السرد العربي قديماً و حديثاً

(أصوله وأبعاده)

د. أحمد التجاني سي كبير
كلية الآداب واللغات
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

العلاقة بين الشعرية والأسلوبية :

يــرى بعض الباحثين أن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية، اعتماداً على رأي **لتودروف Todorov T**، في كتابه (**الأدب والدلالة** Littérature et Signification) يقول فيه إن الشعرية هي نظرية الأدب، وقرر الدارســون هذه الحقيقة « وإذا كان النقد الروائي التقليدي يُعنى بالمضمون وحده، ويربطه بقضايا المجتمع وأزمات الواقع، ولاسيما عند نقاد المنهج الاجتماعي، فإن النقد الروائي الجديد قد تجاوز ذلك، مستفيداً مــن إنجــازات **الشــكلانيين الــروس**، واجتهادات البنيويين الفرنسيين، وتنظيرات النقاد الغربيين، إلى فتح باب جديد في **النقد الروائي هو علم السرد:** تقنياتــه ومكوّناته، فعالجوا الوظائف، والعوامل، والفواعل، وفضاء المكان، والزمان، والراوي، ووجهة النظــر، والمونولــوج الداخلي... من خلال نقد سردي حداثي يقوم على تحليل النص ووصف بنياته، لا على جدليــة مرجعيتــه الفكريــة أو الاجتماعية.»[1] .

وبهذا فإن الدراسة المنهجية لا تتوخى تمزيق وحدة النصّ، بل هي تسعى إلى كشف تقنياته الحداثية، وعناصــره الفنية، من أجل ترسيخ نقد موضوعي لعلم السرد الجديد و يطمحون إلى توظيف مناهج **علم الأسلوب**[2] **اللغوي**، لتكون صالحة لدراسة النص الأدبي. « فالنص الأدبي، أو (القول) ليس إلا واحدا من مجالات استخدام (اللغــة) فــي جميــع مجالات الحياة، ومهما كانت اللغة الأدبية (منحرفة) بالقصد عن التوظيف الاشاري للغة ومحملــة بمحتــوى عــاطفي وحساسية شعورية.»[3]

علاقة الشعريــة بالأسلوبية :

إن الارتباط الوثيق بين **الشعرية والأسلوبية** مرده إلى أن كليهما يهتم بالنص وبالقوانين التي تتحكم في الإبــداع الأدبي، وبما أن النص هو معطى لغوي أولا فانه يحتوي على جملة من الظواهر الأسلوبية التي تنتظم كطريقة خاصــة بالمبدع الأدبي ويتجلى ذلك في الانحرافات والانزياحات اللغوية(اللفظية والدلالية) وما يعتري الجمل النظامية للغة مــن تقديم وتأخير....الخ. والشعرية بمباحثها الفنية الجمالية تحاول رصد هذه الظواهر والتعرف على تجلياتها داخل النص، وتحاول سن قوانين تتحكم في أدبيتها، يقول **صلاح فضل**« ولهذا نرى نقطة التماس حقيقية بين البحوث الأسلوبية والشــعرية بحيث تصبح انجازات الأسلوبي التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحددة لمظاهر الجمالية من صــميم الشعرية، ولأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق الشعرية عبر مجموعة من الأجزاء السديدة. »[4].

وإذا كان الأسلوب هو طريقة الكتابة أو الإنشاء أو بتعبير أخر« هو مجموع ما يميز نمط كتابي واحد مــا عــن نمط آخر، كان للشعرية دور الكشف عن الخاصية المشتركة بين هذه الأنماط ويترتب على هذا أن الانزياح أهم خاصية تجمع الشعرية والأسلوبية.»[5]

وذلك لان اللغة الشعرية« ليست غريبة عن الاستعمال الجديد فحسب، بل هي ضده لان جوهرهــا يتمثــل فــي انتهاك قواعد اللغة.»[6]

وجلي أن النظريات الشعرية استعانت بالمفاهيم الأسلوبية بطريقة أو بأخرى، فقد أظهر **رومان جاكبسون R.Jakobson** أن الوظيفة الشعرية تتحقق انطلاقا من مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال تصرف الكاتب أو الشاعر بالمفردات والتراكيب في محور الاختيار والتأليف ونجد كذلك **جان كوهن** يؤكد على أن « بنية اللغة الشعرية تبنى على ثنائية **الانزياح/المعيار** وهكذا نظرت الشعرية إلى الأسلوب على انه انحراف نسبة للقاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب ومفهوم الانحراف والجنس الأدبي والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي والأسلوب النثري. »[(7)]

فالثنائية **أسلوبية/شعرية** ترتبط معرفياً وعلمياً بالعلاقة التالية « عرفت الأسلوبيات الشعر بأنه نوع من اللغة وعرفت الشعريات بأنها أسلوبيات النوع. »[(8)] وعلى هذا الأساس فإن « عمل الناقد الأسلوبي هو أن يبين مدى الارتباط بين التعبير اللغوي والشعور النفسي»[(9)] لذا نجد أن علم الأسلوب اللغوي « قد غدا الوريث الشرعي الحديث لعلم البلاغة القديم. وهذا العلم الجديد، يقنن لدراسة النص الأدبي عبر مجالات أوسع وأفاق أرحب، وهي دراسة النص علي ثلاثة مستويات اللغوية، التركيب، والدلالة، والصوت.»[(10)]

