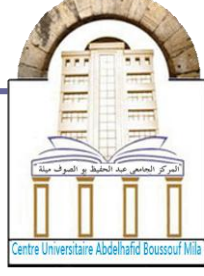


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة.
معهد الآداب واللغات.
قسم اللغة والأدب العربي.
المرجع:

الحداثة الشعرية في الرواية العربية
المعاصرة.
رواية "الزاوية المنسية" لـ اليامين بن
تومي – أنموذجا-

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر.
الشعبة: أدب عربي

إشراف الدكتور:
جمال سفاري.

إعداد الطالبتين:
* - زاوش ريم.
* - لعمراني حنان.

السنة الجامعية: 2018/2017.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر و عرفان

الحمد لله الذي وفقنا ورزقنا من كل خير أورثنا العلم سلاحا ووليا وسلم
على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حبيبنا وشفيعنا سيد الخلق خاتم
الأنبياء والمرسلين .

وبقله يتمايل خبلا نقدم الشكر الجزيل إلى: الأستاذ المشرف الدكتور
جمال سفاري ، الذي أمدنا بالعون و الإهتمام الوافي لإتمام هذا
البحث، كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الجزيل للسادة أعضاء لجنة
المناقشة :

- د. جمال سفاري
- د. علاوة كوسة
- د. كاملة مولاي

كما يطيب لنا في هذا المقام أن نشكر كل زملائنا طلبة الماجستير كل
باسمهم، وكل من أماننا في هذا البحث بقليل أو كثير .

ريم وحنان .

مقدمة.

لقد أضحت الرواية العربية الراهنة نوعا ادبيا يبحث باستمرار عما يحقق نوعيته ويجسده كخطاب منفتح ومتجدد من خلال اعتماد أساليب وتقنيات جديدة، فحطمت التقاليد وتمردت على الشكل المعهود تحت عباءة الحداثة الشعرية، وقد حاولت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تخلق وجودها بين الروايات العربية وحتى العالمية، على الرغم من المراحل الصعبة التي مرت بها كمرحلة الاستعمار وبعده والعشرية السوداء.

فقد برزت مجموعة من الروائيين الشباب الذين استطاعوا تشكيل عالم روائي خاص، إذ عالجوا طرحا جديدا في رواياتهم، كالتعبير عن حالة الوطن، والاقتراب من الذات وسؤال الهوية والتطرق إلى ثنائية: (الأنا والآخر) و(المركز والهامش)، وتناول الواقع الاجتماعي وصهره في متخيل روائي يحمل رؤى وأفكار إيديولوجية.

وهناك الكثير من الروايات الحديثة التي عبرت عن هموم الوطن والواقع الإنساني وآلامه، وقد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر عددا من الروايات التي كانت الأزمنة الجزائرية موضوعا لها مثل: رواية "الزاوية المنسية" للروائي الجزائري: "اليامين بن تومي" الذي عالجها في قالب فني حدائثي ومضامين جمالية، من خلال اللغة التي يتقاطع فيها الواقع بالمتخيل بكل تفاعلاته وتناقضاته المنبثقة على الحياة الاجتماعية، والخروج من دائرة القوالب الجاهزة إلى فضاء ولغة متميزة طافحة بالشعرية، وتمرير رسائل ضمنية متقنة بحجاب الشخصيات والأساطير، تفيض جمالية ترقى بالدلالة، ولعل من أهم الدوافع التي دفعتنا إلى اختيار البحث في هذا الموضوع هي: رغبتنا في دراسة الدب الجزائري المعاصر، بالأخص إبداع الكاتب: "اليامين بن تومي"، وعزز هذا التوجه انعدام الدراسات حول المدونة، فضلا عن إعجابنا برؤى الأديب وكذا لغته المتميزة وأسلوبه السهل الذي زواج بين المباشرة والتقريبية حيناً، والرمزية والغموض أحياناً، ومنه فإن الهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن أهم التقنيات والوسائل التي تتجلى فيها الشعرية الحديثة في هذه الرواية.

ورغم أن العديد من المباحث التي تناولها البحث قد تمت معالجتها ضمن دراسات أخرى تحت عناوين ومسميات شتى، إلا أننا نقر عدم وقوعنا على دراسات مشابهة لبحثنا، ولا حتى دراسات للمدونة المستهدفة بالبحث.

وهذا ما أدى بنا إلى طرح إشكالية بحثية تمثلت في التساؤل الآتي:

- ما مكن الحداثة الشعرية في "الزاوية المنسية"؟.

ومنها تتناسل مجموعة من الأسئلة:

- التساؤل حول ماهية الشعرية؟، و هل هي خاصية تقتصر على الشعر فحسب؟.

- والأهم من ذلك كله: كيف انتقلت من الشعر إلى النثر؟.

- كيف تجلت هذه الشعرية بمفاهيمها الحداثية في الزاوية المنسية؟. وما هي آلياتها؟.

وتطلب منا تقسيم الدراسة، إلى مقدمة تساهم في توجيه القارئ إلى مضمون البحث كله، وفصلين: حيث كان الأول نظريا، يحمل عنوان: الحداثة والشعرية، وقد قسم إلى عناصر عديدة بداية من التطرق الى جذور الحداثة، وضبط مفهومها وكذا التطرق إلى مفاهيم الشعرية عند العرب والغرب، ثم ضبط لمفهوم الحداثة الشعرية.

أما الفصل الثاني: تجليات الشعرية في رواية "الزاوية المنسية" فهو تطبيقي، عالجا فيه تجليات الشعرية بمفهومها الحداثي في رواية "الزاوية المنسية"، أين حاولنا إمطة اللثام عن أهم الوسائل والتقنيات الحديثة، التي أكسبت الرواية جمالية وشاعرية، ثم خاتمة كانت عصاره بحثنا، تطرقنا فيها إلى أهم النتائج المتوصل إليها مسبوقة بملحق لسيرة الكاتب، دون أن نغفل قائمة المصادر والمراجع المعتمدة أثناء الدراسة.

وقد اقتضت طبيعة بحثنا النهل من أكثر من منهج، حيث اعتمدنا منهاجا تكامليا يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج الأسلوبي والمنهج السيميائي.

وكان اعتمادنا في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع، أهمها:

- كتاب: "تقويم نظرية الحدائفة": لعدنان علي رضا النحوي.

- كتاب: "الشعرية" لتودوروف.

- كتاب: "مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم.

- كتاب: "التواصل اللساني والشعرية" للطاهر بومزير.

وكل بحث لم يخل هذا الأخير من العوائق والصعوبات، التي تتمثل في قلة المصادر والمراجع التي تتناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل الذين دفعونا قدما للبحث ويسروا أمامنا عقباته، ونخص بالذكر أستاذنا المشرف: **الدكتور جمال سفاري**، والذي نعز إليه بعد الله كل ما هو ثمين في هذا البحث، لأنه ذو فضل علينا إذ لم يتوانى ولم يضجر من تساؤلاتنا المتكررة وإلحاحنا المطول عليه خلال مسيرة هذا البحث.

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من أعاننا من قريب أو من بعيد.

الفصل الأول: الحدائثة والشعرية.

- I- مفاهيم الحدائثة.
- II- مفاهيم الشعرية.
- III- الحدائثة الشعرية.

1- مفاهفم الحدائفة:

1- عند الغرب:

1-1- جذور الحدائفة الغربية:

لقد اختلف النقاد الغربفون فف آرائهم حول إرهابسات الحدائفة الأوروبفة، وتضاربت الآراء حول بدافئها الحقففة، وعلى فف من كانت؟، وكفف تطورت من مجتمع إلى آفر؟، فهناك من أرخ لفكر الحدائفة من خلال أول ظهور للمصطلح، وهناك من أرخ لها من خلال التطور التاريخف (الكرونولوجف) للعالم الغربف.

فقد كانت بواذر ظهور الحدائفة من أهم القضافا التي ففور حولها الخلاف، فكان لكل هذه التساؤلات إجابات زئبقفة مختلفة "فمنهم من فعبدها إلى القرن السابع عشر؛ ومنهم من فعبدها إلى القرن الثامن عشر، نصفه الأول ونصفه الثاني، ومنهم من فعتقد أنها ابتدأت فف القرن العشرين"⁽¹⁾، ورغم هذه الاختلافات إلا أن كثر من المفكرفن والنقاد فرفعها إلى القرن الخامس عشر، فالمتبع لمراحل تطور الحدائفة عبر التاريخ ففد بأنها لم تظهر من فراغ، بل إنها كباقف التيارات الفكرفة انبنت على ما قبلها من تيارات وأفكار كانت سائفة فف العصور الوسطى أو بداية النهضة الأوروبية فف القرن الخامس عشر المفلادف، "فقد ظهرت الحدائفة فف العالم الغربف امتدادا طبعفيا للئفه الذي دخلته أوروبا منذ العصور الوئئفة عند الفونان والرومان، امتدادا إلى عصر الظلمات ثم امتدادا للعصور اللاحقة بكل أمواج المذاهب والفلسفات المتناقضة

(1)-عدنان على رضا النحوف، تقووم نظرفة الحدائفة، دار النحوف للنشر والتوزفيع، المملكة العربفة السعودفة، ط1، 1992م،

والمتصارعة"⁽¹⁾، فالحدائثة الغربية مزيج متناقض من الأفكار التي تتسم بالتعقيد وذلك منذ القرن الخامس عشر وعلى امتداد مسارها التاريخي، حيث انفصلت المجتمعات الأوروبية وكانت ضد قوانين الكنيسة وسلطتها التي تحكمها، فقد كانت هذه الأخيرة "كابوسا مقبها محاربا لكل دعوة للعلم الصحيح"⁽²⁾، فقد عم الجهل نتيجة سيطرة رجال الكنيسة، وفرض قوانينها وسيطرتها على الناس مما أدى إلى ظهور عدة تحركات جاءت ضد الكنيسة، من بينها التحرك الذي قاده "مارتن لوثر"؛ فقد ثار ضد قوانينها وأفكارها ورفض سلطة الكنيسة رفضا مطلقا، وهذا ما أدى إلى ظهور فلسفات ومذاهب في شتى مناحي الحياة، وبدأ الوعي الفكري ينضج وينمو ويتطور مع معتقدات وروح العصر، بعدما كان الوعي مقوضا من طرف الكنيسة. "وكان عصر الأنوار بدايته القطيعة بمختلف أشكالها مع نظام القرون الوسطى، والخروج بالفكر من دائرة المعتقد الراسخ إلى فضاء التحكم الذاتي"⁽³⁾، هنا بدأ الفكر الحدائثة ينشأ في رحم الفكر الغربي واتخذ العلم كوسيلة للتخلص من تيه العصور الظلامية والخرافات التي فرضتها الكنيسة، وهذا ما أدى إلى ظهور مذاهب أدبية فكرية من بينها الكلاسيكية التي كانت امتدادا "لنظرية المحاكاة التي أطلقها أرسطو الأب الروحي للحضارة الغربية"⁽⁴⁾.

فنظرية المحاكاة تركز على الواقع وهذا ما جعل الكلاسيكية تعتمد كمبرداً، لأنها تركز هي الأخرى على العقل وتكبح العواطف، حتى أن بعض النقاد العرب اعتبرها "إنجيل

(1) - رضا محمود فرحان، الحدائثة من منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض-السعودية، ط3، 1989م، ص:25.

(2) - عوض بن محمد القرني، تقديم سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، الحدائثة في ميزان الإسلام، دار هجر للطباعة والنشر والإعلان، ط1، 1988م، ص:20.

(3) - خيرة حمر العين، جدل الحدائثة في نقد الشعر العربي، دار منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 1996، ص:26.

(4) - عوض بن محمد القرني، الحدائثة في ميزان الإسلام، ص:20.

الكلاسيكية"، فالكلاسيكية ترى أن خيال الإنسان مجرد لخدمة الواقع فقط ولا دخل للذات في ذلك.

ليأتي بعد ذلك مذهب آخر ، يقدر الذات ويرفض الواقع ويرى بأن العادات والتقاليد هي التي أفسدت المجتمع، وهي الرومانسية التي جاءت في أواخر القرن التاسع عشر، "فتحديد مصطلح الحدثاثة في المنظور التاريخي مرتبط أساسا ببلورة المفهوم الذي جاء على أنقاض الكلاسيكية الجديدة أو بما وصف في القرن التاسع عشر بالرومانسية على اعتبار هاتين الحركتين لا تستطيعان مواكبة تشخيص هدارة اهتماماتنا الفكرية"⁽¹⁾، فقد أعطت المجال للخيال والتعبير دون قيود من خلال الرجوع إلى الذات، حتى أنها اعتبرت حالة نفسية أكثر منها مذهبا أدبيا "فالرومانسية تطلق العنان للعاطفة بل تزيدها تأججا حتى لنراها تجتر وتنبنى بها وترى فيها عظمة الإنسان"⁽²⁾، فكانت أغلب نصوص هذه الفترة تتناول حياة الأدباء الخاصة وأزمانهم وبيئاتهم وتغوص في أعماق عواطفهم ووجدانهم، وتعبر عن ثقافتهم ومجتمعاتهم، وتقديمها لهم في قالب فني جميل.

وبالتالي كان لكل مذهب خصائص فنية تميزه عن غيره من المذاهب ، وكل مذهب أو فكر يحمل في طياته أفكارا تجديدية تواكب العصر ذلك أن "الرومانسية لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها فحسب، بل كانت ثورة على كافة القيود وأصول الصنعة الأدبية"⁽³⁾.

فأعطت العنان لخواطر ومشاعر النفس، حتى ترسم صورة فنية جمالية بعيدة كل البعد عن تكلف وتصنع النصوص السابقة، فالبداية الحقبة للحدثاثة -كما يرى الكثير من النقاد- كانت

(1) - خيرة حمر العين، جدل الحدثاثة في نقد الشعر العربي، ص:27.

(2) - محمد منذور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص:50.

(3) - المرجع نفسه، ص:60.

مع بداية القرن التاسع عشر 'فكانت مجموع التحولات التقنية والتنظيمية والفكرية التي حدثت في أوروبا'⁽¹⁾ في ذلك القرن.

وقد استمر التحديث بعد ذلك - وخاصة في النصف الأول من القرن العشرين - في جميع الفنون والأدب، وحاول إدخال مفاهيم ورؤى جديدة تخالف التقليد والعقلانية التي اكتسحت أدب وفنون القرون السابقة، وقد تجلى هذا التحديث في شكل "حركات أدبية وفنية من قبيل الدادائية والسيريالية..."⁽²⁾، إضافة إلى حركات أخرى واكبت مسار الحدائثة: كالتعبيرية والانطباعية ثم المدرسة الواقعية التي تطورت إلى الرمزية، فقد جاءت الواقعية في نفس القرن موازية للرومانسية، غير أنها لم تقم بينها معارك مثلما قامت من قبل بين الرومانسية والكلاسيكية، فالواقعية "نظرية أدبية لها خصائصها ولامحها المتميزة"⁽³⁾، فقد عملت على محاكاة الواقع وتقديم صورة فنية له، فكانت مادتها الأساسية هي الواقع وليس الذات الفردية كما جاءت عند الرومانسية، فالواقعية كان همها "هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه، وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر"⁽⁴⁾، فقد كانت لها وجهات نظر مختلفة وتقييم الواقع وفق الحياة التي يعيشها الأديب أو وجهة نظره، فقد تكون خيرا أو شرا.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وضع النقاد مفهوم محدد للواقعية على أنها ذلك "الاتجاه الذي يتحدد باختيار الأديب لمضامينه ثم بوجهة النظر التي يتناول بها هذه

(1) - محمد سيلا، مدارات الحدائثة، دار الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص:236.

(2) - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003م، ص:266.

(3) - المرجع نفسه، ص:705.

(4) - محمد منذور، الأدب ومذاهبه، ص:98.

المضامين"⁽¹⁾، وبالتالي فالأديب هو الذي يتحكم في النص الذي ينقله، وهذا ما أدى إلى انقسام النظرية الواقعية إلى: واقعية نقدية، وأخرى اشتراكية، وقد كان من روادها: "بلزك" و"قلوبير".

أما الرمزية والتي يراها النقاد هي الحلقة الأخيرة من الحدثاثة فقد كان من أهم روادها: "إدغار آلان بو" الذي تأثر به العديد من رموز الحدثاثة من أمثال: "مالارمييه" و"فاليري" دون أن ننسى "بودلير" الذي تأثر به وبأشعاره، فقد ساهم "إدغار" في جعل الأدب عموما "كاشفا عن الجمال ولا علاقة له بالحق والأخلاق"⁽²⁾.

فقد كان يعيش في حياة بائسة وفاشلة من جميع النواحي، وهذا ما صوره في أدبه وشعره الذي طغى عليه التجريد والنزعة التشاؤمية، وهذا ما نلحظه عند تلميذه "بودلير" الذي حاول تمثيل الحدثاثة في القرن التاسع عشر، فقد نادى هو الآخر إلى "تعميم التجديد في بقية أشكال التعبير، الرسم، النحت، والموسيقى..."⁽³⁾، والبحث عن المجهول الذي سوف يأتي بالجديد، فقد كانت حدثاثة "بودلير" تمتاز بنوع من الحيرة والشك والوسواس والغموض وهذا ما نلمسه في معظم أشعاره "فضل موزعا بين ثنائية الانحطاط والسقوط"⁽⁴⁾. لقد كانت حدثاثة القرن التاسع عشر تتخبط بين البحث عن المجهول والغموض في الأفكار الماجنة والغموض الذي طغى على الأدب عموما شعره ونثره، وخاصة في النص الثاني من القرن التاسع عشر في ظل قيام النهضة الأدبية، "هذه النهضة التي جعلت المجتمعات المتطورة صناعيا تحقق مستوى عاليا من التطور مكنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى"⁽⁵⁾، ليشهد تطورا علميا

(1) - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 709.

(2) - عوض بن محمد القرني، الحدثاثة في ميزان الإسلام، ص: 20.

(3) - محمد برادة، الحدثاثة في اللغة والأدب، مجلة فصول، م: 4، ج: 1، ع: 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984م، ص: 13.

(4) - المرجع نفسه، ص: 13.

(5) - محمد سيلا، مدارات الحدثاثة، ص: 123.

وتكنولوجيا سمح للحدائثة بأن تكون قائدة العالم الثالث، سياسيا واجتماعيا وثقافيا، وهذا ما سنتطرق له في المباحث اللاحقة.

ومن خلال تتبعنا لكل هذه المذاهب وتطرقنا لأهم ما جاءت به لاحظنا أن كل مذهب يأتي بقواعده الخاصة وقوانينه التي تخالف المذاهب التي قبله، فكان كل مذهب بمثابة رد فعل للمذهب السابق "فكل مذهب كان يحمل في ذاته عناصر موته"⁽¹⁾، فقد لاحظنا تعدد الأفكار وتتاقضها منذ القرن الخامس عشر، وكل ناقد أو مفكر أو أديب يحاول إيصال فكرته حسب نظريته النقدية أو الفلسفية أو التشاؤمية، فلم يبق شيء في حياة الإنسان الغربي الأوروبي لم يعشقه ولم يتعلق به ثم يكفر به ويرفضه؛ "عشق التقليد للوثنية ثم نقم عليها وكفر بها، عشق المسيحية ثم كفر بها وبالكنيسة وبكل مفسدها وظلمها وظلامها، عشق الطبيعة، ثم هجرها وعشق الواقع ففر منه مذعورا ودخل التيه المظلم، كفر بالله كفرا صريحا وحمل المادية التاريخية والجدلية وبدأ يكفر بها، قال إن الفن للفن ثم كفر بذلك، دعا إلى الحرية والإخاء والمساواة دعوة طلاء وغشاوة حتى جاءت الوجودية فأزلت الطلاء والغشاوة، وجعلت الحرية فوضى والإلتزام تفلتا، والإيمان بأي شيء كفرا"⁽²⁾، كل هذه المذاهب تمثل حياة الانسان الأوروبي البائسة المتشائمة، الذي لم يعرف التحرر الفكري والمادي منذ قرون عديدة، حيث لجأ إلى العلمالطبيعية، السياسية، والدين لغير ماضيه وحاضره لكنه اصطدم بواقع متناقض ولم يفده ذلك بشيء، "كفر بكل شيء وعبر عن كفرة ذلك بالحدائثة"⁽³⁾، هذا ما أدى بالكثير من النقاد والمفكرين الغربيين إلى رفض هذه الحدائثة واعتبارها زلزالا ثقافيا وحضاريا عنيفا، قوضت

(1)-رضا محمود فرحان، الحدائثة من منظور إيماني، ص:26.

(2)- المرجع نفسه، ص:26.

(3)-المرجع نفسه، ص:26.

الإنسان الأوروبي في دائرة الكفر والبؤس،"وأخفقت الحدائثة في تحقيق وعودها، وعود عصر التنوير والعقلانية الغربية بتحقيق التطابق الكامل بين "العقل" و"العالم"⁽¹⁾.

فمسار الحدائثة بكل حركاتها التي جاءت تحت لوائها هو تدمير كل ما يمت للواقعية بصلة، فلم تكن مسارا متطورا ناميا وإنما اتسمت بالتدمير والتناقض في الأفكار، ومهاجمة كل الأدباء التقليديين ومهاجمة المعتقدات والمؤسسات، ليقع الأدب في المحذور "وتتطلق كوابيس الجنس والمخدرات في الشعر والرواية والسلوك الواقعي، وينطلق أدب اللامعقول واللاتخطيط واللارواية واللافن لينقل الإنسان إلى عالم مجهول"⁽²⁾، فقد جعلت الحدائثة في واقع مجهول مظلم لا يعرف نفسه ولا ماضيه ولا حاضره، فكان هناك اختلاف آخر حول موت الحدائثة وهنا بدأت تغيرات أخرى تظهر، مثل "ما بعد الحدائثة" post modernism، تقوم على أساس من هجوم مركز على قيم الحدائثة الغربية ومفاهيمها المحورية"⁽³⁾، لتظهر بعد الحرب العالمية الثانية في ثمانينات القرن العشرين، حاملة معها ثورة جديدة على الأفكار المنغلقة السابقة، "فيمكن القول أنها تقترن بالثقافة الدنيا وتهاجم فنون الماضي وتحاكيها بسخرية وترتبط بالتفكيك والتفرع إلى الاستهلاك والتلفزيون ودوائر المعلومات"⁽⁴⁾، وهذا يعود إلى الفترة التي ظهرت فيها وهي فترة تميزت بالتطور على مستوى الأدب والسياسة والإعلام وإعادة النظر في أعمال أدبية كثيرة وإعادة القراءة لماركس وداروين وبرغسون ونييتشه، والاهتمام بالحياة الشعبية وهذا ما همش سابقا ولكن هذا لا يعني أنها جاءت واضحة ومفهومة، بل أغلبها غامض ومتناقض "إن كتاباتهم

(1) - أحمد عبد الحليم عطية ، نيتشه وجذور مابعد الحدائثة، دار الفارابي ، بيروت ، ط1، 2010م، ص:133.

(2) - رضا محمود فرحان، الحدائثة من منظور إيماني، ص:29.

(3) - أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحدائثة، ص:134.

(4) - بتر بروكر، الحدائثة وما بعد الحدائثة، تر: عبد الوهاب غلوب، م: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي،

الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995م ص:13.

تتميز بنفس غموضها وتعقيدها وتشعبها ومراوغتها"⁽¹⁾، وعلى الرغم من كل الصراعات التي أحدثتها والتي انقسم حولها المفكرون والنقاد والأدباء إلى مؤيدين ومعارضين، إلا أنها نجحت في بناء قاعدة متينة فكرية وثقافية وأدبية وعلمية واجتماعية ونفسية واقتصادية، انطلقت منها ولا زالت جارية إلى يومنا هذا.

1-2- ضبط المصطلح:

يعد مصطلح الحدثاء من المصطلحات التي أثارت جدلا واسعا في الثقافة الغربية، وذلك نظرا للغموض والالتباس الذي طغى على مفاهيمه، وقبل التطرق إلى هذه المفاهيم في الفكر الغربي لا بد أن نسلط الضوء على أهم المصطلحات المتداولة للتعبير بها على فكر الحدثاء:

(Modernisme/ Modernism)، (Moderne/modern)، (Modernité/ Modernity) ، وأخيرا (Modernisation/ modernisation)

هناك اختلافات بين الباحثين حول تاريخ ظهور مصطلح **Modern** (الحدثاء)، فقد ظهر اصطلاح الحديث **Modern** بحدود عام 1886م وتحدث عن هذا الإصطلاح والتعبير يوجين ولف في محاضراته في برلين"⁽²⁾، وهناك من يرى غير هذا، إذا يرجع تاريخ أول استخدام لهذا المصطلح في اللغة الإنجليزية حيث "ورد في كتاب عنوانه: *Servey of Modernistpoetry*" لمؤلفه جريكزوررايدنج (Gravs et Riding) نشر عام 1927م وكانت الحدثاء فيه عبارة عن إشارة إلى نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره"⁽³⁾، حيث كان

(1) - نيبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 524.

(2) - رضا محمود فرحان، الحدثاء في منظور إيماني، ص: 28.

(3) - بينتر بروكر، الحدثاء وما بعد الحدثاء، ص: 20.

المصطلح في هذا الكتاب عبارة عن نظرة موضوعية خاصة لم تشهد رواجاً بعد ولا تحديداً في المعنى، بل مجرد فكرة متعلقة ومنحصرة في التعبير والأسلوب الموجه للقارئ النخبوي.

وقد ظل مصطلح Modern (الحدثاثة) من المفاهيم المتاحة في مجال الثقافة الغربية حيث أخذ من الجذر اللاتيني Modus التي "تعني: الشكل، أو الصيغة أو الطريقة التي تكون علامة الشيء ومنها اقتبست كلمة الموضة المعربة كما في الفرنسية وغيرها"⁽¹⁾، كما اختلف المصطلح الغربي من لغة إلى أخرى في اللغة الفرنسية، والإنجليزية والألمانية وغيرها "ففي اللغة الانجليزية عرف مصطلحان هما: "Modernism" و "Modernity"، وفي اللغة الفرنسية عرف المصطلحان المرادفان القرينان من هاتين اللفظتين"⁽²⁾، على الرغم من كونهما يحملان نفس المعنى في كلتا اللغتين، إلا أنهما يختلفان في الترجمة العربية بين: الحدثاثة، العصرية، المعاصرة، الجدة... وغيرها، "ففي المعجم نجد كلمة "Modernism" بتعبير أو استعمال عصري، العصرية، "Modernity" بالعصرية أو كون الشيء عصرياً"⁽³⁾، أي استعمالاً لما هو سائد بطريقة مواكبة للعصر الراهن، وهذا ما يؤدي إلى الخلط بين هذه المصطلحات لفكر الحدثاثة، فكان من الصعب التفريق بين (Modernisme/ Modernism) و (Modernité/ Modernity)، بسبب الإلتباس الكبير الذي وقع أثناء ترجمتها للغة العربية.

والحدثاثة بوصف عام كما ورد في معجم أكسفورد "استعمال طريقة في التعبير وخصوصية في الأسلوب أو ميزة غربية في صنعة ما، فيما يميز الأوقات الحديثة أو الأزمنة العصرية"⁽⁴⁾، وبالتالي فالحدثاثة عند الغرب تتحصر في ميزة أو صورة خاصة، في مواضيع

(1) - محمد محمود سيد أحمد، أعداء الحدثاثة، مراجعات العقل الغربي في تأزم فكر الحدثاثة، دار الوعي للنشر والتوزيع، الرياض ط1، 1434هـ، ص ص: 16-17.

(2) - عدنان على رضا النحوي، تقييم نظرية الحدثاثة، ص: 24.

(3) - المرجع نفسه، ص: 26.

(4) - محمد محمود سيد أحمد، أعداء الحدثاثة، ص: 17.

تكتسب معاني جديدة، وتتحول باستمرار مع مرور الزمن مما جعله يتسم بنوع من التعقيد والغموض المتجدد.

وهذا ما جعل المفاهيم الإصطلاحية تختلف وتتعدد بين المفكرين الغربيين كل حسب نظريته، ذلك أن الحدائفة مفهوم مستعص لا نكاد نصل إلى معنى حتى يظهر لنا معنى أو مفهوم آخر.

ففي هذا السياق تميز الباحثة ليندا هتشيون (Linda hitchion) بين ثلاث ظواهر متعلقة بالحدائفة هي: الحدائفة: "Modernity"، الحدائثيون: « Modernism » ما بعد الحدائفة Postmodernism تقول: "بالنسبة إلى الحدائفة نقول باختصار: إنها تفيد العلم والموضوعية والتقدم والحرية، والفرد وما شابه، فزمن الحدائفة هو الزمن التي تجلت فيه تلك الظواهر، أما الحدائثوية وما بعد الحدائفة فإننا نرى أن أيسر تفريق بينهما يكون بوضع قائمة من ستة عشر خاصة من خواصها المتقابلة"⁽¹⁾، فهي هنا ربطت الحدائفة بالعلم والموضوعية والتقدم والحرية وتوكل هذه الظواهر ظهرت في فترة النهضة الأدبية الغربية، وترى أن الحدائفة مرتبطة بها، كما تعطي ما بعد الحدائفة مرحلة التطور والانفتاح في الفكر الغربي.

في حين يقول: (جون إفرندل) "إن طريقتنا في البحث تفرض أن "Modernity" العصرية أو الحدائفة، ليست مجرد وجود تاريخي أو جغرافي"⁽²⁾، فهو يطلق على لفظة الحدائفة "Modernity"، كما يحررها من أي بعد تاريخي أو جغرافي، ويرى أنها لا تحمل فكر زمن بعينه، بل تختلف باختلاف الزمان.

(1) - ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحدائفة، تر: حيدر حاج إسماعيل، م: ميشال زكرياء، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ، ط1، 2009م ، ص: 08.

(2) - عدنان على رضا النحوي، تقويم نظرية الحدائفة، ص: 29.

أما الناقد الإنجليزي "رايموند وليامز" (Raymond Williams) فيرى في هذا الصدد أنه "بدأ تعبير الحديث (Modern) مرادفاً -بدرجة تزيد أو تنقص- لتعبير "الآن" أواخر القرن السادس عشر، وفي كل الأحوال فقد كان في المؤلف أن يميز الفترات الزمنية التالية للعصور الوسطى والعصور القديمة، ثم جاء القرن الثامن عشر وانتشر استخدام "يحدث" و"الحدثا" و"حدثا"، بمعنى التعصير والتحسين، وفي القرن التاسع عشر بدأ التعبير يأخذ مسحة ما هو مرغوب وتقدمي إلى حد بعيد... لكن "الحدثا" كعنوان لحركة ثقافية شاملة تم استرجاعها كتعبير عام 1950⁽¹⁾، فالحدثا هنا تشير بشكل أو بآخر إلى مرور وسيرورة في الزمن، فهي تشير إلى نظام جديد وإلى قطيعة لما هو قديم أو ثورة في الزمن.

