

خصائص البنية السردية في الخطاب الروائي الجديد

الأستاذ: بهلول شعبان

الرتبة: أستاذ محاضر (ب))

جامعة الدكتور المصطفى مولاي - سعيدة-

كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

1- تجليات التورية والاحتواء:

يقصد بالسرد طريقة القص الروائي أو طريقة الحكيم وتقديم الأحداث، وأول ما أحدثته الرواية الجديدة أنها كسرت هذا القالب القديم القائم على منطقية الأحداث و الزمان في طرائق الخطاب "إن هذه الخلخلة التي أصابت البنية السردية في الرواية الجديدة كانت العلامة الأولى التي دلت على أن البنية السردية ((في الرواية الجديدة)) ليست قيمة مطلقة ولا تقبل أسلوبا واحدا يسجل أحداثا متتابعة من خلال سرد ذي بعد واحد، ويتابع حركات البطل اتجاه العقدة، ومنها إلى الحل، أو من خلال تقديم وصف للخارج يفسر أحداث البطل، ويأخذ بأعناقها إلى النهاية التي هي نهاية البطل، ونهاية الأحداث، ونهاية الرواية"⁽¹⁾.

إذا كانت الرواية التقليدية رواية أحداث تتابع تفاصيلها، وتتقصى سيرة الأبطال آثارا وانتصارات متوِّجة في النهاية بالإعجاب، فإن البنية السردية بتلك الخلخلة أصبحت أكثر تعمُّقا وأشدَّ ثراءً وتشابكا "فالرواية الجديدة شكَّلت بنية مكثفة وملتحمة ومخادعة، مكثفة من حيث أنها بإمكانها أن تخلط بين عناصر لا يمكن أن توضع في صنف واحد، وملتحمة من حيث أنها تشكل لحمة لا نشاز فيها أو تنافر، بالرغم من أن وحدتها تميل أكثر إلى التنافر منها إلى التجانس، ومخادعة من حيث أنها تعني من خلال دوالها شيئا بعينه، وتقول شيئا آخر من خلال دلالتها مناقضا لدوالها. وهذا ما يظهر لنا في طابعها السخري مثلا، حيث أن ما هو مكتوب لا يعني أبدا ما قصد إليه، إن هذا التحول في وضعية البنية السردية من الجمود إلى الدينامية ومن الأحادية إلى تعدد الأبعاد، لا يعني تحوُّل في المجال الخارجي السياسي والإيديولوجي والسوسيو ثقافي فحسب، وإنما هو تحوُّل طال بالأساس طبيعة الكتابة الروائية تلك الطبيعة نفسها التي ظلت طوال النصف الأول من القرن الماضي مبنية أساسا على السرد المتعاقب للأحداث وعلى الوصف الناقل"⁽²⁾.

فالسَّمات التي نلاحظها على الخطاب الجديد تتمثل في تعدد لغاته وأصواته وتنوع أساليبه وانفتاحه على حقول كثيرة، فرواية ((الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)) للطاهر وطار، قد دخلت في حوار وحجاج مكثف مع نصوص تاريخية وتراثية "يقول ابن خلدون، وهو المؤرخ والعالم الاجتماعي الذي أولى أكثر من غيره الاهتمام بالبربر، مرة يعلي شأنهم، ومرة، يذمهم. قال يذم على ما هو واضح من عبارته، كل تواتر يفيد القطع إلا قطع أهل المغرب."⁽³⁾ وقد وجدنا الحبيب السايح في روايته ((ذاك الحنين)) يناوش الماضي ويستحضر بعضا من أساليبه، ويلتفت إلى التراث الشعبي شعرا ومثلا وحكاية "...ومن كثافة أتربة هجينة موحية بالحزن والندم لم تعرفها صباغات البلاد ولا مساءاته إلا منذ أن حقَّت نبوءة أولاد الغولة يا حضار. ريحة القسري والبسري، ..."⁽⁴⁾ وينفتح النص أيضا على النص العلمي كمرجعية لتفسير ظاهرة القبلي ((ريح الجنوب)) الطبيعية في "بيان الأهوية وتأثيرها في الحيوان والنبات فالروح المطبوعة فيها هي التي تجذب الهواء إلينا، وأن الرياح تقلب الحيوان من حال إلى حال...إن

الجنوب إذا هبت أذابت الهواء وبردته وتغيّر لون كل شيء وحالاته...⁽⁵⁾، "فربما الرواية أكثر من أي جنس أدبي آخر استطاعت أن تهمس أجناساً أدبية متعدّدة أو تتمثلها"⁽⁶⁾. وقد وظفها الكاتب توظيفاً احتوائياً أثرياً بما تجربته، وذلك "راجع لطبيعة هذا الجنس ومبررات التوريث والإفادة وممارسة الفعل الارتدادى لإغناء التجربة"⁽⁷⁾.

فالنص الجديد يأخذ من التاريخ ويناوشه ويستقي من التراث ويطاوعه، ويصوّر الذات وآلامها وقضايا المجتمع وتطلعاته وانكساراته، ويظهر ذلك في شكل مستويات تعبيرية متكاملة تجمع بين ((مقالة، وأسطورة وشعر، وفكر، وفلسفة...))، وعلى هذا الأساس يشتمل الخطاب الروائي على خطابات متنوعة، ومكونات بنائية متعددة، وهذه الخاصة تمتد من الرؤية الفردية إلى الجماعية إلى الوجودية، وفي ذلك سماح للتعبير عن مأساة الوعي الجمعي، وبتعدّد الحدود وفهمها تنكشف العوالم وتتوسع دوائرها ومن ذلك نجد السابح يطرح قضية صراع الأزمنة ومن ورائها صراع الإنسان مع ذاته أو غيره، ومع الزمان والمكان.

إنّ النموذج الإدماجي للأجناس الأدبية داخل الرواية يمكن أن نلمسه كخطوة أولى "في رواية بروك ((المشاة النائمون)) فقد وظفه كميّار جديد تعددت به أصوات العمل في خمسة خطوط مستقلة عن بعضها كلية موزعة عبر الفصول ((رواية، تقرير، قصة قصيرة، شعر، مقالة))، إنّ هذا الاختيار لهذا التنظيم كان دافعه وضع أشكال كتابية مختلفة جنباً إلى جنب ((شعر، سرد، أقوال مأثورة، تأملات فلسفية)) عبر التعارض الناشئ عن الانفعالات المختلفة، وتلك ظاهرة قد تقارب المعيار الموسيقي"⁽⁸⁾.

فإذا كانت حياة الإنسان لا تنتهج خطاً واحداً أو نفساً مستقراً، أو ترتضي فضاء محددًا، وإلّا ما هي تعيش حياة التقلب والاضطراب بين التشاؤم والتفاؤل والخيال والواقع والحلم والحقيقة، وعلى إثر ذلك تعددت الفضاءات وتجددت المستويات، فانفتحت مجالات وانغلقت مساحات، فالرواية بهذا التصور تحاول أن تتآلف مع البنيات النصية الأخرى فتتجانس معها وتتأسلب بطرائقها لتعبّر عن الإنسان في كل أحواله وتبدلاته النفسية والاجتماعية مادامت هي ذلك العالم الذي تتشاجر فيه حيوات متعددة، والتعدد يقتضي التعدّد، فتتنوع أصواتها وتسمو بالإنسان في عالم من الخيال عبر لغة إنزياحية حاملة نوراسية، ثم تعود به حين يتزل من عليائه ويترك برجه إلى عالم الحقيقة، إنّها رؤية جديدة في الكتابة ينشدها المؤلف، يتحرّر فيها من قيود قد تمنعه أو تحرمه من فضاءات موسعة ورحبة قد تسهم إلى حد كبير في إنجاح التجربة الجديدة، إنها حرية الانتقال والتأليف، فيسرد المبدع حين يتطلب السياق ذلك ويتوقف عند حدود التقرير الصحفي، ويستدعي الأسطورة ويستحضر التراث ويسترفد من الموروث الشعبي ويدرج البنية القصصية ومن تلك العناصر يتشكّل بناء الرواية، فتصبح تلك الأجناس عناصر بنائية لها علاقة دلالية بتيمة الموضوع وبؤرة النص.

