محاضرات مقياس المناهج النسقية

د. فتيحة كحلوش

مدخل مفاهيمي : عن المنهج والتحليل

مفهوم المنهج :

المنهج لغة هو الطريقة التي يسلكها المرء بغية الوصول إلى غاية معينة ، و هو السبيل الذي يُتدرج عبره للوصول إلى الهدف و البغية.يقال " نهج الطريقُ ـَ نهجاً : وضَح واستبان ، ونهج الطريقَ : بيّنه ، وسلكه ، ويقال : نهج نهْج فلان : سلك مسلكه ، وانتهج الطريقَ : استبانه وسلكه ، و استنهج سبيل فلان : سلك مسلكه ، والمِنْهاج : الطريق الواضح والخطّة المرسومة ، ومنه : منهاج الدراسة ، ومنهاج التعليم ونحوهما ، (ج) مناهج ، والمنهج : المنهاج (ج)مناهج . " [1] أما اصطلاحا فالمنهج يرتبط كما نعلم بالطريقة العلمية – العقلية التي يسلكها الدارس أثناء تحليل ظاهرة أو مجتمع أو نص. و لعل الفضل في التأسيس لهذا المفهوم يعود إلى ديكارت في كتابه "مقال المنهج ".حيث كان التركيز على قضيتي العقل و التجريب لتحقيق فهم أمثل للأشياء.و كان مبدأ ديكارت الأساسي الشك للوصول إلى اليقين ، و لهذا التفكير الديكارتي " سمة أساسية و هي أنه لا يقبل القضايا على علاتها انطلاقا من شيوعها و انتشارها ، بل إنه يختبرها و يدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى سلامتها و صحتها " [2]

و المنهج في النقد الأدبي وليد مرحلة الحداثة التي أصرت على التفسير العلمي لكل الظواهر بما فيها الظاهرة الأدبية . إنه مجموعة الإجراءات و الآليات التي تحاول تفهم النص الأدبي و مكوناته، بإتباع مجموعة من الخطوات الموضوعية التي تختلف باختلاف المناهج . غير أن هذا لا يعني في النهاية أن المنهج " مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة و فحصها ، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس و قواعد و طرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة ، و تقديم الدليل عليها . هذه مجرد أدوات إجرائية و هي لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج ، الجانب المرئي من المنهج " [3] إن المنهج أبعد من هذا هو " منظومة متكاملة تبدأ بالوعي و الرؤيا المشكلتين لروح المنهج و كنهه اللامرئي " [4] و لهذا تختلف القراءات التطبيقية للنصوص من قارئ إلى آخر حتى و هما يطبقان المنهج نفسه.إن الفعالية النقدية عموما تقوم " على اعتبار أن الآثار الأدبية غير كاملة التحقق في مقابل الإبداع الشعري الذي يظهر الطبيعة بوصفها أيضا غير كاملة التحقق" [5]. و الواقع أن الثقافات المختلفة

---

[1]- معجم الوجيز ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، 1989، ص 636.

[2]- ينظر صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، مصر ، ص09-10.

[3]- عباس الجراري : خطاب المنهج ، منشورات الهلال العربية للطباعة ، الرباط ، المغرب ، ط2 1995 ، ص 90-91

[4] - نفسه ن ص91.

[5] –Jérome Roger : La critique Littéraire ,Armand Colin ,2013, p05.

طرحت دائما إشكالية تطبيق المنهج العلمي في العلوم الإنسانية و منها الأدب، و كان السؤال الجوهري دائما: هل يمكن بحق أن يصير النقد علما ؟

و لعل الإجابة على مثل هذا السؤال تختلف باختلاف التيارات الأدبية و القناعات الفكرية للنقاد ، ففي النقد العربي مثلا يذهب محمد منذور إلى أن قوام النقد هو الذوق ، " الذوق المعلل في حدود الممكن" [6]فلا ضير أن يستفيد الناقد من المعارف المختلفة أثناء قراءته للنصوص و لكن القول الفصل في الأدب و النقد يعود إلى التذوق ، تلك الحاسة السحرية التي تقدر وحدها على ملامسة الجميل و الجمالي في الأشياء. و على خلاف ذلك يذهب زكي نجيب محمود إلى أن النقد علم و مرجعه العقل المحكوم بالضوابط المنهجية الصارمة ، لا الذوق الفردي الذي يسهم في نشر الفوضى النقدية و لا يفيد النقد في شيء.[7]و الواقع أن زكي نجيب محمود متأثر بالحركات العلمية التي ظهرت في أوروبا مع مرحلة الحداثة التي كان من نتائجها ظهور المناهج النقدية التي تتشدق بالعلمية المطلقة . و سنقف فيما يأتي عند مصطلح الحداثه بدوره.

مفهوم الحداثة : الحداثة لغويا من " حدث الشيء حدوثا و حداثة و أحدثه فهو محدث و حديث و كذلك استحداثه " [8] و لقد ارتبطت تاريخيا بعصور التنوير الأوروبية التي آمنت بالتفسير العقلي للأشياء فثار رواد التنوير على سلطة الكنيسة ممجدين العقل و رافضين كل تفسير غيبي للظواهر و الأشياء .كما ارتبطت الحداثة مفهوميا بحركات القطيعة و المفارقة و ابتداع النمط " الخاص" في التفكير و الكتابة و العيش . يقول جان بودريار "ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى ، و إنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد " [9] و تشمل هذه المعارضة الجانب التقني و الاقتصادي و السياسي و الاجتماعي و الفلسفي و الأدبي ...إلخ. و لعل الميزة الأولى للحداثة في هذا المستوى هي الذاتية أي " مركزية و مرجعية الذات الإنسانية و فاعليتها و حريتها و شفافيتها و عقلانيتها "[10] و تتحقق هذه المركزية و تلك الفاعلية بطبيعة الحال في الفضاء المقابل لفضاء الجماعي و المشترك و المألوف ، إذ تتخلى الذات عن هامشيتها (و هي هامشية تفرضها مركزية الرؤية الجماعية) لتحتل المركز : مركزية الرؤية ، مركزية البصمة و مركزية الفعل الإبداعي ، فتجانب المعيار الذي هو اتفاق ضمني جماعي و تقول الخاص الذي هو وعي جمالي فكري جديد . و تبدو الحداثة بهذه الصيغة " كما لو كانت حالة تحد مستمر و جدلي في

---

[6]- محمد مندور : الأدب و فنونه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، ص165.

[7] ينظر زكي نجيب محمود : قشور و لباب ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، 54 و ما بعدها.

[8]- ابن منظور : لسان العرب ، المجلد2 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 1955، ص131.

[9] - محمد برادة : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد 4، العدد2، ص 12

[10]- محمد يحي فرج : التحليل الفلسفي للحداثة ، منشورات كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، القاهرة ، مصر ، ص21.

المهام التي يطرحها عليها تطور المجتمع و العالم ...إنها أقرب إلى أن تكون في كل مرة قطيعة مع ما سبق و استتب نموذجا تقليديا ، إنها تحول و خروج عن السائد و المألوف " [11] و الحقيقة أن هذه الخصوصيات الحداثوية لا تتعلق بزمن دون آخر ، بل قد نجد نصوصا بعيدة في التاريخ تفارق تاريخها بشكل خلاق و تتمتع بهذه المواصفات أو ببعضها على الأقل و على العكس من ذلك قد نجد نصوصا حديثة زمنيا لكنها تفارق أيضا تاريخها بشكل انكساري فتختبئ في جمالية الماضي البعيد الماضي المقدس بالضرورة مما يفقدها روح الإبداع . و على العموم فالحداثة النقدية انقلبت على تاريخ التلقي الذي كان غالبا انطباعيا مشدودا إلى الأشكال الإبداعية التي ترسخ النموذج السائد ، و شددت على القراءة العقلية التي تتسلح بالصرامة المنهجية فشاعت بذلك النظريات التي تؤسس لعلمنة النقد و لعل تلك الجهود اكتملت مع النقد البنيوي الذي مثل قمة التشدق بالموضوعية و العلمية.

لكن هذا التحول المعرفي الذي أسس لمفهوم جديد للنقد الأدبي و انبثقت عنه مناهج عدة تقارب الظاهرة الأدبية قد طرح بالإضافة إلى إشكالية علمية النقد إشكالية أخرى ترتبط بالسؤال الآتي: بأي منهج نواجه النص؟ و بعبارة أخرى هل تصلح كل المناهج لكل النصوص أم أن النص هو الذي يفرض المنهج مما يعني أن لكل نص طبيعة خاصة تجذب إليه منهجا دون آخر؟ و الواقع أن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تختلف ما بين مدع أن المنهج بإجراءاته العلمية صالح لكل النصوص و بين اتجاهات أكثر ليونة تقر بكون النص صالحا لتطبيق آليات منهجية بعينها و لا يمكن أن يستجيب لآليات منهج آخر إلا من باب تعنيفه و إرغامه على قول ما لا يحتمل .و تضاف إلى هذه الإشكالية إشكالية أخرى في الثقافة العربية تتعلق بسؤال الخصوصية : هل يمكن تطبيق هذه المناهج الغربية المنشأ على الأدب العربي الذي يمتلك خصوصيته المختلفة حتما عن خصوصيات الآداب الغربية ؟ يذهب سعد البازعي إلى أن الناقد العربي الذي يتعامل بهذه المناهج الغربية مضطر إما إلى تبني تلك المناهج كما هي دون تحوير و في الغالب يؤدي ذلك إلى سوء فهم النص الأدبي العربي موضوع التحليل النقدي و إما إلى إحداث تغيير جوهري في المنهج الغربي حبا بالنص العربي و في هذه الحالة سيفرغ المنهج من أصوله الفلسفية و المعرفية و يقدم خليطا منهجيا يصعب تصنيفه ،و لعل هذه الإشكالية كانت وراء انقسام الفكر العربي المعاصر إلى قسمين، قسم متحمس للحداثة الغربية متبن لمقولاتها بالجملة، و قسم رافض لها جملة و تفصيلا و باحث عن الحلول المعرفية في التراث النقدي العربي القديم .

---

[11]- سامي سويدان : جسور الحداثة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط1 1997، ص10.

المرحلة النصانية

يقتضي منا الحديث عن المرحلة النصانية المرور ببعض المدارس الأدبية و النقدية التي كانت بمثابة الأرضية التي وقف عليها رواد تلك المناهج . و نعني هنا حركة الفن للفن ،و تيار النقد الجديد ،و المدرسة الشكلانية الروسية بدراساتها اللغوية و اللسانية و الأدبية وقد شكلت هذه المدارس منطلقا صلبا لمختلف المناهج النسقية .

و من الملاحظ أن مختلف هذه الاتجاهات جاءت كرد فعل على المناهج الاجتماعية و التاريخية و النفسية ، و هي مناهج سياقية ربطت الأدب دائما بخارجه مكرسة منطق المنفعة الأدبية على حساب مبدأ الجمال. و يعد كانط من أكبر الفلاسفة المنظرين لجمالية الفن ،فإذا كان أفلاطون قد رفض الفن لأنه غير " مفيد " فإن كانط يرفض الفن إذا ارتبط بالوظيفة الاجتماعية و الأخلاقية " فالعمل الأدبي و الفني له بنية ذاتية و ما يجعل منه عملا أدبيا و فنيا هو هذه البنية ، و يضيف كانط بأن كل ه شيء له غاية سوى الجمال فأمامه نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية "[1] و في ظل تراجع سؤال الغاية الأخلاقية و الوظيفة الاجتماعية أو النفسية للأدب انتعش سؤال القيمة الجمالية المنادي باستقلال الأدب عن مجالات الحياة الأخرى و اكتفاء الأديب بالبحث عما يجعل من كلامه بنية جمالية و عما يجعل خطابه متمايزا عن الخطابات السياسية و الأخلاقية و الدينية و في هذا السياق يعلن الشاعر "تيوفيل غوته" بأن الفن مستقل تماما بل يذهب إلى أبعد من هذا فيقول: "لا وجود لشيء جميل حقا إلا إذا كان لا فائدة له "[2]كما يذهب الشاعر الفرنسي شارل بودلير إلى أن "الشعر العظيم الذي يستحق اسم الشعر هو ذلك الذي يكتب لمجرد المتعة في كتابته"[3]و في سياق هذا الفصل بين الأدبي من جهة و بين السياسي و الاجتماعي و الأخلاقي من جهة أخرى نشأت التيارات النقدية التي تهتم بجوهر النص و جوهر الفن بشكل عام متزامنة حينا ، متعاقبة حينا آخر ، متداخلة في بعض مقولاتها ،متباعدة في بعضها الآخر ، و هو ما سنراه لاحقا.

1 - مدرسة النقد الجديد :و هي مدرسة ظهرت بأمريكا في بدايات القرن الماضي ،يطلق على هذه المدرسة باللغة الإنجليزية مصطلح New criticism أما في اللغة الفرنسية فقد أبقي على هذا المصطلح مع إضافة أداة التعريف « Le new criticism » ،وذلك تمييزا لها عن النقد الجديد La nouvelle critique الذي تزعمه رولان بارث بفرنسا . و الحقيقة أن تاريخ ظهور هذا المصطلح يعود إلى سنة 1911 حيث شكل عنوانا لكتاب ألفه "جون سبنجارن " ، ثم توسعت العناية بهذا النقد الجديد مع "جون كرو رانسوم" الذي ألف كتابا بنفس العنوان ، و قد حوى هذا

---

[1]- شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الأدب ، ص63.

[2] - نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] نفسه ، ص64.

الكتاب الرؤية الجديدة لطبيعة النقد الأدبي وألح على ضرورة تخليص هذا النقد من تأثيرات المناهج الانطباعية و التاريخية . و سرعان ما تبنى طلبة رانسوم رؤيته ، و نذكر من هؤلاء بروكس ، ألان تيت ، روبرت بن ورن ،وليم امبسون ،ستيفن سبيندر ،و إدموند ولسون...إلخ. و يشترك هؤلاء في رفضهم " تدخل العلوم الإنسانية من تاريخية و اجتماعية و نفسية و فلسفية في دراسة الأدب " [4]فتجاوزوا السؤال التقليدي ماذا يقول الأدب إلى سؤال جديد : كيف يقول النص؟ و تتمثل أهم أفكار مدرسة النقد الجديد في النقاط الآتية :

1 - اللغة الأدبية لغة مختلفة عن اللغة الحياتية و العلمية بل متفوقة عليها، فاللغة العلمية مثلا لغة ميتة لأنها تقدم المعرفة بشكل جامد بينما اللغة الأدبية لغة حية لأنها تقول الأشياء و الحياة عبر التجديد المجازي و الكثافة البلاغية و من هنا يكتسيها الغموض الذي هو في الحقيقة سرها العميق.

2 - لغة العلم غير قابلة للتحليل و التأويل بينما لغة الأدب إيحائية تحتاج إلى تأويل مستمر.

3 - يؤمن النقاد الجدد بتعدد مستويات المعنى ، إذ لا يوجد في النص معنى واحد محدد يهدف إليه

الكاتب ، بل هناك مستويات من المعاني تتعدد و تختلف بتعدد القراء و اختلاف مشاربهم الثقافية.

4 - لا تهدف القراءة النقدية إلى استخراج المعنى من النص و إنما تسعى إلى الكشف عما في القصيدة من آليات تحقق بنية فنية ذات مهيمنات أسلوبية يلاحظ تغلب أثرها على باقي العناصر بما في ذلك المحتوى.

5 - يهتم النقد الجديد بالسياق الداخلي للنص و ليس بأي سياق آخر و في ضوء ذلك يجري " تفكيك الرموز و الكشف عنها و عن دلالاتها و دراسة العلاقة الكامنة بينها و بين محتوى القصيدة مما يسبب للقارئ لذة في اكتشاف قدرته على إنتاج الدلالة الأدبية للنص"[5]

6 - آمن النقاد الجدد مبكرا "بموت" ذات الشاعر ، فكانوا يشيرون إلى شخصية المتكلم داخل القصيدة عوضا عن الشاعر .

7 - لعل أهم فكرة طرحتها مدرسة النقد الجديد هي تلك المتعلقة بقصد المبدع و نفسية المتلقي ، و هي فكرة اصطلح عليها كل من ويليام ويمزات « wiliam wimsatt» و مونرو بيردزلي « M.Beardsly » بالمغالطة القصدية و المغالطة التأثيرية , و هما مغالطتان قديمتان ينبغي تخلص النقد الموضوعي منهما .[6]

و قد لاقت مدرسة النقد الجديد رواجا في النصف الأول من القرن الماضي في العالم الغربي ، ثم تراجع مدها في النصف الثاني منه ، و قد تحمس لها بعض النقاد العرب أمثال رشاد رشدي صاحب

---

[4]إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، ص77.

[5] -نفسه ، ص79

[6] نفسه ، ص80.

كتاب " مقالات في النقد الأدبي " و " ما هو الأدب" و تبناها لاحقا محمد عناني و روز غريب في كتابها "النقد الجمالي"و لطفي عبد البديع .

2 - الشكلانية الروسية : تضم المدرسة الشكلانية الروسية ائتلافين علميين ظهرا في روسيا ما بين 1915-1920 ، هذان الائتلافان هما حلقة موسكو و جماعة الأبوجاز . و قد تأسست حلقة موسكو سنة 1915 بزعامة رومان جاكوبسون ، و كانت عبارة عن نادي لساني ضم بعض الطلبة و الباحثين منهم بوريس توماشفسكي « B.Tomashevsky » و أوسيب بيرك « O.Birk »و ميكائيل باختين « M.Bakhtine »و فلاديمير بروب « V.Propp »

بينما تأسست جماعة الأوبوجاز(جمعية دراسة اللغة الشعرية) سنة 1916، و كان من بين أعضائها فيكتور شكلوفسكي « V.chklovsky » و بوريس إيخنباوم « B.Eichenbaum »و عنت هذه الجمعية بالبحث في طبيعة اللغة الشعرية بحثا يتكئ على فرضية تمايز هذه الأخيرة و تفوقها عن لغة النثر. و يمكن أن نلخص مقولات هذه المدرسة في النقاط الآتية :

1 - أدبية الأدب : يقول جاكوبسون : " ليس موضوع علم الأدب هو الأدب و لكن الأدبية ، أي ما يجعل من أثر ما عملا أدبيا" [7] لم تعد الدراسة الأدبية معنية بقراءة محتوى النص أو معناه و لكنها معنية بتتبع الأثر الجمالي باعتباره الوحه الفاصل بين ما هو أدبي و ما هو غير أدبي.

2 - قضية اللغة المعيارية و اللغة الشعرية: لقد خص موكاروفسكي هذه القضية بعناية فائقة ،فاللغة المعيارية هي لغة الخطابات اليومية و الخطابات العلمية و هدفها التوصيل و التواصل بينما هدف اللغة الشعرية هو إحداث أثر جمالي في المتلقي ، و إذا كانت الكلمات في النثر تعبر عن دلالة فكرية معينة فما يميز الشعر هو على العكس " نوم الدلالة " .

3 - دعا موكاروفسكي من جهته إلى قضية كسر ألفة اللغة ، فالوظيفة الشعرية تتحقق عبر طريقة خاصة من "توحيش اللغة" و توحيش اللغة يعني العودة بها إلى ألفتها العميقة حيث تختلف معايشتها من قبل الشعراء المتكلمين بها و في ذلك الاختلاف تلتحم ذات الشعر باللغة التحاما يخرجها على غير نسقيتها المعهودة.

4 - برز مع هذه المدرسة مفهوم " المهيمنة " الذي طرحه رومان جاكوبسون لتمييز النص الشعري ، و يعرف جاكوبسون المهيمنة بأنها " العنصر البؤري للأثر الفني : إنها تحكم و تحدد و تغير العناصر الأخرى ، و هي التي تضمن تلاحم البنية" [8] ففي كل عمل شعري مثلا نجد عنصرا طاغيا و مهيمنا قد يكون الوزن أو الموسيقى الداخلية،أو الصورة الشعرية ، و انطلاقا من هيمنة

---

[7] – Roman Jakobson : Essais de linguistique générale ,ed seuil , Paris , France, p210.

[8] – Roman Jakobson : Questions de poétique , ed du seuil , Paris ,France p145.

ذلك العنصر نحدد نوع العمل :هل هو قصيدة موزونة أم قصيدة نثرية .و القيمة المهيمنة ليست ثابتة إذ لا توجد للشعر مهيمنة واحدة عبر تاريخه بل إن قيما عديدة تتناوب في الهيمنة على النص ، و لذلك لا يحتفظ الجنس الأدبي بثبات حدوده ، و العنصر المهيمن قد يميز عمل فنان كما قد يميز مدرسة بكاملها أو حتى عصرا كاملا.[9]

و على العموم فالشكلانيون – و قد بنوا أعمالهم النقدية – على الإرث اللساني السوسيري ، يلتقون مع دو سوسير في مسألة " المحايثة" ، فقد درس دو سوسير اللغة في بعدها الآني مهملا تطوراتها التاريخية ، و ذلك شأن النص الأدبي أيضا، ينبغي أن يدرس في انغلاقه على نفسه باعتباره نسقا جماليا.

[9] Ibid, p p 145-146.

المنهج البنيوي.

المنهج البنيوي منهج حداثي يمثل أقصى ما وصل إليه العقل من إيمان بسلطة العلم ،حيث كان هدف الحداثة الأوروبية دائما زرع بذور العلمية في كل شيء ، و دراسة كل الظواهر دراسة علمية موضوعية بغرض تجاوز التفسيرات الغيبية التي آلت بالإنسان في أغلب مراحل تاريخه إلى الانحطاط. و لعل تبلور الاتجاه البنيوي تمّ على خلفية تراجع الاتجاه الماركسي في النقد الأدبي حيث كان لديكتاتورية ستالين أثرها البالغ في ذلك التراجع ، كما أن العالم فقد الثقة في تحقيق العدالة و الحرية التي لطالما بشّرت بها فلسفة جون بول سارتر خاصة بعد زحف الجيش الروسي على المجر سنة 1956 و سكوت سارتر عن ذلك سكوتا اعتبره المثقفون وصمة عار كبير في جبين الفلسفة الوجودية و المد الماركسي بشكل عام [1] .و هذه الخلفيات عجلت في ظهور المنهج البنيوي كثمرة هامة من ثمار العلم الذي شكّل بديلا موثوقا به للدين و للسياسة و لكل الإيديولوجيات .

و البنيوية كاتجاه حداثي مهد لها نقديا مدرستا النقد الجديد بأمريكا و المدرسة الشكلية الروسية – كما ذكرنا سابقا – ثم ترعرت مباشرة في أحضان جماعة Tel Quel الفرنسية التي أسسها فيليب سولر« Pihlipe Sollers» مع زوجته جوليا كريستيفا و مجموعة أخرى من النقاد (رولان بارث ، جاك ديريدا ، ميشال فوكو...) ، و قد انتقلت إلينا تسمية tel quel مترجمة حرفيا بصيغة " كما هو" ،

و العبارة تشير إلى ضرورة النظر إلى النص كما هو كائن و ليس كما يجب أن يكون ، الأمر الذي تعوده النقد الكلاسيكي الذي انشغل دائما برصد نقائص الشاعر و من ثم طرح البدائل المثالية الممكنة لتحقيق نص نموذجي.

