وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــــث العلمـــــي
جامعـــة حسيبـــة بن بوعلي الشلـــف
كليـــة الآداب والفنون
قســـم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

تخصص: دراسات أسلوبية

العنوان:

الدراسة الإحصائية للأسلوب الأدبي بين الدقّة العلميّة والنّسبية الجمالية

–مقاربة تطبيقية في نماذج أدبية–

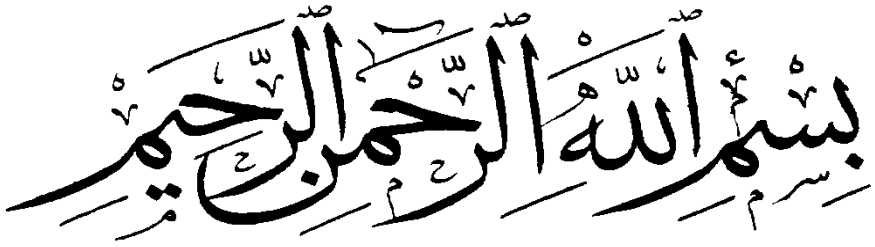
إعـــــداد:

خديجة مداني

أعضاء لجنة المناقشة

اسم الأستاذ ولقبه	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الله توام	أستاذ محاضر(أ)	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	رئيسا
محمد عدلان بن جيلالي	أستاذ	جامعة أحمد بن بلة وهران –1–	مشرفا ومقررا
كمال لعور	أستاذ محاضر(أ)	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	عضوا مناقشا
عبد القادر قدار	أستاذ محاضر(أ)	جامعة جيلالي بونعامة –الخميس	عضوا مناقشا
صليحة بردي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة جيلالي بونعامة –الخميس	عضوا مناقشا
مصطفى طويل	أستاذ محاضر(أ)	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020



﴿قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ٢٥ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ٢٦ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي ٢٧ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ٢٨﴾

صدق الله العظيم

سورة طه الآيات: (25–28)

الإهـــــداء

إلى روحك الطـــــــــــــاهرة

أعلم كم انتظرتَ هذه اللحظة

وأعلم كم هي قاسية الحياة علي بدونك

يا أبي

شكر وعرفان

امتثالاً لقوله تعالى: ﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾

وانطلاقا من قوله صلى الله عليه وسلم:" من لا يشكرُ النّاس لا يشكر الله"

أتوجه بشكري العميق إلى أستاذي المشرف الدكتور **"محمد عدلان بن جيلالي"** لقبوله الإشراف على هذه الرّسالة ولصبره عليَّ، وحسن تعامله معي، وعلى ما أفادني من توجيهات في البحث طيلة فترة الإشراف فجزاه الله كل خير، فقد كان ولا أزكي على الله أحدًا حريصًا كل الحرص على إبراز المادة العلمية بأجود صورة مع توجيهي إلى دقة العبارة، وسلامة التركيب.

والشكر موصول أيضًا لأعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى ما قدموه من ملحوظات أغنت هذا العمل، وتحملهم عبء الإطّلاع عليها

ولا يفوتني تسجيل شكري ودعائي لجميع أساتذتي الذين أفادوني كثيرًا.

ولجميع إخوتي وزملائي ومَنْ أبدى لي منهم رأيًا أو مشورة أو مساعدة

أو أعارني كتابًا.

فللجميع منّي الشكر والعرفان، والدّعاء من الله أن يحفظهم ويرعاهم وأن يسدد على الحق خطاهم.

-إنّه سميع مجيب-

مقدّمـــة

بسم الله الرّحمن الرّحيم، والصّلاة و السّلام على من لا نبيّ بعده، أمّا بعد:

لطالما كان الأدب مادة خامًا تشع بالتميز والتفرد، ولطالما كانت الرواية ذلك العالم الذي يجتذب القارئ بكل أسراره ورؤاه، حتى لأن سحر الرواية يمتد إلى ما بعد الانتهاء منها.عالم فني متفرد مُغْزٍ يحمل في طياته رؤية للعالم وللوجود.ولم يكن غريبا أن تصبح الرواية ديوان العرب في القرن العشرين لتبسط سلطانها على باقي الأجناس الأدبية، لأنها أضحت عالما رحبا يستوعب مشاكل الإنسان وأحلامه وحتى مآسيه.لكن شرعية دخول الرواية جنسًا أدبيًّا لم تكن بالسهولة المتوقعة، فضلا عن الخصوصية التي حظيت بها من حيث بنيتها الفنية المتفردة، التي لم يتضح للكثير أين تكمن بالضبط. ومع سيطرة جنس أدبي عريق كالشعر الذي استطاع أن يأسر الألباب، وتسخير الدراسات قديمها وحديثها لمعرفة مكامن جماليته، أسْهَم ذلك في تكون رصيد نقدي كبير يدرس الشعر ومقاييس جماليته وكيف يأسر بتكوينه الفني الأخاذ، في مقابل قلة الدراسات التي عنيت بأسلوبية الرواية وفرادتها.

فرضت الرواية نفسها في الساحة الأدبية، وازدادت معها الإشكاليات التي تعنى بأسلوبيتها وبمكامن رُشحاتها أساسا؛ هل هي كالشعر أم تخالفه وبأي مقاييس أسلوبية يمكن التعامل مع هذا الجنس الأدبي الذي ما فتئ يغري النقاد والقراء بسحره.

على الجانب الآخر نجد قضية أخرى انتشرت في النقد الأدبي,ألا وهي الرغبة في الوصول إلى أحكام موضوعية دقيقة، في مقابل من رأى أن الأدب لا يمكن أن يفضي إلى أحكام علمية دقيقة تنافي طبيعته الفنية المتفردة، لتظهر أصوات تنادي بفكرة مفادها إذا كان الأدب فنا فيجب أن تكون دراسته قائمة على أسس علمية موضوعية.من بين هذه الدراسات التي تحمس إليها بعض النقاد وحاولوا إثبات جدواها على النص الأدبي هي الدراسة الإحصائية للأسلوب.لتثار إشكالية أخرى مفادها إمكانية الإحصاء ذي الطبيعة العلمية الجافة أن يدرك جمالية النص الأدبي ذي الطبيعة الفنية المتفردة.

من هذا المنطلق كان موضوع رسالتنا الموسومة بـــــ: **الدراسة الإحصائية للأسلوب الأدبي بين الدقة العلمية والنسبية الجمالية–مقاربة تطبيقية في نماذج أدبية**.فهو يحاول أن ينطلق من قضيتين: النص الأدبي (الماثل في الرواية) من حيث هو نص يفيض جمالية وتميزا، والأمر الثاني الدراسة الإحصائية للأسلوب (الماثلة في معادلة بوزيمان) والتي تحاول إثبات نجاعتها في معالجة النص الأدبي، والوصول إلى نتائج علمية موضوعية. لتتولد لدينا إشكالية ارتكازية مفادها: هل يمكن للدراسة الإحصائية الماثلة في معادلة بوزيمان، أن تدرك جمالية النص الأدبي الماثل في الرواية ؟ وهل بوُسْع الدراسة الإحصائية لأسلوب النص الأدبي ماثلةً في نَموذج بوزيمان أن تستوعب النص الأدبي (الرواية أنموذجاً) بكلِّ مستويات فرادتِه، وخصوصيَّته؟ وإلى أيِّ حدٍّ يُحقِّق اعتمادُ معادلة هذا النموذج، بوصْفه بديلاً موضوعياً حافلاً بِملْموس النتائج العلمية، دراسةً أسلوبيَّةً تستوعب نسْبيَّة الجمال(ية) في بِنْية العمل الأدبيِّ الوظيفيَّة؟ نعْنِي: هل يمكن أن تقدِّم هذه المعادلة دراسةً موضوعيَّةً في جميع مستويات السَّرد داخل بنية الرواية ؟

لتتفرع عنها تساؤلات عديدة:هل يمكن لمعادلة بوزيمان الإحصائية (ذات الطبيعة العلمية الدقيقة) أن تدرك أين تكمن أسلوبية الرواية مع الأخذ بعين الاعتبار الواقع الإشكالي لها؟أين تكمن أسلوبية الرواية تحديدا؟وهل يمكن الاكتفاء بمعادلة بوزيمان فقط لمعالجة النص الروائي، أم أنها تثبت نجاعتها كأداة مساعدة للمناهج النقدية؟هل يمكن أن تحيل الأرقام الإحصائية إلى تفسيرات جمالية؟

بالنسبة للدراسات السابقة فقد سبقت العديد من الدراسات إلى هذا المجال؛نذكر منها دراسة « The Diagnosis of Literary style with Verb-Adjective Ratio » لفريديريك أنتوش والذي تناول معادلة بوزيمان وأهم تطبيقاتها، كما تمثل دراسات سعد مصلوح الأولى في دراسة النص الأدبي من منطلق المنظور الإحصائي، خاصة في كتابيه:الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، وفي النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية.إلا أن بحثنا سينطلق من

معادلة بوزيمان ليختلف مع هاتين الدراستين من حيث الطرح؛ فإذا كان منطلق الدراستين إعمال المعادلة وإبراز جدواها على النص الأدبي، فإن منطلق دراستنا سيتجاوز هذا إلى إبراز جمالية النص الروائي، إثر إعمال هذا المعامل الموضوعي الماثل في هذه المعادلة.

تكمن الجدة في هذا البحث من حيث الإشكالية التي يقوم عليها، من حيث إعمال المعيار الإحصائي على النص الروائي بغية إبراز جماليته.يمكن أن تتضح الجدة في المدونات المختارة للدراسة إذ قام الاختيار على عدة أسس منها:اختيار أولى روايات غادة السمان "بيروت75" كمدونة تمثل الرواية العربية النسوية.كما اخترنا الطاهر وطار كمدونة جزائرية من خلال روايتيه "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".وكانت روايتا "التبر" لإبراهيم الكوني و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي كمدونتين تنتميان إلى الرواية المغاربية.وكلها مدونات – على حد علمنا–روايات بكر من حيث دراستها وفق هذا المنظور، وهذا ما قد يضيف إلى الدراسات النقدية السابقة لهذه المدونات بعدا آخر يساهم في خدمة النص الأدبي.

ومن أسباب اختيار هذا الموضوع سبب شخصيّ: هو تساؤل تفتق لدي بعد إنهاء رسالة الماجستير وهو: هل يمكن لمعادلة بوزيمان أن تكون دليلا معينا في التعامل مع الأدب، والكشف عن جماليته؟ أما السبب العلميّ، فهو رهبة العديد من الباحثين من الدراسة الإحصائية للأسلوب ونفورهم منها، دون إعمالهم لمقاييسها الإحصائية ووضعها قيد التجربة. فكانت الغاية من هذا إعمال هذه المعادلة وفق هذا المنطلق.

لم يشهد هذا البحث النور إلا بعد صعوبات جمة أصعبها وأقساها هو فقدي لوالدي رحمه الله الذي كان عونا ودعما لي، ورحيله سبب صدمة نفسية كادت أن توقفني عن مواصلة البحث مجددا ولولا لطف الله لما استطعت مواصلته. إضافة إلى الرتابة التي تسببها العملية الإحصائية والتي تتطلب صبرا وأناة.

وللإجابة على الإشكالية السابقة الذكر ارتأينا خطة البحث الآتية، حيث قسمنا البحث إلى مدخل وأربعة فصول، من شأن كل قسم أن يجيب على جزء من هذه الإشكالية.فكان التمَفْصُل المنهجيُّ لِهذا البحث كالآتي:

مدخل: أسلوبية الرواية بين الإشكالية والآفاق حاولنا فيه توصيف الإشكاليات التي تعاني منها الرواية في رصد أسلوبيتها، وأهم المحاولات النقدية لإرساء أسلوبية جديدة للرواية.

الفصل الأول: الأسلوبيةالإحصائية: المبادئ والإجراءاتوكانت الغاية منه إرساء أسس الدراسة الإحصائية للأسلوب من حيث نشأتها وأهم مقاييسها الإحصائية.وكان ذلك بالتطرق إلى مفهمة الأسلوب وتقعيد الأسلوبية:تأطير تاريخي للذاكرة المعرفية، وأسس الدراسة الإحصائية للأسلوب ثم معادلة بوزيمان والنص الروائي.

الفصل الثاني: فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي النسوي. غادة السمان أنموذجا. وكانت الغاية منه إعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت 75" بغية رصد أسلوبيتها، ومدى فعاليتها رصد مواطن التميز فيها. لذلك تم التطرق إلى الإطار النظري للأدب النسوي، وخصوصية الكتابة عند غادة السمان، وإعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت75".

الفصل الثالث: فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي الوطاري. موازنة بين "الزلزال"و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء". وكانت الغاية منه إعمال معادلة بوزيمان على نصين للطاهر وطار، يعد الأول من أوائل رواياته والثاني من أواخرها، بغية رصد التمايز الأسلوبي بين النصين. لذلك تطرقنا إلى الكتابة الروائية الوطارية، وإعمال معادلة بوزيمان على رواية "الزلزال"، وعلى رواية"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، ومن ثمة الموازنة بين الروايتين.

الفصل الرابع: فعالية معادلة بوزيمان في جمالية النص الروائي المغاربي. إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي أنموذجا.حيث كان يهدف إلى إعمال معادلة بوزيمان، بغية رصد جمالية نصين مغاربيين شكلا علامة فارقة في تشكيل الرواية المغاربية.لذلك تطرقنا إلى الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي، ومن ثم إعمال معادلة بوزيمان على رواية "التبر" لإبراهيم الكوني، وإعمالها على رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي.لنخلص في الأخير إلى جملة من النتائج والتوصيات أجملناها في **خاتمة** لهذا البحث.

اعتمدنا في هذا البحث مقاربةً **إحصائيَّةً – جَماليَّةً**، وهي مقاربةٌ مركَّبةٌ اقتضتْها الطبيعة الإبِستِميَّة للإشكاليَّة: جناحُ **القياس الإحصائيِّ** ضمن المناخ النظريِّ، والإجرائيِّ لمعادلة بوزيمان. وجناحُ **الجماليَّة** الخاضعُ للجناح الأوَّل بِحكم ضرورة التفاوُض على نسبيَّة مثوله في الخطابات الروائيَّة – السرديَّة. فضلاً عن ذلك، التحَدْنا إلى بعض الأدوات المنهجيَّة التي يفرضُها مسار الاقتراب، والمساءلة من قبيل: الوصف، والتحليل، والنقد، والاستقراء ...

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أذكر نفسي بأن"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"، وأنا ممتنة جدا لأستاذي المشرف أ.د.محمد عدلان بن جيلالي الذي كان نعم المشرف والمعين الذي لا ينضب؛ إذ كانت مجرد مناقشته لي لموضوع البحث تفتق أمامي آفاقا واسعة.ولا أنسى أنه كان نعم الأخ خاصة في أزمة فقدي لوالدي.

مدخل:

أسلوبية الرواية بين الإشكالية والآفاق

1- أسلوبية الرواية بين الإشكالية والآفاق:

قد يثير عنوان مدخل هذه الدراسة الكثير من التساؤلات المعقولة، وتكمن معقوليتها في أنه يتكون من مفاصل رئيسية تحتاج إلى كثير من التوصيف؛ فالقولُ بأسلوبية الرواية بين الإشكالية والآفاق يحتاج بداية إلى إلقاء الضوء على جمالية الرواية أو تميز أسلوب هذا الجنس الأدبي، وعلى الآليات الناجعة التي من شأنها أن تبرز مكامن الجمالية فيه.ولعلّ هذه الغاية محاطة بكثير من العوامل التي أسْهمتْ في استشكال السؤال عن مكمَن الجمالية حقا في النص الروائي.وهدف هذا المدخل هو الإحاطة بأهم الآراء التي وضعت يدها على عمق الإشكالية، وعلى الآفاق التي ارتآها النقاد والباحثون ومدى نجاعتها في معالجة النص الروائي.

استطاعت الرواية كنوع أدبي انتزاع الاهتمام ونجحت خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، إلى درجة ذهب فيها النقاد إلى القول بأنها ديوان العرب في القرن العشرين[1].إذ أخذت تنمو على استحياء إلى أن شكلت تاريخاً أدبيا متميزاً، ثم بدأت تزاحم فني الشعر والمسرح حتى أصبحت أهم نوع أدبي.ولعل الذي جعل البعض يؤكد أننا نعيش في عصر "فنون القص" رواية وقصة قصيرة، ذلك أنها أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن قضايا إنسان العصر الحديث، باعتباره فردا مأزوما يعاني من حالات إحباط مستمرة إزاء القوى الخطيرة والشريرة التي تحكمه وتتحكم فيه، وتترصد له لتجهض كثيرا من آماله وأحلامه[2].

وقد يكون سحر الرواية راجعًا إلى ارتباطها بالسرد لأنه إذا كان"**ثمة جنس أدبي يبدأ في تكوين وعينا وتشكيل أسلوب إدراكنا لذواتنا وللوجود,منذ طفولتنا وبدء تفتح قدرتنا الذهنية فلا شك أنه الرواية، إذ منذ الصغر يسكننا ذلك العشق الغريب لفعل السرد فنلح**

[1] ينظر:عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي،ج1، المؤسسة العربية، بيروت، طبعة موسعة، 2008 ، ص 5.

[2] ينظر:عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة.الرجل الذي فقد ظله، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2006، ص 6.

على من يحيط بنا لكي يحكي ويسرد ويقص.أجل لا يشد الوجدان الطفولي أكثر من أمرين اثنين:اللعب والسرد، ولعل السرد لعب من نوع آخر لعب بذواتنا والوجود، وتقليب لهما على أنحاء متغايرة لعل منفذاإدراكيا ينفتح أمامنا لفهم ألغازهما"[1].فقدرة الفن الروائي على استيعاب قضايا الإنسان، وتشكيل وعيه وذاته هو الذي خوله أن يصل إلى هذه المكانة إلى جانب فرادة الأسلوب الفني.

يعطي محمود أمين العالم تصورا خاصا للرواية فهي من وجهة نظره توليفة خاصة بين الواقعي والخيالي؛إذ يرى أن الرواية تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي,وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخاً جزئيا أو عاماً، ذاتيا أو مجتمعيا أو تاريخاً لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة[2].فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء وهي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الانعكاس المباشر، أي هي تعبير صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب هذه البنية الواقعية.ولهذا فهي إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتنفعل به وتتجاوزه في آن، إنها تاريخه الوجداني الإبداعي ذو البنية الخاصة النابعة من خبرة حية فيه[3].فما تستطيع الرواية أن تقدمه ببراعة فنية هو أنها تعبر عن الواقع لكن بطريقة إبداعية مخيلة تجعلها تعبر عنه وتتجاوزه في آن.

يتفق أورهان باموك مع محمود أمين العالم في هذه النقطة إلى حد ما؛فهو يرى أن الرواية حياة ثانية مثل الأحلام تكشف لنا الألوان والتعقيدات في حياتنا وهي مليئة بالناس، الوجوه والأشياء التي نشعر بأننا نعرفها من قبل تماما كما يحدث في الأحلام، فعندما نقرأ الروايات نتأثر أحيانا بقوة الطبيعة الخارقة للأشياء التي تصادفنا والتي تجعلنا ننسى أين نحن ونتصور أنفسنا في

[1] الطيب بوعزة، ماهية الرواية، عالم الأدب، القاهرة، ط1، 2011، ص9.

[2] ينظر:محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي-البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994، ص13.

[3] ينظر:نفسُه، ص13 .

وسط الأحداث الخيالية والشخصيات التي نشهدها[1].في مثل هذه اللحظات نشعر بأن عالم الرواية الذي نلتقي ونستمتع به هو أكثر واقعية من الواقع، ويشير إلى نقطة بالغة الأهمية حين يقول:"**غالبا ما يعني هذا أننا نستعيض بالروايات عن الواقع,أو على الأقل نحن نخلط بين الروايات والواقع ولكننا لا نتذمر من هذه السذاجة(...)نحن نريد للرواية التي نقرأها أن تستمر، ونأمل بأن هذه الحياة الثانية تظل تستحضر فينا مشاعر متناغمة مع الواقع والحقيقة، بصرف النظر عن وعينا من الدور الذييلعبه الخيال في الرواية، إلا أننا نتزعج إذا فشلت الرواية في تعزيز تصورنا بأنها حياة حقيقية بالفعل**"[2].فالإبداع الروائي يعتمد على قدرتنا في تصديق حالات متناقضة في وقت واحد[3].

وهذا ما دفع ثائر زين الدين إلى أن يتساءل بعد أن يفرغ من قراءة كل رواية حول أسباب نجاحها، أو تميزها أو عاديتها وفيما جعله يحبها كثيرا أو قليلا أو فيما جعله حياديا تجاهها[4]، ويجيب بعد تأمل وتدبر في أن تميز الرواية يكمن في فرادة نسيجها الفني إذ يقول:"(...)**وكنت أكتشف أن الرواية التي جعلتني أحبها قد فعلت ذلك –كما هو الأمر مع كثيرين غيري من قراء الرواية_بسبب امتلاكها أسلوباً جيدا يتضمن فيما يتضمن تقانات كتابة عالية، وطرائق تعبير خاصة ورؤية للعالم لها الكثير من الخصوصية تتبدى على الأغلب من خلال طرح فهم مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة، مع أن المحتويات أو المضامين التي تطرحها الأعمال الروائية قد لا تتباين كثيرا في العموم القضايا**

[1] ينظر:أورهان باموك،الروائي الساذج والحساس، تر:ميادة خليل، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2015، ص11.
[2] المرجع السابق، ص11.
[3] نفسه، ص12.
[4] ينظر:ثائر زين الدين، في دروب السرد.دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار ليندا، سوريا، ط1، 2011، ص7.

الوجودية:مسائل الولادة والموت والحب والقمع السياسي والقمع الاجتماعي(...)"[1].ففرادة طرائق تعبيرها والفهم المختلف لخصوصية الموضوعات هو الذي يعطي للرواية تميزا وألقاً.

وقد لا يكون من قبيل المبالغة أن يطلق عبد الملك مرتاض نعت العجائبية على الرواية في خضم حديثه عنها، مما جعل التساؤلات التي طرحها منطقية مشروعة حيث قال:"**الرواية؛هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها وأحداثها وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال: ما شأنها؟وما تقنياتها؟وما مشكلاتها؟وكيف نكتبها إذا كتبناها؟وكيف نبني عناصرها إذا بنيناها؟وكيف نقرأها إذا قرأناها؟**"[2].وقد تختصر هذه التساؤلات فكرة أصيلة مفادها تميز هذا الجنس الأدبي من حيث تقنياته العالية، وبروز مشكلات تحيط به قد تحوم حول أسلوبه، وآلية كتابته وقراءته.

وقد يكون امتلاك الرواية لعنصر السرد هو الذي جعلها تحقق هذا التأثير الكبير، فكيان البشرية عبر امتدادها التاريخي لا يخلو لحظة من لحظاتها من استحضار تقنية السرد لتوثيق وجودها وإثرائه.فرغم تطور الوجود الثقافي البشري وتعدد مبتدعاته وتنوعها لا يزال الفعل السردي ذا حضور ونفوذ، ورغم تنوع أنماط الفكر والقول لا يزال النمط الروائي أكثر أجناس الكتابة مقروئية[3](*).

---

[1] في دروب السرد، مرجع سابق، ص7 ,8.

[2] عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية.بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص7.

[3] ينظر:في ماهية الرواية، مرجع سابق، ص9.

(*)وهذا تقريبا ما ذهب إليه شوقي بدر يوسف إذ يرى أن الفعل الروائي من أعظم الاكتشافات التي حققها الإنسان لملاحقة كافة أشكال التطور الفكري والأدبي، والتفاعل على صعيد العلاقات مع البشر وبالتالي فهو يقوم بمهمة التعبير عن الحياة والتأكيد على دلالاتها باعتبارها تيارا متجددا متحركاً معقداً.فالروائي لم يكتف بحصر نفسه داخل مفهوم خاص وثوابت جامدة لا تتحرك، بل على العكس فالفعل الحكائي الذي يمارسه يشمل الحياة بنبضاتها ومردودها,ومرجعيتها ولغتها المحكية والمروية وكلما تضاعفت رعشة الحياة وارتفعت نبرة الحوار والجدل الذي تفرضه عبثية الحياة، تحولت الرواية إلى تعبير حياتي متجدد.ينظر:شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون.دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية،ط1، 2006، ص6.

وقد يفهم مما سبق أن امتزاج التقنيات الفنية المتميزة وتفاعلها مع الواقع، هو الذي أضفى على الفن الروائي خصوصية خولته أن يحقق مكانة عالية بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا يقودنا إلى الغوص أكثر في نقطة بالغة الأهمية وهي خصوصية هذا الجنس الأدبي وتميز أسلوبه، وقد تطرح تساؤلات عدة وإشكاليات كبرى في هذا السياق,من بينها أين تكمن الخصوصية الإبداعيَّة،والأسلوبيَّة في هذا الجنس الأدبي حتى شكلت جمالية بارزة فيه؟وأي آليات يمكن من خلالها استخلاص مواطن هذه الجمالية في الجنس الروائي؟مع العلم أن الشعر بسط سلطانه دهرا من الزمن ووضوح مواطن الجمالية فيه ساهم في استشكال وضع أسلوبية خاصة بالرواية؟

وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح الجمال والجمالية ليس أقل غموضا أو استشكالا؛إذ نجد أن دراسات علم الجمال وفلسفته، وفلسفة الفن استفاضت في تحديد ما المقصود بالجمال والجمالية، أضف إلى تعدد مشارب كل مفهوم.فما زال علم الجمال يتجول في أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال، والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفني، تظل باستمرار أساسية وراء فكر الفنان والناقد وعالم النفس وعالم الاجتماع[1].فلفلسفة الجمال أكثر من مدخل؛إذ رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلي للحقيقة وسار على ضربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية,وفي العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني.وقد تستقل لغة الفن والجمال عن لغة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإنجليز المعاصرين.وقد ترتبط بالإيديولوجيا في فلسفة الاجتماعيين والسياسين[2].

ولعلّ الصعوبة تكمن أساسا في تحديد مفهوم الجمال بداية؛إذ يرى أنور عبد العزيز في ترجمته لكتاب علم الجمال أن من أكثر التصورات الخاطئة شيوعا عن علم الجمال الظن بأنه العلم الذي يبحث في مفهوم الجمال، فأي جمال هو المقصود؟فآيات الجمال في الكون وفي

[1] ينظر:أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال.أعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة، 1998، ص9.

[2] ينظر:نفسه، ص10.

الإبداع الإنساني هي من الكثرة بحيث لا تحصى,ومن التنوع بحيث يتعذر الإحاطة بها في مفهوم واحد يصدق عليها جميعاً[1].ويواصل مدللا في السياق ذاته:"**وإلا فخبرني _ أثابك الله_ماهو الشيء المشترك بين الجمال في زهرة ما والجمال في عمل فني ما؟وبين الجمال في وجه بشري ما وفي الصوت الغنائي لصاحبه؟وبين الجمال في صوت بعض الطيور والجمال في سيمفونية ما؟إننا بطبيعة الحال كما يقول برتليمي يمكننا أن نتحدث عن قواعد وعن مبادئ عامة للغاية عن مفهوم الجمال، ولكنها يجب أن تكون في النهاية مستمدة من تجربتنا الجمالية وليست مستمدة من تصوراتنا المذهبية المسبقة عن مفهوم الجمال أو الجميل**"[2].ويرى عز الدين إسماعيل أنه من الطبيعي أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف العصور والأمكنة، ذلك أن التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال.وطبيعي أن يختلف الناس في فهمالأشياء، بخاصة إذا كانت ذات طبيعة مرنة كما هو الشأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة[3].ويشير أنور عبد العزيز إلى نقطة بالغة الأهمية وهي أنه ليست لدينا تجربة عن الجمال والجليل في ذاتهما، فكلتاهما فكرتان ميتافيزيقيتان تتطلبان مواقف ميتافيزيقية وهما بهذا الاعتبار لا تدخلان في اختصاص البحث الجمالي.ومن ثم فكل التأملات الميتافيزيقية عبر تاريخ الفكر الجمالي، تخرج عن اختصاص علم الجمال بمعناه الدقيق كما تحدد في العصر الحديث الذي حدد موضوعه في الإستطيقي أي في الجميل المعطى من خلال الفن[4].

ويعد بومجارتن أول من استخدم لفظ Aesthetics للدلالة على هذا العلم، إذ كرس له مبحثا خاصا في كتاب له صدر عام 1735.وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني

[1] ينظر: أنور عبد العزيز، بحث في علم الجمال، جان برتليمي، تر: المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص د.

[2] ينظر: نفسه، ص (د.و)

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3 ، 1974، ص34.

[4] ينظر:بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص ه.

ومكوناته محاولا بذلك أن يضع منطقا لمجال الشعور،كالمنطق الصوري الأرسطي[1].ففلسفة الجمال في العصر الحديث كان هدفها الإحساس بالجمال، وهذا ما حاول أن يؤسس له بومجارتن إذ يعرف علم الجمال بأنه نظرية الفنون الحرة وعلم المعرفةالحسية.ومعنى ذلك أنه العلم الخاص بالمعرفة الحسية أو المدركات الحسية[2].إذ يحاول أن يفصل بينميدان الجماليات وغيره من مجالات المعرفة الإنسانية،حيث وضع منطقا للشعورالإنساني على غرار المنطق الأرسطي، الذي يخدم الفكر إذ أن هناك إدراك حسي وتفكير صرف.فالإدراك الحسي عنده فيه الكثير من الغموض،فيحين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح.ومن ثمة فالجمالية نوع من المنطقالأسفل المختص بالأفكار الغامضة،في مقابل المنطق المعروف، الذي هو العلمالسامي المختص بالأفكار الواضحة. والمنطق عنده يهتم بالعقل،والأخلاق تهتمبالأفعال وتهتم الجمالية بالوجدان[3].

ورغم صعوبة تصنيف جماليات القرن العشرين في اتجاهات محددة إلا أنه يمكن تحديد اتجاهين رئيسين في علم الجمال المعاصر، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتباره العنصر الرئيسي في العمل الفني، ويطلق عليه:الجمالية العلمية لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب، والأدوات الوسيطة في الفن مثل اللغة[4]، فالسميوطيقا مثلا تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاما من العلامات,يعبر عن الأفكار والذي كان من مؤسسيه بيرس ودي سوسير.وهذه الاتجاهات اللغوية تأكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب[5].أما الاتجاه الثاني فيتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني، وهي التي تستلهم

[1] ينظر:محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ت، ص ص29. 30.

[2] ينظر:حياة جابي، الرؤية الإستطيقية والعمل الفني، مجلة الخطاب، ع 25، ص142.

[3] ينظر:نفسه.

[4] ينظر:المرجع السابق، ص19.

[5] ينظر: الرؤية الإستطيقية والعمل الفني، مرجع سابق.

أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل الفني[1](*).فاتجاه الجمالية العلمية يضع يده على نقطة مهمة، تكمن في آلية الكشف عن الجمالية من خلال البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب، وقد يكون استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية الطريقة التي تساهم في تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب.

ولعلّ خصوصية الأدب كفن جعلته مادة دسمة ينكب عليها علم الجمال لتحليل الظاهرة الجمالية فيه، إذ يعد"**الأدب _شأنه شأن الفنون_مادة لدراسة الجماليات,وفي كل مرة كان علم الجماليات يعنى بدراسة عمل أدبي كان يهدف من وراء ذلك إلى اكتشاف الخواص التي تجعل منه عملا أدبيا، أي أنه يهدف إلى اكتشاف القيمة الكامنة به.ولذا فقد عمد علم الجماليات إلى التحليل وليس المقصود به محتوى العمل الأدبي فقط وإنما–وهو الأهم– الشكل الأدبي أيضا**"[2].وهذا يتوافق إلى حد كبير مع ما ذهب إليه نفلة حسن أحمد,فهو يرى أن تذوق جمالية العمل الأدبي لا يفتأ عن إشراك النظرة المتمعنة إلى عناصره، وأركانه الرئيسية بين كل العوالم الدالة فيه والمدلولات المنبثقة في ضوء ما تمليه الأولى عليها، ولاسيما أن الفنان عندما يقوم بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم ينشد الدقة والتفرد، ويصبح الفن بالنسبة له وسيلة لنقل رسالته المحملة بالأفكار إلى المتلقي، وأداة لجذب التفات أكبر عدد من القراء الذين يستهويهم حب التطلع نحو الجديد والمميز في الأعمال الأدبية

[1] ينظر: الرؤية الإستطيقية والعمل الفني، مرجع سابق.

[*])تتفرع اتجاهات كثيرة إلى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين، منها علم الاجتماع الجمالي، الذي يرجع علم الجمال كعلم وضعي إلى مختلف العلوم الإنسانية، ويمكنه من استخدام مناهجها دون أن يخضع خضوعا كاملا لأي منها، ونلتقي في هذا الاتجاه البنيوية التي تريد أن تكون نموذجا محتملا للعلوم الإنسانية من خلال دراستها للبنية،كما لا يمكن إغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التي تهتم بتجربة القارئ أو المتلقي وتحاول تفسيرها وفق منهجها.ينظر:نفسه، ص19.

[2] زهرة مدني،بروست وجماليات الحداثة، تر:جينا بسطا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص9.

المنتجة[1].فإشراك النظرة المتمعنة إلى عناصر العمل الأدبي من الأهمية بما كان لتذوق جماليته،خاصة عندما يحمل العمل الأدبي رسالة من الفنان بغية التأثير في القارئ.

وإذا سلطنا الضوء على الرواية في ظل التساؤلات التي سبق طرحها,يجدر الغوص في الإشكالات التي أحاطت بهذا الجنس الأدبي,الذي لم يدرس دراسة أسلوبية إلا من وقت قصير.حيث يقول ميخائيل باختين:"**لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قصير,فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنسا شرعيا مستقلا، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة[2]"***.ولهذا سيتم عرض أهم هذه الإشكالات التي أحاطت بالجنس الروائي، حتى يتسنى اقتراح حلول استشرافية من شأنها الإحاطة بأسلوبية هذا الجنس المتفرد.

1.1.مقارَبة في الإشكالات المحوريَّة للجنس الروائي:

قد يلاحظ المطلع على النقد الروائي قلة الدراسات التي تعنى بأسلوبية الرواية,إذ نجد شبه اتفاق بين الباحثين على هذه النقطة، فهاهو ميخائيل باختين يرى بأنه لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية(الكلمة النثرية الفنية)[3].ولعل هذا ما لفت انتباه حميد الحمداني وذكره في مقدمة كتابه،حيث يقول:"**هذا الكتاب هو ثمرة ثلاث سنوات من التأمل والبحث في موضوع أسلوبية الرواية، بعد أن تنبهت إلى أن النقد الروائي والغربي إلى حد ما لم يكن لهما اهتمام كبير بهذا الموضوع، وذلك أمام فيض من الدراسات البلاغية والأسلوبية التي كتبت حول**

[1]ينظر:نفلة حسن أحمد،التحليل السيميائي للفن الروائي_دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص3.

[2]ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر:يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص230.

[*])يوضح باختين أن الرومنطيقيون يؤكدون أن الرواية جنس مختلط مزج بين الشعر والنثر، يضم في قوامه أجناسا مختلفة(لا سيما) الغنائية لكن الرومنطيقيون لم يستخلصوا من تأكيدهم هذا استنتاجات أسلوبية.ينظر نفسه.

[3] ينظر:نفسه.ص 7.

الشعر."[1]ويمكن الخلوص إلى نقطتين غاية في الأهمية أشار إليها كل من باختين والحمداني ألا وهما:

1.الاعتراف بالخصوصية الأسلوبية والفنية للرواية

2.انكباب الدراسات البلاغية والأسلوبية على الشعر مقابل الرواية، وهما المفتاحان لتوصيف واقع الرواية.

ظلت الرواية عرضة لمقاربات أيديولوجية مع هذه القلة في الأبحاث الجادة في أسلوبيتها، وقد يعود سبب هيمنة هذا النوع من النقد الروائي إلى الرواية نفسها، بحكم قدرتها على تصوير مظاهر الحياة والإيهام بحقيقة وواقعية أحداثها[2].إذ يرى إيان واط أن مؤرخي الرواية تمكنوا بفضل منظور موسع من إنجاز الكثير قصد تحديد سمات الشكل الروائي وبكلمة واحدة، فقد اعتبروا الواقعية الخاصية المحددة التي تميز كتابات روائيي بداية القرن الثامن عشر عن أعمال التخييل السابقة[3].إلا أن الواقعية بالشكل الذي فهمت به آنذاك ساهمت في تكريس النقد الأيديولوجي والأخلاقي الذي ينشغل بالمضامين الفكرية والأخلاقية للرواية[4]، فهيظلت ردحاً طويلا من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجردة، وتقويم اجتماعي دعائي فقط[5].

وربما هذا ما أتى على الرواية بالسلب من حيث إهمال خصوصيتها الأسلوبية.وهذا تقريبا ما انعكس على حركة النقد الروائي العربي والتي أسهم فيها كثير من الأدباء، والنقاد والجامعيين أمثال:محمد حسين هيكل وطه حسين ويحي حقي وغيرهم، فالنقد الروائي في معظمه عند هؤلاء الرواد ومن تلاهم كان يعنى في المقام الأول بدراسة المضمون، ولم يكن معظمهم

[1]حميد الحمداني، أسلوبية الرواية-مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص4.

[2]ينظر محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي-التعدد اللغوي والبوليفونية، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2016، ص14.

[3]ينظر:رولان بارت، وآخرون،لأدب والواقع، تر:عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2 2003 ، ص10.

[4]ينظر:حوارية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ص14، 15.

[5]ينظر:الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص7.

يهتمون كثيراً بقضايا التكنيك وقواعد التشكيل، ومن ثم توارت لديهم كثير من قضايا تشكيل بنية الفن القصصي، مثل :دور الرواي، المنظور الروائي، قضايا السرد، أسلوب الحوار، المنولوج الداخلي..إلخ[1]. فالتركيز على مضمون الرواية رجح الكفة على حساب الجانب الفني والأسلوبي منها، وساهم في تعميق الإشكالية في إرساء أسلوبية شاملة لها.

بقيت الرواية تعاني من عدم وجود أسلوبية خاصة بها، رغم التطورات التي لحقت بالنقد الروائي الغربي، إذ حاولت"**الدراسات النقدية الحديثة ملامسة قضايا أسلوبية الرواية في ظل نظريات ستعرف بالأسلوبية والشعرية والبنيوية، إلا أن أهم ما يلاحظ على هذه النظريات هو إغراقها في نزعة شكلانية مجردة، أفضت إلى نتائج ضئيلة في موضوع أسلوبية الرواية**(...)"[2]. وقد يختلف هذا الرأي مع ما ذهب إليه أحمد جبر شعث، فهو يرى أن الشعرية تقدم بحثا معمقاً لمعالجة التقنيات في هذا النوع الأدبي، ولا سيما الرؤية في القصة التي كانت أساس البرنامج الجمالي لبعض الروائيين العالميين بما يتصل اتصالا وثيقاً بعناصر العمل القارة فيه والقابلة للفهم[3].فأهمية الشعرية تتمثل في قدرتها على تكييف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية، وتحديد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن اعتمادا على المنهج السيميولوجي في تناول الظاهرة الأدبية وفك رموزها من أجل اكتشاف شعريتها، فالتركيز على الشعرية وفق هذا المنهج يعني اكتشاف المستويات الجمالية للنص الأدبي، وكفاءة أدواته الفنية في تمثيل جوانب الحياة وتحويلها إلى مادة أدبية تكون مثاراً للذوق والفهم[4].فقد تكون الشعرية هي المنوطة بكشف جمالية النص الروائي، ووضع أسلوبية شاملة له انطلاقا من قدرتها على فك رموز الظاهرة الأدبية.فالثورة التي حدثت مؤخرا في العلاقة بين اللغويات والدراسات الأدبية تركت آثاراً متعددة تمثلت في ظهور المناهج الشكلية والبنيوية بكل أشكالها، وفي ظهور نوع جديد من الدراسات يعتمد على

[1] ينظر:السرد في الرواية المعاصرة-الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مرجع سابق، ص6.

[2] حوارية الخطاب الروائي-التعدد اللغوي والبوليفونية، المرجع السابق، ص15.

[3] ينظر: أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2005، ص12.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص13.

اللغويات وعلى الدراسات الأدبية معاً وهو الأسلوبيات[1].ولعل التساؤل المطروح هنا: ألم تستطع كل هذه النظريات والمناهج أن تكتشف خصوصية الفن الروائي وتساهم في إنشاء أسلوبية شاملة له؟

يجيب عبد الرحيم الكردي إجابة تتفق مع ما ذهب إليه محمد بومعزة؛ في كون هذه المناهج لم تقدم نتائج كبيرة في أسلوبية الرواية، فهو يرى أن التفاعل بين الدرس اللغوي والدراسات الأدبية الخاصة بتحليل النص عموماً لم يثمر حتى الآن نظريات متكاملة، يمكن أن توصف بأنها علمية وبخاصة في مجال الرواية.وكل ما هنالك أن مناهج التحليل والتفسير أصبحت أكثر انضباطاً، واقترابا من مناهج العلوم وأبعد عن الانطباعية والذاتية[2].كما أنه يشير إشارة مهمة إلى خصوصية النص الروائي حيث يقول:"**فتناول النص الروائي حسب المناهج البنيوية أو الأسلوبية أو غيرهما، لا يستوعب كل إمكانات النص، بل تظل هناك خبايا ولمحات يدخرها النص لكل قراءة جديدة ولكل عصر جديد**(...)"[3].وهذا ما يثير تساؤلات أخرى حول الرواية، وآليات الكشف عن مواطن جماليتها ويستلزم تدقيقا أكثر للأسباب التي تعرقل إنشاء أسلوبية شاملة للرواية.

يقول ميخائيل باختين في ظل توصيفه لواقع الرواية:"**كان هناك إهمال تام للمشكلات الملموسة، أو أنها كانت تدرس بسرعة وسطحية بدون الاعتماد على أي مبدأ.وكان خطاب النثر الأدبي معتبرا وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق,فكان يطبق عليه بدون أي حس نقدي مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية)، أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة:كانوا يتحدثون عن (تعبيريتها)**

[1] ينظر: السرد في الرواية المعاصرة-الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مرجع سابق، ص21.

[2] ينظر:نفسه، ص22.

[3] نفسه.

وعن (صرامتها) وعن (سلاستها) بدون أن يعطى لهذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدد"[1].

ويستنتج من هذا إهمال الخصوصية الفنية للنثر من ناحية، وهيمنة الشعر وبسط سلطانه من ناحية أخرى، مما دفع الدارسين أن يطبقوا المقاييس الخاصة بالشعر على الرواية، رغم اختلافهما وهذا ما أضر بالرواية.

فأمام قلة الدراسات في أسلوبية الرواية يوجد تراكم نظري هائل في أسلوبية الشعر,مما شكل سلطة نقدية خطرة وجهت الباحثين في لغة الرواية، وجعلتهم يقعون أسرى تصورات ومفاهيم تجذرت في حقل الشعر كجنس أدبي له قوانينه الأسلوبية وآفاقه، التخييلية التي تختلف بالضرورة عن الجنس الروائي[2].ورغم أن الاهتمام تزايد فيما بعد بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة،لم يتغير شيء فيما يخص مشكلات الأسلوبية,إذ يكاد يقتصر التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع)، لكن دائما بدون معالجة جذرية وملموسة للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة.إنها ما تزال أحكام قيمة وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي، لا تلامس حتى الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي[3].فهناك عجز عن تناول شامل، واستيعاب كامل لخصوصية الجنس الروائي كجنس أدبي له أسلوبيته الخاصة.

وقد يكون هذا راجعاً إلى النظرة إلى الرواية في حد ذاتها؛فإذا لم ينظر إلى الرواية كجنس أدبي-متميز من حيث أسلوبه- جدير بالكشف عن مواطن خصوصيته الفنية فلن ينال القسط الوافي من الدراسة والاهتمام.وهذا تقريبا ما ذهب إليه ميخائيل باختين في توصيفه لواقع الرواية، فهو يرى أن هناك وجهة نظر واسعة الانتشار ترى الرواية وسطا خارج الفن محروماً من أي قابلية لمعالجته معالجة أسلوبية خاصة وأصيلة.إذ لم تجد في الكلمة الروائية الشكل الشعري

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص37.

[2] ينظر: حوارية الخطاب الروائي، مرجع السابق، ص17.

[3] ينظر: الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص37.

الخالص المنشود (بالمعنى الضيق)، فأصبحت بالتالي مجرد واسطة تواصل محايدة فنياً.فوجهة نظر كهذه تعفينا من ضرورة العمل على تحليل الرواية تحليلا أسلوبياً، وتلغي قضية أسلوبية الرواية ذاتها، وجل ما تمكننا منه هو بعض التحليلات المتعلقة بالموضوع Théme.[1]

ورغم تغير الوضع في العقد الثاني من القرن العشرين، إذ أخذ خطاب الرواية يكتسب مكانة داخل الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية، ومن جهة أخرى بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التفرد الأسلوبي للنثر الأدبي انطلاقا مما يميزه عن الشعر.إلا أن تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي[2].فالخطاب الشعري أبان أنه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية، ومن ثم فقد أظهر ضيقها وعدم ملاءمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي.فجميع محاولات التحليل الأسلوبي الملموس للرواية إما أنها تاهت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي، وإما أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج(أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية[3].ومن ثم فتطبيق أسلوبية الشعر التي لها خصوصيتها المرتبطة بخصوصيته،ساهم في أن تكون الدراسات الخاصة بأسلوبية الرواية جزئية وغير شاملة.

ولعلّ القارئ لكلا الجنسين يجد جمالية خاصة بكل جنس تختلف عن الجنس الآخر، وهذا ما ذهب إليه صلاح صالح حيث يقول:"**لا شك في أن الكثافة الجمالية وشدة التوتر الذي تعيش عبره الشحن العاطفية في القصيدة كفيلان بصنع حالة فذة من حالات الاجتذاب الفني، وبث اللذة الجمالية بشكل يعجز عنه السرد الروائي المطول، لكن الفرق بين ما تصنعه القصيدة أو مجموعة من القصائد وما يصنعه السرد الروائي يكمن في حجم الإتاحة**

[1] ينظر:الكلمة في الرواية، مرجع السابق، ص8.

[2] ينظر: نفسه، ص38.

[3] ينظر:نفسه.

الخاصة باللذة الجمالية، والقدرة على الاستمرار في الاجتذاب، فتأتي لذة القصيدة على طريقة الومضة الكثيفة الخاطفة، بينما تتمتع لذة السرد بقدر من الديمومة"[1].كما أنه يشبه العلاقة بين لذة النص الشعري ولذة النص السردي بشيء من العلاقة بين الزوال والديمومة، فأي نص قصير يستطيع أن يغري المتلقي بالتعامل معه زمنا ضئيلا متناسبا مع حجمه، لكن عندما يستطيع نص طويل كالرواية أن يستمر في اجتذاب المتلقي أياماً وربما أكثر، فمعنى ذلك أن لهذا النص قدرة نوعية مختلفة على الشد والأسر في الإطار الجمالي وفي غيره أيضا[2].فالقدرة على الاستمرارية في اجتذاب القارئ مع الأخذ بعين الاعتبار طول حجم الرواية، إضافة إلى أنها كجنس أدبي خالفت الشعر في الخصوصية الجمالية التي اعتادها النقاد،كلها عوامل تفرض نفسها لوضع أسلوبية خاصة بالرواية، ومعرفة ما تتميز به حتى خولها هذا التميز.وهذا لم يغب عن ذهن الكثير من النقاد الذين تفطنوا لهذه القضية، وهذا ما سيتم التطرق إليه فيما يأتي.

2.1. نحو أسلوبية جديدة للرواية:

تناول العديد من النقاد موضوع إنشاء أسلوبية شاملة للنص الروائي، و لم يفُتْهم تحليل واقع الرواية وما تعانيه من أزمات أسْهَمت في تشكيل نظرة قاصرة عن مواطن الجمالية في هذا الجنس، نذكر من هؤلاء ميخائيل باختين(*) وكذلك حميد الحمداني(**) وغيرهم.ومن بين

[1] صلاح صالح، سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص8.

[2] ينظر:نفسه، ص8.

*)في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين ينشر دراساته الأولى"الماركسية وفلسفة اللغة,معضلات شعرية دوستويفسكي1929" كان الطرف المقابل الموجه إليه الحوار هم الشكلانيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بألسنية دي سوسير.حيث كانت اللغة عند هذا الطرف الأخير تقدّم على أنها بناء مستقل,له أنساقه ودلالاته وقوانينيه وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة.وكان الشكلانيون بانطلاقهم من أسئلة حول تمظهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية، قد وجدوا في الألسنية الحديثة مستودعا يستمدون منه المصطلحات، وجاءت الأسلوبيه في اتجاهها الأول لتقصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة، متوخية استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب.وينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه :من داخل الفلسفة الماركسية، وباطلاع جيد على

القضايا التي عمقت إشكالية الجنس الروائي والتي فصل فيها حميد الحمداني باستفاضة ما عنونه بنقد الإرث البلاغي؛ فالنظرة التي هيمنت منذ زمن في أوروبا أو في العالم العربي هي النظرة الفردية لتحديد الأسلوب داخل الأعمال الأدبية بشتى أنواعها، وأن الأسلوب في الإبداع هو ما يميز المبدع باعتباره ذاتا قائمة في تفردها,ولقد ترسخ هذا الاعتقاد منذ قال الباحث والأديب الفرنسي بيفون:الأسلوب هو الإنسان عينه[1].لكن هذا الرأي على أهميته وصوابه لم يخلُ من نتائج تباعد بين المهتم بدراسة أساليب الأنواع الأدبية المختلفة، وبين المعرفة الدقيقة بالاختلافات الأساسية القائمة بين مستويات تحقق الأسلوب في كل نوع أدبي على حدة[2].فجل الدراسات الأسلوبية وجدت في الشعر الغنائي نموذجها المثالي للتطبيق، وذلك بالنظر إلى لغة الشعر وأسلوب القصيدة على أنهما مطابقان لهوية المبدع ومعبران عنها، وهنا يتم تطبيق المقولة نفسها على الفن الروائي والشعر على حد سواء، دون أن تؤخذ الفروق الخاصة المميزة لكل نوع على حدة[3].هذا ما يثبت عمق الإشكالية السابقة الذكر، غير أن تعريف ميخائيل باختين للرواية ورؤيته الشاملة لتعدد أساليبها، من شأنه أن يعطي توصيفا لخصوصية هذا الجنس الأدبي، وقد يضع يده على مواطن تميزه.

الألسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين وبوعي أيضا لسلبيات الوثوقية الإيديولوجية التجريدية.طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري آنذاك.(ينظر:الخطاب الروائي، المرجع السابق، المترجِم، ص14).

**)يعد كتاب أسلوبية الرواية مدخل نظري لحميد الحمداني محاولة جادة في موضوع أسلوبية الرواية،حيث تناول هذه القضية بنوع من التفصيل في عرض أهم إشكاليات الجنس الروائي وركز على أهم المحاولات النقدية التي حاولت أن تبحث عن حلول لها، من بينها ما قدمه ميخائيل باختين في طرحه المختلف والمتميز لأسلوبية الرواية حيث يقول في مقدمة كتابه"ومن الطبيعي أن يكون لهذا الكتاب –وهو يعتبر نفسه محاولة أولى في العالم العربي حسب علمنا لوضع إشكالية ما يسمى ببلاغة الروايةوأسلوبيتها على بساط البحث بهذا المستوى من الإسهاب–طابع طرح القضايا وإثارة المشكلات، وهو إلى ذلك يحاول التقاط الإشارات الدالة التي سبق إلى وضعها المتهمون بالفن الروائي في هذا المجال، وإخراجها في صياغة عامة تروم أن تعيد النظر جذريا في قضية جمالية الرواية وطبيعتها المتميزة"ينظر:أسلوبية الرواية، المرجع السابق،ص7.

[1]ينظر: المرجع نفسه، ص10.

[2]ينظر: نفسه.

[3]ينظر:المرجع السابق، ص10.

فهو يرى أن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً.فهي تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال، ملاءمة مشخصَّة ومعبَّرا عنها.فخطاب الكاتب وساردوه والأجناس التعبيرية المتخلِّلة وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس[1]، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية.وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية,وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري قلّ أو كثر.تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات، وتلك الحركة للتيمة التي تمر عبر اللغات والخطابات، تشذرها إلى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر، هي المظهر الذي يتخذه التفرد الأولي لأسلوبية الرواية[2].فبهذا التوصيف تتضح الطبيعة المختلفة للرواية فهي"**ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحيانا، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة**"[3].فميزة الرواية تكمن في أنها متعددة الأصوات، متعددة الأساليب تستطيع أن توائم بين وحدات أسلوبية غير متجانسة.

ولقد أشار باختين إلى النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية، والأسلوبية المكونة عادة لمختلف أجزاء الكل الروائي:

1.السرد المباشر الأدبي في مغايراته متعددة الأشكال

2.أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.

3.أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة إلخ.

[1] ينظر:الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص39.

[2] ينظر: نفسه.

[3] المرجع نفسه.

4.أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار "الفن الأدبي" مثل:كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف أثنوغرافية ،عروض مختصرة إلخ.

5.خطابات الشخوص الروائية المفرّدة أسلوبياً[1].

فالحوارية التي تمتاز بها الرواية وتعدد الأساليب والأصوات التي نادى بها باختين، هي التي جعلت نظريته من أهم المقاربات التي درست الرواية، وأكثرها تأثيرا في السرديات والنقد الأدبي عامة.حيث رأى أن الرواية كاللغة، حوار لا ينقطع واعتبر أن الحوارية تخترق كل أبعاد النص الروائي، من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلف وبطله فميزتها أنها متعددة الأصوات، فهو الرائد بحق في دراسة لغة الرواية وأسلوبيتها، إذ أسس لها قوانين خاصة بها تبتعد عن القوانين الإبداعية للغة الشعر، وأكد نظرية التنوع الكلامي داخل الفن الروائي[2].ولهذا تحدث باختين"**عن مفهوم الأسلبة stylisation باعتباره دالا على معنى تنظيم الأساليب ضمن نسق واحد,يخضع بذاته لمفهوم الحوارية Dialogismeوهو عامل منظم لأنه يحدد دلالة كل صوت أو أسلوب داخل مجموع النسق.وفي هذا الحالة قد لا تكون الوحدة الأسلوبية دالة على نفسها إذا نظر إليها في ذاتها، بل هي لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى وفي ارتباطها بها، لذلك يبدو أن لا معنى لدراستها بمعزل عن موقعها الخاص[3]**".فميزة الجنس الروائي التي استطاع باختين أن يلمسها أنها وحدة أسلوبية عليا، تستطيع أن توائم بين وحدات أسلوبية لامتجانسة خاضعة لمبدأ الحوارية.

أضاف الحمداني نقطة لا تقل أهمية عما سبق ذكره؛إذا أرادت الأسلوبية أن تجدد نظرتها وتعود إلى دراسة الأسلوب الروائي، ألا وهي الفرق بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية،

[1] ينظر: الخطاب الروائي، مرجع سابق.

[2] ينظر:رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، دار الزمان، دمشق، ط1 ، 2015، ص27.

[3] نفسه.

ثم كيفية فرز الأساليب في الروايات المختلفة.وكيفية إعادة تنظيمها لتحديد الأسلوب العام الذي ينتظمها، هذا الأسلوب الذي يمكن دراسته بالوسائل البلاغية لأنه يتجاوز مستوى الأساليب الفردية مادام يستخدمها هي بالذات في بناء نسقه الخاص، إلى الحد الذي جعل باختين يقترح بديلا لسانيا جديدا لدراسته سماه علما ميتا لسانيا Métalinguistique[1].فيجب أخذ كل هذه المعطيات بعين الاعتبار، حتى تقوم أسلوبية شاملة للرواية تستطيع أن تبرز جمالية هذا الجنس الأدبي وخصوصيته.

يمكن أن نخلص مما سبق أن الرواية تمتاز بميزة تعدد الأصوات وإمكانيتها في أن تمازج بين وحدات أسلوبية غير متجانسة في وحدة أسلوبية عليا، والتعامل مع هذه الطبيعة بمقولات الأسلوبية التقليدية والانطلاق من مقولات الشعر كمقاييس للكشف عن جماليتها هو الذي ساهم في استشكال وضع أسلوبية شاملة لهذا الجنس الأدبي.ولعل التساؤل المنطقي الذي يفرض نفسه هو هل توجد آليات استطاعت أن تدرس الرواية انطلاقا من هذه الميزة أي تعددية الأساليب ؟وإذا فرضنا أن هذه الميزة هي الميزة الجمالية في الرواية هل وجدت مقاييس ترصد وجودها في الرواية؟وهل يمكن أن يكون النموذج الإحصائي في دراسة الأسلوب هو البديل الموضوعي لكشف خصوصية التعددية الموجودة في الرواية؟

أشاد حميد الحمداني بمحاولة سعد مصلوح(*) في كتابه الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، والذي أعمل فيه معادلة إحصائية أسلوبية وضعها ناقد ألماني يدعى بوزيمان A.Busemanوالتي نسبت إليه، فهو يرى أن سعد مصلوح توصل إلى نتائج شديدة الأهمية لأنها تؤكد بالمعاينة الإحصائية لمختلف الأساليب الواردة في روايتين، إحداهما لعبد الحليم عبد الله والأخرى لنجيب محفوظ صحة جميع الملاحظات التي وضعتها الأسلوبية المعاصرة عن الفن الروائي، وأهمها الطابع الحواري للتعددية الأسلوبية داخل أغلب الأنماط الروائية:فالدراسة أولا

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 22.

(*)رغم إشادة حميد الحمداني بهذه المحاولة إلا أنه سجل بعض الملاحظات أو الانتقادات عليها سيتم عرضها في الفصل الأول

تراعي منذ بداية العملية الإحصائية هذه التعددية الأسلوبية لذلك تقيس أسلوب السرد على حدة،كما تقيس أساليب الشخصيات كلٌّ منها على حدة[1].

ورغم أن النتائج المتحصل عليها تبين أن الفروق بين الأساليب المختلفة في رواية بعد الغروب لمحمد عبد الحليم، وخاصة بين السرد والحوار ضئيلة نسبيا بالقياس إلى الفروق بين الأساليب في رواية ميرامار لنجيب محفوظ، فإنها أكدت مع ذلك أن هذه الفروق أساسية في الإبداع الروائي، وهي لا تعبر عن تباين في الأسلوب الفردي للكاتب,ولكنها توضح أن الكاتب يتعمد توظيف الأساليب المختلفة ليقول بعد ذلك شيئا آخر من خلال هذا التوظيف نفسه[2].فالأهم من هذا كله أن ضآلة الفرق الذي لاحظه الناقد بين أسلوب السرد وأسلوب الحوار في الرواية الأولى يشير إلى ميل الكاتب إلى تغليب طابع أسلوبي واحد على مجموع الشخصيات، وهذا هو بالذات ما يميز الرواية المنولوجية عن الرواية الديالوجية أو الحوارية[3].فهذا النموذج الإحصائي الأسلوبي استطاع أن يركز على موطن من أهم مواطن خصوصية الجنس الروائي، ألا وهو التركيز على ميزة الحوارية والتعددية الموجودة فيه، وذلك من خلال المعاينة الإحصائية.