يتوسع في ذلك عالم الكتابة ويخرج عن إطار القيد، ولكنّها ليست حرية الارتجال والتخبط والتداخل والتشابك، بل إنّها حرية الانتظام والبناء الجمالي، فكأنّ الكاتب يأخذ من الرسام ألوانه ومن النحات آتاه ومن الشعر موسيقاه وشعريته ومن الأسطورة عجائبها ومن التصوف حقيقته ومن المقال واقعيته فيقرّر ما تقرّر في واقعه، فيلج إلى عمق المعاناة، ليكوّن في النهاية فسيفساء في قالب لغوي جميل يأخذ من كنوزها فيبهر بذلك العام والخاص وينتقل الأثر الجمالي والنفسي إلى المتلقي.

يلجأ الروائي في هذا التعدد الخطابي إلى ملكه الخيال، فهي مسعفته على الخلق والإبداع، وهذه المكلة قادرة على صنع الأفكار وتصوّر الأحداث ووقوعها واستحضار مكونات أخرى "يحتل الخيال مساحة كبيرة في خلق الشخصيات والأحداث التي تشكل نسيج العمل الروائي، فالجانب الأساسي في إنشاء الرواية هو الجانب التخيلي. والكاتب لا يكتفي بسرد أحداث وقعت ولا يتتبع التحوّلات الذاتية لشخصية ما، وإنما يطلق العنان لخياله، ولكن لما هو محتمل، والمحتمل في الرواية يعطيها حرارتها ويخصبها مما يؤثر في حركية السرد والوصف معاً"⁽⁹⁾. فالروائي يحدّد شخصيات ورقية قد تمثل مفاهيم أو أفكاراً، أو أحداثاً مصطنعة، فيعالج من خلال ذلك العالم الروائي أزمت

فكرية ووجودية وفلسفية، والعناصر المتحركة على سطح النص ما هي إلا من صنع خياله تحوّل المجسد إلى فكر، ورغم اختلافها فإنّها تؤدي وظيفة سردية محدّدة تتجاوز لتشكّل البنية الكلية للنص ودلالته.

2- التضمين ودلالته التناصية:

"التضمين كما هو شائع في التراث العربي يعني إدراج قصة أو مجموعة من القصص داخل قصة أخرى ونحن إذ تأملنا الخطاب الروائي الجديد فإننا سنجد أن الجزء الكبير منه ينبني على أساس التضمين حيث تم حشر أكبر قدر من القصص أو النصوص لها علاقة ما بالشخصية المحورية داخل القصة الإطارية"⁽¹⁰⁾. ومما تجدر إليه الإشارة أن التضمين في التراث القديم يكاد يكون كلياً أو تداخلاً من قصة إلى أخرى، وهو نفس المنحى الذي سلكه الشاعر منذ القدم، وكان يطلق عليه الاقتصاد ويستعمل ابن طباطبا في كتابه ((عيار الشعر)) هذا المصطلح عند اضطرار الشاعر إلى ذلك، "والذي يحتمل فيه بعض هذا إذا ورد في الشعر هو ما يضطر إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام"⁽¹¹⁾، إلا أن هذه العملية تتطلب وعياً فنياً وإدراكاً بئائياً وجمالياً وتقديراً وظيفياً حتى لا ينغلق الأصل بالفرع "وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيراً يسلس له معه القول ويطرده فيه المعنى"⁽¹²⁾، "ودالة هذا الافتعال هنا تؤكد على دلالة القطع، وما يرتبط بها من اللصق للخبر من سياق آخر؛ ليوضع في السياق الذي أراده المقتص، وهذا مما يدخل الاقتصاد بالمفهوم السابق في حيز التناص والتعلق النصي الذي يشير إلى استدعاء نص سابق ليتعلق مع النص الحالي"⁽¹³⁾. أمّا التضمين كما نراه في البنية السردية للرواية يظهر جزئياً منتقى حسب السياق والبناء الكلي للرواية، أو نصّاً مقتطفاً يحمل أفكاراً تدعم قصيدة الرواية، فعثر على قصة أو قصتين حسب ارتباطها بجوهر الرواية، أو وجهة النظر المحددة، فظهور قصة جديدة ليس متعة جمالية فقط، وإنّما هي بنية عضوية تدخل في هيكل الرواية وتشكّل في تيمة النص بمكوناتها الخاصة، فتوقف حركة سرد الرواية، وتأخذ مكانها كوحدة سردية وظيفتها التأكيد وتوضيح ما غمض أو غاب.

وقد جعلت الرواية الجديدة من هذه التقنية مبدأً اشتركت فيه كل الكتابات، وأصبحت توليفاً فنياً تتألف فيه القصص وتتجاوز لتؤدي وظيفة تركيبية ودلالية، ففي أغلب النصوص لا تكاد تنتهي صفحة حتى ينتقل بنا السرد يميناً أو يسرة أو متوقفاً ليفسح المجال أمام قصص مضمّنة، الغرض منها إثراء البنية السردية، ومثل ذلك نجد في رواية ((ذاك الحنين)) حيث يبدأ السارد بالحديث عن ((مولى المحنة)) وحينه إلى إشارات الذاكرة، ثم ينتقل إلى قصة الخلق، ثم لا يفتأ أن يحوّل السارد الأوّل الحركة لسارد ثانٍ ليدخلنا في جوّ الأسطورة، ثم نجد أنفسنا قد عدنا إلى الأوّل ليضعنا أمام مائدة تاريخ المسعودي وهو يحدثنا عن أنواع النساء، ثم يدور السرد في حركة الزمن وعلاقة الإنسان به، وكلها ترتبط عضويًا بتيمة النص. "من هذا المنطلق غدت الرواية عابرة للأجناس والأنواع الأدبية، ومستوعبة إياها في تجارب تجمع بين الشعرية والموسيقى والحكاية وغيرها استجابة لذوق المتلقي، الذي لم يعد يقتصر على غذاء واحد، بل تعدد فهمه في التنوع والتلوين الغذائي"⁽¹⁴⁾.

والتضمين أنواع، توظف حسب ما يقتضيه السياق "توجد نوعيات كثيرة للتضمين، وذلك حسب المستوى السردى للمقطعين معا ((مستوى واحد أو مستوى مختلف)) أو حسب نمط العلاقة التيمية التي تجمع بينهما: كعلاقة التفسير السببي أو التراصف الغرضي، كما في تنازع القصص البرهانية أو الأمثال أو الحكايات التي تتباين مع الحكاية السابقة، وبوسعنا أخيراً، كما لاحظ ((شك洛夫سكي)) (أن نروي أقاصيص أو خرافات لتأجيل تنفيذ فعل ما)"⁽¹⁵⁾. ويتجلى المظهر الجمالي لهذه الخاصية الأسلوبية في إيقاف حركة السرد وانزياحها نحو فضاء آخر، وقطع المباشر الخطي للرواية، وإلى جانب الوظائف التي يقدمها التضمين في البناء السردى، فإن له مساحة جمالية بحسب تنوع حركة الحكى داخل النص، وكأنّه يقدم فسحة من الراحة للقارئ ليتردد عنه الضجر وهو يتابع أحداث الرواية، ويمثل عنصر المفاجأة ليزداد التركيز في محاولة ربط العلاقة بين البنيتين، وعلى القارئ وهو يدخل مستوى جديداً أن يكون فطنا في ربط اللاحق بالسابق دلالياً داخل الإطار الكلي، حتى لا تضيع منه خيوط الرواية

داخل القصة الجديدة. وهذا ما نجد شاكلته في رواية ((الأسود يليق بك)) لأحلام مستغانمي وهي تؤكد فكرة الولوع بالحبوب "لعل مروانة كانت تحتاج إلى فاجعة كبيرة تمنحها فرصة إهداء آلهة الحزن أغنية تليق بجناس أبنائها، وقلوبهم المولعة بقصص العشق المفضي إلى الموت.. فاستجابت الحياة لأمنيته"⁽¹⁶⁾.

