المحكيّ القصصيّ الجزائريّ والسّرديات البنيويّة

أ. د. سيدي محمَّد بن مالك*
المركز الجامعي مغنيَّة – الجزائر
benma_1971@yahoo.fr

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2020-06-03	2020-06-15	2020-07-30

مُلخّص

تبتغي هذه القراءة وصْف مُقارَبتيْن اثنتيْن حاوَلتا تحليل المحكيّ القصصيّ الجزائريّ من منظور السّرديات البنيويّة، وهما "القصّة الجزائريّة المعاصِرة" التي أوْقَفها عبد المالك مرتاض على دراسة القصّة، و"عمّار بلّحسن والكتابة السّردية" التي شكَّلت فصلا من كتاب خصَّصه السّعيد بوطاجين للرّواية والقصّة الجزائريّتيْن؛ فبينما أبدت المقارَبة الأولى تأثُّرا بسرديّات الحكاية نظريّا على الأقلّ، أظْهَرت المقارَبة الثّانية ميلا نحو سرديّات الخطاب على صعيد الممارَسة. ولكنّ المقارَبتيْن لم تتمكَّنا، مع ذلك، من التّحرُّر من هيْمَنة النّقد وأحكامه، ممّا جعلهما أدنى إلى النّقد منه إلى العلم.

الكلمات المفاتيح: قصّة – محكيّ – سرديّات بنيويّة – سرديّات الحكاية – سرديّات الخطاب.

Résumé

Cette lecture cherche à décrire deux approches, qui ont tenté d'analyser la nouvelle algérienne du point de vue de la narratologie structuraliste, à savoir "la nouvelle algérienne contemporaine" qu'Abdelmalek Mortad a consacré à la nouvelle, et "Ammar Bellehcène et l'écriture narrative" qui a formé un chapitre du livre que Saïd Boutadjine a consacré au roman et nouvelle algériens. Alors que la première approche a été influencée par la narratologie de l'histoire théoriquement au moins, la deuxième approche a montré une

* أ. د. سيدي محمَّد بن مالك benma_1971@yahoo.fr

tendance à la narratologie du discours sur le plan de l'exercice. Cependant, les deux approches n'ont pas pu se libérer de la domination de la critique et de ses jugements, qui en ont fait plus proche de la critique que la science.
Mots clés: Nouvelle – récit – narratologie structuraliste – narratologie de l'histoire – narratologie du discours

لم تنلْ القصّة الجزائريّة، منذ ظهورها في بدايات القرن العشرين[1]، نصيبها الوافِر من الدّراسة والتّحليل، بالمقارَنة مع الرّواية، حيث استْغْنت المُحاوَلات القليلة التي أُنْشِئَت حولها بالتّأريخ لنشأتها ورصْد تطوُّرها ومُعالَجة مضامينها وموضوعاتها ووصْف جماليّاتها وصْفا كلاسيكيّا. وقد جاءت العناية بشكل القصّة وخطابها ودلالتها، من منظور حداثي، مُتأخِّرة وحَيِّية، حيث لم تستطِع المُقارَبات البنيويّة التّملُّص من سلطة النّقد ومُقاوَمة إغواء الأحكام الفنيّة والأيديولوجيّة، بسبَب خصائص المحكيّ القصصيّ الجزائريّ المشدود إلى الحياة في رتابَتها تارةً، والإدراك غير المكتمِل لطبيعة السّرديات البنيويّة تارةً أخرى. ومن المُقارَبات الحداثيّة التي لَفَتَتْ انتباهنا، في هذا السّياق، مُقارَبة عبد المالك مرتاض التي أفْرَدها لسبع مجموعات قصصيّة جزائريّة، ومُقارَبة السّعيد بوطاجين لسمات الكتابة القصصيّة عند عمّار بلّحسن، والتي مثَّلت فصلا من فصول كتابه الذي بَحَثَ فيه شاعريّة الرّواية والقصّة في عددٍ من النّصوص السّردية الجزائريّة. وإذا كانت غاية هذه القراءة هي استجلاء العلاقة بين المحكيّ القصصيّ الجزائريّ وسرديّات الحكاية وسرديات الخطاب فقط، فإنّ ذلك لا يعني أنّ هذا المحكيّ لم يُمثِّل موضوعَ وصْفٍ وتحليلٍ لصنفٍ آخر من السّرديات البنيوية، وهو سرديّات الدّلالة، الذي استطاع أن يتمثَّل، في مُعالَجته للقصّة الجزائريّة، العلميّة التي يشرئِبّ إليها علمُ المحكيّ، وأن يتسامى على النّقد وأحكام القيمة[2].

1 – المحكيّ القصصيّ الجزائريّ وسرديّات الحكاية:

يُعَدُّ كتاب "القصّة الجزائريّة المعاصِرة"، لعبد المالك مرتاض، بحثا رائدا في النّقد الأدبيّ الجزائريّ، من حيث التفاتُه إلى معْمار المحكيّ القصصيّ الجزائريّ وهيْكله، في فترة طغت فيها المُقارَبات السّياقية الشّحيحة أصلا؛ فقد استحقَّت القصّة الجزائريّة اهتمام الباحث، لِمَا أظْهَرته من مقدرة جماليّة على التّعبير عن المجتمع واستطاعة فنيّة على تقديم اختلالاته وتناقضاته وهمومه. وعلى الرّغم من أنّ أصل الكتاب هو

عملٌ مُشترَكٌ انبرى فيه أربعة باحثين جامعيّين، من بينهم عبد الملك مرتاض، لدراسة "المضمون الاجتماعي في القصّة الجزائريّة"، وهو مُحتوى الفصل الأوّل من القسم الأوّل من الكتاب، إلّا أنّ الباحث قد استرعت انتباهه، أثناء التّحليل، مسائل تتعلّق بظاهِر القصّة وبنائها؛ فكانت الشّخصية أولاها، وكان الحيِّز ثانيها، وكان المعجم الفنيّ ثالثها؛ فهمّ بدراستها جميعا، مُفرِدا لكلٍّ منها فصلا بعيْنه.