اختصارًا لما سبق، يمكننا أن نصل إلى عدة نتائج أهمها:

1.إنّ أهم ما يميز الجنس الروائي وأسلوبه هو التعددية في الأساليب والحوارية الموجودة فيه، ومقدرته في المواءمة بين وحدات أسلوبية غير متجانسة ضمن وحدة أسلوبية عليا.

2.إنّ النموذج الإحصائي الأسلوبي المتمثل في معادلة بوزيمان استطاع رصد هذه التعددية إلى حد ما.ولعل ما خلصنا إليه من نتائج من شأنه أن يفتق تساؤلات جوهرية أخرى، تشتغل أساسا على جدوى المعيار الإحصائي، الماثل في معادلة بوزيمان في الكشف عن خصوصية هذا

[1] ينظر: أسلوبية الرواية، مرجع السابق، ص29.

[2] ينظر:نفسه، ص ص29 -30.

[3] ينظر: نفسه.

الجنس الأدبي، انطلاقا من الدقة العلمية للإحصاء من جهة وجمالية النص الروائي من جهة أخرى.وهذا التساؤل سيوجه البحث لاحقا لإعمال معادلة بوزيمان على العديد من النصوص الروائية بُغية رصد خصوصية النص الروائي، ووفق هذه الإشكالية وانطلاقا من مبدأ تعددية الأساليب الذي يمتاز به.

الفصل الأول:

الأسلوبية الإحصائية المبادئ والإجراءات

1. مَفْهَمةُ الأسلوب وتقْعيدُ الأسلوبية: تأطير تاريخي للذاكرة المعرفية

2. أسس الدراسة الإحصائية للأسلوب:

3. معادلة بوزيمان ومعالجة أسلوب النص الروائي

تمهيد:

يهدف هذا الفصل إلى إماطة اللثام عن الأسلوبية الإحصائية في شقيها النظري والإجرائي، بغية التأصيل لأرضية معرفية من شأنها توضيح الخطوط العريضة للاتجاه الإحصائي في دراسة الأسلوب الأدبي، ومن ثمة تسهيل إعمال المعادلة الإحصائية الماثلة في معادلة بوزيمان على النص الروائي، ومدى فاعليتها من عدمها في رصد أسلوبيته.ولتحقيق هذا المبتغى تجدر الإحاطة التاريخية ببعض المفاهيم والمصطلحات كمفهومي الأسلوب والأسلوبية، واتجاهات الأسلوبية وكذا تناول أسس الدراسة الإحصائية للأسلوب، ليكون التركيز على المعادلة الإحصائية التي هي قيد الدراسة وهي معادلة بوزيمان وعرضها على محك النقد بين التأييد والمعارضة.

1.مَفْهَمَةُ الأسلوب وتقْعيدُ الأسلوبية: تأطير تاريخي للذاكرة المعرفية:

تجدر الإشارة إلى أن مفهومي الأسلوب والأسلوبية من المفاهيم التي يكتنفها الغموض، والتماهي وذلك راجع لعدة أسباب لخصها بسام قطوس كالآتي:

1.صعوبة تحديد تأريخ دقيق لانطلاقة الأسلوبية، بسبب كون الدرس الأسلوبي نشاطا مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميداناً لها.

2.التردد بين عد الأسلوبية منهجاً نقديا أو أنها أوسع من ذلك، بسبب تعدد ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى كثيرة كالنقد الأدبي وعلم البلاغة واللسانيات وعلم النص.

3.وجود نوع من التداخل بين مصطلحي الأسلوب والأسلوبية، خاصة طول الفترة الزمنية التي قطعها الأول(الأسلوب) في مقابل حداثة المصطلح الثاني(الأسلوبية)[1].ولعل هذه الأسباب من شأنها أن تجعل الولوج إلى الأسلوبية وسبر أغوارها ليس بالسهولة بمكان، تستلزم توضيح

[1]ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط2005،ص ص103-104.

تلك التواشجات الموجودة بين المعارف المتداخلة مع الأسلوبية من ناحية، ووضع الحدود الفاصلة بينها.

1.1.مفهوم الأسلوب:

تعدّدت مفاهيم الأسلوب على اعتبار أنه مصطلح قديم وإشكالي، فتحديد مفهوم الأسلوب في الدراسات المعاصرة ليس بالسهولة بمكان؛ إذ يستعمل في ميادين عديدة أضف إلى أنه مرّ بمحطات مختلفة(*).فصلاح فضل يرى أنه ليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله.وقد أدى هذا إلى أن يقدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب,بعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفا[1].وربما هذا ما دفع غراي B.Gray إلى أن يشكك في وجود الأسلوب أساسا، حيث طرح سؤالا على نفسه وعلى الباحثين:هل مفهوم الأسلوب هدف بذاته وحسب؟أم أنه مجرد مفهوم وضع لإرضاء رغبات أصحاب النزعة التنظيرية؟[2].وردا على تساؤله رأى غراي أن مجرد وجود كلمة تشير إلى هذا المفهوم، واستعمالها المتواتر لدى كثير من الناس ليسا دليلين قويين على أصالة وجوده.الأمر الذي جعله موضع جدل وخلاف في التيارات الأسلوبية التي تناولته بحثاً وتعريفاً، لاختلاف المناحي التي انطلقت منها في النظر إليه

(*)يرى فرانسوا راسيتي أنه من الصعب تحديد كلمة"أسلوب" فهي تستعمل في ميادين عديدة مثل اللسانيات والأدب والموسيقى ...إلخ.ولقد تناول مفهوم الأسلوب من النوع إلى العبقرية؛حيث يظهر التمييز العتيق للأساليب الثلاثة:العالي والمتوسط والبسيط في إطار البلاغة، وبعد مضيأربعة قرون، ربط ديوميد صراحة هذا التقسيم الثلاثي بسلمية الأجناس.للتوسع أكثر.ينظر:فرانسوا راسيتي، فنون النص وعلومه، تر:إدريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص205-206-207-208-209).

[1]ينظر:صلاح، فضل علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2007، ص97.

[2]ينظر:فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر:خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص25.

ولخضوع تحديده لاهتمامات المعرِّف للآراء التي تمثلها مدرسته[1].وهذا ما يتضح في الأحكام الآتية:

- الأسلوب هو السلوك(عالم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث/المتكلم(عالم البلاغة)
- الأسلوب هو الشيء الكامن(الفقيه).
- الأسلوب هو الفرد(الأديب).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني(الفيلسوف).
- وأخيرا الأسلوب هو اللغة (اللساني).ومن ثم فالأولى علمياً الاستغناء عن تصور مستوى غير ضروري لا يمكن إثبات وجوده علمياً أو استنتاجه منطقياً[2].

غير أن صلاح فضل يرى بأن الباحثين يجمعون على أن الأسلوب من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما.فثمة اتفاق ضمني على أن هناك شيئا يسمى الأسلوب[3]. لم يخرج عليه سوى غراي الذي"**زعم أنه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب والاعتراضات الموجهة لكل منها استخلاص نتيجة مريحة تحل الإشكال وهي أنه لا وجود له**"[4].أما بقية الدارسين فقد سلموا بوجود الأسلوب رغم اختلافهم في تحديده وتحديد الإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه[5].ويستخلص مما سبق أن الأسلوب ليس مفهوما طيعا بل هو مفهوم إشكالي.

[1] ينظر: المرجع السابق،ص26.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص26.

[3] ينظر: علم الأسلوب والنظرية البنائية، مرجع سابق، ص97.

[4] نفسه.

[5] ينظر: نفسه.

1.1.1.مفهوم الأسلوب في المعاجم وفي النقد العربي القديم:

وردت لفظة أسلوب في مادة (سلب)في أساس البلاغة بمعنى الطريقة حيث يقول: "...**وسلكت أسلوب فلان:طريقته، وكلامه على أساليب حسنة**"[1].ويعرفه ابن منظور بقوله:"**ويقال للسطر من النخيل أسلوب.وكل طريق ممتد فهو أسلوب.قال:والأسلوب الطريق والوجه، والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب.والأسلوب:الطريق تأخذ فيه.والأسلوببالضم: الفن؛يقال:أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه...**"[2].فكلا التعريفين يتفق على أن الأسلوب هو الطريقة في القول.وهذا تقريبا ما ذكره لويس معلوف في معجمه في مادة(سلب)الأسلوب:ج أساليب:الطريق,الفن من القول أو العمل[3].

ولقد ورد تعريف الأسلوب في معجم أكسفورد الكبير بمعنى:طريقة التعبير المميزة لكاتب معين(أو لخطيب أو متحدث)أو لجماعة أدبية، أو حقبة أدبية، طريقة الكاتب في التعبير من حيث الوضوح والفاعلية والجمال وما إلى ذلك.ويمكن وضع فئات لطرائق التناول استنادا إلى المبادئ التالية:مقصد الكاتب أو المتحدث(كقولك أسلوب فكاهي)، تقييم المتلقي(مثل من يحكم بأنه أسلوب غير دقيق)، السياق(كقول القائل بأنه غير ملائم لواقع الحال؛أي نطاق الأعراف)، الزاوية الجمالية(مثل وصف الأسلوب بالزخرفة اللفظية)، مستوى اللغة(الأسلوب

[1]أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1998، ص468.

[2]أبي الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري،لسان العرب مادة(س ل ب)، دار صادر، مج7، بيروت،ط3، 2004، ص225.

[3]ينظر: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003، ص343.

الفصيح والأسلوب العامي).الطبقة الاجتماعية(مثل أسلوب أبناء المدينة أو أبناء الريف)...إلخ[1].فالملاحظ أن مفهوم الأسلوب في المعاجم سواء العربية أو الأجنبية يعني الطريقة.

يرى الباحثون الغربيون أن أصل كلمة style التي يستعملونها اليوم بمعنى أسلوب الكلمة اللاتينية stilus، التي تعني إزميلا معدنياً كان القدماء يستعملونه للرسم على ألواح مشمعة، وربما نصوا على أن المقصود من الإزميل رأسه المدبب.ومن الطبيعي أن يكون لكلٍ طريقته في استعمال الإزميل.ولقد وردت في اللغة الفرنسية القديمة كلمة stile، وتوسع الفرنسيون في المعنى؛ففي القرون المتوسطة أخذت style معنى طريقة وجود، عيش، تصرف، تفكير...إلخ وقيل إن الأسلوب يستعمل للدلالة على الطرائق المختلفة التي يسلكها كل إنسان في أفعاله[2].

وإذا عدنا إلى التراث اللغوي والبلاغي العربي نجد أن مفهوم الأسلوب لم يكن غريبا,ولعل الدراسة التي قدمها سامي عبابنة تثبت ذلك.إذ يرى أن البحث اللغوي شكل منطلقاً هاما للبحث الأسلوبي والتنظير له، فالتفكير في الأسلوب وما يثيره من قضايا ومشكلات بدأ مبكرا في أولى المباحث اللغوية، ومع سيبويه في مؤلفه"الكتاب" الذي توقف فيه على أساليب اللغة العربية وظواهرها المختلفة[3].إذ تحدث في كثير من هذه الظواهر الراجعة إلى أصول اللغة، واستخداماتها التي تشكل تعارضاً مع الأصل كالحذف، وتعرض للاتساع والإيجاز وغيرها.كما أدرك سيبويه خاصية الشعر الأسلوبية، وما يمتاز به أسلوبه دون غيره من الكلام المستعمل والمتكلم به، أو الذي سمع عن العرب في حديثه عما يحتمله الشعر في باب أسماه "ما يحتمل الشعر"[4].ويشير في هذه النقطة بأن ما يدركه سيبويه لا يرجع إلى إدراك سمة الأسلوب الشعري،

[1]ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة-دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط3، 2003، ص106.

[2]ينظر: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1983، ص306.

[3]ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي- رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2007، ص29.

[4]ينظر: المرجع نفسه، ص30.

وإنما اعتماده في صياغة مبادئ اللغة وقوانينها على ما سمع من العرب الأقحاح، والشعر يمثل أكثر صور هذا الكلام ثباتا نظرا لما يتسم به من بنية ثابتة تعتمد على الوزن العروضي، إلا أنه لم يحصر ذلك في حدود الوزن العروضي كما فعل من جاء بعده[1].فالبحث اللغوي شكل أرضية مهمة للبحث الأسلوبي والتنظير.

ولقد كان لمبحث الإعجاز القرآني أهمية خاصة في تقديم فهم خاص للأسلوب؛حيث لمست جلّ المؤلفات في هذا المجال مباينة أسلوب القرآن الكريم لغيره من الأساليب[2]، وكان الباقلاني ممن بحثوا في قضية الإعجاز القرآني، فمعيار التفاوت في الكلام هو ما عوّل عليه في إفراد الأسلوب القرآني بالتعادل فيه، وعليه خرج نظم القرآن عما كان عند العرب من الكلام شعره ونثره[3].أما الخطابي فقد أورد مصطلح الأسلوب في سياق حديثه عن الشعر، وقد ربط في هذا الحديث بين الأسلوب والغرض الشعري[4].إذ يقول في حديثه عن الموازنة بين الشاعرين:"وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ من وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزائه...".إلا أن طبيعة استخدامه للمصطلح تشير إلى أنه كان يقصد المنهج، والطريقة في الكلام ولم يوضح مقصوده من المصطلح بشكل دقيق[5].إذ ساهم إعجاز القرآن الكريم في تقديم فهم خاص للأسلوب، ارتكز على معيار التفاوت في الكلام عند الباقلاني، وورد عند الخطابي في سياق حديثه عن الشعر.

[1] ينظر: التفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص30.

[2] ينظر:نفسه، ص37.

[3] ينظر: محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ط1, 1426ه، ص176.

[4] ينظر: التفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص38.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص39.

غير أن عبد القاهر الجرجاني تميز في طرحه لمفهوم الأسلوب والتنظير له، فهو يضع له حدًّا إذ يعترضه المصطلح في سياق حديثه عن الاحتذاء، فيقول:"**واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً _والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه _فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها**"[1*].فمصطلح النظم هو مصطلح الأسلوب عند عبد القاهر وبذلك يضم النظم كل تشكيل فني خاص للمادة الأدبية، فحديثه الفني عن الأسلوب إذن هو حديث عن فنية النظم، وإشارته للأسلوب من خلال هذه العملية الثنائية(عملية الاحتذاء)، تنبه إلى التأصيل الابتكاري للتشكيل من خلال رسمه لملامح صاحبه الأصلية غير المقلدة.إنه لا ينفصل عن نظريته في النظم عندما يعرض لمفهوم الأسلوب، بل يكاد يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعي[2].ومن ثمة فمصطلح النظم عند عبد القاهر الجرجاني يوافق مصطلح الأسلوب بمفهومه الحديث.

ويلاحظ سامي عبابنة أن مصطلح الأسلوب كان له حضور في مبحث الإعجاز القرآني، لكن حضوره كان أقل في مباحث النقد والشعر والبلاغة.إلا أنه يرى أن مجموعة كبيرة من المؤلفات النقدية في التراث لم تستخدم مصطلح "الأسلوب"، ولكنها استخدمت مصطلحات أخرى كثيرة أو قليلة تؤدي من الدلالة ما يؤدي إليه مصطلح الأسلوب[3].ومن بين النقاد الذين

[1] ينظر: التفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص39.

[*])ويرى شوقي علي الزهرة أن الحديث عن الأسلوب جاء من خلال الجانب التطبيقي، بما يعرف بالاحتذاء حيث تداخل أسلوبين، الأوليعمد إليه الشاعر برؤيته الشخصية المبتكرة والخاصة، فيأتي به من خلال تشكيل جديد للمعنى، فيبرز ذلك من خلال الأسلوب الذي يعتمده.والثاني:يعمد إليه الشاعر برؤيته الأسلوبية المقلدة لغيره(للرؤية الأصلية).ينظر:على الزهرة,الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري- دراسة مقارنة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط(د.ت)، ص51.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص52.

[3] ينظر: التفكيرالأسلوبي، مرجع سابق، ص40، ص60.

نجحوا في استغلال إمكانيات مصطلح الأسلوب وإدراك قيمته وأثره على المتلقي هو حازم القرطاجني، حيث استغله أيما استغلال وخص قسماً من كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" للحديث عنه.كما أنه عالج في كتابه كثيراً من القضايا التي تتعلق بالأسلوب[1]، إذ أفرد للأسلوب مبحثا خاصا من كتابه يندرج فيما يعرف بالمناهج الأدبية، وجعله مقابلا لـــــ"النظم".وإن كان مفهوم النظم –عنده – على خلاف ما ذهب إليه عبد القاهر – شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة،فمن باب أولى يتسع مفهوم الأسلوب ليغطي مساحة النص الأدبي كله[2].

حيث يقول حازم القرطاجني:"**وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد في أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب**"[3].تلقف حازم كلمة الأسلوب وأدخلها حيز الاصطلاح واستخدمها عن قصد، ووضع لها حداًفالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، وميزها عن غيرها من المواضع مثل الأغراض والمعاني.كما أنه تحدث عن العمليات والإجراءات التي تؤدي إلى إخراج هذه الهيئة التي تسمى "الأسلوب" كالاستمرار والاطراد والنقلة بين المعاني[4].وبعد هذه النبذة البسيطة، التي اقتصرت على ذكر نموذجين على سبيل المثال لا الحصر يستخلص مما سبق أن التراث اللغوي والبلاغي والنقدي كانت لديه

[1] ينظر:التفكير الأسلوبي، مرجع سابق، ص45.

[2] ينظر:شكري محمد عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مجلة فصول، ع1، القاهرة، 1980، ص51.

[3] المرجع السابق، ص51.

[4] ينظر:التفكير الأسلوبي، المرجع السابق، ص46.

إرهاصات دراسة الأسلوب بالمفهوم الحديث، واتضح ذلك مع دراسة العلماء لمبحث الإعجاز القرآني,أضف إلى جهود النقاد.

هذا ما كان من مفهوم الأسلوب في المعاجم وحتى في التراث العربي، وتجدر الإشارة إلى أن ذكر المفهوم الاصطلاحي للأسلوب يستلزم التعريج على الأسلوبية ونشأتها، ولهذا سيتم ذكر مفهوم الأسلوبية كمصطلح ثم تناول المفهوم الاصطلاحي للأسلوب.

2.1.مفهوم الأسلوبية:

مصطلح الأسلوبية أو علم الأسلوب هو ترجمة لكلمة stylistics، حيث يتكون المصطلح الغربي من لفظة stylus باللاتينية التي تعني أداة الكتابة، واللاحقة istics التي تشير إلى البعد المنهجي للعلم الذي يدرس موضوع الأسلوب[1].غير أن هناك من الباحثين يفضل ترجمة Stylistics بالأسلوبيات؛ومن ثم فهذا المصطلح يتكون من وحدتين:الجذر(الأسلوب) stylus ومن اللاحقة "يات" "ics" التي تفيد بالنسبة وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة؛أي علم الأسلوب[2]. ولا يخفى عن القارئ أن الأسلوبية ارتبطت ارتباطا وثيقاً باللسانيات، فمع ظهور اللسانيات تغيرت اتجاهات الدراسات اللغوية واكتست طابعا علمياً في البحث.وقد شملت مناهجها كل ميادين اللغة، فصارت الأسلوبية من ثم جزءا لا يتجزأ من الدرس العلمي واللساني[3].ظهرت كلمة الأسلوبية في القرن التاسع عشر، لكنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين.وكان من مؤسسيها شارل باليCharles Bally تلميذ فرديناند دي سوسير[4].فاللغة عند شارل بالي تتكون"**من نظام**

[1]ينظر:محمود عياد، الأسلوبية الحديثة-محاولة تعريف، مجلة فصول، مج1،ع2، القاهرة، 1981، ص123.

[2] ينظر:رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007، ص10.

[3]ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط1، 2002، ص ص34-35.

[4]فيتور مانويل دي أجييار دي سيلفا، الأسلوبية علم وتاريخ، تر:سليمان العطار، مجلة فصول،مج1،ع2 القاهرة،1981 ص133.

من أدوات التعبير التي تستخرج الجانب الفكريمن كياننا المفكر ولكن كما أن الإنسان تستعبده "الأنا" التي فيها ينعكس الواقع، فإن اللغة لا تعبر عن أفكار فحسب بل تعبر أساسا عن عواطف:إذا أخذنا في اعتبارنا التركيب الأساسي للإنسان المتوسط الذي يصنع اللغة ويطورها، فإننا سنفهم أن اللغة التي تعبر عن أفكار إنما تعبر قبل كل شيء عن عواطف"[1].فثمة أمران يشكلان موضوع الدرس الأسلوبي بالنسبة لبالي؛الأول:علاقة اللغة بالتفكير، فهو يرى أن الدراسة الأسلوبية لن يتميز ميدانها الخاص عن ميدان البحث اللساني العام، إذا تم دراسة نسق العلاقة بين الذهن والكلام، لذلك ارتأى أن يكون موضوع الأسلوبية يكمن في التعبير المنطوق وليس في التفكير[2].أما الثاني فهو أن ما تلاحظه الأسلوبية يتجلى في البحث عن معنى العبارة وعن سماتها الوجدانية ضمن النسق التعبيري، وبعدما حدد موضوع الدرس الأسلوبي ذهب بالي إلى إقصاء ما ليس منه حيث فصل بين الدرس الأسلوبي والنقد الأدبي[3].

إذ يقول:"**وإما أن نخضع هذه العبارة للامتحان لكي نعرف مدى تناسقها مع اللهجة العامة للنص، أو نبحث عن مدى ملاءمتها لسمة الشخصية المتكلمة، إلى آخره فإننا بهذا نكون قد درسنا الجماليات الأدبية ومارسنا النقد وليس الأسلوب.**"[4]ومن ثم فالأسلوبية عند شارل بالي تدرس وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة وفعل اللغة في الإحساس[5].تعرضت أسلوبية بالي انتقادات كثيرة,لأنه حصرها في اللغة الشفوية واستبعد النصوص الأدبية من الدرس الأسلوبي وذلك مما اقتضى إعادة

[1]الأسلوبية علم وتاريخ، مرجع سابق، 133.

[2]ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص31.

[3]ينظر:نفسه.

[4]نفسه، ص32.

[5]ينظر:الأسلوبية علم وتاريخ، مرجع سابق، ص133.

النظر في أسلوبية بالي[1]، حيث رفض جول ماروزوJules Marouzeau حصر الأسلوبية في اللغة المحكية فقط، وضمّن مارسال كراسو Marcel Cressot لغة الكتاب وما تشتمل عليه أساليبهم من جوانب وجدانية[2].والذي يلاحظ مما سبق، أن مفاهيم الأسلوبية تتحدد من خلال نظرتها للأسلوب وهذا ما سيتضح أكثر عند الحديث عن اتجاهات الأسلوبية.ومن ثم فالأسلوب هو مفهوم ارتكازي ومادة الأسلوبية التي تشتغل عليها، فما مفهوم الأسلوب الاصطلاحي في الدراسات المعاصرة؟

1.2.1. الأسلوب اصطلاحا وتناسُل المفاهيم:

تعددت مفاهيم الأسلوب وتعريفاته، وهذا دليل على أنه مفهوم ارتكازي ومهم.ومن أهم مفاهيم الأسلوب هي:

1-2-1-1-الأسلوب اختيار:

وهو اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين,ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين[3].غير أنه لا يمكن اعتبار كل اختيار يقوم به المنشئ اختيارا أسلوبيا,لذلك لا بد من التفريق بين نوعين من الاختيار:

[1] ينظر: إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي الطاهر وطارالزلزال، الشمعة والدهاليز-دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2010، ص11.

[2] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص63.

[3] ينظر:نفسه، ص156.

أ- **اختيار محكوم بالموقف والمقام:**وهو اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد، أو يؤثر المنشئ كلمة أو عبارة على أخرى لأنها أكثر مطابقة للحقيقة، أو لأنه يريد أن يضلل سامعه، أو يتفادى الصدام بحساسية تجاه عبارة أو كلمة معينة[1].

ب- اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة:وهو الاختيار النحوي والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة.ويكون هذا الاختيار حين يؤثر المنشئ كلمة أو تركيباً على تركيب لأنها أصح أو أدق في توصيل ما يريد، ويدخل هذا النوع من الاختيار كثير من الموضوعات البلاغية المعروفة، كالفصل والوصل والتقديم والتأخير إلى غير ذلك[2].وقد تكون هذه الخبرات علامة مميزة لأسلوب المنشئ؛فمثلا كان للرافعي إيثارات مميزة ككلمة "الدخينة" تعريبا لكلمة "السيجارة".ويتحدد الشكل النهائي للنص بهذين النوعين من الاختيار، إلا أن مصطلح الأسلوب ينصرف أساسا إلى النوع الثاني وقد يستعان أحياناً بالغرض النفعي لتحديد الأسلوب[3].

1-2-1-2-الأسلوب إضافة:

لقد عدَّ الأسلوب إضافة وهذا يعني أنه شيء يضاف أو يزاد على اللغة، تدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يميز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية.وهذا يقتضي في الوقت ذاته وجود تعبير محايد غير ذي أسلوب أو ليس له أسلوب.فإلى جانب التعبير المحايد يوجد هناك تعبير غير محايد، وقد أشار إنكيفست Enkvist إلى أن الإضافة تسبغ على التعبير تصوراً مؤثراً وعناصر وجدانية ووحدة تشكيل فني.وهذا يفضي إلى قضية مهمة؛فإذا عد

[1] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص156.
[2] ينظر:نفسه، ص157.
[3] ينظر:نفسه.

الأسلوب إضافة فإنه يستدعي قارئا أو ناقدا يتعامل مع هذا الإضافة ويرى فاعليتها وشكلها وتأثيرها[1].

1-2-1-3-الأسلوب انحراف:

وهذا التعريف من أكثر التعريفات شهرة وانتشارا,ولم يبق هذا التعريف خاصا بالدراسات الأسلوبية بل إنه تعلق بالشعرية تعلقا كبيرا.ويرتبط الانحراف بالاختيار ارتباطا وثيقاً، لأن الاختيار يقوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف[2].وللانحراف مرادفات عدة منها الانزياح؛ويعرفه نور الدين السد بأنه انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتباره هو الأسلوب الأدبي ذاته[3].ولقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

1.المستوى العادي:ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.

2.المستوى الإبداعي:وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة،ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصا في المتلقي[4].

[1] ينظر:موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد،ط1، 2003، ص22.

[2] ينظر:المرجع السابق، ص34.

[3] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص179.

[4] ينظر:نفسه.

3.1.اتجاهات الأسلوبية:

تجدر الإشارة إلى أن الغاية من ذكر اتجاهات الأسلوبية هي التمهيد لذكر الاتجاه الإحصائي، ومن ثمة إرساء أسس الدراسة الإحصائية للأسلوب في المبحث الثاني.واحتراما للتسلسل التاريخي كانت اتجاهات الأسلوبية كالآتي:

1-3-1-الأسلوبية التعبيرية:

لقد أسس شارل بالي معتمداً على قواعد عقلانية أسلوبية التعبير.وعمل على تعريف موضوعها كما سبق الذكر؛أنها تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية.وتابع بالي تحقيقه بدقة كبيرة إذ لاحظ أن كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني، وتكون موضع اعتبار إما عند المتكلم وإما عند السامع[1].إذ كان يقصر دور الأسلوبية على دراسة القيمة العاطفية للوقائع اللغوية المميزة، والعمل المتبادل للوقائع التعبيريةالتي تساعد على تشكيل نظام وسائل التعبير في اللغة.وحسبه هناك قيم تعبيرية لاواعية في هذا النظام، وهناك قيم تأثرية واعية تنتج عن قصد، وقد يعبر المتكلم عن موقف واحد بعبارات عديدة[2].فمثلا يمكن التعبير عن الامتنان بعدة إمكانات تعبيرية:

- تفضلوا بقبول خالص الشكر والامتنان.
- شكرا جزيلا
- كم أنا ممتن.

[1] بيير جيرو، الأسلوبية،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994، ص54.
[2] ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص62.

فكل هذه الصيغ تُمثل طريقة خاصة في التعبير عن الفكرة نفسها.واللغة بهذا المعنى لا تعبر فقط عن الحقيقة الموضوعية، بل تعبر عن العواطف أيضاً؛فكل عبارة تبدو ممتزجة بشيء من الشعور والانفعال[1].فغاية بالي هي البحث عن المضمون العاطفي الذي تقدمه التراكيب اللغوية.

أما على مستوى القيمة الأسلوبية فهو يعني ما يلي:

1.أن هذا التعبير عبارة عن استعارة ذات مضمون واقعي ومحسوس يخاطب الخيال بحدة.

2.وأن طبيعته، أي الاستعارة تنتج أثرا مضحكاً.

3.وأنه ينسب إلى اللغة المألوفة، ويفترض ثمة علاقات اجتماعية خاصة بين المتكلمين.ولكن بالي يرفض أن يتساءل عن استخدام المؤلف له،كما لا يطرح السؤال على نفسه ليعرف فيما إذا كان التعبير مناسبا لسمات الشخصيات وللمواقف، وهذه أمور يعتبرها قضية من قضايا جماليات الأدب[2].

1-3-2-الأسلوبية التكوينية(النفسية، الأدبية):

ويتزعم هذا الاتجاه النمساوي سبيتزر Léo Spitzer حيث تلقى تعليما لغوياً وأدبيا,ذا طابع ينتمي إلى الفلسفة الوضعية.ثم بعد ذلك أدرك الحاجة إلى السيطرة على طريق المعرفة.وفي عام1911 قام بدراسة على "رابلييه"، ساعياً إلى إبراز أن الاشتقاقات الجديدة لمبدع Garganua كانت راسخة في شخصيته[3].وعندما بدأ سبيتزر دراساته حول العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب،لم يكن قد عرف بعد نظريات كروتشه وفوسلر.أما التأثير العظيم الذي سيطر عليه في ذلك الوقت فقد كان لسيجموند فرويد.وبعد ذلك جاءت معرفته لنظريات كروتشه وفوسلر التي منها تلقى حوافز وإيحاءات[4].ويرى إبراهيم

[1] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص63.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص55.

[3] ينظر: الأسلوبية علم وتاريخ،مرجع سابق، ص135.

[4] ينظر:المرجع نفسه، ص136.

محمود خليل أن الأسلوبية التكوينية تقوم على دراسة الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يريد بأسلوب رفيع.فالسمات الأسلوبية يمكن أن تتنوع وتختلف أو تأتلف، وأن تفسر بواسطة الخصائص السيكولوجية التي يتمتع بها أو يختلف بها كاتب عن كاتب[1].

ولقد اقترح ليو سبيتزر منهجا خاصا به يدعى بمنهج الدائرة الفيلولوجية؛حيث تتألف هذه الدائرة من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:يقوم الناقد الذي يجب أن تتوافر الموهبة والإخلاص بقراءة النص مرة بعد مرة، حتى يعثر سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة.

المرحلة الثانية:عليه أن يحاول اكتشاف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة

المرحلة الثالثة والأخيرة:عليه أن يقوم برحلة العودة إلى المحيط وينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص[2].

ومن ثم تتألف نهاية الدائرة الفيلولوجية بملاحظة فردية تخمينية مكتسبة,تدهش التحليلات الأسلوبيةوينتج عن ذلك اقتناع بأن هذه المظاهر الفردية التي يتطرق إليها الشك هامة، وممثلة للعمل الفني.كما تتألف من دليل على صحة الملاحظة المكتسبة من النص، وذلك من خلال العلامات الأسلوبية الأخرى في النص نفسه[3].ويمثل منهج سبيتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، ولكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس، لهذا يطلق اسم الدائرة الفيلولوجية ويتم تطبيقه على مراحل متعددة.فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء في لغته، وهذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس، إذ يشير إلى أهميتها الأسلوبية

[1] ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2،2007، ص155.
[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص111.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص112.

في النص ثم يتم اختبارها مرة أخرى بشكل منظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى[1].

1-3-3- الأسلوبية البنيوية:

رائدها ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre حيث يحاول تبيين الخصائص المميزة للسياق التواصلي في الأدب من خلال خطوطها العريضة، مع أخذ هذه الخصائص بعين الاعتبار عند إدخال معايير لا تطبق إلا على الأسلوب.حيث يعرف الأسلوب الأدبي بأنه كل شكل أدبي مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية،بمعنى أسلوب مؤلّف أو بالأحرى أسلوب نتاج أدبي معزول, أو حتى أسلوب مقطع قابل للعزل[2].ومن ثم فهو يحاول أن يميز بين الوقائع اللسانية والوقائع الأسلوبية؛ فالوقائع الأسلوبية من جهة لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة ما دامت هي حاملتها، وينبغي من جهة أخرى أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص,وإلا فإنه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللسانية[3].فالتحليل اللساني الخالص لنتاج أدبي ما لا يمكنه أن يبرز إلا العناصر اللسانية، ومن ثم سوف يخلط هذا التحليل فيوصفه بين عناصر المتوالية التي سيكون لها قيمة أسلوبية وتلك التي ستكون محايدة.ولذلك من الضروري قبل كل شيء تجميع كل العناصر التي تمثل سمات أسلوبية، وبعد ذلك إخضاعها وحدها للتحليل اللساني مع إبعاد كل العناصر الأخرى (غير المناسبة أسلوبيا).عندئذ فقط يمكن تجنب الخلط بين اللغة والأسلوب[4].

تتضمن الأسلوبية البنيوية بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات

[1] ينظر:الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص113.

[2] ينظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دراسات سال، الدرا البيضاء، ط1، 1993، ص19.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص17.

[4] ينظر: نفسه.

المتضمنة للمفردات، أما توظيف التحليل الأسلوبي لعلم المعاني فيبدو من خلال ما يتفاعل بين اللغة المدروسة وعلم التراكيب[1].يرى ريفاتير أن إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بنى النص، أو ظاهرة من ظواهره قد يدل على وجود تلك القيمة، لذلك يخطئ من يتصوّر أن المحلل الأسلوبي مطالب بإقصاء كلمات من نوع القيمة والقصد والجمالية من مجال دراسته، فهو يستعملها ويوظفها لكن بوصفها دلالات وإشارات[2].وتقوم الأسلوبية البنيوية على الاهتمام بما يعرف بالقارئ النموذجي Archilecteur فالقارئ النموذجي هو مجموع القراءات، إنه أداة لإظهار منبهات نص ما لا أكثر ولا أقل.حيث يقول ريفاتير:"**وحتى لا أفهم بأني عوضت بالقارئ وسيكولوجيته المؤلِّف والنص؛فأنا أرى أنه لا يبقى من المؤلف إلا النص، أما بالنسبة للقارئ فردود أفعاله هي مسارات سيكولوجية بالتأكيد.غير أن القارئ النموذجي Archilecteurليس معنيا إلا بما يثير ردود الأفعال تلك، أي بمركبات النص**"[3].ولقد أشار ريفاتير إلى بعض الظواهر الأسلوبية التي إذا توفرت في السياق من شأنها لفت انتباه القارئ.ومن هذه الظواهر:المفاجأة:حيث يرجع ماهية الظاهرة الأسلوبية إلى قيمتها حيث إنّ قيمة كل تناسب طردي، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل[4].كذلك يضيف ظاهرة أخرى لها علاقة بالأولى لكن إذا تكررت لا يكون لديها الأثر ذاته وهي التشبع؛ وهو عند ريفاتير عملية تكرارية تتناسب بشكل عكسي مع روعة وجمال الخطاب، بحيث كلما كثرت العمليات التكرارية تنازلت حدة التأثير على المستقبل لهذه الرسالة[5].ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت الخاصية نفسها في

[1] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص82.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص83.

[3] ينظر:معايير تحليل الأسلوب، مرجع سابق، ص42.

[4] ينظر:الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية- مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط12007، ص40.

[5] ينظر:التواصل اللساني والشعرية، المرجع السابق، ص40.

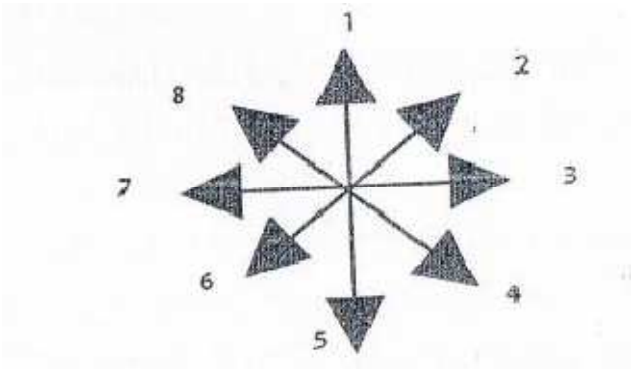
نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً.فالمفاجأة تهتز لها النفس بفضل شحنتها التأثيرية لكونا غير منتظرة، بينما الشحنات المتكررة بشكل متواتر تحدث تشبعا في نفس المستقبل فتضعف استجابته لارتداداتها[1].

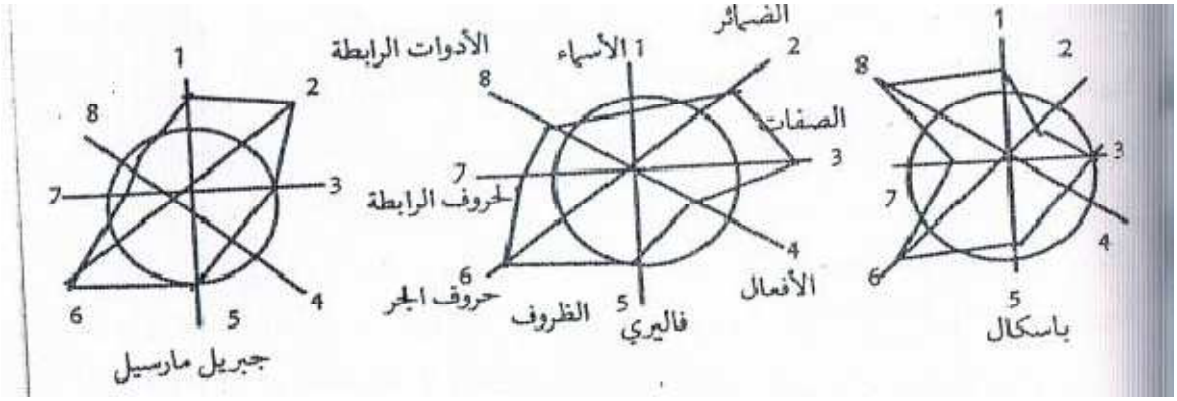
1-3-4-الأسلوبية الإحصائية:

لعل الذي ميز الدراسات الإحصائية هو الموضوعية,وهذا ما ذهب إليه نور الدين السد فالإحصاء الرياضي في التحليل الأسلوبي هو محاولة موضوعية مادية في وصف الأسلوب، وغالبا ما يقوم تعريف الأسلوب فيها على أساس محدد كتعريف فوكس Fucks والذي يقوم بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كمياً في التركيب الشكلي للنص.وحينما يتم تحديد الأسلوب بأنه تردد الوحدات اللغوية التي يمكن إدراكها شكليا في النص، فهذا يعني أنه يمكن إحصاء هذه الوحدات اللغوية وإخضاعها للعمليات الرياضية[2].ولقد استشهد نور الدين السد بتجربة "زمب Zemb"؛والذي ذكر المناهج البسيطة وأطلق عليها مصطلح **القياس الأسلوبي**Stylometrie,وفيه تحصى كلمات النص وتصنف حسب نوع الكلمة، ويوضع متوسط هذه الكلمات على شكل نجمة[3].وبناء على ذلك تنتج أشكال ونماذج متنوعة يمكن مقارنتها بعضها مع البعض الآخر، كما يمكن تصنيف مؤلفي النصوص طبقاً لها أما أنواع الكلمات فهي:

[1] ينظر: التواصل اللساني والشعرية، المرجع السابق، ص41.
[2] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص97.
[3] ينظر:المرجع السابق، ص97.

1- الأسماء.2- الضمائر.3- الصفات.4- الأفعال.5- الظروف. 6- حروف الجر.7 - الحروف الرابطة(حروف العطف وغيرها).8- الأدوات الرابطة(الصلات –أدوات الشرط)[1].ويمكن تمثيل ذلك في الشكل التالي:





2.أسس الدراسة الإحصائية للأسلوب:

جاء ذكر اتجاه الأسلوبية الإحصائية في العنصر السابق، لتسهيل الولوج إلى ميدان هذه الدراسة والتفصيل نوعا ما في أسسها، وكيف انتقل الإحصاء كمجال مختلف له طبيعته الخاصة إلى اللسانيات ومن ثمة الأسلوبية، إضافة إلى تناول المقاييس الإحصائية الأسلوبية التي تم إعمالها على النص الأدبي.

[1] ينظر:الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص98.

1.2.نشأة الدراسة الإحصائية للأسلوب:

ترى الباحثة ميلكا إيفتش أن الطرق الإحصائية في بداية القرن العشرين توغلت في كل فروع العلوم ومن بينها اللسانيات، مع العلم أن جدوى الطرق الإحصائية كان معروفاً لبعض المهتمين بالدراسات اللغوية منذ زمن طويل، فليس الإحصاء ما طبع اللسانيات الحديثة بطابع مميز فحسب، بل إن منظومة البحث اللساني كلها قد اتخذت- على نحو ما- وجهة رياضية[1](*).فهي ترى أن الطابع المنطقي الصارم للتحليل الرياضي،كان هو دافع الرغبة الملحة لدى الدارسين اللسانيين في توفير الدقة والوضوح والإيجاز قدر الإمكان لتعريفاتهم[2].كذلك ليؤمنوا"**أقصى درجات المعرفة الدقيقة بالندية الواقعية للغة بإدخال المفاهيم المجردة إلى الإجراء المنهجي، ولكي يسهلوا عملهم في مجال التحليل عن طريق مقاربتهم دقة المعادلات الرياضية**"[3].فالغاية التي دفعت اللسانيين إلى اعتماد الطرق الإحصائية هو ما تقدمه الأخيرة من دقة ووضوح وموضوعية في النتائج المتوصل إليها.

ولقد تزامن اهتمام اللسانيين بالرياضيات مع اهتمام الرياضيين باللسانيات، وذلك لإدراكهما أن هذين التخصصين يمكن أن يجدا مجالات من الاهتمام متطابقة.وأولى الخطوات الجادة نحو هذا التعاون من جانب علماء الرياضيات كانت في بداية القرن العشرين.وكانت الدراسة التي قام بها الرياضي الروسي ماركوفA.A.Markovسنة 1913 معلماً مهماً في تاريخ الرياضيات واللسانيات معاً[4](**).ولعل أهمية هذه الدراسة تكمن في أنها كانت علامة

---

[1] ينظر:ميلكا إيفتش، اتجاهات البحث اللساني، تر:سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد,المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 2002، ص397.

(*)ترى الباحثة أن القدماء من نحاة الهنود قد أحصوا إحصاءاً دقيقاً عدد الأسطر والكلمات والمقاطع في كتاب الفيدا. ينظر نفسه.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص398.

[3] نفسه.

[4] ينظر:نفسه، ص398.

على بداية عصر جديد من الرياضيات، والتي تقوم على أساس من إحكام "نظرية الاحتمالات"، كما أمدت نتائجها اللسانيات بدليل يثبت جدوى الطرق الرياضية في دراسة المشكلات[1](*).لكن رغم جدوى الطرق الرياضية في حل مشكلات اللسانيات إلا أنها لم تنتقل إليها بنسبة كبيرة إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وعلى وجه الخصوص في المواطن التي شهدت اهتماماً كبيراً بتطوير ما يعرف بنظرية المعلومات Information theory[2].فالفكرة التي تقوم عليها هذه النظرية هي وجود مرسِل للرسالة من جهة ومستقبِل إياها من جهة أخرى، وبغض النظر عن كون العناصر الماثلة في الموضوع من الآلات أو من البشر، ينبغي وجود نظام محدد للعلامات يكون معلوماً للمرسل والمستقبل.وبهذا يكون الأساس الحاكم لانتقال المعلومة واحداً دائماً بغض النظر عن العناصر الماثلة في الموضوع بشراً كانت أم آلة[3](**).

(**) صدرت سنة 1913 دراسة مشهورة للعالم الرياضي ماركوف بعنوان:"مثال للدرس الإحصائي لنص "إيفيجينيا أونيجينا".وفي هذه الدراسة فحص ماركوف القوانين التي تحكم توارد الحركات والصوامت الروسية بتطبيق الطرق الإحصائية في دراسة قصيدة =بوشكين "إيفيجينيا أونيجينا".وأظهرت نتائج هذه الدراسة إمكان الحدس بالصور الفعلية لهذا التوارد تحت شروط معينة بقدر من الدقة لا بأس به.فلقد أثبت ماركوف أن العلاقة المتبادلة بين الوحدات اللغوية في منظومة الكلام هي علاقة قابلة للقياس.وذلك إذا ما جرت مقاربة القياس في ظل ما يسمى اليوم في الأوساط العلمية بعملية ماركوف Markov Process.وتهتم هذه العملية بإبراز المراحل المختلفة التي يمر بها قول ما,بدءا من اللغة الأولى منطوقة (أو مكتوبة)إلى ان يبلغ نقطة النهاية.وهذه المراحل محكومة باختلاف المدى الفاصل بين مواقع ورود الوحدات اللغوية على التتابع في سلسة الكلام .ويتحقق هذا الاختلاف في المدى بحسب قواعد اللغة المتعينة، ذلك أن كل وحدة تضاف لأول مرة هي علامة طور جديد في تشكيل المنطوق.وقد بين ماركوف أنه حين تضاف وحدة لغوية معينة في درج الكلام فإن من الممكن تحديد فرصة إتباعها بهذه الوحدة أو تلك من وحدات اللغة وذلك على أساس من قوانين الاحتمال الإحصائي.(ينظر:المرجع السابق، ص ص398-405-406)

[1] ينظر:المرجع نفسه، ص398.

(*)نظرية الاحتمالات هي فرع من فروع الرياضيات التطبيقية يهتم بدراسة تأثير الصدفة على الظواهر والأشياء.ظهرت هذه النظرية في القرن السابع عشر ونالت اهتمام الكثير من علماء الرياضة أمثال "بسكال Pascal" و "فرمات Fermat(للتوسع أكثر ينظر:جلال الصياد-عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية، دار تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية،ط1(1983)، ص ص15-16وما بعدها).

[2] ينظر:اتجاهات البحث اللساني، المرجع السابق، ص 399.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص399.

وهذه الحقيقة أصبحت جوهرية في تطور اللسانيات في الحقبة الحاضرة، وذلك عندما بدأت مصادر علمية لها وزنها بالتركيز على الجانب اللساني من هذه العملية[1].خاصة أن الباحثين أدركوا حقيقة مفادها"**أن تمام المعرفة بعملية التواصل بين البشر – تلك التي تؤدي اللغة فيها دوراً حاسماً– إنما يجعل من هذه التجربة الجديدة سلاحاً تتحقق بها غايته في بناء الآلات الملائمة**"[2].لكن التساؤل المطروح هو:كيف ساهمت نظرية المعلومات في انتشار اللسانيات الرياضية أو اللسانيات الإحصائية؟

ولعل الإجابة على هذا التساؤل من شأنها عرض مدى العلاقة التي ربطت بين اللسانيات ونظرية المعلومات، وما هي حلقة الوصل التي جمعت اهتماماتهما مما ساهم فيما بعد في انتشار الطرق الإحصائية.قد تحمل هذه الفقرة في ثناياها ما يزيل اللبس ويعطي إجابة واضحة لهذا التساؤل.تقول ميلكا إيفيتش:"**كانت أقصى غايات المشتغلين بتصميم الآلات من علماء الرياضيات والفيزياء أن يؤسسوا أقصد الوسائل التي يمكن بها إرسال الرسائل وكيفية تذكرها وفهمها فهما دقيقاً.كذلك كان الباحثون اللسانيون على اهتمام بهذه الأمور، ولا**

**)تعنى نظرية المعلومات بالبحوث العلمية التي تلقي الضوء على العمليات المتصلة ببث المعلومات واستقبالها.ويشمل ذلك الأمور التي تتكيف تبعاً لهذه المعلومات.ولقد قاربت هذه النظرية نضجها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.كان المهندسون هم أول من أبدى اهتماما جاداً بمشكلات التواصل لكي يؤمنوا قناة البث في وسائل الاتصال التي يقومون بتصميمها.أي يضمنون وجود بث واستقبال للمعلومات لا يتعرضان للقطع.غير أن ظهور الرياضي المشهور نوربير فيينر Norber Wiener كان هو الحدث الذي ارتبط بوضع الأسس لقيام مجال معرفي جديد يهتم اهتماما نظامياً بمشكلات التواصل.كان فيينر هو منشئ علم السيبرنطيقا =أو "علم التحكم" Ceberneics وهو علم توظيف الآلات ذاتية الحركة ورد فعلها المنضبط نتيجة لمثير محدد.وتتسق آراؤه العلمية الأساسية مع المفاهيم العامة في المذهب السلوكي.وترى هذه المفاهيم أن السلوك الصادر عن أي شخص في موقف معين هو نتيجة رد فعل تلقائي سبق له أن تعلمه تجاه مثير خارجي معين.وانطلاقاً من التسليم بصحة هذا المبدأ – لا في مجال السلوك الإنساني فحسب بل بإمكان صدقه أيضاً على الآلات – بدأ فيينر عمله الجاد على الآلات التي يمكن لها أن تتلقى رسالة بعينها، وأن "تتذكر وتستجيب بطريقة مناسبة. (للتوسع ينظر:اتجاهات البحث اللساني، المرجع السابق، ص ص423-424).

[1] ينظر:المرجع نفسه، ص399 .

[2]المرجع نفسه، ص400.

سيما البنيويون الذين أسسوا منهجهم اللساني على تمييز الظواهر اللغوية ذات العلاقة والتأثير في عملية التواصل من الظواهر التي ليست كذلك"[1].ومفاد هذا القول أن الذي جمع بين التخصصين هو اهتمام كليهما بمعرفة الكيفية، أو الطريقة التي من شأنها تسهيل الوصول إلى عامل الدقة وحل المشكلات.

ولعل النقطة الرئيسية التي استفادت منها نظرية المعلومات من اللسانيات البنيوية – والتي لولاها لما اكتسبت هذه النظرية أهمية في الدرس العلمي المعاصر– هي أن اللغة نظام يتشكل من وحدات محددة تحديدا دقيقاً، ويرتبط بعضها ببعض بعلاقات محدودة من حيث العدد ولكن توليفاتها تمتد إلى ما لا نهاية واعتمادا على هذه المقولة نجح علماء الرياضيات في تطبيق منهجهم التحليلي على اللغة[2].وهكذا كانت الفائدة متبادلة؛فالطرق الإحصائية لم تلق شهرة واسعة إلا بعد ظهور نظرية المعلومات، ونظرية المعلومات نبعت من الدراسات الإحصائية.ليكون الإنجاز العملي الذي تحقق نتيجة لإحكام هذه النظرية هو الترجمة الآلية التي ما كان لها أن ترى النور لولا الإحصاء[3]**.هكذا كانت العلاقة بين اللسانياتوالرياضيات، كمجالين مختلفين أدرك كل منهما النقاط المشتركة والمتبادلة بينهما وأهمية تعاونهما.

ولقد أطلق مصطلح اللسانيات الرياضيةMathematical linguistics على العمليات العلمية التي يتم إجراؤها باستخدام الطرق الرياضية في مجال المشكلات

[1] ينظر:اتجاهات البحث اللساني، المرجع السابق، ص425.

[2]ينظر:المرجع نفسه، ص432.

[3]ينظر:المرجع نفسه، ص412.

** لقد برهنت القياسات الإحصائية على أنها وسائل لا يمكن الاستغناء عنها، ابتداءً من الطرق التقريبية Approximate Methods في الترجمة الآلية، والتي تعنى بكمية تحديد العمل اللازمة لإمكان تحقق الترجمة الآلية.ومرورا بإنجاز الخزائن Thesaurusأو إنجاز نظام التشفيرCoding أي تحويل لغة معينة إلى نظام من المعادلات الرياضية، ووصولاً إلى الحساب الذي تتحدد به أكثر طرق التعامل مع الآلة اقتصاداً، أي ماذا ينبغي أن يكون عليه الحجم الكافي بالنسبة للآلة، وكم من الوقت ينبغي أن يسمح به لها لإنجاز برامج واقعية للترجمة.ينظر:نفسه.

اللسانية[1].يشيروارن بلاثWarren Plathإلى تزايد الاهتمام بمجال اللسانيات الرياضية,حيث يقول:"**منذ تاريخ انعقاد المؤتمر الدولي الثامن حول اللسانيات عام 1957، قد تنامى الاهتمام، والنشاطُ في مجال اللسانيات الرياضية بنحوٍ معتبَر، في كل من أمريكا وأوروبا.وقد انتشر هذا النشاط مؤخَّرًا في الشرق الأقصى بالتزامن مع إنشاء المجلاَّت في اليابان،والجمعيات الخاصَّة باللسانيات الرياضية**"[2].وهكذا اكتسبت اللسانيات الرياضية Mathematical linguisticsشرعيتها الأكاديمية في الجامعات الكبرى شيئاً فشيئاً، ومن ثم اشتهرت أسماء أعلام مثل زيف Zipf ويول Yule وروسRoss وماندبلبورت Mandelbort، وأصبحت معروفة بين اللسانيين وعلماء الرياضيات على حد سواء[3].وبعد هذه النبذة البسيطة عن اللسانيات الرياضية قد يلح تساؤل هامٌّ:ما وضع الدرس الأسلوبي قبل ظهور اللسانيات الرياضية، وبعد ظهورها؟أو بطريقة أخرى كيف أفاد علم الأسلوب من الإحصاء الذي أثبت جدواه في اللسانيات؟

ولعلّ الفقرة التي توردها ميلكا إيفيتش تسلط الضوء على الدرس الأسلوبي، وكيف أضفت الطرق الإحصائية عليه الكثير من الموضوعية.إذ تقول:"**كان الدرس الأسلوبي حتى ظهور الحقبة الإحصائية من تاريخ اللسانيات مجالاً معرفياً غامضاً إلى حد ما– وكان واقعاً تحت رحمة المعايير الذاتية في تعريف الأسلوب والمظاهر المتنوعة التي يتجلى فيها,وكان**

[1]ينظر: اتجاهات البحث اللساني، المرجع السابق، ص400.

[2]. « Mathematical Linguistics », Warren Plath, Trends in European and American Linguistics, 1963,pp: 21. « Since the time of the Eighth international congress of linguistics in 1957 there has been a considerable growth of interest and activity in the field of mathematical linguistics,both in America and in Europe.This activity has recently spread to the Far East as well,with the establishment in Japan of a journal and a society for mathematical linguistics.''

[3]ينظر:اتجاهات البحث اللساني، مرجع سابق، ص406.

استعمال المنهج الإحصائي وحده هو الذي أضفى على رصد الظواهر الأسلوبية صفة الموضوعية والانضباط في أتم صورهما"[1].وتضيف في السياق ذاته متفائلة بمستقبل هذه الدراسة قائلة:"**إن الابتذال في أي تعبير يرتبط بعلاقة مباشرة مع ارتفاع ترددده وهذا القول المأثور في علم الأسلوبيات الحديث هو نتيجة لتمرسه بالقواعد الأسلوبية.وهذا الضرب من الدراسات الشاملة هو الآن في تقدم، ومن المتوقع أن تعطينا هذه الدراسات إجابة تعتمد على أقصى درجات الدقة العلمية الممكنة عن مسألة قديمة تحدت العلماء، وهي فرز ما هو أصيل وفني في التعبير اللغوي مما هو مألوف ومعياري"**[2].فالواضح من هذا القول أن علم الأسلوب اكتسى صبغة العلمية والانضباط بعد أن كان غارقاً في الأحكام الذاتية، وقد يحظى بمستقبل زاهر في كنف الدراسة الإحصائية.

ومن هنا كانت انطلاقة بعض الدارسين مثل سعد مصلوح في تقديم الدراسة الإحصائية كمعيار موضوعي لمعالجة أسلوب النص الأدبي.ويطلق على هذا النوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الإحصائي Statistic stylistics وهوأحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة linguistic stylistics[3].يستخلص مما سبق أن علم الإحصاء استطاع أن يثبت جدواه في الدراسات اللسانية ثم الدراسات الأسلوبية فيما بعد، وإن بقي محافظا على طبيعته الخاصة إلا أنه استطاع أن يثبت وجوده في مجالات أخرى كاللسانيات وعلم الأسلوب.

2.2.مفهوم الأسلوب من المنظور الإحصائي:

ليست الغاية في هذا المقام تكرار ما تم ذكره من تعريفات للأسلوب، وسرد لمختلف التوجهات التي يتبناها كل اتجاه، ولكن الغاية هي الوقوف على مفهوم الأسلوب من المنظور

[1] اتجاهات البحث اللساني، مرجع سابق، ص410.
[2] المرجع نفسه، ص410.
[3] الأسلوب، مرجع سابق، ص34.

الإحصائي، هل يتبنى المنظور الإحصائي مفهوما دون غيره؟كيف يتعامل مع الطبيعة الإشكالية للأسلوب ؟وهل يضيف مفهوما آخر لم يعرفه مجال الأسلوبية خاصة أن الأسلوب مفهوم ارتكازي وتوضيح ماهيته من شأنه وضع ركائز واضحة للدراسة الإحصائية للأسلوب.

يكمن الجدل في تعدد مفاهيم الأسلوب في أيها يمكن الانطلاق منه كمفهوم نهائي؛وهذا الذي جعل عبد السلام المسدي هذه المفاهيم بطريقة متميزة، قد تكون الإشارة إليها مستوفية وشارحة.إذ تطرق إلى مفهوم الأسلوب من زاوية المخاطِب ومن زاوية المخاطَب ومن زاوية الخطاب.أما من زاوية المخاطِب فيشير إلى تعريف الأسلوب أنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه ولا يقتصر على أنه يكشف نمط التفكير عنده,بل يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه[1].ومرد هذه الوجهة مقولة بيفون Buffon الذي يقول:"**إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل,بل كثيراً ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها,كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان,أما الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه**"[2].وتقريبا هذا هو التعريف الذي ذهب إليه أحمد الشايب؛فهو يرد اختلاف الأساليب تبعاً لاختلاف المنشئين،سواء كانوا كتاباً أم خطباء أم شعراء أم مؤلفين إلى غير هذا، فالموضوع هنا واحد- خطابة أو كتابة أو شعر-ولكن الأشخاص يتعددون.فالأسلوب يختلف في الفن الواحد باختلاف هؤلاء الأدباء، إذ لكل منهم طابعاً خاصاً- في تعبيره وتصويره - ممتازا به من الآخر في هذه العناصر[3].ويرد سعد مصلوح أسباب هذه الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى مبادئ ثلاثة:

[1] ينظر:الأسلوبية والأسلوب،المرجع السابق،ص ص52-53.

[2] المرجع نفسه، ص ص53-54.

[3] ينظر:أحمد الشايب، الأسلوب-دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط8، 1981 ص121.

أولها:أن من ركز من الدارسين على العلاقة بين المنشئ والنص راح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ.وانعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفني، وبذلك رأى أن الأسلوب اختيار.