تدرج الروائية حكاية تجمع فيها بين الحقيقة والأسطورة تخدم بها الوظيفة الانزياحية والجمالية والدلالية عن طريق السرد غير المباشر "يحكى أنه ذاع صيت جمال إحدى الفلاحات حتى تجاوز حدود قريتها، فتقدم لخطبتها أحد الباشاغات، لكنها رفضته لأنها كانت تحب ابن عمها. عندما علم الباشاغات بزواجها استشاط غيظا ولم يغفر لها أن تفضل عليه راعيا. فدبر مكيدة لزوجها وقتله. كانت حاملا فانتظر أن تضع مولودها، وتنتهي عدتها، ثم عاود وطلبها للزواج، وكانت قد أطلقت اسم زوجها على مولودها فردت عليه ((إن كنت أخذت مني عياش فإني نذرت حياتي لعياش الثاني))، فازدد حقه وخيرها بين الزواج أو قتل الوليد فرفضت ذلك فاخطف الرضيع وقتله وبعد بحث طويل كشفت الوالدة قبر صغيرها فبكته حتى لقيت حتفها عنده"⁽¹⁷⁾. إنه نوع من الالتفات إلى الذاكرة الجماعية والالتحام بالمرجعيات التاريخية وتآلف الوعي الفردي بالجمعي في ساحة التخييل "والذاكرة لم تكن مجرد مصدر للحكي بل مناسبة للتخييل. لقد كانت الذاكرة ولازالت خطابا للذات يتم من خلاله البحث عن هوية محدّدة أو تحديد لهذه الهوية"⁽¹⁸⁾.

"فالرواية وسيلة تسمح بإدراج أكبر عدد ممكن من العناصر داخل حاضر الرواية"⁽¹⁹⁾، "والروائي عن طريق هذا الإدراج يبني روايته، وعلى هذا الأساس قلما توجد رواية لا تمتص عددا معينا من القصص تبنيها وتصنع من أحداثها العالم الروائي الذي نتخيله."⁽²⁰⁾ ويقول غوته: "داخل كل قصة توجد قصة أخرى محكاة من طرف إحدى الشخصيات، ومقطوعة بواسطة القصة الحقيقية"⁽²¹⁾.

فالتضمن خاصية أسلوبية قديمة جديدة، استهوت كل المبدعين في المجال الروائي، وقد يكون التوظيف مادة وشكلا، ودرج الروائيون على هذه التقنية كل حسب طاقاته واحتياجات النص الدلالية والبنائية، فنجد البعض يزاوج بين الرواية والقصة فيكون الحضور مكثفا، والآخر يوظفها توظيفا مقتضيا حسب قابلية السياق الذي ترد فيه، ويرجع ذلك أولا إلى طبيعة العمل الروائي وثانيا إلى الأثر الجمالي الذي يتركه هذا الأسلوب.

تبقى الرواية وتلك طبيعتها "تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسيتين ((الحكاية والأسطورة)) الأدبيين العريقين، وذلك على أساس أن الرواية الجديدة أو المعاصرة بوجه عام لا تلقى أي غضاضة في أن تغني نصها السردى بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية معا"⁽²²⁾. وقد يتساءل البعض ألا يشكل هذا التوظيف الذي قد يصل إلى خاصية التهجين عملا مفككا، يحاول فيه الروائي بالفعل القسري إدماج مالا يندمج؟ ومع ذلك يبقى التضمن أو الاقتصاص عملية تتطلب رؤية فنية واضحة، تحتاج إلى روائي متمرس له قدرة الإبداع وفنية إزالة الحدود بين مختلف النصوص داخل بنية مترابطة.

3- تراكب البنية النصية وتسلسلها الدلالي:

يشكل الترابط النصي وحدة عضوية في العمل الأدبي وهو شيء لا يمكن إنجازه بسهولة، وذلك ما نعتناه بالاستراتيجية التي تسبق كل عمل، وهو ما لا يمكن أن يختطفه الكاتب من العالم الخارجي، وإنما هو شيء يخلق، والوحدة النصية يمكن تحقيقها عبر عدة طرائق، فالكاتب حينما ينتهي من كتابة النص - للمرة الأولى - يشرع في محاورته لاستكمال انسجامه وتناسقه. ولقد تنبه لهذه القضية وأثار الاهتمام بها حازم القرطاجي وهو يتحدث عن النص الشعري وأهمية ربط مطلع القصيدة بمقطعها، وهو ينفي استقلالية البيت عن القصيدة، ويعتبر من المتفردين في هذا الجانب، "فهو أول من قسم القصيدة العربية إلى فصول رغم أن لها أحكاما في البناء، وأول من أدرك الصلة بين مطلع القصيدة وما سماه بالمقطع وهو آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير والنهائي عن القصيدة"⁽²³⁾.

فقد أدرك القرطاجي تلك الصلة القوية بين المطلع والمقطع، أو ما بين الاستهلال والخاتمة، وأدراك التدرج الداخلي للمعاني، فلا يستساغ أن يكون للنص اتجاهات معينة وفي النهاية تخلف أو تثير عواطف مغايرة لأفق التوقع المحتملة-حسب مفاهيم النقد المعاصر- ويكون للخاتمة مولود مجهول كأنما يسقط إسقاطا تعسفيا على المشاعر القبلية، فتتكسر فيها المشاعر المكونة عبر مسار القراءة.

فالنص بناء مشكّل وفق استراتيجية وقواعد تنظم عناصره فترتبط ارتباطا دلاليا لتحقيق التكامل، "لأنه نسيج قائم على أسس نفسية تراعي شعور القارئ و نمو التأثير العاطفي والوجداني لديه فلا يستساغ أن يصدّم القارئ بأحاسيس متضاربة، أو مشاعر متناقضة تتركه صريع النظرة غير المتوازنة إلى أجزاء النص فمن طبيعة القارئ الإحساس والتجاوب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جو أو مناخ خال من التقلبات العاصفة"⁽²⁴⁾. وحتى يتفادى المبدع الخلخلة البنائية والمعمارية فنجد أن "كاتب القصة يشتغل أولا بأشخاصها وظروفهم، ثم يعقب ذلك اشتغاله بمدى مطابقتها اللغة التي يستعملونها في الواقع، ولهذا فإن أكثر الكتابات القصصية تحتاج إلى إعادة نظر سواء على الورق بعد إنجاز الكتابة الأولى، أو حتى في الذهن قبل اكتمال القص، ولكن من الواضح أن الكتاب ينظرون إلى هذه العملية من زوايا مختلفة اختلافا كبيرا فبعضهم يعدها مجرد عملية صقل وتهذيب، وآخر يرى فيها تعديلا جذريا في المعاني"⁽²⁵⁾.