وبذلك، وفَّق الباحث بين مُعالَجة المحتوى الذي تبدّى في المضمونيْن الاجتماعي والوطني ومُقارَبة الشّكل الذي تجلّى في تلك المسائل الثّلاث؛ فكانت دراسته مزيجا من النّقد المنصرِف إلى شرح محتوى المحكيّات القصصيّة وتأويلها، والنّزوع العلمي، كيْ لا نقول العلم، في وصْف ماهية المكوِّنات الشّكلية التي تُسْهِم في الكشْف عن المضمون المجسِّد لرؤية الكاتِب للمجتمع والعالَم، وإنْ غَلَبَت الروح النّقدية على فصول الكتاب ومباحِثه، بسبَب طبيعة المحكيّات القصصيّة التي انْتخَبها الباحث موضوعا للتّحليل، بحيث لم يسْلَم شرحه وتأويله من إلْقاء أحكام القيمة الذي اضطرّ إليه، في كثيرٍ من الأحيان، اضطرارا، حيث يقول عن المضمون الوطني في قصّة "عودة الأمّ" لأحمد منور، وهي إحدى قصص مجموعته "الصّداع": "وأقرِّر، في مطلع هذه الفقرة دفعا لكلّ انتظار، أنّ الرّمز في قصّة "عودة الأمّ" لأحمد منور ملغز مشكل. ولا يعود إشكاله إلى غموضٍ في اصطناع الرّمز نفسه، وإنّما يعود إلى كيفية اصطناع هذا الرّمز. ولولا أنّني لا أوثر السّقوط في فخّ إصدار الأحكام القضائيّة الممقوتة، لزعَمت بأنّ ذلك يعود إلى إساءة اصطناع الرّمز"[3].

ويبدو أنّ الباحث لم يجتنِب، في مواطِن أخرى، وهي قليلة على أيِّ حالٍ، إطْلاق أحكام القيمة، لا لعدم قدرته أو عدم رغبته في أنْ يتلافاها، ولكنْ لأنّ بعض الملفوظات السّردية تستفزّ حسّه الجمالي وتُثير وعْيه السّردي، وهو الأديب الأريب؛ فتُولِّد لديْه انفعالا شديدا يحاوِل مداراته بفصاحته وبيانه. يقول عن مفردة "القيْء"، باعتبارها إحدى المفردات التي تُشكِّل المعجم الفنّي لمحكيّات الحبيب السّائح القصصيّة، بعد إيراد مقطوعة سرديّة من أحد تلك المحكيّات تعرض مشْهَدا مُنفِّرا عن الكلاب: "إنّ هذه الصّورة صورة خلفيّة في هذا النّص السّردي ليس لها كبير معنى، وقد أُقْحِمَت فيه، فيما هو ظاهر، اعتفاصا واغتسافا؛ إذ كان المقصود في النّص إنّما هو تصوير الظّلم الذي نزل على أهل هذه القرية... وكان يجوز أن نُعبِّر عن حال أصحاب هذه القرية الفقيرة بعبارةٍ أدلّ ألف مرّة ومرّة على هذه الحال من ذكر هذه الصّورة الكلبيّة القذرة التي

يتقزَّز لها أيّ ذوْق مُهذَّب... فالنّص بعد أنْ يعلو ويضرب في قمّة التّوفيق من التّصوير الرّاقي يسفّ بغتةً إلى هذه الصُّوَر الرّخيصة التي يلتقطها، من شاء من المراحيض، ومن شاء من المزابِل المنْتِنة. [...]. ولكنّ المنكر الذي لا يعرف أن يهبط كاتبٌ إلى مستوى هذه الكلاب؛ فيُتابِع حركتها، ويرسم ما تأكله من عفنٍ وأوساخٍ، وهو في غنى عن ذلك حتما"[4].

وسواء تعلّقت تلك الأحكام بجوهر المحكيّ القصصيّ وعمقه أو بظاهره وسطحه، فإنّها لا تثلِب العمل في شيءٍ، مادام قد تطلَّع إلى التّجديد في المنهج، والتمَس كمال الرّؤية وتمامها، وسعى إلى إمداد مكتبة القصّة الجزائريّة بدراسة تُلبّي حاجة المتلقّي إلى المعرفة والمتعة. وحسْبُ العمل، بعد ذلك، أنّه، إلى يوم النّاس هذا، مرجِعٌ يهتدي به الباحثون والأكاديميّون في دراساتهم ومحاضراتهم حول القصّة الجزائريّة، أو طريقة مُعالَجتها على الأقلّ. ولعلّ إقبال أولئك الباحثين والأكاديميّين على الاغتراف من هذا المرجِع يعود إلى الأسلوب الذي استدلّ به عبد المالك مرتاض في تحليل المحكيّات القصصيّة، وهو أسلوبٌ يحاول أن يجمع بين الوصْف والنّقد، وبين الفحْص والتّفسير، وبين التّشريح والتّأويل. وهو ما يُصيِّر العمل ضربا من النّقد السّردي الذي يروم الحداثة في تحليل بناء النّصوص القصصيّة دون أن يَحيدَ عن غايته الرّئيسة، وهي فهْم الفكر الثّاوي في تلك النّصوص. ونحسَب أنّ الذي يَسِمُ هذا الكتاب بوَسْمِ الحداثة أمريْن اثنيْن، هما:

أ – **التّجريد**: يصبو الباحث، اقتداءً، ربّما، بعلماء السّرد الغربيّين، إلى مُقارَبة مُشكِّلات القصّة الجزائريّة المعاصِرة وعناصرها؛ فيَعمد إلى اختيار سبع مجموعات قصصيّة لخمسة كُتّاب، هم عبد الحميد بن هدوقة والحبيب السّائح وعثمان سعدي وأحمد منور ومصطفى الفاسي، للوقوف على الخصائص الجوهريّة والسّمات النّوعية التي تشترِك فيها محكيّاتهم القصصيّة. وبعد أنْ يستنتِج أنّ تلك المحكيّات تلتقي، جميعا، في الاهتمام، بدرجات مُتباينِة، بموضوعات الهجرة والأرض والمَسْكَن التي تُمثِّل المضمون الاجتماعي، والاعتناء، بنِسَبٍ مُتفاوِتة، بموضوعة الثّورة التي تمثِّل جزءا ذا شأن من المضمون الوطني، يمضي إلى دراسة الشّخصية وحيِّزها في خمس قصصٍ، هي "الرّجل المزرعة" لعبد الحميد بن هدوقة، و"تحت السّقْف" للحبيب السّائح، و"إجازة بين الثُّوار" لعثمان سعدي، و"هلال" لأحمد منور، و"الأضواء والفئران" لمصطفى

الفاسي، ثمّ إلى الحديث، بالتّفصيل، عن المعجم الفنّي في مجموعتيْ عبد الحميد بن هدوقة، وهما "الكاتِب وقصصٌ أخرى" و"الأشعة السّبعة"، ومجموعتيْ الحبيب السّائح، وهما "القرار" و"الصّعود نحو الأسفل"، وبإيجاز تقتضيه طبيعة ذلك المعجم، في المجموعات القصصيّة الثّلاث الأخرى، وهي "تحت الجسر المعلَّق" لعثمان سعدي و"الصّداع" لأحمد منور و"الأضواء والفئران" لمصطفى الفاسي.

ويُفْضي التّجريد بالباحث، وهو، هنا، تجريدٌ استقرائيٌّ يُقارِن بين النّصوص الخمسة أو المجموعات القصصيّة السّبع التي تنتمي إلى نوعٍ سرديٍّ مُعيَّنٍ، هو القصّة، ابتغاء التّعرُّف إلى الخصائص والسّمات التي تشترِك فيها، إلى تحديد نموذج خاصّ بالمحكيّات القصصيّة، تأتلِف فيه النّصوص من حيث توظيفُ الشّخصية والحيِّز والمعجم الفنّي. وهو ائتلاف لا يكون، بالضّرورة، شامِلا للقصص الخمس فيما يتعلّق بالشّخصية وحيِّزها، ولا للمجموعات القصصيّة السّبع فيما يخصّ المعجم الفنّي؛ فهو ائتلافٌ يجمع بين بعضٍ منها هنا وهناك؛ إذ تلتقي قصص الحبيب السّائح وأحمد منور ومصطفى الفاسي في خاصيّة مُشترَكة تتمثّل في شخصيّة "المعلِّم" النّمطية، وتتّفِق نصوص عبد الحميد بن هدوقة والحبيب السّائح وعثمان سعدي، تقريبا، في ظاهرة "السّعال"، بوصفها صورةً من صُوَر المعجم الفنّي، وتتماثَل محكيّات عبد الحميد بن هدوقة والحبيب السّائح وأحمد منور ومصطفى الفاسي في سمة الحيِّز الجغرافي الحضري، حيث يُعلِّل عبد المالك مرتاض نزوعَ أولئك الكُتّاب إلى هذا الضّرب من الحيِّز بقوله: "أمّا لماذا نجد الحيِّز في معظم القصص التي كتبها هؤلاء القصّاصين الأربعة (على حين أنّ عثمان سعدي جنح بحيِّزه نحو القرية والرّيف، حيث لم يكد يُعالِج الحيِّز الحضري إلّا في قصّته "تحت الجسر المعلَّق" التي تضطرب أحداثها في مدينة قسنطينة، وباقي القصص ذات حيِّز ريفيّ خالِص) مُتَّسِما بالمسحة الحضريّة، فلأنّ مشاكل المدينة هي التي تطغى على معظم النّاس من المفكِّرين والكُتّاب ورجال السّياسة، باعتبار التّجمُّع السّكاني، الذي تتجمَّع معه مُعْضِلات الحياة وعُقَدها؛ فعلى الرّغم من أنّ معظم هؤلاء الكُتّاب ينتمون، أصلا، إلى الرّيف، فإنّ مشاكل هذا الرّيف لم تُعالَج في قصصهم إلّا بشكلٍ يُشْبِه استعراض الذّكريات القديمة، عَرَضا، دون التّركيز والتّعمُّق"[5].

ب – المصطلح: إذا كان الباحث قد نحا نحوا شكلانيّا في استقراء بنية القصّة الجزائريّة المعاصِرة، من حيث تشريحُ بعض محكيّاتها وفحْصُ هيْئات تلك المحكيّات وتحديدُ النّموذج الذي يُوحِّدها، مُرْتَكِزا إلى آلية الإحصاء واصطناع الجداول، فإنّه قد أبدى، في تحليله للشّخصية، فضلا عن استثْمار مصطلح espace الذي ارتضى له الحيِّزَ مُكافِئا مصطلحيّا، وهو مصطلح بدأ يكتسِب مفاهيم جديدة في الدّراسات الحداثيّة (سيميائية المكان عند يوري لوتمان مثلا)، ميلا إلى المنهج البنيوي، حيث يُشير إلى الفرْق بين الشّخصِ la personne المنصرِفِ تصوُّرُه إلى الكائن الحقيقي والفعلي والتّاريخي، والممثَّلِ بالكاتِب، والشّخصيةِ le personnage التي يدلّ مفهومها على الكائن التّخييلي واللّساني والورقي الذي يمتلِك صفات مُعيَّنة ويضطلع بأعمال مُحدَّدة في الكوْن السّردي، والذي قد يغدو راويا ينهَض بقصّ الأحداث والأخبار في حال وُكِّل بفعل السّرد. ومن ثمّ، فإن عبد المالك مرتاض يُردِّد ما جاد به فكر رولان بارت في نصّه المؤسِّس، من بين نصوصٍ أخرى، في زعمنا، للسّرديات البنيويّة، وهو "مدخلٌ إلى التّحليل البنيويّ للمحكيّات"، من مصطلحات سردانية narratologiques[6]، حيث نُلْفيه يركَن إلى روح هذا النّص ركونا، يكاد يكون مُطْلَقا؛ فيُعْجَب بتصوُّر الشّخصية الجديد، ويتحمَّس لتوظيفه في مُقارَبة المحكيّ القصصيّ الجزائريّ، لولا أنّ هذا الكائن من ورَق بدا له، في ذلك المحكيّ، حيّا وواقعيّا وحقيقيّا جميعا، مثل الحيِّز تماما؛ فيمضي إلى مراعاة حالته ومُسايَرتها، ووصْف سلوكه، بل تفسيره تفسيرا كلاسيكيا، تتطلّبه واقعيّة النّصوص المباشِرة والمبتذَلة؛ "فقد كانت غاية هؤلاء الكُتّاب الخمسة (وهم منور، والفاسي، وابن هدوقة، والسّائح، وعثمان سعدي)، على دأب الكُتّاب التّقليديّين، بأنّ ما يطرسون كأنّه فعلا وقع، وواقعيّ، وأنّ الشّخصيات التي تتحرّك إنّما هي كائنات حيّة، ترْزق وتحيا، وتُفكِّر وتَعِي، وأنّها لم تك، قطّ، كائنات ورقيّة لا وجود لها خارج الورق، وهو ما تفرضه طبيعة الإبداع الذي هو إفْراز الخيال الخالِص، لا ثمار التّاريخ الواقِع"[7].