وقد أشار "بيتر بروكر" (Piterprokar) في كتابه، "الحدثا وما بعد الحدثا" إلى أن الحدثا غير مرتبطة بأي زمن، وقد توجد في أي عصر من العصور "والحدثا الحقبة التي في مقابل الجدة التي تصطنع لأغراض تجارية قد تظهر في أي عصر، وهي أداة الإبداع الخلاق والرؤى المبتكر ولا شأن لها بالمضمون، ونؤكد مرة أخرى على أن هذا المصطلح لا علاقة له بالعصر الحديث أو الجديد إلا بالمعنى الجديد الذي ابتكره ارلوند وهنا نجد شعرا حدثا لا ينتمي للعصر الحديث بقدر ما هو موجه إليه وإلى كل عصر، فهو جهد خلاق موجه "لإضفاء" الجدة عليه"⁽²⁾، فبيتر بروكر (Piterproker) يضع الحدثا في مقابل الجدة، وبالإضافة إلى كونها صالحة في كل العصور والأزمنة فهي لا ترتبط بالعصر إلا من خلال المعنى الجديد والمبتكر وبهذا قد نجد أدبا (شعرا أو نثرا) حدثا، ولا ينتمي للعصر الحديث، وبالتالي فهو موجه لكل العصور.

(1) - نقلا عن، محمد محمود سيد أحمد، أعداء الحدثا، ص: 17.

(2) - نقلا عن، المرجع نفسه، ص: 17.

ويقول "آلان تورين" (Allan Tourine) عن مفهوم الحدائثة هي: "بناء صورة عقلانية للعالم الذي يدمج الإنسان بالطبيعة الكون المتناهي في الصغر (المكروكزم) في الكون المتناهي في الكبر (الماكروكزم) وترفض كل أشكال الثنائية بين الجسد والنفس وبين عالم الإنسان والعالم المفارق"⁽¹⁾، أي أنه يرى أن الحدائثة عبارة عن صورة عقلانية للعالم، فيربطها به ويرخص كل ما هو خارجها كعلاقة عالم الإنسان والعالم المفارق ، "فآلان تورين" (Allan torine) هنا يضيف مفهوما جديدا وخصوصا للحدائثة ويبيدها كل البعد عن المفاهيم اللاعقلانية، فهو يحاول تخليص الحدائثة مما كرسه الأفكار الدينية في الأذهان (الكنسية)، بعد إيمانه بأن العقل وحده الكفيل بأن يخلق إدماجا وتناسبا بين عمل الإنسان ونظام العالم أو ما يعرف أو ما يعرف بالطبيعة.

كما حاول الألماني "همبرماس" (Hambermas) أن يحدد الحدائثة في شكلها الغربي بجعلها مشروعا غير عادي في جانب مفكري التنوير، و"يشير إلى أن أصل الحدائثة عبارة عن نسق نقدي لمعتقدات الكنيسة الغربية، طوره رواد التنوير الغربي أثناء محاولتهم وسييرهم ضد سلطان الكنيسة"⁽²⁾، إذ يعرفها انطلاقا من كونها حركة مناقضة لأفكار الكنيسة التي كانت سائدة آنذاك.

وينظر " رولان بارت" (Rolan part) للحدائثة على "أنها انفجار معرفي لم يتوصل الانسان المعاصر إلى السيطرة عليه"⁽³⁾، فقد جعل الحدائثة مرتبطة بالمعرفة والمعرفة متغيرة ومتجددة، والحدائثة تمثل التغيير والتجديد.

(1) - آلان تورين، نقد الحدائثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، ط1، 1997م ، ص:52.

(2) - ينظر: محمد محمود سيد أحمد، أعداء الحدائثة، ص:18.

(3) - عدنان علي النحوي، تقويم نظرية الحدائثة، ص:35.

ويصف الشاعر الفرنسي "بودلير" (Baudelair) الحدثاء في مجال الأدب والفن بقوله: "إن الحدثاء هي المؤقت، وسريع الزوال، والجائر، هي نصف الفن، بينما الأيدي والثابت هو النص الآخر"⁽¹⁾، فالحدثاء حسية تمثل النصف الآخر للفن المتغير والمتجدد، بينما النصف الآخر المتمثل في اللغة هو الأبدى والثابت.

ويرى "محمد محمود سيد أحمد" صاحب كتاب "أعداء الحدثاء": "أنه لا بد من تصنيف الحدثاء كمفهوم غربي من خلال ثلاث مستويات: الحدثاء باعتبارها مذهباً (Modernism)، الحدثاء باعتبارها عملية، أي بمعنى التحديث (Modernization)، الحدثاء باعتبارها ظاهرة (Modernity)"⁽²⁾.

هذه باختصار مفاهيم الحدثاء عند المفكرين الغربيين التي لا يمكننا التعرض لها كلها، والإحاطة بكل جوانبها نظراً لكون موضوع الحدثاء كما أشرنا سابقاً يحمل مفاهيم شاملة ورؤى واسعة تشمل كل ما يحيط بالإنسان، فمصطلح الحدثاء إذاً هو مصطلح غربي النشأة لأنه نتاج للثقافة الغربية، كما أنه شمل ميادين الحياة في تقدمها وتطورها نحو مستقبل بعيد عما هو ثابت.

2- عند العرب:

2-1- جذور الحدثاء العربية:

لقد شهد المجتمع العربي عدة تحولات منذ الجاهلية إلى يومنا هذا، شملت الجانب الفكري والأدبي والسياسي والاقتصادي، ومن بين أهم التحولات التي شهدت جدلاً واسعاً داخل الأوساط العربية هي: حركة الحدثاء، التي اختلفت حولها آراء النقاد والمفكرين العرب، فكان هناك فئة

(1) - محمد محمود سيد أحمد، أعداء الحدثاء، ص: 19.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 20-26.

مؤيدة لهذا المولود وأخرى معارضة، واختلف العديد من النقاد حول ظهور هذا المفهوم وجذوره، فاعتبر بعضهم أن الحدائثة العربية تختلف عن نظيرتها الغربية على أنها لم تظهر في فكر معين أو فلسفة معينة، وإنما جاءت من أجل التجديد والابتعاد عن التقليد فقط، ورفض القديم "فقد تسلت مع وهج الرغبة في التجديد، الرغبة الثابتة في الفطرة الإنسان، فالإنسان بطبعه يحب التجديد والتغيير ويحب النمو والتطور"⁽¹⁾، فقد جاءت من أجل الثورة على القديم والبحث عن الجديد في جميع المستويات.

في حين يشير "كمال أبو ديب" إلى أن "الحدائثة ظاهرة عالمية، والحدائثة العربية فرع لها ونسخة منها"⁽²⁾، فهو يرفض أن تكون الحدائثة العربية انبنت على حدائثة غربية، فكثير من النقاد والمفكرين الآخرين يشيرون إلى أن الحدائثة كان لها بواذر في الثقافة العربية منذ القديم فهي تسبق الحدائثة الغربية بعدة قرون، أي أنها ليست ابتكارا غريبا، فقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن أي قبل "بودلير" و "ملارميه" و "رامبو" بحوالي عشرة قرون"⁽³⁾، وذلك مع أشعار أبي تمام وأبي نواس... وغيرهم، فكانت بواذرها شعرية في بادئ الأمر حسب العديد من النقاد.

وهذه الآراء تختلف حسب وجهة نظر كل ناقد ومفكر، فالمتتبع للتطور التاريخي الذي شهده المجتمع العربي يجد أنه كان امتدادا للتطور الحدائثي الذي شهدته أوروبا، وأدى إلى تطور مس جميع الأبنية وخاصة الجانب الأدبي والفكري، من تغير في المضامين ومواكبة العصر والتطرق إلى الحياة اليومية للكاتب... وغيرها.

وهذا ما أثر على الفكر العربي الذي حاول هو الآخر التخلص من ركود القرون السابقة التي أنهكت كاهل العقل العربي في فترة من الفترات بعدما كان في أوج تطوره، فكانت "حركة

(1) - رضا محمود فرحان، الحدائثة من منظور إيماني، ص: 35.

(2) - محمد برادة، الحدائثة في اللغة والأدب، ص: 34.

(3) - المرجع نفسه، ص: 21.

البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها في العالم الغربي بما يقرب من أربعة قرون، ثم حاولنا جاهدين أن نعوض ما فات، وأن نلاحق ركب الإنسانية العام⁽¹⁾، فقد أدرك بعض المفكرين والنقاد أنه لا بد من مواكبة هذا التطور والانغماس في الركب الحضاري، من أجل تطوير هياكل الحضارة العربية والاقتراب من أوروبا والسير على طريقها، "وراح جماعة من النخبة في بلادنا يدعون بصراحة إلى تبني نمط الحدائثة الأوروبية والانعقاد من رقبة الماضي بغية تطوير مجتمعاتنا والخلص من عوامل التخلف والانحطاط"⁽²⁾، لتكون بداية علاقة العرب بالغرب إيجابية في بادئ الأمر وأعجبوا بهذا التقدم الحضاري في الربط بين الحضارتين والاقتراب من خبراتها.

لقد كان الاحتكاك الفعلي بين العرب والغرب مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر مع حملة "نابليون بونابرت" على مصر سنة 1798م، وهي بداية النهضة العربية كما يجمع النقاد، فقد كانت وافداً جديداً على الثقافة العربية حاملة معها الحدائثة على جميع الأصعدة، وخاصة من الجانب العسكري والثقافي، ومحاولة تحديثها وفق التقنيات والخبرة الأوروبية، و "أدخلت الحدائثة إلى الفضاء العربي مفاهيم واصطلاحات وأسماء وأشياء وصورا ورموزاً وآلات ونظماً صناعية وعسكرية ومدنية وعلوم لا حد لها"⁽³⁾، لتجعل الإنسان العربي منبهراً ومندهشاً لهذا التطور، حيث كانت بمثابة صدمة حضارية كبيرة أصابت الفكر العربي.

ولقد مس التطور الحدائثي في بادئ الأمر الجانب العسكري، وأبرز من اهتم بهذا الجانب هو محمد علي باشا معتمداً في ذلك على مبدأ: أن مواجهة الآلة العسكرية الأوروبية إنما يكون بآلة مماثلة لها، كما أن دعوته للتحديث لم تكن على مستوى المؤسسة العسكرية فحسب وإنما شملت

(1) - محمد منذر، الأدب ومذاهبه، ص: 46.

(2) - عادل عبد الهادي، إشكالية الإسلام والحدائثة، دار الهادي، ط1، 2001، ص ص: 6-7.

(3) - نقلا عن: محمد سبيلا، مدارات الحدائثة، ص: 240.

كذلك الاقتصاد والسياسة والثقافة، وبدأ العقل العربي في التجاوب والتأقلم مع الوافد الحدائث الجديد، غير أن برامج "محمد علي باشا الإقتصادية التي جاء بها لم تنجح بكاملها، ولو أنها ساهمت في "تحطيم العلاقات الإقطاعية التقليدية المملوكة بكاملها واستطاعت تأسيس صناعة وطنية متطورة"⁽¹⁾، تعتمد على الزراعة بالدرجة الأولى.

أما مجال التربية والتعليم فقد شهد تطورا ملحوظا، من خلال المبادرات التي قام بها "محمد علي باشا"؛ أين عمل على تطوير هذا الجانب وأعطى للدولة الكلمة الأولى في التحكم في أمور التعليم، و إرسال البعثات العلمية إلى الخارج، فنظم المدارس واستقدم لها مدرسين أجنب أول الأمر، وتبنى الترجمة من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية، وأرسل البعثات إلى الخارج، ووسع دائرة التعامل مع الأدوات الثقافية من مطابع وكتب ومجلات...⁽²⁾، وهو ما فتح المجال لبروز أفكار حدائث عربية ساهمت في ظهور تحول اجتماعي وثقافي واقتصادي يظهور طبقات اهتمت بهذا التطور بل وساهمت فيه، ومن أبرز رواد النهضة العربية "رفاعة رافع الطهطاوي"؛ الذي بعث إلى الخارج مع البعثات العلمية التي أرسلها "محمد علي باشا" من أجل تلقى العلوم والمعارف الأوروبية، ليعود "رفاعة الطهطاوي" في أوائل القرن التاسع عشر مع بعثته في فرنسا ليدعوا إلى التبعية المطلقة لأوروبا"⁽³⁾، فاهتم بتطوير العلوم والتعليم والإشراف عليه وتحديث المناهج وذلك من خلال كتابه: "مناهج الألباب المصرية في مباحج الآداب العصرية"، وكذا كتاب: "المرشد الأمين في تربية البنات والبنين".

وقد هذا "محمد عبدو" هو الآخر حنو "الطهطاوي" في تطوير ميدان التعليم، إضافة إلى أن الطهطاوي تولى تحرير عدة مجلات عربية كانت لها السبق في العالم العربي كأول جرائد

(1) - معن زيادة، معالم على تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987م، ص: 90.

(2) - المرجع نفسه، ص: 90.

(3) - عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحدائث، ص: 126.

عربية حديثة ،من بينها مجلة: "الوقائع المصرية"، تبعتها مجلة "العروة الوثقى" لمحمد عبدو و"جمال الدين الأفغاني"، ولقد أثمرت جهود هؤلاء في إحداث نهضة حقيقية ليظهر بهد ذلك دعاة جدد للتحديث من امثال: طه حسين، جبران خليل جبران وغيرهم.

وبعد كل هذه التطورات بدأ الستار يرفع من على وجه الحدائثة، بعدما أوغلت بأفكارها وأهدافها داخل المجتمع العربي، وبدأت الأفكار الخفية تظهر، فالحدائثة العربية ظهرت كحدائثة مبتورة لأنها اصطدمت بالبنىات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية العتيقة⁽¹⁾، فظهرت ردود فعل عنيفة تتراوح بين النقد الجزئي والرفض الكلي⁽²⁾، وهذا ما أدى إلى ظهور أدباء نقاد يدعون إلى مقاومة هذا الوافد بوسائل أخرى ولكن ليست حدائثة وإنما بالرجوع إلى الموروث الغربي القديم، وإعادة بعثه و إحيائه من جديد بما يواكب روح العصر، وهذا ما سعى إليه الكاتب والشاعر العربي الحدائثي مؤكدا على "أن إبداعه يبقى موصولا بترائه ولو أنه قد يذهب بعيدا في تجديده"⁽³⁾، ليتخذ من التراث وسيلة لمقاومة هذا المد الحدائثي، بعدما وجد نفسه في دوامة نخرت هويته العربية فاستدرك الأمر وراح يبحث عن كيانه الآيل للزوال؛ متخذاً من موروثه مخزناً ثقافياً "...يتم الاستمداد منه وتكييف محتوياته إيديولوجياً في عملية مقاومة آلية التفكير والتذويب والإلحاق التي تمارسها الحضارة الغربية الحديثة"⁽⁴⁾، هنا تختلط الحدائثة بالتقليد مما ينتج لنا مركبا معقدا -إن صح التعبير- بين حدائثة تتسم بالتطور والنمو العلمي والتكنولوجي، وبين الموروث الثقافي القديم الذي يمثل هوية الإنسان العربي، حتى وإن سقط هذا الموروث في مستنقع الرتابة والتكلف في عصر من العصور إلا أن الفكر العربي ظل متمسكا به وحاول إخراجة من هذا المستنقع وبعثه من جديد. ونظرا لرسوخ التراث في الكيان العربي

(1) - محمد سيلا، مدارات الحدائثة، ص:247.

(2) - المرجع نفسه، ص:247.

(3) - طه عبد الرحمن، الحدائثة والمقاومة، معهد المعارف الحكيمة، ط1، 2007، ص:28.

(4) - محمد سيلا، مدارات الحدائثة، ص:248.

ككل فقد استطاع أن يقاوم الحدثاثة وظل الإنسان والمجتمع العربي يتخبطان بين خيارين: الحدثاثة والتراث؛ السير في طريق الحدثاثة التي أصبحت تشكل استعمارا فكريا وعسكريا، أو الإنشداد إلى التراث باعتباره يمثل هوية العرب لكنه في النهاية هو اغتراب عن العصر، وهذا ما نلحظه عند العديد من الكتاب والأدباء والمفكرين العرب الذين حاولوا إدخال التراث في دائرة الحدثاثة من امثال: "أدونيس" وزوجته "خالدة سعيد" وأفكارهما التي تتخبط بين التراث والحدثاثة.

ويستمر المد الحدثاثةي بعد ذلك بين الشعراء والأدباء محاولين المزج بين الموروث العربي القديم ومواكبة هذا التطور العالمي، لتظهر إلى الوجود دراسات عربية تنافس نظيرتها الغربية على جميع الأبنية الثقافية والتي لا تزال تظهر وتتطور إلى يومنا؛ منها ما حاول إحياء وبعث القديم، ومنها ما حاول خلق مضامير تخالف ما كان في السابق على مستوى المضمون والشكل وحتى على مستوى الفكرة. فالحدثاثة إذا كانت عاملا مهما في إخراج هذا التطور إلى النور والخروج من النفق المظلم وخلق ما لم يكن موجودا في الفكر العربي، فعلى الرغم من الجانب المظلم الذي كانت تنتستر وراءه الحدثاثة والسلبيات التي رافقتها داخل المجتمع العربي، إلا أننا لا ننكر إيجابياتها التي جاءت بها.

2-2- الحدثاثة عند المفكرين العرب:

لقد مر الأدب العربي بمراحل عديدة، ساهمت في بناء مادة معرفية جديدة نقدية وبلاغية لا يستعان بها، وذلك بفضل العديد من النقاد والأدباء الذين قدموا محاولات واجتهادات كثيرة وقاموا بتطويرها، ويعد مصطلح الحدثاثة من المفاهيم الأكثر تداولاً في الدراسات الفكرية والأدبية العربية والتي أثارت جدلاً واسعاً في الأوساط الأدبية.

وقبل الولوج إلى مفاهيم هذا المصطلح لا بد أن نتطرق أولاً إلى الدلالات المعجمية له.

ورد في لسان العرب: "الحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء ويحدثُ حدوثًا وحدائثةً، وأحدثهُ هو فهو محدثٌ وحديثٌ، وكذلك استحدثهُ"⁽¹⁾.

لقد استخدمت لفظة (حدائثة) قديماً مقابل قَدُم، وبالتالي فالحديث هنا بمعنى الجديد والشيء غير المألوف، وهنا يمكن أن نستخلص بأن الحدائثة تدل على كل ما هو جديد أي ضد القديم. كما كان لهذا المصطلح دلالات أخرى: "فحدثنانُ الشيء بالكسرِ: أولُهُ، وهو مصدر حدتَ يحدثُ حُدوثًا وحدائثًا"⁽²⁾، بمعنى استهلال الشيء أو أول الأمر وبدايته، كما استعمل هذا المعنى دلالة على الشباب وأول العمر، وجاء بمعنى الوقوع، وحدوثاً للأمر بمعنى وقع، ويقال: "أحدثَ الرجل إذا صلح"⁽³⁾، أو كناية على فعل الزنا، ولها مدلولات مثل: كثرة الحديث، والحديث هو الجديد وما ابتدعه الناس.

ومن خلال كل هذه المعاني فالحدائثة: هي كل ما هو جديد ضد القديم، وتدل على بداية واستهلال الأمر، والحديث هو مرحلة الشباب وأول العمر، ورجل حديثٌ أي كثير الحديث.

ونجد في معجم الوسيط دلالات مصطلح الحدائثة تلبس نفس الثوب القديم، ولم تكتسب أي معنى جديد، فنجد مصدر الفعل حدث: "حدث الشيء حُدوثًا وحدائثةً نقيض قَدُم"⁽⁴⁾، وهنا

(1) -الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) الإفرقي المصري، معجم لسان العرب، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص:130.

(2) - المصدر نفسه، ص:131.

(3) - المصدر نفسه، ص:134.

(4) -مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط4، 2004م، ص: 159.

حدث بمعنى كل ما هو جديد، كما دلت على فعل الكلام "حدث"، تكلم وأخبر"⁽¹⁾، كما دلت على بداية الأمر، "والأحداث أمطار أول السنة"⁽²⁾، كما يطلق على الرجل الكثير الكلام بالحديث.

وبالتالي فكل هذه المعاني لا تخرج دلالاتها عن المعاني القديمة، فجل المعاجم العربية تشير إلى أن الحدث: هي نقيض القديم وهي كل ما هو جديد، وكلمة حدث لم تستعمل في التراث الأدبي العربي بل ارتبطت باستخدام معاصر.

ب- اصطلاحا:

وإذا ما تطرقنا إلى المفهوم الإصطلاحي العربي للحدث، نجد أن هناك اختلافا بين الباحثين والنفاد العرب في تعريف الحدث وتحديد فكرتها، وكان من الصعب الوصول إلى معنى أو مفهوم عام يليق بكل أفكار الحدث وكشفها بشكل واضح للقارئ والمتتبع لها، وبالتالي لم يظهر مفهوم دقيق لها، بل هي عبارة عن اجتهادات فردية كل حسب نظرتة، يقول عبد الله الغدامي: "تعريف الحدث مسألة فردية وليس هناك إجماع مؤسساتي ولا مدرسي إلى معنى واحد متفق عليه"⁽³⁾، فالحدث لم ترتبط بحركة أو مذهب معين، بل تزامنت مع كل عصر وحملت أفكاره ولم تقتصر على زمن دون آخر، فقد يكون على سبيل المثال الشعر الجاهلي أكثر حدثا من الشعر المعاصر، وهذا يعني أننا لا نحصر الحدث في خطاب دون خطاب، فالخطابات كلها تتعرض للتحديث بالضرورة"⁽⁴⁾، فليس هناك نص أو عمل أدبي حديث بعينه وعمل غير حدثي بعينه، بل يمكن لأي خطاب أن يحمل الفكر الحدثي، وهذا الاختلاف نجده كذلك عند بعض النقاد والمفكرين العرب، فكل منهم محاولة في تعريف الحدث.

(1)-المصدر السابق، ص:159.

(2)-المصدر نفسه، ص:160.

(3)-عبد الله محمد الغدامي، حكاية الحدث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005م، ص:36.

(4)المرجع نفسه، ص:39.

ونبدأ تلك التعريفات مع الناقد "طه عبد الرحمن"، الذي يشير إلى أن "الحدائثة عبارة عن نهوض أمة كائنة ما كانت بواجبات واحد من أزمنة التاريخ الإنساني بما يجعلها تختص بهذا الزمن من دون غيرها وتتحمل مسؤولية المضي به إلى غايته في تكميل الإنسانية. بإيجاز: إن الحدائثة هي نهوض الأمة بواجبات زمنها"⁽¹⁾، فهو هنا يجعل من الحدائثة ظاهرة عامة لا تختص بأمة دون أخرى بل لكل أمة حدائتها، فالحدائثة هنا تأخذ دور العمل الحضاري الذي تتداوله الأمم المختلفة .

ويعرفها "معن زيادة" في كتابه: "معالم على طريق تحديث الفكر العربي" من خلال ربط الحدائثة بالمعاصرة على أنها: "تعني دخول المجتمع في نمط جديد من الحياة، يستلزمه ما جرى في العالم من تطورات علمية وصناعية واقتصادية وسياسية واجتماعية وغير ذلك"⁽²⁾، ويقول: "الحدائثة والمعاصرة خطوتان في مرحلة واحدة من مراحل الإنسانية هي المرحلة التي بدأت مع العصور الحديثة وما زالت"⁽³⁾. فهو يربط الحدائثة بالتطورات التي يخضع لها العالم في شتى المجالات، كما يعطي للحدائثة أوجه عديدة، فهي لا تقتصر على جانب واحد بل تتسع لتتناول الجوانب المختلفة من الحياة: كالسياسة، والإقتصاد وغيرها من التطورات العلمية والتكنولوجية.

في حين يرى "نبيل راغب" في كتابه "موسوعة النظريات الأدبية"، أن الحدائثة "ثورة متجددة وشاملة في شتى أنواع المعرفة والرؤى والاجتهادات، ولذلك فهي ليست قاصرة على الأدب والفن، بل تمتد لتشمل العلوم الإنسانية مثل الاجتماع والنفس والسياسة. والاقتصاد... إلخ"⁽⁴⁾.

(1) - طه عبد الرحمن، الحدائثة والمقاومة، ص: 20.

(2) - معن زيادة، معالم على طريق تحديث الفكر العربي، ص: 11.

(3) - المرجع نفسه، ص: 11.

(4) - نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 263.

فالحدائفة هنا لا تتحصرف فف جانب معفن كالأدب والفن فقط، بل تتعدف ذلك إلى جمفف مجالاف الحفاة وتلم بكل أنواع المعرفة

وفرف: فوسف الخال بأن الحدائفة تشكل "موقفا إنسانفا طبعففا أو "علمفا" من العالم، فشكل "النظرة الحدفئة إلى الوجود" على حد تعبفره"⁽¹⁾، فهو فحصر الحدائفة فف النظرة الحدفئة للعالم فبجعلها تسعى وراء كل ما هو مستحدث.

اما أدونفس ففرى أن الحدائفة عموما هي: "رؤفا جدفة، هي فوهرفا رؤفا تساؤل، واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج السائد، فلحظة الحدائفة هي لحظة التوتر، أف التناقص والتصادم بفن البنف السائفة فف المجتمع، وما تتطلبه حرکته العميقة التفربرفة من البنف التي تستجب لها وتتلاءم معها"⁽²⁾، بمعنى أن الحدائفة حسبه- تسعى دائما إلى تفربر ما هو سائد، وذلك نحو ما هو أفضل.

كما انها تسعى كذلك إلى تفربر الواقع مباشرة، وتختلف فقط فف حالة تجسفد رؤفاها الجدفة على أرض الواقع، إلا أن أدونفس لم ففخذ مفهوما واحدا للحدائفة أو موقف منها بل لفده مواقف وآراء كثرفة، ومفاهفم تختلف وتتناقض فف بعض الأحيان فأفكاره متفربرة ومتجددة وذلك تبعا للتطور التاريخف والموضوعف، وبالإضافة إلى ما سبق عرضه من آرائه أنه فرى أن الحدائفة ظاهرة عالمفة لا تقتصر على شعب بعفنه إنها: "مناخ عالمف مناخ أفكار واشكال كونفة، لفسف مجرد حالة خاصة بشعب معفن، إنها حرکة عامة وشاملة، وفف هذه الحرکة تشارك جمفف الشعوب، بشكل أو بآخر، قلفلا أو كثرفا، والمشاركة تعنف التقاء وائتلافا كما تعنف الافتراق والاختلاف، والمسألة إذا هي مسألة الإبداع والخصوصفة فف هذا المناخ العالم، ولفسف

(1)-خبرة حمر العفن، جدل الحدائفة من الشعر العربف، ص:24.

(2)-علف احمد سعفد (أدونفس)، فافحة لنهافة القرن، دار العوذة، بفرور ، ط1، دت ، ص:321.

مسألة رفضه أو الانفصال عنه⁽¹⁾، أي أنه لكل شعب خصوصية تميز أدبه وفنه بصفة عامة عن بقية الفنون والإبداع هو النقطة الرئيسية التي تلتقي فيه جميع الشعوب، كما أنه يمثل نقطة أساسية في الحدثاء بما تلتقي جميع الشعوب وتختلف.

وترى الناقدة "خالدة سعيد" في حديثها عن الحدثاء أنها: "أكبر من التجديد... ولا يكون الجديد إلا إذا طرح القضايا الأساسية للحدثاء وتتمحور حول المفصل الصراعي لها"⁽²⁾، وتقول: "ترتبط بصورة عامة بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط العلاقات والإنتاج على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات أي المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات"⁽³⁾، فهي تربط الحدثاء بكل ما هو جديد ومغاير للقديم من أفكار ومعتقدات التي تتصف بالثبات.

أما "كمال أبو ديب" فينقل إلينا تعريفا غامضا للحدثاء فيرى أنها: "...وعي الزمن بوصفه حركة تغيير... والحدثاء اختراق لهذا السلام مع النفس ومع المعالم وطرح الأسئلة الفلقة التي لا تطمح للحصول على إجابات نهائية"⁽⁴⁾، ويقول: "الحدثاء انقطاع معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث"⁽⁵⁾، فالحدثاء عند كمال أبي ديب تحمل معني مغاير لما رأيناه سابقا، فقد أضيفت لها ميزة جديدة تمثلت في الغموض والشك المتجدد مع تجدد الزمن وتغيره، كما أنها تتصف بكونها لا نهائية.

وقد حاول بعض النقاد العرب تقويم نظرية الحدثاء في عرضهم لأهم خصائصها التي تجعلها محط مساءلة وارتياح، ومن هؤلاء الباحث: "عدنان على رضا النحوي" الذي يقر أن

(1)-المرجع السابق، ص ص: 332-333.

(2)-عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحدثاء، ص: 36.

(3)-المرجع نفسه، ص ص: 36-37.

(4)-المرجع نفسه، ص: 38.

(5)-المرجع نفسه، ص: 39.

للحدائث خصائص مجمع عليها هي: "معارضة التراث، الغموض، ثم الثورة الدائمة التي لا تريد أن تنتصر، إذا لا تريد أن تحقق شيئاً في حياة الإنسان أكثر من الاضطراب والقلق والحمي إنها فتنة ويكل شرورها وفسادها، حين تفلتت من كل الضوابط والقواعد، وأهم الخصائص الثابتة التي تبرز معنا خلال هذه الدراسة هي محاربة الدين والإيمان عامة"⁽¹⁾، والحدائث هنا أصبحت تحمل نظرة محدودة، وذلك بجعلها منحصرة في خصائص محدودة، وهذا عكس ما رأينا سابقاً بأنها لا نهائية ولا يمكن حصرها وتحديدها، لأنها متجددة ومتغيرة بتغير الظروف والزمان.

من خلال عرضنا لهذه التعريفات التي تختلف تارة وتأتلف تارة أخرى، نلاحظ أن الحدائث في الفكر العربي تمثل رؤية فلسفية شاملة تتبني أساساً على استخدام العقل، و تسعى إلى التطوير والتغيير والتحديث والتجديد المستمر، والثورة على ما هو ثابت، وتجاوزاً لما هو سائد إلى ما هو متماشي مع روح العصر.

II- مفاهيم الشعرية:

1- عند الغرب:

1-1- جذور الشعرية الغربية:

الشعرية هي مصطلح نابع من الشعر، وهي فرع من فروع المعرفة الحديثة، إلا أن لها جذور في عمق التاريخ عند الغرب، و كانت تظهر بتسميات خاصة ومختلفة وذلك وفق التطورات التي شهدتها عبر التاريخ، فقد بدأت الشعرية في الغرب "منذ العصور اليونانية القديمة، وعلى أية حال كان قد تشكل مظهر مشابه للفكر في الوقت نفسه، أو حتى في وقت

(1) - المرجع السابق، ص: 41.

مبكر في الصين والهند⁽¹⁾، إضافة إلى حملة من التطورات التي شهدتها أوروبا بداية القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، وذلك من خلال ظهور حركات ومذاهب أدبية عديدة ساهمت في تطوير المصطلح.

إن التطرق لجذور الشعرية الغربية يقتضي وجهات نظر مختلفة حول مفهومها وتقصي أصولها الموجودة في التاريخ، غير أن الهدف واحد وهو "استنباط قوانين الأعمال الأدبية"⁽²⁾. فهناك شعريات وليست شعرية واحدة، ولقد نظر لها العديد من المفكرين الغربيين الذين درسوا هذا المصطلح وفق وجهات نظر مختلفة، بدءاً بأرسطو قديماً وصولاً إلى "ياكوبسون" و"تودوروف" و"كوهين".

أ- أرسطو: (322 ق.م. - 384 ق.م.): "Aristote":

يعد أرسطو من الكتاب الأوائل الذين أفاضوا بالحديث عن الشعرية في كتابه "فن الشعر" أو "في الشعرية" "PO-TIKS" حيث اعتبر الشعر صنعة فنية تستند على مبدأ المحاكاة "فالشعر في رأيه فن نشأ عن ميول فطرية في الإنسان"⁽³⁾، فهو نابع من إحساس وذوات الإنسان الذي يعبر من خلاله على ما يجول في أفكاره وفي واقعه، مؤكداً في ذلك على دور المحاكاة حيث يقول: "إن الشعر قائم على المحاكاة"⁽⁴⁾.

