"ظاهرة التماسك الفني لعناصر البناء السردي في العمل الإبداعي"

د- زهرة خالص

جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية

ملخص المقال:

تعد السرديات الحديثة من الدوائر الخالصة التي تقترب منها جملة البحوث النقدية من منطلق الخطاب النقدي بمناهجه الحركية المضبوطة. واستطاعت أن تؤسس معرفة متناهية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة، حتى غدت نموذجا مشجعا لما يسمى بعلم الأدب في تشكله المتطور الدؤوب المتجدد بقدر ما ينبثق في المخيلة الإنسانية من إبداع.

الكلمات المفتاحية: السرد ; التماسك ; النقد ; النص ; الخطاب ; التلقي ; شعرية.

1-البناء السردي:

ولقد مضى حين من الدهر اختلط فيه الفني بالسياسي، وأصبح الجنوح إلى حكم القيمة المعياري دليلا على تفوق الناقد، وحسن نيته وانتمائه. ولكن "تحليل البناء الروائي" و"البناء السردي" –اللذين شرعت صورتهما تتوضح في بدايات تسعينيات القرن العشرين–دل على أن البناء الذي استعمل الأضداد من القارئين والروائيين والناقدين هو: نواع واحد ليس غير إنه "النوع التقليدي".

لذلك، فإن الحديث عن ظاهرة واحدة من الظواهر الروائية أو أكثر في أدبنا الحديث لم يعد حكرا على النتاج المتواتر، أو مقتصرا عليه بل امتد ليشمل البنى الفنية المتطورة التي يتسم بها هذا النتاج.

وتعد ظاهرة "البناء السردي" من أهم العوامل التي بنت الرواية العربية عامة. معمارها الجديد عليه، وتمثل مرجعا أساسا من المرجعيات النصية، الرمزية والفنية التي مكنت هذه الرواية من تحقيق تقدم نوعي على مستويين بآن معا: مضموني وجمالي [1].

غير أنها ما تزال في الخطاب الروائي العربي المعاصر، تعبيرا عن مفهومات خاصة بالنص الأدبي.

والنص الأدبي جهد المبدع فهو إنتاج لغوي سواء أكان شفهيا أم مكتوبا يبغي متلقيا/ قارئا[2] يعاني تباين المواقف النظرية والتطبيقية بين المناهج النقدية في مفهومها، ويعاني أحيانا هذا التباين أنصار المنهج الواحد، وتواجه في النصوص الأدبية العربية نوعين من النصوص:

أ–نصا عربيا خالصا.

ب–نصا مترجما.

يتواضعان في مستويين:

1. **مستوى تراثي:** يستأثر الشعر بمعظمه.
2. **مستوى حديث:** يتوزع في النثر الأدبي من شعر ورواية وقصة ومسرح.

ومصطلح النص texte ذو دلالة متحولة، تعبير عن ظاهرة الخلق الفني بين سابق ولاحق لم يكن موجودا في تراثنا، ولن نجد في معاجمنا اللغوية ما يؤكد هذه الظاهرة إلا سراعا وبشكل غير مقصود وهو بمعنى "أقصى الشيء وغايته"[3].

وإذا كانت الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفاJ.KRISTEVA " :

أ. "نظرت إلى النص عبر آلية الممارسة والسير لعناصر التواصل اللغوي فيه"[4].

ب. والبنيويون حين حللوا النص إلى البنى الداخلية، ونظروا في نمطية العناصر المكونة له.

فنحن نسير باتجاه العلاقة بين النص الأدبي المبدع والإبداع. وترسيخ القيم الجمالية فيه، "فالنص موجود في الإبداع، ومعبر عنه"[5].

ويكتسب أهمية من خلال قدرته على الإيحاء والتأويل، وحين ذاك، يصمد في مواجهة الزمن ويغدو خالدا كونه يستمر في حضوره الدائم من دون إلغاء. وقد تعددت الآراء في مفهوم النص، وقدمت الاجتهادات، وما تزال تقدم في سبيل سبر أغواره، وتساءلت: أهو مجرد خطاب لغوي؟ أم هو عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية التناص[6] INTERTEXTUALITE.

فبرزت خاصيات النص الأدبي، وهي: "الاكتمال والخطاب"، فالنص المكتمل هو الذي يحقق قصدية صاحبه "المبدع" سواء أكان طويلا أم قصيرا، بما يمتلك من التعبير والتحديد والروعة وغير ذلك [7]. فضلا عن ذلك، تنهض خاصية بارزة في تحديد النص الأدبي هي "ما يتصل بالعنوان الموضوع للنص"[8].