2 – المحكيّ القصصيّ الجزائريّ وسرديّات الخطاب:

يُقارِب السّعيد بوطاجين خصائص الكتابة السّردية عند عمّار بلّحسن، بشكلٍ مُجْمَلٍ، لا يَفي، في آنٍ، المحكيّات القصصيّة حقَّها من التّحليل، ونصيبَ المنهج الذي يرْتضِيه من الحضور، حيث يُكثِّف مُقارَبته

في إحدى عشرة صفحة، رامِيا إلى بيان لغة السّرد وأشكاله وأساليبه في ثلاث مجموعات قصصيّة، هي "حرائِق البحر" و"الأصوات" و"فوانيس". ولعلّ الباحث قد استشْعر قُصور صنيعه عن الإلْمام بسِمات الكتابة السّردية القصصيّة عند الكاتِب في بضْع صفحات؛ فراح يُبرِّر ذلك في خاتمة مُقارَبته الخاطِفة بقوله: "تعتبِر هذا العرْض السّريع تقديما لقصص عمّار بلّحسن؛ إذ لم نعتمد فيه على منهجٍ صنميٍّ. هناك شيء من البنيوية وشيء من السّيميائية وشيء من الذّوْق المعتمِد على الرّؤية الخاصّة لجماليات السّرد. لذا، سنعود إلى المجموعات الثّلاث في دراسة لاحِقة، لأنّ هذا الكاتِب الرّائع يستحقّ اهتماما أكبر"[8].

وقد يكون السّبب الذي حمَل الباحثَ على سلُوك هذه الطّريقة في تحليل تلك المحكيّات القصصيّة، ربْثما يعود إليها بالتّفصيل المملّ الذي لم يضطلع به فيما نعلم، رغبته في أن يقِف على شاعريّة poéticité نصوص عمّار بلّحسن، ولو كان ذلك على سبيل الإيجاز المخِلّ الذي تقتضيه، عادةً، شروط كتابة مُحاضَرةٍ وضوابِط إلقائها في مُلتقى وطني أو دولي[9]؛ فلا شكّ أنّه قد أُعْجِبَ بقصص الكاتِب، ولم يُلْفِ بدّا من أن يتعرَّض، بالوصْف، لبعض جماليّاتها. غير أنّ ذلك الوصْف، الذي يتأسَّس على شيءٍ من المصطلحات البنيوية وقليلٍ من المصطلحات السّيميائية التي توحي إلى العلميّة، قد اقترن، كثيرا، بالنّقد الذي ينهَض على الذّائقة الفنيّة ويتجمَّل بأحكام القيمة. وهو ما جعل هذا التّحليل أقْرَب إلى النّقد السّرداني منه إلى السّرديات، ذلك أنّ الباحث قد استعان بمصطلحات سردانية على إظْهار آرائه في مقولتيْ الإلْزام والالتزام وجدليّة الفنّ والأيديولوجيا وثنائية السّرد الفصيح والسّرد العامي.

ويتبدّى القُصور والإخْلال، اللّذان يطبَعان نقدَ السّعيد بوطاجين السّرديَّ لقصص عمّار بلّحسن، في مظهريْن اثنيْن، هما:

أ – **الانتقاء والاجتزاء**: يتعلَّق هذا المظهر بالمحكيّات القصصيّة، وبالمنهج المعتمَد في وصْفها ونقدها أيضا؛ فقد انصرف الباحث إلى اصْطِفاء ثلاثة محكيّات من المجموعة القصصيّة "حرائق البحر"، وهي "همومٌ صغيرةٌ في يومٍ قائِظٍ" و"بانوراما" و"مغارة الحوّات الذي لم يُصبِح قرصانا"، وثلاثة محكيّات أخرى من المجموعة القصصيّة "فوانيس"، وهي "آه تلك النّجمة" و"فوانيس" و"الغجريّة"، ومحكيّ واحد من المجموعة

القصصيّة "الأصوات"، وهو "حرائق أصابعها". ثمّ إنّ الباحث، بعد ذلك، يمضي إلى اجتزاء ملفوظات سرديّة بعيْنها؛ فيقتطِع من هذا المحكيّ ملفوظا واحدا على الأقلّ، ومن ذاك ثلاثة ملفوظات على الأكثر، بحيث لا يتجاوَز الملفوظ الواحد ستّة أسطُر كحدٍّ أقصى، ليُدلِّل، من خلالها جميعا، على وجود خاصيّة أو سمة سرديّة مُعيَّنة، ويُجريها، بعد ذلك، مجرى الإطْلاق والإجْمال على المجموعة القصصيّة كلّها تارةً، وعلى المجموعات القصصيّة الثّلاث مُجتمِعةً تارةً أخرى.