و البنيوية بمفهومها الواسع هي " القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات و الأساطير بوصف كل منها نظاما تاما ، أو كلا مترابطا ، أي بوصفها بنى ، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة و لا من حيث تعاقبها التاريخي " [2] الواقع أن البنيوية في النقد الأدبي تأسست على الإرث اللساني السوسيري بثنائياته المعروفة (الدال / المدلول ، اللغة / الكلام ، المحور التزامني / المحور التعاقبي ، الصوت / المعنى ...) ثم نمت و كانت " النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني حيث كان مبدأها الأساس مقاربة النصوص في انغلاقها على نفسها ، فالحقيقة لا توجد خارج العقل ، و المعنى لا يوجد خارج اللغة ، مستعيرة في ذلك مبدأ المحايثة الشهير مشدة على مقولة العلاقة حيث "

---

[1] - ينظر عبد العني بارة : إشكالية تأصيل الحاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر 2005، ص97.

[2]

المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة ، بل مقولة العلاقة و الأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة و أولوية الكل على الأجزاء ، فالعنصر لا معنى له و لا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له"[3]و على العموم فالمنهج البنيوي يعتبر النص جملة ضخمة و ينظر إليه من مستويات عدة يمكن اختصارها كالآتي :

1 - المستوى الصوتي : يهتم الناقد في هذا المستوى بدراسة الحروف و طبيعتها الموسيقية و دورها في الإيقاع و التنغيم.

2 - المستوى الصرفي :يدرس الناقد في هذا المستوى الوحدات الصرفية و وظيفتها في التكوين اللغوي و الأدبي بشكل خاص.

3 - المستوى المعجمي : و تدرس فيه الكلمات و حقولها و تأثيراتها الجمالية على البنية الكلية للنص.

4 - المستوى النحوي : تدرس فيه الجمل و كيفيات تركيبها و خصائصها الجمالية .

5 - مستوى القول : تحلل فيه تراكيب الجمل الكبرى و يُتعرف إلى خصائصها الأساسية و الثانوية.(الجمل التي تؤسس فيما ينها الوحدات الدلالية الأساسية قد تكون مجموعة من الصور في الشعر قد تكون مجموعة من الأفعال في السرد)

6 - المستوى الدلالي : و ينشغل الناقد عبره بدراسة المعاني و الصور التي تتجاوز حدود اللغة لترتبط بعلوم النفس و الاجتماع و تمارس دورا هاما في الشعر خاصة.

7المستوى الرمزي : في هذا المستوى تتحول المستويات السابقة كلها دالا سينتج بتضافر عناصره المدلول الأدبي أو المعنى الثاني.[4] ولعل هذه المستويات المتعلقة بالجانب الدلالي تتصل بالاتجاهات البنيوية الأكثر انفتاحا من البنيوية اللسانية ، و نعني بها البنيوية التكوينية و البنيوية النفسية...إلخ.

لا يمكننا أن نغادر المنهج البنيوي دون أن نقف عند تراث الشكلانيين الروس في تحليل السرد ، حيث اهتموا بوصف ما أسموه " الإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية ، مثل التركيب المتدرج ، و المتوازي ، و المتداخل و المتعدد، و ميزوا من خلال ذلك بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية و و العناصر التي تشكل مادته الأولية (الأحداث و الموضوعات و الشخصيات و الأفكار و غيرها) من ناحية أخرى . و لعل أهم ما قدمته البنيوية الشكلية في هذا السياق نظرية فلاديمير بروب عن "صرف" الحكاية و تعني كلمة صرف

- روجيه غارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط3 1985 ، ص13.[3]

[4] - صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ص214

أو مورفولوجيا " الشكل"و يتخذ بروب الحكايات الشعبية مجالا لتطبيقاته محاولا تمييز الأجزاء التي تتكون منها مقارنا بينها دارسا علاقاتها ببعضها البعض، و يصل في النهاية إلى تشكيلاتها الصرفية عبر دراسة مختلف الوظائف التي تؤدى في القص ، و هي حسبه مقسمة إلى واحد و ثلاثين وظيفة هي كما يأتي :

الوضعية الأولية : الافتتاح و عرض الشخصيات.

1 - الابتعاد : أحد أفراد العائلة يبتعد أو يموت.
2 - التحريم : البطل أمام شيء ممنوع .
3 - ارتماب المحرم.
4 - السؤال حيث المهاجم يحاول الحصول على معلومات .
5 - البيان : تلقي معلومات حول الضحية.
6 - الخديعة : محاولة خداع الضحية و التمكن منها.
7 - التواطؤ : الضحية تساعد عدوها رغما عنها.
8 - وقوع الضرر.
9 - التوسط : مرحلة الانتقال من الضرر إلى رد الفعل.
10 - بداية العمل المضاد.
11 - الانطلاق : البطل يهجر منزله.
12 - البطل يتلقى صعوبات أو هجوم يحضرانه لتلقي الشيء السحري.
13 - رد فعل البطل.
14 - تلقي الشيء السحري.
15 - الانتقال عبر المكان.
16 - الصراع : يتواجه البطل و عدوه.
17 - يتلقى البطل حدثا يشكل علامة له(جرح ، قبلة ، ...)
18 - النصر.
19 - إصلاح الوضع الأولي (الضرر أو الحرمان)
20 - عودة البطل.
21 - المطاردة : يُتابع البطل و لا يهاجم.
22 - النجدة : ينقد البطل و يتمكن من الفرار.
23 - الوصول غير المتوقع .(يصل البطل مكانه أو بيته و لا يعرف)

24 - البطل المزيف ينوي نوايا خادعة.

25 - المهمة الصعبة(تقترح للبطل مهمة صعبة).

26 - النجاح في المهمة.

27 - التعرف : يُتعرف على البطل و غالبا لوجود علامة تميزه.

28 - اكتشاف الخديعة (البطل المزيف يسقط عنه القناع)

29 - تحول الشكل : يتلقى البطل تحولا جديدا و تغيرات جسدية.

30 - العقوبة (البطل المزيف يعاقب)

31 - الزواج : البطل يتزوج.[5]

و إذا ما تأملنا هذه الوظائف جيدا نجدها محكومة بضرورات منطقية و جمالية تربط كل وظيفة بما يسبقها و ما يلحقها . و قد تلتقي مجموعة من الوظائف في مجالات عمل محددة تتصل بالشخصيات التي تقوم بها ، و قد حدد بروب في الحكايات التي درسها المجالات الآتية :

1 - مجال حركة الشرير : و يشمل الضرر و الصراع الذي ينشب ضد البطل .

2 - مجال عمل الواهب : و يشمل الإعداد لتسليم الشيء السحري و حصول البطل عليه.

3 - مجال حركة المساعد : و يشمل انتقال البطل في المكان (الضرر و الحرمان) و النجدة خلال المطاردة .

4 - مجال عمل الأميرة أو الشخصية التي يجري البحث عنها و والدها : و يشمل تكرار المهام الصعبة ، و اكتشاف البطل الزائف و التعرف على البطل الحقيقي ، و معاقبة المعتدي و الزواج ...إلخ .

5 - مجال عمل الحاكم و الآمر : و يشمل فقط إرسال البطل في اللحظة الحرجة الانتقالية.

6 - مجال عمل البطل : و يشمل الرحيل للبحث و رد الفعل.

7 - مجال عمل البطل الزائف: و تتمثل وظيفته الأساسية في مقاصده الخادعة.[6]

و الواقع أن بروب بهذه الصورة يقدم نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية ، تستفيد منهما الدراسات السردية فيما بعد ، و يتعلق النموذج الأول بتتابع الأحداث الزمني من خلال الوظائف ، بينما يعتمد الثاني على الأدوار التي تؤديها الشخصيات داخل العمل السردي. و على العموم يمكن أن نميز مجموعة نماذج في التحليل البنيوي ، منها:

---

[5] -نفسه ، ص64-68

[6] - نفسه ، ص64.

-نموذج بارث و لتوضيح نموذج بارت يمكن أن نثبت عناوين عمله "كما في ترجمة منذر عياشي " على النحو الآتي :

1. لغة القصة : و يدرس فيها أمرين أو مدخلين هما : ما وراء الجملة ، و مستويات المعنى .

2. الوظائف: والوظيفة مصطلح ابتدعه "بروب " و تعني عمل الشخصية أو ما يمكن إطلاقه على أدائها ، الشخصية في السرد تنهض بوظيفة محددة ، و يتأمل بارت في : تحديد الوحدات ، و طبقات الكلمات ، و النحو الوظيفي "وهو هنا لا يعني ما يفهم من التعبير ، بمعنى النحو التبسيطي ، و إنما يقصد تطوير نموذج لساني . لوصف الوظائف السردية و للتعامل معها ، كيف تبدأ الوظيفة و كيف تنتهي .

3. الأفعال : و البارز هنا أن الاهتمام بالأفعال يبدو بديلا من الاستغناء عن "الشخصية" فالأهمية للفعل و ليس للفاعل "الشخص" و مفهوم الفعل هنا مطور عن مفهوم "بروب " للوظيفة كما اقترحه "كريماس " بصورة تفيد من اللسانيات و آليات دراستها للجملة . و تشمل دراسة الأفعال عند بارت : نحو وضع بنيوي للشخصيات بحيث يركز على الفعل و يهمل " الشخص" و قضية المسند إليه " لاحظ المفهوم اللغوي المستعار للنقد الأدبي " .

4.السرد : و يبرز في مسألة الإيصال السردي "المرسل و المستقبل أو الراوي و المروي له" و يرى بارت أن الشخصيات ليست أكثر من كائنات ورقية ، وان المؤلف "المادي" للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء "التمييز بين الراوي و الكاتب ". كما يهتم بارت في مسألة "وضع القصة" بالتأكيد على حدود التحليل السردي ، فكما تتوقف اللسانيات عند حدود الجملة ، فان تحليل القصة يتوقف عند حدود الخطاب . وان أي تجاوز لهذا التحديد ينقلنا إلى مجالات وحقول أخرى مغايرة أو مختلفة عن حدود التحليل السردي .

نموذج جينيت :

يتميز عمل جينيت بالدقة المتناهية و الشكلية الصارمة ، وبأنه محصور في دراسة "الخطاب" و تشكلاته من خلال خمسة مداخل ، لكل مدخل تفريعات محددة منضبطة على النحو الآتي :

1- الترتيب : ويشمل عنده :زمن الحكاية –المفارقات الزمنية –المدى و السعة – الاسترجاعات-الاستباقات –اللاوقتية .

2-المدة:وتشمل:اللاتواقتات-المجمل-الوقفة-الحذف-المشهد .

3-التواتر :و تبرز فيه الأمور التالية :ألتفردي/الترددي-التحديد و التخصيص و الاستغراق

التزمن الداخلي و التزمن الخارجي- التناوب و الانتقالات- اللعب مع الزمن و به .

4-الصيغة:وتشمل دراسة :صيغ الحكاية-المسافة-حكاية الأحداث –حكاية الأقوال –المنظور-التبئير-التغيرات – التعددية الصيغية.

5- الصوت : ويشمل : المقام السردي – زمن السرد –المستويات السردية – الحكاية القصصية التالية – الانصرافات –الشخص – البطل / السارد –وظائف السارد – المسرود له.

أما الرواية التي اعتمد عليها "جينيت"في التحليل و في توضيح مصطلحاته ، فهي الرواية الهامة لمارسيل بروست " بحثا عن الزمن الضائع" و على الرغم من أن "جينيت"يتظاهر بان النموذج النصي هو الذي أوصله أو يوصله إلى التحديدات الشكلية ، فان النموذج النظري يطغى على عمله ، بحيث يصبح له الحضور الطاغي و تتضاءل أهمية النص في مقابل الانجاز الاصطلاحي و المنهجي الذي ابتدعه جينيت ، و حاول أن يكون مقترحا منهجيا يصلح لتحليل مختلف الآثار السردية .

لقد انتقلت البنيوية إلى الوطن العربي منذ السبعينيات من القرن الماضي و قد مهد لها ما سمي في البداية بالنقد الجمالي الذي رأيناه مع رشاد رشدي و أتباعه ، ثم اشتغل عليها و بها كثير من النقاد العرب مثل

حسين الواد في كتابه "البنية القصصية في رسالة الغفران " و كمال أبو ديب في " البنية الإيقاعية للشعر العربي" و جدلية الخفاء و التجلي" و صلاح فضل الذي خصص لهذا المنهج كتابا ضخما راصدا نشأته و أعلامه و مقولاته و محمد بنيس . و الحقيقة أن البنيوية كمنهج نقدي زعم العلمية المطلقة لم يعمر طويلا لا عندنا و لاعند الغربيين إذ سرعان ما ثار عليها روادها وفاء لتحولات الفكر و بحثا عن بديل آخر يمكن أن يحقق السعادة بعدما فشل العلم في تحقيقها و كانت ثورة الطلبة عام 1968 تاريخا فاصلا بين مرحلة النقد الحداثي و النقد ما بعد الحداثي.

نموذج تطبيقي في التحليل البنيوي للسرد: البنية السردية في رواية شرفات بحر الشمال شرفات بحر الشمال هي رحلة الراوي /الفنان أو ياسين العاشق أو البطل / الطفل لحضور مؤتمر تكريمي في أمستردام والعيش من تم في المنفى، (أو) للبحث عن "فتنة" فتحدث الصدفة الكبرى حيث يلتقي الراوي "حنين" المرأة ما قبل فتنة ، المرأة الأولى، المرأة / الكلمة رغم أن الكاتب – في الحيز ما قبل الإهداء – يؤكد واقعية الحدث وينفي صدفة التخيل معتذرا للذين شكلوا مدارات الأحداث في هذا المتن الحكائي ، فهم موجودين فقط بسبب الحب كما يقول. والواقع أن هذه الرواية تقطر حبا ، فهي تنفتح على إهداء يحتوي حميمية اللفظ الدارج(أيتها المهبولة . في كل الوجوه أنت) [7]وانزياحية التشكيل الشعري

(إليك وحدك في صفائك وبهائك

اغلقي أولا هذا الباب العاري، سدي النوافد القلقة

ثم قللي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا)[8] وعمق العاطفة الإنسانية المكللة بالخيبة والحسرة، الممعنة في التلذذ بكل ذلك :

(شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة

ووهما جميلا اسمه الحب

مثلك اليوم اشتهي أن اكتب داخل الصمت والعزلة

لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة) [9]

---

[7]- واسيني الأعرج : شرفات بحر الشمال ، دار الفضاء الحر ،الجزائر ، ط1 2001، ص 326.
[8]- نفسه ، الصفحة نفسها.
[9] - نفسه ، الصفحة نفسها.

وكما تنفتح الرواية على إيقاع الحب هذا فهي تكاد تنغلق على الإيقاع نفسه ، وما بين الدفتين تنمو قصص متشعبة مكانا وزمانا وتتقدم تفاصيل صغيرة كلها للدهشة والجمال والحب ، رغم الخيبات والانكسارات التي تحملها الشخصيات النسائية التي اتصلت بالراوي/البطل(الخائب أو المخيب هو أيضا) ، والتي تجد عزاءها في حب هذا الأخير الهارب من زمكانية وطنية تعادل في ظلالها المنفى والسجن والقهر والخوف إلى زمكانية المنفى التي تلف البطل بالحب والدلال وتصنع له من الجنون الجميل والاستثناءات الحياتية والفضاءات الشاعرية معاطف على مقاسه ، فيخفف كل ذلك من ضغط الذاكرة المثقلة بحكايا العنف والرعب والفقد والعزلة والصمت. ويغرق الراوي في سرد / قراءة العالم الجديد . والراوي هنا هو كل شيئ: فهو من يتولى رواية الأحداث ، وهو البطل الذي تدور القصة حول "سيرته" ، و هو المغامر في معاناته اليومية في وطن الموت والبكاء ، وهو العاشق المجنون الوفي"كالكلب" لزمن عاطفي بعيد جدا وهو الطفل الهش الذي ينكسر سريعا....وهو ما يجعلنا نقول أن رواية "شرفات بحر الشمال " نص يتلذذ هو نفسه بقراءة الأشياء ، الأمكنة ،التاريخ ،الناس، الفن ، والنساء!! وسوف يكون البحث في شعرية الرواية قراءة للقراءة وإغراقا في التلذذ بالنص بقدر ما هو إغراق في التخلص منه لأن القراءة هي اشتهاء " لكلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام ...ويكون الخلود مصيره" [10]ويمكن التخفيف من حدة ذلك التشهي كما أسلفنا بالقبض علي النص في كلام على الكلام لن يكون دائما صعبا. ولعلنا نأخذ عبارة شعرية الرواية هنا بمعنى علم الرواية وهو العلم الذي يقوم على البحث في كل ما يجعل " نصا لغويا يتحول إلى عمل فني ، وإن الهدف الأساسي للشعرية هو تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي" [11]. وسوف تتشكل هذه الدراسة عبر مجموعة من المباحث تتعلق بشعرية المكونات السردية ودلالاتها.

1- بنية العنوان:

يعتبر العنوان بالنسبة للأثر الفكري أو العلمي مثل "الاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول ، يشار به إليه ، ويدل به عليه" [12]ويقوم بالتالي كضرورة تعوض عن" غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية ، أي بنصيته، يؤسس سياقا دلاليا يهيىء المستقبل لتلقي العمل" [13]ولذا تتنوع العناوين بتنوع مادة العمل. وإذا كانت عناوين الكتب العلمية محددة ودقيقة بحيث تقدم وصفا عاما لمحتوى الكتاب ، فعناوين الأعمال الأدبية تتسم في غالب الأحيان

---

[10]- تيزيفتان تودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 1990 ، ص 13.

[11]- برنار فاليط : النص الروائي ، ترجمة رشيد بن حدو ، الهيئة العامة لشؤون الطبع ، الأميرية ، 1999ن ص99.

[12]- محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998، ص15.

[13] - نفسه ، ص 45.

برمزيتها الناشئة عن انعدام دلالة المطابقة وهو الأمر الناجم بدوره عن استعارية العنوان مما يفرض قراءته في مستويين ، المستوى الأول ينظر فيه إلى العنوان كبنية قائمة بذاتها لها فضاء دلالي مستقل ،والمستوى الثاني يقرأ فيه العنوان كبنية اندماج لا يمكن عزلها عن فضاء العمل ككل .

إذا تأملنا عنوان رواية واسيني في استقلاليته نلاحظ أنه يحمل دلالة مكانية ويربط بين عنصرين مكانيين:الشرفات وبحر الشمال، لكنه أيضا ينبني بشكل لا نحوي ، حيث يتم إفساد علاقة الإضافة ، فالشرفة تضاف دائما إلى المنزل في العرف اللغوي ، وهي الحيز المكاني الذي يجمع المنزل بخارجه..إنها بشكل ما بؤرة التواصل بين الداخل والخارج، لكن الكاتب هنا يخلخل المألوف اللغوي ليجعل لبحر الشمال شرفات ، ومثل هذه الخلخلة تجعل العنوان غير مكتف بذاته خاصة وأنه يفتقد إلى الإخبار والوصف كالقول مثلا : شرفات بحر الشمال" الدافئة ". وهذا الافتقار هو ما يساهم في عدم اكتفاء العنوان بذاته وفي تعليق القارئ الذي يرغب في الإحاطة بطبيعة هذه الشرفات وذلك البحر ولن يتسنى له ذلك إلا بقراءة النص ككل. إن اللانحوية التي تسم العنوان وتخلق بالتالي شعريته تتناسب والعمل الإبداعي الذي ينطوي عليه هذا العنوان ، ويتأمل القارئ بالتالي شعرية العنوان هذه في ظل شعرية النص ككل .

يشكل العنوان إذن وكما قلنا قطبا مكانيا ، وهو قطب غني تتبعثر الذاكرة على شرفاته المتعددة جنوبا وشمالا، ويرد الحديث عنه أول مرة مرتبطا "بفتنة " المرأة الأولى والدهشة الأولى بالنسبة للراوي " كان اسمها فتنة .نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا ،على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال" [14] . بحر الشمال إذن هو الذي حوى حماقة ياسين الأولى مع فتنة ، وهي حماقة لا تحدث غالبا إلا في الشعر حيث يجمع الحب والجنون بين امرأة وطفل . الأولى محكومة برغبات الحب والتشبع بالرجل ، والثاني محكوم بالدهشة و فضول الاكتشاف ، ومن تم التعلق العميق والحب الغامض لامرأة تكبره بسنوات. وهذا ما يبدأ في تأسيس شعرية الحدث.لكن البحر أيضا هو الذي قد يكون سرق فتنة التي كانت تستمتع بفكرة انتحار فرجينيا وولف فيه وإن كان الراوي لا يريد أن يستسلم لهذا الاعتقاد لأنه في قرارة نفسه يريد فتنة حية ، ولهذا بقي البحر رمز الجمال والشعر ، واتخذ منه فضاء لحماقة لا تقل شعرية عن الأولى. فبحر الشمال هو الذي حوى أيضا حماقة الرسائل التي كان ياسين يرسلها في زجاجة إلى فتنته وكان " يحتاج إلى قدر كبير من الحظ ليجد من يوصل الزجاجة إلى فتنة" [15]. البحر إذن ساعي بريد يجهل

---

[14]- الرواية ،ص10.
[15]- الرواية ، ص20.

عنوان المرسل إليها، ومع هذا لا يثير يأس المرسل ولا نقمته ،فهو يعيد ملء الزجاجة بالأبجديات العاشقة والحروف الساحرة ويغلقها مسلما إياها إلى الموج كأمانة لا بد أن تصل ذات فرح.

بحر الشمال أيضا هو مدينة الأطياف الجميلة التي كان يصنعها "هبل" ياسين ويشاطره أخوه عزيز في ذلك الهبل / الشعر " ونذهب نحو البحر . نعبره من سيدي فرج إلى المدارك.الأرجل الحافية بين حبات الرمل الناشف وزبد الموجات التي تنكسر عند الأقدام لتدغدغها بلذة عالية . نتمشى بصمت وعندما نحاول أن نتكلم تبدو المدينة الوهمية ، مدينة الأطياف كما يسميها عزيز ممتدة على طول الساحل بألوانها وناسها الرائعين، جميلة مدهشة لدرجة يصبح الكلام عنها أقل بكثير مما تراه العين . نواصل السير والاستماع إلى تمزقات الماء الأزرق ونتشبث أكثر بالحياة حتى تدركنا لمسات المساء الأولى..." [16]. ويتخذ البحر هنا شكل المكان الحميم الذي يحتوي بحب ياسين الهارب من عدوانية بقية الأمكنة في وطنه : عدوانية المدينة ، المنزل ،الشارع ...إلخ , وهي عدوانية تابعة للتاريخ وليس للجغرافيا حيث الزمن زمن القتلة والجو يمطر غربة وخوفا وقتلا ، ويقوم البحر بهذا كقطب مكاني رحب يقابل قطب الاختناق والضيق ،ويسمح بسرقة المتع الصغيرة من جيوب الألم والموت. "...ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم منذ سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار وما يسرقه من هربات نحو البحر" [17].

