

مفهوم الشعرية بين العرب و الغرب

بشارف حفيظة ، كلية الآداب واللغات و الفنون ، جامعة سعيدة ، الجزائر .

بما أننا أثّرنا البحث في شعرية المتنبي من خلال إحدى قصائده ما لنا كلنا جو يارسل ، كان لزاما علينا أن نتعرض للشعرية كمصطلح و كمفهوم نقدي بدءا ، من عصر الشاعر ، وصولا إلى أدباء العصر الحديث حيث اتضح المصطلح النقدي و انتشعت الرؤيا الضبابية التي غلفت المفاهيم الشعرية ردحا من الزمن .

الشعرية عند النقاد العرب :

لقد عني العرب كما عنيّت أهم أخرى بأعرق تراث لهم ، وأكثره تمثيلا لتاريخهم و مجتمعاتهم و هو الشعر الذي كان سجل العرب ، وديوانهم المخلد لبطولاتهم و ما أثرهم و الحافظ لهيبته م ، فجعلت له أسواق و مجالس ، و حفظه الكبار قبل الصغار ، و حرصوا على تعلمه و تداوله ، كما جاء على لسان عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . مخاطبا أبا موسى الأشعري : « مر من قبلك بتعلم الشعر ، فإنه يدل على معالي الأخلاق ، و صواب الرأي و معرفة الأنساب »⁽¹⁾ ، وإذا نحن اليوم أمام إرث كبير من الثروة الشعرية التي لم تعرف دراسة منهجية تنسق فنونه و أنواعه ، إن هي إلا شطحات من الآراء النقدية و القيود الشكلية ، و شذرات عابرة ترد هنا وهناك .

و بقي الأمر على حاله ، حتى طالعنا الصبح المنبي ، صبح القرن الرابع الهجري ، حيث اتسعت رقعة الثقافة ، و برز النضج و العمق في الدراسات النقدية و الشعرية . لكنه في حقيقة الأمر لم يكن سوى خطوطا عريضة للشعرية العربية التي شهدت التنزع و التفكك اللذين أحدثتهما اضطراب المنطق الأرسطي عند العرب الذين تأثروا به . وفي ظل هذه التراكمات ، كانت الجهود النقدية المخلصة تنصب على تحرير الشعر من كل سلطة أو تأثير ، خارج سلطة الفن الشعري نفسه . وكان في طليعتها [ابن طباطبائي ت ٣٢٢هـ] و [قدامة ابن جعفر ٣٣٧هـ] و [الفارابي] و [القاضي الجرجاني ت ٣٩٢هـ] و [الجاحظ ٢٥٥هـ] و [ابن قتيبة ٢٧٦هـ] وغيرهم .

ومما لا شك فيه ، أن طروحا نقدية كهذه قد تبلورت في مضمار الإبداع و العلاقة الخفية بين المبدع و ذات المتلقي ، و هي علاقة لا تخضع لأي مقياس أو قانون مهما حاول النقاد أن يصدوا درجات التأثير لدى المتلقي « فمقياسها الوحيد هو ما يسمى بالارتياح الغامض و القبول العفوي »⁽²⁾ .

غير أن النقاد القدامى ، قد وضعوا معيارية للشعر ، يقيسون بها درجات الجمال كدعوة [ابن قتيبة] إلى المساواة بين اللفظ و المعنى ، و دعوة [الجاحظ] إلى العناية بالأسلوب الشعري مفضلا شعر الحاضرة العباسية على غيره من الشعر . وفي معرض حديثنا هذا عن الشعرية ، لا يسعنا إلا أن نعرض لوجهة [قدامة] الذي يعطي الأولوية للتصوير و التعبير في الشعر ، و نقل الصور و ربط الأشياء و المعاني و الألفاظ بعضها ببعض . و من ثم يكون [قدامة] قد أفاد من منطقة اليونان و فلسفتهم ، فأحسن الربط بين الأشياء ،

وتنسيقها مطورا بذلك المفهوم الشعري. كما يجدر بنا أن نذكر إسهامات [ابن طباطبا] في عياره للشعر واضعا عددا لا بأس به من المقومات والمقاييس لحسن صناعة الشعر، وإن كان معظمها منصبا على تذوقه للفن الشعري، لكن ابن طباطبا وقع في التناقض فقد حدد الصدق وشدّد على المغزى الأخلاقي، وهو في صدد توخي الجودة الفنية في صياغة الشعر، ويعود سبب هذا الانزلاق إلى النظرة الأخلاقية الصارمة التي ورثها عن أستاذه المحدث الفقيه ابن قتيبة. ⁽³⁾ وقد وصف الناقد موقف [ابن طباطبا] بالتناقض كونه قد راعى الصدق الأخلاقي، وحثّ عليه في حين أن ما يقصد به هو الصدق الفني، وهنا نستحضر مقولة: أعذب الشعر أكذبه، فكلما ابتعد الشعر عن الواقع والحقيقة، وهام في ظلال الخيال كان عذبا راتقا. ومن ثم يكون موقف [ابن طباطبا] هو في الحقيقة امتداد لموقف وآراء معلمه. وهذا ما عاب النقد العربي في هذه الفترة، فقد كانت الأحكام النقدية متوارثة، يغيب فيها الإبداع الشخصي والقراءة الواعية المتفردة. ومن جهة أخرى حاول [القاضي الجرجاني] الجمع بين حيز المنطق الذي يقتضيه الحكم العادل، وحيز الشعر الذي يخضع لمقياس وحيد يسمى الارتياح الغامض، فهو ينفذ إلى الماوراء، إلى خلفية الإبداع الحقيقي، ولذلك «رأيناه يتخطى العمودية الموروثة، ويفتح نافذة على أسرار الجمال الأدبية ومواطن الإبداع الحقيقي، كل ذلك بفضل موازنته بين الفكر المنطقي والنهج العمودي» ⁽⁴⁾ وبذلك يكون [الجرجاني] قد التزم الحكم العادل الذي لا يصدر إلا من قاض عادل، غلبت عليه مهنته حتى في معالجته النصوص الشعرية، ومن ثم وضع نصب عينيه عمود الشعر وإبداع الشاعر الذي يختلف حتما من شخص لآخر. ومن هنا رأينا أن الشعرية تتجلى في الأدوات الإجرائية لتحليل النصوص الممكنة أكثر مما تتكون من النصوص الموجودة بالفعل، وتنشأ من مقدار ما تخترنه البنية الصوتية الواحدة من معان متعددة، فاتجاه الرسالة الشعرية على ذاتها يجعلها تتظاهر بأكثر من معنى والخطاب الأدبي مولد لعدد لا متناه من النصوص. وبذلك فهي حقل تنظيري يريد أن يثرى بالبحث التجريبي في ظل ما تسميه البلاغة الحديثة دلالة الإيحاء أو التأويل، وما أسماه الجرجاني معنى المعنى. ويصل أدونيس إلى حصر الشعرية في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة.

ويرفض [أدونيس] أن يرى الشعرية خارج الوزن، فهو بهذا الحكم متأصل في القديم ولا ينظر إلى الجديد إلا بذاتية تقليدية. وهذا أيضا ما تقول به [نازك الملائكة]. فالوزن لديها هو روح الشعر، وشعرية الشعر تقوم على الوزن الذي يقوم بوظيفة ما. ويطور [كمال أبو ديب] أكثر نظرية عربية في الشعرية، تستفيد من معطيات النقد الحديث بمختلف اتجاهاته وتحاول أن تؤاخي بينها. وإصراره على أن الشعرية خاصة نصية لا ميتافيزيقية فالنص الشعري عنده هو فضاء واسع للتجربة الإنسانية، كما أن الشعرية قدرة نادرة على اكتساح العالم والإنسان، ورصد كل ما في اللغة من ممارسات وتجاوزات. وإن كان [أبو ديب] قد تعرض للشعرية بالتعريف، فإنه قد خص مؤلفه [الشعرية العربية] بالدرس والتطبيق، حيث تناول شعراء الحقبة العباسية نظرا لما يتوفر في قصائدهم من كمال بين رقة الشعور وقوة اللغة، وجمال الأسلوب والتصوير المبدع، فدرس كل ما تمتاز به هذه القصائد التي أفصححت عن عوالم الشعرنة فيها.

وبعد هذه الآراء النقدية حول مفهوم الشعرية عند العرب الذي ابتدأ البحث فيها ابتداء من العصر العباسي، بعد اختلاط الأمر وامتزاج الثقافات، ودخول مفاهيم جديدة على العقلية العربية، خصوصاً ما أفاد به النقاد من اطلاعهم على منطق وفلسفة اليونان التي تقتضي البحث عن مورد كل شيء، فكانت الشعرية إحدى هذه الإشكالات والتساؤلات التي طالما جاشت في نفس العربي حول منابع الشعر، وعوامل رقي بعضه، واندثار بعضه الآخر. ولا يفوتنا أن تتجاوز رؤية نقاد الغرب للشعرية، فكيف كانت نظرتهم لهذا العلم؟

الشعرية عند النقاد الغربيين:

إذا حاولنا تقصي الظاهرة عند نقاد الغرب، ومن بينهم [جون كوهن] نجد أن الشعرية عبارة عن بلاغة مجددة في ضوء المفاهيم اللسانية «فهدف الشعرية عنده هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف كل نص في خانة الشعر أو النثر... فالشعرية تطرح وجود لغة شعرية مختلفة، لغة شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها صفة الشعرية أو الجمالية.»⁽⁵⁾

ومن ثم فإن موضوع الشعرية هنا هو الأدبية، أي ما يجعل النص أو الأثر الأدبي متميزاً ومتفرداً، وبعبارة أخرى هو آليات الصياغة والتركيب التي تشتغل في النص أو المبادئ العامة التي تحكم الشعر أو النثر. فلا شعر شعرية ولنثر أيضاً شعرية. ويمكن أن نستشف من كلام الناقد أن الميزة الوحيدة التي تتجسد في الشعرية هي اللغة بالدرجة الأولى، فكما كانت إبداعية مبتكرة أدت إلى بروز مواطن الشعرية في النص الذي يحملها.

فالشعرية معرفة شمولية، وهي عند [تودوروف]: «بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية، قصد استخلاص الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي... فشعرية تودوروف ليست تجريبية، إنما هي تجريدية تقف عند حدود البديهيات.»⁽⁶⁾

و بذلك نرى أن الشعرية القديمة درست الشعر من خارجه، واطعة أطر ومقاييس للشعر انطلاقاً من النهج العمودي والوزن... أما الحديثة فمجردة، تدرس الشعر أو الخطاب الأدبي ككل من داخله، وتعتمد على المقاربة.

و بهذا فإن الخطاب الأدبي ببنيته الداخلية لا بشكله الخارجي حيث أن الشعرية تعانق النص وتفكك بناءه لاستنباط العلاقات الخفية التي تشكل لحمته ودلالته العميقة، غير أن الناقد [عثمان الميلود] بتعليقه على قول تودوروف رأى أنها تجريدية متداولة، لا تغني ولا تسمن، بل تأتي بالبديهي المعروف المتناول. فالشعرية الحققة هي ما غاصت في داخل النص وخارجه، أي بنيته التحتية والسطحية، وذلك برد النص إلى الظروف والملايسات التي أحاطت به من جهة، وتأويل النص واعتباره بنية مغلقة على ذاتها من جهة أخرى. ولا نستبعد أن تكون الكتابة الشعرية تجسيدا فعليا لإتمام المعرفة، وإعادة إنتاجها بالمقدار ذاته، ضمن فلسفة التغيير، فليس هناك إبداع دون هدم أو تفكيك للبنى السائدة، ومن ثم فإن جماليات التعبير تكمن في المغامرة التي هي صفة تمنح النص ديمومة وشمولا.

فالشعر إجمالاً هو التجسيد النموذجي للمجتمع وفضاءاته المختلفة خلقاً وإبداعاً، والمطلع بالشعر عليه أن يكون مغامراً ومنتجاً في آن واحد، عليه أن يكون متابعاً لمجريات التغيير، ماضياً في تحقيق حلم إبداعي كبديل للمرجعيات السابقة وتمظهراتها في الوقت ذاته. ويمكن القول إنه بعد ظهور مدرسة الشكلايين الروس في بداية القرن العشرين، وما تفرع عنها بعد ذلك من مدارس ونظريات التقسّد الأدبي كالبنوية والأسلوبية واللسانية وغيرها، لم يعد مصطلح الشعرية خاصاً بالشعر أو الخطاب الأدبي فقط، إذ تعددت مظاهرها فكل شيء في الوجود شعري وشاعري خاصة، كما فقدت الصورة الشعرية مفهومها القديم كمهيمنة على الشعر، إذ أصبحت هذه الصورة وسيلة من الوسائل المتعددة للغة الشعر.

إن الاكتفاء بالمفهوم القديم الذي ساد منذ [أرسطو] حتى العصر الحديث، على أن الشعرية هي قانون الخطاب الأدبي، ينطوي على اختزال مغل بالمصطلح، في حين اتجهت النظريات الحديثة للنظر إلى النص والنص فقط من أجل استنباط قانون الإبداع، وتم استبعاد المؤلف أو موته، وهذا أيضاً قول مغل، فالتأويل عملية ضرورية لفهم النص ومعرفة أبعاده، ورسائله، كما أن ربط النص بظروفه التاريخية والاجتماعية والنفسية يساهم في استجلاء مقاصد النص وأهدافه. فالشعرية إذاً أسمى من أن يوضع لها مفهوم محدد، إذ تختلف من نص لآخر، كما تهدف قدر الإمكان إلى حشد صيرورة الإبداع. ومن أهم العناصر التي تتجلى فيها الشعرية في هذا النص: اللغة، والرمز، والصورة... وسنعرض هنا لعنصرين:

تجلي الشعرية في الرمز:

يعتبر الرمز أحد أهم سمات القصيدة وجمالياتها، فلا نحسب أن التأمل المعاصر يقع في الغلو لو ذهب إلى تناول القصيدة القديمة لاسيما العباسية في تجلياتها الرمزية الموحية. فتعد بذلك ديوان الوعي اللغوي الأدبي لدى العرب، فقد ظلت هذه القصائد باعثة على التأمل المجدد فيها والبحث المتنوع في جوانبها وعلاقاتها لذلك، فإن تناولها يجسد القيمة اللغوية والجمالية والنفسية والروحية والعقلية في آن واحد.