يقول الباحث عن التّبئير الدّاخلي، بوصفه خاصيّة جوهريّةً من خصائص الكتابة السّردية عند عمّار بلّحسن، بعد إيراد ملفوظ سرديّ من قصّة"حرائق أصابعها": "إنّ التّبئير الذّاتي للسّارد الدّاخل حكائي، المتماثِل حكائي يهتمّ بالحالة أكثر من اهتمامه بالأفعال التّحويلية؛ إذ [إنّ] أغلبيّة قصص المجموعات الثّلاث ورَدت على لسان المتكلِّم المفرَد. وذلك ما سمح للسّارد بالارتقاء بالبنى الأسلوبيّة واللّغوية إلى مستويات عليا لا ترتبط بالمادة الخارجيّة قدْر ارتباطها بالعالَم الدّاخلي للسّارد الممثّل"[10].

ويبدو، من خلال هذا القول، أنّ هدفَ الباحث من انتقاء قصص مُحدَّدة، واجتزاء ملفوظات سرديّة مُعيّنة من تلك القصص، هو تحديدُ الخصائص الجوهريّة والسّمات النّوعية المتضمَّنة في محكيّات عمّار بلّحسن القصصيّة. ومن ثمّ، فقد خلص إلى أنّ تلك المحكيّات تتميَّز بصفتيْن رئيستيْن، هما السّرد الشّاعري والسّرد الذّاتي؛ فأمّا السّرد الشّاعري فهو السّرد النّاهِض على الوقفات الوصْفيّة ومشاهِد المناجاة التّمثيلية التي تسْمو بلغة القصّ على الواقع المبتذَل والواقعيّة الفجَّة اللّذيْن تحيل إليهما اللّغة العاميّة التي يُجريها الرّاوي على لسان الشّخصيات، وأمّا السّرد الذّاتي فهو تقديمُ الرّاوي المتكلِّم المفرَد أو الرّاوي السيرذاتي le narrateur autobiographique لتلكَ الوقفات والمشاهِد من منظور سرديّ داخليّ. وبذلك، فإنّ هذيْن الشّكليْن السّرديّيْن، اللّذيْن يُومِئ أوّلهما إلى مدة النّص وسرعته ويشير ثانيهما إلى مقولتيْ المسافة والمنظور، مُتداخِلان ومُتفاعِلان، بحيث يُعبِّران، معا، عن فرادة الكتابة السّردية عند عمّار بلّحسن.

وبينما يُكسِب السّرد الشّاعري والسّرد الذّاتي المجموعات القصصيّة الثّلاث خصوصيّةً سرديّة، تُضفي خصائص وسمات أخرى فرادةً على مجموعة قصصيّة بعيْنها؛ فقد ألْمَح الباحث إلى أنّ السّرد الآني والسّرد التّابع والسّرد اللّاحق يُميِّز المجموعة القصصيّة "الأصوات". وبغض الطّرْف عمّا إذا كانت تلك الخصائص والسّمات، التي تُمثِّل لغة السّرد وأشكاله وأساليبه، تشمَل المحكيّات جميعها أو تخصّ بعضها، فإنّه ينبغي أن يُنْظَر إليها في علاقتها برؤية القاصّ للعالَم، لأنّ من شأن خواطِر الكاتب وأهوائه وآماله، التي قد تُمثِّل وعيَه الفردي أو وعيا جمعيا تأتلِف فيه فئة أو شريحة أو طبقة اجتماعيّة، أن تُحدِّد طبيعة الإستراتيجيّة السّردية التي يتخيَّرها لنصوصه؛ فينصرِف، مثلا، إلى إيثار المشْهَد على المجْمَل، واللّواحق على السّوابق، والتّبئير في درجة الصّفر على التّبئير الخارجي، والخطاب المسرَّد أو المرويّ على الخطاب المنقول؛ فالذي يجعل السّرد الفصيح والوقْفة والمشْهَد وضمير المتكلِّم المفرَد والسّرد الآني والسّرد التّابع والسّرد اللّاحق، التي هي خصائص جوهريّة بنيوية مُطلَقة وسمات نوعيّة شكليّة عامّة، خصائص وسمات الكتابة السّردية القصصيّة عند عمّار بلّحسن هو مدى انسجامها مع الرّؤية الجمالية للقاصّ التي تقوم على التّأليف بين السّرد الشّاعري والسّرد الذّاتي، وتعبيرها، من ثمّ، عن مواقفه الفكريّة والأيديولوجية.

غير أنّ انتقاء محكيّات من المجموعات القصصيّة الثّلاث، واجتزاء مقطوعات سرديّة من تلك المحكيّات قد صيَّرا مُقارَبة الكتابة السّردية عند عمّار بلّحسن تجريداً بلا ملامِح ولا معالِم؛ فلا هو تجريدٌ استقْرائيٌّ، مثل ذاك الذي سعى إليه الشّكلانيون حين انبرى أحد أعلامهم، وهو فلاديمير بروب، إلى دراسة الوحدات التي تتشابَه فيها مائة حكاية خرافيّة روسيّة، ولا هو تجريدٌ استنْباطيٌّ، مثل ذلك الذي استهدفه البنيويون حين تصدّى أحد مُمثِّليهم، وهو رولان بارت، إلى دراسة العلاقات القائمة بين المعاني الثّاوية في الوحدات والشّذرات القرائيّة المكوِّنة لقصّة واحدة من قصص إدغار آلن بو، وهي قصّة "الحقيقة عن حالة السيِّد فالدمار". ومن ثمّ، "يأخذ التّجريد [الاستنْباطي] مفهوما آخر، يُصبِح فيه النّموذج السّردي أداةً تُستثْمَر في وصْف ملايين المحكيّات، على العكس من التّجريد الاستقرائي ذي الصّفة المثالية الذي يكون فيه النّموذج هدفا في ذاته، ذلك أنّ مبلَغ الاستقراء هو استنتاج نموذجٍ يُؤلِّف بين محكيّات مُدوَّنة مُحدَّدة"[11]. إنّ تجريدَ السّعيد بوطاجين، إذا جاز لنا أن نُسمِّيه تجريدا، قد أفْقَد التّحليل قيمته وأهميّته، بسبَب عدم الالتزام