فالعنوان في الرواية يمثل تيمة النص الصغرى، وقطب النسيج السردى تربطه علاقات بنائية بالفصول وتدرجها ونموها، بينها قاسم مشترك، وتيمة جزئية نصادفها في كل فصل، تدور حول محور موضوع وتيمته الأساسية الذي تتشكل منه البنية السردية وفق نمط متدرج ومتسلسل، "فالعنوان مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما، من أجل تعيينه، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام، وأيضا من أجل جذب القارئ"⁽²⁶⁾. فهو يحقق توافقا داخليا على مستوى النص والخطاب وخارجيا على مستوى التلقي "فالتبادل، فكل واحد يحيل على الآخر، فالعنوان يحيل على النص، والنص يحيل على العنوان، كما إنّه صورة ومرآة نضعها أمام مضمون الرواية"⁽²⁷⁾. فيقوم بالوظيفة التعيينية والمرجعية "وبهذا تصبح العنونة محاسبة أكيدة مفترضة بين الكاتب والقارئ لأنّ العنوان ((الروائي)) يقع القارئ بمطابقة الكتاب لذوقه ولرغباته، يعني لسننه الخاصة، إنّه الضامن لذلك وعلى أساس هذه الضمانة تتحقق القراءة"⁽²⁸⁾، ويتحقق معها الانسجام بين العنوان والنص وينشأ التسلسل البنائي، ويقصد به نمو الأحداث وتنميتها، وربما تلك خاصية تقليدية مازالت تهيمن بشكل ضاغط على تشكيل الخطاب، لأنّها تخضع كثيرا للتدرج النفسي للكاتب وأحواله الفكرية والنفسية، وحتى وإن كان "الروائي اليوم بالرغم من أنّه أصبح يميل أكثر فأكثر إلى كتابة أحداث روائية بطريقة لا تأبه بالتسلسل الزمني أو المنطق فإنه لا يكسر الزمن نهائيا نظرا لدرجة تأثير الزمن في الحياة الاجتماعية والنفسية والفكرية والإبداعية، فالزمن يمثل الضغط الذي لا يمكن للروائي أن يتفاداه، والرواية هي الأخرى بدورها تفترض فيها أن تكون متسلسلة تبعا لمنطق السببية أو لمفهوم الزمنية الذي هو مفهوم يشترك في الجميع"⁽²⁹⁾.

وإذا عمل الكاتب على تكسير الزمن داخل الخطاب فإنّ الرواية في أحداثها وفصولها الكلية تحافظ على تسلسلها، فهي إمّا أن تكون أحداثا متسلسلة أو قصصا متدرجة، "أو هي بتعبير آخر نمط بنائي تتراكم فيه الأحداث متتابعة وبشكل متدرج مما يفسر دخولها في نمط البناء ذي المراقبي الذي يعد شكلا من أشكال التسلسل"⁽³⁰⁾، ((فمولى المحنة)) في رواية ((ذاك الحنين)) للحبيب السايح يبدأ وحيدا يتحمل الأعباء وحده، يكشف لظاها كل مرة، "مول المحنة واحد من البلاد"⁽³¹⁾، لنصل مع الرواية في النهاية إلى مشاركة وجدانية وفكرية بين الملتقى والكاتب - أنا ذاهب، أنت راحل، دمّرتنا حماقات البشر"⁽³²⁾، إنّه توزيع لأعباء المحنة، وأمام التراجع الرهيب لا يبقى للراوي والمروى له إلا طريق الاغتراب.

كما نجد هذا التسلسل جلياً في الأحداث التي تنمو نمواً تصاعدياً وتدفع ((مولى المحنة)) إلى مواصلة أسفاره ورحلاته والبحث عن الغائب المفقود، أحداث تجعل المتن الحكائي قابلاً للتطور السريع، لأنّ البطل هارب مطارّد من لحظات الزمن المدمّرة، وهيكل كل فصل يبدأ بالرسو عند صوّر مشاهد التراجع الحضاري ثم ينتهي بعزم الشخصية الرئيسة على الرحيل، ومواصلة الطريق بسبب تراكم أحداث الحاضر المنقلب، واختناق صوّر الماضي. وفي رواية ((الأسود يليق بك)) تتكرر رمزية هذا اللون ضمن نصية العنوان. بملفوظات متنوعة للقيام بوظيفة إنتاج الدلالات والقيام بوظيفة الحلقة الاتصالية عبر حركات الرواية الأربعة.

إنّ عملية الترابط الداخلي والخارجي لبنية النص ودلالاته كما وضعها الكاتب قد يجد القارئ صعوبة في إدراكها "وإذا كان النص كما يشير إلى ذلك تودوروف هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى"⁽³³⁾، فإنّ القبض على المعاني وربط تمفصلات النص لاكتشاف وحدته من طرف المتلقي يشكل عقبة، وعملية قد تكون صعبة المنال بحكم أنّ الرواية الجديدة "لا تخاطب إلا المتخصصين لأنها تقرأ بصعوبة"⁽³⁴⁾.

تتطلب ممارسة الفعل القرائي قدرة على تجميع مكونات النص الموزعة على الفصول وربط الحقول المعرفية المختلفة لأنّها "نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب ولا يحدّ من جبروتها أيّ سلطان. فهذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود"⁽³⁵⁾، وعلى القارئ أن يتجشّم الصبر، وينظر إلى المسألة بعمق، حتى وإن بدا العمل مفكّكاً في ظاهره وافتقد إلى التماسك، فهو في حقيقته كامل الوحدة، تام البنية، والبحث في الشائكة والشائكة في ثنايا النص يستوجب عدم الاضطراب أو الانزعاج لإدراك الإشارات والمفاتيح التي يضعها الكاتب، "فإنّ الكلمات التي يأتي بها المؤلف تشكّل ترسانة ثقيلة من المعطيات المادية التي لا يمكن للقارئ تجاهلها"⁽³⁶⁾، ليتمكّن من المسك بخيط الخطاب ومعرفة صورة نظامه، ويتجاوز إشكالية الغموض التي تطرح صعوبة استقراء النص والنفوذ إلى معناه الخفي.

ذلك أنّ "قصّ الحادثة شكل مغلق بحكم تراكمه الرمزية والتحليلية؛ حيث إنّ الذات لا تكفّ قط عن النفاذ في الأشياء بحثاً عن العلاقة المنطقية التي تربطها ببعضها البعض من ناحية وبالذات من ناحية أخرى، فإذا لم تجدها انكفأت على نفسها في خيال معرفي ومبالغات في الاستخدامات اللغوية والبلاغية فإنّ الكاتب لا يتيح للقص فرصة للتغلغل في الواقع، ومع ذلك فهو يحرص كل الحرص على ألا يفقد خيوط المعنى من خلال تجميع اللحظات الخفية للتجربة، وربطها بمجرى الكلام الذي يظل متمسكاً مع تنوّعات المحتوى وإذا لم يفعل الكاتب هذا وهن الشكل وانهمز أمام لعنة اللغة"⁽³⁷⁾.

فحركة القص دائرة مغلقة كثيرة التشفير والرميز، لكن مع ذلك تترك للقارئ نافذة لإمساك التجربة "ويجعلها ترتبط كل الارتباط باللغة وحركة الكلام بهدف الكشف عن مغزاها وبهذا يتحقق البعد الجمالي للقص الحداثي الذي يتحقق له توازنه عندما يصبح الأخلاقي جمالياً والجمالي أخلاقياً"⁽³⁸⁾.