وكما ذكرنا في الفصل الأول، أن الرمز في الشعر العربي ظواهر متشابكة يرضى بها المتلقي، بل أصبح ينحو إلى الرمز والتعريض، إذ تعظم لذة السامع عندما يكتشف المعنى الغامض.

فقد ابتدأ الشاعر قصيدته بأعظم رمز للحياة وهو المرأة التي تعكس حاجة الإنسان الأصلية للأمان وحيثما يظهر هذا الرمز يظهر التوتر بين الخير والشر، يظهر التجدد والفناء، ويكون رمز المرأة جامعاً كل بواعث الحياة والموت، والحب والرغبة، فقد تعد علاقة الشاعر بالمرأة المحبوبة مفتاحاً لفهم بنية القصيدة. فمحبوبة المتنبي تعكس صورة غبطة تقع وراء العقل، تعدّه بالنشوة والحنن معا، وهي تمتاز بالطبيعة، «فيرتبط وجود المرأة في مستوياتها الإنسانية بأبعاد تجربة الحب الوجودية والفردية، فعلاقة الحب تعد تمثيلاً لتشوق الموجودات المتعددة للواحد، ولحنين الجزء إلى الكل»⁽⁷⁾.

وتتلاقى في المحبوبة مظاهر خصب الطبيعة الكونية جاعلة منها أحد أبرز مظاهر الجمال، وقد ساعده في ذلك استدعاء صورة البيئة البدوية كالشمس التي تكتسب معنى ثريا في سياق النص.

فالشمس تحمل ضدية لا تلين، تجيء وتروح بنفس الصورة، فلا ترهق ولا تموت وبهذا تبرز في صورة حية مشعة تمثل حلم الذات بالانتصار على طغيان التغيب النهائي. بقول الشاعر:

صحبتنني على الفلاة فتاة عادة اللون عندها التبديل⁽⁸⁾

واستدعاء صورة الفلاة أو الصحراء أمر وارد هنا، إذ لا مفر من الحديث عن صحراء نجد في ظل هذه الأجواء الطبيعية والرحلة الممتدة. هذه الصحراء التي إذا نظرت فيها تهون عليك الدنيا، وتصغر في نظرك الحياة، ومن يحرص عليها. «إن عالم الصحراء السرابي عالم هش، وهمي خادع حيث تنتقي فيها حقيقة اللون ليحل محلها السطوع المظلل، وتشتهب فيها الحركة بالسكون»⁽⁹⁾. يقول الشاعر:

مثلا أنت لوحتني وأسقمت ❖ وزادت أبها كما العطبول
نحن أدرى وقد سألنا بنجد ❖ أطويل طريقنا أم يطول

وفي هذا العالم تتحرر المادة من الشكل والحيز، وتمرح بلا حدود، فالصحراء لها خاصية انفتاح على العالم بكل ما فيه، تستمدّها من شساعتها واتساعها. يقول العقاد: «إن الصحراء تريك نفسك في منظار الحقيقة من طرفيه المتقابلين... تتقف مترامية الأطراف بكل ما فيها من الأكام والهضاب، والزلازل والأعاصير، وهي بكل ما فيها ساحة لا مبدأ لها ولا ختام ولا أوج ولا قرار...»⁽¹⁰⁾

كما يتميز الشاعر بقدرة فائقة على التشكيل اللوني الذي يختزن تاريخ الفصول، وتاريخ القوة والضعف والاهتلاء بالحياة. فالعالم اللوني لديه نشط، تتدفق في باطنه حياة على وشك التفجر.

ومن هذه التشكيلات بروز اللون الأبيض في مفردات وردت في هذه الأبيات:

إن تريني أدمت بعد بياض ❖ فحميد من القناة الذبول
كلما صبحت ديار عدو ❖ قال تلك الغيوث هذي السيول
ليس إلّاك يا علي همام ❖ سيفه دون عرضه مسلول⁽¹¹⁾

فطبيعة اللون الأبيض تحيل إلى تعاظم الأمل، وتناميه بالرغم من العقبات التي يصطدم بها الشاعر، كما نلاحظ اضمحلالا للون الأسود الذي لا يكاد يشير إليه الشاعر إلا في كلمة [أدمت] والتي تعني السمرة أي تحيل إلى اختلال الرؤيا وعدم ثباتها بين الأبيض والأسود، وكأن الشاعر يترقب ذاك الأمل لكن بكسوف ما يختلج صدره، كما كان إصرار الشاعر على الصبح الذي يعكس لحظة شعورية في نفس المتنبي التي كانت بطبيعتها نفسا قلقة متوثبة تستريح بالحركة النهارية التي يأتي بها الفجر، وتتعب من ثواء الليل. والصبح بطبيعته مشع دليل على البياض وانجلاء الظلام. «فالبياض كان يطلق على البنات الجميلات أو السيوف التي تشبه لمعتها الضحك، فهو اصطلاح شديد الشيوع للسيوف»⁽¹²⁾.

والشقرة التي كانت في شفتي المتنبي في قوله:

إن تريني أدمت بعد بياض فحميد من الفتاة الذبول «هذه الشقرة اقترنت بالفزع، كما أنها ترتبط بالفتنة، كما نجد ذلك في القرآن الكريم حين تستحيل السماء [وردة كالدهان]، وهو اللون الأبيض تغشاه حمرة، فتشبه تلك الفتنة بالظلال»⁽¹³⁾. وأي ظلال كان يتقلب فيه المتنبي؟ أهو ظلال لفقد الحبيبة أم

المحبوب - سيف الدولة - أم هو الضلال الناتج عن بقاء المتنبي في حزن كافور بعيدا عن صديقه.
أما رمزية الحيوان فتبدو متجلية في هذه القصيدة إذ لابد من استكمال وصف الطبيعة الصحراوية
ولا يمكن أن نجرد الخيل والمطايا والوحوش منها. يقول الشاعر:

فيك مرعى جيانا والمطايا ❖ وإليها وجيفنا والذميل
تقنص الخيل خيله قنص الوحش ❖ ويستأسر الخميس الرعيل

فمن طبيعة الشعر القديم أن يشير نعتيا إلى الحيوانات التي يبدو أن لها مكافئا رمزيا بالغ القوة.
«ومن بينها الفرس الذي تجمعت فيه صلابة الصخور، وتتجلى أسطورة الوجود الشعري للفرس في
استيعابه للطاقة الكامنة في كل الموجودات»⁽¹⁴⁾. فهو الفرس السابح القناص الذي تنصهر فيه كل قوى
الطبيعة، فتصبح قوتها جزءا من قوته، وهذا ما يجعلنا نحس بجمالية هذا النص، «فاستغراق الشاعر في
تأمل هذا الفرس هو استغراق وتجسيد لمعاني الجمال والخير والقوة والانتصار، كما أن لخطاب الفرس
علاقة اتساق مع خطاب المرأة»⁽¹⁵⁾، وإن كانت خفية هنا، فقد اتصل بالخيال وقوتها في الحرب كقوة
الصائد في القبض على فريسته، فرمزية الصيد تتوازن مع المطاردة الدائمة للبأس والعدو، فهو صيد ينتبع
فيه الخصوم، فالحياة حقل كبير للمطاردة المتنوعة، ولا تنقطع هذه المطاردة أبدا، فميدان المعركة هو
تصوير رمزي لحقل الحياة التي يعيش كل كائن فيها على موت الآخر.

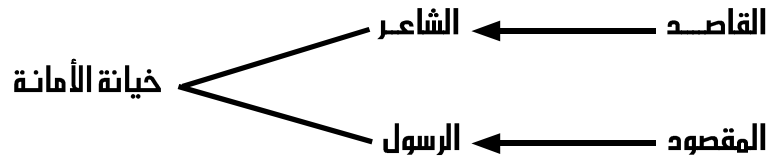
وقد تمثلت هذه الظاهرة على امتداد الأداب والفنون التي تغريك بحبها، والإقامة فيها، وبروز
التقنية من هذا القرن الكسبيح، يقرض الشعر ويردد أبياتا ضخمة المعاني غير أنها لا تستهويننا إلا بذكر
المتنبي الذي يترنم في إنشادها وتفخيم حروفها ليصبح الدهر من رواة قصائده، وهذا اتباعا لضروب
ومواقف. وما الشعر إلا بحدوده الأربعة وهي اللفظ والمعنى من جهة، والوزن والقافية كثنائية ضرورية
في الشعر. هذا من وجهة نظر البلاغة القديمة، أما إذا عمدنا إلى المناهج النقدية الحديثة، رأينا أن تقطيع
النص إلى دلالات تشكل فضاءه ولحمته أمر ضروري لمطابقة النص الشعري، وتوافقا مع البلاغة القديمة،
ويتجسد ذلك من خلال ثنائيات المعتدي والمعتدى عليه، وما يتولد عنها من قرائن دلالية استمدت من النص
نفسه. وحاولنا فيها تقسيم العمل الشعري إلى فضاء تتجاذبه عدة أطراف أو شخصيات فاعلة عملت في
القصيدة.

إن العلاقة بين الإنسان والشاعر، والإنسان الممدوح تنقسم إلى علاقة إيجابية وسلبية تعكسها
علاقات الحب الصادق من طرف الشاعر، وتعكسها بنية العتاب الذي يصل أحيانا إلى درجة التعريض.
ويجيء ذلك في القصيدة على هذا النحو:

المقطع الأول:

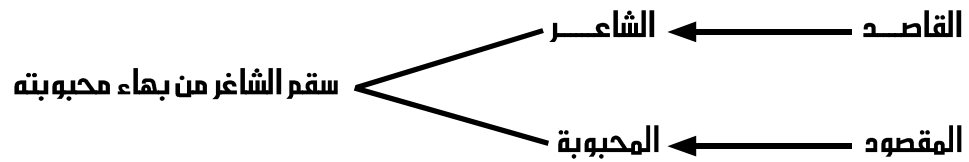
المعتدي	المعتدى عليه	العماة الدلالي	القرين الدلالي
الرسول	الشاعر	خـان	أفسدت بيننا الأمانات

وإذا حاولنا أن نستنبط القاصد والمقصود من هذا المقطع باعتبارهما الركيزة الأساسية التي يبنى عليها الخطاب مهما كان نوعه، فإن ذلك سيظهر كما يأتي ذكره:



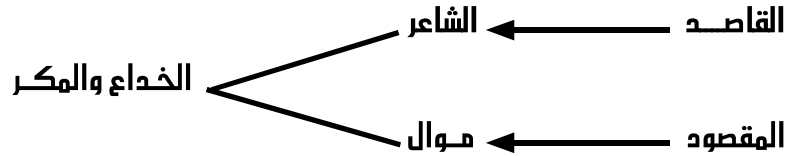
المقطع الثاني:

المعتدي	المعتدى عليه	العماة الدلالي	القرين الدلالي
أننت	الشاعر	أسقمـت	زادت أبهاكما العطبول



المقطع الثالث:

المعتدي	المعتدى عليه	العماة الدلالي	القرين الدلالي
مـوال	هو [الأمير]	تحيةـم	مقتـول



و الشاعر هنا يكون هو القاصد أي المتحدث على لسان الأمير بما أنه في مكانه المادح.

تجلي الشعيرة في الصورة :

إن الهدية التي تلقاها المتنبي من صديقه تستوجب عليه أن يبادلها بمثله، ولا يمتلك المتنبي أداة أبلغ من الكلمة التي حرص على أن تليق بشخص سيف الدولة، مما جعله متغلغلا في عملها الفني، ويسيطر عليه تمام السيطرة، فتذوب حواجز الزمان والمكان؛ لتتصير فيها عذابات الشاعر ومآسيه، وتجربنا إلى إطلاق العنان للخيال لجسد لنا الموقف الشعري الكامن في القصيدة وفق أطر، ونهج البلاغة القديمة التي تمثلت في التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية. وكل هذا ينطوي تحت مفهوم الصورة، كما ورد ذكر هذا في الفصل الأول.

فالصورة هي الأساس التي يبنى عليها الكلام الشعري، فهي الانتقال من المباشرة في الخطاب إلى الإيحاء والإشارة مع المحافظة على ديمومة اللغة. فالشاعر يمثل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، ينتشع من الماضي ليغدق على حاضره، فهو يحمل لواء المحافظة والتجديد المبدع. والملاحظ أن القصيدة رنانة بالألوان البلاغية، ومبينة بالصور في ذكاء، وتعتمد الجناس والطباق والاستعارة، وهي بهذا التنوع تحمل القارئ على التفكير، وتفهم شخصية الشاعر، فهي ليست مجرد لعب مترصعة بل وراءها المعنى العميق والإحساس المرفه. وهذا يعكس الحياة العربية، فهو من صميم التصور العربي للأشياء حيث تعطي الزخرفة إحساسا بعدم البداية وعدم النهاية للأشياء، تماما مثل هذه القصيدة التي تبدو لنا في نظرنا الأولى أنها بلا بداية، ولا نهاية منقطعة النظير، ومفتوحة على مصراعيها، في حين أنها متشعبة الدلالات، رحية الأفق تساعد على تعدد قراءاتها. وأخيرا يتحول النص بين أيدينا إلى تعبير وجدل وتصوير وجمال، يحتاج إلى أكثر من وقفة، وأكثر من قراءة. ولا تستقيم القصيدة والمعنى ما لم نذكر الاستعارة، وهي التشبيه المحذوف أحد طرفيه، تؤدي دورا بارزا في تزيين الأسلوب. ومن الطبيعي أن تزخر بها لامية المتنبي، لما فيها من مواقف تستجدي بالاستعارة، ومن ذلك:

صحبني على الفلاة فتاة ❖ عادة اللون عندها التبديل (16)

فقد شبه الشمس بالفتاة البهية المشرقة الوجه التي ظلت في صحبة الشاعر أياما طوالا، لا تمل من طلوعها وهبوطها، فقد كنى الشاعر بالمشبّه الشمس، وأبقى على أحد لوازمه [اللون]، فهي استعارة مكنيّة.