ولابد لأي دراسة في الأدب أن تعتمد الدراسة الأسلوبية لفهم خصوصية العمل الأدبي لأن« وظيفة علم الأسلوب الأدبي هي استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية ، التي يتميز بها النص الأدبي»[(11)] « والأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا علي بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية فكرية أو غير ذلك»[(12)]

يحوي تاريخ **الأسلوبية** كثيرا من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير مقننة، واتخذت أشكالا وصورا محدودة ولكنها لم تكن قائمة على أساس علمي.« فقد كان العرب ذوي حس نقدي، وكانت لهم جهود في مجال النقد، إلا أنها كانت أقرب إلي الانطباعات والملاحظات السريعة القائمة علي الذوق والإحساس بقيمة الكلمة وموضعها في السياق، ولذلك لم تكن هذه الملاحظات تستند الى نظريات وقوانين.»[(13)]

- **التحليل الأسلوبي**[(14)] قد يكون مسبوقاً بتحليلات عقائدية ونفسية وفكرية وفلسفية للمنشئ، ثم تأتي التحليلات الأسلوبية عن طريق الإثبات الزائف تارة، وليّ أعناق النصوص والعبارات والألفاظ تارة أخرى، كي تثبت ما سبق استخلاصه من نتائج.
- الأسلوب لا يعبر في بعض الأحيان تعبيراً دقيقاً عن نفسية المنشئ وعقيدته، إذ قد يلجأ ــ أي المنشئ إلى إخفاء مشاعره و أفكاره المذهبية خوفاً أو هروباً أو رياءً.

ليس ضروري أن يحمل كل أسلوب دلالات نفسية وفكرية وعقائدية خاصة بصاحب هو يستوجب ــ حينئذ ــ التعامل مع الأسلوب بمعيار فني فحسب.

الترديد في السياق الشعري يعطي للمعنى إيحاءات جديدة ويفجر شحنات أخرى من المدلولات والترداد يختلف عن التكرار الذي يعني استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي دون تميز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار»[(15)] .

فاللغة في يد **الناقد الأسلوبي** « أشبه بمُركّب كيميائي في تجربة معملية، فهو يؤدي ذات النتيجة – إذا خضع لنفس الظروف– مهما تعددت التجارب»[(16)] ولهذا ينبغي أن تكون الأسلوبية « نقداً يحدوه تلطف وإعجاب، إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله ومن حيث هو كل، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه »(17)

وإذا كان الأسلوب في عرف الأسلوبيين هو كل ما خالف النظم المعتاد كما يراه **شارل بالي Charles Bally** « هو كل ليس بمألوف ولا عادي مطابق ولا للنموذج المعتاد»[18] وبالتالي« تستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من كونها تُحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير متوقعة عند القارئ أو السامع »[19].

ويلعب القارئ أو المتلقي دوراً أساسياً إذ « لابد من مُتلقي يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبلاغية »[20] ولا يمكن أن ينجح النص في التواصل مع القارئ وتحقيق المستوى التأثيري والفني « والمستوى الفني لا يتحقق إلا بتجاوز المألوف، ولذا كان البحث عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها المنشئ من إيراد البيت الشعري أو العبارة النثرية على هذه الصورة غير المألوفة »[21].

وتكمن البراعة الأسلوبية في الإيجاز و يتحقق الإيجاز بالمفهوم الأسلوبي عن طريق الحذف « والحذف ــ باعتباره ظاهرة أسلوبية ــ يعني إيضاح بأقل ما يمكن من اللفظ»[22] ومن ثمة يتحقق المعطى الشعري بالتداخل الأسلوبي الحاصل عن طريق الحذف.

علم السرد:

إذا كان الأدب مظهر من مظاهر تجلي الفكر، فإن السرد فن من فنونه، كما يقول: **بول ريكور Paul Ricoeur**[23] ومن ثمة يمكن القول بأن « السرد بوسائطه وأنواعه المتعددة هو إحدى طرائق نقل الأفكار والقيم، ووسيلة من وسائل دورانها فيما بين أفراد المجموعة الثقافية واللغوية الواحدة وفيما بينهم بين غيرهم، وأداة من أدوات صنع الوعي العام. »[24]

ويعتبر كثير من الدارسين النقد الروائي بشتى مضاربه علم السرد وهو« دراسة النص، واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بدال من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، ولا يتوقف **علم السرد** عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص « إنما يتعدى ذلك إلى الأعمال الفنية من **لوحات وأفلام وإيحاءات وصور متحركة وإعلانات** ففي كل هذه ثمة قصص تحكي، ويهدف علم السرد إلى استخراج القوانين والبني الكلية التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات»[25].

