الموجودات من حوله، فتختلف رؤيته باختلاف جهاتها المكانيّة إن كانت من الخارج أو من الدّاخل أو من اليمين أو من اليسار أو من الأمام أو من الخلف، أو جهاتها الزّمانيّة كأن يكون الرّاوي مشاركا في الأحداث، أو أن يحكي الأحداث بعد زمن وقوعها، أو أن يستبق حدوثها ويستشرف المستقبل، كما تختلف الرّؤية أيضا باختلاف المسافة التي تفصلها عن هذا العالم فكلّما ضاقت المسافة أمكن للرّاوي الاهتمام بالتّفاصيل وكلّما بعدت المسافة أصبحت زاوية الرّؤية بانوراميّة ومجملة.

[1] معجم السّرديّات، ص195

ولقد حدّد "جونات" في مؤلّفه "صور III" خمس وظائف للرّاوي:

– الوظيفة السّرديّة التي هي علّة وجود الرّاوي "أيّا كانت درجة حضوره في الخطاب."[1]

– وظيفة الإدارة والتّنسيق التي تخصّ النّصّ السّرديّ، وطريقة تنظيم أجزائه، وضبط صلاته وتعالقاته حسب زمنيّة الحكاية وما يطرأ عليها من ترديد، أو استباق، أو إسقاط، أوغيرها، و"إدراج أقوال الشّخصيّات واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها."[2]

– والوظيفة الإيديولوجية التي لها بعد تقويمي تختصّ بإطلاق الأحكام، والتّعبير عن الآراء، فلقد أوكل كلّ من بلزاك ودوستويفسكي إلى شخصيّاتهم الوظيفة التّعليميّة التّفسيريّة، على عكس "بروست" الذي لم تكن شخصيّاته مواضيع ملاحظة ولا كانت أصوات الحقيقة الغائبة، بل كانت شخصيّات مكلّفة بالتّساؤل وإثارة الأفكار، وليس بالإجابة أو حتّى بالتّعبير عنها.

– ووظيفة الوضع السردي الذي يقوم على الصّلة بين السّارد والمسرود له. وهي تقترب من الوظيفة التّنبيهيّة أو التواصليّة التي تُعنى بالتّحقّق من الاتّصال بين الرّاوي والمرويّ له

– والوظيفة الانفعاليّة، أو وظيفة الشّهادة، التي تتناول العلاقة التي يقيمها السّارد مع الحكاية بتعبيره عن رأيه فيها داخل القصّة ذاتها. وهي تتعلّق بما يصدره الرّاوي من مواقف وردود انفعاليّة إزاء ما يروي.

ولا يُفترض وجود هذه الوظائف مجتمعة لراوٍ واحد، بل قد يُستغرق الحدث السّرديّ برمّته في وظيفة واحدة، كما يمكن أن تتنوّع وظائف الرّاوي داخل العمل الأدبيّ فينفتح بذلك النّصّ على مستويات متعدّدة من التّأويل.

ليس الرّاوي، إذن، سوى العونِ السّرديّ الذي يمسك بخيوط اللّعبة السّرديّة، ويعهد إليه المؤلّف بسرد الأحداث، ويجعل له موقعا زمنيّا منها. وتكتمل صورته من خلال درجة علمه بهذه الأحداث، فقد يكون:

– في الدّرجة الصّفر من التّبئير، أو ما يطلق عليه "الرّؤية من خلف" التي يضطلع بها الرّاوي العليم إذا ما أورد معلومات تتجاوز طاقة الشّخصيّة التي تقوم بإدارة الأحداث، دون أن يكون لديها علم بما ينتظرها من مصائر ومن أقدار تجهلها، فلا ترى إلاّ ما يُريها الرّاوي، فهو راوٍ يتنقّل بحرّيّة بين أماكن وأزمنة متباعدة، أو يغوص في دواخل الشّخصيّة فينقل عنها خصائص الشّخصيّة نفسها تجهلها عن نفسها.

[1] م. ن. ص473
[2] م. ن. ص. ن

– وقد يكون في موقع تبئير داخليّ إذا ما تمّ السّرد من خلال "شخصيّة بؤريّة" كما يطلق عليها "جونات"، تجمع إليها الأفكار والمدركات فيتماهى الرّاوي معها، ولا يتجاوز حدودها في الرّؤية، أو قد يكون الرّاوي مشاركاً في أحداث الرّواية أو شاهداً عليها.

– أمّا المستوى الثّالث من التّبئير فهو التّبئير الخارجيّ الذي يكون فيه الرّاوي غير منتمٍ لعالم الحكاية سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أم من المشاهدين المستقلين الذين اتّخذوا لأنفسهم موضعا زمانياً، أو مكانياً مختلفا، أو إيديولوجيا خاصّا بهم، وكأنّه سارد لامبالٍ، تتجاوزه الشّخصيّات بما لديها من معارف.

وتتحدّد مسألة الضّمائر بمدى علاقة الرّاوي بالحكاية ومدى حضوره أو غيابه:

– ففي "السّرد غير متجانس الحكي" récit hétérodiégétique يطغى استعمال ضمير الغائب باعتبار أنّ الرّاوي يكون "شاهد عيان مختفيا غير صريح"[1] فهو يسرد قصّة لا يشترك في أحداثها.

– وأمّا في "السّرد المتجانس الحكي" récit homodiégétique فيتواتر استعمال ضمير المتكلّم، ولا يتجاوز حضور الرّاوي فيه حدود الشّهادة ونقل الأحداث.

– وأمّا النّوع الثّالث فيضطلع الرّاوي فيه بدور البطولة فيكون سردا ذاتيّا récit autodiégétique.

كما يمكن أن يتعدّد الرّواة بتعدّد المستويات السّرديّة فيُناظر كلّ راوٍ مرويّا له يحتلّ وإيّاه المستوى السّرديّ نفسه، ولذلك يمكن أن يتعدّد الرّواة داخل العمل الواحد وتتعدّد مستويات السّرد فيه.

يُعتبر الرّاوي، إذن، عنصرا قصصيّا متخيّلا شأنه شأن سائر عناصر الأثر القصصيّ، غير أنّ دوره يفوق أدوارها أهمّيّة لأنّه هو ذاته علّة وجودها جميعا وصانعها المتخيّل.

ب–أشكال حضور الشّخصيّة راويا:

يمكننا في القصّة الشّعريّة أن نتحدّث عن تداخل كلّ أنماط الرّاوي، التي سبق ذكرها، في العمل الفنّيّ الواحد، لأنّ كاتبها لا ينشغل بطبيعة الصّوت السّرديّ، أو بالهويّة السّرديّة، أو حتّى بنوعيّة السّارد بقدر ما ينشغل بشخصه بالمعنى النّفسيّ للكلمة. وإنّ طغيان ضمير المتكلّم المفرد الذي يهيمن عليه صوت الكاتب، يُعدّ السّمة الأساسيّة في هذا النّوع من القصّ، لدرجة أنّ استخدام أيّ ضمير، أكان ضمير الغائب أم المتكلّم، لا يُعدّ انفصالا عن "أنا" الكاتب الذي يبدأ حجمه في التّفاقم منذ الصّفحات الأولى ليتحوّل إلى هاجس، فلا ينشغل مطلقا بالاضطلاع بمهمّة المحرّك الدّرامي بقدر ما ينشغل بذاته وبأشيائه الصغيرة، وبرحلة وجوده الثّلاثيّة، رحلة البحث عن المعنى، ورحلة البحث عن المشتهى، ورحلة إثبات

[1] معجم السرديات، ص328

الهويّة، على طريقة رواة "أراغون"[1]: فأمّا البحث عن المعنى فهو الانشغال بفكّ العلامات وحلّ الأحجية ليتمكّن الرّاوي من العبور بالقارئ خلف أبواب الحكاية، ويتنقّل معه بأمان داخل العوالم السّرياليّة التي يتحوّل الهذيان وحديث الجنون فيها إلى بلاغة محكمة، وتتحوّل أشياؤها العاديّة إلى مقدّسات. وأمّا البحث عن المشتهى فهو تجريب الاشتعالات واختبار حبّ يكون بمذاق الدّمار ويكون قادرا على أن يكسر حدود الممكن والمعقول، وأمّا رحلة إثبات الهويّة فهي بحث عن مدينة تكون بحجم الكون، من أجل توطين الذّات التي لا يفتأ حجمها يتضخّم وينتفخ طوال السّرد.

إنّ الرّاوي في القصّة الشّعريّة راوٍ يتخلّق لحظة الكتابة نفسها، بل هو في كثير من الأحيان يكون، إذا ما استعرنا من الفيزياء الحديثة مصطلحاتها، في حالة وجود احتماليّ تراكبيّ[2] état superpositionnel، بمعنى أنّه أحيانا يظهر بضمير الغائب، وأحيانا بضمير المتكلّم، وأحيانا بضمير المخاطب، وأحيانا يتقدّم السّرد ولا ساردٌ، وكأنّ الذي يدفعه لا يعدو أن يكون كيانا شبحيّا يسري في جميع أواصر العمل، فلا نكاد نقف له على أثر. ولقد تبيّنّا عدّة أنواع من الرّواة تختصّ بهم القصّة الشّعريّة العربيّة ويختلفون باختلاف الخاصّيّات الفنّيّة الجماليّة التي يصدر منها المؤلّف، وينتهون كلّهم إلى نقطة جذب وحيدة هي الكاتب نفسه، الذي استخلص جميع أشكال الرّواة لنفسه لخدمة غنائيّة طاغية تحكم هذه الأعمال برمّتها:

ب.1-الرّاوي التّكعيبي:

لقد استعرنا صفة التّكعيب من عالم الرّسم لوسم نوعيّة من الرّواة تختصّ بها القصّة الشّعريّة، لما لمسناه من تقارب بينهما في طريقة عرض الذّات الإنسانيّة داخل محيط من الأشياء والموجودات، فالتّكعيبيّة، في معالجتها للواقع بشكل فنّيّ تجريديّ، قد اختزلت كلّ شيء إلى أشكال هندسيّة ومكعّبات، واستعاضت عن وهم العمق والمنظور الذي سيطر على الفنّ منذ عصر النّهضة باستخدام تقنيات مثل "السفوماتو"[3] و"الكياروسكورو"[4] و"الكونجيانتي"[1]، بوهم الفراغ وعمق المنظور الهندسيّ، والكتل المفكّكة

[1] قد فصّلنا الحديث في طريقة "أراغون" في إنجاز رحلة الذّات الثّلاثيّة في عنصر الشّخصيّة من مقوّمات القصّة الشّعريّة.

[2] حالة التّراكب هي حالة فيزيائيّة تصيب الجسيمات تحت الذّرّيّة عندما لا تكون مراقبة، بمعنى أنّ الإلكترون أو غيره من جزيئات المادّة يكون موجودا في كل الأماكن ويدور في كلّ الاتّجاهات في الآن نفسه ويكون متعدّدا وممتدّا على شكل موجة من الاحتمالات، وعندما نبدأ نراقبه تنهار موجة الاحتمالات ويُظهر نفسه في شكل جسيم واحد وفي وضعيّة واحدة. وهو ما أذهل علماء الفيزياء منذ بداية القرن العشرين، ولم يجدوا له تفسيرا إلى حدّ الآن، وهو ما يفتح عالم المادّة على عالم الميتافيزيقا الذي يبدو أنّه أكثر واقعيّة من الواقع نفسه، ذلك أنّ مفاهيم الواقع والملموس والمدرك لم يعد لها معنى.

[3] السفوماتو sfumato: تقنية في الرّسم تعود إلى عصر النّهضة، قد ارتبطت بالرّسام "ليوناردو دا فينشي"، وتتمثّل في وضع طبقات دقيقة جدّا وشفّافة من الألوان طوّرها "دا فينشي" من وسط عضويّ تعطي تأثير أغشية من الزّجاج وتكون بسمك ميكرون واحد أي ما يعادل 0.0004 بوصة، والنّتيجة المرئيّة لهذه التّقنية هي تجنّب الخطوط العريضة القاسية، وامتزاج المناطق المظلمة والخفيفة مع بعضها مما يجعل تصوير الضّوء واللّون ضبابيّا.

[4] الكياروسكورو chiaroscuro أو le clair-obscur: تقنية ارتبطت برسّامي عصر النّهضة وخاصّة منهم "رفائيل"، وهي تشير إلى التّدرّج بين الضّوء والظّلّ الأمر الذي يمنح عمقا طبيعيّا للّوحة.

التي تقوم على تحويل المكعّبات إلى أسطح متساوية ومتداخلة، تلعب الظّلال دورا في تحريكها في جميع الاتّجاهات، الأمر الذي يمكّن الرّائي من ملاحظتها من عدّة زوايا في آن واحد. لقد اعتمدت التّكعيبيّة أساسا على فكرة النّظر إلى الأشياء من خلال الأجسام الهندسيّة وخاصّة المكعّب، فالحقيقة الكاملة، بالنّسبة للرّسّامين التّكعيبيّين، هي تلك التي تأخذ كمالها وأبعادها بامتلاكها ستّة وجوه، فكان لا بدّ لها من تحطيم الشّكل الخارجيّ للصّورة المرئيّة من أجل إدراكها في شكلها الفنّيّ[2]، والبحث من ورائها لا عن أسرار الجمال، ولكن عن الحقيقة الكامنة وراء ظاهر الأشياء.

ولقد وجدنا في عالم "الطّيّب صالح"[3] الرّوائي أبلغ دليل على توفّر هذه الخاصّيّة الهندسيّة التّكعيبيّة التي يتحرّك بمقتضاها راويه، إذ يمكننا أن نعثر في بعض أعماله التي نحسبها من القصّة الشّعريّة، على تداخل لافت للضّمائر، حيث تُقدّم ثنائيّته "بندر شاه"[4] بجزأيْها "ضو البيت" و"مريود" مفهوما مختلفا للرّاوي من خلال زوايا نظر متعدّدة، فيضطلع بالسّرد في "مريود" سارد بضمير الغائب، له كلّ صفات السّارد العليم الذي يهيمن على عالم القصّة، ويطّلع على دواخل الشّخصيّات وما تحدّث به أنفسها، على غرار ما نتبيّنه من هذا الشّاهد من بداية قصّة "مريود": "ملأ صدره بالهواء، وترك وجهه يغتسل بنسيم الفجر. لكنّ روحه لم تنتعش. تريّث قبل أن ينحدر في الأرض المسوّاة الممتدّة، وراء غابات النّخل، ووراء ذلك النّهر، يلوح هنا وهنا بين فرجات الشّجر. المنظر، كأنّ محيميد يراه آخر مرّة."[5]، فلقد عمد الرّاوي في بداية القصّ إلى توطين شخصيّة "محيميد" في إطار مكانيّ بين شجر ونهر، وإطار زمانيّ ينفتح مع طلوع الفجر، واكتفى من تفاصيله الجسمانيّة بذكر الصّدر والوجه وانتقل إلى رسم حالة التوتّر والحيرة التي تعيشها الشّخصيّة بين رائحة "البرم وزهر الطّلح" وملمس الذّكرى الهامدة داخل حلم طفوليّ بعيد.

---

[1] الكونجيانتي congiante: هي تقنية استخدمت من قبل رسّامي عصر النّهضة وخاصّة منهم "ميشال أونج" في عمله في سقف كنيسة "سيستين" La chapelle Sistine، وتتمثّل التّقنية في اعتماد ألوان أشدّ دكانة أو أفتح من اللّون الأصليّ كاستعمال اللّون الأحمر عوضا عن الأصفر الدّاكن، وذلك بغرض تجنّب خلط الألوان من أجل الحصول على لون الظّلّ لأنّ هذا الخلط من شأنه أن يُفقد اللّون نقاءه، لذلك يفضّلون اختيار لون مغاير لإضفاء الظّلال في اللّوحة على مزجها.

[2] لقد انطلق التّكعيبيّون من قولة للفنّان "بول سيزان" يؤكّد فيها أنّ الكرة والاسطوانة والمخروط هي جوهر بنية الطّبيعة، ولكنّ ما فعله التّكعيبيّون هو أنّهم فرضوا هذه الأشكال الهندسيّة على الطّبيعيّة، وهو ما لم يقصد إليه مطلقا "سيزان"، ذلك أنّها أشكال موجودة بالفعل، فعمدوا في سبيل بناء لوحات متماسكة وقويّة إلى هندسة صور الطّبيعة.

[3] الطّيّب صالح: 1929-2009، أديب سودانيّ ولد في إقليم مروى شماليّ السّودان ويقع على منحنى نهر النّيل في ما يعرف بديار الكابية، عمل بالخرطوم في التّدريس ثمّ هاجر إلى لندن سنة 1953، حاملا معه قيم قريته التي مثّلت مسرحا لجميع أعماله.

[4] بندر شاه: عمل قصصيّ يتألّف من جزأين: "ضو البيت" و"مريود"، وبندر شاه هو اسم إحدى الشّخصيّات "عيسى بن ضو البيت" والبطل الأسطوري الذي شاعت حكايته في قرية "ود حامد"، أمّا مريود فهو اسم حفيد بندر شاه وهو أيضا اسم الحفيد الأسطوري لبندر شاه، كما أطلقته أيضا مريم على محيميد حفيد الحاج أحمد. وتتكرّر الشّخصيّات بأسمائها وصفاتها وكذلك الأماكن في أعمال الطّيّب صالح لتكوّن امتدادا لعالم روائيّ واحد.

[5] الطيب صالح، مريود، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 2009، ص55

ثمّ تفاجئنا عبارة غير متوقّعة من راوٍ مجهول يتسلّل إلى المشهد ويلفت انتباه "محيميد" إلى مكان قد غفل عن مشاهدته "وجهه متوتّر كأنّه يقاوم رغبة جارفة للبكاء. انظر يمينا. هناك. أين غابة الطّلح..."[1] فينتقل من السّرد إلى الخطاب المباشر ومن مستوى الرّاوي العليم إلى مستوى المُخاطِب المباشر يتوجّه إلى مُخاطَبٍ بصيغة الأمر وباستخدام العناصر الإشاريّة (هناك) وصيغ الاستفهام، التي تُعدّ كلّها من العناصر المستخدمة في مقام التّخاطب، فينزلق الرّاوي داخل وعي الشّخصيّة ليقع منها موقع النّفس ويقوم بتوجيهها بمثابة هاتف داخليّ.

ثمّ في مطلع الفصل الثّالث، يتخلّى السّارد بغتة عن ضمير الغائب الذي اعتمده عونا سرديّا منذ بداية القصّة، ليتحوّل فجأة إلى ضمير المتكلّم "مال الطّاهر ود الرواسي نحوي دون أن يحوّل وجهه عن النّهر"[2]، لنتبيّن أنّ "الأنا" يعود على "محيميد" الذي كان في بداية القصّة شخصيّة منفصلة عن الرّاوي، وبذلك ننتقل من الرّاوي العليم إلى الرّاوي المشارك في الحكاية، فلا نكاد نقف له على هويّة محدّدة، فهو راوٍ يتشكّل باستمرار على مدى القصّ وكأنّه يتخلّق لحظة الكتابة، كما لا نكاد نحدّد له موقعا أو زاوية نظر فهو يصدر عن رؤية فوقيّة تتحرّك في كلّ الاتّجاهات، وهو يصدر من داخل أنا الشّخصيّة الذي لا تكتفي برصد الوقائع ونقلها، بل يحمل عبء الماضي المثقل بتراب القرية المندسّة بين أحراش التّاريخ، كما يصدر عن ذات المخاطِب الذي يتدخّل في واقع الأحداث، ويوجّه الشّخصيّة بطريقة مباشرة، "ليكون ضمير المخاطب هو نفسه ضمير المتكلّم"[3]، على حدّ تعبير "لويس أراغون".

ولعلّنا نجد في هذه الحالة التّراكبيّة التي يظهر فيها الرّاوي على عدّة مستويات ومن منظور متعدّد صدى لكتابة تتوخّى تكعيبيّة أدبيّة متعدّدة الطّبقات، لا تكتفي بزاوية نظر واحدة وتسعى إلى تفتيت الشّخصيّات والأشياء، والكشف عن أشكال للتّعبير عن الخبرات الذّاتيّة، والمشاعر الوجدانيّة، كما تسعى إلى تفكيك هذه الخبرات والمشاعر والنّظر إليها من زوايا متعدّدة، واستعمال عناصر تكعيبيّة لتوسيع المشهد الأدبيّ، وتعميقه، ومحاصرة معاني الاستلاب، واليأس، والحزن، والجنون الدّفينة في هذه الذّوات التي تتحرّك على مساحة النّصّ. ولذلك يقدّم المؤلّف شخصيّة الرّاوي في سياقات ذات أبعاد سداسيّة تمكّنه من استكشاف طبيعة الواقع، والحفر عميقا في عالم المادّة، لإعادة تركيبه في شكل تجريديّ، وردّه إلى أشكال الهندسة الأوّليّة التي ترى أنّ الخطوط المستقيمة أكثر قوّة وجمالا، وترى في نتائج مدارس التّحليل

[1] م، ن. ص، ن
[2] م. ن. ص 81
[3] أوردها تاديه في المرجع السّابق، ص25

النّفسيّ، وفي العقل الباطن بكلّ تعقيداته، والتّجريد الإبداعيّ بكلّ تنوّعاته، مجالا أوسع يتجاوز المشاهد الموضوعيّة ذات البعد الواحد، وترى أنّ تعدّد زوايا النّظر تمنح النّصّ الأدبيّ مدى وحجما وعمقا، فلا يمكن النّظر إليه من منظور واحد، بل لا بدّ من أخذه من عديد الزّوايا، من أجل تصوير الفكر في مراحل تكوّنه.

ولئن استطعنا أن نرصد من أنواع الرّاوي: العليمَ، والمشارك في الحكاية، والمتماهي مع الشّخصيّة، والمتعدّد، فإنّ هذا التّعدّد في شخصيّة الرّاوي في القصّة الشّعريّة، لا يمكن ردّه إلى أحد أوجه تنوّعه هذه. فالرّاوي قد يتعدّد في القصّ التّقليدي فيتناوب الأبطال على رواية الأحداث في العمل الأدبيّ، أو قد يتركّز فيه التّعدّد في راوٍ واحد فلا يكون هذا التّعدّد "رديفا للتّنوّع والاختلاف، إذ قد يتعدّد الفرع والأصل واحد، وقد تُردّ كلّ الأصوات إلى صوت واحد ووحيد."[1] وإنّ مثل هذا التّعدّد لا تحتفي به القصّة الشّعريّة، ولا يدخل راويها تحت طائلته، بل ما نعثر عليه فيها هو تعدّد من نوع خاصّ، لا يرتبط بتعدّد الأصوات أو بتركّزها في راوٍ واحد، بل يتعلّق بانقسام الذّات الرّاوية إلى مكعّبات مقطعيّة تتيح رؤية أعمق للعمل السّردي تأخذه من أبعاد مضاعفة، فيتشعّع الهو إلى هو، وأنا، وأنت، في اللّحظة ذاتها، وفي تداخل مربك يحيل على هندسة مختلفة للسّرد، تتلاشى فيها الحدود على مستويين: بين السّرد والخطاب من ناحية، وبين الشّخصيّة والرّاوي والمؤلّف من ناحية ثانية.

ب.2-الرّاوي التّفكيكي:

نقترح أن نطلق صفة "التّفكيكي" على الرّاوي الذي يتفكّك طوال السّرد إلى عدد من الرّواة يتناوبون الحكي في كلّ مرّة من زاوايا نظر مختلفة فيعدّدون في القصّة مواطن التّبئير. فنرى "محمّد آيت ميهوب"[2] مثلا، يفتح نصّه على التّأويل ويطلق معانيه بعد أن يقوم بتشظيتها ونثرها على صفحة السّرد، ليعيد بناءها باستمرار على امتداد العمل، ويبدو ذلك جليّا فيما انتهجه من تفكيك لراويه في "حروف الرّمل"[3]، إذ يتداول على سرد الأحداث رواة متعدّدون: راوٍ بضمير الغائب، مطّلع على خبايا الشّخصيّات وعالم بسرائرها وما يعتمل بداخلها من أفكار ومشاعر، ولديه القدرة على الاسترسال في السّرد، وعلى إيقافه متى يعنّ له ذلك، يقول: "في إحدى ظهيرات شهر جويلية المترعة برائحة الزّيت والسّؤال المتناوم، استيقظ الرّسّام عادل النّعماني من غفوته اليوميّة على هسهسة خطوات عبرت الصّالة... كان نومه خفيفا جدّا

[1] محمد نجيب عمامو، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001، ص205
[2] محمد آيت ميهوب: 1968، روائيّ وأستاذ جامعي تونسيّ.
[3] حروف الرّمل: رواية من ثمانية فصول لمحمّد آيت ميهوب، صدرت عن دار المغرب العربي للنشر، تونس 1994

يمكن أن يجرح غطاءه أخفض الأصوات وكلّ حضور جسديّ مهما حاول التّخفّي يوقظه ويُربك أحلامه فيستيقظ لاعنا شاتما ثمّ يهدأ قليلا ويُغادر مرقده"[1]، وراوٍ بضمير المتكلّم يبرز من حين لآخر بمثابة الرّاصد المتتبّع لسيرورة الأحداث والنّاقل لها: "كنت هناك، رأيته يدخل المقهى، كنت أجلس في زاوية مظلمة فأخفيت أوراقي حتّى لا تدلّه عليّ وبقيت أراقبه"[2]، وراوٍ بطل يوكل إليه سرد حكايته: "هل صحيح أنّني سأواصل العيش دونك؟ عشرون، أربعون، خمسون سنة دونك؟ هل صحيح؟ أحيانا تكذّبني الخيالات، وأظنّني نسيتك وبرئت منك ثمّ تعودين كالشّفق القاسي وتطيحين بشراع سفينتي وأرى العالم كلّه مملوءا بضجيج ذكرياتك"[3]، وراوٍ هو شخصيّة مرجعيّة تاريخيّة، ذلك أنّ "آيت ميهوب" قد عمد إلى إدراج رسائل "كافكا" إلى حبيبته في مواضع متفرّقة من القصّة، غدت مثل الفكرة المهيمنة المتكرّرة leitmotiv التي تتردّد في جنبات العمل فيرتدّ إليها صدى كلّ شيء في عالم الحكاية: "وكتب كافكا إلى حبيبته "فيليس" بتاريخ 23 نوفمبر 1912: عزيزتي، يا إلهي، كم أحبّك، لقد تقدّم اللّيل، وضعت جانبا قصّتي الصّغيرة التي لم يسبق أن اشتغلت فيها ليلتين متتابعتين وقد شرعت في الصّمت تأخذ هندسة قصّة طويلة"[4]، وراوٍ هو المؤلّف نفسه ينفرد بفصل يتوسّط بقيّة الفصول وهو "الباب الخامس: ألوان الرّوح آثام حنين بعيد"، فيوقف السّرد ليفجّر بركان الألوان فكرا وحلما وأسطورة، ويقرّر أن يكون من نزلاء الحكاية، ويكشف عن هويّته بضمير المتكلّم: "الأحمر: بركان فوق وجنتيك: لون الذي به أحيا ولا أراه لون الذي فيه أحيا ولا يراني"، "الأبيض: للغريب وحدة ولي غربتان: كان كفن جدّي أوّل بياض أتأمّله"، "الأزرق: سماء النّهى مضيئة وإن بلا نجوم: ما أقسى المساء الجميل وما أجمل المساء القاسي، بحر وسماء وعيناك"، "الأخضر: تعالت التّأوّهات فتأجّج من الضّلوع خمر ولا شاربون: في ساعات اللّيل الملغزة أراه يأتيني، هادئا، وئيد الخطى، أراه يأتيني..."، "البنفسجيّ: احتراق الصّباح وردة تتنفّس: من سني الأولى ، كنت أعشق الإيغال في كشوفه، لا أغمض من اللّيل إلاّ قليلا وفي ساعة بروزه ألملم شظاياي وأستفيق تهزّني حميّة اللّقيا فأنظر إليه يتذرّى على سطح الوجود يذيب سواد اللّيل ويدعو بياض النّهار"[5].

غير أنّ العون السّرديّ وإن تعدّد في هذا العمل، واختلف من راوٍ عليم، إلى راوٍ مشارك في الأحداث، إلى راوٍ شخصيّة، إلى راوٍ هو المؤلّف نفسه، إلى راوٍ هو شخصيّة مرجعيّة تاريخيّة، فإنّه لا

[1] محمد آيت ميهوب، حروف الرّمل، ص13
[2] م. ن. ص28
[3] م. ن. ص185
[4] م. ن. ص158
[5] م. ن. ص169- 171- 172- 173- 176

يدخل تحت طائلة التّكعيب، على طريقة رواة الطّيّب صالح، بل يخضع للتّفكيك، فهي أنوات منقسمة على ذواتها وليس لديها القدرة أن تخلع عنها خساراتها، فتظلّ إلى نهاية العمل منزوية تُنازل موتها منفردة، ولا يعود الرّاوي مجرّد أسلوب صياغة تتشكّل بموقعه الرّواية، أو قناعا يتخفّى خلفه الرّوائيّ ويمرّر أفكاره ورؤيته الفنّيّة، بل يصبح كيانا أدبيّا صعب المراس لا يملك المؤلّف أن يحشره في زاوية رؤية محدّدة، أو أن يحصره في اتّجاه معيّن، لأنّه كائن بخاصّية تراكبيّة.

إنّه راوٍ مفكَّك، تفكيكيّ، لأنّه ظاهرة أدبيّة لا تحتاج أن يمارس عليها قارئها فعل التّفكيك والهدم من أجل إعادة البناء واستنباط المعنى، بل هو راوٍ يتولّى بنفسه تفكيك نفسه، ويُطلق العنان لأهوائه ويدخل في حالة من انعدام الوزن والفوضى، تجعله يقلب المركزيّة السّرديّة القائمة على أسبقيّة الحكاية على الرّاوي، ليصبح سابقا للحكاية، فهو راوٍ لا ينقل المغامرة، وإنّما يبنيها، ثمّ يتركها، في كثير من الأحيان، ليأخذ المؤلّف مكانه، فننتقل تبعا لذلك من السّرد إلى الخطاب.

ولكن مهما حاول هذا الرّاوي الإفلات من قبضة النّظام الدّلالي الذي أعدّه له الكاتب، فإنّه لا يتحقّق له وجود إلاّ بداخله، وكلّ ما يستطيع فعله هو "تأجيل" هذا الوجود، من أجل توسيع مجال الدّلالات التي يتحرّك بداخلها. ولذلك فإنّه حين أدرك أنّه وصل إلى لحظة أضحت فيها كلّ المعاني تكرّر ذاتها وتهدّد بالانغلاق، قرّر أن يسلّم نفسه للبحر ويُعلن النّهاية في آخر فصل من القصّة: "تأوّه عادل النّعماني وهو يلمس ماء البحر يحوم حول قدميه وحزن لعدم قدومه هنا منذ أزمنة. كان قلبه فظّا فلم يفهم النّداء. أثبت الحامل وسط الموج وعرّى اللّوحة البيضاء في غير اتّجاه لها في الجهات السّتّ. قدم وخطى. ومن وراء اللّجّة سمع أنين العالم وهو يضيق ويتكوّر حتّى كأنّه لم يكن"[1].

ب.3-الرّاوي المتحلّل:

ونطلق صفة الرّاوي المتحلّل على فئة من الرّواة تختصّ بها القصّة الشّعريّة ويردون بصيغة المتكلّم الجمع فلا تبين لهم ملامح إلى نهاية القصّة ويتماهون مع أشياء الفضاء الرّوائيّ إلى درجة التّحلّل. ففي "صخب البحيرة"[2] لمحمد البساطي[3]، مثلا، ينسلخ من ضمير الغائب ضمير متكلّم جمع،

[1] م. ن. ص281

[2] صخب البحيرة: رواية لمحمد البساطي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997، كتبت في شكل فصول أربعة (الصيّاد العجوز- نوّة- براري- ورحلوا).

[3] محمد البساطي: 1937-2012، أديب مصري من مواليد بلدة الجماليّة المطلة على بحيرة المنزلة، عمل محاسبا ورئيسا لتحرير سلسلة "أصوات" الأدبيّة التي تصدر في القاهرة عن الهيئة العامة لقصور الثّقافة.

بصورة مباغتة، لم يسع المؤلّف إلى إعداد القارئ لتقبّلها، إذ يضطلع منذ بداية السّرد راوٍ عليم بنقل وقائع الحكاية ويتغلغل في بواطن الشّخصيّات فيرصد انفعالاتها ويفتّش في ضمائرها ويتنقّل عبر ذكرياتها "كان صيّادا عجوزا جاء ذات يوم واستقرّ في المكان. رأوه دائما عجوزا ربّما بسبب التّجاعيد الكثيرة وانحناءة كتفيه (...) أحيانا يمرّون بقاربه شاردا في عرض البحيرة، ويرونه راقدا بداخله، ورغم المجذافين القويّين فهو قليلا ما يستخدمهما (...) هو ليس متعجّلا"[1]، ثم ينفلق السّرد فجأة عن ضمير متكلّم جمع "يأتي أهل البحيرة ليتزوّدوا بالمياه من ترعتنا"، "تأتي النّوّة في موعدها دائما، قد تتأخّر قليلا، وقد تبكّر، غير أنّها تأتي. تخيفنا نوّة الشّتاء"[2]، ولا يرد مطلقا بصيغة المتكلّم المفرد، فهو راوٍ يصف المشهد ويسوق الوقائع بلسان مجموعة لا تشارك في الأحداث ولا تظهر لها ملامح أو سمات. وهويسرد بضمير المتكلّم الجمع حكايات عن شخصيّات من الجمع الغائب "يتحدّثون عن النّوّة- كانوا يأتون في الهزيع الأخير من اللّيل- كانوا يبحرون- قواربهم النّحيفة- أطلقوا العنان لنزوتهم- يتلاقون..."[3]. هي "نحن" الرّاوي مقابل "هم" الشّخصيّة، وقد عصفت بهم جميعا ذكريات المؤلّف القديمة نفسها، وغرّقت منهم جميع الملامح والقسمات، لدرجة استحال معها ظهور "أنا" الرّاوي-الكاتب، وهو يتنقّل في صباه بين هذه الجزر، بمفرده. فتحلّل داخل ضمير الجمع، كي يتسنّى له أن يتمدّد ويستطيل ويتّسع مثل البحيرة التي التحمت بالبحر، ويتحوّل بدوره إلى "فضاء" مكانيّ. إنّه الرّاوي-المكان يحدّث عن البحيرة-الشّخصيّة. فلا تكتمل وظيفة للرّاوي في هذا العمل إلاّ باستعراض صور التحامه بالمكان وامتداده فيه، بل ويزداد امتداده كلّما امتدّ المكان واتّسع، فهو ضمير بحجم البحيرة الملتصقة بالبحر وتتوق إلى أن تتماهى معه، ويتوق الرّاوي إلى أن يتماهى معهما، لأنّه راوٍ يشكّله المكان ويضفي عليه سماته وقسماته. في هذه القصّة تباغتنا مسألة تبادل الأدوار بين الرّاوي النّاقل للحكاية وأشياء الحكاية ذاتها.

ب.4-الرّاوي الأوروبوروس:

لقد استعرنا هذه التّسمية من الأسطورة القديمة التي تتّخذ رمز الثّعبان الذي يلتهم ذيله في حركة مستمرّة لا تنتهي، دليلا على دورة لا تتوقّف من التّطوّر داخل الأبديّة، عند الهندوس، وتجسيدا مستمرّا للتّقمّصات المتعدّدة للرّوح عند قدماء المصريين، إذ يخلع الإنسان جسمه الوقتيّ مثل الأفعى على نحو دوريّ، ليكتسب الحكمة في دائرة الكمال، ويجمع في دورته بداية الزّمن ونهايته. وتُعبّرُ بعض الشّعوب

[1] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص10
[2] م. ن. ص52-53
[3] م. ن. ص53-54-55

عنه في رقصة "الفاروندول" الجنائزيّة، عندما ينتصب الرّاقصون في شكل دائريّ تتلاحم أيديهم وتنفصل لتتلاحم بأخرى في دورة مستمرّة، تعبيرا عن ملاحقة الموت الحياة وملاحقة الحياة الموت، وهي الصّورة التي تذكّرنا بحركة الرّاوي في بعض القصص الشّعريّة التي يتعدّد الرّواة فيها، ويتسلّم الرّواية فيها في كلّ مرّة راويًا يُسلّمها بدوره راويا آخر ثمّ يعود لاستلامها من جديد، في حركة لا نهاية لها.

تتعدّد الرُّؤى ووجهات النّظر، إذن، في العمل الواحد، فيكون الرّاوي أحيانا رائيا، وأحيانا يجنح إلى أن يأخذ برؤيةِ شخصيّةٍ معيّنة، أو تلتحم رؤيته برؤيتها في عرض الأحداث، عندما يكون قناعا لأفكار مطلقة، مثلما هو الرّاوي في "حدّث أبو هريرة قال..."[1] لمحمود المسعدي[2]. فلقد اختار كاتب العمل أن يقدّم عمله بصياغة متجذّرة في أعماق التّراث العربيّ القديم بأعرق صوره، فاعتمد شكل الخبر "حدّث... قال"، بالإحالة على ملفوظ الحديث الذي يُنتجه متلفّظ بعينه، وعلى مضمون القول الذي ينقل الوقائع كما حدثت في زمن سابق عن فعل الحكي، ولكنّه عدّد الأسانيد والرّواة وبالتّالي عدّد زوايا النّظر إلى حركة البطل. ففي "حديث البعث الأوّل" يضطلع أبو هريرة برواية الحديث بضمير المتكلّم ليفتتح بواعث مغامرته الوجوديّة ويقدّم الصّديق المجهول الذي سبقه إلى اختبار تجربة تأصيل الكيان "جاءني صديق لي يوما فقال: أحبّ أن أصرفك عن الدّنيا عامّة يوم من أيّامك، فهل لك في ذلك؟"[3]، فيسرد وقائع يومه ذاك، فيكون رائيا، ومبئّرا للحديث في الآن نفسه، فيقدّم وصفا للمحيط من حوله، ولكن برؤية داخليّة، تضفي على المكان والأشياء أبعادا نفسيّة، وفكريّة، يقول:"جلسنا على الرّمل، فجعلت أضرب برجلي وأقلّب يدي فيه فأجد منه كمسّ لطيف النّهود، وكانت قد نامت فيه برودة اللّيل فهو كاليقين بعد الحيرة"[4].

وإنّ المعارف التي نتلقّاها وفق زاوية النّظر الدّاخليّة هذه تمكّننا من التّعرّف على البعد الذّهنيّ للرّاوي ومن ورائه المؤلّف، ثمّ يستلم الرّواية الصّديق المجهول بقوله: "ضلّت لي مرّة نجيبة كانت أحبّ إبلي وأحسنها عندي"[5]، فيتكفّل بالسّرد بتبئير داخليّ باعتبار أنّه مشارك في قصّته، قبل أن يعود أبو هريرة إلى استئناف الحكي، فيختم الحديث بإعلان حادثة الانبعاث، وبداية المغامرة الوجوديّة.

وقد يروي الحديث الواحد أكثر من راوٍ فتتباين الرّوايات إلى حدّ التّضارب كما في "حديث الطّين". وإنّ هذا العدد الهائل من الرّواة داخل عمل قصصيّ واحد يوظّف الأسانيد، إنّما يفترض حكاية أصليّة تُدار من قبل راوٍ عليم يتحكّم في إدارة الأخبار وفي ترتيب زمنيّة إيرادها ونظام تعاقبها. ولقد منح هذا

[1] حدّث أبو هريرة قال...: عمل قصصي لمحمود المسعدي، صدر في سلسلة عيون المعاصرة عن دار الجنوب سنة 1979.
[2] محمود المسعدي: أديب تونسي عاش بين 1911 و2004، من خريجي المدرسة الصّادقيّة وجامعة الصّوربون، تقلّد عدّة مناصب سياسيّة، له عدّة مؤلّفات منها "مولد النّسيان" و"السّدّ".
[3] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1979، ص49
[4] م. ن. ص50
[5] م. ن. ص52

الرّاوي الشّخصيّات الرّاوية للأحاديث حرّيّة نقل المنطوقات المتعلّقة بها، أو بغيرها من الشّخصيّات، ونقل حواراتها الدّاخليّة، يقول: "فأقبلت على الفتى كالمستفسر. فقال: نعم. دعوة الدّنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النّور وهذا الفضاء وهذا الخلاء؟"[1]، فجعلها تتكشّف وتعلن عن ذاتها من خلال ملفوظاتها، فلا يتدخّل الرّاوي العليم للتّعريف بها ولا نكاد نشعر بوجوده وهو دائم التّخفّي خلف الرّواة المعلنين، فلا نكاد نعثر له على أثر داخل السّرد.

يصطفّ حشد الرّواة في هذا العمل القصصيّ اصطفاف راقصي "الفارندول"[2]"farandole"، إذ تتشابك أيديهم لحظة ثمّ تتباعد لتلتحم بأخرى وهم يتنقّلون داخل دائرة "الأوروبوروس" ouroboros، رمز الثّعبان الذي يلتهم ذيله في دورة لا تنتهي من الأبديّة والكمال وتجدّد الحياة، فيتناوب الرّواة في "حدّث أبو هريرة قال..." على الإمساك بأطراف السّرد، ثمّ إفلاته، ثمّ العودة إلى أخذه من جديد في كلّ مرّة، وهم يتبادلون معاني البداية والنّهاية، والولادة والموت، والفناء والخلود.

إنّه الرّاوي الأوروبوروس الذي يخمد باستمرار أنفاس الحكاية مع كلّ سكون لسوْرة المغامرة، ويُذكي جمرتها مع كلّ انبعاث جديد لها، يمسك بأعوان سرده داخل الحلقة المغلقة عليهم، ويجعلهم يتنقّلون بين الأحاديث ويتناوبون على نقل الأخبار وصياغة الأحداث فيكونون شخصيّات فاعلة فيها وجزءا من نسيجها أحيانا، وأحيانا أخرى يكتفون بالمشاهدة ولا يكونون أكثر من ناقلين للأقوال. إنّهم رواة المتاهة الوجوديّة يقارعون بداخلها أكثر من "مينوتور"[3]Minotaure، ويرقصون سُكارى بنشوة النّصر على الوحش، رقصة الفارندول المتموّجة، ليُعيدوا في كلّ مرّة تجسيم تعرّجات المتاهة. هي متاهة السّرد نثرَ المسعدي على معابرها أخبار بطله الملحميّ، وزجّ فيها بأكثر من "ثيسيوس" Thysios لخوض مغامرة الوجود واختبار الأبعاد الإنسانيّة بحثا عن معاني الحياة الخفيّة.

وقد لا يكون هذا الشّكل القصصيّ الذي يعدّد الرّواة ويجعلهم يتناوبون على الحكاية، يتسلّمون روايتها، وينطفئون مع كلّ خمود لجذوتها، سوى تعزيز لمظاهر الغنائيّة الطّاغية التي يعلو فيها صوت الذّات الكاتبة مع كلّ انسحاب لأحد من رواتها.

---

[1] م. ن. ص53

[2] الفارندول La farandole: رقصة تقليديّة تُنسب إلى منطقة "لا بروفانس" La Province الفرنسيّة ولكنّ جذورها في الحقيقة ضاربة في القدم إذ عرفتها عديد الحضارات القديمة منها الإغريقيّة والفرعونيّة، وهي تُعرف برقصة الحياة والخلود وأيضا رقصة الموت عند بعض الشّعوب التي تؤدّيها في طقوس جنائزيّة. ورمزها "الأوروبوروس" Ouroboros، الأفعى التي تلتفّ لتلتهم ذيلها في حركة مستمرّة هي حركة الحياة المتجدّدة، فيلتفّ الرّاقصون في شكل دائرة ويتشابكون بالأيدي، ويتبادلون الأماكن في حركات راقصة تجعل كلّ راقص يمسك بمن يُجاوره ثم يستدير ليمسك آخر ثمّ آخر من دون الخروج عن الدّائرة.

[3] مينوتور: هو عملاق أسطوريّ بجسد بشريّ ورأس ثور، هو عملاق المتاهة التي بناها "مينوس"، ملك جزيرة كريت ليقهر ملوك الدّول المجاورة ويدفع بداخلها كلّ من يُحجم عن الإيفاء بمطالبه المتزايدة، إلى أن تصدّر "ثيسيوس" فارس أثينا لمقارعة الوحش وهزمه بمساعدة ابنة الملك التي منحته كرة من الخيط ربط طرفها في مدخل المتاهة، وانتصر على الوحش وجعل يرقص مع رفاقه رقصة الفارندول للدّلالة على مسارات المتاهة المتعرّجة.

ج-السّمة الغنائيّة للرّاوي:

إنّ ما يوحّد بين أشكال الرّواة على اختلافهم في القصص الشّعريّة هو سمة الغنائيّة التي تظهر في كلّ عمل يمكن أن يُنمى إلى هذا الجنس من القصّ، فالشّكل التّكعيبيّ الذي يعرض الذّات الإنسانيّة وهي تتحرّك داخل عمق المنظور الهندسيّ ذي الوجوه السّتّة، إنّما هو يقدّم صورة تجريديّة تتعدّد فيها زوايا نظر المؤلّف نفسه، ويرصد لحظة ولادة الفكرة التي تظلّ إلى آخر العمل مشدودة إلى مبدعها، تتعدّد وجوهها، ولكنّها لا تعكس غير صورته. وأمّا الشّكل التّفكيكيّ، فيعرض ذاتا يفتّتها السّؤال ولا تقوى على حمل الحكاية بمفردها فتتقاسم روايتها مع عدد من الرّواة المختلفين الذين لا يمثّلون سوى جزر عائمة، يمرّ بينها الكاتب، ويُنشئ عليها مدائن أحلامه، ثمّ يهجرها، ويمضي في رحلة لا تنتهي. وما تفكيك الرّاوي وتقويض روايته في كلّ مرّة، سوى محاولة لإعادة بناء العالم من زوايا نظر جديدة، تصدر كلّها عن غنائيّة طاغية للمؤلّف نفسه. وأمّا الشّكل المتحلّل فهو راو قد اختار أن يتماهى مع المكان ويتحلّل فيه ويختلط بعناصره، ويتخلّق من أشيائه، فيتضخّم ضمير الرّاوي في غنائيّة واضحة، ويتّسع ليفيض على مساحات الذّات الغنائيّة التي تظلّ تزحف، وتتوسّع إلى نهاية العمل، فلا نعود نميّز الذّات الرّاوية، من الذّات الكاتبة، ومن عالم الحكاية وأشيائه. وأمّا شكل الرّاوي الأوروبوروس، فهو ذاك الذي يقف في حلقة الرّقص ليسلّم الحكاية إلى حشد الرّواة المصطفّين، يظهرون وينطفئون حول مركز الأنا الكاتب، وهو يعيد نسج الأسطورة، وينحت تفاصيل الذّات الإنسانيّة، ويروي أخبار الحياة.

وقد يحتفظ الرّاوي في القصّة الشّعريّة بوظائفه التّقليديّة مثلما نجده في "سيّدة المقام" أو في "شرفات بحر الشّمال" لواسيني الأعرج أو في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، إذ يرد السّرد بضمير المتكلّم المفرد ويصدر عن تبئير داخليّ، تهيمن فيه نظرة الرّاوي، فيلقي بظلاله على باقي الشّخصيّات، وعلى أزمنة القصّ، وعلى الأماكن، والأشياء، غير أنّه يسوّغ لقدر كبير من الغنائيّة المفعمة بذاتيّة طاغية، تحيل على معاني البوح العاطفيّ، والانفعالات، والتّغنّي بالموطن، وبالمرأة الوطن. ففي "سيّدة المقام" "ينهض السّارد من قلب الفاجعة ليُعلن عن انكسار مدينة، وعن أفول حبيبة "كانت هي الدّنيا" وكانت "وردة المدينة وحلمها"[1]، تتنقّل وتحيا برصاصة طائشة أصابتها في الرّأس، فتتداخل زوايا الرّؤية لديه، يقول:"لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشّارع في ليل الجمعة الحزين."[2] وتنعكس حالة الالتباس والاحتقان والتّيه التي يعيشها الرّاوي-الشّخصيّة على طريقة نقله للأحداث، فيقدّمها من منظور

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، نسخة إلكترونية، www.ibtesama.com، ص7
[2] م. ن. ص. ن

نفسيّ يمثّل بؤرة التّأزّم في النّصّ، يقول: "بدأت أتأمّل حيطان المستشفى. مستشفى "مطفى باشا" عال، عال، يبحث عن سماء ضيّعت ألوانها الأصليّة وحالت فجأة مثل خرقة بالية. الأشجار انحنت ويبست في هذه السّاحة الواسعة بلا أيّ معنى، مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق"[1]. إنّه الرّاوي في مغامرة إدراك الذّات، لحظة تشكّل وعيها بمختلف ملابسات الوجود في تفاعلها مع متعلّقات واقعها بكلّ تقلّباته، وفي إعادة نحتها لهذا الواقع وفق طروحها الفكريّة والفلسفيّة. ويتحوّل فعل الرّواية لديه إلى بلاغة تستنفر طاقات غنائيّة، وصورا شعريّة، وتمثيلات استعاريّة، تحيل على لغة الشّعر وأدواته، ويتشابك الخطاب المسرّد مع الخطاب المنقول فيكمله، ويتناوب معه من أجل استكمال البناء السّردي، يقول: "قلت ذات مرّة في لحظة حزن مقلقة، بعدما شعرت برعشة الموت تملأ صدرك بعد حادثة الجمعة الحزينة:

- هل سأموت أنا الأولى أم أنت؟

ثمّ بدأت تحكين عن الرّجل الذي كان ساقطا تحتك بعد الهجوم على ثكنة "باش جراح". كان رأسه وجسده مليئين بالرّصاص. كنت تظنّينه ميتا."[2] ينقل الرّاوي قول الحبيبة التي تُحتضر، ويرفده بقول لها من ذاكرته وكأنّه يحتويها، ويطوّق ألمها، ويحمل عنها مشاعر المعاناة وتاريخا، كتب عليها أن تعيشه برصاصة في الرّأس: "إنّه تاريخك يا مريم! اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة. التّاريخ الذي كان يفترض أن يكون فيه يوم موتك ولكنّه لم يكن"[3]، فيهيمن السّارد على المشهد ويقترب فيه الخطاب من المونولوج في تداعٍ داخليّ حرّ، يتنقّل فيه من ذكرى حزينة إلى أخرى، ويمضي حتّى إلى استحضار صورة الحبيبة والتّوجّه إليها بضمير المخاطب: "حرّاس النّوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال رياح الجنوب السّاخنة. تعرفين أنّهم لا يأتون إلاّ عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشّفويّ، الذي لا يقبل إلاّ بطقوسه"[4]، فيصبح المونولوغ هو الصيّغة السّرديّة المتّبعة في العمل برمّته، فهو راوٍ لا يكتفي بالهيمنة على شخصيّات حكايته، بل يمضي إلى التّغلغل داخل هواجسها، وحياتها الدّاخليّة، ليحوّلها إلى قطعة من ذاكرته.

[1] م. ن. ص. ن
[2] م. ن. ص10
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص12

وقد لا تختلف الصيغة السّرديّة في "شرفات بحر الشّمال" عنها في "سيّدة المقام"، من مزج بين الخطاب المسرّد، والخطاب المنقول، والمونولوغ الدّاخلي، وهي لئن تعلّقت بسيرة المرأة الوطن في "سيّدة المقام" فإنّها تعلّقت بسيرة الرّاوي نفسه في علاقة بالمرأة الوطن، وبالمرأة المنفى في "شرفات بحر الشّمال". تتدفّق الصّور في غير انتظام أو ترتيب خلال السّرد تبعا للانقطاعات المتكرّرة التي تستدعيها تنقّلات الرّاوي بين ماض يرتدّ إلى أيّام الطّفولة، وحاضر يمتدّ على مساحة المنفى: "منذ عشرين سنة بالضّبط كانت هنا، على حافّة هذا الرّمل المنسيّ، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشّمال. ما الذي أيقظها فيّ الآن وأنا على عتبة التّلاشي؟"[1].

ولعلّ الوظيفة الهامّة التي يضطلع بها الرّاوي في هذه الأعمال هي الوظيفة الغنائيّة التي تنبثق من الوظيفة الأدبيّة باستعمال انزياحيّ مخصوص للّغة وتوسّلٍ بالشّعر يصل حدّ تجاوز مجرّد تضمينه، إلى اعتماده أسلوب كتابة قصصيّة، مثلما نلمس في هذا المقتطف من "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي": "كم من مرّة قرأت هذا المقطع. بأحاسيس جديدة كلّ مرّة، بشكّ جديد كلّ مرّة، وتساءلت بعجز من لا يحترف الشّعر... أين ينتهي الخيال وأين يبدأ الواقع؟

أين يقع الحدّ الفاصل بين الرّمز والحقيقة؟

كانت كلّ جملة تلغي التي سبقتها، وكانت المرأة هنا جسدا ملتحما بالأرض إلى حدّ لم يعد فيه الفصل أو التّمييز بينهما ممكنا.

ولكن كانت هناك كلمات لا تخطئ بواقعيّتها وبشهوتها المفضوحة:

"مرّري على جسدي شفتيك"

"أشعليني أيا امرأة من لهب"

"تقرّبنا شهوة الجسد"

"توحّدت فيك""[2]

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، دار الآداب، بيروت، ص7

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، 2000، ط15، ص260

فلا نكاد نلمس اختلافا بين لغة الأبيات الشّعريّة ولغة السّرد الحافّ بها، بل يتحوّل الشّعر المضمّن نفسه إلى خيط من خيوط اللّعبة السّرديّة، وتتحوّل اللّغة الانزياحيّة أداة الرّاوي المُثلى للتّعبير عن حساسيّته ورؤيته الفنّيّة والفكريّة، فلا تكتفي القصّة بمحاكاة الواقع، وإعادة نقل التّجارب الحياتيّة، وعرض الأفكار الجاهزة وإسقاطها داخل العمل الرّوائيّ، على غرار الأشكال الرّوائيّة التّقليديّة، بل تكون تصويرا متكاملا انعكاسيّا للرّاوي نفسه الذي يحوّل الشّخصيّات إلى مجرّد وسائل تعبيريّة، بعيدة عن أن تكون غايات فنّيّة قائمة بذاتها ولذاتها، فهو راوٍ متضخّم بشواغله النّفسيّة، وممتلئ بهموم الإنسان والوطن، ومنشغل بذاته يتصفّح انعكاس صورتها على مرايا الذّاكرة في غنائيّة تصل حدّ العُجْب.

وإذا ما رُمنا أن نُجمل ملامح الرّاوي في القصّة الشّعريّة فإنّنا نقف على مجموعة من الخصائص قد تُقرّبه حينا، وقد تنأى به أحيانا عن شكل الرّاوي التّقليديّ الذي تقلّد عددا من الوظائف، منها الوظائف ذات الصّبغة الأدبيّة التي تتعلّق بوظائف القول وكيفيّات وروده، مثل الوظيفة السّرديّة الخاصّة بعلاقة الرّاوي بالحكاية، والوظيفة التّنظيميّة الخاصّة بترتيب عناصر النّصّ، والوظيفة المرجعيّة الخاصّة بمصادر الرّاوي ومدى مطابقة معارفه التي أوردها خلال الحكي لواقع الأشياء، وهذه الوظائف الثّلاث هي "وظائف داخليّة تتحقّق بالنّصّ وفيه"[1]، ومنها وظائف ذات الصّبغة الفكريّة التي تتعلّق بمجال التّواصل مع القارئ مثل الوظيفة الإفهاميّة، والوظيفة التّأثيريّة الانفعاليّة، والوظيفة الإيديولوجيّة، وهي وظائف تتّصل بالخارج النّصّي "رغم تحقّقها به وفيه"[2]. وتُضبط الوظيفة الأدبيّة من خلال رصد علامات حضور الرّاوي في التّلفّظ وتحديد هويّته، أمّا الوظيفة الإيديولوجيّة فتتكشّف من خلال تأويل الأفكار الواردة في النّصّ ودراسة طريقة الرّاوي في تمريرها إلى القارئ.

وفيما يتعلّق بالقصص الشّعريّة فإنّه يمكننا الحديث عن نوع إضافيّ من الوظائف ألا وهو الوظيفة الغنائيّة الشّعريّة التي تتجلّى من خلال اللّغة الحالمة وكثافة العبارة والإشجاء والتّوقيع وتغليب استخدام ضمير المتكلّم. وجدير بالذّكر أنّ اختيار ضمير الأنا لا يحيل على تبئير داخليّ وزاوية نظر مرتبطة بمجال رؤية الرّاوي واختلاجاته النّفسيّة والانفعاليّة والفكريّة فحسب، بل إنّه ليمتلك إضافة إلى ذلك خاصّيات الرّاوي العليم الذي يتنقّل عبر السّرد، ويتغلغل في جواهر الشّخصيّات، ويصوّر علاقاتها التّفاعليّة من الدّاخل، بل ويتنقّل عبر الضّمائر من الغائب إلى المتكلّم إلى المخاطب، دون فاصل سببيّ أو منطقيّ، الأمر الذي يجعل من الإغماض واللّبس سمة ظاهرة لهذا الجنس من القصّ، ويقوّض كلّ

[1] عبد الوهاب الرقيق، دراسات تطبيقيّة في السّرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998، ص116
[2] م. ن. ص. ن

تصميم هندسيّ يُبنى على وضعيّة بداية ولحظة ذروة ووضعيّة نهاية، ويجعل كلّ ترابط للأحداث ونموّ للشّخصيّات وتدرّج فنّيّ مسائل غير ذات جدوى.

وتختلف أشكال الرّواة في القصص الشّعريّة باختلاف الرّؤية الجماليّة والوعي الفنّيّ اللّذيْن يصدر عنهما الكاتب، ويسعى من خلالهما إلى ترسيخ مبدأ الإيهام بواقعيّة العالم وبنثريّات حياة خاضعة لتصميم روائيّ شديد الخصوصيّة، لا يستند لثوابت العِلّيّة والتّماسك المنطقيّ والنّموّ العضويّ، بل يقوم على فهم خاصّ لظواهر العالم وتفكيكها وإرباك انتظامها، ثمّ إعادة ترتيبها وحيازتها والسّيطرة عليها وفق تشكيل فنّيّ ينبثق من مبدأ يرى في الهدم طريقة مثلى للبناء.

وما تفكيك الرّاوي وتعديده، أو تكعيبه وتضعيف صورته على مدى العمل، أو تحلُّله ومماهاته بأشياء المكان، أو تضخيم "أناه" وشحنه بالمتناقضات، إلاّ تعبير عن خيارات جماليّة أضحت ترى في الانحرافات السّرديّة المتعمّدة وكسور الحبكة وتفسّخ الشّخصيّات وتمرّد العبارة ترسيخا لذائقة فنّيّة مختلفة تجد في التّفتّت والتّنثّر جماليّات لا تجدها في الوحدة والانسجام والتّناغم.

2-مقوّمات الشّخصيّة:

يُعتبر مفهوم الشّخصيّة من أعقد المسائل المتعلّقة بالنّصّ السّرديّ، ذلك أنّ أبعاد الشّخصيّة الرّوائيّة وأزماتها مرتبطة أساسا بأزمات الرّواية عبر تاريخها، ففي كلّ عصر يُطرح السّؤال ذاته حول طبيعة الرّواية وحول عمق الأزمة التي تصاحب ظهورها، وحول أفولها المتوقّع في كلّ مرّة. وإنّ كلّ محاولة لتسييج مفهوم الشّخصيّة وضبطه حسب قوانين محدّدة، تُفنّدها العمليّة الإبداعيّة التي تخلق باستمرار زوايا نظر مختلفة، وتندرج في كلّ مرّة ضمن أنساق تعبيريّة جديدة، وهو ما يعسّر مسألة تقنين الشّخصيّة وتأصيل حدّها.

ولعلّ ظاهرة انشطار الشّخصيّة التي وسمت عديد الأعمال منذ نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، هي أبلغ دليل على تفلّت مفهومها وخروجه عن كلّ محاولة للتّقعيد والتّخصيص والحدّ. ولقد ظهرت أعمال قصصيّة تصدر عن أنطولوجيا مختلفة للشّخصيّات تستجيب لفكر تلك المرحلة وفلسفاتها وتعبّر عن حيرة وجوديّة طالت العديد من الثّوابت وقوّضت مكانة الإنسان في الكون، فقدّمت شخصيّات متشظّية يتعدّد "الأنا" فيها، ولا تتمتّع بذات الإمكانيّات والخصائص والعمق والتّعقيد الذي تتمتّع به الشّخصيّات الكلاسيكيّة. وشخصيّات القصص الشّعريّة، باعتبارها كيانات مُفرغة مأخوذة بمشاهد العالم

من حولها ومشغولة بالتّساؤل عن كنه كلّ ما يُحيط بها، وباعتبار أنّها لا تمتلك خاصّيّة المحرّك الدّراميّ ولا تستطيع الانفصال عن الذّات الكاتبة التي أنتجتها، تستجيب لهذا النّمط من البورتريهات.

أ- الشّخصيّة بين التّخييلي والمرجعيّ:

تُعدّ مسألة تكوّن الشّخصيّة وتخلّقها خلال العمل الأدبيّ ومدى استجابتها لملامح الشّخص الواقعي بأبعاده الإنسانيّة أو مدى استغراقها في عوالم التّخييل الورقيّة من أعقد الإشكاليّات التي تعترض الباحث في مفهومها.

فهل الشّخصيّة كائن له مرجعيّة واقعيّة إنسانيّة أم أنّها كائن من ورق لا امتداد له خارج حدود النّصّ؟ أم هي مزيج من هذا وذاك؟

فقد يستمدّ الكاتب شخصيّاته من واقع الحياة ومن عمق احتكاكه بأنماط البشر المحيطين به، الأمر الذي يُكسبها تنوّعا وثراءً ويجعلها بمثابة الأمثلة والنّماذج الأدبيّة. ولعلّ شخصيّة سعيد مهران في "اللّص والكلاب" الذي يخونه كلّ من حوله بدءا بزوجته وانتهاء برؤوف علوان الذي يتعلّم منه المُثُل والمبادئ ثمّ ينقلب إلى نقيض ما علّمه، أو شخصيّة حسنين في "بداية ونهاية" الذي يخجل من فقره ويتطلّع إلى الانتساب إلى الطّبقة الرّاقية ويعيش صراعا داخليّا وتشوّهات نفسيّة تجعله يدفع بأخته "نفيسة" إلى الانتحار، أو شخصيّة عيسى الدّبّاغ في "السّمّان والخريف" الذي يعاني تمزّقا بين انتمائه السّياسيّ إلى النّظام القديم وقناعته بضرورة التحامه بثورة يوليو وسقوطه في الخطيئة، أو غيرها من الشّخصيّات التي يعجّ بها عالم نجيب محفوظ الرّوائي، تمثّل إسقاطا لما يعيشه المجتمع المصري في تلك الحقبة الموسومة بالانكسار والهزيمة، فكانت شخصيّاته على درجة من العمق والتّعقيد والتّناقضات ما يحوّلها إلى شخوص ممتلئة بالحياة، وفاعلة فيها. وتقبّل القارئ لهذه الشّخصيّات، واحتفاؤه ببورتريهاتها، وما يُسبغه عليها من طاقاته الفكريّة والثّقافيّة، ومن مشاعر الحب والكره والحنوّ والشّفقة والشّماتة، تجعله يُخرجها من حيّز الورق ويُحوّلها من محض خيال إلى أناس حقيقيّين.

وقد جنح العديد من النّقّاد إلى نفي أيّ ارتباط بين الشّخصيّة والواقع، واعتبروها كائنا تخييليّا لا يمكن أن يلامس بأيّ حال من الأحوال قاع الواقع الإنسانيّ، فاختزلها كلّ من "رينيه فيلاك" René Wellek و"أوستين فارين" Austin Warren في نصّ الجمل التي تتلفّظ بها أو يُتَلفّظ بها عنها، وجرّداها

من أبعادها النّفسيّة[1]، غير أنّ الثّراء الذي يضفيه القارئ على الشّخصيّة، والصّورة الذّهنيّة التي يرسمها لها، يجعلان لها هويّة مزدوجة يتواشج فيها اللّغويّ الورقيّ مع الإنسانيّ، ويجعل منها "شيئا إنسانيّا"، فلا هي نحت إنسانيّ مستنسخ، ولا هي أفكار مجرّدة تتناقلها الحروف على ظهر الورق، وهو ما يزيد المسألة تعقيدا وغرابة.

وعلى النّقيض من ذلك كلّه، قد تتحوّل الرّوايات لدى بعض الكتّاب من أمثال "آلان روب غرييه"، إلى رواياتِ ظواهرَ لا شخصيّاتٍ، لأنّ الكاتب يسعى طوال العمل إلى تجريد شخصيّاته من صفاتها الإنسانيّة وتحييدها، وحرمانها حتّى من أسمائها، فالشّخصيّة، مدار العمل الفنّيّ، في "الغيرة" " La jalousie، على سبيل المثال، لا يُشار إليها إلاّ بأولى الأحرف من اسمها "A..."، ويُكتفى من السّرد بالوصف البصريّ ومتابعة الأشياء في سطحيّتها وتفاهتها "كي يطرد بها الإنسان"، على حدّ تعبير "رولان بارت". إنّ الشّخصيّات الحاضرة في روايات "روب غرييه" لا وجود لها ولا أبعاد سيكولوجيّة تميّزها، فهي كيانات هائمة بلا طموح، تتحرّك على هامش الأشياء التي أضحت تمثّل مواقف فكريّة وإيديولوجيّة ورؤى. لقد نسف كتّاب الرّواية الجديدة البنية الرّوائيّة برمّتها وحوّلوا الشّخصيّة من كائن مقدّس عند بلزاك وستندال وكتّاب الرّواية الكلاسيكيّة، ومن كائن متأزّم عند سارتر وكتّاب الرّواية الفلسفيّة، إلى كيان متفسّخ يقع استبداله طوال العمل بأشياء وظواهر سطحيّة.

وعلى الرّغم من أنّ الرّواية الحديثة لم تعد تحفل بواقعيّات ترى فيها استنساخا للعالم، وإعادة إنتاج لتكوينات ترى في الإنسان محور الكون وأساس العمليّة الإبداعيّة، فإنّ القصّة الشّعريّة ما تزال مشدودة إلى خيط الشّخصيّة وما تزال تحتفي بالتّكوين الواقعيّ لها، ولكن بالقدر الذي يربطها بالأنا السّيريّ للكاتب. غير أنّ هذا الرّابط هو رابط من نوع خاصّ، لا يحيل على السّيرة المباشرة لحياة المؤلّف، بل يحيل على عوالمه الدّاخليّة وعلى مستويات متعدّدة من الفهم، تجعل من مسألة تأويل العالم والأشياء، وارتباطهما بالذّات الكاتبة مسألة محوريّة، ذلك أنّ كاتب القصّة الشّعريّة لا يُقدّم عالما روائيّا يناظر واقع حياته، ويتحرّك بموازاتها، بل يُقدّم عالما روائيّا فقد جميع تكويناته المطمئنّة، ولم يعد عالقا في وضع ارتجاعيّ يرى في الإنسان قيمة مطلقة.

[1]René Wellek et Austin Warren, La théorie littéraire, seuil, Paris, 1971, p34-35

قد تحيل قرية "ود حامد"، مثلا، التي اختار "الطيّب صالح" أن يوطّن فيها شخصيّات ثنائيّته "بندر شاه" بجزأيها "ضو البيت" و"مريود"،على نماذج القرى المندسّة على منحنى نهر النّيل، والتي شهدت منها قرية "ديار الكابية" من إقليم مروى مولد الكاتب نفسه، ولكنّنا نفاجأ بأنّ كلاّ من الرّاوي والكاتب والشّخصيّة يتناوبون على السّرد، ويتلبّس كلّ منهم بالآخر في عدّة مواضع من الحكي، فلا نكاد نقيم فرقا بين الضّمائر المحيلة عليهم، إذ لا يجد المؤلّف حرجا من الانتقال من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب أو حتى ضمير المخاطب، وكأنّها جميعها تعود على شخصيّة واحدة وتمثّل امتدادا لذات واحدة، فنقع منذ بداية القصّ في إشكاليّة تحديد هويّة السّارد التي قصد المؤلّف إلى إلغازها وتقديمها بطريقة مهتزّة، فلا يقرّ لها ضمير ولا يُعرف لها مرجع.

ويضطلع "أنا" الرّاوي في الفصول الأولى من "ضو البيت" بسرد أحداث عودته من المهجر والتحامه بالمكان وشخصيّاته كي يعرف "الحقيقة قبل فوات الأوان"[1]، حقيقة الحلم الذي يُراوده حول القلعة الغامضة والدّهليز وبندر شاه وهو يتصدّر المحفل ويقرّب إليه حفيده، فهل هذا الأنا هو "أنا" "محيميد" حفيد "المختار ود حسب الرّسول" الذي عاد من غربته؟ أم أنّه "أنا" الكاتب، ينتزع من الرّاوي كل صلاحيّاته ويتحكّم في حركة السّرد فيعطّلها؟

أمّا "مريود" فتنفتح بعودة ثانية لـ"محيميد" من المهجر ليشهد جنازة "مريم"، غير أنّ راويا بضمير الغائب هو الذي يتكفّل بإعلان هذه العودة هذه المرّة، وكأنّه يذكّر بعودة متواصلة للكاتب نفسه من هجرته إلى لندن، والتصاقه المستمر بأرض القرية السّودانيّة وبدكاكينها وبيوتها الطّينيّة.

لقد قُدّم "محيميد" على أنّه ندّ "مريود" حفيد "عيسى ود ضو البيت" الملقّب بـ"بندر شاه" أو يصغرُه بعام، ثمّ نتفاجأ بأنّ تسمية "مريود" تُطلق أيضا على "محيميد" نفسه في الجزأ الثّاني وهو لقب قد أطلقته عليه "مريم"، كما نتفاجأ أيضا بأنّ لقبيْ "بندر شاه" والحفيد "مريود" يُطلقان كذلك على شخصيّات أسطوريّة تتمتّع بجاه وقوّة خارقة. ويتنقّل الكاتب بينها بكلّ سلاسة كما لو كانت أوجها متعدّدة لشّخصيّة واحدة، وكأنّها تحمل جميعها الهويّة نفسها، وتنتهي عند شخصيّة المؤلّف الذي يمتصّها كلّها في مراوحة غريبة بين ضمائر السّرد من متكلّم إلى غائب، وفي عالم روائيّ أشبه بحلم أسطوريّ يختلط فيه الواقع المكانيّ والتّاريخيّ بالخيال المنسوج في بواطن النّفس، في مزيج من لغة الشّعر وفنّ القصّ العجائبيّ.

[1] الطيب صالح، ضو البيت، ص108

وقد يكون هذا التّوطين المزعوم لشخصيّة الرّاوي في القرية حاضرة النّهر، أو الإيهام بتجذيرها في تراث البيئة البدويّة التي ينحدر منها الكاتب، ليس سوى عمليّة تمَثُّلٍ يُحاكي من خلالها الكاتب أوجها مختلفة من حياته الدّاخليّة، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يكون نسخا مباشرا لشخوص واقعيّين، بل هو تصوير ينطلق من رؤية قصديّة لغايات أدبيّة وفنّيّة. ولذلك لا نجد الكاتب يُقدّم الحدث على الشّخصيّة أو يُبرزها من خلال ارتباطها بالفعل الدراميّ أومن خلال أفعالها، بل يُقدّمها على أنّها ظلّ لـ"أناه" الذي يُحوّله إلى عنصر ثابت في العمل السّرديّ وإلى العين الوحيدة لمعاينة العالم.

إنّ الكائن الورقيّ الذي هو نتاج الخيال والذي هو عرضة للتّحوّل والتّبدّل في الرّوايات التّقليديّة، لم يعُد عنصرا مميّزا للقصّة الشّعريّة، فشخصيّات العمل تدور كلّها في فلك الأنا الرّاوي ومن ورائه المؤلّف الذي أصبح يتّصف بالثّبات والاكتمال مثل أبطال الملاحم والأساطير، غير أنّ الفرق بينها هو أنّ بطل الملحمة هو بطل في حالة اكتمال باعتبار أنّ العالم حوله هو الآخر في حالة اكتمال، بينما "أنا" القصّة الشّعريّة هو بطل خفيّ ثابت يتميّز بنوع من الاكتمال الدّاخليّ ولكنّه يتحرّك داخل عالم لا يعرف الكمال أو الثّبات ولا يسمح له بإبراز بطولته، بل ربّما يكون هو السّبب في انكساراته المتتابعة.

وكلّ الامتيازات التي منحها روائيُّ القرن التّاسع عشر لشخصيّاته من اسم ومكانة اجتماعيّة ووظيفة وأبعاد نفسيّة ممّا يمكن أن يخلق منها نمطا إنسانيّا متجذّرا في واقع الحياة، وممّا لم يبق له وجود في أنماط الرّواية الحديثة، قد يكون كتّاب القصّة الشّعريّة قد استطاعوا إعادة صياغتها، ولكنّ الثّقل الأكبر فيها قد انتقل من الشّخصيّة إلى الكاتب نفسه، فقد أصبح منتصبا في مركز العمل ويشدّ إليه باقي الشّخصيّات بقوّة جذبيّة هائلة، لا يمكن لهذه الشّخصيّات الإفلات من فلكها، فتتضخّم كتلة الرّاوي–الكاتب ويزداد حجمها عبر السّرد وتلقي بظلالها على مساحات الواقع وعلى مساحات الوهم التي قد يتناولها القصّ، فلا تعود إشكاليّة السّرد في مدى قربه من هذا الواقع أوبعده عنه، بل تصبح قضيّته هي كيفيّة صياغة مفاهيم جديدة للذّات الإنسانيّة عبر زوايا رؤية مختلفة ومتداخلة في الآن ذاته، وتصبح مسألة هيمنة الذّات الكاتبة على القصّة من أبرز عناصر شعريّتها لأنّ الصّوت في الشّعر هو الصّوت المفرد في غنائيّة مطلقة لا تتّسع لتعدّد الأصوات، كما هو الشّأن في القصّة التّقليديّة، فالقصّة الشّعريّة يطغى فيها صوت المؤلّف ويُخمد ما عداه من أصوات وتُفتح مساحات القصّ على غنائيّة عالية.

وقد نعثر في القصّة الشّعريّة على بعض التّقاطعات مع صورة البطل الإشكاليّ الذي عرّفه "لوكاتش" بأنّه الباحث عن قيم نبيلة في عالم منحطّ والذي يدخل في قطيعة بينه وبين هذا العالم مثل "دون كيشوت" لسرفانتس و"جرفاز" لزولا و"مدام بوفاري" لفلوبير، غير أنّ غاية خوض المغامرة السّرديّة لا تنتهي إلى إثبات وجود هذه القيم من عدمها في القصّة الشّعريّة، بل إنّ غاية الرّحلة هي غاية وجوديّة بحتة، ومعالم البطولة لا تتحدّد بإعلاء قيم النّبل وأخلاق الفرسان، بل تتركّز في البحث عن نحت الكيان والوصول إلى جوهر الإنسان.

ولا يكتسب البطل في القصّة الشّعريّة أهمّيّته من الخصال التي تميّزه على غرار أبطال الملاحم، أو من خلال دوره داخل العمل على غرار أبطال الرّوايات التّقليديّة، بل إنّه بطل من نوع خاصّ، ينهض من وسط الرّكام داخل عالم فقد قيم اليقين وغدا أمشاجا من تكوينات غير مكتملة، فلم تعد تقوده النّماذج الجاهزة ولم يعد يحفل بالطّمأنينة، داخل منظومة من التّداعي، ليس بمقدورها الإفلات من راهن إيقاعها الزّمني. هو بطل يتحرّك داخل عباءة الكاتب نفسه، يحمل أثقال فكره ويظلّ طوال العمل رهين تكوينه الماضويّ فلا يملك لنفسه أن يتخفّف من أحمال "الأنا" الذي ينصهر بداخلهكلّ أشكال الضّمائر.

ولعلّ استقطابيّة البطل في "حدّث أبو هريرة قال..." في علاقة بمركزيّته في الأثر وارتباط جميع الأحاديث به وصفا لأحواله وتتبّعا لأفكاره وترصّدا لأشواقه وتفصيلا لمغامراته وتنزيلا لأوجاعه، لا تتغيّا تقديم بطل إشكاليّ يسعى خلال مسيرته إلى ترسيخ قيم النّبل في مجتمع متهالك، بل غايتها التّوغّل في حياة المسعدي نفسه الفكريّة، والكشف عن أسرار مغامرته الوجوديّة منطلقا ومنتهى، والتّعبير عن "أوجاع الإفاقة على التّاريخ العاصف"[1]، فتنفتح تجربته ذات فجر على لذّة الوجود، وتنغلق ذات غروب على صوت "صخور هاوية وصهيل ألم وصيحة كصيحة الفرح تملأ الوادي"[2]. ليس أبو هريرة والشّخصيّات المصاحبة له سوى أقنعة لأفكار مطلقة قد امتلأ بها كيان المؤلّف حين وعى زيف الحياة ومأساة الفكر الإنساني وعجزه عن معالجة معضلات المصير، فحاول أن يزجّ ببطله في مغامرة نحت الذّات.

يقدّم لنا المسعدي الكائن الثّائر بداخله، والرّافض للسّبل المسطورة وللمعطيات الجاهزة والباحث عن حقيقة الإنسان في عالم تنازعته الحروب وضاع فيه اليقين. حتّى أنّ جزالة اللّغة وتأصّلها في العراقة وصدورها عن سجلّ ضارب في القدم ومشحون بتالد المعاني، ينمّ عن اختيار مُتعمّد من الكاتب للجمع

[1] توفيق بكار، مقدّمة "حدّث أبو هريرة قال..."، ص17
[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال، ص. ن

بين مادّة الفكر الحديث واللّغة القديمة، لمزيد تأصيل تجربته الذّاتيّة وتقديمها للعالم على طريقته الخاصّة. ذلك أنّه ينأى بلغته عن الشّفافيّة والوضوح وينزع إلى الكثافة والإيحاء والشّعريّة والتّرميز، لأنّ ما يشغل المسعدي، في الحقيقة، ليس تقديمه لمضامين حديثة أو لفلسفات تتناول مشاغل العصر، ولكنّه مشغول بمعالجة قضيّة الجوهر الإنسانيّ ومأساة تردّده بين الألوهيّة والحيوانيّة، ولذلك فقد أطلق بطله في صحراء العرب بوثنيّتها الأولى وارتباطها بالمجهول، لينبعث فيها من بين الأموات ويَخْبر بكارة الحياة النّقيّة أمام مشهد الحبّ الأوّل.

إنّ لغة أبي هريرة هي لغة المؤلّف الذي وجد في التّراث القديم وسيلة للتّفرّد وإثبات الهويّة فقرّر، على حدّ تعبير توفيق بكّار: "ألاّ يتقدّم في العصر إلاّ مستمرّا مع ذاتيّته الحضاريّة"[1]، كما وجد في أساليب الشّعر والتّوقيع والإشجاء وسيلة لبلوغ جوهر اللّغة. إنّ لغة المسعدي، وإن تجذّرت في التّالد القديم ونهلت من معينه شكلا وروحا، فهي تظلّ موصولة بالأساليب اللّغويّة الحديثة لأنّ اشتغالها اشتغال رمزيّ، فالرّمز والكثافة والتّعمية والإبهام هي من أساليب الكتابة الحديثة، فلا نجد المسعدي مفارقا لبطله أو مطلقِه يخوضُ غمار المغامرة بمفرده أو يبتدع ألوان القول بنفسه، لأنّه ليس بطلا روائيّا بالمعنى التّقليديّ ولا ينشغل بمسائل الإيهام بالواقعيّة أو بالمسار الطّبيعيّ للشّخصيّة الرّوائيّة أو بتحقيق التّوازن في علاقته بسائر عناصر السّرد من حدث وزمان ومكان، وإنّما هو بطل ينطق بلغة فوقيّة لا تنشغل بالعارض والسّطحيّ والطّارئ، بل تهتمّ بالثّابت والجوهريّ في الإنسان.

وليس التّواشج بين الشّخصيّة إنسانا والشّخصيّة ورقا سمة من سمات القصّة الشّعريّة، لأنّ المؤلّف ليس منشغلا بمسألة تأصيل إنسانيّتها أو تشييئها، بل إنّ كلّ ما يشغله هو مدى قربها من جوهر الوجود ومدى استجابتها لتحقيق العمق الغنائي في العمل الفنّيّ. ولذلك تصبح قضيّة تعدّد الأصوات وتباين وجهات النّظر، قضيّة غير ذات معنى، لأنّ الصّوت الوحيد المهيمن هو صوت المؤلّف المفرد، وفي هذا تتقاطع القصّة الشّعريّة مع القصيدة التي لا يتّسع فيها المجال لغير صوت الشّاعر. وإنّ أيّ تقاطع مع سيرة حياة الكاتب أو سيرة أشخاص عاصروه أو أيّ ذكر لأماكن بعينها أو لتواريخ لها صلة بالواقع، ليس سوى طريقة في إمعان تغييب العالم الرّوائيّ في ذات المؤلّف وربطه بزوايا النّظر الخاصّة به وحده، فكلّ الذّوات والأشياء التي تدخل تحت طائلة الذّات الكاتبة تخضع للتّصرّف والتّزويق والصّهر والتّشويه حسب رؤيتها الخاصّة وحسب الوظيفة التي أعدّتها لكلّ منها.

[1] توفيق بكّار، مقدّمة "حدّث أبو هريرة قال.."، ص40

ب-الشّخصيّة: سماتها ومحاور أعمالها:

ب.1-أسماؤها:

تتطابق أسماء الشّخصيّات في الأعمال الرّوائيّة مع مكوّناتها وصفاتها، ويكون لها بالضّرورة إيقاع ملائم لحركة العصر ولبيئة الحكي كي تحقّق للنّصّ مقروئيّته وانسجامه، وقد لا يلجأ الكاتب إلى إسناد أسماء إلى شخصيّاته ويكتفي بإطلاق ألقاب مثل: العجوز، الأستاذ، المحامي، المقدّم، الأحدب، الأعرج، الطّويل، العطّار، التونسي، المغربي، وغيرها من التّسميات التي تحيل على صفات الشّخصيّة الجسمانيّة أو الأخلاقيّة أو سماتها التّمييزيّة أو انتسابها إلى الموطن أو غيرها من الصّفات. والشّخصيّة التي يمنحها الكاتب إسما، يجعل منها شكلا فارغا "يمتلئ تدريجيّا بالقصّ ليحوّلها من النّكرة إلى المعرفة على اعتبار أنّه يذيّتها أي يمنحها سمات خاصّة تميّزها عن بقيّة الذّوات"[1]، إذ يختزل الإسم مجموع المعارف والأخبار التي تذكّر القارئ بهويّة الشّخصيّة.

وتأخذ الأسماء، في القصّة الشّعريّة، في أغلب الأحيان، أهمّيّة كبرى، إذ ينتقيها كاتبها لوسم شخصيّاته، باعتبار أنّها أسماء مثقلة بالرّموز وتضطلع بأدوار متعدّدة داخل السّرد. ذلك أنّ الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة ليست هويّة جاهزة ومُعدّة مسبقا وثابتة بل هي تتخلّق لحظة كتابتها، كما أنّها ليست وعاء فارغا يقع ملؤه كلّما تطوّرت الحبكة وتنامت، وإنّما هي معانٍ يُفجّرها الرّاوي ولا تكتمل لها دلالة داخل القصّ، لأنّها لا تعدو أن تكون انكسارات ضوئيّة للذّات الكاتبة، تتمازج أطيافها، ولكنّها تظلّ مشدودة إلى المصدر الأوحد والذي مركزه المؤلّف ذاته.