❖ فإذا العذل في الندى زار سمعا ❖ فقده العذول والمعذول
بحيث شبه العذل في امتثاله للندى أنه يخر ساجدا، فجعله إنسانا ينحني، ويلبى طلبه، وهي أيضا استعارة مكنية حيث لا يصح بالمشبه به، إنما يأتي بأحد لوازمه [زار]، والزيارة كما هو متبادر لدينا تخص الإنسان وحده.

❖ أفسدت بيننا الأمانات عينا ❖ ها وخانت قلوبهن العقول
وهي استعارة مكنية، فقد جعل العقول خائفة للقلوب حيث أن الضمير من قلوبهن للعقول، وبهذا فقد جعل من عينيها مفسدة لأمانة الرسول لغلبة سحرها عليه حتى عشقها، فصار لا يؤدي الأمانة على وجهها. ومن ثم فقد لجأ الشاعر إلى تجسيد هذه الصورة باستحضاره لإحدى الميزات التي لا تنحصر إلا في المرء، وهي العقل والعين. فقد عهدنا أن العقل هو الذي يقود العين، ويوجه رؤيتها في حين أن الشاعر قد خاومه إحساس يعطي الغلبة في العشق والهوى للعين.
كما تتجسد الاستعارة في البيت:

❖ إن تريني أدمت بعد بياض ❖ فحميد من القناة الذبول (17)
وهي استعارة مكنية، مفادها أنه صار آدم اللون بعد بياضه، فهو كالرمح الذي عتق فاسم، وذلك فيه من الصفات المحمودة. كما وردت في البيت:

❖ و هو ال تحييه من يديه ❖ نعم غيرهم بها مقتول
فجعل النعم ماثلة تحيي عبيده، وهو اليه. وفي نفس الوقت تكون هي القاتل لعدوه.
❖ كلما صبحت ديار عود ❖ قال تلك الغيوث هذي السيول
فقد شبه الشاعر مواهبه وعطاياه بالمطر والغارة بها على العدو في كثرتها، وبالسيل الناتج عن قوة هذا التدفق.

❖ قعد الناس كلهم عن مساعيك ❖ وقامت بها القنا والنصول
فجعل الشاعر من الرماح والسيوف أداة أو أيدي فاعلة تقوم بمساعي الأمير، وهي محاربة الروم وآل بويه، وورد في البيت استعارة مكنية رائعة، في قوله:

❖ من عبيدي إن عشت لي ألف كافور ❖ ولي نذاك ريــــــــف ونيل
فإذا بقي الأمير حيا، كان للشاعر من العبيد الذين يهبهم له سيف الدولة ألف عبد من مثل كافور الذي فارقه ونبذه، وكأنه يعزي نفسه، ويواسيها على فقدانها للأمل الذي كان يجيش في نفس الشاعر. وكانت هذه الاستعارات في جملة تنم عن قدرة فنية عالية، وقدرات شعرية متأصلة في نفس الشاعر وذهنه مستندا فيها إلى ألفاظ أكثر بداوة، فالأمر يتعلق بتخطي الظاهر المعجمي إلى الماورائيات، ويتعلق بإسناد معنى دقيق إلى هذه الإشارات، وهذه أولى مراحل العملية الشعرية.

وبين هذه الاستعارات أورد الشاعر تعريضا مميزا وظريفا في البيت:

❖ ما الذي عنده تدار المنايا ❖ كالذي عنده تدار الشمــــــــول

فبينما يشتغل العدو باللهو، يشغل سيف الدولة نفسه بالحرب، وقد جاء هذا التعريض في صورة طباق وتكرار، وسوف نتعرض لهذا إلى حين.

وفيما يتعلق بالكنايات، فقد ذكر الشاعر كناية في البيت الرابع، كناية عن تكذيب هذه الحبيبة في هذه الشكوى. يقول الثعالبي: «وإنما كنى عن تكذيبها، ولم يصرح به، أي أنا أشككي الشوق ونحولي يدل على ذلك، وهي غير ناحلة فليت مشتاقة»⁽¹⁸⁾ ومن الظاهر أن الشاعر يركز على التشبيه عند الوصف، وقد يعدد الصفات فيعطي نوعاً من التلذذ. ومن تشبيهاته نذكر:

من رآها بعينها شاقه القطان ❖ فيها كما تشوق الحمـول

فقد شبه الشاعر هنا رحيل الإنسان، ولحظات التألم بنفس الصورة التي يرسل فيها عن دياره. وأظهر أداة التشبيه، وهي [كما]، وهو تشبيه تمثيلي حيث مثل صورة شخص بصورة آخر.

مثلها أنت، لوحتني وأسقمت ❖ وزادت أبها كما العطبـول

وهنا شبه الشاعر الشمس التي غيرت لونه بالحبيبة التي أسقمت جسمه، فالعلاقة بين الشمس والفتاة هنا في أن كليهما تؤثران من حيث الكمال والحسن في الرجل.

ومعي أينما سلكت، كأني ❖ كل وجه له بوجهي كفيل

وقد أظهر الشاعر هنا أداة التشبيه [كأن] فكل جهة في الأرض ضامنة لنداه، فقد جعل من سيف الدولة ذلك الإنسان الذي تمتد عطاياه امتداد الأرض، وهو تشبيه مدحي يليق بشخصية الأمير. ويقول أيضاً:

دهمته تطاير الزرد المحكم ❖ عنه كما يطير النسيـل

وأداة التشبيه هنا واردة [كما] فقد جعل موقع القتال أشد وقعا بحيث تتناثر الزرد من قوة الضرب كما يتناثر الريش إذا سقط من الطير هنا وهناك.

ما الذي عنده تدار المنايا ❖ كالذي عند تدار الشمـول

وهذا أسلوب تعريض، يتجه به المتنبي إلى هجاء غيره من الملوك الذين تشغلهم ملذات الدنيا. وقد كانت كل هذه التشبيهات الواردة بارزة عن طريق ذكر أداة التشبيه [الكاف، مثل] إلا أن البيت الموالي كله أوصاف بليغة:

فرس ساجح ورمح طويل ❖ ودلاص زغف وسيف صقيل

فقد أثر المتنبي أن يجمع هذه التشبيهات في لوحة متوازنة من حيث الأوصاف والمفردات الحربية، وباعتبار المجاز إحدى مزايا الشعر المرتبطة بالمستوى الذوقي والحس الجمالي لدى الشاعر ينبئ عن حجم المخزون الثقافي والموروث الأدبي الذي يتواجد في نفس الشاعر ووجدانه، ويختلف من شخص لآخر، ومن عصر لآخر، وهذا على حد تعبير الناقد «فتجوز العصر الجاهلي غير تجوز صدر الإسلام، والتجوز في البيئة الصحراوية غيره في البيئة المتحضرة، وعلينا نحن أن نتذوق المجاز في إطاره الذي وجد فيه من صاحبه الذي طرحه، ولا نطرح عليه أذواقنا»⁽¹⁹⁾

ومن ثم فهو إطار يثبت فيه الشاعر علاقات جديدة لأشياء جديدة، ويمكن اعتبار القصيدة كلها مجاز، فهي في ظاهرها مجموعة من الأغراض اجتمعت لترد الجميل لصاحب العطاء إلا أنها في باطنها تبرز الألم والأمل اللذين يجيشان في نفس المتنبي. وبذلك يكون الشاعر قد لون قصيدته بألوان متعددة من استعارة، وكناية، وتشبيه... وما ذلك إلا لإثبات المقدرة اللغوية، وعناصر شاعريته المتعددة التي تشغل القارئ بالدهشة والاستغراب، فيملكه الارتباك، وتستعصي وجوه الدراسة والتحليل، وكأنه يقع في شبكة دقيقة الخيوط لا يستطيع التملص منها إلا بسعة فكر وثقافة. وهذا هو عالم الفن الذي لا يعترف بالأشكال الملموسة بل يحبذ عالم المجردات.

وتتجلى الشعرية في قصيدتنا في ثنائيي الحضور والغياب أو التضاد الذي يفضّل لنا المقولة الأساسية داخل النص، وهو يستوجب عنصرين، فإذا حضر الأول، حضر الثاني، وإذا غاب الأول غاب الثاني كما هو الحال بالنسبة لثنائية [الحياة والموت]، وطبعاً ركز الشاعر على هذا المستوى في خطابه الشعري، وسوف لن نذكر الأبيات كما جاءت في سياق النص، بل نذكر تشاكل الألفاظ والجمال وتقابلها من الوجهة السيميائية، فالتضاد يؤدي دوراً بارزاً في تبيان تلك المفارقات التي يبني الهيكل العام للنص أي نص. ومحور النص كما مر بنا يتمثل في موقف جدلي يصنعه طرفان الشاعر والأمير، وما ينحدر عن كل منهما من أطراف فاعلة كالرسول والحبوبة وأعداء الأمير.

- تشاكل الألفاظ -

أهــــــــــــــــو	متــــــــــــــــو	مقولة العاطفة والحب
غــــــــــــــــار	خــــــــــــــــان	مقولة الفخر
لوحتــــــــــــــــي	أسقــــــــــــــــم	مقولة الهجران والتعب
الحقــــــــــــــــير	الذليــــــــــــــــل	مقولة التدنّي
عبيــــــــــــــــدي	كافــــــــــــــــور	مقولة التدنّي
سيفــــــــــــــــه	همــــــــــــــــام	مقولة الشجاعة
العــــــــــــــــراق	مصــــــــــــــــر	مقولة التحديد الجغرافي
جياذــــــــــــــــن	المطايــــــــــــــــل	مقولة الفروسيّة
روم	روم	مقولة العداء

والذي يهمنا هنا من الناحية الإبداعية، أن الشاعر ينظم بيته ارتكازاً على نواة دلالية واحدة يكون حضورها

محددا وبصورة تقنية، وبذلك تنصهر في البناء الكلي للبيت وللقصيدة، ومن ثم هي عبارة عن متتاليات تجسد كيان العمل الشعري واستمراريته نظرا لما يعترئها من بنى صوتية متشابهة ومتلاحمة فيما بينها. ويمكن اعتبار هذا التشاكل تكرارا، ليس تكرار كلمة بعينها، إنما تكرار دلالات متشابهة. فالتكرار يمتاز بقوة التأثير من خلال إصرار الشاعر على موقفه حتى إذا أحس باقتناع المتلقي، انصرف إلى شيء آخر بحث عليه، ومن تكرار الألفاظ نذكر قوله:

والمسمون بالأمير كثير ❖ والأمير الذي بها المأمول
لا أقمنا على مكان وإن طاب ❖ ولا يمكن المكان الرحيل
زودينا من حسن وجهك ما دا ❖ م فحسن الوجوه حال تحول

وسواء تكرر الفعل أو الاسم أو الشطر من البيت، وهي شيمة الشاعر الذي لا يحيد عنها، فهو يؤدي غرض التأكيد والإلحاح على الفكرة، كما يساهم في إضفاء رنين خاص، وذخبة صوتية في الكلمات تساهم في تحليلية الإيقاع العام للنص.

وسنورد تقابلا للألفاظ الواردة في الخطاب، في الجدول:

المفرد	ما يقابله	دلالة التقابل
عائد	بعثت	تقابل في الصفة الزمانية
أدمت	بيضا	تقابل في الصفة اللونية
أدرى	سألنا	تقابل في العلم واليقين
السؤال	رده	تقابل في دلالة المعرفة
تحياي	مقتول	تقابل في صفة الحياة والموت
تلك	هذي	تقابل في صفة المسافة أو القرب والبعد
صم	اعتل	تقابل في الحالة الجسدية
جواد	بخيل	تقابل في مقدار العطاء
البعـد	القرب	تقابل في الصفة المكانية
شرقـا	غربـا	تقابل في الصفة المكانية

وليس غريباً أن يتكئ المتنبي في هذه القصيدة على الطباق، وما يمتاز به من بلاغة في إزالة الغموض واللبس. فالشيء يعرف بضده، ولا خير من جوار كلمتين متطابقتين في المعنى، تخدمان الغرض العام للقصيدة، كما يدل على مبلغ العناية الموجهة إلى تردد الأصوات في الكلام، أو تنافرهما، وما يتبع ذلك من إيقاع، إذ الشعر عند الجرجاني « يجمع الأعناق المتنافرات في ربة، ويعقد بين الأجنيات معاً - نسب وشبكة. »⁽²⁰⁾

ومن الظواهر البلاغية التي تزيد في حلية النص، الجنس الذي يتضمن تبياناً بين الظاهر والحقيقة، والصوت والمعنى، وهو أكثر الأنواع تداولاً بين الشعراء من أصناف البديع، ومعناه أن « يحدث جانس أي تشابه بين كلمتين في النطق، ويكون معناهما مختلفاً. »⁽²¹⁾، وقد جمع [جمال الدين بن الشيخ]⁽²²⁾ في شعره بين التكرار والتجنيس، كما عد من المفاهيم اللسانية في تحليل الخطاب، وسمي بالتشوازي، ويشمل العناصر الصوتية أو التركيبية

أو الدلالية المكررة في النص مع التوازن بينها. ويورد الناقد هذا التعريف البسيط للجناس: « فقد سمي بالطباق أو المجانس، وهو أن يستخدم الشاعر في البيت الواحد كلمات لها نفس الجذر أو لها جذور متقاربة من بعضها البعض. »⁽²³⁾، وهذا ما نجده في الأبيات من خلال هذا الجدول:

تقارص	ز	الم	تط	الجن	الم	م	ج	الروم	اعت	طو	الكلمة
فت	ز	المعقول	يط	جن	تهوي	صحي	م	الروم	عت	طو	هاجانسه

وقد اعتمدنا في هذا الجدول على رأي [جمال الدين بن الشيخ]⁽²⁴⁾ في قوله الذي سبق ذكره حيث اعتبر أن الجنس هو الاشتراك في الجذر أو التقارب، وبذلك فإن ما يحققه شعرية الشعر وجماليته، هو ذلك الشكل الذي تتألف فيه الألفاظ حيث نرى أنه في الجنس التام رغم التطابق الشديد بين الكلمات إلا أنها تنحرف عما وضعت له أصلاً، كما في قوله:

الروم / الروم. فالروم الأولى أقوام أجنب غرباء، وأعداء، أما الروم الثانية التي قصدها الشاعر فهم عرب يشبهون في عداوتهم الروم الأوائل.