بحر الشمال أيضا هو شرفة أخرى نطل منها على حكاية كنزة , المرأة ذات الأصل القبائلي ، " في هذا البحر الساكن الآن تنام عازفة البيانو...على هذه الحافة تنام عازفة البيانو كنزة زوجة الأمير الهولندي الحزين " [18]

بحر الشمال أخيرا هورغبة نرجس / حنين أيضا بالموت فيه لتوجد هناك على غرار فتنة أو فرجينيا وولف أو كنزة أو كما يشتهي ربما ياسين في أعماقه " ياه يا ياسين كم أحلم عندما أموت أن أجد رجلا يضع جسدي في البحر مثلما فعلت كنزة ، وكلما مر العشاق على المكان يرشقونني بالنوار أملا في حياة جميلة " [19].ها نحن إزاء رغبة في أسطرة البحر ، ونقله من الجغرافيا إلى التاريخ ، التاريخ الجمالي لا السياسي ، تاريخ تنعطف فيه مخيلة الإنسان لترسم الحكايا المحلوم بحدوثها وتمحي قتامة السواد الذي اتسعت رقعته حتى غطى كل شبر من وطن كان للنصر والفرح.

---

[16]- الرواية ، ص228.
[17] -الرواية ، ص77.
[18]- الرواية ، ص292.
[19] -الرواية ، ص318.

بهذه الإطلالة الموجزة على علاقات العنوان بالمتن ، ندرك أن الشرفات المتحدث عنها هي شرفات مجازية تحتوي قصص الفرح المسروق الذي خلقه ياسين لنفسه وراح يهربه كبضاعة ممنوعة كما يهرب منحوتاته ، فارتبط البحر بذلك بكل الذين أحبهم ، وكل شرفة من شرفاته تطل على حكاية غارقة في الشعرية مما يجعل بحر الشمال يتقدم كفضاء حميم ، بديل عن الوطن المفقود اختيارا أو إكراها . وإذا كان " العنوان الاستعاري يعكس محتوى النص ويصفه" [20]فشرفات بحر الشمال عنوان دال ينعكس فيه المتن ، بالقدر الذي ينعكس هو في المتن.

2 – بنية الافتتاح:

الافتتاحية هي بداية الرواية ، وهي العتبة الثانية – بعد العنوان- التي يعبر القارئ من خلالها إلى النص، وهي عتبة مهمة جدا ، فبالإضافة إلى وظيفتها البنيوية ،تؤدي دورا تحفيزيا بالنسبة للقارئ يثير فيه أسئلة المابعد . يقول فانسون جوف:

"ce sont les premières lignes du roman qui ,precisant la nature du reçit ففي الوقت,indiquent la position de lecture à adopter"[21]
الذي تتحدد فيه طبيعة السرد من خلال الافتتاحية يتموضع المتلقي في خط قراءة معين تمليه عليه جمل النص الأولى ، ويمكن أن تلعب الافتتاحية دورا أبعد من هذا وأخطر ، فمن خلالها قد ينهمك المتلقي في التهام النص ومن خلالها أيضا قد ينصرف عنه وعن قراءته.

يقول ياسين في افتتاحية "شرفات بحر الشمال": "كان اسمها فتنة. نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا , على حافة هذا الرمل المنسي قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال . ما الذي أيقضها وأنا على عتبة التلاشي . ش يء يدعوني للتفكير بها بعمق وحزن . شئ ملتبس لا أعرف سره سوى أن أمطار |أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا"[22]

تبتدئ الرواية إذن بجملة سمية يرافقها ناسخ ، محددة بذلك الشخصية المتحدث عنها من جهة ومشيرة إلى الإطار الزمني والمكاني للحدث من جهة أخرى ، و يتموضع القارئ بذلك ومنذ الجملة الأولى للنص على مسافة من زمن القصة ويتعرف إلى شخصية الراوي الذي يظهر مندمجا بشخصية المرأة المحكي عنها بعلاقة غامضة تتعمد الافتتاحية تكثيف غموضها وإحاطتها بمشاعر تتحكم فيها طبيعة المكان والحالة الجوية. إن الشعرية هنا تنبع من كون السرد مشدودا إلى الغياب

[20] –Vincent Jouve M la Poétique du Roman K collection Dirigée par Gabriel Conesa,p14.
[21] – Ibid, p19.
[22] -الرواية ، ص 10.

، غياب الشخصية موضوع الحكي مع حضور اسمها فقط ،ولأن الاسم مثير نوعا ما وطبيعة علاقة الراوي بها غير محددة يقيم قارئ الرواية منذ البدء في منطقة الفضول والتساؤل : من تكون هذه الفتنة ؟ أخت الراوي ، حبيبته، زوجته، أمه...؟ ثم لماذا يترافق حضورها في ذاكرة الراوي بالجو البارد الممطر؟ الأكيد أنها امراة لها تاريخ في مرجعية الراوي و ورود اسمها في أول جملة ما هو إلا مؤشر أولي على حكاياتها الخاصة التي سوف يقولها السرد والتي يتشوق المتلقي لمعرفتها.هذا من جهة ومن جهة أخرى غياب الزمن وامتداداته مما يثير فضول القارئ نحو ذلك الزمن وما الذي يكون قد حدث خلال عشرين سنة بأكملها بما قبلها وما حولها. ووحده المكان يشكل نقطة الوصل بين حاضر ممطر بارد ،وغياب قد يكون باردا أيضا وقد يكون حارا ، وعدم الإشارة إلي طبيعته هي التي تزيد من ذكاء الافتتاح وتزيد من قلق المتلقي واستعجاله في تتبع السرد لأجل الحصول على أجوبة لتساؤلاته. وبعد قراءة العمل كاملا نلاحظ أن افتتاحيته التي تعلن زمنيا الرحلة نحو الماضي البعيد نسبيا, عبر شخصية فتنة ، تضيء المتن الذي يتوزع بين حيرة ياسين الآنية وبحثه الدؤوب عن فتنة والاستقرار ، وبين ماضيه و أفراحه الطفولية . وكأن فتنة هي الوجه الآخر للوطن ، و البحث عنها بإصرار لاستعادة طفولة الحب هو البحث عن وطن ما قبل العنف والدم وإن كان ذلك يبدو مستحيلا بالنسبة لياسين الذي استطاع المنفى أن يحرر جسده من الموت وإن لم ينجح في تحرير ذاكرته من كوابيس الموت وثقل صور المقاومة اليومية ضده.

3- البنية المكانية

يرتبط السؤال عن المكان في الواقع بالسؤال عن الوجود الإنساني ، هذا الوجود الذي تحقق دائما في ظل مكان ، حيث كان رحم الأم هو المكان الأول الذي مورست فيه الحياة بشكل أو بآخر ، ثم جاء المهد ثم البيت ثم الشارع ثم المدرسة ثم القرية أو المدينة ثم أمكنة أخرى يكون آخرها القبر[23]

ومما لا شك فيه أن الأمكنة التي نعيشها أو نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة خاصة إذا تعلق الأمر بشاعر أو روائي.إنها تسكن ذاكرته وتأسر خياله و "المكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب ، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية وإنما بكل ما للخيال من تحيزات" [24]

[23]- جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2 1988، ص 05.

[24] –Gaston Bachelard : La Poétique de L'espace, Presses universitaires de France , Paris ? France ,7éme ed 1972 , p17.

والمكان في العمل الأدبي نوعان : المكان النصي والمكان الجغرافي . ويتعلق المكان النصي بالحيز الذي يحتله النص على الصفحة,ذلك أن "الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط. إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند وهو في عموم الحالات الورقة البيضاء" [25]وإذا كانت قضية المكان النصي جوهرية في الشعر ، فإنها في الواقع ثانوية بالنسبة للشكل الروائي لانعدام التلونات الطباعية الملفتة للانتباه في غالب الأحيان. لذا سوف نهتم في هذا السياق بالمكان الجغرافي، وهو في الرواية المكان الذي تدور فيه الأحداث أو المكان الذي يغري السارد فيتحول إلى موضوع تخيل. وغالبا ما يحدد جغرافيا من طرف الكاتب، فإذا ذكر اسم المدينة أو المنطقة أو الركن فنحن ندرك تلقائيا الحدود الجغرافية لهذه الأماكن. ونشير هنا إلى أن المكان الجغرافي يكتسب داخل النص أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية " حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه ,أو ما يرتبط به " [26] ولعل أهمية النص تكمن في خلق هذه السياقات المختلفة ، ذلك أن " الأمكنة ليست البنيان الظاهري وإنما نوياتها الخفية التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري" [27]وقد أشار غاستون باشلار بهذا الصدد إلى قضية مهمة ، وهي أننا إذا كنا نرغب حقا في معالجة شعرية المنزل ، فلا يجب أن ننظر إلى هذا الأخير باعتباره "شيئا" ونخضعه للوصف الظاهري ، فالأمر لا يتعلق بوصف المنازل ومظاهرها الرائعة ، وأسباب الرخاء فيها ، فلا شيئ من ذلك يدخل في شعرية المكان ، ولكن ينبغي تجاوز قضايا الوصف تلك من أجل الوصول إلى السمات الأولى التي تكشف الارتباط بالمنزل وتشكل النواة الحقيقية لشعريته [28]وما يقال عن المنزل يقال أيضا عن بقية أنواع الأماكن التي تشكل فضاء العمل.

ولعله يمكننا الحديث عن البنية المكانية في شرفات بحر الشمال في ظل الثنائيات المكانية التي تحدث عنها باشلار ويوري لوتمان وأبراهام مول وإليزابيت رومر , "فهنا" لا توجد إلا بالتعارض مع "هناك "، والمنفتح يثير المنغلق ، والفارغ يوجه الفكر نحو الممتلئ، والأسفل يقود النظر نحو الأعلى ، والداخل يحرك في النفس تصورات تتعلق بالخارج ...إلخ. [29] وسوف نتناول أهم تقاطب مكاني في رواية شرفات بحر الشمال ممثلا في ثنائية الوطن/ المنفى مع ما يندرج تحتها من ثنائيات فرعية.

---

[25] - محمد الماكري : الشكل و الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، لبنان- المغرب ، ط1 1991، ص103.

[26]- جماعة من الباحثين : جماليات المكان ، ص 22.

[27]- عز الدين المناصرة : شهادة في شعرية الأمكنة ، مجلة التبيين الجزائرية ، ع1 1990، ص28.

[28]- –Gaston Bachelard : La pétique de L'espace , pp24-25.

[29] – Abraham A Moles et Elisabeth Rhomer : La Psychologie de L'espace , Castermen, Paris, France, 1978, p55.

تتوزع أحداث الرواية بين قطبين مكانيين رئيسيين هما الوطن (الجزائر) والمنفى أو بداية المنفى (مدينة أمستردام) ، ومنذ البدء يبدو الوطن حيزا عدوانيا ويرتبط بحدث الرحيل وهو حدث محاط بأكثر من واقعة مؤلمة ، فالراوي ومنذ سنوات لم يعد يمتلك مدينته إلا في السر كلص أو كزوج خائن، والسلطة في هذا الوطن هي سلطة القتلة" ...وأنا استعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية. ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة . لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لايصدقون " [30] وعدوانية الوطن لا تأتي فقط من عودة القتلة وما فعلوه بالبلاد والعباد ، بل أيضا من كون قيمة الإنسان في هذا الوطن صارت أرخص من رصاصة ، ولم يعد أحدا مهما سوى السلطة و نقيضها. أما أن تكون مواطنا أو موظفا أو مفكرا ، فوجودك لا يعني الوطن . "مسافر غدا إذن.

-وبلا رجعة. هذه البلاد ليست لنا يا عمي الطاهر. أدركت هذه الحقيقة متأخرا. ولكنني أدركتها على الأقل.

-ستخسرك البلاد.

-لا أعتقد. تعرف يا عمي الطاهر ، في هذه البلاد Personne n'est indispensable تعرف يا عمي الطاهر، في هذه البلاد Personne n'est indispensable فلن تتأثر لغيابنا" [31]

أثناء عملية الحكي تنفتح الذاكرة السردية على يوميات وطن" لم يعد سوى بقعة تراب...يتساوى فيه السهو بالموت " [32] فيزداد المكان في مخيلة السارد عدوانية وقهرا ويصير الوطن-كحاضر- معادلا دلاليا للقلق والرعب والخوف والفقد" كل الذين ملأوا قلبي سقطوا في أيام الموت الأولى وما تبقى أكلتهم المعابر والحواجز المزيفة" [33]. إنها حياة الجزائري خلال التسعينيات السوداء التي غيبت الكثير من المثقفين وتركت الكثير من الجهل والدم والدموع بشكل يثير الحسد من أوطان أخرى.

.باختصار فضاء الوطن في شرفات بحر الشمال هو فضاء مرتبط بكل الأحداث الأليمة في الرواية وهو مسرح للتغييب ,تغييب نرجس التي سكتت ، وتغييب ليخا التي ماتت ، وتغييب فتنة المؤرق

---

[30]- الرواية، ص 12.
[31] -الرواية ، ص13-14.
[32]- الرواية ، ص21.
[33] - الرواية ، ص193.

وتغييب عزيز أخ الراوي وتغييب كل الأصدقاء المقربين ، ووحده الراوي بقي يصارع الغدر في كل اللحظات فكان الرحيل الذي يعلق عليه فيما بعد قائلا :"أتذكر أني يوم حملت حقائبي لم يحاول أحد أن يثنيني عن عزمي.ولهذا لم التفت ورائي ..."[34]

في مقابل فضاء الوطن القاتل حسرة وخوفا وجهلا ، يقوم المنفى كمكان للوداعة ومنذ لحظة الحلول الأولى فيه يقيم شيئا من التواطؤ مع الراوي ، فرغم الجو الغائم والذي قد يبعث كآبة في نفس شخصية تنخرط في الغربة تاركة المكان – النواة وراءها ، إلا أن المتن الماثل لدينا لا يبوح بمشاعر من هذا القبيل ربما لاعتقاد الراوي بوهم تواجد فتنة هناك .

فعدوانية المكان تنجم من عدوانية الحدث الذي يدور به ومن عدوانية الأشخاص الذين يتواجدون به" فالمكان لا يوجد في إدراكنا إلا بما يملؤه" [35]. يقول ياسين: "من وراء زجاج السيارة المندى رأيت أمستردام ومن وراء أمستردام الغائمة رأيت فتنة فقط" [36]. ها قد امحت الجغرافيا وتسلل تاريخ الهبل الطفولي إلى مخيلة الراوي ليجمّل عنف الراهن ، ويعلق القلب بمباهج الوهم الساحر وجلابيب الفرح المنسي." دعوة أمستردام حملت معها سحرا قديما فقد أيقظت في مدافن الروح والخوف. وضعت أمامي عشرين سنة من الحنين" [37]. فضاء المنفى في هذا النص يبدو كخلاص جاء في وقته ليحرر الراوي من كابوس الموت الذي كان يلاحقه فيتنكر له كل يوم بزي ويبتكر له كل ليلة سردابا جديدا ، كما أنه –بنيويا- يشكل ما يشبه حسن تخلص يكسر رتابة زمن الحدث القاهر وزمن السرد المنتظم من جهة، و يحرر التيمة الأساسية في العمل من ابتذالها من جهة أخرى.

إذا انتقلنا من الفضاء العام الذي أطر الأحداث إلى بعض مكوناته الجزئية نجدها محكومة باستمرارية بخيط الاتساق ،فالمكان المغلق في الوطن ، على سبيل المثال ، هو حفرة أو سرداب للوحدة والعزلة ، وممارسة الفن كبديل عن ممارسة الحياة, في قلق ورعب يتضاعفان مع مجيء الليل" منذ أكثر من سبع سنوات لم اخرج من اثني عشر مترا مربعا ، فيها الصالة والمطبخ والتواليت و الأتلييه الذي أشتغل فيه وأنوم في أكثر الزوايا سوادا كل التماثيل والمنحوتات خوفا من اغتيالها وأنسى أني كائن موجود عليه أن يتدرب باستمرار على الحياة مخافة أن ينسى وجودها" [38]. هذا الداخل الصغير الذي يفترض فيه أن يكون قوقعة الحماية والأمان والحميمية يشي بعنف ما، لأنه مهدد بالخارج العنيف. الراوي لا يستمتع بجماليات الداخل المنغلق لأن الحاجز الذي يفصله

---

[34]- الرواية ، ص19.

[35] –Abraham A MolesM la Psychologie de L’espace , p191.

[36]-الرواية ، ص74.

[37]- الرواية ، ص 74-75.

[38]-الرواية ، ص 152.

عن الخطر لا يتجاوز بابا سهل الاختراق.ولعل الخوف على المنحوتات في هذا الحيز المغلق هو خوف على اليد التي شكلتها في زمن ومكان يطاردان يد الرسم ويد النحت ويد الكتابة، ويحميان اليد القاتلة فقط حتى خيل للراوي أن الله نفسه انحاز إلى صف القتلة "البلاد كلها معطلة مثل محرك تعب من كثر الإستعمال السيء له .لقد تواطأ ضدنا الكذب ونار الفتنة المحسوبة ، حتى الله الذي يتباكى في قلوبنا وأسرتنا ليلا نهارا التزم صف القتلة واضعا رأسه بين ركبتيه حتى لا يرى ما يحدث أمام عينيه المغلقتين" [39]. إنها كما نلاحظ أعلى درجات اليأس من زمكانية غير عادلة.

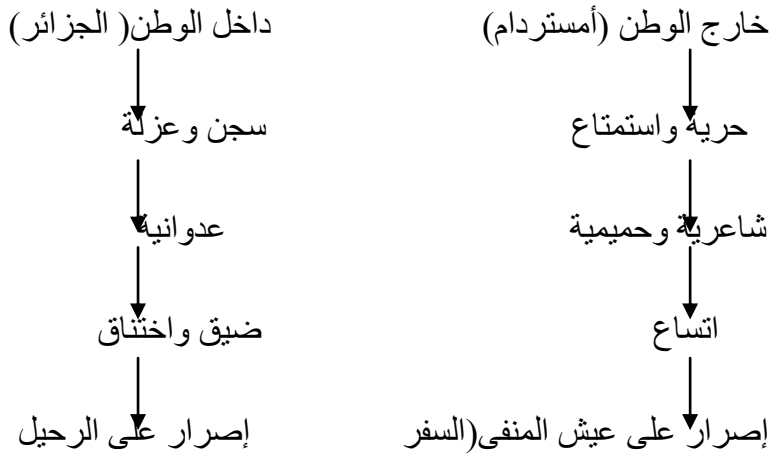
في مقابل هذا النموذج لعدوانية المغلق في أرض الوطن يمكن أن نأخذ نموذجا لرحابة المغلق في وطن الآخرين، ممثلا بسهرة الراوي عند حنين حيث المغلق هناك ينطوي على نوع من الاحتفالية بياسين الفنان في وسط خلق للجمال والفن فقط ، وتلك الاحتفالية تعيد إلى الراوي الثقة بإمكانية الحياة مجددا. لقد كان " حبيس ذاكرة تقاوم الموت " [40]ومع هذا كانت هناك كليمونس!! " شابة كل ما فيها يثير الدهشة ، كلامها ، رمشات عينيها المتوالية ، تفاصيل جسدها المتناغمة ، ووجهها الطفولي.. . امرأة لا تمر بشكل عادي أمام الأعين " [41]. لقد ملأ أصدقاء حنين المكان بأحاديث الفن والجمال ، وعوضوا ياسين عن أحاديث العنف والقتل التي لطالما ملأت آذانه في انغلاقية المكان والزمان الجزائريين، وملأت كليمونس بجمالها وبعزفها مكانا شاغرا في نفس الراوي رغم تلميحه بأنه لم يكن يرغب في إضافة امرأة رابعة أو خامسة فهو يعلق قائلا "هناك أناس يحتلون أمكنتهم في نفوسنا بدون فوضى ولا قوة .تشعر أن أمكنتهم كانت محجوزة منذ زمن بعيد ولايفعلون شيئا آخر سوى استرجاعها وملء شغورها" [42]. إن الألفة التي خيمت على المكان ناجمة من ألفة الأحاديث التي دارت به ومن ألفة كليمونس, فهي أيضا عازفة موسيقية مثل فتنة التى علمت الراوي طفولة الاستمتاع بالعزف.كما علمته بدايات وجع التعلق." ...قضيت بقية السهرة منغمسا في المدينة جالسا على حافة النافذة المطلة على الميناء القديم استرجع قسمات رحمة أو فتنة لا أدري بالضبط " [43]. ورحمة هي الترجمة العربية لاسم كليمونس الفرنسي. ها قد انفتح ياسين على كوة جديدة يحترق فيها لكنه يستمتع بها....

وكما يعكس المغلق خارج الوطن حالة الارتياح مقابل حالة الاختناق خوفا وحزنا في الأرض – الأصل, يقوم المنفتح بنفس الدور. فالأماكن المنفتحة في المنفى هي حيز للفسحة والاستمتاع والبحث عن المفقود "فتنة" ، بينما في الوطن ، الخارج المنفتح يعني اقتراب الأجل ،الشوارع

---

[39]-الرواية ، ص 19.
[40]-الرواية ، ص 143.
[41] -الرواية ص 142-143.
[42]- الرواية ، ص 146.
[43]- الرواية ، ص149.

والزوايا التي تعكس في ثناياها غموضا وجمالية يثيران الفضول ورغبة الاستكشاف في المنفى ،هي مثار رعب في الداخل لأنها قد تحوي قاتلا متربصا بالراوي ولكثرة عدوانيتها ينسى الراوي أنه في المنفى ليعيش للحظات هاجس المطاردة "أتحسس ما يمكن أن تخفيه ظلال الأشجار وراءها .ما تزال بذهني حالة الاحتراز من كل ما يمكن أن يترك فجوة للقتلة . كدت أصرخ في وجهي .ألم تتأكد بعد بأنك صرت في مدينة لست فيها في حاجة لسد نوافذك على الهواء" [44] أوليس ذلك الخارج المنفتح هو الذي غيب عزيز حيث مات اغتيالا؟ لا ثقة إذن بالانفتاح في وطن تتربص شوارعه ومقاهيه و حاراته الشعبية بمثقفيها ومناضليها فيحرمون من هوائها ويجبرون على التخفي بين قضبان الأماكن الضيقة الخانقة في انتظار المنفى الذي يصير خلاصا" مهما يكن المنفى أرحم من النسيان والقبر المعزول في أرضك " [45]ولعلنا نخلص من خلال هذه الأمثلة عن شعرية المكان في شرفات بحر الشمال إلى رسم الخطاطة الآتية :



4- البنية الزمنية

تميز الدراسات السردية بين زمنين في العمل الحكائي. زمن القصة وزمن السرد أو زمن المحكي وزمن الحاكي و"نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل) . وثمة بالضرورة تدخلات في (القبل) و(البعد)" [46]. وإذا كانت الرواية القديمة تتميز في مجملها بانتظام الزمن حيث البنية التصاعدية وحيث يبدو الراوي عديم الحركة، يسرد ببلادة ، فالسرد الحديث يكسر تراتبية الأحداث منزاحا عن نمطية زمن

---

[44] -الرواية ، ص 113.
[45] -الرواية ، ص 142.
[46]- تودوروف : الشعرية ، ص 48.