وتأتي "خاصية الخطاب لتحديد عملية الفهم والتأويل للنص الأدبي، بعد أن يغدو منجزا لطريقة اللغة"[9]. والنص –أي نص كان–شكل ومضمون لا يمكن الفصل بينهما إلا لغرض دراسي لأن الشكل احتواء للمضمون من حيث فنيته والمضمون يريد الشكل كي يختفي داخله في ثناياه، لذا فتعامل النقد مع النص يستوجب الانطلاق من تشريح هذه الثنائية التي لا تقبل العزل [10].

غير أن إلمامنا بالنص سيكون من منظور النقد، وهذا لا يمنعنا من تذوقه، بل يدفع بنا إلى مزيد من الاجتهاد والتقصي من أجل الوصول إلى عالم النص المبدع كونه واسع المفهوم شمولي الرؤية، ففي الدلالة على حد قول سعيد يقطين: "بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو اجتماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[11].

ومهما يختلف مفهوم النص الأدبي بين هؤلاء البنيويين فإنه –دائما–لغة تتميز باستقلاليتها عن مبدعها، وعن المجتمع المحيط بها، كما تتميز بانغلاقها على ذاتها، واكتفائها بنفسها.

أشار "لوسيان غولدمان L.GOLDMAN" مؤسس البنيوية التكوينية، إلى أن المادة الجدلية هي الخلفية النظرية التي استند إليها منهجه البنيوي في تحليل النص الأدبي، إذ "أن العمل الأدبي يجب أن ينظر إليه من حيث هو بنية لها موقعها في السياق التاريخي، والتوصل إلى فهم أعمق للحقائق السوسيولوجية، والاجتماعية للسلوك الإنساني"[12]. إنه بنيوي انطلق من منطلق البنيويين الشكلانيين ذاته في سعيه لترسيخ علم اجتماع الأدب، لا يتطابق ورفض –مثل الشكليين–البحث في المحتوى الاجتماعي المباشر لأي إنتاج أدبي.

يرى "غولدمان" أن النص الأدبي مستقل نسبيا فكريا، وجماليا لأنه عالم تخييلي مناظر من حيث بنائه، لعالم الواقع الخارجي وليس مطابقا له. وإذا كان لابد من فهم هذا النص فيكون ذلك بمايلي:

أولا: تحليل عناصره الفنية لمعرفة بنيته الدالة.

ثانيا: تفسيره بدمجه في محيطه لاستنباط رؤيا العالم لدى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها مبدعه[13].

من هنا يمكننا القول: إن البنيوية التكوينية تلجأ إلى العناصر الفنية للنص الأدبي، لكن وصفها لها غير سكوني كما هي الحال في البنيوية الشكلية لأنها تسعى إلى الدلالة الوظيفية للمضمون الاجتماعي لهذا النص انطلاقا من أنه بنية دالة، وكيان متميز نابع من درجة تمثله رؤيا العالم. ولا شك في أن "غولدمان" يربط النص بمبدعه فهذا يعني إيمانه بحرية المبدع في خلق عوالم متخيلة، وهذه الحرية محكومة برؤيا المجموعة التي ينتمي إليها. وهذا الطابع الجماعي للإبداع الأدبي، ينبع من التناظر بين بنيات النص، والبنيات الذهنية للمجموعة التي ينتمي إليها المبدع وأن رؤيا العالم هي رؤيا هذه المجموعة وليست رؤيا المبدع نفسه وهو الأمر الذي تحرص البنيوية التكوينية عليه.

تختلف النصوص الأدبية السردية في قدرة مبدعيها على تمثل رؤيا العالم لدى جماعتهم: كما تختلف في قدرتهم على خلق النصوص المتماسكة عن هذه الرؤيا. فالطبيعية الاستعراضية المميزة للنص الحكائي والمتمثلة في نقل وقائع منه وتقديمها في قالب لغوي –شفاهي أو كتابي–من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها يستوجب حضور هيئة تلفظية تصد الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من طرف جهة وتشبع بالتالي تهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى. إنها شخصية السارد LE NARRATEUR الذي يمثل صوت المؤلف/ الروائي محور الرواية، فهو الشخصية الروائية التي من دونها سيبقى الخطاب السردي في حالة احتمال ولن يتحول إلى حقيقة ما دمنا لا نستطيع تصوره من دون سارد.

إذا كان المؤلف/ الروائي هو مؤلف الرواية، وخالق مجتمعها، والراوي/ السارد الذي يمثل صوت الروائي محور الرواية والرؤيا، فإن النظرة الشاملة للإنسان والكون والحياة أو هي –كما عند البنيويين التكوينيين–مجموعة التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة وتجعلها تتعارض والفئات الأخرى[14].