ويختلف "أرسطو" مع أستاذه "أفلاطون" في مفهوم المحاكاة؛ الذي يرى بأنها نقل حرفي لمظاهر الطبيعة، في حين يرى تلميذه أرسطو، أن الشاعر أو الأديب لا يعتمد على النقل الحرفي فحسب بل يتصرف فيما ينقل؛ حيث يشير إلى أن العملية الشعرية هي "رؤية إبداعية

(1) -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص:20.

(2) -المرجع السابق، ص:20.

(3) - إبراهيم حمادة، أرسطو-فن الشعر-، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص:30.

(4) - إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص:25.

يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان أو لما هو كائن أو لما يمكن أن يكون"⁽¹⁾، أي لا يعكس كل ما هو موجود في الواقع بل يبقى في بحث مستمر عن الواقع المثالي.

كما يربط أرسطو المحاكاة بالفن، ويرى أنها تختلف باختلاف الفن التي استخدمت فيه في الرسم مثلا تختلف عما هي عليه في الموسيقى والشعر وبهذا يتحقق الشعور بالمتعة لدى المتلقي والشاعر، ويؤكد أرسطو على أن الشعر "يخلصنا من ضغط العواطف فإذا عبرنا عنها انزاحت عنا"⁽²⁾، وذلك عن طريق التراجيديا والمأساة التي تنمي عاطفتي الخوف والشفقة كما أنها أداة تساعد على إفراغ المشاعر العنيفة الموجودة في لأشعور المتلقي لتتجلى بعد ذلك في البكاء، غير أن في الوقت نفسه تجعله أكثر فرحا لأنه رأى العذاب دون أن يتعذب ويحس بالتفوق، وهذا ما يسميه أرسطو: التطهير، وقال: "إن مهمة الشعر هي التطهير"⁽³⁾، الذي يزيح من النفوس عنصري الخوف والشفقة.

وبالتالي نجد أن أرسطو ربط الشعر بالمحاكاة ولم يتحدث عن الشعر عامة، وإنما تحدث عن فنون منه كانت موجودة كالمأساة والملهات والملحمة، بينما لم يرد مصطلح الشعرية عنده صراحة لكن يمكن اعتبار كتابه هذا مؤلفا في الشعر؛ لأنه محاولة لوضع القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية، فقد ظهرت بعد ذلك عدة مؤلفات سارت على نهج كتاباته؛ حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية"⁽⁴⁾ ليكون بذلك نواة حقيقية للشعريات التي جاءت بعده.

(1) - إبراهيم حمادة، أرسطو-فن الشعر-، ص:25.

(2) - إحسان عباس، فن الشعر، ص:121.

(3) - المرجع نفسه، ص:121.

(4) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990، ص:13.

ب- رومان جاكبسون: "Roman Jakobson"

يعد رومان "جاكبسون" أحد أهم أعلام اللسانيات، لذلك تنطلق رؤيته للشعرية من زاوية لسانية من خلال قراءته اللسانية للخطاب الأدبي، مما أضفى عليها طابعا علميا، فكان المنطلق تقديم نظرة حول العلاقة بين الشعرية واللسانيات ومحاولة تحديد موضوع الشعرية من السؤال الآتي: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"⁽¹⁾، بمعنى معرفة الجماليات التي ينطوي عليها الخطاب الأدبي مركزا في ذلك على اللغة، والبحث عن المميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي محاولا الربط بين الشعرية واللسانيات؛ حيث يرى بأنه يمكن "تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"⁽²⁾، وبالتالي فالشعرية عنده لا تقتصر على الشعر فقط وإنما تشمل كافة أنواع الخطابات الأدبية واللغوية، مركزا على الوظيفة الشعرية؛ فقد وضع "جاكبسون" عدة وظائف لسانية اعتبرها مهمة في الوضع التخاطبي بمختلف مستوياته ومميزاته. وهي ستة وظائف:

- الوظيفة التعبيرية.
- الوظيفة الإفهامية .
- الوظيفة الإنتباهية.
- الوظيفة المرجعية.

(1)- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص:22.

(2)- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 1988،

- وظيفة ما وراء اللغة.

- الوظيفة الشعرية.

لكن هذه الأخيرة هي التي انصب عليها اهتمام "جاكسون"؛ "لأنها هي التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الأخرى"⁽¹⁾، وذلك لأن الخطاب الأدبي تطغى عليه كثيرا الوظيفة الشعرية، وعن طريق هذه الوظيفة يمكننا أن نفرق بين ما تخفيه اللغة وتتطوي عليه من شاعرية وجمالية، وهذا ما نجده في الخطاب الأدبي، وبين اللغة التي نمارسها في التواصل اليومي، فالوظيفة الشعرية تركز على الرسالة اللفظية مهما كان جنسها لكنها بدرجات متفاوتة"⁽²⁾، وتختلف هذه الدرجة من خطاب إلى آخر.

وبالتالي "ليس موضوع علم الأدب عند جاكسون هو الأدب بل هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"⁽³⁾، ومعنى ذلك أن "جاكسون" يعطي للغة أهمية كبيرة في الخطاب الأدبي وفي التواصل اللغوي، والعمل الأدبي لا يكتسب أدبيته إلا إذا استعملت اللغة على غير وجهها المألوف، وهذا ما يخلق لنا الشاعرية الجمالية، "وذلك حين يصبح القول اللغوي أدبا، وهو تحول فني يحدث للقول بنقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي"⁽⁴⁾.

ج- تزفيتان تودوروف: Tzvetab. Todorove

لقد ساهم تودوروف في بلورة مفهوم الشعرية واهتم بهذا الموضوع اهتماما بالغا، حيث "حاول أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة الشعرية ومفهومها الذي طرحه"⁽⁵⁾، فهو يرى أنه قبل

(1)-المرجع السابق، ص:52.

(2)-المرجع نفسه، ص:52.

(3)-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:35-36.

(4)-عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص:10.

(5)-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:19.

تقديم مفهوم لهذا المصطلح لابد لنا أن نميز بين موقفين: "أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، وتعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة"⁽¹⁾،

فكل الرأيين متكاملين لكنه يمكن التفريق بينهما إذا عزلنا الأول عن الثاني، فالأول يعني دراستا ثابتة للنص وتأويله حتى نستطيع استخراج معانيه، في حين أن الموقف الثاني يرى انه من خلال النص يتم اكتشاف القوانين التي تحكم العمل الابداعي الذي هو "تعبير عن شيء ما يمكن معرفته من خلال تلك القوانين"⁽²⁾.

فالشعرية عند "تودوروف" لا تهتم بالأدب بحد ذاته بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى، التي تضبط نهوض أي عمل أدبي وتطوره، فالشعرية عنده هي " تلك الخصائص المجردة التي تضع فريدة الحدث الأدبي، أي الأدبية"⁽³⁾، فاستخراج هذه الخصائص يكسب العمل الأدبي صفة الأدبية.

و يعطيها "تودوروف" دارستين: "إحداهما موضوع للشعرية العامة وأخرى موضوع للشعرية التاريخية"⁽⁴⁾، من خلال علاقة الأجناس بعضها ببعض وكذلك حسب الأدوار المستندة إلى هذه الأجناس الأدبية.

ومن خلال كل هذا يمكننا أن نشير في النهاية إلى جملة من المدلولات التي هدفت إلى بناء نظرية متكاملة حول مصطلح الشعرية عند "تودوروف" والتي تمثل تحديدها في:

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

(1) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص:20.

(2) - المرجع نفسه، ص:22.

(3) - المرجع نفسه، ص:23.

(4) - الطاهر بومزير، التواصل اللساني والشعرية -مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون-، الدار العربية للعلوم، ط1،

2007، ص:57.

2- تحليل أساليب النصوص.

3- تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي ولذلك فالشعرية تحتل مكانة كبيرة في علم الأدب⁽¹⁾.

فالشعرية هي التي تبحث في المعايير والقوانين التي تحكم أي عمل إبداعي سواء كان شعرا أو نثرا متخذا في ذلك اللغة سبيلا وغاية في الوقت نفسه، لتخرج بذلك شعرية "تودوروف" عن نطاق الشعر إلى نطاق أوسع يشمل النثر.

د- جون كوهن: "Jean Cohen":

تختلف دراسة جون كوهن للشعرية عن الدراسات السابقة، حيث يقدم لنا مفهوما قاطعا للشعرية فيرى بأنها "علم موضوعه الشعر"⁽²⁾، أي أن الشعرية علم يخص الشعر دون غيره بالدراسة.

وبالتالي هي علم قائم بذاته يختص بدراسة القصيدة كجنس أدبي، ليتطور بعد ذلك لفظ الشعرية ويتسع اكبر بعد الحركة الرومانتيكية لتصبح بعد ذلك: "الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة وحالئذ صار من الشائع الحديث عن "العاطفة" أو "الإنفعال" الشعري"⁽³⁾، حيث أضحي يعبر عن جملة من الأحاسيس والمشاعر وذلك في قالب أدبي جميل وبطريقة فنية راقية، وقد "استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم... إلخ) ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة" فنقول (كما كتب فاليري)، عن منظر

(1) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص: 23.

(2) - جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1996م، ص: 29.

(3) - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م،

طبيعي إنه شعري"⁽¹⁾، فمفهوم الشعرية لم يعد مقصورا على شعرية القصيدة فحسب بل يشمل كل خطاب أدبي يثير المشاعر ويحرك الوجدان ويوقظها ويبعث فيها الروح من جديد.

وقد اقتصر مجال بحث "جون كوهن" في الشعرية على "القصيدة" وبالتحديد في اللغة الشعرية، والتي هي بمثابة جسد يتمثل في المستوى الصوتي، وأما المستوى المعنوي فيتمثل في الروح، وعند الجمع بينهما تكون القصيدة.

حيث تكتسب هذه اللغة سمات غير عادية في تمييز الشعر عن النثر" فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية"⁽²⁾، إن اللغة الشعرية هي الأرض الخصبة لشعرية "كوهن" الذي ربطها بالأسلوب، لتدرس في مجال علم الأسلوب الشعري وبالتالي فشعرية مبنية على الخصائص الجمالية التي يتوفر عليها النص، لما لها من قدرة على تحريك المشاعر في النفس بما يتركه العمل الأدبي من أثر.

2- عند العرب:

لقد واجه النقد العربي إشكالية في تحديد مصطلح الشعرية، حيث وجدت مصطلحات مختلفة، غير أنها لا تخرج عن معنى عام يتمثل له في القوانين العلمية التي تحكم الابداع. وهناك من يرى أن للشعرية جذورا في تراثنا العربي القديم، متمثلة في مصطلحات مرتبطة بالشعرية.

وقبل التطرق لهذه المفاهيم المتباينة لابد من توضيح المعنى اللغوي للشعرية في القواميس العربية.

(1)-المرجع السابق، ص:09.

(2)- جون كوهن، النظرية الشعرية، ص:369.

2-1- الدلالة اللغوية لمصطلح الشعرية:

إن مصطلح الشعرية في أصله اللغوي يعود أساساً إلى الجذر الثلاثي: شَعَرَ، فقد ورد في لسان العرب: "شَعَرَ بمعنى عَلِمَ... وُلِيَتْ شِعْرِي أَي لِيَتْ عِلْمِي، والشِعْرُ منظومُ القَوْلِ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يتجاوزها، والجمع أشعارٌ وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم... وسمي شاعراً لفظنته"⁽¹⁾.

أما في معجم الوسط فنجد: "شَعَرَ (شَعَرَ) فلانٌ شِعْرًا: قال الشعر، ويقال: شَعَرَ له: قال له شِعْرًا... وفلانٌ شِعْرًا: اكتسب ملكة الشِعْرِ فأجاده"⁽²⁾.

فالشعرية إذا في دلالتها اللغوية توحى بالعلم والفتنة والدراية، والتمكن من كتابة الشعر واتقانه.

2-2- أصول مصطلح "الشعرية" في النقد العربي:

لقد تعددت الدلالات التي اتخذها مصطلح: "الشعرية" من قبل النقاد العرب قديماً بتعدد الصياغة المتبناة لهذا المصطلح، فقط ظهرت في تراثنا النقدي العربي القديم عدة مسميات أسندت لها مثل: "صناعة الشعر" لابن سلام الجمحي، "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"علم الشعر" لابن سينا، وغيرها من المصطلحات القديمة التي كانت متداولة في تراثنا النقدي، وبالتالي فإننا نواجه مصطلحات مختلفة، ربما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلا أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام"⁽³⁾، ولكل مصطلح من

(1)-ابن منظور، لسان العرب، ص: 2273.

(2)-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص: 414.

(3)-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 11.

المصطلحات (سابقة الذكر) مفهوماً مختلفاً، إلا أن الهدف يتمثل أساساً في الهدف يتمثل أساساً في الهدف العام للشعرية، ونحن هنا بصدد لفت الانتباه إلى هذا الاختلاف الاصطلاحي .

ومن أبرز النقاد العرب القدامى الذين اهتموا بهذا الجانب في الشعر نذكر: الفارابي (260هـ) ابن سينا (428هـ)، ابن رشد (520هـ)، حازم القرطاجني (684هـ)، ابن طباطبا (322هـ) قدامة بن جعفر (363هـ)... وغيرهم.

فقد وضع "ابن طباطبا" معايير وخصائص لتمييز الشعر عن غيره من النصوص الأدبية حيث يقول: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة وعذوبة اللفظ قصفاً مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه⁽¹⁾، فهو يرى أن شعرية النص الشعري تتجلى أساساً في الإيقاع، كما أنه يركز على الشكل الظاهري، والانتظام الإيقاعي للكلام، ويرى أن أساس النظم الشعري في التفكير النثري، وبهذا نميز العمل الشعري عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى، فشعرية ابن طباطبا هي شعرية عربية محافظة على عمود الشعر.

أما الفارابي فيقول في قضية تصنيف الشعر: "أن الأفاويل الشعرية إما أن تتنوع بأوزانها وإما أن تتنوع بمعانيها، فأما تتنوع بمعانيها فهو نظريتهم في الأغراض الشعرية وأما تتنوعها بأوزانها فهو نظريتهم في العروض"⁽²⁾. فهو هنا يصنف الشعر إلى صنفين وذلك حسب الشكل والمعنى.

(1) -محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2، 2005م، ص: 21.

(2) -ينظر: رشيد يحيوي، الشعرية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص: 07.

في حين أن الناقد "حازم القرطاجني" يشير إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، فهو يركز على أن: "اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها، وعلى أن الإبداع يمكن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار و إيجادة التأليف"⁽¹⁾، وبالتالي فهو يركز على اللغة في العملية الإبداعية، ذلك لما تضيفه اللغة من جمالية باعتبارها شرطا من شروط العمل الإبداعي.

وبالتالي فقد حمل مفهوم الشعرية العديد من المعاني منذ القديم وأخذ العديد من التصنيفات والتسميات، إلى أن وصلت إلى المصطلح الأكثر تداولاً وهو (الشعرية).

وما "عيار الشعر" ،و "نقد الشعر" ،و"البيان والتبيين" لإعناوين "هي في ذاتها دالة على هذا البحث عن موضوعية، ومبينة بوصفية علمية تسم هذه الكتابات، وتشمل قوانين الشعر ونقد الشعر، وعيار الشعر"⁽²⁾. لتتطور الدراسات العربية النقدية بعد ذلك تدريجياً إلى أن ظهرت "نظرية النظم" لعبد القاهر الجرجاني التي حاول الوقوف على سير الإعجاز في القرآن الكريم، حيث تعتبر نظرية النظم: "أعلى الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع الشعر عامة والإعجاز خاصة"⁽³⁾، فقد حاول الجرجاني في هذه النظرية استخلاص القوانين الإبداعية المتعلقة بالشعر عامة، فهي مرتبطة بالإبداع ولها صلة بالإعجاز خاصة واستنباط قوانينهم من خلال النص القرآني، وعليه استطاعت نظرية النظم الفصل في قضية اللفظ والمعنى والنسيج الناتج عنهما، بالترتيب المتوافق مع المعاني والألفاظ "فعبد القاهر إذا يرفض أن يكون المزية أو الفضيلة في النظم الشعري راجعة إلى اللفظ دون المعنى، أو إلى المعنى دون اللفظ، أو إلى اللفظ، أو إلى

(1) -عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص:18.

(2) -جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص:13.

(3) -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:26.

اللفظ والمعنى، ويرى أنها إنما يجب أن تكون من طراز العلاقة بين الشيء ونفسه، أو بين الشيء (المعنى) وصورته (شكله ومظاهر وجوده)⁽¹⁾، بحيث تبرز جمالية العمل الإبداعي إذا من خلال انسجام اللفظ والمعنى في العمل الإبداعي الأدبي، و كان أيضا من أهم ما أفرزه الاهتمام بالقرآن الكريم، بالإضافة إلى نظرية النظم ظهور البلاغة العربية بأنواعها الثلاثة علم البيان، علم البديع، وعلم المعاني.

يمكننا القول أنه على الرغم من عدم وجود نظرية متكاملة يتحدد من خلالها مفهوم واضح للشعرية العربية، إلا أننا لا ننكر وجودها في التراث العربي النقدي القديم.

2-3- مفهوم الشعرية عند النقاد العرب المحدثين:

لقد كانت منطلقات بعض النقاد العرب بالمحدثين في دراساتهم للشعرية من جهود القدامى ومثلت بذلك المرجع الأساس لأعمالهم فتناولوها بالدراسة والتحليل، مصنفين إياها علما قائما بذاته، ولقد اختلفت الشعرية العربية الحديثة عن الشعرية القديمة، من حيث اتساع مفهوم المصطلح الحديث وارتباطه بالمفهوم الغربي من جهة ثانية، كونه توسع ليشمل أنواع الخطاب الأدبي جميعا.

يرى الناقد حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية" أن "الشعرية (مقاربة الأدب) لا يعني تناول العمل الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامل لا يشكل في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنتاج خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من إمكاناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب وإنما في الممكنات الأخرى"⁽²⁾.

(1)- عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي البلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،

بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص:84.

(2)- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:17.

فالشعرية عنده تهتم بخصائص الخطاب الأدبي لا الخطاب نفسه، لأنها تستتق النص ثم تستخرج ما وراءه، فهي تسائل النص باستمرار.

ويرى أن الشعرية تتسم بالموضوعية، وذلك "في المستوى الأول الذي يتصل بإسنادها إلى النص الأدبي في عملية استنباط قوانينه، وحتى إذا ما أشركت القارئ فإنها تحافظ على تلك الموضوعية"⁽¹⁾، فالشعرية إذا تتم بصفة الموضوعية وتحافظ عليها بعيدا عن الذاتية الخاصة بالمتلقي، وتهتم باستخراج الخصائص المميزة للنص الأدبي ثم وضع نظريات عامة للأدب، فوظيفتها إذا تشخيص القوانين الأدبية في الخطابات اللغوية.

في حين خصص أدونيس، وهو من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية، العديد من مؤلفاته لدراساتها، ومن مؤلفاته نذكر كتاب "الشعرية العربية" الذي أعاد فيه النظر في موروثنا الشعري والفكري وثقافتنا العربية بمنظور جديد، فيرى أنه: "لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل، بحيث جعل من هذه الطريقة الخاصة الشعرية الأولى... بحيث استبعد من الشعرية كل ما تفرضه الكتابة: التأمل، الإستقصاء، الغموض، الفكر"⁽²⁾، فأدونيس يرى بأن الشعر الجاهلي يحمل خاصية شفوية، ذلك أنه قائم على ثقافة صوتية وسماعية، وهو بهذا حاول تصحيح نظرنا إلى الكتابة الشعرية الجاهلية، كما أعاد الاعتبار للشعر الجاهلي وشعرائه.

كما تطرق فيه أيضا إلى أهمية القرآن الكريم، الذي ساهم في نقل الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة، مركزا نظريته على الإعجاز، حيث: "لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم فحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة، كما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على

(1)-المرجع نفسه، ص:7.

(2)-أدونيس، الشعرية العربية، دار الأداب، ط1-2، 1985-1989، ص:38.

مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري⁽¹⁾، فالقرآن الكريم ساهم في خلق حركة ثقافية وإبداعية، من خلال ماكتب عنه، والمقارنات بين النص القرآني والشعر الجاهلي، كما يمثل كذلك تحولا كبيرا على مستوى الشعرية الجاهلية حيث به "تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة"⁽²⁾، فالقرآن الكريم إذا يمثل لنا الجذور التي تأسست عليها الشعرية العربية.

أما "كمال أبو ديب" فيركز على مفهوم البنية في العمل الأدبي، وعلاقة مكوناتها ببعضها البعض، إذ يرى أن الشعرية: "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المواشحة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"⁽³⁾، فهو يركز على مفهوم العلائقية، على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي التي تضيف على النص صفة الشعرية، فالشعرية لا تحدد في اللفظة وهي منفردة، بل تكون في النص ذلك أن النص مكون من مجموعة بنيات متجانسة ومتداخلة فيما بينها في إنتاج صفة الشعرية، وينظر أبو ديب إلى الشعرية بوصفها وظيفة الفجوة: مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل⁽⁴⁾، وهي في معناها العام (أي الفجوة) خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ، وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي.

(1)- المرجع السابق، ص: 39.

(2)- المرجع نفسه، ص: 39.

(3)- نقلا عن: حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص: 323.

(4)- المرجع السابق، ص: 124.

III - الحدائثة الشعرية:

شهدت الحدائثة تطورا ملحوظا في الفكر العربي والغربي، على كل المستويات (الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية)، وذلك لعدة عوامل ساهمت في خلق هذا التطور، لتكون الحدائثة هي: كل ما هو جديد، وهي الثورة على التقليد والقديم، لتكون بوادرها الأولى غريبة فتغيرت الأفكار بتغير العصر والحركات الأدبية، وهو ما أدى إلى ظهور نظريات ومناهج حديثة، واكبتها الحدائثة العربية ونادت هي الأخرى بالتجديد وسعت إلى تغيير المضامين وتطويرها، فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهومها وقوانينها ومختلف المراحل التي مرت بها في ظل المفهوم السابق، وكان من نتاج ذلك ما يعرف بالحدائثة الشعرية في الشعر والنثر، "فقد تسربت الشعرية بمصطلحاتها ومفاهيمها الغربية الحدائثة إلى فهم النقاد العرب الحدائثيين، وإلى تضاعيف كتاباتهم، فكان ما قدموه اجترارا وتكرارا في جانبه النظري، إلا أنهم أفادوا ببراعة في الجانب التطبيقي"⁽¹⁾، وكانت كل هذه الجهود من أجل معرفة كيفية التعامل مع النص الأدبي وفهم الظاهرة الأدبية عموما والبحث عما وراء العمل الإبداعي من خصائص تولد جماليات داخل العمل الأدبي، وتترك أثرها في نفس المتلقي والأديب على حد سواء.

وقد اصطلح النقاد الغربيون عدة تسميات منها: الأدبية، الشاعرية، التعبيرية،... وكلها تهدف إلى استخراج ما وراء الخطاب الأدبي، واستنتاج جمالياته "غير أن كم المفاهيم الكلية المستتبطة من مادة واحدة يضعنا بإزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية وعائدة طبعا إلى

(1) - العجال عبد السلام، الشعرية الحدائثة - مسألة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم الإشكالية-، مجلة الأثر، العدد: 24

مارس 2016م، جامعة الوادي (الجزائر)، ص: 13.

طبيعة تطور المنظر النقدي⁽¹⁾، وهو ما نستقي منه أن المنبت الأصلي الحدائثي لكل شعرية إنما هو النص نفسه سواء أكان قصيدة أم رواية أم مسرحية، أو قصة... إلخ.

ولقد تطورت الدراسات النقدية المستتيرة بالفكر الحدائثي ووسعت رقعة مفهوم الشعرية لتشمل النصوص الشعرية والنثرية، مستفيدة من تعدد المناهج والنظريات التي اصطنعها بعض النقاد "... لاستنطاق النصوص وقدموا تلك النظريات ومنها الشعرية تقديمًا يتفاوت دقة وعمقاً"⁽²⁾، لتنتج لنا في الأخير حدائثة شعرية سمحت بإظهار جمالية النص، فتكون الشعرية بذلك هي الأدبية، وهي تجليات الجمالية في الرواية المدروسة وفق معايير حدائثة معاصرة، وهي المعايير الجمالية والفنية التي يخبئها النص الأدبي وتحاول اقتحام حصونه وتستنبط قوانينه الداخلية التي تتحكم فيه.

وظهرت عدة مؤلفات عربية تناولت الحدائثة الشعرية بالدراسة والتحليل نذكر منها: "في الشعرية" لكamal أبو ديب، وكتاب: "مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم.

ولقد كان للسرد الجزائري نصيب من بحث الشعرية التي ساهمت في تطوير العمل الروائي على وجه الخصوص، وذلك عبر فترات من الزمن.

ورواية: "الزاوية المنسية" للروائي: "اليامين بن تومي" من بين أهم الروايات الجزائرية التي تمثلت فيها ملامح حدائثة شعرية، سنحاول في الفصل الثاني استنطاقها باستعراض جمالياتها الفنية، واستخراج الآليات الجمالية (الشعرية) الحدائثة فيها.

(1) - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 07.

(2) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص: 05.

الفصل الثاني:

تجليات الشعرية في رواية "الزاوية المنسية".

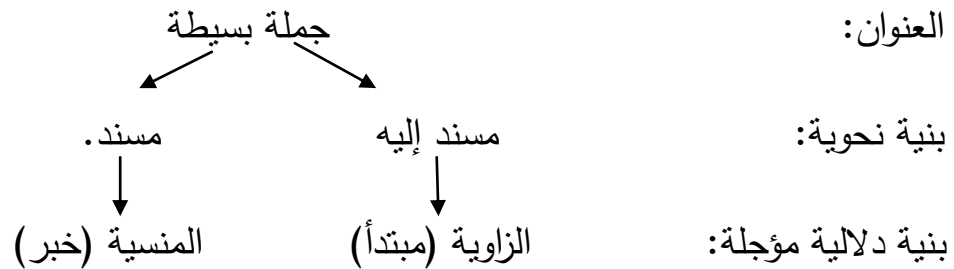
- I- شعرية العتبات النصية.
- II- شعرية السرد.
- III- شعرية الأسلوب السردى في الرواية.
- IV- شعرية التخيل.
- V- شعرية البناء الروائي (البناء البانورامي).
- VI- شعرية التوظيف الإيديولوجي.

1- شعرية العتبات النصية:

1- العنوان:

العنوان هو العتبة الأولى التي لابد أن تطأها يد الدارس قبل الولوج إلى النص، كما أنه أداة مفتاحية تقودنا إلى تحديد موضوعه، فهو عبارة عن نص صغير يصطدم به القارئ قبل الدخول إلى النص الكبير⁽¹⁾، فكلما كان العنوان باعثاً للغرابة والدهشة، تمكن من تحريك شهية القارئ وفضوله، وبذلك أصبح الحديث عن جمالية العنوان كالحديث عن جمالية النصوص المعروضة بعده، ذلك أنه يحمل لمحات شاعرية من خلال حروفه ونوع خطه، ويهدف أساساً إلى إغواء القارئ للولوج إلى العالم النصي.

وبالنظر إلى عنوان الرواية المدروسة "الزاوية المنسية"، نلاحظ وجود علاقة إسنادية أو إضافة أو وصفا، بين المعطى المادي (الزاوية)، ومعطى آخر معنوي وهي: (المنسية)، وهنا مكن انزياح معنوي، أين تم اختراق منطقة التنفيذ اللغوي، حينما تم الجمع بين مفهومين متباعدين في بنية عنوانية واحدة، وفي المخطط التالي نبين العلاقة بين النحو والدلالة في هذا العنوان:



(1) - نقلا عن: زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة -مقاربة سيميائية-، مذكرة ماجستير، المشرف:

الأستاذ عبد الوهاب ميراوي، 2011م/2012م، جامعة سانيا، وهران، ص:7.

يتضح من خلال هذا المخطط أن البنية النحوية لهذا العنوان سليمة؛ لأنها تكونت من مسند ومسند إليه، جملة إسمية (مبتدأ وخبر)، ولكن سلامة هذه البنية لا يعني وضوح دلالتها لأنه ليس منطقياً أن يسند إلى الزاوية صفة من صفات الإنسان والمتمثلة في النسيان (المنسية)، فالعنوان هنا يحمل رسالتين منفصلتين، مما يؤدي لصدم القارئ وتشويش أفق انتظاره، ذلك أنه يتكون من ثنائية مركبة من وحدتين مختلفتين من حيث الدلالة المعجمية، ويخلو من أي ربط بينهما، مما يوحي إلى الانفصال بينهما.

والعنوان يحمل مفارقة جعلت من التضاد أساس العلاقة بين الكلمتين المكونتين له: (الزاوية/المنسية)، ويمكننا ملاحظة هذه المفارقة من خلال المستوى الدلالي الذي يحمله العنوان، والذي يعرض لنا معنى متناقضاً لا يمكننا فهمه إلا بتأويل العنوان، وفق ما يوحيه كل لفظ من الألفاظ المكونة له.

فالزاوية في ثقافتنا الجزائرية تمثل مكاناً مقدساً دينياً، إلا أنها تتحى كذلك إلى دلالات أخرى كالأصالة والتراث... لكن عندما نقول "الزاوية المنسية" فإنها تحيل إلى عدة دلالات منها: أن الخطاب الديني يعلو كل الخطابات، وقد تحيل إلى زاوية من الزوايا السياسية والاجتماعية المهمشة والمنسية في تلك الفترة.

2- الملاحظة:

جاءت هذه الملاحظة في الصفحة الموالية لغلاف الرواية مباشرة، أطلع فيها القارئ على نوع الرواية، حيث جاء فيها: "هذه ليست سيرة لشخص بل هي مأساة بلد أتقن الهروب نحو الخلف إلى زمن الردة"⁽¹⁾، فهذه الجملة تشكل استباقاً خطابياً على ما يحتويه المتن والموضوع الذي يعالجه الكاتب، في إشارة صريحة إلى الحمولة الإيديولوجية للرواية، وقد عمد الكاتب إلى

(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2015م، ص: 03.

إسقاط وقائع الرواية وربطها بحروب الردة والعصبيات القبلية التي حدثت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، صور فيها للقارئ حجم المأساة التي عاشها في وقته بحجم حروب الردة دون أن يعطي للمتلقي مفتاحاً صريحاً يوصله إلى المضمون، وهذا ما يثير اهتمام القارئ، ويظفي جمالية الغموض والتشويق، وجعل المتلقي يبحث عن إجابات لعدة أسئلة مبهمة والبحث عنها داخل المتن الروائي، كما توحى الملاحظة للمتلقي بعدم تسطيح مضمون الرواية ودلالاتها بحصرها في زاوية شخصية لأحد الأفراد وضرورة التعمق في مغازيها، إنها عتبة نصية تجعلك تعيد قراءة الأحداث أكثر من مرة قبل أن تتحو بها ذات اليمين أو ذات الشمال.