ويذهب **علم السرد** إلى معالجة **من هو معطى القصة؟** هل هو شخص حقيقي له اسم؟ أم هو مؤلف يكتب رواية صادرة عن أنا فقط، أم هو راوي يمثل نوعاً من أنواع الوعي الكلي يرسل القصة من وجهة نظر عليا؟، ويعلم بكل ما يجري في دواخل شخصياته وفي خارجها ولا يتطابق مع شخصية أكثر من الأخرى،أم أن الراوي يقف عند حدود ما تستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه؟ فيجري كل شيء تماما كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسلة القصة.[26]

ويعرف **السارد** في الخطاب الروائي بأنه « كائن تخيلي يعمد الكاتب إلى خلقه، حتى يدهم سلطة السرد انطلاقا من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية، وتتشكل وضعية السارد في ثلاث أنماط هي»[27]:

النمط الأول: يكون السرد عن طريق السارد الذي هو المؤلف الحقيقي، فيحدث التطابق بين السارد والمؤلف ويحدث هذا في السيرة الذاتية، ولكن في رواية **المستنقع** لا يمكن أن نضع السارد هو المؤلف نفسه على الرغم من أن الرواية تدخل في **نمط السير ذاتية** و ذلك لبدع شاعري و أسلوبي من الروائي الذي ترك الراوي السارد في الرواية هو البطلة هناء نفسها.

النمط الثاني: ثمة تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في عدة نقاط، وذلك للإيهام بواقعية النص، فتعد الرواية اغترافاً من الذاتي وغير الذاتي. وقد اعتمد **المحسن بن هنية** هذا النمط فكانت أراء بطلي الرواية (هناء وسي حسان) تتقاطع وتتداخل مع آرائه إلى حد كبير وكان في كل مرة يحاول أن يقنعنا و يقنع نفسه من خلالنا بأن الوضع

الفاسد في المجتمعات لا يمكن أن يستمر ولذا كانت نهاية الرواية بحدث واقعي مهم و هو بداية الثورة علـــى الـــزعيم التونسي.

النمـــط الثالـــث: في هذا النمط يكون التمييز العام فاصلا بين السارد والمؤلف.[28] إذ كانت هذه الأنماط تحـــدد العلاقة بين المؤلف والسارد وتضع نقاط الاختلاف والتقاطع والتطابق على المحك فان السؤال الذي يبقى شائكا هو مـــا العلاقة التي تربط بين السارد والشخصية؟

تتحدد العلاقة بينهما وفق صفة الرؤية التي يتم التعامل معها عن طريق معرفة ثلاث مفاهيم:

الأول: الراوي العليم أو الرؤية من الخلف، ويرمز له بالشكل التالي: الراوي > الشخصية حيث نرى الراوي يعلم أكثر من الشخصية [29] فهو المسؤول الرئيسي في السرد وهو الذي يصف تقريبا كل ما هو في العالم الروائي، انـــه لا يشكل طرفا في العالم الروائي؛ انه خارج عنه، وتتمثل خصائصه في الوجود في كل مكان والمعرفة بكل شيء والقدرة على كل شيء، يحضر ويحكي الأسرار الخفية للشخصيات وينتقل بدون أي عائق في الزمان[30] وهذا هو النمط المهيمن على **رواية المستنقع** إذ نجد السارد يعلمنا في كل مرة بأدق التفاصيل التي تريدها الشخصيات زيادة علـــى الحـــوارات الداخلية التي تجريها الشخصيات، والتي منها ما يتحقق في متن الرواية ومنها ما هو مجـــرد تخمينـــات وافتراضـــات تطرحها الشخصيات وهذا واضح تماماً في أقوال البطلة هناء بل والرواية أصلاً تبدأ بهذا الحوار المونولوجي « كنـــت أحياناً أراك جبلاً بعيد المنال، يعز تسلقه أو سبر فجاج أدغاله وشق أحراشه، وأحياناً أخرى كنت أتخيلك بحـــراً عميقـــاً تعجز شباكي عن صيد حيتانه أو الغوص حتى قعره و لملمة أصدافه.»[31]

الثاني: الرؤية مع أو الرؤية المحايثة، وتتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات ولا يمكن لـــه أن يقـــدم تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصية ذاتها، كذلك لا يمكنه رؤية الأحداث إلا من خلال وعي الشخصيات نفسها ممـــا يجعله موضوعيا[32] .

الثالث: الرؤية من الخارج؛ وفي هذه الحالة يعرف الراوي **<** أقل من أي واحد من الشخصيات ولا يســـتطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه وترى البطل يمارس أعمالاً دون أن نعرف فيما يفكر ولا بماذا يشعر مـــع ملاحظـــة أن استخدام الضمائر في السرد ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد الرؤية[33]، لم يستعمل **المحسن بن هنية** هاته التقنية.