2–عناصر البناء السردي:

إن الحديث عن "البناء السردي" لا بد له من مفهومات كلية، تحدد علاقة الروائي ببناء روايته، وأخرى جزئية تحيط بكل عنصر فني في الرواية على أن تخلص هذه المفهومات –في الوقت نفسه–لطبيعة الرواية العربية بشكل عام، ولجوهر الموقف البنيوي من النص الأدبي وخاصة "البناء السردي" فيه.

لقد نظرنا إلى النصوص الروائية العربية بإمعان لنقدم تصورا خاصا وفق منهج بنيوي لتحليلها، فهو مخلص لطبيعتها. هذا التصور قائم على مفهومين: كلي وجزئي، وسنعرض المفهومات الجزئية. مكتفين في هذا المكان بالمفهومات النظرية الكلية الخاصة بعلاقة الروائي بالبناء السردي، ثم تحليل تجلياتها في الرواية العربية. فما عناصر البناء السردي؟ وما الاتجاهات التي يسلكها؟

2-1-الاستهلال الروائي:

إن للنص الإبداعي مهما كان –قصة أو رواية-بداياته/ استهلاله. والبدايات تختلف وفق اختلاف الأجناس الأدبية، كما أن له سؤالين:

أ. سؤال الـــــ (ما) قبل: ويطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النص ومبدعه، ويبحث في الغائب الذي لما يكتب بعد، لذلك هو سؤال البداية.

ب. سؤال الـــــ (ما) بعد: فإنه يربط بين النص والمتلقي، وينهض بصدد الموجود والمكتمل كما رأت عين المبدع وذاكرته. لذلك هو سؤال الختام وفي كلتا الحالتين يبقى السؤال وانتصابه مشروعا.

والنص الروائي يمتلك أكثر من بداية، الأصل والرئيسة، تكون بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، أو "إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج فيما بعد"[15].

إن البداية مكون بنائي إنها الجزء المشكل للمنتج/ المدخل ما لا يمكن عزلها عن السرد الذي تتجسد من خلاله الرواية كلها. كما أن الافتتاحية هي "وحدة وظيفية أساسية من وحدات الرواية"[16]، تمهد لما سيأتي بعدها وتفعل فعلها فيه، فضلا عن أنها تقدم للقارئ المسوغات التخيلية للحوادث اللاحقة في المجتمع الروائي.

لا يمكن للنص الروائي أن يوجد من دون مقدمة، لأنه مكون بنائي، بيد أن ما تعمل عليه في العمق، أن تحاول تقديم ملخص دقيق وشمولي، ففي أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها ومن ثم يتم تفصيل وعرض القضايا المخبر بها. لقد اعتبرت البدايات/ الاستهلاليات من أعقد المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي وأصعبها من حيث إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، فيجد المتبقي من الأحداث طريقة إلى ذهنية القارئ المتعالي مع النص [17].

تشير الروايات ذات البناء المتماسك إلى أن الاكتفاء بفقرة صغيرة في عدد قليل من الأسطر لا يستطيع تجسيد وظيفة الافتتاحية، لأنها تحتاج إلى شيء من التفصيل يتيح للروائي فرصة بناء نص ذي وحدة وظيفية أساسية تضع القارئ في السياق، إذ وبمجرد الإتيان على قارئيها يتم طرح السؤال الآتي:

وماذا بعد؟ وما الذي سيكون؟

قد تكون البداية فصلا كاملا من فصول الرواية [18]، إذ إن ما يعمل عليه الفصل/ البداية تقديم الشخصيات والأحداث في سبيل تفصيلها ضمن اللاحق من الفصول، وقد تكون البداية قصيرة جدا بقدر ما نعثر عليه في نص قصة قصيرة.

ولكي نستدل على قولنا بما جئنا به عن وظيفة البدايات، نستحضر نموذجا روائيا قصيرا تنتزع بداياته بحثا عن الموازاة بين ما هو نظري وتطبيقي علما أن البداية تلخص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق، إنه رواية "البحث عن الظلام"[19].

تقع رواية "البحث عن الظلام" في 150 صفحة من القطع الصغير، وهي موزعة في تسعة فصول، بنيت في أساسها على تداعيات واستبطانات قوامها مونولوج ذهني طويل، مفعم بالمرارة والأسى أغلب الأحيان، مبطن بسخرية عاتبة حينا.

تبدأ الرواية، مع إطلالة "محمود بركات" ابن عم "أحمد بركات" السجين المعتق، الذي استقبل من قبل ابن عمه في سجنه بلهفة كما تفرض الوفادة وأصول الحفاوة وقد تمحورت الرواية حول ثلاث أفكار:

أولا: القمع والتعذيب "الزنزانة".