الإحالات :

- (1) ابن رشيقة. العمدة، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، دار الهلال، ط ١ ج ١، ١٩٩٦ ص ٢١.
- (2) الأيوبي ياسين. كوامن الفن والإبداع في تراثنا الأدبي، الشركة العالمية للكتاب، ص ٢٩.
- (3) المرجع نفس، ص ٢٣.
- (4) المرجع نفسه. ص ٢٩.
- (5) السد نور الدين. الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هوم، ج ١. ص ٢٢٦.
- (6) عثمانى الميلود. شعرية تودوروف - منشورات عيون. ب ت. بط. ص ٦٤.
- (7) حسنة عبد السميع، الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، فصول ٢ ص ٦١.
- (8) العقاد عباس محمود. مراجعات الأدب والفنون. دار الكتاب. بيروت. ط ١. ١٩٦٦. ص ٢٠١.
- (9) الديوان، دار الجيل، بيروت، ص ٤٣٠. ٤٣١.
- (10) حسنة عبد السميع، الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، فصول ١٩٩٥ ع ٢ ص ٧٧.
- (11) المجلة نفسه ص ٧٧.
- (12) بربري محمد، الليل والنهار في معلقة امرئ القيس، فصول ١٩٩٥، ع ٢ ص ٢٩.
- (13) الديوان. ص ٤٣٠. ٤٣١.
- (14) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (15) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٣، ج ١ ص ٢٧١.
- (16) سلطان منير. الصورة الفنية في شعر المتنبي. منشأة المعارف. الإسكندرية ٢٠٠٢. ص ٢٨٢.
- (17) الجرجاني عبد القادر. أسرار البلاغة. تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة ١٩٧٨. ص ١٢٧.
- (18) أحمد محمود. في البلاغة العربية. علم البديع. دار المعرفة. الإسكندرية ١٩٩٩. ص ١١٠.
- (19) ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ٢٢٨ المرجع نفسه، الصحة نفسها.
- (20) شريم جوزيف ميسال. دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٧. ص ١٠٠.
- (21) عبد الدايم طاهر. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. القاهرة ط ٣. ١٩٩٣. ص ١١٨.
- (22) المرجع نفسه. ص ١٦.
- (23) طبق محمد مرتاض هذه الطريقة في تحليله لقصيدة البحري وجماليات بركة المتوكل، ينظر مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٩٨ ص ٩٨.
- (24) السعدي مصطفى. التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. منشأة المعارف. الإسكندرية، ص ٤٥.

قراءة في كتاب «البنية السردية في الإبداع الروائي» للدكتور عبد الجليل مرناض

د. عمارة حاكم ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة سعيدة ، الجزائر .

مقدمة :

تهتم الرواية العربية المعاصرة بوضع الإنسان العربي داخل واقع الصغير في القرية أو المدينة أو الدولة، كما تهتم بوضعه في سياق الحياة العربية الراهنة، ولهذا فإنها تنزع إلى معالجة كل ما يخص حرية الإنسان أو قهره وسلب حريته أو التقليل منها. مما يجعل الرواية المعاصرة مؤسسة من مؤسسات الدفاع عن حقوق الإنسان العربي، ومن ثم يتحول الروائي العربي المعاصر إلى محام ومدافع عن حقوق الإنسان. ولكن القهر الذي يتعرض له الإنسان العربي أو تعرض له من قبل، نسبي لا يساوي بين القرية أو المدينة أو الدولة والعالم العربي، إذ هناك حريات كثيرة ومستويات في كل حرية من هذه الحريات، وهناك أنواع تتوازي معها من أنواع القهر المناسب لكل حرية. ولهذا يساهم الروائي العربي في نفي القهر أو قهر القهر حتى لو كان ذلك على الورق وهذا أضعف الإيمان.

وتتعدد أنواع القهر النفسي، الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، ولكل منها وسائل للدفاع عنها إلا قهر الموت فإنه لا يقهر، وقد أعياى من حاول قهره، ومن ثم فالموت أعلى أنواع القهر لأنه يخلع الروح ويفني الجسد، وتبقى الكتابة وسيلة من وسائل الحياة المعنوية بعد الموت الفيزيقي، كما تبقى الشهادة أعلى مراتب التضحية بالنفس من أجل حياة الوطن والقهر النفسي نتيجة لبقية أنواع القهر، فكله يصب في عقل وقلب ومشاعر صاحبه، ومن ثم تظهر ثنائية [القاهر والمقهور] معقدة التجليات في الرواية العربية المعاصرة، وعلى رأسها الرواية الجزائرية على العموم ورواية [لن يكون الربيع إلا أجمل] للروائي الجزائري رشيد ميموني على الخصوص، هذه الرواية التي قام الأستاذ الناقد عبد الجليل مرناض بتحليلها وتقديمها.

والتي سأتناول بعض جوانبها بالدراسة والتحليل كمتلكية متحفظة فقط لما جاء في مؤلف الأستاذ الناقد الموسوم «بالبنية السردية في الإبداع الروائي» -رشيد ميموني نموذجاً- [لن يكون الربيع إلا أجمل].

ولأننا بصدد قراءة وتحليل نص مترجم من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، لابد أولاً من الإشارة إلى ماهية الترجمة.

إن الترجمة جدل لغوي بين أكثر من لغة، ولذلك فهي فن تحويل أو نقل النص من لغة لأخرى عبر وسيط لخلق نص مواز للأصل وهي في لغتنا العربية لها دالتان هما: الظن وتفسير الكلام بلسان آخر، فالظن للمفردة [ر، ج، م] لأنها لا تعتمد على دليل يقيني كالرجم بالغيب وغيره، وبإضافة التاء تصبح كلمة [ت، ر، ج، م] تعني التفسير والبيان والوضوح عند العرب الذين أعدوا الترجمة صناعة كصناعة الإنشاء والخطابة، والشعر... وكانت لها شروطها، كما كان لهم شروطهم في المترجم، لأن في تلك المرحلة الحضارية [الفتوحات الإسلامية إلى غاية العصر العباسي المزدهر] تحولت الترجمة إلى تخصص دقيق لا يقربه إلا من

تدرب عليه، إذ ليس مجرد معرفة اللغة عند أحد الناس يعني أنه قادر على صناعة الترجمة. فالعبرة بالتخصص والممارسة والتدريب، وذلك أن الترجمة تختص بالخصائص اللغوية ودقائق المعاني، وهذا ما دعا الحضارات للقيام بالتعرف على الحضارات السابقة والمعاصرة لأن لها إيماناً بإنسانية العقل وعالمية المنجز الحضاري وتواصله مع الإنسان في أي زمان ومكان.

ولأن المترجم وسيط حضاري، ولأن التعرف على إجابة السؤال الذي طرحه «جورج مونان» لماذا تدرس الترجمة على أنها جدل لغوي؟ والإجابة التي تبعت السؤال مباشرة، لأنها ليست لغة واحدة⁽¹⁾، والمترجم الجيد هو الذي يعرف ما بين لغتين مختلفين مكان الجدل: الأمر الذي يحمله مهمة التعرف على روح اللغة وروح الكاتب، سنلقي الضوء بقراءة تنا المتواضعة على ما جاء في مؤلف «البنية السردية في الإبداع الروائي».

يستهل الناقد كتابه بالإشارة إلى أن تحليله لرواية [لن يكون الربيع إلا أجمل] تحليلاً منهجياً خاضعاً في تسلسل مقاطعه التي سلسلها الروائي حدثاً وبنوياً من باب الجزء داخل في الكل ومن منطلق أن الكل يسود الأجزاء، وهو لذلك يستمد كل تحليل بنيوي سردي بتحليل المقطع ملخصاً لتلخيصات متفاوتة، منبهاً المتلقي إلى أن أطول مقطع في هذه الرواية هو المقطع التاسع عشر إذ قام بترجمته كاملاً.⁽²⁾

يعرض الناقد المقطع الأول من الرواية، مخبراً أن السارد الأول هو «حميد» فيسند إليه سرداً قصصياً مؤثراً ببداية مرعبة، وفي الوقت ذاته فإن ما قام «حميد» بسرده في البداية ماهو في حقيقة الأمر إلا نهاية للرواية، إذ ما تقوه به لازال أمامه أحداث وصراعات وأوقات، ومسافات، واكتشافات، فلا شيء حصل حتى الآن ولكن الكاتب - من منظور الناقد - هو الذي استهل روايته بخاتمة وأغلقها بمقدمة وهي طريقة إبداعية لم يجد لها الناقد مثيلاً فيما قرأ من الإبداعات الروائية.⁽³⁾

وفي تحليله للمقطع الثاني يشير الناقد إلى سارد جديد هو الشاب النقيب الذي أقلق بحضوره الرائد العجوز [إتيان]، هذا الشاب الذي استغرق وصفه مساحة صفحتين، ولكن هذا السرد الأفقي ما لبث أن زال ليفسح المجال لنوع سردي آخر متقاطع بواسطة علل متنوعة كالحوار، والاستفسار والإخبار المتبوع باعتراض أو إخبار معاكس... الأمر الذي جعل الراوي يتوارى كلية تاركا المجال للعوامل والفواعل تتحرك متقاطعة متخذة البناءات اللغوية المناسبة سبيلاً للتواصل.⁽⁴⁾

ويكتفي الناقد في هذا المقطع بإخبار المتلقي أن لكل بنية سردية موضوعاً ومضموناً سردياً، إنه الحكاية أو القصة بعينها في نهاية المطاف، وأن أي شكل من أشكال الإبداع ماهو إلا عملية استنفاذية لطبيعة المحكي، وأن المبدع حينما يتكلم إنما يريد أن يصمت، ومن هنا يكون الفضاء الفني في بدايته أكثر رحابة من نهايته.⁽⁵⁾

تحليل المقطع الثالث ص ١١:

بعد عرضه للمقطع [III] المتضمن ساردين [سي حسن] [العجوز] و[مالك] الشاب يتحدث الناقد عن الغياب المطلق للكاتب سردياً مشيراً إلى نتيجة الحوار الذي دار بين [سي حسن] و[مالك] حول الوافد

الجديد، ذلك الضابط الذي أحدث موجة من الرعب، خاصة وأنه ضابط متخصص في حرب عصابات المدن، وهي القوة الوحيدة التي كان يمتاز بها الثوار الجزائريون آنذاك في تلك المدينة. (6)

ومن منظور الناقد فإن خبر [جميلة] التي أشير إليها في بداية الرواية ظل معتما بينما خبر الضابط الجديد تجلّى بوضوح في المقطع [III]، وربما السبب في ذلك هو أن نظام الخطاب في هذا المقطع المبني عموديا لا أفقيا وذلك بفعل التقاطع الضمني السابق لأوانه المتمثل في أن كلا من الساردين [سي حسن] و[مالك] كانا يعرفان بعضهما بعضا على حسب الحوار الذي دار بينهما حول الضابط الجديد، وحول ما آلت إليه المنظمة وما ستؤول إليه إذا لم يتخذوا الإجراءات اللازمة وأخذ الحذر من الضابط الجديد ومن تكتيكاته. (7)

مشيرا في الآن ذاته إلى أن هناك حذفات في هذا المقطع لأن الكاتب ليس مجبرا على أن يخط بريشته كل ما يدور بخلد الآخرين، وإلا لما كان كاتباً، فالكاتب - من وجهة نظره - أكثر قراءة من أي قارئ. وليست الحذفات التي يجابهها الكاتب في الآثار الفنية والأدبية إلا دليلا على كتابات غائبة بقراءات حاضرة وإلا أي جدوى من تماثل شيئين ينهضان بوظيفة واحدة؟ (8)

ويواصل الناقد حديثه متعرضا إلى البنيتين اللسانية والقصصية، موضحا أن العمل الروائي ينسج وفق شبكة نظامية من العلامات اللسانية المتواضع عليها تبعا لمحاكاة روتينية يدخرها وعينا طبيعيا أو اصطناعيا أو عوانا بين ذلك، وبالمقابل فإن البنية القصصية لا تختلف من حيث كونها هياكل شكلانية لغوية وتقنية، ولا حتى من حيث كونها مواضيعا وأغراضا كلامية، فهي كثيرا ما تتناول لب وعمق أفكار مشتركة، على الرغم من اختلاف الأزمنة وتباني الأمكنة، ولكنها - أي البنية القصصية - تختلف من حيث كونها بنية سردية معينة تتمثل بوجه خاص في الطريقة التي يكشف لنا عنها السارد من أجل إطلاعنا على ما يسرد مخيلا أو مجبرا أو موحها... (9)