3- الإهداء:

ويشتمل على مرسل وهو: الكاتب، ومرسل إليه: وهي أمه، يقول: "إلى أمي التي أرادت أن تجعلني نسخة من والدها..."⁽¹⁾، في إشارة إلى العلاقة المتينة التي تربطه بوالدته، فهو يشارك في الآخر في أناه، ويطلعه على العلاقة الوجدانية التي تربطه بها، وهذا من أهم ما جاءت به الرواية العربية المعاصرة التي حاولت الربط بين الأنا والآخر وبين الوجدان والواقع، ففي الظاهر يعلن أن المرسل إليه هي: الأم، ولكن ضمناً يقصد الوطن الذي يعيش مفارقات الزمن، ويربط مكانته بعظمة الأم، كما يمكن لهذه العتبة أن تحافظ على سطحية دلالاتها باعتبار أنها تتوجه إلى شخصية الوالدة التي قد لا يجرأ الروائي على مراوغتها وجدانياً قبل المراوغة اللغوية والدلالية، وبالتالي فالإهداء في الرواية أدى إلى عدة وظائف ثقافية، جمالية، رمزية، تأثيرية، دلالية وحتى سياسية.

(1) - المصدر السابق، ص: 05.

4 - المدخل:

لقد اعتمد الكاتب في هذه الرواية على مجموعة من اللواحق والنصوص الموازية والمكملة للمتن الروائي؛ فقد استهل روايته بمدخل تربع على صفتين وعنوانه بـ: "عتبة الاعتراف..."، يحمل في طياته رسائل وخطابات مضمرة موجهة على وجه التحديد إلى نخبة مثقفة، حاول منها تبرير إقدامه على كتابة الرواية دون أن يقدم إجابات واضحة للأسئلة المطروحة.

"لماذا تكتب نصوصك بهذه الزاوية..؟"

قال لي: لا أريد أن أخون نفسي..

قلت له: وكيف..؟⁽¹⁾

وهي أسئلة مبهمة بالنسبة للمتلقي؛ إذ يجد نفسه داخل دوامة من الحيرة والغموض، مما يفتح المجال للتأويل والبحث عن كيفية قراءة المتن الروائي.

فالكاتب من خلال هذا الاستهلال يجمع بين المرسل، والمرسل إليه، والمتلقي إذ يقول: "حينما نكتب عن شيء نحن نغسل قلوبنا منه فقط أو نتوضأ لنشعر بالطهر من كل الخطايا."⁽²⁾ وبالتالي فالمدخل ككل يهدف إلى "استمالة القارئ باللعب على النابض الدرامي"⁽³⁾، كما يطلع المتلقي على نوعية النص الذي أمامه وعلى أنه ثقل في الرواية؛ حيث يؤسر المتلقي في دوامة تلك الأسئلة، ويحصره شغفه للإجابة عنها بنفسه أو تمثلها من خلال اطلاعه على أحداث الرواية، فيظل متلقياً إيجابياً عبر كامل مراحلها وأطوارها، وهذا ما يؤدي إلى تحقيق مجموعة من المخرجات الجمالية والايديولوجية وذلك بفعل القراءة والتلقي.

(1) - المصدر السابق، ص: 07.

(2) - المصدر نفسه، ص: 09.

(3) - فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2012م، ص: 37.

5- الوصية:

جاءت وصية الأب شيخ "الزاوية المنسية": "السعيد بن معروف" باستلام ابنه "الطاهر بن معروف" لمشيخة الزاوية وجميع أملاكها ومخطوطاتها، صريحة ومباشرة قبل الولوج إلى وقائع المتن الروائي، ويعطي الكاتب تلميحا للقارئ على أهمية هذه الوصية، ويحاول أن يتلاعب بأفكار المتلقي؛ بأن يبين له الجانب الذي انبنت عليه الرواية في إشارة إلى الخطاب الديني الذي كان هو السيد في فترة من الفترات التي مرت بها الجزائر، والذي يمثله شيخ الزاوية "السعيد بن معروف"، في حين يمثل ابنه "الطاهر بن معروف" الهوية التي تبحث عن ذاتها داخل مجتمع تحاصره الأزمات والأفكار المتشظية بين الفكر الشيوعي والفكر الإسلامي الجديد، وهذه الدلالة لا يمكن للقارئ أن يستخرجها بمجرد القراءة السطحية، وإنما لابد من تفكيك شفرات هذه الوصية، وهذا ما يعطي الرغبة في اكتشاف ما وراء هذه الشفرات.

6- الرسالة:

لم تصبح الرواية العربية المعاصرة إبداعا متعلقا على ذاته، بل صار ميدانا تتلاقى فيه العديد من الجناس الأدبية، وهذا ما نلاحظه في رواية: "الزاوية المنسية"، التي ابتدأت برسالة حيث تمثل هذه الأخيرة فنا مميزا من الفنون الأدبية.

وتميزت هذه الرسالة المتضمنة في الرواية الاعتراف المباشر إلى المرسل إليه وارتباطها بحياة الراوي، كما أنها تكشف عن معلومات مهمة للقارئ، فقد تضمنت اعتراف الأب "السعيد بن معروف" لابنه الراوي وبطل الرواية "الطاهر بن معروف" بالأبوة والنسب، إذ جاء في مستهل الرواية المعنون بـ: رسالة إلى ولدي "الطاهر بن معروف": "ولدي الطاهر يا بعضي الذي قذفته ذات ليلة سرقته من العمر"⁽¹⁾، ويعترف صراحة: "ولدي"، لم يبق مني بعد كل هذا العمر غير

(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 13.

الاعتراف !!.. نعم سأعترف لك بعيدا عن أنظار إخوتك... وحيدا في عزلي"⁽¹⁾، ويؤكد له في الأخير على أن يكون هو خليفته في مشيخة الزاوية، هذا ما يؤدي إلى خلق الفضول ومحاولة معرفة ما يدور من أحداث داخل الرواية ومعرفة العلاقة بين الأب (السعيد) والابن (الطاهر)، فقد ساهمت هذه الرسالة في الإفصاح عن جوانب هامة ومبهمّة تمكن القارئ من الوصول إلى المعنى المقصود، ومحاولة بناء وإكمال النسيج السردى للرواية، مما أدى إلى خلق جماليات تكمن في التلاعب بأفكار المتلقي وإطلاعه على حقيقة معينة تكمل ما جاء في النص، خاصة وأنها تصدرت الرواية وعملت على مرونة الخطاب الروائي.

وبالتالي فالكاتب يحاول أن يسلط على الخطاب السردى سلطته لتحقيق مقاصد معينة محملة بإيديولوجيات وأفكار يحاول أن يعالجها، ولا يمكننا استخراج هذه المقاصد إلا بالإطلاع على المتن الروائي، حيث ينتقل من فن إلى آخر في صياغة جديدة، من وصية، ثم رسالة، ثم يدخل في محتوى الرواية، وهنا انحياز مطلق للنص الروائي وشعريته ومحاولة ربط النص بالواقع.

II - شعرية السرد:

1 - الشخصيات:

تحتل الشخصيات دورا هاما في بناء النص الروائي، لأنه لا يمكن أن نتصور حكيا دون شخصية تكون محوره الدلالي، فهي ليست مجرد صورة لشخص مرجعي فحسي: "بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة على عالم الواقع المرجعي"⁽²⁾، والمتلقي هو الذي يلعب الدور الأساس في تحديد معالمها وتجسيدها في العمل

(1) - المصدر السابق، ص:13.

(2) - يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيتها الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص:44.

الروائي، وهذا ما ينفي عنها كونها جاهزة فهي رهينة المعاني، وتأخذ دلالاتها من خلال الدور الذي تقوم به، وهذا ما أدى بالباحثين المعاصرين إلى الاهتمام بالشخصيات الروائية من حيث الأعمال التي تقوم بها، أكثر من الاهتمام بصفات ومظاهرها الخارجية.

وفي رواية "الزاوية منسية" تعددت الشخصيات، بين شخصيات رئيسة: "الطاهر بن معروف"، "خدوج"، وشخصيات ثانوية: "سي عمران"، "عنتر"، "نانا برنية"، "عمي عمار"، "بنت المبروك"، "كاترين"، "زهية"، "وهيبة"، "وليد"،....، وقد عرضت هذه الشخصيات بتقديم معلومات حول كل شخصية، وتوزيعها عبر ثنايا النص وفقا لمقتضيات الأحداث وتنوعها.

فمع بداية النص نلتقي بشخصية "الطاهر" التي لا يمكننا التعرف عليها كلية ولا على رسم ملامحها إلا بعد الفراغ من قراءة النص، فهو يعطي صفات لنفسه من خلال ما في واقعه فيقول: "لقد كبر داخلي ذلك الولد الذي يستعد لأن يستلم شيئا كبيرا كما قالت أمي خدوج ذات مساء غريب، أصبحت اطول وأجمل، وبدأت همومي الأخرى تكبر بعيدا عن أمي ورجالها"⁽¹⁾، فالطاهر هو الراوي داخل النص الروائي الذي حاول عرض واقعه وأزماته وطفولته المشردة التي عاشها بطريقة قاسية، فهو يعيش حكايتين مختلفتين بين قرية "العين" و"باريس" منهكا بقراءة كتب التراث، وفي كل مرة يستعيد قرية العين التي تنتشر فيها الرذيلة، فهو يمثل المثقف الذي يواجه التغيرات التي تحدث في زمن الفجوة.

لتظهر بعد ذلك شخصية "خدوج" أم "الطاهر" التي تمثل الشخصية المحورية في الرواية لتعطي صورة للمرأة المضطهدة التي صنعت منها الظروف صورة للخطيئة المتكررة.

سي عمران: هو شخصية تمثل إمام مسجد قرية "العين"، الذي كان يلجأ إليه الطاهر في أوقاته الصعبة، كان يمدده بالنصائح ويطلعه على كتب الفقه والدين ويخبئه من الجماعات المتطرفة.

(1) - اليمين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 23.

وبالاطلاع على جميع شخصيات الرواية وأدوارها في تشكيلها للنص السردي، نجد أن

كل شخصية تمثل لنا جانبا معيناً:

الطاهر ← المتقف الواعي (الوعي).

خدوج ← الوطن المغتصب .

سي عمران ← الخطاب الديني.

رجل الأمن ← القوة العسكرية.

الأمير الشيشاني ← الخطر (الآخر).

البعي ← انتشار الرذيلة.

الوناس ← البحث عن الهوية.

فقد عرضت كل شخصية اتجاهها وخطابها، دون أن ينتصر أي موقف على الآخر ومن خلال أدوارها مثلت صراعات ومعضلات وطموحات الإنسان العربي ككل في فترة التسعينيات بمستوى راقى من الفن السردي ومن اللغة السردية، كما أدى الوضع المضطرب الذي كرسه النص إلى إتباع طريقة مختلفة عن الطرق الأخرى في تقديم الشخصيات، إذ تم التركيز على الأحداث السياسية التي تعمق فكرة اللاإستقرار والاضطراب في رحلة بين حاضر القص وماضيه ومحاولة ربط ما يحدث اليوم بما حدث أمس.

كما استعان الكاتب بشخصيات لها قيمتها التاريخية والإيديولوجية، حيث وظف شخصيات تراثية: (عنتر، ليلي...)، ومعاصرة: (محمد ديب، محمد أركون)، وتخييلية: (قراندايزر)، ودمجها في نصه الروائي لجعلها مختلفة وراء ملفوظات توحى بحادثة أو صفة متعلقة بها دون ذكرها، ولا يتم التعرف عليها حينئذ إلا بإعادتها إلى أصولها.

لقد تم بناء الشخصيات في الرواية بالاعتماد على رحلة الذاكرة والعودة إلى الماضي التي فجرها الوضع المضطرب، فالعبارات الواردة عن هوية البطل "الطاهر" تجعلنا ندرك أن إشكاليته هي إشكالية وجود؛ بمعنى أنه يسعى لتحقيق قيم مفقودة، وهذا ما أدى به إلى العزلة التي غالبا ما كانت تقوده إلى الماضي والغوص فيه، عبر جملة الإسترجاعات التي كان لها الدور الفعال في إضاءة جوانب مهمة متعلقة ببناء الشخصيات، وهذا ما أضفى جمالية على هذا البناء. ويمكننا القول أن هذه الشخصيات من خلال أدوارها مثلت صراعات ومعضلات وطموحات الإنسان العربي ككل في تلك الفترة؛ من خلال عبقرية المبدع وقوة خياله في بناءها ونقلها من عالمها الخاص (الورقي) إلى عالم أصبحت فيه نماذج عامة للمجتمعات، وهذا ما أضفى جمالية على هذا العنصر البنائي في الرواية.

2- الزمان:

تجري أحداث الرواية دائما في إطار زمني ومكاني محدد، إذ يعد الزمان هو المرجع الأساسي الذي تبنى عليه وتجري فيه الأحداث والواقع، كما أنه يعين القارئ في وضع الإطار الزمني والتاريخي للرواية؛ من خلال استرجاع الماضي عبر الذاكرة، أو مستخدما ومضات استباقية من خلال الحلم والتوقع والهواجس.

أ- الإسترجاع:

يعد الإسترجاع أكثر التقنيات الزمنية حضورا في الرواية، وهو عبارة عن "حدث سابق عن الحدث الذي يحكى"⁽¹⁾، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها الرواية، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.

(1) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص:77.

ولقد اعتمدت الرواية على بنية زمنية أساسها الارتداد الزمني، الذي بدأ منذ مطلع الرواية؛ ففي استحضاره للماضي ونشره أحداثه لجأ إلى:

أ- إسترجاع خارجي: ويعود إلى ما قبل بداية الرواية، حيث يتجلى في الرواية المدروسة من خلال استرجاع الراوي "الطاهر" لأحداث الثورة والاستعمار الفرنسي: يقول: "رسمت للثورة صوراً من النزاهة، ما عشت متصالحا معها، حتى حدثتني عن صراعات بين ما يسمى بحزب فرنسا والوطنيين العربيين وكيف كانت التصفيات الكبيرة بعد الاستقلال... حدثتني عن تلك المأساة للعقيديين "عميروش" و"سي الحواس" الذين اعتقلهما يومين مدة طويلة"⁽¹⁾، الراوي هنا يستدعي الماضي وبعض أحداثه حتى يسقطه على الواقع الذي يعيشه ويقارنه بالحاضر وينقده، وكأنه يحفز المتلقي على إعادة ترتيب وفحص أفكاره ودوافعه والتأمل فيها، إضافة إلى استرجاعه لأحداث أكتوبر 1988 وذكر السلبات التي جاءت بها فتغيرت الحياة وصارت حزينة وبائسة - في قرية العين التي يسكنها-.

ب- إسترجاع داخلي: يعود فيه الراوي إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، ويبرز هذا الاسترجاع خاصة في حكاية "الطاهر"، الذي كان دائماً يتساءل عن نسبه وعن سبب تسميته بهذا الاسم وأينما يذهب كانت هذه الأسئلة تراوده، يقول: "قلت أحدث نفسي؟ حل حقيقة سماني به ليذكر خذلانه وانهيائه حين ارتمى في حوض والدتي.. لم أسألها يوماً كيف قضت شهور الحمل التسعة هناك في الزاوية.. كيف كان يعاملها ياترى؟ حتى وهي لم تكن تكثر الكلام عنه.."⁽²⁾، فالراوي يشرك المتلقي في خضم معاناته من خلال العودة باستمرار إلى أحداث سبق ذكرها في الرواية.

(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص ص: 138-139.

(2) - المصدر السابق، ص: 54.

ج- إسترجاع مزدوج: هو "ما يجمع بين النوعين"⁽¹⁾، السابقين، ويتجلى في حديث الراوي عن وصية امه بدفنها في باريس بعيدا عن قريتها، ويربط قصتها بالكاتبتين: "محمد ديب" و"محمد أركون" اللذان دفنا خارج ديارهما: "دفنتها هناك وكم هو قاس أن يموت الجسد ويدفن بأرض غريبة، كانت إرادتها غريبة، لكنني فهمت أن كل الجزائريين الذين يخرجون من بلدانهم لا يفكرون العودة إليها، ها هو الكاتب الكبير محمد ديب (...). يكتب رسالة بأن لا يدفن في ارض خائنه وعاقته، وكذلك محمد أركون الذي مات ودفن بعيدا عن قريته..."⁽²⁾، فمحمد ديب ومحمد أركون من كبار الكتاب الجزائريين الذين عاشوا مهمشين، وعلى الرغم من الرصيد المعرفي والروائي الذي عرفا به في العالم العربي، إلا أنهم لم يعترف بهم في الجزائر فاضطروا للعيش في بلد يعترف بهم، ويموتون فيه، والراوي من خلال هذا الإسترجاع يعالج إشكالية المثقف في الجزائر وربطها بوقائع قصته، وصور من خلالها أثر الزمان في المكان أي في "قرية العين" الذي أسقط عليها كل التواريخ الماضية القاسية التي عاشتها الجزائر، وقارن حال تلك الأزمنة بحاضره.

تميل الرواية إلى استحضار الماضي أكثر وتوظيفه بنائيا؛ عن طريق استعمال معطيات ضرورية حول الأحداث الماضية وخلفيات الشخصيات، مما يساعد على إضاءة المشاهد وإعانتة على فهم جوانب النص السردية، كل هذا لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، وتحقيق عددا من المقاصد الحكائية مثل: سد الفراغ الذي يحصل في الرواية وسهولة انتقال المعنى داخل الرواية.

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، دط، 2004، ص: 58.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 156.

هو حركة سردية تتمثل في توقع وانتظار لما سيحدث مستقبلاً، فهو "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي"⁽¹⁾، بحيث يروي مقطعاً حكاياً يتضمن أحداثاً لها مؤشرات مستقبلية غالباً ما "يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل"⁽²⁾، ويعمد السارد أحياناً إلى تكثيف لحظة زمنية وتطويلها من ناحية الكم، بينما تراه أحياناً يمر على أزمنة وتواريخ طويلة بسرعة قصوى أو بالقفز عنها.

وكمثال على ذلك في الرواية، نجد تنبؤات الأم "خدوج" باقتراب وفاتها وترك وصيتها "لابنها" "الطاهر": "قالت خدوج وكأنها تستعد للموت ولدي الطاهر أعلم أن الموت بات يحوم في الجوار، فالشيخ صاحب البركة سيأخذني إليه، الموت هنا مثل طائر ينظر إلي"⁽³⁾، وفي موضع آخر من الرواية يرد استباق آخر كذلك من الأم "خدوج" لابنها "الطاهر" في حوار معه تقول: "حين تكبر ستعود إلى أبيك مثل أبيك صاحب البركة... والدك رجل صالح يولدي"⁽⁴⁾. فالكاتب من خلال هذه الإستباقات يخلق تفاعلاً بين القارئ والنص المقروء، ونشويقاً للمتلقي مما يجعل قلب القارئ مشدوداً ومعلقاً في انتظار تحقق هذه الأحداث من عدمها، وقد يتكهن أو ينتبأ بمصائر الشخصيات أو مسار الأحداث.

(1) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء_الزمن_الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص:132.

(2) - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص:66.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:152.

(4) - المصدر نفسه، ص:57.

كما نجد الإستباق في عنوان الرواية، وفي مواطن أخرى منها، وهذا ما أشرنا إليه سابقا من خلال الرسالة التي استهل بها الكاتب روايته، والتي كانت بمثابة استباق للأحداث المهمة في الرواية، كل هذا ولد جمالية التشويق والتنبؤ والتي تميزت بها الرواية دون غيرها.

3_الرؤية السردية:

تتميز بنية الخطاب السردى لأي رواية برؤية سردية معينة، تسهم في تشكيل أنساقه السردية وبلورة جماليات بنيته، فلا توجد رواية بلا راو، فهو الذي ينقل الأحداث ويقدمها عبر خطاب لغوي، والسادد ليس هو الكاتب نفسه، وإنما هو مخلوق من طرف الكاتب ليعبر من خلاله على عالمه الحكائي.

لقد عنيت الكثير من الدراسات بدراسة "الرؤية" أو "التبئير"، وعرف هذا المكون السردى بعدة تسميات أبرزها: الرؤية، وجهة النظر، البؤرة، المنظور، التبئير... فيستعمل الكاتب حميد لحميداني في كتابه: "بنية الخطاب السردى" مصطلح: "الزاوية الرؤية" ومصطلح "التبئير" بنفس المفهوم، ويرى أن "زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وان الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"⁽¹⁾، فالتبئير هو تقنية في الكتابة السردية، وهو في الأعمال الروائية "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصيته من شخصيات الراوية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث"⁽²⁾.

(1) - حميد لحميداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص:46.

(2) - نقلا عن، المرجع نفسه، ص:46.

ويعتبر "جيرار جينيت" (Gerard Genette) أهم من اعتنى بهذا المفهوم، ويستخدم مصطلح "التبئير"..."تفاديا للصفات البصرية (visuel) التي تحملها مصطلحات: الرؤية، وجهة النظر، المنظور"⁽¹⁾، ويميز بين ثلاثة أنواع من التبئير هي:

1- التبئير الصفر أو اللاتبئير Récit mon facalisé ونجده في السرد التقليدي.

2- التبئير الداخلي F. intern سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3- التبئير الخارجي F.extern الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات.

أ- التبئير الصفر أو اللاتبئير:

يكون الراوي فيه "عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور في خلد الأبطال"⁽²⁾، وتتجلى سلطته في إدراك رغبات الشخصيات الحكائية في الرواية، ومعرفتها حق المعرفة، أكثر من الشخصية الحكائية نفسها.

ويتجلى هذا النوع من التبئير في رواية "الزاوية المنسية"، من خلال سرد الراوي للأحداث واصفا أمه "خدوج" يقول: "حتى خدوج كانت مؤمنة جدا تصلي وتصوم، وأما السرير فمكان عملها فقط كما لكل الناس عمل"⁽³⁾، ويظهر من خلال هذا القول أن الطاهر عارفا بدرجة إيمان أمه أكثر منها كشخصية في الرواية.

وينتكر ظهور هذا النمط في الرواية عبر مشهد يتحدث منه الراوي عن صديقة "عنتره" الذي صار متدينا، يقول: "كان متحمسا للدولة الإسلامية المزعومة التي يفهمها على نحو خاص،

(1) - محمد عزام شعرية الخطاب السردية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005 م، ص: 101.

(2) - حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص: 47.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 134.

دولتهم تلك تقوم على احتقار الدنيا وإقامة الحدود مثل: جلد الزاني والزانية، وقطع يد السارق... تلك الدولة، وذلك الخطر الداهم الذي اسمه "عنتر" والذي لم يكن إلا صورة عن شيوخهم الذين علموهم تلك الأمور الحقيرة"⁽¹⁾، وهنا نلاحظ دراية الراوي بما يدور في تفكير صديقه "عنتر"، بالإضافة إلى درايته الشاملة بالأفكار الداعية إلى الدولة الإسلامية المزعومة، فنحن هنا امام راو يعلم كل شيء عن شخصياته، ويقول الراوي كذلك: "لم أصرح بموقفي اتجاه الوضع، لكنني لم أستطع أن أبقى صامتا حين أخذ رجال الدرك مرة "الشيخ عمران" لإستنطاقه... ذهبت إلى قائد الدرك وكان رجلا طويلا ونحيفا... قلت له يا سيدي كيف ترضى أن يعامل "سي عمران" بهذه الطريقة... فالرجل عالم جليل، قال لي كما يقول العسكر دائما... إنها حالة طوارئ... وأمن البلاد فوق كل شيء، قلت بغضب بعد أن ضربت على مكتبه بيدي، ولكنه "سي عمران ما بكم؟، وقف واجما في البداية لأنني صدمته لم يكن يعرف مدى ارتباطي بالشيخ "سي عمران"⁽²⁾، يتضح لنا من خلال هذا المقطع أن الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات في الرواية، ذلك أنه عليم بشخصية "سي عمران"، بالإضافة إلى علمه بطريقة تفكير شخصية الدركي.

يظهر لنا من خلال ما أراده الراوي عن شخصياته من تفصيلات أنه كان عليما بما يدور في ذهننا، وأنه كلي المعرفة، فهو في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصياته لكنه فوقهم دائم الحضور يعلم ما ظهر وما خفي، وهذا ما أسهم في بناء الرؤية السردية في الرواية واكتسابها طابعا جماليا.

ب- التبئير الداخلي:

وفيه تكون "معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو

(1) - المصدر السابق، ص: 134.

(2) - المصدر نفسه، ص: 63-64.

تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب⁽¹⁾، ففي هذه الرؤية تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الأخرى، وتتدفق الأحداث عبر وعي شخصيه فردية في الرواية، يقول الطاهر: "صرت أحب نفسي أكثر...أعشق جسدي فعشقي للحياة دفع فيا أسئلة جوهرية متى عرفت جسدي الذي كان محرماً علي أن أعب معه...؟"⁽²⁾، في هذا الأسلوب تعبر الشخصية مباشرة ذاتها، مستخدمة الحوار الداخلي.

ويتجلى التبئير الداخلي في الرواية في ثلاثة أنواع:

أ- التبئير الثابت:

في هذا النوع تمر كل أحداث الرواية عبر وعي شخصية واحدة، وتظهر هذه التقنية في رواية "الزاوية المنسية" من خلال الحوار الداخلي الذي تقوم به شخصية "الطاهر" لتعبر منه عن حالتها النفسية والاجتماعية، يقول: "لبست أروع الثياب..اشتريت بدلة كلاسيكية إيطالية ووضعت عطرا فرنسيا بياركاردان "PIERRE CARDIN" ووضعت ربطة عنق..صمدت قليلا: ماذا لو وضعتها وعدت بها إلى قريتنا؟"⁽³⁾.

يتضح من خلال هذا القول أن "الطاهر" يحاور نفسه، ويطرح التساؤل والاستفهام الذي يحمله في نفسه، محاولا بذلك التعبير عما يدور في داخله من قلق واضطراب نفسي، نتيجة ما مر به من ظروف اجتماعية وأسرية.

(1) - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 48.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 134.

(3) - المصدر نفسه، ص: 95.

ويقول في موضع آخر: "لحظتها حدثت نفسي ماذا لو كانت هذه العجوز في بلدنا مستحيل؟، هناك سيرمونها بالزنا، لأنها طلبت قبلة، ستشهق لحظتها الأخيرة أما هنا في باريس لا أحد يهتم بالآخر"⁽¹⁾، حاول الطاهر من خلال هذا الحوار الداخلي أن يبين اختلاف الرؤى الاجتماعية بين بيئتين، البيئة الجديدة الخاصة والبيئة الأصلية ووجهة النظر هذه توحى بأفكاره وتوجهات تحررية لم يكن لسارد معرفتها لولا إفصاح الشخصية عنها.

ويتكرر "التبئير الثابت" في الرواية من خلال حوار داخلي، حاول الطاهر من خلاله التعبير عن نفسيته اتجاه هويته وحقيقة نسبه واسمه، يقول: "غرقت مع إسمي قليلا...الطاهر" هذا الاسم الذي ورثته عن أبي، تراه لماذا أسماني به... قلت أحدث نفسي؟. هل حقيقة سماني به ليذكر خذلانه وانهيائه حين ارتمى في حوض والدتي...كيف كان يعاملها ياترى"⁽²⁾، فقد كان هذا النمط أسلوبا مهيمنا في إنجاز السرد داخل "الزاوية المنسية"، ساهم في تشويق القارئ من خلال إطلاعه على عوالم الشخصية الداخلية وكشف عن مكنوناتها، وفهم أبعادها النفسية العميقة، وتظهر جليا من خلال الأسئلة الكثيرة التي كان يطرحها على نفسه.

ب- التبئير المتغير:

وفيه يكون أمام وجهة نظر شخصية، ثم تنتقل إلى شخصية أخرى لتتعرف على وجهة نظرها ليعود بعدها الكاتب إلى الشخصية الأولى أو شخصية أخرى. ونلتمس هذا النوع في الرواية من خلال حوار "الطاهر" مع أحد المتدينين في المسجد:

"أهلا بك يا أخي..."

قلت له وبك أهلا...

(1) - المصدر السابق، ص:23.

(2) - المصدر نفسه، ص:54.

قال أريد أن أتحدث إليك.

قلت له تفضل..

قال: لا يجوز للرجل أن يصلي بمثل هذا السروال.

قلت له: لماذا؟ ونظرت إلى سروالي، هل هو ممزق لا سمح الله؟.

قال لي ليس المقصود.. بل هو يصف العورة⁽¹⁾.

يعرض المقطع الحوارى الدائر بين شخصيتي، الطاهر بن معروف والرجل المتدين في المسجد، رؤى مختلفة حول طريقة ستر العورة أثناء أداء الصلاة، وقد ناوب السارد في عرض وجهتي النظر بين الشخصيتين بحيث يظهر علم السارد بالشخصيتين من خلال ما تبوح به الشخصيات نفسيهما فيتساوى بذلك علمه وعلمهما.

كما يظهر هذا النمط كذلك في الرواية، حين انتقل إلى شخصية "وهيبة" وهي تسرد لنا تفاصيل خاصتها وصديقاتها مع المجموعة الإرهابية، تقول:

"سمعت أحدهم يقول: خذوا البنات فهم سبايا... الرجال سيتولى "الشيشاني" أمرهم لا أعرف ماذا حدث للرجال بالضبط.. كانت نوال تلطم وجهها وتقول: عرسي بعد أسبوعين..ماذا سيقول عني سليم المسكين..؟".

دنت حمامة منها واحتضنتها وربت على شعرها: قولي الحمد لله يا أختي.. "قدور" قال لنا: اخرجن ونظفن الحي وأعددن الطعام قبل أن يأتي الأمير⁽²⁾، واستمر السرد على هذا المنوال ثم قام السارد بتعقيب داخلي يشرح فيه تشابه تجربة وهيبة بالتجربة التي مر بها في وطنه.

(1) - المصدر السابق، ص: 52.

(2) - المصدر نفسه، ص ص: 111-112.

وفي هذا المقطع يتخلى الراوي عن زمام السرد، ويتنحى جانبا تاركا المجال للشخصيات للتعبير عن ذاتها.

ج- التبئير المتعدد:

وفيه "يكون تغيير البؤرة...مصحوبا صراحة بتغيير السارد، وهناك يمكن تحول التبئير أن يبدو نتيجة بسيطة لتحول الصوت...حيث تروي القصة الواحدة تبعا حسب وجهات نظر متعددة"⁽¹⁾، حيث تمر الحادثة الواحدة عبر عدة شخصيات ترويها كل منها حسب وجهة نظرها. عند متبعتنا لأحداث الرواية نجد أن الكاتب قد استعان بالتبئير الداخلي في سرده، مركزا على النمط الثابت الذي يبرز ملامحه بشكل واضح، وتبدو وشاخصة في الرواية.

ج- التبئير الخارجي:

يتحول الراوي في هذا الأسلوب إلى مجرد شاهد، فلا يترك الشخصية تتحدث عن نفسها بل يكتفي بالإشارة إليها دون الدخول إلى أعماق تفكيرها، والراوي هنا "يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"⁽²⁾.

وعند متابعتنا لرواية "الزاوية المنسية" لم نجد أن الكاتب استعان بهذا الأسلوب (التبئير الخارجي) ضمن سرده، بل اكتفى بتوظيف، التبئير الصفر والتبئير الداخلي، معتمدا على التبئير الثابت.

ويظهر كذلك أن بناء الرواية على هذا الشكل قد أسهم في إبراز المغزى من الرسالة التي أراد

(1) - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر:محمد معتمد ، المركز الثقافي العربي، المملكة السعودية، ط2000، م1، ص:85.

(2) - حميد لحميداني، بينة النص السردى، ص:48.

الكاتب أن يبعث بها للمتلقي، ليمنحه من رؤية الأحداث من منطلق موضوعي، ومن زوايا متعددة.