ثانيا:أن من اهتم منهم بالعلاقة بين النص والمتلقي التمس مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص.ومن ثم رأى في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي[1].

ثالثا:أن أنصار الموضوعية ي البحث أصروا على عزل كلا طرفي عملية الاتصال، وهما المنشئ والمتلقي ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النص وصفا لغويا.

ويمكن أن ينتج عن تبني تعريف من التعريفات السابقة أن يساهم في تحديد الطراز النحوي Grammatical modelالذي يمكن استخدامه في دراسة الأسلوب، وبذلك تتحدد تبعا المصطلحات والوسائل المنهجية التي يعتمدها الباحث لتمييز الأساليب.ويقصد بالطراز النحوي الصورة المجردة أو المعادلة التي تستخدم لوصف العلاقات بين المكونات التركيبية في الجملة[2].وثمة أنواع كثيرة من الطرز النحوية كالطراز التقليدي الذي يقوم على أساس الكشف عن المكونات المباشرة Immediate constituents، والطراز التوليدي التحويلي الذي يبني وجوده على وجود قواعد أساسية محدودة يتولد منها عدد لا متناه من الجمل[3].ويؤكد أن أي تعريف من التعريفات السابقة قابل لأن يكون أساسا للبحث، وأن الطرز النحوية جميعها –بما في ذلك الطراز التقليدي– قابلة من حيث المبدأ لأن تشكل أساسا منهجيا للبحث الأسلوبي.فهو يرى أن الإمام عبد القاهر الجرجاني استطاع أن يصل إلى نظريته الأسلوبية التي عرفت بنظرية النظم من

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص45.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص46.
[3] ينظر:المرجع نفسه، ص46.

خلال استخدامه النحو العربي التقليدي أساسا لتمييز الأساليب,وبذلك تمكن من صياغة نظريته في حل قضية اللفظ والمعنى على أساس أسلوبي[1].ومن هنا تبرز أهمية الانطلاق من تعريف معين في تحديد الطراز النحوي، والذي من شأنه أن يشكل أساسا منهجيا للبحث الأسلوبي.

وبالتالي فسعد مصلوح لا يولي أهمية كبيرة للانتصار إلى اتجاه ضد اتجاه في تعريف الأسلوب، وما يركز عليه هو تحديد الطراز النحوي الملائم ومن ثم فأي مفهوم للأسلوب يمكن أن يكون أساسا للبحث.وانطلاقا مما سبق ما مفهوم الأسلوب من المنظور الإحصائي؟ وهل تعتمد النظرية الإحصائية مفهوما من المفاهيم السابقة؟وهل يختلف الأسلوب من المنظور الإحصائي عن غيره من المفاهيم؟

يمكن إيجاز أسس النظرية الإحصائية للأسلوب في قضية بسيطة، فحواها أن الأسلوب هو مفهوم احتمالي a probabilistic concept,ويتميز بسمتين أساسيتين أولاهما أنه في عالم الاحتمال لا يكون وقوع الظاهرة (أ) محكوما تماما بوجود الشرط(س) ففي وجود الشرط(س) ستقع الظاهرة (أ) باحتمال معين، الظاهرة (ب) باحتمال معين، والظاهرة(ج) باحتمال معين...وحتى عندما يكون احتمال وقوع الظاهرة(أ) كبيرا، أي عندما تقترب قيمة الاحتمال الأول من الواحد الصحيح فإن وقوع الظواهر الأخرى (ب)و(ج)..إلخ، لا يمكن استبعاده[2].

ويمكن حساب توقع حدوث كل ظاهرة من الظواهر (أ)و(ب) و(ج) في وجود الشرط(س) بواسطة التوزيع الاحتمالي Probability Distribution.وثانية السمتين للمفهوم الاحتمالي أن التوزيع الاحتمالي يصف توقع حدوث الظواهر (أ) و(ب)و(ج)، في طاقم كامل من الأحداث وهو ما يسمى في علم الإحصاء بالمجتمع population أو

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص47.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص ص52-53.

باستخدام مجموعات غير مثالية أو محدودة نوعا ما وهو ما يسمى بالعينات samples [1].ومثال الأول أن يحسب التوزيع الاحتمالي لخصائص أسلوبية معينة في مسرحية أو رواية أو نتاج كامل لمؤلف ما، ومثال الثاني أن تستخدم عينات عشوائية أو مشروطة من هذه الأعمال[2].فالقول بأن الأسلوب مفهوم احتمالي ليس تعريفا من تعريفات الأسلوب، بدليل ما سبق ذكره من ضرورة الانطلاق من تعريف معين للأسلوب.

يندرج المفهوم الاحتمالي ضمن اللسانيات الاحتمالية linguisticsوالتي تعنى بدراسة التنوعات والفروق والتي تنتمي إليها الأسلوبيات اللسانية[3] linguostylistics، فالسلوك اللغوي يتصف بأمرين:وهما الوحدة والتجانس من جهة والتنوع من جهة أخرى.فظواهر السلوك اللغوي لدى أي جماعة لغوية تتصف في بعض مستوياتها الاتصالية على الأقل وفي بنية شفرتها بالوحدة والتجانس، لأنها لو لم تكن كذلك لامتنع التواصل بين المتكلمين بها.بيد أن التنوع في تجليات الشفرة اللغوية الواحدة حقيقة تشهد بها الملاحظة ويصدقها العلم، فالسلوك اللغوي يتباين تباينا ظاهرا بين أبناء الجماعة اللغوية الواحدة[4].وهذا التنوع في إطار الوحدة هو ما حاولت النظرية اللسانية الحديثة تفسيره من خلال ثنائية اللغة والكلام langue/parole عند دي سوسير,أو ثنائية الكفاءة والأداء competence/performance[5]غير أن النظرية اللسانية الحديثة صرفت عنايتها في المقام الأول إلى ما هو عام ومشترك في إطار ما سمي باللسانيات التقريرية Deterministic linguistics، وشغلت دراسة التنوعات والفروق المحل الثاني من الاهتمام[6].

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص ص 52، 53.

[2] ينظر: نفسه.

[3] ينظر:سعد مصلوح، في النص الأدبي-دراسات أسلوبية إحصائية،عالم الكتب، القاهرة،ط4، 2010، ص20.

[4] ينظر: في النص الأدبي، المرجع السابق، ص19.

[5] ينظر:نفسه.

[6] ينظر:في النص الأدبي، المرجع السابق، ص20.

ومن ثم تنقسم مباحثالأسلوبيات اللسانية المعاصرة إلى اتجاهين أو مدرستين متنافستين هما حسب بيير جيرو Pierre Guiraud مدرسة الأسلوبيات التقليدية traditional stylistics التي وضع أصولها بالي، ومدرسة الأسلوبيات الجديدة new stylistics التي اشتقها جاكبسون Jacobson من الاتجاه البنيوي لمدرسة براغ.وتتفق المدرستان على تعريف الأسلوب بأنه الصيغة المميزة للنص، غير أن الطائفة الأولى تبحث عن مصدر تعريفاتها في دراسة الخواص الأسلوبية للنظام أو الشفرة code، في حين تلتمسه الطائفة الثانية في وصف البنى الداخلية للرسالة message[1].

ولعل ذكر سعد مصلوح لهذين الاتجاهين, كان لإثبات أن موقف الأسلوبيات اللسانية موقف معقد نظرا للتقاطع بينها وبين المجالات الأخرى.إذ يقول:"(...) **فهي دراسة تتقاطع مع اللسانيات التقريرية؛بما هي إطار مرجعي لوصف التنوعات حتى داخل النظام نفسه وتكملها في آن معاً. كذلك تتقاطع هذه الدراسة مع اللسانيات الاجتماعية في مبحث محددات المقام، وفي تحديد الإطار المرجعي للتنوع الاجتماعي،ومع اللسانيات النفسانية في مبحثي الشخصية والنمو، ومع النقد الأبي في معالجة النص الأدبي الذي هو من أعظم التنوعات اللغوية تميزا"**[2].كل هذه التقاطعات ساهمت في تعقد موقف الأسلوبيات اللسانية .

إلا أن الدرس الأسلوبي يمتاز من كل علم من هذه العلوم بخصوصية تحدد له مجال بحثه، فهو يفارق اللسانيات التقريرية باحتفائه بمبدأ التنوع، وهو لا يلتمس من اللسانيات الاجتماعية إلا بعض الأطر المرجعية المعينة على التصنيف، وهو بإزاء اللسانيات النفسانية يختص بالسلوك اللغوي –السوي عادة – دون سائر أنواع السلوك البشري الأخرى[3].وهو بإزاء النقد الأدبي إنما ينصرف إلى السلوك اللغوي في النص، وإلى التشخيص بالأصالة والتقويم بالتبعية، وهو إذا عالج

[1] ينظر: في النص الأدبي، المرجع السابق، ص20.
[2] المرجع نفسه، ص20.
[3] ينظر: المرجع السابق، ص21.

في النص جوانب أخرى مما يهم الناقد الخالص فليس إلا من خلال المكون اللغوي وما يتصل ببنيته من قضايا.ومن ثم فالدرس الأسلوبي يهتم بدراسة مظهر ذي خطر من مظاهر التنوع في السلوك اللغوي وينتمي بذلك إلى اللسانيات الاحتمالية[1].ولا يلتبس على ذهن القارئ أنه تم التجاوز عن توضيح التعريف الذي يعتمده المنظور الإحصائي، إنما كان لا بد من توضيح واقع الأسلوبيات اللسانية التي تعنى بالتنوع في السلوك اللغوي، وتنتمي بذلك إلى العلوم التي تسمى باللسانيات الاحتمالية،خاصة أن ماهية الأسلوب من المنظور الإحصائي هو مفهوم احتمالي.

أما بالنسبة للتعريف الذي يمكن للمعالجة الإحصائية أن تعتمده، فهناك تعريفان شهيران يمكن تلمس مجال المعالجة الإحصائية بينهما، إلا أنه يهتدي إلى تعريف واحد لعدة أسباب سيتم ذكرها:

الأول:تعريف يحد الأسلوب بأنه مفارقة departure أو انحراف deviation،عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار أو نمط، وبالمقارنة بينهما يحصل التمييز بين "النص المفارق"و"النص-النمط"، ويشترط لجواز المقارنة تماثل المقام بينهما[2].

الثاني:تعريف يحد الأسلوب بأنه اختيار choice أو انتقاء selection، يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة[3].

ولعل هذين التعريفين يثيران من الإشكالات النظرية أو المنهجية أكثر مما يحلان؛فأولهما يقتضي معرفة بخصائص التعبير الأصيل أو"النمطي" أو"المعتاد" ليكون في الإمكان قياس التعبير المعدول إليه deviant وهو أمر لا يمكن أن يكون موضع اتفاق كما أن السبيل إليه صعبة,أما التعريف الثاني فيلزم بمعرفة قائمة الأبدال المتاحة، تلك التي يعمل المنشئ فيها فكره بالاختيار

[1] ينظر: في النص الأدبي، المرجع السابق، ص21.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص24.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص25.

والاستبعاد[1].والأسئلة التي يطرحها هذا التعريفكثيرة منها"**هل لمثل هذه القائمة وجود بالفعل؟ وهل من الميسور التوصل إلى صياغتها ولو على وجه التقريب؟ثم ماذا عن طبيعة هذا الاختيار: أتراه يتم من المنشئ عن وعي وقصد؟أم أنه يتم بطريقة جبرية لا سيطرة حقيقية عليها**"[2].ويرى سعد مصلوح أن بين هذين التعريفين من وجوه التكامل أكثر مما بينهما من وجوه الاختلاف، إلا أنه يرجح التعريف الثاني من الوجهة العلمية لعدة أمور منها:

أولا:أن الاختيار أمر تصدقه تجربة الأدباء فيما يكتبون.

ثانيا:لأن القول بأن الأسلوب هو تعبير معدول عن أصل معتاد يمكن أن يؤدي إلى القول بأن كل تعبير جاء على الأصل غير معدول هو خلو الجمال، وليس ذلك صحيحا على إطلاقه[3].

ثالثا:لأن الانحراف عن النمط ومفارقته يمكن أن يعد شكلا من أشكال الاختيار ومحصلة له.

رابعا:لأن مفهوم الاختيار يفتح المجال لتجميع مفردات الظاهرة الأسلوبية وضم شتاتها في منظومة بحثية واحدة، ذلك أن الاختيار أمر يفترض أن يقوم به المنشئ على جميع مستويات التواصل بدرجات متفاوتة؛ ومن ثم فهو ليس اختيار لغوي وحسب، بل هو محكوم من جهة بإمكانات المقال، ومن جهة أخرى بمقتضيات المقام context of situation[4].وتشمل مقتضيات المقام عوامل كثيرة، منها مصدر الخطاب والمقصود بالخطاب وموضوعه، والوسيلة المعتمدة في الإبلاغ وجنس الخطاب والعلاقة بين مصدر الخطاب والمقصود به، والحضور الذهني أو العيني للمخاطب والمسرح الذي تجري عليه وقائع الخطاب[5].قد يتساءل القارئألا يناقض سعد مصلوح نفسه عندما لا يركز في الموضع السابق على أي تعريف، ويرى أن أي تعريف يمكن أن

[1] ينظر: في النص الأدبي، المرجع السابق، ص25.

[2] نفسه.

[3] ينظر: نفسه، ص25.

[4] ينظر:نفسه، ص26.

[5] ينظر:نفسه.

يكون أساسا للبحث، وفي هذا الموضع يركز على تعريفين ويشير إلى صعوبتهما ومن ثم يرجح التعريف الثاني؟

والحقيقة أنه لم يناقض نفسه لأنه في الموضع السابق كان في وضع ذكر أهم التعريفات لإثبات أنه يمكن اعتماد أي تعريف أساسا للبحث الأسلوبي، وفي هذا الموضع هو في مرحلة اختيار تعريف كأساس للبحث الأسلوبي الإحصائي.وما يثبت صحة هذا أنه بعدما اختار تعريف الاختيار نبه إلى نقطة مهمة مفادها:مهما كان المفهوم الذي يعتمد أساسا للتحليل فثمة أمران يرى أنهما موضع اتفاق بين الدارسين:

أولهما:أن الأسلوب مفهوم احتمالي في جوهره,وهو بهذه الصفة مستحق لأن يكون موضوعا للمعالجة الإحصائية إذا أريد إحكام الوصف والتشخيص[1].كما يرى فيلي ساندرس أن دوليجيل Dolezel يشير إلى أهمية مفهوم الاحتمال في الأسلوبية الإحصائية، إذ يرى أنه ينبغي أن يعد آلية خاصة للوصف أو يتخذ نظرية مناسبة للأسلوب ولا يجوز أن يعد مجرد جانب ثانوي في نظرية أسلوبية[2].

الآخر:أن الأسلوب بمصدقاته المختلفة لا يمكن تحليله تحليلا شافيا إلا في ضوء التحليل الشامل للغة المعنية، ذلك هذا التحليل الشامل هو تحديد للشكل الخلفي أو الأرضية the background التي يبرز بالقياس إليها الشكل الأمامي أو البارز the forground فلا بد من قياس المتنوع إلى المتجانس والخاص إلى العام[3].فإذا كان الوصف الشامل للغة هو الأساس المعتبر لفحص الظاهرة الأسلوبية فإن التشخيص الإحصائي للأسلوب لا يمكن أن يستغنى فيه أو به عن التشخيص الإحصائي لمباني اللغة، وذلك في إطار الظاهرة المدروسة[4].ومن ثم تنشأ علاقة

[1] ينظر: المرجع السابق، ص26.
[2] ينظر:نحو نظرية أسلوبية لسانية، مرجع سابق، ص41.
[3] ينظر:في النص الأدبي، مرجع سابق، ص26.
[4] ينظر:المرجع نفسه، ص27.

وثيقة بين اللسانيات الإحصائية والأسلوبيات الإحصائية,بحيث تتولى الأولى إظهار الخصائص المشتركة في الاستعمالات اللغوية، وتقوم الأخرى بالدراسة الدالة للخصوصيات والفروق[1].أما حين يتعذر وجود الوصف أو الإحصاء الشامل"**فإن قصارانا أن نقيس انحرافا إلى انحراف أو اختيارا إلى اختيار. وسبيلنا إلى ذلك هي المقارنة بين الخصائص الأسلوبية لأكثر من نص عند منشئ واحد,أو أكثر من منشئ، أو في نوع بعينه من النصوص عند عدد من المنشئين، أو في جزء من أجزاء نص بعينه إلى غيره من أجزاء النص، أو في مدونة نصية كاملة corpus**"[2].وهكذا وضح سعد مصلوح مفهوم الأسلوب من المنظور الإحصائي، كما أشار إلى جدوى المعالجة الإحصائية في حل المشكلات النظرية والمنهجية لظاهرة الأسلوب.

3.2.المعالجة الإحصائية للأسلوب:

تكمن أهمية المعالجة الإحصائية للأسلوب في أنها تساعد في اكتساب الآليات التي من شأنها مساعدة الباحث على سبر أغوار النص الأدبي، بطرق موضوعية بعيدة عن الأحكام الذاتية االمطلقة. وقبل التطرق إلى مفهوم المعالجة الإحصائية يجب التطرق بداية إلى مفهوم لا يقل أهمية ألا وهو الشخيص الأسلوبي stylistic diagnosis، ومعرفة غاياته وأهم مراحله وذلك لأن المعالجة الإحصائية تعد مرحلة من مراحل التشخيص الأسلوبي.

[1] ينظر: في النص الأدبي، مرجع سابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه.

1.3.2.مفهوم التشخيص الأسلوبي stylistic diagnosis:

إذا كان التشكيل الأسلوبيstylizationعملاً تركيبيًّا يقوم به المنشئ، فإن التشخيص الأسلوبي نشاط تحليلي يقوم به الباحث هدفه الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص[1].فالتشخيص الأسلوبي إذن مهمة منوطة بالباحث كي يستكشف المميزات الأسلوبية في النص الأدبي.

كما يقوم التشكيل الأسلوبي على محاور الاختياروالتوزيع والشيوع، فلا بد أن يقابل ذلك من جهة الباحث عمل يستكشف به أجدر المتغيرات الأسلوبية، بأن تكون خصائص أسلوبية مائزة للنصأي تلك التي يمكن أن توصف بأنها اختيارات للمنشئ،كما يستكشف درجات شيوع هذه الاختيارات وأنماط توزيعها[2].فمهمة الباحث الأسلوبي تتركز في استكشاف الخصائص الأسلوبية المائزةوكذا درجات شيوع هذه الاختيارات وأنماط توزيعها.

أ.غايات التشخيص الأسلوبي:يذكر سعد مصلوح ثلاث غايات للتشخيص الأسلوبي يرتبها على النحو الآتي:

1-الوصف الإحصائي للأسلوب للنص بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية المائزة فيه.

2-التحليل الإحصائي للنص.

3-الحكم التقويمي؛ أو ما يصطلح عليه نعوت الأسلوب[3].

[1] ينظر:المرجع السابق، ص44.
[2] المرجع نفسه.
[3] ينظر:نفسه، ص45.

فغايتا الوصف والتحليل متلازمتان لا يمكن للباحث أن يستغني عنهما، في حين يمكنه استبعاد الغاية التقويمية بالكلية ويقنع بالوصف والتحليل، إما"**لأن الحكم والتقويم خارجان عن مهمة البحث؛كما في البحوث الهادفة إلى الكشف عن المؤلف المجهول، أو ترجيح نسبة نص إلى منشئ بعينه من بين عدد الاحتمالات البديلة، وإما لأن الوصف والتحليل قد لا يؤديان إلى حكم تقويمي يطمئن الباحث إليه** (...)**بيد أن الأبحاث التي تتغيا تمييز نعوت الأساليب لا مندوحة لها من التوغل في مجال الحكم التقويمي، شريطة أن تُسلم مقدمات الوصف والتحليل إلى حكم موضوعي منوط بأوصاف ظاهرة منضبطة**[1]".وهكذا يوضح سعد مصلوح للباحث الأسلوبي، تكييف غايات التشخيص الأسلوبي الإحصائي وفق الظاهرة التي يتعامل معها.

ب.مراحل التشخيص الأسلوبي:يمر التشخيص الأسلوبي بثلاث مراحل وهي كالآتي:

1.مرحلة الفرض:وفيها يحدد الباحث المتغيرات الأسلوبية التي يرجح مسؤوليتها عن التميز الأسلوبي للنص المدروس، اعتماداً على خبرته واطلاعه على ما سبق من دراسات أو على وضع استجابات عدد من المتلقين موضع الاختبار[2].

2.مرحلة اختبار الفروض:وتقوم على معالجة النص المدروس إحصائياً، بهدف إثبات صحة الفروض أو بطلانها، وتشتمل هذه المرحلة على جانبين:أولهما جانب الوصف الإحصائي,والثاني جانب التحليل الإحصائي.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص45.

[2] ينظر:المرجع نفسه.

3.مرحلة الاستنتاج:وهي الثمرة المرجوة من وضع الفروض واختبارها[1].وتتضح جليا أهمية كل المراحل وتضافرها لكن المرحلة الثانية تعد أهم مرحلة، وهي المعالجة الإحصائية للأسلوب وسيتم التطرق إليها بنوع من التفصيل.

2.3.2.المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص :

تجدر الإشارة إلى أن أهمية مرحلة اختبار الفروض التي تتجلى فيها دور المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص، أن لا تحجب حقيقة مفادها أن التدخل الإحصائي يبدأ مع مرحلة وضع الفروض وربما قبلها[2].وهذا يستلزم توضيح مفاهيم أساسية ألا وهي المجتمع الإحصائي Statistical population، والعينات samples.فالدرس الإحصائي أمام أحد خيارين:إما إخضاع مادة للفحص تمثل مجتمعاً إحصائياً كاملاً Statistical population، كديوان شعر أو عمل أدبي برمته أو مدونة كاملة corpus.وإما الاستغناء عن ذلك- إجباراً أو اختياراً- باختيار عينات samples يشترط فيها أن تكون جيدة التمثيل للمجتمع الإحصائي المطلوب دراسته[3].

فأسلوب المعاينة أو العينة يعد من أهم الأساليب الإحصائية، التي تستخدم لدراسة مجموعة كبيرة من المفرداتتسمى مجتمعا بقصد التعرف على خواصها، عن طريق دراسة مجموعة صغيرة من هذه المفرداتتسمى عينة.فمن الصعوبات التي تصادف الباحثين عند دراسة جميع مفردات المجتمع(خاصة إذا كان كبيرا)تجعل الباحثين يلجؤون عادة إلى اختيار مجموعة صغيرة (تسمى عينة)، يتم اختيارها من المجتمع بطريقة معينة بحيث تكون هذه المجموعة صورة مصغرة للمجتمع بقدر الإمكان ثم يقومون بدراسة هذه العينة بدقة للتعرف على خواصها ومعرفة معالمها[4].وهنا

[1] ينظر:المرجع السابق، ص46.

[2] نفسه.

[3] ينظر: نفسه.

[4] ينظر:مبادئ الطرق الإحصائية، مرجع سابق، ص ص105-108.

تبرز أهمية تحديد المجتمع الإحصائي أو العينة من قبل الباحث،كخطوة رئيسية من شأنها تسهيل المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص.

وينصح سعد مصلوح الباحث الذي تلجئه ظروف بحثه إلى المعالجة الإحصائية وليس له بها سابق خبرة كافية، مناقشة بعض المتخصصين في الإحصاء في قضيتين مبدئيتين:

أولاهما:تحديد نوع العينة وحجمها، فالحل العلمي الدقيق لهذه المسألة يوفر على الباحث وقتا طويلا وجهدا مضنياً،كما أنه يجنبه الدخول في متاهات أحرى به أن يتجنبها في أول الطريق.

الثانية:اختيار أساليب المعالجة الإحصائية المناسبة لاختبار فروضه لنوع العينة وحكمها[1].

و لم يغب عن ذهنه أن ينبه إلى بعض المفاهيم الخاطئة حول المعالجة الإحصائية,ويزيل الغموض عنها ومن بين هذه المفاهيم الشائعة:

1-الخلط بين التعداد والإحصاء:

فهو يرى أن الكثير من الدراسات والرسائل الجامعية التي اعتمدت الوسيلة الإحصائية لمعالجة النصوص، ولاسيما نصوص الأدب لم تأخذ من الإحصاء إلا وظيفته البدائية الأولى وهي وظيفة التعداد أو الحصر counting[2].فهذه"**الوظيفة – وإن كانت من أساسيات العمل الإحصائي– ليست إحصاء statistics بالمفهوم العلمي المنتج، فقلد تجاوزت وظيفة الإحصاء عملية الحصر والتعداد الإجمالي للمفردات وأقسام الكلام وأنواع الجمل وغير ذلك، لتعطي مزيدا من البيانات القابلة للتوظيف في مجال الكشف عن أدق خصائص النص على المستويات التحليلية المختلفة.ليست الغاية إذن هي الحصول على أرقام مطلقة عارية من الدلالة، ولكنها الوصول إلى الأرقام والبيانات النسبية القادرة على إنتاج مقارنات**

[1] ينظر:في النص الأدبي، مرجع السابق، ص47.
[2] ينظر:في النص الأدبي، ص46.

دالة"[1].ومن ثم فهو يحذر من الاكتفاء بوظيفة التعداد الذي يقدم أرقاما عارية من الدلالة، بل يركز على الإحصاء الذي يتجاوز وظيفة التعداد إلى الوصول إلى الأرقام والبيانات القادرة على إنتاج مقارنات دالة.

2- الاعتقاد بأن الخطأ في اختيار نوع العينة جيدة التمثيل يعوضه زيادة حجم العينة، فزيادة حجم العينة إذا بني على خطأ في اختيار نوعها يزيد من فرص فساد النتائج[2].

3- الاعتقاد بأن هذا النوع من الدراسات إنما يتفاضل بحسب ما تمتاز به الطرق الإحصائية المختارة من دقة، والحق"**أن مقياس التفاضل هو موافقة الطرق المستخدمة لطبيعة البيانات العددية الخاضعة للمعالجة**"[3].وهذا يقودنا إلى التطرق إلى العنصر المهم في هذا المقام، ألا وهو المقاييس الإحصائية الأسلوبية المستخدمة وإماطة اللثام عنها وتوضيح طبيعتها.

3.3.2.المقاييس الإحصائية الأسلوبية:

يجد الباحث في الدرس الإحصائي الأسلوبي حزمة كبيرة من المقاييس الإحصائية، التي تتعدد وظائفها ولكل منها دور في تناول الظاهرة الأسلوبية[4].فمفهوم الدرس الإحصائي للأسلوب يتضمن بالضرورة مفهوم المقارنة بين أكثر من متغير أسلوبي في أكثر من نص، ومن ثم فهذا المفهوم يستدعي طرقاً إحصائية معينة تفيد في تحقيق التشخيص الأسلوبي، سواء على مستوى وصف النص أو على مستوى تحليله[5].وسيتم ذكر مقاييس الوصف والتحليل على النحو الآتي:

---

[1] في النص الأدبي، ص46.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص47.
[3] المرجع نفسه.
[4] ينظر:المرجع نفسه، ص48.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص48.

أ.مقاييس الوصف الإحصائي:

وقد يكون الوصف كافياً بذاته ليشكل أساسا مقنعاً لاختيار المتغير الأسلوبي,أو العلاقة بين المتغيرات وتحديد أهميتها في التشخيص الأسلوبي لنص ما,إما بالاعتراف بها كسمة مائزة في النص، وإما باستبعادها وعدها من السمات الفاضلة redundant features[1].وهناك حالات يكتفي فيها الباحث بالوصف الإحصائي,وهي التي يجري فيها الوصف على المجتمع الإحصائي.لكن في حالة فحص عينات من المجتمع الإحصائي"**فقد تنشأ الحاجة إلى استجلاء الدلالة الإحصائية للبيانات المستخرجة من العينات بغية استنتاج المميزات الرئيسية للأصل(أو المجتمع الإحصائي)وحينئذ ينحو الباحث نحو التعميم العلمي للظاهرة التي يبحثها، ويهدف إلى استنتاج خواصها الإحصائية في صورتها العامة**"[2].ومن مقاييس الوصف الإحصائي نجد:

1- قياس كثافة المتغير الأسلوبي density:

ومثاله قياس نوع معين من أنواع الجمل : الاسمي /الفعلي /البسيط /المركب/ المعقد الإنشائيالخبري.ويتحقق هذا القياس بقسمة عدد الجمل من النوع المراد قياسه على المجموع الكلي لعدد الجمل المكونة للنص.ومن ذلك في العربية قياس كثافة المجاز density of metaphor بقسمة عدد المركبات المجازية على العدد الكلي للمركبات اللفظية المجازية وغير المجازية في النص[3].

[1] ينظر: في النص الأدبي، مرجع سابق، ص50.

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص48.

2- قياس النسبة بين متغيرين أسلوبيينratio:

ويتم هذا القياس بوجود متغيرين أسلوبيين وقسمة تكرارات أحدهما على الآخر، ومن ذلك قياس نسبة الأفعال إلى الصفات(معامل بوزيمان)، أو نسبة الجمل البسيطة إلى المركبة، أو نسبة المركبات المجازية إلى المركبات الحقيقية[1].

3- قياس النزعة المركزية للمتغيرات centeral tendencies:

يحاول هذا المقياس أن يوضحبأن تميز نص أو منشئ ما باستخدام جمل طويلة مثلا لا يعني انعدام الجمل القصيرة، بل كل ما يعنيه أن ثمة نزعة مركزية غالبة إلى استخدام الجمل الطويلة مع وجود إمكان محتمل لورود الجمل القصيرة بتكرارات أقل.وهكذا الأمر في رصد الخواص الأسلوبية الأخرى.وأهم مقاييس النزعة المركزية:الوسط الحسابيarithmatic mean، والوسيط median والمنوالmode، والوسط الهندسي geometrical mean[1(*)].

---

[1] ينظر: في النص الأدبي، مرجع سابق ، ص ص48-49.

[*])يشرح الباحث محمد السيد أبو النيل هذه المقاييس ويعطي أمثلة للتوضيح:1- المتوسط الحسابي(أو الوسطالحسابي):يعرف البعض المتوسط الحسابي لمجموعة من الدرجات أو القيم بأنه القيمة التي لو وزعت على كل فرد من أفراد العينة لكان مجموع هذه القيم هو المجموع الحقيقي للقيم الأولى.ويعرفه البعض الآخر بأنه متوسط عدد من القيم هو خارج قسمة مجموع هذه القيم على عددها.فلو كان لدينا عشرة أفراد طبقنا عليهم اختبارا للذكاء وكانت درجات هؤلاء الأفراد العشرة هي:75-60-100-105-90-85-70-110-120-80.فإننا نقوم بجمع هذه الدرجات(895) وقسمة الناتج على عشرة فيكون المتوسط 895÷10=89,5.-الوسيط(أوالأوسط):يعرف الوسط بأنه الدرجة التي تقع في وسط(منتصف)توزيع درجات مجموعة الأفراد.أو هو الدرجة التي يكون موقعها في منتصف المجموعة تماما بين ترتيب هذه الدرجات فيكون قبلها نصف عدد الدرجات ويكون بعدها النصف الباقي لعدد الدرجات.فلو كان لدينا مجموعة من الأفراد عددهم خمسة طبق عليهم اختبار لقياس القدرة العددية وكانت درجاتهم على هذا الاختبار هي:6-5-9-8-13 فإننا نقوم بترتيب هذه الدرجات بطريقتين على النحو الآتي:تصاعديا:5-6-8-9-13.فيكون الوسيط 8لأنه يقع في الوسط تماما وعدد الدرجات التي قبله(5-6) نصف عدد الدرجات,وعدد الدرجات التي بعده(9-13) هي النصف الآخر.أو تنازليا:13-9-8-6-5، فيكون الوسيط8 لأنه يقع في الوسط تماما. 3- المنوال:هو أكثر القيم التي تحصل على

4- قياس تشتت بيانات المتغيرات dispersion:

ولعل هذا المقياس له علاقة بسابقه؛ فعندما تتفق النصوص في نزعة مركزية واحدة فإن ثمة احتمالات لإمكان التمييز بينها باستخدام مقاييس التشتت، أي قياس الدرجة التي تتجه بها البيانات الرقمية للانتشار حول قيمة وسطى.ومن أهم مقاييس التشتت:المدىrangeوالتباين varianceوالانحراف المعياري[2]standard deviation(**).

5- قياس التوزيع الاحتمالي للمتغيرات probabilistic distribution:

ويقصد به قياس تكرارات متغير أسلوبي ما؛ليكن"**المتغير** (أ) **بوصفه واحداً من أبدال متاحة,ولتكن(أ,ب,ج...ن) في ارتباطه بمقام معين**"[3].ولقد أرجأ سعد مصلوح مناقشة هذا القياس عند الحديث عن النموذج الرياضي الذي يمكن الاحتكام إليه في وصف الأسلوب عند تعدد الاحتمالات[4].

أكبر تكرار، وعلى ذلك يعتبر المنوال أكثر الدرجات شيوعاً.وهناك طريقتين للحصول على المنوال الأولى حسابية من الجدول التكراري والثانية عن طريق الرسم. للتوسع أكثر ينظر: محمد السيد أبو النيل، الإحصاء النفسي والاجتماعي والتربوي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط1987 ، ص101-108-115.

[1]ينظر:في النص الأدبي، المرجع السابق، ص49.

[2]ينظر:نفسه.

(**)يعرف أحمد عبد السميع طبيه التشتت بقوله:"إذا كانت مجموعة البيانات متباعدة أو متباينة عن بعضها يقال أنها مشتتة، أما إذا كانت البيانات غير متجانسة وغير متباعدة فيقال أنها غير مشتتة.(مبادئ الإحصاء، أحمد عبد السميع طبيه، دار البداية، عمان، ط1، 2008، ص75).

[3]في النص الأدبي، المرجع السابق، ص49.

[4]ينظر:في النص الأدبي، المرجع السابق، ص49.

6- قياس معامل الارتباط بين المتغيرات:

وهو قياس ارتباط الحدوث بين متغيرين أسلوبيين؛كالارتباط بين طول الجملة والبساطة أو التركيب فيها، أو بين متغيرات أسلوبية معينة ومتغيرات المقام؛كالارتباط بين طول الجملة واختلاف الوسط الناقل media.أو بينه وبين اختلاف شكل النص؛(بين البرقية والرسالة البريدية)، أو بين المتغيراتالأسلوبية والأحكام النقدية التقويمية؛كالارتباط بين طول الجملة أو تنوع المفردات والحكم بصعوبة الأسلوب[1](*).

ب.مقاييس الاستدلال الإحصائي:

سبب تسمية هذا الفحص بالاستدلال الإحصائي,لأنه يستدل به على الخواص الإحصائية للأصل من الخواص الإحصائية لإحدى عيناته أو بعضها، أي أنه يستنبط صفات الكل من الجزء أو الأجزاء التي تنطوي تحته[2].ولعل المشكلة لا تقف عند هذا الحد"**بل تمتد في جوهرها إلى الكشف عن مدى صحة ذلك الاستنتاج ودلالته الإحصائية,فنستطيع أن ندرك مدى ثقتنا في تعميم نتائج الأبحاث المختلفة التي نقوم بإجرائها**"[3].ويمكن الإفادة من طرق الوصف الإحصائي في مجال الاستدلال الإحصائي،مثل قياس التباين والانحراف المعياري ومعامل

[1]ينظر: في النص الأدبي، مرجع سابق، ص ص49-50.

(*)يستخدم معامل الارتباط في الكشف عن العلاقة بين أي متغيرين وعما إذا كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة.ويقصد بأن العلاقة موجبة(+) أن الزيادة في أحد المتغيرين يتبعه زيادة في المتغير الثاني، مثل الزيادة في انتظام التلاميذ وحضورهم إلى المدرسة يتبعه زيادة في درجة تحصيلهم، ومثل الزيادة في مواظبة العامل على عمله وإطاعته لأوامر رؤسائه(المتغير الأول) يتبعه زيادة في كفاءته الإنتاجية في العمل(المتغير الثاني).كما يقصد بأن العلاقة سالبة(-) أن الزيادة في أحد المتغيرين يتبعه نقصان في المتغير الآخر,مثل زيادة أيام غياب العامل عن عمله(المتغير الأول)يتبعه نقصان في كمية إنتاجه(المتغير الثاني),أي أن العلاقة تكون عكسية فكلما زادت في ناحية تبعها نقصان في الناحية الثانية.(ينظر:الإحصاء النفسي والاجتماعي والتربوي,محمد السيد أبو النيل، ص147).

[2]ينظر:في النص الأدبي، مرجع سابق، ص50.

[3] المرجع نفسه.

الارتباط[1].ومن المقاييس التي يعتمد عليها اعتمادا كبيرا في اختبار الدلالة الإحصائية أسلوبياً ولغويا:

1-مقياس كاي Chi-Square 2:

تقوم فكرة المقياس على اختبار دلالة الارتباط بين ما والبيانات المتعلقة بتوزيعها؛ومثال ذلك الارتباط بين جنس المتكلم ذكراً أو أنثى، واشتمال الكلام على ظواهر صوتية أو تركيبية وأسلوبية معينة,كترقيق المفخمات أو زيادة عدد الأفعال على عدد الصفات، أو شيوع الجمل غير التامة باستخدام الإضراب أو الالتفات أو الاستدراك في الكلام[2].فمقياس كاي2 هو من مقاييس التوزيعات الحرة التي لا تعتمد على شكل التوزيع التكراري,ويكثر استخدامه في البحوث الأسلوبية واللغوية الإحصائية لاختبار دلالة التكرارات على المستوى الصوتيمي، وإن كانت إمكانات استخدامه أوسع من ذلك بكثير[3].

يقوم هذا المقياس على أسس إذ أنه يقوم على فرضين,إما أن الارتباط بين جنس المتكلم وهذه الظواهر هي ارتباط منعدم,ويسمى هذا الفرض:فرض العدم أو الفرض الصفري null hypothesis، وإما أن يكون ثمة ارتباط دال بين الأمرين[4].أما عن كيفية استخدام هذا المقياس وطريقة حسابه يقول:"**ويقوم المقياس باختبار فرض العدم، وينشأ عن رفض فرض العدم قبول الفرض البديل(أي إثبات وجود العلاقة)، كما أن عكس ذلك صحيح.ويتم الاختبار بإدخال التوزيع الفعلي(أو التوزيع المشاهد)للظواهر مع التوزيع المتوقع، ثم تربيع**

[1] ينظر: في النص الأدبي، مرجع سابق،ص51.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص51.
[3] ينظر:نفسه.
[4] ينظر:نفسه.

ناتج الطرح وقسمته على الرقم المتوقع.وتتم هذه العملية بالنسبة لكل خانة من خانات الجدول، ثم نقوم بإيجاد المجموع الكلي لنواتج هذه العملية في جميع خانات الجدول"[1].

ولعل هذا المقياس له مرحلتان:**الأولى** ومثالها هذه المعادلة وهي حساب مقياس كاي2,أما المرحلة **الثانية** هي حساب دلالة المقياس.فحساب دلالة المقياس(أي حساب المستوى الذي يمكن عنده رفض فرض العدم)، فيلزم له حساب درجة الحرية degree of freedom، وهي حاصل ضرب عدد الصفوف الأفقية في جدول التوزيع المعني باستثناء الصف الخاص بالمجموع الكلي، مطروحاً منه واحد صحيح×عدد الأعمدة الرأسية للجدول باستثناء عمود المجموع الكلي، مطروحا منه واحد صحيح.وثمة جداول إحصائية جاهزة تحدد المستوى الذي يمكن عنده رفض فرض العدم(أي إثبات العلاقة)مع كل درجة من درجات الحرية[2].

2- مقياس النسبة الحرجة Z-score:

تكمن فائدة هذا المقياس في إجراء حساب مباشر لدلالة فرق المتوسطات؛أي لتحديد ما إذا كان الفرق بين متوسطي مجموعتين من القيم كافياً لكي يعد دالا من الوجهة الإحصائية أم لا[3].ويتطلب هذا المقياس معرفة ما يأتي:

أ)متوسط القيم في المجموعتين المعنيتين.

ب)عدد المشاهدات في كل مجموعة.

[1] في النص الأدبي، المرجع السابق، ص51.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص ص51-52.
[3] ينظر:المرجع نفسه.

ج)حساب درجة التباين variance لكل مجموعة(مربع الانحراف المعياري)[1].

أما معادلة هذا المقياس وكيفية حسابه، فتتكون بإيجاد: الفرق بين متوسطي قيم المجموعتين،ثم قسمته على الجذر التربيعي لحاصل جمع درجة تباين المجموعة الأولى، مقسوماً على عدد المشاهدات الخاصة بها +درجة تباين المجموعة الثانية مقسوماً على عدد المشاهدات الخاصة بها[2].

ج.النماذج الرياضية للتشخيص الأسلوبي:

يعرف النموذج الرياضي بأنه الصياغة التجريدية للعلاقة القائمة بين المتغيرات الأسلوبية على النحو الذي تشكل به خاصية أسلوبية مائزة، وبذلك يكون النموذج الرياضي صياغة تجريدية للمقياس[3].ولعل اختلاف النماذج الرياضية الأسلوبية ينشأ بحسب حظها من التجريد أو البساطة "**فأبسط النماذج هو ما كان خاصاً بالكشف عن خاصية أسلوبية فمن المتوقع أن تكون المعادلة أشد تركيباً حتى مع افتراض وحدة المقام.أما إذا اختلفت مواصفات المقام، واختلفت تبعاً لذلك عدد الخصائص المفحوصة وعلاقة بعضها ببعض من جهة، وعلاقتها بالمقام من جهة أخرى,فحينئذ يكون على النموذج أن يخطو في سلم التركيب درجة أعلى من سابقيه**"[4].وهذه إشارة على أهمية المقام في النموذج الرياضي.

أنواع النماذج الرياضية في التشخيص الأسلوبي:

إن الاعتبار الذي على أساسه تتنوع النماذج الرياضيةهو تعدد فروع الرياضيات نفسها.ولقد حددها **ه.ب.إدموندسون H.P.Edmundosn**في نوعين رئيسين

[1]ينظر:في النص الأدبي، المرجع السابق.

[2]نفسه.

[3]ينظر:المرجع نفسه، ص53.

[4]المرجع نفسه، ص53.

هما:النماذج التقريرية deterministic models، والنماذج الاختيارية stochastic models[1].وتشمل النماذج التقريرية أربعة أصناف وهي كالآتي:

1-**النماذج الهندسية geometric models**؛وتمثلها بحوث **هيردان Herdan**.

2- **النماذج التحليلية analytic models**؛وتمثلها بحوث **زيبف Zipf**(*).

3- **النماذج المنطقية logical models**؛ويمثلها لويس ميليك Louis Milic.

4- **النماذج الجبرية algebraic models**؛ومنها دراسات هايس Hayes[2].

[1] ينظر:في النص الأدبي، المرجع السابق.

(*)صرف **زيف**Zipf اهتمامه إلى التكرار الذي ترد به الوحدات اللغوية Frequency,ومارس عمله في هذه المشكلة بنجاح.ورأى أن تأسيس القوانين الحاكمة على هذه التكرارات سيكفل للباحثين إمكان فهم المبادئ التي يتطور تبعاً لها نشاط الكلام.وانصرف اهتمامه الأول إلى نظرية علم الأحياء النفسي psychobiology وهذا المصطلح خاص به,ويعني به الكشف عن العوامل السيكولوجية-الفسيولوجية التي تتحدد على نحو جد مباشر النمط الخاص الذي يميز استغراق المرء عند أدائه حدثاً معينا.ويرى زيف أن هذا النمط من الاستغراق يقوم أساسا على ميل المتكلم إلى بذل أقل جهد ممكن؛ومن ثم فإن نشاط الكلام محكوم بمبدأ الاقتصاد في وسائل التعبير.ويمكن إقامة الدليل على صواب هذا المبدأ - كما يؤكد زيف - باستعمال الطرق الإحصائية؛حتى إن زيف يذهب إلى القول بوجوب إيجاد فرع جديد من اللسانيات يسمى اللسانيات الحيوية Bio-linguistics، وأن على هذا أن يعنى بدراسة ظاهرة اللغة في ارتباطها بسلوك الإنسان خلال عملية التواصل، وهو سلوك مشروط بيولوجياً، فهذا الأمر يعني أن يتوسع مجال الدرس اللساني ليضم دراسات خاصة في مجال علم وظائف الأعضاء.غير أن الأصل فيما =تحقق لزيف من شهرة في الأوساط اللسانية كان نتيجة لسلسلة من المقولات الأساسية التي تتصل بالارتباط القائم بين طبيعة الوحدات اللغوية وتكرارها في منظومة الكلام.وكثير من الآراء المتعلقة بهذه المشكلة مما يعد الآن من الأساسيات في الدرسات اللسانية قد بدأت يقينا على يد زيف، وذلك على الرغم من أن بعض أفكاره تعرضت بمرور الزمن للتعديل بل للتخلي عنها.ينظر:اتجاهات البحث اللساني، مرجع سابق، ص ص406-407.

[2] ينظر:في النص الأدبي، مرجع سابق، ص ص53-54.

أما النماذج الاختيارية فتشمل صنفين:

1- النماذج الاحتمالية probabilistic models.

2- النماذج الإحصائية Statistic models.ويمثل هذين الاتجاهين كل من أودني يولO.Yuleو لوبوموار دوليجيل L.Dolezel

فهذا التصنيف كما يرى د.د تالنتير D.D Tallentireلا بأس به لكنه يسجل عليه ملاحظتين، يوجزهما سعد مصلوح بقوله:"**أولهما:أن هذه الأنواع ليست منقطعة الصلة بعضها ببعض كما يوحي بذلك الرسم التوضيحي الذي قدمه إدموندسون، فالمنطق والتحليل أساسيان لنماذج الاحتمالات والنماذج الإحصائية، كما أن هذين النوعين هما فرع واحد من فروع الرياضيات**"[1].ويواصل في السياق ذاته:"**والملحظ الثاني فحواه أن كل فرع من الفروع الستة يمد الدراسات الأسلوبية بنموذج محدد.وهذا لا ينفي إمكان استخدام توليفات من هذه النماذج الأساسية في دراسة المشكلة الواحدة,وقد أنجزت دراسات ناجحة باستخدام توليف من هذه النماذج**"[2].

وهذا ما أدى به أن يستخلص مما سبق عدة أمور؛فالنماذج التقريرية بأصنافها تتفاوت في قدرتها على استيعاب العلاقات في التشخيص الأسلوبي، فأقلها عطاء وشيوعا النموذجان الهندسي والتحليلي، وأكثرها شيوعاً المنطقي والجبري[3].فالملاحظ أنه يحاول أن يبلور النموذج الرياضي الأنجع للتشخيص الأسلوبي الإحصائي، وفق ما يلائم مفهوم الأسلوب باعتبار أنه مفهوم احتمالي، وهذا ما يفسر تركيزه على النماذج الاختيارية.ومن الأمور التي استخلصها:

[1] ينظر:في النص الأدبي، مرجع سابق، ص54.

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر: نفسه، ص54 .

1-إنّ مفهوم النموذج الرياضي في التشخيص الأسلوبي أعم من مفهوم النموذج الإحصائي الاحتمالي، أو أن التشخيص الإحصائي الاحتمالي هو واحد من عدة نماذج رياضية ممكنة التطبيق في مجال التشخيص الأسلوبي[1].

2-إنّ موضوع هذا البحث يوجب الاهتمام بمعالجة النموذج الرياضي الاختياري.أما النماذج الرياضية التقريرية فمجالها هو دراسة التشخيص الأسلوبي بإطلاق، وليس خصوص التشخيص الأسلوبي الإحصائي[2].

3- استثناء النموذج الجبري من النماذج التقريرية؛وذلك لقدرته _على حصر التنوعات اللغوية التي تشكل قائمة الاختيار، أو تحديد مجال الاحتمالات التي يمكن تصنيفها إلى"تعبير نمطي" و"تنوعات انحراف".كما أن ثمة صلة نحوية بين النموذج الجبري والأنحاء الجبرية ولا سيما النحو التوليدي التحويلي[3].ومن ثم فهو اختار النموذج الإحصائي الاحتمالي، واستثنى من النماذج التقريرية النموذج الجبري لما له من فائدة في حصر التنوعات اللغوية التي تشكل قائمة الاختيار.

3.معادلة بوزيمان ومعالجة أسلوب النص الروائي:

تمهيد:

لعل الغاية واضحة من تناول هذا العنصر الماثل في معادلة بوزيمان ومعالجة أسلوب النص الروائي والتي تكمن في التأصيل لهذه المعادلة من حيث النشأة التاريخية، والحيثيات التي صاحبتها والمنطلق الذي تقوم عليه.ومن ناحية أخرى تفتيق تساؤلات جوهرية، تكمن في طبيعة النص الروائي وأسلوبيته من شأن الإجابة عنهذه التساؤلات تقسيم آراء الدارسين والنقاد إلى مؤيد ومشجع لهذه المعادلة ومتحفظ ومعارض لهذا.وإن كان وجه التأييد والمعارضة يرتكز عموما

[1] ينظر:في النص الأدبي، المرجع السابق.
[2] نفسه، ص55.
[3] ينظر:نفسه.

على جدوى الدراسة الإحصائية في معالجة النص الأدبي من عدمها، إضافة إلى جدوى هذه المعادلة على النص الأدبي، وبخاصة الخطاب الروائي.ولعله من الأهمية بمكان عرض هذه الوجهات بحياد تام دون تبنٍ لرأي دون آخر، وضرورة ذكرها في هذا العرض النظري لتسهيل المهمة في إعمال هذه المعادلة في الفصول التطبيقية، ليكون الحكم عليها موضوعيا لا ينطلق من حكم مسبق مهما كان توجهه.

1.3.معامل بوزيمان (Busemann's coefficient):

تعد معادلة بوزيمان من المعادلات الإحصائية الأسلوبية التي عنيت بالنص الأدبي، وتم إعمالها على العديد من النصوص الأدبية الألمانية بداية، والعربية بعدما أن ترجمها إلى العربية الباحث سعد مصلوح وأفرد كتابه الأسلوب دراسة لغوية إحصائية لتطبيق هذه المعادلة على العديد من النصوص الأدبية المختلفة.حيث صرح بغايته من استخدام هذا المقياس بقوله:"**موضوع هذا الفصل والفصول التالية هو محاولة تقديم بديل موضوعي,يمكن على أساسه تمييز الأساليب التي أسلفنا الحديث عنها في الفصل الرابع من هذا الكتاب ونعني بها:**

1-تمييز لغة الأدب من لغة العلم(أو الأسلوب الأدبي من الأسلوب العلمي).

2-تمييز لغة الشعر من لغة النثر.

3-تمييز اللغات المستخدمة في الأجناس الأدبية"[1].

نشر بوزيمان هذه الدراسة عام 1925 حيث يقول فريديريك أنتوش Friderike Antosh:"**في عام 1925، أصدَر أ. بوزيمان طريقة جديدةً من شأنها تحديدُ العلاقة الدقيقة بين المظاهر "النشطة"، وبين نظيرتها "النوعية" في النص الأدبي، حيث أنشأ هذه المعادلة:**

[1]الأسلوب، مرجع سابق، ص73.

البيانات النشطة

البيانات النوعية

وقد اصطلَح عليها بـــ: الأكسيون كوتين. والبيانات النشطة إنَّما هي بيانات قيد الاشتغال، حيث يُعبَّر عنها بكلماتٍ تتضمَّن معنى الفعل، بينما البيانات النوعية فهي بيانات تعبر عن الخصائص أي هي النوعيُّ بالمعنى العادي،والكمِّيُّ أيضا"[1].

ويواصل في السياق ذاته:

" لكن تحديد هذين النوعين من العبارات في حالات معينة يعتمد إلى حد كبير على الحدس,وغالبا ما يكون من الصعب التمييز بينهما.قام كل من V. Neubauer و A. Schlismann of Innsbruck بتبسيط الطريقة إلى حد كبير من خلال قصر العبارات النشطة على الأفعال والعبارات النوعية على الصفات.وهكذا تم تغيير صيغة النسبة إلى شكل مبسط:

[1]The diagnosis of literary style with Verb-Adjective Ratio,Friderike Antosh,in statistics and style,American else vier publishing company,New York,1969,pp57.« In 1925 , A. Busemann published a new method of specifying the exact relation of the "active" and qualitative aspects of a literary text. Busemann established a formula:

Active Statements

———————

Qualitative Statements

and called it the *Aktionsquotient.* Active statements are statements on activities and are expressed in words that "imply action; qualitative statements are statements expressing properties, that is, "quality in the ordinary sense and quantity

عدد الأفعال

عدد الصفات".[1]

ولعل التساؤل المشروع الذي يطرح نفسه هو كيف نشأت معادلة بوزيمان؟وما هي الظروف التي أحاطت بنشأتها، وكيف توصل بوزيمان إلى مقدرة هذا المقياس على تمييز النص الأدبي من غيره من النصوص؟

يقول جورج ميلر في هذا الصددGeorge A.Miller:

"**بعض الإحصاءات اللفظية صممت للكشف عن الاختلافات الفردية في تواتر استخدام أجزاء مختلفة من الكلام، ولقد رأى بوزيمان أن حدوث الأفعال والصفات في كلام الشخصهو بطريقة أو بأخرى ذو صلة بالاستقرار العاطفي له.وقد أحصى العدد الكمي وأنشطة الإنشاءات في قصص الأطفال التي تروى من طرفهم**".[2]

---

[1] Ibid, p: 57. « But the identification of these two kinds of statement in specific cases depends largely on intuition, and it is often difficult to distinguish precisely between them. V. Neubauer and A. Schlismann of Innsbruckconsiderably simplified the method by restricting "active statements" to verbs and "qualitative statements" to adjectives and adjective-modifiers. Thus the formula for the ratio was altered to a simplifiedform:

Verb-AdjectiveRatio(VAR) = Number of Verbs

Number of Adjectives ».

[2]« Language and communication »,George Miller,Hill Book Company,New York,Torento,London,1963,p127. « some verbal statistics are designed to reveal individual differences in the frequency of use of different parts of speech. Busemann(1925,1926;stern and Busemann,1925)has suggested that the

فإضافة إلى أن بوزيمان استطاع أن يربط بين عدم الاستقرار العاطفي للأطفال وكثرة الأفعال*انتهت إلى ملاحظة أخرى حول العلاقة بين اللغتين المنطوقة، والمكتوبةتتلخص في القول بأن اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة على حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها.وحين حاول تفسير ذلك ربط في تفسيره بين معدل السرعة في الأداء,وبين زيادةأوانخفاضنسبة التعبير بالحدث إلى التعبير بالوصف[1].وبما أن معدل السرعة في الكتابة أكثر بطئا منه في النطق – لذا فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدي إلى إتقان عملية تجسيم الأفكار، وتحديدها Substantation of ideas ويؤدي هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال[2].

ولقد كان بوزيمان في بحوثه الأولى يحيِّد من أثر الموضوع على هذه النسبة زيادة أو انخفاضاً، فهو رغم ملاحظته زيادة النسبة في الأسلوب الأدبي عنها في الأسلوب العلمي، وفي الكلام المنطوق عنها في الكلام المكتوب – كان يقرر في دراساته الأولى أن هذه النسبة ثابتة في أسلوب الفرد.إلا أنه عدل في دراساته اللاحقة والتي ضمنها كتابه "الأسلوب والشخصية",من دعواه الأولى بتحييد أثر موضوع الكلام على النسبة بين كلمات الحدث، وكلمات الصفات بالزيادة أو الانخفاض.وقرر أن نفوذ الموضوع على الأسلوب الشخصي للفرد وارد، وربط بين

---

occurrence of verbs and adjectives in a person's speech is somehow related to his emotional stability.He counted the number of qualitative and active constructions in stories told by children. ''

*) لقد كان عند بوزيمان أيضاً معلمون يقوِّمون الأطفال على حسب درجة الاستقرار العاطفي، فمقارنة نسبة الصفة إلى الفعل مع هذه التصنيفات بيَّن أن الأطفال الذين أظهروا تغييرا كبيراً نحو عدم الاستقرار العاطفي، أظهروا تغييراً ارتباطياً نحو مزيد من نشاطات الإنشاء.أمّا الأطفال الذين عندهم زيادة في الاستقرار العاطفي، فقد أظهروا نشاطات إنشائية قليلة.ويحتمل أن أسلوب النشاط ارتبط بالحركة،بالعاطفة،بانخفاض الموضوعية،بأقل واقعية،وبأقل عقلانية.ينظر:المرجع نفسه، ص127.

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص75.

[2] ينظر:نفسه.

زيادة هذا النفوذ وعدم نضوج شخصية الفرد,مما يؤدي في رأيه إلى انفتاح أسلوبه على التأثيرات الخارجية[1].

تشكلت معادلة بوزيمان في إطار البحوث السيكولوجية التي تهتم بدراسة الشخصية، وعلى وجه الدقة في إطار اللسانيات النفسانيةPsycholinguistics.ولقد برهنت الدراسات اللاحقة التي قام بها فريق من علماء النفس الألمان على صحة الفرض الذي وضعه بوزيمان، وإن كانوا قد لاحظوا غموض المصطلحين اللذين استخدمهما في صياغة معادلته، وهما قضايا الحدثQualitative statments وقضايا الوصف Active statments. ورأوا أن تطبيقها على النصوص اللغوية يوقع في الكثير من الحيرة والارتباك، وأن تحديد انتماء الكلمات إلى أي من هذين النوعين يتم أحيانا بقدر غير قليل من التخمين مما يؤثر على انضباط المقياس وموضوعيته[2].

ومن ثم يرى سعد مصلوح أن هذه الملاحظة إذا كانت صادقة في اللغة الألمانية، فهي صادقة إلى حد كبير في اللغة العربية"**فنحن نعلم أن اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة باسم الفاعل،كل أولئك وصف يعمل عمل الفعل ومن ثم فإن تحديد انتماء أيها كلمات الحدث، أو كلمات الوصف يبدو مشكلة ليست بيسيرة الحل.أضف إلى ذلك أن في اللغة العربية مجموعات من الأفعال لا تتضمن تعبيراً واضحاً عن الحدث، وذلك كالأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والشروع وأفعال المدح والذم**"[3].وتسمى بالانجليزية اختصارا VAR(وهي الحروف الأولى من المقابل الانجليزي Verb-Adjective Ratio.أما سعد مصلوح فلقد اختصرها بـــــ:**ن ف ص** (حيث ن=نسبة ف=فعل ص=صفة)أي نسبة الفعل إلى الصفة.وزيادة في تدقيق المقياس جرى تحديد ماصدقات المصطلحين "فعل" و"صفة" في

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق،ص75.
[2] ينظر:نفسه، ص76.
[3] نفسه.

الدراسات التي أجريت على الانجليزية والألمانية، وقد شملت فصيلة الأفعال جميع الأفعال باستثناء الأفعال المساعدة، أما "الصفات" فقد شملت جميع الكلمات الواقعة صفة في التعبير(صفة+موصوف) بما في ذلك الأسماء الجامدة إذا استخدمت كصفات[1].