الحكاية أو الحكايات ليخلق المفارقة و"المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (reprospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (anticipation) " [47]والاسترجاع قد يكون قريبا أو بعيدا عن لحظة "الحاضر ، أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة . إننا نسمي"مدى المفارقة"هذه المسافة الزمنية . ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر. وهذه المدة هي ما نسميه اتساع المفارقة" [48].

سنتنا ول فيما يأتي خصوصيات البنية الزمنية في شرفات بحر الشمال انطلاقا من التقسيم السابق للزمن (زمن تاريخي خارجي وزمن سردي داخلي) ، وخوضا في مختلف التقنيات التي توظف لحكي التاريخ .

أ-الزمن الخارجي : وهو زمن الأحداث ، ويتعلق بعشرية التسعينيات كما أشرنا ويومياتها الدموية . فرغم أن الرواية هي بوح أنيق لحالات عشقية ومرثيات شعرية لنساء ملأن حياة الراوي حبا ووهما، إلا أنها لا تتخلص من التيمة التي تبدو مركزية رغم محاولة تهميشها. وتتعدد العبارات التي تشكل دلائل زمنية تحدد مراحل الحدث. كقول ياسين :" وأنا استعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة ، سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية ، ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة. لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لا يصدقون ..." [49]. ففي هذا القول إشارة إلى نقطة تحول زمنية تبدو فاصلة بين ماض للأحداث وحاضر لها ، ماض يعبر عنه بالقول : " منذ سبع سنوات ، منذ أن حل علينا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته لم أر هذه الأسماء ، كلما رفعت رأسي عاليا زادت احتمالات سهوي وبالتالي قتلي " [50] وحاضر يعبرعنه ياسين بالقول : "عندما عاد الجميع إلى أرضهم أريد أن أغادرها . ربما لأني أكثرهم مرضا بهذه التربة أو أن الهزيمة المقترحة علي يصعب تحملها وبلعها " [51]وبين ما قبل الرحيل هذا وما بعده يمتد زمن طويل نقرأ عبره مختلف تشعبات الحدث لرواية متناثرة الأمكنة متعددة الشخصيات. فنتتبع "سيرة" ياسين في ارتباطه بشخصية فتنة التي كانت تدرس الموسيقى بوهران وتأتي لزيارة زليخة أخته " كان حب فتنة قد سحبني نحو العزلة . لم تكن قريتها البعيدة عنا بكيلومترين تمنعها من المجيء إلى زليخة تم الانفصال عنها والبقاء معي , تعلمني كلام المدينة الذي لم أكن أفهمه. لكن أجمل لحظة عودتني

---

[47]-حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، لبنان – المغرب ، ط1 1991، ص74.
[48]-نفسه ، ص75.
[49]-الرواية ، ص 12.
[50]- الرواية ، ص 21.
[51]-الرواية ، ص 29.

عليها هي عندما تضعني داخل صدرها الدافئ" [52]وبالموازاة مع فتنة الشهية الرقيقة صاحبة ألف متعة ومتعة ، كان ياسين يعيش شهوة أخرى عن بعد ، شهوة نرجس المذيعة صاحبة برنامج آخر الليل، وفي المنزل كان محاطا بحب أخته وحرصها عليه . غير أن هذا الزمن الحميم (حتى بعذاباته) لم يستمر ، فليخا ماتت حبا وخيبة بعد أن تزوج حبيبها ابنة عمه ، ونرجس انقطعت عن برنامجها الليلي الذي تعلم منه ياسين فن الإنشاء أو فن الكذب المفضوح ، وفتنة (يا لها من لعنة!!) اختفت موتا أو رحيلا مخلفة وراءها كمانا ورسالة وفوطة وحيرة جنونية لدى ياسين والوطن بدوره ينزف موتا وغدرا سارقا عزيزا الأخ وبقية الأعزاء من أصدقاء في الفن وفي الحياة مثل العم غلام الله، تاركا الراوي يتيما يتحايل على الموت " ...سبع سنوات و أنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة " [53] وكانت أكثر الطرقات أمانا هي طريق المنفى ، وهي طريق حافظت على حياة الراوي كما حافظت على جرح الفقد مفتوحا حيث استمر ياسين يبحث عن فتنة و حيث يلتقي بحنين / نرجس وحيث الوطن يصر على القتل و"السكاكين(لم) تدخل أغمادها إلى الأبد" [54] . وبقراءة تفاصيل هذه الأحداث المركزية وما يرافقها من تشعبات الأفعال يمكن تخطيط زمن الحكاية في "شرفات بحر الشمال" كالآتي:

مراهقة ياسين الأخيرة (تعلقه بالنساء ومغامراته معهن) موت أخته ، انقطاع برنامج نرجس ، رحيل فتنة الغائم الأحداث الدموية في تسعينات الجزائر سفره إلى امستردام للتكريم وقرار البقاء في المنفى.

ب - الزمن الداخلي : إن الترتيب الزمني ا ، ب، ج، د...الذي يخص زمن الحكاية قد يضطرب خلال السرد ، فيتهيكل العمل الحكائي على نحو آخر كأن يكون هكذا : ب ، أ، د، ج. لأن السارد يتلاعب بالمحكي تقديما وتأخيرا ، استباقا واسترجاعا. كما أن الزمن الداخلي يختلف عن زمن الحكاية من حيث عدم تطابقهما لأن السارد يتصرف به إبطاء وتسريعا ، ثم إن الراوي قد "يفسد" النظام الزمني عبر كيفية التعامل مع الأحداث أو ما يسمى نقديا "بالتواتر" إذ يصنف النقاد علاقات التواتر إلى أربعة أضرب كأن يروي الراوي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، أو يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات ، أو يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة, أو يروي مرة واحدة ما حدث

---

[52]-الرواية ، ص32.
[53]-الرواية ص 24-25.
[54]- الرواية ، ص 195.

أكثر من مرة [55]ويدخل كل ذلك في نسق الزمن الداخلي للعمل الحكائي ، وهو ما نحاول مقاربته تدريجيا في رواية واسيني في الصفحات اللاحقة.

ب1-ترتيب الزمن : لقد كسر العمل السردي الذي بين أيدينا الترتيب الزمني الذي رأيناه في زمن الحكاية وخرج الراوي عن الخط المنطقي الذي تتابع وفقه الأحداث لأن ذاكرته مثقلة بحكايا الماضي . ويمكن القول أن الرواية وإن انفتحت على تحديد الشخصية التي تشكل موضوع الحكي"فتنة", فهي تبدأ من ختام المرحلة الحدثية تقريبا أي من حدث الاستعداد للرحيل إلى امستردام لتمارس بعدها تشظيات يمكن قراءتها في ضوء معطى الاسترجاع ومعطى الاستباق.

-الاسترجاع : والاسترجاع هو " استذكار حدث سابق للحد الزمني الذي بلغته العملية السردية ، فالراوي هنا يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية و يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها " [56] وتسيطر هذه التقنية واسعا في شرفات بحر الشمال إذ عبرها نتعرف إلى كثير من الشخصيات وحياتها وعلاقتها بالراوي وبالشخصيات الأخرى و ونذكر على سبيل التمثيل هنا شخصية العم "غلام الله" ، وهي شخصية ورعة تطرح كبديل عن الإسلام الزائف ، إسلام القتلة واللصوص والمرتزقة ، ويمتد استرجاعها عبر مساحة نصية واسعة نذكر منها قول الراوي " ...كان يمكن لعمي غلام الله أن يمتعنا بحكمته التي يريد أن يرجع من خلالها الناس إلى الصواب. هو نفس الصواب الذي قتله . عندما هددوه ضحك طويلا .قال وهو يغمز الحاضرين المأخوذين بكلامه : لقد وصلتم متأخرين يا أصحاب الجاه والجلالة . الحرب انتهت وتصافح أهل المقتول مع القاتل وطووا صفحات الموت وتوجهوا نحو الحياة ... آه يا عمي غلام الله لو تدري ؟ ولكنك أطيب وسلاحك الوحيد لغتك واللغة ياعمي غلام الله لا ترجع لنا الذين ملأوا قلوبنا وعيوننا بالأشواق وعلمونا كيف نحب الآخرين " [57]. ويتواصل السرد بفعل الاسترجاع ليزيد الشخصية إضاءة فيقول الراوي " الذين لا يعرفونه ويستمعون لصوته الجميل يظنون أنه يقرأ قرآنا والمتفحصون يعرفون أن قلبه كان ممتلئا بالحرائق ولم يكن يقول إلا الخيبة ملونة بالكلمات وظلال الدين . وهو نفسه يقول أنا لا أنطق عن الهوى" [58]. إذن العم غلام الله هو الشخصية التي تمثل الإسلام المرغوب فيه من قبل الراوي والناس في وطن يكاد يغتال بسبب الإسلام السياسي ، وهو لكونه كذلك يتمزق حسرة على البلاد مثل كل مواطن صادق لذا كان جزاءه الاغتيال وتعكس هذه الاسترجاعات الغوص في الواقع والتفصيل في نقل حكاياه . عبر الاسترجاع أيضا نتعرف إلى

---

[55]-سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، لبنان – المغرب ، ط3 1997، ص78.
[56]-سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، ص54.
[57]- الرواية ، ص 195.
[58] -الرواية ، ص204.

شخصية أخرى مهمة بالنسبة للراوي ، وهي شخصية أخيه عزيز "... وأخي عزيز الذي مات وهو يبحث بعينه في المارة الذين كانوا يهجرون بسرعة محطة القطار عن أمه لكي تسنده على ركبتها للمرة الأخيرة ، ويضع كفه الطفولية على جبهته ليوقف النزيف المتدفق بغزارة" [59] " لقد ركب قطار الصباح الباكر ليصل مع منتصف نهار اليوم نفسه. القطار تأخر كثيرا ولم يصل مبكرا كما توقع . ماذا لو لم يأت القطار ؟ ثم ماذا لو لم يتأخر مطلقا وحضر في وقته ؟ أحيانا ترتبط حياتنا بخيط رقيق من الصدفة التي يصنعها لنا الآخرون : القطار انتظر في الشلف أكثر من نصف يوم بكامله بسبب عراك تافه بين مدير المحطة وسائق القطار ولم يفك الشجار إلا عندما تدخلت دورية الدرك الوطني . عندما وصل وغادر القطار شم رائحة القرية ليس كما تعودها . اقترب منه ثلاثة شبان كما تقول شهادات الحاضرين..." [60]. إن شخصية عزيز هي جرح مفتوح لذا تنفتح الذاكرة عليها في مواطن متعددة من الرواية لتسترجع تفصيلا من تفصيلات حياتها ، فيتوقف زمن الحكي ويمتد طويلا زمن الحكاية لأن الأمر لا يتعلق فقط بسرد ما حدث للشخصية بل يتوسع ليشمل انطباعات السارد على الحدث وتعليقاته على زمكانية الحدث وفي بعض الأحيان يفسح المجال لسرد علاقة الشخصية المحكي عنها بأسرتها وبمجتمعها وبدينها وبمكانها وتاريخها وببعض شخصيات العمل نفسه مما يوسع المفارقة بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي . ويمكن أن نتتبع ذلك عبر الاسترجاعات المتعلقة بفتنة أيضا ، فقد كانت ذكراها –عبر النص ككل – على الدوام منطلقا للغوص في سرد الماضي بكل تفاصيله ، فحضور فتنة يستدعي حضور أم الراوي وأخته وحكايا الولي الصالح والقرية والبحر ، وكل القصص المليئة بالسحر والوهم ، و التي كانت تقوم كنقيض شاعري أمام رعب الواقع وعنف الراهن. ونشير هنا إلى أن معظم الاسترجاعات جاءت عبر تقنية المونولوج الداخلي التي يتسلل من خلالها الراوي في غالب الأحيان ليقول الماضي الحميم وأفراحه البسيطة هروبا من دموية الحاضر .

-الاستباق : وهو على عكس الاسترجاع ، يشير إلى تقديم الأحداث الآتية وسردها قبل الأوان ، والاستباقات تجعل القارئ يتخيل الحوادث ويذهب إلى "توقع حادث ما والتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زوال بعض الشخوص" [61]. وإذا كانت الاسترجاعات في شرفات بحر الشمال غزيرة وتستغرق زمنا طويلا ,فالاستباقات قليلة ، بل تكاد تكون نادرة ، وهذا يرجع لكون الرواية ملتصقة بالواقع ، تروي ما حدث أو مايمكن حدوثه في جغرافية واقعية بأسمائها (الجزائر ،

---

[59]- الرواية ، ص09.
[60]- الرواية ، ص 229.
[61] -حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، لبنان- المغرب، ط1 1996 ، ص 132.

هولندا) وبتاريخها (تحديد الزمن عبر العلامات المحيلة عليه التي لاحظناها فيما سبق). ويمكن أن نمثل للاستباقات الحاصلة في الرواية بقول ياسين في بداية الرواية : " ياه ما أصغر العالم , هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى بحر الشمال البعيد وأخيرا إلى شمس المحيط الهادي " [62] وهذه العبارات تسرد أحداثا سابقة لأوانها ، وتضع القارئ منذ البداية أمام توقع ما سيحدث هناك بعد التلميحات إلى رحلة الرعب في الجزائر .

ب2 – ديمومة الزمن : وهو ما يسميه جيرار جينيت "بالسرعة" ، ويواجه الدارس دائما مشكلة قياس مدة الحكاية ، إذ "الحكاية الشفهية ، أدبية كانت أو غير أدبية ,لها مدتها الخاصة التي يمكن قياسها . أما الحكاية المكتوبة ، فلا تكون لها طبعا مدتها تحت هذا الشكل ، ولذلك لا تجد "استقبال"ها، وبالتالي وجودها الكامل ، إلا بفعل إنجازي ، سواء كانت قراءة أو إلقاء ، شفهيا أوصامتا ، تكون له مدته فعلا ، ولكنها مدة متغيرة بتغير التحققات : وذلك ما كنت أسميه الزمنية الكاذبة للحكاية(المكتوبة)" [63]. ونظرا لصعوبة مقارنة النظام الزمني لرواية ما مع النظام الزمني الذي أخذ به الراوي لحكي تلك الرواية ، يقترح معظم النقاد أن يتخلى الدارس عن تلك المقارنة ، ويتتبع بدلا منها الإيقاع الزمني السائد بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي مما يولد الانطباع التقريبي حول السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني ، وتتحقق ملاحظة الإيقاع عبر تقنيات الخلاصة ، الاستراحة ، القطع ، المشهد .[64]

- الخلاصة : "وهي تقنية زمنية تكون فيها وحدة زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة ، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة " [65] والخلاصة نوعان ، نوع يتضمن المؤشرات الزمنية المحددة ، مما يمكن من قياس زمن الأحداث. ونوع يشير إلى المدة الزمنية المبهمة نسبيا فلا يمكن من قياس زمن الأحداث بشكل دقيق [66] وبحكم كون القصة في شرفات بحر الشمال هي استرجاع لسيرة السارد ، فهي تنطوي على الكثير من التلخيص وإلا فإنه يصعب الفراغ منها. ويمكن التمثيل للنوع الأول من الخلاصة بالنموذج الآتي : " سبع سنوات وأنا كالفأر ابحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة ولا أخرج من المربع الذي وجدت نفسي محشورا فيه ، أتبضع من سوق كلوزيل في منتصف النهار ، عندما تكون الشوارع غاصة بالبشر ، لا أدري إذا كان مرد ذلك الخوف من الموت وأننا وسط البشر نجد قدرا من الشجاعة لا نجده في عزلتنا ...وقبل

---

[62]- الرواية ، ص10.
[63]- جيرار جينيت ، عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، لبنان- المغرب ، ط1 2000، ص39.
[64] حميد لحميداني : بنية النص السردي،ص76.
[65]-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 77.
[66]- نفسه ، ص105.

أن أنام أندفن في الفراش قليلا ، أتذكر أعمالي المهددة بالتلف والتدمير هي الأخرى " [67]. المؤشر الزمني في هذه الفقرة هو "سبع سنوات" ، وكما نلاحظ تم اختزال سبع سنوات وما صاحبها من يوميات وشهور العزلة والاختباء في صفحتين (ص 24، ص25) والسبع سنوات التي يشير إليها الراوي(1992-1999) هي من أغنى السنوات أحداثا سواء على الصعيد الوطني أو على الصعيد النفسي للراوي ، أو على صعيد الكاتب إذا أخذنا بعين الاعتبار زمنه الشخصي, غير أن الراوي لخصها بهذا الشكل ربما لتكرارية الحدث فيها ، حيث مشروع القتلة هو إبادة الفكر ، ومشروع المثقف هو الإصرار على الحياة لذا كانت اليوميات متشابهة : الاعتزال وممارسة الفعل الثقافي في صمت ، ويمكن للقارئ رغم التلخيص أن يتخيل مختلف الأحداث التي تستتبع فعل الاختباء من مطاردة وتربص بالراوي وتنكر الأهل وربما بعض الأصدقاء للمثقف الذي صار يشبه مجرما خارجا عن القانون. ولعل القول نفسه ينطبق على التلخيص الذي مارسه الراوي في جملة " اندثار عمي غلام الله معلم المدينة الذي ظل طوال السبع سنوات ينشد قرآنه لمن أراد أن يسمعه" [68].

والخلاصة في هذا العمل مرتبطة كما نلاحظ بعملية الاسترجاع ، ولأن المرحلة السابقة من تاريخ الوطن هي مرحلة زاخرة بالأحداث المتشابكة الأسباب ، المأساوية النتائج كان طبيعيا أن يسود التلخيص بحيث يمكن نسج رواية بأكملها من خلاصة واحدة كما هو الحال في الفقرة الآتية :

"...أنت تذبح في الليل ، وفي الفجر تسمع في الأخبار الأولى من ينصحك ، يطلب منك ثم يأمرك أن تستقبل قاتلك بكأس الحليب وطبق التمر الصحراوي و ما يبقى من نسائك في البيت أن يزغردن عليه.تصور نفسك منتصرا في حرب تكشف فجأة بعد عشر سنوات ، أنك كنت الخاسر الأوحد وان القتلة والآمرين كانوا طوال الزمن الفائت يتفاوضون على أفضل المخارج لتقاسم الغنائم " [69]. فهذه الخلاصة تنطوي على عدة وحدات دلالية: أعمال التقتيل في الجزائر ، إجبارية النفاق السياسي ،الاجتماعي تواطؤ القاتل والآمر لتقاسم ما بقي من مكاسب الوطن ، إدراك الراوي أنه يناضل من أجل الوهم ، وأن مسيرة العشر سنوات مسيرة عبثية أدرك متأخرا لا جدواها . وكل وحدة من هذه الوحدات تحتاج إلى فصل بأكمله لقول تفصيلاتها.

هذا بالنسبة للخلاصة ذات المؤشر الزمني المحدد ، أما الخلاصة ذات المؤشر الزمني غير المحدد ، فيمكن أن نمثل لها ببعض المواقف مثل قول الراوي : " كانت أمامي بجسدها الطفولي الذي لم تخدشه قساوة السنوات " [70] فالسنوات هنا لم ترفق بالصفات التي تميزها كالقول السنوات الماضية

---

[67] -الرواية ، ص24-25

[68] -الرواية ، ص29.

[69] -الرواية ، ص30.

[70] -الرواية ، ص84.

أو سنوات الحرب أو السنوات السبع ، وعدم التدقيق في تحديد الزمن هنا يترك للقارئ بعض الروية في تصور المدى الزمني المشار إليه. وهو يمتد بطبيعة الحال في الماضي.

-القطع: يلعب القطع دورا أكثر فعالية من الخلاصة في تسريع السرد ، حيث يقوم الراوي عبره " بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ... ويكون بذلك جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية ومشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل " مرت بضعة أسابيع " أو " مضت سنتان ... فالسارد يجد نفسه عاجزا عن الالتزام بتتبع نظام التدرج الذي يفرضه تسلسل الأحداث ، من تم فهو مضطر إلى القفز من الحين إلى الآخر على ما يسمى بالفترات الميتة في القصة " [71] والقطع مثل الخلاصة نوعان , محدد وغير محدد. ونمثل للنوع الأول بحديث الراوي عن فتنة عند استرجاع ذكرى شيخ القرية الذي أبرحها ضربا مدعيا أن ذلك سوف يخرج منها الجن الذي يسكنها . يقول " بعد أسبوع من العذاب استفاقت فجرا من غفوتها " [72]. إن السارد هنا يقفز على الأحداث التي وقعت خلال أسبوع ، والتي.. قد تكون نجمت عن فعل الضر ب ، ووحده المؤشر الزمني يحيل إلى وقائع مجهولة عند القارئ، قفز عليها السارد ، ربما لعدم أهميتها بالنسبة لسيرورة أحداث الرواية . أما بالنسبة للقطع ذي المؤشر الزمني غير المحدد فنسبة وروده في شرفات بحر الشمال قليلة لأن السارد يدقق في غالب الأحيان في تحديد الزمن مما يعطي نوعا من المصداقية السردية لعمله ، هو الذي يؤكد على أن "الفن في بلادنا ليس ترفا هو الحياة نفسها وإلا ما هي الخيارات الموضوعة أمامنا لكي لا نجن ؟ "[73]. و لعلنا نصادف نموذجا لتقنية القطع غير المحدد في تعليق ياسين " بعد سنوات جاءني بوجه متكسر..."[74] وهو تعليق يرد ضمن استرجاعه لحوار دار بينه وبين صديق له بخصوص مترو الجزائر حيث كانت رؤية ياسين ثاقبة أبعد من حماس صديقه الذي آمن بالمشروع وبسرعة إنجازه. والقطع هنا يحدث لأن الأهم بالنسبة للراوي هو النتيجة ، فالأسباب تتعدد في هذا الوطن وتختلف لتكون الخيبة في كل شيء هي النتيجة الواحدة المتكررة دائما.