وقد يجنح بعض كتّاب القصّة الشّعريّة إلى حرمان الشّخصيّة من الإسم، ولكن ليس على طريقة كتّاب الرّواية الجديدة، فحين يكتفي "روب غرييه" بذكر أولى حروف إسم شخصيّته الرّئيسيّة في رواية "الغيرة": « A...»، فهو يقصد إلى استبعادها وإقصائها وتشييء عالمها الرّوائيّ، أمّا "محمّد البساطي" فحين يكتفي بإطلاق كنية "العجوز" على الشّخصيّة الرّئيسيّة في "صخب البحيرة" ويحرمها من الإسم، فهو لا يقصد إلى ذلك بغرض تحييدها في السّرد وتشييئها، أو يذهب إلى أنّه اسم لا طائل من ذكره باعتباره غير وظيفيّ ولا يغيّر من معاني الحكاية، ولكنّه في الحقيقة يقصد الإمعان في تغريبها وإغراق ملامحها في عرض البحيرة التي خرجت منها ودفنت على حافّتها. إنّ "البساطي" لا ينشغل بمنح شخصيّته سمة

[1] عبد الوهاب الرقيق، دراسات تطبيقيّة في السّرد، ص137

تمييزيّة أو بمراكمة الأخبار عنها أو بملء فراغها الهوويّ والتّعريف بها لدى القارئ، لأنّها كيان هلاميّ يلفّه الغموض، فلا أحد يعلم من أين أتى أو "إن كان تسلّل يوما خلال أحد الأنهار التي تتفرّع من النّيل وتصبّ في البحيرة"[1]، يرونه يتجوّل على سطح قارب يختلف تصميمه عن سائر قوارب البحيرة. يُخمّن القرويّون أنّه قدِم من بلاد بعيدة وأنّه قد يكون مطاردا، ولا يهتمّ الكاتب بتبديد شكوكهم أو إشباع حيرتهم، بل يتّخذ من هذه الحيرة ملمحا يدخله في تشكيل البورتريه الخاصّ بالعجوز إلى جانب التّجاعيد وانحناءة الكتف والتّجهّم، فحيرة باقي الشّخصيّات والقارئ تجاهه تضفي عليه مساحات من السّواد والغموض تذكّرنا بتقنية "الكياروسكورو" "chiaroscuro" le clair-obscur التي اعتمدها رسّامو عصر النّهضة بغرض إغراق ملامح بورتريهاتهم في العتمة وإضفاء ظلال على أجزاء منها وإعطائها مسحة من العمق. ويقتاد العجوز قليل الكلام كثير الصّمت إلى عشّته المرأة التي يُشير إليها الكاتب بضمير الغائب (هي) وتظلّ هي الأخرى إلى نهاية الحكاية بلا إسم.

تُعدّ سمة الغموض عنصرا أساسيّا في بنية الشّخصيّات في "صخب البحيرة"، فهي كائنات بلا تاريخ اجتماعيّ أو نفسيّ، تظهر وتختفي في المكان بصفة مفاجئة وغير معلّلة، وتحمل عبء أسرارها ولا تكشف عنها إلى نهاية العمل.

ويورد الكاتب ذكر "الأغراب" من دون أن يمنحهم أسماء أو هويّات أو سمات ويتعمّد إحاطتهم بهالة من الإلغاز والإغماض فهم يأتون من البحر، تارة مسالمين يحملون البراميل ليتزوّدوا بالماء، وطورا يأتون مع النّوّة ينهبون ويجوسون خلال البلدة ويقتحمون البيوت، وطورا آخر يأتون بعجولهم لبيعها. ويكتشف أهل البلدة أنّهم غير مختونين، ويلتبس عليهم الأمر هل هم الغرباء أنفسهم أم أنّهم غرباء مختلفون في كلّ مرّة؟ إذ يؤكّد السّارد التشابه القائم بينهم "إنّهم يتشابهون، نفس الملامح والطول والعرض، الصّوت يختلف والكلام أيضا"[2]. أمّا أهل البلدة فهم شخصيّات ذات حضور ضبابيّ يتحوّل معها السّارد من صاحب معرفة كلّيّة إلى راوٍ من داخل السّرد، وينضمّ إلى شخصيّاته من خلال ضمير المتكلّم الجمع، ويصبح مجرّد صوت جمعيّ لجماعة غير محدّدة تظلّ تقاوم التّغيير والتّجديد.

[1] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص11
[2] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص55

ما عاد السّارد، في "صخب البحيرة"، حاملا لإيديولوجيّة مشتركة أو لفهم سائد، بل أصبح عرضة هو الآخر إلى التّغريب والإغماض بعد أن أصبح مجال رؤيته مجتزءا، وهو يقف على الضّفّة الأخرى يرقب ما يقع في زاوية نظره، ولا قدرة له على تحريك الأحداث. ولعلّ وظيفة السّارد هذه تسهم بشكل كبير في إنتاج ظاهرة الإغماض واللّبس التي تعتري شخصيّات العمل وأمكنته وأشياءه، فهو يتعمّد إحداث ثغرات طوال السّرد من دون أن يشغل نفسه بملئها كما يحدث في الرّوايات التّقليديّة، لأنّه لا يهتمّ بالتّخفيف من حدّة الغموض أو توضيح المسارات الحكائيّة في النصّ، ولا يقدّم تعليلات لغياب بعض الشّخصيّات وظهورها المفاجئ ولا يقدّم تفسيرا لمحتوى الصّناديق العجيبة التي تتحوّزها بعض الشّخصيّات، إمعانا منه في إلغاء العلاقات السّببيّة وفتح العمل على التّأويل.

أمّا واسيني الأعرج فيمنح من الأسماء "مريم" لشخصيّة "سيّدة المقام"، وهي شخصيّة الحبيبة، راقصة الباليه التي تواجه ظلم المدينة وشراستها، مدينة قد ضاعت بين أزقّتها كلّ قصص الحبّ، وانتشر بها "حرّاس النّوايا" الذين أصابوا مريم برصاصة في الرّأس "قطعة نحاسيّة صغيرة وتافهة، محشوّة بكتلة من الرّصاص الثّقيل"[1].

ولو بحثنا في دلالات إسم "مريم"، لعثرنا على معانٍ شتّى، من بينها "المرأة العابدة" التي تتجسّم فيها مضامين الطّهر والعفّة، وأوّل من تسمّت به "مريم ابنة عمران". ولقد أطلقه "واسيني الأعرج" على شخصيّته الرّئيسة ليضفي عليها صبغة رمزيّة ويحيطها بهالة من القداسة ويجمع إليها معاني البساطة والعفويّة والجمال والمحنة والمأساة"إيه مريم... يا حليب اللّوز المرّ وحبّة القمح البدوي... وجهك يملؤني عن آخري، كمجنون يستعيد الصّورة الأخيرة التي علقت بذاكرته"[2]، هي سيّدة المقام التي ماتت وهي تحلم بتجسيد دور "شهرزاد" في "مدينة فقدت رغبتها في الاحتفال واستأنست مع الشّقاوة المزمنة"[3]، وعلى مسرح أغلقته البلديّة عنوة.

تقبع مريم "في عمق النّقطة البيضاء الوحيدة التي تضيء"[4] ذات الرّاوي، فتلتحم أناه بضمير غيْبتها "أنتِ هي أنتِ! مجنونة! قلتِ. أعرف أنّكَ حزين ووحيد. تريد أن تسافر. أن تغادر هذا البلد. أن تهرب. أن تذهب إلى أبعد نقطة ممكنة. ومن بعد؟ هل سيسعفك شوقك لهذه الحيطان ولهذه الوجوه

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص15
[2] م. ن. ص22
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص18

المنهكة؟ هل ستنسى الأضواء والبحر والأشجار زمنا غير محدود تنظرين إلى الشّاطئ المهجور، إلى الأنجم التي تقاطعت في السّماء العقيمة"[1]، وتتبادل الضّمائر، من أنا المتكلّم إلى ضمير المخاطب المؤنّث (أنتِ) إلى ضمير المخاطب المذكّر (أنتَ) إلى ضمير الغائب المؤنّث (هي)، المواقع إلى درجة التّماهي، ومريم التي تحاوره وتسائله إنّما هي تصدر من أعماقه، فهي نفسه التي تحدّثه عن استحالة الشّفاء من عشق المدينة وعن صعوبة التّخلّي عن ذاكرته. ليست مريم سوى ذاكرة الكاتب نفسه، و"دنياه"، و"وردة أحلامه" التي اغتيلت ذات جمعة حزينة، هي الإسم الذي يتخلّق في داخله ليبعثفي النّصّ طاقات غنائيّة تتجلّى في اللّغة التّصويريّة الإيحائيّة المغرقة في الشّعريّة. والأسئلة التي يثيرها النّصّ ليست أسئلة الواقع وأزماته وتحدّياته المختلفة، ولكنّها أسئلة الذّات التي تسعى إلى تفسير العالم وحيازته في بنية فنّيّة من نوع خاص.

لئن بدت الأسماء في القصّة الشّعريّة ظاهريّا مرتبطة بأدوار قصصيّة مبرمجة سلفا على شاكلة الأسماء في الرّوايات التّقليديّة التي يحرص الرّوائيّون فيها على انتقاء أسماء ذات مدلول يتماشى مع الأدوار المنوطة بالشّخصيّات على غرار "سلافة" "وهو اسم من أسماء الخمر الذي استعير لتعيين المرأة تعبيرا عن لذّة المذاق فضلا عن أنّ الخمرة تستعمل لوصف بعض خصائص المرأة كالبشرة والرّضاب"[2]، أو "السّيّد أحمد عبد الجواد" في ثلاثيّة نجيب محفوظ الذي يختزل دلالة التّسلّط والسّيادة، فإنّ الأسماء في القصّة الشّعريّة لها ميزة رمزيّة لأنّها أداة للارتقاء إلى عالم الذّات الدّاخليّ ووسيلة للإشارة إلى مأساة الوجود كما يعيشها الكاتب. إنّ "أبا هريرة"، مثلا، ليس إسما استجلبه المسعدي من عمق التّاريخ الإسلاميّ ليُطلقه على بطله الذي بعثه في عمق الصحراء يتسقّط أخبارها ويجري في مناكبها، ولكنّه الإسم–القناع الذي يتخفّى وراءه الكاتب نفسه ليميط اللّثام عن زيف الحياة ويُحدّث عن مغامرة نحت الكيان. و"ريحانة" ليس مجرّد إسم يُطلق على المرأة التي يقوم دورها على الإغراء والخطيئة، ولكنّه علامة من علامات التّشبّث بالحياة ويقظة الحسّ تختزل الفناء والخلود في تجربة أبي هريرة الوجوديّة: "عادت ريحانة إلى حديثها. قالت: وكنت أصبت من معاشرته ما صار لي به كلّ شيء وضّاحا وتبرّجت لي به الدّنيا تبرّجا أكثر النّفس. حتّى شرب المفرد العدد ورأيتني نورا مشاعا. فكأنّي البنيان ينفي أحجاره ورخامه. أجعل الدّنيا بوعائي فلا تفي وأحبّ أن أقصُرَ النّفسَ فتأبى. فلمّا تغيّر أبو هريرة ورأيته يتجمّع، أصبح مستحيلا عليّ

[1] م. ن. ص. ن
[2] عبد الوهاب الرقيق، دراسات تطبيقيّة في السّرد، ص139

واختلفنا"[1]، هي ليست ريحانة الحياة، وأوار الجسد، والطّبيعة المنتشية المشرقة، تفتح لأبي هريرة ذراعيها فينهل من طيب ريحها فحسب، ولكنّها، أيضا، جنّة كاذبة وطبيعة محكومة بالفناء والتّبدّل، ولذلك يدير لها البطل ظهره، وقد احتدّ شعوره بالموت، فيمضي طلبا لقمّة الوجود. وأمّا "ظلمة" فهي الإسم الذي أطلقه المسعدي على راهبة الدّير وأراد بطله أن يخمد في ظلمتها لهيب الجسد فإذا به يَخْبر سرابيّة الزّهد والتّصوّف وينصرف إلى تعليم ظلمة نفسها اللّذّة.

تغيب الأسماء التي تتوافد على نصوص القصص الشّعريّة بمجرّد انتهاء المغامرة وتتلاشى مع تلاشي رغبة البطل بها، فهي رموز وعلامات تضيء زوايا معيّنة وتنطفئ من تلقاء ذاتها حال فقدانها لوظيفتها. إنّها لا تمثّل هويّات مبرمجة قبليّا. وحتّى إن تطابقت مدلولاتها مع الأدوار التّخييليّة التي أسندت إليها فإنّها لا تتساوق مع أنماط الأسماء في الرّوايات التّقليديّة، ذلك أنّها ليست أوعية لمعان مسبقة ولكنّها قوادح لشعلات داخليّة تستضيء بها الذّات الكاتبة وتحوّلها إلى دفّة قادرة على التّحكّم في وجهة القصّ. إنّ الأسماء التي يطلقها كاتب القصّة الشّعريّة على شخصيّات العمل لا يتغيّا منها الإيهام بالواقعيّة، فهو ليس معنيّا بمحاكاة الواقع أو استنساخ الأحداث، ولكنّه يتّخذها أقنعة يتخفّى وراءها لينجز مغامرته الوجوديّة.

ب.2-محاور أعمالها:

ليست القصّة تراكمالنعوت الشّخصيّات وصفاتها فحسب، وإنّما هي أيضا سيرورة لمحاور أعمال قوامها الوظائف التي تضطلع بها تلك الشّخصيّات خلال السّرد. ولئن ساعد وصف الشّخصيّة على تقديم أخبار عنها في خطاب تقريريّ تفصيليّ مرتبط بالمكوّنات الفيزيولوجيّة، وبالتّالي إيهام القارئ بحقيقة حالتها الموصوفة، بغية تحقيق مقروئيّة النّصّ، فإنّ محور علاقاتها التي اختزلها "تودوروف" في ثلاث مستويات: الرّغبة والتّواصل والمشاركة، ودوائر أعمالها التي تتحدّد حسب أهمّيّة أدوارها من رئيسيّة إلى ثانويّة إلى هامشيّة، وحسب نوعيّة وظائفها من اضطلاع بالأدوار أو تقبّل لها ومن استكناه للأبعاد النّفسيّة وكشف للبواطن ومن تعبير عن أفكار وإيديولوجيّات معيّنة، كلّها معطيات تتضافر لتحديد منزلة الشّخصيّة في السّرد.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص88

ولقد وضعت النّظريّات السّرديّة الأدبيّة منذ أرسطو وصولا إلى الإنشائيّة الحديثة مجموعة من التّصوّرات المختلفة، تصل حدّ التّباين، بغرض تحديد مفهوم الشّخصيّة ووظائفها وشبكة علاقاتها داخل النّصّ ومكانتها من الحدث:

فلو بحثنا في الشّعريّة الأرسطيّة لوجدنا أنّها تقدّم فهما للشّخصيّة يجعل منها عنصرا ثانويّا تابعا للحدث، وكلّ أبعادها تتلخّص في صفاتها التي تنسجم مع طبيعة ما سوف تقوم به من أعمال وما سوف تتقبّله من مصائر مسطورة لها قبليّا.

ثمّ أصبح الحدث نفسه، حسب نظريّة "لوكاتش"، موضوعا لخدمة الشّخصيّة والتّعريف بها، وإبراز صورتها باعتبارها، بطلا إشكاليّا يبحث عن قيم نبيلة في عالم متدهور، وباعتبارها بطلا ديالكتيكيّا، تسمح له مميّزاته بأن يكون في قطيعة مع العالم وإن كانت قطيعة غير نهائيّة مثلما هو الحال بالنّسبة إلى بطل الملحمة، فبطل لوكاتش يظلّ محافظا على وشائج مع العالم، بل ويتحدّث "لوكاتش" عن عدم إطلاقيّة البطل، وعن تراتبيّة تخضع لها الشّخصيّات داخل العمل من رئيسيّة إلى ثانويّة إلى عابرة.

وأمّا "باختين" فيقدّم فهما للبطل في علاقته بالعالم انطلاقا من دراسته لأعمال "دوستويفسكي"، إذ يقول: "البطل يهمّ دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محدّدة عن العالم وعن نفسه هو بالذّات، بوصفه موقفا فكريّا، وتقويما يتّخذه إنسان تجاه نفسه بالذّات وتجاه الواقع الذي يحيط به. المهمّ بالنّسبة لدوستويفسكي لا من يكونه بطله في العالم، بل ما يهمّه بالدّرجة الأولى هو ما الذي يكونه العالم بالنّسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنّسبة لنفسه ذاتها."[1]

والبطل، من خلال هذا التّحليل، هو وجهة نظره الخاصّة تجاه العالم وتجاه نفسه، فهو ليس صورة لواقع حياتيّ يضطلع خلال العمل بأدائه، ولكنّه "المحصّلة النّهائيّة لوعيه بالعالم ووعيه بذاته، إنّه في نهاية المطاف كلمته (أي البطل) الأخيرة حول نفسه بالذّات وحول عالمه"[2].

وتصبح جميع سمات البطل الثّابتة والموضوعيّة من مكانة اجتماعيّة ومظهر خارجيّ وطباع، مادّة تساهم في تشكيل حالة وعيه الذّاتيّ، فمعطيات الواقع الموضوعيّ التي تحيط بالبطل تصبح مجرّد عنصر من عناصر وعيه، والبطل بخاصّيّات وعيه تلك لا يكون بالنّسبة للمؤلّف "سوى مادّة للرّؤيا

[1] ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي وحياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص67

[2] م. ن. ص. ن

والتّصوير"[1]، وكلّ شيء قد جرى نقله من منظور المؤلّف إلى منظور البطل، ولم يعد ثمّة شيء يمكنه أن يحتفظ بوجوده المستقلّ عن البطل "ولهذا لم يعد بإمكان هذه الأشياء أن تشكّل بعد الآن عوامل سببيّة ونشوئيّة تتحكّم بوجود البطل"[2].

غير أنّ هذه الصّورة التي يقدّمها دوستويفسكي والتي تختزل أبعاد البطل داخل حدود وعيه، بل وتجعل من هذا الوعي ثقبا أسود يمتصّ العالم الخارجيّ المحيط به ويحوّله إلى عناصر تغذّي هذا الوعي بالذّات وتساهم في تضخيمه، هذه الصّورة تصنع منه بطلا مغلقا، لأنّه "يفعل، ويعاني، ويفكّر، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقّق، أي في حدود صورته الفنّيّة المحدّدة بوصفها واقعا حقيقيّا، أنّه عاجز عن التّوقّف عن أن يكون ما هو عليه بالفعل، من نمطه الشّخصيّ ومن مزاجه، دون أن يخاطر في هذه الحالة بخرق خطّة المؤلّف المونولوجيّة عنه"[3]، وهذا يعني أنّ البطل وهو حبيس وعيه الذّاتيّ يعجز عن أن يدرك من الدّاخل الإطارَ والقالبَ الصّلبَ الذي قام المؤلّف بصبّ البطل بداخله من الخارج.

ثمّ ساهم اعتماد الكثير من المحلّلين النّفسيّين وخاصّة منهم "سيغموند فرويد" على إخضاع العديد من الأعمال الأدبيّة لأبحاثهم واختباراتهم النّفسيّة، في تكريس المنظور السّيكولوجي في تحليل الشّخصيّة، الأمر الذي حرّرها من التّبعيّة للحدث، غير أنّ هذا التّوجّه إلى التّحليل النّفسيّ صار مبالغا فيها إلى درجة وقع معها تهميش الفهم الوظيفيّ لها.

ولم يلبث أن عمد التّحليل البنيويّ إلى انتشال الشّخصيّة من الدّائرة السّيكولوجيّة الضّيّقة وربطها بالمثال الوظائفيّ القائم على وحدة الأفعال المسندة إليها، حتّى أنّ "فيليب هامون" لا يرى فيها أكثر من وظيفة نحويّة تؤدّيها الشّخصيّة في النّصّ، ووحدة دلاليّة يمكن تفريعها إلى دالّ، حين تتّخذ الشّخصيّة عدّة أسماء وصفات تبيّن هويّتها السّرديّة، ومدلول باعتبار ما تصرّح به عن نفسها أو ما تقوله باقي الشّخصيّات عنها، فهي معطى فارغ يقع ملؤه باطّراد خلال النّصّ بإسناد الأوصاف والأخبار عنها وأيضا من خلال شبكة العلاقات التي تقيمها خلال السّرد. كما يقترح "هامون" المقياس الكمّيّ الذي يتعلّق بكمّيّة المعلومات المعطاة حول الشّخصيّة، والمقياس النّوعيّ الذي يتعلّق بكيفيّة إيراد تلك المعلومات إمّا عن طريق الشّخصيّة ذاتها مباشرة أو عن طريق مصادر أخرى مثل الرّاوي أو شخصيّات أخرى أو كأن يتمّ استخلاصها من خلال أفعال الشّخصيّة وسماتها.

---

[1] م. ن. ص68
[2] م. ن. ص70
[3] م. ن. ص73

يبدو جليّا أنّ هذه التّصنيفات جميعها قد جرت في سياق تسنين خاصّيّات الشّخصيّة وضبطها ضمن اشتراطات منهجيّة تعتمد حقولا نصّيّة تتراوح بين الشّكل والمضمون، في محاولة للإحاطة بمفهومها ووصفها وإزالة الغموض الذي ظلّ مرافقا لها باعتبار المكانة الأساسيّة التي تحتلّها ضمن عناصر القصّ وباعتبارها المحرّك الدراميّ الذي يدير دفّة الأحداث وتنشدّ إليه كلّ خيوط السّرد.

ولقد انقلبت الرّواية الحديثة على هذه المناحي من التّصنيف التي تضع الشّخصيّة في مركز الصّدارة وتجعل منها قلب العمل الرّوائيّ، فمضت في الحدّ من هوامش الشّخصيّة، إذ حاولت الرّواية الجديدة، على سبيل المثال، تقديم شخصيّة بأقلّ الخصائص الذاتيّة الممكنة وكأنّها كيان غير معروف ومتحدّث مجهول، يُدفع بها منذ البداية إلى ذروة التّوتّر الدراميّ، فنجد "آلان روب غرييه"، مثلا، يعرض في "الغيرة" شخصيّاته وهي تتحرّك داخل مثلّث حب بلا هويّات وبعضها بلا أسماء يكتفي منها بالحرف الأوّل، فالرّاوي الذي لا نكاد ندرك وجوده ولا يظهر إلى نهاية العمل في أيّ موضع منها، يترصّد زوجته ويشكّ في إقامتها علاقة حبّ مع المدعوّ "فرانك"، يصدر من نقطة تبئير داخليّة، وبعينه وحده نرى القارئ جميع زوايا الأمكنة والأشخاص والأشياء، ومن خلاله وحده يقرأ النّوايا والأحاسيس وما يعتمل داخل الشّخصيّات. غير أنّ هذه القراءة النّفسيّة المستفيضة التي تذكّر بالمنحى التّحليلي النّفسي في الرّوايات التقليديّة، هي في الواقع نقل وفيّ لحالات وعي الرّاوي نفسه الذي يحصرنا منذ البدء داخل مجال رؤية ضيّق ومجتزأ لا يعرض سوى وجه واحد من الحقيقة. ولعلّ ما يميّز هذه الرّواية هو غياب ملحوظ لهذا الرّاوي وحضور طاغٍ له في الآن نفسه، فهو غائب غيابا كلّيّا فلا نتعرّف إليه مطلقا طوال العمل، وهو حاضر حضورا لافتا من خلال قدرته على إحكام غلق جميع منافذ الرّؤية وعدم السّماح للقارئ بالتّحرّك إلاّ حسب إملاءات غيرةٍ باثولوجيّة، مرضيّة قد تملّكته.

والقصّة الشّعريّة باعتبار انتمائها إلى النّصوص السّرديّة الحديثة التي يغلب عليها المنحى التّجريبي والأسلوب الرّمزي، وباعتبار أنّها تجنح إلى تهشيم الحبكة والاعتماد على عقدة سرديّة مفتوحة، فإنّها لا تنضبط لإخضاع الشّخصيّة للدّور النّمطيّ ضمن بنية سرديّة بسيطة يسهل التّحكّم فيها. وحتّى إن وجد المتأمّل في أبعاد الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة شيئا من أبطال "دوستويفسكي"، باعتبار أنّهم سجناء عوالمهم الذّاتيّة، فإنّ هذا العالم الذّاتيّ الضّيّق سوف يكون تحت سيطرة المؤلّف نفسه ولن تكون إقامة القيم النّبيلة داخل هذا العالم شاغلهم على غرار الأبطال الكلاسيكيّين. وحتّى إن وجد هذا المتأمّل في أبعاد الشّخصيّة أيضا البياض الدّلاليّ الذي يمتلئ ويُبنى مع تنامي البناء النّصّي، فإنّ عمليّة الإمتلاء

هذه لا توكل إلى القارئ كما ينصّ على ذلك "هامون"، ذلك أنّه فراغ متعمّد من قبل المؤلّف، يظلّ مرافقا للشّخصيّات إلى نهاية العمل لأنّها كيانات مفرغة ليست معنيّة بالامتلاء أو بالتّطوّر خلال السّرد.

ولئن قامت الرّواية الكلاسيكيّة على شخصيّة ذات وجود سيكولوجيّ، تضطلع بأدوار وتتحرّك في زمان وتخترق أمكنة وتنمو مع السّرد وتمثّل مركزا للأحداث التي أضحت مبنيّة أساسا للتّعريف بالشّخصيّة والوصول بها إلى درجة الاكتمال، ولئن قامت الرّواية الجديدة على النّقيض من ذلك، على ترسيخ حضور الأشياء واستبعاد الحضور الإنسانيّ الذي أضحى لا وجود له، فإنّ القصّة الشّعريّة تقوم على شخصيّات في حالة تشكّل مستمرّ ولا تبلغ مطلقا حالة الاكتمال، لا نقف لها على هويّة ولا تبين لها ملامح أمّا تصويرها النّفسيّ فهو تصوير للذّات الكاتبة نفسها، فهي شخصيّات تعيش أزمة وجودها وتتحرّك داخل عالم سرياليّ لا شيء فيه يعرف الثّبات.

ولعلّ أبرز الصّعوبات التي تعترض الباحث في أدوار الشّخصيّة ودوائر فعلها في القصّة الشّعريّة تتعلّق باستحالة تحقّقه من الهويّات التي يسندها إليها المؤلّف، باعتبار التّداخل المستمرّ بين الضّمائر طوال العمل وتبادل الأدوار بين الرّاوي والشّخصيّة الرّئيسيّة أو غيرها من الشّخصيّات أو حتّى الفضاء الرّوائيّ وأشيائه. وتبعا لذلك لا يمكننا أن نفصل في القصّة الشّعريّة بين الرّاوي والشّخصيّة كما لا يمكننا الفصل فيها بين الرّاوي والكاتب، وبالتّالي نجد أنّه من الضّروريّ إعادة النّظر في مجموع المعطيات التي وضعتها الإنشائيّة الحديثة بغرض تحديد مفهوم الشّخصيّة ووظائفها، والنّظر في مدى مطابقة صورة الشّخصيّة وأبعادها في القصّة الشّعريّة لهذه المفاهيم والتّصوّرات، ومدى قربها منها أو بعدها عنها.

فلا يمكننا، مثلا، أن نظفر في القصّة الشّعريّة بمميّزات محدّدة لسمات الشّخصيّة، أو للدّور الذي باستطاعتها أن تلعبه في العقدة، ذلك أنّنا إزاء نمط من القصّ لا يهتمّ بإدخال الشّخصيّة إلى النّصّ مصحوبة بمقدّمات تخبر عن أوصافها ومكانتها الاجتماعيّة كما هو سارٍ في كلاسيكيّات الرّواية الغربيّة مثل هذا المقطع من مطلع رواية "جرمينال" لـ"زولا": "كان الرّجل قد خرج من "مارشيان" حوالي السّاعة الثّانية صباحا، كان يمشي بخطى عريضة مرتعدا داخل سترته القطنيّة النّاحلة وسرواله المخمليّ. وكان يزعجه كثيرا الصّندوق الصّغير المعقود في منديل ذي مربّعات، فقد كان يشدّه إلى خاصرته أحيانا بمرفق وأحيانا بآخر كي يتمكّن من إدخال يديه الاثنتين في جيوبه، يدين خشنتين كانت تدميهما سياط ريح

الشّرق"[1]، ومثلما نجد أيضا في روايات نجيب محفوظ ذات المنحى الاجتماعي التّاريخي. ويستند هذا البناء السّرديّ للشّخصيّة، على خلاف ما نجد في القصّة الشّعريّة، إلى تكريس محدّدات اجتماعيّة وإيديولوجيّة نمطيّة ينتمي إليها النّصّ الرّوائيّ الذي يتمّ بناؤه عبر المزج بين المتخيّل والواقعيّ. وقد يدفع الكاتب بهذه المميّزات التي تُبنى على قاعدتها الشّخصيّة في مستهلّ العمل، وقد ينثرها على امتداد القصّ معتمدا صيغا إخباريّة متعدّدة.

أمّا في القصّة الشّعريّة فغالبا ما يجد القارئ نفسه وسط الأحداث in medias res، على الطّريقة الهوميريّة في الأوديسيا، فيتمّ تقديم الشّخصيّات والأحداث عبر سلسلة من الاسترجاعات والارتدادات. وفي كتابات واسيني الأعرج مساحات شاسعة للذّكرى يوقف الكاتب من خلالها انسياب الزّمن ويوثّق مروره العابر مؤلّفا وراويا، إذ تنفتح "شرفات بحر الشّمال" على "روكيام" جنائزيّ يُقيمه الرّاوي على "حافّة الرّمل المنسيّ" لامرأة انطفأت في "موجات بحر الشّمال" منذ عشرين سنة ويتساءل، في مراوحة بين أمطار أمستردام الباردة وضباب مدينة الجزائر:"ما الذي أيقظها فيّ الآن وأنا على عتبة التّلاشي؟"[2]، فيتنقّل الرّاوي بين حاضره وماضيه بحثا عن مكان يليق بألمه فلا يجد من مخرج سوى "شطط الكتابة"[3]. ويتلبّس الكاتب، منذ البدء، بشخصيّة الرّاوي ويتماهى معها، ليُخبرنا أنّه بصدد التّداوي بالكتابة. هي الغنائيّة الطّاغية ووجع الذّات، يعلن عنهما "واسيني الأعرج" منذ بدء الرّحلة، بإعلانه عن صدوره عن منفى الوطن الجريح، وعن منفى الرّوح المتعبة، وعن منفى الجسد الذي صار "هشّا مثل غيمة"[4].

يُعنْوِنُ "واسيني الأعرج" الفصل الأوّل من "شرفات بحر الشّمال" بـ"روكيام لأحزان فتنة"، ويُصدّره بآخر رسالة كتبها "فان غوخ" سنة تسعين وثمانمائة وألف، خمسة عشر يوما قبل انتحاره، والتي يقول فيها: "يبدو لي أنّي خسرت موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأنّ هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبل به"[5]، ويفتتح العمل بوقفة طلليّة على رسوم حياة متلاشية، بين ضباب الذّكرى، ورائحة الملح، وأمواج بحر تكسّرت على صخور الحزن، وروح استسلمت مثقلة بالألم، وشوارع مدينة منفيّة كفّنها النّسيان، ولوحة

---

[1] Emile Zola, Germinal, Univers du livre, Tunis, 2010, p11 : « l'homme était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours. Un petit paquet, noué dans un mouchoir à carreaux, le gênait beaucoup, et il le serrait contre ses flancs, tantôt d'un coude, tantôt de l'autre, pour glisser au fond de ses poches les deux mains àla fois, des mains gourdes que les lanières du vent d'est faisaient saigner. » نحن نعرب

[2] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص7

[3] م. ن. ص. ن

[4] م. ن. ص. ن

[5] م. ن. ص. ن

"آكلي البطاطا" les mangeurs de pommes de terre لـ"فان غوخ" برماد لونها الدّاكن، فيزيح الكاتب راويه منذ البداية. ويعلن عن حضوره في غنائيّة مغرقة في الشّكوى والألم، فلا نعود قادرين، في هذه الكتابة، على إقامة الحدّ الفاصل بين بوح الشّاعر وخيال الرّوائيّ. فهي كتابة قد تحوّلت إلى ارتحال قسريّ تنجزه الذّات الكاتبة داخل جراحات الذّاكرة، وهي المنفى خارج خطوط الجغرافيا، وهي إعادة صياغة لوطن يطفح بتفاصيل الحياة والموت. فلا يتردّد "واسيني الأعرج" في الخروج من مرحلة العلاقة المحايدة بنصوصه إلى مرحلة الاصطدام بها، كي يتمكّن من التّلميح إلى الأسئلة التي تتكتّم عليها الكتابة والتي تمثّل بالنّسبة إليه وجعا معرفيّا عميقا، يرتبط في جزء كبير منه بثقافة المجتمع الجزائريّ السّائدة، ونظام قيمه وتقاليده المغلق. ولذلك نجد أنّ استراتيجيّات الكتابة لدى "واسيني الأعرج" تقوم على منظومة من الأسئلة التي تتحرّى جوهر اليقين وتخلق شخصيّات لا وظيفة لها سوى طرح هذه الأسئلة القاتلة واستثارة قضايا الوجود والمصير.

ولئن بدا سيلان السّرد فيها داعما لجانب التّخييل الرّوائيّ، فإنّ طغيان النّفس الغنائيّ الشّعريّ على هذه الكتابة يجعلنا ندرك منذ البداية أنّنا إزاء تعاطٍ مختلف مع الشّخصيّة. إنّها شخصيّات ولدت مكفّنة في صمتها الأخير، تحمل عبء تاريخ مخفيّ، وعلى أجسادها عذابات المدينة المغتصبة، يريد أن يجتاز بها "واسيني الأعرج" الحدود الفاصلة بين وجع الرّوح ووجع التّاريخ، ولهذا غامر باستدعائها ليلقي عليها السّؤال الأحجية: "ما الذي أيقظها فيّ الآن وأنا على عتبة التّلاشي؟"، فتتفعّل الكتابة بذلك أداةً لتأصيل الذّات الكاتبة نفسها بوضعها الثّابتِ والبديهيّ مثارِ السّؤال. إنّ هذا الانبثاق من الموت والتّلاشي يعضد بلاغة الانزياح والتّفريغ والمحو في هذه الشّعريّة التّخييليّة التي تتعارض مع بلاغة الاكتمال والامتلاء في المرجعيّة الحكائيّة.

لا تضطلع شخصيّات "واسيني الأعرج" بوظائف سرديّة تقليديّة ولا تقيم شبكة علاقات قصد استكشاف مناطق التّجربة الإنسانيّة. وتمثيليّتُها لحقب معيّنة من تاريخ الجزائر لا تحيل على استحضار للتّاريخ أو على شيء مضى أمكن استعادته، ولكنّها تمثيليّة لتاريخ ما عاد متعلّقا بالماضي بل أصبح مرتبطا بما يمكن حدوثه، ولذلك فإنّ بناء المعنى في نصوص "واسيني الأعرج" لا يقتضي عودة على حقيقة الوقائع التّاريخيّة والنّظر في درجة انزياح النّصّ الأدبيّ عن التّاريخ، أو حتّى في مدى استيعاب المتلقّي بخبراته الجماليّة لدرجة الانزياح هذه، ولكنّه يقتضي من القارئ فهما للعمليّة الأدبيّة من داخلها، بلغتها وآليّات اشتغالها، ويقتضي انفتاحا على مقتضيات كتابة تجنح إلى الرّمز والأسطورة والحلم، وتعمد

إلى تدمير السّياقات اللّغويّة السّائدة، وتخلد إلى التّمزّق والتّنثّر والتّشظّي، وترفض السّكون ووضاحة الحقيقة، وتستثمر التّدفّق الشّعريّ في عمق انسيابها السّرديّ. فلا يكون الإنزياح اللّغويّ وغرابة الصّورة طلبا لجماليّة الحضور وتنميق الأسلوب، ولكنّه يكون تأسيسا لصياغة شكل سرديّ من نوع خاصّ يعتمد مكوّنات الخطاب الشّعريّ والتّشكيل الجماليّ ويخلق لغته الإشاريّة، ويدفع بشخصيّاته إلى أبعاد روائيّة مختلفة باستطاعتها أن تخرق النّظام الإيديولوجيّ الصّارم الذي تميّزت به الرّواية الكلاسيكيّة.

يُثَوِّر "واسيني الأعرج" ركام الذّاكرة ويستنهض شخصيّاته من بين الأموات ليمنحها فرصة أخيرة للحلم وللغواية وللّذّة، ويرتمي بها في مهالك الكتابة فتكون الوسيط بين أناه وجراحه. لم يعد بإمكان الشّخصيّة في هذه الكتابة أن تتصدّر مركز المتخيّل السّرديّ، أو أن تحتفظ بتكوين واقعيّ في عالم بادت كلّ واقعيّاته، فما عادت مصرّة على فهم هذا العالم أو تقديم تفسير له، بل أضحت تتقدّم نحو اكتناه مجال روائيّ يجانب الواقع ويقترح تصوّرا فنّيّا ديناميكيّا متحرّكا لا يعرف الإطمئنان.

لا تعدو شخصيّات "واسيني الأعرج" أن تكون عناصر وظيفيّة مكرّسة لمعاينة عالمه الذّاتيّ، وعالقة في تبعيّة مطلقة لظلّه الخاصّ. ولئن اقتربت في مفهومها هذا من الطّرح الأرسطيّ الذي يجعل منها عنصرا ثانويّا تابعا للحدث باعتبار أنّ محاكاة الشّخصيّة ليست نسخا أمينا لشخصيّات الواقع، وإنّما هي تَمَثّلٌ تُحاكَى به أوجه الحياة، فإنّ كاتب القصّة الشّعريّة يسلبها كلّ مميّزاتها ولا يجعل منها عنصرا سرديّا تابعا للحدث، بل يحوّلها إلى تكوينات ثابتة يُغذّي منها بطولاته بالمعنى المقلوب للبطل الملحميّ، فالذّات الكاتبة ليست سوى بطل يتجرّع طوال العمل مرارة انكساراته ويتحرّك داخل عالم متهاوٍ لا يعرف الاكتمال.

لا نكاد في القصّة الشّعريّة نسمع صوتا غير صوت الأنا-البطل، وقد استأثر بكلّ الأصوات واستخلصها لنفسه، وأطلق من شخصيّاته صورا هولوغراميّة مجتزأة، كلّ قطعة منها تحمل خصائصه الذّاتيّة كاملة، وتدور حول أفق حدثه بعد أن انتهت إلى قلب ثقبه الأسود لحظة تخلّقها. فالأنا-الكاتب يمثّل قلب العمل الفنّيّ ومحرّكه الأوحد الذي تدور في فلكه كلّ عناصر العمل، وإنّ حالة التّنثّر والتّعدّد والتّشظّي التي تُطْبَعُ بها الشّخصيّات، ليست دليلا على تحلّل أنا-الشّخصيّة بقدر ما هي دليل على تركيز مكثّف لأنا الكاتب نفسه، فحين يصرخ "واسيني الأعرج" في "سيّدة المقام": "مريم... يا بحّة المسكون بمعشوقة مستحيلة، أين أنت وسط هذه الصّرخات المنبعثة من البيوتات الصّغيرة داخل هذا المستشفى الواسع كفم الغول؟ دعيني أنام، ربّما كان يوم الغد ممطرا. سأكون سعيدا عندما تتحرّرين من السّؤال

المقلق. أريد أن أتحرّر من هذه الذّاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع، يجبرني الشّارع والأنواء على التّآلف مع الموت ومع وجه الله، لكنّي أستعصي على كلّ الأشياء. لم تبق لي سوى الإغفاءة الحزينة ثمّ أنسحب بعدها باتّجاه غيمة تطوّق الدّنيا ثمّ تعود إلى مكانها الأوّل لتمطر"[1]، فهو يصدح بنرجسيّته الطّاغية، فلا يتأمّل غير انعكاس ذاته على مرايا السّرد، وليست مريم سوى الصّورة المهتزّة لهذه الذّات، وليست سوى وجع الذّاكرة الذي لا يهدأ، والسّؤال المقلق، وإغفاءة الحزن الأخيرة، هي ألمه وحيرته وتسآله وتوقه اللاّمتناهي للتّلاشي. بصدره ولدت، وعلى شفتيه تموت مثل صرخة مكتومة، فضمير المخاطب هو نفسه ضمير المتكلّم، وأنا المتكلّم هو ذاته أنا المؤلّف، فهو المؤلّف–البطل الذي يتلبّس بشخصيّاته ويدفع بهم في مواجهة الكون مجرّدين من كلّ شيء، يطلبون الموت قبل الحياة، ويحترفون السّير على حافّة الهاوية.

ولعلّه التّوق إلى التّبدّد والتّلاشي ذاته الذي يُظهره "أبو هريرة" حين ينساق بدعوة من صديق مجهول كي يَخْبر تخوم التّجربة ويبدأ رحلة تأصيل الكيان، فيخرج في "حديث البعث الأوّل" من حياة الأموات إلى شعاب الحيرة ومسالك الشّك، فيختبر الخيبات الواحدة تلو الأخرى، ويعيش التّردّد بين أوار الجسد وسكينة الرّوح، فيضطلع بدورين، فأحيانا هو الرّاوي وأحيانا هو البطل، ولا نرى لباقي الشّخصيّات وجودا مستقلاّ عن وجوده، كما لا نجد لأبي هريرة نفسه وجودا منفصلا عن الذّات الكاتبة وعن تفتّح وعيها الوجوديّ، فحين قال عنه "توفيق بكّار" في المقدّمة: "لا تملك متى عرفته–في الأعماق لا على السّطح– ألاّ تتفاعل معه، فهو يجذبك إليه ويستنطقك بلا هوادة عن معناك، فيرغمك مهما كان اعتقادك على معاودة فهمك لوجودك والتّثبّت في صحّة علائقك بنفسك وبالمجتمع وبالله وبالكون، ولا يهمّ إن لم ترضك أجوبته–وله على الأسئلة أجوبة– فليس غرضه أن يفرض عليك رؤيته فيجعلك إليه، بل أن يردّك إلى نفسك "فيحيي نارك"، ومذ عرفته–شخصيّا– وأنا معه في جدل صعب عميق"[2]، فكأنّه يتحدّث عن الكاتب لا عن البطل وعن علاقة خاصّة تربطه به، أو لعلّه يدمجهما معا في كيان واحد لاينفصم، فلا يستطيع أن يتعاطى مع أحدهما بمعزل عن الآخر، وما "أبو هريرة" سوى "طيف الخيال ومنحوت الكلام" الذي تحوّل بقوّة الخيال إلى واقع متحرّك، ملموس، هو الجانب المُعمّى من ذات "المسعدي" نفسه، يخوض في صمت رحلة الوجود.

ولا يعدو حشد الشّخصيّات التي رافقت مسيرته أن يكون عناصر وظيفيّة يستخدمها في كلّ مرّة، ثمّ ما يلبث أن يتخلّص منها حالما ينتهي دورها وتتحوّل إلى عبء من شأنه أن يعوق استكمال رحلته،

[1] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص13
[2] توفيق بكار، مقدّمة حدث أبو هريرة قال...، ص18

فريحانة كانت قادح الحسّ أقبل بها على ملذّات الدّنيا ووصل معها إلى درجة الإمتلاء ثمّ تركها عندما تحوّلت إلى عنصر قرار واستقرار "وجدار وبيت مغلق"، فقد كان يقول: "لقد سكنت البيوت من يوم خلقت، فلم أصب منها إلاّ الباب أعلم أنّي أدخل وأخرج منه، أو الجدار أعلم أنّه يردّني لو طلبت الخروج منه، أو السّقف أخشى أن يقع علينا"[1]، وغدت ريحانة بيتا فكرهه.

وخاض مع الجماعة تجربة توسيع الكيان وأحال هوانها قوّة لا تقهر، وضعفها شدّة وصلابة، يقول: "ففضنا أمواجا مرعدة على الأنجاد والأغوار"[2]، ووجد "في الفعل كمثل سكرة الخمرة"[3]، ولكنّه سرعان ما تخلّى عنها بانكشاف الشّرّ المتأصّل في النّفوس، ونكران الجميل، والجوع الذي لا يعرف الشّبع، فارتدّ إلى نفسه يستأنف رحلة البحث عن معنى الوجود.

ثمّ لقي "ظلمة الهذليّة" في دير العذارى، امرأة قد فرّت من جسدها وأبت أنوثتها وتمرّدت على شهواتها، ليخوض معها تجربة الرّوح، إلاّ أنّها تعلّمت على يده أنّ الرّهبنة تألّه مستحيل، وأنّ للجسد سطوة لا تُغلب، فكان "هبوطها إلى الأرض" وارتدادها إلى المنزلة البشريّة إيذانا بنهاية دورها وبدء رحلة جديدة لأبي هريرة.

وأمّا "أبو رغال" فكان دليل أبي هريرة إلى المعرفة في "حديث الحكمة"، فهو الإنسان لذي شقِيَ بالمتناقضات وسعى إلى تجاوزها، فإمّا روح أو جسد، وإمّا حكمة أو جنون، وإمّا فرد أو جماعة، وإمّا حياة أو موت، وإمّا كيان أو عدم. ولقد أهدى "أبا هريرة" قرطاسا وقلما وقال له: "قد تحتاج إليها يوما فتجعل عليها خطوطا ودوائر ونقطا في وسطها بياض". "فأخذها وانصرف مظلم العقل والقلب"[4]، لقد أدرك أبو هريرة أنّ الوجود ليس سوى طلسم عبثيّ وقف عاجزا عن فهمه، فما كان منه سوى أن مضى وبحوزته قرطاس الحكمة المزعومة إلى بعثه الآخر يطلب النّهاية.

تعْبُر شخصيّة القصّة الشّعريّة، إذن، في رحلة بحثها الثّلاثيّة عن معنى الوجود، وعن مشتهاها، وعن إثبات هويّتها، مدائن محروسة بأكثر من أبي هول، يُلقي عليها السّؤال الأحجية، ولا يُمهلها للإجابة، ولا يكشف لها عن مغزى العلامات المشفّرة. فلا تحقّق امتلاء كاتبها العاطفيّ ولا تمكّنه من اختبار

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص88
[2] م. ن. ص128
[3] م. ن. ص129
[4] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص172

المدهش والمستحيل، ولا يتحقّق له وصل ولا يتمكّن من تجريب الاشتعالات وإضرام الحرائق. وتُعيد تركيب صورته مرارا ولكنّه يظلّ عاجزا عن التّعرّف على ذاته ويظلّ محطّ جميع التّناقضات.

وإنّ هذا التّماهي بين الكاتب وشخصيّته الرّئيسيّة هو أبعد ما يكون عن أن يتّخذ منحى سيريّا، إذ لا مجال في هذا الجنس من القصّ للالتصاق بالوقائع وإعادة تمثّل الأحداث، بل يتعلّق الأمر بالالتصاق بالذّات وبالانعزال داخلها والبحث عن كينونتها، فلا تعدو الشّخصيّة أن تكون وسيطا بين "أنا" الكاتب والعالم، يقوم عن طريقها بتحسّس القيم الفنّيّة الجماليّة لكتابةٍ سِمَتُها "التّشنّج" على حدّ تعبير "أندريه بريتون". هي شخصيّة محكومة بالتّلاشي، ملامحها مُغرقة، خلّقها كاتبها ليقتنص بها لحظات الكشوف الكبرى التي تُستودع فيها أسرار الوجود، "فأن تُحبّ أو أن تدخل الحرب أو أن تقتل أو أن تمرض"[1] ما عادت وظائف من شأنها أن تستوفي حقيقة كيانها السّرديّ، لأنّها بُعثت بمثابة العلامات الدّالّة على الطّريق، يقول "جان بولهان" Jean Paulhan1884-1968: ""أستطيع أن أتعرّف على علامات وضعت من أجلي."[2] يضعها كاتبها ثمّ ينشغل طوال العمل بتفكيكها للاستدلال بها على مسالك الذّات.

ج-مميّزات الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة:

ج.1-شخصيّات متعدّدة الأبعاد:

لا يمكننا أن نكتفي بخصائص الشّخصيّة كما حدّدتها النّظريّة السّرديّة لتبيّن حقيقتها في القصّة الشّعريّة، ذلك أنّنا قد وقفنا، في العناصر السّابقة، على قصورها على الإلمام بحدود هذه الشّخصيّات والتّطرّق إلى جميع جوانبها، ذلك أنّهم أبطال من نوع خاصّ، قد اكتسبوا القدرة على صياغة عوالمهم الدّاخليّة والانعزال في عمق ذواتهم، لا يفتأون يتأمّلون صورهم مثل "نرسيس" على صفحة بحيرة لم تحفظ لهم ملامح لأنّها هي نفسها كانت مشغولة بتأمّل انعكاس صورتها في مقلتيه[3]، على حدّ تعبير "أوسكار وايلد"[4] Oscar Wilde 1854-1900. إنّهم أبطال يتوقون إلى تملّك عالم الكلّيّات ليحقّقوا لكاتبهم كمال الذّات الدّاخلي "فهي شخصيّات قريبة من المنبع الأصل، أبطال جنّات عدن، هم أوائل النّوع، في المكان وأيضا في الزّمان"[5]، فـ"مريود"، مثلا، هو الأسطورة، حفيد "بندر شاه" الأسطورة "قفز في الماء، وقفز جدّه،

---

[1] Jean Yves Tadié, Le récit poétique, p20

[2] Jean Paulhan, Oeuvres complètes, Ed du cercle du livre précieux, vol 5, 1970 أوردها "تاديه" في "القصّة الشّعريّة، ص21

[3] يتناول "أوسكار وايلد" أسطورة "نرسيس" في قصيدة نثريّة فيعيد صياغتها على طريقته، ويجعل البحيرة تعشق صورتها في عيون "نرسيس" في كلّ مرّة يطلّ فيها وجهه على صفحتها، فلا تستطيع الإجابة عن سؤال الآلهة حول رأيها في جمال "نرسيس" لأنّها بكلّ بساطة ما كانت تراه.

[4] أوسكار وايلد: 1854-1900 روائيّ وكاتب مسرحيّ وشاعر إيرلندي

[5] Jean Yves Tadié, Le récit poétique, p23

وأخذا يسبحان معا جنبا إلى جنب، يفصل بينهما ذراعان أو ثلاثة، خمسون عاما أو تزيد، الماضي إزاء المستقبل، كأنّهما قدر واحد (...) بدأ حسّ الدّوّامة يعلو والنّداء يشتدّ. في برهة لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادي "يا مريود. يا مريود". وأخذ الصّوتان يتجاذبانه. وأخذ صوت الدّوّامة الكونيّة يعلو حتّى طغى على الأصوات كلّها. لا يذكر أين كان جدّه حينئذ. انقطع الحبل الذي كان يربط ما بينهما. أصبح وحده إزاء قدر يخصّه هو. ثمّ حملته موجة إلى مركز الفوضى. كأنّ ألف برق برق، وألف رعد رعد. ثمّ ساد صمتليس كالصّمت. أحسّ كأنّه يجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمّر، كأنّه إله. وكان يريد أن يقتل ويدمّر ويشعل حريقا في الكون كلّه، ويقف وسط النّار ويرقص ويتراقص اللّهب حوله. لم يعد مسيطرا على قوى جسمه وحسب، ولا على قوى النّهر وحسب، بل على كلّ احتمالات المستقبل"[1]، فهو البطل القادر على امتصاص العالم من حوله وإدخاله في فلكه وإعادة ترتيب أشيائه، وهو الكائن الذي يُخرجه كاتبه من أبعاده المادّيّة ليحوّله بقوّة الخيال إلى طاقة هائلة، يستخرج من جسده الصّغير الضّعيف ماردا قادرا على الإبهار والتّدمير والإحراق، وإلها يمتلك كلّ احتمالات المستقبل. إنّها الشّخصيّة التي تعيش حالة "وضعيّتها الفائقة" en état de superposition، فهي متشكّلة في جميع احتمالات وجودها، لأنّ لديها القدرة على الإفلات من رقابة كاتبها–الذي أدرك بحدس المبدع ما أثبتته "فيزياء الكمّ" من أنّ جزيئات الكون المادّيّة لها طبيعة موجيّة احتماليّة عندما لا تكون مراقبة، وأنّها تنتظم في شكل مادّيّ عندما تخضع للملاحظة، وأنّ كلّ ما نعتقد أنّه مادّيّ ملموس ما هو إلاّ طاقة، فشخصيّة "محيميد" تخضع لاحتماليّات متعدّدة: فأحيانا هي الرّاوي بضمير المتكلّم عاد بعد طول غياب إلى قرية "ود حامد" في مطلع "ضو البيت"، وأحيانا هي الرّاوي بضمير الغيبة ينقل الأحداث في مطلع "مريود"، ويصف "محيميد" وقد انفصم عن "هو" الرّاوي وغدا شخصا مستقلاّ بكيانه، وهو أحيانا أخرى "مريود" الأسطورة الذي يشبه جدّه كتوأمه، وهو "مريود الحبيب" عاد يشيّع حبيبته "مريم" إلى مرقدها الأخير.

وتسري حالة التّراكب هذه على جميع شخصيّات العمل، فـ"بندر شاه" هو "عيسى ود ضو البيت"، أخذ اللّقب عندما خرج على الجمع في لباس جديد، وهو الشّخصيّة الأسطوريّة التي كانت ملء السّمع والبصر، و"مريم" هي الطّفلة وهي الحبيبة وهي الرّوح الهائمة، تقفز من على كتف "محيميد" لتغرق في "بركة الضّوء" وتتحوّل إلى "منبع الشّعاع الأصليّ"[2]، تخرج للكون مأخوذة بدهشة اللّقاء الأوّل، وتتلاشى في نبع النّور، مصدر الخلق وسرّ الوجود.

[1] الطيب صالح، مريود، ص68-69
[2] م. ن. ص146

هم أبطال قد أدركوا خاصّيّاتهم التّراكبيّة في عوالم يلتبس فيها الواقع بالخيال، يتصرّفون كعناصر ذرّيّة في عالم كموميّ تتعدّد وتتراكب عندما نغفل عن ملاحظتها، وتنتظم وتنضبط حالما نبدأ في مراقبتها، فتتفرّع شخصيّة "محيميد" وتتعدّد، وتبين وتختفي خلال السّرد ولكنّها بين "ضو البيت" و"مريود" تعلن، عند كلّ ظهور لها، عن عودتها إلى القرية بعد غياب طويل، وكأنّها في حركة عودة مستمرّة نحو منبع الخلق الأوّل. ولا نراها تتقدّم في السّرد أو تفعل فيه، فقد جمّدها كاتبها لحظة ولادتها الأولى، وجعلها منذ حلولها في الحكاية واقفة على مشارف الذّكرى تتصفّح مشاهد القرية وشخوصها، فكل وظيفة "محيميد" طوال جزأي الحكاية، هي انتظار أن يحتضن رأس مريم وهي تفارق الحياة على صدره، ثم يشاهد موكب دفنها وقد تقدّم بها "محجوب" نحو القبر. ولا نكاد نعثر للشّخصيّة الرّئيسيّة على صفات محدّدة أو على سمات خاصّة، فهي بورتريه غائم الملامح، قد ألقى عليه الكاتب ظلّه، فحاصر كلّ مساحات الحياة بداخله وجعله يتوقّف عند لحظة السّرد الأولى لا يبرحها، فيظلّ إلى نهاية السّرد مشغولا بمشاهد طفولته وبأشيائه الصّغيرة وكأنّه شخصيّة"ولدت لأمسها"[1]، على حدّ تعبير "تاديه"، وكأنّها"لا تعدو أن تكون صورا لفعل لغويّ وتخيّلات لإشباع رغبة"[2]، فهي شخصيّات لا تحمل تصاميم مسبقة أو تصوّرات جاهزة، إنّها اختلاجة الرّغبة وتوق المستحيل ونزوة الكتابة.

ج.2-شخصيّات جوهريّة ثابتة:

لم توجد الشّخصيّات في القصّة الشّعريّة لتضطلع بوظيفة سيكولوجيّة أو لتحيل على أثر واقعيّ، وإنّما وُجدت لتؤدّي عن الكلمات إيقاعها، وتحمل عنها مفاتيح الصّول وتسهّل انتقالها على درجات السّلّم الموسيقيّ، وفراغُها الدّلاليّ ما هو إلاّ ضرورة لتماسك وحدة النّص وامتلائه. إنّها أرواح قلقة لا تنضبط لفكرة الوحدة والتّنامي التي احتفلت بها الرّواية التّقليديّة، لأنّها لا تنمو خلال السّرد ولا تستقلّ بكيانها ولا يمكن أن يكون لها وجود خارج أفق مبدعها، فهي بمثابة الجواهر الثّابتة التي تمرّ عبر حقل السّرد دون أن يُكسبها كتلة أو وزنا فتظلّ محافظة على خاصّيتها الطّاقيّة ولا تتحوّل إلى أجسام ماديّة تتفاعل مع ما حولها، وكأنّها "فوتونات"[3] ضوئيّة لم يُكسبها عبورها "حقل هيغز"[4] أيّ وزن لأنّها لا تتفاعل معه مثل باقي

---

[1] Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, p24

[2] Op. Cit, p29 نحن نعرّب

[3] الفوتونات: هي جسيمات أوّليّة ما دون ذرّيّة وهي التي تكوّن الضّوء وهي جسيمات لا كتلة لها.

[4] حقل هيغز: يُنسب هذا الحقل الكموميّ إلى "بيتر هيغز" Peter Higgs وهو أوّل من تنبّأ بوجوده سنة 1964، ثمّ أثبتت تجربة المصادم الهيدروني large hadron collider سنة 2012 وجوده، وهو عبارة عن حقل تمرّ منه جميع الجسيمات الأوّليّة المكوّنة للمادّة وتكتسب كتلتها منه باحتكاكها بـ"بوزونات هيغز"، وذلك في فجر انبعاث الكون عقب الانفجار العظيم the big bang، وهو ما يفسّر كيفيّة اكتساب جسيماتٍ مثل الإلكترونات والبروتونات وغيرها لكتلة وعدم اكتساب جسيمات أخرى مثل الفوتونات لها.

جسيمات المادّة. فهي "شخصيّات طاقيّة أيونيّة[1] ionisée" سالبة الشّحنة غالبا، ذلك أنّ الكاتب قد شحنها بذاته قبل أن يُخرجها للعالم، ويزجّ بها في واقع سرياليّ تتداخل فيه كلّ الأبعاد وتتبدّد على آفاقه كلّ دلالات المعنى. وخلخلة بنية الشّخصيّة، وتشذّرها بفراغاتها، وتفسّخ أواصرها، وتوقّف اعتمادها على النّسق السّياقيّ الذي يجعلها تبدأ حكاية لتُنهيها، إنّما هو نتاج لرؤيا تفتيتيّة لا تُفصح إلاّ عن انخراط لا إراديّ في ذبذبة الكون الغامضة، والتي لا ترى في الإنسان سوى اضطراب في فضاء الكون، وموجة من احتمالات الوجود.

ففي "حروف الرّمل" ينطفئ "عادل النّعماني"، ذات فجر،على حافّة موجة، وهو يحاول أن "يؤرّخ لقبلته الأولى"، يتخلّى عن الحبّ ويذهب للبحث عنه في رسائل "كافكا" لحبيبته "فيليس"، تختلط عليه المرأة اللّوحة والمرأة الحبيبة، فلا يستطيع تحمّل انكساراته ويستنجد بالكاتب نفسه: "لقد هوت في هذه القيلولة وسقطت من اللّوحة، أصبحت أرى فيها إصبعا ينهض لاتّهامي والشّماتة بي، أنا رسّام فاشل، فاشل، أعوّض خيبة الحبّ بالألوان فإذا هي عقدة ذنب، أنقذني أيّها الكاتب، وأعدها إلى اللّوحة"[2]، فالشّخصيّة عاجزة عن الانفصال عن كاتبها، وتدعوه صراحة إلى إعادة ترتيب الأحداث، وإعادة تركيب ملامحها بما يجعل منها رسّاما ناجحا باستطاعته أن يحافظ على عناصر لوحاته في أماكنها، فلا تتمرّد على القماشة وتقفز خارجها. إنّها شخصيّة واقعة تحت سيطرة الكاتب–الشّخصيّة الذي يتتبّع مسيرتها وينقل أخبارها على الورق، وتحت سيطرة كاتب القصّة الذي يحرّك كلّ خيوط اللّعبة ويدفع بكلّ شيء باتّجاه قلب الدّوّامة. هي شخصيّة قد ولدت لحظة انطفائها، فلم تتلقّ دعوة الحياة، ولم تلامس زهرتها، ولم تتشبّث بلذائذ فتنتها، ولم يُكسبها مرورها بحقل السّرد أيّ وزن فلم تتضاعف كتلتها ولم يزدد حجمها، ولم تخْبر أيّة تغييرات ولا عرفت التّحوّلات التي تجعل منها كائنا يتطوّر وينمو على طريقة الأبطال الكلاسيكيّين، وما كان لها من همّ سوى هموم كاتبها، تحمل عنه أثقال الكتابة: "لم أستطع كتابة سطر واحد. اليوم بأكمله قضيته جالسا إلى أوراقي وجذاذاتي ولكن دون فائدة، لقد هربت الكلمات وعجزت عن اصطيادها. امتلأت الغرفة بأعقاب السّجائر وعجّ المكتب بفناجين القهوة ولكنّ الورقة ظلّت بيضاء دونما إثم، الأفكار واضحة في ذهني، متزاحمة تريد الانفلات. ولكنّني ما إن أهمّ بتشكيلها لغة وصورا حتّى أصطدم بالفراغ الزّئبقيّ"[3]،

[1] الأيونات: هي الذّرّات المشحونة إيجابا إذا فاق عدد بروتوناتها عدد إلكتروناتها، وهي المشحونة سلبا إذا فاق عدد إلكتروناتها عدد بروتوناتها.
[2] محمد آيت ميهوب، حروف الرمل، ص240
[3] م. ن. ص241-242

لقد كانت روحا هائمة انبثقت من داخل مرسم أعدّه لها كاتبها، فسرت خلال الوجود، على امتداد صفحات العمل من دون أن تفعل فيه أو تمتلك منه شيئا، ثمّ انتهت قطرة في علبة ألوان مائيّة.

إنّها شخصيّات بخاصّيّات ضوئيّة، تسري داخل السّرد فلا تتفاعل معه ولا تفعل فيه، وهي "أيونات" سالبة الشّحنة، فالكاتب انتزع منها خاصّيّة الاستقرار والتحم بها وأخرجها للعالم مكتفية به وممتلئة بذاته، تتنقّل داخل عوالمه السّرياليّة، وتخضع لذبذبات الكون الغامضة فلا تكون أكثر من اضطراب موجيّ في عالم روائيّ لا يسير نحو التّغيير والتّنامي والتّماسك والتّتابع والتّسلسل، بل يمضي نحو التّنثّر والتّفكّك وفقدان التّوازن.

تمتلك الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة، إذن، خصائص مختلفة عن خصائص الشّخصيّة في الرّواية الكلاسيكيّة، تجعل منها كيانات محكومة بالتّشظّي والتّفكّك والتّلاشي، حوّلها كاتبها إلى رموز وعلامات يستدلّ بها على مسالك الذّات. فلم يجعل لها بورتريهات يتغيّا من خلالها الإيهام بالواقعيّة أو التجذّر في مرجعيّة تاريخيّة، وإنّما اتّخذها أقنعة تخفّى وراءها، وتمدّد في بواطنها ليتوهّج من خلالها ويحوّلها إلى جواهر ثابتة، لا تتطوّر ولا تخضع للتّغييرات التي تشهدها الشّخصيّات في الأعمال الرّوائيّة الكلاسيكيّة.

ولقد تناولنا بالدّرس في مرحلة أولى شخصيّة الرّاوي الذي لم يكن سوى المؤلّف نفسه متخفّيا يمسك في قبضته بتلابيب الشّخصيّات، فيرسلها متى شاء ويقبضها متى شاء، يتغلغل في دواخلها ويتماهى معها، ويتّخذ، من خلالها، موقعه من الحكي.

ثمّ مضينا، في مرحلة ثانية، إلى تحديد مقوّمات الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة، وخلصنا إلى أنّها كيانات جوهريّة ثابتة، لا تعرف التّطوّر، ولا تتفاعل مع محيطها أو تتنامى معه، لأنّها ظلال قلقة تتحرّك في حيّز فراغها الدّلاليّ ولا تتخطّاه.

وهي أيضا كائنات متعدّدة الأبعاد، حاملة لجميع احتمالات وجودها، ومتفلّتة باستمرار من كلّ منطق للسّيرورة والتّنامي، تتحرّك في كلّ الاتّجاهات، في الوقت نفسه.

وكلّ هذه الخصائص والمقوّمات مجتمعة ومتفرّقة هي التي تكسب الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة مميّزاتها المختلفة وتمنحها أبعادها الشّعريّة.

الفصل الثّاني:

البنيـــــة الحدثيّـــة

تعتبر البنية الحدثيّة مقوّما أساسيّا من مقوّمات العمل الرّوائيّ، إذ أنّ وجود أحداث تتتابع وتترابط فيما بينها سببيّا وتنتظم في حبكة، يعدّ شرطا هامّا من شروط اكتمال أركان العمل القصصيّ. ونتناول في هذا الفصل خصائص البنية الحدثيّة في القصّة الشّعريّة اعتمادا على النّماذج التي انتقيناها من المدوّنة العربيّة. ونفصّل القول في مدى استجابة عناصر هذه البنية من زمان ومكان وحبكة، لمقوّمات البنية القصصيّة في القصّة الشّعريّة كما حدّدتها الإنشائيّة الغربيّة، من ناحية، وكما قد تفرضها خصوصيّة المغامرة السّرديّة في الكتابات العربيّة، من ناحية أخرى.

فنستكنه منابع تخلّق الزّمن ونتتبّع لحظات التّوهّج الكبرى له، باعتبار أنّه زمن لا يخضع للتّنامي الكرونولوجيّ ولا تتعاقب بمقتضاه الأحداث، ذلك أنّه زمن ذو طبيعة شعريّة غنائيّة تتناسب مع البعد الشّعريّ للقصّة الشّعريّة.

ونتعقّب مفهوم المكان في القصّة الشّعريّة العربيّة الذي يتأبّى عن التّماهي مع مفهوم الفضاء الجغرافيّ أو عن التّمركز في بؤر وصفيّة مبثوثة على مساحة العمل الرّوائيّ، ويكون، على العكس من ذلك، ذا بعد دلاليّ وعمق رمزيّ، ويكون كيانا سرديّا قائما بذاته، فلا تعود له وظيفة مرجعيّة تعلّقه بالواقعيّة الكلاسيكيّة التي يصدر عنها.

ونتبيّن في هذا الفصل أيضا خصائص الحبكة في القصّة الشّعريّة العربيّة التي نفترض أنّها تقطع مع مبدأ العِلّيّة، وتقيم صروحها على بنى مرتبكة ومتحرّكة باستمرار.

1-الزّمن:

يتعلّق الزّمن الرّوائيّ بجميع عناصر القصّ، باعتبار أنّه يتركّز في شكل إشارات مبثوثة بين تضاعيف السّرد تعمل على إدراجه ضمن التّسلسل التّصاعديّ الكرونولوجيّ، والمنطق السّببيّ. على أنّ مسألة استجابة الرّوايات لهذا التّتابع في عرض الأحداث، لا تظلّ مرتبطة بالمجرى الخطّيّ للسّرد، ذلك أنّ المقاطع الحكائيّة تخضع للمفارقات الزّمنيّة، فقد ترتدّ إلى الوراء لتستعيد أحداثا قد حصلت في الماضي فنكون إزاء سرد ارتداديّ، أو قد تقفز لاستشراف مستقبل الأحداث، فنكون إزاء سرد استباقيّ. وفي هاتين الحالتين لا يعود لاسترسال الحكي بصورة متنامية معنى، وتتحرّر تبعا لذلك حركة السّارد جيئة وذهابا على محور السّرد انطلاقا من أيّة نقطة بلغها القصّ، ذلك أنّ بناء الرّواية يقوم على الطّبيعة التّخييليّة للزّمن التي يكون فيها الحاضر الرّوائيّ ماضيا قد انقضت أحداثه، فالرّاوي يسرد، غالبا، وقائع قد حدثت

وانتهى زمنها. غير أنّ الزّمن في القصّة الشّعريّة لا يتّبع سيرورة متنامية، تتصاعد فيها حركة التّشويق وتتعاقب خلالها الأحداث، بل يكون أداة هدم يتحوّل بمقتضاها العمل إلى بناء متكسّر تتنثّر فيه حدود الشّكل وضرورات التّركيب، وتتحوّل حبكته إلى نسيج مفكّك يشي بإيقاع قلق لا تكتسب مفاهيم الماضي والحاضر والمستقبل فيه معانيَ محدّدة.

يكتسب الزّمن المتّصل بالمغامرة في القصّة الشّعريّة، إذن، مجموعة من الخصائص، تختلف عنها في القصّ الكلاسيكيّ باعتبار أنّه يتخلّق من لحظة طفوليّة ممتدّة، لا تكبر، وباعتبار أنّه زمن لاتاريخيّ متجمّد في لحظات سرد كبرى، وباعتبار أنّه متوقّف كرونولوجيّا ولا يتنامى أو تتطوّر بمقتضى سيرورته الأحداث.

أ-زمن الطّفولة الأبديّة:

يتخلّق زمن القصّة الشّعريّة، تماما مثل شخصيّاتها، لحظة كتابتها، فهو عودة مستمرّة نحو أصول الحياة الأولى ونحو زمن طفوليّ لا يكبر ولا يشيخ ولا يتجدّد، إذ يقفز "أنا" المتكلّم الرّاوي أو ربّما الكاتب من فراغ السّرد في مطلع "حروف الرّمل"، ليعيد في مفارقة زمنيّة لم يسبق أن هيّأ لها المؤلّف أو برّر وجودها، ذكرى من الطّفولة البعيدة "كنت دائما أوّل من يستيقظ في عائلتي، ولم أكن أبالي وأنا طفل العاشرة بصراخ أمّي تأمرني بالعودة إلى النّوم عندما كنت في الصّباحات الشّتائيّة الباردة أذهب إلى المدرسة عند السّادسة صباحا والقمر يواصل تسكّعه اللّيليّ... دائما كنت أجد عم مبروك الفطائري يعدّ أولى الفطائر فأتناول واحدة تلسعني حرارتها وأمضي وقتا وأنا أنفخ عليها"[1]، ثمّ تتواتر المفارقات على امتداد السّرد "التّلاميذ الصّغار يتدافعون إلى الشّارع، ها أنا بينهم صغيرا نحيلا أحمل حقيبة سوداء كبيرة وأخشى أن يجرفني التّلاميذ الكبار الطّوال وهم يجرون فألتصق بالحائط أحاذر في خطوي إلى أن أصل آخر الزّقاق"[2]، "مازلت أراني أصعد سلّم "جامع الكبير" كم عدد درجاته؟ لم أعد أذكر، أحيانا أعدّها اثنتي عشرة درجة وأحيانا أجدها إحدى عشرة وإذا ما قسّمت السّلّم كما هو في الواقع إلى قسمين بينهما ممرّ رخاميّ بجداره بابان، فإنّني سأصعد ستّ درجات من الجهة اليمنى، وسبعا من الجهة اليسرى ولكنّني لم أهتمّ بعدّها. كنت آنذاك أفضل التّلاميذ في مادّة الحساب، ولم أعدّ يوما درجات السّلّم"[3]، "كان اللّيل الشّتويّ ثقيلا وئيدا بين كهوف الصّمت في الغرفة الكبيرة ذات الفانوس الأصفر. وكانت أمّي جالسة تطرز

[1] محمد آيت ميهوب، حروف الرّمل، ص13
[2] م. ن. ص114-115
[3] م. ن. ص117

والكانون على خطوتين منها وخلفها الرّاديو الخشبيّ الكبير ينقل "تمثيليّة الثّلاثاء"، وكنت أجلس إلى الطّاولة التي اشتراها أبي لزواجه بدينارين من نجّار إيطاليّ وعلى الأرض تناثر ما مزّقت من أوراق، وكانت أمّي كلّما سمعت ورقة تتمزّق ترفع رأسها إليّ وتعود صامتة إلى طريزتها"[1]، فينجز الطّفل رحلة الوجود عبر الحكاية، في لحظات يحفر الكاتب فيها عميقا لذاته، ويضغط بداخلها أسئلة الفكر القاتلة، فيرافق الطّفلُ الشّخصيّةَ في سيرورتها الوجوديّة، ويوقف آلة الزّمن عامدا في أربع نقاط دوّاميّة يختزل فيها الكاتب الجهات الأربع، ويطوّق تجربة الحياة من جميع جوانبها. فيتنقّل الطّفل بين أزقّة المدينة العتيقة والميناء القديم وسلالم الجامع وحوش المدرسة وينتهي "كزورق صغير" بين قصاصات الأوراق الممزّقة وهي "تستدير بالطّاولة، بعضها منبسط والبعض مكوّر"[2]، وقد استعصى عليه رسم حرف "p"، فيبدو له أحيانا أنّه يشبه الياطر وأحيانا يشبه الفطر وأحيانا يشبه مظلّة "بول"، فهو الطّفل المأخوذ بحيرة الفكر، يلامس أشكال الوجود الأولى، فيهتزّ وعيه الجماليّ البكر ويتساءل عن مغزى التّشابه والتّنافر بينها.

ثمّ يحمل الطّفل الأوراق الممزّقة في جيبه ويمضي إلى الميناء القديم ويتسلّل من بين حلقات الصّيّادين، وكلّما وجد فراغا بين السّفن والشّباك رمى ببعض من أوراقه "وإذا بها تنحلّ بعد تكوّر وتلين بعد تكمّش" ويراها "وقد تعتعتها اللّذّة، تنهل من الماء وتشرب" ويخشى أن يرى فناءها فيتركها "بين أحضانه ويجري... وما كانت الأوراق تشكو أو تحتجّ..."[3]، هي دهشة اللّقاء الأوّل مع الحروف والورق لطفل يخرج، أوّل مرّة، لعالم حافل بالاضطرابات والانفعالات المتداخلة المندغمة بعضها ببعض، ويختبر تجربة الكتابة لأوّل مرّة، فيحاول إعدام أوراقه والتّخلّص من حيرته بإلقائها في مياه الميناء القديم. لقد قرّر الكاتب منذ طفولته الأولى أن يتخلّص من إثم الكتابة ويُطهّر أوراقه من دنس الحروف، ولكنّه أخفق في ذلك لأنّ "الأوراق أصبحت قاسية" وعصيّة، تأبى التّحلّل والتّلاشي، فكان ذلك آخر ظهور له في القصّة، اختفى الطّفل بداخله بعدها للأبد حاملا معه وقائع الذّكريات الأولى للحياة.

إنّ زمن "الطّفولة الأبديّة"[4]، على حدّ تعبير "تاديه"، هو زمن عصيّ عن القياس، ما عاد يخضع لحساب الأشهر والسّنوات، بل أضحى مختزلا في لحظات السّرد الكبرى، تلك اللّحظات التي تحتضن رحلة الوجود الأبديّة نحو منبع الخلق الأوّل، نحو المدهش واللاّمتوقّع. ولهذا السّبب يطلق "الطّيّب صالح"

[1] م. ن. ص183
[2] م. ن. ص184
[3] م. ن. ص185

[4]- Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p89

الطّفل في شخصيّة "محيميد" في "غابة الطّلح الكثّة"[1]، يلعب بين "رائحة البرم وزهر الطّلح"[2]، وطعم "الماء" بـ"القربة المدلاّة من الشِّعْب في سقيفة الجدّ"[3]، و"طعم الأخشاب المبتلّة، وأوراق الشّجر، والطّين"[4] أيّام فيضان النّيل، يرتشف "عصارة الحياة كلّها في ود حامد"[5]، ويغرز "عصا الآبنوس" في أماكن الذّكرى حيث "النّورج أيّام الحصاد"، وحيث "رائحة اللّبن " و"رائحة النّعناع" و"رائحة اللّيمون"، ووجه "مريم" بملمس الحلم.

ويتساءل: "ماذا تعكس المرآة الآن؟"[6] فتتراءى صورة مريود الطّفل، حفيد بندر شاه، توأم جدّه، "لا هو يصغر جدّه ولا الجدّ يكبره"[7]، "يدخلان حلقة الرّقص معا فلا يثبت أمامهما راقص أو مصفّق، وترقص الفتاة بين الجدّ وحفيده في دائرة جذب مغناطيسيّ مدمّر"[8]، وتتأرجح الرّاقصة بينهما فـ"ترمي شعرها المعطّر على وجه الماضي مرّة وعلى وجه المستقبل مرّة"[9]، وبين هذا وذاك يقف الرّاوي محمّلا بذكريات لم يعشها، أو ربّما عاشها في جلد أحد آخر. بين "مريود" حفيد "بندر شاه"، ومريود حبيب "مريم"، و"مريود" "محيميد" و"مريود" "الطّيب صالح" نفسه، تضيع الذّكرى وتتعدّد المرايا، ويصبح للأشياء ألف شكل، وكأنّها تسبح في عالم كموميّ[10] لا يستقرّ على حال، قدره التّعدّد والتّراكب.

لقد انسلخ الطّفل ذات فجر عن الرّاوي، وكشف عن عودته إلى القرية "بعد أن انتهى كلّ شيء"، ليحمل "جثمان مريم في ذراعيه"[11]، ويستذكر عهود الطّبيعة "وهي تفور فورتها"، فيلين لها "جسم مريم ويذعن لنداء الحياة الأعمق"[12]، وتتحوّل "بين عشيّة وضحاها بفعل مؤامرة الطّبيعة والعرف الاجتماعيّ، إلى أنثى وحسب"[13]، و"يدرك فجأة أنّها هي الامتداد الطّبيعيّ لوجوده، وأنّها هي التي تعطيه إحساسه بنفسه وبموضعه في نظام الأشياء"[14]، وهو اليوم يعود ليشهد انهيار هذا النّظام بكامله وليكتشف أنّ النّخلة التي كانت في شبابه وشبابها تثمر "تمر السُّكّوت"، قد شاخت واستحالت إلى هيكل عظميّ تحرّك الرّيح،

---

[1] الطيب صالح، مريود، ص55
[2] م. ن. ص56
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص. ن
[5] م. ن. ص. ن
[6] م. ن. ص58
[7] م. ن. ص59
[8] م. ن. ص. ن
[9] م. ن. ص. ن
[10] كموميّ: نسبة إلى ميكانيكا الكم التي سبق أن تعرّضنا إليها بالشّرح، وهو عالم الجزيئات الذّرّية الموسوم بغرابة تصرّف المادّة التي تكون في حالة تراكب، أي تكون في حالة طاقيّة موجيّة عندما لا تكون مراقبة، وما أن تخضع للقياس تتّخذ شكلا ماديّا محدّدا.
[11] م. ن. ص64
[12] م. ن. ص62
[13] م. ن. ص63
[14] م. ن. ص. ن

عند كلّ هبوب لها، أكفانه. ويمضي بهرمه و"ألم في مفاصله وظهره وساقيه"، و"ألم في قلبه"، إلى ضفّة النّهر ليدفع به جدّه إلى الماء وهو طفل السّابعة، كي يعلّمه السّباحة، فتجذبه "الدّوّامة الكونيّة، ملتقى التّيّارات الرّهيبة"[1]، ليَخْبَر "لذّة الخطر" ويستسيغ طعم الموت.

يُعلن "الطّيّب صالح" في نهاية قصّته عن عجز راويه عن إنجاز رحلة العودة إلى المنبع الأصل فـ"طريق العودة كان أشقّ لأنّه كان قد نسيه"[2]، فنكتشف أنّ الذي عاد على أماكن الذّكرى لم يكن سوى الطّفل الذي لم يغادرها، ولم يكبر فيها، ولم يدركه الهرم ولا الشّيخوخة، ونكتشف أنّ النصّ برمّته لم يكن سوى "مفارقة زمنيّة" عالقة في زمن طفوليّ لا يتنامى ولا يتقدّم.

وحين تساءل "واسيني الأعرج" في مطلع "شرفات بحر الشّمال": "من أين أبدأ؟"[3]، كان يدرك أنّه قد "ضيّع موعدا حاسما مع الحياة، فقد سلك طريقا غير الذي كان يجب أن يسلكه"[4]، وأدرك أنّ الطّفل الذي كان "يغمس يده عميقا في التّربة التي كانت تحضّرها أمّه وزليخة"[5] سيظلّ يلاحقه، ويطالبه بفكّ رموز الأوشام التي خُطّت على جسم أمّه في صباها والتي "اندفنت مفاتيحها مع المرأة الأولى التي شيّدت ذاك المعمار الاستثنائيّ الذي يشبه في هشاشته الحياة ذاتها"[6]، وسيظلّ يسائله عن صوت "نرجس" يأتيه من المذياع ويعلّمه "حبّ الكلام ورصف الأشواق بين الحروف"[7]، وعن الرّسائل الخمسين التي لم يتلقّ عنها أيّ ردّ، وعنالمرأة الفتنة التي علّمته "سحر الأصابع"[8]، وعزف الحياة، "وغزل الحنين الأندلسيّ ورتق الجروح القديمة"[9]، وعلّمته السّعي الاستثنائيّ نحو "اللّذّة الغامضة الآتية من أبعد نقطة في الجسد"[10].

يحشر "واسيني الأعرج" نصّه في "مفارقات زمنيّة" مسوّرة بكلّ قصص الحبّ المستحيلة، التي انتهت عند عتبة الموت لأنّه أدرك "أنّك عندما تحبّ تضع أوّل خطوة في القبر ثمّ تمضي بقيّة العمر تحاول أن تحذر من الانزلاق نحو الحفرة بالرّجل المتبقّية"[11]، وبين صوت مضيفة الطّيران تسأله مرارا: "هل تقرأ يا سيّدي؟" فيجيبها بـ"لا" "باردة مثل القلق"[12]، وبين أصوات الماضي الطّفوليّ التي تتردّد بداخله

[1] م. ن. ص65
[2] م. ن. ص151
[3] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص13
[4] م. ن. ص.ن
[5] م. ن. ص. ن
[6] م. ن. ص28
[7] م. ن. ص. ن
[8] م. ن. ص. ن
[9] م. ن. ص33
[10] م. ن. ص. ن
[11] م. ن. ص42
[12] م. ن. ص13

وتعلن قيام رحلته المستمرّة نحو الذّات، تنفتح فجوات زمنيّة يستحيل الخروج منها. "الطّائرة غادرت مدرجها"، و"المدينة التي عذّبته منذ أكثر من أربعين سنة تبدو (...) مستسلمة تحته، تتضاءل كغيمة هاربة"[1]، "من هذا الارتفاع، حتّى ميترو الجزائر الذي مات قبل أن يرى النّور لم يعد هناك أيّ شيء يوحي بوجوده. مثل حالة البلد، حفر دائم بدون الوصول إلى نهاية النّفق"[2]، فرحلة الهروب من الماضي ليست سوى إقامة دائمة في "مدينة الأطياف"[3] كما يسمّيها أخوه "عزيز"، مدينة شيّدها الرّاوي بـ"الموسيقى والأحاسيس المرهفة والعشق لتمتدّ على مدى خمسين كيلومترا، من خليج سيدي فرج المترامي الأطراف إلى جميلة لمدراك Djamila Lamadrague"[4]، رمى الزّجاجة الواحدة بعد الألف في بحرها بعد أن ملأها "بالحروف والأبجديّات المبهمة"[5] ليوصلها الموج إلى المرأة الفتنة على الطّرف الآخر من الحياة، لقد كان يعرف أنّ "الأعداد عندما تُغلق تموت"[6]، ولذلك فتحها بالواحد بعد الألف، فالرّحلة ليست سوى رحلة تيه في زمن طفوليّ لا تنطفئ ذاكرته ولا يتنامى ولا تتقدّم الثّواني فيه نحو المستقبل، فرحلة الهروب التي أنجزها أوصلته ليعانق صوت "نرجس" الذي عشقه طفلا وليفتح رسائله الخمسين إليها. ما كان الزّمن الرّوائيّ في كامل النّصّ ليكون سوى مراوحة بين ارتدادات في الذّاكرة واستشرافات لقادم غائم، وما كان ليواكب سيرورة الأحداث في حكاية خطّها طفل على ورقة ودسّها في زجاجة وألقى بها في الموج، ذلك أنّه زمن اللّحظات الكبرى التي تتوهّج فيها الذّاكرة ويتشعّع فيها الحلم واقعا وأسطورة.

أمّا في صخب البحيرة فتترابط الأماكن والأشياء وتفاصيل الشّخصيّات بصريّا في ذهن الرّاوي الذي يتنقّل بينها وينقل شذرات من واقعها المشرّب بالخيالات الطّفوليّة، ويستطيع القارئ أن يرى خيال الطّفل النّاقل لأحداثها وقد شفّت عنه التّفاصيل الكثيرة لمواطن شهدت طفولة الكاتب نفسه، وما فصل "النّوّة" سوى شاهد على استيقاظ هذه الذّكريات القديمة أيّام الصّبا، فتشفّ العبارة "يأتي أهل البحيرة ليتزوّدوا بالمياه من ترعتنا"[7] عن "أنا" الكاتب المضمّن في ضمير الجمع الذي يعوّض، دون سابق تمهيد، الرّاوي العليم الذي تولّى السّرد في فصل "الصّيّاد العجوز" وبداية "النّوّة"، ليتتبّع ذكريات تحلّلت مع مياه البحيرة، ويعْبر زمنا تكلّس بين أحجارها.

---

[1] م. ن. ص14
[2] م. ن. ص15
[3] م. ن. ص16
[4] م. ن. ص. ن
[5] م. ن. ص17
[6] م. ن. ص. ن
[7] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص51

يتعلّق الزّمن في القصّة الشّعريّة بطفولة أبديّة تختزل الحكاية في لحظات توهّج كبرى وتدفع باستمرار نحو تقصّي مواطن الذّكرى، ونحو استكناه منابع الخلق الأولى ونحو تجريب المدهش والمستحيل.