لكن يعرض السارد والشخصية الخطاب؟ وما هي الصيغة التي يتم بها الحكي؟

يقدم السارد والشخصيات الحكاية حسب **ثـــلاث أنمـــاط:**

1. **خطاب مسرود أو محكي:** فبدلا من أن يقدم الراوي مثلا حوار الشخصيات يجمل الفكر في عبارة تقريريـــة « انـــه لشعب طيب لا يبتغي الصراع ولا يميل إلى التمرد. »[34] مغفلا الصراع الداخلي الذي يقود إلى مثل هذا القرار.
2. **خطاب منقول بأسلوب غير مباشر:** مثلا«..يا سي حسان كيف يحصل ذلك وقد حفظت عن أمي مقولة ترددها دائمـــاً و تنسبها للجازية الهلالية: الجرح يبرى وتهواه الضميدة و كلمة العيب تمسى وتصبح جديدة »[35] وهذه الطريقة مع أنها أكثر محاكاة إلى حد ما إلا أنها لا تعطي للقارئ أي ضمان بواقعية الكلمة .
3. **خطاب أكثر محاكاة وهو المنقول:** فالراوي يترك الكلام للشخصيات لتتحدث عن نفسها وهذا قليل في رواية المستنقع لأن البطلة هناء هي المستحوذ الأكبر على السرد الخطابي في الرواية حتى عن الشخصيات الأخـــرى ولا يتـــرك المحسن بن هنية شخصيات الرواية تتكلم إلا على لسان هناء وهي تحلل مقولاتهم أو تتكهن بما سيقولون.

شعريـــة السرد:-[36]

الشعرية **أو الأدبية أو الإنشائية** مصطلحات تشير إلى أكثر من معنى، مثلما هناك أكثر من شعرية، كأن تكـــون معنى متداولاً تدل فيه على مجموع القواعد والمفاهيم الأدبية التي يضبطها شخص أو مدرسة أدبية محددة، أو تدل على العناصر المميزة التي يعتمدها الكاتب في بناء آثارها أو أغراضها أو أسلوبها، أو تدل على نظرية للأدب داخليـــة، أي

نظرية تعرفنا بالظاهرة الأدبية من حيث هي شكل مخصوص من أشكال الكلام وإنتاج المعنى، لا باعتبارها نتاجاً لظروف نفسانية أو اجتماعية أو تاريخية. وعلى هذا، فالشعرية هي كل نظرية للأدب داخلية، ومن ثم فإن مقصدها إقامة مقولات نستطيع بها أن نتبين وحدة الآثار الأدبية وتنوعها[37].

أما شعرية السرد، فهي **المقولات المخصوصة بنظرية السرد**، كما يظهرها علم السرد، وتعود شعرية السرد إلى **إنجازات الشكلانيين الروس**، والمنظرين الإنجليز والأمريكيين أمثال ليبوك، وفورستر، وإدوين موير، وروبير ليدل، وبوث. ثم انطلقت الشعرية الفرنسية مع جورج بلن، وميشيل ريمون، ولاسيما تودوروف، مستنداً إلى الشكلانية الروسية، ثم منقطعاً عنها في كتابه **نقد النقد** (1984) « ليكتشف أن الأدب هو بناء، وبحث عن الحقيقة»[38]، واكتمل نسق الشعرية مع **جيرار جينيت**، ولا تخفى مساهمة **ميخائيل باختين** **:Mikhail Bakhtin** الجوهرية في تشكل الشعرية الفرنسية.

وتطورت الشعرية الفرنسية، مستفيدة من **العلاماتية Sémiologique** على يدي **فيليب هامون Philip Hamon**، ومن النقد الاجتماعي على يدي **سوزان سليمان**، ومن تخييل التاريخ في السيرة على يدي **فيليب لوجون**، فيما عرف **بالميثاق السردي أو حِلف السيرة الذاتية** بترجمة **قاسم المقداد**[39].

وقد تعامل النقاد العرب على استحياء مع الشعرية، في تجلياتها الفرنسية، خلل تجاهل أو تغافل شبه تام عن الشعرية الأمريكية[40]، سواء في درس الرواية أو القصة أو السيرة[41]، ولعل أبرز النقاد العرب المنطوين تحت لواء الشعرية **صبري حافظ** (مصر) في أبحاثه الكثيرة[42]، و**محمد القاضي** في كتابه «تحليل النص السردي» (1997)، و**بشير القمري** من (المغرب) في كتابه « **شعرية النص الروائي:** قراءة تناصية في كتاب التجليات» (1991)، وعلى هذا الكتاب الأخير تدور مناقشتنا النقدية، لأنه الأكثر تعبيراً عن هذا الميل النقدي.

كتب **بشير القمري** عشرات الأبحاث والمقالات النقدية، بالإضافة إلى كتابته الإبداعية في المسرح والقصة، غير أن كتابه الأهم هو « شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات» (1991)، ومن الواضح، أن القمري يطبق دراسته على رواية **جمال الغيطاني (التجليات)**، مستفيداً من إنجازات الشعرية وعلم السرد، ليثمر مرجعيته الفرنسية منهجية لا تخفي ميلها إلى النقد الألسني والعلامي.

وضع **القمري** مدخلاً أولياً لبسط عناصر مقاربته مع عبارة مفتاحية **لمشال فوكو Michel Fuoco** من كتابه **حفريات المعرفة:** « فحدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى »[43].