-الاستراحة: وتتمثل في المقاطع الوصفية التي عادة ما يغتني بها النص السردي ، إذ كثيرا ما يتوقف الراوي ليصف إطار الأحداث وفواعلها ، معطلا بذلك زمن السرد ومعلقا للأحداث ، بل إن وجهة الأحداث تتغير أحيانا بعد الاستراحة وتتجدد ، لأن الراوي يقف ليصف الأماكن الجديدة ،التي بطبيعة الحال تكون مسرحا لأحداث جديدة ، أو أنه يستغل الا سرتراحة لوصف خصوصيات

---

[71]-حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص77.
[72] -الرواية ، ص 34.
[73]-الرواية ، ص29.
[74] -ال.رواية ، ص13

الشخصية المعروضة حديثا في الرواية وطباعها وانتماءاتها السياسية والطبقية مما يمهد لإضافة قدرا من الأحداث التي قد تغير مسار الحكاية كما سبق وتوقعه القارئ . وبالنسبة للرواية موضوع الدراسة ، نلاحظ استغراق السارد في عمليات الوصف استغراقا طويلا ، ويمكن أن نمثل لذلك بوصف الراوي للمعرض ومحتوياته (ص 118-127)، ووصفه لمستشفى مايو(ص 196) ، ووصفه للسوق الشعبية(ص 244) ,ووصفه للمقبرة (ص 252) ووصفه للقبر الذي تمنى لو يكون للمهبولة فتنة (ص261). والوصف في هذا العمل ليس مجرد استراحة يستأنف بعدها السرد ، لكنه يكشف عن انفعالات الراوي النفسية اتجاه الأمكنة والأشياء الموصوفة ، ويستدعي بدوره موقف الراوي كواصف من موضوع الوصف . يقول : "...عندما نظف عامل المقبرة القبر وظهرت الرخامة وبرز الاسم كاملا وبقايا صورة وجه امحت بعض تفاصيله ولم تبق إلا العينين ، عينان قاسيتان مثل هذه القبور الباردة , لم أجد فيهما ما يوحي أنها فتنة ولا ما يمنعه . بريقهما قوي . قرأت . باسم الله الرحمن الرحيم. هنا تنام السيدة تينا الوهرانية . ماتت وعمرها قرابة الخمسين سنة . إنا لله وإنا إليه راجعون " [75]ثم يعقب " تمنيت أن يكون القبر للمهبولة لأشفى من غيابها . أبكي عليها ثم أحاول أن أنساها دفعة واحدة. الآن أنا عاجز حتى عن البكاء . هل هذا القبر المنسي هو قبر المرأة الغالية التي سلمتني لحافة البحر وأذاقتني وحشة المكان وخوف المنفى ؟" [76] والتعقيب كما نرى يحمل هشاشة النفس في بوحها بمآسي الفقد عبر بنية لغوية تشعّر السردي .

- المشهد : ويخص المشهد المقاطع الحوارية التي تدور بين شخصيتين في العمل الحكائي ، وفي المشهد " يكاد يتطابق زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق " [77] والمشهد يكشف عن تعدد الأصوات في الرواية ، كما أنه يسمح " بممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية" [78] وتختلف هذه الأمور باختلاف الشخصيات الفاعلة في العمل الحكائي ، واختلاف مستوياتها الاجتماعية والثقافية وتكوينها الفكري. وأول المشاهد التي توقف زمن الحكي في شرفات بحر الشمال وتعطل بالتالي السرد ، الحوار الذي دار بين ياسين وعمه الطاهر المسيلي ."- مسافر غدا إذن؟

- وبلا رجعة . هذه البلاد ليست لنا يا عمي الطاهر ، أدركت هذه الحقيقة متأخرا ولكني أدركتها على الأقل .

ستخسرك البلاد.

---

[75]-الرواية ، ص 261.
[76]- الرواية ، ص 262.
[77]-حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص78.
[78]-حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص166.

-لا أعتقد، تعرف يا عمي الطاهر ، في هذه البلاد Personne n'est indispensable فلن تتأثر لغيابنا ، ربما قد تسعد أكثر ، فهي اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الاستقلال ويرشونها كل ليلة بمزيد من العهر والقتل والسقوط.

-سنخسرك نحن على الأقل"[79]

نلاحظ ، كما أشرنا سابقا ، أن هذا المشهد الذي يكسر رتابة السرد مستوقفا الراوي والقارئ في آن واحد ، يكشف عن صوتين مختلفين لغة ودلالة . ففي حين يتسم الصوت الأول ، صوت عمي الطاهر، بالبساطة في بنية لغته ، وبالسذاجة في اعتقاده الذي يعكس طيبة الرجل وتحسره على افتقاد ياسين مما جعله يعتقد أن الوطن كله سيخسر هذا المثقف ، يتسم الصوت الثاني ، صوت الراوي بنبرة مأساوية تعكس غصة العارف بوضع هذا الوطن وما آل إليه من خسارات ، بحيث صار ملكا فقط لتجار القيم والمرتزقة وبائعي الجثث. هذا من جهة ومن جهة أخرى يتسم صوت الراوي بازدواجية اللغة مما يشير إلى مستوى ثقافي معين. و يتموقع الراوي بالتالي كمحاور لا ينحرف بأسلوبه وفق تغير أطراف المحاورة ، ولعل مستوى الحوار يتكافأ عندما ينتقل الراوي إلى الأوساط الفنية التي شكلت حيزا واسعا في هذا العمل، مثل الحوار الذي يمتد بين الصفحتين (150-161) والذي دار بين الراوي وحنين/ نرجس حيث تقول نرجس - بصوت مثقفة - تجربة رحيلها هي الأخرى عن أرض الوطن ، وعن أبيها وأشياء أخرى. ولعل المشاهد الحوارية في شرفات بحر الشمال –ورغم تعددها- تقل بالنظر إلى حيز فعل الاسترجاع مثلا، لأن السارد يقيم في ذاكرته أكثر مما يقيم مع الآخرين. وقبل أن ننهي هذا الجزء من الدراسة نشير إلى مسألة أخيرة تخص الزمن في العمل الحكائي و هي مسألة التواتر.

- التواتر : وهو أنواع كما أشرنا سابقا ,وسوف نتناول هنا أنموذجا من الرواية عن كل نوع . ففي النوع الأول "الراوي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة " يمكن أن نشير إلى علاقات الراوي بليلى وسعدية ورشيدة ونادين حيث لا يهتم بسرد وقائعهن التي حدثت مرة واحدة إلا مرة واحدة فقط ، مما يجعل الزمن الذي يشغله السرد بخصوصهن ضئيلا . أما النوع الثاني (الراوي يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات) فنتحدث ضمنه عما يمكن نعته بشعرية المطر في أمستردام حيث استولت صورة تكرر سقوط المطر على ذهن السارد فراح يصفها أكثر من مرة مرتبطة حينا بوصوله إلى مطار المنفى "لم يمر وقت كثير عندما طائرة التنازل على مطار شيبول أمستردام: كانت المدينة تبدو مستسلمة للهواء البارد المستورد من بحر الشمال والأمطار الغزيرة التي كانت

---

[79]- الرواية ، ص 13-14.

مياهها تتكسر تحت عجلات الطائرة " [80] وحينا بتعرفه إلى شوارع المدينة " مدينة هادئة ما عدا هدير السيارات الخافتة والترام المطرز بالألوان الغريبة ، التي يشقها طولا وعرضا وغيمة رمادية وطر لا يتوقف أبدا " [81] وحينا آخر بداخل نفسه التي تتهاطل أحزانا " الثامنة أمطار أمستردام لم تزدني إلا التصاقا بالذاكرة المنكسرة "[82] ولعل تكرار سرد حدث سقوط المطر الذي تكرر وقوعه بدوره قد أدى – على صعيد زمن السرد - إلى خلق حالات وصف كثيرة تعطل السرد. وفي النوع الثالث من التواتر أين الراوي "يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة " نقرأ تكرار سرد ما حدث لياسين مع فتنة تلك "الليلة"، فهذه الشخصية أدخلته أول الحب وأول الجسد وأول الفقد ، فكان طبيعيا أن يشغل الحدث الرئيسي معها مواضع كثيرة أثناء فعل الحكي ، نذكر منها قوله "فتنة المدينة أغلقت أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي بحر الشمال ، فمن ذا الذي يملك الأبجديات المستحيلة للغوص بحثا عنها ولفتحها ،أحيانا عندما أتذكر تلك الليلة أشعر أن في فمي طعم العسل وشهد النحل وحلاوة الحليب الطفولي " [83]وقوله في موضع آخر :" كلما اقتحمني اليوم وجه فتنة، تذكرت الليلة الوحيدة ، ليلة لا أكثر كانت كافية لتخلط كل يقينياتي ، محت كل الأصوات التي سكنتني لتتربع على عرش القلب المتعب والمعرض للهزات الأكثر عنفا والأقل تواطؤا"[84] ثم قوله :" ...هاهي ذي المهبولة تجلس على قبر الولي الصالح ، تتلوى تفتح فخديها الممتلئتين وتخبئني بينهما "[85] . ومثل هذه الاسترجاعات التي تستعيد ليلة فتنة متعددة في الزمن السردي رغم وقوعها مرة واحدة في زمن القصة ، والتكرار الذي يمدد صفحات الرواية له بالتأكيد دلالته التي تحاول مركزة الحدث الرئيسي في شخصية فتنة وإعطاء الرواية أبعادا تشبه الأسطورة ، فهذا الراوي الذي خيبه الواقع العنيف ويوميات الهزيمة الممتدة سبع سنوات أو عشر راح يستعيض عن ذلك باسترجاع الطفولة الجميلة إلى حد الخيال. وبالنسبة إلى النوع الأخير للتواتر "الراوي يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة " ، فهو يقل في هذا العمل لأن السارد لا يهدف إلى اختزال الزمن ، بقدر ما يفصل ويستذكر ويعيد الاستذكار ، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى حديث الراوي عن الجزائر المنكسرة المسروقة من قبل أبنائها أنفسهم وهو فعل تكرر تاريخا بأكمله في حين يكتفي السارد بالإشارة إليه في موضع واحد "... فهي اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الإستقلال ويرشونها كل ليلة بمزيد من العهر والقتل والسقوط..."[86]

---

[80]-الرواية ، ص 72

[81]- الرواية ، ص 76.

[82]- الرواية

[83]- الرواية ، ص 82.

[84]- الرواية ، ص 83

[85]-الرواية ، ص 321

[86]-الرواية ، ص 14.

ولعلنا نخلص في نهاية هذا المبحث إلى القول أن بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال هي بنية ثرية ومعقدة في آن واحد ، فالزمن الخارجي ، زمن الكاتب والقصة هو زمن حافل بالأحداث المتشابكة، المتناقضة لأنها تفيض عطاء وقتلا ، حبا وفقدا ، رعبا وتخفيا ، ويؤول الإنسان الجزائري – محور القص- إلى حالات إحباط ويأس من إمكانية العيش مجددا بحب وسلام في وطنه ، فتمتلئ الطائرات بالناجين من سيف الجلاد ، وتمتلئ المقابر بالذين أجبرهم الزمن العنيف على الرحيل قبل الأوان، وينعكس كل هذا على الزمن الداخلي للرواية فتسود المفارقات والتداخلات مما يولد بنية زمنية داخلية منكسرة بدورها ، لا تتوخى الترتيب الكلاسيكي البسيط للأحداث ، بل تقوم على الاسترجاع وتستغل كل التقنيات الزمنية الممكنة لوضع القارئ في وضع الانتباه المستمر حتى لا يفلت منه خيطا الحكاية والحكي، وتلك المفارقات هي ما بعطي لبنية الزمن شعريتها .

5- بنية الشخصية

تشبه الشخصية في العمل الحكائي الدليل اللساني ، فهي دال يحيل على مدلول غير أنها "تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص"[87]. إنها بهذا تشبه الدليل اللغوي المنحرف عن التواضع والذي نعيد بناء مدلوله في الشعر خاصة والكتابة الأدبية بشكل عام . وعندما نتحدث عن شعرية الشخصية الروائية فنحن نعني بنيتها كما نعني انحرافها عن النمطية, ذلك أن "الشعرية لا تقتصر على تجليات اللغة ...وإنما تطول أيضا إلى الشخصيات غير المألوفة أو الخيالية أو الطريفة أو "المجنونة" أو المختلة"[88].

رواية شرفات بحر الشمال هي رواية شخصيات منحرفة بامتياز ، إذا ما فهمنا الانحراف بالمعنى الجمالي الذي تحدث عنه جون كوهين مطولا في كتابه "بنية اللغة الشعرية" ، وسوف نلاحظ فيما يأتي مظاهر الانحراف والدور العاملي الذي تؤديه الشخصية في مسار العمل الحكائي ، وسوف تقتصر قراءتنا على أهم الشخصيات، وعندما نقول أهم الشخصيات نعني تلك التي دخلت في علاقة تفاعل منتجة مع الراوي - باعتباره الشخصية المحورية التي شكلت موضوع الحكي في هذا العمل – مما جعل امتدادها على الصعيد السردي يتواصل منذ بداية فعل الحكي حتى نهايته . كما نعني تلك الشخصيات التي تتميز – في خلقها – بمواصفات انحرافية تساهم في جعل الرواية أكثر شعرية وهي في الغالب شخصيات نسائية.

---

[87]- حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص51

[88]-بول شاوول : علاقة القصة بالشعر و بالقصيدة ، مجلة التبيين ، العدد 6 ، 1993، ص124.

1- ياسين الراوي/ فتنة : تأخذ شخصية ياسين اسمها من القاموس الديني ، لكن ياسين في هذا العمل الحكائي ليس نبيا يوحى إليه بكتاب حكيم ليبشر الناس بتعاليم سماوية تهدي إلى الطريق المستقيم ، لكنه سارد يرتل كتاب الفتنة ، فتنة الجسد والمتعة ، فتنة الصوت والنرجس ، فتنة الفن ومهالكه و فتنة الوطن المترامي بين إسلام عنيف وسلطة أعنف. بهذه الصورة تهيمن هذه الشخصية نصيا فتؤدي أدوارا مزدوجة ن فياسين - كما أشرنا في البداية – هو الراوي الذي يتولى رواية الأحداث ويشارك فيها في الوقت نفسه كشخصية مركزية ترتبط بعلاقات حدثية مع معظم الشخصيات التي يحويها هذا المتن الحكائي..إنه راو ممثل داخل الحكي Narateur homodiégétique من المستوى الثاني حيث لا يكون مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي بل شخصية رئيسية في القصة [89]، شخصية البطل . فبالإضافة إلى كون هذه الشخصية تسرد أفعالها ، وهي أفعال ممتدة على معظم صفحات الرواية ، فنحن نجد أقوالها حاضرة عبر مشاهد العمل إذ يرتبط ياسين بأفعال المحاورة مع بقية شخصيات الرواية سواء كانت هذه الأخيرة رئيسية أوثانوية ،نخبوية أوعامية ، عربية جزائرية أو أجنبية على امتداد العمل. وياسين شخصية نخبوية ، من مثقفي الوطن المطاردين في زمن القتل والتكفير. شخصية محكومة برغبة الفن(النحت) ومن هنا يأتي انحرافها عن المألوف وشعريتها بالتالي., ثم بلاؤها ورحيلها للبحث عن وطن بديل في أمطار المنفى وبرده. ويمكن تتبع مظاهر انحرافها عن النسق العادي للحياة ونمطية الشخصيات بدءا من ماضيها البعيد ، أي ارتباط ياسين الأول بحب فتنة ، فمنذ المراهقة الأولى التي غالبا ما تجمع بين الشاب وبنت الجيران أو بنت العم جمعا عاطفيا محددا سلفا بمسافة ما تجعله مفتوحا على الاحتمالات والخيالات ، يندرج ياسين في قصة حب مغايرة لا تعنيها تلك المسافة . فتنة التي تأتي لزيارة ليخا أخت الراوي تنصرف عنها لتنخرط في فعل آخر يتحول إلى عادة " ... لكن أجمل لحظة عودتني عليها هي عندما تضعني داخل صدرها الدافئ"[90] ولم تبلد العادة مشاعر الطفل اتجاه هذه المرأة التي تكبره بعشر سنوات بل إن اللحظات تكاثفت ذات جنون لينعم الإثنان بليلة حب تعكس انحراف الشخصيتين عن نمط الشخصيات الدارجة التي يفترض أن تنتمي إلى فضاء القرية ، والانحراف يأتي أولا من طبيعة الحدث نفسه ، ثم من مكان وقوعه (مقام الولي الصالح) ، فالموضع الذي تتخذه العامة لزيارة التقديس والتبرك يكون بالنسبة لياسين فضاء للاجتماع بفتنة ومضاجعتها ويصير المستحيل تحققا ممكنا . وياسين شخصية منزاحة أيضا لكونه استسلم للوهم الشعري الجميل الذي قاده إلى التعويض عن غياب فتنة بكتابة رسائل المناجاة عبر البحر وفي زجاجة مغلقة ، فالبحر الذي غابت فيه فتنة لابد أن يكون رحيما ويعيدها للراوي لذا يلتزم هذا الأخير بوصية تلك المرأة "كلما اشتقت إلي دير

---

[89]- حميد لحميداني : بنية التص السردي ، ص49.

[90]-الرواية ، ص 32.

كما كانوا يديروا العشاق بكري ، أحرق شعرة من شعرات رأسي وسأحضر أمامك في اللحظة ذاتها ، وإذا أردت أن تكون جادا حقيقة اكتب رسالة وضعها في زجاجة ثم ارم بها في عمق البحر ربما صادفت مجنونا مثلنا يوصلها أو يتكفل هو بالرد عليك حتى لا نفتقد نبض علاقتنا بالحياة " [91] ، وهكذا تلقى البحر أكثر من ألف رسالة وما تلقى ياسين جوابا واحدا ، ومع ذلك ، ورغم مرور عشرين سنة، ما يزال يبحث عن فتنة التي أحبته بجنون ليلة بأكملها كي يحبها بدوره حتى يشفى منها. .إنه لا يجزم بموتها على غرار أهل القرية كما لا يجزم بحياتها ومع هذا فهو مسكون بها وبهاجس البحث عنها كما لو أنها غابت يوما أو بعض يوم فقط . وياسين يدرك "هبله" لكنه يستمتع به في زمن لم يبق فيه للإنسان الجزائري من فرح سوى هذه المتع الصغيرة القابعة في الجزء المجنون والجميل من الذاكرة . "Ne gache jamais la partie folle en toi, elle est la plus juste et la plus humaine"[92]

فتنة مثلها مثل ياسين مجنونة أيضا ومنحرفة عن نموذج المرأة الجزائرية المنحدرة من بيئة صغيرة ومحافظة ، ولعل لاختيار اسم فتنة دلالة ما ، فإذا كانت الرواية لا تركز على فتنة الجمال بل لا تكاد تصفها جسديا ، فهي تركز على طباع تلك المرأة وسلوكاتها وآراءها في الوطن والناس والحب ومن هنا تأتي فتنتها وافتتان الراوي بها ، إلى الحد الذي تتداخل فيه صورة تكوينها بالأسطورة أو الخرافة "في البداية شعر الناس بغيابها ولكن مع الزمن قبلوا بها واعتبروا ذلك علامة خير .بعضهم قال إن الولي عشق عينيها فأدخلها معه في عمق القبر والبعض الآخر قال وهو يبحث عن كل ما يؤكد يقينه أن السنوات العجاف التي حلت بالقرية جعلتها تغادر المكان نهائيا . وأكثرهم منطقا صرحوا بأن الجن الأزرق لم يصبر عليها فسحبها نحو أعماق البحر , في المنطقة الفاصلة بين العرب واليهود بعد أن تخلص من زوجته .الكل أحس في أعماقه بخليط من الفرحة والخوف . كان من الصعب على الناس نسيانها فقد ارتبط وجودها بالسحر والخرافة والحب " [93] وتزيد الرواية من أسطرتها عندما تعلن رحلة ياسين للبحث عنها بين القبور وبين البحار. فتنة إذن فاتنة في حضورها وفي طريقة غيابها أيضا ، فبعد أن تشبعت بياسين ليلة كاملة حتى لا تحمله معها كما كانت تعتقد ، وفي غفلة من زمن الراوي رحلت دون أن تحدد وجهة رحيلها تماما ، تاركة- على طريقة الساسة الكبار أو المجانين الكبار أو الخونة الكبار- أسئلة "أين" و"لماذا" مشرعة في وجه الراوي العاشق حد الهلوسة "...بعد لحظات لم يبق أمامي إلا الكمان والرسالة والفوطة الزرقاء

---

[91]- الرواية ، ص 59

[92]-الرواية ، ص 61.

[93]-الرواية ،ص38

كشواهد على مرورها وإلا لقلت أن ما حدث لي هو أجمل حلم ينتظره العاشق" [94] وشخصية فتنة تحتل حيزا واسعا جدا في الرواية ، وحضورها الواسع يأتي من الإحتفاء النفسي الذي يقيمه لها باستمرار ياسين ، فإذا كان بالإمكان إحصاء عدد أفعالها في القصة لمحدوديتها ، فإن محاولة حد تصورات الراوي لها تبدو صعبة بعض الشيء لتكرارها وتداخلها مع صور الشخصيات الأخرى (نرجس، كليمونس). إنها شخصية فعالة لكونها تلازم رغبات البطل وتشكل دافعا لكثير من أحداث الرواية، وجوهر دلالاتها الذي هو البحث عن المنطقة الهشة الجميلة في تاريخية الفرد كإنسان محاصر بحقد الخارج ودموية العصر.

2- ياسين / حنين(نرجس) : ونرجس هي الوجه الآخر لفتنة. ففتنة علمت طفولة ياسين سحر موسيقى الكمان وموسيقى الجسد ، ونرجس علمت طفولته سحر الكلمة. وهما تتقاطعان في مفارقة الامتلاك والفقد. فالراوي عندما كان بالقرب من فتنة ، يعيشها ويستمتع بلحظتها ، كان يبحث بشكل ما عن نرجس ،المذيعة ، التي تمتهن غواية الكلام ، "سارقا" كلامها ممتلكا له في موضوعات الإنشاء وباعثا رسائل المودة نحو عنوان معلوم : الإذاعة. غير أن الرسائل ظلت عديمة الأجوبة تزيد من فضول الطفل وتعلقه بالمجهول. وعندما سافر إلى أمستردام بحثا عن فتنة- التي قد تكون ركبت سيارة المرسيدس ورحلت مع زوجها إلى أمستردام كما أخبرت الراوي ، بعد أن كتب لها أزيد من ألف رسالة غير مجابة كما ذكرنا سابقا - وجد نرجس. أية مفارقة هذه؟!.

نرجس مذيعة إذن أو كانت مذيعة بالإذاعة الوطنية ، لكن الوطن خنقها فرحلت عنه. وتتحدد علاقة ياسين بها منذ أيام المدرسة، وهي علاقة الرغبة في الاستماع إلى برنامجها ومن تم التعرف إلى فتنة الكلام عبر الصوت الذي ملأ وحشة الليالي في القرية ، والرغبة في صوت نرجس حولت ياسين من أكسل طالب في الإنشاء إلى أحسن طالب ، إذ اكتشف مبكرا لعبة التداخل الكلامي وراح يمارسها في موضوعاته المدرسية بإصرار وعندما تنهره زليخة أخته يجيبها " أنا لا أسرق .واش راني ندير . استمع وأكتب وأغير قليلا .

-وإذا حصل ونقل مهبول مثلك كلمات نرجس وقدمها للمعلمة ؟

-الكلام ليس لنرجس. هي كذلك تأتي به من الكتب"[95]

وشخصية نرجس مثلها مثل شخصية فتنة ، تنحرف عن النمطية سواء عندما تحضر عبر الراوي ، أي من خلال فعل الاستذكار الخاص بها ، كما في قول ياسين " ...نرجس عرفت منها أن للغة

---

[94]-الرواية ، ص 60.