ثانيا: فشل مرحلة كاملة بشقيها.

سلطة ومعارضة "ابنا العم المتناقضان كليا والقابعان سويا في زنزانة واحدة".

ثالثا: البحث عن الوعي تحت ركام الفشل.

حوار أحمد أو مونولوجه المموه ويمكننا تكثيف الأفكار الثلاثة في إضافة محورين اثنين:

أولا: الحرية الضائعة.

ثانيا: الوعي المنشود/ "البحث عن الحقيقة".

فيهتف السجين المعتق بجملة مكثفة تبدأ الرواية/ البداية بقوله: " ها نحن نلتقي ثانية، أنا وأنت وجها لوجه كما لو أن كل شيء يجري في الحلم"[20]. بهذه الجمل تبدأ الرواية في صيغة حوار وهمي، لأن الوافد الجديد لا ينطق بكلمة واحدة ويلتزم صمتا كاملا حتى نهاية الرواية.

ترتبط هذه البداية بالحديث عن المشاكل جميعها: عاطفية، وطنية، انسانية، يشعر القارئ بوطأة هذا الموقف، يعلل الراوي "أحمد" –منذ الفصل الأول–في لجوئه إلى هذا المونولوج الحواري خاصة أن المتبقي يفصح عن ذلك انطلاقا من امتلاك الراوي ناصية الحديث حتى النهاية.

"وبما أنك مرهق من الكلام، وأنا مرهق من الصمت، فسأقوم بدور المحدث (...) فرصة نادرة من أجل إجراء عملية تطهير، نحن أحوج ما نكون إليها...ومهما يكن من أمر، فإننا نستطيع بمصارحتنا هذه أن نرد على اتهام يتردد دائما في المسامع ألا وهو: إن الخراب قد جاء لأنك لم تحسن الاصغاء، ولأنني لم أحسن التكلم"[21].

ترتبط هذه البداية بالحديث عن مشكلة وطنية/انسانية، عن حقيقة مفقودة ما وجدت الرواية إلا لكشفها هي: الحرية الضائعة، إنها تحيل إلى وضع حواري تظهره العبارة الآتية "عملية تطهير، نحن أحوج ما نكون إليها..." إن ضمير المتكلم "نحن" هو على علاقة /صلة بينه وبين ضمير المخاطب "أنت" وضمير المتكلم "أنا" التي تبدو أنها قد تكون من النوع الإيجابي فثمة شيء يجعل منها علاقة مخترقة نتيجة للكامن والثانوي في ذاتية المتحدث "لأنك لم تحسن الإصغاء، ولأنني لم أحسن التكلم"[22] وذلك باعتبار أن الحيرة لا تنشأ من فراغ، وإنما تتولد عن ظروف تمس الشخص المتحدث عنه صاحب القضية.

تفسير مقبول وإن كان غير مقنع لكنه على أي حال توضيح لا لبس فيه منذ البداية أن الراوي سوف يمتلك ناصية الحديث حتى النهاية. وحتى عندما يكون حوار عابر مع ابن عمه "محمود" الصامت باستمرار، فهذا الحوار تخيلي. يقوم "أحمد" من خلاله بوضع أقوال افتراضية على لسان محمود، ثم ينبري مباشرة للرد عليه من دون هوادة.

تأسيسا على ما فصلناه، يمكننا أن نتبين أن الفصل الأول يقوم بدور الافتتاحية وإن كانت جملة السجين المعتق تبتدئ الرواية بها في التأليف السيمفوني حيث يتم استعراض الأفكار، المحاور، الروح العامة، ليصار من ثم إلى استثمار كل فكرة على حدة، لأننا ومن خلال الافتتاحية/البداية، نتعرف إلى الأمور الآتية:

1. **الشخصيتان المحوريتان:** "أحمد" شخصية معارضة، وابن عمه "محمود" شخصية سلطوية، والاثنان رهن التوقيف العرفي.
2. **مكان اجتماع الشخصيتين:** زنزانة مشتركة تحت الأرض وفيها مصطبتان للنوم بينهما حفرة مرحاض.
3. **موضوع الاجتماع:** الرجوع إلى الذات واستجلاء الوعي على ثلاثة مستويات: فردي، وطني، انساني.
4. **وسيلة إنجاز هذا الموضوع:** التداعي الحر حسب تجليات اللاشعور ويقظة الذكريات الغائبة في مونولوج مأساوي ذهني يتقمص شخصية الحوار. كما يمكن للقارئ/ المتلقي المتأني أن يلمح منذ هذه الافتتاحية ما قد تحفل الرواية به لاحقا من تألق وإبداع.