وبناء على ما سبق ذكره، يشير الناقد إلى أن الإبداع في العمل الروائي ليس معناه دائما البنية اللسانية للغة سواء كانت سطحية أو عميقة، بل يكمن في تلك الخطابات التي يشكلها ويقننها الروائي تجسيدا في الأدوار التي يقلدها للشخص الموظفة في روايته، على أي يلعب ما أمكن صفة الحياد...، على أن تعطى الأهمية لكل وظيفة منوطة لكل واحد من الساردين. (10)

لا يبتعد الناقد عن البنيات، لينبه المتلقي إلى أن هناك مدونة لسانية ومدونة للشخص وأخرى للأدوار والأوصاف والأعمال والعلاقات، وهذا يحيلنا إلى وجود مدونات كثيرة لا نهائية مستوحاة من مناهج متعددة تعدد القراءات، إذ مدونة المبدع مستوحاة من الشبكة النظامية القواعدية وفق محاكاة مشروعة، بينما مدونة الشخص قائمة على جدلية القراءة والتلقي. (11)

يخلص الناقد في نهاية تحليله للمقطع الثالث إلى القول: «إن ما يبدي لا يبراد له أن يبدي، وإلا أصبح الإبداع ملكا لأية إرادة تريده، وأضحى كل شخص مبدعا، ليتجسد الإبداع في كل فرد من الأفراد، وأما الإبداع الحقيقي فلن يعود له عالم وجود». (12)

ينتقل الناقد إلى تحليل المقطع الرابع، مشيراً إلى أنه مقطع قصير ولكنه يمثل بالنسبة للراوي الكاتب - النقطة المركزية التي تدور حولها الأحداث المتعاقبة أو تجميل كل الأحداث في شكلها، إذ هو المقطع الذي يوحى بعنوان الرواية من الضابط الجديد - الأمر الذي جعل الروائي يفضل على سائر التلغظات الأخـــــرى . (13)

إن ما يترأى في هذا المقطع القصير الشعري أن عملية السرد هنا تم عن تقاطع فضائي ضمنى أو لنقل عن فضاء سيميائي؛ إذ الفتاة بتلفظها: الجو سيء « دلالة » العمل الثوري المسلح المطـــــور من حيث الشكل والنوع.

الرجل [لن يكون الربيع إلا أجمل] غير متشائم ولا متضايق لأن الجو سيصفو لا محالة ذات يوم ما دام الربيع أت وهي وظيفة عسكرية.

وفي تحليله للمقطع الخامس الذي يتضمن ساردين هما [مالك] و[حميد] يشير الناقد إلى أن خطاب حميد هو في حقيقة الأمر خطاب سردي فلسفي، تغلب فيه الحيرة واليأس [شهر ديسمبر] على [حميد] المتشائم.

الخطاب السردى والتبليغ ص ٣٠ :

والملاحظ أن الناقد قد أتى بمصطلحات لسانية لها علاقة بالتواصل وكذا بالسرد، فقد ترجم لبعضها [تحليل المقطع 5- تحليلًا لسانيا لا بنيويا مشيرا في الأخير إلى التركيب [سانتاغم] وقد تحدث كذلك عن الكتابة والقراءة فقال إن القراءة شكل من أشكال دوال التعبير، والكتابة فضاء لا نهاية له من المداليل والعلاقة بين أفقية الكتابة وعمودية القراءة قائمة على الدال والمدلول لا علاقة لسانية ولا كشكل أو مضمون بل كاستقبال فأرسال ثم استقبال مشيرا إلى أن القراءة عالقة على الكتابة.

وتعرض الناقد إلى الخطاب السردى في محوريه الأفقي والعمودي لذلك فقد أشار إلى كل الإشكالات التي لها علاقة باللسانيات، فتارة نجده تلميذا لبروب، وتارة تلميذا للشكلانية الروسية وأخرى للبنيويــــــــــــن .

العلاقات السانتغمية (التركيبية) ص ٣٥ :

توضيح إشكالية سردية بين ساردين، يخبرنا الناقد ب:
- انسحاب السارد الأول [مالك]، وهجرة جميلة لحميد [جميلة تلك الغزاة السريعة] وهو لذلك يقوم في ص ٣٨ بتحليل نفسية السارد [الراوي] فيغوص في أعماقه، وكأنه هو الأخير يريد أن يستنطق الرواية، فعرف أنه ربما تعب عقليا ويش نفسيا، ولذلك فهو يستعجل سرد معلومات لإفشاء أسرار خطيرة تتعلق بحبكة القصة.

[جميلة] تطفو لأول مرة على سطح الأحداث بشكل مباشر أسرت لب المتلقي عندها قالت: «لا أحب الربيع، لا

أحب الطيور، لا أحب الاخضرار، لا أحب البحر بأمواحه الغادرة، لا أحب أصدقائي، ولا أحلامي اليافعة لأنني

لا أحب غير حميد».

إن الناقد لا يقوم بتحليل الخطاب الروائي فقط وإنما نجد في نقده وتحليله متعة فنية ولغته لغة شاعرية كما في قوله: «استطاعت في كلام وجيز... خاتمة سردها» ص ٥٠.

وإن كان يرى أن خطاب [جميلة] شاعري، فتحليله هو الآخر شاعري وهذا لا يتأتى إلا لناقد واسع الثقافة، له القدرة على إمتاع القارئ حتى بتقده الموضوعي، وإن كنا قد تعودنا على أن النقد يكون عادة بأسلوب علمي أكثر منه أدبي إبداعي فالناقد هو في الآن ذاته ناقد مبدع إن جاز لي التعبير.

يوصل الناقد قائلًا: إن خطاب [جميلة] أبا أن يرحل عن محوره أفقيا ليتبادل مع خطاب حميد عموديا أو براديجميا مشيرا إلى حتمية التعارض التي لا مفر منه لسانيا حتى يكون هناك خطابات كلاهما متبادل مع الآخر ثم يعود ليوضح للمتلقي ماهية بعض المصطلحات الواردة في كتابه، فقد أشار إلى:

١- الملفوظ [L'énoncé] = مرادف للجملة أو مجموعة من الجمل التي تتعاقب.

٢- هاريس [Harris] يجتري بتعريف الخطاب كملفوظ متساوق أو متصل مما يبين أن الحدود بين الملفوظ والخطاب حدود غير دقيقة.

وهناك لسانيون: يميزون بين الملفوظ والمرسلة [le message]، يشارتهم إلى أن الملفوظ تتابع عناصر تقطيعية [Segmentaux]. للسلسلة الكلامية.

٣- وأن المرسلة مجموع الوقائع التقطيعية أو المافوق تقطيعي.

E- القواعد التوليدية: تعارض الجملة بالملفوظ في حدود إمكان اعتبارها أن الجملة تعود إلى الكفاءة، بينما الملفوظ يرجع إلى الأداء.

O- دي سوسير: الجملة تنتمي إلى اللغة، والملفوظ يعود إلى الكلام.

ويخلص الأستاذ الناقد بعد اعتماده على زعماء اللسانيات الحديثة إلى أن ما تفوه به الساردون في رواية رشيد ميمون [لن يكون الربيع إلا أجمل] يخلص إلى أنها ملفوظات أكثر منها جملا، وذلك أن الجمل تتشابه قليلا أو كثيرا في جانبها اللساني العام، بينما الملفوظات تتباين ولا تكاد تتشابه إلا عرضا ولو كان من السارد نفسه.

ويدعم الناقد وجهة نظره برأي رولاند بارث الذي يقول: «لا يمكن للنصوص الأدبية أن ترد إلى أنظمة مفهومية، إذ المفاهيم نفسها في الكتابة المتخيلة تفقد طابعها المفهوم».

بالإضافة إلى ما رده بعض اللغويين على أن العلامات في النص الأدبي كلها دوال بما في ذلك المفاهيم ذاتها، وحتى اللغة فإنها هي الأخرى دوال لا علامات دالة على مدلولات، وما يهم هؤلاء اللسانيون أن الأدب ليس أدبا باعتباره كافنا بل بوصفه خطابا يحاول أن يتكلم أو بوصفه تجليا لبنية مجردة وعامة.

وفي نهاية المقاطع [١-٥] يخلص الناقد إلى أن ما ورد على ألسنة الشخص من ملفوظات متساوقة ما هو إلا تعارض في بنيته السطحية أزيد مما هو في أنظمتها الدلالية الداخلية على الرغم من أن خطاب

[حميد] سرد [رسمي] داخلي، وخطاب [جميلة] سرد [مشارك] خارجي لأنها لم تدخل مسـرح الأحداث فضولية ولا حتى صادقة؛ وذلك أنه قد تم الإيماء إليها منذ المقطع الأول «عشرت على جميلة في اللحظة التي ضيعتها».

تحليل المقطع السادس ص ٤٠ يمثلُه الرائد (إتيان والنقيب (الشاب):

إن عملية السرد عمليات لا حصر لها فهي أشبه بالجمال اللغوية التي لا تنتهي إلا بإغلاق النص أو المدونة؛ فذلك العمليات السردية، خطاب شفوي، كتابي، صورة ثابتة، متحركة، حركة مستقيمة منحنية، حركة طبيعية غامضة.

يستعين الناقد في تحليله للمقطع [٦] على آراء الشكلايين الروس أمثال [بروب] وكذلك [ليفي ستروس] الذين يقولون: إن السرد إما أن يكون مجرد استرجاع لبعض الأحداث كاسترجاع الضابط المخابراتي بعضا مما جاء في أول لقاء بينه وبين الفتاة.

السرد نوع من أنواع الجمل ص ٤٠:

أصبحت السرديات منذ عقود وتقديرة لسانية تستأنس بما جد في عالم النظريات اللسانية كلما تناولت مقارنة بنيوية لتحليل عملية السرد القصصي أو الروائي، ولما كان السرد لا تتكون بنيته إلا من أشكال الحكي القولي ما بين إرسال واستقبال، فإن كل نمط قولي لا يبتعد عما يسمى بالخطاب المنتظم في مرسله لا تشبه لغتها اللغويين، والقول وحداته وقواعده وهو مكون من جمل فقط، لكن عليه أن يكون مادة علم لغة ثان فيما مضى كان لعلم اللغة الثاني، هذا اسم مجيد ألا وهو علم البيان، والشيء المعقول الآن هو التسليم مبدئيا، بتمثال الجملة والقول لأنهما يخضعان لتنظيم شكلي يخضع لكل نظم علم الدلالات، ومن ثم فقد يقاتل إن القول جملة كبيرة، وإن الجملة قول قصير، من الناحية البنيوية، السرد نوع من أنواع الجمل،... وكل جملة تقريرية هي بطريقة ما بداية سرد قصير»⁽¹⁴⁾.

فالححدات السردية تتخذ منحاه مستقلا عن المنحى الذي تتخذه الوحدات اللغوية؛ فالوحدات السردية ليست متماثلة فالشخص والكائنات والأشياء الموظفة في أي عمل قصص فني متباينة ويكتشف المتلقي هذا التباين السردى عبر قنوات الوظائف والأفعال أو مستوى الرواية.

بين السرد والتبليغ اللساني ص ٥٢:

حميد [السارد] يريد أن يبلغ معلومات شحيحة في نفسه إلى مسرود لهم مجهولين حتى الساعة. واللغة تصلح للتبليغ، ولكنها ليست فقط لتبليغ المعلومات «كثيرا ما تتكلم من أجل ألا تقول شيئا، أو تقول عكس ما كنا نريد أن نقوله حقيقة، أو تقول أيضا ما سبق للمخاطب [L'interlocuteur] أن عرفه، فضلا عن ذلك أن قسما من الإعلام مفهوم ضمنا، أي بحصر المعنى غياب المرسل، وقصارى القول، فإننا نتكلم كل ضرب من ضرب الكلام بحجج غريبة عن فعل الإخبار والإشارة إلى سلطة، فإن المتكلم مثلا يشترك ويشرك الآخرين فيما يقوله؛ لأن الكلام ليس فقط أداة، بل هو كذلك وسيلة تملص، شكـل فعل إمكان

للتأكد ككائن اجتماعي حيز للمتعة أو العذاب»⁽¹⁵⁾.

لو أننا اعتمدنا على المفردة فقط ظلنا الطريق الصحيح إلى تحديد الدلالة المطلوبة من الكلمة، إنما السياق والبعد التصويري قد تسببا في التضاد والتراصف، وهذا بعد فني لابد أن نراعيه عند الترجمة [أو عند نص مترجم من لغة أجنبية إلى اللغة العربية كما هو الحال في نص] [لن يكون الربيع إلا أجمل] حتى لا تكون الترجمة ناقصة، إننا يجب أن نراعي الدلالة والسياق والتركيب لنحدد المعنى المطلوب.