[95]- الرواية ، ص 169

سحر يمكن أن يؤدي بنا للهلاك أو إلى الجنة التي نصنعها من الأبجديات" [96] أو عندما تحضر بأقوالها هي: " جميل أن نعشق رجلا. جميل أن نحب وطنا . والأجمل من كل هذا أن نحس أننا صرنا موضوعا للعشق لأناس لم يجمعنا بهم إلا صدفة الأبجديات الضائعة . تفكيري اليوم يذهب نحوكم جميعا ، ولكن اسمحوا لي أن أكون أنانية نحو رجل واحد . رجل عندما وصل إلى هذه الأرض لم يفتش عن وجاهة ولكنه ذهب ليضع وردا على قبر ظنه لامرأة كان يحبها ووعدها ذات زمن أنه إذا مر على هذه الأرض سيزورها إذا كانت حية أو يضع على قبرها وردا إذا كانت ميتة. حين وضع النرجس على القبر وضع ذاكرته التي كانت تتقد أمامه بحرائق الخوف والعزلة والحب لوطن يجرح كل يوم وكل يوم يعيد رتق نزيفه بالريق والكلمات ...رجل كتب ألف رسالة وهو في العاشرة من عمره لامرأة هو لا يعرفها" [97] . هاهي نرجس تشاطر ياسين "جنونه" وتمجد هبله ، لأنها هي نفسها "مهبولة "، خارجة عن الأعراف ، تعتقد أن طريق اللغة هو وحده طريق الخلاص من بؤس العالم وبؤس مجتمع يفتقد إلى شهامة الحب. لقد أحبت صديقا وأعطته قلبها وبكارتها ليعطيها شهادة غدر بزواجه من ابنة خالته. تقول "احتفظت بغصتي في القلب ونسيت بسرعة أنني عرفت رجلا يشبهه...وجدت منفذي في الإذاعة . كنت في حاجة إلى شيئ يهزني وينسيني الوقاحة المتعاظمة . ودخلت اللغة في وقت مبكر حتى أتطهر من بؤسهم و ظلامهم" [98] ثم جاء الوطن الخائن بعد أكتوبر 88، فتزوجت نرجس رشيد الصحفي ورحلا عن الوطن الذي تحول إلى بقرة يحلبها اللصوص والمرتزقة وبائعي الأفكار والدين وقطاع الطرق ، وتخلص النرجس من رائحته ليصير حنينا متكاثفا إلى وطن يتفنن في قتل الورد. ولاسم حنين دلالته .إنه المقابل العربي للفظة نوستالجياnostalgie الفرنسية .التي تعني-من بين ما تعني - " الحزن الغامض الناتج عن الابتعاد عن الوطن... " [99] هكذا يلتقي ياسين ونرجس في منطقة مشتركة ، منطقة الحب والنفي حيث ياسين فنان ينحت جثة بلا رأس تعبيرا عن الرؤوس التي تقطع يوميا ، ونرجس شاعرة تضمد الجرح بظلال الكلمات، ويقودهما الاشتراك في الخيبة إلى الاشتراك في الرغبة ، فتجد نرجس في ياسين شهامة الحب التي فقدتها سابقا في الرجل الجزائري ويلازم ذلك خطاب شعري يعلن الرغبة في التواصل معه:

"ثم ماذا بعد؟

كلما جئتك وليت وجهك نحو البحر؟

---

[96]-الرواية ، ص184

[97]- الرواية ، ص 279

[98]-الرواية ، ص307

[99] –Dictionnaire Encyclopédique Petit Larousse , Librairie Larousse ,Paris, France, 1980, p628.

قلل من خطايا الصمت وتعال.

كل شيء في غيابك صار يشبه الفراغ"[100]

ويجد ياسين في نرجس الحب الطفولي الذي ضيعته زحمة الزمن و قساوته ، فيخاطبها أيضا شعرا ليقول : "أيتها المهبولة ، في كل الوجوه أنت

إليك وحدك في صفائك وبهائك

اغلقي أولا هذا الباب العاري ,سدي النوافد القلقة

ثم قللي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا لقد تعبت"[101]

ومابين الخطابين يعيش ياسين ليلة أخرى مع نرجس من الحب المهرب عبر برد المنافي, وهي ليلة /حرقة لا تختلف عن حرقة فتنة .

3- ياسين/ زليخة: يمكن تتبع ملامح اللانمطية في شخصية ياسين عبر علاقته بأخته أيضا ، وهي علاقة تنبني على شيئ من الحوارية والتواطؤ ، لتكشف لنا أن ليخا أيضا امرأة غير عادية ، وتنعكس لا عاديتها في صنيعها أولا و في بعض تصوراتها عن الحياة والحب والعلاقات بين الناس ثانيا. فإذا كانت نرجس علمت الراوي متع الكلام ولعناته ، فليخا علمته أيضا متعة الخلق ، خلق الصور والأشياء على الشاكلة المرغوب فيها "...علمتني كيف أكتشف سحر الأصابع وقدراتها على صناعة الدهشة ، كان يكفيها أن تضع الطين الآجوري بين يديها ليصير كل ما تلمسه ذا معنى" [102] . وليخا غنية بالحياة ، غنية بالتجربة وغنية بالخيبة أيضا مما يجعل فلسفتها الحياتية منزاحة عن نمطية التفكير التي يمكن أن تميز امرأة تمكث في البيت ، كما يجعلها سندا لياسين في تعلمه لإيقاع الحياة القاسي ، لذا يستذكرها مرارا ، وكلما واجه ضغط الزمن. يقول في أحد استذكاراته مستعيدا كلام ليخا : " شوف يا حبيبي ياسين أنت مازلت صغيرا. الدنيا بنت كلب ، صعبة بزاف ، اليوم معك ، وتشوف فيك وغدوا تعطيك بقفاها . عندما تحب لا تحب بكلك وإلا تموت مغبونا . خل شوية ليك حتى تقدر توقف على رجليك" [103] كما يعلق على موتها حبا قائلا: "... في اليوم السابع

---

[100]- الرواية ، ص 278.
[101]-الرواية ، ص 325-326
[102]-الرواية ، ص 124.
[103]- الرواية ، ص 179.

ماتت وفي اليوم الثامن دفنت...صرت منذ ذلك اليوم يتيما عاري الصدر والظهر" [104]. والواقع أن رغبات ياسين اليتيم كانت أعمق من أن تحدها نصيحة ليخا ، وجنونه جنون فنان لا يرضى بغير كيّ التجربة وانحرافها .

من خلال هذه النماذج عن الشخصيات الفاعلة في رواية شرفات بحر الشمال نلاحظ أن أهم شخصيات الرواية هي شخصيات نخبوية تتحرك وفق رغبة الفن والإبداع ، وبتعالقها مع الراوي حددت وجهاته في الحياة كما قولبت شخصيته بالشكل الذي حدد طبيعة أفعالها وبالتالي برنامج الحدث في الرواية ، فمن طين ليخا استغرق ياسين في رحلة البحث عن المعنى عبر النحت ، وهي رحلة قادته إلى النجاح والسفر إلى أمستردام والتكريم تبعا لذلك. ومن جرأة فتنة وجنونها انساق ياسين في رحلة بحث أخرى عن متع الحياة وملذاتها البسيطة ، وهي متع ارتبطت حينا بنساء عابرات في سرد عابر ، وحينا آخر بنساء الحدث في عمل يروي التمسك بالحب الأول وملابساته التي تغطي جزءا هاما من أحداث الرواية . ومن شعر نرجس جاء ت الإنشاءات وجاء شعر ياسين وسهرته عندها بأمستردام وما تبع ذلك من " جنون" و من تعارف مع شخصيات أخرى مما استلزم أفعالا أخرى.

في ختام هذه الدراسة يمكننا القول أن رواية شرفات بحر الشمال هي حكاية راو تخلى عنه الوطن أيام النزيف فراح يتتبع يومياته و يعيشه اختباء, ثم يرحل عنه عندما تهدأ حال الموت به وعندما يعود جميع اللصوص لتقاسم الغنائم . ومن هنا يبدأ التأريخ لواقع الفقد عبر شعرية اللغة. فيقول العمل الحكائي فلسفة الغياب والفقد على الصعيد الفردي الخاص ثم الجماعي المشترك : فقدان الأم ، الأخت، الأخ، فتنة، نرجس، الوطن،الأصدقاء ، رموز الوطن في الفكر والثقافة والدين، ويكون بذلك محاولة يائسة للتعود على الحرمان والتعويض عن الخسارات الشخصية والوطنية بالفن تنفيسا ونسيانا وتعرية .

[104]- الرواية ، ص 179.

المنهج الأسلوبي

مفهوم الأسلوب:

لعله من المهم قبل تعريف الأسلوبية باعتبارها علم الأسلوب التعريف بهذا الأخير أولا.و الواقع أن مصطلح أسلوب ليس بجديد لا في القواميس و المعاجم اللغوية و لا في الدراسات التي عنت بفن الأدب.قال ابن منظور في لسانه " يقال للسطر من التخيل أسلوب ، و كل طريق ممتد فهو أسلوب . قال : الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب . ..و يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ، و السلب ضرب من الشجر ينبت متناسقا " [1] الأسلوب إذا هو الطريقة أو المذهب في السير و في الكلام ، و في التخيل ولعل خاصيته الأساسية هي التناسق . و إذا ذهبنا إلى المؤلفات النقدية و البلاغية العربية القديمة سنجدها حافلة بالحديث عن مصطلح الأسلوب.و لعل أقدم الدراسين الذين استخدموا هذا المصطلح كان الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن الكريم" أين أوضح أن الأسلوب هو الطريقة الخاصة في الكتابة حيث لكل شاعر أو كاتب طريقة في الإبداع يعرف بها و الأسلوب مثل الخط فكما يتعرف الإنسان إلى خطه بين مجموعة خطوط يتعرف القارئ الحذق

---

[1] - ابن منظور : لسان العرب ، ص474.

إلى قصيدة شاعر ما من خلال أسلوبها . و الأسلوب برأي الباقلاني يختلف باختلاف الموضوع المطروق فأسلوب الشاعر في المدح غير أسلوبه في الغزل . و وحده أسلوب الخطاب القرآني من بين مختلف التآليف متفرد بطريقة واحدة لا يظهر عليها التفاوت رغم اختلاف السيياق و الموضوع و أسباب النزول و في ذلك برهان كبير على إعجازه . و يعود سبب اختلاف الأساليب بين الناس لاختلاف طباعهم العميقة [2] أما عبد القاهر الجرجاني فيعرف الأسلوب بقوله " ... و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه" [3] و بطبيعة الحال تلعب طريقة النظم دورا بالغا في التأثير الدلالي. أما حديثا فيعرف الأسلوب بأنه " وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير و تحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب و مقاصده" [4]و يمكن القول بعبارة أخرى أن فن الكاتب هو استخدام أدوات التعبير استخداما واعيا بالجمالية الأدبية بل قاصدا لتحقيقها ما يجعل محورا الاختيار و التوزيع في العمل الفني محورين نشيطين جدا، ولا شك أن الأسلوب يعكس مزاج صاحبه و تجربته الثقافية الخاصة، إنه "شيء الكاتب ، هو روعته و سجنه ، إنه عزلته . و لأن الأسلوب غير مبال بالمجتمع ، و لأنه مسعى مغلق للشخص فإنه لا يكون فقط نتاج اختيار أو تفكير في الأدب ، إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي" [5]حسب رولان بارث الذي اعتبر الأسلوب هو فن التصرف باللغة من داخل اللغة إذا أراد الكاتب تجاوز سلطة / لعنة الأسلوب . و الأسلوب هو أيضا " طريقة في الكتابة ، و هو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ، و لجنس من الأجناس ، و لعصر من العصور " [6]كما يذهب إى ذلك بيار غيرود في كتابه " الأسلوبية".

-مفهوم الأسلوبية stylistique: الأسلوبية هي العلم الذي يدرس الأسلوب كما أشرنا سابقا بالاتكاء على المعارف اللغوية التي أمدتنا بها اللسانيات . إنها " علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية ، و الشعرية فتميزه عن غيره"[7] و تعد بهذا حلقة الوصل بين اللسانيات و النقد الأدبي .و الأسلوبية في معجم اللسانيات هي الدراسة العلمية للأسلوب في الأعمال الأدبية و هي عند عبد السلام المسدي " البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب" [8]و لعل التشديد على فكرة العلمية واضح في كل المفاهيم التي قدمت لهذا المصطلح ، و هذا ليس غريبا عن العصر الذي نشأت فيه الأسلوبية ، عصر يبحث في التعليل العلمي لكل الظواهر بما فيها ظاهرة الأدب و النقد الأدبي هذا من جهة و من جهة أخرى فاعتماد

---

[2] -إبراهيم خليل : الأسلوبية و نظرية النص ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ،ط1 1997 ، ص26-29 .
[3] - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1981، ص361.
[4] - عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،تونس- ليبيا ، ط3 ، ص 88.
[5] -رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ،الرباط ن المغرب، ص 35.
[6] - بيير غيرو : الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ص09.
[7] - عدنان ابن ذريل : اللغة و الأسلوب ، دار مجدلاوي للنئر و التوزيع ، عمان ، الأردن ،ط2 2006ن ص 17.
[8] - عبد السلام المسدي : الاسلوبية و الأسلوب ، ص56.

المنهج الأسلوبي المعطيات اللغوية و اللسانية منطلقا له يجعل تحقق الموضوعية عبره أمرا ممكنا إلى حد بعيد ، و لعل هذا ما يميزها عن البلاغة ، فكثيرا ما ترددت عبارة الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة بين الذين انشغلوا بالدرس الأسلوبي لكن الفرق الجوهري بينهما هو كون البلاغة معيارية هدفها تعليم الأفضل من القول بينما الثانية علمية تصف الوقائع و تصنفها بشكل موضوعي . و الواقع أن نشأة الأسلوبية تعود إلى بدايات القرن العشرين مع شارل بالي (1865- 1947)و قد كان تلميذا لدوسوسير ، و بعد ذلك بدأ الدرس الأسلوبي يتطور على يد نقاد و ألسنيين متخذا اتجاهات متعددة بتسميات لا حصر لها و يمكننا تلخيصها فيما يأتي :

- الأسلوبية التعبيرية : و رائدها هو شارل بالي الذي وقف عند قضية القيم البلاغية و الأسلوبية مؤكدا على أنها لا تتعلق بالقيم الثابتة كما أنها لا تسكن فقط لغة الأقدمين كما كان يُعتقد بل تكمن في المحتوى العاطفي للغة . و هذا يحصل في اللغة المكتوبة كما يحصل في اللغة المنطوقة ، و على الأسلوبي أن يتتبع وقائع التعبير اللغوي من حيث هو مضمون وجداني و الآثار المرافقة لذلك ، فالتعبير اللغوي هو مجموعة من السياقات الحية و التغيرات النابضة الغنية بالقيم الأسلوبية التي يسعى المؤلف من خلالها إلى جذب اهتمام القارئ.[9]

-الأسلوبية البنيوية : يمثلها ميكائيل ريفاتير الذي ارتبطت أسلوبيته بمسالة الانزياح ، على اعتبار أن الأسلوب هو انزياح عن الأعراف الكلامية السائدة ، فالشاعر أو الكاتب هو فرد "يتكلم" في مقابل جماعة "تتواصل" . و يرى ريفاتير أن بنية النص تقوم على مستويين" أحدهما يمثل النسيج الطبيعي ، و ثانيهما يزدوج معه و يمثل مقدار الخروج عن حده " [10]و لتوضيح ذلك يعرف ريفاتير السياق الأسلوبي بأنه " نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع و التناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوب " [11] و من خلال هذا نلاحظ تركيز ريفاتير على مسألة الجمالية و ظروف تحققها المرهونة بعنصر المفاجأة الأسلوبية . يمثل هذه الأسلوبية أيضا الناقد الفرنسي جون كوهين الذي استثمر بدوره ثنائية اللغة / الكلام ليعمق مفهوم الانزياح معتبرا أن جوهر الخطاب الأدبي يكمن في أسلوبه المنحرف عن العادة ، و الانزياح الأسلوبي يحصل في جميع الخطابات بما فيها الخطاب اليومي لكن أكبر درجات الانزياح هي ما نجده في الشعر و في هذا السياق يقول جون كوهين .[12]

---

[9] -عدنان بن ذريل : اللغة و الاسلوب ، ص136.

ميكائيل ريفاتير : معيير تحليل الأسلوب ، ترجمة وتقديم حميد لحميداني ، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 [10]1993، ص56.

[11] -نفسه : ص54.

[12] –Voir Jhon Cohen : Structure du langage poétique ,nouvelle bibliothèque scientifique , flammarion , Paris ,France , 1966.

- الأسلوبية النفسية : و رائدها هو الألماني "ليو سبيتزر" (1867-1960) الذي اهتم بالأسلوب من حيث علاقته بنفسية صاحبه ، فالأسلوب يصطبغ بخصوصية الذات الكاتبة ، و كل ذات متفردة بطبيعة الحال ، ما يجعل سبيتزر يجنح نحو تلمس الجانب النفسي للذات الكاتبة من خلال ما أنتجته من كتابة معينة. و يؤكد سبيتزر على أن نقطة الانطلاق في الدراسة الأسلوبية لغوية حيث يتم رصد المظاهر الأسلوبية المختلفة من خلال كل أعمال المؤلف ، و هي مظاهر تعكس شخصية صاحب العمل.

- الأسلوبية الإحصائية : رائد هذا الاتجاه هو "كراهم هاف " و بوزيمان الذي انشغل بدراسة خصائص الأسلوب في الأدب الألماني .و هذه الأسلوبية كما هو واضح من اسمها تعتمد الإحصاء الرياضي طريقة لولوج عوالم النصوص الأدبية بغية الوصول إلى الموضوعية التامة من خلال تقديم بيانات دقيقة للسمات اللغوية ، التركيبية و الأسلوبية التي تميز النص مثل استخدام مفردات معجمية معينة و تتبع طبيعة الجمل (من اسمية و فعلية، بسيطة و مركبة ، خبرية و إنشائية ...)، و صيغ الكلمات المستعملة (صفات ، ظروف ، أفعال ن حروف ...) و تكرار هذه السمات اللغوية بنسب عالية يتحول إلى خواص أسلوبية تسم كاتب ما أو شاعر ما .[13]

مستويات التحليل الأسلوبي :

يحاول التحليل الأسلوبي للخطابات أن يحيط بها من جميع جوانبها اللغوية و الدلالية ، و لأجل ذلك يتناول النص من خلال مستوياته الأربعة (المستوى الصوتي ،المستوى الصرفي، المستوى النحوي ، المستوى الدلالي) .

-المستوى الصوتي : تتكون كل كلمة من مجموعة أحرف و كل حرف هو صوت و حركة وبالاعتماد على هذه الوحدة الأساسية يمكن دراسة الجملة و النص دراسة صوتية بملاحظة طبيعة الأصوات التي تهيمن على الجملة أو المقطع و التي يعمل التكرار على ترسيخ وظيفتها . و التكرار أنواع منها تكرار الحروف كما كان سائدا في القصيدة الكلاسيكية ، تكرار المقطع الصوتي بأكمله ، تكرار الكلمة ، تكرار الجملة ، تكرار الشطر أو السطر الشعري بأكمله ...إلخ و كل أنواع التكرار تعطي إيقاعا صوتيا خاصا بالنص. كما يقوم الدارس في المستوى الصوتي بدراسة النبر . و النبر هو الضغط على مقطع معين من الكلمة يجعله أكثر بروزا أثناء السمع في العربية نوعان : نبر صرفي يتعلق بالميزان الصرفي حيث صيغة فاعل مثلا يقع النبر فيها على الفاء ، و النوع الثاني هو نبر السياق و يقع على الجمل لا الكلمات ، و يسمى أيضا بالنبر الدلالي. و تهتم الدراسة

---

[13]- ينظر إبراهيم خليل : النقد الادبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 153-156.

الصوتية أيضا بقضية التنغيم ، و التنغيم " مصطلح صوتي يدل على الارتفاع و الانخفاض في درجة الجهر في الكلام " و لعل لكل هذه القضايا الصوتية أثرها على المعنى ، فهيمنة أصوات بعينها أو تكرار ما أو التنغيم الهابط أو التنغيم الصاعد على نص شعري له بعده الدلالي بالتأكيد. و في الغالب يلجأ الدارس إلى الإحصاء في مثل هذه المستويات من الدراسة لضبط النتائج أكثر.

-المستوى الصرفي : يتتبع الدارس الأسلوبي في هذا المستوى مختلف الصيغ الصرفية الواردة في النص و دلالاتها كأوزان الأفعال و المصادر و المشتقات ، كما يلاحظ الصيغ الغالبة في الأداء الكلامي داخل النص ، و دلالة ذلك .

- المستوى النحوي : يتجاوز الدارس في المستوى النحوي الكلمة إلى الجملة فيدرس طبيعة الجمل المستعملة : هل هي جمل اسمية أم فعلية أم أن الكاتب زاوج فيما بينها معللا دلالة كل استعمال ، كما يقف الدارس عند مكونات الجملة من حيث الترتيب المعهود أو التقديم و التأخير أو الحذف كما في حالة المبتدأ و الخبر ، و دور كل ذلك في تحوير الدلالة خاصة عندما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري الذي يعمد كثيرا إلى هذا النوع من التغييرات البنائية ،كما يعمد إلى إفساد " النحو" الضمني عبر الانزياح فتتأسس علاقات إسنادية جديدة جديرة بالتحليل لأنها مصدر شعرية الخطاب.

-المستوى الدلالي : و هو في الواقع محصلة العلاقات بين كل مستويات النص ، و يذهب الدارس في هذا المستوى إلى دراسة علاقات الكلمات فيما بينها و مسألة الحقول الدلالية حيث تستفيد الأسلوبية هنا من علم الدلالة ، و يقسم النقاد تلك الحقول وفق منطلقات مختلفة (حقول مبنية على علاقة التقابل أو التضاد ، حقول مبنية على علاقة التدرج و التعاقب ، الحقول المحسوسة ، الحقول التجريدية...إلخ) .

-نموذج تطبيقي في التحليل الأسلوبي:

يقول نزار قباني:

حين وّزع الله النساء على الرجال

وأعطاني إياك

شعرت أنه انحاز بصورة مكشوفة إلى

وخالف كل الكتب السماوية التي ألفها

فأعطاني النبيد، وأعطاهم الحنطة

ألبسني الحرير وألبسهم القطن

أهدى إلي الوردة

وأهداهم الغصن [14]

نلاحظ هنا أن الانزياح لا يحدث نتيجة خرق قانون اللغة (في مستواه التركيبي)و إذ أن الجمل تتموضع بشكل سليم نحويا ،فإذا كان فعل التوزيع فعلا إنسانيا محسوسا ،فقد ألفنا في الواقع نسبته إلى الله-على سبيل المجاز- فصار من قبيل المجاز الميت ،لكن الانزياح أو الخلخلة تأتي من " بلاغة" التقريرية , وتحدث عبر فعل التجسيد. لقد حول الشاعر الله من فكرة مجردة إلى شيء محسوس، إلى عامل في مصنع للنساء ، أو مزارع في حقول الحسناوات ، يجمع الثمار ويوزعها ، ويضخم الشاعر حدة الانزياح عندما يضع نفسه في خانة المحظوظين الذين يتحول الله معهم إلى " شاعر" غير عادل.