لقد احترز **القمري** بأن يقوم بمشروع بناء ابستمولوجية القراءة، لأن أبرز طوابع النص الأدبي هو استقلاليته، « على أن النص يمتلك سننه ولغته الخاصين، ومن ثم تتأسس المكونات الكبرى في البناء والتركيب والدلالة »، و« القراءة، محكومة، بمنطقها الخاص من حيث وصف نظامه، واعتماد أدوات واصفة بهدف الكشف عن معناه أو تأويله»، فيتحول «القارئ إلى منتج للنص»[44]، واختار لقراءة **التجليات** مستهدياً **بإيكو وباختين ولوتمان:** المظهر الأسلوبي، بنية الجنس الأدبي، مستويات الكتابة الأدبية التي يستوحيها النص مثل سجلات الكتابة السيرية وأنماط الحكي السردي التقليدي، فكانت مقاربته عامة للصيغة الروائية في كتاب **التجليات**، إذ تشتغل عناصر الصوغ السردي والخطاب الروائي في تناصها مع مواد أدبية كثيرة، و« ذلك بهدف تشغيل عنصر الإيهام. وينتظم ذلك كلّه داخل شبكة من القول الذي يتخذ بدون صورة حكاية شعبية تستقي من هذه المواصفات دافعية في تنشيط التخيل. فتذكرنا على لسان السارد بحروب وفتوحات وحوادث يغلب عليها الأسطوري والعجائبي إلى حدّ الإحساس بوجود بؤرة حكي تتجاذبها ــ من حيث قانون التسريد ــ محيطات الأجناس الأدبية العتيقة عند العرب وغير العرب، بدءاً من **الأيام والسير والملاحم**

الشعبية حتى **القصة الدينية والسيرة التاريخية** التي يتخذ فيها جمال عبد الناصر ــ من خلال نص كتاب التجليات ــ صفة معادل مماثل لزعماء الشيعة، وصفه بطل شعبي تُتسَقَط أخباره وتروى، فيصير النص بذلك شكلاً مقتبساً من أشكال **الهاجيوغرافيا L'hagiographie**، وهو جنس أدبي يختص بذكر القديسين، وإشاعة سيرهم بين الناس، عن طريق الإشادة بأعمالهم، وتمجيد فتوحاتهم وكراماتهم وأفعالهم، ويتخذ ــ من جهة أخرى ــ شكل ترجمة حياة هؤلاء مشفوعة بصيغة الإطراء والمدح»(45).

وقد قرر **القمري** أن **التجليات** بصدد تصور مغاير للجنس الأدبي، فهو لا يشبه الرواية، ويعتمد على أساليب المذكرات الشخصية والرسائل الفلسفية والرحلة الرمزية، وخص الباب الأول بوصف النص: بنية المحكي، والقصة والخطاب، إذ يسعى الغيطاني إلى شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية، ويستثير **قانون الاسترجاع** مكوناً سردياً، وموظفاً التماهي بين السارد والمؤلف من داخل بنية الخطاب، واستمدادها من **القص الشعبي** العتيق والمتداول، ومستعيداً الميثاق التواصلي في القراءة والتلقي مثل تجلي الحسين، وقد رأى فيه **القمري** أكثر البنيات السردية تعقيداً داخل تركيب النص(46)، فقد سعى **الغيطاني** إلى تمثل رمزي لتجلي الحسين في محتوى خطاب إيديولوجي يجعل الناصرية نظيراً لمذهب الشيعة من حيث تأصلهما في كيان الجماهير الشعبية ووجدانها، على أن **كتاب التجليات** يقدم بعد ذلك نبرة يتحكم فيها الإرشاد والوعظ و الهداية.

وصرف **القمري** جهده في الباب الثاني لدراسة **حقول التناص** في كتاب التجليات، ويرى أن التناص بعيد عن السرقات، لأنه يقوم على الإبداع والابتداع، وتحويل (بمعنى التشرب والاستيعاب والتمثل) لعدة نصوص يضطلع بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى(47). ووجد أن أول مرتكز للتناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي، وانفتاحه على أراضي (محيطات) مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له، أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها، سواء على مستوى الشكل (الأشكال) أو على مستوى المضمون (المضامين) **والتيمات**. ودرس أصناف الأجناس (القصة والشعر) بوصفها أدبية، والعادات والنصوص البلاغية والعلمية والدينية بوصفها أجناساً خارج أدبية، أي أن التناص قد يقوم على عدة نصوص، وعلى مواد وإحالات غير نصية أو أدبية، بما يشي أن الرواية جنس أدبي متحول باستمرار(48).