وقد راعى الأستاذ الباحث بصفته ناقداً الفروق الخاصة للغتنا العربية في مقارنتها بخصائص اللغات الأخرى، إذ لا يستطيع أن يصل إلى تحليل النص وفهمه إلا عن طريق تفكيكه، وكما يبنى النظام في النص عند الكتابة يفكك الناقد النص عند التحليل ليصل إلى ما وراء كل عنصر على حدة، وما وراء كل علاقات النص من ناحية أخرى.⁽¹⁶⁾

فهدف الناقد أن يفيد المتلقي عند التفكيك التحليلي النقدي بالتعرف على ما لا يعرفه من النص، والتفكيك من أجل الوصول إلى العلة والجوهر لا يعني تنسخ النص بلا مقابل، فالنص موجود بعد وقبل التفكيك «وهي حالة تشبه تحليل القضية المنطقية من أجل التأكد من حقيقة النتيجة التي تصل إليها المقدمات».⁽¹⁷⁾

ومن هنا وجدنا الناقد يختبر النص، ويكشف عن الأنساق والأنظمة والإشارات والرموز والتراكيب، كيف تعمل؟! وماذا تعمل؟ إذ الوظيفة التي يؤديها النص جزء من ماهيته، وكل نص أدبي نتاج لمجموعة من الاحتمالات الموجودة سلفاً، كما أنه تحويل هذه الاحتمالات، لذلك لابد أن نتطرق دراسة الأدب من مجموع الاحتمالات اتجاه العمل الأدبي. إن المدخل النفسي الاجتماعي مهم جداً في فهم [النص] وسياقاته ومن العيب أن يتجه الباحث أو الناقد إلى النص على أنه دائرة مغلقة أو مجرد شكل، وقد ألفينا الناقد قد أشار إلى ذلك في أكثر من تحليل.

فالنص هو الأساس، والمنطلق، والغاية من الدرس والتحليل في كل سياقاته لدى المبدع ولدى الجماعة بذلك تبني المناهج والمدارس والنظريات والمذاهب استراتيجياتها، وآلياتها للوصول إلى حقيقة النص، ولذلك فإننا نرى أن الناقد قد استعان بمناهج علم النفس وعلم الاجتماع واستعان كذلك بمنجزات الشكلايين ثم البنيويين وغيرهم ليصبح عمل علمياً.

فأصبحت عناصر «النص» «الواقع»، «الثقافة»، «الحضارة»، هدف كل عمل إبداعي يتوخى الموضوعية والعلمية. وبناء على ذلك سوف يخرج الناقد من النص عامة والنص السردى خاصة ما لا يحصى من الدلالات على حين «أن النص الأدبي كلام محدد، وفق شكل أدبي محدد له مصداقية لدى الواقع والقارئ وله مرجعه الدائم خارجه، كما أن له مصادره داخل الكاتب وقد يقفز النص مع نصوص قديمة أو معاصرة، تتداخل فيه وتتناص فيه، ولكنه يظل بنية محددة لها خصائصها «المتفرقة» وعليه فإن كل نص سردي يعيد صياغة المتعارف عليه، والإشكال يتجسد في الفائدة التي ينالها القارئ من وراء النص من هذا القبيل.

وما يميز النص على الواقع هو أدبيته، وهذه الأدبية هي [السر في التعامل مع النص على أنه ثقافة، وهي السر في كون المبدع يمتاز بالرؤية الجمالية والفنية].

إن النص الأدبي متعدد المستويات، ومعرفة طريقة كتابته وطريقة تلقيه تفيد في فهم تداخل المستويات، داخل الجملة الواحدة، وداخل النص كله وقد أشار الناقد إلى ذلك في أكثر من تحليل. إن القارئ / المتلقي: يتلقى نصا يحمل رسالة إليه وإلى الآخرين، عبر شفرة خاصة للمبدع، يشترك في حل شفرتها المبدع والمتلقي على السواء، وهنا تدخل في عملية الإبداع والتلقي سياقات نفسية واجتماعية وتاريخية وجمالية متعددة ليست في الشفرة، داخل سياقها المحدد داخل النص فحسب، بل موجودة في ثقافة وحساسية وذوق كليهما، ويؤكد هذا على ضرورة فهم النص الأدبي مهما كان نوعه، كبنية مفتوحة متعددة المستويات والدلالات والقراءات، ولابد أن يؤمن الناقد بما وراء النص، قراءة وكتاباً.

يرصف المبدع نصه على حلقات بحيث يرصف في كل حلقة منها مستوى من مستويات الخطاب، فالنص كله وحدة واحدة والجملة والمقطوعة منه تحمل عدة مستويات عند بنائها. فلا يعقل أن يكتب الشاعر أو المبدع مثلاً الجملة بمعناها الدلالي المباشر ثم يعود فيعطيهام مستوى الجمالي الفني، بل هو يكتب النص أو يبدعه متداخل المستويات والعناصر، ولكننا عند تشريح النص نقف عند كل مستوى بمفرده من جهة، وفي علاقاته الأخرى من ناحية أخرى ولهذا يقسم الناقد النص إلى مستويات: إيقاعية، زمانية، مكانية، ولغوية وغيرها ليسهل التعرف على دلالة بنية النص أو السرد في النهاية.

وعند اختيار النماذج التي تخدم منهج وفكر الناقد تكون بمثابة براهين على قضيته التي يريد معالجتها، ولقد أشار الناقد إلى طريقة اللعب على الضمائر والأزمته غير ناسي المتلقي. وقد أشار كذلك إلى وجهات النظر السردية التي صنفها [نورمان فريدمان] في ثمانية أنماط. (18)

يستفيد المتلقي أو القارئ لكتاب «البنية السردية في الإبداع الروائي» من آراء ووجهات نظر كثيرة للسانيين مشهورين وكأن الناقد تعتمد أن يثري كتابه النقدي هذا بأن يجمع كل ما اطلع عليه وكل ما استفاد منه هو كباحث وكناقد وتعتمد أن يبلغه إلى المتلقي الشغوف بهذا النوع من النقد، خاصة ما تعلّق بالسرد، فالباحث والناقد هنا قد أثار له السبيل ومهد له الطريق إما كي يتمتع إذا كان من ذوي الذوق الحساس، وإما أن يفتح له المجال كي يستطيع هو الآخر أن يكون ناقداً لسانياً.

المنظور السردى:

كل ظاهرة أدبية مهما تصغر أو تكبر، هي ظاهرة لها سياقاتها، ولكل باحث حساسيته وذوقه، ولكل منهج بحثي مشكلاته وتعثراته، لذا فلا بد من الإشارة إلى خصوصية البحث والباحث والمنهج [وقد أشار الناقد إلى ذلك]، ومن مشكلات البحث الأدبي مشكلة استخدام المصطلحات، فهناك مصطلحات سائدة وأخرى جديدة، إما جديدة بالنحت والاجتهاد، وإما جديدة بالترجمة. ويحتاج المصطلح في كل أحواله إلى

دقة استخدامه.

النص الأدبي نص لغوي يستخدم لغة ويصطنعها في أن واحد، وأن الأديب تتأج واقعته النفسي والاجتماعي والثقافي، وأن لكل عصر ذوقه، ونظريته، ومناهجه، تتداخل وتتطور وتستعار، وأن المتلقي يساهم في نضج النص لتكرار الكتابة والتلقي والنشر، وتداخل المعارف والعلوم. وفي القرن العشرين أتاح للناقد تجاوز حدود المنهج الثابت، والنص الثابت والجنس الأدبي الثابت، ومن ثم أصبح قانون التغيير موازيا لتوتر العصر، وسرعة الاستكشاف ودقته والرغبة في تجاوزه إلى آفاق جديدة. (19) ومن وجهة نظر الناقد فإن الرؤية رؤيتان: رؤية غير محدودة، ورؤية محدودة.

الرؤية غير المحدودة:

يرى الناقد أن «في هذه الحالة لا يكون المؤلف الأدبي ممثلاً في التخيّل، لكنه يحيط أو يشرف على القصة والشخص، وأما معرفته بهذا أو بذاك فمعرفة غير نهائية، أو قل إنه العالم بكل شيء كإله، إن يستنبط الكلّ والقلوب وكل خلق فيما يجري لا يغيب عنه ولا يعد سراً بالنسبة إليه، السارد العالم بكل شيء قادر على أن يقدم للقارئ الأفكار السرية، بل غير الشعورية والشخص ويستطيع أن يدفع بالتحليل إلى أبعد مما لدى البطل نفسه من إمكانيات». (20)

فالرؤية أو وجهة النظر النهائية تمنح السارد الاستطاعة ليتواجد في أماكن عدة وفي الوقت ذاته فهو كإله يملك كلية الوجود وتمنح المتلقي من الدرجة الثالث السيطرة بشكل أفضل على الوضع الذي يحوزه الشخص أنفسهم، فالسارد ينوع [Varie]، كما يرغب [Assagisse] زوايا وجهات النظر للعرض مارا من الداخل إلى الخارج في صورة شخصية [Personnage] فيحدث بسبب ذلك تنوعاً كبيراً في القصة يعطي شروحات حول المقام [la situation]، ينور الحاضر من خلال ملاحظة تستحضر من هذا الجانب جوا من الترقب بوساطة شرح يعلن وحدة أبعد من المقام المائل [طريقة التوقع]. (21) ومجمل القول إن الكاتب يبقى من جهة أخرى حراً في تقدير المعرفة التي يفوضها لسارده.

الرؤية المحدودة:

بموجب وجهة نظر لراو أو سارد ألقى به في معترك الفعل يوجب عدة تخيلات. السارد الفاعل «أنا» «Je ____ Le narrateur agent» إن السارد أو الراوي [Le narrateur] هنا مشخص [Représenté] في السرد الخيالي، كحال البطل يحكي أو يقص الحكاية أو القصة تبعا لوجهة نظره، إنه السارد-الفاعل (22) أو السارد بطل الرواية [الممثل الأول] يتكلم عن نفسه بضمير المتكلم، ولهذا تسهل معرفة هويته وهذه الرؤية على هذا النحو تستوجب تحديداً أو حصراً للحقل أو المجال ما دام لا يوضح إلا ما تراه عيننا البطل، ويمتد السرد وساري المفعول بمصداقية، ومعه نكتشف عالم الرواية ومن هذا ما سرد علينا حميد في المقطع [0] من الرواية «كانت عندي طفولة عشتها مجاناً في هذا العالم لا أريد أن أعيشها من جديد... ولا أعرف ماذا أفعل». (23) هو- أنتم: السارد الذي يقص سرده يقابله ضمير المتكلم «أنا» من المقطع [IV] يكشف المتلقي طفولة

حميد وبيتمه، ونشأته وتعرفه على فتاة، وفقدانه لها...

ويمكن قلب المقطع الخامس من ضمير المتكلم «أنا» إلى ضمير الغائب «هو» وبضمير الغائب يمكن للسارد أن يجسد الوقائع بشكل أكثر موضوعية، ويمكنه التراجع عن الفعل الذي يجد فيه هو نفسه متورطا والعديد من الروائيين يسعون إلى تكسير الصلة النحوية التي توحد السارد بالقارئ منوعة الاستعمال للضمير الشخصي.

ومن وجهة نظر الناقد: فإن تكسير الصرامة النحوية المعيارية تكمن في الطرائق الفنية العفوية - عادة - تلك الطرائق التي تتبادل الضمائر في ضوءها الوظائف السردية، ووجهات النظر من سارد واحد مستتر، وأكثر.

فمثلا ضميرا الجمع [نحن وأنتم] ليسا جمعا عاديا بالنسبة لحالات من الخطاب والمقام على أن «أنا» يقابله «نحن» و«أنت» يقابله «أنتم»... بل هما وغيرهما ضمائر مركبة قد تنشذ عن القاعدة النحوية في البنية السردية، ومن ثم فإن الضمير «أنتم» ليس تكرارا للضمير «أنت» بل جمعا للضميرين «أنت» وهو «tu et moi» وعندما يتناسب هذا الجمع مع شخص يخاطب به نحصل ساعتها على صيغة من صيغ التهذيب في اللغة تكتب بها. (24)

وانطلاقا من بحوث في الرواية الجديدة، يفيدنا الناقد بأن الضمير «نحن» ليس تكرارا للضمير «أنا»، إنما هو جمع بين الضمائر الثلاثة، فضمائر المفرد كانت متحدة في الأصل بضمير جمع مميز، وأن لفظة «نحن» وجدت قبل الضمير «أنا» [Je]، وأن «نحن» [Nous] تنقسم إلى أنا وأنتم [moi et toi] وأن «أنتم» [Vous] تنقسم إلى «أنت» و«هم» [toi et eux].

ويختتم الناقد تحليله للرؤية المحدودة بقوله: إنها تطرح مشكلا دقيقا لأن السارد لا يعرف هل سيجد نفسه في أماكن سير الحدث أو في الحركة المنوطة كلما حدث شيء مهم ما؟ هبديا انطباعه عن الرؤية المحدودة برأي رولان بارت القائل: «من يتكلم [في القصة] ليس هو من يتكلم [في الحياة]، ومن يكتب ليس هو من يقص». (25)

تطيل المقطع ٩ ص ٩١:

في هذا المقطع الذي لا يظهر فيه أي سارد لأنه مجرد حوار بين شخصين، يشير الناقد إلى المقطع الحادي عشر الذي سيظهر فيه شخصية حميد خطيب جميلة التي يدور حولها الحوار ويرى الناقد أن السارد الفعلي لم يظهر وأبعد شخصية حميد وذلك للضرورة السردية التي ستجعل المتلقي يتشوق إلى معرفة أخبار [حميد].