يشكل الترابط بنية نصية تتألف مكوناتها وفصولها في وحدة متكاملة، والبنية هي "العلاقة بين الوحدات، والنمو الطبيعي لتلك العلاقة والتفافها حول ما يمكن أن نسميه الخطة الأساسية، فإنّ هذا التعريف ينطبق على قص الحادثة؛ فهو يخطط على أساس ما نسميه الالتفاف الشديد حول المعنى، وكما يمكن أن نسميه التغيرات الارتدادية، وما نسميه كذلك التّعقيد. ويتأتى هذا من أنّ الكاتب يمسك بأكثر من لجام في آن واحد؛ فهناك دوائر صغيرة تبدو كأنها مستقلة بنفسها في إطار الدائرة الكبيرة، وفي الوقت الذي تحتفظ فيه كل جزئية بفرديتها، بل بلغتها يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة مع الأجزاء الأخرى ومؤدّية دورها في الوقت نفسه في إطار الوحدة الكلية"⁽³⁹⁾. فمن جهة أخرى "يمثل التسلسل إمكانية أخرى من إمكانيات التوليف وتوضع المتتاليات في هذه الحالة، الواحدة تلو الأخرى عوض أن تتداخل"⁽⁴⁰⁾.

4- التداول الحكائي وتقليم السرد:

يظهر التعدّد الصوتي والتّنوع اللغوي في التناوب السردّي، وهو نوع من الأنماط المستخدمة في الرواية الجديدة يوظف كتنوع للمقاطع والمشاهد، حيث يتداول الساردون منطق الحكّي وشغل المواقع، فتتعدّد الأصوات بذلك التّغيير، وقد لجأت الرواية كثيرا إلى هذا النوع لتشكيل البناء الحكائي، واتخذت أشكالا مختلفة على مستوى الأحداث من حيث تكتيفها، والشخصيات من حيث ظهورها واختفائها، والرواة من حيث تدوير زمام السرد وحركته، والزمن من حيث تكسير منطق التاريخي، ولهذا قد يذكر مشهد ثم يتحول السرد إلى غيره وقد يعود إليه أو يبارحه إلى آخر، فنتمو جميعها وفق تراكم تسلسلي ارتقائي متعدد داخل بنية الرواية العام "حيث يتم تقطيع الأحداث إلى مشاهد متعددة يقوم السارد بمهمة الربط بينها وفق طريقته الخاصة في الانتقال من هذا المشهد إلى ذاك" (41).

يعدّ التداول الحكائي عملية ثرة لتمويل المبدع، حيث يتخلّص فيها من الخطية الأحادية، وتقنية يواجه بها عجز وقصور الخيال، ويؤكد بها صدق الأصوات، وفي ذلك التحوّل إغناء للتجربة الإبداعية، إضافة إلى أنّه يحقّق البعد الجمالي في تنوع المادة الروائية ومكوناتها وإدخال عناصر بنائية جديدة بحرية التنقل، وبذلك تعدّد الأصوات المتداخلة، وتتداول اللقطات والمشاهد بين المرعب والمؤنس والجميل والقبيح والزمن واللازم فتتوقف حركة السرد وتتجدّد، وتتقطع الموضوعات بذلك الانتقال. وقد نجد مثالا لذلك في رواية ((الأسود يليق بك)) حين يتدخل صوت جديد يعتلي صاحبه منصة السرد ويتسلم وظيفة الحكّي "يوم تسجيل ألبومها، اعتذرت لمهندس الصوت، مطالبة بإعادة تسجيل تلك الأغنية مجددا. بعد المحاولة الثانية، نصحتها أن تستسلم لأحاسيسها كما لو كانت تغني لنفسها، وألاّ تقمع أية مشاعر حتى ولو كانت الرغبة في البكاء، مستشهدا بقصة ((سيرج غان سبور)) في الثمانينات حين قال لزوجته النجمة ((جين بيركن)) ((je suis venu te dire que je m'en vais)) فأجهشت جين بالبكاء. وما كانت تدري وهي تنتحب أنّه كان يسجل بكاءها، كي يرفقه بالأغنية التي ستحمل عنوان ما قاله لها ((جئت أخبرك أني راحل)). كان في الواقع إعلانا حقيقيا لهجرانها" (42).

يشغل البناء الحكائي في الرواية على خاصية التقطيع الذي يلاحظ على فصولها وفقراتها، ويظهر ذلك جليا في التداخل بين هذه الأصوات بظهورها الشخصي ينسب الفقرات إلى أصحابها أو نيابة عن طريق التعليق والتصرف في الأقوال حسب سياق النص وبنيته، ذلك "أنّ النص يتشكّل من مقاطع متتالية أي من أنواع من النصوص الصغرى داخل النص الرئيسي مثل الفقرات أو الفصول" (43). إنّ التقطيع الشكلي المتعدّد يحمل عناوين متنوعة، وهو انتقال دلالي جزئي داخل الدلالة الكبرى للنص. بهذا التقطيع تعدّد المحاور والحوارات وتبني عليه فقرات ومقاطع، وينتج وحدات سردية تتضاعف من خلالها المنظورات الحكائية، "والانتقال من مقطع إلى آخر يرتبط بقصدية المؤلف في اختيار التركيب الحكائي وفق مسار التّوليد الدلالي" (44).

يتولى القارئ إعادة الربط الدلالي لهذا التقطيع أو بتقطيع آخر حسب الاحتمالات التي يتوفر عليها النص "يبدو أنّ تقطيع فقرات نص من النصوص السردية يتم في ضوء التحفيزات الممكنة للبنى الحكائية نفسها، تضاف إليها الاختيارات الشكلية والدلالية" (45)، ذلك أنّ التقطيع القرائي قد يختلف عن التقطيع الكتابي الذي وضعه المؤلف وقد يتحكّم العامل النفسي وملاءمته لهذه البداية أو تلك النهاية، "إنّ فعل القراءة يمتلك بدوره إمكانية ترتيب المادة الحكائية وخلق علاقات منظمة بين تفاصيلها وأبنيتها" (46).

تتحدّد المقاطع أو الفقرات من خلال الفعل الحكائي فـ "إنّ تكرار الفعل الحكائي أو تحويله ضمن سياقات حكاية تعتبر تنوعا في مسارات التركيب السردّي" (47)، فالفعل التكراري يتناول الموضوع الواحد في فقرات موالية وهذا ما نجده في رواية ((ذاك الحنين)) حيث يتكرر فعل الرحلة من فصل إلى فصل وقد نجده في بنيتين متتاليتين لتأكيد الفعل بصيغة التكرار، "الأسبياد والسيدات رحلوا، على جيادهم غادروا قبل الفجر موعدهم الليل، إذا

أدركهم ضياء الشمس لم تعرف الأرض ليلاً. سكت الصوت فلم يقوى على ردّه، مأخوذاً بالنبرة المرحمة الوثيقة هذه المرة، وبقطع الكلمات وبسعة الانبعاث، فما تموضع حتى عاد الصوت. -واصل مسراك قبل طلوع الشمس حتى إذا استيقظ البلاد كنت في منجى من عيون حراسه" (48).

أما الفعل التحويلي يعدّد الانتقال من موضوع إلى آخر وبه تتنوّع الأخبار المدرجة في علاقة متوالية، ذلك " أنّ التوالي يقضي توسيع المجالات الإخبارية بالانطلاق من إخبار أوّل، إلى إخبارات فرعية تسمح بتوليد مواقف جديدة تخص هذه الشخصية الروائية أو تلك" (49). ففي رواية ((الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)) تتعدد موضوعات السرد. «قيل لي أن أحد الكتاب العرب، تساءل وهو يرى جدار برلين يقسم بين أفراد الشعب الواحد، هل هناك، كما هو الأمر عندنا حزب بعث عربي ألماني، فأجابه ألماني كان معه، يعرف الكثير عن أحوال العرب، وتاريخهم، بأنه لا يوجد سوى ألمان وراء الجدار، وسيلتقون دون حزب. فأضاف الكاتب العربي ساخراً، وهل ستتحدون بدون شعر وبكاء...؟ والغريب في الأمر أنه لم تمر على الواقعة سنة كاملة، حتى كانت برلين موحّدة، وحتى كان الجدار يتحول شيئاً فشيئاً إلى سلّة الذكريات السيئة في التاريخ، ليس الشعب الألماني وحده، ولكن في تاريخ الإنسانية.