وهكذا، يصير النص **بمثابة تحويل** ــ وهذا ما يحدث تماماً في رواية **المستنقع** ــ بالنسبة إلى ما يماثله من نصوص روائية يستمد أو يستعير منها النموذج، وأضاء القمري أمراً مهماً هو ارتباط نصوص **الغيطاني** بتقاليد النثر العربي، ومنها استحداث الشكل وتعتيقه، وقصدية اختيار التعدد اللغوي من حيث الأسلبة والمزج بين الأجناس الأدبية، وتشغيل العتيق منها في تضاريس الخطاب الروائي، ثم الميل إلى الاستمداد من المكون السيري والسير ذاتي، والاغتراف من العجائبي، والاسترفاد من كرامات المتصوفة، واستحضار سجلات الخطاب التاريخي والصحفي، وأسلوب المقامات وأدب الرسائل والوصايا، وأنماط القص التقليدي في الخرافة والحكاية والسيرة الشعبية ككتابات مقولبة وملفوظات، وتنهض إلى جانب ذلك مظاهر التعليمية (التلقين) والمعرفة»(49). وحدد **القمري** مظاهر التناص ومستوياته في كتاب التجليات، وهي:

- مظهر العتاقة وحوار الأجناس. ويبرز في تحليله كشف لأشكال من الاستعمال اللغوي داخل اللغة الأدبية.
- مظهر العجائبي/ الوصف والتفسير.
- عتاقة اللغة، عتاقة البناء، عتاقة السرد، كما في تفصيله لنوعية اللغات، اللغة الدينية والفلسفية، لغة المتصوفة، لغة الكتابة التاريخية، لغة الفتوى، لغة الوصية، لغة الخبر التاريخي.

ثم استدرك **القمري** رأيه حتى تعتيق الشكل وتحديثه، **فالتناص الثقافي** يعني استدراج مظاهر من الثقافة المعاصرة، ويتبدى في الطموح إلى تحقيق مضمون جديد داخل أشكال سردية قديمة، ولكن هذه اللغة، برأيه تظل

منعزلة، ولا تتعدى أن تكون مرجعية، ما دامت تكتفي بالتمظهر الأسلوبي، ولا تستطيع استقطاب وعي الـذوات بهـا. ويصاعد القمري نقده إلى تناص الغيطاني إذ يتحول من مجرد تعالق النصوص إلى حوارية متعددة تتجـاوز حـدودها الشكلية لإحلال الغير في تكوين نفسه(50). ولا يخفى أن هذا الرأي ينطوي على مساءلة مقدرة **الغيطاني** علـى تحويـل النجوى أو **(المونولوج)** إلى تعدد أصوات ــ وهاته التقنية التي اعتمدها المحسن بن هنية في منولوج مطول لهناء بطلة رواية المستنقع ــ، أو إفقار الفعلية وتذويبها في صوت واحد.

وانتقل **القمري** في فصل تال إلى دراسة الصوغ الذاتي في كتاب التجليات، فأوضح مفهوم الصوغ الذاتي للغـة عند كثيرين، ليجيب عن طبيعة تعالقات الميثاق التلفظي بين المؤلف والسارد من خلال تعيين هذا الميثاق فـي بنيتـي القصة والخطاب، تمهيداً لدراسة الصوغ الذاتي للغة بين المونولوجية والحوارية، فحدد السارد اللامرئي (الذاتي) الـذي يوهم بالموضعة من المتكلم: هل هو المؤلف؟ هل هو الكاتب؟ هل هو السارد؟ هل هم الثلاثة دفعة واحـدة يتـواردون خلف صوت مشترك، هو صوت المؤلف: «نص كتاب التجليات أشبه ما يكون ــ كما يقـول بـاختين نفسـه بالوثيقـة الشخصية، لأنه لا يعمق الوعي الذاتي بالعالم. والمهم في التصور البوليفوني (يقصد المتعدد الأصوات) للنص هـو أن تدرك الشخصية ذاتها وذات الآخرين في نفس الوقت. وهذا ما تعذر داخل كتاب التجليات إذ لم تتوافر المسافة المطلوبة بين المؤلف والشخصية. وحتى إذا أردنا أن نخلع على هذا النص بعض سمات الحوارية، فإنها تظل سـمات شـكلية لا تتعدى التناص القصدي، والانفتاح على لغات الموروث العربي في ملامح الأسلبة»(51).

وختم **القمري** تحليله بمعاينة الصوغ الذاتي للجنس الأدبي: كتاب التجليات كسيرة ذاتية، إذ يندرج النص، سردياً وروائيـاً، ضمن الكتابة السيرية، ويحاور جنس الهاجيوغرافيا، بتقديسه لعناصر الشخصية أو إضفائه القداسة على عناصر السـيرة، وذكـر قرائن للتماهي لا يمكن إغفالها هي:

- **استعمال ضمير المتكلم.**
- **الإحالة على نفس الاسم الذي يحمله المؤلف.**
- **حضور صوت المؤلف عن طريق صوت الكاتب نفسه.**
- **صوت السارد مسكون بصوت المؤلف وصوت الكاتب.**
- **ابتكاره عالمه الميتي ــ الفانطازي في رحلته الرمزية.**

غير أن **القمري** يبادر إلى الاستنتاج أن كتاب التجليات ليس سيرة ذاتية بالمعنى الضيق، ولكنه ينجـذب إلـى الرواية إذا وضعنا جانباً الميثاق السيري **(الأوتوبيوغرافي)** الذي أقحمه المؤلف، واعتبرنا أن المحكي حالة متخيلة مـن منظور التخيل الروائي وعملية تلقيه. ومن شأن ذلك أن ينطوي على محاولة خلع الموضوعية على الأنا عـن طريـق خطاب الاعتراف والشهادة، وهو يندرج فيما سماه **باختين**، مطابقة الوعي الداخلي للخارجي داخل الوعي الخاص، ثـم تمجيد القيم الذاتية على حساب القيم الجمعية، ولم يغفل القمري أن يعلل غياب الروائية(52)، مما جعله يضع خاتمة كتابه عن «الشكل والتشكيل: بحثاً عن معنى في كتابة **الغيطاني**».