أما بالنسبة للغة العربية فيقول"**فهذه هي المرة الأولى في حدود علمنا التي يجري فيها تطبيق هذا المقياس على نصوصها.ومن ثم سنعمل على توضيح الكيفية التي يمكن أن يتم بها إحصاء الأفعال والصفات في النصوص، بحيث يتمكن الباحثون الذين قد يجدون في هذه الطريقة عونا لهم على حل بعض معضلات الدراسة الأسلوبية من استخدامه بالدقة المطلوبة**"[2].حيث اشتمل الإحصاء الذي أجراه في الجانب التطبيقي بالنسبة للأفعال جميع الأفعال التي تتضمن التعبير عن حدث.وبيان ذلك أن للفعل جانبين:جانب الحدث وجانب الزمن، فأما الأفعال التي تخصصت دلالتها في الزمن كالأفعال الناقصة، أو التي جمدت دلالتها على الحدث فينبغي أن تكون خارج الإحصاء.وذلك حتى لا يتبقى إلا ما صحت دلالته على الزمن والحدث من الأفعال[3].وعلى ذلك فلقد استثنى من الإحصاء الأنواع الآتية من الأفعال، وما سوى ذلك يدخل في الإحصاء:

1. الأفعال الناقصة(كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة).
2. الأفعال الجامدة:مثل(نعم وبئس).
3. أفعال الشروع والمقاربة:مثل كاد وأخواتها.

أما بالنسبة لعدد الصفات فقد أخرج منها الجملة التي تقع في النحو التقليدي صفة، سواء كانت جملة فعلية أو اسمية شبه جملة متعلق بمحذوف.وذلك لأسباب منها:

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص77.
[2] المرجع نفسه، ص77.
[3] ينظر:المرجع نفسه، ص78.

أولاً: لأن إعراب هذه الجملة صفة هو تصور نحوي(أي مقولة منهجية)، وليس حقيقة من حقائق اللغة.

وثانياً:لأن الجملة تتركب من عناصر قابلة هي في ذاتها للتصنيف، مما يعقد عملية الإحصاء.وفيما عدا ذلك فقد شمل الإحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات، بما في ذلك الجامد المؤول بالمشتق كالمصدر الواقع صفة، والاسم الموصول بعد المعرفة والمنسوب واسم الإشارة الواقع بعد معرفة[1].هذا ما كان من توضيح لكيفية تطبيق معادلة بوزيمان على النصوص، غير أنه هناك عدة مؤثرات من شأنها أن تؤثر في قيمة ن ف ص بالارتفاع أو بالانخفاض.وهذه المؤثرات تنقسم إلى نوعين أساسين هما:

أولاً:مؤثرات ترجع إلى الصياغة Form.

ثانيا:مؤثرات ترجع إلى المضمونContent.

أما أثر الصياغة Form فيتحدد بالمقولات الأساسية التالية:

1- الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في الكلام المكتوب.

2- نصوص اللهجات تمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في النصوص الفصحى.

3- النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في النثر[2].ويتضح من ذلك أن ثمة عوامل تنزع بالنسبة المذكورة(ن ف ص) نحو الارتفاع، وعوامل أخرى مقابلة تنزع بها نحو الانخفاض.

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق،ص78.
[2] ينظر:المرجع نفسه،ص80.

وتختلف ن ف ص ارتفاعاً وانخفاضاً أيضاً باختلاف فنون القول، في الشعر والنثر على النحو التالي:

1- تمتاز الأعمال الأدبية(القصة والقصيدة والرواية والمسرحية)، بارتفاع ن ف ص في مقابل انخفاضها في الأعمال العلمية.

2- يمتاز النثر الأدبي بارتفاع ن ف ص، في مقابل انخفاضها في النثر الصحفي(في الخبر والمقال والتعليق).

3- يصل أقصى ارتفاع ن ف ص في قصص الجنيات Fairy Tales، وتتناقص تدريجياً في الحكايات الشعبية Folk Tales ثم في القصص والروايات المؤلفة[1].

أما النوع الثاني من المؤثرات هو مؤثرات المضمون Content، وسميت كذلك لأنها تمارس تأثيرها على قيمة ن ف ص من خلال تأثيرها على المضمون[2].ومن أهم هذه المؤثرات:

1-العمر Age:إذ يرتبط منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر,فيميل إلى تسجيل قيم عالية في الطفولة والشباب ثم يتجه إلى الانخفاض في الكهولة.ومن ثم فإن قياس ن ف ص في أعمال مؤلف ما بعد ترتيبها تاريخياً، يكشف في العادة عن وجود ميل إلى انخفاض قيمتها في نتاج المراحل المتأخرة من العمر بالنسبة لنتاج المراحل المتقدمة منه.

2-الجنس Sex:حيث تميل قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء في مقابل ميل واضح إلى انخفاضها عند الرجال، ويكون هذا الفرض واردا في قياس النتاج الأدبي لدى النساء أو ما

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص80.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص82.

يعرف بأدب المرأة، عند مقارنته بنظيره عند الرجال شرط أن تؤخذ المؤثرات الأخرى في الاعتبار[1].

وبعد أن وضح سعد مصلوح أهم المؤثرات التي من شأنها ارتفاع قيمة ن ف ص، أو انخفاضها أشار إلى نقطة مهمة وهي نسبية ارتفاع أو انخفاض قيم ن ف ص.فهو يرى أن هذا الارتفاع أو الانخفاض النسبي مرتبط بالمؤثرات السابقة، سواء كانت هذه مؤثرات صياغة أو مؤثرات مضمون فهي تمارس تأثيرها على قيمة ن ف ص في اتجاهات مختلفة.فبعضها ينحو بها نحو الارتفاع وبعضها ينحو بها نحو الانخفاض.وقد تجتمع في النص الواحد مؤثرات من نوع واحد، أي تعمل في اتجاه واحد:إما نحو الارتفاع وإما نحو الانخفاض[2].كما توجد أحيانا بعض النصوص تشتمل على مؤثرات تعمل في اتجاهات متعارضة بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة ن ف ص، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة ن ف ص.وتكون النتيجة إما أن يضعف بعضها بعضاً,أو أن يلغي أحد الاتجاهين أثر الاتجاه المضاد، مما قد يؤدي إلى تحييد دلالة ن ف ص في بعض الأحيان[3].

2.3.معادلة بوزيمان بين التأييد والمعارضة:

لعل غاية هذا العنصر هو إثارة تساؤلات جوهرية أكثر من تقديم إجابات جاهزة قاطعة، فأهمية هذه النقطة تستلزم التنبيه إلى أن مثل هذه التساؤلات لا تكون الإجابة عنها بتبني رأي دون آخر، أو أخذ البحث إلى نتيجة حتمية تنتصر إلى رأي ما.لذلك من شأن هذا العنصر عرض أهم الآراء بحياد تام.

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق.
[2] ينظر:نفسه.
[3] ينظر:نفسه، ص83.

من التساؤلات التي تطرح نفسها وهي من الأهمية بمكان قضية أسلوبية النص الروائي، وسبق الحديث عنها في مدخل هذه الدراسة، ومما تم التوصل إليه هو تفرد أسلوب النص الروائي، وتميزه عن الأساليب الأخرى كالشعر مثلا، فخصوصية هذا الجنس الأدبي من ناحية وعدم مراعاة الاختلاف بين أسلوبية الشعر وأسلوبية الرواية ساهم في الإجحاف في رصد مكامن جمالية النص الروائي.فالرواية هي الجنس الوحيد الذي لم تكتمل بنيته، وبالتالي قابل للتجديد والممارسة والإبداع ولهذا يستحيل وضع قواعد قارة تحكم بانسجامه، لأن كل نص روائي إلا ويضع فرادته وتميزه، لهذا وإن كانت الرواية عموما محط اهتمام دراسات نقدية تنظيرية عدة، إلا أنها تعلو عنها وتسمو بطبيعتها التكوينية المتفردة[1].فنحن أمام نص أدبي متفرد متجدد يخلق قوانينه الخاصة بفرديته وآليات تكوينه.

لذلك نجد ميخائيل باختين ينتصر للرواية الحوارية أو الديالوجية، مقابل الرواية المناجاتية أو المنولوجية؛ فهو يرى أن الرواية المنولوجية ذات صوت واحد رغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون، إلا أن تصور الكاتب هو الذي يوجهها ويتحكم فيها ويتغلب عليها في النهاية. فالعلاقة القائمة بين الكاتب وعالمه الروائي تحكمها رؤية أحادية، تسعى لإقناع القارئ بجدواها على حساب الأفكار الأخرى التي تعرضها الرواية بهدف إظهار قصورها ولا تمنح أفكار الغير الحرية الكاملة للتعريف بذاتها[2].أما ما تتميز به الرواية الحوارية أو الديالوجية فهو أنها تحقق رؤية شمولية للوجود وبذلك يتخلى المؤلف عن التحدث نيابة عن الأبطال، والتعليق على أفعالهم تاركا مسافة بينهم، الرؤى فتتعدد الرؤى وتظهر نسبية تصور الإنسان للعالم المحيط به ولحقيقةالأشياء وبالتالي الإيديولوجية[3]. فالرواية الحوارية تتيح لكل الشخصيات

[1]ينظر:حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي-من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة، عمان،ط1 ، 2015، ص12.

[2]ينظر:عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، -دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص274.

[3]ينظر:في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص277.

أن تبدي إيديولوجيتها، ورؤيتها الخاصة حول قضية ما دونما رقابة مشددة من الكاتب أو سيطرة على أفكارها.

وما يخلق حوارية الرواية من وجهة نظر باختين هو تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية، فكل شخصية في الرواية تحافظ على لغتها الاجتماعية ونبرتها المميزةوأسلوبها الخاص، وتقتطع مساحةخاصة بها في الخطاب الروائي لتتكلم بصوتها الذي يشخص اللغةالاجتماعية، ويحيل على فكرة معينة ولأن مجال الفكرة يتحدد عن طريق الحوار مع أشكال الوعي الأخرى، فإنها تحتاج لأن تكون مسموعة ومفهومة ومجاب عنها بأصواتأخرى صادرة عن أشكال وعيفالفكرةكالكلمة ذات طبيعة حوارية[1].فتعدد الأساليب واللغات هو ما يشكل الحوارية في الرواية، والذي يميزها عن الرواية المناجاتية التي وإن كان تعدد الشخصيات والرؤى موجودا فيها إلا أنها تسير في خط سير يخدم رؤية أحادية وهي رؤية الكاتب.

لم يكن من باب التكرار إعادة ذكر ما تتميز به الرواية المنولوجية عن الحوارية، وأن الحوارية قد تكون السمة الجمالية التي يمتاز بها النص الروائي، ولكن لأن هذا يصب في الإحاطة بالتساؤلات التي نحن بصددها في هذا العنصر.ومفاد التساؤل السابق الذكر هو هل يمكن لجنس أدبي متفرد كالرواية له أسلوبيته وإشكالياته الخاصة به، أن تكون الدراسة الإحصائية الماثلة في معادلة بوزيمان قادرة على رصد مكامن أسلوبيته والمتمثلة في تعددية الأساليب كسمة جمالية ؟

يقول صلاح فضل:"**فإذا انتقلنا من أفق النظرية السردية بتفصيلاتها الغنية إلى بحث كيفية تشغيل أجهزتها وتطبيقها على النصوص الروائية المحددة، واجهتنا بعض الأسئلة المعلقة التي نقف منها عند أمرين فحسب: أحدهما:هل الأفضل أن نقوم بتطبيق هذه المفاهيم – بطريقة آلية–على جميع ما نتناوله من نصوص سردية،فنحيلها إلى عدد من الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحس الفني والتذوق النقدي لألوان الشعرية المتفاوتة؟ أم نقصر هذا النوع من البحث المنهجي التجريبي على الدوائر الأكاديمية والجامعية،لتكوين قاعدة معرفية**

[1] ينظر:في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص278.

صلبة، تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامة التي لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة"[1].فتطبيق المفاهيم التطبيقية على النصوص السردية بطريقة آلية يحيلها إلى عدد من الرسوم والجداول البيانية، المجافية للحس الفني ولغة الأدب الأثيرة.ويحيلنا هذا القول إلى قضيتين مهمتين:أولاهما هل يمكن مقاربة النص الروائي والأدبي عموما، ذي الطبيعة الفنية واللغة الأثيرة بآليات تحيل إلى جداول ورسوم بيانية؟مما يفضي إلى نتائج لا تمت بصلة بطبيعة النص الأدبي.أما القضية الثانية هي الاستفادة من هذا النوع من البحوث في الدوائر الأكاديمية والجامعية لتكوين قاعدة معرفية صلبة، وهذا يعني أن لهذه البحوث جدوى وأهمية لا يمكن إنكارها.

وهذا من شأنه أن يفتح المجال للآراء النقدية على اختلاف توجهاتها في تناول قضية جدوى المقاربة الإحصائية على النص الأدبي، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة النص الأدبي المتفرد بأسلوبيته والدقة العلمية التي يمتاز بها الإحصاء.نجد من النقاد الأوائل الذين انتقدوا هذا التوجه ميخائيل باختين في كتابه علم الجمال ونظرية الرواية، والذي يتجلى فيه عمق تناوله للطبيعة الجمالية للعمل الفني والعناصر التي تكونه، خاصة أن عمله هذا كان وليد عدم رضاه لما آلت إليه الدراسات النقدية في تلك الحقبة، والتي لبست لباس العلم من أجل دراسة الأعمال الفنية.فهو يرى أن مثل هذه الدراسات قتلت جوهر العمل الفني بإسقاطاتها النظرية التي لا تتماشى مع طبيعة العمل الفني المدروس، حيث أضحى هذا النوع من الدراسات موضة تستهوي الدارسين[2].فوجه الاعتراض يكمن في طبيعة العمل الفني المتفردة، والتي ساهمت هذه الدراسات بإسقاطاتها النظرية في قتل جوهره.

إلا أنه استثنى بعض الدراسات الجادة والقيمة التي لا ينطبق عليها مثل هذا الحكم، وذلك لوعيها بطريقة استخدام المنهج العلمي في الدراسات الفنية.واستطاع أن يشخص الخطأ الذي

[1] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، 2009، ص8.

[2] ينظر:تداولية الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص125.

وقع فيه هؤلاء في استعمالهم للمنهج العلمي(*) في تحليلاتهم الفنية، والذي يكمن في الأساس الخاطئ الذي استندوا عليه، لأن أول خطوة قاموا بها هي خروجهم عن علم الجمال العام والفلسفة النسقية[1]La philosophie Systématique.وحسب باختين يعد هذا"**خطأ منهجيا فادحا لأن هذه الدراسات أصبحت تضع نفسها في مقابل هذين الحقلين، بالتالي عملت على بناء نظام من الأحكام العلمية باستقلال تام عن الفن عامة,أي عن التحديد الجمالي الموجود في الثقافة الإنسانية برمتها**[2]".فبناء نظام من الأحكام العلمية باستقلال تام عن الفن عامة ساهم في أن تكون هذه الدراسات بعيدة عن ملامسة جوهر العمل الفني.

ولعل التساؤل المشروع قبل الخوض في قضية توافق طبيعة الأدب ذي الطابع الفني، وطبيعة الإحصاء العلمية، هو كيف استطاع الإحصاء أن يغري حقولا معرفية مختلفة منها حقل النقد والأدب؟ما هي الفائدة التي استطاع أن يقدمها لمختلف هذه الحقول؟هل اعتماده كمعيار موضوعي كان من باب موضة استهوت الدارسين؟ أم أن له فائدة موضوعية ساهمت في إحداث الجدل القائم وجعلت الآراء النقدية تنقسم ما بين مؤيد ومعارض؟

أسهمت الدراسة الإحصائية للأسلوب في تمييز الأساليب، وتشخيصها على فرض تعاصر هذه الأساليب وهي ما يسمى بالدراسة السنكرونية Synchronic study،كما أن استخدامها في تمييز التطور التاريخي للأساليب ليس بأقل جدوى,ويسمى هذا النوع من الدراسة بالدراسة الدياكرونيةDiachronic study).وينعكس التمييز بين هذين النوعين من الدرس في منهجين يختص أولهما بالأسلوبيات السكونية static stylistics والثاني بالأسلوبيات الحركية Dynamic stylistics[3].يقول سعد مصلوح في هذا الصدد:**وهذا المنهج الأخير**

---

*)كان باختين يركز على دراسات بعض الشبان أصحاب المنهج الشكلي أو المورفولوجي الذين اتبعوا هذا المنهج من دون الوقوف عند ضوابطه.

[1] ينظر:نفسه.

[2] تداولية الخطاب الروائي، المرجع السابق.

[3] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص61.

جدير بأن يحتل في تاريخ الأدب مكانة خاصة،ونحن نرى فيه بديلا موضوعيا لما جرى عليه العرف السائد في التأريخ للأدب العربي إذ يتم تقسيم مراحله إلى فترات زمنية تتحدد بقيام الدول أو سقوطها(وأحيانا ينقسم باعتبار المكان)، وبذلك أصبحت تعبيرات مثل الأدب الجاهلي أو الأموي أو العباسي أو الفاطمي أو الأندلسي والمهجري من المسلمات التي لا تكاد تقبل جدلا أو مناقشة.والذي لا شك فيه أن مثل هذه التقسيمات إنما تقومعلى أساس مبدأ تحكمي لا صلة له بتطور الأساليب أو الأجناس الأدبية في ذاتها"[1].فباستخدام الدراسة الإحصائية للأسلوب يمكن الوصول إلى معرفة التمايز الموجود بين الأساليب، ومن ثمة يكون تقسيم مراحل الأدب وفق معيار علمي موضوعي، وليس وفق الفترات التاريخية التي تقوم على مبدأ تحكمي.

وقد يطال هذا الاتجاه نقد مفاده أن الأسلوب شخصي، وكيفي ومعقد، ومن ثم فمن الصعوبة إدراجه في تصنيفات مجردة عددية محللة تحليلاً حسابياً، إلا أن هناك ما يفند هذا الرأي؛لأن التحليل الإحصائي أداة كل العلوم الإنسانية,بما فيها ظواهر التحليل النفسي بكونها كيفية في أصلها وشخصية[2].فالأسلوبية تبدو في الواقع مجالا للاختيار والتحليل الإحصائ، وهذا لا يرجع إلى كونه أثر الأسلوب موضوعي حسّي يمكن ملاحظته وتعداده، وإنما يعود أيضاً إلى كون اللغة في جوهرها إحصائية.فهي مجموعة سمات مستعملة يتفاوت حجمها في التعبير عن عدد غير محدود من أصناف الاستخدامات التي يصبح مقدار تواترها له قيمة أسلوبية[3].ومن ثمة فقد يكون التحليل الإحصائي خير معين للوصول إلى السمات الأسلوبية .

[1] الأسلوب، مرجع سابق.

[2] ينظر: معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي-بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، عين مليلة، د.ط2007 ،ص119.

[3] ينظر: المرجعالسابق، ص119.

فجدوى هذه الدراسة تمتد إلى منطقة تتصل اتصالا وثيقاً بنقد الأدب,وتغطي دائرة واسعة من المسائل النقدية مثل لغة الأدبونقد الأسلوب بتمييز خصائصه كالتنوع أو الرتابة، والسهولة أو الصعوبة والطرافة أو الإملال.ذلك لأن هذه الأحكام الذاتية التي يصدرها القراء وطائفة من النقاد الذين يحتكمون إلى أذواقهم المدربة، ترتبط بوجود منبهات هي في معظم الأحيان سمات لغوية معينة ترد في النصوص بتكرار معين ونسب وكثافات وتنويعات معينة[1].فالباحث حين يتمكن من الربط بين مؤشر إحصائي ما وبعض هذه الأحكام الذاتية، فإن أهمية هذا الكشف تتجاوز مجرد تشخيص الأسلوب إلى مجالات كثيرة ذات أهمية في نقد الأدب[2].وهذا تقريبا ما ذهب إليه عبده الراجحي؛فهو يرى أن التحليل الإحصائي يكشف في كثير من الأحيان عن "مقاييس" محددة في توزيع العناصر الأسلوبية عند مؤلف معين، بحيث يمكن أن تؤدي إلى أسئلة تفيد في التفسير الجمالي.أضف إلى أنه يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديما دقيقاً، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل[3].وبالتالي فالتحليل الإحصائي بإمكانه التوصل إلى السمات الأسلوبية في النص،كما أنه يمكن أن يكون خير معين للناقد في المساهمة في التفسير الجمالي.

ومن المزايا التي أضفتها الدراسة الإحصائية للأسلوب هي القدرة على ترجيح نسبة نصوص مجهولةالمؤلف، أو مشكوك في نسبتها إلى مؤلفين بأعيانهم the problem of authorship.فعندما تنعدم الشواهد التاريخية أو الوثائقية النصية التي يمكن الاعتماد عليها لترجيح قول على قول، تشتد الحاجة إلى الاستعانة بالإحصاء[4]، ومن ثم يكون**"القياس الكمي لسمات معينة في نصوص مقطوع بنسبتها إلى مؤلفيها,ومقارنة نتائج القياس بما يتمخض عنه قياس السمات نفسها في النص مجهول المؤلف، أو المشكوك في نسبته إلى مؤلفه–أساسا طيبا لحل مثل هذه المشكلات.وإذا استحضرنا جانباً ليس بالهين من تراثنا القديم– وبعض**

[1] ينظر:الأسلوب، المرجع السابق، ص62.

[2] نفسه.

[3] ينظر:علم اللغة والنقد الأدبي–علم الأسلوب، مرجع سابق، ص119.

[4] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص63.

الحديث –لا يزال موضع جدال في نسبته إلى مؤلفيه عرفنا مقدار الاهتمام الذي يجب أن يوليه باحثونا لفكرة القياس الكمي للأسلوب وتطبيقها في هذا الميدان"[1].فهذه الميزة كان لها رجع طيب على الدراسات الأسلوبية، ومن شأنها تحقيق جانب كبير من التراث اللغوي المجهول المؤلف أو المتنازع عليه.

ولعل هذه الميزة حازت على الاعتراف بجدواها حتى ممن خالف هذا الاتجاه، إذ يقر صلاح فضل بأن التحليل الإحصائي بوسعه أن يسهم أحيانا في حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخالصةفاستخدام هذا "التكنيك" قد يساعد مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النسب، ويمكن أن يلقي الضوء على وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها.ومن ثم يمكن أن يفيد بشكل حاسم في علاج بعض قضايا الشعر الجاهلي في الأدب العربي ومدى أصالته[2].

لم تقتصر جدوى القياس الكمي للأسلوب على مجالات الدراسة الأدبية عامة، ونقد الأدب خاصة"**بل تتجاوزها إلى دائرة واسعة من العلوم الإنسانية التي تهتم بعملية الاتصال اللغوي.وتأتي اللسانيات النفسانية في مقدمة هذه العلوم،حيث تستخدم هذه القياسات كمؤشرات هامة في التعرف إلى القدرات,ودراسة كثير من الجوانب المتصلة بالشخصية personality**والأسس النفسية للإبداع القولي.ويعتبر تحليل المضمون **content analysis**من الوسائل الهامة المعتمدة في اللسانيات النفسانية، بل إنه يحتل مكانة خاصة في دراسة الرسالة الإعلامية بكافة أشكالها ووسائلها، سواء في الإذاعة أو التليفزيون أو الصحافة، وسواء في مجال المقالة أو الخبر أو الإعلان"**[3].ومن ثم يتضح أن الدراسة الإحصائية

[1] المرجع السابق، ص63.

[2] ينظر صلاح فضل، من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مجلة فصول، مج 4، ع 1، القاهرة، 1983، ص139.

[3] الأسلوب، مرجع سابق، ص ص63-64.

بلغت من الدقة والموضوعية حداً أغرى المجالات الأخرى على غرار مجالات الدراسة الأدبية، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على فعالية هذه الدراسة.

رغم مزايا الدراسة الإحصائية للأسلوب إلا أن هذا لا يمكنه أن يغض الطرف عن الأصوات التي عارضت هذا التوجه؛ فهاهو هنريش بليث يأخذ على هذا الاتجاه -رغم تأكيده صحة النتائج الإحصائية إذا كانت المقاييس المعتمدة متنوعة وكان المتن المحلل واسعاً- ضيقه الناتج عن اتجاهه الوضعي، فهو يرى أن الجهود المبذولة في الإحصاء لا يمكن أن تنسي الباحث أن الموضوعية العددية المبحوث عنها محدودة، لأنها تابعة للقرار الذي ينبغي اتخاذه قبل التصدي لمسطرة التحليل، وتحديد المقصود بالأسلوب[1].ويضيف قائلا:"**وهذا القرار متروك لممارس التحليل، وبمجرد تحديد المعيار الأسلوبي تجري العملية بطريقة آلية تقريباً,وقد أبعدت العوامل التي يحتمل أن تعقد العمل، مثل التطور التاريخي وعلاقة النص بالواقع.كما اختزل التواصل النصي، بصفة عامة في السنن اللساني ومكوناته وتأليفاته المتنوعة**"[2].فالتحليل الإحصائي يدخل في آلية فور تحديد المعيار الأسلوبي، وذلك بفعل إبعاد التطور التاريخي وعلاقة النص بالواقع.

لا يمكن في إطار الحديث عن الآراء النقدية الموجهة للاتجاه الإحصائي تأييدا ومعارضة التغاضي عن رأي باحثين مهمين في قامة صلاح فضل وسعد مصلوح.من بين التحفظات التي أوردها صلاح فضل هي أن المنهج الإحصائي أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب، مثل الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة، والتأثيرات الموسيقية

[1] ينظر:هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية-نحو نموذج سميائي لتحليل النص، تر:محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط1999، ص59.

[2] ينظر:نفسه.

الدقيقة، لذلك حذر من الاعتماد المطلق له.كماأن الدقة التي تضفيها الحسابات العددية هي نوع من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة[1]*.

إلا أن هذا التحفظ لقي ردا من سعد مصلوح؛فهو يرى أن ما وجهه للمقاربة الإحصائية لا يعد مذمة ولا نقيصة، ودلل على ذلك بأن المقاييس المسلطة على المادة لا يصلح المقياس منها إلا لما وضع له، فلا يعيب "المتر" أنه غير صالح لوزن الأجرام، فما بالك بالمقاييس الموضوعة لنتاج القرائح وثمرات العقول[2].ولتوضيح الفكرة أكثر أورد مثالا توضيحياً حيث يقول:"**إن مثل الكاتب في هذا كمثل رجل دفع إلى الطبيب عينة من الدم لتحليلها،فاستعمل الطبيب وسائله في ذلك ليدل صاحب العينة على نسب الهيموجلوبين والصفائح الدموية والكرات حمرها وبيضها، ليتوصل من ذلك إلى تكوين الدم ومقدار كفاءته في أداء وظائفه.وإذا الرجل يقول للطبيب:"أمسك عليك نتائج تحليلك،فهو أغلظ وأشد بدائية من أن يدلني على مقدار ما يتمتع به صاحب العينة من خفة الدم أو ثقله".نعم,فهذا هذا**"[3].فالتقاط الظلال المرهفة والإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة، لا يخلو أمره من احتمالين؛إما أن يكون ذلك كله قابلا للفحص على أساس موضوعي جدير بأن يسمى علماً، وإما أن يكون التوصل إليه بضرب من الوحي والحدس والرؤيا المنامية الصادقة[4].فإن كانت"**الأولى فمرحبا ولا اعتراض ولا ينقص ذلك من أجرنا شيئا.وإن كانت الأخرى فليس لنا– معشر المحرومين من التجليات– إلا**

[1] ينظر:من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، المرجع السابق، ص138.

*)ولقد أورد مثالا للتدليل على ما ذهب إليه؛حيث يقول:"فلو فرضنا مثلاً أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة في شعر"محمود حسن إسماعيل"، واستخدم فيها المنهج الإحصائي فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز؛بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسراباً من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبي يتفاوت تبعا للمعايير التي نستخدمها في تحديد حجم الصورة، ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها.ينظر:المرجع السابق، ص138.

[2] ينظر: علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق، ص208.

[3] نفسه.

[4] ينظر:نفسه.

الرضا بالمقسوم,فلا ننازع الأمر أهله ولا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله"[1].فالوصول إلى نتائج موضوعية يستلزم إخضاع النص الأدبي ذي الطبيعة الفنية المتفردة للفحص القائم على أساس علمي.

أشار صلاح فضل إلى نقطة مهمة والتي يعدها من عيوب الدراسة الإحصائية للأسلوب، فهو يرى أنها لا تقيم عادة حساباً لتأثير السياق، حيث يقول:"**معأننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم في التحليل الأسلوبي؛الأمر الذي دعا بعض الباحثين إدخال "تكنيك" السياقي المقارن كشرط أساسي في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل"**[2].ويعلق سعد مصلوح على هذا التحفظ بأنه يرد على نفسه بنفسه، إذ أقر بأن بعض الباحثين دعا إلى إدخال التكنيك السياقي المقارن كشرط أساسي في الحساب الإحصائي.فالقضية لا تختص ببعض الباحثين، لأن السياق شرط لا يمكن تجاوزه في الفحص الإحصائي للأعمال الأدبية، ذات السياقات المعقدة كالقصة والمسرحية والرواية.ويبرهن من خلال التطبيقات التي قام بها في كتابه "الأسلوب" و"في النص الأدبي"، كيف يمكن للعوامل المحددة للسياق أن تصبح جزءاً من مكونات المعادلة الإحصائية لتشخيص الأسلوب[3].

حيث يقول:"**ولقد قام حساب معامل بوزيمان الذي أقمت على أساسه كتابي "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"...على اعتبار الفروق بين الرسالة المنطوقة والمكتوبة، وبين الفصحى واللهجة، وبين الذكورة والأنوثة، وبين صغر السن وتقدمه،وكذلك على اعتبار الفروق من جهة الجنس الأدبي ونوع الخطاب وسمات الشخصية.وكل أولئك عوامل من صميم**

[1]علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق.

[2]من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مرجع سابق، ص138.

[3]ينظر:علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق، ص 209.

مكونات السياق.كما أنني عالجت هذه القضية بما تستحقه من تفصيل في كتابي "في النص الأدبي:دراسات أسلوبية إحصائية"[1].

أشار صلاح فضل إلى عجز الإحصاء عن تحديد الخصائص الأسلوبية، فهويرى أن هذه الإحصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لأهميتها في تكوين الأسلوب،كما لا تستطيع حتى الآن أن تضع أسسا للتفسير الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية.مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية في كثير من الحالات، إذ تكاد تطرد عكسياً درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبيان دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية[2].ويرجع السبب في ذلك إلى طبيعة قصور هذه الإجراءات فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص في جملة النص، مما يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه.وكمية المعلومات التي تستقي من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية؛إذ لا يحسن استخدام إجراءات إحصائية في نص وجيز،كما تقوم بعض الصعوبات في تحديد النصوص التي تجري المقارنات بينها بشكل دقيق، أما علاقة الملامح الأسلوبية فيما بينها ووظيفتها في النص فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها.وهي إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل اختيار المؤلف لها، ولا للتقبل الذي يتلقاها به القارئ[3].ومن ثم فهذه الطرق الإحصائية لا تغوص في عمق المشكلة، وتركز على الخواص الشكلية للنصوص.

غير أن سعد مصلوح له في هذه القضية رأي مخالف؛فالغاية التي يطمح إليها أي قياس للأسلوب، هي تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص، وينشأ من ذلك أن القياس الأسلوبي أوله فرض، وأوسطه اختبار وغايته تشخيص.ولا يكون

[1] علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق.

[2] ينظر: من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مرجع سابق، ص138.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص138-139.

إحصاء أسلوبي إلا باستيفاء هذه الأركان.ومن ثم فلا وجود لبحث أسلوبي إحصائي لا يعد الدلالة على الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص غايته الأولى[1].حيث حذر في غير موطن حذر من اعتماد الطرق الإحصائية والاكتفاء بالحسابات العددية دون تحليل لهذه البيانات.حيث يقول:"...**غير أني وجدت أكثر هذه الدراسات ما يزال مفتقراً إلى علمية المنهج وانضباط الوسائل، وخاصة فيما يتعلق بالجانب الإحصائي.ومن أهم مظاهر هذا القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية يضمنونها نتائج بحوثهم.ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى،خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات.ولا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع معاً.وأرى أن عمود الأمر وسنامه هو أن نعرف ماذا نحصي؟وكيف نحصي؟ولم نحصي؟**"[2]. فعلمية المنهج وانضباطه لا تكون بعرض جداول إحصائية مفرغة من التحليل والدلالة.

ويشير في موضع آخر إلى العلاقة بين ما هو أسلوبي وما هو إحصائي عند دراسة أساليب المنشئين أو أساليب الأعمال الأدبية، فهو يرى أن الإحصاء في هذا المجال ليس إلا معيارا يستخدم للقياس.وليس من مهمته تحديد السمات التي تحصى، فهو لا يعطي الباحث أكثر من قيمة عددية بقطع النظر عما يقابله من وحدات لغوية.ومن ثم فإن على دارس الأسلوب أن يحدد الخصائص والسمات التي يراها جديرة بالقياس الكمي، ليحصل على مؤشرات عددية تفيده في التوصل إلى نتائج موضوعية دقيقة في المسألة الموضوعة للبحث[3].

غير أن صلاح فضل في تحفظه الخامس يذكر نقطة مهمة تجدر مناقشتها,حيث يرى أنه يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد في تأثيره عن ملاحظات عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى

[1] ينظر: علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق، ص209.
[2] الأسلوب، مرجع سابق، ص21.
[3] ينظر:المرجع نفسه، ص57.

برهان[1].وكما قال سبتسربراءة حكيمة:"**هل من الضروري أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب في الشعر؟وهي معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة في مقال مصور عن سباق السيارات أو كلمة بنسلين في جملة طبية**"[2].ومن ثم يستنتج أن الإحصاء لا يأتي بنتائج متميزة، بل يقتصر على عدِّ تكرار وحدات لغوية عادية يمكن إدراكها بالنظرة الأولى.

إلا أن سعد مصلوح كان له رأي آخر فهو يرى أن المقالة المنسوبة إلى "سبتسر" لا تنبئ عن براءة حكيمة بل عن سذاجة غريبة، فليس سبيل الإحصاء الأسلوبي هي القناعة بالكشف عن هذا التكرار الظاهري الساذج.كما أم المثال الذي أورده إنما ينصرف إلى نوع من الإحصاء اللغوي لا الأسلوبي، يجريه العلماء لأغراض تعليمية ونفعية مختلفة؛ كإعداد قوائم المفردات الشائعة، وتصنيفها بحسب نوع الخطاب، والمساعدة على تأليف الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغير أبنائها[3].أما الإحصاء الأسلوبي فشيء مختلف تماما.وفي مقياسيول"**الذي سبق لي إعماله في دراسة الثابت والمنسوب من شعر شوقي، مثل واضح على أن ثمة فرقاً بين العد والإحصاء، وأن للإحصاء الأسلوبي سبلاً أخرى غير التي تساءل عنها سبتسر ببراءته الحكيمة**"[4].وبالإضافة إلى الاعتبارات الموضوعية التي ساقها صلاح فضل، يضيف في تحفظه الأخير اعتبارا ذاتيا، وهو أن معظم باحثي الأسلوب لا يجيدون "التكنيك" الإحصائي، بل ينفرون عادة منه مما يجدر معه ألا نحملهم على مشقته دون ضرورة[5].فعدم إجادة الباحث الأسلوبي الطرق الإحصائية، تجعله ينفر من هذه الدراسات التي تحمله فوق طاقته.

[1] ينظر:من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مرجع سابق، ص139.

[2] ينظر:نفسه.

[3] ينظر: علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق، ص210.

[4] نفسه.

[5] ينظر:من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مرجع سابق، ص139.

غير أن هذا التحفظ لم يغب عن سعد مصلوح بل علق عليه باستفاضة، إذ يرى أن هذا التحفظ كان من المفروض أن يكون أول تحفظ يسوقه الناقد، فهو يستنكر عدم بذل الباحث أدنى جهد ومشقة والاستكانة إلى الراحة.حيث يقول:(...)**وإذن، فالمسألة مسألة مشقة وصعوبة ونفرة وعدم إجادة.والأمر مرده في النهاية إلى الرغبة في تدليل الباحثين، وحملهم على أكف الراحة وإبراء الذمة من تبعات القصور أو التقصير على نحو يجعل من الفضيلة عجزا، ومن العجز فضيلة فإذا صعبت عليهم الغاية هوَّنوا بالترك ما صعب.وبذلك يعدون أنفسهم... علماء في الأسلوب بلا كلفة ولا مشقة.أوَيُترك كل مطلب شريف أن صعب مأتاه؟...إن هذا لهو الحل المريح"**[1].هذا ما كان من الانتقادات الموجهة إلى الدراسة الإحصائية للأسلوب، حيث كان لكل من المؤيد والمعارض لهذه الدراسة حججه ورؤاه وقناعاته.ولعل الملاحظ أن كلا من المؤيد والمعارض للدراسة الإحصائية للأسلوب يتفقون ولو في نقطة واحدة على جدوى هذه الدراسة، وأنها حققت قدراً لا بأس به من الموضوعية والدقة.

وإذا انتقلنا إلى رأي ناقد آخر وهو حميد الحمداني؛ نجده ينصف هذه المعادلة من حيث فعاليتها في إمكانية رصد تعددية الأساليب في الرواية، فهو يؤكد أهمية النتائج التي توصل إليها سعد مصلوح في كتابه الأسلوب والتي طبق فيها معادلة بوزيمان على روايتي الغروب لمحمد عبد الحليم وميرامار لنجيب محفوظ، لأنها تؤكد بالمعاينة الإحصائية لمختلف الأساليب الواردة في الروايتين صحة جميع الملاحظات التي وضعتها الأسلوبية المعاصرة للفن الروائي، وأهمها الطابع الحواري للتعددية الأسلوبية داخل أغلب الأنماط الروائية[2]، فالفرق الذي لاحظه الناقد بين أسلوب السرد وأسلوب الحوار في الروايةالأولى يشير إلى ميل الكاتب إلى تغليب طابع أسلوبي واحد على مجموع الشخصيات وهذا هو بالذات ما يميز الرواية المنولوجية على الروايةالحوارية.إلا أن الحمداني يرى أنه"**لا ينبغي أن ننسى أنالروايةالمنولوجيةقد توفر**

[1] علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، مرجع سابق، ص ص210-211

[2] ينظر: أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص30.

تباينأسلوبيا واضحا عند مختلف الشخصيات، دون أن تبلغ مع ذلك درجةالحوارية، وهو ما أشرنا إليه بالمظهر الحواري الاصطناعي الذي يخفي وراءه هيمنةالأسلوب الواحد"[1].

إلا أنه يرى أن فعالية هذه المعادلة تنحصر، إذا تم إعمالها على روايتين مختلفتين خاصة إذا كانت إحداهما منولوجية والأخرى حوارية، حيث يقول:"(...) **لذلك فالمقارنة الأسلوبية الإحصائية ينبغي أن تجري داخل النص الروائي الواحد، فإذا كانت الرواية حوارية فان تعددية الأبطال، وتعددية الرؤى والأساليب تسمح بهذه المقارنة.فنقارن على سبيل المثال كلام كل شخصية في الحوار مع كلام شخصيه أخرى في نفس الحوار، وإذا كان هناك رواة متعددون يمكن أن نقارن بين أساليب السرد عندهم. وكلما كانت قدرة الكاتب المبدع على تشخيص أساليب الشخصيات والرواة كبيرةكلما لاحظنا ذلك متجسدا في انحراف أقوى بين وسائل وطرق تعبيرهم"**[2].ففعالية هذه المعادلة تكون أبرز عندما يتم إعمالها في رواية واحدة لإبراز التمايز بين الأساليب وإبراز السمة الحوارية للرواية.

[1] ينظر:المرجع السابق، ص30.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص31.

خلاصة عامة:

يمكن أن نخلص مما سبق إلى أن الدراسة الإحصائية للأسلوب عموما، ومعادلة بوزيمان خصوصا لقيت تجاذبا بين تيار مؤيد يرى جدواها في معالجة الكثير من قضايا النص الأدبي، بله النص الروائي لتكون الموضوعية والدقة هي من أهم مكاسب هذا التيار،وبين تيار معارض يرى أن النص الأدبي ذو الفنية العالية لا يمكن أن يسلم مفاتيحه للدراسات الإحصائية ذات الطبيعة العلمية المنافية لطبيعة الأدب، وبين تيار آثر أن يخضع هذه المقاييس الإحصائية قيد الاختبار واستطاع أن يبرز مواطن الفعالية فيها ومواطن الإخفاق.وهذا ما سيتم اعتماده في الفصول التطبيقية الآتية من إعمال معادلة بوزيمان على العديد من النصوص الروائية المتنوعة لإبراز مدى فعاليتها في رصد جمالية النص الروائي.

الفصل الثاني:

فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي النسوي

غادة السمان أنموذجا

تمهيد

1. الإطار النظري للأدب النسوي

2. الكتابة الروائية عند غادة السمان

3. إعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت 75"

خلاصة عامة

الفصل الثاني:فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي النسوي.غادة السمان أنموذجا

تمهيد:

لطالما كانت كتابات غادة السمان القصصية والروائية تحمل في ثناياها خامات التميز والإبداع والتفرد، مما أدى إلى أن تكون نصوصها الأدبية عموما والروائية خصوصا مادة خصبة تجذب إليها أقلام النقاد والباحثين.وتعد غادة السمان من أعلام الرواية النسوية والأدب النسوي—وإن كانت ترفض هذه التسمية لما تكتبه المرأة*- إذ عبرت عن الوطن والحب والمرأة والحرية، فضلا على تميز أسلوبها الأدبي وكأن القارئ يستطيع أن يميز أن هذا النص لغادة دون غيرها.

وقد تتبادر تساؤلات مشروعة من ضمنها:لماذا وقع الاختيار على غادة السمان مدونةً لهذا الفصل؟ولماذا تم اختيار روايتها بيروت 75 دون غيرها؟والإجابة على هذه التساؤلات من شأنها أن تضع الخطوط العريضة لهذا الفصل، والغايات المسطرة مسبقا لإعمال معادلة بوزيمان واختبار مدى فعاليتها في رصد جمالية النص الروائي وليكن نص بيروت 75.قدوقع الاختيار على غادة السمان لأنها قامة أدبية رصينة لها وزنها في الساحة الأدبية، ولها نتاج أدبي غزير ما بين مجموعات قصصية وروايات عديدة،حيث استطاعت الاحتفاظ بحرارة جمهورها طيلة عقدين من الزمن على رأي ليلى الحر(**).أما لماذا وقع الاختيار على رواية بيروت 75 دون غيرها من روايات غادة فلأنها تعد أول رواية لغادة السمان بعد أن كتبت العديد من المجموعات القصصية، فضلا على أن هذه الرواية أثارت النقاش بين النقاد فالبعض يعدها رواية مكتملة الأركان، والبعض يعدها مجموعة قصصية فضلا على أنها امتازت بأسلوب متميز يفتق لدى القارئ الرغبة في معرفة مواطن تميزه.

*)صرحت غادة في كثير من حواراتها بأنها ترفض تسمية الأدب النسوي، للاستفاضة أكثر ينظر :محاورة عفيف حنا لغادة السمان من كتاب غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة,منشورات غادة السمان، بيروت، ط2 1990، ص121.

**)ينظر:محاورة ليلى الحر لغادة السمان من المرجع نفسه، ص108.

ويمكن إجمال الأهداف التي يرجى من هذا الفصل أن يصل إليها في الإجابة عن التساؤلات الآتية:

– هل يمكن لمعادلة بوزيمان رصد جمالية أسلوب "بيروت 75"؟وهل يمكن أن تكون النتائج الإحصائية معينا ودليلا للوصول إلى مواطن التميز في هذه الرواية؟وهل يمكن لهذه المعادلة أن تكون مقياسا قادرا على تمييز النص الروائي النسوي إحصائيا؟ومن ثم الوصول إلى ميزة أسلوبية للنص النسوي؟

وللإجابة عما سبق من التساؤلات كانت هيكلة هذا الفصل كالآتي:إطار نظري خصص لإشكالية مصطلح الأدب النسوي، لأنه أثار جدلا واسعاً بين النقاد والقصد منه الخروج من معمعة الجدال بين مؤيد لمصطلح ومعارض لآخر، للوصول إلى فكرة أن النص النسوي سواء كان مبدعه امرأة أو رجلاً هو نص ملفت ولديه فرادة على مستوى الأسلوب والمضمون.كما أنه تم تناول خصائص الكتابة لدى غادة السمان، ومن ثم تطبيق معادلة بوزيمان على رواية بيروت 75، وأهم النتائج المتوصل إليها.

1.الإطار النظري للأدب النسوي:

1.1.إشكالية المصطلح:النسوي، النسائي، الأنثوي.

أثار مصطلح الأدب النسوي أو النسائي الكثير من الجدل بين النقاد والأدباء، ولعل تعدد المصطلحات ما بين النسوي والنسائي، والأنثوي والمؤنث من شأنه أن يثبت وجود إشكالية حقيقية وفوضى في تحديد المصطلح.ورغم تداول مصطلح الأدب النسوي أو النسائي في اللقاءات والملتقيات الأدبية فإنه لا يزال غامضا ومبهما ويتم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية,فالبعض يرى أن المقصود به أن يكون النص الإبداعي مرتبطاً بطرح قضية المرأة،

والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة[1].وتوصف نازك الأعرجي وضعية تلقي هذا المصطلح، وتستغرب من صلابة الوسط الثقافي في وقوفه أمامه دون غيره دون تفحصه والتأمل فيه وترشيده ومن ثم تأصيله في الواقع، وهو الوسط الذي كان يتلقف المصطلحات الأجنبية كما يتلقف موضات السوق[2].فخصوصية تلقي هذا المصطلح مقارنة مع المصطلحات الأخرى تثير في الذهن أسبابا أخرى ساهمت في أن يكون له هذا الوضع الشائك والمتذبذب.

ويرى مفيد نجم أن ارتباط المصطلح بالهوية الجنسانية للمرأة أثر في عملية استقباله,حيث يقول:"**دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي، مما جعل المصطلح يشير في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة,أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية للمرأة,وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي_إن لم نقل_ غيابهما,الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح والتعاطي معه حتى أن الكثير من الكاتبات والكتاب فهموا منه أن يضع الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل**[3]".فتصنيف الأدب النسوي على اعتبار الهوية الجنسانية للمرأة ساهم في عدم وضوح ماهية المصطلح.

وهذا تقريبا ما ذهبت إليه نازك الأعرجي في أن الخشية من تأصيل المصطلح تقترن بالمسألة النسوية اقترانا مثيرا، فهما"**في الواقع تنبعان من أصول واحدة:الخوف من التحديد في**

[1]ينظر:أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2011 ، ص207.

[2]ينظر:نازك الأعرجي، صوت الأنثى-دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، دمشق،ط1 ، 1997، ص5.

[3]مفيد نجم ، الأدب النسوي:إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ج57، م15، 2005 ، ص160.

وسط يتسم بالرجرجة واللاحسم,بغياب الديموقراطية بواحدية الصوت المتنفذ، بالجنوح إلى الرضا بالسائد المتفق عليه الذي لا يواجه تهديدات جدية[1]".وهذه إشارة لواقع المرأة التي عانت من القهر الاجتماعي والثقافي، والدونية التي كانت أبسط مقارنة بين المرأة والرجل تكشف عن التهميش والدونية التي عانت منها المرأة.ولم تكن الحركات النسوية(*)التي ظهرت

[1]صوت الأنثى، مرجع سابق، ص5.

*)منذ السبعينات من القرن الماضي على أقل تقدير والحركة النسوية تنمو وتتشعب حتى أصبحت لها أصداء عالمية لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها، أو غض البصر عن تأثيراتها في الحياةالثقافيةوالسياسيةوالاجتماعية في جميع دول العالم ومجتمعاته وهي من الحركات التي انقسمت حولها المجتمعات العربية بالتحديد بين مؤيدين لحقوق المرأة ومتحفظين رافضين لها .يمكن تحديد خمس تيارات نظرية رئيسية في الحركة النسوية التي نشطت على الساحةالعالمية في العقود الأخيرة وأهم القضايا والحلول التي تطرحها نذكر منها على سبيل المثال.1-النسوية الليبرالية: وهي توجه شأنه شأن التوجهات النسوية الأخرى يستقي من النهج الذي يحدده عنوانه، وهو في هذه الحالة الفكر الليبرالي عامة فتنادي الكاتبات المنتميات لهذا التيار بالمساواة بين الرجل والمرأة من حيث إتاحة فرص العمل وتقييم الأعمال دون تفضيل أي شخص بسبب لونه أو نوعه.ويركن هذا التيار إلىالفلسفةالفردية وما يستتبعه من تنافسية، ومن هنا ترى الكاتبات المنتميات إلى هذا التيار التركيز على المناداة بتكافؤ الفرص وهن لا يفضلن الانخراط في نقاشات حول أسبابوأصولالتفرقةالنوعية بين النساء والرجال على مستوى العالم وعبر التاريخ,وإنما يفضلن التعامل مع هذا الوضع بوصفه الوضع الراهن . 2-النسويةالراديكالية:وهو التيار الراديكالي المتشدد يدعو إلى الانفصال عن الرجال وعدم التعامل معهم، وبناء مجتمع للنساء فقط وهو تيار يتفق مع وجهه النظر الذكورية التي تبني نظرتها وتقييمها للمرأة على جسدها، ولكن بينما يرى الذكوريون الجسد الأنثوي على أنه علامة دالة على ضعف النساء في جميع الكفاءات والمجالات، تلك الرؤية التي تتعدى الاختلاف البيولوجي وتستدل بالضعف العضلي كعلامة على حالة ضعف عامةتنسحب على جميع القدرات العقلية منها والثقافيةوالعلميةوالاجتماعية، ترى النسويات الراديكاليات جسد المرأة هو علامة تفوقها على الرجال.فالمرأة هي الحافظة للحياة من خلال قدرتها على الحمل والولادة، وهي أيضا عمليات دالة على قدرات عضلية فائقة لا يتحملها الرجال،أيأن هذا التيار يعمل على قلب ثنائية ذكر /أنثى، بحيث تكون الأفضلية فيها للأنثى.وتتحفظ الكثير من النسويات على هذا التوجه بسبب إبقائه على حالة الصراع بين الذكور والإناث، مما يؤثر سلبا على الحياة الاجتماعيةوإبقائه على فكرة الثنائي التفضيلي والذي يشكل القضيةالمحورية للنسويات.ينظر: بام موريس,الأدب والنسوية،تر:سهام عبد السلام، المجلس الأعلىللثقافة، القاهرة،ط1 ،2002 ،ص11 ، ص13.

في الغرب إلا تعبيرا عن هذه المعاناة.ويجدر التزام الحياد والموضوعية لتقديم توصيف موضوعي لا يترلق إلى مرافعة لصالح الأنوثة أو ضدها، لكن الغوص في ثقافة أنتجتها الأنثى يقتضي قدرا من التعريج، ولو كان خاطفا تعريجا على ملامح من التواضعات الثقافية التي لصقت بفكرة الأنوثة.بوصف الأنوثة حالة ثقافية تضافرت عواملعدة في مراحل تاريخية مختلفة لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشرها في طبيعتها الثقافية العلوية أو الذهنية[1].وهذا تقريبا ما ذهب إليه حسين مناصرة فهو يرى أن المرأة في تاريخ الثقافات البشرية كانت ولازالت موضوع جدل، لأنها في التصور غير العادل لازالت الأقل أهمية في ثنائية الرجل/المرأة على المستويين الإنتاجي والثقافي[2].وبذلك جاءت قضاياها أكثر تعقيدا لأنها مستلبة موءودة معنويا وجسديا إلى حد أنها لا تحيى بنفسها*، ولا لنفسها إنها للزوج وبالزوج وهي تنظر بعينيه وتسمع بأذنيه، وتحي بإرادته وحدها في مجتمع جاهلي متخلف يخيم عليه ظلام عبودية المرأة.وعلى اعتبار أن العقلية الذكورية في التاريخ كانت هي العقلية الثقافية المهيمنة على المجتمع، وغابت في المقابل عقليه المرأة المؤثرة فهناك فارق جوهري بين جسدي الرجل والمرأة في التاريخ واللغة،

[1]ينظر: المرأةالعربية ووعي الكتابة، ليلى بلخير، مجلة الموقف الأدبي،دمشق، ع 540،نيسان 2016، ص21.

[2]ينظر:النسوية في الثقافةوالإبداع,حسين المناصرة، عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن، ط1، 2008،ص12.

*)يجد من يتتبع الكتابات الأسطوريةوالفلسفيةوالدينية والأدبيةأنالمرأة تشغل حيزا ممتدا ومعقدا في الثقافات البشرية عموما، ابتداء من تحميلها عبء خروج الرجل من الجنة في بداية الخلق على سبيل الأسطورة التوراتية، التي تحمل المرأة حواء السبب المباشر للخروج بسبب الغواية والتبعية للشيطان والأفعى، وانتهاء إلى زمننا السلعي الذي كفرت فيه الدعوات البراغماتية الشكلية لتحرير المرأة،وضرورةإعطائها مجمل الحقوق التي تعطى للرجل,لتحقيق المساواة بينهما والغاية خداعها وتحويلها إلى انفتاح جسدي سلعي منتهك، لا يختلف عن حيوانية العصور الجاهلية. وفي الأحوال كلها تكررت النظرة الدونيةإلىالمرأة في واقعنا واقع التأخر والانحطاط يتم إخفاء النساء شقائق الرجال، ويتم إعلان عبارة ناقصات عقل ودين، ويتحول وتحريم اللقاء الجنسي خلال فتره الحيض إلى تحريم الحديث معهن ومشاركتهن الطعام. ويتم إنتاج خطاب يعزف على نغمات التخلف التي تتجاوب معها سينما الشباك،والإثارة والتجارة في عناوين وأفيشات مثل الشيطان امرأة. ينظر:المرجع نفسه، ص19.

فالجسد المذكر يمثل اللغة والتاريخ(*) بقيمهما الإيجابية ليقابله الجسد المؤنث بوصفه قيمة ذهنية معلقة في فضاء اللغة والتاريخ[1].فالخلفية الثقافية لما عاشته المرأة وتعيشه، شكلت رصيدا كبيرا من الانتقاص وعدم العدل، الأمر الذي صعَّب إزالة هذا الموروث عن الأذهان أثناء التعامل مع ما تنتجه المرأة من أدب.

وقد انعكس هذا جليا على التذبذب حول مصطلح الأدب النسوي وماهيته؛وتعددت الأسباب حول إقبال البعض عليه وإعراض الآخر عنه، وانقسمت آراء النقاد ما بين مؤيد ومعارض.فهاهي خالدة سعيد ترى أن مصطلح الأدب النسوي يعد مصطلحا شديد العمومية والغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما التقويم، فإن هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية,مقابل مركزية مفترضة هي مركزية الأدب الذكوري أو ذلك المقابل لما يراد تسميته بالأدب النسوي[2].فالاستدعاء الذهني للذكوري فور إطلاق مصطلح نسوي، هو ما جعل البعض مثل

(*)يقول عبد الحميد بن يحي الكاتب(خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا)وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ,بما أنه التجسيد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والخطابي لها، فاللفظ فحل(ذكر) والمرأة المعنى,ولا سيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ.هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرجل (الكتابة واحتكرها لنفسه وترك للمرأة الحكي.وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي والتاريخي من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ.وهنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطتب التعبيري، و لم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية.ينظر: عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط3 ، 2006 ، ص7.

[1]ينظر:النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص ص20-21.

[2]ينظر:بوضياف غنية، كتابةالأنثىأنوثة الكتابة-أحلام مستغانمي أنموذجا، جامعه محمد خيضر، بسكرة، جوان 2011، ص 202.

خالدة سعيد تتحفظ على هذا المصطلح، فهو يساهم في تأصيل الهامشية التي تعاني منها المرأة وما تنتجه من أدب.

وتفرق سحر خليفة بين مصطلحي الأدب النسائي والأدب النسوي، وترى أن بينهما اختلافا من حيث الماهية، فهي ترى أنه من الواضح وجود أدب نسائي وكل امرأة تكتب أدبا نسائيا لكن ليس بالضرورة أن يكون أدبا نسويا، والفرق بين الاثنين أن الأدب النسائي تكتبه النساء أما الأدب النسوي فهو الذي يعي ويتبنى القضية النسائية,أي قضية المرأة في العالم العربي فهناك قضية تخص النساء العرب بمجموعهم دون أن تنحصر هذه القضية في طبقة بعينها، أو تضيق في حدود النساء المثقفات وحدهم لكنها تشمل مجموعة النساء من خلال القوانين الاجتماعية، التي تعاني المرأة العربية منها في بلادها وتقرير مصيرها وهل تشارك فيه السياسيين أم لا وكذلك وضعها في العائلة[1].فجوهر الاختلاف يكمن في أن الأدب يكون نسويا إذا تبنى القضية النسائية، بكل ما تحمله القضية من الاهتمام بما يخص المرأة.

وقد يتفق رضا الظاهر مع هذا الرأي؛فهو يفرق بين مفهوم كتابة النساء women writingومفهوم الكتابة النسوية feminist writing ، يعني الأول ما تكتبه النساء من وجهه نظر النساء سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر.أما الثاني فيعني الكتابة من إبداع امرأة وهي الغالبة، أو من إبداع رجل وهي النادرة فكتابة النساء مرتبطة بقضايا المرأة واهتماماتها والدفاع عن أفكارها[2].أما الكتابة النسوية فلها علاقة مباشرة بالإبداع الأدبي وبالنصوص الإبداعية، وسواء كانت هذه النصوص من إبداع امرأة أو رجل المهم أنها تخص عوالم المرأة الخاصة والذاتية.ومن ثم فكتابة النساء لها علاقة بالقضية السياسية، والكتابة النسوية تهتم بالناحية الأدبية.وقد يحدث تداخل بينهما لدرجه يصعب الفصل

[1]ينظر: سحر خليفة، رواية المرأة، مجلة فصول مج17 ، ع 1القاهرة، 1998 ، ص 442.

[2]ينظر:المرأةالعربية ووعي الكتابة، مرجع سابق، ص21.

بينهما، عندما تكون الكتابة النسوية الوعاء الذي يحمل القضية السياسية، ويروج لها في مختلف الأشكال الأدبية في الشعر والرواية والقصة[1].ولعل الملفت للنظر في هذا المفهوم هو أن يكون المقصود بالأدب النسوي الكتابة من إبداع امرأة أو رجل معبرة عن قضايا المرأة، واهتماماتها بغض النظر عن جنس الكاتب.ومعنى هذا إمكانية إطلاق مصطلح الأدب النسوي على إبداع صاحبه رجل.

وهذا يولد تساؤلا حول ماهية الأدب النسوي وماذا يتناول، ونجد الإجابة تتضح غالبا في ثلاثة مفاهيم أساسية:

1- يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة وتلك التي تكتب من قبل مؤلفات.

2-يعني جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء سواء كانت مواضيعها عن المرأة أم لا.

3- هو الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء كان المؤلف رجلا أم امرأة[2].ولقد انقسمت آراء النقاد في تسمية هذا المصطلح إلى ثلاثة اتجاهات، لكل اتجاه حججه وبراهينه:

1.1.1.الاتجاه الأول: الأدب النسائي؛ ما تكتُبُه النسوة !