وإذا كان ما تقدم ذكره من بيان وتوضيح يدل على أن افتتاحية الرواية ليست واحدة في الروايات وإن كانت لها وظيفة مشتركة فإنه يشجع على التعرف إلى العلاقة الجامعة بين البداية والصوت السردي أو بين الصوت السردي والبداية.

2-2-الصوت السردي والبداية:

بعض الدراسات النقدية الحديثة توجد إشارة دقيقة على نصوص تداولت في غياب السارد الحقيقي لها، حيث لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته، فـ"لا وجود لقصة/رواية بلا سارد [23]، فالسارد من خلق المؤلف، والمؤلف شخصية واقعية تتحدد بهويتها في حين أن السارد "كائن" خيالي من ورق"[24]، لكنه ليس هو هو. قد نلتقيه في نص روائي ما يتلبس حالة ما. ويتلبس عن الآخرين في ضوئها، وفي نص آخر للروائي ذاته، نعثر عليه في شكل آخر، إنه من خلقه من دون أن يكونه، على أن مسرود السارد وتضارب الاختلاف في الآراء وطرح القضايا يعبر عن وجهة نظر قد يكون للمؤلف نصيب فيها، فهي روايته إلى الواقع وأشيائه، لولا أنها مقدمة من زاوية لا تحيلنا على الموقف مباشرة، بقدر ما ترمي بنا بين يدي السارد "ففي الأدب لا تكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم على نحو معين"[25].

قد يتنكر المؤلف لذاته، فيخلق من هذه الذات ذاتا ثانية وهذه الثانية تعمل على إمدادنا بالسرد، حيث لا مجال للمطابقة بين مقول المؤلف والسارد. فمن خلال السرد يقدم السارد ما يرغب فيه من الأحداث، كما يؤخر بعضا منها، فقد تلقى الاستهلال/البداية هو نهاية الرواية إذا ما تتبدى منا مجريات النص المبدع. كما أن النص الروائي يمكنه الانطلاق

من حالة ما نحو حالات منفصمة، متضاربة، إلى أن يتحقق السكون أو يستمر الانفصال عبر كل هذه المظاهر الآتية والاسترجاعية.

لا تبدو الأحداث اعتباطية أو من دون دلالة، إنها تكسب معناها في ظل تماسكها وترابطها أو في الصلة بين السابق عنها واللاحق.

إن زاوية نظر السارد، وبعيدا عن التقسيمات المتضاربة والمتباينة، إما أن تكون:

1. **داخلية محضا:** يحضر فيها شخص الراوي كي يشارك في تنامي الحدث. إنه يستند في سرده إلى ضمير المتكلم، حيث تبدو مقولته أقرب إلى الذات إلى شخصية وإلى ما تتسم هذه الشخصية من قضايا ذاتية خاصة. وفي حالة تفسير ظاهرة ما، فإن ضمير المتكلم لا يقف عند هذا الحد، بل نجده يمتد إلى التأويل اعتمادا على قناعات شخصية. كما أننا لا ندعي كون هذه "الأنا" هي المؤلف بالضبط وإنما حدود التماهي تلبث فاصلة بين هذا وذاك.
2. **رؤية خارجية:** حيث يبقى السارد خارج المسرود، إنه يغيب ذاته، ويكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد. من ثم لا نلمس أي أثر لذاته أو لشخصيته، في حين أن همه الأساسي ينهض من أجله كمقاربة الحكاية ومتابعتها من بدايتها إلى نهايتها. إن السارد واعتمادا على هذا السياق يركز على توصيل مؤدى النص إلى القارئ المتعامل مع الرواية.

نستدل على الرؤية الداخلية والخارجية بنصوص روائية نرى أن بعضا منها ارتهن إلى الرؤية الأولى وهو السائد في عموم الرواية العربية إن لم يكن المطلق. علما بأن أي نص روائي لا يخلو من السمات والملامح الذاتية.

نستقي النموذج الأول من رواية "موسيقا الرقاد"[26] للروائي زهير جبور في سرد مقتل الراعي "رضوان" وأمه قبل ذلك بسبب عبور الخندق:

سيطر الغضب والحزن على سكان "الصيادة" وجثة "رضوان" إلى جانب جثة أمه، وتحدي المشاعر، واضح كالشمس كتب علينا أن تموت مشاعرنا كتب علينا أن نبقى جثثا بالعراء دائما، ربما لأننا لم ندرك بعد قيمة الإنسان، ولأننا لم نتعرف بعد إلى حساسية المشاعر وكيف نحميها من الجروح.