ويبدو هذا **التداخل في فهم النقاد العرب للشعرية، من الشعرية في الشعر،** إلـى تجليـات **علاقـة الشـعرية بالسردية وعلم السرد،** فقد طرح **بول شاوول** (لبنان) تساؤلات عديدة عن علاقة القصة العربية بالشـعر وبالقصـيدة، مفترضاً التمايز ما بين القصصي بمعناه السردي، والشعري بمعناه الشامل الذي يستوعب السردي أيضاً، مما يسـتدعي فهم الفرز بين ما يجعل من القصة قصة ومن الشعر شعراً. ثم سجل الملاحظات التالية:

1- تمكنت القصة العربية المعاصرة والحديثة من تكوين هوية خاصة بها، تميزها عن الشعر، وعن القصـيدة، وعـن الحكاية.

2 – تمكنت القصة العربية أن تعدد تجاربها، فلم تقع في نمطية ما، أو أسلوبية سائدة.

3 – تمكنت القصة العربية من بلورة التراكمات القصصية، و الحكائية العربية والغربية، واستفادت من هـذه التراكمـات، كمعطيات، وكمواد وتجارب، ولكن القصة العربية لم تتمكن من:

أ– التخلص نهائياً مما هو شفوي، مما أثر على بنيتها، كما لم تتمكن عموماً من استيعاب هذا الشفوي فـي نسـيجها الكتابي.

ب– لم تتمكن القصة العربية من تحويل الهواجس اللغوية الخاصة بالقصيدة إلى لغة قصصية داخلية.

جــ– الشعرية كانت تتخذ أحياناً منحى إنشائياً أو خطابياً مما أضعف تماسك القصة، ونفّـس كتابتهـا، وأضـعف هويتها.

د– لم تنجح القصة العربية في توفير استمرارية تجريبية على صعيد الشكل أو اللغة أو المضمون تضاهي تجـارب القصيدة»(53).

تعاني لغة هذا النقد من الإطلاقية في الحكم وإبداء الرأي، كالحكم حول تماسك القصـة العربيـة واسـتمرارية تجريبها، والشأو الذي بلغته، وهو عال بلا شك. ونلمح مظهراً آخر من مظاهر التداخل في مفهوم الشعرية في نقد **محمد رمضان بسطاويسي** (مصر) على سبيل المثال، كأن تكون الشعرية مزيجاً من الجمالية والسردية، ففي قراءته لنصوص قصصية من الثمانينيات، رأى مثل هذه السمات: « تعدد استخدام الضمائر في النص، مما يؤكد الانفلات من أسر الذاتية والغنائية إلى دراما النص، وهو نتيجة لانشطار الذات المبدعة. **التناص، بمعنى حضور نصوص كتاب آخرين في نص المبدع، ودراما الحوار بين نص المبدع ونصوص الآخرين دون إنكار ذلك.**

وهو استخدام اللغــة بمستوياتها الدلالية والصوتية في التعبير، وعدم الوقوف عند حدّ الدلالة الإخبارية للغة، فـالنص لديهم هو عالم لغوي في الأساس، وهذا مكسب يضاف لهذه الكتابات. وتبحث النصوص عن الدلالات المتفجـرة بـالعنف بمستوياته المختلفة يظهر واضحاً في هذه النصوص.**استخدام الحواس** في قراءة العـالم، لا سـيما التفكيـر البصـري والسمعي واللمس، والاستفادة من الفنون المختلفة في ذلك. تفتت البناء الفني كتعبير عن تمزق وحدة الزمان الخـاص، وانشطارات هذا الزمن.

العادية واللابطل هي من الموضوعات الأثيرة لدى كثير من الكتاب، ويمثل هذا انفلاتاً من أسر الصورة التقليدية للشخصية النمطية في الأدب. وشاعرية القص، وهو يفهم في هذه النصوص على مستويين، أولهما شـاعرية اللحظـة الدقيقة المرهفة في صورة قصصية، وثانيهما شاعرية اللغة التي تقترب من لغة الشعر».(54)

الإحالات

---

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ، دراسة، ص8.

(2) والأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان، غير أن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علماً.

(3) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ــ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ــ دار الآفاق العربية، ط1، 2008، ص03.

(4) صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر لدراسة والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص93.

(5) المرجع السابق، ص64 .

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(7) رابح بوحوس، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، دط، دت، ص63 .

(8) الرحموني بومنقاش، الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجي، دراسة مقارنة، مذكرة ماجستير إشراف، معمر حجيج، جامعة باتنة 2008 /2009.

(9) فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية ــ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ــ ، ص03.

(10) المرجع نفسه ، ص04.