لاقى مصطلح الأدب النسائي تجاذبا بين النقاد، ما بين مؤيد ومعارض وذلك لما ينطوي عليه من معنى، إذ نجد معنى التخصص الموحد بالحصر والانغلاق في دائرتي جنس النساء، وما تكتبه النساء من وجهه نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم عن الرجال أم عن أي موضوع آخر. فمصطلح الكتابة الأدبية النسائية نجده عند بعض الناقدات مرادفاً لتصنيف إبداع المرأة، وهذا حسب تعبير رشيدة بن مسعود، وعليه فالأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن

[1] ينظر:المرأةالعربية ووعي الكتابة، مرجع سابق.

[2] ينظر:نفسه، ص22.

المرأة كتبت، بل يعني صراحة أن موضوعه نسائي فالتجربة دائما متغيرة حسب الزمان والمكان، والطبقة والخلفية الثقافية والجنس والخبرات الجانبية، ولا يمكننا تجاهل هذه العوامل لنضع مجموعة أعمال في سلة واحدة ونطلق عليها أدب نسائي.وإلا سقطنا في المطلق مرة أخرى[1].

فالأدب النسائي مصطلح يتأرجح بين مؤيد ومعارض، وفيما بينها تتولد أشكال من التطرفوهذا لكونه ينطوي على نوع من التحقير للمرأة، ووضعها في مرتبة دونية وهذا ليس إلا انعكاس للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه المرأة، والذي يشكل إهانة لكرامتها عبر التاريخ الإنساني.كما نجد العديد من الناقدات فضلن استعمال هذا المصطلح في طرحهم مثل الناقدة خالدة سعيد في كتابها "المرأة التحرر والإبداع"، فقد انطلقت في مقاربة الأدب النسائي مصطلحا من كونه يبقى مضمونا شديد التعميم رغم شيوعه، والغموض رغم كثرة استعماله في حين أن خصوصية أدب المرأة ليست خصوصية فنية، بل هي خصوصية صادرة عن وعي محدد لدى الكاتبة التي تنتمي إلى فئة اجتماعية تعيش ظروفاً تاريخية خاصة.ومع ذلك هناك من رفض هذا المصطلح نحو الناقدة يمنى العيد والتي لا تقر بالتصور النقدي الذي يميز بين الأدب مفهوما عاما والأدب النسائي مفهوما خاصا، لتقر بوجود نتاج ثوري يلغي مقوله التمييز بين الأدب النسائي والأدب، لكون إنتاج المرأة العربية يعتبر وسيلة من وسائل التحرر ومحاولة للتخلص من الوضع الفيئوي[2].فهذا المصطلح اختص بأدب النساء ووجهة نظرهن سواء كان الحديث عن المرأة أو الرجل، وهذا ما ساهم في أن يكون مصطلحا متجاذبا بين التأييد والمعارضة.

[1] ينظر:عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع15 ، 2016، ص5.

[2] ينظر:المرجع السابق، ص5.

2.1.1.الاتجاه الثاني: الأدب الأنثوي؛ أنوثةُ الموضوعة

يستدعي لفظ الأنثى على الفور وظيفتها الجنسية وذلك لفرض مستخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية، حيث أن مصطلح أنثوي يحيل إلى عوالم محمولة على الضعف والاستلاب والرغبة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون من أسس تصنيف النص في خانة تدل على أن النص النسوي نص مكتوب بقلم المرأة.إذ يمكن للرجل أن يكتب نصا أنثويا، ودليلا على ذلك شعر نزار قباني الذي لا يمكن تسميته بالنص النسوي استنادا لمرتكزات النوع، وعليه تقترح الناقدة زهرة الجلاصي استخدام مصطلح النص الأنثوي بديلا عن مصطلح النسوي، مؤكدة على التعارض القائم بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى المعجمي[1].ومن ثمة فهذا المصطلح لا يركز على النوع أي لا يشترط أن يكون الكاتب امرأة، إذ يمكن تصنيف ما يكتبه نزار نصا أنثويا ولا يمكن تصنيفه نسويا.

3.1.1.الاتجاه الثالث: الأدب النسوي: خصوصيَّةُ الأدبِ والأديبة

يعد المصطلح الأكثر دلالة إلى حد كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة، في مقابل ما يكتبه الرجل فالنسوية إذا تمثل وجهه نظر النساء بشأن قضايا المرأة وكتاباتها، وما تحمله من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميزة وعلامة دالة في حق الإبداع الأدبي.فلابد للأدب النسوي أن يحمل صفة نسوية التي تتحدد بحسب آراء الدارسين من خلال نوعية اللغة الموظفة داخل العمل الإبداعي.فالنسوية لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي، ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وتأكيد حقها في الاختلاف وإبراز صوتها وخصوصياتها، أي أن هناك لغة أنثوية تكون خاصة بالكاتبات دون سواهن، فضلا عن التجربة الإبداعية والخصوصية النسوية التي تميزها عن

[1] ينظر:الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص6.

سواها[1].وهذا على خلفية وعي متقدم ناضج ومسئول لجملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في المرأة في مجتمعها، ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الاحتجاج معبرا عنها بالسلوك والجدل بالفعل والقول، فالمرأة هي الأقدر على تصوير مختلف جوانب تجربتها الخاصة، وما تخفيه من مكنونات ورغبات وآهات.وهذا الرأي قد استأنست إليه الكثير من المبدعات لكن مع وجود خصوصيات على مستوى الفكر[2].فنظرا لميل الكثير من المبدعات والنقاد لهذا المصطلح تم اختياره في هذا المقام.

2.الكتابة الروائية عند غادة السمان:

1.2. الرواية النسوية العربية طفْرةً وتأصيلا:

قد يلمس القارئ للرواية النسوية العربية خصوصية وتميزا، سواء على مستوى المضامين أو التقنيات السردية.وليست الغاية هنا سرد تاريخي لنشأة الرواية العربية النسوية وعرض لمواطن التميز فيها،لأن هذا يحتاج إلى تفصيل ليس هذا موضعه، وإنما الغاية إعطاء لمحة بسيطة عن نشأتها والإشارة إلى بعض مواطن الخصوصية.تجيب بثينة شعبان على تساؤل مهم جدا حول أسبقية ظهور الرواية النسوية العربية إذ ترى أن النساء هن القاصات الأول في تاريخنا,فمن خلال القصص التي روتها لنا أمهاتنا وجداتنا اكتسبنا الفكرةالأولى عن عنصر النثر، وأيضا فكرتنا الأولى عن الحب والعدالةوالتضحية.ومنذ نشر ألف ليلة وليلة احتل النشاط الثقافي والمسلي أهميةأكبر في حياة النساء، فقد برهنت شهرزاد لكل من الرجال والنساء على قوةتأثيرالقصة علينا[3].إذ تظهر محاولات توثيق التاريخ الشفوي في مناطق مختلفة من العالم أن النساء هنا أمهات

[1] ينظر: المرجع السابق، ص6.

[2] ينظر:نفسه.

[3] ينظر:مائة عام من الرواية النسائية العربية، بثينة شعبان، دار الآداب، بيروت، ط1 1999، ص45.

الحضارة، وأمهات الثقافة الشعبية وأنهن اللواتي قمن غالبا برواية القصص من جيل لآخر، واللواتي حافظن على التاريخ الشفوي ونقلنه ونقلن الحضارةالشفوية بكل أوجهها من جيل إلى آخر وربما أصبح من نافل القول أنالقصةالشعبية هيابتكار نسائي[1].إلا أن بثينة إبراهيم ترى أنه عند بداية التسجيل الرسمي للتاريخ تم تجاهل هذا الإرث الشفوي النسوي، وتمت إعادة المرأة إلى الموقع الثاني حتى دون التدقيق في سجلاتهن، ولا يمكن للنساء أن يظهرن ويبدعن إلا في تاريخ أدبي غير رسمي وغير مكتوب، ومثل أي تاريخ آخر تم تسجيل التاريخ الأدبيمن قبل الرجال ولذلك كانت النساء آخر من يظهر به.فقد ركز النقاش حول أصل الروايةالعربية مثلا على نقاط مختلفة، ولامس مراحل وأوقاتًا مختلفة لكنه تجاهل ذلك الإرث الشفوي الذي نقل من طرف النساء[2]. فالنساء أثبتن أسبقيتهن في النثر في الحكايات الشعبية، إلا أنه توثيق التاريخ الشفوي تجاهل هذه الأسبقية.

وتتفق كل المصادر الأدبية بأن الرواية لون أدبي حديث في الأدب العربي، مع أن العرب عرفوا أشكالا مختلفة من النثر مثل المقامة والحكاية الشعبيةوالسيرة، لكن الخلافات مستمرة حول تحديد أول من كتب الرواية، وتتمحور هذه الخلافات في جوهرها حول تحديد العناصر الفنيةهل كانت هناك رواية عربية فعلا أمأن هذا اللون الأدبي دخيل على أدبنا من الغرب، ومن ثمة بذل الجهود لأقلمته مع الواقع العربي الأدبي[3]، وبالنسبة للذين يؤمنون بأن عنصر القصة هو الأهم في الرواية مثل جمال الغيطاني فإنهم يعتبرون أن عمر الروايةالعربيةستة عشر قرنا، لأن عنصر القصة كان دائما موجودا حتى في الشعر العربي.فإذا اعتمدنا توجه الذين يفكرون بالرواية وفق الشروط الفنيةالسائدة في الغرب فان عمر الروايةالعربية لم يبلغ قرنا واحدا بعد،

[1] ينظر:مائة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق.

[2] ينظر: نفسه.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص ص45-46.

وبما أن عنصر القصة ليس العنصر الوحيد الذي يقرر شكل الرواية وهويتها، فإنه يبدو من الحكمة التفكير بالرواية العربية وفق التوجه الثاني من التفكير والحوار. يؤكد الكاتب عبد الرحمن منيف من أن ظهور الرواية العربية بدأ في العالم منذ عام 1867 مع روايات مجمع البحرين لليازجي[1].

حيث يرى أن هذه الأعمال التي لم تكن روايات تحديدا بالمعنى الفني، تبعتها روايات جبران خليل جبران وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة.ولكن كغيره من النقادالآخرين يؤكد بأنه مع نشر رواية زينب لمحمد حسين هيكل 1914 شهدت الرواية العربية قفزة هامة، لأنها امتلكت للمرة الأولى العناصر الفنية الضرورية للرواية.وبعد أن تم قبول رواية هيكل على أنها الرواية الأولى دفعت طالبات الأدب النسائي أمثال إيمان القاضي وهيام ضويحي للبحث عن تاريخ لاحق من أجل الكشف عن الروايةالأولى التي كتبتها امرأة، وذكرت كلتاهما بالتوافق مع الرأي النقدي السائد أن رواية وداد السكاكيني أروى بنت الخطوبهي الرواية الأولى التي كتبتها امرأة وفق التوجه العام، الذي يتوقع أن يكون الرجال سباقين في جميع الميادين.إذ بدا من الطبيعي أنتأتي الرواية الأولى التي تكتبها امرأة بعد ثلاثين عاما ونصف من الرواية الأولى التي يكتبها رجل في العالم العربي[2].

بعد تقص وبحث اكتشفت بثينة شعبان أن هناك أكثر من امرأة عربية كتبت الرواية قبل 1914 إذا أن معظم الرائدات ظهرن في لبنان,أو كن كاتبات لبنانيات في مصر.حيث نشرت فريدة عطايا روايتها التاريخية "بين عرشين" عام 1912، وتوصلت في الأخير إلى أن الكاتبة الرائدة للرواية العربية هي زينب فواز وقد نشرت روايتها الأولى "حسن العواقب" أو "غادة

[1] ينظر:المرجع السابق، ص47.

[2] ينظر:نفسه.

الزهراء" سنة 1899،كما نشرت لبيبة هاشم روايتها سنة 1904"قلب رجل"[1].فما يفهم مما سبق أن الرواية العربية التي كتبتها امرأة عانت من إجحاف من حيث البحث التاريخي، فضلا عن الإجحاف في التسجيل التاريخي الشفوي.

2.2.غادة السمان: الروائية والقاصة والصحفية:

إذا تحدثنا عن غادة السمان فنحن نتحدث عن حالة أدبية وإبداعية متميزة، برزت موهبتها وبزغ نجمها في العديد من المجالات، فلقد مارست"**كتابة القصة القصيرة والرواية والشعر المنثور والمقالة الصحفية بشتى مواضيعها ولقد ساعدتها هذه الكتابة المتنوعة على بلورة رؤيتها السياسية والاجتماعية والأدبية، متمثلة في اقتناع ذاتي تؤمن بصدقه وجدواه باعتبار أنه وليد الظرفين الاجتماعي والسياسي الذين عاشتهما**"[2].ولعل الشخصية المتمردة التي اتسمت بها غادة السمان تستوجب الوقوف عند أهم محطات حياتها، لرسم الخطوط العريضة لهذه الشخصية.

وقد تكون للمرحلة الأولى من حياتها العديد من الخصائص؛ فقد ولدت في سوريا يتيمة الأم تربت في كنف جدتها أم أبيها[3]، ولذلك كان تأثير والدها على طفولتها وعلى شخصيتها كبيراً وخلال "**سنوات من هذا النوع من المعاملة، تعلمت غادة جيدا ترويض جسدها واستخدام تلك الحاسة شبه المنسية في جيل الشباب وهي الإرادة التي تسترخي عادة أمام إغراءات السهولة والرخاء**"[4].كما أنها عشقت الحرية وتمثلت أولى مظاهر الحرية في اكتشاف الجوانب الخفية من الإنسان لذلك كانت تنظم مع أصدقائها أولى رحلات اكتشاف الجنس،

[1]ينظر:المرجع السابق، ص47.

[2]عبد العزيز الشبل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط1، 1987، ص5.

[3]ينظر:المرجع نفسه، ص24.

[4]المرجع نفسه.

حتى عندما تعلمت القراءة والكتابة كان من أهم مشاغلها قراءة المحرمات[1].وفي المرحلة الثانية التي تمثل مرحلة الثانوي والجامعي تبدأ شخصية غادة الحقيقية في البروز,ولقد حرص والدها أن يكون تعليمها بالفرنسية كأول لغة ثم العربية والقرآن حتى يستقيم لسانها.لكن رغم القسوة والتقشف في تربية والدها كانت كذلك شرسة ومتحدية، مما جعلها تصطدم بوالدها، حيث أرغمها على دراسة الفرع العلمي كي تكون طبيبة لكنها أعلنت العصيان وقررت دراسة الأدب الانجليزي، ولقد مزجت بين الدراسة الجماعية والعمل كموظفة في مكتبة، ثم أستاذة لغة إنجليزية في مدرسة ثانوية بدمشق [2].أما المرحلة الثالثة فيمكن تسميتها بمرحلة نقاط التحول في حياة غادة، وهي مرحلة انتقالها من دمشق إلى بيروت عام 1964 لمتابعة الماجستير في الأدب الإنجليزي وبعد أن أمنت لنفسها وظيفة إلا أنها سرعان ما تركتها بعد أن وجدت شغفها في الصحافة.سافرت بعدها إلى لندن على أمل إعداد الدكتوراه في الأدب الإنجليزي لكنها فشلت في ذلك، و لم تشعر برغبة في مواصلة حياتها الأكاديمية[3].

وتعد أهم مرحلة في حياة غادة الشخصية والفنية، سواء من حيث الأحداث المؤلمة التي عاشتها أم من حيث بلورة الوعي والرؤية والموقف لديها.حيث توفي والدها عام 1966 وحكم عليها بالسجن غيابيا مدة ثلاثة أشهر لأنها من حملة الشهادات العالية بسوريا وغادرتها دون إذن، كما تم طردها من عملها الذي كانت تعتاش منه بمراسلة إحدى المجلات اللبنانية،كذلك وقعت القطيعة بينها وبين أهلها بسبب رغبتها في الاستقلال التام والحرية أي الانقطاع عن أي مصدر تمويلي عنها.ولقد سمحت هذه الظروف لها أن تعيش أصدق التجارب وأقساها في آن واحد. لقد وقفت وحيدة في هذا العالم الشرس، إلا أن ميزة هذه المرحلة أنها

[1] ينظر:المرجع السابق، ص26.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص28.

[3] ينظر:نفسه.

مكنت غادة أن تعيش بكل جوارحها واكتشاف ذاتها والآخرين، فتنقلت بين العواصم الأوربية وغرقت بين مسارحها ومتاحفها ومكاتبها ومارست القراءة الحرة[1].عادت غادة إلى بيروت أشد وعياً والتصاقا بقضايا وطنها، وقد ظهرت تأثيرات هذه المرحلة واضحة في مجموعتها "رحيل المرافئ القديمة"*.وقضت الفترة الموالية متنقلة بين لبنان ومختلف البلدان الأوربية تعمل كشاب وحيد على حد قولها.وهذه السنوات هي التي صنعتها وجعلتها غادة الحالية[2]. تزوجت غادة السمان وأنجبت أي أنها دخلت المؤسسة الاجتماعية بشكل ما من أحد أبوابها، ولكن هذا لم يؤثر على أفكارها ومواقفها وإيمانها بالكلمة، فهي مازالت تعمل في الصحافة ومازالت تؤلف وتعيش حياتها التي وصفتها بأنها رحلة الزحف عارية في حقل الزجاج المطحون[3].فالمطلع على حياة غادة يشعر بتلك التحديات والمفارقات التي واجهتها، والتي كان لها دور كبير في صقل شخصيتها الأدبية.

3.2.الرواية عند غادة السمان:

لم تكتب غادة السمان الروايةإلا في عام 1974، أي بعد اثنتي عشر عاما من كتاباتها للقصة القصيرة، وإصدارها لأربع مجموعات قصصية.بالإضافة إلى كتابتها المتواصلة للمقالات، والتحقيقات الصحفية.ويرى الناقد محي الدين صبحي أنالرؤية لديها بانورامية تحتوي على شاشةواسعة من مشاهد الحياة ونفسيات البطل،ونفسها السرديأميل إلى الرواية من حيث اتساع

[1] ينظر:المرجع السابق، ص29.

*)من مؤلفات غادة السمان منها مجموعة قصص: عيناك قدري,لا بحر في بيروت، ليل الغرباء، رحيل المرافئ القديمة، زمن الحب الآخر.الروايات:منها بيروت75،كوابيس بيروت، ليلة المليار.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص31.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص32.

المشاهد المعروضة والحوادث الجارية وحركات الذاكرة[1].وقد بدأت غادة تكتب الرواية وهي تتمحور داخل الهم اللبناني، وأصبحت بيروت عنوانا لمعظم كتاباتها، بالإضافةإلى مضامينها وكانت تتوق لبيروت وهي في دمشق. وكانت نتيجة هذا التوق مجموعتها القصصية" لابحر في بيروت"، وحينما احتوتها بيروت وأذابتها في همومها، وأنضجتها التجربة التي أتاحتها لها، نرى أن غادة لم تعد تجد أن القصة القصيرة قادرة على التعبير على القضايا التي تود طرحها.فهي تحاول أن تقف عند أهم مساوئ وأمراض المجتمع اللبناني، وتنادي بحماية بيروت قبل أن ينالها الدمار[2].وكانت حصيلة الحب الواعي الملتزم "بيروت 75 "التي اعتبرها النقاد نبوءة روائية لما حدث في لبنان، ولكن غادة لم تكن تتنبأ بقدر ما كانت ترى بعين الفنان المبدع.وكانت لا تحاول بصورة واعيةإطلاق النبوءة وإنما تحاول احتضان الواقع، والالتزام بسكاكينه حتى الترف.ومن هذا المنطلق فإن الفترة الأساسية التي تتعامل معها غادة هي الواقع للنبوءة، وكان مجرد رصد كثير من الوعي في جذور الأحداث، لكنها تتعامل مع هذا الواقع كمادة حية، تزخر بالبشر والأصوات والأحداث.وبالتالي ببعض الإطلالات التي لا مفر منها على مؤشرات بوصلة هذا الواقع[3].

ومثلما هي نزقة في حياتها وتعاملها مع الأشياء,كانت نزقة في تعاملها مع فنها الروائي فقد خرجت عن المألوف في كتابة الرواية فكانت رواياتها بيروت 75 وكوابيس بيروت وليله المليار فيما بعد تجديد في الرواية العربية.وقد حظيت روايتاها الأوليان باهتمام النقاد والدارسين، وينبع هذا الاهتمام من خطورة الظرف الذي ولدهما.فقد كتبت غادة روايتها الأولى بيروت 75 سنه 1974، وروايتها الثانية كوابيس بيروت ما بين أواخر 1975وأوائل 1976، معنى

[1]ينظر:ماجد مروان أحمد الخطيب، غادة السمان في ضوء المنهج الواقعي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها الجامعة الأردنية، 1990، ص57.

[2]ينظر:المرجع السابق، ص57.

[3]ينظر:المرجع نفسه، ص ص58-59.

ذلك أن صدور الروايتين كان في أكبر وأخطر فترات الأزمةاللبنانية، وهي الفترة التي أسمتها غادة نفسها الفيضان الأول لنهر النار، وحددته زمنيا بسنتين 1975 -1976.ولعل هذه المرحلة العصيبة من تاريخ لبنان هي التي أملت على غادة ضرورة الانتقال من شكل القصة القصيرةإلى شكل الرواية، ومجتمع لبنان اختلطت مصالحه وتشعبت أوضاعه، وكثرت فيه المؤامرات وتعددت فيه المواقف وأصبح مسرحا للتحالفات الشخصية، والانتهازية والتراعات العقائدية والدينية وزاخر بمختلف التناقضات الاجتماعية والتظاهرات الاقتصادية.فلم تعد القصة القصيرة قادرة على الإحاطة بهذا العالم[1].

وكان طبيعيا أن تتجه غادة السمان إلى كتابة الرواية لتستوعب هذه الأحداث جميعا، وتستمر في منح بيروت الحنين والحب والإدانة في أعمالها، وأخذت تجرب تحويل خبرات الماضي إلى منارات مستقبلية بدلا من البكاء على الأطلال، فالمهم عندها هو إنقاذ مستقبل لبنان من ماضيه المهم تحرير لبنان، ولكن ليس تحريره من الحرية ولا من أهله فكتبت روايتها الثالثة والكبيرة"ليلة المليار" ومع أنها كتبتها خارج بيروت، خلال إقامتها التي لا تزال في باريس وتدور أحداثها في فتره حصار بيروت، لكنها تدور معظمها خارج بيروت لترسم الحصارات الأخرى التي يتعرض لها الإنسان العربي من قوى القمع، التي جعلت حصار بيروت أمرا ممكنا.إنها صرخة من أجل الحريات الديمقراطية كي لا يضيع النظام في الشرذمة حين تنتقل إليه عدوى ممارسة القوى القمعية.وكي لا يتحالف المرء وعدوه ضد ذاته دون أن يدري.فهي تعتبر الحرب اللبنانية سببا في تجديدها للرواية العربية، أما بالنسبةإلى الحرب اللبنانية بالذات فإنه من الطبيعي أمام

[1] ينظر:المرجع السابق، ص59

حدث تاريخي كهذا تناولت حرائق ووجوه حياتنا كافة أن يمتد الحريق إلى الرواية سلبا أو إيجابا[1].

3.إعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت 75":

تمهيد:

نحاول في هذا المقام إعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت 75"، وذلك بحساب قيم ن ف ص في الأساليب المكونة لهذه الرواية، من الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية والمنولوج وذلك بغية رصد التمايز الأسلوبي إحصائيا، وتحليل هذه القيم عله يقودنا إلى رصد أسلوبية هذا النص الروائي.

1.3.الإطار العام لرواية "بيروت 75":

ليست الغاية تلخيص الرواية ولكن إرساء الخطوط العريضة لها,حتى تسهل متابعة العملية الإحصائية فيما بعد.تدور أحداث الرواية حول خمس شخصيات تجمعهم سيارة واحدة ذاهبة إلى بيروت، وأهم شخصيتين هما شخصية فرح وياسمينة القادمان من دمشق حيث يجمعهما حلم الثراء والشهرة.وهذا استشهاد من الرواية:" **والسيارة تخلف شرنقة الخضرة وتدخل الصحراء وتختفي دمشق تماما.يفكر فرح:(لن أعود إلا ثرياً ومشهوراً)، تفكر ياسمينة:(لن أعود إلا ثرية ومشهورة)**... "[2].فياسمينة التي كانت معلمة في مدرسة الراهبات سئمت العيش في دمشق حيث تقول"**تعبت من العمل أستاذة في مدارس الراهبات سئمت .سئمت.سئمت.الأيام تمضي ثقيلة كجسد مخدر على طاولة العمليات.وأنا لا أفعل شيئا**

[1]ينظر:غادة السمان في ضوء المنهج الواقعي، مرجع سابق، ص60.

[2]غادة السمان، بيروت 75، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط6، 1993، ص7.

سوى التدريس والضجر وكتابة الشعر.بيروت تنتظرني بكل بريقها بكل إمكانات الحرية فيها، بكل إمكانات الشهرة فيها، بكل إمكانات نشر قصائدي في صحفها,وقلبي طائر جائع للتحليق"[1].ولعل هذا المقطع يحمل في ثناياه ملامح شخصية ياسمينة التواقة للحرية والانطلاق، الفارة من قيد التقاليد التي فرضتها عليها دمشق، وهذا الذي يبرر فيما بعد عدم مقاومتها لنمر السكيني وسلمته نفسها دون زواج.واستطاعت أن تشتري صمت أخيها بالمال الذي كان يغدق به نمر عليها، لكنه ورغم حبها له تخلى عنها حتى يتم صفقة مصالح بينه وبين غريمه السياسي فاضل السلموني بخطبة ابنته نائلة السلموني، وسلم ياسمينة إلى نيشان لكنها أبت ذلك لتعود لأخيها، الذي لم يصدق حجتها بأنها انفصلت عن نمر وانتهى به الأمر إلى أن جاء بالسكين وذبح أخته.

أما فرح فلقد كان يعمل في وظيفة وكان له صوت شجي جميل، فكان والده يصر عليه حتى يذهب إلى ابن خالته نيشان في بيروت حتى يصبح ثريا مثله وأعطاه عنوانه في ورقة، لتبدأ رحلة الجحيم بالنسبة إليه.يقول فرح"**أتسكع في بيروت وفي جيبي رسالة التوصية من أبي إلى نيشان قريبي الذي لم أره منذ صغري منذ جاء إلى بيروت ونجح وصار مثلا أعلى لكل أولاد قريتنا دوما...لن يكون من الصعب علي أن أميزه وله في كل مجلة صورة في صفحات نجوم المجتمع"**[2].إلا أن حظه العاثر أوقعه في شخصية شاذة؛ حيث قدم نيشان فرح كمطرب عظيم في المجتمع وكان يلقب بمطرب الرجولة، إلا أنه كان شاذا جنسيا وكان يستغل فرح من هذه الناحية، مما ساهم في دمار نفسية فرح لينتهي الأمر به مجنونا في النهاية.

[1] بيروت 75، مصدر سابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص19.

ولقد فرقت الأحداث بين شخصيات الرواية، إذ اجتمعت أهم الشخصيات في السيارة الذاهبة إلى بيروت، وكل واحد منهم يكتم في صدره أوجاعا ومخاوفا "**حين تجاوزت السيارة عاليه استوقفها راكب.كان يبدو متعبا وحزينا ورث الثياب.صعد إليها وأطلق من صدره أنة عالية:آه..آه يازمن.وتنهد فرح بصمت كئيب(...)اندلق ضوء السيارة على شبح يشير بيديه كلتيهما.صعد الراكب الجديد بعد أن تلفت حوله وتأمل الركاب جيدا.فكرت ياسمينة:إنه يبدو مذعورا.(..) عند الحازمية في مدخل بيروت، صعد الراكب الخامس والأخير استند بيده الخشنة الكبيرة إلى المقعد الأمامي وهو يرمي بجسده الضخم في المقعد الخلفي (...)**"[1].

ويصف فرح بيروت التي كانت تحوم فوقها الطائرات الإسرائيلية معلنة عن وجودها"**وفجأة دوى انفجار هز الشارع والقرد والجمهور والقراد وفرح، لم يبد على الناس رعب أو ضيق، بعضهم رفع بنظره إلى السماء وبعضهم لم يكلف نفسه عناء ذلك وإنما ظل منصبا باهتمامه على القرد سأل فرح رجلا مقطوع الذراع، نصف متسول نصف بائع شيكلتس:ماذا حدث؟**

-إنها الطائرات الإسرائيلية

-تضرب؟

-لا.لا أدري يقولون إنها تصدر أصواتا فقط.

[1] بيروت 75، مصدر سابق، ص ص10-11.

ودوى انفجاران متتاليان متلاحقان، ولكن الجمهور لم يرفع عينيه إلى السماء وإنما ازداد حماسا في حث القرد على الرقص..(إنهم يخترقون جدار الصوت معلنين عن وجودهم العدواني المتحدي ولا أحد ينتبه)"[1].

ونجد أن رواية "بيروت 75" امتازت بأنها أفردت لكل شخصية من الشخصيات الرئيسية فصلا أو أكثر لسرد الأحداث التي تعرضت لها، وقد يكون هذا ما جعل بعض النقاد يعدها مجموعة قصصية.وسنسرد الأحداث التي تعرضت لها كل شخصية عند الحديث عن شخصيات الرواية. وتنتهي الرواية بمقطع مؤثر حيث يقول:"**آه يوم جئت إلى بيروت كانت قامتي أطول من الليل والبحر كله لا يكفيني فراشاً,وخيمة الظلام المثقوبة بالنجوم كان يخيل إلي أنها ستضيق عن استيعاب طموحي، وكل نساء بيروت لن تكفيني كل مطاعمها لن تسد جوعي كل صحفها لن ترضي غروري، آه كيف انشطرتكيف تناثرت، وها أنا اليوم الملم نفسي في مخبأي الحقير خلف سقط المتاع.لقد انحسرت عني بيروت، ولفظتني إلى الشاطئ صدفة فارغة ووحيدة.أسمع باستمرار صوتاً ينتحب في داخلي كصوت الصدفة...آه...بيروت كيف كيف كيف؟"[2].**

ولعل آخر ما قاله فرح والذي كان عبارة عن كابوس كما شاءت غادة أن تسميه، يختصر مدى التناقض والجنون والجمال والقسوة التي تمثلها بيروت. حيث يقول:"**حين هربت من المستشفى كان أول ما فعلته هو أنني سرقت عن المدخل لافتتها:(مستشفى المجانين)...حملت اللافتة إلى مدخل بيروت، واقتلعت اللافتة التي تحمل اسم بيروت.وغرست مكانها اللافتة الأخرى. وانفجرت أضحك وأنا أقرأ "مستشفى المجانين"وخلف اللافتة أطلت**

[1] المصدر السابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص108.

بيروت في الفجر مثل أحشاء وحش جهنمي يتأهب للانقضاض وعدت هاربا إلى وكري"[1].وبعد هذا العرض الوجيز للإطار العام لهذه الرواية، سنحاول فيما سيأتي إعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت 75".

2.3.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية والمنولوج:

تقوم معادلة بوزيمان على حساب قيمة ن ف ص، أي قسمة عدد الأفعال على عدد الصفات ويكون ارتفاعها أو انخفاضها له دلالة ما.لتكون الصيغة كالآتي:

نسبة الفعل إلى الصفة =

عدد الأفعال

عدد الصفات

وبعد الاطلاع على رواية "بيروت 75" تم تحديد الأجزاء التي سيتم إحصاؤها,وهي الأجزاء السردية(*)والأجزاء الحوارية والمنولوج الداخلي، والمنولوج الداخلي ذو الطبيعة السردية أو الحوارية.قمنا بإحصاء قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية، والمنولوج

[1]المصدر السابق، ص108.

(*)تناول جيرار جيناتمصطلح السرد في قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصي,سماه صوتا ويعني الصوت السردي القائم بفعل السرد.حيث خصص هذا القسم ليتناول مسألة التلفظ الذي أوجد الملفوظ المذكور.فالسرد من هذه الناحية هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي، وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها، وهو ما سماه فعل السرد معتبرا في ذاته.ويميز بين فعل بين فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقي من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل من قبيل حدث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي فعل الحديث الذي هو فعل السرد فعل متخيل غير فعل المسعدي الذي كتب النص بقلمه.وينجم عن فعل السرد الخطاب القصصي والحكاية، وفي السرد التخييلي لا يوجد الواحد منهما دون الآخر.وبذلك لا يمكن أن يتصور السرد منفصلا عن الخطاب الذي يصوغه والحكاية التي ينسجها,وبهذا يندرج السرد في أركانثلاثة يتشكل منها الخطاب القصصي:هي السرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ فلا يتصور خطاب قصصي دون حكاية ولا تتصور حكاية جارية لا تلتبس بحامل قولي.(ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص243.

الداخلي والمنولوج الداخلي ذو الطبيعة السردية أو الحوارية.وكانت النتائج كالآتي في الجدول رقم(1):

الجدول رقم (1):

الفصول	الأجزاء السردية	الأجزاء الحوارية	المنولوج الداخلي	المنولوج ذي الطبيعة السردية أو الحوارية
1	5.3	7	11.8	
2	4.2	6		10.6
3	7.2	11	4.5	10.3
4	7.0	9	1.5	14.8
5	16.7	7	9	19
6	8.5	9.2	3	
7	10.5	15	5.5	
8	16.8	6	9.2	
9	11	8	3	19.3
10	20.5	12	7	
11	15.7	9.7		16
12	9.6			
13	16			
14	17.3			
15	16.7	13		
16	16	11.5		12
17	16.8	13	3	5

18	6.5	2		
19	6.3	20		
20	13.3	12		
21	15.2	4	1	
22	13.3	15		
23	17.2			
المتوسط العام*	8.7	15.7	5.3	13.7

لعلّ الملاحظة البارزة من خلال الجدول رقم(1)، هي ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية بنسبة 15.7 مقارنة بالأجزاء السردية 8.7 ، بفارق كبير نسبيا (7).كما نجد أن قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية كانت أعلى من قيمة ن ف ص في المنولوج بنوعيه، إذ كان الفارق بين الأجزاء الحوارية وبين المنولوج الداخلي 10.4، أما الفارق بين الأجزاء الحوارية والمنولوج الداخلي ذو الطبيعة السردية أو الحوارية لم يكن كبيرا 2.ولقد كان الفارق بين الأجزاء السردية والمنولوج الداخلي ذو الطبيعة السردية أو الحوارية ضئيلا بنسبة(1.6).ويمكن تسجيل ملاحظات مفصلة في هذا الجدول من بينها، أن قيمة ن ف ص تباينت بين الارتفاع والانخفاض، فكانت أحيانا ترتفع في الأجزاء الحوارية مقابل انخفاضها في الأجزاء السردية مثل (ف1،ف2،ف3،ف4 ف6،ف7 ،ف19 ،ف22). وأحيانا ترتفع في الأجزاء السردية مقابل انخفاضها في الأجزاء الحوارية مثل(ف5،ف8 ف9، ف10، ف11،ف15،ف16، ف17، ف18، ف20، ف21).

*)يتم حساب المتوسط بجمع قيم ن ف ص في كل الفصول وقسمتها على عدد الفصول.

كما أنه هناك فصول سجلت انتفاء للحوار مثل (ف12، ف13، ف14، ف23).فانطلاقا من نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والمنولوج الداخلي بنوعيه والأجزاء الحوارية يمكن ملاحظة التباين الواضح في النتائج، وهذا يثير تساؤلا مشروعاً :هل لهذا التباين دلالة في تمايز الأساليب المستخدمة في رواية "بيروت 75"؟وكيف ساهمت هذه الأساليب في تشكيل أسلوبية "بيروت 75"؟

1.2.3.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والحوارية والمنولوج:

حتى نخوض في تحليل نتائج ن ف ص في رواية "بيروت 75" يجب ذكر بعض الفروض التي تقوم عليها معادلة بوزيمان، والتي من شأنها تسهيل تحليل هذه النتائج من جهة، وحتى تكون هذه النتائج مصداقا لها أم لا.خاصة أنها تكون بمثابة الخطوط العريضة التي تعين الدارس للانطلاق منها.

أول فرض هو أن قيمة ن ف ص تكون مرتفعة في الأجزاء الحوارية,مقابل انخفاضها في الأجزاء السردية[1].وإذا عدنا إلى نتائج الجدول رقم (1) نجد أن النتائج صدّقت الفرض؛حيث سجلت قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية نسبة 8.7، في حين سجلت نسبة 15.7 في الأجزاء الحوارية.ومن ثمة فالنتائج تثبت تمايزا بين أساليب السرد والحوار في هذه الرواية.أما الفرض الثاني هو أن قيمة ن ف ص تكون أقل في الفقرات السردية والوصفية، مقابل ارتفاعها في حديث النفس (المونولوج)، وتكون قيمتها أقل في المنولوج مقابل ارتفاعها في الحوار.وإذا عدنا إلى الجدول رقم (1) نجد أن النتائج وافقت الفرض؛ نجد أن قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية 8.7 أقل من قيمتها في المنولوج الداخلي ذي الطبيعة السردية أو الحوارية 13.7، إلا

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص81.

أنها كانت أعلى في الأجزاء السردية مقارنة بالمنولوج الداخلي الذي كانت نسبة ن ف ص فيه(5.3).فهل يمكن أن يكون لهذا التمايز البارز إحصائيا دلالة أسلوبية ما لرواية "بيروت 75"؟

إذا عدنا إلى القيمة التي سجلتها ن ف ص في الأجزاء الحوارية نجد أنها سجلت ارتفاعا ملحوظا (15.7)، فهل لهذا الارتفاع الذي افترضته معادلة بوزيمان مقارنة مع الأجزاء السردية دلالة في تنوع الأساليب الموظفة في الحوار؟وهل له دلالة على أسلوبية هذا النص الروائي؟

أشرنا سابقا أن النص الروائي يكتسب جماليته من حواريته، فهو نص الأساليب المتعددة عكس الشعر الذي يطغى عليه الأسلوب الواحد,وللحوارية في النص الروائي ثلاثة مظاهر تبرز من خلالها منها التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة.فهذه الأنماط الثلاثة تهدف إلى خلق صورة اللغة، لأن الرواية لا تتحدث بلغة واحدة بل تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق منها أسلوبا كليا شاملا[1].فهذه الحوارية هي التي تساهم في تشكيل أسلوبية النص الروائي وفرادته.وإذا كانت الحوارات الخالصة مظهرا من مظاهر الحوارية في الرواية، هل يمكن أن يكون ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية في "بيروت75" له علاقة بمدى تمثل الحوارية القائمة على التعددية؟

إذا عدنا إلى الحوار في رواية "بيروت75" نجد أن تشكيله فيها استطاع أن يحقق معادلة التصارع بين الرؤى والإيديولوجيات التي تساهم في تعددية الأصوات اللغوية، وهذا من الأسس التي تقوم عليها الحوارية كسمة جمالية للنص الروائي.فالحوار يتغذى من الحوارية العامة للرواية الناتجة عن التهجين والأسلبة، ويخضع لمقاييسهما فهو أيضا يعبر عن تصارع أنماط الوعي والرؤى للعالم، كما أنه توحد بين اللغات المتحاورة عبره[2].وهذا ما لاحظناه في أغلب حوارات

[1] ينظر:أسلوبية الرواية، مرجع سابق، ص84.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص91.

"بيروت 75" أنها كانت تعبر عن تصارع أنماط الوعي المشكل لتعددية الأصوات ومن ثم الأساليب.من هذه الحوارات نجد هذا المقطع الحواري بين ياسمينة ونمر:

_كل ليلة تستقبلينني بالدموع والصمت.لم تعودِ سعيدة لم تعودِ ياسمينة التي عرفتها.

_(...)لا شيء.لقد أفسدتني بيروت.

_لم تفسدك بيروت.كلكن تتهمن بيروت.بذور الفساد هي في أعماقك وكل ما فعلته بيروت هو أنها احتضنتها وكشفتها منحتها مناخا لتنمو.

_ولكنني لست مومسا..إني أحبك وفي بداية علاقتنا كنت تلمح لي عن الزواج.

_الزواج؟أيتها المجنونة هل تصدقين أنني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج؟(...)"[1].

فنجد أن هذا المقطع الحواري استطاع أن يعبر عن تصارع أنماط الوعي بين شخصيتين مختلفتين من حيث الوعي ومن حيث الرؤية للعالم، فالتصارع بين الوعيين بارز فياسمينة تمثل وعي فتاة محبة للحياة والانطلاق، فارة من قمقم العادات والتقاليد، مؤمنة بالحرية المطلقة ومثالية الحب اللامشروط وهي بهذا تعبر عن وعي اجتماعي لفئة اجتماعية ما تؤمن بهذه الأفكار.لنجد وعي نمر السكيني يختلف ويتصارع مع وعي ياسمينة، فهو يمثل ذلك الشاب الوسيم الغني،كثير العلاقات النسائية الذي يؤمن بمبدأ المال والسلطة، ويؤمن بأنه من طبقة غنية من حقها أن تسحق طبقة الفقراء والمساكين ويبرز التصارع بين الرأيين في اختلاف نظرتهما لقيمة الحب، فهي ترى أن دافع الحب هو الذي جعلها تسلم نفسها لنمر دون زواج، في حين يرى هو أنها مجرد فتاة مومس سلمت نفسها مقابل المال وهو لا يمكن أن يتزوج بفتاة مثلها.فهنا يبرز

[1] بيروت 75، المصدر السابق، ص52.

التصارع بين الوعيين الذي أنتج صوتين لغويين يعبران عن فئة اجتماعية ما، ومن ثمة تعددية ساهمت في تشكيل الأسلوب الكلي للرواية.كما أن طبيعة هذا المقطع الحواري عكست حركية وانفعالية نجمت عن هذا التصارع.

نجد كذلك مقطعا حواريا آخر يعبر عن تصارع بين وعيين، ويساهم في إنشاء تعددية صوتية.وهو حوار بين مصطفى وأبيه:

"اقترب أبو مصطفى من ابنه الواجم الشارد وفي يده سكينة وسمكة،كانت السمكة لا تزال تنتفض.مزق أحشاءها بضربة واحدة وانحنى على طرف القارب وغسلها بماء البحر جيدا,ثم وضعها على محرك القارب الذي كان لا يزال حارا وقال لمصطفى:

–ستشوى بسرعة وسأطعمك سمكا طازجا لم تذق مثله في حياتك.

سأله مصطفى بعداوة:–ألم يحدث أن شعرت مرة بالحزن لموت سمكة، وأعدتها إلى البحر رحمة بأنينها؟

رد والده:–إن صوت أنينك وإخوتك العشرة، حين تجوعون هو كل ما أسمعه.

(...)كان والده يتابع تمزيق السمكة وشيها على المحرك حين ناول مصطفى سمكة صغيرة استخرجها من أحشاء سمكة أكبر منها وهو يقول ببساطة:

–أنظر السمكة التي تحزن على موتها قد ابتلعت قبل دقائق أختها الأصغر ولم يتسع لها الوقت لهضمها.هذه هي الحياة"[1].

[1] المصدر السابق، ص34.

فهذا المقطع الحواري يعكس مدى التباين في وجهات النظر، ومدى التصارع في الرؤية للعالم فوعي كل شخصية يعبر عن اختلاف فكري اجتماعي، ويكمن هذا الصراع في مفهوم كل منهما لقيمة الحق في العيش، ,فمصطفى ذلك الفتى الحالم المثالي مرهف الإحساس يرى أن العيش حق مشروع لكل الكائنات، واستلاب حياة سمكة كان يراه جرما يجب أن تنكره كل القيم الإنسانية.في حين يقدم أبو مصطفى مفهوما آخر لقيمة العيش؛ فعندما يعصف الجوع والفقر بأطفالك ولا تجد ما يسد جوعهم تهون كل القيم، ليحاول أن يرسخ أن كل الكائنات تبحث عن حق العيش ولو كان على حساب كائنات أخرى، حتى السمكة الضعيفة تأكل الأضعف لكي تعيش.وهنا يبدو التباين جليا في وجهات النظر وفي وعي الشخصيتين شكل رؤية كل منهما للعالم، وهذا ساهم في إنشاء تعددية في الأصوات استطاعت أن تعبر عن فئات من المجتمع.فضلا على أن هذا المقطع الحواري يستوقف القارئ لوهلة لأنه وضعه في موطن تفكر، فهل ما ذهب إليه مصطفى هو الصحيح أم ما ذهب إليه أبوه، فلو توقفنا عند الجزء الأول من الحوار بينهما نجد أنه اتسم بعرض وعيين مختلفين لم يتم توجيه القارئ إلى وجهة دون أخرى، فعندما قدم مصطفى وجهة نظره في حق كل الكائنات في العيش، قدم أبوه وجهة نظر تلخصت في قوله:"**إن صوت أنينك وإخوتك العشرة,حين تجوعون هو كل ما أسمعه**"، وهنا موطن التفكر فالقارئ يرى أنّ لكل وجهة نظر جانبًا من الصواب، إلا أن غادة السمان حاولت توجيه القارئ إلى تبني وجهة معينة عندما أردف أبو مصطفى:"**أنظر السمكة التي تحزن على موته، قد ابتلعت قبل دقائق أختها الأصغر ولم يتسع لها الوقت لهضمها.هذه هي الحياة**"، وهنا ترسيخ لقيمة الحياة وقداستها التي سنّت قوانين للعيش قد يرى فيها البعض ظلما للآخر، ولكن أولوية الحياة وقداستها تجعل السعي من أجل العيش أقدس غاية مهما كانت السبل. فهذا المقطع الحواري استطاع أن يخلق تعددية في الأصوات من خلال تصارع في الرؤى، ساهم في إضفاء حوارية "بيروت75".ولعل الملاحظ أيضا على هذا المقطع الحواري

انفعالية وحركية برزت في الأسلوب، وقد يكون الصراع بين الرؤى الذي ينشئ تعددية الأصوات هو السبب في ذلك؛ إذ يمكن تمثيل هذا الصراع بكرة الطاولة (البينج بونج)، التي تجعل الحوار بين أخذ ورد مما يساهم في إضفاء حركية وانفعالية في الأسلوب مما قد يفسر سبب ارتفاع قيمة ن ف ص في الحوار.

استطاعت غادة السمان أن تشكل تعددية في الأصوات اللغوية في الحوار، تجلت في تلك المقاطع التي يبرز فيها التباين في الرؤى وفي وجهات النظر، نجد كذلك بعض المقاطع الحوارية التي ساهمت في إبراز تلك التعددية وإن لم يبرز مبدأ الصراع فيها، بل نجد الحوار فيها جاء مكملا للبناء السردي من جهة، ويبرز توافقا إلى حد ما في الرؤى.نذكر على سبيل المثال الحوار الذي دار بين نمر السكيني ونيشان عندما أراد نمر أن يتخلص من ياسمينة ويتركها عنده:

"**يسأل ببعض الفخر:–ما رأيك فيها؟**

يقول نيشان باحتقار:–بدينة بعض الشيء، ولا تعرف كي ترتدي ثيابها أو تتحرك,إنها مثل غانية من الدرجة العاشرة ورثت ثروة ولكنها تجهل معنى الأناقة(...).

يسأل نمر بقسوة من اعتاد على التعامل مع الصيادين وقمعهم:–هل تأخذها أم أفتش عن صديق آخر يسدي إلي هذه الخدمة؟

يرد نيشان بصلابة مشابهة(...):–سآخذها بشرط أن تتفاهم مع عمك المقبل فاضل السلموني على أن ترسي المناقصة علي.خدمة مقابل خدمة ياسمينتك لا تستهويني(...).

–مفهوم سيكون أول ما أفعله بعد الزواج تأمين الصفقة لك و...

–واستعادتها.يبدو أنك لا تزال راغبا فيها بطريقة ما"[1].

فالملاحظ من هذا المقطع الحواري أنه لا يوجد تباين في وجهات النظر أو بالأحرى صراع، بل يستشعر القارئ أن كلا الصوتين يصبُّ في توجه واحد يدعم بعضه بعضا من خلال ترسيخ سطوة المال والنفوذ، التي تخول أبناء هذه الفئة الاستهانة بكرامة البشر ومشاعرهم مقابل المال والمصالح.كما نجد مقطعا حواريا آخر يدعم هذه الفكرة؛ وهو حوار بين نيشان وفرح برز فيه صوت نيشان الغني صاحب المال والنفوذ الذي يستطيع بماله أن يشتري الضمائر والذمم:

"تحول حديث نيشان على الهاتف إلى صراخ غاضب، لم يكن فرح يريد أن ينصت لكن الصوت الغاضب اقتحمه(...):

–أنا الذي صنعتك وأنا الذي أستطيع تدميرك، هل صدقت أنك صرت نجما؟أستطيع استبدالك في أي لحظة بوجه جديد.في كل لحظة يوجد في مكتبي من يحتل مكانك.وابنتي أيضا ستفك الخطبة.نعم أمتلكها وأمتلكك لا تصدق نقاد الصحف الذين أدعوهم إلى العشاء فيدبجون المقالات عن موهبتك.أنا أعرف وأنت تعرف أنك لست موهوبا، أما أنا فموهوب في عملي ولذا سأكون أنا الذي يدمرك وسترى"[2].فهذا الحوار الذي كان على مسمع من فرح مثل فئة اجتماعية تستغل احتياج الآخرين للمال أو الشهرة، لتستعبدهم ولا يحق لهم الاعتراض أو الرفض.وهذا الحوار ساهم في تشكيل تعددية الأصوات من خلال ترسيخ نموذج اجتماعي تمثل في الانتهازية والقسوة.وبرز هذا أكثر في تحاور فرح ونيشان:

"تأمل نيشان فرح طويلا ثم قال له بصوت حاسم كالقدر:

[1] المصدر السابق، ص76.

[2] المصدر نفسه، ص44.

- **إذا تريد الشهرة والمال يقول والدك في رسالته أن صوتك جميل؟**
- ...
- **هل تعرف الثمن,ثمن الشهرة؟**
- ...
- **هل أنت على استعداد لدفعه؟الطاعة أولا...الطاعة المطلقة لي"**[1].

فهذا الحوار يبرز صمت فرح وعدم رده على شروط نيشان، كما يبرز سيطرة صوت نيشان الذي يعبر عن شخصية الانتهازي الذي يستغل احتياج الآخرين في تحقيق أحلامهم ليصل إلى مطامعه. فالملاحظ على هذا المقطع الحواري سيطرة صوت لغوي واحد مثله نيشان في شخصية أصحاب المال والنفوذ الذين هم شريحة كبيرة في المجتمع اللبناني والعربي عموما.كما أن الإيقاع المتسارع لهذا الحوار جعله مشحونا بالانفعالية والغضب.

استطاعت غادة السمان أن تجعل الحوار في بعض المواطن خير معبر عما آلت إليه طبقة الصيادين الفقراء الذين كانوا يعانون من ظلم نمر السكيني وأمثاله، من ذلك هذا المقطع الحواري الذي دار بين الصيادين:

"فجأة ينفجر إصبع من الديناميت، وعلى ضوء اللوكس يرى مصطفى عشرات القتلى من الأسماك يلملمها مركب اقترب منهم حتى كاد أن يلتصق بمركبهم.صرخ بهم أبو مصطفى:

-الديناميت ممنوع.إنه يبيد صغار السمك ونبقى في العام المقبل بلا رزق.

[1] بيروت 75، المصدر السابق، ص44.

رد صوت غاضب من المركب الآخر:

-ممنوع علينا، ومسموح به لسوانا، لأهل الوساطات واللي عندهم ظهر يحميهم.نريد أن نأكل الأولاد جاعوا، والشباك اهترأت وثمن المازوت ارتفع الدنيا تغيرت يا بو مصطفى.

يرد أبو مصطفى بصوت مكسور:- معك حق"[1].فهذا المقطع الحواري استطاع أن ينقل مرارة العيش والظلم الذي يتعرض له هؤلاء الصيادون، مما دفعهم إلى أن يتجاوزوا القانون عندما ترسخ قانون الواسطة في البلاد، فنجد أن هذا خلق تعددية تعبر عن خبايا المجتمع وتناقضاته ومشاكله.

ولعل الحوار الذي كان بين طعان والمحامي يعكس مدى الصراع الذي عاشه طعان، بين خوفه وهروبه ممن كان يريد أن يثأر منه في قضية قتل لم يكن له علاقة بها، ليقع في الخطأ ذاته عندما يقتل شخصا بالخطأ لمجرد اعتقاده أنه كان يريد قتله:

- **وضعك سيء جدا لقد قتلت رجلا لا تعرفه دون أي مبرر.**
- **قتلته دفاعا عن النفس.**
- **قتلته لأنه منهم.يريد الاستدلال على مخبئي لقتلي.**
- **ولكنه كان سائحا أجنبيا غريبا.لعله ضل الطريق وحاول أن يسألك عن الدرب.**
- **مستحيل**
- **أثناء احتضاره في المستشفى قال أنه حاول سؤالك عن الدرب فرددت عليه برصاصة"**[2].

[1] المصدر السابق، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص81.

فهذا الحوار كان بمثابة مواجهة للنفس وكأن طعان يرى نفسه في مرآة الحقيقة التي جعلها الخوف غير ظاهرة، حيث كانت طبيعة الحوار تبرز الصراع بين الوعيين مما أثمر تعددية بارزة، حملت في ثناياها دينامية وحركية في الأسلوب.

فنجد أن غادة السمان استطاعت أن تشكل نسيجا أسلوبيا خاصا من الحوار، إذ اعتمدت على التنويع في الحوارات التي ساهمت في إرساء رؤيتها الخاصة للعالم، والتي قامت على تعددية الأصوات اللغوية مما ساهم في تشكيل الأسلوب العام للرواية.فطبيعة الحوار في حد ذاته تنشأ بين شخصيات مختلفة من حيث أبعادها الخارجية، والنفسية والإيديولوجية والاجتماعية وهذا ما يشكل حوارية تنم إما عن تصارع الرؤى واختلافها، مما يضفي طابعا أسلوبيا ينجم عن هذا الحوار.فالأجزاء الحوارية في رواية "بيروت75"، امتازت بأنها حوارات طبيعية من النوع المسرحي، لم تكتس في أغلب الأحيان بطبيعة سردية.من هنا يمكن تفسير ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية، فالتعددية المبنية على التصارع بين أنماط الوعي والتي لمسناها في حوارات "بيروت75" استلزمت أن يكتسي أسلوب الحوار بانفعالية وحركية مشحونا بتلك الدينامية التي تستلزمها مشاعر الغضب الخوف الفرح والحزن، وهذا ما أدى إلى ارتفاع قيمة ن ف ص مقارنة بالأجزاء السردية.ومن ثمة فقيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية عكست حركية وانفعالية ناجمة عن الحوارية الموجودة بين الشخصيات، وتعددية نجمت عن تعددية الأصوات ومن ثمة تعددية الأساليب التي وظفتها غادة السمان.

يجد المتمعن في رواية "بيروت 75" أنها قامت على توظيف العديد من التقنيات السردية التي شكلت مجتمعة توليفة أسلوبية خاصة؛ منها تقنية السارد غير الممثل(*),والذي لا يشارك في الأحداث إنما يكتفي بسرد القصة من ناحية، وتصوير ما تشعر به الشخصيات من ناحية أخرى.كما أنها وظفت الشخصية التي تتولى مهمة سرد الأحداث، وتجلى ذلك من خلال المونولوج الداخلي ذي الطبيعة السردية أو الحوارية، كذلك استخدمت تقنية الأحلام والهذيان التي تولت شخصية فرح سرد الأحداث فيها، واختلطت بالحلم والحقيقة والهذيان واللامنطق.

فنجد في فصول الرواية مزاوجة بين هذه التقنيات؛ فتوظيفها في الفصول حسب سير الأحداث، وحسب الغوص في باطن الشخصيات التي كانت توظف تقنية المنولوج الداخلي كمتنفس لبث أوجاعها وتناقضاتها.فعلى سبيل المثال نجد في الفصل الأول صوت السارد غير الممثل هو الذي يسيطر من حيث عرض الأحداث والشخصيات، يتخللها المنولوج الداخلي من النوع الأول.تبتدئ الرواية بصوت السارد:"**الشمس شرسة وملتهبة، وكل ما في ذلك الشارع الدمشقي كان يترف عرقا ويلهث.الأبنية والأرصفة كانت ترتجف بالحمى وترتعش عبر أبخرة الحر المتصاعدة من كل شيء(...)ولوهلة خيل إلى فرح أن الشارع بأكمله سيغمى عليه.الأشجار، السيارات، المارة الباعة والرجل الواقف أمام باب الكراج وهو ينادي بصوت مذبوح:بيروت بيروت**"[1].فاستهلت غادة روايتها بهذا المقطع الواصف الذي استطاع أن يصور حالة التعب والسأم البادية على الوجوه والجمادات.

(*)يقدم واين بوث في دراسته:المسافة ووجهة النظر distance et point de vue تصنيفا للسارد، تختلف المعايير التي يقوم عليها هذا التصنيف من المشاركة في الأحداث إلى الرؤية أو حتى المسافة بين هذا السارد والمؤلف الحقيقي.ويظهر تصنيفه على الشكل الآتي:المؤلف الضمني,السارد غير الممثل والذي يسرد بضمير الغائب، والسارد الممثل.(ينظر:نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع8، 2012 ، بسكرة الجزائر، ص103 ,104.

[1] بيروت 75، ص5.

كما أنّ صوت السارد لم يقتصر على الوصف الخارجي، ولكنه ساهم في تصوير الشخصية وإعطاء مفاتيحها النفسية، لينتقل إلى المنولوج الداخلي ليعطيها حق التعبير.مثال ذلك يعطي السارد بعض مفاتيح شخصية فرح:"**لا يدري ليس واثقا.هو دوما هكذا يتأخر أحيانا عن الوصول إلى عمله، لأنه يتذكر في منتصف الطريق أنه نسي إقفال خزانته، ويعود طوال الطريق من دمشق إلى دوما لإقفالها ويكتشف أنه كان قد أقفلها بالمفتاح مرتين(...)الذنب ليس ذنبه أو ذنب الخزانة، إنه لا يصلح للعمل كموظف في بيروت سيفعل ما يشاء**"[1].فاستطاع السارد أن يصور حالة الوسواس الذي يسم شخصية فرح، كبادرة للانشطار الروحي الذي سيعيشه بعد التناقضات التي تفرضها عليه بيروت.

ونجد هذا المقطع السردي الذي يتخلله المنولوج الداخلي، وهو يصور حالة الشخصيات الرئيسية داخل السيارة الذاهبة إلى بيروت ودواخلها النفسية"**اندلق ضوء السيارة على شبح يشير بيديه كلتيهما.توقفت السيارة السوداء الهرمة,صعد الراكب الجديد بعد أن تلفت حوله وتأمل الركاب جيدا.فكرت ياسمينة: "إنه يبدو مذعورا"..وكان طعان مذعورا فعلا ارتمى في مقعده وهو يرتجف(لقد نجوت منهم هذه المرة.لقد استطعت الإفلات من مراقبتهم وضاعت رصاصتهم في الهواء).وعاد أبو الملا يتنهد ويردد:آه آه يا زمن**"[2].فهذه التقنيات المتعددة ساهمت في إضفاء التعددية الصوتية انطلاقا من السارد غير الممثل، إلى صوت الشخصية في المنولوج الداخلي بنوعيه مما أضفى تعددية في الأساليب وظفت لخدمة الرؤية العامة للكاتبة.وهذا التشكيل الأسلوبي انعكس جليا في التمايز الملحوظ في قيم ن ف ص.ولعل ارتفاع المنولوج الداخلي ذي الطبيعة السردية أو الحوارية مقارنة بالأجزاء السردية والمنولوج الداخلي يحتاج إلى تفسير، فهل لهذا الارتفاع دلالة أسلوبية ساهمت في إبراز البعد الجمالي لهذه الرواية؟

[1] بيروت 75، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص11.