وقد حققت الرواية إضافة نوعية في أسلوبها السردي، لذلك يتبدى لنا أن يكون أحد أسباب جمالية السرد في هذا النص الروائي يتمثل في خاصية التشويق، على اعتبار أن الراوي لم يقدم على رواية الأحداث دفعة واحدة وإنما توسط ذلك نوع من المونولوج، مظهرًا تفاصيل تلك المأساة الإجتماعية والدينية والوطنية والسياسية.

وقد أسهم تعدد الرؤية والأصوات السردية في الرواية في إضفاء قيمة جمالية على بنية الرواية.

4_الفضاء:

يعد الفضاء من أهم المكونات السردية التي تبنى عليها الرواية، ويتأسس عن طريق جملة من العلاقات المتبادلة بين الشخصيات والأمكنة، وهذا ما يعطي جمالية قائمة على تلاحم عناصر السرد من جهة، والكشف عن الطريقة الفنية التي تقدم بها تلك العناصر من جهة أخرى.

غير أن هناك إشكالية وضعها الدارسون والنقاد العرب حول مصطلح الفضاء، لتعدد الرؤى والتصنيفات في معالجة هذا المصطلح، والعجز في وضع مفهوم واضح للفضاء الروائي وأنواعه، والخلط بين: الفضاء (Espace)، والمكان (Lieu)، وقد عالجت الدراسات السردية الحديثة الإلتباسات المخيمة على هذا المكون الروائي الهام، وحاولت رفع الإلتباس عن العلاقة القائمة بين: الفضاء النصي، الفضاء الحكائي، والفضاء الواقعي، ليكون بذلك الفضاء هو: "مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة

الفصل الثاني:

تجليات الشعرية في رواية "الزاوية المنسية".

فيها⁽¹⁾، فالفضاء لا يختص بالمكان فحسب بل يشمل جوهر الرواية وشكلها معاً، لينقسم بذلك إلى أقسام ، نجدها ماثلة في رواية "الزاوية المنسية":

1- الفضاء الجغرافي (المكاني).

2_الفضاء النصي (الطباعي).

1- شعرية الفضاء الجغرافي:

بما أن الأمكنة متعددة في الرواية، فإن فضاء الرواية يلفها جميعاً؛ إذ يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي إلى جانب مكونات أخرى في تنظيم الأحداث، والمكان هو الذي "يؤسس الحكى لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"⁽²⁾، فهو الفضاء الذي تتحرك داخله الأحداث والشخصيات لكي تنمو وتتطور، والمتأمل إلى أنواع الأمكنة داخل الرواية (الزاوية المنسية) يجدها تتنوع إلى فئات: أمكنة الإقامة: وهي الأماكن المغلقة التي يقيم بها الناس، منها الإختيارية ومنها الجبرية.

وأمكنة الإنتقال: وهي الأماكن المفتوحة التي يرتادها الناس، وهي كالاتي:

أماكن الإقامة		أماكن الإنتقال	
الجبرية	الاختيارية	الخصوصية	العمومية
السجن	البيت	الزاوية	المقهى
القبور		الجامعة	أحياء باريس
		مركز الدرك	أحياء قرية العين
		الحمام	حديقة باريس
		المسجد	الغابة والسلاسل الجبلية
		الصحراء	

(1) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:31.

(2) - نقلا عن، حميد حميداني، بنية النص السردي، ص:65.

أ- الأماكن المغلقة:

-الزاوية: وهو المكان الذي أشار إليها السارد مرات عديدة لكنه لم يفصح عن أهميتها بالنسبة إليه، كما أنه لم يربطها بالأحداث التي كان يرويها، ولكن كان يرمز لها بدلالات الحزن والبؤس والبحث عن الماضي المجهول، يقول: "جعلتني في حجرها وبدأت تقول لي..لا تحزن على أحد يا ولدي..هذا الذي مات ليس أباك.. أبوك رجل طاهر وفاضل من نسل الصالحين والأتقياء وحين تكبر سوف تعود إليه لتحمل عرشه يوماً..عليك أن تدرس بجد فوالدك من سلالة العلماء ورجالات الدين الكبار وهذه السبابة التي كنت ستقطعها، ستحمل يوماً ختم الزاوية المنسية..."⁽¹⁾، يربط السارد الزاوية التي تمثل الدين والبحث عن الهوية المسلوقة وعن الدين الحقيقي بعد ظهور جماعات إسلامية متطرفة، حيث يقول في موضع آخر: "هذا الوجه الذي أنهكه البحث عن الله في زوايا العالم المختلفة، بين كتب الأنبياء والشعراء والمشعوذين، وحتى زوايا العالم وأحاديث الشيوخ الذين أبيضت لحاهم من كثرة المناجاة والبكاء..لم يتبقى من لحاهم سوى البياض الذي يعلن اكتمال المشهد، ليصبح الشيخ مجرد شاهد على أنني إنسان يملك وجها.."⁽²⁾، فهو يربط هذا المكان -الزاوية- بدالتين: الخطاب الديني والبحث عن الهوية.

المسجد:

وهو مكان للصلاة والتعبد، وقد ظهر في الرواية كمكان أرادته السارد منبراً له يلجأ إليه عند هروبه من الجماعات الإسلامية من جهة، يقول: "البارحة وجدت رسالة تحت باب منزلي تهددني بالموت، وقبل قليل شاهدت أكثر من عشرين إرهابياً يقتلعون باب منزلي، فعرفت أنهم سيقتلونني، فلم أجد غير بيت الله أحتمي به"⁽³⁾، وهو مكان يبحث فيه عن الله في القرآن وكتب

(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:36.

(2) - المصدر نفسه، ص:46.

(3) - المصدر نفسه، ص:39.

السنة والفقہ، وذلك بمساعدة إمام المسجد "سي عمران" من جهة ثانية: "يا سي عمران" إن الزنديق "ولد خدوج" هرب عندك ونحن نريده، قال: "سي عمران"...ماذا تريدون منه.

الشباب: يقول عنا أبواق الفتنة هل تصدق ذلك يا سي عمران، نحن نريد بناء دولة إسلامية ثم لا يمكنك أن تتستر على ملحد مثله يا شيخ عمران.

ومن قال لكم أنه كذلك، بل هو عندي يقرأ كتب الفقه والقرآن⁽¹⁾.

ليحمل بذلك المسجد في رواية "الزاوية المنسية" صورتان: صورة مكان للعبادة ومكان للاحتماء والهروب من بطش الآخر.

البيت:

أورد السارد هذا الفضاء كثيرا في الرواية، رسم من خلاله قيم الدفاء والهدوء والطمأنينة التي تشوبها المخاوف والمآسي الدفينة في نفس السارد وفي نفس كل شخصيات الرواية، ليحمل معنى الراحة وملاذا من مآسي العالم الخارجي، في صورة تقليدية عتيقة محملة بمآسي السارد في البحث عن الهوية، فيقول: "قبل أن أذهب إلى الزاوية المنسية قررت أن أزور بيتنا، وأن أسلم على ذلك السرير الذي اغتصب طفولتي، دمرني، جعلني أشبه الذاكرة أو الطيف..."⁽²⁾، ليحمله معاناته وذكرياته التي يحاول أن يخفيها، ويقول في موضع آخر: "تضع صينية المشروب الذي تداعب رائحته أنفي وتتوجه إلى نافذة الغرفة، تفتح وتشيح بالستار لتستر ما هو موجود بالغرفة عن أنظار المارة، وتجلس بجانبني وأنا منهمك في كتبي أفنت بعض ألعيب الفلسفة أو الحضارة"⁽³⁾، وكأن البيت يحمل سرا من أسرار الخفية التي يريد السارد أن يحفظها، وينعزل

(1) - المصدر السابق، ص: 27.

(2) - المصدر نفسه، ص: 156.

(3) - المصدر نفسه، ص: 146.

على العالم الخارجي مع ذكرياته وأحزانه، ليخلق نوع من الائتلاف بينهما والتعايش مع أفكاره، وهذا في بيت قرية "العين"، كما يصور انبهاره بالبيت الباريسي الذي يحمل كل متطلبات الراحة والسكينة والجمال فيصفه بقوله: "سرنا بضع خطوات إلى قاعة الضيوف، كان بيتا كلاسيكي الأثاث، الإنارة الباهتة.. الديكور الخلاب الذي يعيدك إلى زمن عصر النهضة جلست على أريكة جلدية مريحة"⁽¹⁾.

فقد صور السارد البيت في هذه الرواية بصورتين متناقضتين، إحداهما تحمل الكآبة والحزن والعزلة، والأخرى تحمل كل أنواع المتعة والراحة والحرية.

السجن: السجن هو المكان المغلق المنفصل عن العالم الخارجي، وقد كان في رواية "الزاوية المنسية" مكانا للتعذيب والمعاقبة للحد من بطش الجماعات الإسلامية الإرهابية، يقول: "كل يوم قصص جديدة من الاعتقالات العشوائية وعن سجون الصحراء التي وافق عليها الرئيس لتكون أماكن تأديب للجماعات الإسلامية"⁽²⁾.

كما ورد هذا المكان في الرواية على لسان السارد، مقرونا بالعذاب الذي تعرضت له زوجة صديقه "عنتر" من طرف رجال الدرك والشرطة، يقول: "كم مرة اقتادها رجال الدرك والشرطة وعذبوها وفعلوا بها ما لم تفعله فرنسا في نساء المجاهدين، كانوا يقيدونها من يديها لتبقى مسدولة الجسد حتى تشعر أن جسدها النحيل سينفصل عن بعضه"⁽³⁾، فقد صور بذلك الرعب والعنف الذي مورس على الشعب في تلك الفترة، ليحمل السجن في الرواية ما يحمله "الطاهر" من حرقة وحزن على الأحداث التي تجري أمامه.

(1) - المصدر السابق ، ص: 83.

(2) - المصدر نفسه، ص: 135.

(3) - المصدر نفسه، ص: 108.

القبر: استعمل السارد هذا المكان كثيراً، حيث يرتبط في الرواية بتسمية الموت والهروب من الواقع المزري والمأساوي الذي يعيشه الطاهر وكل أبناء وطنه؛ جراء التحولات السياسية القائمة التي صبغت بعض العقول بألوانها السوداء، ويشير "الطاهر" إلى هذه التحولات بقوله: "إتهامات وتكفير في الطرقات وغيرها من مظاهر اغتصاب البساطة ليحولها إلى توبة عارمة وساحرة في البداية، لكنها اغتصبت بفقہ الجهاد وأشرطة الفتنة وعذاب القبر، انفتحت أحاديث القيامة الرهيبة وألغاز الإستلاب الكثيرة"⁽¹⁾، كما يحملها السارد وعمل غرار كل الأمكنة التي ذكرت في الرواية بمعاني الأنس والبؤس، والتخلص من رائحة الدم التي طغت على قرية "العين" والهجرة إلى بلد الحريات والأمن، فيقول: "تخلصت معها من رائحة القبور وصوت الآخرة وعذاب القبر..صارت رائحتها الباريسية أكثر ما يغريني..لاحظ الكل أنني تغيرت.."⁽²⁾.

ب- الأماكن المفتوحة:

المقهى: تقوم المقهى في أي رواية "بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائماً سبب ظاهر يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما..."⁽³⁾، فقد أشار الطاهر في مواضع كثيرة من الرواية إلى قيمة المكان بالنسبة إليه: "حيث كنت أجلس هناك لساعات طويلة وليس معي إلا قلمي الأسود وأوراق البيضاء الصغيرة منها تعرفت على الأحزاب السياسية، حيث كان المقهى المكان الوحيد للجدل السياسي"⁽⁴⁾، فقد كانت مقهى "عمي عمار" مقر إلتقاء السياسيين قصد تبادل الأفكار والنظر في كل ما يطرأ من تغييرات ومستجدات في الساحة السياسية، كما

(1) - المصدر السابق، ص: 137.

(2) - المصدر نفسه، ص: 85.

(3) - حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 91.

(4) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 74.

كان فضاء يجمع بين الأدباء والمتقنين، يقول: "ما زال المقهى عالقا في راسي حين يحضر كل مجاهدي القرية ويتحلقون حول "الشيخ عمار" يقال أنه كان محاربا كبيرا وقاسيا، كان يكفي أن يوقع لأحد ورقة صغيرة لتعطيه الدولة شهادة المشاركة في الثورة، كان "الشيخ عمار" غربيا لم أراه يحضر الإحتفالات المخددة للأعياد الوطنية، سمعته يقول أنه لا يحب المتاجرة بالدماء التي سقطت لوجه الله والأرض"⁽¹⁾.

والمقهى في الرواية المنسية كانت مكان انتقال عبر الزمن؛ من خلال استرجاع البطولات الثورية مع "عمي عمار" ومحاولة الطاهر في ملء وقت فراغه، والقبض على خوفه الدائم من الآخر الذي كان بالأمس القريب شريكا له في الاستقلال، وكأن السارد يشير إلى حيادية المقهى وعدم تورطها في الأحداث التي يعيشونها، فهي الفضاء الفكري الأمن الذي يحاصره الخوف، لتحمل بذلك دلالة ما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش، وتصوير الرتابة اليومية وما يلفها من كآبة وتعاسة.

القرية: تحتل القرية مكانا هاما في الرواية وتمثلت في قرية "العين"، فهي ذلك المكان التقليدي البسيط المحافظ الذي تسوده مظاهر الفقر والعزلة، وانتشار مظاهر التدين والمعادين لها باسم الجماعات الإسلامية التي نشرت الرعب، يقول "الطاهر": "هناك في قرية العين صار الكل يخاف الكل، الوضع محزن جدا، صارت بيوتنا تقفل باكرا وترقب ما يحصل حين تغيب الشمس عن الأنظار"⁽²⁾، وفي مقطع آخر يقول: "قرية العين أصبحت فقط ترتقب قتلاها بالعشرات بل بالمئات...خلف كل باب عين ترقب وتنتظر"⁽³⁾، فهي المكان الأول الذي ابتدأت به الرواية وابتدأت منه مأسات أم الطاهر "بنت خدوج".

(1)-المصدر السابق ، ص:70.

(2)-المصدر نفسه ، ص:67.

(3)- المصدر نفسه ، ص: 69.

الجبال: السلاسل الجبلية في رواية "الزاوية المنسية" هي المكان الذي يمثل الوحشية والهمجية والآخر المتوحش الذي يمارس سلطته وتطرفه في زمن الفجوة، على قرية "العين"، ونختصر هذه الهمجية والتطرف؛ من خلال "ما تعرضت له "وهيبة" صديقة الطاهر" في الجامعة من اغتصاب وتعذيب: "كنت عائدة في حافلة القرية الوحيدة حين اعترضتنا تلك المجموعة الارهابية... كانوا عشرين تقريبا أخرجونا من الحافلة... ركنوا الرجال في صف والنساء في صف آخر لم أعرف واحدا منهم سمعت احدهم يقول، خذوا البنات فهم سبايا والرجال سيتولى الشيشاني امرهم" (1).

وما هذه الأماكن إلا إشارة لأهمية الفضاء المكاني في الرواية، التي أظهرت الأزمات النفسية والاجتماعية التي يعيشها "الطاهر" والوطن ككل في فترة من الفترات العصبية (زمن الفجوة)، لتكون السند والشاهد الوحيد على معاناة "الطاهر" كشخصية تبحث عن ذاتها من جهة، ومن جهة ثانية كشخصية مثقفة مهمشة، وهذا ما ولد جماليات ساهمت في سير النص السردى و الإفصاح عن الحالات الشعورية التي يعيشها السارد والشخصيات الأخرى، وإيهام القارئ باحتماليه وقوع الأحداث.

2-شعرية الفضاء النصي (الطباعي):

ركزت النظرية الغربية الحديثة على دراسة الفضاء الروائي من جانبه الشكلي، فهو: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحات الورق" (2)، وتتمثل في العناصر الفنية المكونة لعنات النص الرئيسية، بداية بتصميم الغلاف، مروراً بالعناوين وتتابع الفصول، وأدوات الترقيم، ومساحات البياض والسواد في الصفحة، والرسومات الموظفة... وكل هذه المكونات لها دلالات، ذلك أن "مسألة الشكل ليست مسألة شكلية، بل هي مسألة معرفية

(1) - المصدر السابق ، ص ص: 110-111.

(2) - حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص: 55.

موضوعها الشكل، أي، بنيه القول⁽¹⁾، فكلها تساهم في الكشف عن دلالة الأسلوب وقصدية الروائي وفقا لكيفية تشكلها.

ويمكن تحديد جمالية هذه الفضاءات الطباعية في رواية "الزاوية المنسية" فيما يلي:

2-1- العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية:

تتجلى الأهمية الخاصة التي توليها الرواية للفضاء الطباعي من خلال عنوان الرواية: "الزاوية المنسية"، حيث تصدر العنوان واجهة الغلاف بعد اسم الكاتب، وكأنه يريد لفت الانتباه لأهمية هذا المكان الديني والذي هو "الزاوية" في الثقافة الجزائرية، ليشير إلى أن الخطاب الديني يعلو فوق كل الخطابات وخاصة السياسية، ولا نتعرف على هذه الدلالات إلا بالولوج إلى العالم الداخلي للرواية، وهذا ما ينمي الفضول والتشويق لاكتشاف كنه هذه الدلالة فقد جعل الكاتب العنوان عتبة نصية مركزية- دون إضافات-.

وبالإضافة إلى العنوان الرئيس قسم الكاتب الرواية إلى عناوين فرعية ترتب تطورات الأحداث في شكل متناسق يسهل خطوات القراءة، والانتقال من عنوان فرعي إلى آخر، لتبدو هذه العناوين مستقلة عن بعضها البعض في الظاهر، لكنها ضمنا مترابطة فيما بينها وبين العنوان الرئيس وهو ما ولد الغموض حولها.

وتتضمن الرواية العناوين الآلية:

الفصل الأول: سرير أمي.

مقهى باريس...باريس صيف 1996.

- "ذكريات أصابعي المقطوعة".

(1)-يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي- في ضوء المنهج البنيوي-، دار الفارابي، بيروت، لبنان ، ط1، 1990م ، ص:23.

- ذاكرة من نافذة القدر.
- باريس..منعطف آخر..

الفصل الثاني: متاهة الميلاد.

- مقولة متورمة..
- شارع باريس..
- نافذة المقهى..
- نافذة أخرى..
- ها أنا عائد أخيرا إلى قرية "العين"..

2-2- لوحة الغلاف:

يعتبر الغلاف أول عتبة يمر بها القارئ وتشد إنتباهه للولوج إلى النص، حيث يشكل البعدين الجمالي والدلالي للمتن السردي، وذلك لما يحمله من رسومات هندسية وألوان.

فقد ورد غلاف رواية: "الزاوية المنسية" خطابا بصريا إيحائيا إيديولوجيا يتضمن عدة ألوان: الأبيض، الأسود، الأحمر، الأخضر، الأزرق، البنفسجي، الأصفر، كما احتوى على عدة أشكال: بيت، أشجار، طرق منكسر، بالإضافة إلى ظل شخص، وهذا التنوع في الألوان والأشكال يعكس لنا تنوع القضايا السياسية والاجتماعية وتعددتها وتشابكها، ليحمل الغلاف شكلين:

1- تشكيل واقعي: وذلك من خلال إسقاط وقائع من الرواية على الغلاف، وعلى شكل البيت الذي يمثل "الزاوية"، والذي وضعها في مكان تحده أشكال مختلفة الطول، وظل يقف على رأس الطريق المؤدي للزاوية، إذ يصور الكاتب الأزمات والعراقل التي وقفت كحاجز بين الانسان والخطاب الديني في فترة الإنقلاب الإسلامي في الجزائر سنوات 1992-1996، وتجسد ذلك

في شكل الطريق المنكسر المؤدي إلى الزاوية، وهذا ما يدل على تصارع الأفكار والرؤى والقيم، في انتظار يوم مشرق جديد يشع بالأمل.

2- تشكيل تجريدي: فالكاتب تعتمد هذه الرسومات والأشكال الغامضة وألبسها بدلالات إيديولوجية بالدرجة الأولى، والقارئ لا يستطيع إستخراج هذه الدلالات، إلا إذا كانت لديه خلفية ثقافية وتاريخية وكذا بالاطلاع على أحداث الرواية، حتى يفعل رغبة الاكتشاف وفك شفرات الرواية.

ولم يشر الكاتب إلى كل هذه الألوان والأشكال إعتباطيا ولا عشوائيا، فكل لون وكل شكل يمثل قضية من القضايا المتناولة في الرواية، لتكون دلالة هذه الألوان بالشكل التالي:

الأبيض: وتجلي في جدران الزاوية ليرمز به: للسلام والأمن والصفاء الذي تتميز به الزاوية.

الأسود: وتجلي في الأرض، صور به الخراب الذي حل بالوطن، كركز للكآبة والخوف والظلام وكذلك من خلال الظل الذي يمثل البحث عن الهوية التي اغتصبت.

الأحمر: وتجلي في قرميد الزاوية، وهو دلالة على طغيان الحكم الإشتراكي، كما أنه رمز لانتشار الرذيلة والخطيئات والدم في فترة من فترات الجزائر.

الأخضر: وتجلي هذا اللون في الأشجار الخضراء التي تحيط بالزاوية، وهي تدل على الرابة الإسلامية والجماعات الارهابية المتطرفة.

الأزرق: وتجلي في باب الزاوية، وهو رمز للأمن والتعاون وهذه دلالات تحملها الزاوية.

الأصفر: وتجلي في السماء مع غروب الشمس، وهو تعبير عن الحالة النفسية والألم الذي يعيشه الكاتب، والأمل في إشراق غد جديد بعيد عن كل هذه الأزمات.

البنفسجي: وتميز به عنوان الرواية، ويدل على البحث عن الذات والهوية والتواصل مع الجانب الروحاني التصوفي المتمثل في الزاوية بحد ذاتها، وقد تمثل هذا الجانب الصوفي في الكتابة الزخرفية التي كتب لها العنوان، والإطار المزخرف الذي بحث "الطاهر" في كتبه ليبرث في الأخير مشيخة الزاوية، فالكاتب هنا يقصد زاوية الفرد في تأمل ذاته وتبادل قضاياها.

وبالتالي فقد حاول الكاتب التواصل مع القارئ عن طريق هذه الألوان والأشكال من خلال حاسة البصر، لينقل دلالات وأبعاد مستترة في النفس البشرية.

كما جاء اسم الكاتب: "اليامين بن تومي" في أعلى الصفحة فوق العنوان، فهو عتبة ضرورية لا يمكن تجاهلها، لما تتركه من انطباع وتأثير في نفس القراء، فالمؤلف الموجود داخل النص يختلف عن المؤلف الموجود على الغلاف؛ لأن مؤلف الغلاف هو الذات الملموسة التي قامت بعملية الكتابة، أما المؤلف الموجود داخل النص فهو مؤلف خيالي وراقي، إن صح التعبير - وهذه الأسبقية في كتابة الاسم قبل العنوان ربما توهي إلى تأكيد حضور وفرض ذاته والاعلان عن سلطته، وهذا من الجماليات التي تمتاز بها الرواية المعاصرة دون غيرها.

2-3- البياض والسواد:

عادة ما يتوازي البياض والسواد في صفحة واحدة، فقد "يعلن البياض عادة عن نهاية الفصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللفظات بإشارة دالة على الانقطاع الحدتي والزماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي (***)، على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر"⁽¹⁾، فالبياض يعني المساحة الخالية التي تتخلل الكتابة، سواء بين الكلمات الموجودة في الفقرة الواحدة، أو في الفقرة الواحدة، أو في الجملة الواحدة، أو في نهاية الفقرة أو الفصل، كما يوجد

(1) - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 58.

في هامش الصفحة، "فعلاقة الخط بالبياض لعبة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعتها وماديتها، وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة"⁽¹⁾، وهذا ما نلاحظه من خلال الرواية، فقد وظف الكاتب البياض بشكل مكثف قبل بداية سرد الأحداث والضبط في الصفحات التالية: (2-3-4-5-6-7-9-10-12)، فقبل أن يقدم شيء يترك بياضاً متمثلاً إما في صفحة كاملة أو في نصف صفحة، وكأنه يريد أن يعبر أن أشياء كثيرة لكنه متردد في ذلك، ونظراً لتزاحم الأفكار فهو يريد ترتيبها ويعطي فرصة للقارئ ليشاركة ما ينخر تفكيره، فهذا البياض هو علامة على الصمت الموجه الذي يحمل داخله علامات عديدة: كالأمل أو الانكسار أو تساؤل أو تفكر...

كما عمد الكاتب إلى ترك فراغات بين بداية كل فصل ونهايته، فمنه ما جاء في أسفل الصفحة، وهذا ما نجده في هذه الصفحات: (28-37-42-80-100-136-151-159)، ومنه ما جاء في منتصف الصفحة مثل: عناوين الفصول، ونجده في الصفحات التالية: (29-38-81-101-131-137-152)، وهذه السمة الحدائية الأبرز في رواية: "الزاوية المنسية"، فالكاتب يترك للقارئ هذه المساحات البيضاء ليملاًها ويتشارك مع الكاتب قضيته. ليترك الكاتب في الأخير صفحة بيضاء مع نهاية مفتوحة، وبالتالي كلما زادت المساحات البيضاء كلما كان حيز الصمت أوسع.

2-4- الكتابة:

حاول الكاتب في رواية "الزاوية المنسية" أن يزوج بين الكتابة العمومية والأفقية، فالكتابة العمومية هي: "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على

(1) - محمد بنيس، حادثة السؤال_ بخصوص الحادثة العربية في الشعر والثقافة_، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988م، ص:25.

اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض⁽¹⁾، ونلاحظ من خلال الرواية بأن الكتابة العمومية جاءت بشكل خاص في المقاطع الحوارية على يمين الصفحة، وتجلي ذلك في الحوار الذي دار بين الطاهر وإحدى الصديقات:

"من أنت ..

قلت أنا ..

قالت مشيرة بإصبعها ..

أنت .. أنت

تغيرت كثيرا." (2)

كما جاء أيضا الحوار بين "الطاهر" وأمه "خدوج" :

"قلت لها مرة ..

أمي ما معنى ابن زنا؟.

قالت: وغضب يشتعل في عينيها.

وأين سمعناها؟.

قلت أصدقائي يقولونها دائما لي." (3)

(1) - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص ص: 56-57.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 96.

(3) - المصدر نفسه ، ص: 57.

وغيرها من الحوارات التي وردت وتميزت بها الرواية لكثرتها، فالكاتب تعتمد هذه المساحات العمومية والتي ترك أمامها مساحات بيضاء؛ حتى يترك للقارئ المجال لكي يتنفس ويواصل من جديد القراءة، فهذه الفراغات تعتبر لحظات سكون حتى يبعدة من الملل والقراءة الجافة.

أما الكتابة الأفقية: "وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدى من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار"⁽¹⁾، فقد شملت معظم صفحات الرواية وأخذت حصة الأسد على حساب الكتابة العمومية، ويظهر من خلالها بأن "اليامين بن تومي" وظف هذه الكتابة للدلالة على تزامم الأحداث والأفكار والاسترسال في السرد، حيث كان يكتب الأحداث ويدخل معها الأحداث الذي يستذكرها، وهذا ما ولد حشو في الصفحات وكأنها شريط متواصل، ومثال ذلك ما يرويهِ "الطاهر" عن الأزمة التي تمر بها البلاد بقوله: "كم حلمت بتلك القرى وهي ترتفع عن العين مثل الرمش حين تخضبه المرأة بالكحل...كنت شابا بسيطا غاص عميقا في المفاهيم حتى صار كتلة من الأفكار التي لم يعتقد أنها تتحقق... سرنا بعيدا "غرس شجرة الحرية والعدالة...لكنهم قطعوا ذلك المشروع، اعتقلوه قبل أن تكبر شواربه، كانت الجامعة أيامها عالما تتصارع فيه الأفكار"⁽²⁾.

وبالتالي يمكننا القول بأن الرواية عموما والكتابة على وجه الخصوص حاولت أن تجمع بين جسد الكاتب المنغمس في كتابة الأحداث، وجسد النص من خلال ما يحمله من نبضات شعرية فنية جمالية، وبين جسد القارئ الذي يبحث عن واقعه بين أحداث الرواية ويحاول تذوق جمالياتها، وتتعدد الرؤى والتأويلات من خلال هذا التناسق والإنسجام في الكتابة السردية.

(1) - حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص:56.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:50.

2-5- علامات الترقيم:

لقد أولاهما الكاتب المعاصر أهمية كبيرة في نسج نصه السردي، وحملها بدلالات ساهمت في حمل ثقل الواقع الذي يعيشه، لتترك القارئ في حيرة وغموض إن لم يحسن استخراج دلالاتها الصحيحة، وتجعله يتابع النص بشكل انفعالي خاص في زمن القراءة.

وعلامات الترقيم هي: "وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، في أثناء القراءة." (1)

وإذا ما تصفحنا رواية: "الزاوية المنسية"، فإننا نجدها مليئة بعلامات الترقيم، وخاصة في الحوار والعناوين الفرعية، ومن بين هذه العلامات نجد:

أ- **النقطة:** لم توظف في الرواية كثيرا، إلا أن النقاط المتتالية وظفت في كثير من صفحات الرواية، وفي نهاية كل حوار، وهذا ما نجده في قوله: "هناك قرى تتبعنا وأخرى نتبعها إلا قرية العين" ففيها يجتمع كل شيء فيها عشت أكذوبة كبيرة.. أسطورة العائلة.. أبي المزيف وجدتي المزيفة.. (2).

"جلست.. تحركت قليلا.. ابتسمت وتسمرت أنظر إليها.. لم أفهم شيئا.. أحسست أنني خارج الزمان.. خارج المكان.. (3).

فقد أسهب الكاتب في استعمال النقاط المتتالية بدلا من النقطة في كثير من الأحيان ليترك متنفسا أطول للقارئ، واختصار لكلام لا يريد الإفصاح عنه.

(1) - أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، تقديم: عبد الفتاح أبو غدة، مكتب البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان ط2، 1987م، ص:14.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:90.

(3) - المصدر نفسه، ص:96.

2- علامات الإستفهام والتعجب:

وردت في صفحات كثيرة عند كل السؤال والتعجب. مثال: "هل تراك تتذكرني دنيا؟! أخطر ببالك؟! أعبّر في طريق أيامك؟! (...). هل تراك مثلي تبحث عني بين هذه الوجوه المتراكمة؟!.. هي الأخرى هل تراك سعيدة؟! ما السعادة إن لم تكن مع من تحب؟! (1).

يطرح الكاتب أسئلة لم يضع لها أجوبة، حتى يضع القارئ في دائرة من الغموض تجعله يبحث في الأحداث عن أجوبة.

3- النقطتين العموديتين:

وهما نقطتان تستعملان في سياق التوضيح والتبيين، وبما أن الرواية فيها حوارات كثيرة فمن المؤكد أن تكون هناك هذه النقاط ومثال ذلك:

"قلت لها: ما تلك؟! .."

قالت: أتريد أن تراها؟! .."

قلت: بكل سرور؟! .."

قالت: هناك يرقد زوجي.. (2).

وفي موضع آخر يقول:

"قلت في استغراب: وهل الكاهنة كانت تضع سوارا؟! .."

قلت لي: سوارا من فضة.."

(1) - المصدر السابق ، ص:141.

(2) - المصدر نفسه ، ص:84.

قلت لك: سأسافر حالا.. وأشتري لك مثله..⁽¹⁾.