حضرت عربات رجال الهدنة بلونها الأبيض، وتم تسليم الجثتين.

هذا ما قاله أبي، وأنا أطرح أسئلتي:

- لماذا لم تقصف يا أبي؟
- لماذا دخلت الطائرة حدودنا؟ وحلقت فوق رؤوسنا؟
- أين طيراننا يا أبي؟

تعالج رؤية الروائي/ السارد في هذا المقطع وضعيتين:

الأولى: تمس ضمير المتكلم مباشرة.

الثانية: وترتبط بشخص آخر عبر ضمير المتكلم في الحالتين هذا حاضر داخل المسرود وفاعل فيه.

إن الوضعية الأولى تعكس معاناة السارد من خلال الأفعال: تموت، نبقى، ندرك، نتعرف.... الخ، وهو ما يوضح بأن ضمير المتكلم مقبل على شيء، أو يتحضر/ ينتظر. وبما أن الإقبال أو التحضير لا يأتي كما يجب، فإن الروائي/ السارد يلبث من دون ما يريد.

أما الوضعية الثانية: وهي منبثقة عن الأولى ذلك أن حالة الإقبال/ التحضر أدت إلى ما يحدث في الخارج، وهو ما يتعلق بالرؤية إلى الأب وانتظار الإجابة من خلال: لم تقصف، لماذا دخلت، لماذا حلقت... فالرؤية إلى الأب وانتظار الإجابة لم تبق في حدود السرد/ الأسئلة إذ أن القول بالتضايق يشي بسبر الإحساس النفسي للسارد.

إن هذه التداخلات تكثر وتنبثق منها أسئلة يعترضها جمل معترضة تنمو معها لغة عاطفية بنبرتها المتأسية الحاملة لخطاب الفاجعة [27] التي يندفع الخطاب بها على حساب النص، وينتج ضغط الإنشاء التأملي على حساب الحدث.

نستمد النموذج الثاني من رواية "نجمة أغسطس"[28] للكاتب/ الروائي "صنع الله ابراهيم": "وضعت حقيبتي فوق الرف ووقفت أتأمل الديوان الخالي، وخلفي في الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم وفي الخارج كان الناس يتزاحمون أمام نوافذ القطار. تقدمت من النافذة فألفيت مصراعها الزجاجي محكم الإغلاق. ورأيت من خلال زحام المودعين أمام نافذة الديوان التالي. كانت شفاههم تتحرك بسرعة وقد مالت رؤوسهم إلى الأمام وانتفخت رقابهم، ولا بد أنهم كانوا يصيحون حتى يسمعهم المسافرون من أقارب وأصدقاء. لكن الزجاج كان سميكا لا ينفذ منه الصوت فقد كان القطار واحدا من تلك القطارات الحديثة المكيفة الهواء وهي لذلك محكمة الإغلاق".

إن هذا النص يندرج أيضا اعتمادا على ضمير المتكلم وهذا الأخير يوجد في محطة القطار حيث سيسافر عبر قطار حديث دال على مستوى من التقدم الحضاري. وضعت، وقفت، أتأمل بيد أن التواجد/ الموظف في الديوان ساق المتكلم إلى ترصد ما يحدث للمسافرين وبالذات لمودعيهم. ذلك أن لهفة التوديع حال دونها الزجاج الفاصل بين المودعين والمسافرين. فالصوت ضاع على الزجاج السميك، علما أنه ليس لـضمير المتكلم من يودعه. كل هذا يقود إلى اعتبار التقدم الحضاري العائق/ الحائل على مستوى التواصل ليبقى سفر ضمير المتكلم سفرا في الذات وفي الأرض المنتمي إليها.

يتمظهر تباين هذا المقطع عن سابقه في انتقاء ما هو شخصي وذاتي فالاعتماد يرتكز أساسا على الخارج بيد أن ما يعمل عليه السارد هو رصد مشهد بكيفية متتالية، وأن ما يعبر عنه المشهد النمط السائد في الحياة اليومية/ صورة مصغرة للمجتمع: سفر، وداع، استقبال، تأمل، نساء، رجال، أطفال... حيث تتضافر فئات إنسانية متباينة تعكس صورة المجتمع بـ"حوارية اللغات". على أننا نشتم من هذا الكلام عن "أنا" وضعت، أتأمل وقفت... وهي "تتحرك، مالت، انتفخت، تتحرك" نوعا من التأويل الطفيف الصادر عن السارد، لأن الرؤية الخارجية حيادية، لا أثر فيها لما هو شخصي وذاتي، في المقابل لا تستقيم الداخلية إلا بالغوص في أعماق الشخصيات، وفي التطرق لما يمت بصلة للذات. "إن الرؤية الأكثر داخلية هي التي تقدم لنا أفكار الشخصية"[29].