بمُدوَّنة مُحدَّدة، سواء أكانت تلك المدوَّنة مجموعة من المحكيّات القصصيّة (المجموعات القصصيّة الثّلاث، وهو اشتغالٌ عسيرٌ، أو مجموعة قصصيّة واحدة، وهو اشتغالٌ مُتيسِّرٌ) أم محكيّاً واحداً (وهو اشتغالٌ يسيرٌ)، والجنوح إلى الانتقاء والاجتزاء المبنيّيْن، كما يُمكِن أن نسْتشِفّ من حديثه في خاتمة دراسته، على الذّائقة الفنيّة والفهم الخاصّ للسّرد، والموائميْن، ربّما، لأسلوبه في مُعالَجة المحكيّات وإستراتيجيّته في توظيف بعض مصطلحات المنهجيْن البنيوي والسّيميائي.

هذا عن مظهر الانتقاء والاجتزاء الذي يتعلَّق بالمحكيّات القصصيّة. أمّا مظهر الانتقاء والاجتزاء الذي يتعلَّق بالمنهج، فإنّه يتجلّى، كما يُبْرِز ذلك السّعيد بوطاجين نفسُه في خاتمة مُقارَبته التي كان يُفترَض أن تكون تمهيدا لما سيضطلع به من تحليلٍ للنّصوص وليس تبريرا لأسلوب مُعالَجته لها، في هذا المزيج من أدوات المنهج البنيوي وإجراءات المنهج السّيميائي، مع هيْمنة الأدوات البنيوية المتمخِّضة عن تحليلات جيرار جينيت النّصية خاصّةً، والتي تُعدُّ مفاتيحَ سرديّات الخطاب، بحيث يَرِدُ، في هذه المقارَبة، بعضُ تلك المفاتيح[12]، نظيرَ التّرتيب والوقْفة والمشْهَد والتّواتُر والخطاب المسرَّد أو المرويّ والتّبئير الدّاخلي والرّاوي المتضمَّن في الحكاية والرّاوي المتجانِس الحكاية. في حين، يُشير الباحث إشارة عابِرة، في حديثه عن ارتكاز السّرد في محكيّات عمّار بلّحسن القصصيّة إلى الوصْف والتّمثيل أكثر من الحدث والحركة، إلى بعض المفاهيم السّيميائية السّردية الغريماسية (نسبةً إلى ألجيرداس جوليان غريماس)، من قبيل ملفوظ الحالة والفعل التّأويلي والفعل التّحويلي والبرنامج السّردي.

ولعلّ اعتمادَ قصص عمّار بلّحسن، اعتمادا يكاد يكون كليّا، على السّرد الذّاتي الوصْفي والتّمثيلي قد رجَّح كفّة مصطلحات سرديّات الخطاب (البنيويّة النّصية) على كفّة سرديّات الدّلالة (السّيميائية السّردية)، حيث يُحاوِل السّعيد بوطاجين أن يأخذ من كلّ مصطلحٍ سردانيٍّ جامِعٍ بطرَف، ابتغاء دراسة خصائص ذلك السّرد وسماته؛ فيأخذ من مصطلح التّرتيب مصطلحيْ اللّاحقة والسّابقة (ولسْنا ندري، في الواقع، إنْ كان يروم بهما مصطلحيْ analepse وprolepse عند جينيت)، ومن مصطلح المدة مصطلحيْ الوقْفة

والمشْهَد، ومن مصطلح التّواتُر مصطلح المحكيّ المكرَّر، ومن مصطلح الصّيغة مصطلحيْ الخطاب المسرَّد أو المرويّ والتّبئير الدّاخلي، ومن مصطلح الصّوت مصطلحيْ الرّاوي المتضمَّن في الحكاية والرّاوي المتجانِس الحكاية.

وذلك ما لا يتناغَم، في الواقع، مع طريقة استثْمار المصطلح السّرداني في مُقارَبة المحكيّات، حيث يُستحبّ أن يُورِد الباحث مجموعَ المصطلحات التي تنتسِب إلى المصطلح الجامِع، على سبيل الإلْماح والإيماء، وإنْ لم يكن لتلك المصطلحات ما يُمثّلها من خصائص وسمات سرديّة على مستوى المحكيّ، لأنّ ذلك يُكسِب هذا المصطلح أو ذاك فرادةً في شكله ودالّه ووضوحًا في مفهومه وتصوُّره، ويُحيل إلى الحافز الذي يدفع الكاتب إلى اصطفاء هذه الخاصيّة أو تلك السّمة دون الخصائص والسّمات الأخرى التي تُمثّل المصطلحات التي تنتمي إلى المصطلح الجامِع عينه، وهو حافزٌ يرتبط، لا شكّ، برؤية القاصّ الجماليّة – الأيديولوجيّة؛ فالتّجانُس هو ما يُؤلِّف بين الإخفاء والمجْمَل والوقْفة والمشْهَد التي تنتمي إلى مصطلح المدة، والتّجانُس هو ما يجمع بين مصطلحات المحكيّ المفرَد والمحكيّ المكرَّر والمحكيّ المؤلَّف التي تنضوي إلى مصطلح التّواتُر، والتّجانُس هو ما يُوحِّد بين مصطلحات الخطاب المسرَّد أو المرويّ والخطاب المعروض والخطاب المنقول من جهة، والتّبئير في درجة الصّفر والتّبئير الخارجي والتّبئير الدّاخلي من جهة أخرى، ضمن مصطلح الصّيغة، والتّجانُس، أخيرا، هو ما يُؤلِّف بين الرّاوي المتضمَّن في الحكاية والرّاوي غير المتضمَّن في الحكاية والرّاوي المتجانِس الحكاية والرّاوي المتغايِر الحكاية في طيِّ مصطلح الصّوت. بل قد يكون ذكرُ جملةِ المصطلحات المتجانِسة في كَنَف مصطلحٍ جامعٍ ضرورةً لا مناصّ منها، حيث كان ينبغي للباحث تحديد نوع التّبئير الدّاخلي، الذي يُعَدُّ سمة نوعيّة من سمات القصّة عند عمّار بلّحسن، إنْ كان ثابِتا أو مُتغيِّرا أو مُتعدِّدا. حينها، يصبح المصطلح السّرداني بناءً ينهَض على التّضمين المضاعَف؛ فالمصطلح الجامِع يتضمَّن مصطلحات فرعيّة تغدو، بدوْرها، مصطلحات جامِعة تتضمَّن مصطلحات فرعيّة أخرى (الصّيغة فالتّبئير فالتّبئير في درجة الصّفر والتّبئير الخارجي والتّبئير الدّاخلي، ثمّ التّبئير الدّاخلي الثّابت والتّبئير الدّاخلي المتغيِّر والتّبئير الدّاخلي المتعدِّد).