المفهوم الغامض للمؤلف ص ٩٦:

يخبرنا الناقد فيما يخص هذا العنصر أن المتلقي النبهي هو الذي يستطيع التمييز بين الشخصية ذات الأدوار المضاعفة في عملية البناء الفني وبين الأداء القصصي وذلك أن المؤلف يوجد في أي عمل بكيفية

ضمنية مؤلفا ومبدعا للقص، لأن الكاتب هو ذلك الكائن الرشيد الواعي الذي تنسب إليه الكتابة ويعزى إليه خلق الشخص، واستحداث أسباب بموجبها يوظف شخوصه ويحركها، ولكنه لا يستطيع أن يكتب وفي الآن ذاته يكون راويا، إذ شتان بين ما يعيشه واقعا، وبين ما يسند به إلى سارد يسرده خياليا، وبصورة أخرى فإنه لا يقدر على التمثيل كشخصية مضاعفة. (26)

ومن هنا فإنه يضم رأيه إلى رأي جون بيرفاي الذي يلاحظ أن السارد - وهو من يعلم - يقابل حرفيا الجاهل L'ignare الذي لا يعرف أي شيء يمكن أن يحكيه، ودور هذا التوسيط يمكن أن يكون محتلا بوساطة الشخصية الرئيس، وبوساطة أحد الشخص الثنائيين أو من قبل «لا أحد Personne» وذلك بحسب الأحوال «هذا يتكلم»، لكننا عاجزون من عزو المرجعية إلى أي مظهر ويبقى محايدا. (27)

ولكن هذا لا يمانع من القول بأن المؤلف هو الشخصية الحقيقية الذي يعيش أو عاش في أزمنة وأمكنة مسلم بها، مفكرا في هذا الشيء أو ذاك، وهو الذي يمكن أن يكون موضوع تحقيق لسيرة ذاتية، وعادة ما يكون اسمه مسجلا على غلاف هذا الكتاب الذي نقرؤه. (28)

يستفيد القارئ للبنية السردية كثيرا مما جاء في هذا المؤلف خاصة ما تعلق بالسرد وبنيته، فتجده مرة منظارا وتارة أخرى مطبقا حتى تتضح الرؤى والمعالم الخاصة بموضوع السرد وبنيته للمتلقى خاصة المتلقي الذواق.

تحليل مقطع ١١ ص ١٠٣:

في هذا المقطع يوجد بنيتان سرديتان: إحداهما أمامية يمثلها [سي حسن] وأخرى خلفية يمثلها [مالك]. حيث يقوم السارد الأول بدفع العملية السردية إلى الأمام، بينما السارد الثاني فهو في موقف سارد متردد تارة ومُدافع تارة ومُتَشَرِّد تارة وأخيرا يقتنع بقتل جميلة بناء على الأخبار المقنعة التي يعرفها سي حسن ويجهلها مالك.

وانطلاقا مما سبق يشير الناقد إلى أن العناصر اللسانية المنعزلة لا معنى لها لو لم تكن تتضمن عناصر لا ترى ضرورة مريحة لتكرارها، ولذلك فهو يرى أن الطبيعة السردية للمقطع الحادي عشر تخضع كلها إلى خلق مسببات حتمية لاغتيال البطة. (29)

المناورات السردية:

يسمي الناقد ما لجأ إليه المؤلف الفعلي من تعجيل لقتل إحدى البطلات بالمناورات السردية، وذلك أن أحد الساردين وهو مالك يتحول من سارد معاكس إلى سارد موافق؛ في حين أن السارد القاتل أو الذي سينفذ أمر القتل وهو حميد هو سارد صامت يذكر ولا يرى، ولعل غرض المؤلف من هذه المناورة هنا هو أن تبقى الرواية مفتوحة على مصارعها. (30)

كيف تتحرك العناصر داخل هذه الرواية ص ١١٣:

يلاحظ المتلقي لمعظم المقاطع وخاصة المقطع الحادي عشر أن [جميلة] هي النقطة المركزية للخطاب وهي المنبع لكل المقاطع ولكل الخطابات لأنها الأكثر محاصرة لكل جهة وحتى من نفسها ومن

الدر الغامض الذي أسند إليها من قبل الطرفين المتعاضدين.

تطيل المقطع ١٢ ص ١١٥:

غربة البنية لسردية:

الخطاب السردى الغائب وظيفته تطور المسار القصصي تطورا أمايا في البنية السردية فهو ليس بالأمر الهين ولم يوجد هكذا صدفة، لأن بفضل يتحكم السارد العالم بكل شيء بشخصه، وإسناد الوظائف، والسكوت عن أشياء أخرى ربما كان حتميا أن يصرف عنها النظر، وهو لذلك أي الخطاب السردى الغائب أكثر غربة من البنية السردية التي تمثل التوازن المتقارب بين الساردين الذين إما ستلفظون أكثر مما يظهرون أو العكس، وهو منحى فني ذو بنية سردية لا تخلو من غربة. (31)

تتعلق ظاهرة الخطاب السردى الغائب بتركيب الحوار أو التواصل بين الساردين داخل القصر الروائي، والغياب هنا لا يعني جهل الحاكى بالحاكى، ولكن قد يعني جهل المحكى بنفسه بالحاكى الذي عرف كل شيء عن موضوع المحكى، فقد يسد سمعه وفي الآن ذاته تراه يتحاكى ويتواصل بحكم لواقعة إخبارية تقوم على سوابق استفسارية أو تعجبية أو استفزازية... (32)

وعليه فإن البنية العميقة هي البنية الكامنة في الجملة التي تمثل أوضح تمثيل العلاقات السانتاكسية من البنية السطحية علاوة على دورها في المعنى، ولكن البنية العميقة مثلها مثل البنية السطحية لا ترجع على الأداء أو الإنجاز، بل إلى نموذج الكفاءة [شومسكي].

وهذا الحديث على البنية العميقة وكذا السطحية ماهو في حقيقة الأمر إلا تذكير لأن البنية السردية محبوبة قبل كل شيء حبكا لسانيا لأنها أشبه ببنية لسانية، وذلك أن تحليلها لا يتمثل دائما في بعد واحد، إذا أراد محلل ما أن يقف عن الوظائف والأدوار الخفية التي تحملها البنات، وما كل بنية إلا وتحتها بنات، غير أن البنية السردية بنية مستقلة. (33)

وعندما يصل الناقد إلى تحليل المقاطع [١١، ١٢، ١٣] يكتشف أن كل مقطع من الرواية يتميز بالجنوح الفني والبنائي إلى تشكيل حصة قصير، وكأن هذه الرواية مؤلفة من قصص -ومن منظوره- فإن هذا ما يجب أن يكون عليه العمل الروائي المبحر الذي وجده هو نفسه عند الروائي الجزائري رشيد ميموني. (34)

وفي فقرة من المقطع [١٣] يشير الناقد إلى أن هذه الفقرة قد طبعت بطابع سيميائي، نظرا لما ورد فيها من علامات لسانية سيميوطيقية مثل: [زهرة ياسمين، ضيق صدور العاشقين بالقلاذات، أمسيات الصيف...]; ومعنى هذا أن هذه العلامات اللسانية تشكل علامات قصد تواصلية. (35)

ولقد استخدم الناقد مصطلح «فضلة» ليبين للمتلقى أن هذا المصطلح لا يمثل وظيفة جوفاء أو مجموعة خالية، وإنما هو خطاب سيميوطيقي يتألف من دلائل تحيل إلى موضوع يريد السارد أن يفصح عنه، ولكن بسمات أيقونية بحيث تتجسد هذه الأيقونات في تلك الكلمات الطبيعية التي تدخل في علاقاتها الطبيعية مع مدلولها البعيد؛ أي إنها إشارات مرئية أو دوال فوقية تنبئنا عن مداليل تحتية. (36)

طغيان الرموز على الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية ص ١٧٢:

يتخلى الناقد في ص ١٧٢ من كتابه عن تحليل مقاطع الرواية ليهتم بالحديث عن المبدعين المغاربة الذين يكتبون باللغة الفرنسية بشكل عام، مبررا الأسباب التي جعلت الرموز تغطي على إبداعاتهم وكتاباتهم، ومن بين هذه الأسباب ذلك الغبن والاغتراب والحرمان من إرادتهم خاصة أولئك السابحين في مشاعرهم الوطنية الخالصة، فكان عزاءهم الوحيد هو الكتابة والإبداع بالتعبير عن ذلك الصراع النفسي الداخلي القوي الذي يعبر عنه ساردون يخلقهم المبدع في كتاباته وإبداعاته.

مشيرا في الآن ذاته إلى أن المبدع ليس حرا حرية مطلقة فيما يكتب، بل هناك عناصر تابعة من ينابيع رقراقة صافية من وطن، ودين، ولغة، وتاريخ، وثقافة، وعادات وتقاليده... تفرض نفسها فرضا لا شعوريا في كتاباته وإبداعاته، كل هذا مجتمعا عوضهم تلك الطريقة الفنية في بناء عمل روائي قلما نجد له مثيلا فيما نقرأ من أعمال أدبية نسجت بغير اللغة التي ينسج بها هؤلاء، لأن اللغة أي لغة لا تمنحك كل شيء. (37)

ويواصل الناقد حديثه عن الساردين المغاربة قائلا: «إن الساردين المغاربة في مواقع حكيهم لا يعبؤون بشكل مباشر بما تدل عليه الوحدات الدالة، وعلى قراءة لسانية تحتية أن تتكفل بإزالة هذا الاعتبار، والتدبر في هذا التواضع أو الاصطلاح. (38)

وعلى هذا الأساس يخبرنا الناقد بان رشيد ميموني معروف بالسرد الذي لا يتجرد من الغرابة والعبقرية في بنائه الروائي الراقى خاصة في هذه الرواية، السبب في ذلك هو طريقة في بنية الخطاب السردى التي تعد من التحولات السردية التي تدور حول نفسها دورانا داخليا، دون الاستعانة بشخص آخر من الخارج وهذه الطريقة البديعية - على حد تعبير الناقد - طريقة فنية ليست هدية سطحية يوحى بها إلى أي مبدع كان... (39)

فالكاتب يرى أن [مالك] السارد العملي قد تلفظ بدل المؤلف، وهذا التحول السردى الفني لا يتأتى إلا إلى مبدع عبقري مثل رشيد ميموني، وهو بصفة متلقيا بالدرجة الأولى ثم ناقدًا فإنه يرى أن غياب المؤلف في بعض المقاطع لا يدل على الغياب المطلق بقدر ما يمثل حضوره الفعلي وليس العكس. (40)

لقد أسهب الناقد كثيرا في تحليل المقطع وتحدث فيه عن عبقرية الروائي «رشيد ميموني»، ولم ينش في الآن ذاته المتلقي.

ويعود مرة أخرى للحديث عن «رشيد ميموني» ليخبرنا قائلا: «ما من شك في أن الروائي أفلح إلى حد كبير في إشراك متلقيه المفترضين بهذه الطريقة التقنية الإبداعية البديعية التي تتم إلا عن روائي عظيم مثل رشيد ميموني ذي الموهبة الخلاقة التي لا توهب كل ريشة عرجاء». (41)

وهو لذلك [أي الكاتب الناقد] يجد روعة فنية وتقنية في الطرق التي قدم بها الروائي هذا المقطع [١٤] الذي يعتبر مشتلة نموذجية للعملية الإبداعية، ولعل ما يميز هذا المقطع دون غيره هو أن المؤلف بدل أن يتدخل حين ينفذ الموضوع ويطفو موضوع آخر، يترك الحب على الغارب لسارديه الذين تفاوت سردهم من مرة واحدة إلى مرات عديدة؛ مثل غارسية [Garcia] الإسباني، ومع ذلك فإن المتلقي لا يشعر أبداً بفرغ لأن المؤلف نفسه سده أكثر من أربع مرات، لكن ظهور المبدع من فواصل خطابية ملح، اقتضت

المثابرة والروابط بين بنيات سردية انتهت، وأخرى وجب أن تبدأ. ن أربع مرات، لكن ظهور المبدع من فواصل خطابي ظهور ملح، اقتضته المثابرة والروابط بين بنيات سردية انتهت، وأخرى وجب أن تبدأ. (42)

يتضمن المقطع الخامس عشر خطابا سياسيا واضحا، فيه دعوة إلى قيام الثورة من قبل الشعب ليدخل التاريخ الذي يصنعه بنفسه وبدمه، وفي هذا المقطع يتناول الناقد قضية اللاحق بالسابق، لينبه القارئ أن ما يلحق أكثر أهمية من السابق، لأن المرء دوماً يتطلع متلهفاً أو مستعجلاً لمعرفة ما سيحدث، والروائي العظيم هو الذي يجعلك تقر ما سبق بما لحق. (43)

وعلاوة على ما سبق ذكره، يضيف الناقد بأن السرد في هذا المقطع لا يقوم على الابتكار، بل بتأسيس على أفكار وتصورات جاهزة لدى الخاص والعام، والإحساس بها لا يحتاج بالضرورة إلى كتابتها. ويواصل الناقد موضحاً، أن هذه الرواية دونت بعد، لذلك فإن سماتها الإبداعية مديونة لهذا التاريخ ولهذه الثورة، وكأن السارد [مالك] لا يؤكد إلا ما سبق لأبيه أن ألح عليه من قبل، وفي أكثر من مرة «ذات يوم، يجب إعادة اكتشاف التاريخ... ص ٦٢»، مع العلم أن هذه العبارة قد وجهت إلى الابن [مالك] من قبل والده باللغة الفرنسية كما هو مشار إليه في الرواية [لم يكون الربيع إلا أجمل]. (44)

ويظل السرد القصصي محافظاً على توازنه، حتى ولو كان عالقة على التاريخ، لأن التاريخ لا يكرر شكله، بل مضمونه أي مدلوله لا داله، ويتناسب السرد أيضاً مع تنامي الخطاب الروائي المفصول بحواجز لسانية تواصلية... (45)

تحليل المقطع السادس عشر (XVI):

المقطع السادس عشر هو تكملة للمقطع الحادي عشر وهذا ضرورة سردية كما سماها الناقد، وهذا لا يدل على قطيعة وإنما يدخل في إطار العمل الفني لهذه الرواية.