ب-الخاصّيّة اللاّتاريخيّة للزّمن:

تتّخذ المرجعيّات التّاريخيّة في القصّة الشّعريّة أبعادا مختلفة، ذلك أنّ احتفاءها ببعض الوقائع، إن وجدت، لا يُعدّ من قبيل استعراض الأحداث التّاريخيّة، أو تصفّح ما انقضى منها، ولكنّها لا تخرج عن الزّمن الدّاخليّ للشّخصيّة لأنّها أزمنة متجمّدة في لحظات السّرد الكبرى فـ"وحدها اللّحظة العابرة هي قلب الزّمن الذي لا يقهر"[1]، على حدّ تعبير "تاديه"، فهي لحظات تخضع للتّركيز والكثافة مثل سائر عناصر القصّ في القصّة الشّعريّة، فلا نجد "محمّد البساطي"، مثلا، يخرج عن المرجعيّة المجتمعيّة للفئات المهمّشة من المجتمع المصري، أو عن الصّراعات الاجتماعيّة والسّياسيّة التي تعيشها المنطقة، إذ يستعرض الفصل الثّاني من "صخب البحيرة" المعنون بـ"النّوّة" حكاية الزّوجين المعدمين "جمعة" وامرأته اللّذين اعتادا الخروج بعد العاصفة إلى شاطئ البحر لجمع ما يلقي به البحر وبيعه في السّوق، ويستعرض في الفصل الثّالث المعنون بـ"البراري" الهجمات التي يقوم بها الغرباء القادمون من جزر البحيرة فيروّعون القرية ويسطون على دكّان "عفيفي" وعلى مقهى "كراوية"، فيحاول "جمعة" وامرأته الوصول إلى مصالحة معهم بطوافهما على تلك الجزر محمّلين بصندوق مليء بالحلاوة والماعز، ولكنّهما يختفيان فجأة، وتسري الشّائعات أنّهما شوهدا مع المهاجمين ذات عاصفة. فهي أحداث قد نجد ما يربطها بواقع الفقر والتّهميش والفوضى في المنطقة التي نشأ فيها الكاتب، غير أنّ العلامات الزّمنيّة المبثوثة طوال السّرد "تأتي النّوّة في موعدها"[2]، "كانوا يأتون في الهزيع الأخير من اللّيل"[3]، لا تُعدّ مرجعيّات زمنيّة محدّدة، أو إحالات على أحداث واقعيّة يروم الكاتب استعراضها، بقدر ما هي إشارات إلى زمن داخليّ غامض، عالق بذاكرة الرّاوي، قد تماهى مع المكان وأشيائه، وتحوّل إلى امتداد ثابت تظهر بداخله الأشياء والشّخصيّات وتختفي في ظروف غامضة، وكأنّه زمن سحريّ مليء بالأسرار يحضر الموت فيه في نهاية كلّ مشهد وكأنّه النّهاية الحتميّة التي يقف عندها كلّ شيء في هذا المكان، وكأنّه الرّابط الخفيّ الوحيد بين مشاهد البناء القصصيّ كلّها.

---

[1]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p103 نحن نعرب

[2] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص53

[3] م. ن. ص54

ويتكوّن المشهد من ومضات مبعثرة تضمّ شخصيّات مختلفة وقفزات مكانيّة متنوّعة وحوادث مغايرة وأزمنة متوازية، تحتشد كلّها داخل صيغة المضارع الذي يعكس، في الآن نفسه، معنى الإطلاق كما يعكس معنى الحاضر اللّحظيّ، فهو إمّا زمن مطلق، لا يخضع للعقل أو للتّنامي الكرونولوجيّ، وإمّا زمن خاطف يطارد اللّحظة الهاربة ولا يدركها، وفي كلتا الحالتين لا يعكس الزّمن في القصّة سوى رؤية شموليّة كونيّة صادرة عن عين الرّوائيّ التي تسعى إلى صهر الزّمن داخل ذاكرة المكان.

أمّا الزّمن المرجعيّ في "ضو البيت" أو "مريود"، فقد يرتبط لأوّل وهلة بالمرجعيّة المكانيّة المتمثّلة في "دومة ود حامدّ"، وما تحيل عليه ذاكرة المكان من أبعاد توحي بالواقعيّة، إذا ما علمنا أنّ هذه القرية تشير إلى صورة القرية التي نشأ بها "الطّيّب صالح" بشمال السّودان، وأنّها معقل العقائد والمقدّسات والتّقاليد البدائيّة التي يتمسّك بها أهل القرية ويستميتون في محاربة التّطوّر لاستبقائها، غير أنّه لا يمكننا الحديث في هذا العالم الرّوائيّ عن زمن خاضع لاستراتيجيّات القصّ التي تكون معنيّة بمعاينة الواقع أو استعراض أحداثه أو رصد تحوّلاته، لأنّها قصص قد تخفّفت من التّكوينات الواقعيّة وانشغلت بنسج زمن متعدّد الأبعاد، تتركّز تعرّجاته في لحظات خاصّة متحجّرة في فجوات المكان ويشحنها كاتبها بذاته ليفجّر منها طاقة الوجود.

يتعمّد "الطّيّب صالح" في نصّه الجمع بين صيغ الماضي وصيغ الحاضر، في لحظات تصادم عنيف، تتحرّر على إثرها طاقات الذّات الهائلة: "رأى النّخلة عند تقاطع الدّروب فقصدها بلا تفكير. تهالك عندها وأسند قامته إلى جذعها. كانا مثل أخوين توأمين اقتسما حصيلة أعمارهما بالتّساوي، فلا هو يصغر جدّه، ولا الجدّ يكبر حفيده. ما كان أعجب ذلك! يتسابقان ويصلان معا كتفا بكتف. يشركان للطّير معا، ويصطادان السّمك، ويتباريان في تسلّق مستعصيات النّخل. يتصارعان، يوما له ويوما عليه. يدخلان حلقة الرّقص فلا يثبت أمامهما راقص أو مصفّق (...) تلمع عيونهما ويزعقان، يطيران في الهواء ويحطّان مثل نسرين جارحين"[1]، فتتفجّر لحظات الذّكرى عبر سلسلة تفاعلات تنشأ من اندماج قوى الماضي طفولة وحلما وذكرى، وقوى الحاضر خيالات وحنينا وألما، فهي حفريّات تبرز بمجرّد مرور الرّاوي بمحاذاتها.

وإنّ عمليّة تثوير الزّمن هذه ما هي إلاّ محاولة لتثوير التّواريخ تجعلها تنتثر في شكل قصاصات مبعثرة لا رابط بينها، يُخضعها السّارد إمّا إلى تسريع جنونيّ فلا يعود للأحداث الكبرى ما يميّزها عن غيرها من الوقائع، وإمّا أن يتجمّد الحدث التّاريخيّ عند لحظة انتظار خاصّة ويكتسب إيقاعا أسطوريّا

[1] الطّيب صالح، مريود، ص59

يُحوّل المكان إلى مجال يختلط فيه الواقع بالخيال وتبرز صورة مريود وجدّه مثل آلهة الزّمن القديم بخاصّيّات خارقة تتحدّى إيقاع الزّمن نفسه، فتلتحم لحظة الذّكرى بلحظة تشييع جثمان "مريم"، وتتلاقى أبعاد الزّمن في رحلة عودة سرياليّة، تتوقّف فيها آلة الزّمن نفسه.

وأمّا العمق التّاريخيّ في "سيّدة المقام" فيتعمّد الكاتب تركيزه في لحظة احتضار، يقف الرّاوي حيالها ليسرد حكاية هي في الأصل منتهية، فيُعلن منذ البدء عن انكسار المدينة تحت أقدام "حرّاس النّوايا"، عبر زمن حكي لا يتجاوز سويعات بين موت "مريم" وانتحار الأستاذ من أعلى الجسر، يقدّمه السّارد في شكل استرجاعات تنبثق كلّها من "يوم الجمعة الحزينة"، يوم إصابة "مريم" برصاصة في الرّأس أثناء المظاهرات. ويغرق الملفوظ الرّوائيّ في الأسى إلى حدّ الهذيان: "لست أدري من كان يعبر الآخر أنا أم الشّارع في ليل هذه الجمعة الحزين"[1]، ويعجّ نصّ القصّة بالمتضادّات ويتعالق في نسيج السّرد التّاريخيّ والتّخييليّ، ذلك أنّ القصّة الشّعريّة تنتقي، على حدّ تعبير "تاديه"، "اللّحظات التّاريخيّة التي تتناسب مع حكايتها التّخييليّة الخاصّة"[2]، فهي تحافظ على وشائج لا تنقطع مع ظروف إنتاجها، ومع السّيرورة التّاريخيّة المتنامية خارج عالمها الدّاخليّ الحميم، وفي الآن نفسه فهي تشكّل أبعادها الزّمنيّة الخاصّة بها، فلا يكون هذا التّقاطع بين الزّمن التّاريخيّ وزمن القصّة الدّاخليّ الخاصّ إلاّ تقاطعا وهميّا، لأنّ دور الزّمن التّاريخي يتقلّص إلى أبعد حدّ، داخل القصّة الشّعريّة، فلا يكون إلاّ قطعا متجمّدة وحفريّات محشورة في فضاء المكان.

ولعلّ هذه الازدواجيّة الزّمنيّة التي تتركّب من إيقاع واقع الأحداث لمدينة تُحتضر، وإيقاع زمن داخليّ لبطل ينجز رحلة التّيه الأبديّة، تتجسّد في كتابة تتجاوز المنهجيّة التّاريخيّة وما تتّسم به من دقّة وموضوعيّة وتتوخّى إعادة توزيع للفضاء والأشياء، وتشتيت لمركزيّة الوقائع وتفكيك لتعاقبيّة الزّمن، وذلك لإعادة كتابته تخييليّا وفق رؤية جماليّة خاصّة تعتمد بلاغة المحو والتّشتيت التّخييليّة عوضا عن بلاغة الامتلاء والتّتابع والتّدقيق التّاريخيّة.

إنّ الزّمن، بالنسبة إلى كتّاب القصّة الشّعريّة، هو إيقاعٌ وحركةٌ دائبة واستشراف للآتي، أكثر مما هو عمليّة بناء تراكميّ وتنام كرونولوجيّ، ذلك أنّه زمنينبثق من لحظة الكتابة بحدّ ذاتها وينتهي عندها، فلا يتخطّاها أو يفيض عنها، ولذلك فإنّ السّرد الجزل يُفرّغ لفائدة نثر مقتضب بطيء، والجملة المثقلة بالنّعوت والظّروف يقوم الكاتب بتهوئتها وتخفيفها لتسهيل انسياب هذا الزّمن الدّاخليّ الخاصّ خلالها،

[1] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص7

[2] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p94

ولكي تتفجّر الحدود الفاصلة بين "الرّواية" و"القصيدة"، فتتبادلان مميّزاتهما في كتابة ركنت إلى الغنائيّة وغلب عليها النّفس الشّعريّ: "تملؤني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلّق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة. رائحة الأدوية، والسّيروم، والمراهم والأنفاس المتقطّعة والخيوط البلاستيكيّة والأسرّة والأرقام التي تستفزّ والأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، الوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها ظلالا من الخوف، تتأمّل الملفّات المعلّقة في الأسرّة البيضاء. تقيس درجة الحرارة في رتابة مقلقة. تهزّ رأسها. تحضر الدّواء أو تغلق العيون التي ظلّت طوال الزّمن الفاتك مرتشقة على سقف القاعة، في حلقها سؤال مبهم محيّر"[1]، فيؤخّر الكاتب الأحداث إلى حدّ صهرها وتذويبها في لغة النّصّ وإيقاعه، ليحوّله إلى لحظة انتظار لمغامرة يتمّ تأخيرها باستمرار، إذ نجد أنفسنا حيال زمن عالق في بياض المكان، غير قادر على تخطّيه وقد تماهت حقيقة الحياة فيه بحقيقة الموت.

ج-التّوقّف الكرونولوجي للزّمن:

يُعيد كاتب القصّة الشّعريّة ترتيب الزّمن فينزع عنه صفة الانتظام والتّنامي ويُسرّع حركته أو يبطّئها حسب دواعي التّخييل لديه، فتتجمّد اللّحظات في بياض المكان أمام حيرة السّؤال يُلقيه سارد "سيّدة المقام":"أين الأغاني العظيمة؟"[2]، وغرابة الجواب: "كنّست نفسها وانسحبت باتّجاه برّادات الموت في بياض المستشفيات"[3]، فتتنثّر الحكاية وتتشظّى حبكتها حول نقطة جذب دوّاميّة تتركّز في لحظة احتضار تتوقّف عندها كلّ الأزمنة، وتكون صيغة المضارع "أتركك للحكاية التي تتعشّقين سماعها. ما يزال في قلبك شيء رهيف يستعصي على الموت. أريد أن أنام"[4]، هي الصّيغة الزّمنيّة المُثلى التي من شأنها أن تعطّل خاصّيّة التّنامي الكرونولوجي أو المنطقي الذي يسم فعل الحكي، فيتحوّل الفعل إلى امتداد زمنيّ يتمطّى باستمرار لاستبقاء اللّحظة الرّاهنة في حالة حضور دائم لا ينقضي، فلا تتحوّل ماضيا مستقرّا في عمق الذّاكرة ولا تسمح للقادم أن يتحيّز في زمن أو يقتحم سكينة البرهة الحاضرة أو يُربك هدوءها، فتتحوّل اللّحظة في القصّة الشّعريّة إلى أبديّة ممتدّة، حاملة لسرّ الوجود، فهي اللّحظة التي"تقع بصفة فجئية كلمحة ظهور قوس قزح"[5]، فتحدث فيها الكشوف الكبرى ويهتزّ سكون النّصّ وتحار طمأنينته، مثل لحظة استقرار رصاصة طائشة في رأس تتطلّع إلى سماء المدينة، فلا تعادلها إلاّ لحظة موت مؤجّل، يتمطّى في حشرجة إحتضار لا نهاية له.

---

[1] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص8-9
[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص9
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص10
[5]-Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p103

ولعلّ اقتضاب العبارة وبساطة اللّغة وتعرّيها من التّوشيح والتّعقيد دليل على هذه الفلسفة الخاصّة للزّمن التي لا تتحقّق إلاّ بلغة الشّعر ولا تحتفي بتفاصيل الأحداث أو بتعاقبها أو بتقديم إجابات عن أسئلة مثل: وماذا بعد؟ أو لماذا؟ أو كيف حدث ذلك؟ ذلك أنّ التّقدّم التّصاعديّ معدوم في القصّة الشّعريّة لأنّه زمن لا يتنامى خطّيّا ولا يتّبع منهجا منطقيّا يقوم على أساس الانتقال من وضع إلى آخر فيكون وفيّا لأفق انتظار القارئ. إنّه زمن ذو طبيعة شعريّة، متجانس مع الخاصّيّة الغنائيّة للعمل، فلا يسمح لكاتبه بأن يبرح عتبة الطّفولة، ولا ينشغل بالتّنامي الكرونولوجيّ أو حتّى المنطقيّ الذي تقوم عليه كلّ الأعمال القصصيّة التّقليديّة، ولا يحتفي بالمرجعيّات التّاريخيّة أو الواقعيّة، وإنّما يظلّ محشورا في حفريّات المكان متوقّفا عند لحظات السّرد الكبرى. ولذلك فإنّ تتبّع الزّمن في القصّة الشّعريّة، من منظور التّرتيب وما يستتبعه من مجابهة لنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة في الخطاب والسّرد بنظام ترتيبها في الحكاية، قد أظهر أنّه ترتيب مشوّه، كما أنّ تناول الزّمن من منظور السّرعة ودراسة الصّلة بين مدّة الأحداث الحقيقيّة في الحكاية والمدّة الكاذبة في السّرد، قد أبان انتفاء العلاقات الطبيعيّة مع المرجعيّات الواقعيّة في القصّة الشّعريّة، وأخيرا يمكننا القول إنّ التّعاطي مع الزّمن من منظور التّواتر من حيث نِسبُ تكرار الأحداث بين الخطاب والحكاية قد أظهر أنّ الحكاية ذاتها قائمة على حبكة مكسورة لا تترابط فيها الأحداث.

2-المكان

لا يتعلّق مفهوم المكان في القصّة الشّعريّة بتأمين جريان الأحداث، أو باحتواء سائر مكوّنات الحكاية، ولا هو معادل للفضاء الجغرافيّ، موهم بالواقع ومحمّل بتفاصيله ومميّزاته التي تعكس حقيقة الأشياء، ولا هو عنصر من عناصر الدّيكور والتّوشية، ولا هو "الصّورة" بأبعاد هندسيّة مطلقة كما حدّده "جونات" باعتباره فضاء ليس له وجود ملموس لأنّه مجرّد وجود معنويّ يتعلّق بإنتاج الدّلالة، ولا هو استنطاق للإبداع واستعارة لمشاهد الواقع وتحويل لها وفق زوايا نظر الفنّان التي تختلف باختلاف موقعه منها، كما ذهب إلى ذلك "غاستون باشلار"، ولا هو تعبير عن الحالات النّفسيّة أو الذّهنيّة التي تعتري منشئه فيلوّنه بما يتناسب ورؤيته للكون والأشياء، ولا هو مساحة تتحكّم في حركة السّرد فتوقف زمن تنامي الأحداث لتفسح المجال للوصف الذي يتوزّع على المشهد الرّوائيّ ويسم سائر عناصر الحكي فلا يكون للشّخصيّات، مثلا، وجود من غير "معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط بها"[1]، ولا هو حتّى فضاء مجازيّ مُثقل بعمق التّجربة الفكريّة والحياتيّة للكاتب، وحاضن لمشاعره وحدوسه، ولا هو حيّز مشكوك فيه على طريقة كتّاب الرّواية الجديدة التي «لا تدّعي فقط أنّها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة، وإنّما تبدو أيضا محتجّة على نفسها، وتزداد شكّا في المكان"[2] فيكون العالم الخارجيّ فيها وأشياؤه مجرّد رموز لا تحيل على شيء أبعد من ذاتها، يتفاقم حجمها ليفيض على عناصر الحكي الأخرى من شخصيّات وأزمنة وأحداث، ولكنّ المكان في القصّة الشّعريّة هو علامات تتوزّع على مساحة النّصّ الذي يتحوّل هو ذاته إلى امتداد مكانيّ لا يتعلّق مطلقا بـ"محاكاة الأمكنة في الواقع"[3]، لأنّه فضاء لفظيّ بدلالات جماليّة وأبعاد رمزيّة ووظائف لغويّة لها مقوّماتها الخاصّة، تتحوّل الفراغات والأشكال والأشياء والألوان فيه إلى كيانات لا تخضع لمنطق الضّبط والقياس الذي يسري على مفهوم المكان في الرّواية الكلاسيكيّة. يظلّ المكان-الفضاء في القصّة الشّعريّة متعلّقا بكلّ جزئيّات العمل وعناصره ولا يتمركز في بؤر وصفيّة معزولة، أو في وقفات سرديّة محدّدة، لأنّه في أغلب الأحيان يضطلع بمفرده بدور البطولة المطلقة.

---

[1] -بيرسي لوبوك: صنعة الرّواية، تر عبد السّتّار جواد، دار مجدولاي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص.199

[2] -ن م. ص29

[3] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p48

ويمكننا أن نحدّد مجموعة من الخصائص التي يتّسم بها المكان في القصّة الشّعريّة العربيّة والتي تجعل منه عنصرا سرديّا بمواصفات خاصّة، وتجعل منه كيانا منفردا يختلف في أبعاده ودلالاته عن مفهوم المكان في الرّواية الكلاسيكيّة، فهو:

أ-المكان الشّخصيّة:

يتأبّى المكان في القصّة الشّعريّة، مثلما أسلفنا الذّكر، عن أن يكون مجرّد إطار وديكور يتعلّق بعرض تقليديّ لمكان واقعيّ، أو أن يكون مساحة تخييليّة تتحقّق باللّغة أو"مكوّن لغويّ تخييليّ تصنعه اللّغة الأدبيّة من ألفاظ لا من موجودات وصور"[1]، وتجعل منه مساحة متفلّتة، عبر قنوات التّخييل، من صرامة الضّبط والقياس فيتحرّر شكل المكان من خصائصه الواقعيّة الملموسة ليتّخذ أبعادا فكريّة مجرّدة، "فتتلبّس الأفكار المجرّدة بصفات مكانيّة تساعد على تجسيدها"[2]، ويتأبّى أيضا عن أن يكون عنصرا من عناصر الخلفيّة في المشهد السّرديّ، يحمل وظائف جماليّة وفنّيّة، ولكنّ المكان في القصّة الشّعريّة يمثّل كيانا يضطلع في كثير من الأحيانبدور البطولة، ففي مطلع "صخب البحيرة": "تتهادى مياه البحيرة لدى اقترابها من البحر"[3] ويبين شاطئها "بلونه الرّماديّ الباهت كاشفا عن تعرّجاته ونتوءاته وينثني في انحناءة حادّة داكنا بلون الطّين"[4]، ويشي هذاالتّشخيص بالمكانة التي يتبوّؤها "المكان" من السّرد، فهو "يتهادى" و"يكشف" و"ينحني" و"يمضي" و"يلاحق" و"يختفي"، ويخطر في دلال امرأة تأسر النّاظر بمِشيتها وحضورها.

غير أنّ الكاتب ما كان ليلجأ إلى التّشخيص في مستهلّ القصّة بغرض الوصف والتّوشية وإضفاء خاصّيّات إنسانيّة على الأشياء والموجودات لإعطائها حركيّة خاصّة، وإنّما كان، في الحقيقة، بصدد الكشف عن ملامح شخصيّته الرّئيسيّة المتمثّلة في "البحيرة" نفسها وفي "البحر" الذي يلتحم بها في فصل "النّوّة". ثمّ يبدأ المكان في تشكيل الشّخصيّات التي تظلّ ملتصقة به، تتخلّق من طينه وتفنى فيه، فتظهر شخصيّة "جمعة" وامرأته يلتقطان ما يلفظ البحر من نفايات، ويُؤخذ "جمعة" بصندوق يظهر من أعماق البحر ويخلب لبّه، ويمضي في ملاحقة أسراره إلى أن يفقد عقله، ويغيب في المكان، فلا يُعثر له على أثر. هو المكان يتملّك الشّخصيّات ويشكّل مصائرها ويحدّد علاقاتها ويحيطها بأشيائه ويزجّ بها في ما يشبه الواقعيّة السّحريّة.

---

[1] سليمان كاصد، عالم النّص دراسة بنيويّة في الأساليب السّرديّة، دار الكندي للنّشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003، ص127

[2] أحلام الطويل، ماجستير بحث بعنوان "القصّة الشّعريّة: مريود للطيب صالح نموذجا"، ديسمبر 2018، مودعة بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة 9 أفريل، ص19

[3] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص9

[4] م. ن. ص. ن

أمّا في "ضو البيت" و"مريود" فإنّ الكاتب يقدّم ذوات إنسانيّة مفتّتة، تزداد، كلّما تقدّم السّرد، التصاقا بالمكان وفناء فيه. إذ ينفتح الحكيُ على "ود حامد"، قرية بدويّة فقيرة مندسّة بين غابات الطّلح الممتدّة على ضفاف النّيل الشّماليّة، تبدأ، منذ لحظات السّرد الأولى، في الامتداد والاتّساع إلى أن تتحوّل من مكان واقعيّ بأبعاد حقيقيّة متجذّر في حاضنته التّاريخيّة، إلى كيان أسطوري يُخلّق من طين الحكاية شخصيّاته، ويُطلقها في رحلة الوجود مجرّدة من ذواتها، ويُعيد تحلّلها ضمن عناصره التّركيبيّة: "يقول مختار ود حسب الرّسول إنّ أباه أطلق الثّور من السّاقية وقاده إلى مراحه غير بعيد، ووقف عند النّار ينظر إلى ضوئها الشّحيح ينعكس على الماء. وبغتة سمع حركة في الماء كأنّ تمساحا طفا، ونظر فإذا الضّوء المنعكس من النّار الموقدة، يتأرجح فوق حفافي الموج. ونظر ثانية فإذا دهمة تتّجه نحوه. قال حسب الرّسول فيما روى ابنه مختار: "رأيت الدّهمة تتشوْبح بين النّهر والسّماء كأنّها ممدّدة بين النّار على الشّاطئ وقبس الفجر الباهت تحت خطّ الأفق. (...) رأيت الدّهمة صارت شيطانا واحدا بدل جمع شياطين (...) كان قد خرج من الماء ورأيته واقفا أمامي لا يغباني، أبيض اللّون، طويل القامة، عيونه خضر أراها على ضوء ناري"[1]، يُخلّق فضاء المكان شخصيّة "ضوْ البيت" من اجتماع عناصره الطّبيعيّة الأساسيّة الأربعة، من ترابها ومائها ونارها وهوائها، تترابط وتتباعد بفعل قوى الجذب والطّرد فيها، فيجتمع لـ "ضوْ البيت" صلابة الأرض وامتدادها، وانسياب الماء وتقلّبه عاطفة وتعاطفا، وانفتاح الهواء عقلا وبصيرة وإلهاما، واشتعال النّار حماسا وتدميرا وإبداعا. ويأتي من نسله "عيسى" الملقّب بـ"بندر شاه"، الشّخصيّة التي تمتلك القوّة والمال والصّلابة والحكمة والحنوّ، تمتدّ عبر الأجيال وتتنقّل بين القرية والنّهر والصّحراء كائنا أسطوريّا بقدرات خارقة.

ويحتضن النّهر "محيميد" حفيد "بندر شاه"، يلقيه جدّه في الماء وهو ابن السّابعة ليعلّمه السّباحة باتّجاه الدّوّامة الكونيّة "ملتقى التّيّارات الرّهيبة"[2]، كي يخْبر لذّة الخطر ويخلع عنه قناع الموت "ويجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمّر، كأنّه إله"[3]، ويصبح كائنا خرافيّا "يريد أن يقتل ويدمّر ويشعل حريقا في الكون كلّه، ويقف وسط النّار ويرقص ويتراقص اللّهب حوله. ولا يعود مسيطرا على قوى جسمه وحسب، ولا على قوى النّهر وحسب، بل على كلّ احتمالات المستقبل"[4]. وتتناسل الشّخصيّات من المكان، فيعيد النّهر تخليق شخصيّة "محيميد" ويدفع بها لاجتياز الدّوّامة إلى الشّاطئ الآخر، فيجعل منه أسطورة

[1] الطيب صالح، ضو البيت، ص113-114
[2] الطّيب صالح، مريود، ص67
[3] م. ن. ص69
[4] م. ن. ص. ن

تتناقلها الألسن تارة، ويردّه، طورا آخر، إلى ذاكرة المؤلّف صبيّا خجولا تفتّح قلبه على حبّ "مريم"، ثمّ يعود من منفاه منكسرا، ينكره كلّ شيء في المكان، ليشيّع جنازتها.

لقد تحوّلت أرضيّة الحكاية نفسها إلى شخصيّة بمجالات رؤية منحرفة ومشوّشة، تعاني الاغتراب وتنجز رحلة التّيه الأبديّة، فلا تعرف الاستقرار، فهي القرية البدائيّة ببيوتها الطّينيّة ونيلها الممتدّ وقلعتها السّحريّة، تظهر وتختفي، تنحت من ترابها شخصيّات الحكاية وتحوّلهم تماثيل رخاميّة مسحورة على بوّابات مدينة من النّحاس.

وأمّا "المدينة" في "سيّدة المقام" فتنهض منذ افتتاح السّرد كأنّها مارد يتململ من تحت الرّكام، تُشكّل شخصيّات الحكاية وتسطّر مسيرتهم وتدفع بهم باتّجاه مصير يتربّص بأحلامهم، وتسكن قلوبهم وتنسج من التواءات المجاز عدميّة الفضاء وانغلاقه وانعزاله عن العالم: "شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق (...) المدينة لم تعد مدينة. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق"[1]، يعلن الرّاوي ذلك وهو يتحسّس معالم المدينة، "برعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته"[2]، "الشّوارع، وقاعات المسرح، وصالات الرّقص، والحارات الشّعبيّة التي بدأت تتآكل على أطراف المدينة التي غيّرت طقوسها وعاداتها"[3]. تتكوّم المدينة كلّها على عتبة المستشفى، "تكنّس نفسها وتنسحب باتّجاه برّادات الموت"[4]، ترتفع الحيطان البيضاء، وتنزوي "الأغنية العظيمة" بينها، تمزّق الرّصاصة صمت الفضاء، مخترقة "كلّ طقوس الحذر"، فينتشر "حرّاس النّوايا" في السّاحات، ويتحوّل المكان كلّه إلى جرح مفتوح على المستقبل. تضطلع المدينة بدور البطولة المطلقة وتتّخذ من الأسماء "مريم" أو "الجزائر"، و"تقطع علاقتها بالرّيح والنّباتات والصّرخات والوجوه الأليفة وغير الأليفة"[5]، تتململ تحت ثقل الذّاكرة، تئنّ في فراغها الواسع، وتلقي بأسئلتها المقلقة دفعة واحدة.

لا نكاد نعثر، في القصّة الشّعريّة، على تلك العلاقة التّفاعليّة التي تكون قائمة بين المكان الرّوائيّ والشّخصيّات في الرّواية الكلاسيكيّة والتي تسعى طوال العمل إلى توطين الشّخصيّات والأحداث في مرجعيّة موهمة بالواقعيّة، ذلك أنّ المكان ذاته قد تخفّف من صرامة الشّكل الهندسيّ والتّموقع الجغرافيّ، وأضحى كيانا يمتزج فيه المحسوس باللاّمحسوس، ويسري نابض الحياة في زواياه ويبدأ في

[1] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص7
[2] م. ن. ص8
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص9
[5] م. ن. ص13

التّشكّل عبر "لعبة الفنطازيا اللّغويّة" التي تحدّث عنها "تاديه"، فتتكثّف الصّور وتخزّن في مجاهل النّصّ، "وتصبح عمليّة القراءة بمثابة مغامرة في أرض مجهولة لا يمكن تخمين ما قد تفضي إليه، بل قد تتوقّف القراءة إذ لا يبقى لها من جدوى في تتبّع حبكة لا تنعقد"[1]، فتحلّل المكان وسريان نبضه في شرايين العمل عبر ميكانيزمات الكتابة الشّعريّة، يكسبانه غنائيّة من نوع خاصّ، لا يكون الصّوت الطّاغي فيها سوى صدى الأماكن التي تبوح وتشتكي.

ب-الأماكن: كائنات لغويّة:

تتخلّق الأماكن في القصّة الشّعريّة من الاستعارات وتتشكّل معالمها من التّرميز اللّغويّ والتّرصيف الدّلاليّ، فتُمَكَّن من استيطان الصّورة، وحشد المحسّنات البديعيّة والبلاغيّة، والتّنقّل بين التّشابيه والنّعوت، فلا يرد الوصف في وقفات تتعطّل خلالها حركة السّرد، كما في الرّواية التّقليديّة، ولكنّه يتحوّل هو ذاته إلى آليّة من آليّات السّرد، لأنّه وصف لايتعلّق بالإحاطة بعناصر التّخييل الرّوائيّ، بل بالخيال الذي لا يُمكن رؤيته أو لمسه أو نقله بطريقة فوتوغرافيّة. ولذلك فإنّ اللّغة هي التي تقوم بهذا الجهد المستحيل، وتشدّ العالم الخارجيّ إليها بقوّة جذبها الدّاخليّة، "فتصبح حركة النّصّ وسرعته في نقل المشهد الطّبيعيّ معادلة لانجذاب المشهد الطّبيعيّ نفسه للنّصّ"[2]، "ولا تصبح المعجزة بالنّسبة إلى النّص في أن يُرَى كاللّوحة، بل في أن يُكتب"[3]، لأنّه قد تخفّف من ثقل الحبكة ودواعي السّببيّة باعتبار أنّه لا يُحيل إلاّ على رموز مُفرغة من جميع محتوياتها الاجتماعيّة والنّفسيّة والإيديولوجيّة. فيتحوّل المكان تبعا لذلك إلى قوّة ضاغطة على كلّ تكوينات السّرد، تتفتّت على جوانبه الذّوات الإنسانيّة وتتبدّد الدّلالات الزّمنيّة وتتلاشى الأحداث.

ولعلّنا نعثر على هذه الخاصّيّة اللّغويّة للمكان وأشيائه في "حدّث أبو هريرة قال..."، إذ أنّ طبيعة المادّة الرّوائيّة المنتقاة والعلاقات المتشابكة والمتداخلة للدّلالات والرّموز تجعل من الأماكن أكثر من مجرّد رمال وهواء وشجر تمتدّ على اتّساع الصّحراء العربيّة لتحتوي تجربة الذّات في لقائها الأوّل مع الحياة. لا يكون الفضاء في هذه البيئة الطّبيعيّة التي تتفتّح على سجيّتها ذات فجر، أمام البطل، إلاّ خلاصة الكتابة التي تمتدّ من عمق التّاريخ لتروّض الأشياء وتعيد تحجيمها وتهيئتها كي تكون نقاط تماس بين عوالم الروّح وعوالم المادّة، بين "ضيق محبس النّفس" و"كثرة اليمّ".

[1] أحلام الطويل، ماجستير بحث: القصّة الشّعريّة: مريود للطيب صالح أنموذجا، ص47

[2] -Jean-yvesTadier, Le récit poétique, p52

[3] م. ن. ص. ن

يسكن المكان الصّورة الاستعاريّة ويتحوّل إلى عنصر من عناصر تركيبها: "ثمّ إذا هو يومئ بيده أن أصعد في الكثيب. فصعدت فرأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشّرق شبحين. وكان عاليا فكأنّهما على صفحة السّماء المبيضّة"[1]، فتنحت العبارة المكان وتجدّد معناه باستمرار لتبعث فيه قوّة التّحرّك والتّشكّل والتّغيّر، فيلتحم الكثيب، في هذه الصّورة، بوجه السّماء المشتعل، ويحتضن المشرق مشهدا راقصا لفتى وفتاة متلفّعين بطلاقة عريهما، وقد قاما يلبّيان دعوة الكون، ويفتحان دروب الدّنيا أمام البطل اللاّهث وراء لذّة الوجود. فيمضي في أوساعها، لا يدرك لرحلته منتهى لأنّ حدودها هي حدود التّجربة الإنسانيّة، إلى أن يقف على قمّة جبل فيلقي به إلى الهاوية، فيشهد "بعثا آخر" مع غروب الشّمس وانقضاء الحلم. ويشكّل المكان، بذلك، في كلّ مرّة، صورة للمصير الإنسانيّ المحكوم بالفناء.

أمّا قرية "ود حامد"، فيتمازج المعقول واللاّمعقول، والواقعيّ والعجائبيّ فيها، في مشهد تتحلّل فيه صرامة المشهد الهندسيّ فيتحوّل إلى علامات ورموز لغويّة: "هناك عند منعطف الدّرب حذاء الجدول الكبير كانت تشمخ شجرة حراز ضخمة معرشة، تلمع ثمارها الصّفراء كأنّها حلقان الذّهب. ذلك الماء كان له طعم آخر. بلا غطاء، ذلك السّبيل، عليه قرعة تتأرجح يسرة ويمنة، يشرب منه الغادي والرّائح"[2]، يتمّ استدعاء صور الفضاء من عمق الذّاكرة، ويتمّ نثرها على فسيفساء الحكاية فيمتزج البعد المرجعيّ بالتواءات المجاز، فلا نعود ندرك هل هو الواقع المادّيّ يحضر في ذهن الرّاوي ويحرّك في داخله الذّكرى، أم هي تضاريس الكلمات تشكّل نتوءاتها على مساحة النّصّ وتحوّل، عبر النّعوت والاستعارات، الوصف إلى حكي. يصبح المكان كائنا لغويّا يعمل على تكثيف الصّور وتخزينها في أحافير الزّمن: "طغت خشخشة الجريد اليابس على الأصوات في خياله فانتبه. أصغى لجريد النّخلة في هبوب الرّيح مثل هيكل عظميّ في أكفانه. شاخت الآن، تلك النّخلة كما شاخ هو، وقد كانت في شبابها تثمر أكثر وتعطي أكثر"[3]، فلا تنتصب النّخلة عنصرا من عناصر المشهد الحافّ بالمغامرة، بل يتواتر ذكرها على امتداد الحكي كأحد أعمدة هذا المعمار الأدبيّ فتغدو دعامة أساسيّة يرتفع عليها سقف العمل، لتتحوّل في زمن الحلم من عماد بدائيّ إلى عماد رخاميّ مهيب في قلعة "بندر شاه" الأسطوريّة، يتوزّع حولها حرّاس قد تمنطقوا بالخناجر، يتقدّم "محيميد" بينهم ليُلفي الجالس على العرش بوجه "بندر شاه" وبصوت جدّه، فـ"يدرك الحقيقة كلّها في لحظة" وفي اللّحظة الموالية "ما يعود يذكر شيئا"[4]. فتتوزّع عناصر المكان في

[1] محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، ص50
[2] الطيب صالح، مريود، ص56
[3] م. ن. ص61-62
[4] الطيب صالح، ضو البيت، الجزء السّادس

عالم الطّيب صالح الرّوائيّ شواهد على خيار سرديّ وجد في العلامة المشفّرة والرّمز اللّغويّ وسيلة للإحالة على عوالمه الدّاخليّة التي لا يمكن إدراكها إلاّ بالحفر وراء الصّورة والكلمة.

ولعلّ امتداد البحيرة والتحامها بالبحر وإغراقَها جميع عناصر القصّ، في "صخب البحيرة"، دليل على حركة التّوسّع المستمرّ للمكان التي تنطلق منذ بداية القصّة ولا تتوقّف إلى نهايتها، فالمكان لا يكون مساحة جامدة تجري داخل حيّزها الأحداث وتتحرّك بين جنباتها الشّخصيّات، ولكنّه يكون بطلا ملحميّا مشغولا بانتصاراته المتتالية وباكتساحه لسائر عناصر القصّ، فـ"تتهادى مياهه"، ويظهر "مسربلا بالضّباب"، و"يكشف عن تعرّجاته"، و"تكتسح أمواجه المضيق"، و"يظلّ المكان زمنا غير مطروق"[1]، وتغتسل المفردات على شواطئه، وتتشرّب بمائه، وتمتدّ الحقول الدّلاليّة المحيلة على البحيرة والبحر على مساحة النّص لتُغرق ما عداها من الدّلالات. إنّ المكان في هذا النّصّ الأدبيّ لا يكون شخصيّة رئيسيّة تضطلع بأدوار بطوليّة ملحميّة فحسب، وإنّما يطوّع لغة القصّ ويستحلّ مفرداتها ويسكن منها العبارة والصورة.

ج-سيرة الأماكن والأشياء:

تبدو الأماكن التي تلجها القصّة الشّعريّة ذات طابع عجائبيّ تتشكّل من أحجار القلاع القديمة، ومن بخور القصور المسحورة ومن عطانة المنازل المنعزلة، ومن الشّواطئ المجهولة والجزر غير المطروقة، وهي تعجّ بالأشياء التي تتحوّل بفعل الكتابة إلى طلاسم ورموز تنتصب علامات مشفّرة على جوانب الطّرق الضّائعة والمسالك الوعرة، بحثا عن اللّقاءات غير المنتظرة، يجتازها كاتب العمل نفسه قبل أن يدفع ببطله فيها إلى آخر مدى للرّحلة.

فيتقاطع الزّمان والمكان في غابة الطّلح وعلى ضفاف نهر النّيل في قصّتي "ضوْ البيت" و"مريود"، ويمتدّ بينهما عالم من الأحلام والذّكريات والرّؤى. وتمتدّ الصّحراء العربيّة وتتعالى كثبانها الرّمليّة في "حدّث أبو هريرة قال..."، تتفجّر بين مسالكها اللّذّة وينفتح أمام بطلها فردوس الدّنيا، فيملّه ويشيح عنه، ويختار السّير على حافّة الهاوية. وتستمرّ البحيرة في الاتّساع في "صخب البحيرة"، إلى أن تلتحم بالبحر وتختلط مياهها بمياهه بحلول العاصفة وتزداد جزرها المتفرّقة وحشة واغترابا، وتنتشر برك الماء على شواطئها. ويتّسع مرسم "عادل النّعماني" في "حروف الرّمل" ليتحوّل إلى عالم من الخيالات والأحلام، يتحرّك نابض الحياة في لوحاته وينتهي إلى البحر يدفن تحت رماله فزعه وأشواقه في رحلة عمر مستحيلة.

[1] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص9

إنّ صور المكان في القصّة الشّعريّة هي التي تصنع هذه الأنساق العجيبة، التي يختلط فيها المعقول باللاّمعقول، والمألوف بالمدهش، والمنسجم بالمتنافر، لتعلن بدء الرّحلة المستحيلة عبر مسالك تفضي كلّها إلى متاهة الذّات. وإنّ هذا الافتتان بالأماكن لا يقلّ أهمّيّة عن الافتتان بأشيائه، إذ يلفظ البحر، في "صخب البحيرة"، أشياء يأتي بها بعد كلّ نوّة من أعماقه، أسلحة قديمة، وأدوات شخصيّة، ومقتنيات ذهبيّة، وزجاجات ملوّنة، وصندوق موسيقى، وتتشكّل الشّخصيّات بينها من طين المكان، تتّسم بسماته وتتعلّق بأشيائه، فتكون البحيرة لدى البعض حلما يدفع ثمنه سنوات غربة وتيه وقد لا يعود منها إلاّ جثّة هامدة تطفو على سطح الماء عقب نوّة.

إنّها شخصيّات مطحونة تحت ثقل الأشياء، وسرّ وجودها مخفيّ داخل صناديق، تحملها معها منذ بدء الرّحلة، لتبقى مغروزة في المكان بعد موتها، فللمرأة صندوق به مقتنياتها كان يحمله رجلها الأوّل وأخذه ورحل عنها. وللعجوز صندوق يحمله في قاربه به كل ما يمتلك من متاع، تدفنه المرأة وولداها معه عند موته. ثمّ تأتي المرأة في نهاية القصّة ومعها رجلان يحفران في الأرض ويأخذان رفات العجوز ويضعونها في الصّندوق ويمضون. وأمّا "جمعة" فيعثر، على الشّاطئ بعد النّوّة، على صندوق موسيقى عجيب يُطلق أصواتا بلغة غريبة، يعجز الجميع عن فهمها. ويتعلق به لدرجه الهوس، فتتحوّل حياته المستقرّة مع زوجته إلى جحيم يأخذه إلى حافّة الجنون، إلى أن يختفي عن القرية في ظروف غامضة. وفي قصة عفيفي وكراوية، يظهر هوس عفيفي بالتقاط علب الحلاوة التي يسرقها المهمشون ويرمون بما يتبقّى منها في برك الماء التي تتجمّع عقب كلّ عاصفة.

هي صناديق مغلقة على أسرارها، تحمل عن أصحابها دلالة الموت والحياة، فصندوق العجوز يحوي ملابسه الدّاخليّة وأوراقا مختومة وحبات مسبحة ناقصة، يحمله بمثابة التّابوت أينما حلّ، منتظرا لحظة الموت، وأمّا صندوق جمعة النّاطق بلغته الغريبة وإيقاع عجيب، فكأنّه تعزيمة سحريّة تتلوها جنّيّات من عالم سفليّ، فتخطف لبّ الرّجل وتُلهيه عن دنياه وما فيها حتّى لا يُعثر له على أثر، وأمّا علب كراوية فيدفع بها عن نفسه غائلة الجوع.

وأمّا "عصا الآبنوس" في "مريود"، فتنغرز في طين الأرض وتتحوّل بسحر الحكاية إلى "امرأة عارية وسط الرّجال"[1]، يُشدّد "محيميد" قبضته على مقبضها العاجيّ ويمضي "بعزم يضعف ويقوى"[2]، مستندا إليها بكلّ ثقله، يوقظ مع "خبط العصا على الدّرب " "الأشباح النّائمة في روحه"[3]، وينقر بها جذع

[1] الطيب صالح، مريود، ص57
[2] م. ن. ص56
[3] م. ن. ص57

النّخلة العجوز "برفق كأنّه يؤاسيها"[1]. هي عصا التّرحال تغوص في رمل الحكاية، وترفع سقف الذّاكرة، يستند إليها الرّاوي وقد أثقلت أحمال الزّمن كاهله، يتحسّس بها نخل المكان وجسد "مريم" المسجّى.

أمّا لوحة الجسر القسنطيني في "ذاكرة الجسد" فهي بمثابة الوتد الذي ينتصب في قلب الحكاية، تتعاقب الأحداث والأزمان حوله لتنتهي جميعها عنده. تقف الحبيبة الطّفلة أمام اللّوحة الطّفلة، في مفتتح المعرض الباريسي الذي يقيمه البطل، تحملان تاريخ الميلاد نفسه: "ها هي "حنين" لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس 57) توقيعي الذي وضعته لأوّل مرّة أسفل اللّوحة. تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد، ذات خريف من سنة 1957، وأنا أسجّلك في دار البلديّة لأوّل مرّة... من منكما طفلتي ... ومن منكما حبيبتي؟ سؤال لم يخطر على بالي ذلك اليوم، وأنا أراك أوّل مرّة تقفين أمام اللّوحة لأوّل مرّة...."[2]. تستقرّ اللّوحة صامتة على الجدار، تختزل معالم المدينة الوطن وملامح الحبيبة التي كبرت بين ألوانها.

ليست اللّوحة مجرّد رمز معلّق يظهر ويختفي طوال الحكاية، ليلقي عليها مسحة محبّبة من الإغماض والتّشويق، ولكنّها تقوم، في الحقيقة، مقام الشّخصيّة الرّئيسيّة التي تعلن من موقعها ذاك بداية الحكي، وتنهيه، وتتحكّم بسير الأحداث. وتمثّل النّقطة الدّوّاميّة التي تستقطب بقوّة جذبها الهائلة كلّ عناصر السّرد، إذ يتوقّف عندها المكان والزّمان والشّخصيّاتّ وعالم الحكاية برمّته، فالقضيّة ليست قضيّة ميلاد حكاية حب أمام لوحة مرسومة منذ أعوام تتنقّل مع صاحبها بين معارض الرّسم، ولكنّها قضيّة فعل الرّسم بحدّ ذاته. ذاك الفعل الذي يتماهى مع فعل الكتابة: "في الحقيقة أنا لا أرسم الوجوه التي أحبّها حقّا... أرسم فقط شيئا يوحي بها... طلّتها... تماوج شعرها... طرفا ثوب امرأة... أو قطعة من حليّها. تلك التّفاصيل التي تعلق بالذّاكرة بعدما نفارقها. تلك التي تؤدّي إليها دون أن تفضحها تماما... فالرّسّام ليس مصوّرا فوتوغرافيّا يطارد الواقع... إنّ آلة تصويره توجد داخله، مخفيّة في مكان يجهله هو نفسه، ولهذا هو لا يرسم بعينيه، وإنّما بذاكرته وخياله... وبأشياء أخرى"[3]، فيصبح الرّسم، كما الكتابة، فعل استنطاق للذّاكرة، ومحاولة للنّطق بشيء فات أوان قوله : "لا أصعب من أن تبدأ الكتابة، في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كلّ شيء."[4]

[1] م. ن. ص65
[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص64
[3] م. ن. ص92-93
[4] م. ن. ص23

ولا أصعب من استكمال لوحة قد جفّت ألوانها منذ سنوات، فلم يكن على مساحتها سوى "جسر يعبرها من طرف إلى آخر، معلّق نحو الأعلى بحبال من طرفيه كأرجوحة حزن. وتحت الأرجوحة الحديديّة هوّة صخريّة ضاربة في العمق تعلن تضاربها الصّارخ مع المزاج الصّافي لسماء استفزازيّة الهدوء والزّرقة"[1]، وحين أدرك الرّسّام فجأة أنّ لوحته في حاجة إلى تفاصيل "تكسر هذا التضادّ، وتؤثّث عري اللّونين اللّذين ينفردان بها"[2]، لم يعد ذلك ممكنا، لأنّها، في الواقع، لم تكن لوحة، وإنّما "كانت رؤوس أقلام، ومشاريع أحلام تجاوزتها الأحداث"[3]، تحمل في خطوطها القليلة سرّ كاتبتها الأكبر، وتستعصي عن الإيضاح والفهم والتّفصيل، وتقتصر وظيفتها على إيقاظ كوامن الشّعور ونبش الوعي.

تنتصب الأشياء في القصّة الشّعريّة بمثابة الرّواسم المختومة بالرّموز المشفّرة، تظلّ محتفظة إلى نهاية العمل بمكنون أسرارها وتضفي على مسار الشّخصيّات مزيدا من الإغماض، فلا تتقدّم إلاّ داخل دوائر مغلقة، لا مخرج لها منها، بمركزها تنبعث وعلى محيطها تتلاشى.

نستطيع القول، إذن، إنّ المكان في القصّة الشّعريّة له خصائص تختلف عنها في الرّواية الكلاسيكيّة، فهي لا تحتفي بمرجعيّة واقعيّة بقدر ما تحتفي بمرجعيّة ذاتيّة لـ"أنا" مفرغ ومكرّر، يبدأ في كلّ مرّة رحلة حلم منتهية، ويعيد صياغة تواريخها الدّاخليّة حسب تسلسل سرديّ لا يتنامى ولا ينتظم طبقا لقواعد الحكي التّقليديّ، التي تجعل من المكان مجرّد خلفيّة تتحرّك على مساحتها الشّخصيّات، وتجعل من مشاهد الوصف وقفات يتعطّل فيها السّرد. ذلك أنّ المكان في هذا الجنس من القصّ يتجاوز هذه الوظيفة الأوّليّة فلا يعود ذاك الإطار الذي تتعاقب بداخله الأحداث من أجل الإيهام بواقع مّا، وإنّما يكتسب قوّة جذب هائلة تنشدّ إليها كلّ عناصر السّرد من أزمنة وشخصيّات وأحداث، وتظلّ تدور في فلكه قبل أن يبتلعها مركزه، ليغدو هو ذاته الشّخصيّة المحوريّة التي تضطلع بأدوار البطولة، بعد أن يكون قد أزاح باقي الشّخصيّات التي فقدت جميع كياناتها، فتتصدّر سيرة المكان وأشياؤه المشهد السّرديّ، بعد أن يكون قد اكتسب خاصّيّات لغويّة تجريديّة قد نجحت في قطع كلّ علاقة لها بالمرجعيّة الواقعيّة وحوّلتها إلى رموز وعلامات ملغزة، تجعل قراءةً بآلياتٍ خاصّة تعزل المكان عن باقي عناصر السّرد، ممكنة.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص130
[2] م. ن. ص131
[3] م. ن. ص. ن

3-الحبكة

يتكوّن نظام البنية الحدثيّة في الرّواية الكلاسيكيّة من وحدات متماسكة تترابط فيما بينها حسب تصميم هندسيّ يتدرّج من وضع بداية ونقطة ذروة ووضع نهاية، تتفاعل خلالها الشّخصيّات والأحداث باتّجاه التّنامي الخاضع لمبدإ العِلّيّة أو السّببيّة. ومن شأن هذا التّرابط أن يحقّق التّوازن في العلاقات بين الشّخصيّة والزّمان والمكان، من ناحية، وبين الشّخصيّة والحدث، من ناحية أخرى. وتبعا لذلك، يتحقّق للبناء الرّوائيّ التّماسك العضويّ والتّدرّج الفنّيّ الذي يُفضي إلى ما اصطلح عليه "جان ميشال آدام" بـ"التّقويم النّهائيّ"، ويتجلّى في لحظة النّهاية في العمل الرّوائيّ عندما يتّضح لعناصر البناء القصصيّ مآل وجودها. فيتوفّر بذلك العمل القصصيّ على المعايير التي تجعل منه بناء فنّيّا متكاملا، وتخوّله أن يتطابق مع سائر الأعمال الرّوائيّة، منضويا داخل منظومة أدبيّة تمنحه خصوصيّاتها الأجناسيّة.

غير أنّ القصّة الشّعريّة لا تخضع في تكوينها الدّاخليّ لمعايير القصّ التّقليديّة، وإنّما تتفرّد بخصائص مختلفة تميّز جميع عناصر السّرد فيها، فتتوارد الانحرافات السّرديّة المتعمّدة لكسر التّسلسل الزّمنيّ، وتفكيك المكان، والتّمرّد على اللّغة المألوفة وتعديد مستوياتها، وتحويل الشّخصيّات إلى أطياف هائمة، أو مجرّد أصوات أو رموز.

ولا يمكننا، في القصّة الشّعريّة، أن نتحدّث عن غياب للحبكة بالمعنى الذي لا يتكرّر فيه ظهور الشّخصيّات، أو تغيب فيه الأحداث، أو تتفكّك فيه أوصال اللّغة فتنفصل الجمل عن بعضها البعض، وتغيب أساليب البليغ من تشابيه واستعارات وغيرها من أدوات الوصف، لأنّ العمل، بهذا المعنى، يتحوّل إلى شكل هلاميّ بعيد عن مجال السّرد. ولا تكون القصّة الشّعريّة، أيضا، قالبا جاهزا يتلقّى التّجربة الفنّيّة ويُشكّلها تبعا لمقاييس معدّة مُسبقا، وإنّما تكون شكلا ينمو خلال الكتابة ويتشكّل باستمرار حسب التّجربة الخاصّة بالمؤلّف نفسه وبالقارئ، فلا يمكن لكليهما أن يضعا تصوّرا يستبق اكتمال التّجربة الأدبيّة.

إنّ تفكيك البنية الرّوائيّة الذي قد نسم به القصّة الشّعريّة، ما هو، في الحقيقة، إلاّ تفكيك ظاهريّ، ينطوي في داخله على تصميم دلاليّ مجزوء، يتنثّر طوال الوقت مع تنامي حركة السّرد ليتجمّع بالنّهاية في دلالة كلّيّة، تتكشّف فيها رؤية الكاتب. وقد لا تخضع سائر القصص الشّعريّة لترتيب موحّد يكون سننا قصصيّا وقالبا جاهزا تتشكّل بمقتضاه كلّ البنى السّرديّة لهذه الأعمال التي يمكن إنماؤها لهذا الجنس من القصّ، ذلك أنّ كلّ قصّة تطوّر حبكتها حسب بنيتها الدّاخليّة الخاصّة.

ويمكننا أن نرصد في مرحلة أولى مجموعة من البُنى السّرديّة التي وسمت عددا من القصص التي بإمكاننا أن نعدّها من القصّة الشّعريّة، كما يمكننا أن نرصد في مرحلة ثانية مجموعة من الدّلائل عن تنثّر الحبكة وتشظّيها ثمّ التئامها في تشكيل فسيفسائيّ جديد من شأنه أن يمنح البنية السّرديّة أبعادا مختلفة:

أ-أشكال البُنى الحدثيّة في القصّة الشّعريّة:

أ.1-بنية دائريّة:

تنعقد حبكة بعض القصص الشّعريّة وفق بنية دائريّة مغلقة، تحصر البطل داخل حلقاتها فلا تُمكّنه من الحركة خارج محيط دائرتها، فلو تأمّلنا التّشكيل الهندسيّ لـ"حدّث أبو هريرة قال..."، لوجدنا أنّها تنفتح ذات فجر على انبعاث البطل من عالم الأحياء-الأموات، فينتفض من ركود الحياة التي أخذها عن أسلافه مشدودا إلى تكاليفها الموروثة ومستكينا إلى هدوئها المميت، وتنغلق عند الغروب بانتهائه إلى هاوية سحيقة تتكسّر على صخورها حيرتُه. كما أنّ التّجارب المتتابعة التي يخوضها البطل تمثّل هي الأخرى حلقات مغلقة تفضي كلّ واحدة منها إلى الأخرى، فينغمس "أبو هريرة" في كلّ مرحلة من الرّحلة إلى أن يلامس قاع التّجربة ويغرب في تشرّبها وينهل من سكرة لذّتها حتّى لا يبقى منها رحيق لم يرتشفه، ثمّ ما يلبث أن يبدأ في التّجديف بعيدا عن مركز الدّائرة ويكسر محيطها ويطرحها عنه ويدخل حلقة أخرى من حلقات الوجود.

غير أنّ هذه البنية الدّائريّة التي تقوم على تشابك حلقات مغلقة تتلامس كلّها عند نقطة التقاء البطل بذاته في كلّ مرّة بحثا عن مغزى وجودها، هي، برأينا، لا تعدو أن تكون إيهاما بالانغلاق، ذلك أنّها تحمل في حقيقتها بنية مزدوجة، تنغلق ظاهريّا بانطباق نقطة انطلاق الرّحلة على نقطة نهايتها بعودة البطل إلى فراغه الأوّليّ وإدراكه عبثيّة الوجود سواء تفتّح عقله على خلاصة الفلسفات الطّبيعيّة والمذاهب الرّوحيّة، أو ظلّ مستسلما لتصاريف الحياة التي أخذها عن أسلافه على سجيّتها. وتنفتح الدّائرة، مقابل ذلك، في عمقها على أبديّة مترامية، تجعل من موت البطل على صخور الهوّة السحيقة، بنهاية العمل، إعلانا عن بدء مغامرة الإنسان في المطلق، والتي ما كان لها أن تنطلق من غير أن يتخلّص الإنسان من رِمام التّجارب الحياتيّة بجميع أوجهها. ولذلك كان لزاما على أبي هريرة أن يستنفد لذائذ الحسّ، وأشواق الرّوح، ووحدة الجمع، ووحشة الجماعة، وأحاديث الوضع، ورصانة الحكمة، ويُعدّ نفسه لاختبار البعث الآخر. ذلك أنّه حالما يتحوّل الحلم إلى واقع متاح ومجرّب، يصبح سجنا للذّات يتوجّب كسر قضبانه والتّقدّم باستمرار في طلب المستحيل.

أ.2-بنية لا تتطوّر:

هي بنية ثابتة، لا تتنامى خلال السّرد، وتظلّ تراوح مكانها إلى نهاية العمل فتتركّز في نقطة البداية لا تبرحها، ففي"بندر شاه" بجزأيها "ضوْ البيت" و"مريود"، ينفتح الحكي في كلّ مرّة على عودة "محيميد" الرّاوي إلى "ود حامد" باعتباره الحدث الوحيد الذي يتكرّر من جزء إلى آخر ويتوقّف الرّاوي عنده في كلّ مرّة ولا يبرحه، لينقل لنا حالة التّيه والاغتراب الذّاتيّ بين ذكريات الماضي الطّفوليّ وتفاصيل عالم أسطوريّ يتشكّل خارج الزّمان والمكان.

يعود الرّاوي في "ضوْ البيت" بعد غياب إلى بلدة أدركها الهرم وشاخ فيها كلّ شيء: "كان محجوب مثل نمر هرم، جالسا جلسته القديمة رغم السّنين والعلّة (...) عمّقت الأخاديد التي على خدّيه عند الفم، والتّجاعيد على الجبهة، وفي العينين تحوّلت تلك الحدّة مع مرور الأيّام، وذكريات المعارك والهزائم ولا شكّ، إلى حمرة عليلة. لم يعد في العينين إلاّ الغضب. كنّا أمام دكّان سعيد، واللّيل يزحف حثيثا على ود حامد"[1]، فلا يبرح المكان الذي نزل به أمام الدكّان إلى نهاية القصّة، يتنقّل وهو في مستقرّه ذاك بين ذكريات الماضي التي تلمع مثل بوارق من زمن قد ولّى، وحكايات الجمع الذي رافق صباه وشهد على اغترابه وتلقّى عودته، وصوت البرق يناديه في الظّلام "يا محيميد"، فيهشّ له ويسير وراءه إلى أن يدرك قلعة ذات قباب عالية يتوهّج الضّوء من نوافذها، بها حرّاس تمنطقوا بالخناجر يفتحون له الأبواب فيسير إلى قاعة العرش حيث يجلس رجل أسود بعيون زرقاء يرحّب به فيتبيّن وجه بندر شاه وصوت جدّه، فيدرك الحقيقة كلّها في لحظة ولا يعود يذكر منها شيئا في اللّحظة التي تليها.

هو عالم حكائيّ تهيمن عليه الخيالات والأحلام والذّكريات والأماكن والأشياء، فلا يكون لسرد الأحداث وترتيب تعاقبها جدوى أو معنى، ولا يكون للانتقال من المكان ضرورة أو داع، لأنّ المكان ذاته بذكرياته ومعالمه ونخله ورمله موجود داخل شخصيّة الرّاوي. وهو ما يتيح له التّحكّم بعمق المنظور la perspective، فيكون بإمكانه تجاوز المكان الذي يصدر عنه وهو "دكّان سعيد". وتجاوزه لهذا المكان يكون أوّلا بغرض أن يستعرض ما يستنبطن من معارف قبليّة عن الشّخصيّات المصاحبة وعن الأماكن والأشياء إذ يقول: "وأضاف سعيد الذي كان يلقّب بالقانوني في الزّمن السّابق"[2] فعبارة "في الزّمن السّابق" تفترض معرفة قبليّة بشخصيّة "سعيد" وبلقبه القديم"، ويكون ثانيا بغرض أن يوسّع منظوره في كلّ

[1] الطيب صالح، ضو البيت، ص9
[2] م. ن. ص12

الإتّجاهات ويعتمد بؤرة سرد متغيّرة باستمرار لا يمكن الوقوف فيها على هويّة السّارد أو تحديد نمط التّبئير. وهو ما يشيع هالة من الغموض تظلّ مصاحبة لشخصيّة الرّاوي ومحيطها إلى نهاية العمل.

وهو إغماض وتعمية ينتهجهما الكاتب عامدا متعمّدا ليقدّم ذواتا إنسانيّة باهتة، وظلالا تمرّ بالمكان فلا تترك أثرا يستطيع القارئ أن يتقفّاه، فتكون البنية الحدثيّة ساكنة في ظاهرها لا تتعاقب فيها الأحداث ولا تتطوّر فيها الشّخصيّات ولا تتتابع فيها الأزمنة، ويكون كلّ شيء فيها متوقّفا، لا يبرح لحظة السّرد الأولى، غير أنّ المشهد الثّابت في الحقيقة يخضع لتأثير حركة خفيّة تجعل كلّ تقدّم في السّرد بمثابة عود على بدء ودعوة لاستئناف القراءة من جديد. ذلك أنّ السّكون الظّاهريّ والتّوقّف المزعوم عند لحظة البدء، يشي في الحقيقة باهتزازات داخليّة تكون بمثابة أمواج الجاذبيّة التي تتجاوب ارتداداتها في أرجاء العمل وتجعل الحبكة تغادر مسارها التّقليديّ من الذّروة إلى الانفراج، باتّجاه مسارات متعدّدة ومتراكبة ومتزامنة.

فتنطلق الحكاية من أمام دكّان سعيد حيث يتبادل جمع من الشّخصيّات الأحاديث والاستذكارات وما يتخلّلها من مفارقات زمنيّة، كحكاية "بندر شاه" وأولاده الذين كانوا ملء السّمع والبصر وحادثة شراء العجل التي أظهر فيها "مريود" الحفيد دراية وحنكة في مسائل البيع والشّراء رغم صغره، الأمر الذي أثار دهشة كلّ الحاضرين: "ورنا حمد ود حليمة إلى مريود وهو يخرج مقهقها، كما يرنو إنسان مخلوق من طين إلى ملاك هبط من السّقف (...) ولو أنّ أحدا قال لي يومها إنّ الأقدار قد اختارت مريود ليعقد صلحا بين الماضي والمستقبل لصدّقت"[1]، وتنعقد حبكة موازية لحكاية بأزمنة سحريّة وقلعة غابرة وشخصيّات أسطوريّة تتكرّر فيها وجوه مريود وجدّه ومحيميد نفسه ولكن بملامح مختلفة وخاصّيّات إنسانيّة خارقة وكأنّها شخصيّات قادمة من حلم.

ثمّ ما يلبث أن يتلاشى عالم الأحلام هذا مخلّفا لدى الرّاوي حيرة عميقة لا مغزى لها، تعقبها حيرة صوفيّة، تبدأ حُبُكها في الإلتئام، فتنطلق مع صوت سعيد البوم يسمعه "محيميد" "وهو بين النّائم واليقظان، كأنّه مغناطيس، قد علق به غبار الأحلام الموؤودة، فاتّخذ أعماقا وأبعادا ليست له"[2]، ثمّ ما تلبث هي الأخرى أن تتلاشى باختفاء الرّجل الذي كان جالسا تحت النّافذة، وتتفرّع بذلك الحبكة إلى أبنية سرديّة متوازية ومتواقتة، تجعل السّرد بمثابة أرض رمليّة متحرّكة، تخفي وراء ثباتها الظّاهريّ حركة مستمرّة ونشيطة تظلّ طوال الوقت مشدودة إلى مجالها الجذبيّ بقلب الحكاية والذي مركزه لحظة البداية فيها.

[1] م. ن. ص27
[2] م. ن. ص60

وقد تبدو حركة السّرد في "سيّدة المقام" أيضا متوقّفة منذ اللّحظة الأولى، لحظة "تكسّرَ" شيءٌ مّا في المدينة "بعد أن سقط من علوّ شاهق"[1]، فلا نسمع، إلى نهاية العمل، سوى دويّ هذا السّقوط من حالق. تُغيّرُ المدينة شكلها وتصبح مساحة من "فراغ مقلق"، وتستسلم "مريم" للموت الأبديّ، فتُفرغ القصّة محتواها السّرديّ وتغلق بنيتها الحدثيّة من الصّفحة الأولى، لتقدّم لنا حكاية منتهية.

في عالم يهيمن عليه اللّون الأبيض، الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والأسرّة البيضاء، والملاءات البيضاء، وتسكن فيه الحركة، ويتوقّف نابض الحياة، تتدفّق الذّكرى مؤثّرة حادّة قويّة، تظهر في شكل بوارق تنتشر على امتداد النّسيج الدّاخليّ للسّرد، وتجعل من بنيته بنية مزدوجة كلّما ترسّخ لدينا الاعتقاد بأنّها استدارت واستحكمت وامتلأت وأشرفت على الانغلاق، أفرغت محتواها السّرديّ، وانفتحت من جديد على عوالمها الدّاخليّة، فتتوارد الصّور متداخلة بين وجه "مريم" ووجه المدينة وصورة السّماء المعتمة ، تتسارع كلّها تبحث عن مكان داخل معطفه الخشن "مثل القطط البردانة"[2]، وتحلّق الأسئلة الحائرة: "ماذا حدث لهذه المدينة؟"[3]، كيف أصبحت "الأزقّة متهالكة فوق بعضها البعض وصارت باردة ومظلمة؟"[4]، و"كيف ضيّعت الحيطان القديمة ألوانها؟" فتتحوّل الكتابة الرّوائيّة لدى المؤلّف حَفْرا في نظام مغلق من القيم الثّقافيّة، من ناحية، ومحاولة لرسم نقاط التّعجّب والاستفهام عن واقع غدا عصيّا عن الفهم، من ناحية أخرى. ولذلك تستسلم الحبكة الأصليّة لقصص أخرى تقتحم سكونها وتتفرّع في اتّجاهات متعدّدة، غير أنّها تظلّ كلّها مشدودة إلى نقطة ارتكاز واحدة هي أشبه بنقطة التّفرّد[5]الثِّقاليّ الجذبويّ gravitational singularity على رسم بيانيّ رياضيّ يكون التّابع الرّياضيّ فيه غير معرّف وليس له قيمة محدّدة، ويكون مفتوحا على اللاّنهاية، فهي نقطة يجتمع عندها الامتلاء كلّه والفراغ كلّه، فالبنية السّرديّة في هذه الحالة قد تمتدّ إلى آخر مدى فيها وقد تنكمش حتّى لا يكون لها وجود.

أ.3-بنية جدليّة:

بإمكان القصّة الشّعريّة أن تقوم على بنية جدليّة، تتنامى وتتكشّف لحظة كتابتها، باعتبار أنّها"مشروع مفتوح"[6] باستمرار، وفي حالة امتلاء مستمرّ، تتفاعل مع كاتبها ومع قارئها في كلّ لحظة، وتدفع بهما في مغامرة السّؤال وتجعل من فعل الكتابة عمليّة بناء قائمة على تفكيك الرّوابط بين العناصر السّرديّة، وتمرّد على جماليّات الوحدة والتّنامي والتّماسك، وتجعل من عمليّة القراءة تجريبا متواصلا

[1] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص7
[2] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص20
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص22
[5] نقطة التفرّد في الرّياضيات هي نقطة يكون فيها التّابع الرّياضيّ غير معرّف وقيمته غير محدّدة مثل القسمة على الصّفر التي تساوي المالانهاية (∞±)
[6] Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p123

للفوضى والارتباك والغموض. إنّها لا تقدّم حكاية بقدر ما تفتح مجالا للتّأمّل والتّساؤل والبحث عن معان جديدة للعالم والأشياء. وعندما يفتتح كاتب "حروف الرّمل" قصّته بقوله: "كان يمكن أن أختار أشياء أخرى. وكان يمكن أن أقول أسماء أخرى، وأن ألوّن المسمّيات تلوينا آخر وكان من اليسير عليّ أن أفتح من بين الغرف الضّيّقة بين أصابع السّقف نوافذ لأحداث أخرى غير التي جدّف فيها البحّارة قبل أن يمضي بهم الشّفق إلى شواطئ اللّيل، شواطئي، شواطئه، شواطئها"[1]، فهو يعلن عن أنّ الكتابة لديه ليست إعادة إنتاج للسّائد، وليست تجسيدا لقيم فنّيّة جاهزة تقدّم الإنسان والعالم ضمن منظور كلاسيكيّ، من شأنه أن يُسقط العمل كلّه داخل شكل روائيّ مُعدّ مسبقا. ويعلمنا، منذ البدء، بتعدّد مسالك الكتابة وانفتاحها على تصاميم باستطاعتها أن تنتج وعيا مختلفا بالعالم والأشياء، ينبثق من تجربة الذّات ليتشعّع في كلّ الاتّجاهات الممكنة.

سعى "آيت ميهوب" إلى بذر الشّكّ في منظومة الاختيارات المتاحة للكتابة، وعمد طوال العمل إلى تفتيت عناصر السّرد من زمان ومكان وأحداث وتنثيرها، واحتجّ على سلطة المعنى الموحّد وقدّم بنية مفكّكة تعتمد على إنتاج حبكة متعدّدة، تبسُط الحكاية في كلّ مرّة بآليّة مختلفة ومن زاوية نظر جديدة، فتتنامى أحداث من وجهة نظر الأنا الرّاوي في جبّة الرّوائيّ الذي يتتبّع البطل الرّسّام ويكتب حكايته مع المرأة اللّوحة، ليتقاطع مع حكاية "أنا" البطل يسوقها بنفسه، ومع لواعج "كافكا" يبثّها في رسائله المنثورة على امتداد العمل، ومع فصل بأكمله ينفرد به الكاتب ويدّخره لنفسه، ويحمّله فلسفاته عن الألوان.

وتتعدّد الحبكة، إذن، وتتفاعل في جدليّة مستمرّة إلى نهاية العمل، تكشف في كلّ مرّة عن جانب من محتويات المشهد الرّوائيّ، وترفض أن تنضبط للقواعد الجماليّة المألوفة، فيتسلّم الحكي رواة مختلفون، يعملون على عرض الأحداث جيئة وذهابا على سلّم الزّمن، كلّ من منظوره الخاصّ، فينشأ من تفاعل مختلف أجزاء الحبكة صورة تحمل كلّ تصدّعات الذّات الكاتبة وتنتهي بها إلى فتح القصّة على معان متعدّدة لا يتّسع لها سوى البحر الذي اختار المؤلّف أن يدفع إليه ببطله.

أ.4-بنية متقطّعة:

يمكننا أن نتحدّث، في القصّة الشّعريّة، أيضا، عن حبكة متقطّعة تتوزّع على مقاطع قصيرة، متشظّية، لا تنضبط للتّعاقب الزّمنيّ أو التّراتب السّببيّ، ولا تصوّر تجربة متكاملة، أو تسقط أفكارا جاهزة في قالبها الرّوائيّ، أو تحرص على توثيق الواقع ونقله، وإنّما هي حبكة تحقّق انسجامها واتّزانها الدّاخليّ

[1] محمد آيت ميهوب، حروف الرمل، ص9

من خلال بنية منقسمة ومفتّتة، لأنّها في الواقع تحقّق وحدة من نوع خاص "يصبح التّقطيع فيها هو قانون الانسجام الأعلى"[1]، على حدّ تعبير "تاديه"، فتقدّم القصّة بهذا المعنى تجسيدا لرؤية فنّيّة للعالم، وتفسيرا فنّيّا له، وفهما لظواهره، فيتغلغل مؤلّف العمل للبحث في البواطن الجوهريّة للأشياء. وإنّ مثل هذه الغاية تقتضي إعراضا عن العرضيّ والسّطحيّ من خلال بنية من نوع خاصّ، لا تحتفي بالتّدرّج والتّنامي والتّعاقب والتّرابط المنطقيّ واللّغة المباشرة التّقريريّة، بل تنتهج التّفكيك والتّشظية والتّنثير في لغة إيحائيّة تصويريّة، هي أقرب إلى لغة الشّعر.

وقد نجد في بنية "صخب البحيرة" القصصيّة استجابة لهذا النّوع من الحبكة المتقطّعة، إذ تنقسم الحكاية إلى أربع حكايات على امتداد فصولها الأربعة: هي حكاية الصّيّاد العجوز الذي يظهر على سطح البحيرة فجأة وكأنّه ينبعث من مائها، حاملا بين جنباته وهم الوجود، يتجوّل بمركبه في أرجائها إلى أن يدركه الوهن ويحسّ باقتراب الموت. فيبني لنفسه كوخا، ويلتمس دفء المرأة–الأرض، يأتنس بها في انتظار لحظة النّهاية، كي يُدفن مع صندوقه في حفرة على الشّاطئ.

وتتّسع البحيرة لتحتوي بحرا في فصل النّوّة، ثمّ تظهر شخصيّتا جمعة وزوجته يجمعان النّفايات على الشّاطئ ويبيعانها إلى أن يعثرا ذات عاصفة على صندوق موسيقى بلغة سحريّة تُذهب عقل "جمعة" إلى أن يختفي. ثمّ تتشكّل حكاية "عفيفي" و"كراوية" في فصل "البراري" في صراعهما من أجل البقاء وتحوّلهما في نهاية الفصل. وأخيرا تعود حكاية امرأة العجوز لتغلق القصّة على مشهد استخراج رفاة الشّيخ وصندوقه من الحفرة، ومشهد هياكل الأبنية العصريّة التي تزيح الأكواخ والبيوت الطّينيّة وتنتصب على طول الشّاطئ.

هي حكايات منقسمة لا ينتظمها إلاّ المكان فتبدو بمثابة جزر عائمة على سطح البحيرة، كلّ حكاية منها تطوّر حبكتها بمعزل عن الأخرى لتلتقي كلّها في مشهد النّهاية الذي يختزل رؤية الكاتب وعلاقته الغامضة بالمكان وشخوصه. تجد الحبكة المنقسمة وحدتها وانسجامها في هذا التّفتّت الذي يجزّئها إلى تفاصيلها الصّغيرة ليعيد ترتيبها برؤية مغايرة، فالحبكة تدور حول "البحيرة" باعتبارها الشّخصيّة الرّئيسيّة في القصّة، يمدّ الرّاوي الحكايات عنها، فيأخذها في كلّ مرّة من زاوية مختلفة بشخصيّات مختلفة تبدو منقطعة عن غيرها من الشّخصيّات التي تؤثّث فصول القصّة الأربعة، وتتشكّل بذلك فسيفساء الحكاية عندما يقوم الكاتب بتصفيف قطعها الصّغيرة وتثبيتها حسب أبعاد منتظمة لينتج الشّكل النّهائيّ للحكاية.

[1]Jean-yvesTadié, Le récit poétique, p134

تبدو هذه البُنى المختلفة وكأنْ لا رابط بينها، وكأنّ كلّ واحدة منها هي شكل منفرد بخصائصه، مكتف بدلالاته، ولكنّها، في الواقع، تجتمع كلّها، حول حقيقة واحدة وهي خاصّيّة الإغماض والتّشظّي والانقسام التي تعمّقها اللّغة المكثّفة والإيحاءات الشّعريّة والتّرميز، وتنصهر فيها الوظيفة المرجعيّة مع الوظيفة الإنشائيّة، وتتداخل فيها عناصر القصّ من أزمنة وأمكنة وأحداث، وتستحيل مغامرة السّرد إلى نحت كيان، أو ربّما... إلى نحت مكان. فتصبح كلّ قصّة شعريّة متملّكة لقوانينها الخاصّة، التي تشكّل بمقتضاها فسيفساءها، وترتّب تفاصيلها الدّاخليّة، وتُنمي حبكتها الخاصّة.

ومهما كان نوع البنية التي تقوم عليها القصّة، دائريّة، أو ثابتة، أو جدليّة، أو متقطّعة، فإنّها لا تقدّم إلاّ حبكة لا تنعقد وشخصيّات لا تتطوّر، وأزمنة لا تتنامى، وأمكنة لا تحيل على مرجعيّة واقعيّة بالمعنى التّقليديّ. ليست الحبكة، في هذا الجنس من القصّ، معنيّة بتقديم عالم مطمئنّ إلى مرجعيّاته العِلّيّة، وليست معنيّة بتقديم صور مكتملة عن عالم روائيّ يُسمح للقارئ فيه أن ينحني لالتقاط تفاصيله، أو تجميع دلالاته، بل إنّ كلّ أنواع البُنى التي أسلفنا الحديث عنها هي بُنى مرتبكة، متحرّكة لا تعرف الاستقرار، وتتوهّج بطاقات شعريّة تقرّبها من القصيدة بقدر قربها من الرّواية.

ب–قوّة الاتساق النّووي في الحبكة:

تقوم بنية القصّة الشّعريّةعلى ما أطلق عليه "جوليان غراك: "القوّة الجاذبيّة المركزيّة" أو"الاتّساق النّووي"، وهي عبارة عن شحنة عاطفيّة عالية، شديدة التّركيز تنشأ باتّجاهات مختلفة، فتمتدّ داخليّا بين عناصر القصّة، كما تمتدّ خارجيّا بفعل انجذاب مكوّنات العالم الخارجيّ إلى داخل السّرد. وما تفتيت البنية وتنثيرها وفكّ ترابطها إلاّ تشعيع لهذه القوّة الجاذبة ونشر لها في كلّ تفاصيل العمل، فهي مربوطة فيما بينها بما يشبه الـ «الغليونات" les gluons، وهي القوّة النّوويّة القويّة المسؤولة عن ترابط جزيئات نوى الذّرّات داخليّا، وتمنع انهيارها على ذواتها بمحافظتها باستمرار على المسافات الفاصلة بينها والتي تمنحها حيّز وجودها. وإنّ كلّ عنصر من عناصر البنية الحدثيّة في هذا النّوع من القصّ يظلّ مشدودا إلى غيره من العناصر بهذه القوّة الخفيّة وذلك رغم التّنافر الظّاهريّ بين مختلف أجزائها، لأنّها بنية منغلقة على مكوّناتها الدّاخليّة ومكتفية بدقائق تفاصيلها، لا تفتأ تُطوِّر عالمها الخاصّ بها، والذي يظلّ مستعصيا على التّحليل التّقليديّ، فالقصّة الشّعريّة لا تتكشّف عبر قنوات التّقنين المألوفة في مقاربة النّصوص الرّوائيّة، وإنّما تتطلّب قراءتها مقاربة شعريّة فتُقرأ مثلما تُقرأ القصيدة. ذلك أنّ القصّة الشّعريّة لا تحتفي بوظيفة مرجعيّة ولا تنشغل بمسألة الإيهام بالواقع، لأنّ وظيفتها الأساسيّة هي تقديم عوالم الذّات وملامسة العمق الشّعريّ للأشياء والذّوات التي تؤثّث بها مساحاتها.

وإنّ قراءة "شرفات بحر الشّمال" على أنّها عمل قصصيّ يروي رحلة البطل إلى أوروبا وإقامة معارض للنّحت هناك، وبحثه عن قبر المرأة التي تعلّم على يديها الحب والموسيقى ولقّنته فلسفة الحياة والموت، ولقاءه غير المنتظر بالصّوت الذي طالما ألهب أحلام صباه، هي قراءة قاصرة عاجزة عن رؤية شبكة العلاقات المتعامدة بين ماهو خطّيّ، تجاوريّ، تركيبيّ، نسقيّ syntagmatique وما هو اختياريّ، استبداليّ paradigmatique يقوم على التّشاكل الدّلاليّ isotopie، ويجعل الوظيفة المرجعيّة، الحكائيّة تنصهر في الوظيفة الغنائيّة الشّعريّة التي تستمدّ تأثيراتها من تضافر هذين المحورين. فتراكم التّشابيه والاستعارات والرّموز واللّغة المعمّاة الملغزة وارتباك منطقيّة الأحداث وغموض الشّخصيّات في ظهورها واختفائها، يجعل من البنية القصصيّة مجرّد إطار سرديّ تتشكّل داخل حدوده جماليّات شعريّة تتفاعل بمقتضاها فلسفات مختلفة، وقيم فنّيّة مغايرة، يتعالق فيها المتخيّل والواقعيّ، والذّاتيّ والموضوعيّ، وتتشكّل، تبعا لها، لغة قصصيّة مكثّفة فيها من طلاوة الشّعر الشّيء الكثير، بل قد تغرينا العناصر اللّغويّة، النّسقيّة فيها بالبحث فيما قد تكون أقامته من علاقات مشابهة فيما بينها، فحين يقول "واسيني الأعرج" في مطلع قصّته:

"كان اسمها فتنة.

نهايات ديسمبر. منذ عشرين سنة بالضّبط كانت هنا، على حافّة هذا الرّمل المنسيّ، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشّمال. ما الذي أيقظها فيّ الآن وأنا على حافّة التّلاشي؟ شيء ما يدعوني للتّفكير فيها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سرّه سوى أنّ أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذّات تكون باردة جدّا"[1]،

فهو يرتّب وضعيّة البداية لحكايته بتحديد الزّمان والمكان والشّخصيّات والوضعيّة العامّة في خطّيّة واضحة، ولغة مباشرة ومجرّدة، غير أنّ هذه النّسقيّة الظّاهرة، وهذا التّجاور اللّفظيّ المفتعل، ما هو إلاّ غطاء للعلاقات الخفيّة بين الكلمات المفعمة بشعريّة ناضحة، فلو التقطنا بعض المفردات (نهايات، المنسيّ، تنطفئ، موج، بحر، أيقظها، حافّة التّلاشي، عمق، حزن، ملتبس، سرّ، أمطار، باردة)، لتبيّن لنا أنّه معجم الذّات في بوحها وإشجائها وبثّها وغنائيّتها الطّاغية، فكلّ مفردة تتحوّل بمجرّد ملامستها للمفردة التي تليها إلى حقل طاقيّ نوويّ، تنتظم عناصره بفعل قوّة الجذب الهائلة التي تصدر من عمق الكلمة وتتّسع في كلّ الاتّجاهات، وتعطي النّصّ القصصيّ أبعادا شعريّة تفجّر باستمرار رتابة الحكاية، وسكون النّصّ.

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص7

نستطيع القول، إذن، إنّ بنية القصّة الشّعريّة في تفلّتها من الخطّيّة المعدّة مسبقا، وفي توظيفها لوسائل الشّعر بتقنيات التّكثيف والإشجاء والبوح، كانت مضطرّة لاستحداث أدوات مختلفة، من شأنها أن تخوّل لها بناء العمل انطلاقا من زوايا نظر خاصّة وطبقا لآليّات إنتاج قصصيّ لا تغفل أنساقها الظّاهرة والباطنة، ولا تتجاهل سعي الكاتب لتحرير معانيه عبر أشكال متعدّدة من البُنى السّرديّة. فلا تخضع حركة السّرد في القصّة الشّعريّة لسيرورة متطوّرة بتكوينات مطمئنّة بالمعنى التّقليديّ، وإنّما تبدو بنية متصدّعة بفعل معاول الهدم التي أعملت فيها، فلا نكاد نقف على روابط زمنيّة أو تسلسل منطقيّ أو تعالق سببيّ، وتتحمّل اللّغة عبء البناء الدّاخليّ عبر التّرميز والتّراكم الاستعاريّ للكشف عن المعاني الثّاوية في قلبه.

نتبيّن في خاتمة هذا الفصل أنّ خصائص البنية الحدثيّة بمختلف عناصرها المتعلّقة بالزّمان والفضاء والحبكة تتّسم بالتّفكّك والتّشظّي والتّحلّل.

فأمّا الزمن، فهو زمن طفولة أبديّة تتوهّج في لحظات السّرد الكبرى، وتضيء منابع الخلق الأولى، لأنّه زمن سكونيّ ثابت لا يتنامى كرونولوجيّا ولا يتطوّر منطقيّا.

وأمّا المكان فهو فضاء مفتوح على الحلم والأسطورة تنتصب فيه الأشياء بمثابة العلامات المشفّرة، فلا تحيل على مرجعيّة واقعيّة بقدر ما تحيل على مرجعيّة ذاتيّة، تعمل طوال العمل على تضخيم "أنا" الكاتب، وتأكيد هيمنته على كلّ عناصر السّرد.