ب – أحكام القيمة: لا شكّ أنّ ذائقة الباحث الفنيّة وفهمه الخاصّ للسّرد قد أثّرا في مُقارَبته للكتابة السّردية القصصيّة عند عمّار بلّحسن؛ فقد وجّها موقفه من تلك الكتابة التي بدا له بعضها غارقا في وحْل الواقع الرّتيب وأسيرا لسطحيّة الكتابة الواقعية وحرفيّتها. ولم يُخْفِ الباحث موقفه الذّاتي ذاك، على الرّغم من أنّه

حاوَل أن يلتمِس للكاتب العذرَ، حيث اهتدى، في حديثه عن مجموعته القصصيّة "حرائق البحر"، إلى حجّة "المنطق السّردي الذي فرضته مرحلة السّبعينيات، بحُكْم عدم التّفريق بين الإلزام والالتزام، بين الموقف الإيديولوجي والشّكل النّاقِل له"[13]. لقد أوْعَز ذلك المنطق إلى القاصّ، في منظور السّعيد بوطاجين، بتحفيز اليوميِّ الطّارئِ؛ أيْ تبرير حضوره في المحكيّ القصصيّ، من خلال لغة مُباشِرة وتقريريّة وتسجيليّة أفْقَدت السّرد شاعريّته وجماليّته، وهوَت به في دَرَك الإسْفاف والهشاشة. وليست تلك اللّغة سوى العاميّة التي لاذ بها الكاتِب طلبا للصّدق الفنّي الذي أمْكَن تحقيقه عبْر طرائق أدبيّة أخرى تنسجِم، أكثر، مع الإبداع الذي ينبغي له أن يتميَّز، بلغته ومنطقه ومقصده، عن الواقع.

وإذا كانت الرّغبة عن الأيديولوجي قد حمَلت الباحث على الإعْراب عن موقفه من توظيف العاميّة في بعض الخطابات المنقولة، وهو موقفٌ لا يخلو من أحكامِ القيمةِ التي ترتكز إلى بعض النّعوت الدّالة على مُعارَضة أسلوب الكاتِب في التّعبير عن الواقع في بعض المقطوعات السّردية، من قبيل "سوء تقدير" و"واقعيّة تبسيطيّة بدائيّة" و"خَلَل" و"حرفيّة ضالّة" و"تدهور"، فإنّ الانحياز إلى الجمالي قد دفعه إلى الإفْصاح عن إعْجابه بشاعريّة ذلك الأسلوب في مقطوعات أخرى، من خلال استعمال بعض الصّفات الدّالة على الثّناء والإطْراء، مثل "مُتميِّزة" و"شاعري" و"ممتع" و"رقيّ" و"تضج" و"أرْوَع"، إلى درجة أنْ بلغ ذلك الإعجاب شخصَ عمّار بلّحسن ذاتَه، وهو ما جسَّدته صفة "رائع" المذكورة في خلاصة التّحليل. ومن المحكيّات القصصيّة التي راقَت للباحث محكيُّ "حرائق أصابعها" الذي قال بشأنه: "... لذا، كانت التّنويعات السّردية الوارِدة في مجموعة الأصوات أكثر نضجا وأكثر إدراكا للمواد المسرودة وللأشكال الواصِفة أو النّاقِلة. وتُعَدُّ قصّة "حرائق أصابعها" أرْوَعَ نموذجٍ، على الرّغم من بعض تعامُلها الآليّ مع الشّخصيات أثناء توظيف السّرد التّمثيلي"[14].

وسواء أكان موقف السّعيد بوطاجين مع مذْهَب عمّار بلّحسن في تقديم الواقع أم ضدّه، وسواء أكان حُكْمه القيمي له أم عليه، فإنّ ذلك يتعارَض مع المنظور الذي تتطلَّع السّرديات البنيويّة، من خلاله، إلى مُعالَجة المحكيّات الأدبيّة وغير الأدبيّة مُعالَجة علميّة لا تكترث لنوايا المؤلِّف وأفكاره وعواطفه؛ فهي تُنْكِر

الانطباعات النّقدية الذّاتية القائمة على توجُّهات فكريّة أو رؤى فنيّة، ولا تستهويها الأحكام الأيديولوجيّة والجماليّة.