وبالتالي يمكن القول بأن لعلامات الترقيم جماليات كثيرة، إذ تهتم بفكر القارئ بالدرجة الأولى؛ من خلال تنظيم النص السردي وتحسين عرضه.

III- شعرية الأسلوب السردي في الرواية:

1_ اللغة:

تميزت لغة "الزاوية المنسية" بتعدد اللهجات واللغات، فقد زواج الكاتب في الرواية بين اللغة الفصحى واللغة العامية في كثير من الأحيان، ويقدم أحيانا لغات أخرى وخاصة الفرنسية، ليكتف المعنى ويبرز القيمة الحضارية والثقافية للغة المحلية الجزائرية، وإظهار هويته بعيدا عن القوالب الجاهزة، لأن اللغة أساسا ترتبط بالمدع، "فهو القلب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله"⁽²⁾، ومن خلالها تبرز ثقافة وهوية السارد، وطاقته في تصوير الواقع وتوصيل ما يريد تمريره إلى المتلقي، بلغة موحية راقية متفجرة وزئبقية في كثير من الأحيان.

فكل ما يكون الرواية من حوارات ووصف وسرد وشخصيات، أخضعها الكاتب للغة إضافة إلى اللهجات العامية التي كانت بارزة في كثير من الحوارات التي ذكرها السارد:

"قالت له زهية: يا خويا عيشك لماذا نحن هنا"⁽³⁾.

(1) - المصدر السابق ، ص:141.

(2) - محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21 جوان 2011، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص:52.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:112.

وفي موضع آخر يطمأن فيه "سي عمران" على حالة "الطاهر" في الصومعة بقوله:
"سي طاهر ياخي راك مليح"⁽¹⁾.

وفي موضع آخر يذكر دعاء الأم "ساسية" التي استهلته بقولها:
"ياربي يا عالم لا تخيب مقاصدي"⁽²⁾.

أما اللغة الأجنبية (الفرنسية) فتظهر عندما يذكر الأماكن و الماركات الفرنسية مثل:
"ووضعت عطرا فرنسيا" بياركاردان "pierre cardin"⁽³⁾.

أما اللغة الإنجليزية فوردت في حوار مع الفتاة الباريسية حينما قالت له:
"أنت خطأ you are mestake"⁽⁴⁾.

هذا التشكل والتنوع في اللهجات واللغات من حيث المستويات أعطى جمالية ورونقا
يحيل على تعدد الأصوات القائلة الفاعلة في المتن الروائي، وإظهار المستويات اللغوية بين
الشخصيات، واختلاف المستويات في المجتمع.

2_ التكرار:

يعد أسلوب التكرار من أهم الأساليب التعبيرية والعناصر المنتجة للإيقاع في النصوص
السردية، يعمل على تقوية المعاني وتعميق الدلالات، وقد توفرت هذه الخاصية بأنواعها في
الرواية، ولم يخرج مفهوم التكرار عن كونه إعادة للفظ والمعنى، يلجأ إليه المبدع أو الكاتب

(1)- المصدر السابق ، ص:41.

(2)- المصدر نفسه، ص:149.

(3)- المصدر نفسه، ص:90.

(4)-.المصدر نفسه ، ص:85.

لأغراض جمالية ودلالية، فهو: "حركة المنجز في ذاتها (...)" وحركة التكرار للمنجز هي بمثابة بقاءه كما هو، وهي بذلك ثباته، جموده، تحجره، وإقامة سلطته⁽¹⁾.

يؤدي التكرار في الرواية وظيفة دلالية وجمالية، تتمثل في توسيع بناء المجال المعرفي الذي تسعى الرواية لإنتاجه.

والتكرار في رواية: "الزاوية المنسية" لليامين بن تومي مزايا فنية وأسلوبية، تبين لنا عمق التجربة الشعرية، وذلك من خلال ما يحدثه من تأثير في المتلقي، فقد تعددت وظائفه بين الإيحاء، والتوكيد.

ولظاهرة التكرار مستويات أهمها:

- التكرار الصوتي (الحروف) - تكرار الكلمة (اللفظ) - تكرار العبارة (الجملة)

أ- التكرار الصوتي (الحروف):

يعد التكرار الصوتي أبسط أنواع التكرار، إلا أنه يترك أثر فعلا في نفس المتلقي، وبهذا استطاع أن يأخذ مكانة مرموقة في الدراسات الحديثة.

وتكرار الصوت، هو تكرار حرف بعينه، يهيمن بصوته على سطر أو مجموعة سطور، وهذا التكرار غالبا ما يكون عفويا، والرواية حافلة بهذا النوع من التكرار.

ومنها ما ورد في قوله: "ومن هنا سأعرج إليك مثل نبي.. أصدع إليك.. أكلمك لعلك جئت بي هنا لأنك تحبني.. هل أنت تعشقني"⁽²⁾، فالكاف في هذين السطرين أثر في تماسك المعنى وانسجامه، وإذ حذفناه يفقد المعنى توازنه.

(1) - يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، ص: 25.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 42.

"لم أفهم لماذا نبت في رأسه الفارغ تلك الأفكار التافهة على أنه يمكنني أن أكون ضده..
لم أكن أعلم ورقي سيفتح لي بابا طالما سدده.. وأنا لم أتصور أن ورقة ستصنع لي قدرا مع
صديق"⁽¹⁾؛ كرر السارد حرف النفي الجازم في أسطر روايته، وهذا التكرار يحمل دلالة فنية،
حيث شدد السارد على دور هذا الحرف في حياته، يقول: "لم تكن هذه العجوز جدتي
الحقيقية.."⁽²⁾.

ب- التكرار الكلمة :

وهو تكرار اللفظة أو الكلمة لاعتبارها المعبر عن المشاعر والأحاسيس، مما يولد إيقاعا
نغميا، ومن أمثله في الرواية:

- تكرار كلمة "ملحد" حيث نجدها في الصفحات التالية: 17،26،41،45،56،63،...
فمثلت بذلك هذه الكلمة أو اللفظة المرتكز الضوئي في الرواية، وساهمت في التعبير عن
موضوعها، وتكثيف الدلالة الإيحائية التي تحملها، وتحريك ذهن القارئ نحو اكتشاف
المعنى المنشود من ورائها.

يقول الطاهر: "هنا في مقهى باريس فقط بدأت ذاكرتي تشتغل.. لعل التهمة التي التصقت بي
هناك في قرية العين جعلتني أهرب على أول طائرة... ما أروع الإلحاد الذي أنقذني من
الموت.. ها فقط طرحت ذلك التساؤل المدوي ما الإلحاد؟"⁽³⁾.

فقد جعل الظاهر كلمة "إلحاد" في كل لحظة أو حادثة في الرواية، تحمل معنى مغاير
للمعنى الأصلي لها وهذا ما يعكس التناقضات التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

(1) - المصدر السابق ، ص:79.

(2) - المصدر نفسه، ص:91.

(3) - المصدر نفسه ، ص:17.

ونجد كذلك تكرار كلمة : "شيعوي" في أكثر من موضع في الرواية، في مقاطع سردية جاءت لتبرز من خلالها الإيديولوجيا التي كانت سائدة آنذاك ،"لم أفهم في حياتي ما معنى أن أكون شيعوياً"⁽¹⁾، ويقول في موضع آخر: "لم أكن شيعوياً بل كنت أطلق لحيثي وأضع على راسي "قبعة ماركسية" وأحمل في يدي كتب ماركس وأتحدث مع زملائي الطلبة عن الحرية والعدالة الاجتماعية، كان التيار الإسلامي يسميني شيعوياً"⁽²⁾، وهذا التكرار ليس لمجرد تحقيق هذه الظاهرة في الرواية فقط، بل لأمر يستدعيه السياق الجمالي والنفسي، ولتعزيز رؤية يراها الكاتب أنه من الجدير الالتفات إليها ، كما كرر السارد كلمة "نافذة" في مواضع متعددة كما في قوله: "...وأنا أطل من نافذة القدر على أولئك الحمقى الذين يحملون عصا الأمر بالمعروف كما يتصورون"⁽³⁾، ويقول كذلك في موضع آخر: "كم أحن إلى تلك النافذة في مقهى عمي عمار"، حين كنت أجلس وحيدا أنظر إلى الطريق الوطني، لأجد كل الجزائر تتحرك أمامي بشكل جميل"⁽⁴⁾، حيث حملت هذه الكلمة بطاقات إيحائية كبيرة ومتنوعة، فأصبحت النافذة هنا تمثل منظر السارد إلى العالم ورؤيته لها ،وتعمل على تحفيز الإنسان لرفض الواقع المؤلم وتغييره، "لا أدري لماذا ارتسمت علاقتي بالنوافذ إلى هذا الحد العنيف، وأنا هنا من نافذة المقهى أنظر للعالم الذي يتغير"⁽⁵⁾.

ب- تكرار العبارة (الجملة):

يأتي التكرار العبارة في رواية "الزاوية المنسية" كجزء تكميلي لهذه المظاهر اللغوية، وهذا النوع من التكرار له تأثير كبير على القارئ، حيث يلجأ إليه الروائي لكي يعكس به كثافة شعوره،

(1) - المصدر السابق ، ص:47.

(2) - المصدر نفسه، ص:50.

(3) - المصدر نفسه ، ص:38.

(4) - المصدر نفسه، ص:70.

(5) - المصدر نفسه ، ص:74.

كما أنه يمثل للقارئ إضاءة معينة لتتبع المعاني والأفكار داخل النص السردي ،و يساهم في ربط الأحداث وتقوية الإحساس بوحدها لأنه يعمل على الرجوع إلى النقطة التي بدأ منها.

ففي الزاوية "الزاوية المنسية" نجد أن السارد حاول التأكيد والرجوع بالقارئ كل مرة إلى بداية الرواية ،وذلك بتكرار عبارة العنوان: "الزاوية المنسية"، بهدف فتح فضاء دلالي للنص والربط بين أجزائه، وهذه العبارة تحمل في عمقها دلالات تعود إلى أصول السارد من جهة، وإلى الوضع الاجتماعي والسياسي الذي ساد قريته ووطنه آنذاك من جهة أخرى.

كما كرر السارد عبارة، "الكل ضد الكل" في الرواية، يقول: "صار الكل يخاف من الكل... صار الكل ضد الكل" (1)؛ حيث حملت هذه العبارة دلالات ومعاني واسعة إضافة إلى الدور الذي قامت به لتأكيد الوضع الذي كان سائدا، من فوضى سياسية واجتماعية وعقائدية ووطنية، وتصوير التشتت والتهيه الذي عاشه الفرد والإنسان في تلك الفترة.

تكرار عبارة: "ابن الزنا"، يقول "الطاهر": "أمي ما معنى ابن الزنا؟" (2)، أراد السارد من خلال تكرار هذه العبارة في الرواية، التعبير عن حالته النفسية اتجاه نفسه، والحالة التي عاشها بعيدا عن أبيه، وتحمله لظلم المجتمع له وتحمله أخطاء من قبله.

وبهذا يمكننا القول: أن ظاهرة التكرار في رواية "الزاوية المنسية" جاءت كتسويق جمالي للغة الروائية، حيث ساهم بشكل كبير في تزويد اللغة بطاقات إيحائية ودلالية، تتم عن رغبة الروائي في الاتكاء على شحنة الكلمات والعبارات التي تتكرر لتثري المعنى ولتضفي جمالية على النسيج اللغوي، وتساهم كذلك في تحقيق الترابط والتناسب داخل أجزاء الرواية ،كما أنه

(1) - المصدر السابق ، ص:67.

(2) - المصدر نفسه ، ص:57.

يحمل قيمة فنية تتجلى في تحقيق الخفة في الأسلوب، وبالتالي القدرة على التأثير في المتلقي وجذب انتباهه وزيادة تفاعله مع الرواية وأحداثها.

3-التوازي:

يمثل التوازي أحد أدوات الاتساق و"آلية من آليات انتظام النص"⁽¹⁾، إذ يتطلب تكرار بنية باستعمال عناصر مختلفة، ويستعمل كذلك كآلية من آليات تحليل النصوص وأصل هذا المفهوم هو مجال الهندسة، إلا أنه ادخل إلى الأدب شأنه شأن الكثير من المفاهيم الأخرى التي تعدت مجال اختصاصها، فنجد أن البداية الأولى لاستعمال هذه الكلمة كان على يد الراهب: "روبرت لوث (RPOERT LOTHE).

وإثباتنا لشعرية اللغة في رواية "الزاوية المنسية"، يستدعي منا إثبات أن هذه اللغة تحمل بعضاً من خصائص الشعر، والمتمثلة في ظاهرة "التوازي".

إذ لا يقتصر هذا الأسلوب على اللغة الشعرية، بل يتعداه إلى لغة النثر، "بسبب وجود أنماط من النثر الأدبي التي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي"⁽²⁾، فتتشكل بذلك ظاهرة موسيقية ودلالية يبني عليها النص، من شأنها أن تثير المتلقي بتحسين الدلالات، والإسهام في كشف جمالية إيقاعات تراكيبيها.

كما أن التوازي لا يقتصر على المبنى فقط بل قد يصيب المعنى، فهو عبارة عن "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الإزدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو

(1) - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، (نحو منهجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص:121.

(2) - ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص:108.

النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني⁽¹⁾، فالتماثل إذا يكون في المبنى والمعنى كذلك، كما أنه لا يقتصر على الكلمات فقط بل قد نجده في الجمل.

عندما "يلقي المتكلم لجملة ما ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة بها أو مترتبة عليها سواء كانت مضادة لها في المعنى، أو مشابهة لها في الشكل النحوي، ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي"⁽²⁾.

فالتوازي بهذا يمثل خاصية جوهرية في بناء النص، وتكمن قيمته الجمالية في جودة تأليفه وخفته على المعنى، كما أنه يحقق انسجاما صوتيا وإيقاعيا وانسجاما شكليا يساهم في ترابط أجزاء النص، ومن أنواع التوازي نذكر الآتي:

1- التوازي الصوتي: وهو "الصوت المفرد ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون الصوت مدى للإحساس"⁽³⁾.

يقوم على توزيع الألفاظ في الجمل بالاعتماد على الإيقاع الداخلي المنسجم، وبالتالي يكون للصوت صدى للإحساس.

والتوازي الصوتي يحمل جملة من الصور البلاغية تشكل بتراكمها، كالجناس، والسجع... وغيرها. ومثاله في الرواية:

"ابتسمتُ وابتسمتُ"⁽⁴⁾.

(1) - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر ، ط1992، ص 7-8.

(2) - المرجع نفسه، ص:8.

(3) - المرجع نفسه ، ص:55.

(4) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:21.

ضحكتُ وضحكتُ⁽¹⁾.

تشكل هاتين الجملتين ما يسمى: الجناس، ونوعه في المثال هو: جناس ناقص؛ الذي يقوم على اتفاق كلمتين في الحروف واختلافهما في الحركات، فجاءت (التاء) في الكلمة الأولى مضمومة، وفي الكلمة الثانية تحمل سكوناً، ومن ناحية الحروف فتشكلت كلا منهما من نفس الحروف.

فالجناس في النص يعمل على إحداث إيقاع مميز، بتحقيق تشابه صوتي شكلي واختلاف دلالي وهو ما يولد جذب انتباه السامع إليه والانسجام معه واستحسانه له، وفي موضع آخر من الرواية يقول: "يا من يقتلون الأسماء باسمك؟ ويكفرون الناس باسمك ويخربون سكينتنا باسمك"⁽²⁾، يمثل هذا المثال نوع آخر من الصور البلاغية المكونة لهذا النوع من التوازي، والمتمثلة في: "السجع"، حيث نلاحظ توافق الفواصل في الحرف الأخير (الكاف).

وعموماً فالتوازي الصوتي يعني رصداً لبنيات صوتية، تعكس الجانب النفسي والإنفعالي للكاتب بغرض التأثير في المتلقي، فهو إذا ليس مجرد زخرفة لفظية وشكلية خالية من المعنى، بل إنها تساهم في جذب انتباه القارئ للبحث عن الدلالات المصاحبة لها.

2- توازي غير صوتي:

وهو تواز لغوي: "تحوي، تركيبني قائم على وحدة الصيغ نحويًا وصرفيًا - هذا هو الأساس فيه- وإن نتج عن ذلك نغمة صوتية متناسقة"⁽³⁾، وينقسم إلى قسمين:

(1) - المصدر السابق ، ص:21.

(2) - المصدر نفسه ، ص:32.

(3) - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص:55.

2-1- التوازي الصرفي: يعتمد هذا النوع على تكرار أبنية صرفية ذات صفات متشابهة وهذه الأبنية تساهم جماليا في تعزيز الإيقاع وخدمته، ومثالها في الرواية: "هنا في هذا المقهى اجلس كل يوم أراقب الناس كيف يتحركون ويتكلمون ويقبلون بعضهم في الشوارع"⁽¹⁾.

نلاحظ في هذا المثال تماثل على مستوى الأفعال المضارعة، وذلك في دلالتها لزمن المضارع و الحاضر؛ فالأفعال جاءت متوازية في: (يتحركون، يتكلمون، يقبلون) بصيغة الجمع، ويقول في موضوع آخر: "أمام تلك النساء الجميلات سأقتل شفته وأقطع لساني، سأستقيل من كل التقاليد التي جعلتني طيبا بحقيقة تافهة"⁽²⁾، ورد التماثل في هذا المثال في الأفعال المزيدة التالية: (سأقتل، سأستقيل).

2-2- التوازي التركيبي:

يعد التوازي على المستوى التركيبي من أهم الأنواع وأكثرها تأثيرا، ذلك أنه يختص بدراسة تركيب الجمل وتنظيم كلماتها، وهو يمثل شكلا "من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقاربة في الخطاب (...)" وهو فيما يبدو أداة رئيسية في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة"⁽³⁾، أي أن هذه الجمل ترد على صورة تركيبية واحدة، وتسير على نسق واحد بشكل متقابل ومتوازي، وينقسم التوازي التركيبي إلى نوعين:

- توازي تركيبية تام: تتكرر فيه البنية النحوية بشكل تام.

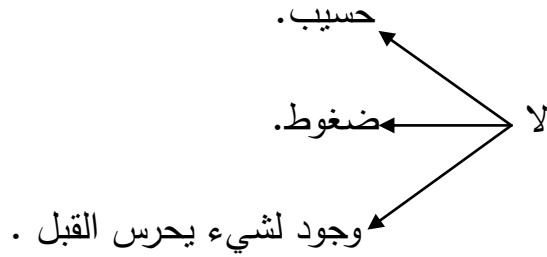
(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 19.

(2) - المصدر نفسه، ص: 19.

(3) - صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، دط، العدد 164، 1992، الكويت، ص: 198.

- توازي تركيبى جزئي: تتكرر فيه البنية النحوية مع تغيير في بعض مكوناتها المتوازية (زيادة، أو حذف).

ومثاله في الرواية: قول السارد: "لا حسيب ولا ضغوط ولا وجود لشيء يحرس القبل"⁽¹⁾.



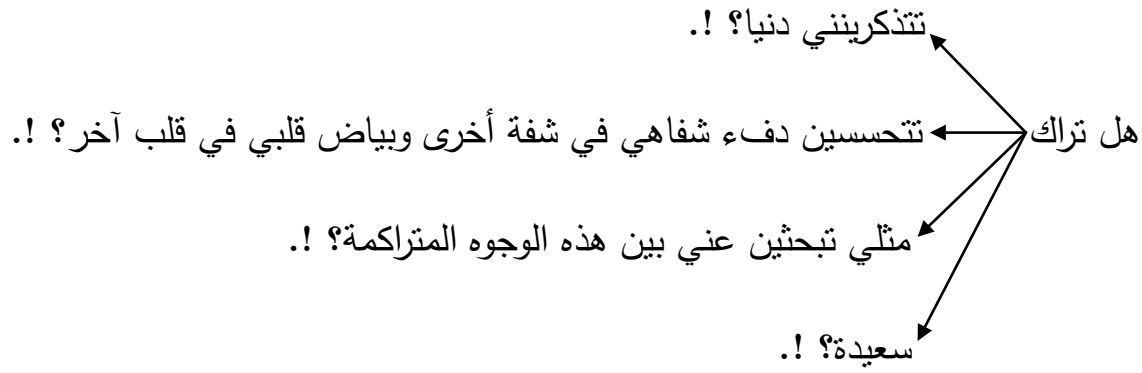
نلاحظ في هذا المثال أنه اسند إلى بنية تركيبية، تكونت من أداة النفي "لا"، وذلك بمبدأ تماثل غير تام، من خلال اختلاف العناصر الأخرى المكونة للتوازي.

"هل تراك تتذكريني دنيا؟! أخطر ببالك؟! أعبّر في طريق أيامك؟! هل تراك تتحسسين دفء شفاهي في شفة أخرى وبياض قلبي في قلب آخر؟! ..أم ترى الحكاية التي كنتها اعتقلت هي الأخرى؟! هل تراك مثلي تبحثين عني بين هذه الوجوه المتراكمة؟! .. هي الأخرى، هل تراك سعيدة؟! ما السعادة إن لم تكن مع من نحب"⁽²⁾.

ورد التوازي التركيبى هنا في شكل استفهام:

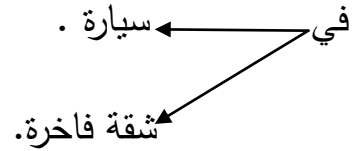
(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 19.

(2) - المصدر نفسه، ص: 141.



حيث جاءت هذه الاستفهامات متوازية ومتناسقة على الأساس التركيبي، وابتدأت بحرف الاستفهام "هل" ثم تليها "تراك"، مكونة الجزء الأول، أما الجزء الثاني ففيه اختلاف.

وفي مثال آخر: "ولدت ميتا كآلاف الضحايا اللذين تطيش بهم نزوة عابرة على الكورنيش أو في سيارة أو في شقة فاخرة، أو حقيرة"⁽¹⁾.



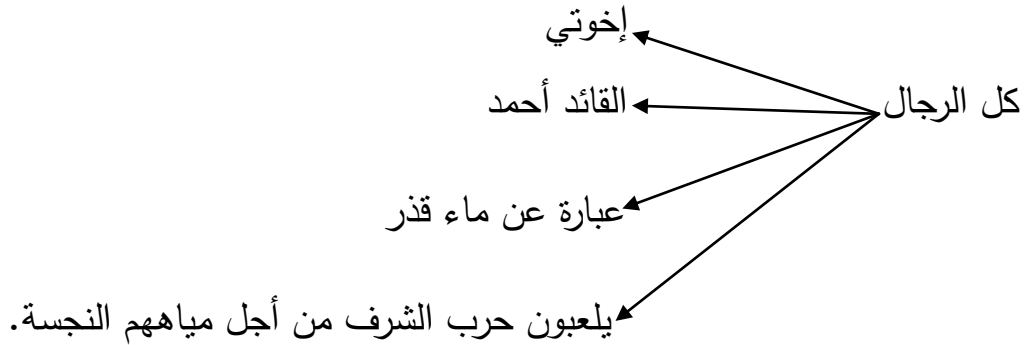
جاءت هذه التراكيب النحوية متناسقة بطريقة نحوية، مكونة من جار ومجرور، والملاحظ في حرف الجر (في) أنها وردت متتالية، وبذلك قامت بجر السامع وتشويقه وجذب انتباهه لفهم الخطاب الذي ارتبط بمعاني ودلالات جميلة.

"أمي أذكر حين كنت تقولين لي وأنت في قوّة عنفوانك وجبروتك:

- كل الرجال إخوتي.
- كل الرجال القائد أحمد.
- كل الرجال عبارة عن ماء قدر..

(1) - المصدر السابق ، ص:124.

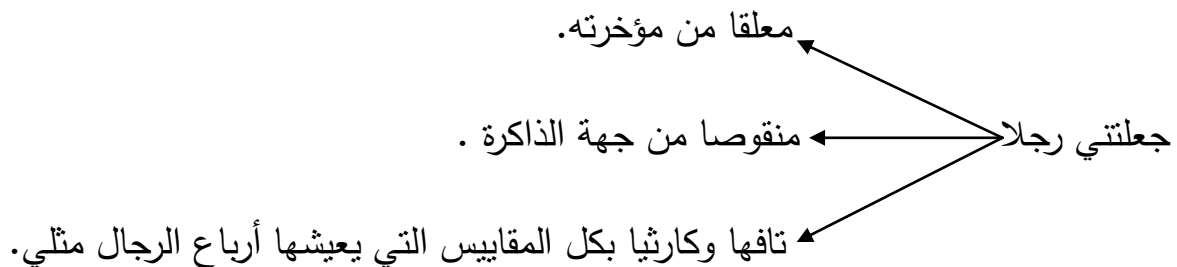
- كل الرجال يلعنون حرب الشرف من أجل مياهم النجسة..
- الرجال يقتلون فينا الإحساس بالمختلف..⁽¹⁾.



جاء التوازي في هذا المثال: توازيا تركيبيا غير تام، تماثلت فيه البنية التركيبية الأولى (كل الرجال)، وتبعها تغيير على مستوى البنية التركيبية الثانية للجمل.

"أمي التي أورثتني سرير نزواتها، تلك المرأة بقدر ما أبتني، بقدر ما عقتني جعلتني رجلا معلقا من مؤخرته رجلا منقوصا من جهة الذاكرة... رجلا تافها وأحمق، وكارثيا بكل المقاييس التي يعيشها أرباع الرجال مثلي"⁽²⁾.

- بقدر ما أحببتي / ما عقتني.



(¹)- المصدر السابق ، ص:150.

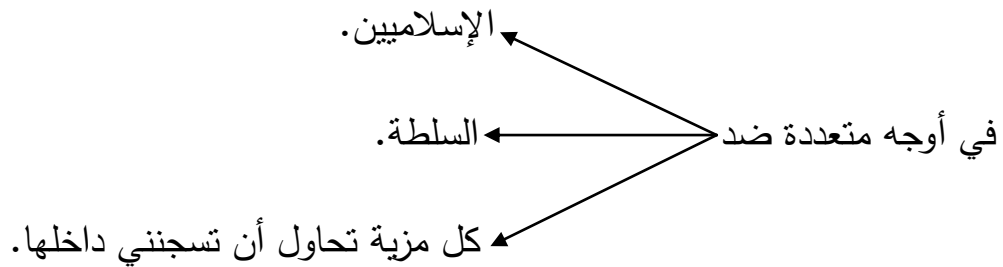
(²)- المصدر نفسه ، ص ص: 30-31.

اعتمد التوازي على الأساس التالي:

- فعل + فاعل مستتر + مفعول به أول + مفعول به ثاني + صفة ...

ونلاحظ أن هذا التوازي وقع بواسطة حذف الجزء الأول (جعلتني)، فذكر في الجملة الأولى، وحذف في الثانية والثالثة، والحذف هنا أفضل من التكرار؛ لأنه يجعل من القارئ منسجماً مع الكاتب، وبه يظهر تماسك والتحام النص.

وفي موضع آخر يقول: "صرت أجد ريحها في موافقي فقط، موافقي وصراعي، في أوجه متعددة ضد الإسلاميين، ضد السلطة، ضد كل مزية تحاول أن تسجنني داخلها"⁽¹⁾.



فكان التماثل في البنية التركيبية من خلال الجزء الأول المكون للجمل (ضد)، تغاير على مستوى الجزء الثاني (الإسلاميين، السلطة، كل مزية تحاول أن تسجنني داخلها)، وهذا التوازي خلق انسجاماً بين هذه المتواليات، وجمالياته قائمة أساساً على اختيار الألفاظ وجودة السبك. ومما سبق نجد أن التوازي التركيبي يؤدي وظيفة جمالية تتجلى في البعد الإيقاعي والتماسك الدلالي، من خلال الإنسجام الذي يهدف إلى تبليغ رسالة ما إلى المتلقي، وبالرغم من اختلاف تلك البنيات التركيبية إلا أن جوهرها واحد يتمثل: في توازي جملها الذي أضاف نوعاً من الجمال والدقة.

(1) - المصدر السابق، ص: 129.

3- التوازي الدلالي:

يعتبر هذا النوع من التوازي: "نوع خاص بدلالات الألفاظ"⁽¹⁾، وهو خاص بالمتلقي ومرتبب بمدى قدرته على التأويل، وهذا من خلال تحديد العلاقات الدلالية المتمثلة في الترادف والتضاد، حيث يقوم على التقابل الترادفي أو التقابل الأضدادي والأساس هو وحدة الجذور أي الأصول الثلاثية للكلمة (ف/ع/ل)⁽²⁾، ويتمثل بشكل أساسي من تكرار المفردات اللغوية وتوزيع هذه المفردات المكررة.

والمثال الترادفي منه في قول الراوي:

"رجلا سميئا وبدينا"⁽³⁾، "أصبحت أطول واجمل"⁽⁴⁾، "عاشقا لتناسقه وانسجامه"⁽⁵⁾.

- انبني التوازي على ترادفات بين الكلمات:

سميئا = بدينا.

أطول = أجمل .

تناسقه = انسجامه.

بحيث أن هذه الكلمات المترادفة تحمل مدلولاً واحداً ترمي إليه، من خلال هذه الألفاظ التي يمكن استبدال كل كلمة أو لفظة فيها بأخرى، وهذا ما ساهم في تأكيد الفكرة وبثها لدى المتلقي.

(1) - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص: 21.

(2) - المرجع نفسه، ص: 55.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 94.

(4) - المصدر نفسه، ص: 23.

(5) - المصدر نفسه، ص: 31.

وفي موضع آخر نرصد توازيا ترادفيا في قوله:

"أيها الشاذ القدر.. يا ولد ابليس.. تريد أن أخرج من بيتي إلى وكر الخمر والفجور الذي
بنيته، اذهب إلى أبيك إبليس.. أنظر إلى نفسك لا أنت رجل ولا أنت امرأة"⁽¹⁾.

يتضح من خلال هذا القول أن عبارة: "أيها الشاب القدر" احتلت المركز ثم توالى بعدها
جمل مترادفة على المستوى الدلالي: "يا ولد ابليس".

"انظر إلى نفسك لا أنت رجل ولا أنت امرأة".

فقد قامت هذه الجمل المتوالية في تقوية ودعم الفكرة المبتوثة في الجملة الأولى بالإضافة
إلى خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإيقاع لدى القارئ.
ومن التوازي الدلالي القائم على التضاد نجد قوله:

"نظر يمينا وشمالا"⁽²⁾، "وأنت الجميل وهم القبح كله"⁽³⁾.

"ليس معي إلا قلمي السود وأوراقى البيضاء"⁽⁴⁾، "ولا يتقنون غير الحياة.. حتى الموت
مرتبط عندهم بالذاكرة الدنيوية"⁽⁵⁾، "انظر إلى نفسك لا أنت رجل ولا أنت امرأة"⁽⁶⁾.

ورد في هذه الأمثلة: عنصر التوازي الدلالي بصيغة التضاد وذلك في الكلمات التالية:

يمينا ≠ شمالا.

(1) - المصدر السابق، ص: 62.

(2) - المصدر نفسه، ص: 39.

(3) - المصدر نفسه، ص: 32.

(4) - المصدر نفسه، ص: 74.

(5) - المصدر نفسه، ص: 84.

(6) - المصدر نفسه، ص: 62.

الجميل ≠ القبيح.

الأسود ≠ الأبيض.

الحياة ≠ الموت.

رجل ≠ امرأة.

أدى التضاد في هذه الأمثلة إلى إنتاج الدلالة من خلال تقابل الثنائيات اللغوية، فشكّلت بذلك هذه الجمل في الرواية نسقا مفارقا، ساهم في إيضاح المعنى، كما جعل من البناء النصي وثيق الترابط.