وأمّا نظام الحبكة في القصّة الشّعريّة فهو لا يقوم على التّرابط العلّيّ والتّنامي المنطقيّ والتّسلسل في ترتيب الأحداث، وإنّما يقوم على انحرافات سرديّة متتابعة، وعلى بنية قصصيّة لا تخضع للخطّيّة المعدّة مسبقا ولا تتّبع أساليب القصّ التّقليديّ، فتتحرّر المعاني من اللّغة المباشرة، وتشحن اللّغة باستمرار بالإيحاءات والرّموز، وتتشكّل البنى السّرديّة بعيدا عن سيرورة القصّ المطمئنّة، والقوالب الجاهزة.

الفصل الثّالث:

الأسلوب في القصّة الشّعريّة العربيّة

لمّا كانت القصّة الشّعريّة جنسا سرديّا هجينا يستمدّ أدبيّته من تظافر السّرديّ والشّعريّ، فإنّ شعريّته تتحقّق بجملة من الأدوات منها استعمال اللّغة استعمالا يبرز قيمتها الجماليّة. فكان لا بدّ من الوقوف عند المكوّن الأسلوبيّ في القصّة الشّعريّة. وبناء عليه فإنّنا نتناول في هذا الفصل الأنظمة اللّغويّة القائمة في القصّة الشّعريّة، وننظر في كيفيّة اشتغال علائقها الدّاخليّة، وملامستها للمعنى العميق للنّصّ، من خلال شعريّة المفردات، وشعريّة العبارة، وشعريّة التّركيب، وشعريّة الصّورة، والانزياح الدّلاليّ الذي يمنح العمل بعده الشّعريّ، ويجعله في منزلة بين منزلتين بين الرّواية والقصيدة.

وننظر في كيفيّة اضطلاع اللّغة بالوصف والتّرميز والإيحاء والإشجاء والتّصوير بغرض تحقيق انسجام النّصّ الدّاخليّ رغم قيامه أساسا على بنية مفكّكة، فتتأبّى بذلك عن السّقوط في قالب سرديّ معدّ مسبقا، وتساهم اللّغة في تحقيق تفرّد النّصّ واستقلاليّته.

ولا تتحقّق شعريّة القصّة الشّعريّة باستعمال اللّغة استعمالا مخصوصا يعزّز طاقتها الإيحائيّة فحسب، ولكن تتحقّق أيضا بوسائل أخرى منها توظيف الأساطير والأحلام، ولذلك نتناول بالبحث أيضا حضور الأسطورة في القصّة الشّعريّة، إنْ بتطويع حكايات متداولة وتضمينها في سياق السّرد أو باعتماد النّسق الأسطوريّ، وذلك عبر قنوات التّعبير المختلفة في النّصّ. ونتناول كذلك أهمّيّةالأسطورة في إعادة تشكيل الفكر واستنفار الأبعاد الفنّيّة من خلال استبطان شبكة نصوص سابقة. ولا يقلّ حضور الحلم في القصّة الشّعريّة عن الأسطورة أهمّيّة، ولذلك اقتضى منّا وقفة عنده نتبيّن خلالها وجهه الغيبيّ في علاقة بالعوالم الأسطوريّة التي يقدّمها هذا الجنس الهجين من القصّ.

1-اللّغة

يعتبر النّصّ القصصيّ في القصّة الشّعريّة، قبل كلّ شيء، نظاما لغويّا قائما بذاته، تتحدّد دلالاته ومعانيه، باشتغال علائقه الدّاخليّة، وبمحتوياته المضمونيّة التي تخترق باستمرار حدود البنية اللّغويّة السّطحيّة، لتلامس مستويات متراكبة من المعنى عبر الانزياح والرّمز والإيحاء، والكثافة، والتّرجيع الإيقاعيّ الدّاخليّ، الأمر الذي يمنحها طابعا أسلوبيّا يجعلها في منزلة بين منزلتين من القصّة بمعناها الكلاسيكي، والشّعر بما هو صور وعاطفة وموسيقى.

وتنهض اللّغة، إزاء بنية متصدّعة، وشخصيّات مُفرغة الكيان، وأزمنة متداخلة، وأمكنة هي أقرب إلى عوالم السّحر والخرافة، بمهامّ متعدّدة، فتُشحن بحمولة رمزيّة، وتضطلع بالوصف والإيحاء والتّصوير وتنظيم الإيقاع وتحقيق انسجام المعنى داخل مقولات الانكسار والتّشظّي والتّفتّت التي تحكم هذا البناء القصصيّ، فهي نصوص لا تعيد إنتاج أشكال جاهزة، وإنّما تنزاح لتبدع مع كلّ عمل شكلا خاصّا ببنية

مختلفة وأبعاد زمكانيّة مغايرة وكيانات شخصيّات لا تتشابه. وهو ما يدفعنا إلى القول باستقلاليّة هذه النّصوص وتفرّدها بتجارب كتابة خاصّة بها، تجعلنا، حين نقوم بمقاربتها، لا نتحرّك نحوها منطلقين من النّظريّة العامّة للرّواية، وإنّما نتحرّك انطلاقا منها باتّجاه المفهوم العامّ للرّواية، لأنّه ليس باستطاعتنا أن نسقط عليها قالبا أدبيّا جاهزا، باعتبار أنّها تشكّل مع كلّ عمل قالبها الخاصّ بها.

وتنزع القصّة الشّعريّة إلى استخدام اللّغة استخداما يحفّز طاقتها الشّعريّة. ويمكننا أن نحصر أشكال هذا التّجلّي الشّعريّ في عدّة مستويات:

أ-شعريّة المفردات:

قد لا يكون من المقبول أن نصنّف الكلمات في حدّ ذاتها إلى كلمات شعريّة وأخرى نثريّة، فنفاضل بين كلمات لا تستخدم إلاّ شعرا وأخرى لا ترد إلاّ نثرا، وهو ما أكّده "عبد القاهر الجرجاني" في دلائل إعجازه"، مبيّنا أنّ المفاضلة لا يمكن أن تحصل في حدود الكلم المفرد وإنّما تكون في ملاءمة اللّفظة لمعنى التي تليها[1]، بمعنى أنّ اللّفظة لا تكتسب شعريّتها من مدلولها الخاصّ وإنّما تكتسب هذه الشّعريّة من خلال موقعها داخل التّركيب، غير أنّ القول بشعريّة التركيب دون اللّفظ من شأنه أن يطمس الطّاقة الإيحائيّة للكلمات، فالمفردات المشحونة بطاقة الوجدان والعاطفة هي التي تزوّد النّصّ بمعجم الذّات وتضفي عليه الأبعاد الغنائيّة التي تميّزه.

إنّ اختيار المعجم بحدّ ذاته في "شرفات بحر الشّمال"، مثلا، يشي بهذا النّفس الشّعريّ الذي رافق الذّات الكاتبة في رحلة بحثها المضني عن نفسها وذلك بالنّبش "على حافّة الرّمل المنسيّ" و"عند عتبة التّلاشي" وتحت "أمطار أمستردام الباردة". وإنّ مفردات مثل "منسيّ"، "بحر الشّمال"، "التّلاشي"، "عمق"، "حزن"، "أمطار"، "باردة"، "ضباب"، "كفّن"، "مثقلة"، "منفى"، "غيمة"... تبعث في النّفس ذلك الأسى الشّفيف الذي يحرّك الوجدان، فتلتصق الكلمات بالذّات وتسير في دروبها الضّبابيّة الدّقيقة، وتنهل من فيض عواطفها، فتحلّ الصّورة بالكلمة وينتشي الخيال بألوانها ويشفّ الواقع عمّا وراءه.

أمّا معجم الذّات في "حدّث أبو هريرة قال..." فهو مستمدّ من خلاصة الطّبيعة وعصارة الجسد ورحيق الرّوح. "الكثيب"، "مسّ"، "لطيف"، "نهود"، "برودة"، "يقين"، "حيرة"، "لهيب"، "يهزّ"، "سلام"، "روح"، "يسري"، "فاه"، "حميم"، كعوب"، هيام"، "دهر"... هو معجم الحيرة والقلق والتّسآل الذي لا يني، يجذّر

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في المعاني، منقول من نسخة المرحوم الشّيخ محمد محمود الشّنقيطي المكتوبة بخطّ اليد المحفوظة بالكتبخانة الخديويّة نمرة 5، طبع بمطبعة السّعادة بجوار محافظة مصر، ص52

النّصّ في بيئته الصّحراويّة البكر، ويطلق المفردات المفتونة بالحياة في أوساع لا نهاية لها، ولا تحتملها إلاّ لغة الشّعر وتهويماته.

وأمّا "مريود" فإنّها تُعلي لغة النّثر فيها وتنتقي كلمات مثقلة بالرّموز، تتقاطع فيها ملفوظات الحواسّ بالنّفس الصّوفيّ، فيتشعّع المعنى وتتناسل الدّلالات، ويعلمنا الطّيّب صالح بذلك منذ التّصدير الذي يضمّنه أبياتا لأبي نواس، يوشّح بها صدر العمل، يقول فيها:

"غَيْرَ أَنِّي قَائِلٌ مَا أَتَانِي مِنْ ظُنُونِي مُكْذِبٌ لِلْعِيَانِ

آخِذٌ نَفْسِي بِتَأْلِيفِ شَيْءٍ وَاحِدٍ فِي اللَّفْظِ شَتَّى المَعَانِي

قَائِمٍ فِي الوَهْمِ حَتَّى إِذَا مَا رُمْتَهُ رُمْتَ مُعَمَّى المَكَانِ"

يشير الكاتب منذ البداية إلى أنّ لغة القصّة لن تُسَلّم حمولتها بسهولة لقارئ غُفلٍ، ليست لديه القدرة على الحفر وراء العلامات، لأنّ اللّفظ سيكون شبيها بالومض، يحيل الفكرة إلى رؤيا، ويحيل الرّؤيا إلى جوهر، فيعلن مؤلّف العمل عن اعتماده لغة معمّاة، من شأنها أن تستجيب لأبعاد التّجربة الإنسانيّة، وتستلهم آفاق الرّؤية العميقة للعالم والأشياء، فلا تُبينُ إلاّ لتُغمض، ولا تعرض إلاّ لتُغبّيَ.

وتضع الكلمات حمولتها مع نهاية الحكاية، حين ينحني "محيميد" على "مريم" وهي تُسلم الرّوح: "وانحنيت عليها وقبّلت جبهتها، فتشبّثت بي وطوّقتني بذراعيها، فأحسست بها مثل سرّ عزيز، مثل شيء عسير مستحيل. ذلك العطر. ذلك الحلم. دارت عجلة الزّمان القهقرى، حتّى توقّفت عند ليلة صيف قمراء، ليست من ليالي هذا الزّمان ولا هذه الأرض. وسمعتُ حسّ بكائي كأنّ أحدا غيري يبكي الدّموع التي ظلّت حبيسة كلّ تلك الأعوام. هذه حصّتي من كلّ شيء. هذا نصيبي وإرثي. مات عنها وتركها لي لتموت على صدري. لعلّني لهذا عدت"[1]، فتتلاحق الأفعال (انحنيت، قبّلت، طوّقت، أحسست، سمعت، تركت، عدت)، لتتحوّل إلى أخاديد على وجه الذّاكرة، يغرز "محيميد" أصابعه في شقوقها ويتحسّسُ الحبيبةَ جسدا مسجّى وذكرى هائمة في لازمن، وتزدحم الأسماء (سرّ، مستحيل، عطر، حلم، ليلة، صيف)، رموزا معلّقة على صدر الزّمان، منغلقة على سرّ الحياة الأعظم.

ليست الكلمات، إذا، مجرّد ألفاظ منفردة تنتظم داخل كلّ فلا تتمايز بينها إلاّ بما تؤدّيه من معنى في التّركيب، ولكنّها كائنات طاقيّة مشحونة بشعريّة هائلة.

[1] الطيب صالح، مريود، ص144-145

ب-شعريّة التّراكيب:

إنّ لترتيب الألفاظ أثرا في نفس المتلقّي، ولعلّ ظاهرة التّكثيف الدّلاليّ التي تتّصف بها لغة الشّعر تُعزى إلى تقاطع وجهي التّركيب والاستبدال فيها، والتي تتجلّى حسب آليات اشتغال مخصوصة، منها ترتيب الكلام داخل الجملة من تقديم وتأخير، واعتراض، ومنها خاصّيّة الانزياح:

ب.1-شعريّة التّقديم والتّأخير:

يعتبر "التّقديم والتّأخير" خرقا تركيبيّا ينحرف بالبنية النّحويّة للجملة، ولقد عدّه "عبد القاهر الجرجاني" خصيصة من خصائص الشّعر، إذ يقول: "القول في التّقديم والتّأخير هو باب كثير الفوائد. جمّ المحاسن. واسع التّصرّف. بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه. ويلطف لديك موقعه. ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان."[1] فإذا كان الوضع الطّبيعيّ في نظام الكلام أن يتقدّم المسند إليه (أي المبتدأ) على المسند (أي الخبر) في الجملة الإسميّة، وأن يتقدّم المسند (أي الفعل) على المسند إليه (أي الفاعل) متبوعا بمتعلّقات الفعل في الجملة الفعليّة، فإنّ هذه الثّوابت قابلة للتّغيير حين يعرض لبعض الكلام من الضّرورات أو المزايا ممّا يدعو إلى تقديمه أو تأخيره وإن كان حقّه غير ذلك، فتُبرَزُ الوظيفة البلاغيّة وتُستبدل بالوظيفة النّحويّة.

ولقد احتفى ابن الأثير في "المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر" بالبُعد الجماليّ لهذه الظّاهرة ولم يحصرها في غرض الاختصاص، أي أن يُختصّ الخبر أو المفعول به بصفة يُراد إبرازها أو قصرها عليه فيقع تقديمه، كما ذهب إلى ذلك بعض النّحاة من أمثال الزّمخشريّ، بل رأى وجها ثانيا لهذه الظّاهرة يتمثّل في "نظم الكلام" و"مراعاة حسن النّظم السّجعيّ"[2]، وإضفاء "الطّلاوة والحسن"[3]على الكلام، فيكون البعد الجماليّ والحسّ الشّعريّ مقدّمين عن أيّة أغراض أخرى.

ويتواتر استخدام ظاهرة التّقديم والتّأخير هذه في القصص الشّعريّة حتّى تكاد تكون سمة من سمات الكتابة المحسوبة عليها فلا تخلو منها، فحين يتقدّم المفعول به، في "سيّدة المقام"، وإن وجوبا بحسب ما تقتضيه سلامة التّركيب النّحويّ، في قوله: "تملؤني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة"[4]، ويكون الفاعل مركّبا عطفيّا مثقلا بالنّعوت، فإنّ التّركيب يُبنى على إيقاع موسيقيّ قائم على التّواتر والموازاة، وهو زخرف تميل إليه لغة الشّعر.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في المعاني، ص79

[2] ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، القسم الثّاني، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ص173-174

[3] م. ن. ص175

[4] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص8

وحين نتتبّع أبنية الجمل في "ذاكرة الجسد"، نلحظ جنوحها إلى خرق التّرتيب العاديّ لعناصرها بغرض إضفاء جماليّة وشعريّة عليها: "كان في مصادفة وجودي مع سي الطّاهر في الزّنزانة نفسها شيء أسطوريّ بحدّ ذاته"[1]، "باردة قُبَل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشّفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدّفء. بارد ذلك السّرير الذي لا ذاكرة له"[2]، "وحدهم بعض رفاق الدّراسة كانوا ما يزالون ضمن المتغيّبين"[3]، "بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك"[4]،"بين الابتسام والحزن يحدث اليوم أن أستعيد تلك الوصيّة: "قبّلها عنّي... وأضحك من القدر"[5]، "معجزة صغيرة للأمل... كانت أنت"[6]. لقد فضّلت الكاتبة مخاتلة التّركيب والولوج إليه من أبوابه الخلفيّة، ووجدت في إقامته مقلوبا على عقبه تلاعبا بشحنة المعنى، واستثارة لهالإكسابها القدرة التّأثيريّة اللاّزمة للفعل في المتلقّي، وتقريب مشاعر الألم والوجع منه، ومفاجأته بتركيب مرتبك، متوتّر، يتحدّى ذائقته المألوفة، من ناحية، ويُطرب سمعه من خلال غزل الإيقاعات داخل النّسيج الجماليّ للتّركيب، من ناحية أخرى.

وحين قدّمت الكاتبة الحال في الجمل الثّلاث المتتابعة في تكرار استهلاليّ: "صامتا يأتي سي الطّاهر اللّيلة. صامتا كما يأتي الشّهداء. صامتا... كعادته"[7]، فقد رمت إلى أن توقع في نفس المتقبّل أثرا عميقا حول حالة الصّمت التي تلازم الشّخصيّة فقدّمتها على النّواة الإسناديّة وكرّرت ظهورها في مطلع جمل متتابعة لإحداث إيقاع تردّديّ تتجاوب المعاني من خلاله قبل الكلمات. ولقد حدّد "جان كوهين" العوامل التي تميّز الصّفة عن الإسم باثنين: "أوّلا أنّ الإسم هو المتحكّم بينما الصّفة هي المحكومة، أو الخاضعة، أي أنّها تستقي الجنس أو العدد من الإسم الذي تتعلّق به، وليس من نفسها، وثانيا، أنّ الإسم يتطلّب محدّدات مميّزة (...) وأهمّ هذه المحدّدات هي الأداة (التّعريف والتّنكير)"[8]، وهذا يعني أنّ تقدّم الصّفة على الإسم يجعل منها الغالبة والمتحكّمة، كما أنّها بمجرّد أن تأخذ علامة التّعريف في العربيّة تتحوّل إلى إسم كأن نقول "الصّامت". ومع ذلك لا يمكننا القول بأنّ حالات القلب أو التّقديم والتّأخير كلّها لها أثر شعريّ على التّركيب، ذلك أنّ نمط العلاقات القائمة بين الدّالّ والمدلول هي التي تحدّد لها الحمولة الشّعريّة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص32
[2] م. ن. ص172-173
[3] م. ن. ص31
[4] م. ن. ص37
[5] م. ن. ص. ن
[6] م. ن. ص. ن
[7] م. ن. ص29
[8] جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، ص186

ولعلّنا نلمس شعريّة القلب هذه،في موطن بعينه من "حروف الرّمل" في الباب الخامس الذي وسمه كاتبه بـ"ألوان الرّوح آثام حنين بعيد"، والذي يمثّل وقفة يتعطّل فيها السّرد ويتجلّى فيها المؤلّف يسوق فلسفته عن الألوان ومعانيها: "في استيقاظ الفجر، في تثاؤب الشّمس، في ارتعاشة القمر على موج الليّل البهيم، في صمت الحقول وفي حقول الصّمت، في غابات الصّنوبر، في سطوح السّماء، في خطوات البحر، في صراخ السّنابل أيّام الحصاد، في اللّوحة بلا صورة، في صوت الرّيح تبحث عن ثقب تبيت فيه، في الثّواني التي بين انفتاح نافذة غرفتك وانغلاقها، في صوت الحصيّات الصّغيرة يرشق بها الصّبية حشائش النّهر الطّريّة، في اللّحظات الصّامتة بين القبلة والقبلة، في رائحة الكتب القديمة، في منظر السّكّة الحديديّة وهي تنتظر لمسات القطار، في الخريف، في الرّبيع، في الأهرام، في أوراق الشّجر، في تحليق الطّيور في الوحدة، في الوحشة، في ملح المحبّة، في روعات الهوى، وفي...، وفي...، ألتقي وجهك وأرى ألوانك..."[1]، تزدحم المشاهد الطّبيعيّة، تعرض ألوانها المتماهية مع وجه الحبيبة: "في كلّ الألوان أرى وجهك وفي وجهك أرى الألوان كلّها"[2]، ويصبح التّقديم ضرورة لإبراز المعنى وتوسيعه باستعراض الصّور التي تقع في مجال البصر وتلك التي تتخفّى عنه، وأيضا لإكساب التّركيب جزالة وإيقاعا متواترا، يتردّد في نفس المتلقّي ويملؤه عن آخره ويحمله في رحلة تشويق طويلة يعرض له فيها كلّ إمكانات الوجود، قبل أن يدفع إليه بالنّواة الإسناديّة التي تجعله يركن إلى المعنى ويهدأ بوقوع بصره أخيرا على وجه المحبوبة.

ب.2-شعريّة الإطناب:

يأتي الإطناب في الكلام كما أوضح البلاغيّون على أنواع مختلفة منها الإيضاح بعد الإبهام، وذكر الخاصّ بعد العامّ، وذكر العامّ بعد الخاصّ، والتّكرار، والإيغال، والإعتراض، والتّذييل، وغيرها... وكلّها وسائل بلاغيّة يحفل بها الشّعر كما يرد استعمالها نثرا، غير أنّها عندما تقترن بلغة الشّعر فهي تكسبه جزالة وثراء، ولعلّنا نلمس بعض أثرها في القصص الشّعريّة، فتطالعنا ظاهرة الإعتراض التي تعتبر فاصلا في مجرى النّمط التّركيبيّ للجملة بإدخال تركيب مستقلّ، يتوسّط أجزاءها، ويمنع اتّصال عناصرها بعضها ببعض اتّصالا يحقّق التّكامل النّحويّ بينها. وقد تتّخذ هذه الظّاهرة لها مواضع مختلفة من الجملة، بين المبتدأ والخبر، أو بين الشّرط وجوابه، أو بين الموصول وصلته، أو بين المضاف والمضاف إليه، أو غيرها...

[1] محمد آيت ميهوب، حروف الرمل، ص169
[2] م. ن. ص. ن

ومن المؤكّد أنّ التّركيب الاعتراضيّ يكون غريبا ومرتبكا في موضعه باعتبار أنّه يفصح عن ذوق المتكلّم الذي يحبّذ تعجيل ورود الكلام في التّركيب فيأتي به قبل تمام المعنى، وهو ما يجعله بارزا ومتفرّدا، كما يجعل له قيمة بيانيّة فيكثر استعماله في الشّعر. يقول عنه ابن جنّي في باب الاعتراض إنّه: "جاء فيالقرآن وفصيح الشّعر ومنثور الكلام. وهو جار عند العرب مجرى التّأكيد، فلذلك لا يشنّع عليهم، ولا يستنكر عندهم أن يعترض به بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره،، وغير ذلك ممّا لا يجوز الفصل فيه بغيره، إلاّ شاذّا أو متأوّلا"[1].

وقد يوافق هذا النّوع من التّركيب الإعتراضيّ الذي يأتي في شكل تقديم وتأخير أو قلب، ما يُعبّر عنه بالفرنسيّة l'hyperbate، وهي وجه من وجوه البيان تتمثّل في قلب التّرتيب المألوف للكلمات كما في جملة "بوسّوييه" Bossuet: "هنا يسيل جدول صاف" "Là coule un clair ruisseau" والمعتاد من القول هو: "يسيل جدول صاف هنا" "UN clair ruisseau coule là"، أو قد يتحقّق بإضافة عنصر بعد أن يذهب الظّنّ إلى أنّ الجملة اكتفت بمكوّناتها، كما في تعبير "بوسوييه": "في الصّباح، كانت تزهر، وبأيّ أناقة، لو تعلمون!" "Le matin, elle fleurissait, avec quelle grâces, vous le savez!"[2]. فيكون الإعتراض في هذا المثال وجها من وجوه الإطناب.

ويتعلّق الإعتراض بالتّرتيب المنطقيّ للأفكار وليس بالتّرتيب الأصليّ للجملة كما في "التّقديم والتّأخير"، فهو كما يقول عنه "جان كوهن": "من مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة. فالاعتراض يكون بتغيير الترتيب أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماما عن التركيب»[3]، فيكون الإعتراض بذلك، حسب "كوهن"، إمّا فصلا بين العناصر في التّركيب، وإمّا استبدالا للمواقع فيها، وإمّا إضافة لعنصر مختلف عن التّركيب.

ونسوق هذا المثال الذي أوردته "أحلام مستغانمي" على لسان بطل قصّتها "خالد بن طوبال" وهو الرّاوي في "ذاكرة الجسد": "كنت أريد أن أصرخ، لحظتها، كما في إحدى صرخات "غوتة" على لسان فاوست "قف أيّها الزّمن... ما أجملك !""[4]، إذ نراها تفضّل أن تحدث فاصلا مزدوجا بين الصّرخة

[1] ابو الفتح عثمان بن جنّي الموصلي، الخصائص، باب الاعتراض، دار الحديث، 2008، ص159
[2] معجم الفرنسي لاروس 2021
[3] جون كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص188
[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص173

ومضمونها، لتعيّن لحظة الصّرخة، من ناحية، وتستذكر قائلها الأصليّ، من ناحية أخرى، وذلك إمعانا منها في لفت الإنتباه والتّشويق. ولعلّ في قول البطل أيضا: "كنت أعي أنّني أنتقل معك، في بضع لحظات، من الحبّ إلى العشق، من العاطفة البريئة إلى الشّهوة، وأنّه سيكون من الصّعب، بعد اليوم، أن أنسى مذاق قبلتك، وحرارة جسدك الملتصق بي للحظات."[1] تلك الاعتراضات الزّمنيّة الخاطفة التي، وإن فصلت بين أجزاء الجملة، فإنّها ثوّرت الحواجز بين الجسدين العاشقين واختصرت مسافات الغربة وفارق السّن وتباعد الوطن، في زمن مقداره لحظات، تصبح الفواصل فيه مشابك للمعاني وآليّات مثلى للتّعبير من أجل تحقيق الوصل. هذا بالإضافة إلى أنّ هذه الوقفات الإعتراضيّة تبدو ضروريّة كي يلتقط القارئ أنفاسه وينتبه إلى أهمّيّة ما سيلقي به إليه الرّاوي من تغيير في مشاعر الحبّ التى تحوّلت لحظيّا إلى عشق.

ويكاد الإطناب عند "واسيني الأعرج" يكون السّمة الطّاغية في "شرفات بحر الشّمال"، فحين يقول: "المدينة التي عذّبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي، تتضاءل كغيمة هاربة"[2]، فهو يُوغل في رسم صورة المدينة التي تركن إلى الهدوء ويتقلّص حجمها وترقّ إلى أن تختفي "كغيمة"، فيكون الإطناب ضروريّا كي يعمّق لدى المتلقّي هذا الإحساس بالتّلاشي والعدميّة إزاء المدينة التي قتلت أحلامه. وحين يقول: "أبحث عن كلّ سبل النّسيان والتّيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيّ، إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قساوة البياض حيث ينسحب كلّ شيء، المدن، النّاس، الجغرافيا، التّاريخ، الزّمن الذي نعيشه ولا يبقى إلاّ ذلك النّور الخاطف الذي يستحيل القبض عليه..."[3]، فكأنّه ينتبه إلى أنّ لفظة "بعيدا" تحتاج إلى إيضاح وتفصيل وتدقيق لزخم المعاني التي تحملها، فيحدّد أبعاد التّيه بأنّها تصل إلى أبعد نقطة في داخله، ثمّ ينتبه مرّة أخرى إلى أنّ التّوصيف يخونه، فيردف "إلى عمق القلب" تحديدا، ويضيف "إلى قساوة البياض"، وينتهي إلى "نور" يستحيل القبض عليه، فيتوسّل بالإطناب ليفتح آفاق الصّورة تدريجيّا ويبلغ أقصى مدى لها علّه يلمس قاع الحقيقة.

إنّ معانيَ الشّعريّة التي تجنح عادة إلى الكثافة والإيجاز والتّركيز وتجنّب الإطناب، تجد في هذه المظاهر من التّفصيل والتّوسّع والتّدقيق شعريّة من نوع خاصّ، ترتبط بغنائيّة الذّات المتلهّفة للنّبش في أعماق الأعماق، واستكناه حقائق الأشياء. ويتطلّب هذا الحفر في مجاهل النّفس وأسرارها امتلاك تقنيات

[1] م. ن. ص176
[2] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص14
[3] م. ن. ص18

أسلوبيّة خاصّة فيها من التّعقيد والتّفصيل ما يمكّنها من أن تنهض بهذا الجهد التّنقيبيّ المستحيل. ويصبح الإطناب في بعض الأحيان ضرورة لا علاقة لها بالسّرد، وتصبح الشّعريّة متعلّقة بترسيخ الإيحاءات والتّأثير في المتلقّي، وبانتزاع الدّلالات من مواطن يستودع الكاتب فيها أسراره الوجوديّة وأبعاد رؤيته الكونيّة.

ج-الانزياح اللّغوي بين التّركيب والدّلالة:

تقوم لغة السّرد عموما على التّرابط المنطقيّ والتّتابع السّببيّ، غير أنّ هاتين الخاصّيّتين قد لا تتوفّران ضرورة في القصّة الشّعريّة التي يكون التّفكيك التّركيبي والانزياح اللّغوي والتّشتّت الدّلاليّ والتّكثيف المعنويّ والانقطاعات المتكرّرة والمفارقات الدّلاليّة من أهمّ السّمات الأسلوبيّة فيها، تتحوّل بمقتضاها محاصرة المعنى إلى مسألة شائكة، بل مستحيلة.

ولا تقدّم عمليّة التّفتيت والتّشذّر والتّنافر هذه، في الحقيقة، نصّا مفكّك الأوصال، منفرط الأجزاء، مخلخل البنية، وإنّما تقدّم عملا تشدّه وحدة عضويّة بمواصفات شعريّة خاصّة، تؤمّن ائتلاف أجزائه المنقسمة على ضوء القراءات المتأنّية التي تتعهّد بملء الفراغات وعقد الأسباب وإقامة ما تهدّم من البنية حسب رؤى هندسيّة مختلفة.

ولعلّ أهمّ مظاهر هذا التّفكّك تتمثّل في الانزياح التّركيبيّ للجملة، من ناحية، والانزياح الدّلاليّ الذي يتعلّق بأبعاد الصّورة المجازيّة، من ناحية أخرى.

ولقد فضّلنا تناول الانزياح التّركيبيّ في علاقة بانزياح الدّلالة لما لمسناه من تعالق بين المسألتين، فتركيب الجمل في النّصّ السّرديّ يختلف عنه في القصائد الشّعريّة، فإذ يحكم التّتابع المنطقيّ السّببيّ المقطع السّرديّ، يكون الانقطاع والتّفكّك هو السّمة الغالبة على النصّ الشعريّ.

ولئن أسهم النّصّ الرّوائيّ التّقليديّ الذي بني على معايير فنّيّة محدّدة، في إلانة اللّغة وتخليصها "من قيود السّجع والبلاغة الشّكليّة المطلوبة لذاتها، وإمالتها نحو لغة نثريّة عاديّة"[1]، وتطويعها للسّرد والوصف والتّصوير والتّحليل، كي تقدّم أفكارا جاهزة وقابلة لأن تُصبّ في القالب المُعدّ لها مسبقا، فإنّ النّصّ الرّوائيّ الحديث ونخصّ بالذّكر نصّ القصّة الشّعريّة، قد تعمّد ارتكاب انحرافات سرديّة ينعدم فيها التّوازن بين عناصر القصّ وتتفسّخ الرّوابط الظّاهرة بينها ليقدّم فهما للظّواهر ينمّ عن رؤية فنّيّة خاصّة للعالم والأشياء.

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2008، مطابع دار السّياسة، الصّفاة، دولة الكويت، ص9

ويقوم هذا النّسيج السّرديّ الجديد على لغة انزياحيّة تفتح النّصّ على الشّعر والتّكثيف الإشاريّ والتّرميز والمراوحة بين المحور السّياقيّ الذي ينتظم الكلمات في تسلسلها الخطّيّ، والمحور الاستبداليّ الذي تتداعى فيه الكلمات لتنتظم في نظام معيّن حسب مبدأ الاختيار الذي يصدر عن رؤية فنّيّة مخصوصة، تجعل من الانزياح التّركيبيّ من تقديم وتأخير واعتراض وتذييل وغيرها... أبرز مظاهر العدول في التّركيب اللّغويّ، وتجعل من الانزياح الدّلاليّ من مفارقات وتفكيك للمعاني وتنثّر للدّلالة، أبرز مظاهر التّشعير في النّصّ.

إنّ التماس شعريّة النّصّ الرّوائيّ في مستواه التّركيبيّ في "حروف الرّمل" لا يبدو متحقّقا في مستوى بعض المقاطع التي يغلب عليها التّرابط اللّفظيّ والمعنويّ الذي يستجيب لشكل البناء التّقليديّ للمقاطع السّرديّة مثل قوله: "وبينما كنت أغالب النّوم عند قدمي اللّوحة، طرقت الباب ودخلت. نهضت فزعا، كان وجهها موحشا وعليه زرقة مخيفة وبدت عجوزا من الغابرين، تعجّبت لسفرها الغريب بين الدّهور، وارتعشت مفاصلي من ميسان المعاني، خلت وأنا أقترب منها أنّني أصطدم بصنم خشبيّ أو بقماش ورقيّ ممّا ترتدي الأقنعة، وعندما لامست وجهها، رأيته يستحيل صغيرا جميلا كما كان قبل أيّام، كما هو في الصّورة وكما كان قبل قرون، لم هذا التّجوال بين الأزمنة، لم قفزك من حديقة إلى حديقة؟ متى ستنطقين؟"[1]، فهذا مقطع تترابط فيه الجمل وتتسلسل الأحداث بتواتر أفعال الماضي (طرقت، نهضت، بدت، تعجّبت، ارتعشت، خلت، لامست، رأيت) وبتكرار "واو" الرّبط، فيبدو مستجيبا للقالب السّرديّ وفق طرائق التّرتيب السّببيّ، غير أنّ الدّلالات والمعاني، في حقيقتها، تبدو خارجة عن النّمط العاديّ لمنطق الأشياء، منتهكة لقوانين المعيار اللّغويّ الذي به يستقيم المعنى في الذّهن.

فتراكيب مثل: "تعجّبت لسفرها الغريب بين الدّهور"، "ارتعشت مفاصلي من ميسان المعاني"، "لم هذا التّجوال بين الأزمنة؟"، تأتي في شكل جمل منتظمة حسب ترتيب يحفظ لها الطّبقة الأولى من المعنى الذي يحقّقه لها احترامها لقواعد التّركيب النّحويّ، غير أنّ الدّلالات فيها لاتحقّق وظيفتها التّواصليّة بطريقة مباشرة، وتوهمنا للوهلة الأولى بانفصام الدّالّ والمدلول وبافتقاد المعنى، فلا يتسنّى لنا تحقيق هذا التّواصل إلاّ باللّجوء إلى عمليّتيْ "التّرميز" و"فكّ الرّموز" اللّتين تحدّث عنهما "كوهن"، فنسير في العمليّة الأولى من الأشياء إلى الكلمات، ونسير في العمليّة الثّانية من الكلمات إلى الأشياء، ونفصل المحتوى عن العبارة الخاصّة به[2]، فتتحرّر الفكرة ويصبح بالإمكان التّعبير عنها بعبارات متعدّدة.

[1] محمد آيت ميهوب، حروف الرّمل، ص278
[2] جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص 33

وما فعله كاتب القصّة، في المثال الذي أوردناه، هو أنّه قرّب لغة النّثر من الشّكل الشّعريّ، ذلك أنّ الشّعر يقيم علاقات مخصوصة بين الدّالّ ومدلوله، مفتاح شفرتها يكمن أساسا في اللّغة ذاتها، على حدّ تعبير "كوهن"، لأنّه "مفتاح موجود في اللّغة نفسها"[1]، لا بدّ أن نُعمله لنتمكّن من العبور من لحظة الإنتاج الأولى، إلى اللّحظة الشّعريّة، أي من لحظة "عرض الإنزياح" إلى لحظة نفيه[2]، كما يقول "كوهن". ولئن بدا المعنى ملتبسا في التّعبير الذي ينقل خبر المرأة المسافرة عبر الدّهور، والمفاصل التي ترتعش من ميسان المعاني، فإنّنا، في الحقيقة، مدعوّون إلى تثوير الدّلالة ليتشكّل المعنى الكامن في ذات الكاتب، يخبر عن انكسارها ودهشتها وعن حالة التّيه التي تعيشها، وعن صورة المرأة القادمة من عمق اللّحظة الخاطفة لتختصر لانهائيّات الوجود، وتصبح رمزا ملغزا ومحيّرا. فننتقل بذلك من المستوى الأوّل للدّلالة إلى المستوى الأعمق الذي يفتح العبارة على التّأويل الشّعريّ.

ولعلّ في قول "واسيني الأعرج": "المدينة التي عشقتها، مدينة الأطياف، لم يبق منها اليوم الشّيء الكثير، فقد حلّ محلّها ضباب غطّى كلّ شيء حتّى الجبال التي بقيت تطلّ برأسها متحدّية ارتفاعات الطّائرة. لقد تبعثر الحلم داخل الدّم والخيبات اللاّمتناهية والزّحف المستميت للبداوة والإسمنت المسلّح. أبحث عن كلّ سبل النّسيان والتّيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيّ. إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قساوة البياض حيث ينسحب كلّ شيء، المدن، النّاس الجغرافيا، التّاريخ، الزّمن الذي نعيشه ولا يبقى إلاّ ذلك النّور الخاطف الذي يستحيل القبض عليه..."[3]، من التّكثيف والتّهويم والإنزياحات الدّلاليّة والتّرميز، ما يحوّل المقطع قصيدة نثريّة تتلاحق صورها على إيقاع داخليّ يعوّض البنية الصّوتيّة الكمّيّة ذات التّنظيم في القصيدة الكلاسيكيّة، فينفتح النّصّ النّثريّ على الشّعر، ليعيد تشكيل معانيه التي افتقدها في مستوى الدّلالة المرتبط بالمطابقة الخاصّة بالنّثر، ويتوسّل بالإيحاء والإنفعالات والعاطفة التي تمنحها إيّاه الصّورة الشّعريّة.

أمّا "ذاكرة الجسد" فتخلع عنها، في كثير من الأحيان، الشّكل النّثريّ، وتلجأ إلى تقنية البياض:

"الحبّ هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث.

يمكنني اليوم بعد ما انتهى كلّ شيء أن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئا للحبّ أيضا...

---

[1] م. ن. ص 39

[2] م. ن. ص194

[3] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص18

فما أجمل الذي حدث بيننا... ما أجمل الذي لم يحدث... ما أجمل الذي لن يحدث"[1].

يتواتر التّكرار الاستهلاليّ وتتوزّع الجمل فيالمقطع مثلما تتوزّع الأسطر الشّعريّة، وتقوم كلّ واحدة منها بنفسها فلا تحتاج إلى ما قبلها ولا إلى ما بعدها، شأن الأبيات الشّعريّة في القصائد الكلاسيكيّة، التي عدّ القدامى تعدّي المعنى فيها إلى أكثر من بيت عيبا. لقد عمدت الكاتبة إلى تفكيك أوصال الخطاب، ولم تعد المجاورة المكانيّة هي التي تؤمّن التّماسك الدّلاليّ لوحداته، كما يؤكّد ذلك "كوهن"[2]، وإنّما غدا التّماسك متحقّقا بلغة الإيحاء والرّموز التي تتشابك لتبسط نسيج النّصّ.

وأمّا الإنزياح في "حدّث أبو هريرة قال..."، فهو انزياح الفكر الذي يبحث عن شعريّة الأشياء داخل الكلمات في أبلغ معانيها، فلقد أدرك "المسعدي" أنّ الطّاقة "التّمثيليّة" للكلمة، كما حدّها "هيغل"، ترتبط بطريقة الوعي التي تحيل شعريّة الأشياء إلى لغة شعريّة، وتحيل اللّغة الشّعريّة إلى فكر. يقول المسعدي في "حديث الشّيطان": "كان أبو هريرة كالماء يجري. لم نقف له في حياته على وقفة قطّ. كالمستعدّ إلى الرّحيل لا ينقضي عنه الرّحيل."[3]، فتتكفّل الجملة الشّعريّة بجهد المعنى الذى تعجز الكلمات عن أدائه منفردة. هذا الحديث الذي يتألّف من ثلاث جمل متتابعة، ليس سوى قصيدة نثريّة أومض بها النّصّ القصصيّ وهو يشرف على نهايته، ليوثّق استئناف الرّحلة بحثا عن معنى للحياة يمكّنه من أن يدرأ معنى الموت. إنّها لغة يتعطّل فيها معنى مطابقة اللّفظ لمعناه الأوّليّ، ويتحرّك فيها الإيحاء "فيعطي نوعٌ من المنطق العاطفيّ معيارَه للجملة الشّعريّة"[4]، ويصبح الدّالّ اللّغويّ محيلا على مدلول آخر، إذ يشحن "المسعدي" كلماته بمعان فلسفيّة رؤيويّة نابعة من تجربة باطنيّة ذاتيّة، تجعل ملامسة اللّفظ لا تتمّ عبر قانون اللّغة العاديّ الذي يربطه بالشّيء الخارجيّ، وإنّما عبر قناة داخليّة حميمة مربوطة بجوهر الأشياء.

إنّ الانزياح اللّغويّ الذي يمكّن الكاتب من إنتاج نصوص مبهمة لا تسلّم مفاتيح دلالاتها بسهولة، لا يعني الوقوع فيما اصطلح عليه "كوهن" بـ"الاعتباطيّة": "فالشّاعر لا يستسلم لتيّار الكلمات. إنّه يُعبّر عن حقيقة تبدو غير معقولة في نظر القانون الموضوعيّ وحسب، وينبغي أن يكون كذلك لأجل فسح المجال أمام قانون آخر"[5]، فننتقل بذلك من "المعنى المفهوميّ" إلى "المعنى الانفعاليّ"، على حدّ تعبير "كوهن"، والذي لا يكون تهويما بلا هدف فنّيّ أو سند ذاتيّ، بل يكون استثارة للحظات تحمل رؤية إبداعيّة مختلفة، وتتركّز فيها العاطفة ويمتلئ فيها الذّهن حسب قوانينه الدّاخليّة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص7
[2] جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص98
[3] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص161
[4] جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص202
[5] م. ن. ص204

د-شعريّة الصّورة:

تعدّ الصّورة الشّعريّة عنصرا بالغ الأهمّيّة في بناء المعنى في النّصّ الشّعريّ، وتقوم على الرّمز بما هو استخدام إشاريّ للألفاظ التي تقوم بمبادلة المعنى بين الملفوظ الرّمزيّ وما يشير إليه في الواقع، وعلى الاستعارة بما هي استعمال للكلمة في غير معناها الحقيقيّ وتشبيه قد تخلّى عن أحد طرفيه وعن أداته وعن وجه الشّبه، والتّشبيه بما هو عقد مقارنة بين طرفين يشتركان في صفة واحدة، وعلى المجاز بما هو صرف للّفظ عن معناه الظّاهر فيتجاوز عن استعماله المألوف، والكناية بما هي تجاوز اللّفظ للمعنى الحقيقيّ إلى معنى ملازم له.

والصّورة في أوجهها المتعدّدة، تكون قوّة تجريديّة تجد في الخيال مساحات للتّفتّح والاستقلال عن مدركات الواقع الحسّيّ، ولذلك فهي حالة فنّيّة تقوم على الإيحاء الذي يرتقي بالألفاظ من مستواها الوظيفي إلى مستواها الفنّي ويفجّر طاقاتها الجماليّة في علاقة بعمق تجارب كاتبها الذّاتيّة، وانفعالاته النفسيّة.

وتقوم بنية الصّورة الشّعريّة على لغة شعريّة تتجاوز البنية التّركيبيّة الأفقيّة، وتعتمد شبكة المفردات التي تترابط بمقتضى الوسائل البيانيّة المتعدّدة، وتنشئ متخيّلا إيحائيّا يتحرّك بداخله النّصّ فيبلغ أقصى دلالاته التّعبيريّة. ولعلّ التّشبيه، وهو من أقدم الوسائل الفنّيّة التي تُبنى عليها الصّورة الشّعريّة، يُعدّ أكثر السّمات الأسلوبيّة التصاقا بأدب "المسعدي"، فـ"التّشابيه" في "حدّث أبو هريرة قال..." لا تقوم على مجرّد ملاحظة التّماثل بين الأشياء وتقريبها من الذّهن مع المحافظة على خصوصيّة كلّ طرف منهما، وإنّما تذهب إلى حدّ صهر الأشياء المتشابهة وجعلها ذاتا واحدة، ذلك أنّ الكاتب يمضي في تجاوز ظواهر الأشياء إلى جواهرها وربطها بما يعتمل في داخله من مشاعر وأفكار ورؤى. يقول في "حديث البعث الأوّل": "وجعلت النّجيبتان تغرسان وتقلعان فإذا خطاهما ليّنة كأنّها مسٌّ خفيف، ونحن نصوّب ونصعّد من كثيب إلى كثيب"[1]، ويقول: "وجلسنا على الرّمل، فجعلت أضرب برجلي وأقلّب يدي فيه فأجد منه كمسّ لطيف النّهود، وكانت قد نامت فيه برودة اللّيل فهو كاليقين بعد الحيرة. وصاحبي مستلق مصيخ كأنّه يتوقّع سمعا"[2]، ويضيف: "فصعدت فرأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشّرق شبحين. وكان عاليا فكأنّهما على صفحة السّماء المبيضّة"[3]، "متّجهان إلى مطلع الشّمس، وكانت على وشك البزوغ فالمشرق كلهيب النّار"[4]، "فإذا الفتاة ارتمت وقامت كأنّها الظّبية أحسّت بالنّبل"[5]، فلا تكاد تخلو جملة من

---

[1] محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، ص50
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص. ن
[5] م. ن. ص51

تشبيه، حتّى ليكاد يتحوّل إلى وسيلة التّعبير الوحيدة والمثلى التي باستطاعتها أن تُكسب اللّغة الفاعليّة في خلق الدهشة، وفي استيعاب مظاهر الإحتفال بانبعاث البطل من بين الأموات ووقوفه على مشهد هو أقرب إلى الحلم، فيجيء التّشبيه كي يذيب الفواصل بين الشّيء وصورته، ويُخرج الصّورة بكلّ معانيها وتشعّباتها وبكلّ ما تثيره من عواطف وأفكار. وبقدر ما يرفد التّشبيه الصورة بعناصر التخيّل الابتكاريّ، بقدر ما يحفر لها عميقا في التّراث العربيّ القديم، ذلك أنّ التّشبيه يعدّ من أعرق الوسائل البلاغيّة وأكثرها تداولا في الشّعر العربيّ القديم خصوصا.

وأمّا في أدب "واسيني الأعرج" فتحضر الصّور الاستعاريّة حضورا لافتا، فيتنقّل مبدع العمل من مفهوم محسوس إلى مفهوم تجريديّ أو ربّما من مفهوم تجريديّ إلى مفهوم تجريديّ آخر فيعبّر بذلك عن حالات الالتباس والغموض التي لا يمكن الكشف عنها بلغة مباشرة، وتتحوّل المؤثّرات الكامنة في النّصّ إلى جسور تواصل خفيّة تشدّ ذات المتلقّي وتجعله في حالة توتّر مستمرّ إلى نهاية العمل، وتنطلق حالة التّوتّر في "سيّدة المقام"مع ظهور علامات الوجع وسقوط المدينة وانكسارها وفقدان السّماء ألوانها، وانحناء الأشجار التي يبست في "السّاحة الواسعة"[1].

فتتلاحق صور الفجيعة التي حلّت بالرّاوي على إثر فقدانه المرأة الحبيبة والمدينة الحبيبة، في "مكاشفات المكان"، ففي ظلّ حزنه الضّاغط تنغلق سماء المدينة ذات جمعة حزينة عقب دويّ رصاصة تستقرّ في رأس "مريم"، فيرسم التّفجّع في صور استعاريّة مقرونة بالتّشخيص والتّجسيد حينا: "أين الأغاني العظيمة؟ كنّست نفسها وانسحبت باتّجاه برّادات الموت في بياض المستشفى"[2]، وبالإبهام والإغماض الذي يخرج عن المنطق المألوف، حينا آخر: "وسط رائحة الأدوية أريد أن أدخل في إغفاء الموت المفاجئ وأنام على كمشة من الرّياح السّاخنة وعلى نبضات قلب مليء بالشّقوق"[3].

ويظلّ الرّاوي إلى نهاية العمل عالقا بلحظة الموت تلك، يرفض أن يسلّم بها أو يتخطّاها باتّجاه لحظة تليها قد تهدّئ مصابه، فيطلب العودة إلى الذّاكرة من دون أن ينسحب من غمرة الحزن، يلتمس مهربا من واقع الموت، ومن الحقيقة المرّة التي وقعت وانتهى أمرها، فيستهلّ رحلة الذّاكرة بسؤال كانت "مريم" تداعبه به دائما: "هل سأموت أنا الأولى أم أنت؟"[4]، وذلك إمعانا منه في السّخرية من زمن "بدأ يبتعد بخطى حثيثة"[5]، ثمّ ما يلبث أن يكتشف أنّ وجع الذّاكرة أشدّ إيلاما من واقع الموت، فيقول: "أريد أن

[1] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص7
[2] م. ن. ص9
[3] م. ن. ص9-10
[4] م. ن. ص10
[5] م. ن. ص. ن

أتحرّر من هذه الذّاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع، يجبرني الشّارع والأنواء على التّآلف مع الموت ومع وجه الله، لكنّي أستعصي على كلّ شيء. لم تبق لي سوى الإغفاءة الحزينة ثمّ أنسحب بعدها باتّجاه غيمة تطوّق الدّنيا ثمّ تعود إلى مكانها الأوّل لتمطر"[1]، وتتناسل الاستعارات بعضها من بعض على طريقة الاستعارة المسترسلة métaphore filée" فتقدّم صورا مركّبة ومتراكبة، لا تتشابك إلاّ لتتنافر، ولا تكتمل وتنغلق إلاّ لتنفتح وتتّسع، فتأتي الصّورة الأولى في التحام الرّاوي بالشّارع وبالمطر لتفضي إلى صورة الالتحام بالموت ووجه الله لتوهم بانغلاقها، ولكنّ المشهد ينفتح من جديد على غيمة تطوّق الدّنيا قبل أن يتقلّص حجمها وتسلّم الرّاوي إلى إغفاءته الأخيرة.

ليست لغة المجاز في هذه الصّور من قبيل ما يمكن استخدامه في السّرد ممّا لا تكاد تخلو منه قصّة أو رواية وممّا يكون حضوره عرضيّا، ولكنّها لغة هي أقرب إلى المجاز الشّعريّ المثقل بالدّلالات والإيحاء.

وهو، أيضا، مجاز الفكر أكثر منه مجاز اللّفظ، إذ هو مختلف عن الصّور المألوفة والمتداولة في الكتابة الشّعريّة أو القصصيّة. إنّها لغة قائمة أساسا على التّخييل، قد تخلّت فيها الدّوالّ عن مدلولاتها لتكتسب مدلولات مختلفة، مشحونة بفكر صاحبها وبوجع الذّات المرافق له، وتكاد تتفسّخ فيها علاقات المشابهة: "من أين يأتي هذا الخوف المسحور؟ من أين ينفذ هذا السّرّ؟ من أين تأتي رائحة الموت والكآبة؟ حاولت كلّ شيء، لكن من المستحيل عليّ الانتصار على عالم بلا قلب. سأعود إلى وحدتي المحزنة، أبحث عنك في أبجديّة الحروف، من الصّعب أن نعيش داخل كومة الكلمات والضّباب والسّماوات التي فقدت الكثير من سحرها، بعيدة وراء هذه البوّابات الحديديّة الباردة."[2] لا تعود المدلولات، بهذا المعنى، معنيّة بالإلتحاق بدوالّ تحيل عليها مباشرة وتجعل التقاط المعاني أمرا يسيرا ومتاحا، ذلك أنّها دوالّ قد أفرغت من محتوياتها التّقليديّة وشحنت بمعانٍ تتناسب وحالة الارتباك والتّيه والحيرة التي يعيشها الرّاوي ومن ورائه الكاتب نفسه.

وتشي درجة التّكثيف والتّعمية في هذه الصّور بوصول الكاتب إلى قناعة راسخة بقصور الواقع، من ناحية، وعجز اللّغة، من ناحية أخرى، عن احتواء مساحات الحزن الممتدّة في داخله، وعن توقه إلى هتك حجب المجهول، ولذلك كان لزاما عليه أن يدخل في تجارب تعبيريّة جديدة من شأنها أن تحقّق ذاك التّفاعل الكيميائيّ بين العبارة ومدلولها.

[1] م. ن. ص13
[2] م. ن. ص16

وأمّا "صخب البحيرة"، فالاستعارة فيها تأخذ شكلا مختلفا، لأنّها لم تعد تتوسّل بالإمكانات التّصويريّة التي تتيحها اللّغة، وإنّما تمرّ عبر لغة السّرد المباشرة لتلج أعماق الفكر: "ظلّ المكان زمنا طويلا غير مطروق. كان البحر مجهولا من الصّيّادين، لم يختبروه. يتوقّفون بقواربهم الصّغيرة عند حدود البحيرة وأحيانا يلتصقون بجانبيْ المضيقيتشبّثون بعيدان الغاب، تضربهم أمواج البحر الصّاخبة، ويحسّون بقواربهم يُقذف بها وترتطم بالمياه الهائجة"[1]، فالبحر إذ يرد ذكره لا يحيل على صورة مكان مجهول بكر يشحذ خيالات الصّيّادين ويغذّي أحلام المغامرة لديهم، بقدر ما يحيل على صورة صخب الفكر وحيرة التّسآل ومغامرة الوجود، فالكاتب يعتمد لغة تتوفّر فيها، ظاهريّا، خاصّيّة اللّغة السّرديّة ذات الدّلالة المحدّدة، ولكنّه، في الحقيقة، يشحنها بدلالات متعدّدة ويجعل من البحر الدّالّ والمدلول في الآن نفسه، يحيل على ذاته، وتحيل عليه ذاته، فتنغلق الاستعارة على صورتها –صورة البحر– ولا تتعدّاها إلى صور أخرى وتظلّ تتّسع داخليّا. فالبحر مجهول، بكر، غير مطروق، يتطلّع إليه الصّيّادون، يلتصقون بجوانبه، ويتشبثون بالعيدان على جوانب مضيقه، ويتلقّون ضربات أمواجه، ويقذف بقواربهم، فكلّ صورة من صور البحر هي صورة حسّيّة قد قويت خاصّيّة الدّلالة المباشرة فيها، وأحالت على صورة مجرّدة. وفي تصوير الكاتب مشهد البحر المصطخب في عرض مسهب، كنايةٌ عن صخب الفكر الذي يحاول استعادة صور من ذاكرة المكان المفعم بالحياة، والممتدّ عبر مضيق مفتوح على المجهول.

وقد تختلف أساليب تشكيل الصّور الشّعريّة من عمل إلى آخر، غير أنّ معماريّة البنى الصّوريّة في النّصّ تظلّ مشغولة بتقديم تجربة الكاتب بإيحاءاتها إلى المتلقّي.

هـ–البنية الإيقاعيّة في القصّة الشّعريّة:

يعتبر الإيقاع مقوّما أساسيّا من مقوّمات الكتابة الشّعريّة، وهو يدخل أيضا في بعض أشكال الكتابات النّثريّة، ومنها القصّة الشّعريّة، فيؤسّس بنيتها البلاغيّة، ويقيم بنيتها الدّلاليّة. وبذلك يكتسب مفهوم الإيقاع معنى شموليّا لا يقف عند حدود الأوزان الشّعريّة التي لا تمثّل سوى مستوى من مستوياته، وإنّما يشمل البنى الخفيّة التي تتأسّس على عدّة طبقات منها البلاغة ومنها الدّلالة، ومنها التّرجيع الصّوتيّ ومنها التّرتيب البصريّ. ويصبح الإيقاع، بهذا المعنى، حركة تنمو وتتصاعد داخل مفاصل العمل وتولّد دلالاته.

ولئن اعتبرنا القصّة الشّعريّة منجزا سرديّا يتوفّر على كلّ مقوّمات القصّ من شخصيّات ومكان وزمان وأحداث، وإن اكتست كلّ واحدة من هذه المقوّمات أبعادا مختلفة عنها في أشكال القصّ التّقليديّ

[1] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص9-10

كما سبق وبيّنّا فيما تقدّم من عناصر التّحليل، فإنّها تظلّ منجزا له مواصفات أسلوبيّة خاصّة وبنية إيقاعيّة تقرّبه من البنية الشّعريّة، وتنحرف به عن لغة النّثر العاديّ إلى قمم جماليّة تُعلي لغة القصّ فيه، فتتجاوز التّصوير الباهت إلى فتنة التّركيب وموسيقى العبارة. فترتبط الموسيقى بالكلمة في "مريود"، ونقف فيها على كلّ أشكال التّكرار: مثل تكرار المفردات:"رائحة التّبن. رائحة القمح. رائحة روث البقر. رائحة اللّبن. رائحة النّعناع. رائحة اللّيمون"[1]، تأتي في شكل مركّبات إضافيّة، يتكرّر فيها "المضاف"، ويُسند إليه في كلّ مرّة "مضاف إليه" مختلف، لتوسيع دلالاته وجعله يشمل كلّ عناصر المحيط في هذه الصّورة.

ونتبيّن كذلك إيقاعات الموسيقى الدّاخليّة التي تنتج عن التّوازي التّركيبي في كثير من المقاطع: "وا حسرتا عليك يا محبوبي. خير الزّاد أنا. وإنّني مفارقتك من هنا. لا شبع لك من بعدي ولا ريّ، ولا شفيع ولا نجيّ. فاضرب حيث شئت، وتزوّد إن استطعت واطلب النّجاء. إلى أن تلقاني فأعطيك المنّ والسّلوى"[2]، "لقد أحبّ بلا ملل، وأعطى بلا أمل، وحسا كما يحسو الطّائر، وأقام على سفر، وفارق على عجل. حلم أحلام الضّعفاء، وتزوّد من زاد الفقراء، وراودته نفسه على المجد فزجرها، ولمّا نادته الحياة، لمّا نادته الحياة..."[3]، ولا يقف التّرديد الصّوتي على مجرّد موازاة التّراكيب بعضها ببعض، وإنّما يرصّع الكاتب مقاطعه بتوحيد قوافيها الدّاخليّة ليُفعم نصّه بتناغم صوتيّ، يتجاوب مع تناغم الدّلالات الصّوفيّة التي ينضح بها النّصّ. ويمتدّ نسيج البنية النّصّيّة ليتحقّق في جميع أبعاده الدّلاليّة، وتُثبّت معانيه وتتكثّف صوره على شاكلة القصيدة النّثريّة، عندما تتوحّد عناصرها عضويّا ولا تبين دلالاتها إلاّ بمرورها عبر مواشير الرّمز.

وقد يقترن التّوازي التّركيبيّ بتكرار استهلاليّ، فتتواتر كلمة في مطلع متوالية من التّراكيب، فيجتمع للمقطع عدد من العناصر الإيقاعيّة: "يذكر برودة الماء قريبا من الشّاطئ، ويذكر جذع النّخلة طاف على يساره، ويذكر غرابا ينعق صوب الشّروق"[4]، فيمسك الفعل "يذكر" بمجموعة من المتوازيات، ثمّ يطلق كلّ واحدة منها في اتّجاه دلالة مختلفة، فيتشعّع المعنى في كلّ اتّجاهات المكان (قرب الشّاطئ، على يساره، صوب الشّرق)، في صور لمشاهد متنافرة لا يربط بينها سوى فعل التّذكّر الذي يضغط باستمرار نحو فكرة الانزلاق في الماضي والانقطاع عن الحاضر المؤلم.

[1] الطيب صالح، مريود، ص57
[2] م. ن. ص150
[3] م. ن. ص151
[4] م. ن. ص68

وقد يتحقّق الإيقاع في شكل مقابلات أو طباقات تنصهر خلالها المتنافرات: "فجأة أحسست بمريم. بعيد العشاء أو قبيل الفجر، لا أعلم. لكنّني أذكر ظلاما رهيفا وضوءا ينسكب على وجهي من عينيها، شربت منه حتّى بلغ منّي الضّما غايته"[1]، فيقترن فعل الشّرب بزيادة الإحساس بالضّمإ عوضا عن الإرتواء والإكتفاء، وهي مقابلة تشي بالنّفس الصّوفيّ الذي يلوّن العبارة ويقدّم الذّات الباحثة عن حقيقة الوجود والمتعطّشة لمنابع الصّفاء الرّوحيّ في حالة تيه وقلق لا تجد للسّكينة والارتواء سبيلا.

وإلى جانب الطّباق الدّلاليّ في صورة الارتواء حدّ الضّمإ، تنفتح صورة أخرى بموازاتها لطباق أفقيّ تمثّله ظروف الزّمان التي تجمع طرفي النّهار في لحظة واحدة "بعيد العشاء أو قبيل الفجر"، تنهار فيها لحظات الزّمان على بعضها البعض ويتخلّى الزّمن عن صفة "اللاّعودة" "l'irréversibilité"، ويتحوّل إلى إطار مستحيل لصورة مستحيلة، لا تزداد فيها الذّات السّاردة إلاّ اغترابا وإيغالا في اللاّيقين. وليست الصّورة سوى "بورتريه" للكاتب نفسه " أذكر ظلاما رهيفا وضوءا ينسكب على وجهي من عينيها"، يرسمه بتقنية "التّعتيم" "le ténébrisme caravagesque"[2] التي تغرق أغلب أجزاء اللّوحة في الظلال إلى حدّ التّعتيم، إلى درجة يصبح معها الظّلام نفسه شفّافا. وهو ما نلمسه في هذه الصّورة، التي يكتسب فيها النّور والظّلام الخاصّيّة نفسها، فهما يصدران من نقطة واحدة (عينيها)، وينسكبان معا بحنوّ على وجه الرّاوي.

ينقل لنا الكاتب، إذن، من خلال إيقاع المتضادّات صورة ذات تعاني الارتباك والقلق، وتتعلّق بأطراف الكلمات، تعيدها وتتمسّك بإيقاعاتها، في مراوحة بين الأرض والسّماء: "ثمّ ابتعدتْ. وسمعت صوتها كأنّه ينزل من السّماء، ويحيط بي من النّواحي كافّة، تطويه رياح وتنشره رياح"[3]، وكأنّ الرّيح التي "تطوي" ليست هي الريح التي "تنشر"، في تركيب يتوازى طرفاه وتتنافر دلالاته التي يرسلها كاتبها إلى أقصى مدى للمعنى.

واستقراء البنية الإيقاعيّة لنصّ "ذاكرة الجسد"، يجعلنا نقف على عمق الرّوابط الفنّيّة التي أنشأتها كاتبة العمل بين اللّغة والموسيقى، فاستغلّت الإيحاءات والإشجاء والنّفَس والصّوت والنّبرة موكلة حملها إلى الكلمة والعبارة والمقطع، فكان بناؤها الموسيقيّ مركّبا من نغمات تنفعل وتهدأ وتعلو وتخفت، وترقّ وتقسو،

---

[1] م. ن. ص146

[2] التّعتيم: هي طريقة في الرّسم ابتدعها "لوكارافاج" Le Caravage 1571-1610، الرسام الإيطالي الذي كان يذهب إلى أقصى مدى في "لوكلير-أوبسكور" le clair-obscur، لدرجة إضفاء سمة التّعتيم على لوحاته، وأنشأ مدرسة اكتسبت شهرة لافتة واستمرّت بعد وفاته.

[3] م. ن. ص150

وتخفت وتموت، فتتولّد الحركة الدّاخليّة للنّصّ باستمرار على وتائر مختلفة. فبالنّظرفي هذا المقطع من الفصل الأوّل:

"مازلت أذكر قولك ذات يوم:

"الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث".

يمكنني اليوم بعد ما انتهى كلّ شيءأن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئا للحبّ أيضا...

فما أجمل الذي حدث بيننا... ما أجمل الذي لم يحدث... ما أجمل الذي لن يحدث.

قبل اليوم، كنت أعتقد أنّنا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلاّ عندما نشفى منها.

عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألّم مرّة أخرى.

عندما نقدر على النّظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا.

أيمكن هذا حقّا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا."[1]

يحيلنا البياض النّصّي على الشّكل الشّعريّ، ويذكّرنا ترتيب الأسطر وتناسل الإيقاعات الدّاخليّة، والتّرميز، والإنزياحات اللّغويّة، والكثافة بالقصائد النّثريّة. وإنّ تكرار كلمة "حدث، لم يحدث، لن يحدث" في الصّيغ الصّرفيّة المختلفة لأزمنة الفعل يجعل منها قلب المقطع الذي تنتهي إليه كلّ ميكانيزمات التّلفّظ، وتُنسج حوله كلّ خيوط الفكر. وتعمّق، عبر التّرديد الصّوتيّ، هذه التّرجيعات الموقّعة في قولها: "عندما نقدر على النّظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا"، رفض الكاتبة التّعاطي مع الماضي بكثير من الحنين أو الإنفعال، أو الضّغينة، وتزيد الكاتبة فتمنح المفرداتجرسا خاصّا لخدمة الدّلالة.

هي كتابة تروم الوصول إلى أعلى مستوى ممكن من توظيف القيم الإيقاعيّة والدّلاليّة لتحقيق التّناسب بين الإيقاعات الصّوتيّة والإنفعالات فيتراسل التّكرار والتّنويع اللّفظيّ والتّسريع والإبطاء والتّنغيم والترقيق والعلوّ والخفوت. ويسمح التّقاطع والانسجام والتّنافر والتّوافق بين هذه المحسّنات اللّفظيّة داخل النّصّ بتنامي هذه التّشكيلات الإيقاعيّة غير المنظورة التي تنقل المتلقّي من حالة الهدوء التي يحقّقها له النّصّ النّثريّ، إلى الإحساس الإنفعاليّ الذي ينتج عن الموسيقى المضمّنة في لغة الشّعر.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص7

إنّ لجوء كاتب القصّة الشّعريّة إلى أساليب الشّعر واعتماده على أجواء إيقاعيّة تتناسل من النسيج الدّاخليّ للنّصّ ليس إلاّ محاولة منه، عبر التّكرار والتّنغيم، لخلق حركة تعوّض حركة تنامي الأحداث المفتقدة وحركة الزّمن الذي تجمّد. ويكتسب الإيقاع بذلك وظيفة تكوينيّة ولا يعود مجرّد طريقة جماليّة في صياغة اللّغة في النّصّ.

2-الأسطورة

حين لجأ الشّعر الحديث إلى الأسطورة، لم يكن يبحث فقط عن إعادة تشكيل واقع إنسانيّ مستلبعبر الرّمز المكثّف والصّورة المبهمة، بل كان يبحث أيضا عن إعادة تشكيل لغة الفكر وفتحها على قنوات تعبير تتجاوز المشترك العاديّ إلى آفاق معرفيّة يجلّلها في كثير من الأحيان الغموض والغرابة. وقد يصل هذا الإغماض إلى حدّ إضاعة وسائل القول المألوفة والإستعاضة عنها بالرّموز والإشارات والتّلميحات والإيحاء وكلّ أشكال التّناصّ والاستبطان لشبكة نصوص سابقة، يمتصّ من خلالها العمل مجموعة من المشارب الثّقافيّة المتنوّعة، أدبيّة وعلميّة وتاريخيّة وأسطوريّة، ويحوّلها جزءا من رؤيته الجماليّة، يستنفر بواسطتها أبعاده الفنّيّة.

ولقد عمدت القصّة الشّعريّة بدورها إلى قنص دلالات الأسطورة وتطويعها لمجالها الحيويّ، فنوّعت حضورها، باستدعائها حكاية مضمّنة في سياق السّرد، أو ببناء العمل القصصيّ برمّته اعتمادا على النّسق الأسطوريّ، فيكون عالمها مرمّزا، ذا هندسة خرافيّة، تستحيل فيها أشياء الحياة اليوميّة إلى كائنات ذات مواصفات خاصّة تُقيم داخل الكلمات، وتقاوم معاني الزّوال والاندثار والموت، وتبيح لكاتبها أن يطرح أسئلة الحياة الكبرى. ولذلك يمكننا أن نتحدّث عن أركيولوجيا خاصّة بالبناء الأسطوريّ في القصّة الشّعريّة، من ناحية، وعن عناصر المنظور الأسطوري في علاقة بتوظيف الأحلام في النّصّ، من ناحية أخرى.

أ-أركيولوجيا البناء الأسطوريّ:

إنّ المتأمّل في "ضوْ البيت" و"مريود"، يستطيع أن يتبيّن أركيولوجيا البناء الأسطوريّ، من خلال جيولوجيا النّصّ وطريقة تراكب طبقاته السّرديّة، فبنية الأحداث في القصّتين تقوم على النّسق الأسطوريّ لحكاية عودة "محيميد" من بلاد الغربة إلى قرية "وذْ حامد"، والتحامه الغامض بشخصيّة "مريود" ذات الأوجه المتعدّدة، بامتداداتها الخرافيّة وأعمالها الخارقة وكأنّها بطل قادم من حلم طفوليّ، فبين "الدّوّامة الكونيّة" والقلعة المسحورة ذات القباب العالية وحلبات الصّراع والرّقص الفولكلوريّ الخارق، يتحوّل السّرد من مجرّد استبطان لنسق أسطوريّ تُروى على وتيرته الأحداث، إلى سرد لأسطورة "مريود".

فيشكّل خيال الكاتب تعرّجات أسطورته على شاكلة أساطير العهود القديمة بكلّ ما تحتويه من تحدّ لقوى الطّبيعة ولصور استبداد الآلهة. فيقدّم لنا "الطّيب صالح"، مرّة أخرى، صورة الإنسان المحكوم بإنجاز رحلة التّيه المقدّرة عليه، بحثا عن منابع الخلق الأوّل كي يغتسل عندها، ويتحوّل بدوره إلى كيان أسطوريّ إلهيّ بمقدوره أن "يقتل ويدمّر ويشعل حريقا في الكون كلّه، ويقف وسط النّارويرقص ويتراقص اللّهب حوله"[1]. يروي الكاتب لحظة تحوّل "مريود" إلى إله: "أصبح وحده إزاء قدر يخصّه هو. ثمّ حملته موجة إلى مركز الفوضى. كأنّ ألف برق برق، وألف رعد رعد. ثمّ ساد صمت ليس كالصّمت. أحسّ كأنّه يجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمّر، كأنّه إله"[2]، فهي استعادة لصورة الخلق الأوّل عندما كان الظّلام يلامس سطح الماء، في الأسطورة الفرعونيّة القديمة، حين تتفتّح زهرة اللّوتس، الزّهرة التي تنغلق بتلاتها على خبايا الوجود وأسرار كلّ الآلهة، ويظهر الإله "رع"، إله الشّمس، في قلبها.

ونجد في "ضوْ البيت"، كذلك، أثرا واضحا لأسطورة "الغريب الحكيم" أو ما يُعرف بأسطورة "أويل لونقار" الإفريقيّة والتي تقدّم وافدا غريبا، جريحا ومريضا، على قرية إفريقيّة فتتمّ معالجته بإشراف زعيم القبيلة الذي يتّخذه مستشارا ويصاهره، فيلعب هذاالغريب دورا حاسما في تغيير المجتمع بإدخال قيمه الجديدة. ولعلّ صورة هذا الغريب تنطبق على شخصيّة "ضو البيت" الذي ظهر ذات مساء مثل "دهمة تتشَوْبَحْ بين النّهر والسّماء كأنّها ممدّدة بين النّار على الشّاطئ وقبس الفجر الباهت تحت خطّ الأفق"[3]، رآها "حسب الرّسول" تخرج من الماء وتقترب منه، خالها شيطانا فإذا هي إنسان على طوفٍ، جائعٌ ومصابٌ. فعالجوه وآووه وختنوه وزوّجوه من "فاطمة بنت جبر الدّار"، ومنحوه قطعة أرض بذر فيها "التّمباك" وأصبح ذا مال وصيت، وولد له ولد "عيسى" لُقّب بـ"بندر شاه"، وأضفى الكاتب عليه وعلى حفيده "مريود" صفات أسطوريّة خارقة.

هي أسطورة المجهول الذي يظهر فجأة من العدم وكأنّه يتخلّق من الماء، يأتي محمّلا بقيم مختلفة، ويتغلغل في مجتمع أهل القرية ويغيّر تركيبته من الدّاخل. ويقدّمه الكاتب وسط هالة من الرّموز، مُتّكِئا على "عصا الآبنوس"، ينقر بها على جسد النّخلة العجوز، ذلك أنّ للأشياء سيرتها وحضورها الطّاقيّ، في القصّة الشّعريّة، تستمدّه من شحنة الرّموز التّراثيّة والدّينيّة التي تُثقلها. فبنقرة من العصا تتساقط الأعوام من أعلى النّخلة، وبنقرة أخرى ينفلق الزّمن إلى نصفين، فيسلك الرّاوي طريقا بين حاضر هارب وماض لا يني يلاحقه.

---

[1] الطيب صالح، مريود، ص69
[2] م. ن. ص68-69
[3] الطّيب صالح، ضو البيت، ص112

لا يتعلّق الأمر في "بندر شاه" بمجرّد تقديم الأحداث ضمن نسق أسطوريّيطبع لغة السّرد بعمق عجائبيّ، ولكنّ "الطّيب صالح" يحوّل أبطاله إلى كائنات أسطوريّة تتحرّك داخل عالم بمواصفات خارقة ويخلق أساطيره بنفسه مستلهما من تراث بيئته ومن خوارق العالم القديم، فتحتشد الرّموز تحت ظلال المفردات المسجورة بالمعاني والمثقلة بالدّلالات، وتتلاحق الإيحاءات لترافق الرّاوي في رحلاته عبر الفراغ، ذلك أنّ الرّموز لا تتشكّل إلاّ في أدبيّة الفراغ وفي حالات انعدام الوزن. وحين تطأ قدمه الأرض يبدأ المكان في التّشكّل وتبدأ الأشياء في الظّهور ويتحوّل الرّمز إلى واقع ملموس وممتلئ، وذاك هو الحدّ الفاصل بين العالم الأسطوريّ وواقع العالم.

والنّصّ الأدبيّ الذي ينتهج نسقا أسطوريّا يظلّ ملتصقا بالواقع في نقاط تماس كثيرة، ولا يكون ارتباطه بالخيال الأسطوريّ إلاّ من خلال إشارات محدودة تكون بمثابة النّقاط المضيئة في مفاصل العمل تمنحه العمق الدّلاليّ والإغماض الإشاريّ اللاّزمين لتعميق الهوّة بين الدّالّ ومدلولاته بما يفتح اللّغة على الخيال والتّأويل، وأمّا النّصّ الأسطوريّ فهو ذاك الذي لا يجد من جدوى في الالتصاق بالواقع ويفتح لغة النّصّعلى الإيحاءات والتّهويمات والرّموز ويتقنّع بالأسطورة ويوظّف مكوّناتها، ويخرجها وهي محتفظة بحرارة وجودها الأوّل. ولعلّ قصّة "بندر شاه" قد جمعت إليها الخاصّيّتين فجاءت أسطورة بنسق أسطوريّ.

أمّا "حدّث أبو هريرة قال..."، فإنّها لا تكتفي بدورها، بتقديم مضامينها من خلال نسق أسطوريّ يقنع بمجرّد التّلميح إلى بعض الأساطير القديمة واستبطانها بغرض ترسيخ معان محدّدة، ولكنّها تقدّم أسطورة الإنسان بين لحظة بعث ولحظة أفول. ذلك أنّ مسيرة أبي هريرة ليست مجرّد استعراض لمراحل التّجربة الوجوديّة لإنسان العصر، وليست مجرّد تأمّلات في مدى تطابق صوره مع صور من الأساطير القديمة، ولكنّها قصّة تقدّم نفسها أسطورةً قائمةَ الأركان للتّجلّي الإنسانيّ، يبلغه البطل الأسطوريّ بعد عبوره اختبارات التّجربة المقدّسة، انطلاقا من لاهوتيّة الجسد وصولا إلى لاهوتيّة الرّوح.

حين وطِئَ "أبو هريرة"، ذات فجر، هياكل الجسد، لم يكن يعيد صياغة أسطورة "إساف ونائلة"، أو يعيد اختبار لذّة الوجود الكامنة في زوايا الجسد، ولا كان معنيّا بحكاية البعث الأوّل وأسباب النّزول إلى الأرض، وإنّما كان يرسم ملامح بطل ملحميّ بمواصفات خاصّة يؤلّه الجسد ويشيّد له المعابد، ثمّ يمضي إلى هدم أوثانه ويتخلّى عن ألوهيّته في سبيل الجماعة، ثمّ ينتهي إلى الإلتحام بالغيوب في مشهد تراجيديّ تتساقط على أحجار هاويته كلّ معاني الحياة.

لمْ يقدّم المسعدي قصّة بطله الوجوديّ في نسق أسطوريّ يقرّبه من أبطال الملاحم القديمة، مكتفيا بإشارات متفرّقة تذكّرنا ببعض القصص التراجيديّة المستهلكة، ولكنّه نسج أسطورته الخاصّة به، وضمّنها فلسفاته عن الوجود والعدم وعن الحياة والموت وعن الجسد والرّوح، وحشد لها من الشّخصيّات ومن عناصر الفضاء ما مكّن به بطله من الخروج من "ضيق محبس النّفس"، إلى الإلتحام بـ"السّماء"

وبـ"صوت الله ينادي في الكون بالبعث:

أيَا حَقُّ لبّيْكْ

تَبَارَكْتَ لَبَّيْكْ

حَبِيبِي جَلاَلَيْكْ

أَنَا الآنَ إلَيْكْ

تَعَالَ فُؤَادِي،

فَهَذِي السَّمَاءْ بِأَوْجِ العَلاَءْ

لِرُوحِي تُنَادِي،

وَهَذَا خَلِيلِي

يُضِيءُ سَنَاهْ ضِيَاءَ السَّمَاءْ

يُنِيرُ سَبِيلِي"[1]

"ولم تمض هنيهة حتّى سمعت صخورا هاوية وصهيل ألم وصيحة كصيحة الفرح تملأ الوادي واقشعرّ لها جلدي وكأنّ الأمر مأدبة شياطين. ثمّ سكن كلّ شيء وناديت فلم يجبني أحد"[2]، تتزامن لحظة الالتحام بالسّماء بلحظة السّقوط في الهاوية في مشهد تراجيديّ ملغز جاء تتويجا لمسيرة تكشّفت فيها المأساة الإنسانيّة مع كلّ مرحلة من مراحل المغامرة الوجوديّة. لم تتمّ المواجهة بين الإنسان والقدر في هذه المأساة، ولكن تمّت المواجهة بين الإنسان وذاته في معركة غير متكافئة لم تتمكّن الذّات الإنسانيّة فيها من امتلاك وسائل الرّد على أسئلة العقل القاتلة.

[1] محمود المسعدي، حدث لأبو هريرة قال...، ص184-185

[2] م. ن. ص185

ب-توظيف الأحلام:

تنفتح الأسطورة على عالم الأحلام لتوسّع شبكة الرّموز التي لا تفتأ تتنامى تحت ظلال الكلمات، فتتضاعف دلالاتها وتتشعّب معانيها، فيفتح الحلم في مشهد غامض من مشاهده، في "ضوْ البيت"، طاقات التّخييل، ويكتسب البطل الأسطوريّ ملكات خاصّة لاختراق الفضاء: "ارتفعت أمامي قلعة ذات قباب عالية، يتوهّج الضّوء من نوافذها... ارتفعت كجزيرة سابحة في لجّة. وصلت الباب يحدوني الصّوت، فتحوا الباب، كأنّهم ينتظرون قدومي، وسرت في دهليز طويل ذي أبواب، على كلّ باب حرس، حتّى انتهينا إلى قاعة واسعة مضاءة بآلاف القناديل والمصابيح والشّموع... وكان في صدر القاعة، قبالة الباب، منصّة مرتفعة، عليها عرش، كرسيّ عن يمين وكرسيّ عن شمال، وعلى الجانبين وقف أناس طأطأوا رؤوسهم... كان المكان صامتا، لا كما تنعدم الضّجّة. لكن كأنّ النّطق لم يخلق بعد"[1]. إنّ اقتران الأسطورة بالحلم من شأنه أن يكسبها عمقا تخييليّا في نقاط ضوء محدّدة تنتشر على مساحة النّصّ، فلحظات استحضار الأحلام هي بمثابة نقاط تلاشٍ des points de fuite بالنّسبة إلى الأسطورة، تنتهي إليها كافّة الخطوط المتوازية لدى إسقاطها في المنظور.

وقد يعمد الكاتب إلى اللّعب بنقاط التّلاشي هذه فيغيّر مواقعها ويتلاعب بالمنظورات كي يتلاعب بإدراك المتلقّي. وحين يعيد الطيّب صالح ترتيب عالمه الأسطوريّ ويدخل شخصيّاته مدائن الأحلام، فهو يمعن في تغريبها وإغماضها وإحاطتها بهالة من الإيحاءات والرّموز في لغة تجمع بين الكلمة الشّفيفة الكاشفة والمفردة الرّامزة الدّالّة، كي يتمكّن الكاتب من طرح أسئلة الوجود الكبرى عبر هذا العمق الميثولوجيّ الغامض.

وارتباط الأحلام بالأسطورة في القصّة الشّعريّة ما هو إلاّ ارتباط بوجهها الغيبيّ الذي قدّمته التّفاسير الفلسفيّة القديمة التي جعلت من الحلم معبرا للرّوح نحو الغيوب ونحو عوالم علويّة مقدّسة، يقول "سيغموند فرويد"[2] Sigmund Freud 1856-1939: "لقد أسنِدت إلى الحلم أصول فوق طبيعيّة (...) فهو صعود الرّوح إلى حالة فوقيّة"[3]، أمّا "الحسّ الشّعبيّ" فهو كما يسوقه "فرويد" "متشبّث بمعتقداته القديمة": "فبالنّسبة إليه الحلم له معنى، وهذا المعني ينطوي على نبوءة. وكي نستخلص هذه النّبوءة من محتوى الحلم الذي غالبا ما يكون غامضا وملغزا، فإنّه من الضّروريّ أن نُشغِّل بعض وسائل التّحليل

---

[1] الطيب صالح، ضو البيت، ص56

[2] سيغموند شلومو فرويد: طبيب نمساويّ من أصل يهوديّ، اختصّ بدراسة الطّب العصبي وهو يعتبر مؤسّس مدرسة التّحليل النّفسي وعلم النّفس الحديث، اشتهر بنظريّات العقل اللاّواعي وتقنيات العلاج القائمة على الحوار مع المريض وتفسير أحلامه.

[3] Sigmund Freud, le rêve et son interprétation, traduction de Hélène Legros, 1925, Bibliothèque de l'université du Québec à Chicoutimi, p9

وتتمثّل هذه الوسائل عموما في استبدال محتوى آخر بمحتوى الحلم الذي علق بالذّاكرة. وهذا الإستبدال يتمّ تفصيليّا بواسطة مفتاح لا يجب تغييره، كما يمكننا أن نستعيض عن المحتوى الجوهريّ للحلم بكامله بمحتوى آخر لا يكون المحتوى الأوّل إلاّ رمزا له"[1].

ولعلّ فرويد في استعراضه لمختلف المقاربات الفلسفيّة التي تربط الحلم بالغيوب، والمقاربات الطّبيّة التي تربطه بالتّفاعلات الكيميائيّة والعصبيّة للجسم، والمقاربات الشّعبيّة التي تربطه باستشراف المستقبل وتجعل له محتوى ملغزا يتطلّب امتلاك مفاتيح تفسيره، يقف منها جميعا موقف الرّافض باستثناء إقراره بأهمّيّة المحتوى القائم على مجموعة من الرّموز والإشارات الغامضة.