- ذكرتني بجدار العار الذي، بينه شارون، والذي لا يفصل فقط بين مدينة واحدة وإنما يفصل بين وطن برمته، بمختلف مدنه وقراه، بين شجرتي الضيعة الواحدة، وبدل أن يموت دونه، أعضاء السلطة، راحوا يجلبون له الإسمنت من مصر.

-لله في خلقه شؤون.

-أتركك، وأترك الألمان وبرلين، فقد كدّت تنسيني، الهم الذي نحن فيه.

-هذه تنسيني في تلك، سيداتي سادتي. أعود بكم إلى عالمنا العربي الذي يحيا من محيطه إلى خليجه في قرية من ظلام دامس حسب وصف الأقمار الصناعية، ومعني من صنعاء مراسلنا. ماذا عندكم؟
- عندنا الظلمة الحالكة" (50).

نوع هذا التقطيع الفقرات عبر المحاور والاتصال مواضيع الحوار فتداخلت فيه أصوات سردية محددة لوجهات نظر الشخصيات المتحدثة، وبذلك تشكل "الفقرة السردية منظورا حكائياً" (51). وتكمن وظيفتها النصية الأساسية "في تمكين الأصوات الساردة من تقديم التعليقات المناسبة لكل إعلان، والقاضية بتأكيد فعل أو حالة" (52). إنّ التقطيع وخاصة في صيغة الفعل التحويلي يسهل عملية التمييز بين الفقرات وتنويع المضامين والمنظورات السردية.

5- تداخل الملفوظ اللغوي (التهجين):

((التهجين)) كما عرفه باختين هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو التقاء وعين لغويين مفصولين" (53)، فالتهجين عملية مزج بين لغتين تحتلفان فكراً وثقافة، يفصل بينهما العامل الزماني أو الفارق المكاني الاجتماعي، وقد دأب الروائيون على توظيف هذه الطريقة، حيث أنّ المزج بين المستويات اللغوية هو استثمار لخصوصياتها، ووضعها في بنية تقابلية تكشف عن الفروق الموجودة بينها، ويقدم ذلك من خلال التعارض مع أفكار العصر أو توافقها، وقد تعدّد هذه اللغة فتكون لغة الذكريات أو التاريخ، فتتخذ من ذلك مركزاً من خلال شخص أو من الشخصيات الموظفة، جاء على لسان أحد الساردين " -أختي في شتاء سبعة وستين باتت تصيح وتتقطع وفي الفجر سكنت، ومن دارنا راحت ساكنة إلى المقبرة، ردموها بالتراب ورجعوا وتركوها نائمة" (54).
يمتد هذا التنوع اللغوي -إضافة إلى لغة سرد الأحداث- عبر النسيج الخطابي إلى لغات أخرى تتراكب وتتقاطع داخله، فمن ذكريات السحن والطفولة إلى لغة المتصوفين "الأسياذ والسيدات رحلوا" (55)، ومع المسعودي تدخل

لغة التراث وهو تضمين لضمير لغوي تفصله عن السرد حقبة زمنية طويلة، وينضاف إلى لغة السرد لغات كلغة الوعي والحلم والخيالات.

6- المحاكاة الأسلوبية:

المحاكاة الأسلوبية من التقنيات والأنماط التي لجأ إليها روائيو هذا العصر فامتدت أقلامهم للنهل من اللغات المتعددة، ومحاكاة الأساليب التراثية منها والمعاصرة، كأن يحدّد الكاتب نموذجاً يحتذي به في شكله، ومن ذلك محاكاة أساليب كتابات السابقين كالمقامة والحكاية والأسلوب الساخر، والتراث الشعبي في أمثاله وحكاياته ومحاجيه وألغازه مكتوبة أو شفوية، ومن الكتابات العصرية كالمقالة والصورة والمشهد، والتقارير الصحفية، وقد وظفت توظيفاً هادفاً معارضةً ومحاكاةً، وهذا ما يسميه باختين "بالأسلية" وهي عنده، تدرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية وتتميز الأسلية عن التهجين بأنها لا تحقق توحيداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد، بل بالأسلية لغة واحدة محيئة، لكنّها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة تظل خارج الملفوظ.. وفي الأسلية نجد وعيين لغويين مفردين: وعي من يشخص ((وعي المؤسلب))، ووعي من هو موضوع للتشخيص⁽⁵⁶⁾.

أدخلت الأسلية الخطاب الروائي في نظام فلسفي جديد، فاندرج في عالم مصوغ تتعدد فيه الأصوات وتتنوع فيه اللغات⁽⁵⁷⁾، فالروائي يطبع أسلوبه بأساليب السابقين فيأخذ من طرائقهم، ويصير أسلوبه بخصائصهم، فيتجلى في صيغة جديدة تحقق جمالية تتمثل في ازدواجية اللغة وتعددها، وذلك من خلال الحديث عن واقع معاصر بأسلوب عصر آخر، "فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلية، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل"⁽⁵⁸⁾، وتلك خاصية تميزت بها الرواية حيث أنّها تسترشد من الإنتاجات والنصوص الأخرى وفنون النشر المتنوعة — "فإنّ صورة اللغة التي تخلقها الأسلية هي الأكثر صفاءً، والأكثر إنجازاً من حيث التقنية حيث توفر أعلى درجة ممكنة في استيتيقا النثر الروائي"⁽⁵⁹⁾، ومن خلال الطرائق المبدعة تكون الرواية العربية قد طبعت هيكلها بقيمة جمالية حينما دخلت في حوار وتجاذب مع الأساليب والكتابات السابقة مهما كان تاريخها وزمانها، وقد أذابت الحدود بين الماضي والحاضر، فحقّق هذا التداخل تجاذباً فنياً على سطح النص، ووجد فيه القارئ ملفوظاً يعبر عن الأحداث بطريقة مؤسلبة.

صار الأسلوب المحاكاتي خاصية فنية وعلامة جديدة نحو الإبداع تعكس جدية الفن وروعته وتفتح فضاءاً للحوارية مع الأساليب السابقة والمعاصرة، ومن ذلك تبنيها لأساليب الخطب، "يقول إمام جامع الدار البيضاء المنكب بجلاله، يلحق مياه بحر الظلمات، في خطبة يعيدها كل جمعة؛ من ميزات المسلم، طاعة الله والرسول وأولي الأمر، فيرن صداها في جامع الزيتونة والأزهر وبيت المقدس والأمويين ومكة والمدينة، ويأتي الرجوع، اللهم احفظ أمير المؤمنين"⁽⁶⁰⁾.

يحقق هذا المقطع بعداً دلالياً وتشكيمياً أسلوبياً جديداً ويتعرض لفكرة حسّاسة هي فكرة الإعلان عن واقع الأمة وعلاقة الحاكم بالمحكوم، وترسخ تلك العلاقة في اتجاه واحد، فإنّ هذه اللغة المستعملة في إطار هذا الأسلوب الذي يقلّده الكاتب يعبر بها عن الموضوع الذي يشغله، وهذه اللغة لا "ترجم فقط إرادة ما هو مؤسلب وإنّما تترجم أيضاً الإرادة اللغوية والأدبية المؤسلبة"⁽⁶¹⁾، وهنا تتداخل مجموعة من الضمائر اللغوية المتميزة؛ لغة الخطيب الذي يمثل مركزاً حسّاساً وله دوره التأثيري، وضمير الفئة المؤمنة التي تؤكد بصوتها الواقع الراهن، وضمير الكاتب الذي يقدم رؤية من خلال تقليده أساليب الأئمة معارضةً، ويتجاور مع هذا الأسلوب ملمح أسلوب آخر يحاكي فيه القاص أساليب الصحافة لإحداث حوار بين هذين الصوتين المتقاربين، فتطالعنا الرواية على أسلية الخطاب بالإعلام.