الانقلاب الكلي في المسار السردى:

لا تخلو البنية السردية لهذا المقطع من تطور ليس فقط فجائياً أو تحولياً، بل انقلابياً كلياً، والانقلاب بواسطة السرد والمقطع لا يعني إلا الانتقال إلى حالة لاحقة، وليس الانتقال من حالة سابقة، وكنموذج لهذا الانقلاب في المقطعين [XI] و[XVI] والذي يدور في فلك المستوى التقابلي، نورد مايلي:

- الأمر بقتل جميلة هو سي حسن / الأمر بإتخاذ جميلة هو المقدم.
- المقترح مكتب سي حسن هو مالك [IX] / المقترح مكتب المقدم هو النقيب.
- المبلغ سي حسن بخبر جميلة هو مالك / المبلغ المقدم بخبر جميلة هو النقيب.
- مالك من يبلغ حميد بقتل جميلة / النقيب من يكلف بحمايتها والقبض عليها.
- سي حسن يأمر بتصفيتها / المقدم يأمر بالقبض عليها حية بأي ثم.
- المقطع [XI] ينبئ بتصفية جميلة / والمقطع [XVI] يأمر بالقبض على جميلة.

وتبقى هناك مفارقة تحتاج إلى سؤال: وهي كيف يؤمر بتصفية جميلة في المقطع [XI] على

السادسة والمقطع [XVI] يخبرنا بأنها تتابع درسا ينتهي على السادسة والنصف؟ (46)

بين البنيات السردية العينية والغيرية ص ٢٠٩:

إن المقطع السادس عشر يكاد يكون هو بنفسه في المقطعين [IX] و [X]، لكن بصوت [النقيب] مكان صوت [مالك]، وبصوت [المقدم] بدلا من صوت [سي حسن] ويورد الناقد جدولين ليوضع للمتلقي مفهوم البنيات السردية العينية والغيرية، فالعينية تتمثل في [١، ٢] أي أن الساردين [مالك، والنقيب] كليهما يتحدث بنفسه عن غيره [أتكلم عني لأتكلّم عنه]، وأما البنية السردية الغيرية فيمثلها الرقم [٣] في الجدول، حيث إن لا المقدم ولا سي حسن يتكلم عن نفسه أو عن غيره، بل يتحدث عنهما ساردان آخران من باب دوافع معينة، كما أشار الساردان: فالأولى بنية حضور والثانية بنية غياب. (47)

وبناء على ما جاء في المقاطع السابقة يخلص الناقد إلى أن البنية السردية العينية والغيرية ليست بالأمر الجديد في رواية رشيد ميموني، ولكن الجديد المبرر في هذه الرواية هو الكيفية الفنية الإبداعية التي تتناسخ في إطارها البنى السردية التي بلغت بصاحبها أوجا فنيا أكثر من عجب، وهو أمر يؤكد الوعي الفناك للروائي، والحضور في الغياب والغياب في الحضور له طوال هذا المسار القصصي المتميز بالقص السهل الممتنع، ورغم تكرار تراكيب بعينها بين مقطع وآخر أحيانا؛ فإن المتلقي لا يحس بملل ولا ثقل ولا ابتذال؛ لأن الدوال في بنيات سردية بعينها، لا تدل بالضرورة على مداليل ووظائف بذاتها. (49)

المقطع السابع عشر:

يظهر في هذا المقطع بعض الأسرار الثمينة التي كانت تخفى حتى عن بعض الساردين أنفسهم، ومن ذلك ما خطط سي حسن الخاص بالرسالة. وربما هذا له ما يعالاه وهو أن الخطابات تتغذى من بعضها بعض على مدى العمليات السردية التي يفقر سابقها إلى لاحقها أكثر مما يفقر لاحقها إلى سابقها، ولذلك نجد السارد سي حسن يتموقع كسارد أعلى في هذا المقطع.

ويرى الناقد أن البنية السردية في المقطع [١٧] هي بنية مستقلة باستقلال الجمل والعناصر اللسانية التي تكسو بنيتها البنيوية المتفردة، وكأن العناصر اللسانية تتكرر هنا وهناك، ولكنها لا تقول الشيء نفسه، ولذلك فإن البنيات السردية سيادية قائمة بذاتها، ولكنها تتخذ من اللسانيات ما يساعدها على التواصل مع الآخر، مثلما يتخذ الصم البكم الإشارات لتبليغ مرادهم. (50)

وكما أن المقطع السادس عشر قد تميز بالتقابل بين الساردين [سي حسن / المقدم]، [مالك / النقيب]، فإن المقطع السابع عشر يتميز بالتماثل بين البنيات السردية [سي حسن + مالك / المقدم + النقيب] / [جميلة / جميلة] لأنها تقوم بدور مضاعف في ذاتها وكأنها جميلتان، وهذا ما يسميه الناقد بتكافؤ المقاطع.

وبناء على ما جاء من إحصاءات خصص لها الناقد جداول خاصة يخلص إلى نتيجة مفادها أن ثمة أربع كيفيات يتم وفقها السرد البنيوي للخطاب وهذه الكيفيات تتضمن بدورها أربع وظائف سردية كبرى. تحليل المقطع (١٨):

بعد قراءة هذا المقطع يخبرنا الناقد أنه يختلف عن المقاطع السابقة وذلك بتفاوت سارديه في الظهور والغياب؛ ولكن المهم في هذا المقطع أن البنيات السردية تتم بطرق إبداعية تجعلك تنتقل من متلق واصف إلى متلق مترن من الصعب أن يكبح شعور إعجابه - ومن منظوره - فإنها لطريقة فنية، جمالية، بنيوية فائقة، بل نموذجية لمن استطاع إليها سبيلا في محاكاتها. (51)

ويشير الناقد على أن التفاوت في وظائف الساردين في ظهورهم أو غيابهم له ما يبرره، وهو تلك الضرورة السردية التي تتطلبها أي بناء روائي خاصة ذلك البناء الذي يعانق العبقرية الفذة في الصميم؛ هذه العبقرية التي تتفاوت من مبدع إلى آخر، ولا تقبل التجزؤ أو الإعارة أو التقليد، ولكنها لا تمانع من أن تستلهم إذا وجدت شريكا جديرا بها. (52)

تطيل المقطع (١٩):

يشير الناقد المترجم لرواية [لن يكون الربيع إلا أجمل] من الفرنسية إلى العربية إلى أن أطول مقطع في هذه الرواية هو المقطع [١٩] موضحا أن من يترجمه لن يشعر بملل، ومن يقرؤه لا يحس بضجر، وذلك أنه ليس فصلا سرديا يمثل ظواهر إبداعية، ولكنه الإبداع بعينه، وهذا التقدير المغربي يشوق القارئ لقراءة هذا المقطع بكل تمعن وتأمل واهتمام. (53)

بعد عرضه للمقطع التاسع عشر كاملا يتحدث الناقد عن حركة البنية السردية، ليوضح للمتلقي أن البنى السردية هنا في تحركاتها تتميز بتميزا «يكاد يكون مختلفا عما سبقها من بنيات سردية سابقة، وذلك من خلال إلحاقها ما ظل بعيدا وكشفها ما كان مستورا، وقولها الفصل فيما بقي متأرجحا ووضع كل حدث في مكانه التي ظل يفتقد لها أو يتخبط في محيطها أمدا طويلا...». (54)

مشيرا إلى أن المسار الحركي للبنى السردية يلفت انتباه المتلقي إلى إقصاء أصوات، واستنطاق أصوات جديدة، بعضها يمثل تطورا أو انقلابا مفاجئا، وبعضها الآخر يتوقع غليها ويتمنى سماع صوتها، الأمر الذي يجعل هذا الأخير يشبع نهمه منها وهو أمر ليس بالهين في أي عمل بنيوي روائي. (55)

ولا يترك الناقد المتلقي لمؤلفه دون أن يمثل له عن حركية هذه البنى السردية ومن ذلك: تلفظ ملازم الشرطة أول مرة وآخر مرة في نهاية الفصل «فتشوها» إنها بنية بتراء، لكنها خطيرة حركيا، بل أخطر من مئات التلغظات التي وردت في هذه الرواية نظرا لما يتوقع المتلقي للرواية حدوثه بعد تفتيش جميلة والحصول على تلك الرسالة التي تحمل أسرار خطيرة عن النظام وعن الأشخاص، وما سيتج عن ذلك من أسر وتعذيب وتفكيك للمنظمة الثورية وخليها. (56)

وبعد حديثه عن الرواية يعود الناقد للحديث عن الراوي الفعلي ليجعل الأمر جليا أمام المتلقي الذي يلاحظ قلة حضور الراوي سرديا مع أن حضوره الواقعي ماثل شبحيا قائلا: «كلما كان المبدع شحيحا أو محتشما في ظهوره الصارخ كان متمكنا من مراقبة حركات مسكنات شخوصه وكلما كان غائبا أطول إلا وكان في الوقت نفسه حاضرا حضورا أقرب، وهذه آية من آيات العمل الإبداعي عند رشيد ميموني، ونهج من أنهج تطوير التقنية الروائية الجزائرية والعربية وحتى العالمية». (57)

ويرى الناقد أن رشيد ميموني يكون قد راوغ المتلقي بتأجيله لبعض التلفظات من المقطع الرابع تاركا الإفصاح عنها حتى المقطع التاسع، حيث سحب الخطاب من الساردين جميلة وحميد اللذين أبقاهما مجهولين منهي المقطع الأخير بقوله: «واصلت الفتاة طريقها بعد ابتسامة موجهة إليه ص ١٧»، حيث هذه الضمائر غامضة بل معماة بضرورة بنيوية مرحلية. (58)

ولا يشق على المتلقي أن يتذكر أن ما ذكر في مستهل المقطع [١٩] هو نفسه ما ذكر في المقطع الرابع مما يجعله في امتحان عسير؛ لأن الأمر يكاد ينغلق عليه حين يواجه التلفظات نفسها والبنيات السردية غيرها؛ إذ شخصان اثنان مختلفان يلتقيان مع جميلة على الجسر المعدني، أحدهما يناولها عود الثقاب والآخر أت لتصفيتها بأمر من الثور العجوز [سي حسن] الذي رأى أن حياتها استمرار المنظمة في ثوب وأسلوب جديد يــــن.

إن تلفظ [لن يكون الربيع إلا أجمل] تردد أكثر من مرة كاملا في مقطعين، وموحى به في مواطن أخرى من هذه الرواية، ولذلك فهو يشكل - حسب الناقد - حجر الزاوية بالنسبة للبنية الروائية كلها، وليس فقط لبنية واحد أو بنيات سردية، فالربيع وجماله رمــــزان إلى تبديل السيء المكروه بالجميل المحبوب الذي سينعكس قوة ومددا جديدين لهــــذه النواة الثورية لمواصلة نضالها ومعاركتها من أجل غد أفضل وأجــــمــــل. (59)

ولكن هناك مفارقة غريبة إذ التلفظ نفسه [لن يكون الربيع إلا أجمل] يصدر من ساردين متعاضبين، [التقيب / حميد] ولكن البنيتين السرديتين متباينتان؛ فتلفظ التقيب في المقطع [IV] لاصلة لبنيته بتلفظ حميد في المقطع [XIX] فربيع التقيب هو شتاء حميد، وشتاء التقيب هو ربيع حميد، لكل واحد منهما هدف يسعى إلى تحقيقه، بعض النظر عن نوعية الهدف والوسيلة، فحميد يقاوم من أجل استرداد حريته وأرضه، بينما يسعى التقيب مسعى غاز ظالم يصير على أخذ ما ليس لديه وإذلال شعب يضحى بالغالي والنفيس، بالروح والولد من أجل أرضه وسيادته.

ويختتم رشيد ميموني روايته بخاتمة لم يتوقعها المتلقي ولم يكن له بأي حال من الأحوال أن يتوقعها، وذلك أنها تضمنت موت البطلين حميد وجميلة من قبل الرصاص المتبادل بين الثوار والغزاة ليسدل الستار دالا على نهاية الرواية دون معرفة أخبار العجوز الثوري [سي حسن] والعجوز الغازي [إتيان]، مشيرا فقط إلى الحالة السيئة التي آل إليها كل من مالك والتقيب.

الإحالات :

(1) السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة: مدحة الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٣٢.

(2) البنية السردية في الإبداع الروائي رشيد ميموني نموذجا [لن يكون الربيع إلا أجمل: عبد الجليل

- (3) المرجع نفسه، ص ٢-٣.
- (4) المرجع نفسه، ص ٧.
- (5) المرجع نفسه، ص ١٠.
- (6) المرجع نفسه، ص ١١.
- (7) المرجع نفسه، ص ١٣.
- (8) المرجع نفسه، ص ١٤-١٥.
- (9) البنية السردية في الإبداع بالروائي، ص ١٦.
- (10) المرجع نفسه، ص ١٧.
- (11) المرجع نفسه، ص ١٩.
- (12) البنية السردية في الإبداع بالروائي، ص ٢٤.
- (13) المرجع نفسه، ص ٣٠.
- (14) مجلة الأة، لام، ع ٣، ١٩٧٨، ص ٤.
- (15) Pour comprendre la linguistique, P19
- (16) السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة: المرجع السابق، ص ٣٤.
- (17) المرجع نفسه، ص ٣٥.
- (18) نظرية السرد من وجهة النظر إلى البشير: نورمان فريدمان، ص ١٤.
- (19) السرد الروائي العربي قراءة في نصوص دالة: المرجع السابق، ص ٤١.
- (20) Pour lire le roman, P : 33
- (21) المرجع نفسه، ص ٣٤.
- (22) الفاعل = agent = العامل = الممثل.
- (23) البنية السردية في الإبداع الروائي: المرجع السابق، ص ٨٦.
- (24) نفسه، ص ٨٨-٨٩.
- (25) نقلا عن البنية السردية: Collection points, P : 40 Seuil 1977, Paris
- (26) نفسه، ص ٩٦.
- (27) نفسه.
- (28) نفسه ص ٩٦-٩٧.
- (29) نفسه، ص ١٠٠.
- (30) نفسه، ص ١١٢.
- (31) نفسها، ص ١١٦.
- (32) نفسه، ص ١١٧.

-