ويشرح "فرويد" أنّ تفسير الأحلام يقتضي منّا المرور ممّا أطلق عليه "الحلم الظّاهر" إلى "الحلم الخفيّ"، أي العبور من مظهر للتّعبير إلى آخر، فالحلم الظّاهر هو ما يعلق بذاكرتنا من صور ومشاهد ورموز غامضة عند قيامنا من النّوم، وأمّا الحلم الخفيّ فهو المعنى الخفيّ الذي يوجد وراء هذه الرّموز: "فبين هذه الخاصّيّة المبهمة وغير المفهومة للحلم والعنت الذي نلقاه في تكوين الفكرة الكامنة وراءه، يوجد رابط سرّي وضروريّ"[2]، وهذا التّحوّل من الحلم الخفيّ إلى الحلم الظّاهر يتمّ عبر عمليّة "ترامز"، أي أنّه يتمّ بالإستعاضة عن مجموعة من الرّموز الخفيّة برمز واحد ظاهر، وهذه العمليّة أطلق عليها "فرويد" "عمل الحلم"، يقول: "سوف أطلق على سيرورة التّحوّل من الحلم الخفيّ إلى الحلم الظّاهر، عمل الحلم. وأمّا العمل المضادّ أي ذاك الذي يؤدّي إلى تحوّل بالإتّجاه المعاكس، فسوف أسمّيه عمل التّحليل."[3]

وأمّا عن تناول الأدب لظاهرة الأحلام فإنّ "فرويد" يرى أنّ الكثير من الأدباء يقعون في خطإ مردّه جهلهم بوجود "الحلم الخفيّ"، يقول: "لقد اعتقدت دائما أنّه إذا ما طالعتنا العديد من المعطيات الخاطئة والمتناقضة في الأدب حول حياة الحلم، فذلك يُعزى إلى أنّ الكتّاب يجهلون في أغلب الأحيان أنّ الحلم يحوي أفكارا خفيّة يجب أوّلا استخلاصها بالتّحليل"[4]. ولعلّ القصّة الشّعريّة قد اكتسبت، من خلال اعتمادها لغة الشّعر المرمّزة هذه القدرة على العبور بين عوالم الرّمز الخفيّة وتلك الظّاهرة بكلّ انسيابيّة، فيكون للرّمز فيها أكثر من معنى يصل بالنّصّ إلى حالة التّشتّت الدّلاليّ والتّشعّع الضّوئيّ، الأمر الذي يجعل عمليّة التّأويل والقراءة عمليّة في غاية التّعقيد، لا يمكنها أن تتمّ إلاّ من خلال انعكاسات المعاني عبر مواشير الذّات، ذلك أنّ انصهار الأفكار ووحدة المعنى لم تعد سمة من سمات هذا المنتج الأدبيّ القائم على خلخلة البُنى والانتقالات النّفسيّة المفاجئة وانهيار الوحدة.

---

[1] Sigmund Freud, le rêve et son interprétation, p9-10

[2] م. ن. ص 19

[3] م. ن. ص 17

[4] م. ن ص. ن

وحين يصدّر "المسعدي" "حديث الحكمة" بقولة لأبي حيّان التّوحيديّ يطلق فيها رأيا غريبا عن اليقظة والحلم: "اعلم أنّ اليقظة التي هي لنا بالحسّ هي النّوم والحلم الذي لنا بالفعل هو اليقظة"[1]، فإنّه في الحقيقة، ينزّل قصّته كلّها في عالم الأحلام، فهي لا تعدو أن تكون حلما ابتدأ ذات فجر وانتهى ذات غروب، انبعث خلاله الإنسان ذاتا طاقيّة نورانيّة، جابت أرجاء التّجربة الحياتيّة، وتنقّلت عبر عوالم وفضاءات مختلفة ثمّ تبدّدت على صخور الهاوية. إنّها الحيرة الأزليّة إزاء عالم الأحلام الملغز، يرى فيه "التّوحيدي" عالم اليقظة الحقيقيّة، ويرى فيه أنصار فرضيّة "الأكوان الموازية"[2] دخولا للذّات في وعي واحدة من النّسخ الكثيرة التي لها في أكوان أخرى، ويرى فيه "المسعدي" جوهر الحكمة الغائبة بين غفلة الحسّ ويقظة النّوم.

يمكننا القول، إذن، أنّ عالم الأحلام الغريب، في ارتباطه بعوالم الأسطورة والخرافة، ما هو إلاّ بوّابة الحكاية المُشرعة على فضاءات سحريّة مُفعمة بالخيال، لغتها الرّمز ومفتاحها الكلمة المُلغزة. وتصبح الأحلام، في القصّة الشّعريّة، انطلاقا من هذا المعنى، فسحة رؤيويّة كشفيّة، وغوصا في المجهول، ونبشا في اللاّشعور وفي ما وراء الطّبيعة، والتحاما بجوهر الإنسان نفسه. والتّرابط غير المنطقيّ لصور الأحلام ومشاهدها، والخاصيّة الإختزاليّة للأزمنة، وغرابة الأمكنة فيها، كلّها خاصّيّات من شأنها أن تطبع الكتابة القصصيّة عندما تحُلّ فيها، فتصيبها بالضّبابيّة والغموض والعتمة والعبث السّرياليّ، وتصرفها عن الاهتمام بالخارج وأحداثه، وتدفعها إلى الولوج داخل النّفس الإنسانيّة والسّير في دروبها الدّقيقة المعقّدة.

يعتبر نصّ القصّة الشّعريّة نظاما لغويّا تتحدّد وظائفه عبر شبكة من العلائق الدّاخليّة التي تتجاوز البنية اللّغويّة السّطحيّة لتستنطق مستويات أعمق من الدّلالة والمعنى. ويعتبر التّرميز والإيحاء والتّكثيف والانزياح، والإيقاعات الدّاخليّة الوسائل المثلى التي تنهض لغة القصّة الشّعريّة من خلالها بمهامّها الإبلاغيّة في بنية مهتزّة، وشخوص هي أشبه بالظّلال، وأماكن متعدّدة الأبعاد، وأزمنة متشظّية.

---

[1] أبو حيّان التّوحيدي، أوردها محمود المسعدي في "حدث أبو هريرة قال..."، ص165

[2] الأكوان الموازية: فرضيّة فيزيائيّة أوّل من قال بها هو "هيو إيفريت" Hugh Everett 1930-1982 في أطروحته التي قدّمها سنة 1954، وفكرته تدور حول وجود أكوان موازية لكوننا تشبهه ولكلّ واحد منّا شبيهون في هذه العوالم، يعيشون حياة متفرّعة عن حياتنا، فمثلا حروبنا لها نهايات أخرى، وبعض السلالات فيها لم تنقرض... ولقد كان "إيفريت" يحاول الإجابة عن سؤال صعب متعلّق بفيزياء الكم وهو: لماذا الجسيمات التّحت ذرّيّة تتصرّف بشكل غير منضبط وتكون في حالة تراكب وتكون موجودة في أكثر من مكان في الآن نفسه؟ وخلافا لـ"نيلز بور" الذي رأى بأنّ القياس والمراقبة لهذه الجسيمات هو الذي يجبرها أن تتّخذ حالة معيّنة، فإنّه يرى أنّ هذه الجسيمات تتراكب وتتفرّع لتمضي في أكوان موازية لا حصر لها.

ولقد تبيّن لنا في خاتمة هذا الفصل أنّ حضور الظّاهرة الشّعريّة في القصّة الشّعريّة يتمّ عبر مستويات متعدّدة. فإلى جانب الأنظمة اللّغويّة، تمتدّ الأنساق الأسطوريّة عبر النّسيج القصصيّ، كي تمنح النّصّ شحنة من الرّموز التّراثيّة وعمقا عجائبيّا من شأنه أن يفتح اللّغة على التّأويل والخيال والتّهويمات أو قد تقدّم القصّةُ نفسَها أسطورةً قائمة الذّات ومكتملة الأركان، فتنتقل لتتحرّك في أبعاد أرفع من الأبعاد الإنسانيّة الواقعيّة وتلتحم بالأبديّة.

وتفتح مشاهد الأحلام في القصّة الشّعريّة طاقات التّخييل عبر شبكة من الرّموز تتضاعف خلالها الدّلالات وتربطها بالغيوب ومعابر الرّوح، فلا تزيد الأنساق الأسطوريّة إلاّ غموضا وعمقا.

تكتسب أساليب الكتابة في القصّة الشّعريّة، إذن، إمكانات خاصّة تجعلها قادرة على استيعاب الأبعاد الرّمزيّة والبنية المرتبكة والتّكوينات المتصدّعة.

خاتمة الباب:

تبيّن لنا بعد الفراغ من الباب الثّاني أنّ النّماذج القصصيّة العربيّة التي أدرجناها في مدوّنتنا من أعمال لمسنا فيها استجابة لمقوّمات القصّة الشّعريّة، تحقّق إلى حدّ كبير هذه المقوّمات.

ولقد باشرنا كلّ مقوّم منها على حدة:

فتناولنا الشّخصيّة بما هي راو غنائيّ تكعيبيّ تتعدّد انعكاسات وجهه في مرايا السّرد بزوايا هندسيّة محدّدة تقدّمه بشكل تجريديّ يتشعّع في جنبات الحكاية ويجرّد كلّ شيء فيها ويردّه إلى أشكاله الأوّليّة، أو راوٍ متفكّك يتعدّد فتتعدّد معه مواطن التّبئير، أو راوٍ متحلّل يتماهى مع أشياء الفضاء ويكتسب صفاته، أو راوٍ أوروبوروسيّ المنزعيتسلّم الرّواية في كلّ مرّة ويُسلّمها راويا آخر ثمّ يعود لاستلامها من جديد، في حركة مستمرّة. ونتناول كذلك الشّخصيّة بما هي شخصيّات غائمة، مغرقة الملامح، لا تنمو خلال السّرد ولا تتطوّر، وتحتفظ إلى نهاية العمل بخصائصها الجوهريّة الثّابتة.

ورأينا أنّ البنية الحدثيّة تقدّم أزمنة مطلقة، مجرّدة من خصائصها التّاريخيّة، وتظلّ طوال العمل محشورة في حيّز طفوليّ يمنحها صفة الأبديّة، وتقدّم أماكن فضفاضة تتشكّل في عوالم السّحر والخرافة، وتقدّم حبكة تتّخذ أشكالا تختلف باختلاف العمل ذاته وتترابط مكوّناتها بقوّة الاتّساق النّوويّ الدّاخليّ الذي يضمن تماسكها البنائيّ رغم تفتيتها الظّاهريّ.

وخلصنا إلى دراسة عناصر اللّغة والأسلوب في القصّة الشّعريّة، وتبيّن لنا أنّها لغة تحكمها شعريّة طاغية ولغة استعاريّة انزياحيّة مفتوحة على الأسطورة والحلم وتقوم على بنية إيقاعيّة.

وتختلف القصّة الشّعريّة بذلك عن القصّ التقليديّ والبنى السّرديّة التّقليديّة وتنسج عوالمها على شبكات من الرّموز والإيحاءات تتحرّر فيها الدّلالات والمعاني ويكون التّفتيت والتّشظية فيها هي وسيلة البناء الوحيدة.

الباب الثّالث:

قضايا القصّة الشّعريّة

مقدّمة الباب:

حدّدنا في الباب الأوّل من هذا البحث مجموعة من المفاهيم الأجناسيّة والسّرديّة، وعرضنا مقوّمات القصّة الشّعريّة مثلما حدّتها الإنشائيّة الغربيّة. وتناولنا في الباب الثّاني بالدّرس مجموعة الأعمال القصصيّة من المدوّنة العربيّة رأينا أنّها يمكن أن تُنمى إلى هذا الجنس من القصّ، وخلصنا إلى أنّها تحقّق في مجملها مقوّمات القصّة الشّعريّة. ونخصّص هذا الباب الثّالث لجملة من القضايا تتعلّق مجموعة منها بالملابسات التي أفرزت القصّة الشّعريّة، ومجموعة أخرى من القضايا تتّصل بمدى استجابة نماذج المدوّنة لمقوّمات القصّة الشّعريّة، وأمّا المجموعة الثّالثة من القضايا فتتّصل بالتّجنيس والمقروئيّة.

فنتساءل في الفصل الأوّل إن كان هذا الجنس الأدبيّ الهجين إفرازا لأزمة الكتابة الرّوائيّة، أم هو نتاج للأزمات الفكريّة والثّقافيّة والمعرفيّة التي تطلّبت إرساء جماليّات فنّيّة مختلفة واستحداث آليات كتابة مغايرة للآليات السّائدة؟ ونتساءل أيضا إذا كانت القصّة الشّعريّة العربيّة إفرازا طبيعيّا لتطوّر الرّواية العربيّة، أم نتاجا للحظات فارقة نزعت فيها الكتابة الرّوائيّة إلى التّجريب الذي اقترن بسياقات ثلاثة، توزّعت بين نزعة تأصيليّة تروم إنتاج نوع روائيّ عربيّ بأدوات إنتاج عربيّة، وحساسيّة جديدة جاءت بمثابة ردّة فعل تأبى مماهاة الرّواية العربيّة بالرّواية الغربيّة، وسياق ثالث تمثّل في نزوع أسلوبيّ في الكتابة القصصيّة.

ونعرض في الفصل الثّاني من هذا الباب لقضايا تتعلّق بالبنية في القصّة الشّعريّة، فنتناول مسألة التّفاوت في تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة، وفي مظاهر تحقّقها التّام وتحقّقها الجزئيّ، وفي محاذير وقوعها في اللاّشكل من تفكّك عضويّ إلى تسيّب أسلوبيّ، إلى تنافر بين الشّكل والمحتوى. ولقد انتقينا مدوّنة تتألّف من مجموعة من الأعمال قد وقعت في التّكلّف الأسلوبيّ أو انساقت مع الانسياب اللّغويّ الذي أفضى بها إلى اللاّشكل.

ونتناول في الفصل الأخير من هذا الباب الأخير قضايا التّجنيس والدّلالة في القصّة الشّعريّة وما يتعلّق بها من مسائل التّجنيس في عتبة الغلاف، والهويّة الأجناسيّة للمدوّنة، وإشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة ومسائل الغموض وغياب المعنى.

الفصل الأوّل:

القصّة الشّعريّة وأزمة الكتابة

نباشر في هذا الفصل القضايا المتعلّقة بالعوامل والأسباب والملابسات التي أفضت إلى كتابة القصّة الشّعريّة. فنعرض لقضيّة نشأة القصّة الشّعريّة في ظلّ أزمة الكتابة في الأدب الغربي، وعجز الأشكال التّعبيريّة القائمة عن الاستجابة إلى تطلّعات كتّاب الحداثة إلى ابتداع آليات كتابة مختلفة باستطاعتها استيعاب الحمولة الفكريّة والفلسفيّة لأصحابها.

ونعيد تفكيك الملابسات التّاريخيّة والاجتماعيّة التي حفّت بالإنتاج الفنّيّ لتلك المرحلة عموما، والتي حفّت بنشأة هذا الجنس الأدبيّ الهجين بالخصوص.

وننتهي إلى الوقوف على أزمة الفكر التي أفضت إلى انهيار المركزيّة الإنسانيّة، وتهافت نظريّات الثّوابت الكونيّة المطلقة، وتساقط الحواجز بين العالم المادّيّ والعالم الغيبيّ الميتافيزيقي، وما أحدثته من خلخلة في ثوابت الكتابة الأدبيّة وما انبثق عنها من أشكال قصصيّة هجينة قائمة على أساسا على انحرافات سرديّة.

1-القصّة الشّعريّة وأزمة الكتابة في الأدب الغربي:

لئن كانت الرّواية التّقليديّة مصمَّمَةً لتعيد إنتاج الواقع أو لتوهم المتلقّي بإعادة إنتاجه بتكريس الوعي السّائد وفق أساليب فنّيّة محدّدة ومواصفات بنائيّة مضبوطة وجاهزة مسبقا، فإنّ الرّواية الحديثة كانت استجابة لحاجيّات جماليّة وفنّيّة في علاقة بالتّفاعلات الذّاتيّة والمجتمعيّة والفكريّة. ولعلّ القصّة الشّعريّة، من هذا المنظور، تُعدّ نتاجا لوعي جماليّ قد أدرك أنّ عليه تخطّي الوعي السّائد، والتّخلّي عن وسائل التّعبير القديمة، واستحداث أدوات مختلفة للكتابة.

ولا شكّ في أنّ ظهور هذا الجنس من القصّ في الأدب الغربيّ قد استند إلى أسس اجتماعيّة وفكريّة وحضاريّة وسياسيّة مهّدت لتغيير مفهوم الذّات الإنسانيّة وخلخلت مكانتها في المخيال الأدبيّ وجسّدت رؤية لا يقينيّة للعالم وللموجودات. وتبعا لذلك جاءت عناصر القصّ في القصّة الشّعريّة مفتّتة، قائمة على انحرافات سرديّة متعمَّدة، بشخصيّات غائمة الملامح، وبنية مهشّمة، وأزمنة مجمّدة، وفضاءات متلاشية الحدود.

وللوقوف على الأسباب العميقة التي أنتجت هذه المقوّمات السّرديّة ذات المواصفات الخاصّة والتي أسلفنا تحليلها فيما سبق من فصول هذا البحث، لا بدّ من إعادة تفكيك الملابسات الإجتماعيّة والتّاريخيّة والفكريّة التي حفّت بهذا المُنجز القصصيّ. ولقد حصرنا هذه العوامل في ثلاث مُعطيات رئيسيّة: يتمثّل المُعطى الأوّل في انبثاق القصّة الشّعريّة الغربيّة، مثل غيرها من الأشكال السّرديّة الحديثة، من الأزمات الأدبيّة المتعاقبة منذ نهاية القرن التّاسع عشر، ومن عجز أشكال التّعبير القائمة وخاصّة

منها الرّواية في شكلها الكلاسيكيّ عن استيعاب القيم الفنّيّة التي تتطلّع إلى التّجديد وإلى استحداث صفات نوعيّة مختلفة، ويتمثّل المُعطى الثّاني في أثر التّحوّلات الإجتماعيّة والتّاريخيّة في الإنتاج الفنّيّ عموما والأدبيّ خصوصا، وأمّا المُعطى الثّالث فيتمثّل في احتداد أزمة الإنسان نفسه أمام مصير غامض في أفق من التّغيّرات الفكريّة والعلميّة والفلسفيّة.

أ- القصّة الشّعريّة وأزمة الرّواية:

إذا كانت الرّواية الكلاسيكيّة قد قامت على الرّبط بين الظّواهر الإقتصاديّة والإجتماعيّة والسّياسيّة وترجمتها فنّيّا وأدبيّا، مستندة إلى مبادئ التّكامل والتّنامي الخطّيّ والتّماسك العضويّ والسّببيّة المنطقيّة، ومحاكاة الواقع، فهذا يعني أنّ رؤيتها للعالم والأشياء كانت رؤية تتميّز بالوضوح والتّحديد والفهم التّامّ لما يجري في محيطها من أحداث، كما يعني أنّها كانت قادرة على إثارة الأسئلة الكبرى وتقديم الإجابات الضّافية عنها في الآن نفسه. ولعلّ الخاصّيّة المميّزة للرّواية في جميع مراحل تطوّرها كانت متمثّلة دائما في مراوحتها بين عالم الذّات المفردة والمؤسّسة المجتمعيّة الحافّة بإنتاجها.

غير أنّ هذا "التّحالف المريح بين المؤلّف والقارئ، المعقود منذ عهد "بلزاك"، حول شخصيّة منمّطة، وحبكة مبنيّة بناء جيّدا واستخدام الضّمير الثّالث، قد صار متجاوزا"[1]، على حدّ تعبير "بيير شارتييه". ومنذ نهاية القرن التّاسع عشر بدأت السّاحة الأدبيّة تشهد تحرّكات مناوئة للتّصوّرات السّائدة عن الرّواية بمفهومها التّقليديّ من "بلزاك" إلى "زولا" حتّى أنّ "فيردينون برونتيير"[2] Ferdinand Brunetière 1849-1906 قد أعلن "إفلاس التّيّار الطّبيعيّ"، و"ليون بلوي"[3]1846-1917 Léon Bloy قد ألقى سلسلة محاضرات حول "جنازة التّيّار الطّبيعيّ"[4]، وانتقل البعض "من ازدراء بعض الرّوايات إلى ازدراء الرّواية ذاتها"[5] في زوبعة هذا الجدال القائم. ولم يتبقّ من الرّواية الكلاسيكيّة "أكثر من بقايا شخصيّات"[6]، على حدّ تعبير "تاديه"، يعود تاريخ تصدّعها، في الحقيقة، إلى النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر بسبب "قوى خارجيّة وداخليّة تولّدت من تطوّر المعرفة ومن تطوّر تاريخ الأشكال"[7]، فأبطال "ستندال" كانت لهم كيانات مستقلّة على خلاف أبطال "بلزاك" الذين بدَوْا يرزحون تحت القهر، مرورا بأبطال "فلوبير" و"زولا" الذين يواجهون أقدارا تتجاوزهم، وصولا إلى أبطال "بلوى" و"جاري" Jarry الذين يبحثون

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص169
[2] فيردينون برونتيير: مؤرخ أدبيّ وناقد فرنسيّ
[3] ليون بلوي: روائيّ وناقد فرنسيّ، له العديد من المقالات، واشتهر برواية "اليائس"
[4] م. ن. ص. ن
[5] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص170
[6] جان إيف تاديه، القصّة الشّعريّة، ص13
[7] Jean Yves Tadié, le récit poétique, p 13

عن قيم معكوسة ويتحرّكون في فراغ مطلق[1]. ثمّ تلاحقت الأزمات الفنّيّة عقب انحسار التّيّار الطّبيعيّ، وأفضى الأمر بالرّواية إلى تقويض ثوابتها مع بداية "قرن الخوف" كما يقول "كامو"، واندلاع الحرب العالميّة الأولى. ودخلت الرّواية، بل الأدب برمّته عصر الشّكّ، وتعالت الأصوات تطالب بفسح المجال لأفكار أكثر جدّة وطموحا.

وأصبحت العلاقة بين الواقع والأدب مسألة محيّرة وشائكة، ذلك أنّ الميل إلى المطلق واللّامحدود قد تملّك بكتّاب بداية القرن العشرين، فكان ذلك مؤذنا "باندحار رواية المجتمع أمام رواية الميتافيزيقا"[2]،على حدّ قول "الصّادق قسومة". ولم تعد الرّواية تسعى إلى نقل العلاقات الاجتماعيّة القائمة بقدر ما تسعى إلى خلق شبكة علاقات جديدة بين الفرد وذاته وبين الفرد والعالم وتقديم تشكيلات فنّيّة مختلفة بوسائل إمتاع وتشويق مختلفة. وقد تكون هذه الخاصّيّة التّطوّريّة في الرّواية هي التي تجعلها "إلى حدّ ما تشبه رجل الفلسفة الوجوديّة: وجودها سابق لجوهرها"[3] كما يقول "ميشال ريمون"، في إشارة إلى أنّها تغيّر جلدها وتتطوّر في غياب لأيّ قوانين أو ضوابط مسبقة "إذ لم تكن ثمّة شعريّة استطاعت أن تستنّ قوانين للرّواية، فهي قد تطوّرت، كما يقول "سانت بوف"، بواسطة روائعِ الإبداعاتِ التي كانت دائما غير متوقّعة"[4]. ولذلك فهي جنس متحرّر من صرامة التّقنين وقابل للتّغيّر والانفتاح على أجناس أخرى من الأدب، "فأزمة الجنس الرّوائيّ لا تكمن في التّفكير حول تقنيّاتها الممكنة، ولكنّها تكمن في التّساؤل حول وظيفتها وقدراتها وحتّى قيمتها"[5]، ذلك أنّ "العالم لم يعد يُنظر إليه، لدى الفكر النّاشئ، على أنّه غنيمة يجب امتلاكها، ولا حتّى على أنّه لغز يجب تفكيك شفرته، ولكن أصبح يُنظر إليه على أنّه واقع يجب تغييره"[6].

ولقد جعلت هذه الرّغبة المتنامية في التّغيير الرّواية تبتعد عن نماذجها الأولى وتبحث لها عن أشكال غير مسبوقة وتنفتح على مختلف الفنون والفلسفات وعلوم العصر. وهو ما نتبيّنه من بعض النّماذج الرّوائيّة مثل "البحث عن الزّمن الضّائع" التي كتبها "بروست" في عشرينات القرن العشرين، ومثّلت نقطة فارقة في تاريخ كتابة الرّواية، فهي عمل روائيّ على درجة من التّعقيد، تجتمع فيها فلسفة "شوبنهاور" Schopenhauer 1788-1860 بأفكارها عن الميتافيزيقا والجمال والأخلاق والدّين، وموسيقى "فاغنير" Wagner 1813-1883 بتوقها لإنتاج "عمل فنّيّ متكامل" يجمع كلّ الفنون في

[1] م. ن. ص13-14
[2] الصّادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص59
[3] Michel Raimond, Le roman, p19
[4] م. ن. ص. ن
[5] م. ن. ص 23
[6] م. ن. ص. ن

عرض واحد، ورسومات الإنطباعيّين بالتقاطها انعكاسات الضّوء الخاطفة على مشاهد الطّبيعة المحكومة بالزّوال، ونسبيّة آنشتاين بتقليصها إطلاقيّة الزّمن وحصره في امتدادات متباينة ومحكومة بمكان الرّائي ووضعيّته وجعله بُعدا رابعا ملتصقا بالفضاء. لقد أراد "بروست" أن يوجّه اهتمام القارئ إلى تكوينات العالم بكلّ تنوّعاتها ولم يجعل منها قطّ عناصر حبكة يفتلها عبر تعرّجات زمن طبيعيّ أو تخييليّ، وإنّما كان يريد أن يمدّ جسورا بين وعي الإنسان وتجاربه، من ناحية، ووعي العالم بكلّ ما فيه من أشياء وزمان وفضاء، من ناحية أخرى. فلم يكن يقدّم ذكريات طفل تحوّل إلى كاتب بتفاصيلها الصّغيرة، ولكنّه كان يقدّم رؤية سيكولوجيّة للأدب وللذّاكرة وللزّمن، ويكشف لنا عن معنى الحياة الذي لا يتحقّق إلاّ في أبعاد زمنيّة بخاصّيّات مختلفة، يكون فيها الفنّ هو نقطة تطابق المستقبل مع الماضي، مستقبل الكاتب مع ماضي الطّفل فيه.

وإنّ عملا بهذا العمق الفلسفيّ والتّعقيد الفنّيّ قد تطلّب مقاربة جماليّة مختلفة ما كانت لتقوم على التّوازن التّقليديّ بين الحدث والشّخصيّة، أو بين الشّخصيّة والزّمان والمكان، وإنّما قامت على تصوير نثريّات حياة تتّسع وتنتشر ذاتيّا لتفيض على العالم من حولها بكلّ تناقضاته.

كما تتالت الأعمال الرّوائيّة التي أيقن كتّابها بضرورة تغيير وسائل التّعبير للتّوصّل إلى فهم مختلف للعالم وتفسيره وحيازته، والسّيطرة على واقع متفلّت لا يمكن الوثوق به، والبحث عن مخرج من الحيرة الوجوديّة التي تفاقم إحساسهم بها. فقدّمت "الغريب" "l'etranger" لـ «ألبير كامو" بطلا، "مورسو" Meursault، غير مُبالٍ بالعالم وبما يحدث فيه، يعيش طوال العمل حالة اغتراب وتجرّد عاطفيّ، يصل في حالة شبه غياب عن الوعي إلى ارتكاب جريمة قتل بسبب انعكاس ضوء الشّمس على حافّة السّكّين بيد أحدهم، وقد أفقده لمعانها القدرة على الرّؤية في لحظة فارقة، ارتخت فيها أصابعه على زناد المسدّس الذي بيده فانطلقت، دون وعي منه، الرّصاصة التي حوّلته إلى قاتل.

ولعلّ الإفتتاحيّة الشّهيرة لهذه الرّواية: "توفّيت أمّي اليوم أو أمس... لا أدري" تكشف عن هذه الطّريقة في الكتابة التي أطلق عليها النّقّاد "الكتابة البيضاء" "l'écriture blanche" التي تعتمد الجمل القصيرة المحدّدة ولا تحتوي على أيّ نوع من الجزالة اللّغويّة أو الفيوض الإستعاريّة التي من شأنها أن تنقل القارئ إلى عوالم التّخييل والعاطفة والإحساس المفعم، فهي كتابة لا تبالي بأساليب الكتابة الرّوائيّة التّقليديّة ولا تتغيّا التّفاعل الشّعوريّ مع القارئ ليقينها الرّاسخ بعبثيّة كلّ شيء، وبعبثيّة الكتابة ذاتها. فهي رواية تتنزّل ضمن الأعمال التي تحاول أن تبتدع أدوات تعبير مختلفة باستطاعتها أن تستوعب الحمولة الفلسفيّة لصاحبها. وهي، مع ذلك، وإن توسّلت بالعبثيّة لغة وشكلا فنّيّا ومضامين، إلاّ أنّها لم تسقط في

العبث واللاّجدوى وتمكّنت من تصوير الخلل الذي أصاب علاقة الإنسان بمحيطه وحاجته إلى تحقيق الإنسجام الذي افتقده والخروج من حالة الذّوبان والتّلاشي في عالم اهتزّت فيه الثّوابت القيميّة. لقد أدرك "كامو" ومعاصروه أنّ الجماليّات السّائدة ما عادت قادرة على فهم الواقع والتّعبير عنه، كما أدركوا أنّ الحاجة إلى تأسيس ذائقة جديدة ووعي جماليّ مختلف أضحت ملحّة.

إنّ دخول الرّواية في أزمة إزاء مضامينها وأدوات كتابتها وشكلها الفنّيّ ومقوّماتها السّرديّة جعلها تبدو ملتبسة الحدود، وجعلها تتخلّى عن الصّرامة الأجناسيّة وتنفتح على الكتابة الشّعريّة، كما أنّ عجز القصيدة عن طرح مجموعة من القضايا المعاصرة التي تشغل الشّعراء والكتّاب جعلتهم يبحثون عن أشكال وسيطة من التّعبير تحتفظ بالتّكثيف والإيقاع والإيحاء والإشجاء الذي تكفله لغة الشّعر، وتوسّع في الآن ذاته مجالها الحيويّ في حقول السّرد. فكان لا بدّ من ابتداع آليّات تعبير مختلفة وجدها البعض في استثمار لغة الشّعر. يقول الكاتب والشّاعر السويسري "شارل فيردينون راموز" Charles Ferdinand Ramuz 1878-1947 "إنّ الرّواية يجب أن تكون قصيدة"[1].

ولقد ظهر هذا التّوجّه لديه في روايته "الجَمال على الأرض" التي لم تكن صورة الفاتنة "جوليات" فيها سوى أليغوريا لقيمة الجمال نفسه، فعبور الشّخصيّة المحيط الأطلسيّ للالتحاق بعمّها فيه استحضار لآلهة الجمال "فينوس" وهي تخرج من زبد البحر وتمارس قوّة حبّ جاذبة على كلّ من حولها "مقلّصة، بذلك، المسافات بينهم جميعا"[2]، ولم يكن هذا التّوجّه إلاّ تعبيرا عن فكرة "راموز" عن الوظيفة الجماليّة للشّعر، ألا وهي: "أينما يحلّ الشّعر تتحقّق الوِحدة ويغيب الانقسام"[3].

وقد نجد في هذه الرّواية صدى لسونيتة "بودلير" "الجمال" «La beauté" التي قدّم فيها الشّاعر صورة أليغوريّة عن قيمة الجمال وصلت إلى حدّ تأليهه، وانتهت بتحسّر الشّاعر على وضعيّته المزرية في عالم لا يعي معاناته، وقد تحمّلها السّطر الأخير في القصيدة والذي يُعبَّر عنه بـ"لحظة السّقوط في السّونيتة" "la chute du sonnet"، وانتهت رواية "راموز" كذلك بـ"سقطة" مدوّية لمعاني الجمال هذه، وذلك بهروب "جوليات" بسبب أنانيّة البشر.

لقد بنى "راموز" روايته متّبعا هندسة السّونيتة وذلك بتقسيم روايته إلى جزء أوّل يتضمّن عبور "جوليات" المحيط محمّلة بمعاني الحبّ والشّغف، يُناقضه جزء ثان يتضمّن احتكاك البطلة بعالم البشر وتجرّعها ألم الخيبة التي انتهت برحيلها، وهو ما يتطابق مع تخطيط السّونيتة التي تمثّل شكلا كلاسيكيّا

[1] أوردها ميشال ريمون في المصدر السّابق ص36

[2] Charles Ferdinand Ramuz, La beauté sur la terre, Ed de La pléiade, 2, p644

[3] Charles Ferdinand Ramuz, Remarques, Ed L'âge d'homme, p35

ثابتا من الشّعر يحتوي لزاما على مقطعين من أربعة أسطر شعريّة (deux quatrains)، ومقطعين بثلاثة أسطر (deux tercets) ويشترط أن يكون ثمّة تعارض مضمونيّ بين مجموعتي المقاطع هذه على أن تُقفل السّونيتة بسطر السّقطة (la chute du poème). لقد وظّف الكاتب في عمله هذا أساليب الشّعر وأدواته ليخرج بذلك من المثال التّقليديّ للرّواية ويقدّم ما اصطلح عليه بـ"الرّواية القصيدة".

ولعلّ القصص الشّعريّة، في خضمّ هذه التّحوّلات، قد وجدت في انسجام القصيدة ووحدتها وتنوّع إيقاعاتها واتّكالها على الإيحاء والتّرميز، البنية المُثلى التي تُعفيها من أن "تقدّم نفسها على أنّها المستكشف للعالم بأسره، فتكتفي بالولوج إلى ممرّ ضيّق في غابة. وبدل أن تُسمِع كلّ ضجيج الأرض، تكون لغتها خافتة. ويقع تكرارها باستمرار كي تُفهَمَ أو بالأحرى كي تُحسَّ"[1]، على حدّ تعبير "تاديه" الذي يرى أنّ القصّة الشّعريّة ليست مطالبة بتفسير الواقع المحيط بها برمّته وتفكيك مشكلاته عبر حبكات تتنامى متوازية وتقدّم مشاهد من واقع معيش بكلّ تعقيداته، وإنّما هي عمل قصصيّ يكتفي بطرق مسالك ضيّقة داخل الذّات الكاتبة أو الذّات القارئة، يتناولها بلغة الرّمز المتخفّية في شكل علامات ورواسم يتضمّنها العمل ويتحسّسها القارئ بحدسه الخاصّ.

إنّ التّصميم الحديث للرّواية وللسّرد القصصيّ عموما مرتبط ارتباطا وثيقا بالتّخطّي الدّائم والتّجاوز المستمرّ للمقولات التّقليديّة، تلبية للحاجات الملحّة لابتداع جماليّات جديدة من شأنها أن تعمل على تحرير الذّات وتسهم في خلق علاقات اجتماعيّة جديدة، ذلك أنّ تطوّر الوعي الجماليّ، واتّساع التّجارب الرّوائيّة، ومراكمة الخبرات الفنّيّة والأدبيّة، وتعقّد العلاقات الإجتماعيّة والإقتصاديّة والسّياسيّة، قد أدّى حتما إلى شحن الوجدان الفنّيّ بالقدرة على خلق أدوات تعبير مغايرة يكون باستطاعتها أن تعكس أزمة الرّواية باعتبارها جنسا أدبيّا في حالة تطوّر مستمرّ، من ناحية، وأزمة الإنسان والفكر في مواجهة الكشوف العلميّة التي خلخلت كلّ الثّوابت المطلقة لديه، من ناحية ثانية.

[1]Jean Yves Tadié, le récit poétique, p11

ب-تأثير التّحوّلات الاجتماعيّة والتّاريخيّة:

ب.1-أزمة الفرد وأثرها في الكتابة الرّوائيّة:

لم يكن الأدب والفنّ عموما يوما بمعزل عن المحيط الإجتماعيّ والهيكل الثّقافيّ والإطار التّاريخي الذي أنتِج بداخله. ولذلك فإنّ الواقع بكلّ ما يحمله من مُثل ومنازع معرفيّة عبر العصور المختلفة كان دائم الحضور في الرّواية منذ مرحلة النّهضة الأروبّية. وقد غيّر صعود الطّبقة البورجوازيّة وسيطرتها على وسائل الإنتاج إبّان الثّورة الصّناعيّة وبسطها نفوذها الاقتصاديّ والسّياسيّ بتوسيع الأنشطة التّجاريّة والاتّجاه نحو تجميع رؤوس الأموال ومراكمة الأرباح، وجه الحضارة الغربيّة بالدّفع نحو الحركات الاستعماريّة بغرض الوصول إلى مصادر الموادّ الأوّليّة والتّوسّع نحو أسواق جديدة.

ولم يعد الفكر البورجوازي الذي قام على إبراز أهمّيّة الفرد والعناية بتكوينه الشّخصيّ وحياته الخاصّة يولي هذه القيم الأخلاقيّة والمثل السّياسيّة أهمّيّة، بل إنّ هذا الفرد الذي طالما دفع بهذه الطّبقة نحو الصّعود وساند تغلغلها في مفاصل القوى الاجتماعيّة، قد وقع في قيود عبوديّة العمل والاستغلال الفاحش لحقوقه الاجتماعيّة.

ولقد تلوّنت رواية القرن التّاسع عشر بهذه الأحداث فكتب "إيميل زولا" سلسلة les Rougons Macquart، من سبعة أجزاء بإطار زمنيّ يتنزّل في حدود نهاية القرن التّاسع عشر، وبإطار مكانيّ حدوده قرية عمّال المناجم في الشّمال الفرنسيّ، فوصف تدهور الظّروف الصّحّيّة وسوء الأوضاع الاجتماعيّة وتدنّي الأحوال المعيشيّة وحتّى الأخلاقيّة لهذه الطّبقات الكادحة، وذلك بطريقة "زولا" التي تغلب عليها المأساة والقسوة والتّشاؤم المقيم في كلّ أعماله، والذي يحمل رغم وطأة الموت والمعاناة والمرض والفقر، بذرة النّموّ في "Germinal" من خلال الوعي النّقابيّ الذي تسعى شخصيّة "إيتيان" لبنائه لدى العمّال، بقيادتهم إلى مواجهة أرباب العمل، ورفض أوضاعهم المزرية وزرع الأمل في آت يظلّ إلى نهاية العمل غائما وبلا ملامح. ورغم متانة صلة روايات "زولا" وغيره من روّاد التّيّار الطّبيعي بالواقع وإغراقهم في تفصيل عناصره، فإنّهم لم يجعلوا من أعمالهم مجرّد مرايا عاكسة لهذا الواقع تنقل صوره بكلّ موضوعيّة، وإنّما اعتمدوا التّحليل العلميّ وتعمّقوا في تفكيك التّفاصيل وانتهوْا إلى استنتاجات بغرض أن تتّخذ هذه الأعمال سمة البحوث العلميّة الدّقيقة.

غير أنّ تعقّد الواقع الاجتماعي واهتزاز مكانة الفرد وانهيار منظومة القيم قد جعل من هذه الحفاوة بالتّفاصيل ومن الإسهاب في نقل الواقع والإغراق في توصيفه ومحاولة الحفاظ على حياد العلماء أو الاكتفاء بدور "السّكرتير" الملاحظ للمجتمع، على حدّ تعبير "بلزاك"، عمليّة غير ذات جدوى إزاء تغيّر

النّظرة العامّة للإنسان وللواقع وظهور أسئلة جديدة حول خفايا الوجود ومكانة الفرد في كون ملغز ومحيّر. ولقد أقام "ميشال ريمون" في مؤلّفه "الرّواية" مقارنة بين مرحلتين من الكتابة الرّوائيّة، فبيّن أنّ روائيّي القرن التّاسع عشر كانوا يلتقطون مواضيع رواياتهم بمجرّد إجالة بصرهم في العالم من حولهم، عالم ترين فيه الصّراعات بين البورجوازيّة والأرستقراطيّة وبين الفقر والغنى وبين التّجارة الصّغرى وكبرى البنوك، وبين رؤوس الأموال والعمّال وتستحكم فيه التّناقضات بين البطل والعالم الذي هو مدعوّ لفكّ ألغازه، فيمثّل كلّ ذلك موادّ دسمة لأعمالهم، ثمّ بيّن "ريمون" بمقابل ذلك أنّ الرّوائيّين المحدثين قد وجدوا أنفسهم وسط حضارات كبرى يضيع بداخلها الفرد ويفقد تفرّده أمام منظوماتها المعقّدة.[1] فلم يعد العالم المرئيّ يمثّل أكثر من واجهة معمّاة تحجب وراءها جوهر الحقيقة التي غدت المبحث الأساسيّ للرّواية. وتبعا لذلك لم تعد آليّات الكتابة المتاحة إلى نهاية القرن التّاسع عشر قادرة على تمكين الرّواة من الحفر طلبا لهذه الحقائق الجوهريّة، بل ربّما لم تعد أزمة الرّواية، على حدّ تعبير "ريمون"، متعلّقة بضرورة تغيير تقنيات الكتابة بقدر ما هي إعادة نظر في "وظائفها وتأثيرها وقيمتها".[2]

وهكذا بدأت نزعة المركزيّة الإنسانيّة التي احتفت بها الأعمال الرّوائيّة الكلاسيكيّة، والتي غذّاها الفكر البورجوازي ومدّ على أساسها نفوذه وأرسى إمبراطوريّات المال والأعمال، تتصدّع. واستفاقت الطّبقات المطحونة على أوهام الحرّيّة الفرديّة وأكذوبة القيم الكونيّة، لتواجه تاريخا عاصفا انتهت صراعات المال والنّفوذ فيه إلى حرب عالميّة هدمت كلّ الثّوابت وغيّرت وجه العالم وأرست إيديولوجيّات متضاربة وصلت حدّ التّطرّف مع ظهور الفكر الفاشيّ في إيطاليا والفكر النّازيّ في ألمانيا.

وفي هذا الأفق العاصف تكسّرت كلّ القلوع القديمة وانسدّت، على حدّ تعبير "ريمون"، "كلّ الطّرق الملكيّة للرّواية"[3]، ولم تعد صور العالم وأشياؤه مصادر إبداع للكتّاب ولكنّ العالم ذاته قد تحوّل إلى آثار وعلامات تتراءى لوعي المبدع وتنتظر تفكيك أسرارها، ولم تعد البنية القائمة على الحبكة والتّعقيد والانفراج والشّخصيّة المتكاملة المقوّمات، الخاصّيّة المثلى للرّواية، ذلك أنّ طريقة تلقّي الواقع وتبيّن معانيه من قبل الرّوائيّ قد اختلفت بتخلّيه عن النّظرة اليقينيّة وبيقينه بإمكانيّة إعادة تركيب أشياء هذا الواقع، وبنقله مركز اهتمامه من الخارج إلى الدّاخل، فتحوّلت الكتابة عند "بروست" إلى دفق ذاكرة صادرة من خلاصة التّجربة الذّاتيّة للكاتب نفسه، وتحوّل البحث فيها إلى نبش في الذّات وإثارة لأسئلة الوجود وكشف لطبقات عميقة في الوعي الإنسانيّ، "لا يمكن أن تكتشفها إلاّ الرّواية"، على حدّ قول "هيرمن

[1] Michel Raimond, Le roman, p22

[2] م. ن. ص23

[3] م. ن. ص75

بروش"[1] Hermann Broch 1886-1951. وإنّ دخول الرّواية دوائر الشّكّ وتحوّلها إلى شكل مفتوح على ممكنات متعدّدة، جعلها تبحث عن طرق تعبير مختلفة، بل جعلها، كما تقول "مارتا روبير": "تعتمد كلّ أشكال التّعبير وتُخضِع لها كلّ الأساليب"[2]، ولذلك اتّجهت بعض أشكال الكتابة القصصيّة مثل القصّة الشّعريّة إلى الغنائيّة والكثافة والإيحاء والإشجاء والتّوقيع الشّعريّ والوحدة العضويّة كي تتمكّن من تبليغ أشكال المعنى المتّصلة بالتّغيّرات التي حدثت في المجتمعات وفي الفكر والأدب.

ب.2-أثر الطّفرة العلميّة في الرّواية:

قد لا نجانب الحقيقة عندما نقول إنّ المحيط الاجتماعيّ والاقتصاديّ والفكريّ الذي أنتج الرّواية الواقعيّة كان هو ذاته نتاج نظريّات المعرفة التي ارتكزت على "الحتميّات" العلميّة التي بدأت تتشكّل مع فيزياء "نيوتن" في القرن الثّامن عشر، والتي تؤكّد أنّ "العالم قد أصبح آلة عملاقة تعمل كميقانيّة منضبطة (...) وأنّ المستقبل الآتي بعد أيّة لحظة معيّنة من لحظات الحاضر، معيّن بتمامه ويمكن التّنبّؤ به باتّباع التّوصيف الرّياضيّ الاستمراريّ الذي تقدّمه قوانين "نيوتن"."[3] فلا شيء يحدث مصادفة، إذ يقول الماركيز دي لا بلاس: "علينا أن نعتبر حالة العالم الحاضرة مفعولا لحالته السّابقة وسببا لحالته اللاّحقة."[4] فلقد كان مفكّرو هذا القرن "يحاولون منافسة الفيزياء في دقّتها وشموليّتها وطرائق عملها"[5]، وحاولوا إيجاد قوانين من شأنها أن "تفسّر التّاريخ والسّلوك البشريّ"[6]، حتّى أنّنا نلمس لنظريّة " المادّيّة الجدليّة لـ"كارل ماركس" صدى في قانون "نيوتن" الثّاني للحركة والذي يقول إنّه إذا ما سلّطت قوّة مّا على جسم فإنّها تكسبه تسارعا يتناسب طرديّا مع قوّته وعكسيّا مع كتلته، بمعنى آخر يؤكّد هذا القانون أنّ التّغيير الذي يحدث في المادّة والحركة يكون بسبب القوّة التي تدفع إلى هذا التّغيير. ويذهب "ماركس" إلى أنّ التّغيير لا يمكن أن يحدث إلاّ إذا ما تغلّبت قوّة على ما سواها، "وعلى هذا يرى ماركس أنّ الحركة الثّوريّة لا يمكن أبدا أن تكون عمليّة تعاون بين الطّبقة الحاكمة والطّبقة العاملة، لأنّ قوّة إحدى الطّبقتين يجب أن تتغلّب على قوّة مقاومة الطّبقة الأخرى."[7] وتبعا لذلك يمكننا القول إنّ كلّ التّغييرات التي قد تطرأ على مجتمع مّا إنّما تخضع للعمليّات الحتميّة التي تحدث طبقا لعمل الآلة الكونيّة التي ينضبط لقوانينها كلّ شيء في الكون.

---

[1] Hermann Broch, cité par Milan Kundera dans L'art du roman, Gallimard, 1986, p16

[2] Marthe Robert, Roman des origines et origine du roman, Gallimard, 1972, p 14

[3] فريد آلان وولف Fred Alain Woolf، مع القفزة الكموميّة Talking the quantum leap، ترجمة أدهم السمان، دار طالاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 2002، ص36

[4] أورده فريد آلان وولف في المصدر السّابق ص46

[5] م. ن. ص. ن

[6] م. ن. ص. ن

[7] م. ن. ص. ن

ولقد أدرك مفكّرو القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر وهم الإرادة الحرّة كما أدركوا أنّ الآداب والفنون والأخلاقيّات لا بدّ أن تخضع هي الأخرى للفلسفة المادّيّة بما أنّ "العقل نفسه لا بدّ أن يكون في أعماقه مجرّد آلة ميكانيكيّة بالغة التّعقيد"[1]، حتّى أنّ "فرويد" اعتبره "نتيجة مباشرة لأساسه المادّيّ"[2]، واعتبره حاملا لأوزار الخرافات والممارسات البشريّة عبر تاريخها الطّويل وتداعيا حتميّا لها. لقد كانت "الحتميّة المطلقة، من السّكتة القلبيّة إلى نشوء الامبراطوريّات وسقوطها، لا تخرج عن نطاق العمليّات المحتومة التي تحدث في تلك الآلة العظيمة."[3]

وهكذا اكتسحت الميكانيكا المادّيّة كلّ المجالات وطبعت فلسفات العصر وآدابه، وهو ما جعل روائيّي التّيّار الطّبيعيّ يتّجهون إلى المناهج العلميّة المتعلّقة بالعلوم الطّبيعيّة والتّحليل النّفسي ويحوّلون رواياتهم إلى مجالات اختبار يطبّقون فيها الملاحظة والتّحليل ويستخلصون النّتائج. غير أنّ هذا التّيّار الرّوائيّ الذي يستمدّ قوّته من صرامة المناهج العلميّة لم يصمد طويلا أمام قصور بعض العلوم عن الإجابة عن عدد من الأسئلة التي عدّها بعض العلماء، خطأ،غير ذات بال، ليتّضح تدريجيّا بأنّها بمثابة حجر الزّاوية في فهم نظام الكون والتي عبّر عنها "اللّورد كلفن" بـ"الغمامات السّوداء"[4]، وانجرّ عنها انقلاب تامّ في آلة "نيوتن" الكونيّة ودخلت الفيزياء دوائر اللاّيقين ونسبيّة المكان والزّمان والإحداثيّات، وانهارت صروح المادّيّات في العلوم والفلسفة والفنّ، ووقع التّخلّي عن الصّرامة المنهجيّه والقوالب المعدّة مسبقا في كلّ شيء وأضاءت في أذهان الأدباء أسئلة الوجود الكبرى وغدت مكانة الإنسان ومجالات وعيه محلّ ريبة.

ولقد انعكس كلّ ذلك على آداب العصر وعلى آليّات الكتابة القصصيّة التي تأثّرت بحالة انعدام الوزن التي عمّت كلّ شيء، فذهب الكتّاب في كلّ الإتّجاهات من إغراق في التّراث، إلى سرياليّة مغرقة في التّجريد، إلى كتابة ميكانيكيّة، إلى تهجين لأساليب الكتابة، إلى تلاعب بمقوّمات القصّ، إلى قصف لصروح الشّخصيّة، إلى تفجير للبنية السّرديّة.

---

[1] م. ن. ص. ن
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص45
[4] الغمامات السّوداء في الفيزياء النيوتونيّة تتمثّل في عدد من الأسئلة ظلّت من دون إجابات:
-أوّلها مسألة الأثير أو الهيولى التي من المفترض أنّها تملأ الفضاء وتنتقل موجات الضّوء خلالها مثلما تحتاج موجات الصّوت إلى الهواء كي تنتقل بواسطته، غير أن آنشتاين أثبت أنّ الأثير لا وجود له مطلقا وأنّ الضّوء لا يحتاج إلى حامل ينتقل به وإنّما ينتقل في الفراغ.
-المسألة الثّانية هي كارثة فوق البنفسجي والمتعلّقة بتغيّر ألوان الضّوء للجسم المتوهّج.
-المسألة الثّالثة هي مقولة استمراريّة الحركة التي أصدرها نيوتن والتي وقفت حاجزا أمام تفسير العديد من الظّواهر، ذلك أنّ الحركة في جوهرها ليست استمراريّة وإنّما متقطّعة كما ذهب إلى ذلك زينون الإيلي في عهد الإغريق.
-المسألة الرّابعة تتعلّق بدور الرّاصد الذي يرى نيوتن أنّه لا يتدخّل في سير النّظام ولا يشوّشه ولكنّ الفيزياء الحديثة أثبتت أنّ الرّاصد يغيّر الأحداث باستمرار بل إنّ النّظام الكوني يتشكّل لحظيّا حين رصده.

ولم تكن القصّة الشّعريّة بكلّ المقوّمات التي سبق أن بيّنّاها في الأبواب السّابقة من هذا البحث، سوى نتاج لهذه الهزّات العلميّة والإيديولوجيّة والفكريّة التي عرفتها الإنسانيّة مستهلّ القرن العشرين. وسوف نتبيّن بالتفصيل في العنصر اللاّحق أثر الكشوف العلميّة تحديدا في ظهور هذه الأنواع القصصيّة التي جاءت لتواكب تغيّر الذّائقة الأدبيّة وتعبّر عن الشّواغل الجديدة لإنسان ذاك القرن.

ج-القصّة الشّعريّة وأزمة الفكر:

لم تكن الأزمات الأدبيّة والفنّيّة، وأزمة الرّواية تحديدا، أو حتّى الأزمات الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسّياسيّة التي كانت تتنازع مجتمعات نهاية القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين، على أهمّيّتها، هي الحافز الوحيد لظهور أجناس جديدة للقصّ ومنها القصّة الشّعريّة، ولكنّ العديد من المعطيات الأخرى قد تضافرت لإنتاج هذا الجنس الهجين وغيره من أشكال التّعبير الفنّيّ الخارج عن المألوف، بدءا بانهيار النّزعة الإنسانيّة المركزيّة التي طالما نصّبت الإنسان في أعلى هرم الموجودات وجعلته مركز الكون، مرورا بتهافت نظريّات الثّوابت الكونيّة المطلقة، ووصولا إلى تساقط الحواجز بين العالم المادّيّ والعوالم الغيبيّة الميتافيزيقيّة.

ج.1-انهيار النّزعة الإنسانيّة المركزيّة:

إنّ الرّوية كما عرّفها "لوكاتش" هي ملحمة باعتبار أنّها تحافظ على التّفاعل العميق بين البطل والعالم، وهي "مأساة" باعتبار أنّها تعبّر عن القطيعة النّاتجة عن انحطاط القيم وانحطاط العالم. غير أنّ هذا الشّكل الملحميّ للرّواية ما لبث أن فُقِد تحت تأثير التّحوّلات التّاريخيّة والاجتماعيّة والفكريّة ومقولات التّحليل النّفسيّ منذ نهاية القرن التّاسع عشر التي كان لها عظيم الأثر في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة عموما، وعبّرت عن وعي جديد بالعالم وبالذّات الإنسانيّة. كما أنّ دفق الأعمال الرّوائيّة المعبّرة عن القلق والحيرة والشّكّ قد جعل الرّواية تفتقد خاصّيّة هامّة من خصائصها التي قامت عليها وهي طبيعتها الجدليّة التي تجعل منها كيانا أدبيّا وسيطا بين الملحمة والمأساة.

ولم تعد الرّواية الحديثة، إذن، تقدّم أبطالا إشكاليّين يبحثون عن قيم أصيلة في عالم منحطّ، ذلك أنّ صورة البطل الذي يحرّكه الإيمان بقيم معيّنة، ويمتلك القدرة على الفعل والتّغيير قد تبدّدت وحلّ محلّها الشّخصيّة الغائمة، التي تتحرّك في حيّزها القصصيّ، مثل طيف لا ظلّ له، حتّى أنّها قد تظهر أحيانا بلا

أسماء أو نعوت أو صفات، وتتراءى بمعزل عن الأحداث، شاخصة في زمن لا يمرّ ولا يتطوّر، ملتصقة بفضاء هو أشبه بنقطة تفرّد ثِقاليّ[1] لا إحداثيّات لها.

ولعلّ صورة هذه الشّخصيّة التي تداعت كلّ صروحها ليست سوى إسقاط لحالة التّشظّي والانكسار التي أحدثتها نتائج الكشوف العلميّة الحديثة، ذلك أنّ الهزّات الفكريّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والعقائديّة لا يكاد يخلو منها عصر، والحكاية هي الحكاية والأبطال هم الأبطال يبدأون الرّحلة بمقارعة الوحش وينتهون إلى حضن الأميرة. ولا أدلّ على ذلك من زلزال لشبونة في مفتتح نوفمبر من عام 1755 والذي حدث يوم عطلة عيد القدّيسين وأعقبه تسونامي وحرائق، فكان أكثر الزّلازل فتكا وتدميرا وخلّف شعورا بضآلة الإنسان أمام قوى القدر، كما هزّ المشاعر الدّينيّة أمام مشاهد القدّيسين والأطفال الصّرعى. ولقد انعكس ذلك على فنون العصر وآدابه، من دون أن تنكسر صورة الإنسان بل ربّما تفاقم إحساسه بذاته في رومانسيّات "لامارتين" وقيم "هوغو" ومثاليّات "ستندال" وحساسيّة "فلوبير"، وتفاقمت النّزعة "الإنسانيّة" "l'humanisme" التي اقترنت بالثّورة الصّناعيّة وصعود الرّأسماليّة وبالتّطوّرات العلميّة الهائلة وبفكرة إعادة صياغة العالم من خلال تركيز المشروعات الإقتصاديّة الضّخمة والتي لم تزد الإنسان إلاّ إيمانا بقدراته ووعيا بمركزيّته في الكون.

ولم يكن انتباه الإنسانيّة إلى خطر الإسراف في الاعتماد على الآلة الذي قضى على الأصالة والابتكار، وحوّل الإنسان إلى عبد للقوى المادّية، واستفاقتها على الأزمات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة والسّياسيّة التي رافقت الثّورة الصّناعيّة، على أهمّيّته، ليحدث هذا الشّرخ في الذّات الإنسانيّة ويهزّ نزعتها المركزيّة الرّاسخة عبر التّاريخ الإنسانيّ كلّه.

إنّ ما حدث من تشتّت دلاليّ وانهيار لوحدة النّصّ الفنّيّ والأدبيّ منه بالخصوص، قد لا تجد أسبابُه جذورا لها في تلبّد الأفق الاقتصاديّ والاجتماعيّ والفكريّ فحسب، بل إنّ الهزّة العلميّة التي تتالت توابعها منذ سنوات العشرين من القرن العشرين، قد أحدثت هذا التّشظّي غير المسبوق في الذّات الإنسانيّة وهدمت كلّ صروحها. فلقد انهارت كلّ الحتميّات التي أقرّها "نيوتن"، وعرفت الفلسفة الوضعيّة[2] le

[1] نقطة التّفرّد الثّقالي: gravitational singularity هي نقطة في مركز كتلة هائلة تعرّضت لانضغاط شديد وأصبحت متناهية الصّغر واكتسبت قوّة جذب لامتناهية. ولو عدنا للوراء لأكثر من أربعة عشر مليار وثمان مائة مليون سنة، وتحديدا لحظة الانفجار العظيم The Big Bang من نقطة كانت فيها الكثافة ودرجة الحرارة لانهائيّتين، فهذه أيضا يمكن وصفها بأنّها نقطة تفرّد. كلّ الثّقوب السّوداء تنتهي إلى نقطة تفرّد ثقاليّ تمثّل مركز الجذب الهائل فيها، وهي غير محدّدة الإحداثيّات.

[2] الفلسفة الوضعيّة: هي فرع من فروع نظريّة المعرفة (الابستمولوجيا)، نشأت نقيضا لعلوم اللاّهوت والميتافيزيقا القائمين على المعرفة الإعتقاديّة غير المبرهنة. أسّسها أوغست كونت الذي كان يرى في مجال العلوم الاجتماعيّة، كما في العلوم الطّبيعيّة، أنّ المعرفة الحقّة هي تلك المستمدّة من الملاحظات والبيانات والمعالجات المنطقيّة والرّياضيّة، وكان يأمل أن العالم سيصل إلى مرحلة تنتفي معها كلّ القضايا الدّينيّة والفلسفيّة ولا يبقى إلاّ العلم والحسّ والخبرة الوضعيّة.

positivisme لـ"أوغست كونت"[1] Auguste Comte 1798-1857 أزمة حقيقيّة، إذ أنّ أعمدة التّجربة الحسّيّة والمعالجات الرّياضيّة والمنطقيّة لم تعد الوسيلة الوحيدة للوصول إلى المعرفة الحقيقيّة، فبعد أن التحم العلم التّجريبيّ بالميتافيزيقا وأثبتت فيزياء الكمّ أنّ ما نعتقده واقعيّا وملموسا ومدركا ما هو إلاّ محض خيال، وما نتصوّره حقائق ثابتة ليس سوى احتمالات وافتراضات لا تتعدّى مجال إدراكنا، لم تعد "الفلسفة الوضعيّة" ملاذا آمنا من التّهويمات الميتافيزيقيّة والأحلام الطّوباويّة.

وقد يكون أدباء تلك المرحلة من التّاريخ الإنسانيّ قد أدركوا بحدس المبدع وأيضا باحتكاكهم بالصّراعات المحتدمة بين الأوساط العلميّة الدّائرة آنذاك، هذه الحقيقة التي أثبتتها الفيزياء الكموميّة[2] الحديثة، حين بيّنت أنّ المادّة والطّاقة هما وجهان لعملة واحدة، وأثبتت الطّبيعة الموجيّة للجسيمات المادّيّة من خلال أهمّ وأغرب تجربة فيزيائيّة عرفها العلم في بداية القرن العشرين والتي غيّرت نظرة الإنسان للأشياء ولذاته وهي تجربة الشّقّ المزدوج l'experience de la double fente، أو ما يُعبّر عنه "بتجربة شقّي يونغ"[3]، والتي أثبتت أنّ العالم والأشياء من حولنا ونحن معها موجودون في حالة "تراكب" أو ما يُسمّى "بالوضعيّة الفائقة" superposition أي مبثوثون في موجة من احتمالات الوجود في الوقت ذاته، وأنّ هذه الموجة من الإحتمالات تنهار ويتّخذ كلّ شيء شكلا محدّدا عندما نشرع في مراقبته، فإدراكنا للعالم هو الذي يوجده، وكلّ ما نتصوّره واقعيّا وملموسا هو في حقيقته غير ملموس وغير واقعيّ.

---

[1] أوغست كونت: عالم اجتماع وفيلسوف فرنسي، أكّد على ضرورة بناء النّظريّات العلميّة على الملاحظة، ويُعدّ الأب الشّرعي والمؤسّس للفلسفة الوضعيّة.

[2] ميكانيكا الكم: هي فيزياء حديثة ظهرت في عشرينيات القرن الماضي وهي تبحث في الظّواهر على مستوى الذّرّة والجسيمات دون الذّرّيّة، وقد دمجت بين الخاصية الجسيمية والخاصية الموجية ليظهر مصطلح ازدواجية الموجة -الجسيم (التي سنبيّنها لاحقا في شرح تجربة الشّقّ المزدوج)، وبهذا تصبح ميكانيكا الكم مسؤولة عن التفسير الفيزيائي على المستوى الذري كما أنها تطبق على الميكانيكا الكلاسيكية ولكن لا يظهر تأثيرها على هذا المستوى. وتعود تسميتها بميكانيكا الكم إلى أهميّة الكم في بنائها (وهو مصطلح فيزيائي يستخدم لوصف أصغر كمّية من الطاقة يمكن تبادلها بين الجسيمات، ويستخدم للإشارة إلى كميات الطاقة المحددة التي تنبعث بشكل متقطع، وليس بشكل مستمر). وقد أدّت كل هذه الرياضيات الجديدة، في نهاية الأمر، إلى تفسير غريب جداً حول طبيعة العالم في مستواه الذري. وهو ما يُسمى مبدأ التراكب الكمي: وخلاصته أنه لا يكون للذرة موقع ولا سرعة ولا أية كمية فيزيائية أُخرى معيَّنة قبل أن نجري تجربة لقياس تلك الكميات. إنها تمتلك كل المواقع وكل الحركات وكل الكميات الفيزيائية الأخرى في الوقت نفسه، بشكل كامل، قبل أن نجري القياسات. وهذا هو جوهر مبدأ التراكب الكمي. وبمجرد أن تقيس فإنك تجعل تلك الحالة المتراكبة للذرة تنهار جميعها، ولا تظهر لك سوى حالة واحدة أو سرعة واحدة وهي التي تراها. هذا الانهيار لكل القيم الفيزيائية وبقاء قيمة واحدة فقط يسمى "انهيار الدالة الموجية". وإنّ الذرات لا تشبه أي شيء نعرفه في الحياة، لا يوجد شيء اسمه يقين في عالم الذرات الصغير. كل ما يمكنك الحديث عنه هو "الاحتمالات". فحتى لو عرفت أين توجد ذرة معينة الآن، فهذا لا يعني أنك تستطيع التنبؤ بموقعها التالي مهما استخدمت من رياضيات أو أدوات مخبرية. وهذا يخالف بشكل صريح فيزياء وفلسفة نيوتن اليقينيّة. إن المشكلة الأساسية هي أن هذا العالم الكبير الثّابت والمحدّد في سلوكه مصنوع من هذا العالم الصغير الغريب جداً في سلوكه.

[3] تجربة الشّق المزدوج: بدأت هذه التجربة مع توماس يونغ 1802 عندما قام بتمرير حزمة من الضّوء عبر شقين متجاورين وانعكست على اللّوح المقابل في شكل خطوط مضيئة وخطوط مظلمة، دليلا على التداخل الموجيّ، استخلص منها أنّ الضّوء لا يتكوّن من جسيمات مادّيّة بل هو طاقة تتنقّل مثل الموجة. وفي بداية القرن العشرين أجرى الفيزيائيّون التجربة نفسها على حزمة من الالكترونات والتي هي جسيمات تدخل في تركيب المادّة. والغريب أنّ الالكترونات مرّت من خلال الشّقوق وأعطت نمط التّداخل الموجيّ، الأمر الذي حيّر علماء الفيزياء سنوات العشرين من القرن الماضي، فهل من المعقول أن تكون المادّة طاقة؟ فقاموا بإعادة التّجربة ولكنّهم وضعوا كاميرا مراقبة عند الشّقّين ليراقبوا مرور الالكترونات خلالها، وازدادت دهشتهم عندما أعطت الالكترونات هذه المرّة نمط الجسيمات وارتسمت على اللّوح في شكل خطّين متجاورين فقط واختفى تماما النمط الموجيّ. والخلاصة التي خرجوا بها كانت على درجة من الخطورة لا تُصدّق وهي أنّ المادّة عندما لا تكون مراقبة تكون في حالة موجيّة بمعنى أنّ الالكترون الواحد يمرّ من الشّقّين الإثنين في الوقت نفسه ويكون في حالة "تراكب" superposition أي في جميع احتمالات وجوده، وعندما يدرك أنّه مراقب يتصرّف كجسيم وتختفي حالة التّراكب ويتمظهر في حالة واحدة هي الحالة التي نراه عليها. وهذا يعني أنّ إدراكنا هو الذي يمنح الأشياء وجودها. واستمرّت غرابة التّجربة عندما عمد العلماء إلى غلق الكاميرا وتركوا الالكترونات تمرّ من الشّقّين في شكل موجة، ثم فتحوا الكاميرا بصفة مباغتة قبل أن تعطي النّمط الموجيّ ليتفاجؤوا بأنّ المادّة عندما أدركت أنّها مراقبة عادت في الزّمن وغيّرت ماضيها ومرّت من الشّقّين في شكل جسيم. لقد عبّر "نيلزبور" Neils Bohr أحد أهمّ روّاد ميكانيكا الكم وهو حاصل على جائزة نوبل في الفيزياء 1922، عن انبهاره بقولته الشّهيرة: "إنّ الذي اطّلع على ميكانيكا الكم ولم ينبهر فهذا يعني أنّه لم يفهمها." "quiconque n'est pas choqué par la théorie quantique ne la comprend pas » (cité par Abraham Pais, Neils Bor's Times, in physics, Philosophy, and Polity, Oxford university Press (1991)

أو كما أعلن عالم فيزياء الكمّ "نيلز بور"[1] Neils Bohr 1885-1962 في قولته الشّهيرة: "إنّ كلّ ما ننعته بأنّه واقعيّ إنّما هو متكوّن من أشياء غير واقعيّة"، وكما بيّنت أيضا مقاربة "ريتشارد فاينمان"[2] Richard Feynman 1918-1988 "بأنّ الكون ذاته ليس له تاريخ واحد، حتّى إنّه لا يمتلك وجودا مستقلاّ".[3] بمعنى أنّ هذا الكون الذي نراه ونرصده نحن الذين نعيد تشكيله وتخليقه بزاوية مراقبتنا له ولا وجود لحقيقة موضوعيّة قائمة لذاتها خارج نطاق إدراكنا.[4]

ولعلّ أبطال القصّة الشّعريّة قد ورثوا من أبطال كتّاب البدايات المحمومة للقرن العشرين من أمثال "بروست" و"جيد" و"كامو"، هذه الخاصّيّة "التّراكبيّة"، وأدركوا أنّهم ليسوا سوى عناصر ذرّيّة في "عالم كموميّ"، ينهار حالما نغفل عن ملاحظته، ويتشكّل في أقلّ من لمح البصر عندما نشرع في مراقبته، عالم تتداخل فيه الموجودات ويلتبس فيه الواقع بالخيال، فلم تكن هذه القصص سوى مغامرات بحث للوقوف على حقيقة الذّات الإنسانيّة، ومحاولات يائسة لنحت الكيان الذي شهد منذ بداية القرن العشرين تصدّعات قيميّة ومعرفيّة جعلته يدرك أنّه يعيش في عوالم افتراضيّة لا وجود لها خارج إدراكه.

لقد كانت نتائج فيزياء الكمّ تخرج تباعا في ورقات بحثيّة، كلّ ورقة منها تأتي لترسّخ حقيقة الواقع اللاّواقعي واللاّيقيني الذي يعيش فيه الإنسان، واقع بدأت قصته عام 1900، حين قدَّم عالِم الفيزياء الألماني "ماكس بلانك" لأول مرّة، أمام حشد كبير من الجمعية الفيزيائية الألمانية في برلين، تفسيرا راديكالياً حول طبيعة الضوء الصادر من الذرات التي تُشكِّل كل شيء في عالمنا الكبير بما فيه أنفسنا[5]. لقد أدرك أنّ الطّبيعة في أعمق أعماقها تصنع قفزات ليس بينها شيء، أي أنّ الذّرات لا تتحرّك بشكل متصل، بل تتحرّك بكميات منفصلة، وهو ما ينافي فكرة الحركة المتصلة التي نشاهدها في حياتنا اليومية، والتي نظّرت لها الفيزياء الكلاسيكيّة. وفي عام 1905 دعّم "آينشتاين" أفكار "بلانك"بنشره ورقة بحثيّة ضمّنها نظريّته عن النّسبيّة الخاصّة، فقدّم إثباتا منطقيّا لوجود الذّرات، ونشر ورقة أخرى برهن فيها على أنّ الطّبيعة الذّرّيّة تتحرّك بشكل قفزات فعلاً كما ذهب إلى ذلك "بلانك".

وفي عام 1913، حسم "نيلز بور" الأمر ونشر ورقة علميّة، اعتمد فيها على أفكار كل من "بلانك" و"آينشتاين"، طرح فيها نموذجاً متكاملاً للذّرّة تتّخذ فيه الإلكترونات التي تدور حول النّواة مدارات معيَّنة، بحيث لا يمكن أن يتواجد أي إلكترون بين أي مدارين. وإذا قفز أحد الإلكترونات من مدار إلى

---

[1] نيلز بور: فيزيائي دانماركيّ يعتبر رائد ميكانيكا الكم، حصل على جائزة نوبل للفيزياء 1922

[2] ريتشارد فينمان: فيزيائيّ أمريكيّ معروف بإسهاماته في الصّياغة التّكامليّة للمسارات الخاصّة بميكانيكا الكم، ونظريّة الكهروديناميّة الكمّيّة، وفيزياء الجسيمات، وحصل على جائزة نوبل عام 1965.

[3] ستيف هوكنغ ورونالدو مولدينوو، التّصميم العظيم، ترجمة أحمد عيّاد، دار محمد علي الحامي للطباعة والنّشر، ط1، 2013، ص14

[4] Tim folger, article: Does the universe exist if we're not looking, Discover, june 2002.

[5] فرد آلان وولف، القفزة الكموميّة، ص61

آخر فإنه يقفز بشكل كمّي دون أن يمر بالمنطقة التي تقع بين المدارين أثناء قفزه، بمعنى أنّ العناصر الذّرّيّة تنتقل من مدار إلى مدار من غير أن تقطع المسافة الفاصلة بين مدار وآخر، فهي تختفي عندما تُشحن بالطّاقة اللاّزمة من موقعها وتظهر في الموقع الموالي. وكان ذلك أغرب ما في الأمر حتّى أنّ الفيزيائيّين أطلقوا عليه "الانتقال الشّبحي". ثمّ برهن "لويس دي بروي"–1987 Louis De Broglie 1892 على أنّ الذّرّات لها طبيعة موجيّة مثلما لها طبيعة مادّيّة. أي أنّ الإلكترون ليس صلباً تماماً مثل حبّة رمل، بل يتخذ شكل غيمة إلكترونيّة لها خصائص موجيّة. وهو ما تصدَّى للبرهنة عليه "إيروين شرودنغر"[1] Irwin 1887–1961 Schrodinger في معادلته الموجيّة التي بيّنت الطّبيعة الإحتماليّة للذّرّة، فكانت معادلته قادرة على تحديد مكان الإلكترون دون زخمه أو العكس، إذ لا يمكن أن تجتمع الخاصّيّتان معا لحظة القياس، ولا يُعزى ذلك لقصور في آليّات القيس ولكن لطبيعة المادّة ذاتها وهو ما ترجمه "فيرنر هايزنبرغ" 1901–1976 Werner Heisenberg في ما أطلق عليه "مبدأ عدم اليقين" « Le principe d’incertitude » .

وهذه طبيعة متأصّلة في عالم الذّرّات الغريب، قد أفضت إلى التّسليم بتفسير غريب جدّاً حول طبيعة العالم في مستواه الذّرّي. وهو ما يُسمى بـ «مبدأ التراكب الكمّي"، بمعنى أنّ الذّرّة لا تملك أصلاً سرعة معيَّنة أو موضعا محدّدا قبل أن نجري القياس عليها، أي قبل أن نتدخّل لرصدها، وكأنّ مصير حركتها ومكان تواجدها وسرعتها تتحدّد لحظيّا حين نقوم بمراقبتها، فتكون موجودة في كلّ نقطة على امتداد الموجة في ذات الوقت، وتكون لها كلّ السّرعات وتمضي في كلّ الاتّجاهات في الآن نفسه، وما أن نقوم بمراقبتها تنهار موجة احتمالات وجودها ونرصدها في موضع معيّن وبسرعة محدّدة بشكل كلاسيكيّ.

ووقوف الفكر الإنسانيّ على غرابة تكوين العالم المادّيّ المرئيّ الملموس، وعلى هذه الحقائق الصّادمة عن طبيعة الأشياء وعن طبيعة الإنسان نفسه، وعن حقيقة وجوده الجسديّ المادّيّ، وعن حقيقة إدراكه للكون من حوله، قد أفضى بالإنسان إلى فقدان وحدته مع ذاته ووحدته مع العالم من حوله، يقول الفيزيائي والبيولوجي "جاك مونو" Jacques Monod في خاتمة كتابه "الصّدفة والضّرورة" "Le

[1] إيروين شرودنغر: فيزيائي نمساوي حائز على جائزة نوبل في الفيزياء 1933، اشتهر بصياغة معادلات تستطيع وصف الحالة الكموميّة والطّبيعة الغريبة للإلكترون وهي مثنويّة موجة-جسيم، فوضع ما يعرف بالمعادلة الموجيّة.

"hasard et la nécessité": "لقد انقطع العهد القديم، وغدا الإنسان أخيرا يعرف أنّه وحيد في هذا الخضمّ الهائل واللاّمبالي للكون الذي ظهر فيه صدفة"[1].

لقد وجد الإنسان نفسه فجأة في حالة انعدام وزن، الأمر الذي دفع به إلى البحث عن الإنسجام داخل جماليّات التّفكّك والتّشظّي والهدم، بدلا من جماليّات الاكتمال والوحدة والتّناغم والبناء. ودخل الفكر الإنسانيّ أتون الحيرة والعبث والشّك، فجاءت إبداعاته الفنّيّة معبّرة عن سرياليّة عالم عبثيّ أصبحت مفاهيم المنطق والسّببيّة والثّبات فيه لا معنى لها، وأصبحت الذّات الإنسانيّة فيه محكومة بالتّلاشي والتّبخّر، وأصبحت مقولات الذّات الجماعيّة موسومة بالغموض والتّفتّت. لقد كان لزاما على الفعل الإبداعيّ أن يتخلّص من وسائل التّعبير القديمة التي أضحت عاجزة عن قول الواقع وتحليله وتفسيره بما يتواءم وحقيقة الأشياء ومعطيات العصر. فظهرت تبعا لذلك تيّارات فنّيّة وأدبيّة تعتمد زوايا نظر تشكيكيّة لا ترى في الإنسان إلاّ كائنا محكوما بالعبثيّة، مخلخل الثّوابت ومهتزّا، فكان لزاما أن تعرف الرّواية تحوّلا حقيقيّا في شكلها وفي مفهومها وفي وظيفتها، وحدا بهما هذا التّحوّل إلى "نوع جديد من الشّعر"[2]، على حدّ تعبير "بيير شارتييه، فلم تعد الكتابة الرّوائيّة مجرّد "ترفيه وبذخ"، وإنّما غدت "تجربة منهجيّة" و"وسيلة لمعرفة الذّات الكاتبة كما لمعرفة العالم".[3]

ج.2-تهافت نظريّات الثّوابت الكونيّة:

لقد شهد مطلع القرن العشرين تساقط كلّ النّظريّات الحتميّة التي اعتبرت مفاهيم مثل الزّمان وأبعاد الفضاء والتّكوين المادّي للأشياء مطلقات وثوابت قد استقرّت مبادئها ولا جدوى من مراجعتها، فأعادت نسبيّة آنشتاين النّظر في مطلقات فيزياء نيوتن وقدّمت تفسيرا مختلفا للجاذبيّة الكونيّة، وأثبتت خاصّة أنّ الزّمن ليس مفهوما مطلقا ساريا في كلّ الكون بالقيمة نفسها.

وما من شكّ أنّ مثل هذه المُخرجات العلميّة قد كان لها عظيم الأثر في رؤية الإنسان لمكانته في عالم الموجودات وعلاقاته بنظام الكون بأسره. وكان من الحتميّ أن تتحمّل تعبيراته الفنّيّة وإبداعاته الأدبيّة هذه الرّؤى المتطلّعة إلى الإجابة عن أسئلته الكبرى وحيرته الوجوديّة. وبما أنّ الإبداع الأدبي لم يكن يوما بمنآى عن فكر العصر وفلسفاته وعلومه، فإنّ اختلال هذه الثّوابت العلميّة قد انعكس على تكوين هذه الإنتاجات الأدبيّة شعرا ومسرحا ورواية، فشهدت عناصرها انحرافات عن سننها التّقليديّة، وتصدّعات في تكويناتها الرّئيسيّة.

---

[1] Jacques Monod, Le hasard et la nécessité, essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, Edition du Seuil, Paris, 1970, p194-195 : « L'ancienne alliance est rompue, l'homme sait enfin qu'il est seul dans l'immensite indifférente de l'univers d'où il a émergé par hasard »

[2] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريّات الرّواية، ص192

[3] م. ن. ص. ن

ونخصّ بالذّكر من بين نظريّات الثّوابت الكونيّة التي تهافتت مفهوم الزّمن، لما له من أهمّيّة في البناء القصصيّ، ولأنّه يمثّل الحامل الرّئيسيّ لبقيّة عناصر السّرد، وبالتّالي فإنّ أيّ تغيير في أبعاده سوف يؤدّي حتما إلى تصدّع في البنية السّرديّة. وبما أنّ مفهوم الزّمن في الأدب والفنّ لم يكن يوما معزولا عن التّجاذبات الفلسفيّة والعلميّة التي طالما تناولته بالبحث، فإنّ مفهوم الزّمن الرّوائيّ، في اعتقادنا، لا يمكن حصره في زمن واقعيّ أو زمن تخييليّ، يتقاطعان أو يتباينان، بل إنّه من غير الممكن فصله عن المفاهيم الفلسفيّة والفيزيائيّة التي لا تفتأ تلاحقه.

ويمكننا أن ننطلق في ملاحقتنا لتطوّر مفهوم الزّمن على إطلاقه بغرض ربطه بتطوّر مفهوم الزّمن الرّوائي، من تأمّلات القدّيس أغسطين الذي طرح في الكتاب الحادي عشر من اعترافاته، منذ ما يربو عن أربعة عشر قرنا، أهمّ سؤال عن الزّمن: "ما هو الزّمن؟" وقدّم إجابة على قدر كبير من الغرابة فقال: "حين لا يسألني عنه أحد فأنا أعرفه، ولكن حين أروم الإجابة عن هذا السّؤال أجدني أجهله".[1] والسّؤال عن ماهية الزّمن يستتبع حتما السّؤال عن وجوده، "فهل الزّمن موجود فعلا؟ كيف نتحسّسه ومن أيّة زاوية نفكّر فيه؟ إنّه متفلّت من بين أصابعنا بما أنّ المستقبل لم يأت بعد والماضي لم يعد موجودا والحاضر لا قرار له لأنّه هارب باستمرار"[2]، وقد يكون القدّيس أغسطين قد حصر الزّمن كلّه في اللّحظة الحاضرة، إذ صرّح أنّ هناك حاضر الماضي الذي يستند إلى ملكة التذكّر ، وحاضر الحاضر الذي يرتكز على ملكة الانتباه، وحاضر المستقبل الذي يقوم على ملكة الاستباق والتّوقّع. وحين ربط القدّيس أوغسطين، من جهة أخرى، الزّمن بمفهوم الأبديّة، فإنّه "أراد بذلك أن يبيّن بوضوح الخلل الأنطولوجيّ الذي يختصّ به الزّمن الإنسانيّ"[3] وأن يُعبّر، أيضا، عن الأزمة العميقة التي تعتري مفهوم الزّمن نفسه، والذي يظلّ إشكاليّا وملغزا على مرّ العصور. إذ تتعلّق بالزّمن مجموعة من الإشكاليّات مثل الاستعمال اللّغويّ الذي لا يفتأ يطرح المفارقة الأنطولوجيّة حول وجود الزّمن، من ناحية، بعبارات مثل "حدث"، أو "يحدث"، أو"سيحدث"، وحول عدم وجوده، من ناحية أخرى، بعبارات مثل "ما عاد موجودا"، أو"ليس بعد"، أو"ليس دائما"...

كما تتعلّق بمفارقة الوجود الزّمني، أيضا، مفارقة قياسه "إذ كيف يمكننا أن نقيس ما ليس له وجود؟"[4]، ومن أيّة نقطة علينا أن نصدر كي نقوم بعمليّة القياس هذه؟ هل نصدر من الماضي الذي لا نملك منه سوى ما تحتفظ به ذاكرتنا؟ أم نصدر من المستقبل الذي لم يأت بعد وننتظر حلوله؟ أم نصدر

[1] Saint-Augustin, Les confessions, Samizdat, Quebec, 2013, livre onze, chapitre 14, p187
[2] Michel Raimond, Le roman, Armond Colin, Paris, 2002, 2ème édition, p149
[3] Paul Ricoeur, Temps et recit tome1, edition du seuil, 1983, p20
[4] م. ن. ص23

من حاضر متفلّت باستمرار؟ حاضر لا يمكن الرّكون إليه أو التّوقّف عنده، حاضر يقول عنه القدّيس أغسطين: "لو افترضنا عنصرا من الزّمن لا نستطيع أن نقسّمه بعدُ إلى أصغر ما يكون من أجزاء الثّانية، فذاك هو الذي يمكن أن نسمّيه "الحاضر"".[1] قد يكون هذا الجزء من الثّانية الذي تنبّأ القدّيس بوجوده والذي حاول أن يمسك به ليجعل منه لحظة حاضرة، هو ما أطلقت عليه الفيزياء الكموميّة "زمن بلانك"[2]"le temps de Planck"، وهو الزّمن الذي يقطعه الفوتون الضّوئيّ في "مسافة بلانك"، بمعنى أنّه الزّمن الذي يقطعه جسم بأقصى سرعة ممكنة في أقصر زمن ممكن، وهو في الحقيقة زمن افتراضيّ لا يمكن الإمساك به أو تحويله إلى زمن حقيقيّ لأنّه زمن معدوم. إنّه زمن يتولّد من العدم الافتراضيّ ليتوسّع في الماضي ويتحقّق داخل الذّاكرة. فاللّحظة الحاضرة هي لحظة معدومة يتفجّر منها الزّمن كلّه.

هو زمن ينبعث باستمرار من العدم ويؤول إلى العدم. وإذا ما تساءلنا كيف لعدمٍ أن يبعث شيئا للوجود؟ فإنّ الإجابة تقتضي منّا الوقوف على حدّ العدم نفسه، ذلك أنّ العدم، من المنظور الفيزيائي، لا يكون مطلقا عدما محضا ولكنّه يكون عدما افتراضيّا، أي أنّ العدم ليس اللاّشيء. ومن المنظور الفلسفيّ القديم نجد أنّ المتكلّمين قديما وخاصّة منهم المعتزلة قد قالوا بشيئيّة العدم، وحين سئلوا عن جواهر هذا العدم–الشّيء باعتبار أنّ الموجودات كلّها لا بدّ لها من جواهر وأعراض، أجابوا بأنّ جواهر العدم هي مثل جواهر الموجودات ولكنّها غير متحيّزة ولا تشغل فضاء.

وكذلك من المنظور الفيزيائي الحديث لا يمكننا الحديث عن عدم محض استنادا إلى نظريّة "المجال الكمّي" "quantum field theory"، التي بمقتضاها نستطيع أن نفترض بقوّة خيالنا أشياء تتخلّق وتنبعث وتندثر خلال "زمن بلانك"، وبالتّالي فهي أشياء غير قابلة للقياس مثل باقي الموجودات، لأنّ زمن وجودها لا يسمح لنا بقياسها، فتعتبر بذلك معدومة، فالعدم الذي نعتقده فراغا محضا هو في الحقيقة مليء بجسيمات افتراضيّة تتخلّق وتنتهي ولا تتجاوز "زمن بلانك"، وهذه الجسيمات الافتراضيّة التي هي في حكم العدم، يمكن أن تتحوّل حسب قوانين ميكانيكا الكمّ إلى موجودات فيزيائيّة حقيقيّة، إذا ما تمطّى زمن بلانك واستطال بفعل قوّة خارجيّة جذبيّة هائلة. فاللّحظة الحاضرة هي لحظة افتراضيّة عدميّة تنفلق باستمرار بقوّة إدراكنا وتنتشر في الماضي.