(11) المرجع السابق ، الصفحة نفسها.
(12) المرجع نفسه ، ص07.
(13) المرجع نفسه ، ص11.
(14) المرجع نفسه ، ص14،15.
(15) المرجع نفسه ، ص59.
(16) المرجع السابق، ص36.
(17) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، النهضة المصرية، ط1، 1980 ،ص107.
(18) عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد الأول،1987 ، ص79.
(19) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ــ مدخل نظري و دراسة تطبيقية ــ ، ص21.
(20) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(21) المرجع نفسه ،ص27.
(22) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(23) يرى بول أن السرد يسير عبر أفقين : أفق التجربة المتجه نحو الماضي مستعيداً للأحداث وفق خطاب سردي معــين و أفق مستقبلي تتحكم به الوظائف المختلفة التي تعقُب عمليات التمثُل و استخلاص المغزى و التأويل و ما يتبعــه مــن عمــل المقاصد المتوخاة و النوايا القبلية.
(24) بول ريكو، الوجود و الزمان و السرد، تر:سعيد الغنامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنــان، 1999، ص31.
(25) عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة البنيوية ، مجلة علامات، النادي الأدبي بجده، ج29 ، 1998، ص17.
(26) المصدر نفسه، ص103،105.
(27) ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي، مركز الإنماء الحضاري، ط19931، ص71،72.
(28) الرجع السابق، ص72،73.
(29) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة علم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، 1992، ص308،309.
(30) ينظر ماريو بركاس يوسا:المنظور السردي في رواية ،مدام بوفاري،مجلة نوافذ، جده النادي الأدبي الثقافي، العدد 12، 2000، ص123، 124.
(31) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد ، ص05.
(32) ينظر: تزفيتان تودورف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفه، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996، ص78
(33) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص309
(34) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد ، ص46.
(35) المصدر نفسه، ص123.
36. عن موقع اتحاد الكتاب العرب، www.awu-dam.co ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
37. القمري بشير، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1991، ص25،26، 30.
38. المرجع نفسه، ص349.
39. المرجع السابق، ص369.

40. قارن مع جوناثان كوللر على سبيل المثال في كتابه الشعريات البنيوية Structuralist Poetics" – London Rourledge and Kega Paul. 1975 P. p 113-115. إذ يعول في مواقع من كتابه على قيمة اللهجات أو اللغات أو الأصوات في أنساق تنضيد السرد، وعلى خبرة القارئ الضمنية، وعلى المخزون اللغوي بعامة، مما يضيف تمايزاً على شعريته.
41. ما يزال فن السيرة ملتبساً وغير محدد. انظر العدد الخاص من مجلة القاهرة ، السيرة الذاتية.. المستقبل.. سيرة الماضي، العدد 162 ، مايو 1996، فقد نشر محررو العدد نصوصاً كتبها أصحابها، أو كتبت عن سير أصحابها، أو مذكرات أو يوميات.. الخ.

ويؤيد هذا التداخل والالتباس الممارسة النقدية لعدد غير قليل من النقاد، فقد وضعت مجلة الطريق ،بيروت، لملفها عن حنا مينة عنواناً سيرة روائية، سيرة ذاتية وعدت الحديث عن فنه حديثاً عن السيرة الذاتية على الرغم من التمييز الذي لجأ إليه عدد من النقاد أمثال يمنى العيد وصلاح الدين يونس في بحثيهما السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة، من السيرة الذاتية إلى التجاوز الفني. السنة 55 ،العدد 6 ، 1996 ، ص93،203.

وثمة مقالات وأبحاث ثمّرت تأثير الاتجاهات الجديدة على دراسة السيرة، كما سنرى عند شكري المبخوت، وكما عند محمد بوعزة في دراسته ثلاثة وجوه لبغداد: السير ذاتي و التخييلي في مجلة الآداب ،بيروت، ، العدد 7،8 ،تموز ، آب 1997 ، ص16،20.

42. نشر صبري حافظ عشرات الأبحاث والمقالات حول الرواية والقصة، ولكنه لم يخصص كتاباً أو كتباً لها، انظر على سبيل المثال: ورود سامة لصقر.. ورواية الثمانينيات، في مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 61 ، سبتمبر 1990 ، ص114،106.

ومن المحاولات الطريفة لدراسة شعرية السرد من منظور معلوماتي مقالة نبيل علي ،مصر، ذات صنع الله إبراهيم من منظور معلوماتي، في مجلة إبداع، القاهرة، العدد 12 ، ديسمبر 1992 ، ص 52،47.

43. بشير القمري، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، ص9.
44. المرجع نفسه ، ص13.
45. المرجع السابق، ص18.
46. المرجع نفسه، ص36.
47. المرجع نفسه، ص70.
48. المرجع السابق، ص38،2 .
49. المرجع السابق ، ص87.
50. المرجع نفسه ، ص124.
51. المرجع نفسه، ص174.
52. المرجع السابق، ص191.
53. بول شاوول ، غلى مدخل.. علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، مجلة شؤون أدبية، الشارقة، السنة 7، العدد 25، صيف 1993، ص29،28.
54. محمد رمضان بسطاويسي، نصوص الثمانينيات في الكتاب الدوري إيقاعات، القاهرة ، الكتاب الأول، إبريل 1993، ص 207،206.