2-3-شعرية العنوان:

إن الرؤية سواء أكانت داخلية أم خارجية، تستهدف الإتيان على البداية بمثابة موضعه للقارئ في السياق الذي أقام صرحه السارد ومن خلفه شخص المؤلف. "فالقارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها

الكتابة من دون أن يضيع منها ويلحقه التلف"[30]. لأنه لا يلبث في وضعه وضمن ما يحمله معه من أفكار وآراء، وإنما يتجرد عنها بغية التلقي أولا، ومساءلة الذات حال الانتهاء، كما المقروء. فالسارد يخلق تعاقده ومنذ البدء مع القارئ ويهمه بالصدق. بسرد ما يوازي العالم الخارجي، مع إيضاح التميز اعتمادا على الرؤية المنطلق منها، ويعرفه كيف تكون الرؤية منذ البداية. من هنا نعتبر أن السرد يوجه، في حين أن القارئ يحدد هذا التوجه ويكشف عنه"[31].

تأسيسا على ما تقدم، يمكننا القول في ضوء ذلك: إن السرد فنان على غرار الفنان ذاته، وبالتالي إلاَّهُ مختف يخلق ويبتكر [32].

ومن مهمات الخلق والابتكار الإقناع وإخضاع القارئ للحظة السارد، لزمنه على الأصح. فالقارئ بكل حمولاته يصبح رهين المسرود."[33] للدلالة على ما ذكرناه نورد ما جاء في رواية "الأسوار" للروائي "محمد أبو معتوق".

يحمل غلاف الرواية العنوانين:

"الأسوار": عنوان رئيسي.

"رواية تاريخية": عنوان فرعي.

يتضمن المتن الحكائي فصلين:

أ. الفصل الأول ويحمل العنوان الآتي: "فصل من هذه الأيام بينما كانت القلعة مستغربة".

يمتد على قسمين هما: "التربع الأول" و"التربع الثاني". ويصوغه صوتان: "الأب"، و"الإبنة".

ب. الفصل الثاني ويحمل العنوان الآتي: "فصل الأيام سيف الدولة بينما كانت القلعة أكثر استغرابا".

أما في هذا الفصل فعنوانه الوحيد هو "أول الحكاية" يصوغه منتج الحكاية "الأب".

مشروع بداية أولى [34]:

"الأب": "ابنتي" تودد "تقول لي دائما: أنت تحب القلعة أكثر من أبي وأمي، ثم تلتفت بعيدا حتى لا أرى عينيها. ولأنني أفهم مقاصدها وحاجاتها، أحس بأنني لا أقدر على المصارعة، لذلك أتشاغل عن الجواب، ثم أستدير فلا أرى نافذة قربي. بعدها تمتد يدي إلى الرفوف الأربعة على الجدار لأسحب واحدا من مجلدات "بغية الطلب" في تاريخ حلب. ثم أفتح المجلد وأقعد على الكرسي وأتحسس ورق الكتاب وأنا أرتعش من كثافة الزمان والأسوار".

مشروع بداية ثان [35]:

"بعدما نزلت القلعة من الغيم تشكلت حولها حلب ونهضت كتلتها. فاصل من الأسواق والمعابد والأمراء والتجارة، يقسم الأرض إلى جهتين، جهة الخضرة والماء وجهة البرية. جهة الوصل والاتصال، وجهة القطيعة والانشطار. ويومها كانت البرية تحكم الأرض وكانت حلب ذاهلة عن ناسها وحجارتها، أما بغداد التي كانت سيدة الأرض وكان خلفاؤها يملكون التخوم والغيوم ويقبضون المصائر والحراج فقد تقطعت أوصالها وصار الطامعون يتفردون في أطرافها".

يضعنا الكاتب الروائي "أبو معتوق" وفق مقاييس نظرية محضة أمام نمطين من البدايات الممكنة لنص روائي واحد، ذي قسمين. مثل هذا الوضع يهدف إلى التشتت، بغية وضعه في الإطار والسياق الروائي. فكل بداية من البدايتين تدخل في هيكلة الرواية، وكل بداية من هذه البدايات صالحة لهذا النص ذاته. لكن لماذا تم التأكيد عليهما؟

إن زاوية النظر المنطلق منها، ترتهن في الأساس إلى خلق هذه التعددية الباختينية، سواء في البداية أو الأصوات، وحتى في اللغات، فهي تكسر المألوف في المسار الروائي، إذ الثابت شد الرحال من بداية واحدة نحو نهاية معينة توافق سياق النص الروائي.