[1] القديس أغسطين، المصدر السّابق، الصفحة نفسها

4- زمن بلانك: أو ثابت بلانك، وضعه الفيزيائي "ماكس بلانك" وهو أصغر وحدة طول كونيّة وقيمتها عشرة أسّ ناقص ثلاث وأربعين.[2]

وأمّا ما نطلق عليه المستقبل فما هو إلاّ خيالات افتراضيّة تعيش في زمن بلانك، في "تقلّبات الفراغ" "vacuum flactuation" وتنتظر لحظة الانفلاق بفعل قوّة غامضة هي محرّك الوجود نفسه. وهو ما يمكّننا من الإجابة عن سؤال آخر قد طرحه القدّيس أغسطين وهو: "إذا كانت الأشياء الماضية والأشياء المستقبليّة موجودة فأين هي؟". هي، في اعتقادنا، موجودة في سرديّاتنا، فما لم يحدث بعدُ هو خيال افتراضيّ يتحرّك في فراغ متقلّب، وما حدث هو صور متعاقبة ومتداخلة في الذّاكرة، وما يحدث ويُخيّل إلينا أنّنا نلمسه ونعيشه، إنّما هو الحركة المستمرّة لتخلّق الذّاكرة، هي التّشكّل اللّحظيّ للماضي عند انبثاقه من العدم المستقبليّ. وإنّ المسرح الذي تجري على ركحه كلّ هذه العمليّات هو السّرد، "لأنّنا حين نقول سردا نقول ذاكرة، وحين نقول استباقا نقول انتظارا"[1]. فإدراكنا للزّمن يتعلّق أساسا بما نسرده عنه.

ولعلّ الإلغاز الذي يحفّ مفهوم الزّمن يتعلّق إلى حدّ مّا بالاستخدام اللّغويّ الذي يجعل مفهوم الزّمن محطّ مبالغات كثيرة، إذ يقول القديس أغسطين في اعترافاته أنّنا حين نتحدث عن الزّمن نجد لدينا في اللغة عدداً قليلاً من الجمل الدّقيقة، أمّا عدد الجمل التي تعتبر غير دقيقة على الإطلاق فهو أكثر بكثير[2]. فحين نعرّف الزّمن على أنّه الصّيرورة والمدّة والتّغيير والسّرعة والاستعجال والشّيخوخة والموت والانتظار والمال والتّتابع والتّرتيب، فكأنّنا نعرّفه بالظّواهر التي تطرأ بداخله والتي هي في الواقع مجرّد ظواهر زمنيّة وليست هي الزّمن، كأن نتحدّث عن الزّمن النّفسي، أو الزّمن البيولوجي، أو الزّمن الكوسمولوجي، أو الزّمن الذّاتيّ، أو الزّمن الخارجيّ، فالزّمن يقول أشياء كثيرة ولا يقول ذاته، وكلّ تعريف يقترب من الإحاطة به يُبعده أكثر عن الدّقّة. فأن نقول "الزّمن يمرّ" أو "الزّمن يتسارع" أو "الزّمن يبطئ"، فنحن نشبّهه بنهر يجري ونفترض مجرى ساكنا يمرّ الزّمن بداخله، فتغالطنا الكلمات مرّة أخرى ولا تمكّننا إلاّ من تصوّر خاطئ عن الزّمن لم تسلم منه الفيزياء الكلاسيكيّة حين قالت بإطلاقيّته وخطّيّته، فلقد رأت قوانين "غاليليو" و"نيوتن" في الزّمن "تيّارا يجري بالتّساوي في أرجاء الكون"[3]، وعجزت بمقابل ذلك عن تفسير ظواهر كثيرة متعلّقة بالزّمن مثل علاقته بالمكان.

---

[1] Paul Ricoeur, Temps et récit tome1, p27 : « Narration, dirons-nous, implique mémoire, et prévision implique attente ». نحن نعرب

[2] القدّيس أغسطين، الاعترافات، الكتاب الحادي عشر، المحور العشرون.

[3] محمد باسل الطّائي، صيرورة الكون، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص298

ولقد قدّمت النّسبيّة الخاصّة[1] التي صاغها آنشتاين، في بداية القرن العشرين سنة 1905، نظريّة "المتّصل الزّمكاني" "space–time continuum" فدمجت الزّمان والمكان في نسيج واحد متعلّق بعمليّة الرّصد وبموقع الرّاصد وبحالاته الحركيّة ليصبح بذلك الزّمن البعد الفيزيائيّ الرّابع إلى جانب الطّول والعرض والارتفاع، ذلك أنّ الجسم السّاكن يمرّ عليه الزّمن كأسرع ما يكون وحالما يبدأ بالحركة يبدأ زمنه بالتّمطّي dilatation of time، "فالحدث الزّمكانيّ لا يتغيّر وإنّما تتغيّر مرْكباته: الزّمان والمكان"[2]. ثمّ صاغ آنشتاين النّسبيّة العامّة[3] سنة 1915 التي بحثت في مسألة الجاذبيّة وعلاقتها بالزّمكان وبالسّرعة، فـ"استبدلت الزّمكان المسطّح بآخر منحنٍ وصار التحدّب دالاّ على وجود قوّة الجاذبيّة"[4]، بمعنى أنّ جسما ذا كتلة ضخمة مثل الشّمس باستطاعته أن يحني النّسيج الزّمكاني أكثر من كتلة الأرض وبالتّالي يكون للشّمس قوّة جذب أعلى والزّمن يمرّ في مجالها الجذبيّ أبطأ من الأرض، وتبعا لذلك يطول الزّمان ويقصر حسب درجة التّحدّب في نسيج الفضاء "فالفترة الزّمانيّة تصبح أكثر طولا في المجال الجذبيّ الأشدّ مقارنة بنفس الفترة الزّمانيّة للحدث المماثل في مجال جذبيّ أضعف"[5]، فقد تمضي آلاف السّنين على الأرض "بأفراحها وأحزانها، بينما لا تكاد تمضي ساعة واحدة على ذلك الموقع ذي المجال الجذبيّ الشّديد"[6].

ولقد تطرّقت النّسبيّة العامّة إلى الحديث عن إمكانيّة توقّف الزّمن وتحقيق حالة الخلود في نطاق أجرام تسمّى بالثّقوب السّوداء والتي لها قوّة جذب هائلة تمكّنها من أن تبتلع كلّ ما يقع على "أفق حدثها" وإن كان بحجم مجرّة، كما أنّ الضوء نفسه لا يستطيع الإفلات منها، "فعند أفق الحدث بالضّبط تغيب تماما كلّ الأحداث الفيزيائيّة ولا يبقى معنى للمكان أو الزّمان، فالزّمان يصبح لا نهائيّا، لذلك لا يمكن فهم أيّ شيء يحدث خلف منطقة أفق الحدث قطعا (...) فهي غيب تام. لذلك نقول إنّ حالة الخلود هي حالة غيبيّة حتّى وفق المنطق العلميّ الصّرف، وفي عالم الخلود يمكن أن يحصل أيّ شيء إذ لا سلطان للفيزياء فيه".[7]

---

[1] النّسبيّة الخاصّة: 1905 جاءت لتصحّح نسبيّة غاليليو الذي يقول بأنّه إذا تحرّك مراقبان بنفس السّرعة فسوف يحصلان على النّتائج نفسها. كما قال أيضا بجمع السّرعات فإذا كنت في مركبة تسير بسرعة قدرها 10 متر/ثانية، ثُم قمت برمي كرة بالاتجاة الأمامي بسرعة 10 متر/ثانية، بالنسبة لمراقب يقف بعيداً عنك سيُلاحظ أن الكرة تسير بسرعة 20 متر/ثانية، أما في حالة رمي الكرة بالاتجاه الخلفي فسيُلاحظ نفس المراقب أن الكرة ثابتة (أي أن سرعتها تساوي 0) بمعنى أن الكرة ستبدو لهُ متوقفة. لكنّ نسبيّة آنشتاين أثبتت أنّ شخصا يقف بجانب قطار متحرّك ويقارن المشاهدات مع شخص داخل القطار وأنّ القطار في مساره يبعد نفس المسافة بين شجرتين، وأنّ صاعقة ضربت كلتا الشّجرتين بنفس الوقت فإنّ الشّخص الذي هو في وسط القطار يرى شجرة تُصعق قبل أخرى أمّا الشّخص الواقف في المحطّة فيرى الشّجرتين تُصعقان بذات الوقت. وبالتّالي فإنّ الآنيّة والتّزامن بين حدثين هو أمر نسبيّ يختلف باختلاف موقع الرّاصد فالزّمن يتدفّق وفقا لحالة الحركة، كما أنّ المسافة أيضا هي الأخرى نسبيّة.

[2] محمد باسل الطّائي، صيرورة الكون، ص299

[3] النّسبيّة العامّة: هي النّظريّة الهندسيّة للجاذبيّة نشرها آنشتاين سنة 1915، ونقّح بها قانون الجذب العام لنيوتن، وقدّم وصفا موحّدا للمكان والزّمان الذي أطلق عليه الزّمكان، حيث ترتبط الجاذبيّة بانحناء الزّمكان إذ أنّ الأجسام الضّخمة تسبّب تشوّها وتحدّبا في نسيج الزّمكان الذي هو قوّة الجاذبيّة، كما قدّمت تصوّرا مختلفا لمرور الزّمن، وحركة الأجسام والسّقوط الحر وانتشار الضّوء.

[4] محمد باسل الطّائي، صيرورة الكون، ص300

[5] م. ن. ص. ن

[6] م. ن. ص. ن

[7] م. ن. ص 301

إنّ وقوف الفكر الإنسانيّ على هذه الحقائق العلميّة التي غيّرت مفهوم المكان والزّمان وغيّرت تبعا له مفاهيم كثيرة تتعلّق بالوجود نفسه، أدخل الإنسان دوائر الشّكّ وطبع ذلك كلّ إنتاجه الفكريّ والفنّيّ. ولعلّنا نلمس في عمل "بروست" أثرا للنّسبيّة التي طبعت روح العصر وآدابه، ففي "البحث عن الزّمن الضّائع"، صاغ "بروست" كرونولوجيا خاصّة لروايته تجعل المتمعّن فيها يرى طرحا سرديّا تأمّليّا لمعادلة طاقة الجسم التي تساوي كتلته مضروبة في مربّع سرعة الضّوء: $E=MC^2$، فيتقلّص الامتداد الزّمني ويُمتصّ ويتلاشى في لحظات شعوريّة لازمنيّة يتحوّل خلالها المحسوس إلى طاقة تتحوّل بدورها إلى كتلة محسوسة إذا قسّمت على أقصى سرعة ممكنة في معادلة بسْطها الطّاقة ومقامها مربّع سرعة الضّوء. لقد فهم "بروست" أنّ النّسيج الزّمكانيّ ليس فيه سوى صور تتوالد وتتحوّل وتكبر وتنتشر ولكنّها تظلّ مشدودة إلى مركز الخيال الذي أبدعها. كما فهم أنّ الأشياء والأماكن تكتسب زمنيّة حسب موقع الرّاصد منها، وأنّنا إذا ما مررنا في الفترة نفسها من اليوم بالمكان نفسه فإنّه قد يُخيّل إلينا أنّه المكان ذاته، ولكنّه في الواقع قد تغيّر، لأنّنا نحن أنفسنا لسنا أنفسنا، وذكرياتنا عن المكان ليست نفسها، وطريقة رصدنا له قد تغيّرت، فكأنّه يخضع إلى ما يُعبّر عنه بالتّغيّر المركزي "homothétie"، أي أن تتغيّر أطوال شكل مّا وحجمه من دون أن تتغيّر أبعاده بفعل بعده عنّا أو قربه منّا.

ولقد أدرك "بروست" من خلال تعاطيه مع "الزّمن الضّائع" و"الزّمن العائد" أنّه إذا ما كان الزّمان والمكان يشكّلان شبكة ممتدّة داخل حدود إدراكنا، فلا شيء يمنع من أن نمتلك شبكة أخرى للزّمان وللمكان موازية للأولى، فمذاق الزّمن الذي اقترن بمذاق قطعة "المادلين" والذي تقاطع فجأة مع الزّمن العاديّ ما هو إلاّ تداخل زمكانين في ذهن الرّاوي. كما أنّ المفارقات الزّمنيّة في رواية "بروست" تظلّ ملغزة تصل حدّ التّناقض فلا نكاد نتبيّن الارتدادات من الاستباقات، يعمّقها الجمع المحيّر في الجملة نفسها، بين أزمنة الفعل التي تتراوح بين صيغ الماضي والحاضر والمستقبل.

هذا بالإضافة إلى أنّ "بروست" كان مسكونا بالهندسة النّسبيّة للكون والتي قدّمت تصوّرا مختلفا عن الهندسة الإقليديّة، إذ يقول في "سدوم وعامورة": "أن تعلم ألبرتين أنّه ثمّة كون لم يعُد الخطّ المستقيم فيه يُمثّل أقصر الطّرق، لم يُدهشها بقدر ما أدهشها أن تسمع الميكانيكيّ يقول لها أنّه كان من السّهل عليها أن تذهب في المساء نفسه إلى سانت جان وإلى راسبيلياير"[1]، وكأنّه يبحث من خلال المصطلحات الهندسيّة عن أن يُموْضع روايته في الزّمن فنجده يصف كنيسة كامبري على أنّها بناء ذو أربعة أبعاد

[1]Marcel Proust, Sodome et Gomorrhe, Folio SG, p385 : « Apprendre qu'il existe […] un univers où la ligne droite n'est plus le chemin le plus court […] eût beaucoup moins étonné Albertine que d'entendre le mécanicien lui dire qu'il était facile d'aller dans un même après-midi à Saint-Jean et à la Raspelière ». نحن نعرب

يرتفع بأبراجه وتتساقط الأعوام والقرون على جنباته. ويختم "بروست" "الزّمن العائد" بصورة عن الإنسان تصفه على أنّه امتداد لسنواته وليس لقامته مثل مهرّج يقف على عصيّ: "لو تُرك لي، على الأقلّ، مزيد من الوقت لأكمل روايتي فلن أتوانى عن وصف أناس (...) وهم يشغلون فضاء (زمنيّا) هامّا وممتدّا بلا قياس، مقارنة بالفضاء المكانيّ، بما أنّهم يلامسون مثل عمالقة قد عبروا السّنوات، عصورا متباعدة أتت الأيّام لتتموقع بينها."[1]هي صورة للوجود الإنسانيّ على نسيج زمكانيّ رباعيّ الأبعاد، كلّما تقلّص مكانه استطال زمنه.

إن كانت الفيزياء الكلاسيكيّة قد حصرت مفهوم الزّمن في استعارة السّهم الذي يُقذف من عمق التّاريخ باتّجاه المستقبل البعيد وتتعاقب على ظهره الثّواني والسّاعات، وإن كانت الفيزياء الحديثة قد عدّدت الزّمن إلى أزمنة تختلف خصوصيّاتها وأبعادها ويتقاطع فيها الوجود والعدم والموت والخلود، وإن كانت الفلسفة قد حصرته في لحظة تتجدّد باستمرار ولا يتحقّق وجودها خارج الذّاكرة، فإنّ الفنّ قد بحث، هو الآخر، في مسألة الزّمن وحاول أن يجعله مادّيّا ومرئيّا ليتمكّن من القبض عليه، فلقد انطلق الفنّان الفرنكو-بولوني "رومان أوبالكا" 1931-2011"Roman Opalka" في تجربة خاصّة مع الزّمن لحظة انتبه إلى قيمة الوقت المهدور وهو ينتظر زوجته في مقهى، إذ أدرك أنّه يجب أن يوثّق الزّمن الهارب في شكل لوحات أحاديّة اللّون يبدأ فيها بتسجيل الأرقام تصاعديّا إلى ما لا نهاية فيرسم بالأبيض أرقاما صغيرة على خلفيّة سوداء في شكل أفقيّ. وبعد سنوات قرّر أن يُدخل الأبيض على الخلفيّة بالتّدريج إلى أن وصل إلى الأبيض على الأبيض. وكان "أوبالكا" يلتقط لنفسه، مع كلّ لوحة، صورة فوتوغرافيّة بنفس الزّاوية دائما. ويصبح العدّ، في هذه اللّوحات، هو الوسيط الذي يتّخذه الفنّان بينه وبين زمنه المنتظر، يحصي من خلاله تغيّراته حتّى يصل إلى نهايته المحتومة. لقد حاول "أوبالكا" أن يُقدّم زمنا رماديّا متسلسلا ينتهي بانتهاء وجوده البيولوجيّ والفكريّ، فكانت تلك طريقته في سرد الزّمن البشريّ بنقله اللّحظة بحذافيرها.

[1]*Marcel Proust, Le temps retrouvé, bibliothèque numérique romande, ebooks-bnr.com, p442 :* « Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (…) comme occupant une place si considérable, à coté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent simultanément comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps ». نحن نعرب

لا تختلف لوحات "أوبالكا" كثيرا عن سهم نيوتن الزّمنيّ فكلّ اللّحظات فيها مسجّلة وحاضرة في الآن نفسه، ويمكن رؤيتها متراصّة ومتجمّدة بفعل ريشة الفنّان، فلحظات الماضي والحاضر والمستقبل مرصوفة على الحامل نفسه في الوقت نفسه. ولعلّ التّقشّف المعتمد في تقنيات الرّسم وابتعاد الرّسّام عن الكثافة اللّونيّة والكثافة التّقنيّة، هو محاولة لبلوغ عالم نقيّ تتواتر اللّحظات المرسومة فيه وكأنّها سرد أسطوريّ لزمن تخلّص من ألوانه ومساحيقه، ولعلّ هذه البساطة الفنّيّة كانت توازيها بساطة في حياة الرّسّام نفسه حين اختار أن يظلّ سجين عالمه الفنّيّ بين لوحات وكاميرا وقماشة وأعداد وعادات يوميّة يكرّرها بلا ملل، واكتفى من العالم الخارجيّ بما ترسمه له فرشاته وبعدّ لحظات حياته وكأنّه يُعدّ انتحاره البطيء في التقائه بذاته كلّ يوم وبتقنين حياته ونشاطه وفق نظام زمنيّ مخصوص فأدرج ذاته في الزّمن وهو موقن أنّه لن يُبقي منه سوى ماض متجمّد.

ولعلّنا نجد، أيضا، في لوحة "إصرار الذّاكرة" "la persistance de la memoire » التي تُعرف ب"السّاعات اللّيّنة" les montres molles » لسالفادور دالي[1] Salvador Dali 1904-1989 والتي تقدّم ساعات ذائبة مائعة منتشرة في طبيعة صحراويّة قاحلة ومقفرة هي أقرب لصورة من حلم، رمزا لمرور الوقت غير المنتظم الذي نشعر به أثناء الحلم، لأنّ زمن الأحلام يتحقّق في أبعاد مختلفة، فهي ساعات بالية ومتآكلة بلا فائدة، فقدت ثباتها وتوازنها وفقدت تأثيرها في العالم وخضعت للتّمدّد الذي يُحيل على الزّمن النّسبيّ كما نظّر له آنشتاين وتأثّر به "دالي" كثيرا ووجد فيه التّعبير الأمثل عن الرّؤية السّرياليّة للزّمن.

إنّ الإحاطة بمفهوم دقيق وقاطع للزّمن تظلّ مسألة شائكة وعلى درجة عالية من الاستعصاء أكان من منظور فلسفيّ أم فيزيائيّ أم فنّيّ، وتظلّ هذه المقاربات قاصرة عن الإجابة عن السّؤال الأحجية: "ما الزّمن؟"، وتظلّ الوسيلة الوحيدة لإدراك حقيقة الزّمن هي ملكة السّرد، فما نسرده من أحداث وذكريات ووقائع هي كلّ ما يربطنا بالزّمن وهي التي قد تجعلنا أيضا نعلّق على الزّمن كلّ الظّواهر التي تحدث بداخله والتي لا تزيد فهمنا له إلاّ التباسا وانزياحا، فنجعل منه سيرورة أو نُحيله إلى قطع متداخلة على نسيج مترام من الفضاء أو نُشكّل منه إيقاعا تنتظم على وتيرته كلّ عناصر السّرد.

[1] سلفادور دالي: رسّام إسبانيّ يعتبر من أهمّ أعلام السّرياليّة، يتميّز بأعماله الفنّيّة الصّادمة بموضوعاتها وتشكيلاتها الغريبة مثل غرابة شخصيّته وكتاباته التي يختلط فيها الجنون والنرجسيّة بالعبقريّة.

ولعلّ الزّمن الرّوائيّ بهذا المنظور وبانفتاحه على كلّ تلك المقاربات لا يكون بنية بقدر ما هو عمليّة ابتناء ذلك أنّ دوالّه قابلة دائما لتغيير مدلولاتها فهو قيمة لا تعرف الثّبات، وهو برأينا، ما يسم الكتابة الرّوائيّة الحديثة التي أدركت أنّها تتعامل مع زمن مفهومُ اللّحظة فيه، بما فيها من تجدّد وتسارع وصيرورة، قد اختلف، لأنّه مفهوم جوهريّ يرفض الاستقرار والضّبط والتّحديد. ولذلك أدرك كتّاب القصّة الشّعريّة أنّهم إزاء عناصر فضاء فقدت خواصّها الثّابتة، ومفاهيمها الإطلاقيّة وغدت تتحرّك حسب وجهات نظر متحرّرة من قيود التّحيّز والتّزمّن، فأصبح بمقدورهم التّنقّل جيئة وذهابا على نسيج زمكانيّ متمطّ بطبيعته، كما أصبح بمقدورهم إعادة ترتيب تكوينات السّرد بما يتناسب ورؤاهم الفنّيّة. وحين تحدّث "تاديه" عن "زمن مضغوط في تجاويف المكان" وعن أنّ الرحلة الإنسانيّة إنّما هي رحلة تنقيب عن حفريّات زمن محشور منذ بدء التّكوين، إنّما كان يشير عن قصد أو عن غير قصد إلى خصيصتين من خصائص الزّمن أثبتهما البحث العلميّ الحديث في فيزياء الكون وهما أنّ ارتباط الزّمن بالحركة أي بالطّاقة هو الذي يعطيه خاصّيّة السّيلان والانسياب الواقعيّ الذي نلمسه عليه من ماض إلى حاضر إلى مستقبل وهو ما يفسّر اختلافه وانكماشه وتمطّيه باختلاف المجال الجذبيّ الذي يرتبط به، وأمّا الخاصّيّة الثّانية فهي وجوده في حالة لاتزمّنيّة خياليّة عدميّة عندما لا يرتبط بحركيّة الوجود، وكأنّه محفور على قرص مضغوط لا يكتسب الخاصّيّة الواقعيّة إلاّ عند ربطه بطاقة الوجود وحركته، وهذه الخاصّيّة ترتبط بأصل الوجود نفسه وبلحظة التّفرّد الأولى. وإنّنا لنجد هذه الخصائص بكثافة في القصّة الشّعريّة لأنّها اختزال مستمرّ لحركات السّرد وحفر في أصل الأشياء وعود على أزمنة الولادة الأولى ومنبع الخلق الأوّل.

ج.3-تساقط الحواجز بين العالم المادّيّ والعالم الغيبي الميتافيزيقي:

ليست العوالم التّخييليّة التي تقدّمها القصص الشّعريّة إلاّ ترجمة لرؤية لايقينيّة لواقع أثبتت كلّ نظريّات الفيزياء الكموميّة لاواقعيّته. وإنّنا لنلمس، في هذا الإنتاج القصصيّ، آثار تلك الصّعقة التي أصابت العلماء، عند اكتشافهم غرابة سلوك الجسيمات التّحت ذرّيّة التي تكون موجودة في حالات متراكبة ومتعدّدة وتنتظم فجأة في حالة واحدة حال مراقبتها، حتّى أنّها تكتسب الإمكانيّة للعودة في الزّمن إلى ماضيها وتغييره. لقد فتحت هذه التّجارب العلميّة بوّابات الغيوب، وأصبحت عبثيّة الوجود هي السّمة الملازمة لكلّ الموجودات، وصار العالم المادّيّ المحسوس والمتماسك إلى عتبة التّلاشي.

ولعلّ العلم ذاته قد وجد في الأساطير القديمة تمثيلا صادقا لأهمّ منجزاته، إذ لجأ "نيلز بور" إلى الطّاويّة[1]Taoisme الصينيّة وقرّبها من المثال الذّرّيّ الذي وضعه فرأى في رمز "الين واليانغ"، قطبيْ الموجب والسّالب، القوّتين المتعارضتين اللّتين لا قيام لإحداهما بمعزل عن الأخرى واللّتين رغم تضادّهما فهما تتكاملان، ولا تتصارعان، فلا أسود بلا أبيض، ولا شرّ بلا خير، ولا ظلام بلا نور، ولاحياة بلا موت، وكلّ مظاهر الوجود، إنّما هي في حالة تناوب فالينْ يتحوّل إلى يانغ، واليانغ يتحوّل إلى ينْ، وكلّ منهما فيه بذرة من الآخر، ولا بدّ للإنسان أن يدرك قطبيّة وجوده، وقطبيّة وجود العالم.

كما لجأ "إيروين شرودنغر" إلى فلسفة "الفيدانتا"[2] vedanta الهندوسيّة التي تقدّم مفهوما لتحقيق الذّات وفهم الطّبيعة المطلقة للحقيقة، واهتمّ كذلك "نيكولا تسلا"[3]1856-1943 "Nikola Tesla" بأفكار "سوامي فيفيكانندا"[4] 1863-1902 Vivekananda" Swami الفيدانتيّة حول الطّاقة الحرّة والتي تنطلق من فكرة أنّ العلم يعمل بشكل أفضل عندما يكون متناغما مع الطّبيعة وأنّ ذرّات المادّة ما هي إلاّ دوّامات واهتزازات للطّاقة، وأنّ الأشياء المادّيّة ليس لها بنية مادّيّة، وهو ما أثبتته فيزياء الكم.

وهكذا يبدو أنّ المفاهيم الرّوحيّة لعالمنا القديم تتشابك مع علوم العصر الحديث، وتعكس هذا التّقارب الصّادم بين ما كان يُعدّ ميتافيزيقيّا ومحض خيال وما كان يُعتقد أنّه علميّ لا ينتج إلاّ عن الملاحظة والقياس.[5] يقول "جيلبير ديرون" Gilbert Durand: "هذا يعني أنّ فيزياءنا المتقدّمة وما تحويه من قوّة تكنولوجيّة هائلة لا تجد رواسمها الدّالّة لفكرها الخاصّ في بيداغوجيا الوضعيّة الغربيّة، أو في الثّنائيّة الأرسطيّة، أو في بداهة الأشكال النّيوتونيّة أو الإقليديّة، أو في حتميّة غاليليو، ولكنّها تجدها في أساطير الأوّلين القادمة من مكان آخر."[6] وهذه الحيرة الوجوديّة العميقة التي تملّكت العلماء أنفسهم ما كانت، في اعتقادنا، لتُخطئ الأدب والفنّ، وحين تساءل "بريتون": "من أكون؟" في مؤلّفه "نادجا"، فإنّه كان يبحث عن "تلك الرّوح الهائمة" التي تتخفّى داخل جسد يتألّف من مليارات الذّرّات تتراكب أجزاؤها، وتظهر

---

[1] الطاوية: تقليد ديني فلسفيّ صينيّ يُنسب إلى "لاو تسو" Lao Tzu، شخصيّة غامضة عاشت خلال الفترة الواقعة بين القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد، تحاك حولها عديد الأساطير، جمعت كلّ تعاليم الطّاويّة في كتيّب صغير أطلقت عليه "التّاو تي تشينغ" Tao Ti Tching وتعني: الطّريق القويّة. ومن تعاليمها التّأكيد على العيش في سلام مع الطّاو وهو المبدأ الذي هو مصدر ومضمون كلّ شيء في الحياة. ومن رموزها "الين واليانغ".

[2] الفيدانتا: هي مجموع أناشيد وتراتيل هندوسيّة، تُعرف أيضا بـ"الأوبانيشاد"، وهي في الأصل أربعة نصوص، تصف مجموعة من التّقاليد الفلسفيّة المتعلّقة بمفهوم تحقيق الذّات والتي يُفهم من خلالها الطّبيعة المطلقة للحقيقة (البراهمان)، مع العلم أنّ مصدرها ومصدر الهندوسيّة بكلّيّتها ظلّ مجهولا حتّى أنّ البعض يردّها إلى آلاف السّنين قبل الميلاد. وأشهر من تناول الفيدانتا بالشّرح في بعض مؤلّفاته هو أبو الرّيحاني البيروني.

[3] نيكولا تسلا: مخترع وفيزيائيّ ومهندس كهربائيّ ومهندس ميكانيكيّ صربيّ أمريكيّ اشتهر بإسهاماته في تصميم نظام التّيّار المتردّد الرّئيسي، كما عمل على انتاج الطّاقة الحرّة وأطلق عليه "العالم المجنون" لأنّ كان يقول بتحويل كلّ ما هو مادّي إلى طاقة.

[4] سوامي فيفيكانندا: واحد من القادة الرّوحيين في الهند، راهب هندوسي ملهم ينشر تعاليم الفيدانتا، وكانت له صداقات مع "نيكولا تسلا" و"هنري جيمس".

[5] Gilbert Durand, Introduction à la mythocritique, Ed Cérès, Tunis, 1996, p44.

[6] Op. Cit., p44 : « c'est dire que notre physique de pointe- et l'enorme pouvoir technologique qu'elle contient- trouve les schémas directeurs de sa propre pensée, non pas dans le positivisme pédagogique de l'occident, dans son binarisme aristotélicien, dans ses « formes à priori » newtoniennes et euclidiennes, dans son déterminisme galiléen, mais dans des mythes fondateurs venus d'ailleurs. » نحن نعرب

وتختفي، وتنتظم وتتلاشى، وتكون ولا تكون، وتتحرّك داخل عالم من المفترض أنّ "إلهه لا يلعب بالنّرد"[1] على حدّ تعبير "آنشتاين".

إنّ عبارات مثل "الواقع" و"اليقين" و"التّاريخ المحدّد"، لم تعد ذات معنى داخل "نظام ليس له تاريخ واحد فقط، بل لديه كلّ تاريخ ممكن"[2]، على حدّ تعبير "ريتشارد فاينمان"–Richard Feynman 1988 1918. لقد أدرك كتّاب القصّة الحديثة أنّ الواقع الذي يتعاملون معه هو واقع مشوّه، من المستحيل الإنطلاق فيه من زاوية نظر محدّدة.

ولقد أورد كلّ من "ستيف هوكنغ" و"ليوناردو مولدينوف" في مؤلّفهما "التّصميم العظيم" مثال السّمكة في الحوض الكرويّ الذي يعبّر عن عمق الحيرة والشّكّ اللذين يتملّكان علماء وجدوا أنفسهم فجأة يتعاملون مع واقع هلاميّ مكوّن من خيالات أشياء لا يستطيعون تحديد مواضعها أو قياس حركتها أو حتّى تحديد مصادرها، فيذكر العالمان أنّ مجلس مدينة مونزا الإيطاليّة قد حظر منذ سنوات عديدة على مالكي الحيوانات الأليفة الاحتفاظ بالسّمكة الذّهبيّة في أحواض سمك كرويّة. وقد فسّر مسؤول الإجراءات تلك الضّوابط بقوله: "إنّه لعمل وحشيّ الإحتفاظ بالسّمكة في حوض سمك مقوّس الجوانب، فعندما ستحدّق السّمكة في الخارج ستتكوّن لديها صورة مشوّهة عن الواقع"[3]. ويتساءل الفيزيائيّان "هوكنغ" و"مولدينوف" عن حقيقة ما إذا كان من الممكن لنا أن نعرف أنّنا نمتلك صورة حقيقيّة وغير مشوّهة عن هذا الواقع؟ ولماذا لا نكون نحن أنفسنا داخل بعض أحواض السّمك الكبيرة؟ يقولان: "إنّ صورة السّمكة الذّهبيّة عن الواقع تختلف عن صورتنا، لكن هل يمكننا التّأكّد من أنّها أقلّ واقعيّة؟"[4] ويؤكّد العالمان أنّ "السّمكة الذّهبيّة تستطيع صياغة القوانين العلميّة من إطار مرجعيّتها المشوّهة تلك، والتي تعتبر حقيقيّة دائما، كما يمكّنها التّنبؤ بحركة الأشياء خارج حوض السّمك (...) وإنّ علينا التّسليم برؤية السّمكة الذّهبيّة كصورة صالحة للواقع."[5]

---

[1] "الله لا يلعب بالنّرد" "Dieu ne joue pas aux dés" : هي قولة لآنشتاين أطلقها في مؤتمر "صولفي" Solvay 1927 عبر من خلالها على رفضه لنتائج مدرسة كوبنهاغ حول ميكانيكا الكم التي أثبتت السّلوك الغريب للمادّة وتحوّلها إلى الظّاهرة الموجيّة عندما لا تكون مراقبة، إذ بدا له أن نظام الكون موكول إلى المصادفة البحتة، ولقد ردّ عليه "نيلز بور" غاضبا: "ومن تكون أنت يا آنشتاين لتُعلّم الإله ما يفعل؟"

[2] أوردها ستيف هوكنغ وليوناردو مولدينوو في "التّصميم العظيم"، ترجمة أيمن أحمد عيّاد، دار محمد علي الحامي، ط1، 2013، ص14

[3] م. ن. ص51

[4] م. ن. ص52

[5] م. ن. ص. ن

إنّ حالة اللاّيقين السّارية في الكون بكلّ تكويناته ما كان لها أن تخطئ عقل الفنّان أو الأديب الذي يتفاعل مع كلّ ما يحدث حوله، وينقل تفاصيل أزمة الإنسان وفشله في تحديد هويّته الكونيّة.

وقد تكون حالة انعدام الوزن هذه هي التي أخرجت للوجود تلك التّعبيرات "السّرياليّة" التي كانت تسعى باستمرار للتّفلّت من سلطة العقل ولم تكن لتنشغل بأيّ إطار جماليّ أو أخلاقيّ أو تقنيّ من شأنه أن يُملي عليها طريقة في التّفكير أو منهجا في الممارسة الإبداعيّة. وفي استخدام هؤلاء المبدعين لأشياء الواقع المرئيّ والملموس وتحويلهم إيّاها إلى رموز مجرّدة، وارتقائهم بأشكال الطّبيعة إلى ما فوق العالم المُتاح، محاولة لإيلاج كلّ التّكوينات الواقعيّة في عوالم الغيوب والأحلام والتّصوّرات الخياليّة، وتقديم الواقع الغامض والمعقّد من خلالها. لقد كشف العلم الحديث غرابة هذا الواقع الذي نسف كلّ الرّؤى الوثوقيّة حوله، وقدّم للفنّانين حقائق محيّرة أنتجت لديهم مضامين فكريّة مهتزّة، وعجّلت بتساقط الحواجز بين العالم المادّي المحسوس والمرئيّ، وعوالم الغيب والأحلام والخيالات.

2-القصّة الشّعريّة وأزمة الكتابة في الأدب العربي

إنّ البحث في علاقة القصّة الشّعريّة بالأزمات التي عرفتها الكتابة القصصيّة في الأدب العربي قد يرجعنا إلى الأزمات التي رافقت تاريخ نشأة الرّواية العربيّة بالخصوص، منذ أصولها التراثيّة القديمة التي تُرجعها إلى أيّام العرب وقصص الجاهليّة الأولى، إلى انفتاحها على آداب الشرق الأقصى القديم، وإلى تأثّرها بالتّراجم والمقامة والرّحلة وغيرها من أشكال القصّ المأثور، وإلى احتكاكها بالغرب وبإنتاجه القصصيّ، وإلى تأثّرها بأسلوب الكتابة في الرّواية الغربيّة من تعدّد للشّخصيّات التي تكون على درجة عالية من التّعقيد والتّركيب النّفسيّ والإجتماعيّ المتشعّب، والتي تتحرّك في إطار تتنوّع فيه المناظر، وتتسلسل فيه الأحداث. ويمكننا اختزال المراحل الأساسيّة التي مرّت بها الرّواية العربيّة في ثلاث محطّات بارزة تعكس الأزمات المتلاحقة التي رافقت سيرورتها، والتي انطلقت من مرحلة تقليد وتعريب منذ سنوات الخمسين من القرن التّاسع عشر، ومرحلة تكوين وإبداع منذ اندلاع الحرب العالميّة الأولى، ومرحلة تأصيل و"نضج" انطلقت مع بداية الحرب العالميّة الثّانية.

غير أنّ هذه الحركة التّطوّريّة المتنامية باستمرار التي عرفتها الرّواية العربيّة، لم تؤمّن لها النّضج التّام واستقرار الأركان. فهي تتقدّم بلا توقّف لاستكمال سيرورة لا تكتمل، فكلّما استحكمت حلقاتها واستدارت انفتحت لتعيد دورتها من جديد. وقد يكون أحد أهمّ العوامل المساعدة على هذا التّطوّر المطّرد هو تكوينها المتعدّد الأشكال الذي يصل أحيانا حدّ التّباين والتّعارض في جوهره، فالرّواية "بمختلف

اتّجاهاتها قد تجمع الذّاتيّ والموضوعيّ، واليوميّ والتّاريخيّ، والشّعوريّ واللاّشعوريّ"[1]. وتتولّى لغة الحكي توظيف هذه العناصر حسب الضّوابط الشّكليّة التي يحدّد مقتضياتها كلّ عصر نزولا عند مبادئه الفكريّة وأذواقه الجماليّة.

وقد لا تكون القصّة الشّعريّة إفرازا لمراحل تطوّر الرّواية هذه أو استمرارا طبيعيّا لمسار تجديد الرّواية، بقدر ما هي مرتبطة بلحظة فارقة في تاريخها نزعت فيها الكتابة الرّوائيّة إلى التّجريب، وخطت خارج دوائر الرّواية الكلاسيكيّة، وانتقلت من وحدة التّكوينات السّرديّة والخطّيّة الزّمنيّة إلى تداخل الموادّ الحكائيّة تداخلا يصل حدّ التّناقض وانعدام الإنسجام ويتطلّب آليّات تلقٍّ من نوع خاصّ. ولذلك فإنّه يمكننا الحديث عن ارتباط القصّة الشّعريّة العربيّة بثلاث لحظات فارقة في تاريخها:

–لحظة تربطها بداية بسياق تأصيليّ، تأسيسيّ للرّواية جنح إليه بعض الكتّاب طلبا لتأصيل نوع روائيّ عربيّ بأدوات عربيّة كان نتاجه خروج البعض منهم مثل "محمود المسعدي" من الرّواية إلى القصّة الشّعريّة.

– ولحظة ثانية تربطها بسياق تجريبيّ أفرز ما يُعرف بالحساسيّة الجديدة التي ظهرت في الرّواية العربيّة بمثابة ردّة فعل على تماهيها بالرّواية الغربيّة فكان أن برزت أنواع قصصيّة بمواصفات خاصّة منها القصّة الشّعريّة.

– ولحظة ثالثة تربطها بنزوع أسلوبيّ نحو تشعير السّرد في نطاق تجريب داخل التّجريب نفسه، جعلها تبدو كأنّها تجارب معزولة ومنغلقة على مكوّناتها وتجعل بعض الأعمال منها تشذّ عن القصّة الشّعريّة ذاتها أو ربّما تخرج عن النّوع القصصيّ برمّته.

أ–القصّة الشّعريّة نتاج تأصيل الرّواية العربيّة:

ظلّت النّصوص الرّوائيّة العربيّة إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين مشدودة إلى النّماذج الغربيّة إمّا تقليدا أو ترجمة فتعدّدت الرّوايات الإجتماعيّة والتّاريخيّة التي وجدت في التّاريخ وبطولات القدماء مادّة سرديّة جاهزة مثل روايات "جرجي زيدان" وغيره من الكتّاب الذين سعوْا إلى مراعاة الذّوق الشّعبي العربي وقدموا أعمالهم في أشكال فنّيّة تستجيب للمخيال الثّقافي العربي السّائد، ثمّ تواترت الإنتاجات الرّوائيّة بإيقاع بطيء متعثّر بأشكال مختلفة اتجهت إلى لون جديد من السّرد على يد "جبران خليل جبران" و"أمين الرّيحاني"، وصدرت رواية "زينب" لـ"محمد حسين هيكل" سنة 1912 والتي اعتبرت منعطفا حاسما في مسار الفنّ الرّوائي العربي وأصبحت المعايير الفنّيّة الغربيّة هي المعتمدة في كتابة الرّواية.

[1] أحمد اليابوري، ديناميّة النّص الرّوائي، منشورات دار اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1993، ص26

وفي إطار البحث عن شكل روائيّ عربيّ خاصّ، اتّجه البعض إلى ألوان التّراث السّرديّ العربيّ القديم، من أجل بلورة نصوص فيها من التّأصيل ما يغنيها عن استجلاب أشكال سرديّة غريبة عن الثّقافة العربيّة، فكان نصّ "حديث عيسى بن هشام" لمحمّد المويلحي محاولة لتجذير الرّواية في عمقها السّرديّ العربيّ، فجاء منطويا على العناصر المشتركة بين نصوص الجنس الرّوائي من ناحية ومحتويا على عناصر التّراث السّرديّ التي تجذّره في عمق التّراث العربيّ القديم وتميّزه من سائر النّصوص الرّوائيّة المحتذية في أساليب كتابتها وتقنياتها بالأدب الغربي من ناحية أخرى. فلقد استغلّ "المويلحي" شخصيّة راوي المقامات الهمذانيّة ليبيّن طبيعة العلاقات بين مختلف الطّبقات الاجتماعيّة وليرصد التّناقضات الأخلاقيّة التي تحكمها، فجاء نصّه موزّعا بين أسلوب المقامة بلغتها الموسيقيّة المتّسمة بطرافة السّجع والمغرقة في الزّخرف والتّوشية، وبين الطّرح الحداثيّ والقدرة على استيعاب مظاهر التّبدّلات التي شملت المجتمعات العربيّة، والتّوجّه الواضح نحو الانفتاح على الأزمنة الحديثة، والوعي بمشكلات الهويّة العربيّة من ناحية، والمثاقفة، من ناحية أخرى. وقد جعل تداخل الأنواع السّرديّة، وخاصّة القديمة منها، في "حديث عيسى بن هشام"، حيث نعثر على النّادرة والمقامة والرّحلة، وحضور ثقافة الوعظ والتّعليم بقوّة فيها، الكثير من النّقّاد يتردّدون في احتسابها على الجنس الرّوائيّ ويعتبرون مسألة الطّرح الحداثيّ فيها مجرّد حضور للنّزعة التّعليميّة التي درجت الأجناس القديمة على توظيفها. وتبعا لذلك فإنّه بعد صدورها لم يتواصل احتفاء الكتّاب بالمنوال السّرديّ القديم وإنّما اتّجهت الكتابة نحو المناويل الرّوائيّة الغربيّة.

ولقد ارتبطت عودة النّماذج التّراثيّة عموما بجنوح بعض الكتّاب المسكونين بهاجس التّحديث داخل الأطر التّأصيليّة إلى تخصيب نصوصهم بمناويل الكتابة التّراثيّة. فاستأنف "محمود المسعدي" نزعة التّأصيل في منتصف الثّلاثينات بشروعه في كتابة "حدّث أبو هريرة قال..."، وإن لم تُنشر كاملة إلاّ في مطلع السّبعينات، فكانت نصّا متجذّرا في التّراث العربيّ القديم وصادرا عن رؤية تأصيليّة، تستثمر شكل الخبر وتعتمد آليّة رواية أحاديث تتداول على نقلها سلاسل الرّواة، وتقوم على بنية سرديّة مجزّأة، لا تكترث بترصيف المادّة الحكائيّة بقدر ما تُعنى بعرض تجارب شخصيّة "أبي هريرة". فلا نجدها تحرص على محاكاة البنى القصصيّة التي تقوم عليها المصنّفات السّرديّة القديمة والتي تأتلف غالبا حول مكان واحد أو شخصيّة واحدة ولا تعمّر فيها الشّخصيّات الثّانويّة أكثر من فصل واحد، لأنّها تظهر حول الشّخصيّة الرّئيسيّة وتختفي بأسرع ممّا ظهرت بانتهاء دورها الذي لا يتعدّى مرافقة البطل أو نقل المشاهد عنه، أمّا شخصيّة "أبي هريرة" وإن مثّلت مركز الثّقل في القصّة باعتبارها الشّخصيّة المحوريّة بحضورها في كلّ الأخبار التي تتداولها باقي الشّخصيّات عنها، إلاّ أنّها أنتجت حولها عددا من الأبطال بمراكز ثقل متفاوتة

على امتداد السّرد شكّلت بالنّهاية معمارا معقّدا ومتعدّد الطّوابق لم يكتف الرّوائيّ فيه بالإستظلال بأفياء السّرود القديمة وإنّما قام بتوظيف مكوّنات السّرد الحديث مستجيبا لمقتضيات التّخييل ومنفتحا على رؤية للعالم والأشياء مشغولة بأسئلته الحاضرة. فلم تكن غاية الإتّجاه التّأصيليّ في "حدّث أبو هريرة قال..."، فيما نرى، خدمة مقصد إيديولوجيّ أصوليّ يسعى إلى الانغلاق على الأشكال السّرديّة التّقليديّة ودرء مخاطر الأشكال الرّوائيّة الحديثة، وإنّما كان اتّجاها في الكتابة يعبّر عن رؤية صاحبها الذي التقط جدليّة اللّحظة التّاريخيّة متوسّلا بالتّخييل ومستوحيا أشكال الحكي القديمة لتطوير أدواته الفنّيّة ولتحريك الفكر والوجدان والتّفاعل مع الحياة بكلّ تعقيداتها.

وجنوح "المسعدي" إلى البحث عمّا هو جوهريّ في الإنسان، جعله يمضي في البحث عن أسلوب يكون بمثابة الطّريق الأصيلة التي ينسجم فيها الشّكل مع المضمون، ذلك أنّ قضايا نحت الكيان والبحث في جوهر الذّات الإنسانيّة هي بالأساس قضايا قد انشغلت بها الغنائيّة الشّعريّة ولم تكن يوما محلّ اهتمام السّرد الرّوائي، وهو ما أخرج "المسعدي" من السّرد الرّوائيّ التّقليدي ونحا به إلى الشّكل القصصيّ المهجن والمطعّم بالشّعر، فلقد جعل من "حدّث أبو هريرة قال..." مغامرة بحث عن كتابة روائيّة عربيّة، اختار صاحبها أن يعقد لها صلات بالتّراث السّرديّ العربيّ، أصّل من خلالها لجنس الرّواية العربيّة بعيدا عن مخاطر النّمطيّة الغربيّة. فتعمّد أن يتتبّع مسيرة بطل استحضره من التّراث الإسلاميّ، وكان من رواة الأحاديث النّبويّة، ليوكل إليه رواية أحاديث الوجود والعدم والموت والبعث والرّوح والجسد والنّور والظّلام. وسرد لنا في شكل حكايات خبريّة متقطّعة وبلغة كلاسيكيّة موجزة مضمِرة موحية سابغة، مسيرة البطل الذي يخْبر المجون حدّ التّهتّك ويخْبر التّنسّك حدّ الذّوبان في الذّات الإلهيّة.

ولذلك فقد أدرك "المسعدي" ضرورة أن يعثر على نمط كتابة يخرج به عن الوظيفة المجتمعيّة للرّواية باعتبار أنّ الرّواية تعبّر في جوهرها عن العامّ وعن مشاغل المجتمع من خلال تعاطيها مع الخاصّ وتتبّعها لمسيرة شخصيّة نموذجيّة حاملة للهمّ الاجتماعيّ والإيديولوجيّ والتّاريخيّ، ويدخل "المسعدي" بهذا النّمط من الكتابة في أبعاد الجوهر الإنسانيّ ويبحث في الإنسان باعتباره قيمة وجوديّة لا باعتباره كائنا تاريخيّا أو اجتماعيّا. ولذلك فقد لجأ إلى القصّ الشّعريّ وإلى اللّغة الجوهريّة كي يتمكّن من تجاوز الحكاية والولوج مباشرة إلى جوهر الأشياء. فأخرج "محمود المسعدي" متن كتابه بطريقة جعلته يتوفّر على عناصر السّرد الرّوائيّ في تطوّر البطل واتّخاذه مسالك تفرّعت به إلى تجارب حياتيّة زاخرة وأفضت به إلى نهايةٍ كشفت عن التّغيّر الواضح في ملامح شخصيّته، وإلى انغلاق النّصّ بين بداية ونهاية شكّلتا مآلا حتميّا لسيرورة الشّخصيّة الرّئيسيّة، كما أخرج "المسعدي" هذا المتن باعتماد البلاغة

الشّعريّة من إيجاز وتكثيف وإيقاع وعزوف عن التّعاقب الزّمني والتّواتر المنطقيّ للأحداث. فكانت "حدّث أبو هريرة قال..." في منزلة بين الشّعر والرّواية، طوّر فيها الرّاوي الأحداث وفرّعها ونسج منها حبكات متشابكة تلتقي جميعها عند نقطة البحث عن الحقيقة المطلقة.

وجعل تعاضد عناصر القصّ ووسائل الشّعر في هذا العمل، ومعارضته الواضحة للأدب القديم باعتماد الأخبار وإجراء الأقوال على ألسنة شخصيّات متخيّلة وإحداث وحدات سرديّة منفصلة شكليّا بعضها عن بعض ومرتبطة مضمونيّا فيما بينها، وانفتاحه على متناصّات عديدة دخلت في تكوينه، من هذا الأثر نصّا متفرّدا بين سائر النّصوص الرّوائيّة العربيّة والغربيّة، وجعل منه عملا مربكا من حيث هيمنةُ العناصر الأجناسيّة الرّوائيّة، من ناحية، ومن حيث وضوحُ النّفس الشّعريّ فيه، من ناحية أخرى. وإنّ المتأمّل في لغة "حدّث أبو هريرة قال..." يمكنه أن يقف على حقيقة أنّ فصاحة "المسعدي" النّاهلة من التّراث البلاغيّ القديم لا تقدّم لغة محنّطة ومثقلة ببلاغة لفظيّة متخشّبة ومتعالية عن سياقاتها التّاريخيّة الرّاهنة، وإنّما هي لغة متينة جزلة حاملة لمعاني الحداثة، قد اتّسعت إمكاناتها التّعبيريّة ودفعت بطاقاتها التّصويريّة إلى أقصى حدّ، استجابة لإيقاع العصر.

والقطع بأنّ نصّ "المسعدي" هو نصّ قصصيّ، لا يعني أنّنا نقطع بتوفّر جميع المستويات الشكليّة والأسلوبيّة والدّلاليّة للسّرد الرّوائيّ فيه، وإنّما يعني أنّه يتوفّر على الأساسيّات المشتركة بين طبقة النّصوص القصصيّة، وأنّه، في الوقت ذاته، حامل لعناصر أجناس أخرى، ومضطلع بوظائف مصاحبة لوظيفته القصصيّة الأصليّة. وتظهر هذه الوظيفة من خلال التّعالقات النّصّيّة المشكّلة لموضوع الشّعريّة، والدّالّة على كثافته الأجناسيّة وثرائه الدّلالي، وهو ما يجعل منه نصّا مفتوحا على التّأويل المستمرّ ومضطلعا ببرنامج سرديّ مخصوص. فيعلن نصّ "المسعدي" انتماءه إلى لحظة ثقافيّة راهنة، تستمدّ وجودها من رؤية فلسفيّة وجدت في الوجوديّة منهلا لها، وإن كانت وجوديّة من نوع خاصّ أراد صاحبها أن يلوّنها بموروثه الشّرقيّ الضّارب في القدم وبنصوصه الدّينيّة والأدبيّة المتجذّرة في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة. وذلك كي يمكّن نصّه بالنّهاية من أن يستوعب ما أنتجه الفكر الإنساني، ويدفع به في مغامرة نحت الكيان من خلال تجارب الحسّ والجماعة والرّوح التي يخوضها البطل، فيدرك من خلالها معنى الوجود وسرّ الحياة الأكبر، ويتخطّى المحدوديّة، وينتصر على الموت، وينفتح على الخلود، في لحظة وقوفه على قمّة جبل مشرف على الهاوية، فينفصل عنه ويحلّ بالمطلق ويفنى فيه.

ولعلّ هذا التّدافع بين الأصالة والمعاصرة في نصّ "المسعدي" في ثنائيّة تعدّدت روافدها، هو الذي شرّع أبواب التّجديد التّأصيليّ أمامه شكلا ولغة وأسلوب كتابة وتقنيات وبنية، وكشف عن نوع نثريّ

حامل ضمنيّا لسؤال الرّواية العربيّة ومتجاوز لها بالآن نفسه، وذلك بانفتاحه على تجربة قصصيّة من نوع خاصّ بشكل مختلف وأدوات مختلفة. لقد حاول "المسعدي" أن يمدّ الجسور بين الموروث السّرديّ العربيّ القديم والسّرد العربيّ الحديث، فلا يتقيّد بالرّواية الغربيّة، ويمضي إلى تشكيل سيرة الذّات وسرد الوجود بوسائله المبتكرة التي مزج فيها بين ألوان الشّعر وأساليب الحكي. ويمكننا القول إنّ كلّ هذه الخصائص والمضامين الفلسفيّة والأدبيّة والقيميّة المتشابكة هي التي فرضت على "المسعدي" اختيار الشّكل القصصيّ الهجين الذي جعل "حدّث أبو هريرة قال..." تتوفّر على كلّ خصائص القصّة الشّعريّة، ذلك أنّ مقاربة "المسعدي" لموضوع الكتابة لديه هي مقاربة شعريّة جوهريّة أكثر منها روائيّة، وهي تجسيد لرؤية لايقينيّة لمنزلة الإنسان في الكون.

ولقد ظلّت تجربة الكتابة القصصيّة التي خاضها "المسعدي" في هذا العمل التّأصيليّ تجربة فريدة لم تتكرّر. فـ"حدّث أبو هريرة قال..." ظلّت عملا حاملا لقلق جمعيّ وإحساس عميق بالتّلاشي لم يقدّم صاحبه الحكاية فيه في شكل أحداث اجتماعيّة، وإنّما قدّمها في شكل تجارب أطلق فيها عناصر الزّمان والمكان وانتهى إلى شكل القصّة الشّعريّة. وإذا كان "المسعدي" قد انتهى إلى القصّة الشّعريّة في سياق تأصيل قصصيّ رام طريقا إلى الرّواية لا يستعيد مسار الرّواية الغربيّة، فإنّ آخرين عبروا إلى التّجريب في محاولة لشرح المُلغز ونقل الغامض ووصف المبهم. وقد لا يكون تمرّدهم على القوالب الجاهزة والبلاغة القديمة خيارا مريحا لهم، وإنّما كان رهانا وجوديّا لا مناص من قبوله والسّير فيه إلى الآخر في شكل تجارب منفردة ومتفرّدة.

ب- القصّة الشّعريّة نتاج التّجريب في الرّواية:

لقد عرف مسار الرّواية العربيّة منذ نشأتها أطوارا قلقة متقطّعة، باعتبار أنّها كانت نتاجا لعمليّات المثاقفة باحتكاكها بالأجناس الرّوائيّة الغربيّة من ناحية، ونتاجا للتبدّل الحاصل بصلب السّيرورة التّاريخيّة داخل المجتمعات العربيّة، من ناحية أخرى. فوجد كتّاب الرّواية العربيّة الحديثة بالخصوص أنفسهم في مواجهة التّحوّلات التّاريخيّة العربيّة العميقة المقترنة بالواقع اليوميّ من جهة، وأسئلة الإنسان الكبرى التي بدأت تتردّد بقوّة في الأعمال الرّوائيّة الغربيّة، من جهة أخرى. ولقد انجرفت الكتابة الرّوائيّة العربيّة وراء هذه التّساؤلات من دون أن يكون لدى الرّوائيّين، في أحيان كثيرة، إدراك واضح لمردّها أو مصدرها ومن دون أن يختبروا بأنفسهم عمق التّجربة الإنسانيّة التي أنتجت هذا الفكر، أو يواكبوا كيفيّة حدوث هذه التّطوّرات الفكريّة والفنّيّة، فاندفعوا إلى إنتاج روايات تقفو أثر التّجارب الرّوائيّة الغربيّة بمرتكزات عربيّة

وبرصيد فكريّ ولغويّ عربيّ وبرؤية فنّيّة عربيّة. ولذلك فإنّ استنساخ النّماذج الرّوائيّة الغربيّة لم يؤسّس لجنس روائيّ عربيّ راسخ، فظهرت عديد الأعمال المفتقرة إلى البناء المحكم والهندسة الدّقيقة.

ولقد وعى كتّاب هذه المراحل المتباينة بهذه الأزمة الخانقة التي كانت تحاصر الإبداع العربيّ وتسبغ عليه سمات غريبة عنه بدعوى الحداثة، فسعوْا إلى تقديم تخييل متنوّع لا يقتصر على تمثيل الرّواية للمجتمع أو السّير الذّاتيّة، وعملوا على النّأي بالعمل الرّوائيّ عن مباشرة الواقع وعن النّقل التّفصيليّ لما تعكسه مرآة الرّواية. واتّجهت اهتمامات الرّواة إلى طرح قضايا الفرد في علاقته بذاته من ناحية وفي مجابهته للمجتمع الذي باتت تتداعى فيه كلّ الثّوابت والقيم من ناحية أخرى. فدخل العمل الرّوائيّ مرحلة تجريب شملت اللّغة والأسلوب وطريقة تفجير المعنى وكيفيّة ملامسة الشّكل والمضمون.

ولعلّ رحلة التّجريب في الرّواية هذه قد انطلقت منذ أن بدأ الفكر العربيّ يسمع لصوت الذّات المأزومة من وقع الهزيمة، ويطرح على نفسه الأسئلة المستعصية، ويستنطق المعاني التي أضحى التّعبير عنها ضربا من المستحيل. ولم تكن نكسة 1967 سوى إيذان بدخول الفكر العربيّ مرحلة تقوقع على الذّات، انبرت فيها الرّواية العربيّة إلى استيعاب كلّ التّحوّلات التي طرأت على المجتمع العربيّ وسلكت اتّجاهات جديدة كانت رغم وضوح تأثّرها فيها إلى حدّ كبير باتّجاهات الرّواية الغربيّة، فإنّها كانت تتلمّس في الوقت ذاته مسالك للتّأصيل والتّجذّر في الهويّة العربيّة. فظهرت رواية "تيّار الوعي" التي قطعت مع أسلوب تسلسل الأحداث، وتنامي البطل عبر شبكة من الأزمنة والأمكنة، وانطلقت في رحلة كشف للعقل الباطن، متأثّرة بنتائج مدارس التّحليل النّفسي، عبر المونولوغ الدّاخليّ المباشر الذي ينسحب فيه المؤلّف ويفسح المجال للذّات المتكلّمة للتّداعي الحرّ، وعبر المونولوغ الدّاخليّ غير المباشر الذي يقوم فيه المؤلّف بالتّعليق والوصف بضمير المتكلّم، وعبر الوعي الذّهنيّ للشّخصيّات والمناجاة. ولعلّ أهمّ روّاد هذا الجنس الرّوائيّ في الغرب "مارسيل بروست" في "البحث عن الزّمن الضّائع"، و"جيمس جويس" في "عوليس"، وأهمّ روّاده في المنطقة العربيّة "نجيب محفوظ" في "الشّحّاذ" و"اللّص والكلاب" و"الطّيب صالح" في "موسم الهجرة إلى الشّمال".

وكانت الرّواية الطّليعيّة في نهاية السّبعينات التي استخدمت تقنيات فنّيّة جديدة وأساليب جماليّة مختلفة، قد حقّقت مظاهر وجودها في التّقنيات السّينمائيّة بالتّقطيع والمونتاج والتّجزئة والتّفكيك إلى صور ولوحات واعتماد "الفلاش باك" وتناول الحادثة المفردة من زوايا نظر مختلفة، مثل روايات "الطّاهر وطّار" و"عبد الرّحمان منيف" و"جبرا ابراهيم جبرا" وغيرهم.

وكانت الرّواية الوجوديّة التي تأثّرت بالإتّجاه الوجودي الغربي ممثّلا في "ألبير كامو" و"جان بول سارتر"، حاملة لقضايا الإلتزام والحرّيّة والوجود ونحت الكيان الإنسانيّ مثل "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي".

ولقد كانت هذه الإتّجاهات التي ظهرت في العالم الرّوائي العالميّ عموما والعربيّ خصوصا، والتي قامت على انثيال الوعي واللاّوعي والتّلاعب بمفاهيم الزّمان والمكان والحبكة والشّخصيّات، محاولة لتجاوز الواقع الفنّيّ المستهلك وطريقة في بناء أدب مضادّ للتّقاليد الإبداعيّة السّائدة. فالرّواية العربيّة شهدت تطوّرا في المضامين والأساليب والرّؤى مسايرة في ذلك تطوّر المجتمعات العربيّة عبر نهضاتها الفكريّة المتلاحقة، فابتكرت هذه الأشكال الرّوائيّة الجديدة عوالمها التّخييليّة الخاصّة بها، وانفرد كلّ عمل إبداعيّ بجماليّته المختلفة التي تميّزه من سائر الأعمال التّجديديّة المعاصرة له، ووضع رموز التّشفير الخاصّة به، واتّبع تقنيات السّرد المبتكرة التي تتّجه إلى استثارة حساسيّة المتلقّي ومشاكسة الذّوق الجمعي الرّاسخ، وإلى التّنقّل بين مستويات التّعبير اللّغويّ التي لا تحجم عن استثمار كلّ أنواع الخطاب والتّعالقات النّصّيّة.

غير أنّ الحديث عن تطوّر في الأساليب والمضامين بالنّسبة إلى الرّواية لا يعني أنّ الرّواية العربيّة قد مرّت بسيرورة متنامية طوّرت خلالها أدواتها وراكمت مكوّناتها حدّ الاكتمال، وإنّما يعني أنّ هذه الأساليب قد تغيّرت وتطوّرت في كلّ الاتّجاهات مرتبطة بلحظات تاريخيّة معيّنة نزعت فيها الرّواية في كلّ مرة نحو تجريب حساسيّة مختلفة. ولعلّ تاريخ الرّواية العربيّة برمّته هو تاريخ تحديث دائم وتجريب وتجاوز مستمرّ للمألوف الذي لا يكاد يستقرّ في الأذهان والقلوب حتّى تمضي الرّواية لإرساء جماليّات مختلفة، ولعلّ القول بلحظة فارقة في سيرورة الفنّ الرّوائيّ العربيّ، قول مجانب لحقيقة كونها إرهاصا متواصلا بالمستقبل وملاحقة لا تتوقّف لإدراك مرحلة نضج فنّيّ لا تُبلغُ. ولعلّ التّجريب بحدّ ذاته لا يرتكز إلى أسس تاريخيّة مضبوطة أوتحوّل بارز من طريقة كتابة إلى أخرى، وإنّما يتحقّق في شكل قفزات إبداعيّة وتجارب فريدة منقطعة لا تتبعها تجارب مشابهة تؤمّن استمرارها. فيصبح التّجريب تجارب والجماليّة جماليّات والإختلاف اختلافات، ولا يكون للتّجربة الرّوائيّة تصميم أوحد أو مثال هندسيّ محدّد. وفي هذا المعنى يؤكّد "صلاح فضل": "ليس بوسعنا (...) أن نرسم خارطة تحوّلات التّيّار التّجريبي في جميع المراحل، لأنّ طرفا منه سرعان ما يندثر، وطرفا آخر لا يلبث أن ينتشر ويدخل في نسيج التّقاليد المستقرّة، ولا يظلّ بارزا منه سوى التّجارب المنقطعة التي تمثّل كشوفا جماليّة ذات خصائص نوعيّة"[1].

[1] صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، ص4

ولقد ارتبطت القصّة الشّعريّة بلحظة من لحظات التّجريب نزع فيها السّرد إلى التّكثيف والإغماض والإشجاء الذي أصاب شعر الحداثة. ذلك أنّ الذّات العربيّة لم تبق متلحّفة بواسمات محلّيّة، تظلّ رغم ثرائها محدودة، ولكنّها انفتحت على ثقافات كونيّة وأدركت أبعادها الإنسانيّة وتفرّدها الذّاتيّ في الآن نفسه، ولمست في نفسها القدرة على محاورة الكينونة المتطلّعة إلى ملاقاة العالم في أبعاده المتعدّدة. فصرنا نلمس في قصيدة الحداثة ما يستحصده الشّاعر في تجاربه الحياتيّة وقراءاته المتنوّعة وهواجسه الميتافيزيقيّة وأسئلته الوجوديّة، يحوّلها كلّها إلى وعي نوعيّ فاعل عند ممارسة عمله الإبداعيّ. فيقدّم شاعر الحداثة رصيده الثّقافيّ المتنوّع في شكل دلالات وإيحاءات ورموز من شأنها مخاتلة المتلقّي ومراوغته فيأتي "إنتاجه الشّعريّ مجلّلا بالغموض والإبهام (...) حتّى لغته الشّعريّة تزداد جدّة وغرابة"[1]. ذلك أنّ التّعاطي مع محيط منابع الثّقافة فيه متنوّعة ومصادر المعرفة فيه متعدّدة يتطلّب من الكاتب نفسه معالجة فنّيّة غير مألوفة. وجنوح السّرد إلى التّهجين واستخدام وسائل الشّعر قد أوقع هذا الكاتب بداهة في الإغماض والغنائيّة وكثافة المعنى وأفضى به إلى تبنّي القضايا المحمولة أساسا على الشّعر.

هذا بالإضافة إلى أنّ كلّ تجربة كتابة قصصيّة في إطار هذا الجنس من الحكي إنّما هي تجربة متفرّدة لا تتكرّر ولا تشبه غيرها من التّجارب التي تُحسب على القصّة الشّعريّة، واختلافها يكمن في ديناميّة الإبداع القصصيّ ذاته، وفي آليّات الكتابة الرّوائيّة التي تخوض مع كلّ تجربة كتابة، مغامرة بوسائل لغويّة وأسلوبيّة ومضمونيّة مختلفة. ولكنّها تلتقي في النّهاية عند نقطة الوعي الوجوديّ بالذّات الإنسانيّة التي تؤدّي رحلة التّيه المفروضة عليها داخل ذاتها وداخل العالم الكبير، من ناحية، وتقع، من ناحية أخرى، تحت طائلة التّفكيك والتّفتيت والتّشظية، لأنّها أشكال تنمو من خلال التّجريب وتتشكّل وفق متطلّبات التّجربة الكتابيّة. ذلك أنّ مؤلّف القصّة الشّعريّة ليس له أن يعرف مآل تجربته إلى أن يبلغ نهايتها. وهذا الأمر يفضي إلى انفراد كلّ تجربة بخصوصيّتها التي تجعل منها حادثة لا تتكرّر وكشفا جماليّا بمقاييس فنّيّة مغايرة. كما لا يمكن أن نحصر عمليّة التّجريب هذه في جيل واحد من الكتّاب أو في حقبة زمنيّة بعينها، وإنّما تتداخل الأحقاب وتتباين أعمار الرّواة، لينخرطوا جميعهم في رحلة البحث المضنية عن الشّكل والمعنى والقالب اللّغويّ الأنسب لاحتواء التّجربة الفنّيّة الخاصّة بكلّ واحد منهم.

[1] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 279، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002، ص25

ولذلك يمكننا أن نعدّ القصّة الشّعريّة العربيّة مظهرا من مظاهر التّجريب الرّوائيّ تتعدّد أشكاله داخل جنس القصّة الشّعريّة ذاتها، ويقوم على التّهجين بين مكوّنات السّرد ووسائل الشّعر، ذلك أنّ نصوص القصص الشّعريّة هي نصوص حاملة لهذا الوعي العميق بالتّاريخ الإنسانيّ، وبدوائر الوجود التي يتشابك فيها الواقع الملموس بالتّهويمات الأسطوريّة والميتافيزيقيّة. كما يمكننا أن نقول إنّ جنس القصّة الشّعريّة، في المدوّنة السّرديّة العربيّة، بجمعه بين أساليب القصّ وروح الشّعر، قد أرسى أسلوبا روائيّا قائما بذاته، ولديه هذه الميزة الدّيناميكيّة في الإنفتاح على مختلف الأشكال التّعبيريّة قديمها ومستحدثها. وظهور هذا الجنس من السّرد القصصيّ منذ بدايات النّصف الثّاني من القرن العشرين، وتزامنا مع التّحوّلات التي شهدتها الرّواية العربيّة، قد جاء بعد فترة تقليد لأجناس الرّواية الغربيّة تميّزت بالتّذبذب والسّطحيّة. فلم تعد الرّواية العربيّة من هذا المنطلق معنيّة بسرد الوقائع أو حتّى بالإيهام بها، وإنّما أضحت مدعوّة إلى ارتياد مدائن الفكر ومجاهل الذّات، ومقاربة معطيات إجتماعيّة وسياسيّة وتاريخيّة وإنسانيّة شديدة التّعقيد بأدوات لغويّة وأسلوبيّة وبنائيّة مختلفة تعكس وعيا عميقا بوظائف هذه الأدوات والتّقنيات الأدبيّة الفنّيّة في إبلاغ المضامين الفكريّة التي تحملها هذه الأعمال.

لقد اتّخذت القصّة الشّعريّة من الوحدة العضويّة والكثافة والتّرميز والغنائيّة الطّاغية واللّغة الشّعريّة الموقّعة وسائل لتطويع السّرد وإدخاله حيّز الذّات المفكّرة وفكّ جميع ارتباطاته بقوانين القصّ التّقليديّة. فأنشأت عوالمها القصصيّة الخاصّة، واستحضرت أطرها التّخييليّة المبتكرة، لتخوض برواتها مغامرة إثبات الذّات في واقع اجتماعيّ متغيّر، واقتصاديّ متأزّم، وسياسيّ محتدم، وإيديولوجيّ مهتزّ.

ج-القصّة الشّعريّة إفراز لنزوع أسلوبيّ في الكتابة القصصيّة:

القصّة الشّعريّة جنس أدبيّ سرديّ هجين لا يوجد، مثله مثل سائر الأجناس الأدبيّة، بمعزل عن التّفاعلات داخل المجال الأدبيّ. وقد تكون بعض أطوار الممارسة الإبداعيّة، حين تطغى فيها الظّاهرة الشّعريّة، ملائمة أكثر من غيرها لتشعير السّرد، فلعلّ نزوع الكتابة القصصيّة إلى التّشعير في إطار القصّة الشّعريّة كان مرتبطا"بتداول الهيمنة"، على حدّ تعبير "فتحي النّصري"، بين الشّعر والنّثر "وفق انتظام محدّد بحيث أنّ تغيير نمط الخطاب الإنشائيّ المهيمن على الحركة الأدبيّة يشكّل عاملا حاسما في تطوّر الأشكال الفنّيّة"[1]، بمعنى أنّ الحركة الأدبيّة تتنازعها مراحل يتقدّم فيها النّثر على الشّعر ومراحل يتقدّم فيها الشّعر على النّثر، فتنتقل العلاقة "بين الشّعر والنّثر من مجال التّنابذ إلى التّشابك الذي يفضي

[1] فتحي النصري، السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، ص41

إلى تكييف البنية الدّاخليّة لكلّ منهما"[1]: فحين يكون الشّعر هو المهيمن على الخطاب الأدبيّ "يكون الخطاب الشّعريّ بداية هو التّعبير الفنّيّ الأوحد، ففي البدء حدث فصل اللّغة (الأدبيّة) وتمييزها من الخطاب اليوميّ ولم يحدث التّمازج بينهما إلاّ لاحقا"[2]، ووُضِعت مجموعة من القواعد والعلامات مثل الاستعارات والتّقفية والإيقاعات والتّجانس اللّفظيّ وغيرها من السّمات التي كان لا بدّ من توفّرها في النّصّ ليكون نصّا أدبيّا فنّيّا.

وحين يمرّ الخطاب الأدبيّ بمرحلة يهيمن فيها النّثر على الشّعر تكون "لغة الخطاب اليوميّ ولغة النّثر الأدبيّ متماثلتين وبالتّالي يكون حضور النّثر أظهر من حضور الشّعر"[3]، ويكون الخطاب الشّعريّ خطابا "ثانويّا"، على حدّ تعبير "لوتمان"، باعتبار درجة التّعقيد التي يتّسم بها والتي تجعله أرقى من لغة الخطاب اليوميّ، ويسوق "لوتمان" مثال الشّاعر "ألكسندر بوشكين" Alexanre Pouchkine الذي نحا بالشّعر نحو النّثر في تجاربه الغنائيّة انطلاقا من سنوات الثّلاثين من القرن التّاسع عشر فتخفّف شعره من الإستعارات والتّقفية والإيقاعات القويّة التي وسمت الشّعر الرّومنطيقيّ[4]، واقترب من النّثر. وأصبح يُنظرُ إلى هذه القواعد والأدوات الشّعريّة على أنّها أدوات وظيفيّة لا يكون لمجرّد وجودها لذاتها معنى من دون أن تكون منضوية في شبكة علاقات تتقاطع مع المضامين الدّاخليّة للنّصّ[5].

والعمل الفنّيّ، إذن، أشعرا كان أم نثرا لا ينغلق على أدواته الخاصّة فيكتفي بها أو ينضوي تحت نمط كتابة مقنّن فلا ينفتح على ما عداه. وإمكانيّة التّعالق بين الشّعر والنّثر هو، في الحقيقة، ما يميّز الصّفة الأدبيّة والاستعمال الفنّيّ لكليهما، باعتبار أنّ كلاّ من الشّعر والنّثر الأدبيّ يشتركان في خاصّيّة أنّهما استخدام فنّيّ للّغة، مقابل الاستخدام اليوميّ لها. وهذه السّمات الفنّيّة المشتركة إنّما هي نابعة من احتواء كلّ منهما لعناصر جوهريّة متأتّية من الآخر، وهو ما يجعل سيرورة الحركة الأدبيّة فيشدّ وجذب فيهيمن عليها النّفس الشّعريّ طورا، وتميل إلى النّثر والسّرد طورا آخر.

ولئن بدا لنا منطقيّا دخول السّرد في تكوين الشّعر، في أطوار معيّنة من تاريخ الحركة الأدبيّة، مثلما حدث مع الظّاهرة "البوشكينيّة"، باعتبار أنّ الشّعر ما هو إلاّ طريقة مخصوصة في استعمال اللّغة وبالتّالي فإنّ تضمّنه لأنماط خطاب مختلفة يكون أمرا بديهيّا، فإنّ استدعاء السّردِ الشّعرَ يكون أساسا

---

[1] م. ن. ص. ن

[2] Youri Lotman, The structure of the artistic text, Translated from the Russian by Ronald Vroon, University of Michigan, 1977, p94

[3] Youri Lotman, The structure of the artistic text, p94

[4] م. ن. ص95

[5] م. ن. ص95

محاولة من المبدع لإيجاد طرق تعبير باستطاعتها الإفصاح عن مضامين ما عادت أدوات السّرد الكلاسيكيّة قادرة على مباشرتها، فيكون التّشعير مخرجا من هذا المأزق اللّغويّ والأسلوبيّ.

ولعلّ القصّة الشّعريّة، بهذا المعنى، قد كانت في جانب من جوانبها حاملة لهذا الهمّ في تشكيل المضمون، فأتت إفرازا لمرحلة اقتربت فيها الكتابة السّرديّة من الشّعر بأن استبطنت أدواته وكيّفت مضامينها لتتلاءم مع أجواء التّكثيف والتّرميز والإيحاء الذي يسم اللّغة الشّعريّة. فعمليّة التّهجين بين الشّعر والنّثر في إطار القصّة الشّعريّة قد تأتي استجابة إلى ضرورة تُمليها طبيعة المادّة الحكائيّة على مؤلّف العمل، أو قد تكون نتيجة نزوع وسم مرحلة من مراحل الأدب هيمن فيها الشّعر فغدا مطلوبا لذاته. وتبعا لذلك يمكننا أن نحدّد مظهرين من مظاهر هذا النّزوع الأسلوبيّ نحو التّشعير في صلب العمليّة الإبداعيّة يمكن أن يُفضيا إلى القصّة الشّعريّة.

ج.1-نزوع إلى التّشعير أفرزه المحتوى السّرديّ:

يمكننا أن نعتبر أنّ تجارب الكتابة القصصيّة التي انتهت إلى القصّة الشّعريّة بمقتضى مادّتها الحكائيّة ليست كثيرة وتكاد تقتصر على عمل لـ"محمود المسعدي" وهو "حدّث أبو هريرة قال..."، وعمل للطّيّب صالح" وهو "بندر شاه" بجزأيه: "ضو البيت" و"مريود":

فنجد أنّ التّجربة التّأصيليّة التي خاضها "المسعدي" من خلال "حدّث أبو هريرة قال..." أفضت به إلى شكل القصّة الشّعريّة باعتبار أنّ القضايا التي باشرها قد اقتضت تعاطيا من نوع خاصّ واقتضت تشكيلا بمواصفات خاصّة فاتّجه إلى استثمار الموروث القصصيّ القديم واعتماد الإيجاز الذي يقوم عليه إبداع البلاغة القديمة والإغراق في الإيحاء والإشجاء اللّذين يجعلان من نصّ "حدّث أبو هريرة قال..." أقرب إلى الشّعر منه إلى النّثر. ولعلّ هذه الخصائص مجتمعة هي التي تجعل منه قصّة شعريّة تتنزّل بين القصّة والقصيدة، من ناحية، وتجعل منه تجربة قصصيّة متفرّدة داخل جنس القصّة الشّعريّة ذاته، من ناحية أخرى. فـ"حدّث أبو هريرة قال..." تكاد تكون، فيما اطّلعنا عليه من المدوّنة العربيّة، التّجربة التّأصيليّة الوحيدة التي يمكن إنماؤها إلى جنس القصّة الشعرية.

ومن الأعمال الأخرى التي أفضت مادّتها الحكائيّة ومضامينها إلى اعتماد القصّة الشعريّة شكلا نذكر "بندر شاه" للطّيّب صالح" بما انطوت عليه من أبعاد فكريّة رؤيويّة تعجّ بالإشارات الأسطوريّة والأنساق التّخييليّة الفنطازيّة والإحالات التّاريخيّة والنّفسيّة، فلقد انتقى لها كاتبها فضاءات إفريقيّة مفتوحة على عوالم السّحر والخرافة، وجعل من شخصيّة "مريود" بوجودها المزدوج عين الذّات الكاتبة على عالم الباطن ويده الطّولى التي يُعمِلها للنّبش في الأزمنة الغابرة، مستخدما لعبة الواقعيّة السّحريّة على طريقته

الخاصّة. ولذلك فإنّ هذه اللّعبة القائمة على قصديّة الكتابة الرّؤيويّة قد وجدت في القصّة الشّعريّة شكلا ملائما تتراكب داخل حدوده الفضاءات والأزمنة والأحداث.

أمّا "واسيني الأعرج" فقد انتهى به المسير إلى القصّة الشّعريّة من خلال أعمال تحمل مضامين شعريّة بالأساس على خلاف تجربتيْ "المسعدي" و"الطّيب صالح" التي كانت مواضيعها قصصيّة أساسا تطلّبت طرحا شعريّا. فأعمال قصصيّة مثل "سيّدة المقام" و"شرفات بحر الشّمال"، ما هي إلاّ تشكيلات وجدانيّة لذات تنجز رحلة اغترابها داخل عوالمها الدّاخليّة. ذلك أنّ "سيّدة المقام" تعرض نفسها منذ العنوان الفرعيّ على أنّها "مرثيّة": "مراثي الجمعة الحزينة"، نمط الخطاب المهيمن فيها ليس السّرد وإنّما الإفضاء العاطفيّ، وإذا أمكننا أن نتحدّث عن "سرد" فيها فإنّه يأتي في سياق البوح والإفضاء والتّدفّق الغنائيّ، فالرّاوي الذي يتولّى السّرد بضمير المتكلّم يزيد من تحفيز الوظيفة الانفعاليّة المصاحبة للشّعر الغنائيّ، ويجعل حركة السّرد دائريّة إيقاعيّة لا تنمو ولا تتقدّم في خطّيّة متصاعدة. إذ نجد الرّاوي يتقلّب بين عذاباته المقيمة، ينطلق من نقطة بداية لا يبرحها إلى نهاية القصّة، حيث تبدأ رحلة الوجع أمام المبنى ذي اللّون الأبيض حيث فارقت الحبيبة الحياة وتنتهي عنده بوتيرة سرديّة توهمنا بتسارع الأحداث وتلاحقها، لنكتشف أنّه في الحقيقة زمن روائيّ لا يتقدّم، وأنّ الأحداث ليست سوى بوارق الذّاكرة الموجوعة التي ذوّبت المعشوقة والوطن حدّ التّلاشي، فلم تكن الحركة السّرديّة إلاّ سكونا مطلقا في لحظة انتهى فيها كلّ شيء لحظة ابتدأ.

أمّا في "شرفات بحر الشّمال" فإنّ الحكاية تبدأ فيها لحظة إقلاع الطّائرة، حيث نكتشف أنّ الرّحلة لم تكن مطلقا خارج الذّاكرة أو خارج أوجاع النّفس، وأنّها لم تكن سوى لحظة تجلّ وتشظّ وتلاشٍ، في شكل نصّ مفعم بالشّعريّة والإفضاء وبلغة تَوَحّدَ فيها المجسّد بالمتخيّل، في سرد تجريبيّ أراد الانبثاق من تلك القطيعة الفاجعة بين الواقع الموجع والحلم الطّفوليّ المتعطّش للحب. كان "واسيني الأعرج" يبحث عن كتابة يمنحها سلطة الخيال ومقاليد المحو، لأنّه أدرك أنّ الفن الروائي في شكله القديم غدا عاجزا عن أن يتوقّع حركيّة الوجود وتطوّرات الحياة وتغيّر العالم والأشياء، ولذلك عمد إلى تحرير الزّمن من ربقة التّعاقب. وبإطلاق الزّمن، أطلق الذّاكرة ليمنحها إمكانيّة التّجلّي، أو ربّما ليمنحها إمكانيّة تكوين ماضيها في لحظة الرّاوي الحاضرة، فلم يكن ما يسرده من وقائع الماضي مجرّد عمليّة استحضار لأحداث منتهية، وإنّما كانت ذاكرة تتشكّل لحظيّا وترتّب إلماعاتها لحظة كتابتها وتتنقّل بلا حرج بين أزمنتها الخاصّة.

ولعلّ هذا الوعي الملحّ بالذّات هو الذي دفع بالتّحوّل الجماليّ إلى أقصاه فأخرج الزّمن الرّوائيّ من ديمومتة الثّقيلة، ووحّد المكان الوطن بالمكان الجسد وبالمكان الرّوح، وأطلقه في أبعاد فضائيّة حدودها الكون الأكبر.

ولئن اختلفت تجربة الإبداع الفنّيّ لدى "واسيني الأعرج" من عمل إلى آخر: إذ مثّلت "سيّدة المقام" محاولة لضغط التّاريخ، تاريخ حقبة حارقة من عمر الوطن والتّاريخ الفنّيّ للكاتب–الرّاوي، في لحظة السّقوط الأخير، ومثّلت "شرفات بحر الشّمال" محاولة لتوسيع لحظة الرّحيل لتستوعب كلّ التّواريخ التي سقطت عن ظهر الزّمن الهارب ولتستعيد التّفاصيل والرّوائح والأصوات من عمق التّلاشي، فإنّ الكاتب في كلتا الحالتين يتوسّل بالقصّ الشّعريّ ويتوخّى تهجين السّرد القصصيّ والإيحاء الشّعريّ من أجل استنفار القوى الكامنة في اللّغة واستيلاد الطّاقات الشّعريّة من صلب سرديّاته النّثريّة.