"-نعم فالصحف الفرنسية، أجمعت صباح اليوم، على تبني رأي الدكتور حترليقة. وقد قالت إحداها إن الوقاحة لا يمكن وضعها في ميزان، ومن أبدأها مرة، لن يتورع في مواصلتها، ما لم يجد رادعا يردعه. والأمريكان تحدوا الأعراف الدولية والأخلاق الإنسانية، عندما راحوا يبيدون الشعب الأمريكي الأصيل، وداسوا على كل الاعتبارات، عندما أطلقوا قنبلة الشر على اليابانيين. وها هم يخرجون ألسنتهم للعالم كله، وهم يحطمون دولا وشعوبا في المشرقين الأدنى والأقصى"⁽⁶²⁾، تبقى هذه الأسلبة طريقة فنية معاصرة قد يسلكها كل روائي "والظاهر أن الروائيين العرب، حاولوا الاستباق وراء عملية إدراج أنماط أسلوبية داخل نصوصهم الروائية من خلال أسلبيتها لدرجة بيان التعدد اللغوي والأسلوبي واضحا فيها"⁽⁶³⁾.

7- بنية الخطاب الساخر:

حرص روائي هذا العصر على توظيف جميع الأنماط الشكلية التي تمنح الرواية تعددًا أسلوبيا، فتحمل نيابة عنهم حمولات ثقافية وفكرية، وأراء نقدية للمجتمع ولغاته، وقد وجد الروائي في الأسلوب الساخر ضالته لكشف الظاهرة والوصول إلى أعماقها، وقد دخلت السخرية الرواية تلبية لحاجتها، "ذلك أنها تملك قدرة على تصوير الأشياء بطريقة دقيقة وعنيفة، قد لا يستطيع أسلوب آخر استيعابها والتعبير عنها في شكل يشبه الخفقان. وهي كنوع من التحويل والتشويه يلحقه نص ما بنص واحد وبنصوص أخرى عبر إجراءات التحويل الدنيا ((الصغرى))، اللعبة والهجائية، أي باعتبارها إجراء مندجما، مبنيا ومنمذجا، ليستعيد، يفترض، يتكرر وينصص آثارا مختلفة"⁽⁶⁴⁾.

والسخرية مرادفها في العربية؛ "التهمك والتندر والذع والهزء، ومن معانيها الهزل والمزاح والفكاهة والهزاء والضحك، وهي أسلوب يستخدم للنيل من الآخرين وتحقيق أهداف متعددة كالإساءة والتشفي وإظهار التفوق والتخلص من الظروف القاهرة، والاستخفاف والاستهانة وعدم الاكتراث بها، وهي بالتالي وسيلة تحرر من القسر والألم، ووسيلة تعويض، كما هي أسلوب لدفع الأذى، ولتفريغ الطاقة، وتعدّد أدواتها بتعدّد المواقف والأحوال"⁽⁶⁵⁾. فالسخرية إحدى المرايا الصافية التي تنعكس عليها أحوال المجتمع عن طريق إنشاء المفارقات ومن ثمة فهي وسيلة فنية بارعة في كشف الظواهر الاجتماعية والسياسية بتحدّ وشجاعة ومجاهدة قد تكون عنيفة.

انفتحت رواية ((الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)) على أشدّ أنواع أساليب السخرية عنفا وأبلغها، وجسد ذلك المنحى التعبير الكاريكاتوري ((CARICATURE))، ويعني الإضحاك بالمفارقات، وهذا الأسلوب له قدرة على التصوير والتحليل واختيار المواقف الشخصية والتعبير عنها، وإثارة الخيال لتجسيم الأفكار وتصوير الشخصيات باستخدام الصور الحسية، لنقد الحياة والمشاهد والإنسان.

"كما أن هناك رسوما كاريكاتورية، تظهر الرئيس الأمريكي فأرا يقرض ورقة من فئة الألف دولار. أو تظهره وهو يقاد إلى سجن أبو غريب متزوع السروال"⁽⁶⁶⁾. يمثل هذا المشهد موقفا عكسيا لواقع الأحداث بقلبها إلى مواقف ترفع حسرة المشهد العربي وتنال من الآخر لتحقيق الشفاء الروحي والحلم بنظام آخر قد يكون غريبا عن الطبائع والتوقعات، ذلك أن "الأمر التي تبعث على السخرية توشك أن تتلخص كلها في أمر واحد هو الغرابة، لأن الأشياء تبدو مقلوبة الأوضاع منفصلة عن حدود الناس واهتماماتهم"⁽⁶⁷⁾.

إن استعارة هذه الوسيلة الإعلامية من الصحافة تمثل وعين اجتماعيين، يمثل أحدهما الكاتب وثانيهما تمثله الصحافة الصوت الرابع المعبر عن المجتمع والمتقنين، وبهذا الأسلوب تلتقي النوايا والرؤى بالمعارضة الساخرة وبه يخرج الخطاب من الدائرة الأدبية إلى الإعلامية فيعطي مقطعا من مقاطع الرواية طابعا نقديا ساخرا موجها لمجموعة من الفئات الاجتماعية والطبقات السياسية. "فالسخرية، هي مدخل لخلق حوار تخيلي بين نصوص شتى وخطابات

متعددة يميل فيها الخطاب إلى تجنب المحاكاة. فالسخرية هي سلب للأنواع القديمة، للخطابات الضاغطة والكابطة⁽⁶⁸⁾.

كما استعمل الروائي الحبيب السايح في روايته ((ذاك الحين)) أسلوباً ساخراً استقاه من لغة المجتمع وخطاباته، حيث تبلغ فيه السخرية قمة التناقض الشديد، حتى أنه يصعب معه أو يستحيل التوفيق بين الصورة الذهنية والأمر الواقع، وقد فرضته الخلفيات الصعبة والمؤثرات الضاغطة، فطفت في صورة السخرية للتخلص من الضغوط الأليمة واستبعاد إمكانات الألم وتحرير الذات من هذا المستوى النفسي ورفعها، يقف المقطع السردي الموالي على واقع أليم لطبقة محرومة يسميها الكاتب نفسه ((الزّوالية)) "في اليوم الثالث أحضرت له حريرة حامية حارة بالكليّة والثوم والقرطوفة وراس الحانوت، الكبابة والكروية والليم"⁽⁶⁹⁾. يوحي هذا المقطع بتفاهة التركيب لعناصر لا تتجانس، فلا نملك أمامها إلا الضحك على هذه المكونات المتضادة باستعمال أسلوب يحمل نقداً فيه كثيراً من التّهمك "ذلك أن السخرية في هذا المجال قائمة على فكرة المقابلة بين الحق والباطل أو بين الصدق والكذب، أو بين الصحة والزيف، أو بين الكمال والنقص أو بين الطبع والتكلف، وبعبارة مختصرة بينما يكون وما ينبغي أن يكون، وتلك ثنائية التناقض"⁽⁷⁰⁾.