في المشروع الأول: يتم الحديث عن القلعة ومحبته لها أكثر من أمها وأبيها —قالت ابنته-.

أما المشروع الثاني: فالسرد/ الوصف عام لا يمكن أن يمس أي كائن، كيفما كان نوعه فالبدايتان تلعبان على التوجيه وإخضاع القارئ لسلطة المتخيل، وهو ما يفرض ربطها بما سيأتي، باللاحق من الوقائع والأحداث التي يفصح النص عنها.

-قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر:

-صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، دار الفارابي، بيروت، (د.ط.ت).

-محمد أبو معتوق، الأسوار، دار رياض الريس، ط1، لبنان ،2000م.

2-المراجع بالعربية:

-تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب.

- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب ،1991م .

-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد 164 ،1992م.

-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989م.

-سمر روحي فيصل، الرواية العربية السورية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، ط1، دمشق ،2003م.

-رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء.

-محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد3 ،1991م.

-محمد عيسى، الإبداع والمبدع والنص الأدبي، مجلة جامعة البعث.

-عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد201 ،1988م.

-بن منظور، لسان العرب، المجلد 7.

-نضال صالح، النزاع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1 ،دمشق .

-هال جون وآخرون، مقالات ضد البنيوية، ترجمة: إبراهيم الخليل، عمان، دار الكرمل ،1985م.

-ياسين النصير، من الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، الأقلام العربية، العدد 11، العدد 12 ،1986م.

3-المرجع باللغة الفرنسية:

-Roland Barthes ,wkayser ,w.C Booth Ph Hamon ,poétique du récit ,éd du seuil ,1977.

الهوامش:

(1) ينظر: نضال الصالح، النزاع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ط1، ص5.

(2) ينظر: محمد عيسى، الإبداع والمبدع والنص الأدبي، مجلة جامعة البعث، المجلد الواحد والعشرون، العدد:1، 1999، ص 52

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة قصص، المجلد 7، ص 97

(5) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب 1991، ص 21

(6) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 201-1988، ص 52

(7) ينظر: صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، عالم المعرفة، الكويت، العدد 164-1992، ص 229

(8) المرجع السابق: ص 232-234

(9) المرجع السابق: ص 236

(10) المرجع نفسه، ص237

(11) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص 32

(12) هال، جون وآخرون: "مقالات ضد البنيوية، ترجمة: د. ابراهيم الخليل"، عمان، دار الكرمل، 1985، ص 60

(13) ينظر: محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد: الثالث والرابع، القاهرة، 1991، ص 62

(14) محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، ص 62

(15) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير ط1 بيروت، 1985، ص 40

(16) سمر روحي الفيصل، الرواية العربية السورية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003، ص 37

(17) ينظر: ياسين النصير، "من الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، الأقلام العراقية، العدد 12/11 عام 1986، ص39

(18) افتتاحية/ استهلالية "بين القصرين" لنجيب محفوظ بلغت مئة وتسع صفحات في خمسة عشر فصلا. في حين اكتفى فلوبير في رواية "مدام بوفاري" بأربعين صفحة.

(19) حسن صقر، البحث عن الظلام، رواية تقع في 150 صفحة من المقطع الصغير، دار الحصاد، ط1، دمشق، 1993

(20) حسن صقر، البحث عن الظلام، ص 7

(21) المصدر السابق، ص 10-11

(22) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(23) ينظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ص 56

(24)Roland Barthes, W Keyser, W Booth, Ph Hamon, poétique du récit, édition du seuil, 1977, p. 40

(25) ينظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 51

(26) زهير جبور، "موسيقا الرقاد" رواية تقع في 117 صفحة من القطع الوسط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000.

(27) زهير جبور، موسيقا الرقاد، ص78، ص80.

(28) صنع الله ابراهيم، نجمة أغسطس، دار الفارابي، بيروت، (د–ت)، ص5

(29) تزفبطان تودوروف، الشعرية، ص52

(30) المرجع نفسه، ص 52

(31) رولان بارت، درس السيميولوجيا. ترجمة: بن عبد العالي، دار توبقال، البيضاء، ص 87

(32)Roland Barthes, W Kayser,Wc Booth ,P h Hamon ,poétique du récit , P. 87

(33)Roland Barthes, W Kayser,Wc Booth ,P h Hamon ,poétique du récit , P. 87

(34) محمد أبو معتوق، الأسوار، رواية تقع في 239 صفحة من القطع الصغير، دار رياض الريس، ط1، بيروت، لبنان، 2000، ص11

(35) محمد أبو معتوق، الأسوار، ص68