غير أنّ اختيار شكل القصّة الشّعريّة من قبل بعض الكتّاب قد لا يكون حتميّة أفضت بهم إليها المضامين السّرديّة التي انشغلت بالقضايا الجوهريّة للوجود الإنسانيّ التي فرضت عليهم شكلا أدبيّا مختلفا وقادرا على استيعاب الحمولة الفكريّة والشعوريّة والفلسفيّة لهم، وإنّما كان هذا الاختيار لهذا الشّكل من القصّ استجابة منهم لميل ذاتيّ لتطعيم الكتابة السّرديّة بالشّعر وإخضاعها عن طريق العمد إلى التّكثيف والتّرميز والتّوقيع من دون أن تكون هذه الوسائل الشّعريّة موظّفة لخدمة مقتضيات المعنى، وهو ما سنعرض له في ما يلي:

ب.2–نزوع إلى التّشعير مطلوب لذاته:

لم يجنح بعض الكتّاب إلى تهجين أعمالهم السّرديّة بالشّعر بسبب مقتضيات فرضتها صياغة المحتوى السّرديّ بقدر ما كان هذا التّشعير نزوعا من الكتابة مطلوبا لذاته. إذ أنّ مضامين القصّ والقضايا المطروقة في العمل لم تكن تتطلّب اللّجوء إلى أساليب الشّعر أو إلى إثقال النّصّ بالرّموز والإيقاعات التي أضحت مقصودة لذاتها، مثلما نجد في نصّ "الموت والبحر والجرذ"[1] لـ"فرج الحوار"[2]، الذي يُعلن منذ البدء عن معاداته للواقعيّة في الأدب التي، على حدّ قوله: "انتحرت بين فكّي التّقارير والتّحاليل والفحوص"[3]، فيُقدّم نفسه نصّا مؤسّسا رافضا لأشكال القصّ الكلاسيكيّة ويُظهر وعيا بالمرحلة التّاريخيّة التي تمرّ بها الكتابة الأدبيّة، فهو نصّ قصصيّ يقوم مقام البيان التّأسيسيّ الذي يسمح له

[1] فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنّشر، تونس
[2] فرج الحوار: أديب تونسي ولد في 1954، درس بمدرسة المعلمين العليا اللّغة والآداب الفرنسيّة وتخرّج منها سنة 1978.
[3] فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، ص45

بتشريح آليات الكتابة كي ينقذ ما يمكن من "المعنى المهدور في النّفق"[1]، ويُفسح المجال للنّصّ أن يوجد ذاته بذاته باعتبار أنّه "علامة"، بالمعنى الشّكلانيّ للكلمة، تقوم بذاتها ولا تحتاج أيّة عوامل خارجيّة كي تكون. ولذلك فقد لجأ "فرج الحوار" إلى التّصميم المفكّك الذي يأخذ سمة المتاهة، تتقلّب فيها "العلامة" التي لا تصمد طويلا في تجرّدها فتهاجر فيها المعاني إلى نصوص أخرى، منها مؤلّفات "المسعدي" ليصل حدّ اعتناق فلسفاته وأفكاره في الوجود، فنقف على صدى "حديث الجماعة" في "حدّث أبو هريرة قال...": "قد حاولت أن أجرّد لساني من لعنة الانتساب إلى الجماعة ولعنة الحديث عن النّفس من خلال لعنة الجماعة فاعترض الخوف سبيلي وظننتني واقعاً في أحبولة الوحشيّة إذا أنا قطعت بيد شجاعة وريد العروة الوثقى"[2]، ونجده يُغرق في اعتماد أسلوب الكتابة النّاهلة من التّراث محاكيا طريقة "محمود المسعدي" في السّرد: "ودأبت على ذلك ليلي وهجيري لا أفرغ لشيء حتّى فرغت ممّا بين يديّ وتقاعس القلم من جديد فاكتفيت منه بما جاد"[3]. ولا نجد مبرّرا مضمونيّا من شأنه أن يفضي به إلى اتّباع أسلوب التّشعير أو ترديد أصداء الكتابة التّراثيّة التي طبعت "حدّث أبو هريرة قال..." ذلك أنّ نصّ "الحْوار" هو أبعد ما يكون عن التّأصيل، كما أنّنا لا نعثر فيه على موضوع قصصيّ يتطلّب منه طرحا شعريّا فالبنية العامّة للنّصّ تتمثّل في مؤلّف يختلق حادثة قتل وهميّة تظلّ منقوصة إلى نهاية العمل ويظلّ الكاتب يمعن في توسيع النّصّ وتضخيمه بنفث انفعالاته ومعاناته بعيدا عن البنية القصصيّة ذاتها.

ولا نقف في هذا النّصّ أيضا على مضامين شعريّة تبرّر لجوء "فرج الحوار" إلى التّشعير فموضوع النّصّ الجوهريّ هو البحث في اللّغة والكلمة والمعنى الباهت قدّمه صاحبه في قوام سرديّ غير مكتمل قد انشغلت فيه الكتابة بذاتها وأهملت وظيفتها السّرديّة. ومضى الكاتب إلى تجاوز الواقعيّة مكتفيا بخطاب أدبيّ مباشر بشّر فيه بانقضاء عهد الكتابة التّقليديّة في الرّواية وأفولها ومعلنا استبداد اللّغة وحضورها المجرّد.

لقد جاء التّشعير عند بعض الكتّاب، إذا، استجابة لميل منهم إلى هذا النّمط من الكتابة المثقلة بأدوات الشّعر وهروبا من النّمط الكلاسيكيّ للرّواية في محاولة لإرساء طرق مبتكرة للقصّ، غير أنّ هذا التّشعير كان في كثير من الأحيان مفرغا من وظائفه التي من شأنها أن تشدّ البناء القصصيّ وتقيم عواميد المحتوى السّرديّ.

---

[1] م. ن. ص228
[2] م. ن. ص96
[3] م. ن. ص97

على ضوء ما تقدّم يمكننا ان نقول إذن إنّ أزمة نشأة القصّة الشّعريّة عموما تتعلّق بأزمة الكتابة التي عرفتها الأوساط الأدبيّة منذ نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين في علاقة بتطوّر الوعي الجمالي الذي تطلّب ابتداع وسائل تعبير مختلفة. ذلك أنّ تعقّد العلاقات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة، وأزمة الفكر الإنسانيّ إزاء الكشوف العلميّة التي هزّت كلّ الثّوابت، قد أفرز أدوات إبداعيّة وتجارب فنّيّة سعت إلى إرساء تصاميم جديدة للأعمال الفنّيّة عموما وللكتابة الرّوائيّة بالخصوص.

ولقد أفضى بنا البحث في الملابسات التي حفّت بنشأة القصّة الشّعريّة العربيّة إلى الوقوف على أزمة الرّواية العربيّة وتقلّبها بين التّقليد والتّجريب والتّأصيل، ومراحل تطوّرها التي لم تؤمّن لها النّضج والاستقرار، فلم تكن القصّة الشّعريّة إفرازا طبيعيّا لمسار التّجديد هذا، وإنّما كانت استجابة للحظة فارقة نزعت فيها الكتابة الرّوائيّة إلى التّجريب وإلى ابتكار أطرها التّخييليّة الخاصّة، فاقتربت الكتابة السّرديّة من الشّعر وأضحى التّكثيف والتّرميز والإغماض سمة من سمات هذه الكتابة.

ولقد تبيّن لنا أنّ هذا النّزوع إلى التّشعير الذي أفضى إلى القصّة الشّعريّة كان إفرازا للمحتوى السّرديّ ذاته، وذلك من خلال التّجربة التّأصيليّة لبعض الأعمال التي انتهت بها إلى هذا الجنس الهجين من القصّ، أو من خلال ما انطوت عليه أعمال أخرى من أبعاد فكريّة رؤيويّة وأنساق تخييليّة أسطوريّة وما استخدمته من طاقات الواقعيّة السّحريّة التي أفضت بها إلى شكل القصّة الشّعريّة. كما تبيّن لنا أنّ هذا النّزوع إلى التّشعير قد يكون في كثير من الأحيان مطلوبا لذاته ولا يكون استجابة لمضامين القصّ وللقضايا المطروقة في النّصّ، فيكون اللّجوء إليه مجرّد إثقال لكاهل العمل لا طائل من ورائه.

الفصل الثّاني:

قضايا البنية في القصّة الشّعريّة

ما من شكّ في أنّ التّصميم المتفكّك للقصّة الشّعريّة يقوم على توازن داخليّ يستجيب لمقوّمات قصصيّة ووظائف سرديّة وخصائص أسلوبيّة تكفل لها التّماسك الفنّي، وتجعلها تجربة إبداعيّة متفرّدة. غير أنّ إنماء عدد من الأعمال الأدبيّة إلى هذا الجنس من القصّ يستوجب توفّرها وإن جزئيّا على مقوّماته التي حدّدنا خصائصها في عناصر سابقة من هذا البحث.

وعلى هذا الأساس سنعمل على تبيّن مدى توفّر نماذج المدوّنة على مقوّمات القصّة الشّعريّة، إذ قد يحقّق البعض من هذه الأعمال هذه المقوّمات تحقّقا كلّيا، في حين قد لا تتوفّر أعمال أخرى إلاّ على جزء من هذه المقوّمات باعتبار أنّها تجارب إبداعيّة تنفرد كلّ منها بخصوصيّاتها الفنّيّة المميّزة.

ولذلك فإنّنا نتناول في هذا الفصل إشكاليّات التّفاوت في تحقيق مقوّمات القصّة الشّعريّة ونبيّن مدى توفّر النّماذج القصصيّة التي انتقينا توفّرا كلّيّا أو جزئيّا عليها.

وننظر كذلك في حضور هذه المقوّمات في نماذج أخرى قد تبدو لأوّل وهلة مستجيبة لخصائص القصّة الشّعريّة، ونتحقّق في ما إذا وفّق أصحاب هذه النّماذج إلى إعطائها شكلا فنّيّا يمكن أن يُنمى إلى الرّواية، أم أنّهم خرجوا عن الجنس الرّوائيّ دون أن يوفّقوا في إرساء شكل قصصيّ مغاير. فنقف في هذه الأعمال على مظاهر التّفكّك العضوي التي قد تفضي بها إلى اللاّشكل، أو على مظاهر التّسيّب الأسلوبيّ الذي قد يطبع بعض هذه الأعمال إلى الحدّ الذي يخرج بها عن البناء القصصيّ فتستعصي معه مقروئيّتها.

ونقف كذلك على ظاهرة التّنافر بين الشّكل والمحتوى في بعض هذه النّماذج القصصيّة، فقد لا يتوافق الشّكل الشّعريّ فيها مع المحتوى القصصيّ الذي قدّمت من خلاله.

1-التّفاوت في تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة

إنّ انحسار المفهوم التّقليديّ للرّواية وظهور تجارب قصصيّة غادرت القوالب الجاهزة وما عادت منشغلة بتسجيل الواقع أو حتّى بالإيهام به، جعل الكتابة القصصيّة تعرف انحرافات سرديّة كثيرة أكسبتها خصوصيّات بنائيّة ولغويّة وأسلوبيّة ميّزتها من الأعمال الرّوائيّة الكلاسيكيّة. وغدت هذه الإنحرافات بمثابة التّصاميم العامّة التي تتحدّد من خلالها الثّوابت الجوهريّة وفق مبادئ خاصّة تحقّق لها توازنها الدّاخليّ وتماسكها الفنّيّ.

ولقد سبق أن حدّدنا فيما يخصّ جنس "القصّة الشّعريّة" هذه المقوّمات ضمن عناصر سابقة من هذا البحث، وتبيّن لنا فيما اختبرنا من المدوّنة العربيّة استجابة العديد من الأعمال القصصيّة لمعايير هذا الجنس من القصّ، غير أنّنا لاحظنا أنّ تحقّق هذه المقوّمات موضوع تفاوت بين عمل وآخر، باعتبار أنّ كلّ واحدة من هذه التّجارب القصصيّة تعدّ تجربة متفرّدة من حيث الوعي الفنّيّ الذي تعبّر عنه ومن حيث الوظيفة السّرديّة التي تضطلع بها ومن حيث صلاتها بالواقع وبالذّات الكاتبة وبالذّات المتلقّية.

ولذلك فإنّه من الضّروريّ أن نطرح في هذه المرحلة من البحث إشكاليّة التّفاوت في ظهور هذه المقوّمات في أعمال مدوّنة البحث. ويمكننا أن نميّز فيها بين فئتين داخل هذه المدوّنة: أعمال تحقّق مفهوم القصّة الشّعريّة بصفة تامّة، وذلك لأنّها تقوم على البناء الشّعريّ لغة وأسلوبا وبنية ووظيفة ومضامين، وهي أعمال يمكن أن نعدّها من القصّة الشّعريّة لاحتوائها على ما يلزم من مقوّماتهذا الجنس من القصّ، وأعمال تحقّق مفهوم القصّة الشّعريّة بصفة جزئيّة، وذلك لأنّها تقوم على التّهجين بين لغة السّرد ولغة الشّعر وتجنح إلى التّرميز والتّكثيف والإيحاء وتتعمّد تشظية بعض العناصر السّرديّة ولكنّ بنيتها ومضامينها تظلّ وفيّة للقصّ الكلاسيكيّ رغم ما يحاول كاتبها أن يضفيه عليها من إغماض وإلغاز.

أ-التّحقّق الكلّي لمفهوم القصّة الشّعريّة:

إنّ التّمرّد على الأعراف الرّوائيّة الرّاسية، وضرب الأبنية التّقليديّة التي قامت عليها الرّوايات الغربيّة في القرن التّاسع عشر، واعتماد التّهجين اللّغويّ والأسلوبيّ بين السّرد والشّعر، وتقديم المضامين الغنائيّة الذّاتيّة على الوظائف المرجعيّة التّاريخيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة وحتّى النّفسيّة، تُعدّ السّمات الأساسيّة للأعمال الموسومة بالقصّة الشّعريّة. وقد تتحقّق هذه المقوّمات مجتمعة في بعض الأعمال السّرديّة العربيّة، الأمر الذي يجعلنا نجزم بإنمائها إلى هذا الجنس من القصّ، ويمكننا أن نعُدّ أعمالا مثل "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي" و"ضو البيت" أو "مريود" للطيب صالح" و"سيّدة المقام"

أو"شرفات بحر الشّمال" لـ"واسيني الأعرج" و"صخب البحيرة" لـ"محمّد البساطي"، وغيرها من الأعمال التي لم يتّسع مجال بحثنا لدراستها، من هذا النّوع من القصّ الشّعريّ.

إنّها أعمال تجمع إليها كلّ مقوّمات القصّ الشّعريّ، إذ نلحظ فيها بداية هيمنة المؤلّف على الشّخصيّات وقرب الرّاوي منه إلى درجة أنّه يوجّه الأحداث ويفرض لغته على أقلّ الشّخصيّات أهمّيّة حتّى أنّ كلّ الشّخصيّات في "حدّث أبو هريرة قال..."، مثلا، تتكلّم لغة المسعدي نفسه. فالقصّة الشّعريّة بهذا المعنى لا تحقّق سوى مفهوم المؤلّف للأدب، ولذلك يتّسع "أنا" الرّاوي–المؤلّف ليجمع إليه عددا من الضّمائر المختلفة، فيبدو طوال العمل متضخّما ومنشغلا بذاته وبترتيب أشيائه وبإنجاز رحلاته داخل عوالمه الخاصّة وبوظائفه الغنائيّة الشّعريّة التي تأتي استجابة للرّؤية الجماليّة والوعي الفنّيّ اللّذين يصدر عنهما الكاتب. كما لا تحفل هذه الأعمال بمبدإ الإيهام بالواقعيّة أو بنثريّات الحياة اليوميّة أو بثوابت العليّة والتّرابط المنطقيّ للأحداث، وإنّما تقوم بتفكيك ظواهر العالم وتعيد ترتيبها وفق البنية الخاصّة للعمل.

وتكون الشّخصيّات في هذه الأعمال كيانات مفرغة لا تمتلك خصائص المحرّك الدراميّ ولا يكون باستطاعتها أن تتحرّك بمعزل عن الذّات التي أنتجتها. وعلى الرّغم من أنّ كتّاب الرّواية الحديثة، مثل كتّاب الرّواية الجديدة، قد حوّلوا الشّخصيّات إلى بورتريهات بلا ملامح يقع مماهاتها طوال العمل بأشياء وظواهر غير ذات بال، فإنّ الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة تظلّ محتفظة بتكوينها الواقعيّ بالقدر الذي يشدّها إلى الـ "أنا" الكاتب وإلى عوالمه الدّاخليّة من دون أن تعلق بأيّ وضع مرجعيّ أو سيريّ من شأنه أن يعيق حركتها نحو المنبع الأصل. فهي قصص تتّسم بغنائيّة عالية أبطالها لا ينشغلون باليوميّ والسّطحيّ، وإنّما يهتمّون بالجوهريّ والثّابت. ولا يتحرّك أبطال القصّة الشّعريّة داخل بنية سرديّة نمطيّة سهلة المراس، ولكنّ هذه الأعمال غالبا ما تقدّم بنية سرديّة قائمة على عقدة مفتوحة ومتفلّتة تتحرّك داخل أزمنة مطلقة وفضاءات رمزيّة، وتتحقّق بالارتدادات والاسترجاعات التي تطغى على بنية النّصّ.

ولقد فصّلنا الحديث في هذه المقوّمات في مواضع سابقة من هذا البحث ووقفنا على مدى استجابة النّماذج التي ذكرنا لخصائص القصّ الشّعريّ وتطابق مضامينها وأشكالها ولغة الكتابة فيها مع أساليب الكتابة التي تميّز جنس القصّة الشّعريّة. ذلك أنّ عملا مثل "حدّث أبو هريرة قال..."، مثلا، ظلّ منذ ظهوره في منتصف القرن الماضي عصيّا عن التّجنيس، لأنّه كتاب مقسّم إلى نصوص سرديّة تتّخذ شكل الأحاديث والأخبار تضطلع بروايتها مجموعة من الشّخصيّات التّراثيّة تدور جميعها في فلك شخصيّة رئيسيّة واحدة تخوض عن مبتدعها نفسه، مغامرة الوجود. وأمّا من حيث بناؤه الفنّيّ فقد كان

خروجا من "ضيق محبس النّفس" وكسرا للقالب الرّوائيّ التّقليديّ وإطلاقا للحسّ الفنّيّ في مغامرة كتابة بأدوات مختلفة، تفرّقت حبكتها بين جموع الرّواة في شكل تجارب تُروى على ألسنة مختلف الشّخصيّات، وتبدّدت حولها جميع الأطر الزّمانيّة والمكانيّة لتتحوّل إلى قطع متناثرة لا يجمع بينها سوى حركة الشّخصيّة البطوليّة وهي تتنقّل بين تجاربها المختلفة وتختبر أسرار الوجود بنفسها.

وإذ نجزم بأنّه عمل قصصيّ يستجيب تماما لخصائص القصّة الشّعريّة، كما ذهب إلى ذلك "فتحي النّصري" في معجم السّرديّات إذ يقول: "إنّنا نفترض أنّ مقوّمات هذا الجنس السّرديّ مثلما حدّدها "تاديه" تتوافر في بعض الأعمال الأدبيّة العربيّة منها "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي"[1]، فإنّنا نعني توفّر هذا العمل على جميع العناصر الأجناسيّة التي تثبت ريادته لنزعة التّهجين الفنّيّ التي مكّنته من سكب فنون الشّعر داخل قالب سرديّ من نوع خاصّ، ونثبت بذلك أيضا ريادته لنزعة التّأصيل الرّوائيّ العربيّ من زاوية نظر حداثيّة، مثلما أشرنا إلى ذلك في موضع سابق من هذا البحث.

كما أنّ أعمالا مثل "سيّدة المقام" أو "شرفات بحر الشّمال" لـ"واسيني الأعرج" والتي فصّلنا الحديث في مقوّمات القصّ الشّعريّ فيها في عناصر سابقة من بحثنا هذا، تؤكّد استجابتها بنية قصصيّة وأساليب شعريّة ومضامين لمقوّمات القصّة الشّعريّة، إذ يطغى فيهما النّفس الغنائيّ فالأولى تطرح نفسها على أنّها مرثيّة حزينة والثّانية على أنّها "روكيام" "requiem"، أو نشيد الموت. فهي سرود يقدّمها صاحبها على أنّها قصائد مطوّلة وأناشيد حزينة. وأمّا صخب البحيرة فهي ذاكرة المكان تتشكّل لحظة كتابتها وتنساب سلاسل من القصائد النّثريّة، لتقدّم بنية قصصيّة منتثرة، لا ينتظمها سوى تنقّل الرّاوي بين جزرها محمّلا بحيرة شخصيّات قد تحلّلت على ضفافها.

ولئن استجابت عديد الأعمال القصصيّة لخصائص هذا الجنس القصصيّ الذي اجتمعت فيه أساليب القصّ وأدوات الشّعر فإنّ بعض الأعمال من تلك التي أخضعناها للبحث لم تتوفّر سوى على بعض هذه المقوّمات فظلّت تتردّد بين الرّواية بخاصّياتها الكلاسيكيّة والقصّة الشّعريّة بما حدّدنا لها من مقوّمات.

[1] معجم السّرديّات، ص335

ب-التّحقّق الجزئيّ لمقوّمات القصّة الشّعريّة:

لقد بيّنّا في العنصر السّابق وجود أعمال قصصيّة تتوفّر على كلّ خصائص القصّة الشّعريّة التي شملت منها الشّكل واللّغة والبنية والمضامين. غير أنّ دراستنا لبعض النّماذج من المدوّنة العربيّة التي لمسنا فيها مقوّمات قصصيّة تقترب من القصّة الشّعريّة، قد أوصلتنا إلى أنّ اجتماع هذه المقوّمات في بعض هذه الأعمال لم يكن دائما أمرا حتميّا. فلئن جاءت لغتها مفعمة بالشّعريّة والتّرميز فإنّ شخصيّاتها ظلّت مشدودة إلى بنية كلاسيكيّة لا تُفصح في أغلب الأحيان عن ذاتها. ولعلّ أعمالا مثل "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي" و"حروف الرّمل" لـ"محمّد آيت ميهوب" وغيرهما ممّا لم يتّسع مجال بحثنا لدراستها، كانت متردّدة بين الاستجابة التّامّة لمقتضيات القصّ الشّعري وبين المحافظة ولو جزئيّا على أركان البناء الرّوائيّ التّقليديّ، فلم تحقّق مفهوم القصّة الشّعريّة إلاّ جزئيّا.

فلو عاودنا النّظر في "ذاكرة الجسد"، مثلا، من زاوية مختلفة لتبيّن لنا أنّ نتائج بحثنا في هذا العمل القصصيّ قد أوصلتنا إلى افتراض إنمائه إلى جنس القصّة الشّعريّة كما سبق وذكرنا، غير أنّ تدقيق النّظر يبيّن أنّها تتوفّر على بعض مقوّمات هذا الجنس الهجين دون أخرى، فاعتماد "ذاكرة الجسد" على شعريّة اللّغة وانزياحها عن تقريريّة اللّغة الرّوائيّة التّقليديّة وجنوحها نحو الإيحائيّة والمجاز والاستعارات، واختزالها الزّمن الرّوائيّ في بوارق ذاكرة استجمعت كلّ تفاصيلها في خطوط اللّوحة التي تصوّر مدينة "قسنطينة"، ومحاولتها أن تضغط البنية القصصيّة في لحظة تشكّل هذه الذّاكرة، لم تجعل منها قصّة شعريّة مكتملة الأركان. فرغم كلّ مظاهر التّشعير التي وقفنا عليها في هذا العمل، فإنّ البنية الحدثيّة ظلّت تتنامى داخل الذّاكرة وخارجها لتقدّم لنا عالما سرديّا دالاّ يحتفظ إلى حدّ بعيد بالبناء الكلاسيكيّ للرّواية.

ولم يكن توظيف الذّاكرة في "ذاكرة الجسد" بغرض تجميد الأزمنة وانتزاع خصائص التّنامي والتّتابع فيها على طريقة "الطيب صالح" في "مريود" الذي يطوف بنا داخل ذاكرة الرّاوي ويجوب بنا عوالم السّحر والخرافة لنكتشف في نهاية العمل أنّنا لم نبرح "غابة الطّلح" لحظة السّرد الأولى، وإنّما كان توظيفها، في مؤلّف "أحلام مستغانمي"، بغرض ترتيب الأحداث التي تحتفظ إلى حدّ كبير بتسلسلها المنطقيّ حتّى أنّها تخرج، في لحظة مّا من السّرد، من عوالم الذّكرى لتواصل ترتيب ما بقي من أحداث خارجها وتؤمّن، تبعا لذلك، تشكّل العقدة وانحلالها بطريقة تقترب كثيرا من الرّواية التّقليديّة.

ولعلّ لغة الخطاب السّرديّ المطعّمة بشعريّة بالغة والمثقلة بالمجاز والاستعارات تغدو السّمة الأساسيّة التي من شأنها أن تُغري بإنماء هذا النّصّ إلى مدوّنة القصّة الشّعريّة، ذلك أنّ شخصيّات القصّة، وإن حقّقت "شعريّتها من جهة كونها شخصيّات غير محدّدة الملامح ومن جهة كونها شخصيّات نُزِعت عنها سماتُها الواقعيّة وغدت رموزا"[1]، فإنّ هذه الشّخصيّات تظلّ محتفظة بخطوط غائرة من خصائصها الكلاسيكيّة لأنّها ملتصقة برموز واقعيّة تاريخيّة مرجعيّة (الوطن، المدينة، النّضال،...) وقريبة من ذهن القارئ الذي لا يبذل جهدا يُذكر في تفكيكها، وكاتبتها لا تمعن في تغريبها ومحوها وإطلاقها في فنطازيات سرديّة تجعل محاولة التّماهي معها من قبل القارئ، ضربا من المستحيل.

ولعلّ "أحلام مستغانمي" قد اكتفت من القصّة الشّعريّة بما حقّقته من بلاغة شعريّة وتهويم في مجالات تظلّ إلى نهاية العمل ممسكة بحدودها وبشخصيّات شحنتها بما يخدم مضامينها من رموز. ذلك أنّ المضمون السّرديّ في "ذاكرة الجسد" هو مضمون قصصيّ بامتياز فهي حكاية حبّ مستحيل ولقاء غير منتظر وأوجاع وطن تساقط مناضلوه الواحد تلو الآخر، وهو مضمون قائم أساسا على حبكة لا بدّ لها من أن تنعقد وتتنامى، ولا يتطلّب تناولا شعريّا من شأنه أن يتهدّد هذه الحبكة بالتّفجير والتّفكيك. غير أنّ الذي تطلّب من الكاتبة تشعير لغتها هو الحمولة النّفسيّة التي أرادت تضمينها في معاقل السّرد، والتي لم يكن بإمكانها أن تبسطها بلغة الخطاب الرّوائيّ المباشرة والعاديّة، وإنّما تطلّبت منها تكثيفا وترميزا وإيحاء وإشجاء. وهو ما يفسّر هذا التّهجين الموارب الذي انتهجته الكاتبة والذي جعل من نصّها قصّة شعريّة "مجزوءة" تحقّق شعريّتها بهدوء بالغ فلا تقع في عنف التّشظية والتّفكيك المطلوبين من نصوص القصّة الشّعريّة.

أمّا نموذج "حروف الرّمل" لـ"محمّد آيت ميهوب" الذي سبق وفصّلنا الحديث في خصائص مقوّمات السّرد الشّعريّ فيه، فإنّه من النّصوص التي ذهبت إلى اللّغة الشّعريّة واعتمدت الرّاوي المفكّك ولجأت إلى التّرميز الذي يصل حدّ الاستعصاء، حتّى أنّها قامت بقطع خيط السّرد في مرحلة من القصّ ووجّهت الكتابة إلى الرّسم بالكلمات والتّعبير عن فلسفة الكاتب نفسه حول معاني الألوان في محور أفرده صاحبه لهذا الغرض وقسم به العمل إلى مجموعتين من المحاور إمعانا منه في التّلاعب بالخطّيّة السّرديّة وبالتّنامي المنطقيّ للأحداث. غير أنّ الكاتب يفاجئنا باستدارة السّرد، رغم كلّ ما هيّأه له من معاني التّفكيك والتّشظية، نحو الحبكة الكلاسيكيّة فنجده يستكمل حكاية ما كان لها أن تكتمل حول زواج الحبيبة من رجل آخر وحول سقوط الحبّ وخسارة البطل لزوجته التي أحبّها بسبب رعونته وحياته البوهيميّة، فنجد

[1] زهرة كمون، الشّعري في روايات أحلام مستغانمي، صامد للنشر، صفاقس تونس، 2007، ص222

أنفسنا حيال فكر محافظ يحجم عن الدّفع بمقاليد خياله إلى أقصى مدى من المغامرة القصصيّة، وينتكس على أعقابه باحثا عن أطراف عقدة يربطها تعسّفا لينهي بها قصّته ويسلّم بطله إلى أقداره.

إنّ ما يوقع هذا النّصّ في القصّة الشّعريّة المجتزأة هو إصراره على المحافظة على بقايا حبكة لا مكان لها في القصّة أساسا ذلك أنّ مضمون "حروف الرّمل" هو مضمون شعريّ طافح بغنائيّة طاغية جعلت الرّسّام يلتحم بلوحته حدّ التّماهي ويسلّط عليها من طاقات خياله ما يمنح صورة المرأة فيها الحياة. فتكون القضيّة قضيّة الذّات في حيرتها بين ما تمتلكه من قدرات إبداعيّة تجعلها مصدر الخلق ومنبع الوجود، وما تفتقده من قدرات تجعلها حبيسة أشيائها فتكون متعلّقة تعلّق العاجز بكلّ ما يحيط بها وإن كان صنيعة يدها. ولذلك فإنّ مضامين الذّات التي هي مضامين شعريّة بامتياز، ما كانت تحتاج تعاطيا سرديّا كلاسيكيّا أو حتّى شبه كلاسيكيّ، لأنّ القارئ الذي شهد عمليّة الهدم واعتاد التّنقّل بين أزمنة الحكي التي توزّعت بين جموع الرّواة التي حشدها مؤلّف العمل لقصّته، والقارئ الذي استساغ الانقطاعات المتكرّرة في البنية الحدثيّة، وفهم خصائص الفضاءات المفتوحة التي رسمها الكاتب لنصّه، هذا القارئ لم يعد مشغولا بانعقاد الحبكة التّقليديّة من عدمه أو بمآل الزّوجة الحقيقيّة للبطل، لأنّ آفاق انتظاره قد اتّسعت باتّساع المضمون المطروق ذاته. ولذلك فإنّ تردّد الكاتب بين القصّة الشّعريّة والعقدة الكلاسيكيّة التي بدت مسقطة كان جليّا في النّصّ. وهو ما حال دون تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة تحقّقا تامّا في هذا العمل.

ولئن مثّل الشّعريّ عنصرا هامّا في إنشائيّة هذه النّصوص، فإنّ بعض أركانها لم يتقوّم بما يضمن للعمل انسجام مكوّناته وتناغمها وبما يجعلنا نسلّم بإنمائه إلى جنس القصّة الشّعريّة، لأنّ مثل هذه الأعمال احتفى كتّابها بشعريّة اللّغة في مستوياتها التّركيبيّة والبلاغيّة، وبشعريّة الصّورة وبشعريّة الإيقاعات وربّما بشعريّة الأزمنة والفضاءات القصصيّة فيها، غير أنّ التّعاطي مع البنية وحتّى الشّخصيّات ظلّت تراوح مكانها من القصّ الكلاسيكيّ. وهو ما يدفعنا إلى عدّها من القصّة الشّعريّة المجزوءة التي توفّرت فيها بعض المقوّمات دون أخرى. وقد نذهب إلى أبعد من ذلك بالنّظر في نماذج أخرى من الأعمال القصصيّة التي تبدو لغتها شعريّة والتي قد تغرينا بإنمائها إلى جنس القصّة الشّعريّة غير أنّنا لا نقف منها إلاّ على شعريّة مطلقة، ومجانيّة، ومطلوبة لذاتها، وغير موجّهة لخدمة أيّ غرض من الأغراض المضمونيّة أو الفكريّة ولا تحتكم إلى بنية راسخة أو قوام متجانس فتسقط كلّيّة في اللاّشكل، وهو ما سنعرض له في العنصر اللاّحق.

2-الشّكل واللاّشكل في القصّة الشّعريّة

لقد بيّنّا في عناصر سابقة من هذا البحث أنّ لجوء بعض كتّاب الرّواية العربيّة إلى تشعير السّرد دون أن تدعوهم إلى ذلك ضرورة فنّيّة أو دون أن تقتضي الحكاية ذلك، قد أوقعهم في اللاّشكل إلى الحدّ الذي أخرج أعمالهم من جنس القصّة برمّته، فلم يفض بهم هذا الجهد الأسلوبيّ إلى شكل القصّة الشّعريّة التي فصّلنا القول في مقوّماتها فيما سبق من أبواب هذا البحث، ولم يدخلهم دوائر القصّ الرّوائيّ التّقليديّ، فكانت أعمالهم تفتقر إلى البناء المحكم النّابع من فهم عميق لأزمة الكتابة من ناحية، ولأزمة الإنسان المعاصر، من ناحية أخرى.

ولم تستطع هذه الأعمال أن تحقّق انسجامها الدّاخليّ، ولم تتمكّن من إعادة بناء ما فكّكته من مادّتها الحكائيّة، فوقعت في مفارقات كتابيّة بين لغة الشّعر التي لم يكن المحتوى السّرديّ يبرّرها ويشرّع اعتمادها في العمل، وبين البناء القصصيّ الذي قد يحضر بقوّة فلا يسمح للعمل بالتّحليق خارج البنية التّقليديّة، أو قد يغيب تماما فتتفكّك أوصال النّصّ فلا يكون له شكل أجناسيّ محدّد. وسوف نستعرض في هذا العنصر، في مرحلة أولى، مظاهر هذا التّفكّك العضويّ الذي أفضى بهذه الأعمال إلى اللاّشكل، ونبحث، في مرحلة ثانية، في مظاهر استخدام بعض أدوات الشّعر في بعض الأعمال التي ألزم كتّابها أنفسهم باعتمادها في كامل العمل، الأمر الذي انتهى بهم إلى إنتاج نصوص مثقلة بلزوميات فاضت عن حاجة السّرد، من ناحية، وأخرجت سرودا مقطّعة الوشائج لا تنسجم فيها الأساليب مع المضامين، من ناحية أخرى.

أ-التّفكّك العضوي المفضي إلى اللاّشكل:

لعلّ أهمّ ميزة تحقّق تماسك العمل الفنّيّ هي انسجام عناصره بما يكفل له البناء الدّاخليّ المحكم، والانسيابيّة والقدرة على استلهام التّقنيات الفنّيّة المختلفة. وقد يكون الشّكل القصصيّ أكثر هذه الأعمال الفنّيّة قدرة على مزج الأساليب المتنوّعة وجمع ما يتنافر منها في نسيج لغويّ سرديّ من خصائصه الدّيناميكيّة والحركة الدّائبة والتّجديد المستمرّ. غير أنّ هذا التّجديد لا يجب أن يخرج بالعمل عن الشّكل المنسجم فتتفكّك أوصاله وتتناثر مكوّناته من دون أن تتجمّع هذه المكوّنات من جديد في بناء متناغم الشّكل متماسك الأركان. فنجد أعمالا مثل "الموت والبحر والجرذ" لـ"فرج الحوار" أو "براري الحمّى" لـ"إبراهيم نصر الله"، تقدّم عوالم قصصيّة تعتمد تهشيم البنية الحدثيّة وتشظية الفضاء وتفتيت الأزمنة، من

دون أن تتمكّن من إعادة إقامة صروحها التي هدّمت من جديد، أو تتمكّن من أن "تنقذ المعنى المهدور في النّفق"[1]، على حدّ قول "فرج الحوار".

وإنّ نصّا مثل "الموت والبحر والجرذ" يبني حكايته حول كاتب (محمد الجرذ)، يخوض تجربة كتابة متفرّدة يؤلّف خلالها قصّة بوليسيّة لا تكتمل أركانها إلى نهاية العمل. ويتضخّم النّصّ مستبطنا خطابات متعدّدة، منها تأمّلات "فرج الحوار" نفسه في الممارسة الإبداعيّة التي تدخل النّصّ في مجال الميتارواية باعتبار أنّه نصّ قصصيّ يدمج داخله تعليقات حول الهويّة السّرديّة واللّغويّة، تصل إلى حدّ طرح النّصّ ذاته على أنّه نصّ بيانيّ مؤسّس يتضمّن إعلانا عن معاداته للواقعيّة الفجّة، و"للصّورة تنحت صدقا لاهبا تتحنّط لمجرّد النّطق بها رمزا أعرج وسهما يلهث"[2]. فنجد المؤلّف، من خلال نصّه هذا، لا يكتفي بإظهار وعي بالمرحلة التّاريخيّة وبأزمة الكتابة عند العرب، وإنّما يمضي في تقديم تجربته الإبداعيّة بديلا من الإبداع السّائد، ومدرسة فنّيّة قد أنضجت أدواتها وشذّبت وسائلها وانتهت، فهو نصّ قد تخلّق "من صلب اللّحظة الحالكة: ضياع وحيرة ووجع وتفجّع وإشراق كخفق المعجزات"[3].

ونجده أيضا يبشّر بالنّصّ العلامة الذي يوجد ذاته بذاته بمعزل عن أيّة عوامل اجتماعيّة أو سياسيّة أو ثقافيّة أو تاريخيّة حافّة به، فهو النّصّ "الكلمة"، كلمة البدء وكلمة الخلق: "في البداية كانت الكلمة، آه لو أقدر على الأمر فأنحته باترا كحدّ الخلق: كن فتكون الكلمة عمارة شامخة تصطخب بالمعاني والدّلالة والإيحاء وتكون الرّؤيا أخّاذة كانطلاق المعجزة من فكّ الغيب"[4]، فهو نصّ يطرح ذاته إعجازا سرديّا، ممسكا بمجامع الكلم.

غير أنّ هذا النّصّ الذي يقدّم نفسه فاتحا لحقبة جديدة من الكتابة القصصيّة، لم يقدّم حكاية سرديّة بمواصفات مختلفة أومبتكرة، ورأينا، خلافا لذلك، المنطوق السّرديّ في اضمحلال تامّ إزاء تأمّلات المؤلّف الميتاروائيّة التي عبّرت عن تجربة الوعي الذّاتيّ للكاتب وركامه المعرفيّ، والتي جعلت الحكاية أمرا ثانويّا مقارنة بالمساحات التي خصّصها "الحْوار" للتّحليل والتّعليق على قضايا الإبداع ولتشريح علاقة النّصّ بمبدعه ومتلقّيه.

هذا بالإضافة إلى أنّ عمليّة التّشظية بالطّريقة التي انتهجها "فرج الحوار" قد حالت دون الإلمام بتفاصيل المحكيّات ودمجها في برنامج سرديّ متكامل، يمكّن الكاتب من إعادة البناء ومن بلوغ الانسجام

[1] فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، ص228
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص32
[4] م. ن. ص38

المطلوب في العمل الفنّيّ عموما. ذلك أنّ حالة التّورّم والانتفاخ التي تعرّض لها النّصّ قد حدثت نتيجة احتجاز المحكيّات التي يفترض فيها أن تؤثّث مساحات العمل وتؤمّن إنماءه إلى الجنس الرّوائيّ أو القصصيّ عموما، في عمليّة عكسيّة سعى من خلالها الكاتبُ إلى تغليب الميتاقصّة على القصّة نفسها فتتفوّق بذلك مساحات التّنظير النّقديّ على مساحات القصّ، وتفيض هوامش التّأمّلات في الكتابة على الكتابة ذاتها، في "خطاب متعال يصف العمليّة الإبداعيّة نظريّة ونقدا"[1]، فيُبرم الكاتب ميثاقا قرائيّا يحوّل فيه الممارسة الإبداعيّة من خطاب القصّة إلى قصّة الخطاب.

لقد ظلّ "فرج الحوار" طوال العمل يتأرجح بين داخل النّصّ وخارجه كي يوازن بين ما هو سرديّ وما هو ميتاسرديّ. ويظهر هذا التّأرجح في كلّ مناحي القصّة من محكيّات وشخصيّات وفضاءات وهو ما يغري بدءا بإمكانيّة إنماء النّصّ إلى جنس القصّة الشّعريّة. فلو تأمّلنا الشّخصيّات لوجدنا أنّها جميعا ذات ملامح مزدوجة فـ"فرج الحوار" المؤلّف هو كائن حقيقيّ وخارجيّ ولكنّه في مرحلة ما من السّرد يأخذ على عاتقه مهمّة استكمال السّرد وذلك في الفصل الخامس عندما "يسكت محمد الجرذ عن الكلام المباح"[2]، باشتداد الحمّى عليه ودخوله في حالة هذيان، فيدخل بذلك الكاتب زمرة الشّخصيّات ويكتسب خاصّيّته الازدواجيّة، وأمّا شخصيّة الرّاوي فهي شخصيّة ورقيّة داخليّة وخارجيّة، وأمّا محمّد الجرذ فهو كائن ورقيّ داخليّ يلتحم في مواقع متعدّدة من السّرد بالكاتب ويتماهى معه، وأمّا بربارا فهي كائن ورقيّ يتحدّى باستمرار ورقيّته ويخرج عنها ليتواجه مع الكاتب نفسه. وبالتّالي تجد هذه الشّخصيّات نفسها في حالة انعدام وزن وازدواجيّة في الملامح والوظائف بفعل هيمنة المؤلّف وطغيان الـ"أنا" النّرجسيّ عليها: "أعرف فوق ما تعرفين"[3]، وهو ما يتطابق مع خصائص الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة. ذلك أنّها شخصيّات ترامزيّة، بمعنى أنّها رموز تحيل على رموز أعقد منها، وهو ما يسهم في تعميق البعد الإنشائيّ للعمل.

كما أنّ الطّاقات اللّغويّة تزيد من إعلاء هذه الوظيفة الإنشائيّة للنّصّ، وتزيد من توغّل مبدعه في الإيحاء والتّكثيف والتّعمية التي تحيل على لغة الشّعر الإنزياحيّة، يقول: "حتّى البحر قطعوا عليه سبيل الغضب وجاءوا بسلاسل وأغلال كثيرة وشديدة وكبّلوه بها. سلاسل خفيّة ولكنّها شديدة المراس عتيدة."[4] غير أنّها لغة شعريّة قد تغافلت عن أسباب وجودها، وعن وظيفتها السّرديّة واستغنت عن المحكيّ ذاته،

[1] جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصّة القصيرة بالمغرب، www.alukah.net، ص5
[2] فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، ص126
[3] م. ن. ص. ن
[4] م. ن. ص83

وغدت إشباعا لرغبة مؤلّفها في التّغريب والإلغاز والتّشعير المجانيّ، إذ لا نقف في النّصّ على دواعٍ مضونيّة سرديّة أو شعريّة من شأنها أن تفضي بصاحبها إلى التّشعير والإيحاء والتّوقيع. وهو من بين الأسباب التي تدفعنا إلى إقصائه من جنس القصّة الشّعريّة.

ونضيف إلى هذا التّفكّك العضويّ الذي يعاني منه النّصّ ومردّه، كما سبق وأشرنا في بداية هذا العنصر، عجز الكاتب عن إعادة بناء النّصّ بعد تفكيك عناصره. ذلك أنّ البناء المرتبك، ظاهريّا، للقصّة الشّعريّة ليس بناء متداعي العناصر، هلاميّ الشّكل، مفكّك الأوصال بلا داعٍ، إذ يحتكم إلى ترابط داخليّ يجمع شتات جزئيّاته الدّلاليّة المنتثرة ليصنع منها بنية خفيّة تختلف في مرتكزاتها عن البنية التّقليديّة، لأنّها تنمو وتتشكّل من خلال تجربة الكتابة نفسها، ولا تُصبّ في قالب روائيّ مُعدّ مسبقا. فيصبح العمل القصصيّ بمثابة اللّوحة الفسيفسائيّة، جماليّتها تكمن في تجزئتها إلى مكعّبات حجريّة منفصلة، وفي التّصدّعات المتعمّدة بين تلك المكعّبات، وفي انتظام الأبعاد بينها، وفي الإخراج الفنّيّ النّهائيّ للّوحة. فتكون التّشظية والتّجزئة في خدمة الهويّة الأخيرة للعمل.

ولعلّ هذا التّفكّك العضويّ الذي يعاني منه نصّ "الحْوار" يدفعنا إلى الإعتقاد بإقصائه من جنس القصّة برمّته، وبالحكم بوقوعه في اللاّشكل، مثله مثل العديد من الأعمال التي جعلت من التّفتيت والتّشظية وتجزئة الحبكة وكسرها غاية في ذاتها، ولم تجعل من هذه المعاني وسيلة لابتداع طرق تعبير قادرة على رأب الصّدع بين الإنسان وذاته، وبين الإنسان وواقعه. وحين وصف "إدوار الخرّاط" الحساسيّة الإبداعيّة الجديدة بأنّها "قد أصبحت اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة وإثارة للسّؤال لا تقديما لأجوبة ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذّات بالعرفان"[1]، فإنّه لم يكن يعني اختراقا وكسرا ومهاجمة وتسآلا بغرض إحداث الفوضى وإيقاع الهدم دون المرور الحتميّ إلى البناء.

ب-التّسيّب الأسلوبي:

لنا في نصّ "براري الحمّى" لـ"إبراهيم نصر الله" مثال ثان عن التّفكّك العضويّ الذي باتت تعاني منه بعض النّصوص الرّوائيّة الحديثة، من ناحية، وعن ظاهرة التّسيّب الأسلوبي، من ناحية ثانية. وهذان الأمران قد أوقعاها في اللاّشكل إلى الحدّ الذي تستعصي معه مقروئيّة النّصّ أو الإمساك منه بمعنى. فهي عمل قد تصادم مع مسلّمات الأدب الواقعي وتداخلت فيه الأزمنة والأمكنة، واختلطت فيه الأجناس الأدبيّة سردا وشعرا ومسرحا وتاه فيه المعنى في حالة الهذيان المحموم الذي أصاب الشّخصيّة الرّئيسيّة منذ بداية رحلتها القصصيّة.

[1] إدوار الخرّاط، الحساسيّة الجديدة: مقالات في الظّاهرة القصصيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص11

وتنسج "براري الحمّى" خيوطها حول شخصيّة "محمّد" المعلّم الشّابّ الذي ينتقل للتّدريس في منطقة صحراويّة نائية من الجزيرة العربيّة، قرية "ثريبان": "ياعلي أين ثريبان يا علي؟ أشار إلى الشّمال... وقال: هناك."[1] "فأين تكون ثريبان يا أبا علي، فأشار إلى الجنوب"[2] "بين السّوق وبين بيت الأمير... عبرتْ... يتابعها ظلّها الفقير. صرخت: أين ثريبان؟ –هنالك في الجنوب. –ولكنّه أتى من هنا. –هنالك في الشّرق."[3]، فتتداخل الإتّجاهات، "وتنفتح الغرفة الحجريّة على الدّنيا"[4]، لتركض الشّخصيّات، وتركض الخيول، وتتعثّر. وهي شخصيّة لها شبيه يحمل الإسم نفسه ويقاسمها السّكن ويختفي تماما بصفة مفاجئة. وتكتشف الشّخصيّة منذ أوّل دخول لها في السّرد بأنّها شخص ميّت، تأتي مجموعة من الرّجال تطالبه بدفع مبلغ مائة ريال مساهمة منه في إتمام إجراءات دفنه. وتتراكم المشاهد والكلمات في هلوسات لغويّة، وتظلّ الشّخصيّة طوال العمل تبحث عن جثّتها، وتتوارد شخصيّات لا يُفهم لها وظيفة، تمرّ كظلال وتغيب بأسرع ممّا تظهر، ويُخني المكان على الزمن والأحداث والشخصيات، فتتناثر أطراف الحكاية، ويحلّ آخرها في بدايتها، وينتقل أولها إلى وسطها.

وتتبدّى ظاهرة التّسيّب الأسلوبيّ، في هذا العمل، من خلال انسياب الدّفق الشّعري إلى الحدّ الذي يضيع معه الخطّ السّرديّ وتتحوّل فيه الكتابة القصصيّة إلى لوحات شعريّة متناثرة لا رابط بينها سوى صورة المؤلّف–الشّاعر نفسه، الذي يأبى أن ينصاع لأبسط مبادئ القصّ تقليديَّهُ أو حديثَهُ، فيهلهل البنية القصصيّة لتنساب لغة الشّعر خلالها، وينتهي به الأمر إلى تقويض البناء السّرديّ برمّته. ويُغرق صاحب العمل في اللّغة الانزياحيّة إلى الحدّ الذي تصبح فيه ملامسة المعنى ضربا من العبث الذي يعيق عمليّة القراءة ذاتها. ذلك أنّ الكتابة السّرديّة مهما كانت حداثيّة فهي تظلّ تتحرّك داخل أطر البناء القصصيّ الذي يتقوّم حول مضمون سرديّ أو شعريّ، يتنامى خلال النّصّ إمّا بطريقة التّرابط العِلّيّ وإمّا بطريقة التّفكيك والتّشظية التي هي بحدّ ذاتها نوع من البناء المحكم الذي لا يقبل الخلل. وحين نقرأ: "ارتطم الجسد من جديد بنعومة الماء، وبقايا البنزين، تطايرت بقع كثيرة من الدّم.. لوّحت الحجارة بلهيبها... وأجفلت الشّمس البعيدة، من بين أضلاعك ألقى القلب نظرة على المدى، كان فراغا.. من المحزن حقّا، إنّ الرّياح هي الوحيدة القادرة على أن تملأه، بحثت عن الشّجر ... النّاس... عن البيوت الحجريّة والعشش..."[5]، أو نقرأ: "يحزنك... أعرف أنّ ذلك يحزنك... أن تلوّح بيديك الآن، دون أن تلمح بشرا، لملم يديك... لست في

[1] ابراهيم نصر الله، براري الحمّى، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص22
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص139
[4] م. ن. ص. ن
[5] م. ن. ص54

البحر، فالقطرات على جبينك محيط واسع متخم باللّهب وبالثّلج وبالزّحف، بالطّيران، بالموت، وبالحياة، بالحقيقة حين تسكن صورتين، أجملها طعنة الحمّى... أو هوّة الهذيان"[1]، فإنّنا نجد أنفسنا حيال قصائد نثريّة مثقلة بالرّمز والإيحاء والتّوقيع والإشجاء، وحدتها العضويّة قائمة على تحلّل الذّات الإنسانيّة حلما، وألما، وحمّى، في كنف صحراء بلا حياة. وقد أفضى تدفّق الشّعريّة هذا في مفاصل النّصّ به إلى خلل سرديّ، ضاعت فيه ملامح القصّ وغدا إسهابا شعريّا لا مبرّر مضمونيّ له، بل بات عائقا حال دون قيام البنية العضويّة لنصّ الحكي.

وقد تغرينا، بداية، لغة البوح والإفضاء الصّادرة من عمق اللاّوعي في تداعٍ هو أشبه بالهذيان، يُصاغ في شعريّة مكثّفة تعتمد النّظم والصّورة والإيقاع والتّرجيع في نصّ مفتوح على التّأويل، بتقريبها من جنس القصّة الشّعريّة. غير أنّ لغة الهذيان التي يَغرق فيها العمل تزيد في تعمية المعنى، وتجعل من الإغماض غاية في حدّ ذاته، تحول دون تجميع أطراف السّرد، وتحول، بالتّالي، دون إعادة تركيب البنية التي لم تخضع للتّشظية فحسب، بل خضعت للمحو في أحيان كثيرة، حيث نرى "إبراهيم نصر الله" يمضي في استخدام تقنية سرديّة موازية لحالة الهذيان والانفصام والازدواجيّة التي تعاني منها الشّخصيّة الرّئيسيّة، ومتماشية مع الخلل الذي تعيشه هذه الشّخصيّة.

ولقد وجدت هذه التّقنية ضالّتها في مزج السّرد بدفق الشّعر إلى الحدّ الذي فُقدت معه لزوجة السّرد وكثافته، وإلى الحدّ الذي انتقل معه الخلل إلى البنية السّرديّة ذاتها. وهو ما جعل بعض أركان القصّ تغيب عنه وتخرج به إلى اللاّشكل. فهو عمل أقرب إلى القصيدة الغنائيّة المطوّلة التي ترتمي بكلّ ثقلها في مساحة شعريّة مترامية، وتنسحب خارج قلاع السّرد، لتقع في فراغ بنائيّ مربك إلى أبعد حدّ.

وقد يكون هذا الالتحام الحميم بالشّعر مردّه الخيار المكانيّ الصّحراويّ الحاضر بفيوضه الرّوحيّة وبجفاء طبيعته وشساعة مساحات الصّمت فيه التي شهدت مرور العديد من الشّعراء منذ القديم. ولقد أراد "نصر الله" أن يجد مساحة بعرض الصّحراء تستلقي قصيدته عليها، فلجأ إلى الأسلوب القصصيّ محاولا تطويع السّرد إلى متطلّبات البلاغة الشّعريّة، غير أنّ "اليباب" الذي ينشده، وهيمنة البوح والإفضاء الذي فتّت العمل إلى جزر عائمة من القصائد الموزونة والنّثريّة التي لا رابط بينها، قد أساء إلى البنية السّرديّة، فلا هي امتلكت قوّة الشّدّ التي للرّواية، ولا هي تحوّزت على الكثافة التي للقصيدة، وانتهى الأمر بالكاتب إلى فقدان الشّكل القصصيّ الذي توسّل به لإبلاغ المعنى.

[1] م. ن. ص55

ج-تنافر الشّكل والمحتوى:

لقد جنح بعض كتّاب الحداثة إلى ظاهرة تطعيم لغة النّثر بالشّعر، ومنهم من كلّف نفسه عناء التزام النّظم في كافّة العمل، من دون أن تدعوه إلى ذلك ضرورة فنّيّة تقتضي هذا الإخراج العروضيّ للنّصّ، الأمر الذي يحيد به عن جنس القصّة برمّته، فيُدخل الكتابة السّرديّة في نوع من العبث الذي يُفقد الكتابة القصصيّة معناها ومبرّر وجودها. ولنا في "بنت الفراهيدي"[1] للكاتب "يوسف رزوقة"، مثال عن هذا التّنافر بين الشّكل والمحتوى: فالعنوان ذاته لا يحيل على المحتوى السّرديّ، ولكنّه يحيل على اعتزام صاحبه اعتماد شكل النّظم، فهو يعلن أنّ مؤلّفه هذا يمتّ بصلة الدّم والنّسب إلى الخليل بن أحمد الفراهيديّ، فهو، أي العنوان، ينوّه بلزوم ما لا يلزم في كتابة هذه الرّواية ويشذّ بذلك عمّا دأبت عليه العناوين من إشارة إلى محتوى العمل الرّوائيّ.

ويعترف مؤلّف العمل في تأمّلاته الميتاسرديّة قائلا: "أمّا الرّواية وهي في أجواء لا مسبوقة، دون ادّعاء مفرط منّي، فقد أرهقتها بـ"لزوم ما لا يلزم": استدعيت فيها أو لها جدّي الفراهيديّ فاحتضنته دون تمنّع"[2]، ولا بدّ من الإشارة أوّلا إلى أنّ هذا القول نفسه هو منظوم على تكرار تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن)، التي جاء عليها معظم العمل: "فيروز وهي تغطّ، فزّت فجأة من نومها وتسمّرت مرعوبة: الشّعر منفوش وعيناها على اللاّشيء تزدادان حملقة وظلّت شبه ميّتة بوجه أقحوانيّ، توسّطه فم متحلّب يعلوه أنف راعف، علقت بأرنبتيه حبّات من العرق"[3]، أو قد ينتظم المؤلّف على تفعيلات أخرى مثل تفعيلة الوافر (مفاعلتن) فيقول: "صباح الخير "بستانيّ حومتنا"... حديقتنا، لماذا، هكذا، أهملتها؟ هيّا، انتشر فيها وقم باللاّزم... امتلأت حديقتنا أذى وتلوّث "البيسين"... نظّفهما"[4]، ويظلّ الكاتب يتنقّل بين تفعيلات بعض البحور الخليليّة مكلّفا نفسه جهد نظم الكلمات من أوّل العمل إلى آخره. وهو جهد نراه مهدورا لأنّه أبعد ما يكون عن الشّعريّة، فهو مجرّد كلام منظوم لم يرتق إلى أن يتلبّس بروح الشّعر، وذلك رغم جهد الإيحاء والتّرميز والتّعمية الذي يبدو جليّا في جميع مراحل العمل. ذلك أنّ اجتماع النّظم والتّكثيف الرّمزيّ والإيحاء المبطّن والإغماض لا يفضي بداهة إلى إنتاج شعر، لأنّ الكتابة الشّعريّة تتطلّب انزياحات لغويّة بمواصفات خاصّة، فيكون لها وقعها الجمالي في نفس المتلقّي، وتتطلّب مضمونا شعريّا يقتضي لغة سامية ويجعل للتّكثيف والإيحاء والإشجاء معنى.

---

[1] "بنت الفراهيدي": مؤلّف قصصيّ للكاتب "يوسف رزوقة"، من إصدار دار زينب للنّشر، تونس، 2021.
[2] م. ن. ص. ن
[3] م. ن. ص74
[4] م. ن. ص. ن

وقد لا ينتبه القارئ العابر لهذا العمل إلى مسألة النّظم من أساسها، وذلك أنّ الاسترسال في النّظم دون تقسيم الكلام إلى وحدات يتحقّق بها التّكرار لا يفضي إلى الشّعريّة المنشودة من النّظم ذاته، كما أنّ النّظم الذي تؤمّنه التّفعيلة المتكرّرة لا تسنده الموسيقى الدّاخليّة للعبارة من ناحية، ولا تؤكّده، من ناحية أخرى، الصّور الانزياحيّة أو الرّوح الشّعريّة التي يفترض بها أن تسري في مفاصل النّصّ كي تكسبه جماليّة الشّعر. ولا نجد، في الحقيقة، أنّ نظم النّثر السّرديّ الذي انتهجه "يوسف رزوقة" قد أضاف جماليّة إلى الشّكل الرّوائيّ، بل نجده قد أوقعه في عبث شكليّ لا طائل منه، لأنّنا لا نرى له مبرّرا فنّيّا قد تكون اقتضته إليه ضرورة مضمونيّة، كأن يكون الموضوع المطروق موضوعا شعريّا بالأساس، أو أن يكون المحتوى السّرديّ مستدعيا للتّناول الشّعريّ.

ونضيف إلى ذلك أنّ تشظية الحبكة في هذا العمل قد اعتمد فيها المؤلّف، أوّلا، أسلوب التّأمّلات الميتاروائيّة التي يلتحم فيها السّرد بالتّنظير النّقديّ، فيتقطّع خيط الحكي لحظةً، لينعقد بعدها، ولكن من غير أن يسلم من الالتواءات والتّشوّهات التي تسيء حتما إلى الحكاية، يقول: "في ظلّ ميتا–سرده رئي المؤلّف، ذات يوم، ذات عام، ذات قرن أقرن، اندكّت بُنى في ظلّه وتفتّتت، رئي المؤلّف، يومها، مع عالم السّيمياء أمبرتو إيكو.. كانت ابنته الجميلة في المؤلّف بينما الأب في خضمّ "المتحف الأثري: باردو"، يقرأ التّاريخ، يلتفت: الرّواية أن تفجّر مثل هذا الصّمت، قال... فتوقظ الأصنام والموتى... على أن لا يظلّ مؤلّف مثلي رهين البحث، لا غير... المؤلّف يومها استهواه رأي صديقه... ابنته تعجّلت الخروج: الهواء هنا ثقيل..."[1]، فاستدعاء "الشّاذلي حمباز" بطل العمل لـ"أمبرتو إيكو" في القصّة، والذي كان لغرض ميتاروائيّ كما أعلن في البداية، قد اختلط بحدث زيارة المتحف صحبة الابنة، ومرّر المؤلّف من خلال هذا الاستدعاء غير المبرّر الذي دعاه إلى الإقدام على كتابة رواية بهذه الشّاكلة والعمل على تفجيرها لغة ومعاني، فكان أن عبث بلغة السّرد الرّوائيّ وأخضعه إلى نظم لا طائل فنّيّ من ورائه، وكان أن عبث بالأحداث ففجّرها للتّشويش على القارئ ومشاكسة ذوقة الفنّيّ وميله الطّبيعيّ إلى الرّتابة والتّنظيم. واعتمد المؤلّف، كذلك، في تشظية الحبكة التّفتيت الظّاهريّ الذي لم يَطَلْ عمق البنية الحدثيّة، كما يُفترض أن يكون في القصّ الشّعريّ أو في الرّواية الحديثة. ولكنّه اكتفى بخلط ترتيب المشاهد بأحداثها وأزمنتها وأمكنتها، فقدّم فيها وأخّر لمجرّد التّشويش الشّكليّ والإشكال على القارئ الذي يضطرّ في كثير من الأحيان إلى الاستعانة بجذاذات يدوّن عليها أسماء الشّخصيّات وعلاقات بعضها ببعض وأماكن تواجدها وأفعالها كي يستذكر الأحداث ويمدّ بينها الجسور. فلا نرى أنّ التّشظية في حبكة هذا العمل يمكنها أن

[1] م. ن. ص169

تكون تشظية شعريّة، قد خضعت لخلخلة في عمق البنية وعادت فاشتدّت عواميدها في عمليّة إعادة بناء تكفل لها التّقوّم والقيام في شكل منجز فنّيّ متكامل. فكان العمل نظما لغويّا مجانيّا وكان تفتيتا عضويّا لا طائل من ورائه، وكان تنافرا صارخا بين الشّكل الشّعريّ والمحتوى السّرديّ الواقعيّ الذي ينبو عن التّشعير، وهو ما أخرج العمل من حدود الرّواية، باعتبار أنّ الرّواية جنس سرديّ نثريّ، دون أن يدرجه في جنس القصّة الشّعريّة لأنّ الشّعريّة لا تتحقّق بمجرّد اعتماد النّظم.

وهكذا يتبيّن لنا أنّ العديد من الأعمال القصصيّة التي لجأت إلى التّشعير وإلى تشظية البنية السّرديّة أحداثا وشخصيّات وأزمنة وأمكنة، قد أفضى بها ذلك إلى الخروج من جنس القصّة برمّته، للأسباب التي ذكرنا، لأنّها أعمال لم تتمكّن من بلوغ الإنسجام الدّاخليّ إذ لم يتسنّ لها إعادة إقامة ما هدمته من بنية ومكوّنات سرديّة، ولم يتمكّن كتّابها من تحقيق التّوازن الدّاخليّ لأعمالهم أو التّحكّم في مقاليد القصّ الشّعريّ.

يمكننا أن نستخلص ممّا سبق ذكره أنّ إنماء عدد من الأعمال القصصيّة إلى جنس القصّة الشّعريّة يستوجب توفّرها على عدد من المقوّمات السّرديّة والخصائص الأسلوبيّة تميّزها عن غيرها من الأجناس الرّوائيّة. وقد تبيّن لنا في مرحلة أولى استجابة مجموعة هامّة من نماذج المدوّنة التي انتقيناها في هذا البحث لهذه المقوّمات استجابة متفاوتة، إذ قد تتوفّر بعض هذه الأعمال على جملة خصائص القصّة الشّعريّة، بينما لا تتوفّر أعمال أخرى إلاّ على جزء من هذه الخصائص والمقوّمات فتظلّ محتفظة بالبنية القصصيّة الكلاسيكيّة.

وتبيّن لنا أيضا أنّ بعض هذه الأعمال لم تحقّق انسجامها الدّاخليّ ولم يكن عنصر التّشعير فيها مستندا إلى ضرورة فنّيّة أو إلى اقتضاء حكائيّ، الأمر الذي أوقعها في اللاّشكل وجعلها تفتقر إلى البناء المتماسك، فقدّمت نصوصا تعاني من التّفكّك العضويّ لا تنسجم فيها الأساليب والمضامين. واتّضح لنا بالإضافة إلى ما سبق أنّ نصوصا أخرى ممّا احتسبنا على جنس القصّة الشّعريّة قد وقعت في ظاهرة التّسيّب الأسلوبيّ إلى الحدّ الذي استعصت معه عمليّة القراءة. فقدّمت بنية قصصيّة متحلّلة ولغة مغرقة في الانزياحيّة أفضت بها إلى عبثيّة المعنى. وخرج بذلك العمل عن الأطر السّرديّة القويمة. ورصدنا كذلك في عدد من الأعمال الأخرى التي أغرتنا لغتها بإمكانيّة إنمائها إلى القصّة الشّعريّة تنافرا بين الشّكل الشّعريّ والمحتوى القصصيّ. وهكذا تبيّن لنا أنّ العديد من الأعمال التي قد تبدو لأوّل وهلة من جنس القصّة الشّعريّة بلجوئها إلى التّشعير أو بتفتيتها للبنية السّرديّة أو إغراقها أطرها الزمانيّة والمكانيّة أو بتقديمها شخصيّات غائمة، عجزت تحقيق توازنها الدّاخليّ وخرجت عن الجنس القصصيّ برمّته.

الفصل الثّالث:

قضايا التّجنيس والدّلالة في القصّة الشّعريّة

نتناول في هذا الفصل إشكاليّة التّصنيف الأجناسيّ بناء على التّنصيصات والإشارات التي يعمد بعض كتّاب القصّة الشّعريّة إلى وضعها على أغلفة أعمالهم، أو تلك التي ترد في المقدّمات أو الملاحق التي يكتبها بعض النّقّاد عن هذه الأعمال. وننظر في ما إذا كانت هذه التّصنيفات تعبّر عن حقيقة طبيعة هذه الأعمال الأجناسيّة، ونتساءل عمّا إذا كان الصّمت المتعمّد عن تجنيسها من قبل بعض الكتّاب الآخرين علامة على وعي لديهم بأنّها كتابة مختلفة تتطلّب تجنيسا خاصّا.

ونعرض كذلك لقضيّة الهويّة الأجناسيّة للقصّة الشّعريّة، والحدود الفاصلة بينها وبين الرّواية. ونبيّن الأسباب التي دعتنا إلى أن نميّز هذا الجنس القصصيّ الهجين من الجنس الرّوائيّ، واعتباره جنسا قصصيّا قائم الذّات.

ونطرح على ضوء هذه العمليّة التّجنيسيّة إشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة ومدى تضمّن العقد القرائيّ المبرم بين المؤلّف والقارئ لضمانات استجابة العمل لآفاق انتظار هذا القارئ، وما إذا كانت صيغ قراءة القصّة الشّعريّة التي يقترحها كتّابها موفّقة في توجيه متلقّيها.

ونتساءل عمّا إذا كان هذا الالتباس التّجنيسيّ القائم منذ عتبة الغلاف سببا من أسباب الإبهام في هذا الجنس من القصّ. ونقف كذلك على مظاهر الغموض والتّعمية التي تتّسم بها القصّة الشّعريّة.

1-قضيّة التّجنيس في القصّة الشّعريّة

تفرض إشكاليّة التّصنيف الأجناسيّ بالنّسبة إلى القصّة الشّعريّة، في هذه المرحلة من البحث، طرحها انطلاقا من العتبات والتّنصيصات التي يتعمّد الكاتب وضعها، وذلك في حالة حضورها، على الغلاف، بغرض توجيه القارئ، ولفت انتباهه إلى نوعيّة المحتوى الأدبيّ الذي هو مقدم على قراءته، أو من خلال المقدّمات التي يضعها بعض النّقّاد في مطلع بعض الأعمال. أمّا عدم التّنصيص على جنس العمل الأدبيّ فيدعونا إلى التّساؤل عن هذا الغياب ومحاولة قراءته وتأويله. ونروم من كلّ ذلك الوقوف على طبيعة الهويّة الأجناسيّة لهذه المدوّنة، والإجابة عن مجموعة من الأسئلة تتعلّق بمسألة تصنيف هذه الأعمال قصصا شعريّة، وبالأسباب التي جعلتنا نقطع باستقلاليّة هذا الجنس الهجين من القصّ، بمقوّماته التي ذكرنا، عن سائر الأجناس القصصيّة الكلاسيكيّة منها والحديثة، ونتبيّن الحدود الفاصلة بينه وبين الجنس الرّوائيّ تحديدا.

أ-التّجنيس في عتبة الغلاف:

تعتبر عتبة الغلاف من تنصيصٍ على الجنس الأدبيّ للنّصّ، وتصديرٍ، وعناوين، وديباجات، ومقدّمات، وافتتاحيّات واستهلالات، وغيرها من التّحديدات والمصاحبات النّصّيّة التي تجاور المتن، والتي قد يتعمّد بعض الكتّاب وضعها في الصّفحات الأولى من العمل، إشارات على غاية من الأهمّيّة تساعد على فهم بعض خصوصيّات المنجز الأدبيّ والوقوف على شيء من مقاصده الدّلاليّة وقد أشار "جاك درّيدا" إلى ما عبّر عنه بـ"خارج الكتاب"، وهو ما يجعل النّصّ، حسب رأيه، "مرئيّا" قبل أن يكون "مقروءا"[1]. وأمّا "فيليب لوجون" Philippe Lejeune (1938)، فقد أطلق على هذه المصاحبات النّصّيّة مصطلح "حواشٍ"، وذهب إلى أنّها تتحكّم بالقراءة كلّها[2]. "وتُدرجُ هذه "النّصوص الموازية" ضمن الأعمال القوليّة التي تسعى إلى تحديد أفق القارئ وتوجّه مسبقا فهمه الأثر وتفرض عليه قراءة مخصوصة له."[3]

وهذه المصاحبات النّصّيّة لا تكون دائما دون مخاطرَ، وقد حذّر منها "جونات" في مؤلّفه "عتبات" "Seuils" من ذلك أنّ الكتّاب أنفسهم هم الذين قد يتسبّبون في "قتل النّصّ"، على حدّ تعبيره، باستهلال يبالغون فيه بإطراء المحتوى، أو بإعلانهم عن أشياء قد تضلّل القارئ عوض أن تنشّط فضوله وتحفّزه على القراءة.[4]

ولنا أن نتساءل عن مدى تطابق هذه العتبات النّصّيّة مع محتوى القصّة ذاتها ومع شكلها في القصّة الشّعريّة.

وسوف نحصر اهتمامنا في ما أطلق عليه "جيرار جونات" فئة "النّصوص المصاحبة"، والتي تندرج مع فئة "النّصوص الحافّة"، ضمن ما أسماه "جونات" "النّصوص الموازية"[5]. وتكون النّصوص المصاحبة من وضع المؤلّف أو النّاشر، "رغم أنّ الفرق بين هذين الصّنفين الأخيرين ليس دائما واضحا. ففي كثير من الأحيان يتصرّف النّاشر في العتبات التي تنسب عادة إلى المؤلّف كالعنوان والهوامش وعنونة الفصول الدّاخليّة. وفي أحيان أخرى يشرف المؤلّف على إخراج الكتاب طباعيّا فيعوّض النّاشر"[6]، ولذلك فإنّ تعاملنا مع هذه النّصوص الموازية يظلّ مشوبا بحذر شديد، باعتبار أنّها في كثير من الأحيان لا تعكس حقيقة النّصّ الأدبيّ، وقد تصل إلى حدّ تضليل القارئ وتوجيهه إلى قراءة خاطئة، أو إلى إدراج

---

[1] Jacques Derrida, La Dessémination, ed. Du Seuil, Paris, 1972, p51

[2] Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, ed. Du Seuil, Paris, 1975, p45

[3] معجم السّرديّات، ص463

[4] جيرار جونات، عتبات، أورده عبد الحق بلعابد في كتابه: عتبات (جيرار جونات من النّصّ إلى المناص)، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص28

[5] م. ن. ص462

[6] م. ن. ص462-463

العمل ضمن تصنيف أجناسيّ معيّن لا يتناسب مع محتواه الأدبيّ، وكثيرا ما يضطرّ المبدع إلى رفع الإلتباس، وهذا شأن "أندريه جيد" حين عزف عن إثبات مصطلح "رواية" في مطالع كتاباته السّرديّة، وكذلك أنكر "إدوار الخرّاط" في مقدّمة روايته "ترابها زعفران" انتماء هذا النّصّ إلى أدب السّيرة الذّاتيّة"[1].

وتُعتبر القصص الشّعريّة من أكثر هذه الأجناس الأدبيّة إثارة لإشكاليّة تجنيسها، إذ أنّ ما يثبت من إنماء أجناسيّ في عتباتها، كثيرا ما يكون موضوع احتراز أو اعتراض. ونشير إلى أنّنا لم نعثر على مصطلح "قصّة شعريّة" على غلاف أيّ من النّماذج التي درسنا ضمن هذا البحث، أو ضمن نماذج أخرى من القصص الشّعريّة التي لم يتّسع مجال بحثنا لدراستها. فثمّة منهم من يصف أعماله بأنّها روايات مثل "واسيني الأعرج" في "سيّدة المقام" و"شرفات بحر الشّمال"، أو "أحلام مستغانمي" في "ذاكرة الجسد" أو في سائر أعمالها، أو محمّد البساطي" في "صخب البحيرة"، أو "محمّد آيت ميهوب" في "حروف الرّمل"، بل وجدنا هذا الوسم في بعض الأعمال التي رأينا أنّها وقعت في اللّاشكل مثل "براري الحمّى" لـ"إبراهيم نصر الله" أو "الموت والبحر والجرذ" لـ"فرج الحوار" أو "بنت الفراهيدي" لـ"يوسف رزوقة"، ومن الكتّاب من يلتزم الصّمت عن تجنيس أعماله مثل "محمود المسعدي" في "حدّث أبو هريرة قال..." الذي اكتفى بإطلاق تسمية "كتاب" و"صحائف" على نصّه هذا، وثمّة من يصفها بأنّها "أحدوثة" مثل "الطيّب صالح" في "ضوْ البيت".

ولعلّ أولئك الذين جنّسوها رواية قد اتّكلوا على مرونة الجنس الرّوائيّ نفسه وقدرته على استيعاب أجناس متعدّدة من الخطاب، فلم يجدوا حرجا في إدراج سرودهم ضمن جنس الرّواية، معتبرين أنّ انتقالهم من بنية سرديّة تقليديّة تعتمد الحركة المتنامية، إلى بنية سرديّة غنائيّة شعريّة ذات تصميم سكونيّ يعتمد التّزامن عوضا عن التّعاقب، والتّشظية عوضا عن الانتظام، والتّشعير والتّوقيع والإيحاء والإشجاء عوضا عن اللّغة النّثريّة ذات البعد المرجعيّ، مسألة طبيعيّة وتطوّرا بديهيّا داخل الجنس الرّوائيّ ذاته، ولم يشغلوا أنفسهم بإشكاليّات التّجنيس هذه، أو بمحاولة إيجاد توصيف أجناسيّ من شأنه أن يتواءم مع طبيعة الممارسة الإبداعيّة ذاتها. حتّى أنّ "محمّد البساطي" في لقاء صحفيّ أجرته معه "الأهرام ويكلي"[2] يقول إنّه قد بدأ كتابة "صخب البحيرة" وفي ذهنه أن يكتب قصّة قصيرة عن صيّاد عجوز يتجوّل في أرجاء البحيرة باحثا عن شاطئ ينتظر موته الأخير عليه، وإنّه عند انتهائه من هذا الجزء تراءت له شخصيّات كثيرة تحوم في المكان وتطلب منه الاستمرار في الكتابة، وهكذا تتابعت الفصول، إلى أن اكتمل العمل فيما

[1] م. ن. ص. ن
[2] ابراهيم البساطي، صخب البحيرة، ص142

أطلق عليه تسمية "رواية". ولم يكن في ذهن "البساطي" أنّه كان بصدد إنجاز قصّة شعريّة مغامرة الكتابة فيها تتشكّل لحظيّا وتنمو من خلال التّجربة، بل وتخضع لمتطلّباتها. فالكاتب يمارس فعل الكتابة دون أن تكون لديه القدرة بأن يتنبّأ بمآلها حتّى يدرك منها النّهاية. وهكذا فإنّ أولئك الذين جنّسوا قصصهم الشّعريّة "روايات" لم ينتبهوا إلى أنّهم كانوا يمارسون فعل الكتابة ضمن أطر إبداعيّة مختلفة وبوسائل تقنيّة مغايرة، قد أخرجتهم من الكتابة الرّوائيّة إلى الكتابة القصّ–شعريّة.

وأمّا أولئك الذين صمتوا عن تجنيس كتاباتهم وأحجموا عن إدراجها ضمن الجنس الرّوائيّ أو غيره من الأجناس القصصيّة، فإنّهم كانوا أكثر إدراكا من غيرهم بأنّ مغامرة الكتابة لديهم كانت مختلفة، ولا تشبه غيرها من الممارسات الإبداعيّة السّائدة. ولعلّ هذا الصّمت المتعمّد كان يتضمّن في أعماقه إشارة استفهام، تعمّد الكاتب إبقاءها كامنة في مفاصل النّصّ تومئ إلى حيرة هوويّة... أو ربّما إلى يقين بأنّ ما أقدم عليه من فعل إبداعيّ ما هو إلاّ انحراف فنّيّ عمّا هو سائد، وهندسة مختلفة لعمارة النّصّ. وهو صمت يشي بإدراك عميق بأنّ التّجربة القصصيّة التي خرج منها الكاتب، والتي تنهل من جماليّات التّفتيت والتّفكّك والتّنافر والمفارقة، وتنوّع التّقنيات والأساليب، وتعدّد المستويات اللّغويّة، إنّما هي تجربة تستند إلى مفاهيم فنيّة شديدة الخصوصيّة، يصعب تسليمها بكل سهولة إلى القوالب الفنّيّة الرّاسية، وإدراجها ضمن الجنس الرّوائيّ أو أيّ جنس أدبيّ آخر بكلّ بساطة.

وأمّا أولئك الذين أطلقوا على أعمالهم تجنيسات مختلفة تخرج عن المألوف وتصل حدّ الغرابة أحيانا، فإنّهم كانوا يحاولون التّخلّص من الأطر والتّكوينات الرّوائيّة، والتّحليق في فضاءات أخرى، يجرّبون فيها مغامرة الكتابة الإبداعيّة بأساليب مختلفة. فنجد "الطّيّب صالح" يُثبت مصطلح "أحدوثة" على غلاف "ضوْ البيت" تحت العنوان مباشرة، يقول في: "أحدوثة عن كون الأب ضحيّة لأبيه وإبنه"[1]، وهو فعل تجنيسيّ يدلّ على وعي المؤلّف أنّ منجزه السّرديّ لا ينتسب إلى الرّواية. والأحدوثة لغةً هي ما حُدِّث به، ولها أيضا معنى الأعجوبة.[2] ولئن بدا لنا هذا التّوصيف الأجناسيّ غير مطابق لأيّ من الأجناس الأدبيّة المألوفة، فإنّه يعبّر عن حيرة الكاتب إزاء تجربته الفنّيّة ذاتها، ويعبّر عن عدم اطمئنانه لإدراج نصّه ضمن الأجناس الرّوائيّة. وهذه الحيرة وغياب الطّمأنينة، إنّما هما نابعان عن قناعة لديه أنّ ما كتبه لا يمكن أن يكون رواية، وأنّ الوسائل التي اعتمدها في إخراج نصّه كانت تشكيلات فنّيّة مختلفة، لا تنتمي إلى أيّ من التّشكيلات القصصيّة التي خبرتها المدوّنة العربيّة، كما يعبّر عن رغبته في إعطاء

[1] الطيب صالح، ضو البيت، صفحة الغلاف

[2] ابن منظور، معجم لسان العرب، ضبط نصّه وعلّق على حواشيه خالد رشيد القاضي، مركز الموسوعات والكتاب، تونس، ط1، 2006، الجزء الثّاني، ص70

هذا الشّكل السّرديّ توصيفا يُنبّه من خلاله القارئ إلى أنّ العمل الذي هو مقدم على قراءته سوف يكون مشاكسا للذّائقة الفنّيّة التي اعتاد عليها، وقد لا يكون وفيّا لأفق انتظاره.

وإذا أخذنا بعين الإعتبار أنّ لفظ "الأحدوثة" يعني "أعجوبة"، فقد نذهب إلى الإعتقاد أنّ اختيار "الطّيب صالح" لاصطلاح "أحدوثة" يعود إلى رغبته في أسطرة هذا العمل وتحويله إلى "أحدوثة" تتناقلها الألسن وتحذف منها أشياء وتضيف إليها أشياء أخرى، وتغيّر منها النّهايات وتزيد فيها التّوصيفات فتكون "أعجوبة" حكائيّة إنسانيّة، تفوح برائحة النّدّ السّودانيّ الأصيل.

ولقد التمسنا بعض الإضاءات عن مسألة التّجنيس الأدبيّ لهذه الأعمال في المقدّمات والتّمهيدات التي يصدّر بها بعض هؤلاء الكتّاب نصوصهم، أو تلك التي يكتبها عنهم بعض النّقّاد أو الأدباء الآخرين في مطلع هذه النّصوص، فوجدنا أنّ "محمود المسعدي" مثلا قد قدّم "حدّث أبو هريرة قال..." على أنّها "كتاب"، يقول: "هذا كتاب كتبته منذ أحقاب، حين كنت أروم أن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنسانيّ."[1] كما قدّمها في التّمهيد الذي يتوجّه به إلى القارئ مباشرة على أنّها "صحائف"، يقول:

"إلى القارئ

الآن، وقد انتهيت وطرحت بهذه الصّحائف الضّعيفة النّاحلة إليك– أنظر فلا أرى غير العدم..."[2]

و"الكتاب"، في معجم لسان العرب هو ما يُكتب فيه، وهو الصّحيفة والدّواة، وهو أيضا الفرْض والحكم والقدَر[3]، وأمّا "الصّحائف" فمن معانيها الكتب المنزّلة كـ"صحف إبراهيم وموسى"[4].

ولنا أن نتساءل عمّا إذا كان "المسعدي" مقبلا حقيقة على تجنيس عمله؟ أليس في لفظي "كتاب" و"صحائف" ما يدلّ على إحجام المؤلّف عن التّجنيس، واستشعار لاختلاف أثره عن الأجناس السّرديّة المستقرّة بما فيها جنس الرّواية. وربّما توحي هذه المعاني مجتمعة بأنّ "المسعدي" لم يكن في ذهنه كتابة "رواية"، وإنّما هي صحائف مقدّرة عليه، وهي نبوءات مشفّرة ومتفرّقة قضى في وضعها "أحقابا"، وفتح بها مسالك إلى الذّات، وقد كتبها على فترات متباعدة، ثمّ جمعها فيما اصطلح عليه بـ"كتاب"، يكون "صدى منه إليه"[5]، ويكون هو نفسه "حسيبا" عليها، وعلى حياة هي "استحالة ومأساة"[6]، وفي هذا استدعاء للتّعبير القرآنيّ: "اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا" (سورة الإسراء، الآية 14)، فـ"المسعدي" أراد أن يقدّم "كتاب" حياة و"عشق" و"فناء"، وينجز رحلة "الحجّ" الأخيرة "حنينا ووفاء" إلى "الذّات الجوهر الفرد."[7]

---

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص11
[2] م. ن. ص13
[3] لسان العرب: ص20-21
[4] م. ن. الجزء السّابع، ص266
[5] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص11
[6] م. ن. ص. ن
[7] م. ن. ص. ن

وأمّا عن فاتحة "حدّث أبو هريرة قال..."، فإنّ "محمود المسعدي" ينتقي لها بيتا من الشّعر لـ"أبي العتاهية" يقول فيه:

"طَلَبْتُ المُسْتَقَرَ بِكُلِّ أَرْضٍ فَلَمْ أَرَ لِي بِأَرْضٍ مُسْتَقَرّا"[1]

ولعلّ هذه الفواتح الشّعريّة التي يعمد أغلب كتّاب القصّة الشّعريّة إلى توشيح أعمالهم بها، تكون ذات دلالات شكليّة وأسلوبيّة، عدا عن دلالاتها المضمونيّة. فهي إشارات إلى أنّه سرد قد تطعّم بالشّعر فرقّت حواشيه، وتكثّفت معانيه، ولانت له لغة الإشجاء.

وفي هذا الصّدد نجد أنّ "الطّيّب صالح" بدوره، قد نوّع هذه المداخل الشّعريّة، ففي "ضوْ البيت" صدّر عمله بثلاث مقاطع شعريّة:

أوّلها لشاعر سودانيّ مجهول قد تناقلت الألسن أبياته:

"الدَّرْبِ انْشَحَطْ، واللّوسْ جِبَالُهْ اتْنَاطَنْ والبَنْدَرْ فَوَانِيسُهْ البِيُوقْدَنْ، مَاتَنْ،

بَنُّوتْ هَضَالِيمَ الخَلاَّ البِنْجَاطَنْ، أَسْرَعْ، قُودَعْ، امْسِيتْ، والمُوَاعِيدْ فَاتَنْ"

وثانيها لأبي نواس:

"ألا لا أرَى مِثْلِي أمْتَرَى[2] اليَوْمَ فِي رَسْمِ، تَغَصُّ بِهِ عَيْنِي وَيُنْكِرُهُ وهْمِي،

أتَتْ صُوَرُ الأشْيَاءِ بَيْنِي وَبَيْنَه، فَجَهْلِي كلاَ جَهْلٍ، وعِلْمِي كلاَ عِلْمِ"

وثالثها للفيتوري:

"فِي حَضْرَةِ مَنْ أَهْوَى عَبَثَتْ بِي الأَشْوَاقْ

حَدَّقْتُ بِلاَ وَجْهٍ وَرَقَصْتُ بِلاَ سَاقْ

وَزَحَمْتُ بِرَايَاتِي وَطُبُولِي الآفَاقْ

عِشْقِي يُفْنِي عِشْقِي وَفنَائِي اسْتِغْرَاقْ

مَمْلُوكُكَ لَكِنِّي سُلْطَانُ العشّاقْ"

وهذا التّصدير يرشح بالغنائيّة وبمعاني التّصوّف والتّأمّل الحائر في مصير الإنسان الضّارب في دروب قد أفضت به إلى الفناء في ذاته واستغرقت منه أزمنة وجوده كلّها. ومثل هذا التّصدير بالشّعر نجده في مؤلّفات أخرى منها "مريود" و"حدّث أبو هريرة قال..." وغيرها... رأى كتّابها أنّه على القارئ أن

[1] م. ن. ص45

[2] "أمترى" وردت هكذا في نصّ القصّة وهي خاطئة: والأصحّ أن نقول: امترى بهمزة الوصل وليس بألف عليها همزة

يمرّ بها، ليتزوّد منها بما يكفي لمباشرة رحلته داخل النّصّ، فهي بمثابة المفاتيح المشفّرة التي لا مناص من إعمالها في الأقفال المغلقة لتنفتح أمامه مجالات الرّؤية.