إن إسناد فعل الانحياز إلى الله إسناد غير طبيعي ، إذ أن الطبيعة تقتضي أن الإنسان هو الذي يتحيز ويخرق قوانين العدل، لكن في هذا التركيب حتى الله المجرد مؤلف كتب العدل يخون أفكاره وقناعاته ليرضي رجلا شاعرا، عاشقا.ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل إن نزار قباني يواصل إفساد العلاقة الطبيعية بين الفاعل وفعله، ناقلا الفعل الناسوتي إلى اللاهوتي ، قائلا:

حين عرفني الله عليك

وذهب إلى بيته

فكرت... أن أكتب له رسالة

على ورق أزرق

وأضعها في مغلف أزرق

وأغسلها بالدمع الأزرق

أبدؤها بعبارة: يا صديقي

كنت أريد أن أشكره لأنه اختارك لي [15]

---

[14]- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ،منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ص402.

[15] -نفسه ، ص403.

إن الشاعر هنا, وبإسناده فعل" عرفني" إلى الله ، ينزل هذا الأخير من عليائه ليخلقه على شاكلة إنسان لطيف، يمارس فعل التعارف والصداقة والمحبة ، وتعبير الشاعر كان سيحتفظ بمعقوليته قليلا لو أنه اكتفى به ولم يبالغ في التجسيد الذي أظهر الله في صورة إنسان يمتلك بيتا يعود إليه آخر النهار، كما يتلقى رسائل تخص العشاق وحدهم.

وإذا حاولنا قراءة دلالات هذه الخلخلة ، نلاحظ أن هول المصادفة التي جمعت الراوي بهذه المرأة الشهية "كالنبيد" الجميلة " كالوردة" الناعمة " كالحرير" جعله يلغي المسافة الفاصلة بينه وبين الله ، فاختلطت في – خياله- صورة الله الكريم ، الغائب ماديا بصورة الصديق الحميم ، المتفهم، الحاضر ماديا ومعنويا ، فلم يحرم نفسه متعة التقريب بين عالم إنساني مليء بالرغبات المشروعة و اللامشروعة، وبين عالم إلهي مثالي رحيم إلى حد الصداقة والتفهم، وذلك عبر إبداع مستوى لغوي، ينطلق من اللسان ليختلف عنه، ومن جاهز الحياة / التصورات ، ليني رؤى أخرى.

إن المدلول الأول للعبارات " حين وزع الله" و" انحاز..."و " عرفني .." و" ذهب إلى بيته" ، بقدر ما يوحي بيومية مثل هذه الأفعال ، يثيرا لدهشة لعدم الاتساق بينها وبين فاعلها, كما يوحي بنوع من العبث اتجاه "المقدس" بإدخاله ضمن العادات اليومية مما يذكر بفكره " الله" عند اليهود ، غير أن المدلول الثاني لمثل هذه المتواليات يخرجها – كما أشرنا- من دائرة الغرابة والعبث لتؤكد في النهاية على استثنائية الموقف ككل ، إلى حد الإيمان المطلق " بصداقة الله" ، وتتقدم بذلك كتأسيس جمالي غني بالتصورات ، خارجا ليس فقط على سلطوية اللغة بل على سلطوية العلاقة بين الخالق ومخلوقه ، وجعلها علاقة محبة وتواصل أكثر منها علاقة عبودية وانقياد ، وسيطرة. .ولهذا يمكن القول أن الانكسارات التي تحدث على مستوى العملية الإسنادية تؤدي إلى انكسارات دلالية, فيتحول " الدال اللفظي من أن يكون مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية، إلى حقيقة كونه دالا" [16]يمتلك قيمته الخاصة جدا.

[16]- ينظر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة و آليات التأويل ، ص 187.

المنهج السيميائي

وردت لفظة "السيماء " في الخطاب القرآني في أكثر من سورة كقوله تعالى في سورة "آل عمران" : " و الخيل مسومة" [1] أي الخيل معلّمة ، و قوله في سورة الفتح :" سيماهم في وجوههم من أثر السجود " [2]أي علاماتهم ، و هي نور يغشى الله به وجوه المصلين يوم القيامة عند جمهور المفسرين .و في لسان العرب لابن منظور السومة ، السيمة ، و السيماء تعني العلامة : و سوم الفرس جعل عليه السيمة و قوله عز و جل " حجارة من طين مسومة عند ربك للمسرفين " قال الجوهري : مسومة أي عليها أمثال الخواتيم : و قال أبو بكر قوله " عليه سيما حسنة معناه علامة و هي مأخوذة من (وسمت ، أسم) [3] و قد ورد مصطلح السيمياء أيضا في بعض المؤلفات العربية القديمة فابن سينا يسميه علم السيميا و هو علم واسع بعضه يتعلق بالطب و بعضه بالشعوذة و حركة اليدين و دلالاتها و يتحدث ابن خلدون أيضا عن علم أسرار الحروف و هو من تفاريع السيمياء [4]

أما حديثا فمصطلح السيمياء أو السيميولوجيا مشتق من المصطلح الغربي semiologie و semiotique المشتق بدوره من الكلمة اليونانية semeion التي تعني العلامة أو الدليل. و السيميائية اصطلاحا هي " العلم الذي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية " [5] كما عرفها فرديناند دوسوسير : و هي " العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس " بحسب تعريف جورج مونان لها . و الواقع أن نشأة مصطلح "السيميائية" يعود إلى سنة 1752 حيث استخدم في مجال الطب العلاجي ، و كان المقصود به دراسة العلامات الجسدية و اللفظية للمرضى ، و مازالت مادة السميولوجيا تدرس في أقسام الطب إلى يومنا هذا[6]و قد انتقلت إلى مجال الأدب مع بدايات القرن العشرين ، و كانت نشأتها مزدوجة نشأة أوروبية مع دوسوسير و نشأة أمريكية مع شارلز ساندرس بيرس. لقد بشر بها العالم اللغوي فرديناند دوسوسير(1857-1913) أثناء انشغاله بدراسة أهم نظام علاماتي برأيه . يقول : " اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار و من هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة و أبجدية الصم و البكم و الطقوس الرمزية و صيغ الاحترام و الإشارات العسكرية ، و رغم هذه المماثلة تبقى اللغة

---

[1] القرآن الكريم ، سورة آل عمران ، الآية 14.

[2] سورة الفتح ، الآية 29.

[3] ابن منظور : لسان العرب، المجلد 12 ص 312.

- ينظر آن إينو و آخرون : السيميائية الأصول ، القواعد، التاريخ ، ترجمة رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع [4]، الأردن ، ط12008، ص 28-29.

[5] – Ferdinand De saussure : Cours de Linguistique Generale ,ENAG ? Reghaia, Alger , 1994, p33.

- [6] – Georges Mounin et autres : Dictionnaire de la linguistique ,p294.

أهم الأنظمة ، و لذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية هو علم السميولوجيا ، و سوف يكون علم اللغة قسما من السيميولوجيا" [7]فبرأي دوسوسير السيميولوجيا هي دراسة كل أنواع العلامات داخل الحياة الاجتماعية ، و العلامات متنوعة منها المنطوقة و منها المكتوبة ومنها ما تحققه الإشارات ...إلخ ، غير أن انشغاله العميق بقي في حدود دراسة العلامة اللغوية بما هي دال و مدلول و ذلك في إطار لغوي محض. و في الأثناء نفسها كان شارل بيرس (1839-1914) في أمريكا يؤسس فعليا السيميولوجيا و يُنظّر لها بشكل فلسفي أغنى و أعقد مما هو عند دوسوسير .[8]

اتجاهات السيمياء: يميز الدارسون في حقل السيميائيات بين ثلاثة اتجاهات أساسية هي :

1-سيميائية التواصل : لا يختص هذا الاتجاه بالعلامات اللسانية فقط بل بكل العلامات اللسانية و غير اللسانية التي تتوفر على قصد التواصل .(بريستو ، جورج مونان ، أندريه مارتيني).

2-سيميائية الدلالة : يستند هذا الاتجاه إلى أبحاث الناقد الفرنسي رولان بارث الذي يقر أن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل ، فنحن نتواصل بعلامات متنوعة غير أن الدلالات التي تستند إلى العلامات غير اللغوية ما كان لها أن تحصل لولا وسيط اللغة ، و من هذه الزاوية يختلف عن دي سوسير فبرأيه السيميائية فرع من اللسانيات و ليس العكس ما دامت العلامات غير اللغوية لا تكتمل هويتها من غير اللغة.

3-سيميائية الثقافة : يتزعمها في روسيا يوري لوتمان و في إيطاليا امبرتو إيكو، ينطلق هذا الاتجاه من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية و أنساقا دلالية ، و قد أحصى إيكو حوال ثماني عشرة نسقا (اللغات الطبيعية ، سميوطيقا الحيوان ، نسق الأشياء مثل المعمار ، الأنساق الخطية ، اللباس ، الإشهار ، بنيات الحكي ... إلخ).[9]

مبادئ التحليل السيميائي:

- مبدأ المحايثة : و يعني مبدأ المحايثة الارتكاز على داخل النص ، إذ لا يحتاج الدارس إلى " أخبار" مسبقة عن النص و عن تاريخ تشكيله أو تاريخ صاحبه بل يقتصر موضوع السيميائية على الأشكال الداخلية لدلالة النص أو التمفصلات المشكلة للعالم الدلالي المصغر فمن خلال تجربة القراءة يسعى القارئ إلى بناء المعنى في النص و ذلك البناء يتم عبر مفصلة عناصر المضمون.

---

[7] – De Saussre : Cours de linguistique Generale ,p33.

[8] ينظر آن إينو و آخرون : السيميائية ، ص31.

[9] نفسه ، ص34-35 -

- التحليل البنيوي :تبعا لمبدأ المحايثة تحلل السيميائية النصوص تحليلا بنيويا ، على اعتبار أن فهم النص يتم عبر لعبة الاختلافات الطبيعية بين عناصر الدلالة (كبير/ صغير ، ثمين / رخيص ، أعلى / أسفل ، خير / شرير ....) و هذا الاختلاف يفترض وجود نسق مبنين من العلاقات بين عدة عناصر لا يمكن أن تتحقق دلالتها إلا عبر تلك العلاقات.

- تقف اللسانيات عند حدود الجملة باعتبارها أكبر وحدة لسانية بينما تهتم السيمياء بالنص باعتباره زخما علاماتيا و "إنتاجية" بتعبير جوليا كريستيفا.[10]

و يمكن القول إن السيميائية سيميائيات مما يصعّب ضبط إجراءات المنهج السيميائي في هذا المقام و تحديدها بصرامة علمية ، و على العموم فالمحلل السيميائي ينطلق مما يسميه السيميائيون بالمستوى الخطابي و ينتقل إلى المستوى السردي ليصل إلى المستوى المنطقي الدلالي.

أ-المستوى الخطابي : يُعبر عنه أحيانا بالمكون الخطابي ، و يتقدم المضمون في هذا المستوى كما لو كان مجموعة "صور" نتعرف من خلالها إلى الممثلين ، الأزمنة ، الأمكنة و يحدد الدارس العلاقات القائمة بين هذه الصور (الاختلافات ، المقابلات ، التمثلات ...) و تتسم تلك الصور بتنظيم خاص ، و ذلك التنظيم هو ما يجعل الوضعيات الخطابية في نص فريدة و متمايزة.و لعل تحليل المكون الخطابي يهدف إلى " تحديد الطريقة التي يشكل بها هذا التمفصل : صوري/ موضوعاتي أو صور موزعة في ترتيبها إلى مسارات /قيم موصوعاتية الخطاب "[11] و هذه القيم ليست جاهزة في النص بل يتم بناؤها انطلاقا من المسارات الصورية .

ب-المستوى السردي: يصنف التحليل في هذا المستوى ملفوظات النص إلى فئتين : ملفوظات الحالة أو الكينونة و ملفوظات العمليات أو الفعل و ينبني التسلسل السردي على أربعة أطوار مرتبطة منطقيا ، و هذه الأطوار هي طور "التحريك" حيث يفعل العامل فعلا يكون محركا لفعل عامل آخر، و طور "الكفاءة" حيث القيام بالفعل و قيادة النشاط تتطلبان شروطا لتحقيقه و حيث يكون الفاعل ممتلكا للوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل، و طور الأداء و هنا " يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل الحالة " ثم أخيرا طور التقويم و يخص مختلف عمليات التقييم المتعلقة بما تم تحويله و النظر في الفاعل المتبني للتحويل.[12]

---

[10]- آن إينو و آخرون : السيميائية ، ص230-231.
[11]- نفسه ، ص235.
[12] - نفسه ، ص236.

3-المستوى المنطقي الدلالي :وهذا المستوى هو المستوى العميق في التحليل و هو يهدف إلى إعطاء تمثيل منطقي لشكل المضمون. و يستعمل التحليل هنا المربع السيميائي لألجيرداس جوليان غريماس كأداة فاعلة

و فعالية المربع السيميائي تكمن في كونه يمثل العلاقات بين العناصر تمثيلا منطقيا (علاقات التضاد ، التناقض، التكامل) و بالاستعانة به يتحقق الثراء الدلالي حيث المعنى لا يقوم على تعارضات ثنائية فقط بل على تعارضات رباعية . و لعل القيم الموضوعاتية " المحددة في التحليل الخطابي تجمعها علاقات متبادلة ينبغي أن يساعدنا المربع السيميائي على الفصل في هذه العلاقات و توضيح و تقدير الروابط التي تقيمها فيما بينها [13]

إذا انتقلنا إلى سيميائية الشعر يمكننا الوقوف عند ميكائيل ريفاتير و كتابه "سيميوطيقا الشعر" أين يلح على كون الشعر يحمل بطبعه ازدواجية دلالية ما يجعله مجالا خصبا للقراءة السيميائية و تتحقق تلك الازدواجية عبر نقل المعنى أو تحريفه أو إبداعه ، ما يجعل الشعر تهديدا مستمرا للمحاكاة و تعديلا متواصلا لها . و من الناحية المنهجية يرى ريفاتير أن تحليل الشعر يتم عبر مرحلتين .

المرحلة الأولى هي مرحلة القراءة الاستكشافية ، و فيها تتم إدراك مظاهر لانحوية النص من قبل القارئ و هذا بالاعتماد على كفاءة القارئ اللغوية و الأدبية .

المرحلة الثانية هي مرحلة القراءة الاسترجاعية حيث يبدأ عبرها التفسير الثاني أو التأويل ، و هو تأويل نصي يستند في بناء الفضاء الدلالي للقصيدة إلى آثار كسر القاعدة وما يمكن أن يولده النحو الجديد من "عادات" معنوية جديدة.

ومع هذا تظل التطبيقات السيميائية حول الشعر قليلة بالمقارنه مع التطبيقات حول السرد ،وجدير بنا أن نلاحظ في الختام أن التحليل السيميائي ابتدأ بقراءة النصوص الشعرية باعتبارها علامات لغوية ثم وسع اهتمامه ليدرس كل العلامات النصية اللغوية و غير اللغوية بداية من سيميائية الغلاف إلى سيميائية الخطوط و الألوان و الأشكال و الرسومات و وصولا إلى سيميائية الأهواء و العواطف ...

نموذج تطبيقي: يمكننا في هذا السياق أن نقدم أنموذجا تطبيقيا حول سيميائية العنونة في أعمال الروائي الجزائري الأزهر عطية :

---

[13] - نفسه ، ص240-241

يمثل العنوان بحمولته الدلالية هوية تعريفية للنص، و يمكن القول أنه " بمثابة الرأس للجسد "[1]كما أنه بمثابة الاسم للشيء ، حيث يعرف النص من خلال عنوانه الذي يدل عليه ، فالعنوان لا تقل أهميته عن أهمية النص لأنه ليس " مجرد زائدة لغوية للعمل (...) لكن "العنوان" ـ نظرا لاستقلاله الوظيفي ـ مرسلة كاملة، و مستقلة في إنتاجيتها الدلالية" [2] لذلك لا يعد اختياره أمرا هينا ، فقد يجد المؤلف صعوبة كبيرة في تحديده ، بل قد يمر العنوان بعدة مراحل قبل أن يتبلور ، و يستقر في شكله النهائي ، و صيغته المناسبة التي تثير تساؤلات في ذهن القارئ لا يستطيع الإجابة عنها إلا من خلال الرجوع إلى النص الذي يشرح غموض العنوان ، و يعطي صورة واضحة لما أجمل فيه . فالعنوان هو " النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص" [3].

و الجدير بالذكر أن العنوان ـ و بالأخص العنوان الروائي ـ يخضع لأربعة قوانين تتحكم في تنظيمه ، و قد صاغها كل من " كريفل Grivel " و " ليوهوك Leohock " كالآتي :

1- أن يلتزم العنوان بالنص الذي يعنونه، فتكون دلالته قريبة منه لا بعيدة عنه.

2- أن يكون مختصرا ، مثيرا أي مكثفا للمعنى ، و الدلالة ، و مختزلا لهما في صيغة مرفولوجية صغيرة .

3- أن يكون متفردا، نوعيا، خاصا برواية بعينها، غير متشابه مع عناوين أخرى.

4- كما يجب " توفر الوضوح في العنوان ، دفعا لكل ما يميع الدلالة و هو وضوح عمودي غير مكتمل ، و موزع على مجموعة دلالات و تأويلات تتقاسم معنى العنوان" [1]

و قد وضع جيرار جينيت Gerard genette في كتابه عتبات seuils خطاطة تواصلية للعنوان مستعينا في ذلك بعناصر التواصل عند جاكبسون و هي : المرسل ، المرسل إليه ، الرسالة .

فالرسالة هي العنوان : و تربط بين الباث ، و المستقبل . و المرسل هو المعنون "واضع العنوان" ، فاختيار العنوان يرجع بالدرجة الأولى إلى الكاتب. إلا أنه قد يوضع في بعض الأحيان بمشاركة الناشر حيث يراعى الجانب التجاري و الإشهاري من أجل الترويج للكتاب .

---

[1] -محمد مفتاح : دينامية النص تنظير و إنجاز ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ، 2006، ص72.
(2)-منت محمد فكري الجزار : العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص35.

[3] شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، دار الثقافة للنشر و التوزيع،المغرب ،ط3 2007، ص 72.

[1]-المرجع السابق ، ص33.

أما المرسل إليه فهو المعنون له " المتلقي / الجمهور" : و حسب جينيت فإن العنوان يوجه إلى الجمهور بمعنى عام ، و ليس حكرا على القراء فقط لأن العديد من الناس قد يمر عليهم ـ العنوان ـ و يتناقلونه دون قراءة النص.[2]

يمكن أن يحتار المؤلف قبل أن يستقر على عنوان مؤلفه ، فقد يضع أكثر من عنوان ، و بصيغ تركيبية مختلفة ما يجعله ـ أي العنوان ـ غير مستقر ، و عرضة للتغير ذلك أن لحظة وضعه " أو اختياره لحظة حرجة، لأنها لحظة تأسيس إما لاستراتيجيه إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ و حمله على المتابعة ، رغبة في التواصل و الاستكشاف " لذة الكشف " ، و إما أن تصده على المتابعة و التواصل"[3].

فالمؤلف ينطلق من النص ليصل إلى العنوان "عكس القارئ الذي ينطلق من العنوان ليصل إلى النص ، و بتعبير آخر فإن " المستقبل " يدخل إلى العمل من بوابة العنوان "[4] و هذا الأخير بطبيعته المختصرة ، و المحملة بدلالات متعددة قد يبوح لقارئه عن أسرار النص الذي يعنونه ، و قد يتمنع عن ذلك.

ترافق الإثارة عناوين الروائي الأزهر عطية مما ينشّط حاسة السؤال لدى المتلقي. فرغم "الوضوح" البنيوي الذي يميز البنية السطحية للعنوان عند القراءة الأولى إلا أن محاولة تشييد الدلالة تصطدم بمشكلة السهل الممتنع . لأجل تجاوز ذلك سنقرأ هذه العناوين عبر مرحلتين، في المرحلة الأولى نتناول العنوان في بنيته النحوية و في انفصاله عن المتن و الأفق الدلالي الذي يمكن أن ينتجه، أما المرحلة الثانية فسنتناوله في علاقته بالمتن محاولين الانتباه إلى أي مدى يحصل الانسجام بين القراءة الأولى و الأخيرة.

و العنوان الأول الذي نقف عنده هو " اعترافات حامد المنسي"، و هو- كما نلاحظ- جملة اسمية، لا يُنقص غياب الخبر فيها من حضوره الضمني، إذ لا تحتاج لفظة الاعترافات إلى ما يخبر عنها لتحقق حمولتها الدلالية بالنسبة للقارئ العادي فما بالك بالقارئ المتخصص، لكن إضافتها إلى الاسم الشخصي "حامد" تبدأ بإرباك ميثاق التواصل، ذلك أن الاعتراف يرتبط في المرجعية الثقافية بالخطيئة بينما اسم حامد – و هو صيغة اسم فاعل مشتقة من " الحمد" أي الثناء و الشكر- يدل على الشخص القنوع الشكور للنعم ، و مثل هذا الشخص يفترض انه حميد السلوك لا يقع في الخطايا التي تستوجب الاعتراف / الاعتذار . و ستزيد الصفة " المنسي" من غموض الواضح ،فحامد الشاكر لنعم لله لابد أن يكون شاكرا لنعم الناس ، و الشاكر لا تنساه السماء و لا الأرض . إن البنية السطحية للعنوان تفارق بنيته العميقة مما سيبرر ربما اللفظة المركزية فيه ، لفظة الاعترافات .

---

[2] ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط1 2008 ،ص72-73

[3] -بسام قطوس : سيمياء العنوان ، ص 60. -

[4] -محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

إذا انتقلنا إلى علاقة العنوان بالمتن الحكائي نجد أن الذات الكاتبة تتموقع منذ البداية في فضاء إحياء الذكرى و الذاكرة ، حامد المنسي – أو الذي بدا منسيا في مخيال السارد – لن يكون كذلك بعد هذه الرواية – الكتابة ، يُنسى الصوت أو يضيع بتراكم الأصوات و تظل الكتابة تجدد الحضور و تجدد التأريخ لما مضى. الرواية و الحال هذه انتقام من الذاكرات المثقوبة و بحث عن خلود للذات يتحقق فقط بالكتابة. المنسي نسيه الموت – كما تمنت أمه- فحقق خلودا دنيويا و لم يفوت على نفسه فرصة الخلود بعد الموت و كأن الاعتراف هو شرط الخلود. لقد أشار جون جاك روسو في [1]" لقد رحل المنسي و لكنه اعترف" اعترافاته أيضا إلى قصة الخلود هذه:

« Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables » [2]

و هذ العدد اللامتناهي من الأشباه و النظائر لا يتعلق فقط بمن يقرأ الكتاب بل بإمكانات التحقق التي يتيحها الفن السيري للذات الساردة حيث يمكن أن تتحقق في أكثر من زي .