يعد المنولوج أو الحوار الداخلي نمطا من أنماط الحوار في الرواية، يتمثل في خطاب تنتجه شخصية واحدة، وهو عرض لأفكارها وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الرواي.فهو يمثل خطابا موجها من الذات إلى الذات نفسها، ففيه تتجرد الشخصية من ذاتها على التخيل ذاتا ثانيا تخاطبها وتتفاعل معها[1].وإذا عدنا إلى المنولوج الداخلي في رواية "بيروت75" نجد أن المنولوج ظهر بنمطين، ,الأول المنولوج الداخلي والذي اتسم بقصره نسبيا، والثاني منولوج داخلي ذو طبيعة سردية أو حوارية، ويغلب عليه طبيعته السردية أو الحوارية إذ تسترجع الشخصية أحداثا وحوارات ماضية إضافة إلى طول هذه المنولوجات.ولقد أثبتت قيم ن ف ص تباينا في الارتفاع؛ إذ سجل المنولوج ذي الطبيعة السردية أو الحوارية ارتفاعا مقارنة بالمنولوج الداخلي.

ساهم المنولوج الداخلي بنوعيه في تشكيل جمالية "بيروت75"، فإذا تأملنا في المنولوج ذي الطبيعة السردية أو الحوارية، نجد أنه أسهم في تعزيز حوارية هذا النص الروائي وتعددية الأصوات فيه.فحوار الشخصية مع ذاتها يستلزم تعددية في وجهات النظر، وصراعها مع ذاتها يفجر تلك الأصوات اللغوية. كما نجد أن التهجين والذي يعد من أهم مظاهر الحوارية قد تخلل بعض المقاطع المنولوجية في بيروت 75.مما أضفى البعد الحواري للرواية؛ فالتهجين يمثل لغتين أو رؤيتين أو وعيين داخل الملفوظ الواحد فهو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وأهم ما ينتجه التهجين هو التصادم بين وجهات النظر[2].

نجد من ذلك منولوج ياسمينة وهي تسترجع ذكرى حدثت لها، تقول:"**لم أخلع ثيابي بأكملها من قبل إلا في الحمام، وكنت دوما أرتديها قبل خروجي متسترة بالبخار الكثيف**

[1] ينظر:أسلوبية السرد العربي، مرجع سابق، ص191.

[2] ينظر:المرجع السابق، ص161.

والنور الشاحب بلى خلعتها كلها في بيت رجل في دمشق. يومها أغلقنا النوافذ كلها.أسدلنا الستائر كلها.أطفأنا الأنوار كلها.أقفلنا الأبواب كلها.ومع ذلك ظلت أصواتهم تزف من الظلام، وترقص على الجدران محذرة من الإثم الذي سيقع كانت صيحاتهم وصيحات أمي تخرج من جسدي نفسه كأني مسكونة بهم.كلماتهم عقارب تغطي جسدي وتلسعه وصاياهم كائنات أسطورية كديدان المقابر تركض فوق الظلام وتأكلني وتطفئ شهواتي.وحين لمسني انطلقت الأصوات كلها صارخة دفعة واحدة كجوقة رعب، ولعله سمعها فقد عجز عن امتلاكي وانطلقت هاربة من بيته.ولم أره بعدها ولم أكررها"[1].فهذا المنولوج تخلله التهجين من خلال بروز صوتين لغويين من خلال ملفوظ واحد وهو؛ فالصوت الأول هو صوت ياسمينة الثائرة المتمردة المستسلمة لشهواتها وغرائزها، أما الصوت الآخر هو صوت الأم والعادات والتقاليد والمبادئ التي تربت عليها.فهذا التصادم بين الوعيين شكل صراعا في باطن ياسمين، مما شكل حوارية نتجت عن تعددية في وجهات النظر المختلفة.فهذا التشظي في باطن ياسمينة استطاعت أن تصوره غادة السمان بجمالية بالغة، عندما أبرزت مدى تأثير تلك العادات والتقاليد رغم تهيئ كل الظروف لارتكاب الإثم تجلت في قولها:"**يومها أغلقنا النوافذ كلها.أسدلنا الستائر كلها.أطفأنا الأنوار كلها.أقفلنا الأبواب كلها.ومع ذلك ظلت أصواتهم تزف من الظلام**"، فهذه التعددية أبرزت عمق الصراع الذي تعيشه الشخصية، بين ما تريده من إشباع غرائزها وشهواتها وبين ما تربت عليه وبقي راسخا في باطنها، لتنتصر في الأخير إلى تلك المبادئ وتلك العادات التي تربت عليها رغم أن الفرصة كانت متاحة لتشبع غرائزها.فهذا التهجين الذي ظهر في الصراع بين الرغبة المتقدة والقيد الخانق، ساهم في اكتمال وعي الكاتبة وفي الرسالة التي تريد إيصالها.

[1] المصدر السابق، ص13.

وهذا ما يتضح أكثر في المنولوج الآتي إذ حوى في ثناياها تخبطا للشخصية برز من خلال الأسى الذي تعيشه ياسمينة بعد أن سيطرت عليها شهواتها وصارت أسيرة لجسد نمر السكيني، فنجد أنها تحمل إثم هذا لتلك العادات والتقاليد، وبرز ذلك من خلال تعددية الأصوات في هذا المنولوج حيث تقول:"(...)**لقد قطعت كل الجسور.لم أعد أعمل.صحيح أنه ينفق علي بكرم، وأنا أنفق على شقيقي الذي يغمض عينيه عما يدور إكراما لنقودي...ولكن هو..جسده لقد ألفته أدمنته إني مريضة به،طيلة سبعة وعشرين عاما وأنا ممنوعة عن ممارسة تلك المتعة المذهلة، وها أنا اليوم مريضة منحرفة، وقد كرست نفسي للفراش وفي دمي شهوات النساء العربيات المسجونات على طول أكثر من ألف عام**(...)**إنني أرى جنوني وأرى خطأي وأرى كيف أخرج من مزلقي، لكنني عاجزة لقد نسوا حين حبسوني في قمقم التقاليد أنهم بذلك يجردونني من مقاومتي**(...)**وها أنا أخيفه بشهيتي إليه، فهو لن يفهم أنني لست مومسا ولكن جوعي لجسده عمره أكثر من ألف عام**(...)"[1].فهذا المنولوج به تكتمل الرسالة التي برزت من خلال صراع ياسمينة مع ذاتها، وهي تستدعي بذلك أصواتا أخرى تجلت في صوت العادات والتقاليد الذي تحمله تبعات ما وصلت إليه، وهنا تتضح رؤية الكاتبة لمفهوم الحرية للمرأة وانعتاقها من قمم العادات والتقاليد الذي ضيق على ياسمينة إلى أن آلت إلى طريق الانحراف.وجمالية هذا المنولوج أنها أثارت حوارية بين ياسمينة وذاتها، وبين القارئ وفتحت له حرية التساؤل هل ما آلت إليه الشخصية راجع إلى تضييق العادات والتقاليد، أم أنه كان بإمكانها أن لا تؤول إلى هذا المآل.وهذا ما يجعل للتعددية أثرا أسلوبيا بارزا في الرواية.فضلا على أن هذا الصراع الداخلي الذي تعانيه الشخصية انعكس في أسلوبها الذي أضحى مفعما بالانفعالية التي فسرها ذلك الصراع والتشظي والانشطار، وهذا قد يكون من العوامل التي أدت بقيمة ن ف ص إلى الارتفاع.

[1] المصدر السابق، ص40.

إضافة إلى أن المنولوج الداخلي يحوي في ثناياه تعددية في وجهات النظر والتي تنتج عن صراع الشخصية مع ذاتها، نجد أن غادة السمان مزجت عدة تقنيات ساهمت في إضفاء طابع التعددية والصراع، مما أضفى بعدا أسلوبيا مائزا.من ذلك الطبيعة السردية والحوارية للمنولوج في حد ذاتها والتي كان لها دور في اكتمال صورة الأحداث عن طريق الاسترجاع، فالحوارات التي كانت تسترجعها الشخصية كانت تنم في أغلب الأحيان عن تصارع في وجهات النظر، مما عزز الجانب الحواري.على سبيل المثال نجد المنولوج على لسان فرح الذي كان في رحلة بحث عن نيشان عندما وصل بيروت، ليسترجع أحداثا في مدينة دوما.وحوار حدث بينه وبين أبيه إذ ينم عن اختلاف في وجهات النظر إن لم نقل تصارعا نتج عن اختلاف فكري واجتماعي بين الابن المثقف صاحب الصوت الشجي، وبين الأب المزارع الذي يرى أن موهبة ابنه ليس لها قيمة إن لم تدر المال عليه.يقول فرح:"(...)**شيء ما يشد الرجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم علي.أبي ذلك القروي القوي كان دوما يتلاعب بقدري.دوما يرمي بكتبي التي أدمنها إلى النيران التي يحرق بها أعشاب الحقل الطفيلية والضارة صارخا: _يجب أن تعمل كنيشان، لا أن تقضي عمرك بالتفكير والوسوسة. وحتى حينما كنت أخرج إلى الأشجار لأغني، كان أبي يصرخ:–هذا الصوت تستطيع تحويله إلى ثروة سأسلمك لا بن خالتي نيشان ليصبك في القالب المناسب قالب من ذهب**(...)"[1]. فيبرز من خلال هذا الحوار مدى التباين في وجهات النظر، مما عزز حوارية هذا المنولوج، كما أنه أبرز الصراع الداخلي الذي يعشيه فرح، بين ما يريده هو وما يريده المقربون منه، فإضافة إلى التعددية في وجهات النظر التي يضفيها المنولوج الداخلي، نجد أن الحوار الذي تخلل المنولوج أضفى كذلك تعددية نجمت عن الصراع في وجهات النظر.وكل هذا ساهم في تشكيل جمالية الأسلوب العام للرواية، ومما

[1] المصدر السابق، ص20.

عكس انفعالية في الأسلوب يستشعرها القارئ من خلال الصراع الذي تعايشه الشخصية مع ذاتها، إضافة إلى الصراع الذي ينتج تعددية في الأصوات اللغوية.

كما أن غادة السمان مزجت العديد من تقنيات تيار الوعي* والتي أضفت بعدا جماليا خاصا، تجلى ذلك في الأحلام والهذيان والذي قام على اللامنطق في الأحداث، مما استلزم انفعالية وديناميةبارزة في الأسلوب.من ذلك نجد مونولوجا على لسانه يصور مدى اختلاط الحقيقة بالوهم بالنسبة له"**للتو استيقظت لم تعد الحبوب المنومة تجدي، إني أتعذب باستمرار وأشعر بأن رجلين يقتتلان داخل جسدي...حين جاء نيشان ليأخذني إلى السهرة غضب كثيرا.صرخ بي:(فرح أنظر إلى نفسك في المرآة)قال إنني كنت أرتدي ملابس النساء وعلى وجهي ماكياج نسائي (...)عاودني ذلك الحادث المؤلم...إنه ليس حلما كما يدعون ولكنه يحدث لي فعلا أسير على أرض صخرية ثم فجأة تتحول الأرض تحت قدمي إلى رمال سائبة وشيئا فشيئا تبتلعني الرمال المتحركة، وكل ما حولي خواء وخواء ما عدا لافتة طريق عليها اسم بيروت...وأصرخ وأصرخ وأصرخ**[1]".فهذا المنولوج استطاع أن يصور قمة الانشطار الروحي والفصام الذي وصل إليه فرح.

*)إذ تتميز رواية تيار الوعي بالرؤية؛إذ تقوم على الاستبطان الداخلي فالرؤية تكون ذاتية تقتصر على سبر دهاليز الذات الإنسانية، ومحاولة فضح ما استتب بداخلها، ولا يتأتى هذا إلا إذا تكلمت الشخصية عن نفسها بنفسها، وهنا تلميح لبعض تقنيات الاستبطان وهي كثيرة منها المنولوج الداخلي بنوعيه التداعي الحر ومناجاة النفس.كما أن الأحلام والهذيان وهما خاصيتان تشتغل عليهما الشخصية في الرواية، التي عادة ما تكون غير عادية فقدت القدرة على التكيف مع واقعها الخارجي فتبحث عن مجال لإشباع رغبة ما،لم تتحقق في عالمها الخارجي فالأحلام عبارة عن صرخة مكتومة مرتدة نحو الداخل إلى الذكريات أو المناجاة والأحلام.(ينظر:سليمة خليل، تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الحديثة، مجلة المخبر،ع 7، بسكرة، الجزائر، ص ص181،184)

[1]بيروت 75، ص92.

وهذا نموذج من كوابيسه التي يسردها بنفسه:"**في المقهى طلبت الفتاة كوبا من "بلودي ماري"(الفودكا بعصير البندورة) شربته برشفة واحدة، وعادت تلك النظرة القاسية الشيطانية تطل من عينيها وشعرها الأحمر المجعد، بعد أن أنهت كأسها أمسكت الشاليمو وفي بساطة أدخلت الشاليمو في شرياني بدلا من الكأس وبدأت تمتص دمي تمتص...وشعرت بالدوار وصرخت بها:انتزعي هذا الشاليمو من عروقي يا مصاصة الدماء(...)وهربت منها وسمعت أهل المقهى يهمسون:مجنون ..مجنون(...)**"[1].فإضافة إلى التعددية التي يستلزمها المنولوج نجد أن حالة الهذيان التي يمر بها أبرزت مدى التصدع والانهيار الذي يعيشه فرح.فما يمكن ملاحظته أن المنولوج الداخلي ذي الطبيعة السردية أو الحوارية شكل نسيجا أسلوبيا برز من خلال إضفاء تعددية صوتية نتجت عن طبيعة المنولوج في حد ذاته،كذلك كان للتهجين أثر في خلق أصوات لغوية ساهمت في تعزيز الحوارية.كما أن توظيف تقنيات تيار الوعي ساهمت في إبراز الصراع الداخلي للشخصية.وإذا نظرنا إلى كل هذه العوامل مجتمعة نجد أنها متضافرة ساهمت في ارتفاع قيمة ن ف ص في المنولوج ذي الطبيعة السردية أو الحوارية، فكل هذه العوامل استلزمت أن يكون الأسلوب مشحونا بانفعالية وحركية انعكست في النتائج الإحصائية.وهنا قد يبرز التساؤل هل للتباين بين قيم ن ف ص في الأجزاء الحوارية والمنولوج ذو الطبيعة السردية أو الحوارية تفسير؟

قد يكون التفسير الأقرب إلى الصواب في هذا المقام هو أن الأجزاء الحوارية حوت في ثناياها صراعا أبرز في وجهات النظر مما كان دليلا على وجود تعددية صوتية، فضلا على أن طبيعة الحوار الفيزيقية استلزمت تلك الانفعالية البارزة في الأسلوب مما ساهم في ارتفاع قيمة ن ف ص، ولو انطلقنا من هذا السبب في تفسير ارتفاع قيمة ن ف ص في المنولوج نجد أنه حوى

[1]تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الحديثة، ص97.

تعددية في وجهات النظر نابعة من حوار الشخصية مع ذاتها، إضافة إلى الطبيعة الحوارية للمنولوج مما شابه الحوار الصريح في فكرة الصراع بين وجهات النظر، لكن رغم وجود تلك التعددية إلا أنها ليست في نفس درجة بروزها في الحوار.

إن القارئ لرواية "بيروت75" يجد أن غادة السمان استطاعت أن تدخل القارئ في الجو النفسي الداخلي للشخصيات، وأضحى العالم الداخلي لكل شخصية لوحة فنية تكمل الأخرى لإرساء رؤيتها للعالم للوجود.فإذا انطلقنا بأنا الرواية تكتسب جماليتها من كونها جنس أدبي متعدد الأساليب، نجد أن غادة السمان نجحت في المزج بين أصوات لغوية متعددة تعبر عن اختلاف فكري وإيديولجي واجتماعي، أضفى ذلك التعدد الأسلوبي في الأسلوب العام للرواية.ولعل التمايز بين قيم ن ف ص بين الأساليب أبرز ذلك.وقد يكون من الإجحاف في حق الرواية إن تساءلنا هل انتصرت غادة للأجزاء الحوارية أو المنولوج وأي منها له دلالة أسلوبية وعلاقة مباشرة بأسلوب غادة الروائي، لأن أسلوبها الروائي هو مزيج كل هذه التقنيات الأسلوبية؛ إلا أن تلك الحركية والانفعالية في الأسلوب برزت وفق الرؤية العامة للرواية، فتراوحت بين الارتفاع والانخفاض وفق ما يقتضيه المقام.وإذا انطلقنا من حساسية القارئ نجد أن المنولوج بنوعيه خاصة ذو الطبيعة السردية أو الحوارية شكل ميزة أسلوبية في الرواية، إذ استطاعت غادة أن تدمج القارئ في العوالم الداخلية للشخصيات، والتمازج مع صراعاتها وتناقضاتها وأوجاعها، مما أبرز الأسلوب الاستبطاني المناجاتي على "بيروت 75".

3.3.حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:

تعد الشخصية الروائية من أهم التقنيات السردية التي تساهم في تشكيل العالم الروائي، إلا أنها من المفاهيم التي اكتنفها الغموض لقلة اهتمام الدارسين بها[1]، وقد يكون هذا الغموض راجعاً إلى التباسها بمفاهيم أخرى(*2).كما أن لها أبعادا أخرى(**)أسْهمت في أن يكون لها دور

[1]ينظر: تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص71.

*) يضيف تودورف سببا آخر لهذا الغموض، وهو حضور عدة أصناف مختلفة في مفهوم الشخصية حيث لا تختزل لأي منها لكنها تتطبع بطبعها، ولقد أحصى الأساسيات من بينها:1-الشخصية والشخص: يشير تودوروف إلى أنه من قبيل القراءة الساذجة لكتب التخييل أن يتم الخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء، فهو يشدد على ضرورة التفريق بين الشخص والشخصية الروائية حيث يقول:"لقد استطعنا كتابة سير أشخاص مستكشفين حتى أجزاء حياتها الغائبة من الكتاب ماذا كان يفعل هاملت خلال سنوات دراسته، وننسى أن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات ولأنه أيضا كائن ورقي وسيكون من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص:تمثل الشخصيات أشخاصا، تبعا لظروف التخييل.

2-الشخصية والرؤيا:يرى تودروف أن نقد القرن العشرين أراد اختزال مشكل الشخصية في مشكل الرؤية أو في مشكل وجهة النظر.إن هذا الالتباس كذلك أسهل من الشخصيات التي هي أقل موضوعية من أحاسيس ذاتية منذ دوستسكي وهنري جيمس:نجد مكان العالم الخيالي الكلاسيكي المستقر، سلسلة من الرؤى كلها غير يقينية، فهي أكثر من ذلك تخبرنا عن ملكة الإدراك والفهم أكثر من زعم حقيقة.لم يبق أقل من أن الشخصية لا تسمح بحصرها في الرواية التي هي في ذاتها واحدة من فضاءها وإن العديد من الأساليب الأخرى مرتبطة بها بالضرورة حتى الروايات العصرية.(ينظر:المرجع نفسه، ص71 ، 72 ,73).

كما يرى سعيد علوش أن الشخصية كمفهوم لم يكن بالوضوح الكافي كباقي المصطلحات، وأن هناك أسبابا ساهمت في أن يكتنفه الغموض ويحيطه الكثير من اللبس خاصة أن الاهتمام به كمفهوم فاعل في النص الروائي كان متأخرا نسبيا.فالمصطلح أخذ يختفي ليحل محله مصطلح الفاعل أو الممثل لدقتهما السميائية.كما أن الشخصية فكرة من الأفكار الحوارية التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسية أو الثانوية.(ينظر:سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ، 1985، ص ص125-126

**) وهي الجوانب الأربعة التي تتألف منها الشخصية في القصة بشكل عام، وهي البعد الخارجي والبعد الداخلي(النفسي)، والبعد الاجتماعي والبعد الفكري.

فاعل في الرواية.وإذا عدنا إلى رواية بيروت 75 نجد أنها حوت في ثناياها على نسيج علائقي من الشخصيات التي شكلت ملمحا أسلوبيا بارزا، وتجلى ذلك في أبعاد كل شخصية على حدة، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى سواء كانت علاقات حب أو كره أو استغلال إلى غير ذلك.إذ تكون هذا النسيج من شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية؛ كشخصية ياسمينة وفرح ونمر السكيني وأبو مصطفى ونيشان وطعان ومصطفى.قمنا في هذا المقام بإحصاء قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية، بغية إبراز التمايز من عدمه في أساليب الشخصيات من خلال حوارها.وكانت نتائج ن ف ص كالآتي:

أ-البعد الخارجي(الفيزيائي):يشمل هذا الجانب المظهر العام للشخصية وشكلها الظاهري، ويذكر فيه الراوي ملابس وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها ودمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها وهذا الجانب له أهمية كبيرة,لأنه يساعد القارئ على التعرف على الجوانب الأخرى، فغالبا ما يكتشف المتلقي المكانة الاجتماعية من خلال ملابسها، وكذلك فإن حركات رجل بدين تختلف تماما عن حركات رجل نحيف.

ب-البعد الداخلي(النفسي):تحاول القصة أن تبرز الحالة والذهنية للشخصية، وتحدد مدى تأثير الغرائز في سلوك هذه الشخصيات من انفعال أو هدوء من حب أو كره، من روح الانتقام أو التسامح هل هي شخصية انطوائية أم اجتماعية، معقدة أو خيالية من العقد متفائلة أو متسائلة لأن الشخصية الانطوائية لا تستطيع أن تتحول بين عشية أو ضحاها إلى شخصية مرحة تختلط بالناس.فهذه الشخصية يجب أن تكون مقنعة للقارئ من بداية القصة حتى نهايتها.وهذا الجانب يدرس فيه القاص مشكلات الشخصيات النفسية، ويدرس الغرائز ومدى تحكمها في سلوك الأفراد وانفعالاتهم.

ج-البعد الاجتماعي:ويشمل هذا الجانب المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع، فربما تكون الشخصية شخصية فلاح أو موظف أو عامل أو أمير.وهذه المراكز الاجتماعية لها أهميتها البالغة في بناء الشخصيات وتبرير سلوكها وتصرفاتها، فلكل مجتمع مشاكله الاقتصادية والاجتماعية الخاصة.

د-البعد الفكري:يشغل الجانب السياسي والإيديولوجي حيزا كبيراً في روايات الأدباء مهما كانت موضوعاتها، فقصص الحب مثل قصص الحرب تدور أساسا حول موقف الإنسان من هموم مجتمعه وقضاياه الخاصة، وهي أساسا القضايا ذات الطابع الاجتماعي والسياسي.(ينظر: علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، ع102، ص51 ص52، 53).

الجدول رقم1:

الشخصيات	الأجزاء الحوارية
ياسمينة	**39**
فرح	**24**
أبو مصطفى	**8.6**
مصطفى	**10**
أبو الملا	**8**
طعان	**3**
نمر	**10.2**
نيشان	**9**

فالملاحظ من الجدول رقم (1) هو التباين في قيم ن ف ص إذ نجد أن أعلى قيمة سجلتها شخصية ياسمينة بنسبة (39)، تليها شخصية فرح بنسبة (24) أما أقل قيمة سجلتها شخصية طعان نسبة (3)،أما باقي الشخصيات فسجلت قيمة ن ف ص تباينا متقاربا نوعا ما، فسجلت ن ف ص في شخصية أبو مصطفى (8.6)، وشخصية مصطفى (10) أما شخصية أبو الملا فسجلت (8)، أما نمر فسجلت قيمة ن ف ص (10.2)، وفي شخصية نيشان سجلت(9). ومن ثمة هل تباين الأرقام له دلالة ما توحي بتعددية في الأساليب ؟

قد تحتاج الإجابة على تساؤل كهذا إلى العودة إلى تكوين الشخصية في رواية بيروت75 وكيف استطاعت غادة السمان أن تنسج تفاصيل كل شخصية وتهبها حرية التعبير عن أفكارها

وأحلامها وحتى مآسيها، ومن هنا قد تبرز أسلوبية الشخصية في أن يترك الكاتب شخصياته تعبر عن نفسها دون التحكم فيها.فإذا عدنا إلى شخصية ياسمينة والتي سجلت أعلى قيمة (39) نجد أنها تعد ثاني أهم شخصية في هذه الرواية، إذ تشكل هي وفرح ضلعين مهمّين يشكلان بنية الأحداث في بيروت 75" فالقاسم المشترك بينهما هو الرغبة في الثراء والشهرة.هي شابة جميلة تركت مدرسة الراهبات في دمشق التي كانت أستاذة فيها، وكانت تشعر بقيود المجتمع تخنق حريتها لذلك كانت بيروت الحلم الحرية النجاح والثروة.إذا ركزنا على البعد الخارجي لشخصية ياسمينة فيصفها فرح بقوله:"**تأتي صبية حلوة تودعها أمها، الأم محجبة تبدو على ثيابها رقة الحال والفتاة ترتدي ثوباً قصيراً جدا يكشف عن ساقين شديدتي البياض والامتلاء أيضا**[1]".ويصفها في سياق آخر:"...**يتأملها جيدا بيضاء جدا، ممتلئة جدا سوداء العينين جدا كأكثر الدمشقيات (تراهاتلميذة في بيروت؟إنها أكبر من ذلك، لعلها في الخامسة والعشرين.تراها ذاهبة لتشتري ثيابها كالبرجوازيات الدمشقيات؟لكن أمها تبدو رقيقة الحال.تراها مثلي تفتش عن المجد؟**[2]".فنجد أن الصفات الخارجية توحي بشخصية محبة للحياة محبة للانطلاق، صبية في العشرينات من العمر تحاول الانعتاق من قمقم العادات والتقاليد والمجتمع المحافظ.

ولعل هذا المقطع السردي الواصف لياسمينة يوحي بمدى انفعالية هذه الشخصية، ورغبتها في المغامرة وتجريب كل ما هو جديد،كما توحي بمدى سذاجتها وبراءتها "**تشعر ياسمينة بأنها غابة والموسيقى رياح تتخللها، وتهز أشجارها وأغصانها وتطلق صياح عصافيرها وتوقظ ثعابينها الموسيقى تحرك فيها دائما مخزونا من العواطف الغامضة.تشعر بأنها عاشقة لا تحب شخصا بالذات ولكنها دوما في حالة عشق، ودوما على استعداد لأن تحب وتلتهب**

[1] المصدر السابق، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص8.

وتتعذب وتنسى دون أن يدري الحبيب عنها شيئا(...)"[1].فشخصية بهذه الصفات بدون مناعة عاطفية، تحمل رغبة تلتهب كل حين، وعواطف مكبوتة لم يكن لها أن تقاوم سحر بيروت، وما كان لها إلا أن تعطي بسخاء ودون مقابل.سلمت نفسها إلى نمر السكيني دون زواج، إذ استطاع أن يقدم لها ما كانت تريد من المال والحب، أو الذي كانت تعتقده حبا.

وإذا عدنا إلى ياسمينة البيروتية نجد أن فترة السعادة والبهجة لم تدم طويلا؛ إذ وصل سقف السعادة إلى مداه لكن سرعان ما شهد خفوتا وأفولا، فإذا قارنا بين مشاعر ياسمينة تجاه نمر نجدها محمومة ملتهبة، وكأنها تحاول إشباع مخزونها من الحب أو إكمال نقص أو عيش الحرية على إطلاقها، نجد نمر يتعامل معها كجسد شهي يلبي حاجاته لا غير، وإن استطاعت ياسمينة أن تأسره مرحلة من الزمن. لتبدأ مرحلة نزول منحنى السعادة بعد فتور نمر مع ياسمينة، وهنا تعيش ياسمينة مرحلة الكفران بكل المبادئ التي آمنت بها من الحب والحرية.ولعل انهيار هذه المسلمات بالنسبة كان وقعه قاسيا بالنسبة لياسمينة التي واجهت المجتمع البيروتي بصدر رحب أكثر من اللازم،كان الانهيار جزئيا إلى أن وصل إلى منتهاه."**للمرة الأولى تشعر أنها عارية فعيناه ترفضان عريها، تلف حول جسدها "كيمونو" حريريا وتخرج إلى سطح اليخت تتأمل زوارق الصيادين المضيئة.وتنفجر في بكاء خافت.منذ أيام وهي تحس بحاجة إلى البكاء وتتجلد.شيء ما انكسر بينها وبين نمر...خيط من الموت تسلل إلى كل ما يدور بينهما**"[2].

يستشعر القارئ أن غادة السمان استطاعت أن تشحن شخصية ياسمينة بقضية مهمة تشعر أنها من صميم قضايا المرأة وهي الحرية والتحرر من كل القيود، وكأنها وجهتها إلى مصير محتوم.لتبدأ بداية النهاية بالنسبة لياسمينة بعد أن ضحى بها بنمرفي أول صفقة عندما أراد أن

[1] المصدر السابق ، 8.

[2] نفسه، ص37.

يسوي علاقته مع غريمه السياسي بالزواج من ابنته، فشعرت ياسمينة بتغيره المفاجئ خاصة عندما أراد أن يجعلها عشيقة نيشان.وأصبحت إما أن تقبل بعرضه وتخسر ما تبقى من كرامتها,وإما أن ترفض عرضه وتعود للعيش مع أخيها.ولعل هذا المقطع من الرواية يصور مدى انهيار عالم ياسمينة الزائف، وهي تشاهد سيارة رجل من الأغنياء تدهس طفلا في الطريق:"**لم تقو على الذهاب إلى الطفل لترى ما حدث له، جسده لم يتحرك ولم يصدر عنه أي صوت.وجدت نفسها تنهار على الرصيف باكية ما أقسى هذه المدينة، ما أقسى أهلها وسكانها ومالكي سيارتها(هذا بالضبط ما حدث لي:لقد دهسني نمر بسيارته دون أن يتوقف، والآن علي أن أتدبر أمري وحيدة).الآن عليها أن تقرر:الانتقال إلى شقة نيشان أو إلى شقة أخيها.عليها أن تختار نهائيا بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومسا ناجحة.وتكومت على الأرض وأغلقت عينيها محاولة التقاط صوتها الداخلي الحقيقي**[1]".وكان قرارها النهائي أن لا ترضى بصفقة نمر وتعود إلى أخيها الذي كانت تشتري صمته بالمال، ولم تكن تعتقد أن رجوعها سيكون آخر محطة في حياتها، بعد أن تشاجرت مع أخيها الذي عنفها لأنها لم تعد ترسل له المال، ليتطور الأمر ويقوم بذبحها وقطع رأسها ويذهب إلى الشرطة ويسلم نفسه بحجة الدفاع عن الشرف.

وإذا عدنا إلى ثاني شخصية سجلت أعلى قيمة ن ف ص (24) شخصية فرح، والتي تعد أهم شخصية في رواية بيروت 75 إن لم نقل أنه بطلها الأول.إذ تبدأ الرواية بالحديث عنه وتنتهي كذلك بالحديث عنه.وإذا ركزنا على البعد الخارجي لشخصية فرح نجد أنه شاب وسيم مفتول العضلات له صوت شجي وقوي، تقول عنه ياسمينة وهو جالس بجوارها:"**ما أشد وسامة الشاب الجالس إلى جانبي.ولكنه يبدو كئيبا بطريقة ما**"[2].ورغم هذه السمات الخِلقية التي حباه الله بها إلا أنه كان موظفا بسيطا يعيش في دومة ويعمل في دمشق، حلم بيروت راوده

[1]المصدر السابق، ص86.

[2]المصدر نفسه، ص8.

بعد أن أصر والده على أن يذهب إلى قريبه الثري نيشان حتى يساعده في أن يصبح ثرياً ومشهورا.فالمتتبع لشخصية فرح يجد أن لا علاقة له بمعنى اسمه، وقد يكون هذا الاختيار لاسمه مقصودا ليحدث تلك المفارقة لدى القارئ.

كما أن بعدا آخر يمكن ملاحظته في شخصية فرح، ألا وهو الهشاشة النفسية والكآبة وتجلى ذلك عنده بكثرة بعد أن جاء إلى بيروت وأصبح ثريا ومشهورا، فمثلا نجده يسترجع ذكرى توحي بما يعرف بالوسواس القهري، حيث يقول:"(...)**ولكن رسالة التوصية من أبيه إلى نيشان قريبه الثري في بيروت ستساعده وتحميه، تراه أضاعها؟للمرة العشرين يتحسسها في جيبه.يتذكر فجأة أنه نسي إحضار ساعة المنبه معه ونسي إقفال خزانته أم لا؟لا يدري ليس واثقا هو دوماً هكذا، يتأخر أحيانا عن الوصول إلى عمله، لأنه يتذكر في منتصف الطريق أنه نسي إقفال خزانته ويعود طوال الطريق من دمشق إلى دوما لإقفالها، ,ويكتشف أنه قد فعل ذلك دوما يتوهم أنه لم يقفلها,وحين يعود يكتشف أنه قد أقفلها بالمفتاح مرتين**[1]".وهذا المقطع الروائي يعد ملمحا لبداية انهيار نفسية فرح فيما بعد عندما تتعرض لظروف قاسية،حيث كان له استعداد مبدئي.

يتضح جانب الكآبة في شخصية فرح أو الميل للتشاؤم، وربما الخوف من المجهول الذي تجلى في بيروت التي تحمل العديد من التناقضات، من ملامح تشاؤمه تطيره من ثلاثة نساء ركبن معه وهن ينتحبن"**صوت المذيع وهو يقرأ الأخبار يملأ السيارة لا. لا يملأها هنالك بكاء خافت النسوة الثلاث في المقعد الخلفي يبكين** (...)**يفكر فرح(لماذا ينتحبن هكذا؟تراني ذاهبا إلى موتي وعرافات القدر يشيعنني ويبكينني؟**[2]".حتى أثناء مغادرته دمشق كان يبادره الغم

[1]المصدر السابق، ص6.

[2]المصدر نفسه، ص7.

:"**والسيارة تغادر المدينة وتمضي في طريق الربوة والهامة.وتخلف الصخرة الشاهقة على مدخل دمشق والتي نحت عليها "أذكريني دائما"(لعل اسم العاشق كان:دمشق)لكنها ستنسى.يقرأ فرح العبارة ويعاوده الغم يسري في أوصاله تعب غامض**[1]".ولعل الصدمة التي تلقاها في بيروت ساهمت في ازدياد الانشطار الداخلي عنده، فعندما حل ببيروت لم يجد نيشان بسرعة، بل حاول أن يتصل به مرارا فرجل بشهرة نيشان وثرائه لم يكن من السهل التوصل إليه، الشعور بالوحدة هو الذي استولى على فرح، والشعور بالقسوة التي امتازت بها بيروت "**هنالك مناخ من القسوة يحسه بشدة كلما تحرك في هذه المدينة العجيبة.إنه يسمع باستمرار أصداء بكاء طويل ترددده جينات هذه المدينة منذ أول ليلة حل بها، وصوت النواح الغامض يطارده ويستوطن صدره.إنه يحس كما يحس الرادار المرهف وجود أشياء لا تعيها الحواس المجردة وهو لسبب يجهله كان دوما يمتلك حاسة التقاط شارات الاستغاثة ربما لأنه يطلقها باستمرار ربما لأنه يعي باستمرار وعيا مبهما بأنه سفينة غارقة لا مفر...**"[2].

تواصل أخيرا مع نيشان الذي لم يلقه بالترحاب والأحضان التي كان يتوقعها، لكنه كان مسرورا لأنه التقى به"**وبدا المكان مثل علبة مخملية والمنضدة التي يجلس خلفها نيشان من الزجاج الشفاف تتدلى عليه مختلف المصابيح...أحس كأنه سقط بين فكي زهرة من آكلات البشر، أسنانها من المعدن اللماع ولكنه استسلم لمقعده كان متعبا متعبا كأنما غسلت بيروت دماغه وعذبته طيلة شهر بالغربة والوحشة والحرمان...سمع صوتا داخله يحرضه على الهرب والعودة إلى قريته وكتبه وخزانته الفارغة المقفلة**[3]".تبدأ رحلة التنازل عندما يقبل فرح بشرط نيشان وهو الطاعة المطلقة مقابل الشهرة "**كان في صوت نيشان شيء شرس وصارم مثل**

[1] المصدر السابق،ص7.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص ص43-44.

فرقعة السياط في السيرك على أجساد الحيوانات أثناء التدريب، ولا يدري لماذا تذكر فرح حكاية ذلك الرجل الذي وقع مع الشيطان عقدا بدمه يمنح فيه نفسه للشيطان مقابل تلبية رغباته كلها ماذا كان اسم بطل القصة؟لم يعد يذكر ربما كان اسمه فرح أم تراه فاوست؟[1]".

يبدأ الصراع في حياة فرح بعد أن سلّم لنيشان زمام أمره، واستسلم لميولاته الشاذة وازداد التناقض الداخلي حيث لم يعد قادرا على الاستغناء عن المهدئات وبدأت تكثر هلوساته،كان يلقب بمطرب الرجولة، لكن الانشطار الروحي الذي عانى منه بعد أن أخضعه نيشان لممارسة الشذوذ معه وفشله مع كل امرأة يريد أن يرتبط بها كسر في داخله ذلك العنفوان.يقول فرح:"**للتو استيقظت.لم تعد الحبوب المنومة تجدي، إني أتعذب باستمرار وأشعر بأن رجلين يقتتلان داخل جسدي.حين جاء نيشان ليأخذني إلى السهرة غضب كثيرا.صرخ بي:فرح أنظر إلى نفسك في المرآة، قال إنني أرتدي ملابس النساء وعلى وجهي ماكياج نسائي، لم أكن قد لاحظت ذلك تماما ولكنني على أي حال لا أدري لماذا أغضبه ذلك.جاء بطبيب غرس دبوسه في شرياني، تظاهرت بالنوم ولم أكن نائما.كانا يتحدثان عني ونيشان قلق مما يسميه تصرفاتي المجنونة، سرتني على أي حال نبرة القلق في صوته.ولكنني لم أنم قضيت الليل وأنا أقتل النمل الذي كان يخرج من وسادتي ليأكلني[2]**".فالمآل الذي آل إليه فرح هو الجنون وبعد أن أفسد حفل نيشان الذي كان يعول على إيراداته، أودعه مشفى المجانين حتى يعاقبه، لكنه فر منه في مشهد يجسد مأساوية الحدث والمآل الذي وصل إليه.

يقول فرح:"**برد.برد.برد يخترقني حتى قاع عظامي، وأنا قابع في مخبأي ريثما يحل الظلام وأنطلق هاربا إلى قريتي.ما تبقى مني عائد إلى دوما أعرف أن شيئا لن يعود كما**

[1] المصدر السابق،ص ص44-45.

[2] المصدر نفسه، ص92.

كان، لكنني سأهرب وأعود إلى حضن أمي الأرض...فنيشان مصمم على الانتقام بكل ما تبقى له من نفوذ ومال...إنه هو المريض لأنه قادر على التكيف مع مجتمعه المريض، ,أما أنا فمعافى ولذا عجزت عن إكمال شوط الجنون في مسيرة السقوط[1]".فالمتأمل في شخصية فرح يجد أن تكوينها النفسي مرت بعدة مطبات، واستطاعت غادة السمان أن تجسد الواقعية المريرة في مجتمع مادي قضى على إنسانية الإنسان.

وإذا تمعنا في شخصية أبو مصطفى والتي سجلت قيمة ن ف ص في حوارها نسبة 8.6، نلحظ أن التكوين النفسي والاجتماعي يجسد حقيقة الواقع المأساوي لصياد ستيني يكابد المصاعب حتى يوفر لقمة العيش لعائلته الكبيرة:"**ثلاثون عاما وهو يزداد تقزما ومصاعب الحياة تجلده,يشعر بأنه يتضاءل ويذوي مثل عملاق مسجون في قمقم الجسد**"[2].فهذا الرجل لم يعد يرى حلا يخرجه من فقره المدقع ووضعه السيء سوى إيمانه العميق أنه سيصطاد المصباح السحري وسيلبي الجني كل رغباته"(...)**سيكون عتيقا وصدئا لكنه سيعرفه سيدعكه ثلاث مرات فينتصب جني المصباح عمودا من دخان,مهيبا كالليل ثم يركع بين يديه ويقول له:شبيك لبيك عبدك بين يديك...وسيطلب أمنياته الصغيرة كلها:بيت نظيف، دخل معقول رزق يكفي الأولاد ونفقات علاج رئته المصدورة**"[3].فأي وضع مزرٍ يجعله يؤمن أنه سيجد الفانوس السحري الذي سيغير حياته وحياة أولاده في لمح البصر.فالأب الذي فقد ابنه الأكبر الذي كان بمثابة يده اليمنى، ما كان له إلا أن يدخل مصطفى ابنه الثاني ويضطره إلى أن يترك الثانوية ليساعده في العمل.

[1] المصدر السابق، ص ص107-108.

[2] المصدر نفسه، ص25 .

[3] المصدر نفسه، ص25.

فكدر العيش جعله مهووسا بقضية المصباح السحري وجعله يتمسك بوهمه أكثر فأكثر"**إنه واثق من لقاء الجني قبل موته، عبثا حاول إقناعه بعدم الخروج الليلة.لقد أصر وأحضر معه أصابع الديناميت الممنوعة.إنه محتضر ومجنون يا لها من ليلة للمرة الأولى يصيد بالديناميت بعد حادثة قطع أصبعه(...)أبو مصطفى صامت تماما، إنها ليلة العمر وضربة العمر(...)إنه محموم محموم,لكنه يحس أن المصباح قريب قريب، وأن المعرفة باتت وشيكة(...)رمى بشباكه أشعل فتيل الديناميت الحزمة كلها دفعة واحدة.وقبل أن يسمع صرخة ابنه والرجال قفز بها إلى الماء.هاهو جسده كله حزمة ديناميت لصيد المصباح**"[1].فهو الرجل الذي قتله حلمه أو اضطرته ظروف الحياة إلى أن يقامر بحياته للتخلص من واقع مرير صعب.

ولعل هذا التناقض عاشه مصطفى والذي كانت نسبة ن ف ص في حواره 10، فهو الشاب الحالم الذي كان يحلم بمواصلة دراسته، وكان شاعراً مرهف الإحساس يحمل آمالا ورؤى مستقبلية تصطدم بصخرة الواقع المرير، إذ اضطر أن يترك دراسته ليساعد والده في الصيد:"**لن أصلح صيادا أنا شاعر مصاب بدوار البحر,ومصاب بالدوار حتى على البر**"[2].ليكتشف مدى التناقض أن تكون شاعرا وصيادا في الآن ذاته، فما عاد يشغله أنين السمك "**لم تنكسر العلاقة بينه وبين كائنات الطبيعة ولكنها نامت، وحلت محلها رابطة تشده إلى المعذبين أمثاله وأمثال أبيه من فصيلة أسماك الأرض، أولئك الضائعين في سراديب قسوة الحياة في بيروت(...)صار مشغولا بالحرب مع آل السكيني والسلموني وطبقتهما التي تسرق اللقمة من أفواههم**"[3].فهذا التغير في شخصية مصطفى نقله من شخصية حالمة إلى

[1] بيروت 75، المصدرالسابق، ص79.
[2] المصدر نفسهص29.
[3] المصدر نفسه، ص78.

شخصية تشعر بما تعانيه طبقتها، ولعل نقطة التحول الإيجابية إذ تنبه مصطفى إلى أن الصمت والخضوع في وجه هؤلاء الفاسدين سيعمق الحالة المزرية التي يعيشها الصيادون البسطاء.فبدأ بتوعيتهم للوقوف في وجه هؤلاء مما لاقى صدى عند نمر السكيني إذ يقول: "(...)**ثم إن لدي مشاغل أخرى، تكفيني متاعب العمل التي يخلقها مصطفى السماك منذ أن انضم ذلك الولد إلى الصيادين والمتاعب تتوالى.تطويعهم لم يعد سهلا صاروا يستعملون ألفاظا خطرة مثل الكرامة والحق والعدالة ...الأوغاد**"[1].فمصطفى لم يستسلم، ولم يقع في موقع اليائس الذي يندب حظه، ولكنه حاول أن يثور على الوضع السائد عن طريق الوعي.

فالملاحظ مما سبق أن التباين في قيم ن ف ص في حوار الشخصيات، ترجم تباينا في تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري.لكن قد نحتاج إلى معرفة العوامل التي أسهمت في ارتفاع أو انخفاض قيم ن ف ص.نجد من العوامل التي تنص عليها معادلة بوزيمان عاملي صغر السن والأنوثة[2].وقد تساهم في تفسير ذلك التباين.ولعل الجدول رقم (2) يبرز تأثير هذين العاملين:

الجدول رقم(2):

الشخصيات	الأنوثة	صغر السن	ن ف ص في الحوار
ياسمينة	+	+	**39**
فرح	−	+	**24**
أبو مصطفى	−	−	**8.6**
مصطفى	−	+	**10**
أبو الملا	−	−	**8**

[1] بيروت 75، المصدر السابق، ص74.

[2] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص82.

طعان	–	+	3
نمر	–	+	10.2
نيشان	–	+	9

فالملاحظ أن أثر عاملي الأنوثة وصغر السن كان بارزا في شخصية ياسمينة، وهذا ما يفسر ارتفاع قيمة ن ف ص في حوارها.كما برز تأثير عامل صغر السن في شخصية فرح، إلا أن نلاحظ ارتفاع قيمة ن ف ص في شخصية فرح مقارنة مع شخصية مصطفى ونمر وطعان، رغم توفر عامل صغر السن في هذه الشخصيات.ويمكن تفسير الارتفاع الملحوظ لنسبة فرح هو السمة الانفعالية التي اتسمت بها هذه الشخصية؛ فالهشاشة النفسية التي اتصف بها وحالة الجنون، والفصام التي عانى منها ساهمت في ارتفاع قيمة ن ف ص، فارتفاع قيمة ن ف ص دليل على انفعالية الشخصية.

وهذا ما يفسر تقارب قيمتي مصطفى ونمر؛ فنمر هو شاب وسيم من عائلة مرموقة، ورجل أعمال مشهور استغل سذاجة ياسمينة، وتخلى عنها عندما استلزمت مصلحته السياسية ذلك حيث يقول: "(...)**اللعين نيشان ليته يتم الصفقة؟إنها في ذروة حالات اليأس، أرجو أن يصعقها بثرائه، فهي رغم كل ادعاءاتها عن الحب تحب النقود أيضا، وسترضخ لأي شيء تحت تهديد الفقر.لماذا ألومها؟أنا أيضا أحب النقود، وإلا لما قبلت بالزواج من نائلة تلك السنجابة البليدة**"[1].

كما نلاحظ انخفاض قيمة ن ف ص في شخصيتي أبو مصطفى، وأبو الملا وذلك لانتفاء عاملي الارتفاع:الأنوثة وصغر السن، وذلك اتضح في تكوين الشخصيتين فكلاهما رجل كبير

[1] بيروت 75، المصدر السابق، ص74.

في السن وهذا المقطع السردي يعطي الخطوط العريضة لشخصية أبو الملا:"(**سأسرق التمثال)هكذا قرر أبو الملا بعد عذاب طويل، والواقع أن سرقة التمثال لم تكن صعبة.فموقع الآثار الذي تجري فيه الحفريات مليء بالكنوز الذهبية والفضية التي يتم نقلها أولا بأول(...)سرقة التمثال لم تكن سرقة صعبة عمليا.كان من الصعب أن يقنع نفسه بالسرقة.فقد عاش حياته كلها راضيا بالمقدر والمكتوب(...)حتى الفقر لم يكن يجز في نفسه لأنه آمن بأن من البديهيات أن يرفع الناس بعضهم فوق بعض درجات ولكنه الآن تبدل.منذ اضطرته ضرورات العيش القاهرة إلى حمل ابنته الثالثة لتعمل خادمة وهو يتبدل(...)**"[1].

[1] بيروت 75، المصدر السابق، ص66.

خلاصة عامة:

استطاعت غادة السمان أن تنسج أسلوبية "بيروت 75" انطلاقا من رؤية خاصة للعالم اتضحت في تناقضات الحياة التي وسمت بيروت الحلم والغاية، ولعل مقدرة غادة الأسلوبية برزت في أنها استطاعت أن تخلق تعددية في الأصوات اللغوية، عبرت عن صراع فكري وإيديولوجي واجتماعي ساهم في تعزيز حوارية هذا النص الروائي مما أضفى بعدا جماليا ترك أثره في المتلقي. فالانطلاق من التنويع في التقنيات السردية أضفى تنويعا أسلوبيا.ولعل فعالية معادلة بوزيمان ظهرت في أنها أبرزت تباينا في قيم ن ف ص عكس تمايزا أسلوبيا، إذ أحالت تلك القيم إلى وجود تعددية أسلوبية في الأصوات نجمت عن تصارع في وجهات النظر مما عزز الجانب الحواري في الرواية.كما برزت مقدرة غادة في التنويع في أساليب الشخصيات إذ لم يسيطر صوت الكاتبة على شخصياتها بل تركتها تعبر عن نفسها، وهذا ما أبرزته قيم ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية.كما أنها استطاعت أن تشكل ملمحا أسلوبيا أدخل القارئ في الجو الداخلي للشخصيات لتكمل الرؤية للعالم، وذلك من خلال المنولوج الداخلي الذي غلب عليه التأمل في صراعات الشخصيات وتناقضاتها وكل هذا يصب في جمالية الرواية.فجمالية بيروت 75 برزت في مقدرة غادة في الدينامية والانفعالية التي برزت في الأسلوب، وتراوحها بين الارتفاع والانخفاض وفق الأساليب الموظفة، إذ خضعت في ارتفاعها وانخفاضها لوجود التعددية في الأصوات التي شحنت الأسلوب بانفعالية استلزمها المقام.وهذا ما استطاعت قيم ن ف ص أن تبرزه.

الفصل الثالث:

فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي الوطاري

موازنة بين "الزلزال "و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

تمهيد:

1. الكتابة الروائية الوطارية

2. قراءةُ رواية "الزلزال" بِمفعول معادلة بوزيمان

3. تطبيق معادلة بوزيمان في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

4. موازنة بين روايتي "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

خلاصة عامة

تمهيد:

يحاول هذا الفصل أن يجيب على العديد من التساؤلات، ويخضع العديد من الفروض التي تقوم عليها معادلة بوزيمان للممارسة، واختبار فعاليتها وجدواها في رصد أسلوبيَّة النص الروائي، ولا يخفى عن القارئ أن النص الروائي الوطاري خامة روائية متميزة، تستثير الباحث وتجذبه لسبر أغوار جماليته.إذ تشكل كل رواية للطاهر وطار علامة فارقة في عالم الرواية الجزائرية والعربية. ولقد وقع اختيارنا على روايتين متميزتين للطاهر وطار، وكان اختيارنا مقصودا لرواية "الزلزال" التي تعد من أوائل رواياته، ورواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" والتي تعد من أواخر رواياته إن لم نقل إنها آخرها.وحتى نبرز سبب اختيارنا لهاتين الروايتين خصوصا، ولماذا الطاهر وطار دون غيره وحتى تكون هناك خلفية عن الكتابة الروائية للطاهر وطار، خصصنا المبحث الأول لتناول الكتابة الروائية الوطارية،حتى تكون عونا لهذه الدراسة فيما بعد.

1.الكتابة الروائية الوطارية:

1.1.روايات الطاهر وطار بين الإيديولوجية والتجريب:

يعد الطاهر وطار[*] من الروائيين الجزائريين الذين عرفوا بنتاجهم الروائي الغزير، وقد يحصر هذا العنوان كتابة الطاهر وطار بين مرحلتين أو فترتين لكل منها خصوصية ما؛ فالمتطلع

[*])ولد الطاهر وطار عام 1935 في بيئة ريفية وأسرة أمازيغيَّةتنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يحتل سفح الأوراس، والذي قال عنه ابن خلدون أنه جنس أتى من تزاوج العرب والأمازيغ. التحق بمدرسة جمعيه العلماء التي فتحت في 1950 فكان من ضمن تلاميذها النجباء. أرسله أبوه الى قسنطينة ليتفقه في معهد الإمام عبد الحميد بن باديس في 1952، انتبه إلى أن هناك ثقافةأخرى موازية للفقه ولعلوم الشريعة هي الأدب، فالتهم في أقل من سنة ما وصل من كتب جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وزكي مبارك وطه حسين والرافعي. كما أنه راسل مدارسا في مصر فتعلم الصحافة والسينما في مطلع الخمسينيات، التحق بتونس في مغامرة شخصية في 1954 حيث درس قليلا في جامع الزيتونة. تعرف عام 1955 على

للكتابة الروائية الوطارية منذ السبعينات إلى أواخر التسعينات يلحظ سيطرة النقد الاجتماعي، والذي كان مهما في مرجعية الكتابة كمنطلق وكهدف في الوقت نفسه.ولربما هذا ما يجعل أجيالا متعاقبة تقرأ هذه الروايات قراءة مختلفة، ذلك أن جيل بداية الألفية يقرأ رواية اللاز أو الزلزال كما قرأهما جيل السبعينات، والأهم هو لماذا تقرأ ؟لأن هنالك تقاطعا بين الأجيال يعود إلى العنصر الجمالي المؤثر في هذه النصوص، والذي قام على العنصر الاجتماعي التاريخي المفعل لجمالية النص الروائي[1].ومن ثمة نجد جمالية خاصة تنطلق من العنصر الاجتماعي التاريخي، لهذه الروايات التي سيطر عليها النقد الاجتماعي.

فالقارئ لروايات الطاهر وطاهر يجد أنها مرت بثلاث مراحل، وقد تكون العتبات في رواياته أكثر دلالة على هذه المراحل.فيرى عز الدين جلاوجي أنه يمكن تقسيم النتاج الروائي

أدب جديد هو أدب السرد الملحمي، التهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية المترجمة فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية لواء البرلمان التونسي. استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطنيرغم أنه يكتب في إطاره. عمل في الصحافة التونسية في لواء البرلمان التونسي والنداء، التي شارك في تأسيسها وعمل في يومية الصباح وتعلم فن الطباعة.أسس في 1962أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة، وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة.أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمةأوقفتها السلطات في 1973،كما أنهأسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة ليومية الشعب أوقفتها الدولة بدورها في 1974، لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين في 1990.عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي، ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش وهو في سن السابعة والأربعين.شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 91 و 92 .عمل في الحياة السرية معارضا لانقلاب 1965 حتى أواخر الثمانينات، اتخذ موقفا رافضا لإلغاء انتخابات 1992 ولإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات دون محاكمة، هوجم كثيرا على موقفه هذا وهمش بسببه.كرس حياته للعمل الثقافي التطوعي، وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989وقبلها حول بيته الى منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر.مؤلفاته: المجموعات القصصية:دخان من قلبي، الطعنات، الشهداء يعودون هذا الأسبوع.الروايات: اللاز.-الزلزال.-الحوات والقصر .-عرس بغل.-العشق والموت في الزمن الحراشي-تجربه في العشق.-رمانة.-الشمعة والدهاليز.الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي.-الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.-قصيد في التذلل.(ينظر: زهرة ديك، الطاهر وطار هكذا تكلم هكذا كتب،دار الهدى،الجزائر،2013، ص ص ص20 ، 21، 22).

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص193

للطاهر وطار إلى ثلاث مراحل:المرحلة الأولى(*)من بداية كتاباته الأولى حتى فتره التسعينات، ولقد عنون هذه المرحلة بزلزال التمرد والثورة[1]؛ إذ امتازت بانتشار الفكر الاشتراكي الواقعي في الأدب الجزائري، بكل أبعادها الإنسانية وهذا ما أسهم في تعميق التفاعل الإيجابي بين الإبداع الروائي والمحيط الخارجي، وهكذا يتطور النقد الجمالي من منطلق جدلي، وكأن الخارج-نصي بكل تناقضاته وصراعاته هو الذي يحقق المتعة الجمالية وبالتالي فكل ما هو جمالي إيديولجي[2].

أما المرحلة الثانية(**) فيوصفها جلاوجي بأنها مرحلة حيرة ومساءلة، إذ امتازت بالتشكيك في الاشتراكية خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفياتي، وطرحت الطليعة المثقفة"**سيلا من الأسئلة، وكالت سيلا من الاتهامات وهي ترى الصروح تنهار، أين الخلل؟ أفي النظرية في حد ذاتها؟أم في تطبيقاتها؟لقد تحولت الطبقة العاملة التي وصلت إلى السلطة على دماء التضحيات غولا للإقصاء والديكتاتورية...**"[3].أما المرحلة الثالثة(*)فوصفها بأنها انتقال من الحلم الثوري إلى حلم الطفولة، فالكثير من الطليعةالمثقفة التي آمنت يوما ما بأفكار الصراع الطبقي، ودولة العمال دخلت مرحلة الشك في أطروحاتها، ثم نقضها في مرحلة ثانية[4].فالواضح

(*)حوت هذهالفترة: الهارب عام 1961، ورمانة 1969 اللاز 1972 ، الزلزال 1973، والحوات والقصر 1973 عرس بغل 1975، العشق والموت في الزمن الحراشي 1978، تجربة في العشق في 1988.

[1]ينظر: عز الدين جلاوجي،العتبات والتحول في روايات الطاهر وطار،مجلة مقاليد،ع 2، ديسمبر2012، ص100.

[2]ينظر:نورة بعيو، روايات الطاهر وطار بين قيود الأدلجة وحداثية الكتابة، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب "الخطاب الروائي عند الطاهر وطار"، مجلة الأثر، عدد خاص، 2011، ص112.

(**)وهي مرحلة العشرية السوداء لم تشهد إلا رواية يتيمة وهي الشمعة والدهاليز 1994.

[3]عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص102.

(*)ظهرت فيها رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 1999، ورواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.

[4]ينظر:المرجع السابق، 104 .

أن هناك تحولا فكريا عاشه الطاهر وطار انعكس على رواياته على اختلاف المراحل التاريخية التي ظهرت فيها.

ويفهم مما سبق أن كتابات الطاهر وطار وإن شهدت تحولا من الإيديولوجي الاشتراكي إلى الحداثي التجريبي امتازت بأنها نصوص تتمتع بجمالية، سواء ارتبطت بتناولها لمواضيع اجتماعية توحي بإيديولوجية ما، أو ارتبطت بعناصر الحداثة والتجريب. لذلك يرى بعض النقاد أن مفهوم الرؤية عند غولدمان(*)، حاول أن يترجمه الطاهر وطار في أعماله الأولى,أي من الزلزال إلى اللاز إلى الحوات والقصر، ووصولا إلى عرس بغل. ففي رواية اللاز يرتكز حلم الطاهر وطار على ضرورة تغيير الأوضاع عبر تلك القناعة الفكرية والإيديولوجية، التي سيطرت على زيدان وأتباعه بشكل متباين ربما بسبب تفاوت درجة استيعاب كل واحد للموقف الإيديولجي الذي تأكد في العبارة التي كان يرددها حمو واللاز ما يبقى في الواد غير حجارو[1].كما أخذت الرؤية منحى إيديولوجيا في الحوات والقصر، ينطلق وطار من الحاضر المتعفن والمزيف إلى عالم تخييلي يرتكز على الأسطورة والحلم، بهدف الحرية والتغيير. لذلك يجعل أبطاله يتجاوزون كل العقبات رافضين مختلف أشكال الاستسلام، مثلما فعل في هذه الرواية. فالبطل علي الحوات يقود مسيرة باتجاه قصر السلطان، الذي يرمز لتطلعات الجماهير الكادحة فهو ذهنيا يحمل مشروعا للوحدة الشعبية ضد الاستلاب الفكري والقهر الاجتماعي[2].ومن ثمة يلح تساؤل مفاده بماذا اصطبغت الروايات الحداثية للطاهر وطار؟ وما

(*) يرى لوسيان غولدمان إلى أن رؤية العالم في أعمال كاتب ما، هي عبارة عن مجموع الأفكار والأحاسيس التي تهيمن على فئة بشرية تعيش أوضاعا اقتصادية واجتماعية متشابهة هي بمثابة موقف إيديولوجي يتعارض مع فئة أو فئات أخرى.