ويمكننا القول، إذن، إنّ الملاحَظ من العتبات التي اطّلعنا عليها من نماذج القصص الشّعريّة التي أخضعناها للبحث، أنّها لم تستخدم، جميعها، مصطلح "القصّة الشّعريّة" ونفسّر ذلك بأنّ هذا التّجنيس غير متداول في الخطاب النّقديّ العربيّ، ونحسب أنّه لم يسبقنا إلى دراسة هذا الجنس وضبط مقوّماته وتلطيف حدوده، فيما نعلم، أحد من الباحثين العرب، فهو جنس لم يحظ بتدقيق المكوّنات بما يلفت إليه انتباه الرّواة والقصّاصين.

ووجدنا أيضا أنّ هؤلاء الكتّاب قد انقسموا إلى صنفين: صنف أقدم على تجنيس نصّه على أنّه رواية، معتقدا أنّه بصدد التّلاعب بالتّقنيات وبالأساليب الفنّيّة من دون أن يخرج عن إطار السّرد الرّوائيّ، لأنّ وجوده داخل هذا الإطار المألوف يمنحه الطّمأنينة والأمان اللّذين يكفيانه مخاطر المغامرة الأجناسيّة التي قد تفضي به إلى المجهول، وأمّا الصّنف الثّاني فقد كان لديه حدس عميق بأنّه يكتب شيئا مختلفا وقد حاول كلٌّ حسب حدوسه إيجاد توصيف يتلاءم مع المحتوى السّرديّ الذي هو بصدد مباشرته. وقد نستنير ببعض هذه العتبات، مثل تلك التي وجدناها عند "الطّيّب صالح" و"محمود المسعدي"، في فهم المنجز السّرديّ الذي بين أيدينا، غير أنّنا نظلّ حذرين في اعتمادها أداةً مُثلى لتجنيس هذه الأعمال وذلك لأنّها، في كثير من الأحيان، تفتقد إلى الدّقّة وتغلب عليها الحدوس والانطباعات. أمّا الذين نصّصوا على أغلفة أعمالهم السّرديّة بأنّها "روايات"، فقد يكون تنصيصهم هذا مخيّبا لانتظار القارئ، من ناحية، وقد يضلّل الباحث ويلبّس عليه سبل القراءة والتّحليل، من ناحية أخرى.

ب-الهويّة الأجناسيّة للمدوّنة:

إنّ عمليّة التّهجين التي تحدث في صلب العمل القصصيّ الموسوم بالقصّة الشّعريّة قد أدّت إلى اضمحلال المقوّمات الرّوائيّة لتتشابك الأزمنة والأمكنة في نسيج واحد تتّخذ فيه أبعادا مختلفة، وتتلاشى فيه الشّخصيّات حدّ الذّوبان في ذات غنائيّة تتولّى رواية عالم سكونيّ تحوّلت أشياؤه كلّها إلى جواهر ثابتة. ولذلك تجمع القصّة الشّعريّة بين الشّعر باعتباره أداة التّعبير المثلى عن جوهر الوجود في صفائه الكلّيّ، والنّثر باعتباره وسيلة التّعبير عن الواقع وعن القيم الإنسانيّة المستلبة.

لم تعد لغة الرّواية الملتصقة بواقع الحياة قادرة على استيعاب المأزق الفكريّ الذي بدأ يتبلور منذ نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولذلك كان لا بدّ للنّصوص الرّوائيّة أن تستند إلى مفاهيم جديدة للأدب برمّته، وأن ترسي وعيا جماليّا مختلفا، يعتمد ذائقة مختلفة تتفتّح على لحظة زمنيّة مختلفة.

لقد أدرك كتّاب القصّة الشّعريّة ضرورة تحرير الكتابة القصصيّة من القيود الإيديولوجيّة وآليّات الأنظمة الإقتصاديّة والإجتماعيّة ومن وطأة الواقع المعيش، وإطلاقها في عوالم الذّات عبر رؤية فنّيّة إطلاقيّة تحتفي بجواهر الأشياء وتعيد خلق التّجربة الإنسانيّة.

ولئن اعتبر "باختين" الرّواية جنسا أدبيّا مفتوحا باستمرار ولا يعرف الإكتمال أو الإنغلاق باعتبار مواكبته للتّجربة الإنسانيّة وللإبداع الفنّيّ، ولئن اعتبرها جنسا لا يعرف الاستعلاء الذي عرفته الملحمة التي قامت على الأسطورة، فإنّ "الرّوح العامّة" التي تسري في جميع الإنتاجات الرّوائيّة تجعلها تتوفّر على مجموعة من المقوّمات نستطيع بواسطتها أن نجزم بإنماء عمل مّا إلى الجنس الرّوائيّ من عدمه. فالخطاب الرّوائيّ يتميّز بالتّحرّر اللّغويّ وبالإنفتاح على ضروب الخطاب المختلفة وبالإلتصاق خاصّة بلغة الحياة اليوميّة.

وتقوم الرّواية على حبكة من شأنها أن تؤمّن التّتابع المنطقيّ للأحداث وفق ترابط العلاقات السّببيّة، وتتيح تطوّر الشّخصيّة وعبورها جميع وضعيّات التّأزّم والإنفراج، وذلك عبر شبكة من العناصر المتشابكة، المتواشجة، المتداخلة، التي لا تمتدّ على خطّ زمنيّ تتعاقب على ظهره اللّحظات، وإنّما تتداخل فيه الأحداث فتظهر وتختفي ويتنقّل راويها بين الحدود القصوى التي تتيحها له الحكاية.

وتنعقد الحبكة حول شخصيّة محوريّة تمثّل عنصرا مركزيّا ومحرّكا دراميّا يُدير الأحداث، وتمثّل انعكاسا للفرد داخل شبكة من العلاقات الإجتماعيّة وضمن نسق ثقافيّ ونفسيّ، يقوم القارئ بتفكيكه وتأويله طبقا لرصيده الثّقافيّ والمعرفيّ، فتكون مرجعيّة أو تاريخيّة أو أسطوريّة، محيلة على العالم الخارجيّ بأبعاده المادّيّة والتّاريخيّة، أو تكون إشاريّة تنقل صوت الكاتب الذي يتماهى مع السّارد، أو تكون استذكاريّة تعتمد تقنيات الاسترجاع.

وتقوم الرّواية كذلك على زمن خطّيّ يؤمّن سيرورة الأحداث، خلافا للزّمن الدّائريّ في الملحمة الذي ينتهي ضرورة إلى حيث بدأ. وهو زمن تاريخي حركي يتعلّق بحياة الإنسان وشواغله اليوميّة، أو زمن نفسيّ يهتمّ بعالم الذّات ودرجات تفاعلها مع عوالمها الدّاخليّة. ويتنامى وفق سيرورة السّرد حسب "المفارقات السّرديّة" التي تسمح بالتّنقّل بالزّمن ارتدادا واستباقا ووفق "خلاصات"[1] و"استراحات"[2] و"حذوف"[3].

[1] الخلاصة sommaire: سبق أن وضّحنا هذا المفهوم، وهو أن يقع اختزال حادثة استغرقت سنوات طويلة في بضعة أسطر.
[2] الاستراحة pause: وهي محطّات وصفيّة يتوقّف خلالها السّرد.
[3] الحذف ellipse: عندما يتجاوز المؤلّف حقبة من الزّمن من دون أن يشير إليها، أو يكتفي بالقول: "مرت ثلاثة سنوات..."

وأمّا المكان في الرّواية فهو فضاء مرتبط ببيئة الإنسان وبالدّلالات الحضاريّة واللّغويّة والفلسفيّة لثقافة العصر الذي يوجد فيه. وتتّصل الرّواية بالواقع الملتصق بشواغل النّاس وحياتهم وطرق عيشهم، وتتعدّد فيها الأصوات فلا تنحصر في صوت الرّاوي بل تتّسع بحكم تعدّد الشّخصيّات فيها لمختلف الرّؤى والإيديولوجيّات والمرجعيّات الفكريّة.

ومع أنّ مسألة توفّر كلّ هذه المقوّمات تظلّ مسألة نسبيّة باعتبار أنّها سمات عامّة تتباين حسب توجّهات المبدع وتظلّ منفتحة باستمرار على خصوصيّات عصرها، فإنّ آفاق التّجديد والبحث عن أساليب مبتكرة للكتابة الرّوائيّة، لا يعني التّنوير الكلّيّ لهذه المقوّمات وتقويضها، أو التّخلّي المطلق عن الاستعمال المرجعيّ للّغة الذي يعتبر أهمّ سمة من سمات العمل الرّوائيّ.

ولعلّ دخول الرّواية ما اصطُلِح عليه بـ"عصر الشّك" يعتبر مرحلة فارقة في تاريخ كتابة الرّواية، تخلّت فيها عن الحبكة القائمة على التّرابط السّببيّ للأحداث، والشّخصيّات المحوريّة التي تتمتّع بالكثافة الرّوائيّة والسّمك الدراميّ اللاّزمين لنهوضها بالثّقل المرجعيّ والتّاريخيّ، وحلول "الأنا" الغامض الذي لا يعكس غير ظلّ الكاتب نفسه والذي أحال ما عداه من الشّخصيّات إلى أشباح وظلال. فهي مرحلة بحث عن هويّة أجناسيّة عرفتها بعض الأشكال المنبثقة عن الرّواية التي حاولت استيعاب الواقع الجديد بجميع تشعّباته الاجتماعيّة والفلسفيّة والعلميّة والنّفسيّة.

وحين تساءل "غي دي موباسّان" عمّا يمكن أن يضيفه كتّاب الرّواية للرّواية أكثر ممّا أعطاها إيّاه "بلزاك"، وحين تساءل كلّ من "بريتون" و"أراغون" و"أبولّينار" و"فاليري" عمّا إذا كانت مواصلة كتابة الرّواية على النّحو الذي كتبها به "ستندال" و"بلزاك" وكتّاب العصر الكلاسيكي ممكنة، كانوا كأنّهم يعلنون، في الحقيقة، عن نهاية عصر الرّواية وانغلاقه على أشكاله الرّئيسيّة والفرعيّة واقعيّة كانت أو تاريخيّة أو غيرها من الأشكال التي تتلوّن فيها ملامح الشّخصيّات ويتغيّر فيها تركيب الحبكة حسب الغرض الذي تتناوله، مثلما انغلقت الملحمة على عناصرها الأوّليّة المكوّنة لها، ويعلنون قيام أشكال قصصيّة بتقنيات مختلفة ومقوّمات مختلفة وأغراض مختلفة.

إنّ الرّواية، باعتقادنا، ليست بصدد التّطوّر داخل شكلها القديم، وليست بصدد الانفتاح المستمرّ خارجه على أشكال جديدة بمعايير مختلفة، ولكنّها وصلت مرحلة الاكتمال مع استيفاء عناصر مقوّماتها وبلغت مرحلة نضجها مع "بلزاك"، وانغلقت على مكوّناتها، وكلّ ما انبثق بعد ذلك من كتابات حافظت على المقوّمات الأساسيّة للجنس الرّوائيّ فهي تُحسب على الرّواية، وأمّا الأعمال التي أوغلت في التّجريب

إلى درجة التّخلّي عن هذه المقوّمات، فهي لا تعدو أن تكون أشكالا سرديّة تؤسّس لأنماط قصصيّة مختلفة بتقنيات مختلفة كان أحرى بها أن تبحث لها عن تصنيفات أجناسيّة مغايرة.

وتسليم البعض بأنّ الرّواية جنس عصيّ عن التّقنين والتّحديد والتّقعيد هو، باعتقادنا، رأي يتعمّد التّغاضي عن المقوّمات المضبوطة التي تعتبر قوام العمل الرّوائيّ والتي اجتمع حولها كلّ المنظّرين لهذا الجنس من القصّ. وقد يكون مردّ هذا التّوجّه في الحكم على جنس الرّواية بأنّه جنس لا يعرف الاستقرار والاكتمال، أنّ لدى كتّاب الأشكال القصصيّة الحديثة ونقّادها هاجس تجنيس هذه الأعمال التي تستخدم العناصر الرّوائيّة وإن بطرق مغايرة ومبتكرة، فما كان منهم إلاّ أن أعملوا مشارطهم في الأغشيّة الحافّة بالأعضاء الدّاخليّة للجسد الرّوائيّ وجعلوه مفتوحا باستمرار وقابلا لزراعة أعضاء جديدة بخاصّيّات مختلفة في كلّ مرّة. ولعلّ في قول فوزي الزمرلي: "لئن أفضى انفتاح النّصوص الرّوائيّة على خصائص أجناس أدبيّة أخرى إلى تعدّدها الأجناسيّ فإنّ هيمنة المقوّمات الرّوائيّة على تلك النّصوص تدرجها في جنس روائيّ فرعيّ، دون أن تقصيها عن الحقل الرّوائيّ العام"[1]، في هذا القول محاولة لإيجاد تبرير منهجيّ لإدراج ما يُعبّر عنه بـ"الأجناس الرّوائيّة الفرعيّة" ضمن جنس الرّواية بمجرّد اشتراكها معها في مقوّمات أساسيّة وإن تفاوت حضورها من جنس فرعيّ إلى آخر.

وهو ما أقرّه "غي دي موباسّان" بصيغة أخرى في مقدّمة روايته " "بيار وجان" "Pierre et Jean"، حين تصدّى للمعايير والقواعد التي ضبطها سابقوه في تحديد ملامح الجنس الرّوائيّ والتي من شأنها، حسب قوله، أن تحدّ من جنوح الإبداع وتحصره في قوالب بعينها: "إذا كانت "دون كيشوت" "Don Quichotte" رواية، فهل أنّ "الأحمر والأسود" "Le Rouge et le Noir" رواية؟ وإذا كانت "مونتي كريستو" "Monté Cristo"" هي الأخرى رواية، فهل أنّ "الخمّارة" "L'assommoir " رواية؟ وهل بإمكاننا أن نقيم مقارنة بين "الرّوابط المنتقاة" "les affinitiés électives" لـ"جوتة" و"الفرسان الثّلاثة" "Les Trois Mousquetaires" لـ"دوما" Dumas و"السّيّدة بوفاري" "Madame Bovary"لـ"فلوبير"؟ (...) أيّ من هاته الأعمال رواية؟ وما تكون هذه القوانين الشّهيرة؟ ومن أين أتت؟ ومن وضعها؟ ولصالح أيّ مبدإ أو أيّة سلطة، أو حسب أيّ منطق وضعت؟".[2] ويؤكّد "موباسّان" أنّ هاجس الواقعيّة المتمثّل في تقديم "الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة" يضطرّهم أحيانا إلى العدول عن الحقيقة في سبيل ما هو محاكاة لها، وإنّ مهمّة الفنّان الحقيقيّ، حسب رأيه، ليست أن يقدّم تصويرا ساذجا للحياة،

[1] فوزي الزمرلي، شعريّة الرّواية العربيّة، مركز النّشر الجامعي، كلّيّة الآداب بمنوبة، جامعة منوبة، تونس، 2002، ص142

[2] Guy de Maupassant, Pierre et Jean, Ceres Edition, Tunis, 1994, introduction, p6

وإنّما أن "يقدّم رؤية أكثر شموليّة وأكثر اكتمالا وأكثر وضوحا من الحقيقة ذاتها"[1]، وكي ينجز الكاتب هذه المهمّة عليه أن يدفع بطاقاته الإبداعيّة دون قيد أو شرط إلى حدودها القصوى ويخرج عن القوالب الجاهزة التي يختنق بداخلها كلّ إبداع. فـ"موباسان" بأسئلته الإنكاريّة لا يعلن خروج بعض الأعمال عن جنس الرّواية لاحتوائها على عناصر بنائيّة مختلفة، ولكنّه يعلن عن رفضه لأيّ تقنين للرّواية من شأنه أن يحدّ من جموح مبدعها، ويدعو لإزالة كلّ الحدود أمام الإبداع.

ولعلّ الأعمال التي حيّر "موباسّان" تصنيفها ضمن جنس الرّواية رغم "اختلافها" فيما بينها، لم تكن، على حدّ قول "الصّادق قسّومة"، بذاك التّنافر والتّباين الذي بدت عليه الأعمال الرّوائيّة الحديثة لكلّ من "كافكا" و"بروست" و"بريتون" و"غراك" وغيرهم ممّن "جعلوا شعارهم الخروج عن جلّ ما عرفته الرّواية قبلهم حتّى صاروا على بعد سنوات ضوئيّة من أعمال روّاد الرّواية".[2] ولعلّ هذا التّحوّل السّريع عن طرق الكتابة الرّوائيّة التّقليديّة يوحي بانعدام الثّبات والتّطوّر المستمرّ لهذا الجنس، ويجعل من الممكن إقرار نظام قانونيّ محكم من شأنه أن يضبط الحدود بوضوح ويحكم بالمروق والشّذوذ على كلّ تجربة كتابة لا تنضبط لهذه القوانين.

وهذه التّحوّلات السّريعة، باعتقادنا، لا تعود لغياب التّقنين لهذا الجنس، وإنّما تعود لحقيقة بلوغه مرحلة النّضج الكامل مع روّاد المدرسة الواقعيّة، واكتمال عناصره وانسجامها، وانغلاقه على مكوّناته، الأمر الذي يجعل الإبداع داخل الجنس ذاته لا يعدو أن يكون عمليّة استنساخ للتّجارب نفسها، وهو ما أوقع الفكر التّوّاق إلى الابتكار والخلق في حيرة وجوديّة عميقة جعلته لا يجد الخلاص إلاّ بكسر الحدود المغلقة والانطلاق في تجارب بحث بوسائل مختلفة، فتحدّث "فلوبير" عن كتابة تسبح في فضاء مطلق وتقوم على لا شيء، وتحتكم إلى قوّة جذبها الذّاتيّ، وتحدّث "موباسّان" عن انغلاق الجنس الرّوائيّ على مكوّناته مع "بلزاك"، وعن ضرورة الخروج عن النّمط التّقليديّ للكتابة وعدم الاحتكام لمقوّمات مسبقة، وتحدّث "أندريه جيد" عن إمكانيّة تحويل الكتابة إلى إيقاعات موسيقيّة، وكان يتوق إلى وضع الكتاب النّغم، بل وذهب إلى القول بأنّ كلّ ما كتبه لا يمكن أن يُحسب على الرّواية وما هو إلاّ كتابات لها معاييرها الخاصّة.

ولذلك لا نعود نتحدّث عن ثبات أو تحوّل للشّكل الرّوائيّ، أو عن مقوّمات في حالة تطوّر مستمرّ، أو عن شكل مفتوح وقابل للتّغيير، وإنّما نتحدّث عن شكل روائيّ أرسى مقوّماته وأسّس لعناصره

[1] م. ن. ص11
[2] الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص41

وبلغ مرحلة نضجه مع "بلزاك"، وكلّ التّفرّعات التي تحدث داخله ووفق هذه المقوّمات هي تنويعات ضمن الجنس نفسه، وكلّ كسر لهذه المقوّمات وتخلّ عنها هو تأسيس لجنس مختلف.

وبما أنّنا بصدد مقاربة هذا الجنس الهجين الذي أطلق عليه "جان إيف تاديه" مُسمّى "القصّة الشّعريّة"، فلا يمكننا بأيّ حال من الأحوال أن نقول بإنمائه إلى الجنس الرّوائيّ لأنّه لا يدخل ضمن التّفريعات المنبثقة عن الرّواية، وذلك لعدّة اعتبارات تتعلّق أهمّها بعدم توفّر المقوّمات والمقاييس التي اعتُمدت لضبط حدود الجنس الرّوائي، فمقولات الشّخصيّة والفضاء والزّمن والحبكة وغيرها من دعائم السّرد الرّوائيّ لا تحمل المفاهيم نفسها في القصّة الشّعريّة، كما أنّ أساليب السّرد وما تحويه من أنماط خطاب من وصف وحكي وحوار، مثلما سبق أن بيّنّا، في هذا الجنس من القصّ لا تخضع للمعايير التّقليديّة للخطاب الرّوائيّ. بل إنّ مقاطع الوصف، مثلا، لم تعُد تمثّل "استراحات" وتوقّفا للسّرد، وإنّما تتحوّل إلى أسلوب من أساليب الحكي، من ذلك الوصف الذي قام به "محمّد البساطي" لمياه البحيرة في مطلع "صخب البحيرة":

"تتهادى مياه البحيرة لدى اقترابها من البحر. شاطئها البعيد الذي يغيب في الأفق ينبثق مسربلا بالضّباب، ثمّ يبين بلونه الرّماديّ الباهت كاشفا عن تعرّجاته ونتوءاته وينثني في انحناءة حادّة داكنا بلون الطّين.

تزداد كثافة الغاب والعشب باقتراب شاطئيها. يمضيان متعرّجين، يشكّلان مجرى قليل الاتّساع يسيل الطّين لزجا على ضفّتيه، ويختفي الغاب باقترابه من البحر حيث ينبسط شاطئه الرّمليّ بصخوره الضّخمة القاتمة.

تتلاحق أمواج البحيرة في فتور، صغيرة متناسقة مثل خطوط أرض محروثة، يجذبها هدير البحر عند المضيق (...)

تكتسح أمواج البحر المضيق، يتردّد صخبها عميقا في المجرى، تستكين لها مياه البحيرة المرتعشة، يسفر التّلاحم عن بريق ورذاذ ورغوة معتمة (...)"[1]

حين تتلاحق المقاطع الوصفيّة في شكل قصائد نثريّة فيها من التّكثيف والتّركيز والتّوقيع الدّاخليّ والغنائيّة المبطّنة والوحدة العضويّة ما يجعل كلّ مقطع منها صورة شعريّة قائمة بذاتها بلغة قد اكتسبت أهمّيّتها الأدائيّة للشّعر من ناحية، وتلفّعت بذاك الغموض الذي يحوّل الوصف ذاته إلى سرد، من ناحية أخرى، فإنّ الكاتب لا يكون بصدد وصف المكان، وإنّما يكون بصدد تحويله إلى شخصيّة بطوليّة بمواصفات غامضة تحكي حكايتها وتتحرّك في فضاء السّرد، "فالمياه تتهادى" و"الشّطآن تمضي وتتعرّج

[1] محمد البساطي، صخب البحيرة، ص9

وتقترب وتبتعد" و"الأمواج تتلاحق وتنساب وتكتسح وتستكين وترتعش"... ويظلّ المكان "مجهولا" و"غير مطروق" لا يستطيع أحد أن "يختبره"... والغنائيّة الطّاغية تصبح بادية جليّة من خلال لغة إيحائيّة مُوَرِّيَةٍ تتعامل مع معاني الوجود وأشيائه وتحوّلها إلى بنى ذاتيّة مكتفية بذواتها، فالأماكن والأشياء والرّموز ليست مجرّد موصلات دلاليّة أو إحالات على العالم الواقعيّ، وإنّما هي آليات مقصودة للتّخفّي والإغماض و التّعتيم في عالم شعريّ يستحيل به كلّ شيء إلى روح هائمة تتغنّى بأسرار وجودها.

وكذلك يأتي البوح الغنائيّ مؤطّرا للسّرد في "سيّدة المقام": "غواية الكلمات ونعيمها. يا مريم! لو حدث الذي كان يجب أن يحدث لاختصرت عليّ صمت الأزمنة القاسية وعذابات الوحدة. تأمّلتك مأخوذا داخل غيمة اللّحظة. كنت تشهقين داخل أفق ضيّع ألوانه المعهودة. كالغريب كنت. أبحث عن مأوى داخل عينيك. داخل بحر الأشواق المخبوءة في الصّدر. لقد سرق المعتوه تلك اللّيلة فرحك. لم يحصل على دفئك إلاّ باغتصابك. أيّة لذّة ينجبها الاغتصاب؟ أبحث عنك داخل لؤلؤة صغيرة من دموعك التي بكيتها تلك اللّيلة وأنت تتأمّلين وجهك المجروح في المرآة وتتلمّسين بقايا اللّزوجة وبقع الدّم."[1] فنرى لغة البوح تستحثّ متلقّيها، وتعرض عليه مقاصدها الجماليّة بالتّنويع في مادّتها المتلوّنة، وبحياكة نسيجها الدّلاليّ، فيتبادل السّرد المواقع مع الوصف، وتتحلّل المقاطع السّرديّة في وصف غنائيّ إفضائيّ محموم.

وهكذا لا نستطيع أن نتحدّث عن مقوّمات تقليديّة للسّرد أو عن تعاط كلاسيكيّ مع المرجعيّات الواقعيّة، لأنّنا إزاء لغة ذات مواصفات خاصّة، فهي لغة نثر فقدت وظيفتها الإشاريّة المباشرة وما عادت تكترث بالتّعبير عن معان مضبوطة ومحدّدة وما عادت منشغلة بالقبض على الأفكار وتوضيحها وترتيبها ضمن تسلسل منطقيّ، ولكنّها لغة لا تعيّن الأشياء إلاّ لتخفيها ولا تُظهر المعاني إلاّ لتشحنها بحمولة من الرّموز والأقنعة. لا تستطيع لغة القصّة الشّعريّة أن تنساب بين موصوفاتها بسهولة وأن تنظّم أنساقها وتمرّ بأشيائها مرور الواصف الذي لا يبالي بالنّهاية إلاّ بإتمام وظيفته المرجعيّة، مثلما هو الشّأن في الرّواية، لأنّ أشياءها قد تحوّلت إلى جواهر وذوات تعيق انسياب النّسق الدّلاليّ ولا تقبل من كاتبها بغير أدوار البطولة. ولذلك تكون لغة السّرد متوتّرة تتكثّر فيها الإشارات والرّموز والإيحاءات وكأنّها تبحث عن إيقاعها الأساسيّ البكر الذي انتظم حوله إيقاع المعنى الغامض للوجود"، الذي كان "ملاّرميه" يتوق إلى إرجاعه إلى اللّغة بعد تخليصها من عوالق الواقع والإحالات المرجعيّة.وبهذا نتبيّن أنّ القصّة الشّعريّة قد خرقت المقوّمات الأساسيّة للرّواية، وجعلت من الذّات بؤرة لبنيتها السّرديّة ولمضامينها الدّلاليّة، فانفصلت عن المجتمع وأزماته، وأضحت التّحوّلات الاجتماعيّة بعيدة عن شواغل المؤلّف في القصّة الشّعريّة.

[1] واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص114

2-إشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة

ترتبط مسألة تجنيس القصّة الشّعريّة مباشرة بإشكاليّات القراءة والمقروئيّة، إذ إنّ التّجنيس هو بمثابة عقد بين المؤلّف والقارئ يترتّب عليه التّوقّعات المرتبطة بمخزون القارئ الثّقافيّ وبما يحمله من ذخيرة تختصّ بالجنس الأدبيّ الذي هو مقدم على مباشرته. وتطفو تبعا لذلك عدد من الإشكاليّات الخاصّة بهذا الميثاق القرائيّ على السّطح، حول مدى التزامالكتّاب بالوفاء بهذا العقد، وبمدى استجابة نصوصهم لأفق انتظار قرّائهم. وتزداد هذه الإشكاليّات تعقيدا عندما يتعلّق الأمر بالقصّة الشّعريّة، إذ قد تُجنّس روايةً، وهو ما ينشئ لدى المتلقّي أفق انتظار قد يخيب. وقد يغفل الكاتب عن تجنيسها لسبب أو لآخر وهو ما قد يشوّش عمليّة التّلقّي على القارئ.

أ-إشكاليّة قراءة القصّة الشّعريّة:

تتنزّل هذه الإشكاليّة في "إطار علاقة النّصّ السّرديّ بمتلقّيه"[1]، وتتعلّق بـ"جملة المواضعات التي يقترحها النّصّ القصصيّ على قارئه."[2] وإنّ صيغ قراءة القصّة الشّعريّة التي يقترحها كتّابها في كلّ مرّة بتعمّدهم إدراج نصوصهم ضمن جنس الرّواية في أغلب الأحيان، أو ضمن تجنيسات غير مألوفة مثل "الأحدوثة" أو وسوم ملتبسة "الصّحائف"، أو غيرها من المسمّيات التي يحاول أصحابها من خلالها الإحاطة بالشّكل الأجناسيّ للعمل، لا تكون دائما موفّقة في توجيه القارئ إلى نظام التّلقّي المنشودوالذي يستجيب فعليّالحقيقة المحتوى السّرديّ للنّصّ.

وقوام هذا العقد القرائيّ الذي يبرمه كاتب القصّة الشّعريّة، في صورة تجنيسه عمله على أنّه رواية، وينتظر من قارئه أن يتقبّله، لا يحترم في أغلب الأحيان، بنود نظام التّلقّي التي من أهمّ عناصرها "استجابة الأثر لمعايير مخصوصة تؤلّف في جملتها"[3] هذا النّظام. بمعنى أنّه يفترض في إنشائيّة النّصّ الأدبيّ وأسلوب كتابته وبنيته القصصيّة، أن تكون موافقة لمعلنات الجنس الأدبيّ وللإشارات الحافّة بالنّصّ، فمباشرة القارئ لأثر، هو في تقديرنا "قصّة شعريّة"، على أنّه "رواية"، حسب عتبة التّعيين الأجناسيّ، قد يؤدّي إلى خيبة انتظاره.

---

[1] معجم السّرديّات، ص288

[2] م. ن. ص. ن

[3] م. ن. ص.289

وقد تعود جذور هذه الإشكاليّة إلى مسألة الوعي بمفهوم الجنس الأدبيّ الذي وقع عليه اختيار الكاتب نفسه لتأطير عمليّته الإبداعيّة. فحين يجنّس بعض كتّاب القصّة الشّعريّة أعمالهم على أنّها "روايات" فكأنّهم لم يأخذوا بعين الإعتبار المعايير والشّروط والمقوّمات التي يتحقّق بها جنس الرّواية والتي تسمحلكاتبها بحدّ أقصى من المرونة لا يتعدّاه، وإلاّ فإنّه سيجد نفسه خارج هذه المعايير. ولذلك فإنّ ما تنطوي عليه نصوص القصص الشّعريّة من مزيج من السّرد والبوح والخيال والتّرميز والإغماض والتّوقيع الشّعريّ، لا يمكنه إلاّ أن يفيض عن الرّواية ويلج فضاءات الشّعر، فتصبح بذلك علامة التّجنيس على غلاف العمل إشكاليّة، إذ يتوقّع القارئ الذي يمرّ بالعتبة الأجناسيّة التي توقع في ذهنه أنّه مقدم على قراءة "رواية"، أن يلتزم كاتب العمل بالمعايير المألوفة الخاصّة بجنس الرّواية، وأن يتوفّر العمل على إحالات ضمنيّة تصله بسياقه التّاريخيّ، وأن يكون التّخييل السّرديّ هو محرّك البعد المرجعيّ للنّصّ. وذلك كي يتحقّق الإنسجام الدّلاليّ بين النّصّ الإبداعيّ والإشارات التّجنيسيّة الحافّة به.

ورغم الأهمّيّة البالغة التي تكتسيها التّعيينات الأجناسيّة على أغلفة الأعمال الإبداعيّة في توجيه قراءة هذه النّصوص، فإنّ البعض من أمثال "تودوروف"، يذهب إلى التّأكيد على أنّ الأنواع الأدبيّة هي أبعد ما تكون عن القوالب الجامدة، وأنّ "كلّ عمل جديد يضيف جديدا للنّوع الذي ينتسب إليه ويبدّل فيه"[1]، وأنّه "من الأجناس التّعبيريّة ما يلعب دورا مهمّا في البناء الرّوائيّ، يحدّد بنية المجموع خالقا بذلك مغايرات للجنس الرّوائيّ."[2]غير أنّ الإقرار بقابليّة استيعاب الجنس الرّوائيّ لغيره من الأجناس لا يخرجها من جنس الرّواية. وفي المقابل فإنّ حضور الشّعر في القصّة الشّعريّة يبلغ درجة يجعله شريكا في البناء الفنّيّ للعمل، وهو ما ينعكس على مقوّمات الحكاية من شخصيّات وأزمنة وفضاءات وأساليب لغويّة، ويصيبها بالتّشظّي والتّفكّك. وهذا الأمر هو الذي يجعل المتلقّي لا يقرّ بتجنيسها رواية حتّى وإن نصّ أصحابها على ذلك مثل "سيّدة المقام" أو "شرفات بحر الشّمال" أو "صخب البحيرة"، أو دأب النّقد على اعتبارها كذلك مثل "حدّث أبو هريرة قال...".

ولعلّ هذا الالتباس في التّجنيس منذ عتبة الغلاف هو مظهر من مظاهر الإبهام الذي يسم القصّة الشّعريّة برمّتها، ويجعل المعنى فيها متفلّتا باستمرار، ولذلك أثره البيّن في عمليّة القراءة.

---

[1]Tzvetan Todorov, Introduction a la littérature fantastique, Ed du Seuil, Paris, 1970
أورده: وليد خشّاب في مؤلّفه: دراسات في تعدّي النّص، المجلس الأعلى للثّقافة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، د. ط، د. ت، ص 23.

[2]ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر، القاهرة- باريس، ط 1، 1987، ص 88.

ب-الغموض وغياب المعنى في القصّة الشّعريّة:

تُثار إشكاليّة الإغماض والإلغاز والتّكثيف والتّرميز وتعمية المعنى عادة مع الشّعر قديمه وحديثه، ولنا في الشّعر القديم مثال "أبي تمّام": إذ وصف "أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصّابي" شعره بالغموض وتقبّله تقبّلا حسنا، وقال إنّ شعريّته الغامضة إنّما هي "شّعريّة فاخرة" يقول: "أفخر الشّعر ماغمض فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه"[1]، ولنا في الشّعر الحداثيّ الذي اختلفت بنيته الفكريّة والفنّيّة كثيرا عن شعر "الحداثة الأولى"[2]، أيضا، أمثلة لا تعدّ. وإذا كانت سمة الغموض مستساغة في الشّعر، فإنّ الحديث عن معضلة الإبهام في نصٍّ سرديٍّ يفترض به أن يروي حكاية، وأن يكون حاملا لصفات نوعيّة أهمّها بروز الأفكار ووضوحها وترتيبها ضمن قالب مصقول ومشذّب ومعدّ مسبقا بكلّ عناية، يُعدّ أمرا محيّرا ويتوجّب أن نتوقّف عنده ونتبيّن العوامل المختلفة التي أفضت بهذه التّجارب القصصيّة إلى الغموض.

يتشكّل المحتوى السّرديّ في "القصّة الشّعريّة"، في سياق كتابة تتّسم بانحرافات بارزة وحيود عنيفة عن الجماليّات الرّاسية، وهو ما يجعل منها تمرّدا واضحا على الذّائقة الفنّيّة الرّاسخة. ذلك أنّ المبالغة في التّلاعب بخاصّيّة التّتابع في الأحداث الذي يعدّ مقوّما من مقوّمات البناء القصصيّ، والإمعان في كسر الزّمن وتفتيته أو حتّى محوه، واختزال الشّخصيّات في كائنات رؤيويّة فلسفيّة جوهريّة ثابتة لا تتطوّر، وعدم الاعتداد بتحوّل المسانيد[3] التي أكّد "جان ميشال أدام" على أنّه مقوّم أساسيّ في القصّة[4]، وعدم الاحتفال بالنّظام السّببيّ الذي يدمج الأحداث في حبكة تؤمّن توازن العمل، كلّ هذه الخروق من شأنها أن تسم "القصّة الشّعريّة" بالمروق عن الثّوابت السّرديّة للعمل الرّوائيّ. وهو ما يدعونا إلى أن نسعى إلى تبيّن خصائص بنيتها السّرديّة التي أهّلتها لاستيعاب كلّ هذه التّحوّلات.

إنّ التّصميم الهندسيّ للقصّة الشّعريّة يسهم في إشاعة مناخ من الغموض والتّعمية، يتخطّى من خلاله النّصّ الوظيفة المرجعيّة للرّواية، ويمضي في البحث عن الرّوابط الخفيّة التي تصل أشياء العالم من حوله، ويجسّد رؤية المؤلّف الفنّيّة لهذا العالم. القصّة الشّعريّة مغامرة سرديّة يخوضها أصحابها من أجل فهم أبعاد الذّات الإنسانيّة والاهتمام بالباطنيّ وبالجوهريّ. ولذلك فإنّ التّجربة الكتابيّة قد تطلّبت منهم وسائل وتقنيات مختلفة: فتخلّوْا عن التّصميم التّقليديّ الذي يعتمد البداية والذّروة والنّهاية، وأسقطوا مبدأ

---

[1] أبو إسحاق بن إبراهيم بن هلال الصّابي، أورده عبد الرحمن محمد القعود في مؤلّفه: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة العدد 279، مطابع السّياسة، الكويت، مارس 2002، ص7

[2] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص8

[3] أكّد "جان ميشال أدام" في مؤلّفه: "الأنماط والنّماذج"على ضرورة خضوع المسانيد للتّحوّلات إمّا بالانفصال أو بالاتّصال "كأن ينفتح المسار السّردي بفقدان شخصيّة شيئا ثمينا وينغلق على استعادتها له" (فتحي النّصري: السردي في الشّعر الحديث، ص120)

[4] فتحي النصري، السردي في الشعر العربي الحديث، ص120

العِلّيّة والتّرابط السّببيّ، وعلّقوا الشّخصيّات بالذّات الكاتبة حدّ الذّوبان، وشوّشوا الأزمنة والفضاءات، وخلخلوا التّوازنات بين عناصر السّرد، وألانوا لغة الإشجاء والتّشعير ليحوّلوا العمل كلّه إلى نفحات غنائيّة، لا تقول سوى إحساس كاتبها وحيرته الوجوديّة وأشيائه الصّغيرة.

إنّ القارئ الذي يقف على مشارف "غابة الطّلح" في "مريود"، مثلا، يكتشف في نهاية العمل أنّه لم يبرح مكانه ذاك منها، وأنّه ظلّ يراوح مكانه من ذكرى الطّفل الذي تحوّل إلى مارد ثمّ انطفأ مع انغلاق جفن الحبيبة المسجّاة على حافّة القبر. وليس بإمكان القارئ أن يتبيّن من الحكاية خيوط حبكتها، أو يربط صلات شخصيّاتها بعضها ببعض، أو يحدّد لها أزمنة تتحرّك بداخلها، أو يجسّد بعدا موهِما بواقعيّة، أو يعثر على نثريّات الحياة بجزئيّاتها وتفاصيلها، وكلّ ما يجده منها هو إحساس برعشة غامضة، كتلك التي تنتابه عند قراءة قصيدة ملغزة، فيلفعه مناخ مبهم لا علاقة له بمناخ التّشويق والإثارة في لحظات الذّروة التي تنتابه عند قراءة رواية كلاسيكيّة. ذلك لأنّ "مريود" لا تقول شيئا ولا تقدّم معنى، ولكنّها ترسم أحاسيس لا تنتظمها سوى الأقنعة الكثيرة التي يستبدلها الكاتب طوال العمل، فيتقنّع بالرّمز حينا، وبالأسطورة حينا، وبالنّفس الصّوفيّ حينا آخر، ليشذّر الدّلالات، ويراوغ قارئه، ويدفعه دفعا إلى البحث عن التّصميم الخفيّ الذي جعل من النّصّ بنية مشدودة، مترابطة الأركان.

لا يكون المعنى متاحا ببساطة في القصّة الشّعريّة... أو ربّما لا يكون ثمّة معنى من الأساس من الممكن الإمساك بتلابيبه وإخضاعه للمعايير التّقليديّة للفنّ الرّوائيّ. فهي نصوص متلفّعة بالغموض، ليست معنيّة بإيضاح تفاصيلها وتقديم علل أحداثها، وإنّما هي معنيّة بإثارة التّساؤلات وببناء لعبتها الفنّيّة التي يتحوّل فيها المحتوى القصصيّ محتوى شكلٍ أكثر منه محتوى معنى.

ويكون القارئ في هذا العالم الفنّيّ مدعوّا إلى إعادة ترتيب العالم القصصيّ الذي تقدّمه له القصّة الشّعريّة، وترصيف صوره المتناثرة، وربط تفرّعاته بما يكفل له التّنقّل بين أنحائه بيسر. ذلك أنّ انعدام المسافة بين المتخيَّل والواقعيّ الذي تسعى إليه الرّواية التّقليديّة، لا يعدّ مشغلا من مشاغل هذا الجنس الهجين من القصّ، لأنّ المتخيّل والواقعيّ في القصّة الشّعريّة يتركّزان في بوارق الذّاكرة وفي لقطات حياة مبعثرة، مثلما استصفى "واسيني الأعرج" حياة أبطاله في "سيّدة المقام" في ومضات ولقطات لا رابط بينها سوى لحظة الموت الأخير التي "كنّست" "كلّ الأغاني القديمة" داخل برّادات غرفة الموتى. ولا يعود القارئ نفسه معنيّا بترتيب لحظات الحكاية ومدّ حبائل القصّ بقدر ما يكون معنيّا بتفكيك الدّلالات وإحلال العشوائيّة محلّ التّناغم والانسجام، وإعلان التّمرّد على كلّ ما هو متماسك ومضبوط ومقنّن. فالقارئ لم يعد ذلك المتلقّي السّلبيّ، وإنّما غدا جزءا من اللّعبة السّرديّة، وطرفا في صياغتها.

يمكننا القول، إذن، إنّ هذا العالم القصصيّ المفكّك وهذا البناء الهشّ الذي يفتقر إلى المنطق العقليّ المألوف والتّنامي العضويّ المنظّم، ويقوم على تعمية المعنى وإغماض الدّلالة، يجدان في حركات السّرد المجتزأة أو المبتورة وفي صمت المعاني وفي لغة الشّعر وفي القفزات والانتقالات المفاجئة وفي تلاشي الفعل وفي انزواء الشّخصيّات، الأداة المثلى للتّعبير والصّيغة الأنسب لإقامة المكوّنات البنائيّة للنّصّ.

يتبيّن لنا في خاتمة هذا الفصل أنّ التّصنيفات الأجناسيّة التي يتعمّد بعض كتّاب القصّة الشّعريّة وضعها في مطلع أعمالهم، أو يتغاضون في أحيان كثيرة عن التّنصيص عليها، تمثّل إشكاليّة مربكة بالنّسبة للقارئ. ذلك أنّها لا تعبّر غالبا عن طبيعة العمل وعن حقيقة هويّته الأجناسيّة التي تنآى به عن جنس الرّواية وتجعل منه جنسا أدبيّا قائم الذّات.

وبالوقوف على هذه الإشكاليّة الأجناسيّة وما تحيل عليه من إشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة ومسائل محتوى العقد القرائيّ ومدى استجابته لأفق انتظار القارئ، خلصنا إلى أنّ العتبات التّدنيسيّة التي يقترحها هؤلاء الكتّاب، في صورة حضورها، لا تكون، في معظم الحالات، قادرة على توجيه المتلقّي إلى التّوصيف الموفّق لطبيعة هذا الجنس الهجين. ذلك أنّ هذه العتبات لم تستخدم جميعها، فيما اطّلعنا عليه من نماذج، مصطلح "القصّة الشّعريّة"، باعتبار أنّه تجنيس غير متداول في الخطاب النّقديّ.

وتبيّن لنا أنّ هذا الالتباس التّجنيسيّ على عتبة الغلاف حدّ من مقروئيّة هذه الأعمال الأدبيّة، وكان مصدرا من مصادر الغموض والتّعمية فيها، ونزيد على هذا أنّ الغموض في القصّة الشّعريّة قد يتأتّى من تصميمها الهندسيّ ذاته الذي يقيم أسسه على رؤية فنّيّة تتخطّى الوظيفة المرجعيّة وتشيع مناخا من الإلغاز والإبهام في العمل برمّته.

خاتمة الباب:

وسمنا هذا القسم الأخير من البحث بـ"قضايا القصّة الشّعريّة" لما أثارته مقاربتنا لجنس القصّة الشّعريّة من مسائل تعلّقت بملابسات نشأتها في الأدب الغربي وما رافق هذه النّشأة من أزمات فكريّة وثقافيّة ومعرفيّة، أفضت إلى أزمة كتابة شملت الكتابة الرّوائيّة بالخصوص. وبيّنّا أنّ ظهور القصّة الشّعريّة العربيّة لم يرتبط بالتّطوّر الطّبيعيّ للرّواية العربيّة، وإنّما جاء إفرازا للحظة فارقة يمّمت فيها الكتابة مجالات التّجريب فتجاذبتها نزعة تأصيليّة سعت إلى إنتاج نوع قصصيّ بأدوات عربيّة، وحساسيّة جديدة تبحث عن هويّة خاصّة للرّواية العربيّة، وميل أسلوبيّ لتشعير الكتابة القصصيّة كان في أغلب الأحيان مطلوبا لذاته ولم يكن استجابة لغرض مضمونيّ.

وأثرنا قضايا البنية في القصّة الشّعريّة وما تعلّق بها من مسائل تختصّ بالتّفاوت في تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة من تحقّق تامّ لخصائص هذا الجنس وتحقّق جزئيّ له، وبخروج البعض من الأعمال عن مقوّمات الكتابة القصصيّة لما فيها من تفكّك عضويّ وتسيّب أسلوبيّ وتنافر بين الشّكل والمحتوى وتكلّف أسلوبيّ لا مبرّر له أوقعها في اللاّشكل.

ووقفنا كذلك على قضايا المعنى في القصّة الشّعريّة، وتبيّن لنا أنّ التّصنيفات الأجناسيّة التي يعمد بعض كتّاب القصّة الشّعريّة إلى وضعها في عتبات أعمالهم تكون غالبا مصدر إرباك للقارئ الذي يصطدم بمحتوى قصصيّ لا ينسجم مع هذه التّنصيصات، بل يجد أنّ محتوى يدعو إلى اقتراح هويّة أجناسيّة مختلفة عن تلك التي نصّص عليها الكاتب على الغلاف.

وتطرح كلّ هذه الإشكاليّات مسألة مقروئيّة القصّة الشّعريّة التي لا تكون، على الأغلب، عمليّة سهلة ودون محاذير، باعتبار عدم استجابة العقد القرائيّ لأفق انتظار القارئ، من ناحية، وباعتبار مناخ الغموض والإبهام الذي يلفّ العمل برمّته ويصدر عن ذائقة جماليّة مختلفة ورؤية فنّيّة مغايرة للقوالب الرّاسية.

الخاتمة العامّة:

لقد أسّسنا عملنا هذا على فرضيّة وجود جنس سرديّ هجين في الأدب العربيّ، تتشابك فيه وسائل القصّ ومقوّماته، وأساليب الشّعر وأدواته، وهو جنس "القصّة الشّعريّة". ولقد باشرنا البحث في خصائص هذا الجنس السّرديّ انطلاقا ممّا حدّده "جان إيف تاديه" من مقوّمات في كتابه "القصّة الشّعريّة" «Le récit poétique»، بناء على تحليله لنماذج من الأعمال القصصيّة الغربيّة، افترض أنّها تنتمي إلى هذا الجنس السّرديّ الذي يقع في منزلة وسطى بين الرّواية والشّعر.

وإنّ القصّة الشّعريّة باعتبارها جنسا يؤلّف بين القصّة والشّعر، فهي تقوم على تشابك خصائص كلّ منها. فالقصّة عامّة تفترض توفّر جملة من المقوّمات تتمثّل في وجود شخصيّة على الأقلّ، وأحداث تتتابع في الزّمن وتترابط سببيّا، وتحويل مسانيد، وتقويم نهائيّ. أمّا الشّعر فهو توقيع وإشجاء وتكثيف. وهذا التّباين بين هذين الجنسين الأدبيّين يجعل تحديد مقوّمات القصّة الشّعريّة، الذي ينهض على تظافرهما، عمليّة على قدر كبير من التّعقيد.

وممّا يزيد البحث في "القصّة الشّعريّة" صعوبة أنّه مجال بكر، لم يُمهّد السّبيل إليه، في ما اطّلعنا عليه من دراسات نقديّة عربيّة. ولا ننفي أنّ من الباحثين العرب من أولى عناية إلى الشّعريّ في الرّواية، ولكن باعتباره ميزة أسلوبيّة في بعض الأعمال الرّوائيّة دون تجاوز ذلك إلى افتراض وجود هذا الجنس السّرديّ الهجين الذي هو "القصّة الشّعريّة"، بل لعلّه لم يخطر على بالهم أصلا.

ولقد قرّ عندنا أنّ بحثا موسّعا في المدوّنة السّرديّة العربيّة ينهض على افتراض حضور القصّة الشّعريّة فيها من شأنه، أوّلا، أن يدخل هذا الجنس الفرعيّ مجال التّداول النّقديّ، وأن تُعقد، ثانيا، الصّلة بينه وبين الأعمال القصصيّة التي تنطوي على مقوّماته وتُنسب غالبا إلى الرّواية، وهو ما يمهّد، في طور ثالث، لرسم حدود تفصل هذا الجنس عن الرّواية.

وبناء على ما تقدّم، اخترنا مدوّنة من الأعمال القصصيّة، لاحظنا جمعها بين مقوّمات القصّ وأساليب الشّعر. وتحصّل لدينا انطباع أنّها لا تستجيب لمفهوم الرّواية، وإنّما هي في حاجة إلى ضبط هويّتها الأجناسيّة. فكان أن افترضنا إنماءها إلى "القصّة الشّعريّة". وتبعا لذلك، كان علينا أن نحدّد مفهوم القصّة الشّعريّة ومقوّماتها في طور أوّل، ونقف على مدى استجابة مدوّنة البحث لهذا التّجنيس، في طور ثان، وننظر، في طور ثالث، في القضايا المرتبطة بهذا الجنس الهجين. وقد اقتضى منّا ذلك أن نقسّم الرّسالة إلى ثلاثة أبواب.

فخصّصنا الباب الأوّل من هذا البحث لمجموع المداخل النّظريّة الكفيلة بتحديد موقع القصّة الشّعريّة من الأجناس القصصيّة. فتطرّقنا في الفصل الأوّل لمفهوم الأجناس الأدبيّة وقضاياها من خلال مبحثين أساسيّين هما مبحث السّرد بما هو خطاب يضطلع فيه راوٍ برواية حدث أو أكثر، ومبحث الشّعر بما هو طريقة جماليّة في استعمال اللّغة. وخلصنا إلى أنّ القول بالتّعارض بين السّرد والشّعر عند الإنشائيّين لا يستقيم لأمرين: يعود الأوّل إلى أنّهما مقولتان من طبيعتين مختلفتين، فالسّرد ليس جنسا أدبيّا، وإنّما هو نمط خطاب يدخل في تكوين الأجناس الأدبيّة، والشّعر ليس جنسا أدبيّا، إلاّ إذا اختزلناه في نوع منه هو الشّعر الغنائيّ. والأمر الثّاني، أنّ الممارسة الابداعيّة أكّدت التّداخل بين الشّعريّ والسّرديّ، فلا شيء يحول نظريّا دون أن نبني القصيدة على السّرد، ولا شيء يمنع تشعير لغة القصّة أو الرّواية، فالشّعر والرّواية يشتركان في صفة الأدبيّة وهما يندرجان ضمن الخطاب الأدبيّ الذي لا يتعارض إلاّ مع الخطاب غير الأدبيّ.

ونظرنا في الفصل الثّاني في الرّواية باعتبارها جنسا سرديّا له مقوّماته المخصوصة. وقد اقتضى منّا ذلك الوقوف عند حدّ السّرد ومفهوم المقطع السّرديّ، وميّزنا السّرد التّخييليّ من السّرد المرجعيّ، وحدّدنا مفهوم القصّة ومقوّماتها السّتّة من تتابع للأحداث، ومسند إليه، ومسانيد متحوّلة، وحبكة، وسببيّة سرديّة، وتقويم نهائيّ، التي تخوّل اعتبار نصّ سرديّ قصّة، ووقفنا عند جنس الرّواية. وكان علينا، لنتبيّن مفهومها، أن نرتدّ إلى نشأتها في الأدب الغربي، ونتابع تطوّرها ونحدّد مقوّماتها التي حصرناها في التّحرّر اللّغويّ، ووجود حبكة وشخصيّة محوريّة، وتعدّد في الأصوات. غير أنّ هذه المقوّمات، وإن كانت تتيح تحديد المشترك بين الأعمال التي تُنمى إلى الجنس الرّوائيّ، فإنّها لا تمثّل حدودا صارمة. لا سيّما وأنّ هذا الجنس يتطوّر ويتحوّل باستمرار، وهو ما يجعل الوقوف على تعريف ضاف للرّواية أمرا لا يكاد يُدرك.

وإنّ الخوض في مقوّمات الرّواية كان ضروريّا لنتخلّص في الفصل الثّالث إلى تحديد مفهوم "القصّة الشّعريّة" باعتبارها جنسا سرديّا هجينا، ونبيّن ما يميّزها من الرّواية. واعتمدنا، من أجل بلوغ هذه الغاية، الخطّة البحثيّة التي اعتمدها أساسا "جان إيف تاديه" في كتابه "القصّة الشّعريّة"، والتي أظهرت أنّها جنس سرديّ هجين يقوم على التّواشج بين الشّعر والنّثر بمقوّمات تغلب عليها الكثافة والرّمزيّة والغنائيّة.

واستنادا إلى ما تحصّل لدينا من ذخيرة معرفيّة تخصّ مفاهيم السّرد والقصّة والرّواية والقصّة الشّعريّة اختبرنا في الباب الثّاني من بحثنا سلامة الفرضيّة التي على أساسها انتقينا المدوّنة، فنظرنا في مدى استجابتها للمقوّمات التي حدّدناها لجنس القصّة الشّعريّة. وباشرنا كلّ مقوّم منها على حدة: فبيّنّا في الفصل الأوّل أنّ الرّاوي في القصّة الشّعريّة هو راوٍ غنائيّ تتعدّد أشكاله بتعدّد مواطن التّبئير، وهو راوٍ تكعيبيّ يتجلّى من خلال الأبعاد الهندسيّة للعمل، وهو راوٍ متحلّل في فضاء الحكاية، وهو راوٍ أوروبوروسيّ المنزع، يلاعب الشّخصيّات ويمحو منها الملامح فلا تتنامى مع تنامي حركة السّرد وتظلّ إلى نهاية العمل ثابتة الجوهر، ذلك أنّها شخصيّات ما عاد البطل فيها يمثّل الثّقل الأكبر في مجمل العمل لأنّه بطل فقد حالة الاكتمال التي يبنى عليها مفهوم الشّخصيّة في الرّواية الكلاسيكيّة.

أمّا في الفصل الثّاني فتبيّنّا أنّ بُنى القصّة الشّعريّة الحدثيّة تقدّم أماكن فضفاضة ترتسم في أبعاد خرافيّة سحريّة تتساقط حيالها المرجعيّات التّاريخيّة في أزمنة مطلقة تتحرّك في حيّز طفولة أبديّة.

وأمّا حبكتها فتنعقد وتترابط عناصرها بقوّة اتّساق نوويّ يؤمّن تماسكها الدّاخليّ رغم ما تتعمّد تشظيته وتفتيته ظاهريّا من مكوّنات سرديّة.

واعتنينا في الفصل الثّالث بالأساليب اللّغويّة والصّور الاستعاريّة التي تتميّز بتوظيف لأدوات الشّعر واستعمال لمعجم الذّات وتغليب للأنساق الأسطوريّة، وانفتاح على العوالم الخفيّة، وسياحة في أزمنة الحلم والماورائيّات، في جوّ من الإغماض والتّكثيف والتّرميز والتّلميح، جعلها تكتسب خصائص قصيدة النّثر من إيقاع داخليّ وتواز تركيبيّ وصهر للمتنافرات.

ولقد توصّلنا في ختام هذه المرحلة إلى تحديد حقيقة تفرّد هذا الجنس الأدبيّ بمقوّماته التي تميّزه من غيره من الأجناس القصصيّة، وإلى تأكيد قدرته على الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبيّة. الأمر الذي يسّر لنا استنطاق نصوص المدوّنة والتّحقّق ممّا ترسّخ لدينا من قناعات حول إمكانيّة إنمائها لجنس القصّة الشّعريّة، فأقمنا، معالم المنوال الذي مكّننا من مطابقة نتائج المبحث النّظريّ على هذه النّماذج من الأدب العربيّ، وتوصّلنا إلى استخلاص خصائصه السّرديّة التي ما كانت إلاّ لترسّخه في هذا الجنس بالذّات.

وانصبّ اهتمامنا في الباب الثّالث على جملة من القضايا تعلّقت أولاها بملابسات نشأة هذا الجنس في الأدب الغربي، في علاقة بأزمة الكتابة الرّوائيّة وبالأزمات الفكريّة والمعرفيّة والثّقافيّة التي تطلّبت استخدام آليّات فنّيّة مغايرة لما هو سائد ومكرّس في الإنشائيّة الغربيّة. ونظرنا كذلك في ملابسات نشأتها في الأدب العربي، وبيّنّا أنّ القصّة الشّعريّة العربيّة لم تكن إفرازا طبيعيّا لتطوّر الرّواية العربيّة،

وإنّما كانت نتاجا لنزوع طارئ إلى التّجريب الرّوائيّ الذي اقترن بسياق تأصيليّ بحث عن وسائل لكتابة رواية بأدوات إنتاج عربيّة، واقترن بسياق حساسيّة جديدة تبحث هي الأخرى عن إمكانيّة إنتاج نصّ عربيّ حديث لا يتماهى مع النّصوص الرّوائيّة الغربيّة، واقترن أخيرا بنزوع أسلوبيّ نحو تشعير السّرد. ولقد ثبت لدينا أنّ المحتوى السّرديّ للعمل وما يحمله من أبعاد فكريّة ورؤيويّة وأنساق أسطوريّة، هو الذي يفضي به إلى شكل القصّة الشّعريّة.

ووقفنا في الفصل الثّاني من هذا الباب عند قضايا تتعلّق بمسائل البنية. ففصّلنا الحديث في ظاهرة التّفاوت بين أعمال المدوّنة في تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة، وانتهينا إلى أنّ مقوّمات هذا الجنس من القصّ قد تتحقّق كلّيّا في بعض الأعمال، وقد لا تتحقّق إلاّ جزئيّا في أعمال أخرى. وتبيّن لنا، أيضا، أنّ عددا من الأعمال التي أغرتنا بمحاولة إنمائها إلى جنس القصّة الشّعريّة لم تكن دواعي التّشعير فيها مستندة إلى ضرورة فنّيّة اقتضاها المحتوى السّرديّ. بل كان التّشعير فيها نتاج نزوع لاستخدام الشّعر مطلوب لذاته، الأمر الذي أوقعها في التّفكّك العضويّ والتّسيّب الأسلوبيّ والتّنافر بين الشّكل والمحتوى، وهو ما أفضى بها إلى اللاّشكل.

وتعلّقت القضايا التي باشرناها في الفصل الثّالث بمسائل التّجنيس والدّلالة في القصّة الشّعريّة في علاقة بالتّنصيصات والتّجنيسات الي يعمد بعض كتّاب القصّة الشّعريّة إلى وضعها على أغلفة أعمالهم، والتي قد تكون مربكة ومضلّلة ولا تتناسب مع طبيعة العمل أو مع حقيقة هويّته الأجناسيّة. وتناولنا كذلك إشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة ومحتويات العقد القرائيّ الذي لم يكن ليستجيب لأفق انتظار القارئ طبقا لصيغ التّجنيس التي اقترحها هؤلاء الكتّاب والتي لا تسمح غالبا بتوجيه المتلقّي التّوجيه السّليم للوقوف على طبيعة الأثر الأدبيّة. وتبيّن لنا أنّ هذا الالتباس التّجنيسيّ يقترن بالتباس دلاليّ تجلّى في مظاهر تعمية المعنى وإغماض الدّلالة التي تميّز جنس القصّة الشّعريّة.

ولهذا كلّه نعتبر أنّ أقلّ مزايا هذا البحث أنّه ينبّه إلى وجود جنس قصصيّ هجين قائم بذاته في المدوّنة العربيّة، وأنّ اتّخاذ القصّة الشّعريّة مدخلا تجنيسيّا للعديد من الأعمال الأدبيّة يسمح بإدراك خصائصها الفنّيّة باعتبار قيامها على تضافر القصّة والشّعر، ويتيح قراءتها في ضوء هذا التّمييز الأجناسيّ، ويخلّص هذه الأعمال والخطاب النّقديّ العربيّ من شوائب القراءة النّقديّة التي تلج هذه الأعمال من منظور أنّها روايات.

قائمة الفهارس:

- فهرس المصادر والمراجع
- فهرس المحتوى

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

-الأعرج (واسيني): -سيّدة المقام، نسخة إلكترونية، www.ibtesama.com

-شرفات بحر الشّمال، دار الآداب، بيروت

-آيت ميهوب (محمد): حروف الرّمل، دار المغرب العربي للنشر، تونس 1994

-البساطي (محمد): صخب البحيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997

-الحوار (فرج): الموت والبحر والجرذ، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنّشر، تونس

-رزوقة (يوسف): بنت الفراهيدي، دار زينب للنّشر، تونس 2021

-صالح (الطيّب): -ضو البيت، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997

-مريود، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 2009

-مستغانمي (أحلام): ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، 2000، ط15

-المسعدي (محمود): حدّث أبو هريرة قال...، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب، 1979

-نصر الله (إبراهيم): براري الحمّى، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، 1992

قائمة المراجع:

قائمة المراجع العربيّة:

-إبراهيم (عبد الله): السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992

-ابن الأثير (ضياء الدّين): المثل السّائرف في أدب الكاتب والشّاعر، القسم الثّاني، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع

-ابن جني (ابو الفتح عثمان الموصلي): الخصائص، باب الاعتراض، دار الحديث، 2008

-إخنباوم (بوريس): نظريّة المنهج الشّكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982

- أدونيس: الثّابت والمتحوّل، ج4، دار السّاقي

-أرسطو: -فن الشّعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثّقافة، بيروت

-فنّ الشّعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصريّة، 1982

-أفلاطون: الجمهوريّة، الكتاب الثّالث، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، 1974

-إليوت (توماس ستيرنز) إليوت: "الأرض اليباب": قصيدة للشاعر "إليوت" كتبها عام 1922

-إيكو (أومبرتو): ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002

-باختين (ميخائيل): -الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر، القاهرة- باريس، ط 1، 1987

-شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

-الماركسيّة وفلسفة اللّغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

-بارت (رولان): "**موت المؤلف" ضمن درس السميولوجيا، تر. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر- البيضاء 1993**

-الباردي (محمد): -إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، مركز النّشر الجامعي، تونس، د.ط، د.ت

-في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس، 1996

-باشلار (غاستون): جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006

-برادة (محمد): أسئلة الرّواية أسئلة النّقد، الرّابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996

-برنار (سوزان): قصيدة النثر (من بودلير إلى أيّامنا)، ترجمة زهير مجيد، دار المأمون، بغداد، ط2، 1993

-بكار (توفيق)، مقدّمة "حدّث أبو هريرة قال..."، سلسلة عيون المعاصرة عن دار الجنوب سنة 1979

-بوتور (ميشال)، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986

-تاديه (جان إيف): الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة هـ.م.ع للكتاب، القاهرة، 2006

-تودوروف (تزفتان) وباختين (ميخائيل)، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط2، بيروت، 1996

-توماشفسكي، نظريّة المنهج الشّكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين مؤسسة الأبحاث العربيّة

-الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في المعاني، منقول من نسخة المرحوم الشّيخ محمد محمود الشّنقيطي المكتوبة بخطّ اليد المحفوظة بالكتبخانة الخديويّة نمرة 5، طبع بمطبعة السّعادة بجوار محافظة مصر

-جاكبسون (رومان): -نظريّة المنهج الشّكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط1، 1982

-الاتجاهات الأساسيّة في علم اللّغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم. المركز الثّقافي العربي، المغرب. ط1. 2002.

-"اللّسانيّات والشّعريّة"، قضايا شعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنّشر. المغرب. ط1. 1988

-جونات (جيرار): مدخل إلى النّص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، القاهرة، 1999

-حمداوي (جميل): النظرية الشكلانية في الآداب والنقد والفن، نسخة الكترونية عن شبكة الالوكة

-الخرّاط (إدوار): الحساسيّة الجديدة: مقالات في الظّاهرة القصصيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993

-خليل جبران (جبران): العواصف، دار العرب للبستاني، القاهرة

-دي لوريس (قيوم) ودي مونق (جان)، "حكاية الوردة": عمل شعريّ فرنسيّ قروسطيّ يتكوّن من 21780 سطر شعريّ في شكل حلم أليغوريّ، كتب الجزء الأوّل منه "قيوم دي لوريس" بين 1230-1235 وأكمل الجزء الثّاني منه "جان دي مونق" بين 1275-1280

-الرقيق (عبد الوهاب)، دراسات تطبيقيّة في السّرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس-تونس، ط1، 1998

-روبار (فويلومييه): مقال صادر في مجلة الأدب عدد 108- 1997

-روب-غرييه (آلان): نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة

-الرّيحاني (أمين)، هتاف الأودية، دار ريحاني للطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1955

-الزمرلي (فوزي): شعريّة الرّواية العربيّة، مركز النّشر الجامعي، كلّيّة الآداب بمنوبة، جامعة منوبة، تونس، 2002

-ساروت (نتالي): عصر الشك، ترجمة فتحي العشري، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002

-شارتييه (بيير): مدخل إلى نظريّات الرّواية، ترجمة عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001

-شبيل (عبد العزيز): نظريّة الأجناس الأدبيّة في التّراث النّثريّ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، 2001

-شفير (جان ماري): ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسّان السّيّد، اتحاد الكتاب العرب

-الطّائي (محمد باسل)، صيرورة الكون، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010

-عزام (محمد): شعريّة الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005

-عمامو (محمد نجيب): الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001

-العيد (يمنى)، فن الرواية العربية بين خصوصيّة الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998

-غريماس (أ.ج): السّيميائيّات السّردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بن كراد، ضمن كتاب طرائق السّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992

-فضل (صلاح): -أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، القاهرة 2008

-أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الآداب. بيروت. ط1. 1995

-لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة

-قسومة (الصّادق): -الرّواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000

-طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر، سلسلة مفاتيح، تونس، 2000

-نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنّشر، تونس 2004

-كاصد (سليمان): عالم النّص (دراسة بنيويّة في الأساليب السّرديّة)، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، د.ط، 2003

-**الكردي** (عبد الرّحمان): السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004

-كمون (زهرة): الشّعري في روايات أحلام مستغانمي، صامد للنشر، صفاقس تونس، 2007

-كوهن (جون): -بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة

-بنية اللّغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب 1986

-كيرزنسكي: "باختين والمسألة الإيديولوجيّة"، مقال: ترجمة عبد الحميد عقار وحسن البحراوي، نسخة إلكترونيّة نشرت بتاريخ 11 ماي 2018

-لحمداني (حميد): بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991

-لوبوك (بيرسي): صنعة الرّواية، تر عبد السّتّار جواد، دار مجدولاي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000

-ليفي شتراوس (كلود): الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي جديد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1985

-الماضي (شكري عزيز): أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2008، مطابع دار السّياسة، الصّفاة، دولة الكويت

-محمد القعود (عبد الرحمن): الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 279، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002

-المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل): مدخل إلى نظريّة القصّة، الدّار التونسية للنشر، تونس، 1985

-نجيب محمود (زكي): تقديم كتاب أسطو في الشعر، ترجمة شكري عيّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. القاهرة. 1993

-النّصري (فتحي): -قصيدة النّثر العربيّة: قصّة التباس، مقال نشر في مجلّة الفكر الجديد، السّنة الثّالثة، العدد 10، تونس، أفريل 2017

-السّردي في الشّعر العربي الحديث، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، ط1، 2006

-هامون (فيليب): سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990

-هوراس، فنّ الشّعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط3، القاهرة 1988

-هوكينغ (ستيف) ومولدينوو (ليوناردو): التّصميم العظيم، ترجمة أيمن أحمد عيّاد، دار محمد علي الحامي، ط1، 2013

-وولف (فريد آلان) Fred Alain Woolf: مع القفزة الكموميّة Talking the quantum leap، ترجمة أدهم السمان، دار طالاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 2002

- ويليك (رينيه)، مفاهيم نقديّة، ترجمة محمود عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، فيفري 1998

-اليابوري (أحمد): ديناميّة النّص الرّوائي، منشورات دار اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1993

المعاجم:

-معجم السّرديّات: الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، تونس، ط1، 2010

- معجم لسان العرب، ابن منظور، ضبط نصّه وعلّق على حواشيه خالد رشيد القاضي، مركز الموسوعات والكتاب، تونس، ط1، 2006

المراجع الأجنبيّة:

-ADAM (Jean Michel), Les textes : types et prototypes, Nathan, France, 1992
-ARAGON (Louis) : - Le paysan de Paris, Gallimard
- Préface à l'édition de 1924, *Le Libertinage*, Œuvres Romanesques Complètes I, Gallimard 1997
-ARISTOTE, La poétique, 51a30
-ASSIZAT (Jules), Profils et grimaces, Revue : Le Réalisme, juillet, 1856, copie électronique : http ://obvil. Sorbonne-universite. Site
-BACHELARD (Gaston), La poétique de l'espace, Les presses universitaires de France, Ed3, 1961
-BAKHTINE (Mikhaïl), Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria Olivier, Ed Gallimard, 1978
-BARTHES (Roland) Barthes, Introduction à l'analyse structurale des recits. Communications. No 8. 1966. Fichier PDF généré le 10/05/2018. Persee.fr
-BATTEUX (Charles), les beaux arts réduits à un seul principe, 1746, rééd. Slatkine.
-BERNARD (Suzanne), Le poème en prose de BAUDELAIRE à nos jours, Nizet, 1959
-BOURNEUF (Roland) et OUELLET (Real), L'univers du roman
-BREMOND (Claude) : - La logique des possibles narratifs, communications n8, 1966
- Logique du récit, Paris, Ed du Seuil, 1973
-la poésie pure, grasset, 1926
-BRETON (André) : - Arcane17, new York, Bretano's,1945
-Manifeste du surréalisme, Gallimard, 1970
- Nadja, Ed Gallimard, 1964
-Broch (Hermann), cité par Milan Kundera dans L'art du roman, Gallimard, 1986
-CAMUS (Albert) : - Revue : Combat, collection Cahiers Albert Camus (n8), 19 novembre 1946
- L'homme révolté, Gallimard 1951
-COMBE (Dominique) : - Les Genres Littéraires, Hachette Livre, Paris, 1992
- Poésie et récit, librairie Josée Corti, édition 1040. 1989
-DE BALZAC (Honoré) : - Le lys dans la vallée, Gallimard, 1972
-la peau de chagrin, la préface de la première édition, parue dans L'univers du roman, Roland Bourneuf, Réal Ouelet, ed Cérès, 1998
-DE NERVAL (Gérard), Sylvie, Émile Colin imprimerie de Paris
-DERRIDA (Jacques), La Dessémination, ed. Du Seuil, Paris, 1972, p51
-DEVOIVRE (Christèle), Errance dans le récit poétique, Université Stendhal, Grenoble3
-DURAND (Gilbert), Introduction à la mythocritique, Ed Cérès, Tunis, 1996
-DURANTY (L.E), Revue : Le Réalisme, juillet, 1856
-ECO (Umberto), Apostille au nom de la rose, Paris, Grasset-Le Livre de Poche, 1985
-ELIADE (Mircea) : - Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963
-le mythe de l'éternel retour, édition Gallimard, 1969
-FLAUBERT (Gustave), correspondance à Louise Colet, le 16 janvier 1852, copie électronique : www.etudes-litteraires.com
-Folger (Tim), article: Does the universe exist if we're not looking, Discover, june 2002.
-FORESTER (E.M), Aspects of the novel, Harcourt INC, 1955
-FREUD (Sigmund), le rêve et son interprétation, traduction d'Hélène Legros, 1925, Bibliothèque de l'université du Québec à Chicoutimi
-GENETTE (Gérard) : - Fiction et diction, Ed du Seuil, Paris, 1991
-Figure2, Seuil, 1976
-Figure3, Edition du seuil, 1972

-Le nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983
-GIDE (André), Le journal des Faux-monnayeurs, Ed Gallimard 1927, 6 novembre 1932
-GIRAUDOUX, Bella, ed. Grasset, 1926
-G. Leech and M. Short, Style in Fiction, Pearson Education Limited, second edition, 2007
-GOETHE et SCHILLER, Les Correspondances, traduction de Mme La Baronne De Carlowitz, Paris Charpentier, Libraire-éditeur, 1863, Tome1
-GOLDMANN (Lucien), Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964
-GRACQ (Julien) : - Un balcon en forêt, Corti, 1958
- Lettrines2, Œuvres complètes de Julien Gracq, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, tome2
-GREEN (Julien), Temps Faciles : Paru dans L'univers du roman, Roland Bourneuf, Réal Ouellet
-GREIMAS (A.J), Du sens II, Essais Sémiotiques, Editions Du Seuil
-HEGEL (Georges Wilhelm Friedrich) : - la phénoménologie de l'esprit, traduction de Jean Hyppolite, Aubier Edition Montaigne, Paris, tome1
-Esthétique : textes choisis, puf, 1953

-HENAULT.A, Narratologie sémiotique générale, Paris, P.U.F, 1983
-HERZOG (Christina), article : À propos de la théorie des champs sémantiques de Jost Trier, Munich, GRIN Verlag, https://www.grin.com/document/143731, 2010
-HUGO (Victor), la préface de Cromwell
-JAKOBSON (Roman) : - Huit questions de poétique, Ed du Seuil, 1977
- Essais de linguistique générale, tome 1 les fondations du langage, Ed de Minuit, 1963
-JAMES (Henry), The art of fiction, published in Longman's Magazine 1884
-JOUBERT (Jean-Louis), la poésie, Cérès Editions, Tunis, 1997
-KUNDERA (Milan), L'art du roman, Gallimard, 1986
-LARBAUD Valery, Enfantines, Devoirs de vacances, Gallimard
-LEFEVRE (F), Une heure avec…, 1ère série
-LEJEUNE (Philippe), Le Pacte Autobiographique, ed. Du Seuil, Paris, 1975
-Lotman (Youri), The structure of the artistic text, Translated from the Russian by Ronald Vroon, University of Michigan, 1977
-LUKACS (Georges), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, third printing, 1977
-MAGET (Fréderic), Le texte en perspective, Les Faux-monnayeurs : André GIDE, Folio plus classique, 2008
-MALLARME (Stéphane), Divagation, bibliothèque Charpentier, Editeur Eugène Fasquelle, 1897
-Guy de Maupassant, Pierre et Jean, Ceres Edition, Tunis, 1994, introduction
-MECHONNIC (Henri), Pour la poétique1, Gallimard, 1970
-METZ (Christian), Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, Paris, 1968
-MONOD (Jacques), Le hasard et la nécessité, essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, Edition du Seuil, Paris, 1970
-PAULHAN (Jean) : -Œuvres complètes, Ed du cercle du livre précieux, vol5, 1970
-Petites joies de la campagne, Ed du cercle du livre précieux
-PROPP (Vladimir), Morphologie du conte, traduction Marguerite Derrida, Tzevtan Todorov et Claude Kalan, Seuil, 1970
-PROUST (Marcel) : - Le temps retrouvé, bibliothèque numérique romande, ebooks-bnr.com
- Sodome et Gomorrhe, Folio SG

-RAIMOND (Michel) : - La crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, José Corti, 1966
- Le roman, Armond Colin, Paris, 2002
-RAMUZ (Charles Ferdinand) : - La beauté sur la terre, Ed de La pléiade, 2
-Remarques, Ed L'âge d'homme
-RICOEUR (Paul) : - Temps et recit tome1, edition du seuil, 1983
-Du texte à l'action, ED du Seuil, 1986
-ROBERT (Marthe : - L'ancien et le nouveau, Grasset, 1963
- Roman des origines et origine du roman, Gallimard, 1972
-SAINT-AUGUSTIN, Les confessions, Samizdat, Quebec, 2013
-SARRAUTE (Nathalie), L'Ère Du Soupçon, Gallimard, 1956
-SARTRE (Jean Paul), explication de l'étranger, Situation1, Paris, Gallimard
-TADIE (Jean-yves), Le récit poétique, Éditions Gallimard, 1994
-TODOROV (Tzvetan), Poétique de la prose, Edition du Seuil, 1978
-TOLKIEN (J.J.R): - The letters, Bosten, Houghton and Mifflin Company, 1981
- On fairy stories, Bosten, H, Houghton and Mifflin Company, 1981
-JACOB (Max), Le cornet à dés, Ed Stock, 1923
-WAHL (Jean André) Wahl, Poésie, pensée, perception, Calman-Levy, Paris 1948
-WELLEK (René) et WARREN (Austin), La théorie littéraire, seuil, Paris, 1971

فهرس المحتوى

المقدّمة العامّة 5
الباب الأوّل: القصّة الشّعريّة 11
مقدّمة الباب 12
الفصل الأوّل: الجنس الأدبي وقضاياه 14
1-النّظريّة الأجناسيّة بين التّقسيم الثّلاثي و"الوهم الإرجاعي" 15
أ-نشأة النظريّة الأجناسيّة 15
ب-التّقسيم الثّلاثي وإرجاعه إلى أرسطو 19
2-نحو بلاغة أجناسيّة جديدة 23
أ-هل الشّعر تخييل سرديّ؟ 23
ب-مبدأ النّقاء الأجناسي 25
ج-من الرّومنطيقيّة إلى "أزمة البيت الشّعري" 29
3-إشكاليّات التّصنيف الأجناسي في ظلّ التعامل بين الشّعر والسّرد 35
أ-إشكاليّات التّصنيف الأجناسي 35
ب-أوجه التّداخل بين الشّعر والسّرد ضمن العمليّة الإبداعيّة 42
الفصل الثّاني: الرّواية جنسا سرديّا 47
1-تطوّر النّظريّة السّرديّة ومفهوم السّرد 49
أ-تطوّر النّظريّة السّرديّة 49
ب-مفهوم السّرد 57
ب.1-مفهوم المقطع السّردي 59
ب.2-السّرد التّخييليّ والسّرد المرجعيّ 62
2-ماهية القصّة 67
3-مفهوم الرّواية 73
أ-نشأتها 73
ب-تطوّرها 75

ج- مقوّماتها 84
د-اتّجاهاتها 91
د.1-بواكير الرّواية 91
د.2-تأثير الرّواية الانجليزيّة 92
د.3-تأثير الاتّجاه الرّومنسي في الرّواية 93
د.4-الاتّجاه الواقعي في الرّواية 93
د.5-تيّار الطّبيعيّة في الرّواية 94
د.6-عصر الشّك في الرّواية 96
د.7-المدّ السّريالي وأزمة الرّواية الواقعيّة 97
د.8-حلم الرّواية الخالصة 98
د.9-الرّواية بين التّفاؤل والتّشاؤم 99
د.10-بروست: عصر جديد للرّواية 100
د.11-بين "الواقعيّة الذّاتيّة" و"رواية المصير" 100
د.12-تقنيات جديدة 101
د.13-الرّواية الجديدة 101
الفصل الثّالث: القصّة الشّعريّة جنسا هجينا 105
1-الأجناس الهجينة 106
أ-نثر شعري 107
ب-شعر يأخذ شكل النّثر 108
ج-شعر سرديّ 109
د-قصّ شعري 109
2-مفهوم القصّة الشّعريّة 110
3-مقوّمات القصّة الشّعريّة 114
أ-الشّخصيّة 114
ب-البنية الحدثيّة 125
ب.1-الزّمن 125

ب.2-المكان 130
ب.3-الحبكة 138
ج-الأسلوب 144
ج.1-اللّغة 144
ج.2-توظيف الأسطورة 147
خاتمة الباب 153
الباب الثّاني: خصائص القصّة الشّعريّة في المدوّنة العربيّة 154
مقدّمة الباب 155
الفصل الأوّل: الشّخصيّة 156
1-الشّخصيّة راويا 158
أ-مفهومها 158
ب-أشكال حضور الشّخصيّة راويا 160
ب.1-الرّاوي التّكعيبي 161
ب.2-الرّاوي التّفكيكي 164
ب.3-الرّاوي المتحلّل 166
ب.4-الرّاوي الأوروبوروس 167
ج-السّمة الغنائيّة للرّاوي 170
2-مقوّمات الشّخصيّة 174
أ-الشّخصيّة بين التّخييلي والمرجعي 175
ب-الشّخصيّة أسماؤها ومحاور أعمالها 181
ب.1-أسماؤها 181
ب.2-محاور أعمالها 185
ج-مميّزات الشّخصيّة في القصّة الشّعريّة 195
ج.1-شخصيّات متعدّدة الأبعاد 195
ج.2-شخصيّات جواهر ثابتة 197

الفصل الثّاني: البنية الحدثيّة 200
1-الزّمن 201
أ-زمن الطّفولة الأبديّة 202
ب-الخاصّيّة اللاّتاريخيّة للزّمن 207
ج-التّوقّف الكرونولوجي للزّمن 210
2-المكان 212
أ-المكان الشّخصيّة 213
ب-الأماكن كائنات لغويّة 216
ج-سيرة الأماكن والأشياء 218
3-الحبكة 222
4.أ-أشكال البُنى السّرديّة في القصّة الشّعريّة 223
أ.1-بنية دائريّة 223
أ.2-بنية لا تتطوّر 224
أ.3-بنية جدليّة 226
أ.4-بنية متقطّعة 227
ب-قوّة الإتّساق النّووي في الحبكة 229
الفصل الثّالث: الأسلوب في القصّة الشّعريّة العربيّة 232
1-اللّغة 233
أ-شعريّة المفردات 234
ب-شعريّة التّراكيب 236
ب.1-شعريّة التّقديم والتّأخير 236
ب.2-شعريّة الإطناب 238
ج-الانزياح اللّغوي بين التّركيب والدّلالة 241
د-شعريّة الصّورة 245
هـ-البنية الإيقاع لنصّ القصّة الشّعريّة 248
2-الأسطورة 252

أ-أركيولوجيا البناء الأسطوري 252
ب-توظيف الأحلام 256
خاتمة الباب 260
الباب الثّالث: قضايا القصّة الشّعريّة 261
مقدّمة الباب 262
الفصل الأوّل: القصّة الشّعريّة وأزمة الكتابة 263
1-القصّة الشّعريّة وأزمة الكتابة في الأدب الغربي 264
أ-القصّة الشّعريّة وأزمة الرّواية 265
ب-تأثير التّحوّلات الإجتماعيّة والتّاريخيّة 270
ب.1-أزمة الفرد وأثرها في الكتابة الرّوائيّة 270
ب.2-أثر الطّفرة العلميّة في الرّواية 272
ج-القصّة الشّعريّة وأزمة الفكر 274
ج.1-انهيار النّزعة المركزيّة الإنسانيّة 274
ج.2-تهافت نظريّات الثّوابت الكونيّة المطلقة 279
ج.3-تساقط الحواجز بين العالم المادّي والعالم الغيبي الميتافيزيقي 287
2-القصّة الشّعريّة وأزمة الكتابة في الأدب العربي 290
أ-القصّة الشّعريّة نتاج تأصيل الرّواية 291
ب-القصّة الشّعريّة نتاج التّجريب الرّوائي 295
ج-القصّة الشّعريّة إفراز لنزوع أسلوبيّ في الكتابة القصصيّة 299
ج.1-نزوع إلى التّشعير أفرزه المحتوى السّردي 301
ج.2-نزوع إلى التّشعير مطلوب لذاته 303
الفصل الثّاني: قضايا البنية في القصّة الشّعريّة 306
1-التفاوت في تحقيق مفهوم القصّة الشّعريّة 308
أ-التّحقّق التّامّ لمقوّمات القصّة الشّعريّة 308
ب-التّحقّق الجزئيّ لمقوّمات القصّة الشّعريّة 311
2-القصّة الشّعريّة بين الشّكل واللاّشكل 314

أ–التّفكّك العضوي المفضي إلى اللاّشكل 314
ب–التّسيّب الأسلوبي 317
ج–تنافر الشّكل والمحتوى 320
الفصل الثّالث: قضايا التّجنيس والدّلالة في القصّة الشّعريّة 323
1–التّجنيس في القصّة الشّعريّة 324
أ–التّجنيس في عتبة الغلاف 325
ب–الهويّة الأجناسيّة للمدوّنة 330
2–إشكاليّات مقروئيّة القصّة الشّعريّة 337
أ–قراءة القصّة الشّعريّة 337
ب–الغموض وغياب المعنى في القصّة الشّعريّة 339
خاتمة الباب 342
الخاتمة العامّة 343
قائمة الفهارس 347
فهرس المصادر والمراجع 348
فهرس المحتوى 356