كما اعتمد الكاتب نوعا آخر من التوازي والمتمثل في: التناسب في الجنس، من خلال قوله: "بدأت أسرق السمع والبصر للعالم أكلم المطلق.. ألتصق به.. وأبكي حسرة..أين أنت؟"(1).

في هذا القول نلاحظ أن العلاقة المعتمدة فيه هي علاقة الإجمال والتوزيع لسلسلة من الأطراف، تنتمي إلى جنس واحد وهو: حواس الإنسان، والمتمثلة في: السمع - البصر.

وفي موضع آخر ظهر هذا التناسب في قوله: "سحنات مختلفة بيضاء وسمراء وسوداء"(2)، ومن خلال الألوان الثلاثة: بيضاء - سمراء - سوداء. فهذه الألوان لها معاني شكلية متشابهة ومعاني باطنة دلالية عميقة.

(1) - المصدر السابق، ص: 31.

(2) - المصدر نفسه، ص ص: 30-31.

فالتوازي إذا يمثل سمة جوهرية في بناء الخطاب، وسمة تنظيمية، يساهم في جعله ذا جرس إيقاعي يؤثر في المتلقي، حيث شكل هندسة جمالية وساهم في اتساقها وتماسكها، بقدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية متوازية.

IV- شعرية التخيل:

1- المفارقات التصويرية:

المفارقة من أكثر الآليات الفنية التي يعمد إليها المبدع من أجل خلق مغايرة، لكونها تمثل عنصراً فاعلاً ومركزياً في الفنون عامة، فهي "تعتمد على وجود الضد، وتقر في الوقت نفسه بضرورة المعنى الحرفي أو الادعاء بالصدق ضمن الإماءة المفارقة نفسها"⁽¹⁾.

والنص الأدبي عدا كونه شفرة معرفية، فهو أيضاً لعبة عقلية وفكرية في ذات الوقت فهي تعد من المكونات الرئيسية والمهمة للرواية من حيث مساحة سردها وطبيعتها الجمالية، فالمفارقة ليست مجرد وسيلة تزيين، فهي تشبه أداة التوازن التي تعيد للحياة توازنها واعتدالها، وهي وسيلة قادرة على إبراز جوانب الحياة المشتتة والمتناقضة، وخلق عالم غامض وقابل للإدراك"⁽²⁾، وفي آن واحد، كما أنها تشد انتباه القارئ إلى النص وتعمل على خلق نوع من القلق والتوتر لديه حيال دلالتها، عبر ذلك التضاد والتناظر الذي يضيفه على النص الروائي لأنها لا تخرج عن

(1) - محمد عزام، فضاءات النص الروائي - مقارنة بنيوية تكوينية - في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، سورية، ط1، 1996، م ص: 13.

(2) - كامل يوسف العتوم، المقارنة قفي مقامات بديع الزمان الهمداني، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م6، ع4، 2010م، 18/12/2009م، ص: 02.

كونها "أسلوبا أو صيغة بلاغية يستعملها المرء ليقول قولا أو يتصرف تصرفا يحمل معنيين، أحدهما ظاهر والآخر باطني"⁽¹⁾.

وترتكز أساسا على لغة المراوغة، بحيث تقول ملا يتوقعه القارئ للوهلة الأولى، متجاوزة بذلك إمكانياته التي تقف عند حدود المعنى السطحي، وهذا ما يولد لديه نوعا من الإعجاب، كما يكسب النص طاقات إيحائية وجمالية في الوقت نفسه، فتساهم بذلك في تقوية النص عن طريق حب القارئ أو السامع للبحث عن المعنى الحقيقي والقابع وراء النص، وبهذا فهي تمثل جوهر غي الأدب وتكتسب طابعا فنيا وجماليا.

وفي محاولتنا لدراسة رواية "الزاوية المنسية" وقفنا على توظيف كاتبها العديد من المفارقات، حسب الحاجة الفنية لبناء الرواية، وحسب مقتضيات بناء أنواع الحدث فيها.

فعنوان الزاوية بحد ذاته يشكل لنا مفارقة -كما ذكرنا سابقا- إضافة إلى ما نجده في منتهى من مفارقات ساهمت بشكل كبير في إضفاء جمالية على نصه.

ففي بداية الرواية التي نستفتحها بالشخصية المثقفة التي أطلق عليها الروائي اسم: "الظاهر بن معروف"، لكون هذا الإسم في حد ذاته يحمل مفارقة مع الشخصية التي أسقط عليها، (وهو ابن الزنا)، فهذا الاسم يحمل دلالات تأويلية مختلفة، والتي من بينها أنه يدل على: الطهر والنقاء والصفاء والصلاح.

وبالتالي فإن وظيفته في هذه الرواية تكون تطهير عقول سكان قرية "العين" من الفساد والظلم، ومما علق فيها من ترهلات ورواسب تلك الأفكار البالية والانحرافات وتبعيتهم لأصحاب السلطة (المتدينين الجدد) في تلك القرية وإخراجهم إلى النور.

(1) -محمد سالم قريمة، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم، المجلة الجامعية، العدد 16، م 1، فبراير 2014م، قسم اللغة العربية، أبي عيسى، جامعة الزاوية، ص: 77.

أما اللقب الذي أطلقه "معروف" فهي دلالة عن المعرفة إضافة إلى الطهر، وهذا ما يشكل لنا مفارقة مع ما تتضمنه أحداث الرواية، يقول: "كان صدامي مع المتدينين الجدد كثيرا ونقاشاتي معهم في مقاهي قرية "العين" أصبح لها صيتا لم يكن صوتي ساعتها إلا بحة خفيفة على هامش التوبة الكبيرة"⁽¹⁾، وبهذا يعرض لنا أنه حاول ولو بالقليل إنقاذ هذا المجتمع من المتدينين الجدد الذين يحملون أفكارا خاطئة.

يقول: "صاروا يتفادون النقاش معي لا يحدثونني لأنني "ابن زنا" ابن امرأة: بغي كما يقولون"⁽²⁾، وهذا ما يشكل لنا مفارقة مع معاني الطهر والنقاء، فهنا تناقض في اسم الطاهر مع صفات الشخصية في الرواية "ابن زنا"، كما نقف على مفارقة بين اسمه "معروف" وهو في الحقيقة مجهول النسب.

وبهذا نجد أن حياته تشكل لنا مفارقات، ما أضفى على هذا التوظيف طابعا جماليا.

ويقول: "هنا في باريس فقط بدأت ذاكرتي تشتغل.. لعل التهمة التي التصقت بي هناك في قرية العين جعلتني أهرب على أول طائرة.. ما أروع الإلحاد الذي أنقذني من الموت"⁽³⁾.

والمفارقة في هذا الشاهد تظهر في كيفية وصفه لحاله بعد مغادرته وطنه إلى "باريس"، لتبدأ الصورة بدلالات معينة ظاهرية متمثلة في كون ذاكرته لم تكن تشتغل من قبل، وذلك لإيصال القارئ إلى فكرة أبعد منها ومناقضة لها، ثم ينتقل إلى الحديث عن التهمة التي التصقت به في وطنه (الإلحاد) لتتحول هذه الأخيرة من تهمة سلبية إلى تهمة إيجابية، ساهمت في تحسين واقعه، كما تمثل كذلك كلمة "الإلحاد" تنقضا في الوقت ذاته ذلك أنها كلمة لها معنى

(1)-اليامين بن تومي ، الزاوية المنسية، ص:24.

(2)- المصدر نفسه، ص:25.

(3)-المصدر نفسه، ص:17.

ظاهري متمثل في الخروج عن الدين الإسلامي، لكنه في استخدامه لها ظهرت مناقضة لمعناها الظاهري والمتمثل في النظرة السلبية لإنسان متدين بطريقة صحيحة، وهنا مكمن المفارقة، أين تم التعبير عن واقع وطنه ومجرباته في تلك الفترة عبر عبارات جمالية مفارقة ساهمت في نقل معاني باطنية عبر مفارقات لفظية.

يقول في موضع آخر من الرواية: " ومن هنا كنت أطل على العالم، وقسوة الموت تطاردني في كل لحظة ليس لشيء محدد ولا لجريمة معروفة.. وإنما لأن الموت هو البضاعة الوحيدة التي تباع هنا"⁽¹⁾، وهنا يعتمد الراوي لمفارقة يبرز من خلالها صراعه في المجتمع الذي كان يعيش فيه، وذلك من خلال موقفين متضادين، موقفه كإنسان مثقف يرى العالم ويعرف كل تفاصيله، وبين موقف آخر لجماعات أخرى تطارده وتناقضه في أفكاره، والكل يدعي الأحقية والنور ويدعو إليه، فاللغة هنا تحمل معنيين أحدهما ظاهري والآخر باطني نصل إليه بتأويل الكلام وفك شفراته.

يقول كذلك: "دخلت المسجد ولم أكن تابعا جليلا مثلهم..كنت رجلا تدنسه الخطيئة ويريد أن يصلي ركعتين لعله يحصل على الرضا.. كان لباسي مختلفا ولحيتي فريدة وشكلي يميل إلى الكفر بسرورال جينز أزرق مشدود قليلا وقميص صيفي"⁽²⁾.

من خلال هذا القول تبدو المفارقة في كونه رجلا تدنسه الخطيئة وليس جليلا، ولا يحمل صفات المتدينين بل يتصف بصفات أخرى (شكليا)، إلا أنه دخل المسجد ليصلي ركعتين وهذا هو المعنى الظاهري للعبارة، أما المعنى الباطني فهو معنى مناقض له تماما، يتمثل في كونه إنسان متدين بالمعنى الصحيح للدين أما هؤلاء الذين يدعون معرفتهم بالدين فهم خارج العقيدة، ويركزون على الشكل، وأغفلوا جوانب مهمة أخرى (الدين والسياسة).

(1) - المصدر السابق ، ص:38.

(2) - المصدر نفسه، ص ص:51-52.

وهذا ما شكل لنا مفارقة قائمة على التضاد، ما أكسب الصيغ اللغوية المألوفة مضمونا جديدا وشحنات انفعالية تحكمها قواعد لغوية، وغير لغوية فنية وجمالية.

وبهذا تكون المفارقة قد ساهمت في تقوية بناء النص، عن طريق بحث القارئ عن المعنى الحقيقي وراءها، وجماليتها لا تقتصر على الأثر الذي تحدثه في نفس متلقيها، بل في تحفيزه على التأمل وتنشيط فكره وعدم الوقوف عند المعنى الظاهر والسطحي، ومنح القارئ حسا استكشافيا.

2- الإنزياح:

يعد الإنزياح من الخصائص الشعرية الموظفة في رواية: "الزاوية المنسية"، و يظهر جليا من خلال اللغة، ويعني "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبا"⁽¹⁾.

وهو على نوعين: "إما خروجا عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه، أي الخروج عن جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالتين كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم"⁽²⁾، فهو إذا يكشف عن الدلالة المضمرة داخل اللغة النثرية.

ويمثل الإنزياح المظهر الأبرز في استعمال الكاتب للغة الروائية في الرواية، وهذا ما نجده في عدة جمل ومقاطع من الرواية المدروسة؛ حيث تختلف شعريتها بحسب قربها أو بعدها عما هو مألوف في استعمال اللغة العادية.

(1) - نقلا عن : صالح علي سليم الشنبوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة دمشق، مجلد 21، العدد 3+4، 2005م، ص:84.

(2) - منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط2000، 1م، ص:77.

والإنزياح متعدد الوجوه منه:

- الإنزياح التركيبي.

- الإنزياح الإسنادي.

أ- الانزياح التركيبي:

يخضع تأليف الكلام ونظمه إلى قواعد معينة يترتب بمقتضاها كل جزء منه في مكانه وتقديم الكلام أو تأخيره يكون لغرض بلاغي مقصود، حيث أنه "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية لبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتناؤه بما يمد استثناء أو نادرا فيه"⁽¹⁾، ولهذا تشيع هذه الخاصية في مجال الإبداع الأدبي، فالإنزياح التركيبي-إذا- "من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية"⁽²⁾.

وهذه الخاصية الشعرية حققها الكاتب: "اليامين بن تومي" في روايته: "الزاوية المنسية"، وسوف نتوقف على نماذج منها:

"حتى لباسهم كان غريبا"⁽³⁾.

ففي هذه الجملة تقديم لإسم "كان" عليها، أي "لباسهم" الإسم، "غريبا" هي الخبر، فالأصل فيها أن نقول: "لباسهم غريبا"، وأعطى هذا التقديم للجملة بعدا شعريا دلاليا أعمق يفصل البعد الذي يحصل من الترتيب الأصلي لعناصر الجملة أحسن من الترتيب الأصلي، ومن أمثلة

(1) - سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، دط، 1999م، ص ص: 53-54.

(2) - المرجع نفسه، ص: 53.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 51.

الانزياح التركيبي أيضا قوله: "تلك الإبتسامة تذكرني بتلك المرأة التي جعلتني أتذكر المنسي في" (1).

وفي هذا التركيب تم تقديم الفاعل "الابتسامة" على الفعل "تذكرني"، وكان هذا التقديم لأهمية "الابتسامة" التي تؤثر فيه وفي ذاكرته بدرجة كبيرة "هذه المرأة غيرتني جسدها فأصبح ملكي.. هذا الجسد أتعبني" (2). في هذه العبارة انزاحت الصيغة المألوفة إلى صيغة أخرى غير مألوفة، فعوض قوله: "عبرني جسد هذه المرأة" وقوله: "أتعبني هذا الجسد" تقدم إسم الإشارة في كلتا الجملتين، بغرض التأكيد على أهمية المرأة و"الجسد" لديه، وهذا النوع من الإنزياح يعمل على استفزاز القارئ وتنشيط ذهنه واكتشاف المسحة الجمالية التي تزخر بها الرواية .

كما استعمل السارد نوعا آخر من الانزياح التركيبي، وهو الخروج عن لغة الاستعمال الفصيح في التركيب إلى اللهجة أو العامية، ومثال ذلك: "يا الخاوة، صحيح أن فرنسا تملك عتادا قويا، لكننا نملك ملا تملكه" (3).

ويقول -كذلك- في سياق آخر: "أشعر أنني بحاجة إلى قوة "قراندايزر" لأؤدب كل هؤلاء الحمقى" (4).

قطع السارد هنا السياق بعنصر متوقع، يقوم على مفاجأة القارئ ولا ريب أن حالته النفسية والإنفعالية هي التي قادته إلى اصطناع هذا الأسلوب الذي يستهدف به إحداث تأثير فني.

(1) - المصدر السابق، ص: 39.

(2) - المصدر نفسه، ص: 31.

(3) - المصدر نفسه، ص: 71.

(4) - المصدر نفسه، ص: 56.

ب- الإنزياح الاسنادي:

الأصل في العبارة أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه، إلا أنه قد يحدث وأن يسند المسند لغير مسنده.

يقول السارد: "أفرغت قلبي في وعاء من ورق"⁽¹⁾، ويقول في سياق حديثه عن صديقه عنتر: "أستحين أن اقتل شخصا صنعته بيدي من حبري ومن دمي"⁽²⁾.

"ولقد قر أن يصفح الشيطان"⁽³⁾.

"صرنا نسقي مدينتنا بالدم"⁽⁴⁾.

سند السارد من خلال هذه العبارات أمورا إلى غير مسندها، وصفات إلى غير موصوفها، فتخلت بذلك الألفاظ عن دلالاتها الظاهرية، وهذا ما ساهم في خلق دلالة وطاقة ذات فاعلية في بناء النص الروائي.

"لم يظلمني أحد، هذه الجبال وحدها من اكلت فراخي..من ابتلعت أغصاني..لتغرق في حزن دام، وبعض الدموع الجافة تنزل بجهد عميق..تتوكأ على عصاها ويدها تمسك بي وتقول لي..هذه إرادة الله"⁽⁵⁾، لقد انبثقت رؤية الراوي من خلال هذه الصورة الإستعارية، التي مثلت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى السامع، فقد تشكل البناء الإستعاري في قوله: "هذه

(1) - المصدر السابق، ص: 75.

(2) - المصدر نفسه، ص: 77.

(3) - المصدر نفسه، ص: 77.

(4) - المصدر نفسه، ص 98.

(5) - المصدر نفسه، ص: 92.

الجبال وحدها من أكلت فراخي.. من ابتلعت أغصاني"، إذ انزاحت العبارة من معانيها الحقيقية فالأكل ليس من صفات الجبال بل هو من صفات الانسان، ولكن الكاتب أراد أن يمنح الجبل صفة الإنسان ليعبر به، عن انفعالاته.

ويبتدئ الإنزياح كذلك في قوله:

"ها أنت أيها السرير الملعون الحاضر دوما تمزق رجولتي المتعبة، أوقعتني في شرك لم اصح منه إلا بعد أن غزا الشيب رأسي"⁽¹⁾.

ليس من العادي أن يخاطب الانسان شيئاً مادياً جامداً، ولكن الوضع النفسي الذي يعيشه الراوي هو الذي جعله ينزاح إلى هذا الأسلوب، كما أنه ليس السائد أن يتمزق شيء معنوي ويكتسب صفة مادية، وهذا الأسلوب في التعبير يكسب المتلقي نوعاً من الغرابة والدهشة، لكن هذه الدهشة ممتعة للقارئ وسبب في إضفاء جمالية على النص السردي.

"تنفست التحدي وأنا صغير أمشي كل صباح مسافة بعيدة، من قرينتنا البسيطة إلى

المدرسة"⁽²⁾، "لقد أصبحت قارورة النسيان وحدها أنيسي، قارورة الخمر أمارس معها

طقوسي.. وحدها يمكن أن أضع العالم الذي سلبوه مني بين شولتين، أعلقه من رجليه ليستقيم

جيذا"⁽³⁾، وفي هذا المقام تظهر المقدرة الإبداعية للكاتب: "اليامين بن تومي" في خلق صور

جديدة وموحية، من خلال تشخيصه لشيء مادي "القارورة" والتعبير به عما يختلجه من حزن

وأسى. كما استطاع الكاتب الاستعانة بخياله القوي لتجاوز اللغة العادية إلى لغة تزخر

(1) - المصدر السابق، ص: 29.

(2) - المصدر نفسه، ص: 110.

(3) - المصدر نفسه، ص: 145.

بالإنزياحات، يقول: "أفرغتني الغربة جعلتني مخلوقا من عجينة بأسة، كم اشتقت إلى تلك القرية التي تنفست كل كذبها وحمقها وشحوبها، قرية لا تشبه القرى عائد ومعي إلا كاترين"⁽¹⁾.

في هذا الشاهد يعلن الراوي "الطاهر" اشتياقه لقريته "العين"، ويصفها بصفات إنسانية: الكذب، الحمق، الشحوبة... وكل هذه الصفات يعبر بها عما عاشه فيها من حزن وقهر.

يمكننا القول أن لعملية الإنزياح أهمية في النص السردى الروائي إذ يمارس سلطة على المتلقي، لتأويل السرد وكشفه، ذلك أن طاقة اللغة تنفلت عن الطاقة المعجمية لها لتشكل انحرافا يسهم في تحفيز القارئ وإثارته.

كما تظهر جمالية الإنزياح في خلق إمكانيات جديدة للتعبير والكشف عن علاقات لغوية جديدة تقع في علاقة اصطدام مع ما يتوافق معه الذوق.

3-التناس:

يتألف النص الروائي المعاصر من مستويات فنية متداخلة، ومن علاقات لغوية داخلية وخارجية تتحكم جميعا في بنائه ونسجه، وبالتالي فالنص هو شبكة متداخلة تلتقي فيه نصوص غائبة عديدة قديمة وحديثة ومعاصرة، عربية كانت أم اجنبية، ثقافية وأدبية وفنية واجتماعية وتاريخية، وذلك حسب المكونات الثقافية للروائي التي كونت رؤيته الفنية، فالتناس كظاهرة أدبية يعني "حضور نصوص متعددة وتقاطعها في المنتج الفني، ولا يعني هذا الحضور على أية حال الحضور العلني للنصوص السابقة بل يمكن أن يكون لهذا الحضور الروح المسيطرة من دون أثر مادي متمثل بالسياق اللغوي"⁽²⁾، مما يسمح للعمل الأدبي بالتأثير، وهو أنواع:

(1) - المصدر السابق، ص: 152.

(2) - هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010م، ص: 201.

التناص أسطوري، تناص ديني، تناص تاريخي...

وفي رواية "الزاوية المنسية" وردت تناصات كثيرة ومن بينها:

1- التناص الديني:

من خلال دراستنا لرواية "الزاوية المنسية" وجدنا حضور النص القرآني بقوة في هذا العمل، وهذا دليل على تشبع الكاتب "اليامين بن تومي" بالثقافة العربية الإسلامية، حيث استحضر النص القرآني عن طريق الامتصاص والاجترار؛ وذلك بذكره لبعض الآيات القرآنية والألفاظ، كما استحضر بعض قصص الأنبياء والمرسلين، إذ نجده استخدم الآية الكريمة: ﴿وَاسْتَغْفِرِ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُوراً رَحِيماً﴾⁽¹⁾، وبطريقة إجترارية طبقها على قوله: "ما هذه التفاهة التي تجعلكم تقرأون ديننا بأكمله وبحجم الإسلام من ورقتين صغيرتين، إنه دين ضعيف جدا هذا الذي يلخص نفسه في بضع ورقات.. فأسمعهم يستغفرون الله ويلعنونني"⁽²⁾. ينتاص النص المائل بين أيدينا مع الآية القرآنية المذكورة، حيث أعاد صياغتها حسب الظروف التي تجري فيها الأحداث، ويبين منه انتشار الأفكار المغلوطة في قرية "العين"، واختلاط القيم والمبادئ الدينية بأفكار أخرى مغلوطة والشاهد السابق خير دليل على ذلك.

وفي موضع آخر يمتص السارد معنى الآية الكريمة التي توحى إلى معنى الشكر والحمد والثناء، الواردة في قوله تعالى: ﴿بَلِّغْ لِلَّهِ الْحَمْدَ رَبِّ السَّمَوَاتِ وَرَبِّ الْأَرْضِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾⁽³⁾، ويوظف معانيها في هذا الحوار:

"نوال: هل تحفظين كتاب الله يا حمامة.."

(1) - سورة النساء، الآية: 106.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 51.

(3) - سورة الجاثية، الآية: 36.

حمامة بيسر وهدوء: والله الحمد، وأنا أحضر دكتوراه في الشريعة⁽¹⁾.

وعلى الرغم من الظروف القاسية التي كانت تعيشها الشخصيات الرواية إلا أن السارد يسوق على لسانها شكر الله وحمده.

ويقيم الراوي في سياق آخر تعالفا نصيا مع سورة الفاتحة في قوله: "صرت كل ليلة

أذهب مع غيري من المغضوب عليهم إلى فيلا "البوبية" حيث ندخل تحت جناح الليل ملثمين

وخائفين من قدر ترسمه رصاصه طائشة"⁽²⁾، فهنا اجتر الآية الكريمة: ﴿صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ

عَلَيْهِمْ ۗ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ﴾⁽³⁾، فأخذ السارد معنى الآية الكريمة

ووظيفة بدلالة عكسية، تبين الأفكار الخاطئة التي جاءت بها هذه الجماعة المتطرفة والتي

تنافي الشريعة ومعتقدات المجتمع، وهذا دليل على أن الكاتب يحمل ثقافة عربية وإسلامية.

حيث وظف هذه النصوص القرآنية عن غير قصد واستحضرها في بنائه السردي، حتى

يعبر عن مبادئه وأفكاره.

وفي موضع آخر يؤكد أفكاره ووازعه الديني، حينما استحضر معنى من رحلة الإسراء

والمعراج، حيث أعرج فيها بالرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: "من هنا سأعرج إليك مثل

نبي..أصعد إليك.. أكلمك لعلك جنّت بي هنا لأنك تحبني"⁽⁴⁾، يلتقي النسان الحاضر والغائب

في دلالة التنقل والبحث عن السلوى الروحية، التي يستلهم منها الفرد معاني المواصلة ومكابدة

الصعاب لنيل الحضوة والفوز.

(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 116.

(2) - المصدر نفسه، ص: 64.

(3) - سورة الفاتحة، الآية: 06.

(4) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 62.

لقد أقام الراوي علاقة تناسية من خلال تعجير طاقات النص الديني وتحويله من لحظته التاريخية، وزمنه وسياقه السردي وربطه بزمن وسياق سردي جديد، يعالج قضية "الطاهر"، وهذا ما ولد جماليات سمحت بالكشف عن ما ورائية التناص القرآني في الرواية والكشف عن التراث الإسلامي الموجود في "الزاوية المنسية"، وأهميته في المجتمع الجزائري وهذا ما ولد تواصل بين المبدع والمتلقي، وتكثيف دلالات المتن السردي.

2-التناص التاريخي:

تمثل رواية "الزاوية المنسية" لحظة من اللحظات التاريخية التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينيات، فقد ذكر الراوي بعض الأحداث من العشرية السوداء التي عانى فيها الشعب الجزائري من فتنة راح ضحيتها عدد كبير من الأبرياء المساكين ،يقول: "هذا البلد وكل ما حدث فيه.. كانت كارثة كبيرة، كلفتنا مائتي ألف قتيل من أجل شعارات تافهة، دولة إسلامية أو إنقاذ الجمهورية، ما ذا يعني حيث تصبح وحشا جبليا غاية في القسوة"⁽¹⁾، وانتشرت الجثث واختلف الناس بين مؤيد ومعارض، واختلط الطريق على "الطاهر" الذي همش واستبيح دمه، يقول: "هناك تبيت وحوش الفجوة الأولى، صرنا نقرأ عنهم في الجرائد.. كانت أشياء مرعبة تلك التي تناقلتها الصحافة عن الجماعات الارهابية"⁽²⁾.

كما استلهم الكاتب التاريخ بطريقة مغايرة؛ باستدعائه لبعض الشخصيات التاريخية، مثل:

شخصية بوتفليقة، واليامين زروال، وبن جديد، يقول: "هاهو اليوم ينزل من الجبل بعد حملة الوئام المدني الذي أطلقها الجنرال اليامين زروال تلك المصالحة الشاملة التي رسخها بوتفليقة"⁽³⁾، فقد استحضر هذه الشخصيات ليعرض من وجوه الأزمة، ويشركها هي الأخرى في

(1) - المصدر السابق، ص:109.

(2) - المصدر نفسه، ص:64.

(3) - المصدر نفسه، ص: 78.

تصور تلك الأحداث ويحاول ربط أحداث وقعت بأصحابها، ليكون بذلك التناص بالإسم والكنية من أكثر آليات الاستدعاء، فهذه الشخصيات لم يكن لها دور فعال في الرواية وإنما كانت عبارة عن شخوص جامدة راسخة في جيل عاش المعانات والمآسي.

ويمكن القول أن هذه الاستحضار ساهمت في تحميل النص بدلالات يحملها القارئ الجزائري على وجه التحديد، وكثفته بمعاني عالجت جروح لازالت تسري في العقل الجزائري بطريقة فنية ساعدت الكاتب في صيغ هذه الجروح داخل نص سردي مكثف، يعالج إيديولوجية الكاتب بالدرجة الأولى بصيغة أدبية معاصرة أسهمت في خلق ذات واحدة تجتمع فيها ذات القارئ والمبدع.

3-التناص الأسطوري:

من أبرز سمات التحديث والجمالية في الرواية المعاصرة عموما هو استعمال الأسطورة وهي عبارة عن "قصة تروي تفاصيل معينة تقدم تفسيرات لظواهر الكون والوجود"⁽¹⁾، حيث يعمد الكاتب توظيفها توظيفا فنيا، ويسقطها على الواقع الذي يعيشه، ليجعل منها رمزا تعبيريا عن أزمة الإنسان المعاصر، إذ تمثل الأسطورة "جانبا أساسيا من جوانب الوعي الإنساني، وتقدم تفسيرات أو محاولات للإجابة عن الأسئلة التي تعنى بأسرار الكون من جانب وتقدم صورة إجتماعية لما كان سائدا في الحياة البدائية من اعتبارات دينية وثقافية واقتصادية"⁽²⁾، وأصبحت قناعا تختفي وراءه العديد ممن النصوص الروائية، وهذا ما نلاحظه في "الزاوية المنسية"، فقد عمد الكاتب إلى استحضار العديد من الأساطير، من بينها استحضار الملحمة الإغريقية "الأوديسة" من خلال البطل "أوديسيوس" والآلهة "كالبسو"، يقول: "هذه المرأة التي تنتبرج داخلي..تتنافس جميع النساء خارجي.. هي المرأة التي سجنتها داخلي مثل كالبسو مع عشيقها

(1) - هدية الجمعية البيطار، الصورة الشعرية عند خليل الحاوي، ص:185.

(2) - المرجع نفسه، ص:185.

أوديسيوس، مثل أي عاشق يسكن ماردا كبيرا أو وهما كبيرا اسمه الحب... (1).

إذ يعد أوديسيوس حكيم الاغريق وصاحب الفصل عند الملمات، انتصر على الطرواديين وعند عودته إلى وطنه بعد انتهاء الحرب ظل طريقه في عرض البحر؛ إذ قذفته الأمواج إلى جزيرة أخرى، وخسر كل جيشه وسفنه وتعرض إلى العذاب، والأهوال، والأخطار لمدة سبع سنوات "وكانت الحورية كاليبسو هي التي وجدت أوديسيوس وأنقذته، ثم وقعت في حبه وعرضت عليه أن تبقيه خالدا، لكنه رفض" (2).

امتص الكاتب العذاب واليأس باستخدامه لقصة "كالبسو" و"أوديسيوس"، ليسقطها على خيانات أمه التي لا تنتهي، والتي جعلت منه إنسانا بلا إسم وبلا هوية وبلا دين، يتخبط بين تأنيبات الأنا وقسوة الآخر، ليجعل من قصته هذه، ملحمة أخرى تبحث عن الخلود، فاستحضار ذاكرة الراوي للأوديسة كان له الأثر القوي في تعميق حالة اليأس والتشاؤم التي أثقلت نفس الراوي، نتيجة خطيئات والدته.

ويشير الراوي في موضع آخر إلى هذا اليأس والتشاؤم؛ من خلال استحضار أسطورة "أوديب" في قوله: "أي لعنة هذه التي أحاطتني، جعلتني مثل أوديب، يخاف أبي علي عرشه مني، حين انتفخت بطن أمي وبدأت أعلن للعالم خيانة الشيخ لتقاليد الزاوية والأرواح التي تسكنها"⁽³⁾، فهو يربط انكساره بانكسار "أوديب" الذي تزوج أمه دون أن يعلم، وقتل أباه وبعد معرفته الحقيقة ففأ عينيه معاقبا نفسه على فعلته، فالراوي يسقط كراهية أوديب لأبيه على كراهيته وحقده لأبيه، الذي لم يعترف به في بادئ الأمر وأنكر نسبه فهو في عراك دائم مع

(1) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 35.

(2) - بولين فرانسيس، الأوديسة، تر: مي أبو شقرا، أكاديمية أنترناشيونال، بيروت، دط، 2012م، ص: 23.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 126.

الذات، فمرات يستحضر خيانات أمه المتكررة، ومرات أخرى يستحضر نسبه المفقود والذي تعرف عليه متأخرا ويطلق عليه تمرده وعنفه وكراهيته.

وما هذه إلا دلالات أسقطها الراوي على وطن أغتصب ولا زال يغتصب، فكريا وسياسيا واجتماعيا؛ فقد وجد في هذه الرموز الأسطورية مادة غنية استطاع توظيفها لتعكس أيديولوجيته ولتعبّر عن موقفه وآرائه، ولشرح أبرز التفاصيل المعيشة لتعبّر عن حالة الإنكسار وحالة الأمل.