[1] ينظر:زهرة الديك، المرجع السابق، ص194 .

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص196.

الذي جعل النقاد يحكمون على النتاج المتأخر للطاهر وطار على أنه تحول فكري انعكس جليا في رواياته؟

سبقت الإشارة إلى أن المرحلة الثالثة من نتاج الطاهر وطار الروائي امتازت بتغير الرؤية عنده.وقد تكون مرحلة مراجعة، أو تخلّيًا عن تلك المبادئ المدافعة عن الاشتراكية.إذ بدأت خيوط الرؤية الأولى تتلاشى عند وطار حيث صار يتعامل مع معالم أخرى فوق واقعية وإن كان الواقع المعيش وفي كل مرة يتخفى وراء عتبة العناوين تارة والأسطورة والأجواء الصوفية وكل ما يمكن استلهامه من المصادر التراثية والشعبية المحلية والعربية وكذا العالمية تارة أخرى[1].وقد نخلص مما سبق أن نصوص الطاهر وطار الروائية بتعدد رؤاها امتازت بجمالية ما، استطاعت أن تؤثر في القارئ وتحدث المتعة الجمالية. ولهذا كان اختيارنا لروايتي الزلزال والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، إذا تمثل كل رواية منهما مرحلة مختلفة عن الأخرى لنحاول إبراز جمالية كل نص على حدة، وهل يمكننا أن نتوصل إلى خصوصية كل نص من خلال إعمال معادلة بوزيمان؟

2. قراءةُ رواية "الزلزال" بِمفعول معادلة بوزيمان:

1.2.رواية " الزلزال "؛ الموضوعةُ والبِنْية السرديَّة:

ليست الغاية في هذا المقام إعطاء ملخص لرواية الزلزال، لأنه لا يمكن تلخيص رواية دون الاجتزاء أو إهمال أحداث دون أخرى، ولكن نبتغي تحديد الإطار العام للرواية حتى تسهل متابعة العملية الإحصائية فيما بعد.لذلك سيتم التركيز على الحدث المركزي للرواية والذي استطاع أن يشكل نسيجا سرديا، من شخصيات وأحداث عديدة.

[1] ينظر:المرجع السابق، ص197 .

تدور رواية الزلزال حول شخصية عبد المجيد بو لرواح الذي يعود إلى قسنطينة بعد غياب قارب التسع سنين، بعد أن استقر في العاصمة وذلك بعد أن علم أن الدولة ستصادر الأراضي من ملاكها وتوزيعها تحت بنط ما يسمى بالثورة الزراعية. وهذا ما استفزه ودفعه إلى أن يعود إلى قسنطينة ليبحث عن أقاربه الذين مضى زمن طويل على رؤيتهم ليسجل أملاكه باسمهم، لأنه عقيم حتى لا تجد الدولة ما تأخذه.وبعد هذا الغياب الطويل عن المدينة استشعر بو لرواح التغيير الكبير الذي طرأ على المدينة وأهلها، وكأنه في مدينة لا يعرفها حيث يقول:"**لا حول ولا قوة إلا بالله...ما الذي يدفع الناس حتى يرتجلوا مشيتهم بهذا الشكل في هذه المدينة؟لم أصل بالسيارة إلى هنا إلا بعد أن كدت أن أهجرها وسط الشارع، خشية أن يغمروها كالذباب كأنما في يوم الحشر.ما دهى هؤلاء الناس حتى يتدافعوا هكذا، في حركة عشوائية نازلين صاعدين مقبلين مدبرين خفافا ثقالا في هذا الحر؟حقا بدأت أنسى هذه المدينة**"[1].

استطاع بو لرواح أن يلمس الفرق الذي طرأ على قسنطينة، فهو الذي عاش في عهد الاستعمار وعايش طبائع الفرنسيين وما تركوه في نمط عيش تلك المدينة، ظهر له ما تركه أهل الريف بعد نزوحهم إلى المدينة إثر الاستقلال. يقول مستغربا:"**لا.الحق.الحق، المدينة انقلبت رأسا على عقب، زمن الفرنسيين كانت هادئة، هادئة بشكل ملفت للنظر تدب الحياة فيها مع مطلع النهار، رويدا رويدا وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النهار، ثم تخفت فجأة حتى الساعة الثالثة، لتستأنف تصاعدها حتى تشتد بين الخامسة والتاسعة عندما يغادر التلاميذ المدارس والثانويات والمعاهد، وتتألق الأنوار وتنطلق العطور من الغادات الأوروبيات والإسرائيليات اللائي يملأن الشوارع، كالحوريات بهجة وحبورا**"[2].ويبدو استنكاره واضحا لما تقوم به الدولة، إذ يرى أنه من الظلم أن تؤخذ أراضيه لتمنح لغيره"**خدعونا. خدعونا بدأوا بالاشتراكية حروفا ثم راحوا يبعثون فيها الروح، حتى صارت كلمة تعني – لا محالة – شيئا**

[1] الطاهر وطار، الزلزال، دار موفم، الجزائر، 2007، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص7.

ثم ها هم وفجأة.لا. لا(...)قرأنا العلم في الريف، وجالسنا العلماء وكافحنا مع بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة، وتفقهنا في المذاهب الأربعة ولم نعثر على هذا المنكر.لا.الشيء لمن يملكه والتمليك وارد في القرآن الكريم، ثم لا الناس راضون بوضعيتهم، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه، وبما قسمه عليهم مقسم الأرزاق، وما دخلهم هم لولا أنهم يعجلون قيام الساعة مروقا"[1].فالطاهر وطار يبرز ذهنية الرجل الإقطاعي الذي يستدل بالقرآن الكريم لتبرير هذه الذهنية.

وقد تختزل أحداث رواية الزلزال في الانشطار الذي حدث لعبد المجيد بو لرواح، وهو يشاهد التغيير الجذري الذي طرأ على المدينة والأشخاص والمواقف؛ فمن كان بالأمس من علية القوم أضحى اليوم من أراذلها، ومن كان من أراذلها فتحت له الدنيا ذراعيها إما برفعة المنصب أو بالسمعة الطيبة.يقول وهو يدخل مطعم بالباي الذي أصبح وضعه يرثى له"**لا حول ولا قوة إلا بالله.أحقا هذا هو مطعم بالباي الذي عرف الآغوات والباشوات والمشائخ، وكبار القوم ,أصحاب الأرض والأغنام...**"[2]حتى تغير حال بالباي لم يكن أقل صدمة في نفس بو الارواح حيث يصفه السارد قائلا "**تأمل صاحب الدعوة المترددة فألفاه شيخاً بلحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره وسروال حوكي في عجزه، وبلغة مهترئة قديمة...بالباي بدمه ولحمه غير أن سواد الشعر خلفه البياض، وامتلاء البدن خلفه نتوء العظام سبحان مغير الأحوال**"[3].

[1]المصدر السابق، ص ص7، 8 .

[2]المصدر نفسه، ص 16 .

[3]المصدر نفسه، ص17.

فشخصية بو لرواح ناقمة على الناس وناقمة على الحكومة حيث يقول:"**كثر الناس.كثروا بشكل فظيع، إنهم يخرجون من كل زاوية هذا يوم الحشر.طبعا يكثرون فالحكومة تجبر الأطباء على سعر معين يمكن الرعاع من العلاج، وتسهل لعملة الأرض التداوي بالضمان الاجتماعي الذي تمنحه لهم، تفكر في تعميم مجانية العلاج. لماذا لا يتكاثر هذا الشعب مادام يأكل ويشرب ولا يعمل شيئا، وإذا ما مرض يعالج بثمن زهيد؟يسرقون من الأغنياء ويبذرون على الحفاة العراة الرعاة**"[1].فهذا الحقد على الشعب كان دفينا في شخصيته، وكان في ثنايا الرواية من بدايتها إلى نهايتها.حيث ازدادت هذه الضغينة ومعها ازدادت رغبة بو لرواح في أن يجد أقاربه لكي يفشل مخطط الحكومة في أخذ أراضيه، لكن كانت صدمته تزداد عندما يعرف التقلبات التي حدثت لقريب من أقاربه,حيث يقول:"**الطاهر النشال ضابط سام يحل ويربط. عمار الحلاق شهيد، نينو الدلال الخائن أب لشخصية. بالباي المفلس راض عن وضعه. سعدان مهرب الصابون والمخدرات صهر لضابط سامي يحل ويربط.صدقت يا رسول الله صدقت يا حبيب الله, من علامات الساعة أن يتطاول الحفاة العراة، رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربتها، أن ينقلب الأسفل إلى الأعلى. وأن لا يكون هناك أسفل وأعلى، فتلك علامة قيام الساعة وها هي تحل إن زلزلة الساعة شيء عظيم**"[2].

فكل التناقضات التي لم يتوقعها عبد المجيد بو لرواح وجدت في أقاربه الذين كان يعول عليهم حتى ينقذ أملاكه، ليبلغ به اليأس مداه ويحاول الانتحار من أعلى الجسر، حتى أنه أضحى بين الحقيقة والهذيان، حيث يقول:"**أيتها البسكرية يا ابنة عقبة بن نافع، أعيريني صرعك خذي**

[1] المصدر السابق، ص59 .

[2] المصدر نفسه، ص93.

عني صرعك.ابكيني قبل أن أقذف بنفسي من أعلى الجسر.ابكي كل آل بوالارواح.لقد قذفت قميصي حذائي سروالي.إنهم وصلوا قبل أن أقذف بنفسي.يا سيدي راشد يا سكان قسنطينة

-يا بو الأرواح

هتف الأطفال,في حين كانت الشرطة تلقي عليه القبض، وتمنعه من الانتحار. وفي الطريق إلى المستشفى لم يبق في أذنيه سوى ثلاث أصوات:

صوت الحضري المطربش يهتف:يا سيدي راشذ يا صاحب البرهان

وصوت يغرد مع الرباب يا سيدي الطالب داوني نبرا

وصوت يعلن في رنة مغربية متوجعة:الكلام المرصع فقد المذاق والحرف البراق ضيع الحدة"[1].فكانت نهاية الرواية كما يرى البعض من النقاد مفتوحة؛ إذ كان بإمكان الطاهر وطار أن يجعل لعبد المجيد بو لرواح نهاية أبشع من الجنون، ولكنه ارتأى نهاية توحي بأن الإقطاع لم ينته في الجزائر، وإنما استمر وتطور ليشكل مرحلة الإرهاب فيما بعد[2].بعد هذا العرض الوجيز لأهم أحداث رواية الزلزال سنحاول إعمال معادلة بوزيمان لرصد تمايز الأساليب في هذه الرواية.

[1]المصدر السابق، ص184.

[2]ينظر:سلمى محمود سعد، الثورة الجزائرية في رواية الطاهر وطار من الخمسينات حتى مطلع التسعينات، رسالة ماجستير، الجامعةالأمريكية بيروت، عام 2000، ص96.

2.2.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية والمنولوج:

إن القارئ لرواية الزلزال يدرك من خلال قراءته غلبة بعض الأساليب؛ فإذا كان السرد دعامة أساسية في الرواية مع الحوار، كان المنولوج من الأساليب التي ساهمت في تكوين هذه الرواية. لذلك قمنا بإحصاء قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية والحوارية والمنولوج وكانت النتائج الآتية:

الجدول رقم (1):قيمة ن ف ص في رواية الزلزال

الفصول	الأجزاء السردية	الأجزاء الحوارية	المنولوج
الفصل1	11.6	14.4	15.8
الفصل2	30.6	26	21.3
الفصل3	10.6	22.6	13.1
الفصل4	17.7	20.8	12.5
الفصل5	9.2	6.2	19.2
الفصل6	24.3	12.8	5.4
الفصل7	13.6	17	10.7
المتوسط	16.8	17.1	14

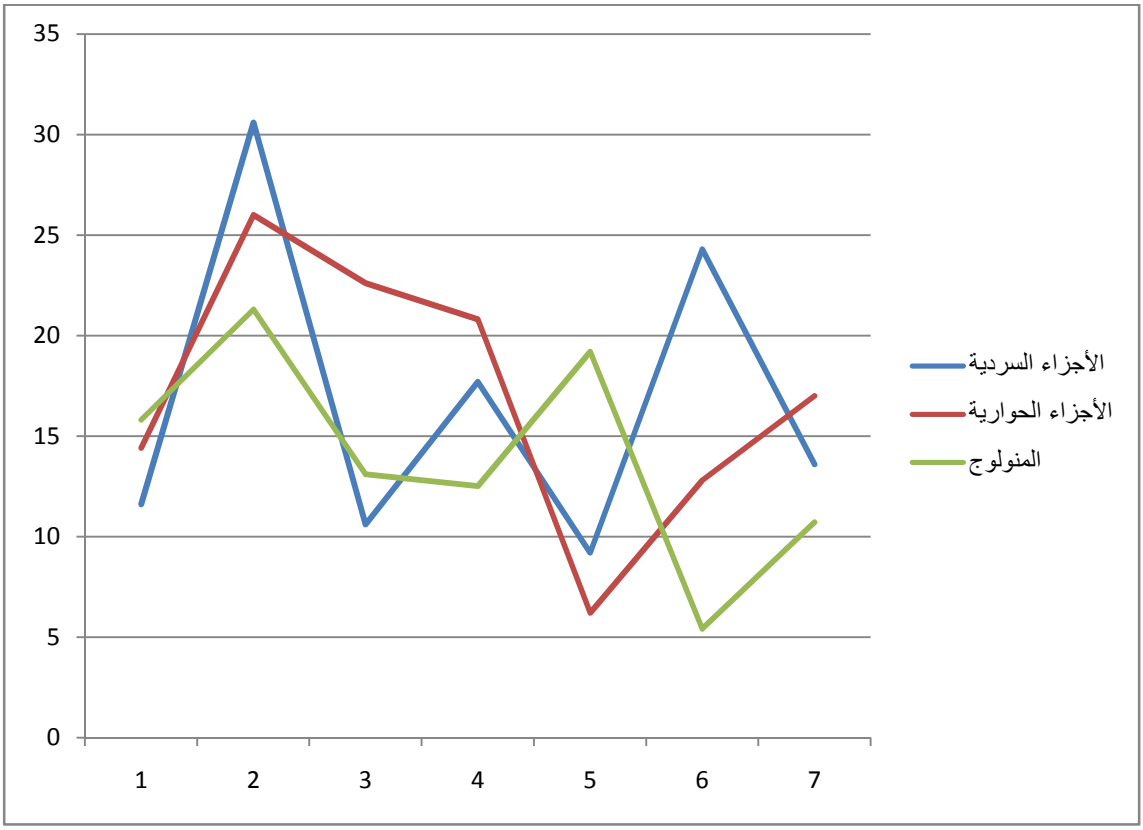
من خلال الجدول رقم 1 يمكن تسجيل العديد من الملاحظات، وأبرز ملاحظة يمكن تسجيلها هي ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية (17.1) على الأجزاء السردية 16.8 وعلى المنولوج 14.كما أن الفارق بين قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية والأجزاء السردية كان ضئيلا بنسبة 0.3 كما نجد أن قيمة ن ف ص في المنولوج (14)سجلت انخفاضا مقارنة بالأجزاء السردية والأجزاء الحوارية، حيث كان الفارق بين المنولوج والأجزاء السردية بـــــ

2.8، وبين المنولوج والأجزاء الحوارية 3.1 وإذا أمعنا النظر نجد أن أعلى قيمة سجلتها ن ف ص في الأساليب الثلاثة كانت في الفصل الثاني؛ إذ سجلت في الأجزاء السردية (30.6) والأجزاء الحوارية (26) وفي المنولوج (21.3).

كما نلاحظ أن أقل قيمة سجلتها ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية كانت في الفصل الخامس، حيث كانت في الأجزاء السردية (9.2)، وفي الأجزاء الحوارية (6.2) إلا أنه في الفصل ذاته سجلت قيمة ن ف ص ارتفاعا ملحوظا في المنولوج بنسبة (19.2).وإذا أمعنا النظر نلاحظ أنه رغم الارتفاع النسبي لقيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية على الأجزاء السردية نجد أن بعض الفصول سجلت قيمة ن ف ص ارتفاعا في الأجزاء السردية مقارنة بالأجزاء الحوارية، مثل الفصل الثاني (30.6) والفصل الخامس (9.2),والفصل السادس (24.3).

كما نلاحظ رغم انخفاض قيمة ن ف ص في المنولوج مقارنة بالأساليب الأخرى، إلا أنها سجلت ارتفاعا في بعض الفصول، إذ سجلت ارتفاعا في الفصل الأول بنسبة (15.8)، كذلك في الفصل الخامس (19.2).ويمكن تمثيل نتائج الجدول رقم(1)، في المنحنى البياني رقم (1) لإبراز تمايز الأساليب في رواية الزلزال.

الشكل رقم (1):قيمة ن ف ص في رواية الزلزال



1.2.2.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية والمنولوج:

استطاع الطاهر وطار أن ينسج جمالية خاصة في نص الزلزال، إذ برزت القضية الإيديولوجية مذوبة في نسيج أسلوبي قائم على تعددية الأصوات والأساليب. مما شكل لوحة فنية تخدم الرؤية التي ارتآها الكاتب لهذه الرواية، مفعلة حساسية القارئ حتى يتفاعل ويندمج معها. ولعل التمايز الذي أفرزته قيم ن ف ص بين الأساليب الموظفة (السردية والحوارية والمنولوج)، يشير إلى دلالة ما تحمل في طياتها أثرا جماليا، نجم عن هذه التوليفة الأسلوبية التي وظفها الكاتب. فنتائج الجدول رقم(1) أظهرت ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية (17.1)، وفي الأجزاء السردية (16.8) وفي المنولوج (14).ونجد أن هذه النتائج صدقت الفرض السابق القائل بهذا التمايز، أي ارتفاع القيمة في الأجزاء الحوارية مقابل الأجزاء السردية

والمنولوج. ومن ثمة فهذا دليل على وجود التمايز بين الأساليب كنتيجة أولية، ولكن الأهم في هذا المقام ما الأثر الأسلوبي الناجم عن هذا التمايز؟ كيف استطاع الطاهر وطار أن يخلق جمالية تنطلق من قضية إيديولوجية اجتماعية من خلال توظيف أساليب تقوم على تعددية لغوية ساهمت في إضفاء حوارية خدمت رؤيته للعالم؟ وهل لتأويل هذه الأرقام الإحصائية بعد جمالي؟

إن ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية يستلزم العودة إلى بنية الحوار في نص الزلزال وكيف وظف الطاهر وطار هذه التقنية حتى تضفي- متضافرة مع الأساليب الأخرى- ملمحا أسلوبيا بارزا أظهرته قيمة ن ف أول ما يلفت انتباه القارئ عندما يقرأ الزلزال يجد أن الطاهر وطار خلق تعددية في الأصوات اللغوية من خلال توظيف تقنية الحوار. فنجد إضافة إلى الحوارات التي كانت تقوم بها الشخصيات الرئيسية فيما بينها، كانت هناك حوارات تنشأ بين شخصيات ثانوية تلقى على مسامع الشخصيات الرئيسية، ويبدو أنها كانت محاولة ناجحة من الكاتب في نقل صورة للمجتمع متعدد الطبقات والأفكار والتوجهات السياسية والأيديولوجية، مما أضفى مبدأ التصارع بين وجهات النظر. كما نجد أن بعض الحوارات التي دارت بين عبد المجيد بولرواح وبين الشخصيات الأخرى لم تقم على مبدأ التصارع في وجهات النظر بل كانت تسير وفق التوافق بينها، مما ساهم في إبراز وجهات نظر أخرى مفصلة معمقة لتفكير طبقة معينة عاشت ذلك التقلب الاجتماعي من سمو ورفعة وغنى في عهد الاستعمار إلى وضاعة وضيق في العيش في عهد الاستقلال. نجد من ذلك المقطع الحواري الذي دار بين بو لرواح وبلباي:

"**بالباي بدمه ولحمه غير أن سواد الشعر خلفه البياض، وامتلاء البدن خلفه نتوء العظام سبحان مغير الأحوال.**

– من أرى؟من أرى.الباشأغا الحفصي؟

– لا

– الباشأغا الحفصي؟

– لا.إحزر

– الحاج محاتة.

– ما بالك لا تذكر إلا الباشغوات والأغاوات، وعملاء فرنسا أنسيت رجال العلم، والصالحين وباقي الأعيان؟

– أه.الشيخ عبد المجيد بو الارواح يا ألف مرحبا,يا ألف أهلا وسهلا.صوتك لا يغرب عن أذني أبدا.

– يا سيدي؟الناس كلها تقدمت وأنت تأخرت؟

– الدنيا.الدنيا الغرارة الغدارة يا الشيخ..الحمد لله.مرحبا بقضائه ورضائه (...)"[1].

فهذا نموذج عن حوار بين شخصيتين كلاهما من الطبقة ذاتها؛ تلك التي كانت لها جاه ومال في فترة الاستعمار، وبولرواح وبلباي يمثلان نموذجا اجتماعيا واحداً عاش العز والرفاهية في تلك المرحلة، وهذا الحوار أبرز هذا التغير الاجتماعي الذي بدأ يلحظه بولرواح على هذه الطبقة. وحاول الطاهر وطار أن يبرز مدى التغير الاجتماعي في الحوار ذاته عندما وصف بلباي الغربة التي يعيشها هو وأمثاله بعد الاستقلال، بعد أن نزح أصحاب القرى إلى قسنطينة:

"**–ماذا أصاب مطعمك العظيم؟ما الذي حوله إلى ما هو عليه؟**

–أسكت. أسكت. الفرنسيون خرجوا.المسلمون خلفوهم.الشقة التي كانت تأوي عائلة أضحت تأوي عدة عائلات...أسر الفرنسيين كانت لا تتعدى الثلاثة أو الأربعة أفراد على أقصى تقدير، أما أسر بني عمك فلا أقل من تسعة وعشرة. البوادي رحلت إلى القرى

[1] المصدر السابق، ص17 .

والمدن الصغيرة، وهذه رحل سكانها إلى قسنطينة ولم يبق هناك من يؤم المطاعم لا الفخمة ولا غير الفخمة، حتى من يتسوق إلى المدينة، لزيارة ابنه في الثانوية أو لشراء قطعة غيار، يجد أقارب له هنا يأكل عندهم فاضطررت إلى التعامل حسب متطلبات الوضع، كما ترى فليفلة وبيضة ولبنة وما شابه. مرحبا بقضائه وبرضائه"[1].فهذا الحوار لم يبرز تصارعا في وجهات النظر بين بو لرواح وبلبالي، بقدر ما ساهم في تصوير حالة المجتمع القسنطيني إثر الاستقلال، و لم يكن بلباي إلا صوتا اجتماعيا عبر عن فئة اجتماعية حقيقية كانت موجودة في المجتمع، وتمثيلها في الرواية ساهم في تصوير المجتمع الجزائري الذي شهد تقلبات اجتماعية. وهذا ما ساهم في إثراء الأصوات الأسلوبية في هذه الرواية.

ويرسخ حوار بو لرواح مع نينو هذا التقلب الاجتماعي لشخصيات كانت تعيش المجد أيام الاستعمار الفرنسي، وكانت ترى فيه مجدا وسؤددا وما كان لها إلا أن ترضى بالأمر الواقع:

– "لكن قل لي أولا. كيف تردت وضعيتك هكذا؟

– الحمد لله يا الشيخ بو لرواح، على طول العمر وسلامة العقل والبصر. الحمد لله مهما كان الأمر فينبغي أن لا نأسف على الماضي.إن الناس كلهم قانعون بحاضرهم، مستبشرون بمستقبل أبنائهم، فلماذا الأسف على الماضي(...)ارتكبنا أخطاء وأثمنا في حق الناس وفي حق أنفسنا (...)أنا شخصيا كنت أؤمن إيمانا جازما بأن إرادة فرنسا أقوى من إرادة الله.ما كان يخطر ببالي قط أن هذه الإرادة تنكسر ذات يوم(...)"[2].

[1] المصدر السابق، ص ص 19 ، 20 .

[2] المصدر نفسه،ص72.

كما نجد بعض الحوارات التي حملت في ثناياها معنى التصارع في وجهات النظر، وكذا التوافق من حيث المنطلق. ولعل حوار بو لرواح والعم إيدير خير مثال على ذلك. فالتصارع قائم في قضايا متناقضة يبدو لأول وهلة أنها لا تجتمع في شخص، إلا أنها اجتمعت في بو لرواح، ألا وهي العلم والدين ونقيضه في كسب المال بطريقة غير مشروعة وتوظيف الدين حسب هواه:

– "مساء الخير، عمي إيدير

– مساء الخير، يا عالم السوء

– وكيف تقول عالم السوء؟

– العلم والمال لا يلتقيان(...).

– أعلم أنك لا تخيب قاصدك.

– هذا جزء من عملي. أقرض بالفائدة عشرة في المائة، والأرض ضمان. أيجوز لي أن أسألك ماذا تريد أن تفعل بدراهمي؟

– رغم تعلقي بالمال يا عمي إيدير، فإن العلم الشريف يمنعني من الكذب وإن كان لا بد أن تعلم أطلعك.

– مع ثقتي وفي أرضك كضمان، فإنه يسرني أن أعلم مصير نقودي.

– الحق يا عمي إيدير إنني أقرضتها بعشرين في المائة.

– حوت يأكل حوت، الزيت من الزيتونة والسمك من البحر. أنت تستحق نقودي فعلا(...)"[1].

[1] المصدر السابق، ص60

إن هذا التناقض في القيم الذي مثله بو لرواح كشخصية عالم الدين المرابي، شكلت تصارعا لمسه القارئ، مما ساهم في اكتمال تشكيل الشخصية التي حوت العديد من التناقضات، وهذاأضفى حوارية بارزة عبرت عن تصارعفي وجهات النظر وهذا ما خدم رؤية الكاتب للعالم.

يبرز البعد الأسلوبي في الأجزاء الحوارية في نص الزلزال في كونه شابه المشهد في المسرحية، فقد وظفه الطاهر وطار بطريقة قدمت صورة المجتمع القسنطيني خاصة في تلك الحوارات التي كانت تلقى على مسمع من عبد المجيد بو لرواح في رحلة بحثه عن أقاربه، فأبرز أثر تركته تلك الحوارات أنها صورت حالة الناس ومدى التغيير الذي طرأ عليهم، كما أنها خلقت حوارية عبرت عن المجتمع. نجد من ذلك:

– " هل تشتري يا عمي؟

– التفت فوجد شابا في السادسة عشرة، يرتدي بدلة مهترئة زرقاء يحمل عود سمار فيه خمسة رؤوس من السلطة.تأمله ولم يجب على سؤاله.

– أتشتري يا خويا؟

– سأله شيخ هرم يحمل في ذراعه صندوق ورق، فيه أكياس نيلونية ملأى بالنقيع.يبيع النقيع في الصيف، كل شيء منسجم مع بعضه في مدينة التناقضات هذه.

– هيا اشتر مني حتى أتمم هذه الأكياس لأجني ثمن عشائي وعشاء عجوزتي.قررت اليوم إن ربحت ثلاثة دينارات، أن أشتري موسى حلاقة. الموسى القديمة رميتها اليوم. ستة أشهر وأنا أحلق بها لم تعد تقص. حتى الزبدة.

– اليوم جمعة صدقة لله يا مؤمنين.

قالت عجوز كفيفة في الخمسين، عليها فوطة حمام مجعبة باهتة الألوان"[1].فهذا المقطع الحواري كان من شأنه أن يعطي للقارئ صورة واقعية عن المجتمع، وأن يشكل صورة طبقة اجتماعية تعيش الفقر المدقع.

كما أن الحوار اكتسى طابع السرد في بعض المواطن، فهاهو يحاور الخادم في الزاوية باحثا عن عيسى ابن خالته الذي كان تابعا للطريقة الشاذلية:"

- **لعلك عن سيدي بو الارواح؟**
- **نعم عيسى بو الارواح ابن خالتي**
- **جئت متأخرا يا أبي.**
- **حدثت أشياء غريبة في حياته، أخرجته عن طوره.**
- **كيف ذلك؟**
- **لقد تحول إلى نقابي.إلى شيوعي، فيما بيننا.**
- **عيسى مقدم الشاذلية، يتحول إلى نقابي. إلى شيوعي؟**"[2].

فما حواه هذا المقطع من مفاجأة لبو لرواح في أن يتحول آخر شخص يتوقعه من تابع للطريقة الشاذلية إلى شيوعي نقابي، أضفى إيقاعا في الحوار بين شد وجذب. ومع أن العامل في الزاوية راح يسرد كيف انتقل عيسى إلى هذه الحالة كان يسرد حوارات جرت بين عيسى وبين عامل:"**جاءه في اليوم الأول، شخص مقصوص الذراع الأيمن، يرتدي بدلة زرقاء جلس أمامه وقال له:**

[1] المصدر السابق، ص ص40،41 .

[2] المصدر نفسه،ص97.

– يا سيدي بو الارواح ماذا أفعل.فقدت ذراعي في الشغل عند (ماشا).المفروض أن أنال تعويضا على ذلك، فقد كنت أشتغل.لكن (ماشا) يا سيدي كما تعلم، صديق حميم لكل أولي الأمر. كلما كونا فرعا نقابيا تدخلوا وحلوه ليضعوا على رأسه من يشاؤون. هدايا (ماشا) الفريدة تجد طريقا سهلا إلى ديار كل أولي الأمر. ماشا يا سيدي هو تمثال صغير يجسد فرنسا الراحلة، يعبده أولو الأمر في قسنطينة. نسوا يا سيدي كفاح جميع المكافحين. الأحياء والأموات ولم يعترفوا إلا بطيبة ماشا الذي لم يتخذ موقفا ضد الثورة(...)قرروا أنني فقدت ذراعي خارج أوقات العمل، وأنني كنت أنوي السرقة وحكموا علي(...)أعيل سبعة وأمهم، وأمي ماذا تقول في المسألة يا سيدي بو الارواح؟

– استأنف الحكم.(...)"[1].

إن التوليفة الأسلوبية التي خلقها الطاهر وطار في حوارات الزلزال استطاعت أن تصور بطريقة فنية قائمة على خلق حوارية نجمت عن تعدد الأصوات اللغوية مجتمع قسنطينة بعد الاستقلال، بتلك الطبقات الاجتماعية التي كانت تعيش مجدا وسؤددا خلال الاستعمار ثم أضحت تعيش ذلا بعد عز، كما أنها عبرت عن تلك الطبقات الفقيرة المسحوقة التي لا تجد ما يسد الرمق، وبين طبقة ترى في أن الدولة تقوم بمجهود كبير حتى تنهض البلاد وتزدهر. وإذا ربطنا بين هذه التعددية في الأصوات التي نشأت في الحوار وبين ارتفاع قيمة ن ف ص فيه نجد أن طبيعة الحوار في هذه الرواية في كونه حوى تصارعا في وجهات النظر، أو توافقا فيها استلزم انفعالية في الأسلوب برزت بشكل واضح مما قد يؤول بالحوارية البارزة التي طغت في الأجزاء الحوارية من الرواية.

[1] المصدر السابق،ص97.

وكما كان الحوار أبرز أسلوب نقل صورة عن المجتمع الجزائري والقسنطيني وحيثياته السياسية والإيديولوجية، لم يكن المنولوج أقل منه في خلق جمالية في رواية الزلزال، إذ استطاع أن ينقل القارئ إلى وضعية التفاعل والاندماج، وإدخاله في عالم الشخصية الباطني. وهذا ما كان مع شخصية بو لرواح إذ كان القارئ يصطدم بالمنولوج دون سابق إنذار مما ترك ملمحا أسلوبيا بارزا وهو تركيبة شخصية بو لرواح القلقة المتناقضة. فطبيعة المنولوج أنه حوار باطني تقوم به الشخصية مع ذاتها، لتعبر عن صراعاتها وتناقضاتها، فضلا على أنه كان يكتسي طابع السردية أو الحوارية في كثير من الأحيان.نجد من ذلك قوله:"**آه.العالم في رأسي الارتجاج في قلبي الوهن في ركبتي.النظر إلى العالم السفلي، من مثل هذا العلو يخلق الدوار في رأس الإنسان.آه أنا مريض مثقل الروح..إن زلزلة الساعة شيء عظيم...تذهل المرضعة عما أرضعت وتسقط الحوامل، ويسكر الناس بدون خمرلا يا سيدي راشد لا، احمها يا سيدي مسيد كما كنت تحميها باستمرار. إرأف بالأبرياء الذين عليها، وبعباد الله الصالحين الذين فوقها والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيها.وأرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النجسة وبأفعالهم المنكرة. سلط عليهم "طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل"أبدأ من هنالك من الأسفل حيث لا يزال الزحف يتواصل، ثم اصعد إلى قلبها وطهره** (...)"[1].فيستشعر القارئ من هذا المقطع انفعالية في الأسلوب، يمكن ردها إلى الحالة النفسية التي يعيشها بو لرواح؛ كما يصور حالة التعالي والفوقية التي اتصف بها بو لرواح، والذي يعبر عن عقلية كثير من الإقطاعيين الذين كانوا يؤمنون بالطبقية المقيتة.

نجد من نماذج المنولوج:"(...)**لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار.. هدموا عالما وأقاموا آخر. داسوا فوق عنق روح قسنطينة وراحوا يضغطون، وهاهم يضغطون أكثر فوق**

[1] المصدر السابق، ص 36.

صخرتها. وجوه الجالسين وحتى المارين من السكان تحمل ملامح الشاوية، كيف استطاعوا أن يتخطوا الوادي، والجسور السبعة (...)ترى من أجل أي شيء كافح هؤلاء الناس؟أمن أجل أن يتركوا قراهم وجبالهم ويتكدسوا في قسنطينة(...)"[1].يقول أيضا: **"ابن خلدون يخلد في النار على عبارته، فالعرب الذين جاءوا بالدين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شعارا لخراب الحياة لكن هاهو الواقع يصدقه، فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط، وإنما انطلقوا إلى الدين أيضا يخربونه.كلا كذب ابن خلدون وخلد في جهنم. هؤلاء ليسوا عربا، وليسوا بربرا ولا حتى وندالا أو تتارا أو مغولا أو أقباطا.هؤلاء إما أن يكونوا روسا سلطهم الله على البلاد ليحطموا مقوماتها، وإما أن يكونوا بلا أصل ولا فصل ولا دين أو ملة، فيوم كنا نعمل بدافع العروبة والدين وبضمير العربي الحر، إلى جانب ابن باديس وأهل الفضل والعلم من صحابته وتلاميذه كنا نعمر ولا نخرب، نعمر الألسنة بلغة الضاد، لغة القرآن الكريم نعمر الأفئدة بالدين بالحديث والسنة وكان عليه السلف.وقبل أن نحقق مهمتنا أضرموا النار في الحياة وهاهم بعد أن خرجت فرنسا، يخربون إلى الريف ليقضوا على ما تبقى من أخياره وأشرافه وصالحيه"**[2]. فالإشارة إلى مقولة ابن خلدون نجد عبد المجيد بو لرواح يناقضها، ويزكي نفسه ومن هم على شاكلته بأنهم أصحاب العلم والسنة*، وهذا التغيير الاجتماعي الذي لم يقبله هو وهذه عقلية هذه الطبقة.

[1] المصدر السابق، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص ص32،31.

*)يكرر بو لرواح في الروايةعبارة صدق ابن خلدون وهذه الإشارة في رأيابن خلدونإلى تفضيل العجم على العرب، وفي المفهوم المعاصر إلى تفضيل بولرواح للحكم الأجنبي على الاستقلال، أكثر من المفاهيم الجديدة التي أتت بالاشتراكية والمساواة.سلمى محمود سعد، المرجع السابق، ص150.

أضفى المنولوج أثرا أسلوبيا في هذه الرواية، لأنه استطاع أن يدمج القارئ في بواطن شخصية بو لرواح بكل تناقضاتها، وأحلامها كما ساهم في اكتمال الرؤية التي أرادها الكاتب في إبراز نموذج شخصية الرجل الإقطاعي صاحب النفوذ والمال، الذي يرفض التخلي عن أراضيه وأمواله تحت ما سمي بالثورة الزراعية. ولعل التناقض الذي اتسمت به شخصيته وقمة الانفعال انعكست في الأسلوب مما ساهم في ارتفاع قيمة ن ف ص. وإن لم يكن ارتفاعها يضاهي ارتفاعها في الأجزاء الحوارية فذلك يعود إلى أن المنولوج رغم أنه يقوم على حوار الشخصية لذاتها مما يضفي حوارية، إلا أنها ليست بنفس الدرجة التي تبرز فيها الحوارية في الحوار.

استطاعت رواية الزلزال أن تخلق أسلوبيتها الخاصة من خلال توليفة الأساليب التي اندمجت متضافرة حتى تقدم صورة واقعية عن المجتمع الجزائري خاصة القسنطيني، إن ما حاول أن يقدمه الطاهر وطار في هذه الرواية هو إيهام القارئ بواقعية الأحداث وحقيقتها وهذا ما يشكل جمالية ما عند قراءة النص الروائي، عندما يتمازج التخييل بالحقيقة. التوليفة الأسلوبية مرتكزة أساسا على خلق حوارية برزت أكثر من خلال أسلوبية الحوار الذي أنشأه بين شرائح مختلفة من المجتمع، تختلف فكريا وثقافيا مما ساهم في إثراء هذا النص بتعددية في وجهات النظر ومن ثمة تعددية في الأساليب. وهذا ما رصدته النتائج الإحصائية بارتفاع ملحوظ في قيم ن ف ص في الأجزاء الحوارية. ولم يكن المنولوج أقل أثرا في نص الزلزال، بل شكل أسلوبية خاصة أدمجت القارئ في دهاليز شخصية بو لرواح ونقلت تناقضاته. برزت رؤية الطاهر وطار في إبراز العالم الداخلي للشخصية وكذا الخارجي من خلال تصوير المجتمع وتناقضاته ومشاكله. فبتأمل في الجدول السابق نجد أن قيم ن ف ص أبرزت هذا التمايز إحصائيا، وهذا ما برز أكثر في قيم الأجزاء الحوارية والمنولوج وإن كانت قيم الأجزاء السردية تحتاج إلى تفسير سنعود إليه لاحقا.

فهذا التمايز الإحصائي يعبر عن تمايز أسلوبي عبر عن انفعالية في الأسلوب نجمت عن تعددية الأصوات.

3.2.حساب ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:

حوت رواية الزلزال نسيجا علائقيا من الشخصيات, كانت فيها شخصية عبد المجيد بو الارواح الشخصية الرئيسية. إذ ركز الطاهر وطار على إبراز الأبعاد الخارجية والنفسية والإيديولوجية لها، وكان عرض الشخصيات الأخرى إما عن طريق حوار مباشر بينها وبين بو لرواح، أو عن طريق منولوج داخلي لتلك الشخصية. لذلك نجد أن الرواية أولت اهتماما بالغا لشخصية بو الارواح. وليست الغاية التفصيل في شخصيات الرواية لأن هناك العديد من الدراسات النقدية تولت هذه المهمة[*]، ولكن إرساء الخطوط العريضة لها حتى تتضح نمطيتها من عدمها، ومن ثمة قد نصل إلى وجوه التعددية فيها كما يمكن إبراز هل سيطر الكاتب على شخصياته أم لا.لذلك قمنا بإحصاء قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية، وكانت النتائج كالآتي ممثلة في الجدول رقم(2):

الجدول رقم (2):

الشخصيات الرئيسية	قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية
عبد المجيد بو الارواح	12.3
بالباي	18
نينو	12.5
إيدير	11

[*])للتوسع أكثر ينظر:طيبون فريال، نظام الشخصية في روايات الطاهر وطار-البناء والدلالة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه(ل م د)، جامعة سيدي بلعباس، 2016.

عمار	7.5
المغني الشاب	11

وتجدر الإشارة أن تكوين الشخصيات في هذه الرواية قام على شخصية رئيسية ارتكازية وهي عبد المجيد بو لرواح كشخصية جذع(*)، أولاها الكاتب تركيزه من حيث الانطلاق من العالم النفسي لها والتوجه الإيديولوجي. لذلك نجد أن الشخصيات الأخرى بمثابة شخصيات ثانوية وظفها الروائي حتى تساهم في إرساء الرؤية التي يود إيصالها. لذلك تم اختيار الشخصيات الموجودة في الجدول انطلاقا من أنها شخصيات حاورت عبد المجيد بو لرواح مباشرة، وهذا يقودنا إلى الإشارة إلى أمر آخر يتعلق بالشخصيات التي ورد على لسانها حوار ضمن المنولوج، وهذا لم يندرج ضمن حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات وإنما اندرج ضمن حساب المنولوج الذي اكتسى طبيعة حوارية.

وإذا عدنا إلى شخصية عبد المجيد بو لرواح نجد أن قيمة ن ف ص سجلت نسبة 12.3، وهي الشخصية التي تم إبراز كل أبعادها الخارجية والنفسية والاجتماعية والإيديولوجية، وأسْهَم توظيف المنولوج الداخلي في سبر أغوارها وإبراز تناقضها في كونها تحمل بين ثناياها كل التناقضات النفسية والفكرية. فهو يعد نفسه عالما بالدين ومن الرجال الصالحين، وبرزت ثقافته الدينية خاصة في منولوجاته الداخلية حيث يقول:"(...) **يوم تقوم القيامة يخرج صاحب الدابة،دابة ذيلها في المشرقورأسها في المغرب. عليها قدر مثل الأرض سبع مرات فيها ماء يغلي، يمد صاحبالدابة يده ويتناول أصحابالأفعالالسيئةليقذف بهم في**

(*)يرى حفناوي بعلي أن من جماليات هذه الرواية أنها اعتمدت على الشخصية الجدع، التي من خلالها تتفرع كل الشخصيات الباقية عن طريق الواقع المباشر أو الفلاش باك، حتى الشخصية المناقضة لتصوراتها التاريخية، فقد اختصر وطار طريق تكوين بو لرواح الطبقي، فقدمه لنا جاهزا بكل خصوصياته، أما الشخصيات الأخرى داخل الرواية فقد ولدت متطورة لأننا أمام واقع جديد.(ينظر:حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري.آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية، عمان ، 2015، ص222.

قدره.يا صاحب الدابة ابدأ بسكان قسنطينة الجدد، الذين يثقلون كاهل صخرتها ويتسببون في زلزالها.ابدأ بكل صاحب بدعةيا صاحب الدابة. استغفر الله هذه خرافات عجائز ما كان يجوز لها إطلاقاأنتقتحم ذهني"[1].

إذا عدنا إلى تكوين شخصية بو لرواح النفسي، نجد أنه عانى كثيرا من كونه عقيما ليس لديه ولد يرثه ويخلفه، فها هو يخاطب نفسه عندما شاهد صبيا في الشارع يمتهن مسح الأحذية، حيث يقول:"**لو كان ولدي، لألبسته الدمقس والديباج و لأسكنته السرايا، ولزوجته بسبع نساء وعشرين جارية، ووهبته الأرض فلا تطمع فيها الحكومة..تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن, ويوجد في النهر ما لا يوجد في البحر، بل يوجد في غدير أو مستنقع ما لا يوجد في النهر[2]**".

وقد يحوي هذا المنولوج مشاكل نفسية كبيرة عانى منها بو لرواح؛ إذ عاش معنى الخيانة من أبيه الذي اغتنم فرصة دراسته في تونس وعاشر زوجة ابنه ثم قتلها خنقا"**زوجةأبيالصغرى قالت كلاما فظيعا.أبوك قتلها خنق أنفاسها، ترك زوجاته الأربعوطلبها لغسل قدميه أغلق الباب خلفها وانفرد بها.في صباح الغد وجدناها ميتةوجدنا الدم في قميصها كان عنقها أزرق، كان وجهها أزرق كانت آثار الأصابعفي عنقها. بكينا ودفناها دون أن نغسلها، أبوك قال صغيرة ولم ترتكب إثما"[3].**

فهذا المعنى كان دفينا في نفسية بو لرواح، وتجلى عمليا عندما قتل زوجة أبيه الصغرى بعد أن راودته عن نفسه، ليقتلها بنفس الطريقة التي قتلت بها زوجته:"(...)**ذات ليلة طرقت**

[1] المصدر السابق، ص40 .

[2] المصدر نفسه، ص48 .

[3] المصدرنفسه،ص144 .

أمي باب الغرفة، نهضت حنيفة في ثوب النوم، فتحت لها الباب استعاذت وقالت: يا ربي لطفك أكبررحمتك أوسع، قولي له هناك من يسال عنه. عادت لتخبرني حدقت فيها امتلأ قلبيبالمادة السائلةصعد السائل حتى عيني، اتقدت النيران في فمي ازداد ذوبان السائل.بانت لي عائشه بعنقها الأزرقوآثارالأصابع عليها، بانت لي زوجةأخي لم اعدأرى شيئا فهذا السائل داهمني من الخارج أيضا. فارتميت عليها, انبهرت استسلمتازرورق وجهها ارتسمت آثارأصابعي في عنقها(...)"[1].فرغبة الانتقام الدفين كانت عميقة في نفسه، وما عمق هذا الشرخ كونه عقيما إذ تزوج أكثر من مرة و لم ينجب.لقد حمل في نفسه الشيء ونقيضه؛ فهو الذي درس في جامع الزيتونة الفقه واللغة العربية، وفي الوقت ذاته يتعامل بالربا دون أن يكون ذلك معيبا بالنسبة له، كما أنه يتباهي بقيام الثورة ضد فرنسا إلا أنه يحن إلى قسنطينة أيام الاستعمار، يرى بأنه عالم وفقيه ويلجأ إلى الزاوية يطلب من الولي العون. فهذه التناقضات ساهمت في تشكيل شخصية مليئة بالصراع.

فكان من الطبيعي لرجل مثله لم يردعه علمه عن الكسب الحرام أن لا يقبل بمشروع الثورة الزراعية، الذي كانت بمثابة الزلزال الذي هز كيان عبد المجيد بو لرواح، وجعله يعود إلى قسنطينة بعد غياب ليبحث عن أهله الذين لم يدعمهم في يوم من الأيام و لم يقض لهم حاجة أرادوها منه.لتحدث له الصدمة بعد أن وجد حال كل من أقاربه انقلب إلى عكس ما كان يتوقع. ليكون الانتحار هو الخيار الذي يختاره، لينقذوه في آخر لحظة ويأخذوه إلى المستشفى. فإذا عدنا إلى رواية الزلزال نجد أن شخصية بو لرواح هي الشخصية الوحيدة التي نالت اهتماما واسعا من الكاتب في تصوير أبعادها من بداية الرواية إلى نهايتها، لذلك نجد أن قيمة ن ف ص كانت ممثلة لأسلوب هذه الشخصية 12,3 لكن الشخصيات الأخرى كان عرضها يأتي إما

[1] المصدر السابق، ص ص ص144 ، 146 ، 147 .

عن طريق حوار أو استرجاع. ويمكن أن يكون الجدول رقم(3) خير معين على تحليل نتائج الجدول رقم (2):

الجدول (3):

الشخصيات	صغر السن	الأنوثة	قيمة ن ف ص
عبد المجيد بو الارواح	–	–	12.3
بالباي	–	–	18
نينو	–	–	12.5
إيدير	–	–	11
عمار	+	–	7.5
الشاب المغني	+	–	11

فإذا أخذنا كل الاعتبارات السابقة في شخصية عبد المجيد بو لرواح نجد أن قيمة ن ف ص بالنظر إلى عاملي الارتفاع؛ الأنوثة وصغر السن كانت نسبة معبرة على أسلوب الحوار لشخصية عبد المجيد بو لرواح.وهذا ما يقودنا إلى ملاحظة أخرى إلى الشخصيات الثلاث التي توفرت فيها العوامل نفسها وهي:بالباي (18)، نينو (12.5)، إيدير(11)، فنجد أنها اتفقت في انتفاء عوامل ارتفاع قيمة ن ف ص الأنوثة وصغر السن، إلا أن النتائج تباينت بطريقة غير مفسرة؛ فإذا كانت نسبة عبد المجيد بو لرواح مرتفعة نسبيا إذا أخذنا بعين الاعتبار انتفاء عاملي الارتفاع، فيمكن ردها إلى الأبعاد النفسية لهذه الشخصية، لكن النسب الأخرى تباينها غير مفسر خاصة إذا قارنا هذه النتائج بشخصيتي عمار والشاب المغني، فوفق الفرض كان من المحتمل أن تكون نتائجهما أعلى من نتائج الشخصيات الأخرى. ومن ثمة قد نرد هذا التباين إلى

طول حوار الشخصية أو قصره، وهذا يجعلنا نستنتج أن هذا التباين باستثناء شخصية بو لرواح، لم يعكس تمايزا حقيقيا في أساليب الشخصيات وقد يفسر بسيطرة الصوت الواحد في هذه الرواية.

3.تطبيق معادلة بوزيمان في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء":

1.3. الموضوعة والسياق السرديّ:

تعد رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء من الروايات البديعة التي كتبها الطاهر وطار، وقد استهلها بإهدائه قائلا:"**إلى الشاعر الكبير سميح القاسم.من رأى منا منكرا فليغيره بيده، وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلمه وهذا أقوى الإيمان**"[1].فنجد أن استهلال الطاهر وطار يحمل سمة أسلوبية ساهمت في الإحالة إلى فحوى الرواية؛ إذ نلمح تناصاً دينيا مع حديث النبي صلى الله عليه وسلم، ووجه إهداءه إلى الشاعر الفلسطيني الكبير سميح القاسم، وقد يكون سميح القاسم دلالة على فلسطين القضية الكبرى، فالتغيير بالقلم أشد أثرا وأكبر وقعا.

انقسمت رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء إلى تسعة فصول، حاول الطاهر وطار فيها أن يقدم الواقع العربي والإسلامي بكل التغييرات التي طالته من أزمات وحروب، وظلم قلب أوضاع العرب والمسلمين. ولقد استخدم الطاهر وطار نفس شخصيات رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي شخصية الولي الطاهر وبلارة، حتى أن بعض النقاد يعدون هذه الرواية جزءا ثالثا لثلاثية(الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)[2].تبدأ الرواية بفصل سماه الكاتب بـــ **التحديق في الزمن**، واصفا الولي الطاهر

[1]الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، دار موفم، 2007.

[2]ينظر:طيبون فريال، فنيات الاسترجاع في روايات الطاهر وطار-الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ج5، ع9، مارس2017، ص144.

وهو يتأمل الشمس التي اعتراها كسوف كلي لم يتنبأ به لا العرافون ولا المنجمون ولا العلماء، باحثا عن الأتان العضباء التي طاف بها الكون عبر قرون، ليتضح له بعد فوات الأوان أن هذه الأتان هي بلارة لا غير,ليسترسل السارد في وصف اللقاء الذي حدث مع الولي الطاهر وبلارة في المقام الزكي، ليبدأ حوار ينتهي بأن يسفك الولي الطاهر دم بلارة لتتحول إلى أتون عضباء، وينقلب الزمان والمكان بالنسبة له:"**ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة، عن وقائع جرت لكن لا يميز أو حتى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليوم والسنة الماضية والقرن الماضي، كلها آن قد يصغر وقد يكبر قد يطول وقد يقصر قد لا يكون سوى ومضة من ومضات حلم أو كابوس.وميض وميض.مناظر تتشكل وتختفي**"[1].

فالقارئ لهذه الرواية يلتمس منها أنها حاولت أن تقدم قراءة لواقع العالم العربي والإسلامي ومآسيه وأوجاعه لتصطبغ بطابع صوفي فريد. لتبدأ الأحداث بحدث غريب وهو اختفاء نور الشمس عن العالم العربي، وقد انتهج الطاهر وطار تقنية المراسل الصحفي لعرض ملابسات هذه الظاهرة الغريبة:"**أحس الولي الطاهر بيدين لطيفتين، تحملانه وتجلسانه على عرشه في مقامه الزكي فينفتح تلفاز شاشته، لا يحدها نظر(...)سيداتي سادتي ظاهرة غريبة تعترض العالم العربي حاليا، فضوء الشمس اسودّ منذ لحظات ولم تنفع مع أية إنارة والخبراء من جميع أنحاء العالم ينكبون على دراسة الظاهرة.سيداتي سادتي نعتذر عن عدم ظهور الصورة، فذلك خارج عن نطاق إرادتنا**[2]".ولقد اختار الطاهر وطار أن يسمي المراسل الرئيس باسم المذيع عبد الرحيم فقراء فهو يمثل رمز الإعلامي المثقف:"**ونلفت انتباهكم سيداتي سادتي إلىأننا جميعا تسمينا بعبد الرحيمفقراء حتى لا نضطر للتفكير في أسماء بعضنا كل مرة، ,فيضيع وقت ما أحوجناإليه فمراسلونا ينبثون في كل أنحاء العالم، ثم إن لهذا الاسم بالذات**

[1] الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، المصدر السابق، ص15.

[2] المصدر نفسه،ص29.

إيحاءمعينا يرتبط بالمثقف وبرجل الإعلام، مع اعتذارنا لصاحب الاسم الحقيقي مراسل زميلتنا من واشنطن"[1].

فالمتطلع لهذه الرواية يجد أن الحدث الرئيسي الذي بنيت عليه الرواية هو احتلال العراق من قبل الأمريكان، لتسترسل الأحداث مترابطة وغير مترابطة لتعرض وضع العالم العربي والإسلامي، والذي كانت أكبر ثرواته سببا في طمع الغرب فيه ألا وهي البترول. وقد استطاع الطاهر وطار أن يوصف بكل دقة المشاكل والأزمات التي يمر بها العالم العربي من فساد الحكام وانبطاحهم، إلى قضايا الإسلام والمسلمين والتطرف والإرهاب، وقد استطاع أن يتناول مشاكل كل دولة ومنطقة. يقول عبد الرحيم فقراء:"**أيها السادة والسيدات. الظاهرة أخطر مما كنا نظن فبالإضافة إلى أن الصورة التي اسودّ عليها النور، هي لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية وهو يلقي خطابه من على متن حاملة الطائرات أبراهام لنكولن**(...)"[2].ونجد الكاتب يتنبأ بحال العالم العربي إذا جفت آبار البترول، ليخلق أحداثا تصف واقع الدول العربية، يقول عبد الرحيم فقراء:"**سيداتي سادتي، أوردت منذ لحظة وكالة الأنباء الأمريكية نقلا عن مصادر في البنتاغون أن بترول الشرق الأوسط، قد تحول إلى سائل غير معروف حتى الآن، وقد شمل هذا المسخ العجيب كل الآبار، حتى تلكم التي دخلت مرحلة الاستعمال حديثا.وما أن أذيع الخبر حتى أغلقت جميع بورصات العالم أبوابها، وتوقفت عمليات بيع وشراء النفط. وجمدت أسعار العملات في كامل العواصم، الأوربية والآسيوية والأمريكية**"[3].

[1] المصدر السابق، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] المصدر نفسه،ص91.

وبعد أن كان لهذا الحدث وقعه الأكبر على الدول العربية والغربية، يختم الطاهر وطار روايته بفصل عنونه بـــ ويل العراق يا مويلية، وصف فيه محاكمة الشعب العراقي للرئيس صدام حسين:"

–هاهو الرئيس السابق صدام حسين، قاهر السنة والشيعة وقاهر العرب والعجم، هاهو أسير لامرأتين ضاربتين في الكبر، تقولان إنه اقتحم مترلهما قبل ليلة البارحة، مستنيرا بقطة فارسية، وأنهما اغتنمتا فرصة استغراقه في نوم عميق، فشدتا وثاقه وقالتا، أيضا إننا أرحم عليه من الأمريكان، فمهما كان فإنه يقول لا إله إلا الله، لذا لم نستعمل السلاسل، واكتفينا بحبل من صوف، وإن شئتم الحق فقد ساعدنا على ربطه وهو يدندن ويل العراق يا مويلية، طعن الخناجر ولا حكم الخسيس فيّ"[1].

لتختتم الرواية بمشهد موت صدام حسين بعد أن واجهه شعبه على يد امرأة ملثمة **"انتزعت المسدس الذي كان يتجه إلى القلب، من يده صوبته إلى رأسه ضغطت، انطلقت الرصاصة التفت إلى الجماهير المحتشدة. زعقت:فليسترح الجميع الناس لا ينتحرون بالأوامر.قال القائلون:ربما كانت إحدى بناته. ربما كانت زوجته أو إحدى عشيقاته، ربما إحدى من رمّل من العراق أو من إيران أو من الكويت. سنعود إليكم سيداتي سادتي بعد فاصل قصير فانتظرونا"**[2]. فنجد أن الروائي اختار نهاية مفتوحة توحي بأن كل الفرضيات ممكنة، وكل النهايات متاحة، وكأنها إشارة أن حرب العراق سيليها الكثير من التبعات على الوطن العربي والإسلامي.

[1] المصدر السابق، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص114.

2.3.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية:

قمنا بإحصاء ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية من الرواية، وكانت النتائج كالآتي في الجدول رقم (1).

الجدول رقم(1):

الفصول	الأجزاء السردية	الأجزاء الحوارية
الفصل1	13.9	17
الفصل2	22.5	37
الفصل3	12	5
الفصل4	3.2	12.3
الفصل 5	11.7	8.8
الفصل 6	9	14.9
الفصل7		10.5
الفصل8	4.5	
الفصل9		23.6
المتوسط العام	11	16.1

نلاحظ من الجدول رقم(1) أنه إذا استثنينا الفصل الثامن الذي لم يتوفر على أجزاء حوارية، فإن قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية كانت مرتفعة بقيمة 16.1، مقارنة بالأجزاء السردية والتي انتفى فيها السرد في الفصل السابع والتاسع والتي كانت قيمتها 11.ويبرز الفرق الواضح بين القيمتين بحساب المدى وهو 5.1، وهو فرق كبير يؤكد ارتفاع قيمة ن ف ص

في الأجزاء الحوارية، وهذا ما يثبت صحة الفرض القائل أن قيمة ن ف ص تكون مرتفعة في الأجزاء الحوارية، ومنخفضة في الأجزاء السردية.