خلاصة:

تلتقي دراسَتا عبد المالك مرتاض والسّعيد بوطاجين في أسلوب البحث ونهْجه، حيث تتميَّزان، معا، بهيْمنَة النّقد وإصْدار أحكام القيمة التي تبعث عليها المحكيّات القصصيّة نفسها. ولا عَجَبَ في ذلك؛ فالباحثان أديبان، ولهما من المعرفة بتقاليد الكتابة السّردية وطرائقها ما يُؤهِّلهما لتقديم أحكامهما تلك، الصّارمة والقاسيّة، أحيانا، والرّصينة لا شكّ. وقد حوّلت تلك الميزة المشترَكة المقارَبتيْن إلى مُجرَّد نقد سرداني، بعد أنْ كان طموحُ الباحثيْن تحليلَ المحكيّ القصصيّ الجزائريّ تحليلا علميّا على ضوء مُنْجَزات السّرديات البنيويّة أو الحداثية، التي أضْحَت سرديّات كلاسيكية بالقياس إلى السّرديات ما بعد البنيويّة أو ما بعد الحداثية أو ما بعد الكلاسيكيّة، تلك التي تدعو إلى ضرورة الإقْبال على تفسير السّياق والانفتاح، أكثر، على المحكيّات غير التّخييلية. وقد ظهر ذلك الطّموح في رغبةِ عبد المالك مرتاض الإفادةَ من بعض مصطلحات سرديّات الحكاية، وتوظيف السّعيد بوطاجين شيءٍ من مصطلحات سرديّات الخطاب. غير أنّ مُقارَبة الباحث الأوّل تلوح أكثر انسجاما من مُقارَبة الباحث الثّاني، لاتّساق إستراتيجيّتها، من حيث حصْرُ المدوَّنة ووضوحُ التّحليل واكتمالُ الاستنتاجات. أمّا مُقارَبة السّعيد بوطاجين فتبدو، لإستراتيجيّتها القائمة على اجتزاء الملفوظات السّردية واقتطاع المصطلحات السّردانية، مُستعجَلة ومُبتسَرة ومُختزَلة، بل قاصِرة ومُخِلَّة.

إحالات البحث

(1) يُنْظَر: عمر بن قينة: "في الأدب الجزائريّ الحديث؛ تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ط، 1995، ص 164.

(2) مثال ذلك، تحليل رشيد بن مالك السّيمائي لقصّة "عائشة" لأحمد رضا حوحو. يُنْظَر: رشيد بن مالك: "مُقدِّمة في السّيميائية السّردية"، دار القصبة للنّشر، الجزائر، د. ط، 2000، ص 69.

(3) عبد المالك مرتاض: "القصّة الجزائريّة المعاصِرة"، المؤسَّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د. ط، 1990، ص 51.

(4) المرجع نفسه، ص 162.

(5) المرجع نفسه، ص 100، 101.

(6) نسبةً إلى السّرديات narratologie بوصفها علماً، لا إلى السّرد أو المحكيّ le récit باعتباره موضوعاً لذلك العلم. إلّا أنّ المصطلح السّرداني يتجسَّد، في المحكيّ، من خلال الخصائص الجوهريّة والسّمات النّوعية التي قد تكون مُهيمِنات أو مُكوِّنات سرديّة dominantes ou composantes narratives.

(7) المرجع نفسه، ص 71.

(8) السّعيد بوطاجين: "السّرد ووهْم المرجع؛ مُقارَبات في النّص السّردي الجزائري الحديث"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2005، ص 159.

(9) يُشير السّعيد بوطاجين، في مُقدِّمة الكتاب، إلى أنّ فصولَ مُؤلَّفه هي مُحاضَرات كُتِبَت في فترات مُتباينة، وأُلْقِيَت في مُلتقيات وطنيّة ودوليّة.

(10) المرجع نفسه، ص 155.

(11) سيدي محمَّد بن مالك: "النّموذج البنيوي للمحكيّ في منظور رولان بارت؛ الرّوافد، والمصطلح، والتّرجمة"، في "أهواء بارت ومغامرات البارتية"، كتابٌ جماعيٌّ، إشراف وتحرير: محمَّد بكاي، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط. 1، 2017، ص 172.

(12) تتّصف ترجمة السّعيد بوطاجين للمصطلحات السّردانية الفرنسيّة بشيءٍ من الارتباك والتّذبذُب، خاصّة ترجمته لبعض مصطلحات سرديّات الخطاب، حيث يرتضي التّوقُّف مُقابِلا لـ pause، والتّبئير الذّاتي مُعادِلا لـ focalisation interne، والسّارد الدّاخل حكائي مُكافِئا لـ narrateur intradiégétique، والسّارد المتماثِل حكائي مُماثِلا لـnarrateur homodiégétique. بينما يتململ في ترجمة مصطلح discours narrativisé ou raconté بين خطاب محكيّ وخطاب مرويّ. كما لا يذكُر المحكيّ المكرَّر le récit répétitif، بوصفه أحد أشكال التّواتُر la fréquence، صراحةً، بل يكتفي بتعريفه كما ورَد في كتاب جينيت الموسوم "صُوَر III". ويستغْني بالإيماء إلى السّرد اللّاحِق والسّرد التّابِع، باعتبارهما مصطلحيْن فرعيَّيْن يتنسِبان إلى التّرتيب l´ordre بوصفه مصطلحا جامِعا. أضِف إلى ذلك كلّه، أنّه لم يُكلِّف نفسه عناء الإقْران بين المصطلح العربيّ والمصطلح الأجنبيّ في متْن الدّراسة، في ما يُمكِن أن نُسمِّيه منهج المجاوَرة، أو مُمارَسة منهج الإحالة، بتعريف المصطلح القائم في اللّغة – المصدر أو تعليل سبَب اصطناع

مُعادِله في اللّغة – الهدف في الهامِش، كما فعل في الفصل الذي عقَدَه لـ "شعريّة السّرد في رواية (غدا يومٌ جديدٌ) لعبد الحميد بن هدوقة" مثلا.

(13) السّعيد بوطاجين، مرجع سابق، ص 150.

(14) المرجع نفسه، ص 154.

مَصَادِرُ البَحْثِ وَمَرَاجِعُهُ

1 – السّعيد بوطاجين: "السّرد ووهْم المرجع؛ مُقارَبات في النّص السّردي الجزائري الحديث"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2005.

2 – عبد المالك مرتاض: "القصّة الجزائريّة المعاصِرة"، المؤسَّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د. ط، 1990.

3 - عمر بن قينة: "في الأدب الجزائريّ الحديث؛ تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ط، 1995.

4 – محمَّد بكاي وآخرون: "أهواء بارت ومغامرات البارتية"، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط. 1، 2017.