VI- شعرية البناء الروائي (البناء البانورامي):

نزع الكتاب العرب عموما والكتاب الجزائريون خصوصا، إلى تجديد الرواية العربية وتحديثها، بتحطيم القواعد الفنية المألوفة متجاوزة التتميط والنمذجة في أشكالها، وتشكيل صيغ جديدة لتتحرر من قيود الرواية التقليدية.

ومس هذا التطور البنية السردية على وجه الخصوص، من شخصيات وأزمنة وأمكنة وأحداث وطريقة تقديمها للمتلقي، ليتحول بذلك السرد إلى "بنية ثقافية متعددة المعارف وبانوراما حقيقية تمدنا بحقول إبستمولوجية معرفية في الاقتصاد والسياسة والاجتماع والفلسفة والفن المباح والمحرم، لذا بات الكاتب ينظر إلى التاريخ على أنه وقائع سردية والى الإيديولوجيات على أنها هلوسة واهتمام الكاتب بصناعة الدهشة والمتعة والإغراق في التفاصيل"⁽¹⁾، من خلال تكثيف الأحداث والتلاعب بالزمن، وسط أمكنة تسمح للمتلقي بالتجول داخل الأحداث في حيرة وغموض وتوزيعها بين الشخصيات، ولم يتبع البناء التقليدي والمتمثل في: العقدة والحبكة، والنهاية، كما في رواية "الزاوية المنسية" التي توزعت فيها الأحداث على الشخصيات وتتنوع الصراعات رغم أنها ظلت تتمحور حول صراع واحد، لتكون رواية "الزاوية المنسية" رواية بانورامية.

(1) - فاطمة بدر، تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة، مجلة الأكاديمي، العدد 46، جامعة لغداد، 2017م، ص: 92.

حيث كانت: "فضفاضة العقدة، وأنها لا تركز على قصة أو مسألة وحدة، والأحداث فيها تنقيد على نحو متحيز بالأشياء العريضة الطارئة وحدها، كأمزجة الممثلين والمواقف والنهاية فيها عبارة عن عملية توقف أو تناقض تدريجي أو قطع لما كان يمكن أن يستمر في الطول أكثر من كونها قرارا حاسما"⁽¹⁾، إذ لا يمكننا أن نمسك بالعقدة في الرواية، بل وقد تكون غائبة نهائيا، فالعقدة "البانورامية باختصار ليست محتومة ومنطقية ومأساوية كما هي الحال في العقدة الدرامية، فالشخصيات فيها عديدة ونمطية أكثر من كونها فردية فما عدا شخصية واحدة كثيرا ما تحتكر الانتباه"⁽²⁾، وهذا ما نلاحظه في رواية "الزاوية المنسية" فالكاتب "اليامين بن تومي" وضع الأحداث وفق ترتيب خاضع لقيم جمالية، غير أن القارئ عند إطلاعه تختلط أفكاره وينحصر في فوضى الأحداث، خاصة مع الوصية التي وضعها الكاتب "بن تومي" للسعيد بن معروف" قبل أن يتطرق إلى سرد الأحداث المنقطعة إلى قطع، والتحدث عن باريس: "هنا في باريس فقط بدأت ذاكرتي تشتغل.. لعل التهمة التي ألصقت بي هناك في قرية العين جعلتني أهرب على أول طائرة.."⁽³⁾، فالكاتب لم يركز على القالب السردى التقليدي، وإنما اتخذ ترتيبا أكثر جمالية وتكثيفا، على الرغم من تعدد الصراعات وتعدد الأمكنة والأزمنة، حيث وضعها الروائي في حاضره الأليم الذي لا يزال يعيش مأساة "الطاهر" في العشرية السوداء، فالألم واحد لكن صراع الكاتب ضمنى يختبئ ضمن مأساة "الطاهر"، فكانت الأحداث تتغير والأزمنة تختلف مع كل مقطع وزاوية من زوايا الرواية .

فالمنتبع لرواية "الزاوية المنسية" يجد أن كل شخصية تواسي "الطاهر" في محنته، فالكل يعاني الأزمنة والتهميش، ولكن لكل شخصية أحداثها ويستعرض هذه الأحداث ضمن حوارات أو

(1) - سعيد محمد خالد، أدب الكتابة وفنونها، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2015، ص:164.

(2) - المرجع نفسه، ص:164.

(3) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص:17.

حكايات ترويه الشخصيات، ففي الجزء المعنون ب: ذاكرة من نافذة القدر، يستحضر الراوي قصة "بنت المبروك" وهي تبكي ابنها: "قتلوه ورموا بي في قرية العين وحيدة كئيبة ليس لي غير الذكريات، لو لم أجد سكان "العين" الطيبين لمت من الجوع"⁽¹⁾.

أما المقطع المعنون ب: "مقولة متورمة" فيستحضر قصة ومأساة "الأم برنية": "لم يظلمني أحد، هذه الحال وحدها من أكلت فراخي.. من ابتلعت أغصاني.. لتغرق في حزن دام.."⁽²⁾.

والمقطع المعنون ب: "نافذة أخرى"، فيتطرق الراوي إلى قصة "الأم خدوج" التي ترويها له "نانا برنية": "...هربت حين أردوا أن يزوجوها من شيخ طاعن في السن، أرادوا بيعها لينعموا إخوتها بالمال، كانت تسكن في قرية صغيرة، تتحرك كطفلة تتلهم إلى الحياة بحبوية زائدة..."⁽³⁾.

ففي كل مقطع نجد قصصا مختلفة وفي أمكنة وأزمنة مختلفة، حيث أن كل هذه الأحداث سردها "الطاهر" في فوضى زمنية، ولم يعتمد على سير زمني خطي واضح، فالافتتاحية ركزت على عرض ومعالجة الحاضر، ولكنها لم تنفرد بذلك.

حيث احتاج الكاتب إلى الإسترجاع كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليقدم ماضيها وخليفتها، كما وضع نقطة البداية التي تعبر عن حاضره الذي يعيشه: "جلست بعد أن اتعبني المسير...مشيت دون توقف أردت أن أتعرف على زوايا العالم الجديد، في باريس لا وجود لقارورات الحليب ولا للنفايات المتراكمة، بل لا وجود للحفر التي تصنع أحياءنا في قرية العين"⁽⁴⁾، ويضع بقية الأحداث على خطية زمنية مذبذبة من ماضٍ وحاضر ومستقبل، وهذا ما

(1) - المصدر السابق، ص: 60.

(2) - المصدر نفسه، ص: 92.

(3) - المصدر نفسه، ص: 147.

(4) - المصدر نفسه، ص: 18.

يترك الحيرة والغموض في ذهن المتلقي، وتشتت أفكاره، ويحاول إلتماس فك هذا الغموض بين ثنايا الأحداث في قرية العين ومناحيها وبيوتها وفي باريس وأحيائها.

كل هذه الأمكنة والأزمنة سمحت بخلق صراعات متعددة ومختلفة في الرواية، دون الالتزام بحبكة صارمة تترتب فيها الأحداث ترتيباً متسلسلاً، وهو ما سمح بسرد الأحداث بدون قيود تحكم السارد، ووضع نهاية مفتوحة تحوم حولها الشكوك والغموض؛ إذ لم نعرف هل وصل الطاهر إلى الزاوية أو لم يصل إليها ويختتم كلامه بهذه الجملة: "ها أنا قادم إليك احضنيني بقوة لعلي أتطهر من كل العنف الذي نسبه لي والذي.. افتحي ذراعيك.."⁽¹⁾، وهذه الحيلة خلقت المكون السردية وساهمت في حيرة القارئ، وعرقلت عملية فك الرموز لديه كما أثارت فضوله في الكشف عن خفايا النص، وفك شفرة الشخصية الرئيسية في الرواية "الطاهر" ودلالاتها في الواقع الاجتماعي وواقع الروائي، هذه الشخصية الغامضة التي انتقل السارد في عرض الأحداث المسندة إليها، من ضمير الغائب تارة وضمير المتكلم تارة أخرى، وهو ما يضعف جانب الإيهام في الرواية ويشك القارئ في واقعية أحداثها؛ إذ يشعرنا الراوي بأنه عليم بكل ما يحوم حول هذه الشخصية ثم ما يلبث أن يعلن أنه لم يعرف شيئاً عنها.

كل هذه الفنيات سمحت بإنتاج نص بانورامي حدائث يعالج قضية إنسانية إجتماعية بعيدة كل البعد عن الجانب الدرامي التقليدي، إذ كان للمتلقي دور بين شخصيات الرواية، كما كانت الأمكنة والأزمنة هي المولد الرئيسي للأحداث والصراعات المختلفة التي عالجه اليامين بن تومي دون قيود أو حواجز، عن طريق اللعب بالأساليب الكتابية، والتحكم في سيرورة الزمن.

(1) - المصدر السابق، ص: 159.

VI - شعرية التوظيف الإيديولوجي:

الأدب هو موقف من الحياة، وهذا الموقف هو الإيديولوجية التي تنبثق مع كل متن سردي يحاول الكاتب نسج خيوطه، فالإيديولوجية "هي مجموعة من التصورات التي تعبر عن مواقف محددة اتجاه الانسان والعالم، وهي العقيدة التي تتصل بقيم ثقافية واجتماعية وسياسية"⁽¹⁾، فكل كاتب يلتزم بإيديولوجية تؤثر على عمله الأدبي وتتجلى فيه، يحاول من خلالها الأديب تمرير ومعالجة القضايا السائدة في مجتمعه .

ورواية "الزاوية المنسية" هي رواية إيديولوجية، حاول الكاتب "اليامين بن تومي" من خلالها، اتخاذ مواقف معينة من الواقع الجزائري في فترة المد الإسلامي وترجم ذلك على لسان شخصية "الطاهر"، ومعايشة تسعينيات الجزائر وحراكها الاجتماعي والسياسي والثقافي والفكري، فهو لم يسلط الضوء على الجانب السياسي فقط، بل أكثر منه الجانب الفكري والثقافي من خلال إشكالية المثقف الذي عاش التهميش في تلك الفترة، يقول "الطاهر": "كم هو صعب هذا الوطن يرى فيك الحبيب، وفي لحظة يصنع منك عدوا، يجعلك خائفا أو زنديقا أو عميلا للغرب، لأن الوطن يعني أن توافقهم على تفاهاتهم.. لم نكن أبدا مثقفين معهم لم تتفع كتبنا كانوا يقولون لنا حين نتحدث توقفوا عن فلسفتكم"⁽²⁾.

كما وظف شخصيات خيالية ذات أبعاد دلالية وإيحاءات وانتماءات وإيديولوجيات متنوعة مثل: "عمي عمار" الذي يمثل مجاهدي الثورة، والإمام "سي عمران" الذي ينتمي لجمعية العلماء المسلمين، "الأمير الشيشاني" الذي يمثل الجماعات الإسلامية، ولعل أهم محور دلالي يكشف

(1) - محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص: 145.

(2) - اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، ص: 145.

عن ملامح الخطاب الإيديولوجي هو قول "الطاهر": "لم أتحرك ضد السلطة، كنت ضد الإسلاميين، وضد تلك الهمجية التي أطلقوها في الشوارع وسموها شرطة إسلامية.. لكن مع الزمن تفاقم الأمر واسود الليل وقفزنا إلى مرحلة جديدة أوقف على إثرها المسار الانتخابي ليبدأ زمن القتل العشوائي"⁽¹⁾، ليحمل بذلك "الزاوية المنسية" إيديولوجية منها ما صرح به الكاتب ومنها ما هو ضمني وهما:

1- إيديولوجية السارد (الطاهر).

2- الإيديولوجية المعارضة.

وليؤكد الكاتب على تشظي المحنة، أعطى المجال إلى الآخر وهو التيار الإسلامي بأن يعرض نفسه داخل النص من خلال الحوارات التي أوردها، ومن بينها الحوار الذي جرى بين الإمام "عمران" و"الجماعات الإرهابية" وكذا مع رجال الدرك، وحتى يصور لنا السارد هذه الهمجية والدمار الذي تركته تلك الجماعات في المجتمع الجزائري عموماً وفي الفكر الانساني خصوصاً، قدمه لنا في طرح ضمني جمالي يحمل أوجاع أمة، من خلال قصة "وهيبة" التي اغتصبت هي وأخريات من طرف الجماعات المسلحة المتوحشة، تقول: "ذهبنا إليه في خيمته في هدوء، وكان الخوف رفيقنا وكأن السحاب يجرنا إليه جراً.. تلبدت السماء مرة واحدة وغابت الشمس بين غيمات سوداء تحلق الرجال حول خيمة الأمير.. وحده الذباح بقي من بعيد يرمقنا ويرمق الجماعة بكل حقد"⁽²⁾.

فالكاتب حمل شخصيات روائية بمحمولات إيديولوجية ودينية أثرت على مسار الرواية، وجعلتها تسير في اتجاه واحد، فكل مقطع من الرواية يحمل آراء خاصة، يقول الراوي:

(1) - المصدر السابق، ص:130.

(2) - المصدر نفسه، ص:117.

"هناك في باريس قرأت كثيرا لفلاسفة الإلحاد"⁽¹⁾، ويقول: "ليس معنى الإلحاد أن تتكر وجود الله، بل أن تتكر الذين يستثمرون باسمه"⁽²⁾، وهناك واضحة للحزب الاشتراكي الذي يحكم البلاد في تلك الفترة، ودعم السلطة المركزية له ولتوجهاته، وهو ما خلق فوضى دينية وإجتماعية وفكرية حطمت كل القيود، وطغت على النص الروائي مجسدة الصرع الإيديولوجي والسياسي بصراحة، وإن تغيرت الأزمنة والأمكنة والشخصيات فالصراع واحد.

لتكون بذلك الزاوية المنسية هي المكان الوحيد الذي يحمل السلام والأمن والأمان ويحمل مفارقات الزمن، وفيها تحركت إيديولوجية المؤلف بسيرة داخل النص الروائي، فقد توسط بين ثنائية قرية" العين" التي تحمل كل مظاهر الخراب والمآسي والدمار، وبين "الزاوية المنسية" التي تمثل الأمن والدين والذي لا يزال يبحث عنه حتى يومنا هذا، يقول: "تراك في أي الجهات أنت أيتها الزاوية المنسية..ها أنا قادم إليك أتسلم عرشك، قادم لأتسلم عمامة الشيخ سعيد بن معروف ها أنا قادم إليك احضنيني بقوة لعلني أتظهر من كل العنف الذي سببه لي والدي..."⁽³⁾.

لقد حاول اليامين بن تومي في هذه الرواية أن يعالج ثنائيات عديدة: الذات / الآخر، قرية العين/ الزاوية، قرية العين/ باريس، المركز/ الهامش، كل هذه الثنائيات عالجه في قالب يحمل دمار العشرية السوداء، في خطاب إيديولوجي يحمل أزمة الهوية الملموسة، والمتقف الذي عانى ولا يزال يعاني التهميش، فلا تخلوا كلمته في الرواية من عبق الإيديولوجية وهو ما أنتج لنا نسيجا روائيا متميزا ، بلغة كسرت القالب الدرامي التقليدي للرواية، وأعطت للقارئ حقه في الاطلاع على التاريخ وفهم استراتيجياته، وهذه من أهم الآليات المعاصرة

(1) - المصدر السابق، ص: 124.

(2) - المصدر نفسه، ص: 124.

(3) - المصدر نفسه، ص: 159.

التي سمحت للرواية أن تأخذ بعدا حداثيا لا يركن إلى المسلم به ،بل يتمرد عليه ليخلق من ذلك جمالية الثورة على النسق المهيمن ،فالإيديولوجية إذا لها تأثير كبير في مجرى الواقع الروائي، وتساهم بفاعلية في بناء تصور الكاتب وبناء الإيديولوجية.

المحقق.

الملحق:

سيرة ومسيرة للكاتب: اليامين بن تومي:

ولد في 17 فبراير 1976 بالجزائر.

اليامين بن تومي كاتب جزائري، باحث وأستاذ تحليل الخطاب والنظرية النقدية والسرديات في جامعة سطيف 2، حصل على شهادة البكالوريا عام 1994م، وعلى شهادة الليسانس بتقدير ممتاز، وعلى شهادة الماجستير عام 2003م، حصل على شهادة الدكتوراه مشرف جدا عام 2013، وعلى شهادة التأهيل الجامعي عام 2014م، شارك في ملتقيات أكاديمية داخل الجزائر وخارجها ونشر بحوثا في مجلات عربية.

نتاجه الروائي:

- "من قتل هذه الابتسامة" 2011م.
- "الوجع الآتي، حكاية رجل تنقصه أنثى"، 2015م.
- "الزاوية المنسية" 2015م.

نتاجاته الأخرى:

- "مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد" (نقد) 2011م.
- "التفاعل البروكسمي في السرد العربي، قراءة في دوائر الغرب" (بالاشتراك مع بن حبيلس سميرة) 2012م.
- "تشریح العوازل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي" (دراسة) 2017م.
- "أمراض الثقافة" 2017م.

فاز الكاتب بعدة جوائز وتكريمات منها:

- جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب على معاشي عام 2010م.

- جائزة عبد الحميد بن باديس عام 2011م.
- توج بوسام الأديب الشاب عن إتحاد الكتاب الجزائريين عام 2013م.
- جائزة محمد بن أبي شنب عام 2013م.
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة عاك 2013م.

خاتمة.

الخاتمة:

سعى البحث الى كشف مكامن الجمالية ومواطنها وفق ابعادها الحدائيه ،منطلقا من مفهومات نظرية كمفهوم: الحدائيه، الشعريه، والحدائيه الشعريه.

وقد أمكننا محاولة استخراج الأبعاد الجمالية والفنية في رواية: "الزاوية المنسية" ل: "اليامين بن تومي"، من الوصول إلى نتائج نذكر منها :

- كانت بوادر مصطلح " الشعريه "غريبه في كتاب أرسطو " فن الشعر "ليتطور بعد ذلك مع الدراسات النقدية الجديدة والمفكرين الغربيين، من أمثال: تودوروف ياكوبسون، جون كوهن، لتصبح الشعريه هي :الأدبية وهي كل القوانين والمعايير التي ينتجها النص الأدبي.
- كانت الحدائيه عند الغرب نتيجة فكر ولدته الأوضاع السائدة التي مر بها العالم الغربي منذ العصور الوسطى.
- على الرغم من كون الحدائيه تحمل أفكارا غامضة ومتناقضة، إلا أنها نجحت في بناء قاعدة فكرية وثقافية وأدبية وعلمية واجتماعية متينة.
- مصطلح الحدائيه Modernity هو مصطلح غربي المنشأ، ولهذا اختلفت مفاهيمه وتعددت مصطلحاته من باحث إلى آخر، فربطت بالزمن تارة وبالانقدم والحرية تارة أخرى.
- ارتبطت الحدائيه العربية بنظيرتها الغربية مع بداية النهضة العربية، وهو ما فتح المجال لبروز أفكار حدائيه عربية ساهمت في ظهور تحول اجتماعي وثقافي واقتصادي.
- اختلف مفهوم الحدائيه العربية عند النقاد العرب، فلم يظهر مفهوم دقيق لها وظلت محاولات تحديده عبارة عن اجتهادات فردية، تنبني أساسا على استخدام العقل وتسعى إلى التطوير والتغيير والتحديث و التجديد المستمر مع روح العصر.

- عرف مصطلح "الشعرية" عند العرب منذ القديم مع أفكار "ابن طباطبا"، "الفارابي"، و"حازم القرطاجني..."، وقد كان يقتصر على القوانين الابداعية المتعلقة بالشعر عامة.
- تمثل الحداثة الشعرية ظاهرة جمالية، لأن الشعرية تمثل شرطا لأي حادثة مهما كانت منطلقاتها، ذلك أن القيمة الحقيقية للحداثة تكمن في شعريتها.
- تطورت الدراسات النقدية المستتيرة بالفكر الحدائي، ووسعت رقعة مفهوم الشعرية وشملت النصوص الشعرية والنثرية، لتنتج لنا في الأخير حادثة شعرية سمحت بإظهار جمالية النص، لتكون بذلك الشعرية هي: الأدبية (الجمالية).
- كان للسرد الجزائري نصيب في بحث الشعرية التي ساهمت في تطوير العمل الروائي، وحملت ملامح الحداثة الشعرية، وتجلت بعضها في رواية "الزاوية المنسية" لـ: اليامين بن تومي.
- اعتمد اليامين بن تومي في الرواية على العديد من الآليات والتقنيات والقواعد لبناء متن روائي يحمل رؤى وقضايا، ايدولوجية وفكرية وفنية وسياسية واجتماعية في قالب فني جمالي حدائي.
- من أهم ما تميزت به رواية "الزاوية المنسية" بناؤها الروائي الذي مزج فيه الكاتب بين الشخصيات والأزمنة، وجعل للمكان دورا بطوليا في الرواية "الزاوية المنسية"، وهذا ما أدى إلى خلق تلاحم في الأحداث وتشعبها.
- خلق الكاتب في روايته مفارقات وغموض، بدءا بغلاف الرواية وعنوانها ناهيك عن كيفية استغلال الفضاء الكتابي، من توزيع للبياض والسواد، وتوزيع العناوين الفرعية على فصول الرواية.
- من أبرز التقنيات السردية الفنية التي امتازت بها رواية "الزاوية المنسية" توظيف التناص بأنواعه توظيفا فنيا، ينم عن مقدره منفردة أسلوبيا وفكريا.

- الرؤية السردية في " الزاوية المنسية " جاءت بما يتماشى مع أسلوب الروائي في الكتابة، حيث وظفت أنماط التبئير بما يتناسب مع الأحداث.
 - سخر الكاتب الفضاءات داخل الرواية بما يخدم رؤيته الايديولوجية ها نحن نقف على مشارف نهاية البحث لتقييم المسار الذي قطعناه، ويجدر بنا الاعتراف أن خاتمة هذا البحث ليست هي نهايته، بل تجعله مفتحا على أسئلة كثيرة، فما هو إلا حلقة من سلسلة البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الحداثة الشعرية، خصوصا تلك التي تميز العمل الابداعي النثري.
- وقد تم الكلام وربنا المحمود والصلاة والسلام على سيدنا محمد، ما هبت
النسائم وغنت على الأيك الحمائم.

قائمة المصادر

والمراجع.

قائمة المصادر و المراجع:

1. القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر:

1. اليامين بن تومي، الزاوية المنسية، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2015م.

ثانياً: المراجع:

1- الكتب العربية:

1. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، دت.
2. أحمد زكي باشا، الترقيم في اللغة العربية، تقديم: عبد الفتاح أبوغدة، مكتب البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.
3. أحمد عبد الحليم عطية ، نيتشه -وجذور مابعد الحداثة-، دار الفارابي، بيروت، ط1 2010م.
4. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء _ الزمن_ الشخصية)،المركز الثقافي العربي بيروت، ط1 ، 1990م.
5. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1994م.
6. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1991م.
7. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، دار منشورات إتحاد الكتاب العرب دط ، 1996م.
8. رشيد يحيوي، الشعرية الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق، ط1، 1991م.

9. رضا محمود فرحان، الحداثة من منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض السعودية ، ط3، 1989م.
- سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن ، دط، 1999م.
10. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي-الزمن، السرد، التبيين-،المركز الثقافي العربي بيروت ،ط3، 1997م.
11. سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، دط، 2004م.
12. الطاهر بومزير ،التواصل اللساني والشعرية -مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م.
13. طه عبد الرحمن، الحداثة والمقاومة، معهد المعارف الحكيمة، ط1، 2007م.
14. عادل عبد الهادي، إشكالية الإسلام والحداثة، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط1 2001م.
15. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية -،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م.
16. عبد الله محمد الغدامي، حكاية الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط3، 2005م.
17. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1 1996م.
18. عبد الواسع أحمد الحميري ،شعرية الخطاب في التراث النقدي البلاغي ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
19. عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع المملكة العربية السعودية، ط1، 1992م.
20. علي احمد سعيد(أدونيس)،الشعرية العربية، دار الأداب، ط1-2، 1985-1989م.
21. علي احمد سعيد (أدونيس)، فاتحة لنهاية القرن، دار العودة ، بيروت، ط1، دت.

22. عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، تقديم: سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز ، دار هجر للطباعة والنشر والإعلان، ط1، 1988م.
23. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، المجلد الثاني دار صادر، بيروت، دط، دت.
24. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.
25. محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيارالشعر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
26. محمد سبيلا، مدارات الحداثة، دار الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1 2009م.
27. محمد عزام ، فضاءات النص الروائي -مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان- دار الحوار، سورية ، ط1، 1996 م.
28. محمد محمود سيد أحمد، أعداء الحداثة، مراجعات العقل الغربي في تأزم فكر الحداثة دار الوعي للنشر والتوزيع،الرياض، ط1، 1434هـ.
29. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف-نحو منهجية شمولية-، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، ط1، 1996م .
30. محمد منذور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.
- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة
31. للكتاب، مصر ،دط، 1998م.
32. معن زيادة، معالم على تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1987م.
33. منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري ،ط1، 2002م.
34. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة، ط1، 2003م.

35. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل الحاوي، دار الكتب الوطنية، أبوظبي ط1، 2010م.

36. يمنى العيد، الرواية العربية- المتخيل وبنيته الفنية-، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط1، 2011م.

37. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي- في ضوء المنهج البنيوي-، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

2. الكتب المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.
2. آلان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1997م.

3. بتر بروكر، ا لحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب و جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995م.

4. بولين فرانسيس، الأوديسة، تر:مي أبو شقرا، أكاديمية أنترناشيونال، بيروت، دط 2012م.

5. ترفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر ط2، 1990م.

6. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

7. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

8. جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق د.أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م.

9. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.
10. فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن احمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2012م.
11. ليندا هتشيون، سياسة مابعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل و ميشال زكرياء، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

ثالثا: المجالات:

1. مجلة دمشق، م21، ع3 و4، 2005م.
2. مجلة عالم المعرفة، الكويت، ط العدد: 164، 1992م.
3. مجلة الأكاديمي، العدد: 46 جامعة بغداد، 2017م.
4. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ج:6، ع:4، 18-12/2009م.
5. مجلة العلوم الإنسانية جامعة قسنطينة، الجزائر، عدد 21 جوان 2011م.
6. المجلة الجامعية العدد: 16، م:1، قسم اللغة العربية، أبي عيسى، جامعة الزاوية، فبراير 2014م.
7. مجلة فصول، م:4، ج:1، ع:3 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

ثالثا: المذكرات:

1. زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة -مقاربة سيميائية - مذكرة ماجستير، المشرف: الأستاذ عبد الوهاب ميراوي، 2011م/2012م، جامعة سانيا، وهران.

الفهرس.

الصفحة.	فهرس الموضوعات.
-	- بسملة.....
-	- شكرو عرفان.....
أ-ج	- مقدمة.....
43-4	الفصل الأول: الحداثة والشعرية:
5	I- مفاهيم الحداثة.
5	1- عند الغرب:.....
5	1-1- جذور الحداثة الغربية.....
12	1-2- ضبط المصطلح.....
17	2- عند العرب:.....
17	2-1- جذور الحداثة العربية.....
22	2-2- الحداثة عند المفكرين العرب.....
23	أ- لغة.....
24	ب- اصطلاحا.....
28	II- مفاهيم الشعرية.
28	1- عند الغرب.....
28	1-1- جذور الشعرية الغربية.....
35	1-2- عند العرب.....
36	2-1- الدلالة اللغوية لمصطلح الشعرية.....
36	2-2- أصول مصطلح الشعرية في النقد العربي.....
39	2-3- مفهوم الشعرية عند النقاد العرب المحدثين.....
42	III- الحداثة الشعرية.
120-44	الفصل الثاني: تجليات الشعرية في رواية "الزاوية المنسية"
45	I - شعرية العتاب النصية.....
45	1- العنوان.....
46	2- الملاحظة.....

47 3- الإهداء.
48 4- المدخل.
49 5- الوصية.
49 6- الرسالة.
50 II- شعرية السرد:
50 1- الشخصيات.
53 2- الزمان:
53 أ- الإسترجاع.
56 ب- الإستباق.
57 3- الرؤية السردية.
58 أ- التبئير الصفر أو اللاتبئير.
59 ب- التبئير الداخلي.
63 ج- التبئير الخارجي.
64 4- الفضاء:
65 1- شعرية الفضاء الجغرافي.
71 2- الفضاء النصي.
72 2-1- العناوين.
73 2-2- لوحة الغلاف.
75 2-3- البياض والسواد.
76 2-4- الكتابة.
79 2-5- علامات الترقيم.
81 III- شعرية الأسلوب السردى في الرواية:
81 1- اللغة.
82 2- التكرار.
87 3- التوازي.
98 IV- شعرية التخيل:

98	1- المفارقات التصويرية.
102	2- الإنزياح.
107	3- التناص.
113	V- شعرية البناء الروائي (البناء البانورامي).
117	VI- شعرية التوظيف الإيديولوجي.
122	- الملحق.
125	- خاتمة.
129	- قائمة المصادر والمراجع.
	- فهرس الموضوعات.
	- الملخص.

المُلخَص.

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث الموسوم ب:الحدثاة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة إلى البحث عن معاني الحدثاة الشعرية في رواية : "الزاوية المنسية" ، للكاتب الجزائري : "اليامين بن تومي" ، وذلك من أجل استخراج الآليات والجماليات التي ساهمت في شعرية الرواية المعاصرة ، وهو ما أمكننا طرح سؤال محوري:

كيف تجلت الشعرية بمفاهيمها الحدثاية في الزاوية المنسية "؟.

ومن أجل ذلك حوت الدراسة جانبين:

جانب نظري كان بمثابة التعريف بموضوع الحدثاة والشعرية وجذورهما عند العرب والغرب والتطرق إلى المفهوم الحدثاى للحدثاة الشعرية.

وجانب تطبيقي كان التركيز فيه على المدونة ؛من خلال استخراج الآليات السردية والبنائية الحدثاة التي ولدت لنا شعريات داخل رواية "الزاوية المنسية" ، لتكون بذلك الزاوية المنسية شعرية جزائرية تحتسب لليامين بن تومي ، حيث تمثلت حدثاات شعرية معاصرة كان لها السبق في السرد الجزائري .

الكلمات المفتاحية:

الحدثاة الشعرية ،الحدثاة ،الشعرية ،الزاوية المنسية .

Research summary :

This research targeted which tagged by : modern poetry in the contemporary arab novel to the search about the meaning of modern poetry in the novel « forgotten angle » for the Algerian writer **Alymin Ben Toumi**, and that's for the extraction of machinery and aesthetics which is contributed in the poetry of contemporary novel and this is what we can ask a central question :

How did the poeticism manifest itself in its modernist concepts in «Al-Zawiya Elmensia» ?.

For this reason, the study has two aspects :

- A theoretical aspect that served as a definition of the subject of modernity and poeticism and their roots among .the arats and the west, and to address the modern concept of modern poetry.
- A practical aspect was the focus on the code through the extraction of narrative mechanism and the modern constructivity. That gave birth to our capillaries within the novel « forgotten angle » to be done «Al-Zawiya Elmensia» an Algerian poetry calculated for « **Alyamin Ben toumi** where she was a modern poetry modernity had a head strat in the Algerian narrative.

The key words :

- Modern poetry – Modernity – poeticism – Al-Zawiya Elmensia.