وتتضاعف درجة التعقيد في هذه الحالة حينما نريد أن نربط العلاقة بين المقام والمقال لأنها اقتربت من الغرابة "ذلك أن السخرية كغيرها من الفنون تعتمد في تشكيلها الأسلوبي وفي بلوغ غايتها من التأثير والإبلاغ على المفارقة القائمة بين أجزاء المقال، أو المفارقة القائمة بين المقال والمقام، وما ينشأ عن هذه المفارقات من خذلان للتوقع يتحقق به التأثير الأسلوبي"⁽⁷¹⁾. ويأخذ "وضع السخرية شكله الأسمى حينما يأخذ بعداً علامياً ونسقياً"⁽⁷²⁾ تهدف أسلبة الرواية بالخطاب الساخر نقد المجتمع وتعريه واقعه، وتناول شخصياته بالافتضاح وتقديمها في حقيقتها الهزلية، وفي ذلك ترويح للنفس وإزاحة للآلام المترسبة، ذلك أن الأديب هو الإنسان الأشد ألماً وتأثراً "فقد يغضب ويثور، ويؤثر أحياناً أن يخفي في نفسه الغضب والثورة، ويحرص على ضبط أعصابه، متكلّفاً الضحكة أو البسمة لينال من خصمه، بطريقة أخرى، هي هذه الطريقة التي يعدل فيها عن الهجوم والسباب إلى لون آخر من الأدب يسمّى ((السخرية))"⁽⁷³⁾.

يظل هذا الأسلوب في الخطاب الروائي يشكل رافداً هاماً لمعالجة كثير من القضايا التي تستعصي على الخطاب المباشر إلا أنه يحتاج "إلى مقدرة غير عادية ليس فقط على صعيد الموهبة الأدبية وإنما على صعيد الموهبة النفسية والقدرة على التقاط ما يثير الابتسامة والمرارة معاً، ومثل هذا يحتاج إلى حساسية خاصة، تشمل الأعماق الداخلية للمبدع والعالم الخارجي، كما يحتاج إلى المعرفة والقدرة على التقاط ما يستحق تسليط الضوء عليه"⁽⁷⁴⁾. ليس المطلوب في الخطاب الساخر القدرة على تركيب المفارقات فقط وإنما مراعاة مدى تحقيق الأسلبة النصية بأبعادها الجمالية، بحيث يكون "حضور السخرية والمحاكاة الساخرة، في نص ما، دعماً لعيّنة من القواعد الأدبية الجديدة ونوعاً من الاختراق الضمني لأنماط خاصة في الإنتاج الأدبي"⁽⁷⁵⁾.

وخلاصة المقال، لقد قلب الخطاب الروائي الجديد كل المعادلات القرائية المألوفة وأصبح يتوجه إلى المتلقي معتمداً ومتوتراً متعدداً المكونات، فتنوعت أساليبه بين أساليب الحكاية، والمقالة والكتابة الدينية والأساليب الصحافية والخطاب الساخر واللغات الاجتماعية والفنية مشحونة بمحمولات في غاية المفارقات تنطرح على سطح النص، فندفع القارئ إلى ربط علاقاتها الشكلية والدلالية، وتلح على التأمل والبحث ومعاودة القراءة، إنه خطاب يتقدم إليه ككل، ولا يمكن لصورته أن تكتمل إلا بعد الانتهاء من القراءة، والقراءة المتأنيّة الناقدة، وبهذه الخصائص يتميز الخطاب الجديد عن الخطاب التقليدي على المستوى النحوي، مع إقامة العلاقة بين المستويين النحوي والدلالي.

الهولمش

- 1- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، 2001م، ص: 24.
- 2- المرجع السابق، ص: 24.
- 3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ((رواية))، موفم، للنشر والتوزيع، 2005م، ص: 70.
- 4- الحبيب السايح، ذاك الحنين، ((رواية))، الجزائر، 1997م، ص: 76.
- 5- ذاك الحنين، ص: 89.
- 6- جلدون الشمعة، "المنهج والمصطلح"، نقلا عن عبد الرحمن بوعلي، ص: 5.
- 7- ينظر، محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، بيروت-لبنان، ط2، 1988م، ص: 158.
- 8- ينظر، ميلان كونديرا، خيانة الوصايا، ترجمة وتقديم: لؤي عبد الإله، مخطوط، ص: 12.
- 9- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 28.
- 10- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 50.
- 11- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، ش-تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، (1402هـ-1982م)، ص: 47.
- 12- المرجع نفسه، ص: 47.
- 13- ياسر رضوان، التناص القرآني، ((دراسة في أشكال العلاقة بين الآيات القرآنية الكريمة))، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2013م، ص: 15.
- 14- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431هـ-2010م، ص: 202.
- 15- ينظر، تزيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت-رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1990م، ص: 70.
- 16- أحلام مستغاني، الأسود يليق بك (رواية) ط7، 2013، ص: 29.
- 17- ينظر، أحلام مستغاني، الأسود يليق بك (رواية)، ص: 29.
- 18- عثمان الميولد، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث، ((الرواية المغربية أسئلة الحداثة، جماعة من المؤلفين، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية-بمسبك))، دار الثقافة وللنشر والتوزيع-الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 27.
- 19- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، 207.
- 20- غوته، نقلا عن عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 207.
- 21- المرجع السابق، ص: 207.
- 22- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص: 10.
- 23- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفرائي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1977م، ص: 56.
- 24- ينظر، إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، ص: 57.
- 25- المرجع السابق، ص: 77.
- 26- جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، ((الرواية المغربية أسئلة الحداثة، جماعة من المؤلفين، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية-بمسبك))، دار الثقافة وللنشر والتوزيع-الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 196.
- 27- جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، ص: 194.
- 28- جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، ص: 196.
- 29- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 55.
- 30- المرجع السابق، ص: 56.
- 31- ذاك الحنين، ص: 11.
- 32- المصدر نفسه، ص: 146.
- 33- أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2000، ص: 22.
- 34- Alain robbe -Grillet, pour un nouveau roman , p : 114.
- 35- أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص: 12.

- 36- أومبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص: 22.
- 37- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص: 180.
- 38- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص: 180.
- 39- المرجع السابق، ص: 181.
- 40- تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص: 70.
- 41- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 58.
- 42- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص: 28.
- 43- عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ((التركيب السردى))، شركة النشر والتوزيع — المدارس — الدار البيضاء، ط1، 2002، ص: 120.
- 44- المرجع السابق، ص: 122.
- 45- عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص: 123.
- 46- عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص: 127.
- 47- المرجع نفسه، ص: 137.
- 48- ذاك الحنين، ص: 42.
- 49- عبد الفتاح الحجمري، المرجع السابق، ص: 140.
- 50- الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، رواية، ص: 52-53.
- 51- ينظر، عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص: 140.
- 52- المرجع السابق، ص: 152.
- 53- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص: 18.
- 54- ذاك الحنين، ص: 28.
- 55- المصدر نفسه، ص: 42.
- 56- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 30.
- 57- ينظر، عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 174.
- 58- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 18.
- 59- عبد الرحمن بوعلي، المرجع السابق، ص: 174.
- 60- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 17.
- 61- ميخائيل باختين، الجمالية ونظرية الرواية، نقلا عن عبد الرحمن بوعلي، ص: 176.
- 62- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 79.
- 63- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، ص: 178.
- 64- ينظر، عثمان الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث، ص: 29.
- 65- ينظر، ياسين أحمد فاعور، السخرية في أدب إميل جيبى، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993، ص: 14.
- 66- الرواية، ص: 50-51.
- 67- ينظر، ياسين أحمد فاعور، المرجع السابق، ص: 31.
- 68- عثمان الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث، ص: 29.
- 69- ذاك الحنين، ص: 29.
- 70- ياسين أحمد فاعور، م، س، ص: 32.
- 71- ينظر، سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، مصر، ط3، 2002م، ص: 37.
- 72- عثمان الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث، ص: 31.
- 73- ياسين أحمد فاعور، ص: 31.
- 74- ماجدة حمود، عبد الرحمن الكواكبي، فارس النهضة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. ص: 115.
- 75- عثمان الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث، ص: 30.