إن لفظة الاعترافات تربط القارئ منذ البدء أيضا بفكرة السيرة الذاتية، أو سيرة ما لا يعرف من ماضي الأنا المتكلمة داخل الخطاب .إن هذه اللفظة العريقة في كتابات السيرة الذاتية جسدت عند القديس أوغستين تكفيرا عبر الكتابة عن ماض بدا للسارد مخجلا :

« Je veux rappeler mes impuretés passées et les charnelles corruptions de mon âme. Non que je les aime, mais afin de vous aimer, mon Dieu »[1]. كما جسدت عند جان جاك روسو تعريفا بالذات من الداخل و من تحت الجلد كما يشير روسو في العنوان الفرعي لاعترافاته،فما الذي تحيل إليه في هذا النص؟

في صفحة الافتتاح نقرأ الفقرة الآتية :"لست نبيا و لست وليا صالحا و لست من الذين يرهبون أو يرعبون ، و لا من الذين يسكنون ذاكرتكم حين تنهزمون. و لكنني حامد المنسي ، الذي يعيش ما تعيشون

---

[1]-الأزهر عطية: اعترافات حامد المنسي،منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007، ص08.

[2] Jean-Jacques Rousseau :Les confessions ,Edition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p 04.

[1] Saint Augustin : Les confessions ,traduction nouvelle par L.Moreau, Debécourt librairie editeur,Paris ; numérisé par google, p41

و يعترف و أنتم لا تعترفون و في اعترافاتي هذه ستجدون شيئا مني و شيئا من أنفسكم "[2]. لعل الاعتراف هنا ينأى عن الاعتذار الذي عهدناه في مثل هذه المقامات السردية و يشكل في المقابل قيمة من قيم الراوي المتعالي و الناقم في الوقت نفسه على الآخر الذي لا يجرؤ على الاعتراف ،كما يشي بالمشترك و ينفي عن نفسه الطابع الفرداني ، الاعتراف إذا ليس تكفيرا بقدر ما هو تعرية و منه سيؤدي دلالة جمعية و سيختلط بالراهن الاجتماعي و السياسي. سيفارق السرد مرجعياته الذاتية و سيقطع مسار التاريخ الشخصي متسللا لانتقاد الأنساق الاجتماعية و الثقافية المهيمنة على مجتمعاتنا ،و يمكن أن نمثل لذلك بقول الراوي " ...عندما يتكلم الرجل عن المرأة يقول لمحدثه حشاك . و عندما يتحدث عن الكلب يقول لمحدثه أيضا حاشاك. و لكن المرأة لا تقول ذلك أبدا عندما تتحدث عن الرجل. إذن تكون المرأة نجاسة . و مع ذلك فالرجل يبحث دائما عن النجاسة ، و ينام مع النجاسة ، و الذي لا نجاسة له لا يعد رجلا ، و رجولته لا تكتمل إلا بالنجاسة . فالنجاسة شيء مكمل لرجولة الرجل ، و لكن حذار لا تكن كالمرأة و إلا كنت نجاسة ." [3].إن هذا النموذج –و غيره كثير في الرواية- يقودنا إلى فكرة استحالة النقاء في السيرة الذاتية بما أن هذه تكتب من قبل مؤلف متسلح بثقافة معينة و بوعي إيديولوجي معين أيضا إذ لا يخفى على القارئ مقدار السخرية التي ينطوي عليها هذا المقطع .

حينما نتعمق في قراءة العنوان "اعترافات حامد المنسي" في علاقته بالمتن الحكائي ، نجد أن الرواية تحاول الوفاء لفكرة النسيان لكنها تقوض الفكرة من الداخل ، فحامد الذي يوهمنا بأنه "كثير النسيان " [4] يحفظ القرآن و يُدرّس التاريخ و هما أمران لا يمارسهما إلا من وُهب الذاكرة القوية ، تنزاح السيرة عن قول الحقيقة فالمؤلف الذي هو الراوي و هو الشخصية الرئيسية باسم مغاير اشتغل أستاذا للأدب العربي، فلم التاريخ؟ ألأن تدريس الأدب في الثانوية هو في النهاية علم بالعصور التاريخية المختلفة أم هي الرغبة في خرق ميثاق السيرة الذاتية كما حدده فيليب لوجون و المؤلف مثقف و عارف بالأطر النظرية المختلفة التي حددت أنواع الرواية ، فأراد التمويه ؟ إن هذا الأمر يطرح إشكالا سرديا : لماذا و كيف نتكلم عن الذات؟ الواقع أن هناك رغبة في تأريخ الذات و هناك في الوقت نفسه خداع الذات ، و الخداع يأخذ وجهين إما بحكي ما رغبت الذات في أن تكونه أو بتضليل ما كانته لأسباب مختلفة اجتماعية أو سياسية ، و في كلتا الحالتين يفعل التخييل فعله فيتراجع السيري و يهيمن الروائي فتضيع مؤقتا العلاقة بين المتن و العنوان ، العلاقة التي أسس لها الروائي و القارئ منذ البداية حيث الاعترافات لا تحيل إلا إلى السيرة و حيث تقوم هذه الأخيرة استمرارا للماضي في الحاضر بل وفي المستقبل أيضا ، و هنا يبدو و كأن العنوان وضع أولا بناء على المعاناة من النسيان ثم جاء المتن الحكائي منتقما للعنوان و للذاكرة التي لم تعرف كيف تنسى و لم تترك فرصة النسيان للآخر .

---

[2] الرواية ، ص07.
[3] نفسه، ص35.
[4] نفسه ، ص125.

الرواية الثانية التي نقف عند عنوانها بالتحليل هي رواية" يسار بن الأعسر"، و العنوان كما نلاحظ من فئة العناوين الاسمية لكن الاسم الذي معنا ليس دارجا بل هو مخترع ، ومبني على نحو شعبي " فلان بن فلان" دون لقب ، و هذه البنية مرتبطة غالبا بالوجهاء حيث ذكر اسم الأب ، اسمه الثاني، يغني عن اللقب ، لابد أن يكون المذكور حاكما أو حكيما أو مجنونا ليحظى بمعرفة كل الناس بمجرد ذكر اسمه . الغريب أن هذا الاسم لا ينتمي إلى دائرة الشهرة المتعارف عليها أو بعبارة أخرى لا يملك تاريخية " رسمية " في ذاكرة القارئ تبرره . من الناحية المعجمية نجده يقوم على علاقة تضادية بين المسند و المسند إليه، فيسار من اليسر و " اليسر : اللين ، والانقياد يكون ذلك للإنسان والفرس ، وقد يسر ييسر . و ، هذا شأن العسر و [2] أما العسر فهو" ضد اليسر ، وهو الضيق والشدة والصعوبة" [1]ياسره لاينه" العسير أما الأعسر فهو الأكثر ضيقا و الأكثر قساوة و الأكثر صعوبة، و هذا تحديدا ما يصنع المفارقة : كيف يلد العسر اليسر؟ كيف يأتي اللين من صلب الشديد الصعب؟ إن العنوان في بنيته السطحية لا يجيب عن مثل هذه السؤال، و ربما يعود هذا إلى مقصدية تغييب الوصف أو الإخبار في العنوان لأن التغييب هنا يكثف الاحتمال الدلالي و يحقق بشكل عال أدبية العنوان ، هذا من جهة و من جهة أخرى تملي مثل هذه المقصدية الالتصاق بالمتن كمخرج تأويلي وحيد لهذا العنوان.

يعرف الكاتب ذلك و يحاول في المتن أن "يوضح" معنى كلمة يسار و المفارقة الأولى التي نلحظها هي ذوبان التناقض الذي ألحت عليه المعاجم بين اليسر و العسر ، إن عراب الراوي الذي كان " أعسر ، فكان بذلك مجلبة للانتباه ، و كان شعلة من الذكاء الحاد . حاضر البديهة في كل حين . له قدرات فائقة على حل المعضلات مهما كانت ، و كان الناس يعتقدون ، بل يجزمون أن ذكاءه الخارق ، إنما يعود سببه إلى كونه أعسر و كان هو أيضا مقتنعا بذلك أشد الاقتناع .لذلك كان يريدني أن أكون أعسر مثله رغم أنني لا أحمل قابلية لذلك. بل كنت أرفضه فراح يفرض علي العمل و الأكل و الكتابة بيدي اليسرى فرضا إلى حد أنه كان يضربني على يدي اليمنى كلما رآني أستعملها ، أو أحاول استعمالها ، بل قد يصل الأمر في بعض الأوقات إلى أن يربط يدي اليمنى بوثاق حتى يفرض علي العمل باليسرى" [1]. إن خرق الطبيعة هو أعسر فعل يمكن للإنسان القيام به و التدرب عليه ، و "يسار" كان مشدودا بفطرته إلى " اليمين" ، و إجباره على اليد اليسرى كان مشقة لا تحتمل ، لقد كان كالمعوق الذي يدرب عضوه الناقص على السلوك الكامل ، و ما يصعّب الأمر أكثر هو عدم الرغبة في هذا الوضع " اليساري" إذ تحول إلى عقوبة ، اليسر و اليسار في هذا المتن الحكائي لا تعني أبدا اللين و السهولة بل المشقة والمعاناة ، و كأن العراب يختبر

---

[1] ابن منظور : لسان العرب (النسخة الإلكترونية) ،ج15، ص316.

[2] نفسه، ج10، ص145.

[1] الأزهر عطية: يسار بن الأعسر ، دار الروح للكتاب ، قسنطينة ، الجزائر ، 2012، ص105-106.

رجولة نموذجية مبكرة في طفله بمقاييس مختلفة، و أول هذه المقاييس الكتابة باليد اليسرى، ربما لعلمه المسبق أن الكتابة هي التفكير ، و لطموحه بفعل لا يختلف عن القول ، أن تكون يساري الخط معناه أن تقيم في الشق الأيسر من الكون الفكري، و هذه واحدة من معاني اليسار في بعض المعاجم." هو من جماعة اليسار : أي من الجماعة التي لها آراء و مواقف سياسية جذرية و ثورية ، ينتمي إلى حزب من أحزاب اليسار" [2] ، العراب كان يريد "تقييد" طفله بميراث فكري ،

و كان الطفل مجبرا على تمثيل دور المعجب به فقط – أو على الأقل هذا ما يزعمه ظاهر النص –

و على قبول الاسم أيضا " و زيادة على ذلك كله ، فقد حملني اسما ابتكره لي ليزيد في تقييدي أكثر ،

و يفرض علي العمل بيدي اليسرى مثله ، فأصبحت ادعى "يسارا" أو " ابن الأعسر". و في بعض الأوقات يجمع الاسمان معا فأدعى يسار بن الأعسر.حتى شاع ذلك عني عند الخاصة من الناس . أما عامتهم فقد ظلوا يطلقون علي اسم الهامل بودابة لأنني كنت كثير الترحال و التجوال " [3]. ندرك من خلال هذا المقتطف أن اسم يسار بن الأعسر يجسد انتماء البطل – و لو المؤقت- إلى الخاصة ،لكن سلطة هذا الاسم- و على الرغم من الانحياز إليه كعنوان للرواية- لم تمنع من تسلل الاسم العامي له " الهامل بودابة " ، و الهامل في اللهجة الجزائرية تعني الشخص الذي لا مستقر له ، الشخص الذي ضيّع مكانه – بإرادته أو غصبا عنه- و تشرد في أمكنة الغير، و البطل أُجبر على الرحيل و الغربة ،

و الرواية تحجم عن ذكر ذلك صراحة لكنها تلمح إليه مرارا " ها هو قد قرر ، فعلا أن ينهي رحلة غربته التي دامت سنين عديدة ، رأى فيها ما أعجبه و ما لم يعجبه ، و عاش فيها ما أراده و ما لم يرده ، و كم من مرة قبل هذا حاول أن ينهي رحلته و يعود إلى وطنه ، و إلى أهله ، و لكنه لم يفلح. أما الآن فقد فعلها و أفلح . أو هو يكاد . لقد جاب في هذه الرحلة الطويلة ،القريب و البعيد من الأقطار و الأمصار . و رأى منها و فيها ، الذي كان يعرفه والذي لم يكن يعرفه . و حاول أثناءها أن يدفن أحزانه ، هناك، بعيدا عن الديار . تلك الأحزان التي كانت من أسباب رحلته ، و التي ظلت تلاحقه هناك . و لكنه لم يستطع أن يتخلص منها ." [1]. يسار بن الأعسر هو أيضا " العزري" كما يحلو لجارته " جزيرة" أن تناديه ، و العزري هو الخادم في اللهجة المغاربية ، و هو العون في الكتاب المقدس ، و الخادم حياته حتما عسيرة ، لأنه مجند لطاعة الأوامر.

إن الأسماء التي سُمي بها الراوي تختزن رمزية عالية بل و تجسد صراعا بين المركزي و الهامشي في سيرته التخييلية . و ما يجمعها هو هيمنة العسر على اليسر في بناء شخصية يسار . " العزري" عاش

---

[2]-معجم المعاني الجامع.
[3]-الأزهر عطية : يسار بن الأعسر ، ص107.
[1]-المصدر السابق، ص10-11

على أمل أن يجد الحب لكنه لم يجده ، ورحلة "الهامل بودابة" لم تكن اختيارية مريحة بل كانت شاقة جدا حيث المدينة موصدة أبوابها عند الرحيل عنها و عند العودة إليها ، أما حياة يسار بن الأعسر فقاهرة" ما أصعب هذه الحياة ، بل ما أغربها . تصارعنا و نصارعها . و تقهرنا في كثير من الأوقات ، و لا نستطيع فعل أي شيء أمامها ، سوى أن نتبدل لكي نتكيف معها ، و مع ما يأتينا منها و ما يفاجئنا فيها "[2] كأن يسارا لا ينتظر السّار من هذه الحياة التي صيرته عسيرا كما أريد له ، كأنه خلق للصراع و الصراع فقط ، في البداية الترحيل الإجباري عن الوطن لمدة أربع و عشرين سنة ، ثم العودة و لا شيء تغير غير ثقل السنوات و همومها و محن المجهول ، وحده الموت متاح في الوطن بسهولة ،و المقبرة مفتوحة تسمح بالدخول و بإمكانية البوح المرير أمام قبر الوالدة التي تجسد بعض قبر الوطن فيما يبدو "...لو ترينني الآن يا أمي ، و قد أصبحت كهلا و أنا أحمل من هموم هذه الحياة و أتعابها ، ما لا يطاق . و بعد أن شردت و تهت في العالم بين أقطاره و أمصاره. لو ترينني ستذهلين يا أمي . و ستبكين كثيرا لحالي و قد تعجزين حتى عن البكاء" [3] . و إذا كانت بدايات الرواية تركز على عذابات يسار ، فالأمر لن يستمر كذلك ، إذ أن يسار قد عاد إلى الوطن لمهام مفارقة لتوقعات القارئ و هي - و إن لم تكن مهاما يسيرة – تحتوي على مباهج ستحقق انتشاء يسار. لقد خرج من مدينته/ وطنه بعدما مات عرّابه " خرجت منك غير مأسوف علي ، و أنا أحمل بين أضلعي قلبا كسيرا خنقته غصة " [4] و عاد إلى مدينته / وطنه حيث جهز كفنه و مرثيته الشعرية بنفسه ، و لم يكتف بتجهيز احتفالية الموت بل قرر رسم لوحة زيتية يجسد فيها موكب جنازته ، و بذلك سيستمر في التاريخ. إن ضيعته كتب التاريخ الرسمية سيخلده فنه. لعل هذه الرغبة اللاشعورية في الخلود تعكس النرجسية الفائقة و تضخيم الذات التي ستجد لها ظروفا ومتغيرات في وطن يسار "الفنان" تسمح بالانتقام من زمن الغربة فيتجاوز الواقعي الخيالي ، و السياسي الفني ،و تقود الدابة " الشهباء" صاحبها " الهامل" إلى الملك. ستنتهي الرحلة الشاقة بتقلد زمام الأمر في المملكة حيث سيكتسب يسار بن الأعسر بذلك لقبا آخر سيموت به فيما يبدو ، لقب " الملك"، لقد آن له أخيرا أن يعتلي العرش و أن يخطب كما يريد هو لا كما يراد له مفاجئا الجميع " هذا سيفي البتارو استل سيفه الملكي المذهب الذي تقلده منذ لحظات . و جحظت عيناه في الخلق الهامد ، و لوح به في الهواء مهددا، و متوعدا ن و لاحظ الناس و أعناقهم تشرئب ، و حناجرهم تلتهب ، و عرقهم يسيل بغزارة ، أن ملكهم المعظم قد أمسك سيفه بيسراه لا بيمناه " [1] هاقد اكتملت اللعبة و اكتمل الاسم ، يسار لا يكتب فقط باليسرى ، بل "يقتل " باليسرى" ،يسار ملك أعسر يفكر فقط " في مصير المملكة التي ابتليت به " [2] متجردا من ألقابه القديمة "الهامل بودابة " و "العزري" منتشيا بآخرها عندما يجمع باللقب الذي يرده إلى خاصة القوم

---

[2] نفسه ، ص17.
[3] نفسه ، ص35.
[4] نفسه، ص100.
[1] المصدر السابق، ص174.
[2] نفسه، ص180.

،" و بذلك أصبح الملك يسار بن الأعسر" [3] الذي باستطاعته أن يسن كل قوانين الوجود "ملكا" و الموت "ملكا".

على خلاف هذه الرواية التي يطرح عنوانها كثيرا من المفارقات ، يحقق عنوان رواية الأزهر عطية " الروابي الجميلة" انسجاما عاليا مع المتن الحكائي و انسجاما مع المرجع اللغوي و الدلالي للعبارة . إنه عنوان مكاني و الرواية أيضا هي رواية مكانية بامتياز ، و عليه فقراءة هذا العنوان ستتم في ظل ما يعرف بشعرية الفضاء. الروابي جمع رابية و الرابية هي ما ارتفع من الأرض، و هي لذلك جميلة غالبا حتى من غير إضافة الصفة : "الجميلة". و لعل الكاتب يمعن في ملء روابيه بكل الحكايا الحميمة التي تزيد المكان دفئا و تكثف قيم الجمال فيه. فالرواية تبدأ بوصف القرية التي تقع على "ربوة من الروابي الجميلة، المنتشرة هناك مكونة حلقة فوضوية تحكي لبعضها تاريخ هذا الكون العجيب ، و أسرار المنطقة ، و الذين مروا من هناك على مر العصور ، و من بينهم جدي الذي تنسب إليه زراعة أول شجرة صفصاف تجاور النبع ، و التي مازالت باسقة كقامته الطويلة " [4] و كما هو واضح من خلال الاقتباس يجتهد النص في الاحتفاء بالمكان جغرافيا و تاريخيا محققا الانسجام بين عنوانه و فضائه الدلالي ، ففوضوية المكان لا تعدم جماله خاصة عندما يرتبط برائحة الأجداد، بقاماتهم الطويلة طول قيمهم النادرة . "كنت أحب جدي كثيرا ...إن صوته الهادئ مازال يرن في أذني بحكاياته عن الأرض و عن الأرض دائما ، و عن الروابي الجميلة التي كان يعشقها ، و عن حكاية جدنا الأول معها . إنها حكايات رائعة كروعة تلك الروابي النافرة أبدا" [1]. إن ارتباط العنوان / المكان بجدّ محبوب جدا هو أمر يكفل حميمية المكان التي لطالما انشغل بالتنظير لها تنظيرا "شعريا" الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار ، و يكفل بالتالي ظهوره في شكل ربوة جميلة حتى لو لم يكن كذلك جغرافيا، فحضور الأجداد في أي وجود نصي أو واقعي هو انتصار لهامش الألفة و الحرية و الأريحية في السلوك ، إنه الانتقام من قساوة الآباء و نظاميتهم العالية، من هنا يكون حضور الجد بالروابي عنصرا جماليا إضافيا يجسد الاحتفاء بالمكان و الاستغراق في تخييل يتجاوز فيه الروائي النظر إلى المكان بوصفه فقط مسرحا للأحداث ،إلى معايشته بوصفه كيانا حارسا لكل قيم الألفة والحميمية.

"الروابي الجميلة" للأزهر عطية هي أيضا حكاية شيهوب الراعي الفنان صديق الراوي الذي كان يغامر بمرافقته ، المرافقة التي لا تروق لوالده لأن شيهوب صديق الغنم بينما الراوي ابن مالك الأرض "...كنت أغامر و أتمتع بلذة المغامرة ، كما أتمتع بلذة النغم الجميل الذي يعزفه شيهوب ، بين تلك الروابي

---

[3] نفسه ، ص168

[4] الأزهر عطية : الروابي الجميلة ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر 2007، ص07.

[1] المصدر السابق، ص 16-17

الجميلة" [2] إن ما يزيد المكان سحرا هو أنغام قصبة شيهوب و أغانيه ، إذ لم يكن فقط عازفا بل مغنيا أيضا ، هائما ملتحما بإيقاعات الطبيعة التي تصنع من الروابي ربيعا مستمرا ، و مكانا للفن والجمال فقط، جمال الجغرافيا و ما يملأ الجغرافيا.

لعل ما يساعد على بناء شعرية المكان في " الروابي الجميلة" حكاية " العريان" ،الرجل السر الذي ارتبط حضوره بحضور الليل " بقي العريان لغزا يحير القرية و أهلها عدة أيام أو قل عدة أسابيع . يختفي في النهار ، و يظهر عند المساء . يجلس في مكانه المعتاد مسندا ظهره إلى شجرة الزيتون ، موليا وجهه إلى جهة الغرب،و كأنه يتابع حركة الشمس و هي تغرب ، أو كأنه يرسم لوحة الغروب في ذاكرته . أو لعله يتوحد أو يتجلى" [3].إن شخصية العريان شخصية ليلية تضفي بعض العجائبية على الروابي الجميلة ، كما تولد باستمرار الهواجس عند أهل الروابي ،فيصنعون قصصا و حكايا بشأن الشخصية و مكانها ، و هذا ما يكثف من روعة الروابي و يزيد من درجة الانسجام بين المتن الحكائي والعنوان ، حيث الشخصية العجائبية تشكل سرا من أسرار المكان فيتجاوز الحيادية إلى الإثارة ، وتغدو جماليته مرتبطة بالمعنى أكثر من ارتباطها بالشكل .

إن الروائي يتدرج –كما رأينا – في عرض أسرار روابيه ، و كأن الهدف هو الوفاء لعنوان وضع في البداية ، و اجتهد المتن الحكائي في التآلف معه بانتقاء الشخصيات و التركيز على أفعالها ذات الصلة المباشرة أو غير المباشرة بتيمة جمال المكان.

يمكن القول في الأخير إن العنونة في أعمال الأزهر عطية لا تبالي كثيرا بالوظائف الإشهارية ، بقدر ما تركز على الوظائف الدلالية للعنوان ، فجاءت كثيفة من هذه الناحية يستدعي تأويلها كثيرا من التأمل ، بدءا بالبنية اللغوية الصرفة ، و انتقالا إلى المستوى البلاغي ، و وصولا إلى العلاقة بين العنوان و المتن الحكائي ، و في هذا المستوى الأخير تطلب التأويل الانتقال عدة مرات من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء ، و هذا إن دل على شيء إنما يدل على جدّية صناعة العنوان و مقصدية تكثيفه .

---

[2] نفسه، ص20.
[3] نفسه، ص 27