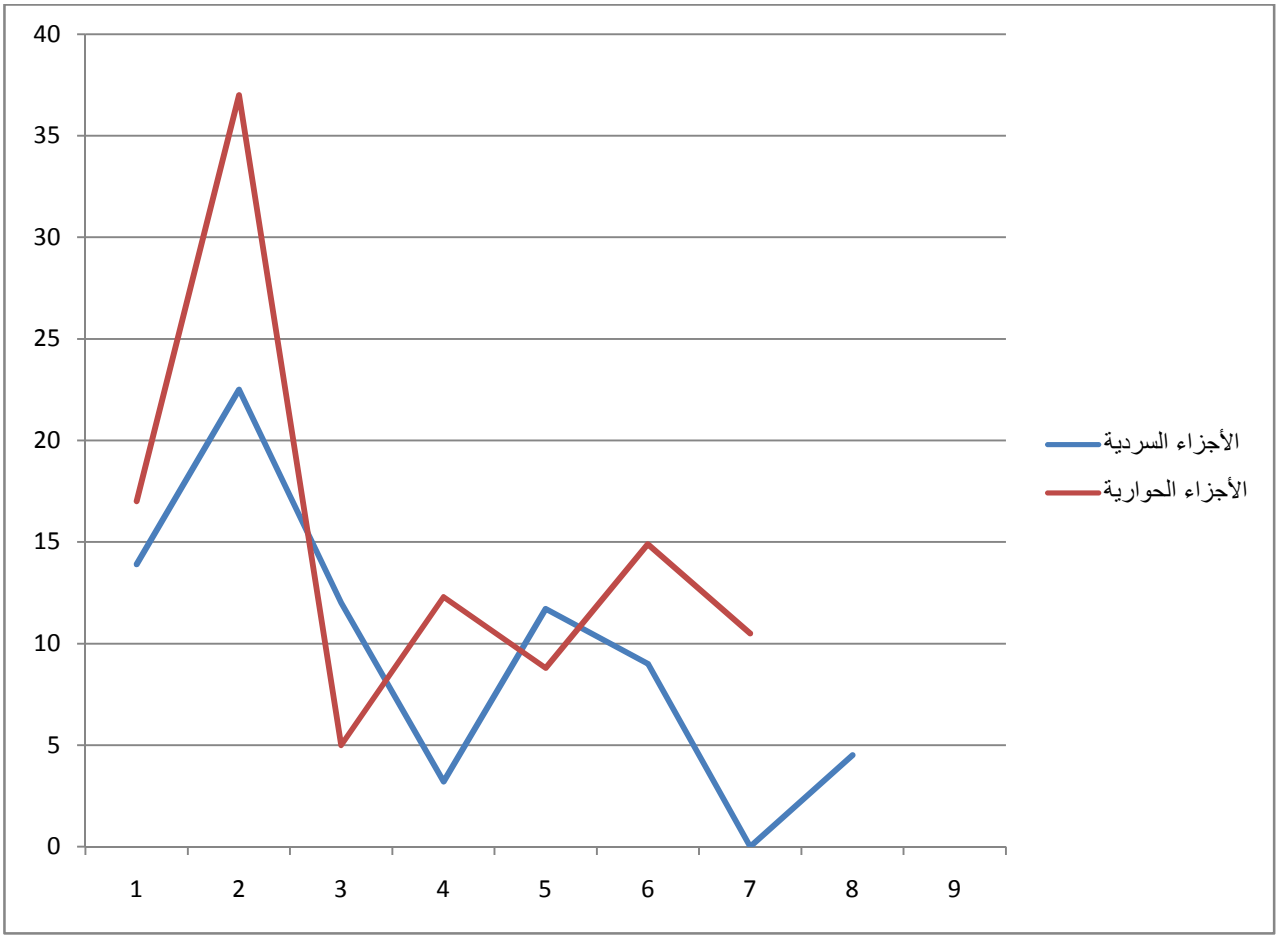
رغم أننا نلاحظ من الجدول انخفاض قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية مقارنة بالأجزاء السردية في الفصلين الثالث والخامس، حيث كانت ن ف ص في الفصل الثالث بقيمة12 في الأجزاء السردية وبقيمة 5 في الأجزاء الحوارية بفارق 7.أما الفصل الخامس فكانت القيمة 11.7 في الأجزاء السردية وبقيمة 8.8 بفارق 2.9.

وبقليل من التمعن في قيم ن ف ص في الأجزاء الحوارية نلاحظ ملاحظة ملفتة، وهي إذا استثنينا الفصل الثامن الذي انتفى فيه الحوار والفصل الثالث الذي سجل أدنى قيمة 5، نلاحظ أن قيمة ن ف ص سجلت ارتفاعا ملحوظا في فصول وارتفاعا متوسطا في فصول أخرى؛ فمن الفصول التي سجلت ارتفاعا ملحوظا نجد الفصل الأول بقيمة 17، والفصل الثاني بقيمة 37 والفصل التاسع بقيمة 23.3.أما الفصول التي سجلت ارتفاعا متوسطا نجد الفصل الرابع بقيمة 12.3 والفصل السادس بقيمة14.9 والفصل السابع 10.5.فهذا التمايز الواضح بين القيم بين الارتفاع والانخفاض في الأجزاء الحوارية يثير التساؤل، وما يجعل هذا التساؤل أكثر إلحاحا هو ما نلاحظه في الفصل السابع والتاسع؛ فهذان الفصلان يشتركان في أنهما ينتفي فيهما السرد لكن نجد فرقا واضحا في قيم ن ف ص في الأجزاء الحوارية، إذ يسجل الفصل السابع قيمة 10.5 أما الفصل التاسع فيسجل قيمة 23.6 بفارق 13.1 وهذه نتيجة ملفتة للنظر تحتاج إلى تفسير.

1.2.3.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية:

أفرزت نتائج الجدول السابق تباينا واضحاً بين قيم ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية، ولعل الشكل رقم(2) من شأنه أن يبرز هذا التمايز بيانيا.

الشكل رقم(2):



قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية والحوارية في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

ولعل ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية يقودنا إلى النسيج الأسلوبي في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، وكيف استطاع الطاهر وطار أن يخلق جمالية هذا النص من خلال تكوين رؤية شاملة للعالم من قراءته للواقع العربي والإسلامي، وكل الحيثيات السياسية والإيديولوجية والاجتماعية التي أحاطت بالعالم العربي والإسلامي خاصة بعد حرب العراق الأخيرة.

أفلحت هذه الرواية في خلق حوارية بارزة,اتضحت معالمها في توظيف التهجين بمفهومه الواسع وليس بالمفهوم الباختيني المقصور على نبرتين مختلفتين اجتماعيا وفكريا في ملفوظ واحد[1]، وإنما بمفهومه النقدي الذي يقوم على المزج بين أطاريح فكرية وإيديولوجية متعددة، وكذا المزج بين الشخصيات والفضاءات والخطابات والضمائر والصيغ اللغوية والأسلوبية ...إلخ، داخل نسق لغوي واحد منفتح ومتعدد.وهذا ما ميز الرواية الجديدة التي بدأت توظف التهجين بشكل لافت، حتى تخلق حداثة روائية متميزة متراحة عن الرواية الكلاسيكية[2].فهو يعبر عن المبدأ الحواري والخاصية البوليفونية في الرواية والانفتاح الثقافي، والتلاقح بين الأجناس والأنواع والأنماط داخل النسق الواحد.إذ يتميز بانفتاحه على أنواع مختلفة من آليات الحوارية كالأسلبة والتجنيس، والباروديا والغروتيسك والتناص والأجناس المتخللة[3].فاستطاع نص "الولي الطاهر" أن يخلق هذا التلاقح بين الأساليب، واللغات مما عزز الجانب الحواري الجمالي فيه.

برزت جمالية هذا النص من خلال المزج بين الصوفي الذي يحيل دائما إلى عوالم روحانية نورانية وبين الحقيقي والواقعي مما آلت إليه أوضاع العالم العربي والإسلامي، لتبرز هذه التوليفة الأسلوبية في قالب حداثي تجريبي، قائم على التعددية والصراع في وجهات النظر الإيديولوجية

[1] ينظر:جميل الحمداوي، التهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف، تطوان، ط1 ، 2020، ص37.

[2] ينظر:المرجع السابق، ص39 .

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص38.

والسياسية والاجتماعية، مما ساهم في إثراء هذه الرواية من حيث الأصوات اللغوية والأساليب والشخصيات مذوبة في قالب قائم على المزج بين التخييل والواقع، وبين الماضي والمستقبل.ولعل الارتفاع الواضح لقيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية يلح على القارئ في إبراز دلالته، وهل لهذا الارتفاع تفسير أسلوبي.

إن التجريب الذي أعمله الطاهر وطار في هذه الرواية كان من بين العوامل التي أثرت جمالية هذا النص، فتوظيف تقنية الإعلام والمراسلة ساهمت في خلق تلك الحوارية التي جعلت هذا النص يحقق معادلة الصراع الإيديولوجي والسياسي وإبراز الاختلاف الاجتماعي ما بين طبقات المجتمع الواحد، وحتى أعطى توصيفا واقعيا للمجتمعات العربية ككل، وما طرأ عليها من تغيير فكري واجتماعي وثقافي.ولعل أبرز ماقامت عليه الرواية هو تقنية الحوار التي اقتضتها وسيلة الإعلام خاصة بعد أن عم الظلام الدامس على العالم العربي، ولم تعد هناك وسيلة للتواصل سوى الهاتف.لتوظف شخصية عبد الرحيم فقراء كشخصية ساهمت في خلق تلك الحوارية بينها وبين بقية المراسلين.فالحوار كتقنية في حد ذاته يساهم في إضفاء التعددية التي تقوم على الصراع والاختلاف بين وجهات النظر فكريا واجتماعيا مما يساهم في إضفاء تعددية في الأساليب.

وإذا عدنا إلى الأجزاء الحوارية وتوظيفها الأسلوبي في هذه الرواية وبما أن تقنية الإعلام تستلزم أن تقوم الرواية على هذا المبنى الحواري، يمكن أن نعتمد على الجدول السابق في التمايز بين قيم ن ف ص بين فصول الرواية في الأجزاء الحوارية. لنحاول أن نستدل بهذا التباين إلى مواطن الجمالية البارزة والتي تكمن في التعددية. وبعد إطلالة بسيطة على الفصول التي سجلت ارتفاعا كبيرا وهي الفصل الأول بقيمة (17)، والفصل الثاني بقيمة(37) والفصل التاسع بقيمة (23.6)، وعلى الفصول التي سجلت ارتفاعا متوسطا وهي الفصل الرابع بقيمة(12.3)

والفصل السادس بقيمة (14.9)، وجدنا أن ما يجمع الفصول التي سجلت ارتفاعا كبيرا والتي سجلت ارتفاعا متوسطا هو طبيعة الحوار في كل فئة. وبمقارنة بسيطة بين نماذج من الرواية من الفصول التي سجلت ارتفاعا كبيرا، والتي سجلت ارتفاعا متوسطا تتضح هذه الطبيعة الحوارية المختلفة لكل فئة.نورد على سبيل المثال هذا المقطع الحواري من الفصل الأول الذي سجل ارتفاعا ملحوظا في قيمة ن ف ص (17).مع العلم أن كل الأجزاء الحوارية في هذا الفصل كانت بين شخصيتي الولي الطاهر وبلارة:

– "مقامك الزكي يا مولاي. أوَ نسيت بلارة؟ أما كنت تبحث عني؟

– بلارة ... بلارة

– هيا يا مولاي.هيا...هيت لك.

– أستغفر الله العلي العظيم. أستغفر الله.يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.

– هيت لك.

– توقفي يا سجاح.

– يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف

– ومم تخاف يا مولاي؟"[1].

وهذا مقطع حواري آخر من الفصل ذاته:

– "مولاي.مقامك الزكي هذا بطوابقه السبعة، خالٍ إلا مني ومنك أنت في الخلوة تصلي، وأنا في الفضاءات أحلم بك، وها أنني عثرت عنك، فكيف تريد أن نفلت من بعضنا؟ تريد بي شرا يا مولاي أقرأ ذلك في حركاتك وسكناتك وفي لون وجهك الذي ما فتئ يزرورق.قلت لك لست النبية الكاذبة سجاح، كما أنك لست مسيلمة.

[1]الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، المصدر السابق، ص12.

– لو أنني متأكد مما تقولين لتزوجتك على بركة الله وسنة رسوله"[1].

نورد الآن مقطعا حواريا من الفصل الثاني والذي سجلت فيه ن ف ص أعلى قيمة(37)، والذي تتضح فيه طبيعة الحوار بشكل واضح، ولقد كان الحوار في هذا الفصل كذلك مع شخصيتي الولي الطاهر وبلارة:

– "مرحبا بك في مقامك الزكي يا مولاي الولي الطاهر.

– انزلي المقام آمنة مكرمة يا بلارة.

– مولاي.عندما يؤذن لشظايا الأرواح أن تلتئم، أكون لك وتكون لي.

– متى يكون ذلك يا بلارة.

– عندما تفقد الخوف يا مولاي، فأنت ما تفتأ تدعو خافي الألطاف أن ينجيك مما تخاف.

– كيف ذلك يا بلارة؟"[2]. ويواصل في السياق ذاته:

– "أعداؤك يسعون لما يخيف، ويأتون كل ما يخيف.

– بلارة لماذا تنطقين بالحكمة وكما لو أنك من الغابرين؟

– إنه العلم يا مولاي.فعندما رصدوني وأسكنوني أجهزتهم وأقمارهم نسوا قتل خلية في دماغي، فتسربت علوم الأولين والآخرين من الإنس والجن إلى رأسي، وفي الحق تذكرت ما كان وما سيكون مما علمه الله لآدم عليه السلام وجرت حكمته أن لا تنكشف الأسماء إلا بميقات

– متى تنزلين يا ابنة النور؟

[1] المصدر السابق،ص13.

[2] المصدر نفسه،ص23 .

– عندما يصير القار زلالا، وتسود الجبب والقمصان والعمامات فتنتزع وتخشوشن الأيدي وتخضر الفيافي القاحلة، ويصير التراب هو الوطن والجار هو القبيلة والعشيرة، ويكون الدين لله والحكم للناس.

– إن هذا لمخيف يا بلارة

– فادع الله أن يسلطه على عباده"[1].

فأبرز ما يمكن ملاحظته على هذه المقاطع الحوارية هو أن نوعية الحوار فيها من النوع المسرحي، والذي يبرز تحاور الشخصيتين دون تدخل من الراوي. وهذا ما يشكل بطريقة واضحة مدى التصارع الموجود بين الشخصيتين. فإذا عدنا إلى المقطع الأول:

– "مقامك الزكي يا مولاي. أوَ نسيت بلارة؟أما كنت تبحث عني؟

– بلارة ... بلارة

– هيا يا مولاي.هيا...هيت لك.

– أستغفر الله العلي العظيم. أستغفر الله.يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.

– هيت لك.

– توقفي يا سجاح.

– يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف

– ومم تخاف يا مولاي؟"

نجد أن هذا المقطع قام على تصارع بين الشخصيتين، وأضفى التهجين بعدا دلاليا بارزا، تجلى ذلك في الإحالة إلى موقف سيدنا يوسف وامرأة العزيز:

– هيا يا مولاي.هيا...هيت لك.

[1] المصدر السابق.

– أستغفر الله العلي العظيم.أستغفر الله.يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف

كما نجد الإحالة إلى سجاح التي ادعت النبوة بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم، فهاتان الإحالتان أضفت على الحوار بعدا جماليا من حيث استجلاب وجه الشبه بين الإشارة من قصة سيدنا يوسف، ومن التاريخ في كذب سجاح حتى يبرز أوج التصارع بين الولي الطاهر وبلارة.

وهذا ما اتضح أكثر في المقطع الثاني:

– "مولاي. مقامك الزكي هذا بطوابقه السبعة، خالٍ إلا مني ومنك أنت في الخلوة تصلي، وأنا في الفضاءات أحلم بك، وها أنني عثرت عنك، فكيف تريد أن نفلت من بعضنا؟ تريد بي شرا يا مولاي أقرأ ذلك في حركاتك وسكناتك وفي لون وجهك الذي ما فتئ يزرورق. قلت لك لست النبية الكاذبة سجاح،كما أنك لست مسيلمة.

– لو أنني متأكد مما تقولين لتزوجتك على بركة الله وسنة رسوله".

فنجد أن الصبغة الصوفية البارزة ساهمت في إرساء هذه الحوارية القائمة بين الولي الطاهر وبلارة، لتعود الإشارة إلى سجاح ومسيلمة لإظهار وإبراز القيمة المنافية للكذب وهي الصدق.

فحوارات الولي وبلارة طغت عليها تلك الصبغة الصوفية التي أضفت على الحوار البعد الذي يفوق حدود تفكير البشر وتحيل إلى أبعاد فكرية أكثر عمقا، حاول الطاهر وطار أن ينسجها بما يخدم رؤيته كحلول لمعضلات العالم، فبرز المزج بين الصوفي والواقعي مما أبرز بعدا جماليا فريدا:

– بلارة لماذا تنطقين بالحكمة وكما لو أنك من الغابرين؟

– إنه العلم يا مولاي. فعندما رصدوني وأسكنوني أجهزتهم وأقمارهم نسوا قتل خلية في دماغي، فتسربت علوم الأولين والآخرين من الإنس والجن إلى رأسي، وفي الحق تذكرت

ما كان وما سيكون مما علمه الله لآدم عليه السلام وجرت حكمته أن لا تنكشف الأسماء إلا بميقات

– متى تنزلين يا ابنة النور؟

– عندما يصير القار زلالا، وتسود الجبب والقمصان والعمامات فتنتزع وتخشوشن الأيدي وتخضر الفيافي القاحلة، ويصير التراب هو الوطن والجار هو القبيلة والعشيرة، ويكون الدين لله والحكم للناس".

فنجد أن ارتفاع قيمة ن ف ص في هذه الفصول ارتبط بطبيعة الحوار المسرحي الذي عبر عن التصارع في وجهات النظر مما عزز تعددية الأصوات، كما أن الصبغة الصوفية أضفت انفعالية في الأسلوب ساهمت في هذا الارتفاع.

ننتقل إلى الفصل التاسع والذي سجل أيضا ارتفاعا ملحوظا في قيمة ن ف ص (23.6),نجد في هذا الفصل حوارا داخل حوار، والذي كان بين عبد الرحيم الفقراء كبير المراسلين وعبد الرحيم فقراء مراسل العراق، والذي بدوره نقل الحوار الذي دار بين صدام حسين وشعبه عندما تم تسليمه من قبل امرأتين اختبأ عندهما عندما عمّ الظلام الدامس، ولقد شغل هذا الحوار تقريبا الفصل التاسع كاملا وهذا مقطع من هذا الحوار:

– "ما ترانا فاعلين بك يا صدام حسين؟

– إخوة كرام وأبناء إخوة كرام

– فكر أن يقول لكن سأل نفسه، ما الفائدة؟

– حاكموه، حاكموه.نحاكمه جميعا

– حاكموني على كل ما فات

– فكر أن يقول، لكن سأل نفسه، ما الفائدة؟

– يا صدام حسين، نحاكمك، فقط على ما لم تفعل

– لم أفعل أشياء كثيرة

– فكر أن يقول، لكن سأل نفسه، ما الفائدة.

ظل ساكتا كأنما يفكر"[1]. ليعرض الشعب التهم الموجهة إلى صدام حسين:

" نحاكمك على المسائل التالية يا صدام حسين:

- **لم تسمع لنصيحة فرانسوا متران بالانسحاب من الكويت**
- **لم تنسحب من الحكم بعد هزيمة الخروج من الكويت**
- **لم تنتحر إثر سقوط بغداد**
- **لم تنتحر والعلوج يلقون عليك القبض**
- **لم تبصق على جه القاضي الذي استجوبك**

– هل تعترف بما لم تأت يا سيادة الرئيس؟

– رئيس الجمهورية العراقية من فضلك.

– فكر أن يقول لكن سأل نفسه، ما الفائدة؟

– هل تعترف؟

– نعم أعترف." [2]

فالحوار الذي نشأ بين صدام حسين وبين شعبه شكل وعي كل الشعوب التي ساءلت صدام حسين، وحتى عرض التهم التي وجهها له شعبه أضفى واقعية للأحداث التي جرت مما

[1] المصدر السابق، ص112 .

[2] المصدر نفسه، ص ص112، 113 .

فتح مجال قراءة أحداث الماضي والحاضر، وتشكيل وعي جديد يساهم في اكتمال الصورة التي ارتآها الكاتب.كما أن طبيعة الحوار ساهمت في ارتفاع قيمة ن ف ص.

أما الفصول التي سجلت ارتفاعا متوسطا نذكر الفصل الرابع والذي يعد الأكبر في الرواية، وبقليل من التمعن نجد أن الحوار في هذا الفصل اتسم بطبيعته السردية وحوى في ثناياه حوارا طبيعيا. فكان التناوب في السرد بين عبد الرحيم فقراء كبير المراسلين وبين بقية المراسلين، وهذا ما أضفى تعددية في الرواة وساهم في إلقاء الضوء على الحدث الأكبر، وهو الظلام الدامس الذي حل بالوطن العربي.نذكر من ذلك على سبيل المثال:

"(...)**هنا في مجلس التعاون يا عبد الرحيم فقراء، الناس لا يرون بعضهم إلا سماعا ولحسن حظ هذه الأمة أن جاد الله عليها بالهاتف الخلوي فلولاه لكانت القطيعة المطلقة، فالثقافة البدوية لم تختف هنا وليس معقولا أن تختفي لمجرد ظهور العمارات الزجاجية الشاهقة والطرق العريضة المستقيمة والسيارات الآسيوية البراقة، وحلول الويسكي محل لبن "الحلال" والنوق. لقد حافظ العربي هنا على أصالته بأمرين هامين هما القبيلة واللباس** (...)"[1].فنجد مراسل الخليج يستفيض في عرض صفات المجتمع الخليجي الذي داهمت الحضارة بدويته، ويستمر هذا الحوار على سرديته بين عبد الرحيم كبير المراسلين ومراسل الخليج:

" –(...)**فيما يتعلق بالقوات الأمريكية فلا شيء يتسرب من أخبارها، إلا أن بعض الأصوات الخافتة توجه لها إصبع الاتهام مستندة إلى معلومات تقول إن الأمريكان مترعجون من بياض القمصان التي يرتديها أبناء البلد حيث يحتمل أن تخطئ فيه رادارات الطائرات**

[1] المصدر السابق، ص36.

فتظنه صواريخ أحضرها أتباع صدام حسين أو جماعة القاعدة.وعلى كل فالأمر الشاغل للناس أكثر هو أن تظل قمصانهم البيضاء بيضاء إذا ما عاد النور للشمس"[1].

فهذه الحوارات اكتست طبيعة سردية من خلال تناوب الحكي بين كبير المراسلين ومراسل الخليج، ولقد أثرى هذا المقطع الحواري تعددية الأصوات عندما أبرز التغير الاجتماعي، الذي طرأ على مجتمع الخليج بين بدويته وبين طفرة التغيير ومواكبة الحضارة البارزة في المباني الشاهقة وغيرها.

وهذا مقطع حواري آخر مع مراسل القاهرة:

– " سنعود إليك لاحقا، أما الآن فقد تمكن مراسلنا من القاهرة من إصلاح الخط.

– نعم.ومن أمام جامع الأزهر الشريف، أتحدث إليكم سيداتي سادتي فقد قاد فريقنا كفيف، شغلنا للتو وفي أرض الكنانة هنا أنشئت العلمانية، أسمى نفسه الطاهويون نسبة إلى العالم الجليل المرحوم الدكتور طه حسين، صاحب حديث الأربعاء والفتنة الكبرى و رهين المحبسين وما إلى ذلك(...)

– وعن الجانب الحكومي، هل هناك رد فعل؟

– نعم فقد بادرت السلطة إلى إعلان رصدها مبالغ مالية معتبرة إلى منظمة العمي بشقيها، وقال البيان الذي وصلنا عن طريق الخلوي أن مصر لن تحيد عن نهج السلام، وعن مبادئ كامب ديفيد واتفاقيات أوسلو وخارطة الطريق والخط الأخضر، واتفاقيات شرم الشيخ وخطب بيل كلينتون وبوش الأول وبوش الثاني وباول والسيدة المستشارة للأمن القومي"[2].فمما عزز الجانب الحواري في هذا المقطع هو توظيف أسلوب السخرية أو كما

[1] المصدر السابق، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص38.

سماه ميخائيل باختين بالباروديا، ويضفي هذا الأسلوب جمالية على النص الروائي إذ صور بسخرية مريرة انبطاح الحكام العرب.

ولقد كان لتوظيف السخرية أو ما يعرف بالغروتيسك(*) أثرا جماليا في حوارات هذه الرواية إذ استطاعت أن تصور مرارة الحدث في الحجة الواهية التي اعتمدتها أمريكا لاحتلال العراق، هي أسلحة الدمار الشامل حيث يقول عبد الرحيم فقراء:"(...)**ولقد جاء على لسان مستشارة الأمن القومي أن أمريكا لم تكن مخطئة عندما غزت العراق، فهي تثق في المعلومات التي بين يديها عن أسلحة الدمار الشامل التي أعدها صدام حسين، فمن بين المعلومات الأخيرة التي تواجدت في ليبيا والجزائر، أن صدام حسين استورد من شمال إفريقيا كميات معتبرة من البلوط خص بها عدة فيالق، من ميليشيات حزب البعث العربي وأوضحت التحليلات التي أجراها الخبراء في أمريكا وفي إسرائيل أن البلوط إذا ما استهلك بكميات ووصفات معينة ينتج عنه نوع من الغاز الملون,يدمر الحياة بشكل واسع وشامل ويظهر أن مفعول البلوط، استعمله أنصار صدام وجماعة القاعدة بعد يأسهم من الانتصار على الحلفاء وعلى الديموقراطية في العراق وفي أفغانستان وباكستان مصر"**[1].فانطلاقا من طبيعة الحوار في هذا الفصل الذي اكتسى طبيعة سردية يبرز الفرق بينه وبين الحوار الطبيعي، وهذا ما يفسر

(*)ذهب باختين إلى أن الغروتيسك نوع من التهكم ورفع الكلفة بشكل مطلق، وقد حرر الكرنفالات والاحتفالات الشعبية ومن ثمة ارتبط مفهوم الغروتيسك بالطابع الكرنفالي، كما يقوم على طقوس الضحك الكرنفالي الذي تتكافأ به الأضداد، والمحاكاة الساخرة، وكسر القيود والمحظورات.والغروتيسك في الرواية ليس مجرد مظهر مشهدي كرنفالي، بل هو فعل لغوي يسعى إلى النأي بالكتابة الروائية عن السطحية، ويؤسس لبعد فني عميق لتعرية الزيف الاجتماعي.وذلك من خلال ترجمة المواقف الانتقادية الرافضة لما يحدث في الواقع، والتي تحفز في القارئ الشعور بالاستهجان والمفارقة الدلالية الباعثة على الضحك والسخرية نتيجة التناقض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي.للتوسع أكثر:ينظر:عبد الواحد رحال, خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية مقاربة في روايتي رأس المحنة لعز الدين جلاوجي والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء الطاهر وطار،مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد 8 عدد2 ،2019،ص ص148، 149.

[1]الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، المصدر السابق، ص42.

الارتفاع المتوسط لقيمة ن ف ص في هذه الفصول. فاستطاع الحوار بهذه الشاكلة أن يبرز التصارع والتناقض الذي طرأ على المجتمعات العربية، خاصة عندما تمازجت هذه الحوارات بأساليب الباروديا والغروتيسك التي تعد من آليات الحوارية التي تشكل جمالية النص الروائي.

فجمالية نص "الولي الطاهر" خلق جماليته من خلال نسيج أسلوبي قائم على التجريب في التيمات وفي التقنيات السردية، ومن خلال خلق حوارية أبرزتها بطريقة فنية رؤية الكاتب في تقديم هذه الرواية للقارئ. فالطاهر وطار اعتمد تقنية حديثة من تقنيات وسائل الاتصال الحديث السمعية والبصرية. فالروائي يشتغل على هذه وسائل الاتصال الحديث السمعية والبصرية، لقدرتها على الاتصال الواسع بين النص والمتلقي. ذلك أن المتلقي يمتلك استعدادًا مسبقا للاندماج مع المواد المعروضة عليه.وإدخال الخطاب الروائي في المنظومة الإعلامية المعاصرة وتقنياتها، والاستفادة من تطبيقاتها إذ تسهل على القارئ رؤية الحقيقة المباشرة كما هي[1].وهذا ما تحقق في هذه الرواية إذ استطاعت تقنية الإعلام التي وظفها الطاهر وطار في خلق أسلوبية نص "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء "وهذا ما ترجمته قيم ن ف ص في ارتفاع بارز في الأجزاء الحوارية، إذ كان للارتفاع عوامل عدة نذكر منها أثر صبغة التصوف كتيمة في دينامية الأسلوب وحركيته،كما أن التصارع في وجهات النظر الذي عبر عن اختلاف فكري وإيديولوجي واجتماعي انعكس على الأسلوب وساهم في ارتفاع قيمة ن ف ص.

3.3.حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:

قمنا بحصر الشخصيات الرئيسية في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، ولأن الطاهر وطار اعتمد على شخصية عبد الرحيم فقراء المراسل الرئيس كشخصية جذع، وشخصيات

[1]ينظر:بهلول شعبان، أسلبة النص السردي بتقنيات الإعلام في روايتي: ذاك الحنين، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، مجلة فصل الخطاب، المجلد 3،ع 9، مارس 2015، ص83.

المراسلين الفرعيين والذين كانوا كثرا انطلاقا من بنية الحدث السردي الرئيس، الذي حوى العديد من الأحداث المتتالية ومن ثمة الشخصيات. قمنا بإحصاء قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية، والجدول رقم (3) يمثلها كالآتي:

الجدول رقم(3):

الشخصيات	قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية
الولي الطاهر	10
بلارة	24.5
عبد الرحيم فقراء(المراسل الرئيس)	8.9
مراسل الجزائر	16
مراسل الكويت	8.6
مراسل الخليج	9.6
مراسل رام الله	14.6
مراسل باريس	9.7
مراسل واشنطن	6.8

فالملاحظ من الجدول أن هذه النتائج متباينة، فهل لهذا التباين دلالة على تمايز أساليب الشخصيات في هذه الرواية؟إذا عدنا إلى شخصية الولي الطاهر نجد أن الطاهر وطار لم يعط لهذه الشخصية أبعادها الخارجية، كأنه يتكلم عن شخصية معروفة مسبقا عند القارئ، وقد

يكون هذا سببا في أن يذهب بعض النقاد أنها جزء ثانٍ لرواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي(*).

فنجد الطاهر وطار استهل روايته بمقطع سردي يصف حالة الكسوف الذي لم يتنبأ به العرافون ولا العلماء، واصفا الولي الطاهر في حالة تأمل باحثا عن أتانه العضباء والتي لم تكن إلا بلارة. ليسرد كيف أسال دمها لتبدأ مرحلة التيه وتداخل الأزمنة والأمكنة. بعد أن طلبت منه أن يدعو خافي الألطاف أن يسلط عليه ما يخاف**.فإذا عدنا إلى قيمة ن ف ص في شخصية الولي الطاهر (10)، فإذ عدنا إلى أبعاد الشخصية الخارجية والنفسية والأخذ بعين الاعتبار طبيعة الحوار الذي حوى انفعالية ما قد نردها إلى طبيعة الموضوع؛ إذ اكتست بصبغة صوفية تشعر فيها بتلك الكثافة التعبيرية.ورغم أن الطاهر وطار لم يفصل في هذه الرواية في تحديد الأبعاد الخارجية والنفسية لهذه الشخصية، إلا أنه ترك لنا مجالا في معرفة مرجعية الشخصية لأنها مذكورة في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

*)للتوسع أكثر ينظر دراسة لساكر وأحلام شلقي بعنوان الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي ترجمة ذاتية للكاتب وتمرير لإيديولوجيته، إذ تعد شخصية الولي الطاهر حاملة لكل التناقضات، فمرة بطل صوفي ومرة مسلم تائه ومرة حاكم متسلط وإرهابي.ومن الوجوه المتعددة للولي الطاهر:البطل الصوفي فهو يعيش خارج الحضارة في شطحات صوفية سلبية في الوقت الذي تعيش الشعوب ثورة في العلم والرفاهية.مسلم تائه حيث يجهل أمور دينه والذي لا يجيد إقامة الصلاة فكيف بإقامة الدولة الإسلامية.(ينظر:زهرة ديك، المرجع السابق، ص287.

**)هو رمز القوة والصلاح الأبدي أما في الرواية فهو يدعو إلى الخير ولا يسعى إلى ممارسته، يناقض السائد ولا يمتلك خطة لتعريته، فهو اختار سبيل الزهد في الحياة وإفراغ قلبه للرحمان بالغربة والابتعاد عن العباد عن طريق عبده بتزعته الصوفية التي استنطقت سمو روحه، لأنها احتارت في أمر ما يحيط بها فرحل عقله منطلقا من الواقع ممتطيا ركب العجائبية.(ينظر:سماح بن خروف التناص الديني في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر، مجله المدونة, مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، ع 1، 2014، ص186.

ويتضح هذا بالعودة إلى شخصية بلارة*[1]، فنجد الطاهر وطار يقدم اقتباسا ليوحي بالمرجعية التاريخية لهذه الشخصية حيث يقول:"**بلارة ابنة الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن عناس بن حماد الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار(..)ابتنى لي قصرا منيفا سماه باسمي.لذا ما أن يقوم قصر في أي بر أو فج، إلا وكنت سيدته الأولى والأخيرة**"[2].فنجد أن الطاهر يصفها بأنها الذات النورانية، والضمير العربي حيث يقول:"**بلارة وكل ما تعلق ببلارة، سواء قبل ظهورها أو أثناءه أو بعده.بلارة ما بلارة إلا ومضة تسكن تجويفا من تجاويف هذا العقل الشامل للكبيرة والصغيرة في الزمان والمكان.شأنها شأن شخوص وأحداث التاريخ منذ آدم**"[3].ونجد الولي الطاهر يصفها بصفات توحي بأنها شابة"**انتصب الولي الطاهر في وقفته، بينما هي تتقدم منه شبه عارية بضة رشيقة لطيفة، ينبعث منها السحر,موجات النور(...)تجول في خاطر الولي الطاهر الأفكار سريعة,بينما المرأة تزداد بهاء ورونقا وإغراء واشتهاء**"[4].فإذا عدنا إلى قيمة ن ف ص في حوارها نجدها مرتفعة 24.5 مقارنة مع قيمة الولي الطاهر، وإذا أخضعنا هذه القيم لعاملي الأنوثة وصغر السن تتمثل النتائج في الجدول رقم (4):

*)جاء وصفها في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي بأنها بيضاء مستديرة الوجه عيناها الكبيرتان كالحتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة.أما مشروعها الذي تريد أن تحققه رفقة الولي [1]الطاهر هو أن تنجب منه ولدا يكون كل الناس، وهؤلاء الناس هم أصحاب حضارة وتطور.ينظر:زهرة الديك، المرجع السابق، ص289.

الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، المصدر السابق، ص9.

[3]المصدر السابق، ص16.

[4]المصدرنفسه، ص12.

الجدول رقم (4):

الشخصيات	صغر السن	الأنوثة	قيمة ن ف ص في الحوار
الولي الطاهر	–	–	10
بلارة	+	+	24.5

فنجد أن قيم ن ف ص خضعت لعاملي الارتفاع رغم أن الطاهر وطار لم يعط تحديدات كبيرة عن أبعاد كل شخصية، ولكن استطاعت أن تبرز سبب الارتفاع والانخفاض الذي قد يدل على تمايز أساليب الشخصيات. وإذ عدنا إلى شخصية عبد الرحيم فقراء نجد أن الطاهر وطار اختار شخصية عامة للدلالة على شخصية المثقف، وقد يكون اختياره لهذه الشخصية حتى يضفي طابع الواقعية فنجد أنه لم يفصل في أبعاد الشخصية الخارجية والنفسية وإنما اكتفى بدورها في السرد كإعلامي له وزنه في تناول الأحداث والحقائق التي حدثت العالم العربي والإسلامي. لذلك لم نخضع قيمة ن ف ص(8.9) في حوار عبد الرحيم فقراء الرئيس لعاملي الارتفاع، لأنه أضفى نوعا من الحياد على هذه الشخصية، إذ اكتفى بدلالتها الرمزية. فنجد لو قارنا بين نتائج عبد الرحيم فقراء وشخصيات المراسلين، أن سبب الارتفاع والانخفاض عائد إلى طول الحوار أو قصره، خاصة أن كثيرا من هذه الحوارات اكتست طابعا سرديا.

4.موازنة بين روايتي "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء":

قد يلمس القارئ لروايتي "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" جمالية خاصة، يستشفها من ثنايا كل رواية، فالمؤكد أن كل رواية قامت على أسلوبية خاصة بها.ويمكن أن نشير إلى بعض النقاط العامة التي التمسناها من خلال قراءتنا أنها مواطن تمايز بين الروايتين، كما نحاول أن نكتشف هذا التمايز إحصائيا، وهل يمكن للمعيار الإحصائي أن يرصد تمايز الأساليب بين الروايتين. ومن بين هذه النقاط نجد:

4. 1. الموضوعة:

أول ما يمكن رصده كعلامة مائزة بين الروايتين هو اختلاف الموضوعة؛ إذ تتناول رواية الزلزال قضية اجتماعية إيديولوجية تجلت في تطبيق قانون الثورة الزراعية، لتصور شخصية عبد المجيد بو لرواح كرجل إقطاعي ناقم على هذا القانون، يبذل الغالي والنفيس حتى لا تحصل الدولة على أملاكه، حتى وإن اضطر أن يسجل كل أملاكه باسم أقاربه الذي لا تربطه بهم أي علاقة طيبة. فبرع الطاهر وطاهر في تصوير شخصيته بكل التناقضات النفسية والفكرية، لإرساء رؤيته لتكون الزلزال تصب في عمق المجتمع الجزائري.يقول عبد المجيد بو لرواح وهو يتوسل إلى الولي في الزاوية: "(...) **وعدتك كبيرة يا سيدي راشد، فقلوبهم ملأى بالحقد.والنصح لا يفيدهم فرؤوسهم محشوة بالغرور وليس هناك سوى حلين:نار فتنة تأكلهم,زلزال عظيم يأتي على الرعاع الذين يفكرون في منحهم أرضنا؟وعدتك كبيرة يا سيدي راشد**"[1].

أما "رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" فقد اختلفت من حيث موضوعها؛ إذ برع الطاهر وطار في أن تتخطى روايته حدود الجزائر لتتجاوزها إلى كل العالم العربي والإسلامي،

[1] الزلزال، المصدر السابق، ص ص111 ، 112 .

ليشعر القارئ أن هذه الرواية تجعل الإنسان قلب الأمة النابض يشعر بما تشعر، ويتأذى مما تتأذى لتكون حرب العراق الجرح الذي فتق جراح الأمة، لتصطبغ الرواية بنزعة صوفية فريدة.إذ شحن الطاهر وطار هذه الرواية بأحداث السابقين واللاحقين ليشكل رؤية وقراءة لواقع الأمة العربية والإسلامية، ومحاولة لاستنهاض الوعي الكامن في الإنسان العربي والمسلم. يقول الرواي:"**ظل زمنا يتخبط ينتظر الغيبوبة الكبرى، إلا أنها على ما يبدو لن تأتي، أحس الولي الطاهر بأن صرعة اليوم لا تشبه تماما تلك الصرعات التي كانت تغير شخصيته كليا، حيث يتخلص من أحد ليكون أحدا آخر. في لحظات قصار يكون أكثر من واحد في أكثر من مكان.في أفغانستان، دستم وشاه مسعود ومجيب الرحمان معا. ويكون في الجزائر مرة جنرالا، يقود الدبابات والطائرات والفيالق، ويستورد ويصدر ويسن قوانين المنع والترخيص، وأميرا يهرب ويهجم ,يقتل ويصلي ويفتي بالتحريم والنهي(...)يكون في مصر مرة نجيب محفوظ مذبوحا، مرة داعية يستل الخنجر ليذبح نجيب محفوظ**"[1].فأبسط موازنة بين المقطعين الروائيين من شأنها أن تبرز مدى الاختلاف بين الروايتين.

2.4.التقنيات السردية:

إن القارئ للروايتين يلمس تمايزا في الأساليب الموظفة، نابعاً من التقنيات التي وظفها الطاهر وطار، فنلمح في رواية الزلزال توظيف العديد من التقنيات السردية منها توظيف تقنية من تقنيات تيار الوعي، الماثلة في المنولوج الداخلي الذي ساهم في وسم الرواية بميزة خاصة، كان من شأنه إظهار كل خبايا الشخصية من مخاوف وأوجاع وحتى عقد نفسية وحتى توجهها الفكري والإيديولوجي، وساهم في عرض الأحداث عن طريق الاسترجاعات، كما برزت الهلوسة والهذيان كتقنية أخرى في إبراز مدى الانشطار، والتشتت الذي تعانيه الشخصية:

[1]الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، المصدر السابق، ص26 .

"آسف عنك يا سارة، أبكيك يا سارة. أبكي الولد الذي لم تدخلِ مترلي، يهوديا كان أو نصرانيا أو مسلما. أبكيكما معا أبكيكما من كل قلبي.أنا وأنت يا سارة ما كان يجوز لنا أن نتخاصم أبدا، جمعنا المال وجمعنا العقم ووحد بيننا الحرمان. فلماذا يا سارة اختلفنا فيه، وما كان يهمنا أن يكون متدينا بدين من الأديان أو وثنيا"[1].

في حين نجد أنه وظف تقنيات مختلفة في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء؛ إذ اصطبغت الرواية بصبغة صوفية، لتصبح شخصية الولي الطاهر سابحة في ملكوت خاص، لا يحده زمن ولا مكان لتعرض أمامه أحداث الأولين والآخرين، وواقع الأمة العربية والإسلامية. ليوظف الطاهر وطار تقنية المراسل الصحفي، إذ تناوب المراسل الرئيس عبد الرحيم فقراء مع المراسلين في أصقاع العالم على سرد ما حدث في البلاد العربية والغربية.مما أضفى طابع الحياد في عرض الرؤى والأحداث التي طالت الأمة. فهاهو مراسل اليمن يصف حالة بلاده وكل ما يحمله وصفه من رمزية:**"سيداتي سادتي أعود بكم إلى عالمنا العربي الذي يحيا من محيطه إلى خليجه، في قربة ظلام دامس، حسب وصف الأقمار الصناعية ومعي من صنعاء مراسلنا. ماذا عندكم؟**

- **عندنا الظلمة الحالكة**
- **صف لنا الحالة يا فقراء.**
- **والله ليس هناك حالة استثنائية، فكل واحد انبطح قرب كومة أو شجرة القات، وأغمض عينيه وراح يعلف.**
- **أليس هناك ضحايا، ألم يصطدم الناس ببعضهم؟ألم يتشاجروا على الحساب وهم يتبادلون النقود والقات؟**

[1] الزلزال، المصدر السابق، ص153 .

– بلى.حدث كل ذلك، ولكن الناس لم يولوه أهمية كبرى، فقد كانوا على عجلة من أمرهم لاستباق الظلمة"[1].

3.4.تمايز الأساليب بين الروايتين من منظور: قيمة ن ف ص:

سبق وأن أعملنا معادلة بوزيمان على أساليب كل رواية على حدة، لتكون قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية في رواية الزلزال (16.8)، وفي رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء(11).فالملاحظ هو ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية في رواية الزلزال مقارنة مع نسبتها في رواية الولي الطاهر ويمكن للشكل رقم(3) أن يبرز هذا التباين. والتساؤل المطروح هو هل لهذا التباين دلالة على تمايز بين الروايتين؟

إذا عدنا إلى رواية الزلزال نجد أن ارتفاع قيمة ن ف ص فسر انفعالية في السرد كان للموضوع أثر فيها، فإذا عدنا إلى آخر فصل في رواية الزلزال نجد تأثير الهلوسة والهذيان في السرد: "**طفح السائل من عينيه وأنفه وفمه وغمره، لفه اللون الداكن عندما سمع طرقا حوله. انحنى تناول عنقها بين يديه.ضغط عليه وضغط، أسلمت أنفاسها بدل أن يتركها وشأنها، حملها من عنقها رفعها إلى فوق.مدد ذراعيه تدلت رجلاها في الفضاء أطلقها.هوت تتكور في ثوبها الأبيض.قبل أن تصل إلى القاع البعيد، لوحت له هامسة:أصابعك مثل أصابع أبيك، ويداك مثل يديه"[2].**

[1] الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص53 .

[2] الزلزال، المصدر السابق، ص174.

ولعل أثر الموضوع* كان بارزا حتى في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء؛ إذ سجلت الفصول الثلاثة الأولى ارتفاعا واضحا لقيمة ن ف ص في الأجزاء السردية وحتى الحوارية، وإذا عدنا إلى هذه الفصول نجد أنها الفصول التي اصطبغت بالصبغة الصوفية بشكل واضح، سواء في الشخصيات أو الزمن والمكان وحتى الوصف، ولعل أبسط مقطع روائي من هذه الفصول يثبت ذلك.فها هو يصف الولي الطاهر يتنقل من مكان إلى مكان:"**يصمد في قلعة غرناطة يوما فيومين، فأياما وعندما يلتفت إلى جنبه لا يجد أحد. هربوا جميعا**(...) **أطلق آخر سهم بين يديه، وتلقى أول سهم في صدره، فانمحت غرناطة وانمحى الأندلس، إثر غمضة عين منسابا في الزمان، متلاشيا في المكان.تروح الأرجوحة.تجيء الأرجوحة.تنزل الكرة ترتفع الكرة.شبه دوران للمكان داخل الزمان، وللزمان داخل المكان، في دوامة عرضها من نهر السينيغال إلى دكار، وطولها من معركة بدر إلى مثول صدام حسين أمام المحكمة**[1]".

لكن تبدأ قيمة ن ف ص في الانخفاض في الفصول المتبقية، ليكون المتوسط العام لقيمة ن ف ص(11)، وذلك قد يكون سببه أن السرد اكتسى صبغة أقل انفعالية وأكثر هدوءا:"**عدة برقيات، أكدها عبد الرحيم من واشنطن، تقول الأولى إن الشرق الأوسط لم يعد يتوفر على النفط، وقد فقد بالتالي كل قيمة إستراتيجية له.الاستيلاء على كل أموال العرب المودعة في الولايات المتحدة، وعلى جميع ممتلكات العرب**(...)"[2].ومن ثمة يمكننا أن نلمس من خلال قيمتي ن ف ص في الأجزاء السردية، أن أسلوب الزلزال كان يحوي انفعالية إلى حد ما، مقارنة بأسلوب الولي الطاهر، ويمكن رد هذا إلى فرض أشارت إليه معادلة بوزيمان، وهو

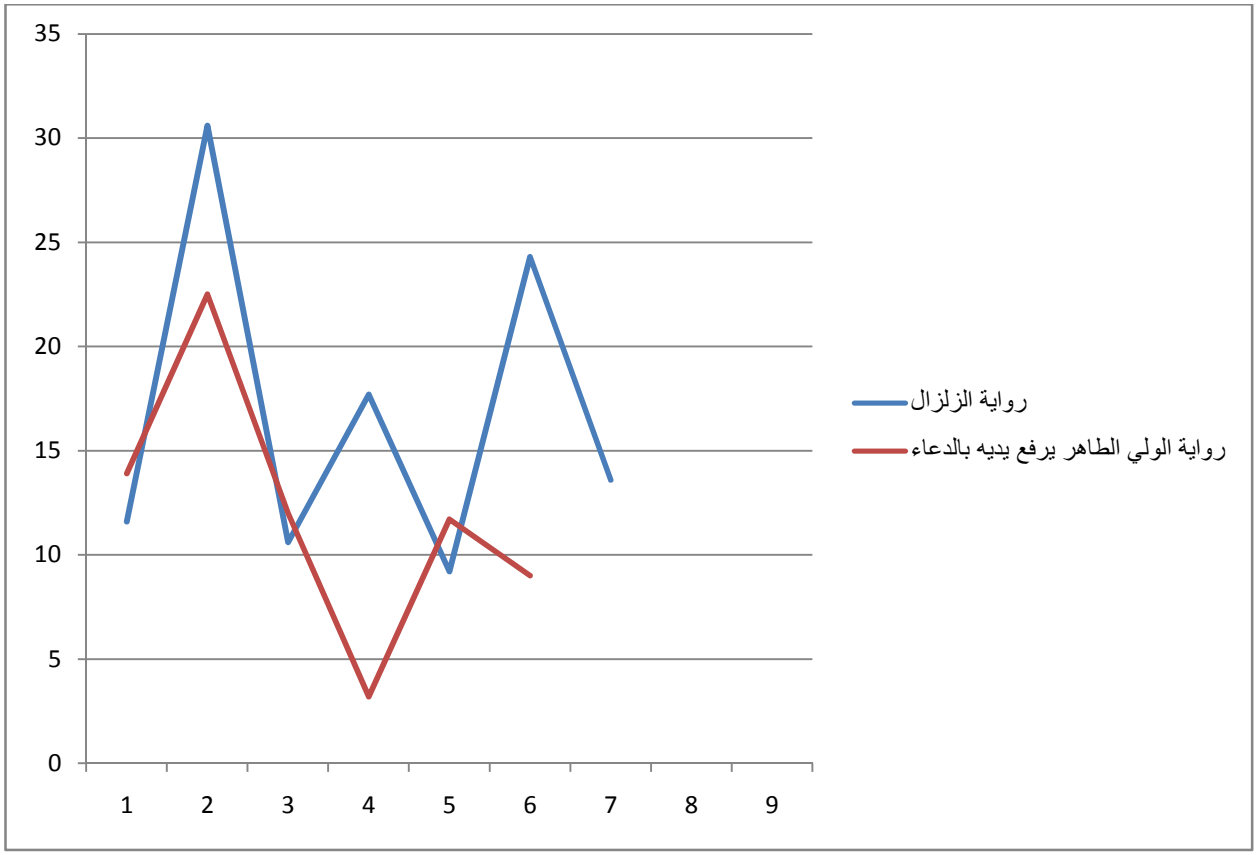
*)عدل بوزيمان في دراساته اللاحقة من دعواه الأولى بتحييد أثر موضوع الكلام على النسبة بين كلمات الحدث وكلمات الصفات بالزيادة أو الانخفاض، وقرر أن نفوذ الموضوع على الأسلوب الشخصي للفرد وارد.ينظر:الأسلوب، المرجع السابق، ص75.

[1]الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص18 .

[2]المصدر نفسه، ص107 .

أن قيمة ن ف ص تكون أعلى عندما يكون الروائي في مراحل شبابه، لتتناقص هذه القيمة كلما تقدم في العمر[1].فرواية الزلزال تعد ثاني رواية كتبها الطاهر وطار، كما أن رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" تعد الرواية ما قبل الأخيرة.وقد تكون هذه النتيجة مصداقا لهذا الفرض.

الشكل(3):



قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية في روايتي "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

[1] الأسلوب، مرجع سابق، ص82 .

خلاصة عامة:

يمكن أن نخلص مما سبق أن النص الروائي الوطاري نص يحوي في ثناياه جمالية خاصة؛ إذا امتاز نص الزلزال بتعددية الأساليب مما عزز حوارية شكلت جماليته، حيث تمازجت الأساليب بين السرد والحوار والمنولوج الداخلي، وقد وظفها الطاهر وطار متضافرة لتعبر عن قضية من صميم المجتمع الجزائري. واستطاعت أن تمثل شخصياته أنماطا متواجدة في المجتمع. ولقد استطاعت معادلة بوزيمان أن ترصد هذا التمايز بين الأساليب، وكانت النتائج الإحصائية بمثابة مؤشر ومعين للاستدلال عن وجود تمايز أسلوبي في النص.

أما نص الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء فاستطاع أن يعبر عن قضايا الأمة العربية والإسلامية موظفة أحدث التقنيات السردية المعاصر التي تجلت في توظيف وسائل الإعلام السمعية والبصرية وكانت رواية تجريبية سواء في التقنيات السردية أو في تناولها للموضوع، كما وظفت التهجين بمفهومه الواسع، خاصة في إبراز تعددية الأصوات والأساليب من خلال الحوار الصريح والباروديا والغروتيسك مما عزز حوارية هذا النص الروائي.

وإذا وازنا بين نصين للطاهر وطار يختلفان من حيث زمن الكتابة، وموضوع الكتابة والتقنيات السردية الموظفة، نجد أن الطاهر وطار كان روائيا عايش تحولا فكريا وثقافيا، اتضح من روايته الزلزال التي كان متشبثا فيها بمبادئ الاشتراكية إلى الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، والتي تشهد عودة روحية وتفكيرا بواقع الأمة وما آلت إليه، وتجريبا واضحا اتضح من خلال توظيف تقنيات الإعلام.نجد أن معادلة بوزيمان استطاعت رصد التمايز الموجود بين السرد والحوار وكذا المنولوج،كما أنها استطاعت أن ترصد انفعالية كانت موجودة في السرد في نص الزلزال، مقارنة بالسرد في نص الولي والذي لمسنا هدوءا نتيجة انخفاض قيمة ن ف ص. وهذا ما رددناه إلى المرحلة العمرية التي كتب فيها الطاهر وطار الزلزال حيث كان في مرحلة الشباب

الذي يكون أكثر انفعالية وعاطفية وحماسية، مقارنة مع نص الولي الذي كتبه الطاهر وطار في كهولته.كما يمكن أن يكون للموضوع أثر كذلك.

الفصل الرّابع:

فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي المغاربي

إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي أنموذجا

1-فلسفة الكتابة الروائيَّة لدى إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي

2-إعمال معادلة بوزيمان في رواية التبر

3-إعمال معادلة بوزيمان في رواية فوضى الحواس

تمهيد:

استطاع النص الروائي المغاربي أن يسجل علامات فارقة في الأدب العربي، وساهم في نقل قضايا الإنسان المغاربي ونقل واقعه وأحلامه ومآسيه، كما أنه تمكن من أن ينسج جماليته الخاصة به.وإذا تكلمنا عن الرواية المغاربية يمكن أن نشير إلى علمين من أعلام الرواية العربية المغاربية؛ الروائي الليبي إبراهيم الكوني والجزائرية أحلام مستغانمي.إذ استطاع كل منهما أن يخلق عوالم سردية خاصة به، ووضع خط سير عام يمكن أن يسم رواياته.حيث كان للتجريب نصيب كبير في أعمالهما السردية، وتجلى في التيمة والخرق سواء في بنية الأحداث أو الأماكن أو الرؤية السردية..إلخ.وقد تم اختيار روايتين تناولتهما الدراسات النقدية كثيرا وهما رواية "التبر "لإبراهيم الكوني، و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي لإعمال معادلة بوزيمان ومحاولة رصد جمالية هذين النصين، وهل يمكن أن تعطينا معادلة بوزيمان نتائج دالة على أسلوبيتهما.

1.فلسفة الكتابة الروائيَّة لدى إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي:

امتاز النص الروائي المغاربي بخصوصية إذا ما قارناه بنظيره المشرقي، إذ جمعت بينه قواسم مشتركة ساهمت في أن تجعله نصا مختلفا.إذ يرى عبد الحميد عقار أن الأدب العربي المغاربي هو أدب يجسد ويصدر عن قواسم مشتركة، تعتبر ثمرة استلهام الأدباء لنفس السياق السياسي والسوسيوثقافي، وثمرة استلهامهم لنفس المتخيل ولنفس الذاكرة اللغوية المشتركة الغنية والمتجذرة في المقدس والدنيوي والمدون والشفوي منذ قرون[1].ومن بين هذه القواسم المشتركة التي ذكرها نجد ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية، وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى عليه طابعا اجتماعيا وتسجيليا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتحرير المضمون من الرتابة والاهتمام بالتسجيل التخييلي

[1]ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، دار المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص20.

لردود الأفعال تجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، وبخاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية[1].كذلك قوة حضور التراث الشعبي، وعمق التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي.كما نجد تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة، ولكن بأفق نقدي وانتقادي. وثالث هذه الظواهر تخص التحولات العميقة التي يعيشها هذا الإنتاج الأدبي المغاربي، وبخاصة منه ذو التعبير العربي.إنها تحولات تمس الأشكال والموضوعات والعلاقة بالمتخيل وباللغة[2].فكلها قواسم مشتركة أثرت وساهمت في تشكيل خصوصية هذا الأدب المغاربي، إذ خضعت الرواية كجنس أدبي لهذه القواسم.

وإذا عدنا إلى إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي فنجد أنهما شكلا حالة خاصة في عالم الرواية العربية المغاربية، استطاع كل منهما أن يشكل وينسج عوالم سردية خاصة به.فنجد أن إبراهيم الكوني عمل على ترسيخ عالمه الروائي من خلال التركيز على تيمته الرئيسية" الصحراء "بأهلها وأساطيرها وطقوسها وحيواناتها، ولعله أدرك أنّنشدان العالمية لايكون إلا بالانطلاق من المحلية. وذلك من خلال ممارسة التجريب على النص، ومحاولة تكسير المألوف وتجاوز السائد وخرق العادة دون التفريط في الجوهر[3].فالناظر في أدب إبراهيم الكوني يرى بوضوح أن الأسطورة تعد ركنا أساسيا في أعماله الإبداعية منذ اللحظة الأولى؛ فقد بدأت في "الخسوف" ونمت وتجسدت في "نزيف الحجر"و"التبر"، ثم أصبحت عنوانا رئيسيا وملمحا بارزا في "المجوس" و"السحرة".. إلخ.فقد اختط لنفسه مسارا أدبيا عبر فيه عن الروح الصحراوية التي تجيش في

[1]ينظر: المرجع السابق، ص ص20، 21

[2]ينظر:نفسه.

[3]ينظر:طانية حطاب، إبراهيم الكوني ومشروعه السردي –منطوق الصحراء إلى إشعاع العالمية، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية،ع4، أوت، ص128.

نفسه، في محاولة منه لكشف عالم يكاد أن يكون مجهولا لأمم أخرى[1].حتى أصبحت الصحراء عالمه الرحب كشفا جديدا وفق رؤاه، لتصبح مكانا جديدا نموذجيا تتطور فيه أعماله الروائية، فلم يعد الإنسان فيها هو البطل وحده فعالم الشخوص عنده يستوي فيه الإنسان والحيوان*والجماد على حد سواء[2].فالكوني استطاع أن يخلق لنفسه عوالم سردية مبنية على خرق المألوف باعتماد تيمة خاصة ارتبطت به ألا وهي الصحراء، كما أن الأسطورة صبغت رواياته بصبغة عجائبية. فانطلاقه من المنطقة التي ظلت آلاف السنين موطنا لقبائل الطوارق خلق تراثا غنيا وحيا، ومتنوعا من الخبرات الإنسانية والثقافية لدى أبناء الطوارق، بدءًا من الإسلام الذي اعتنقوه مرورا بكتلة من العقائد البدائية والوثنية، والموروثات الأسطورية والخرافية التي عمقت جذورها في التربة الثقافية والمخيال الشعبي الجمعي لمجتمع الطوارق[3].فرواياته تتطرق إلى كل ما هو أخلاقي وفلسفي وأسطوري وديني وصوفي بنزعة وجودية بارزة، إذ يوحد بين ما هو واقعي ومتخيل أو أسطوري[4].ومن ثمة استطاع إبراهيم الكوني أن يؤسس عالما سرديا خاصا، ينطلق من الصحراء كتيمة رئيسية لترسخ رؤيته للوجود ككل.

أما إذا عدنا إلى أحلام مستغانمي نجد أنها من الكاتبات المتميزات في الرواية الجزائرية، ورغم تأخر ظهور الرواية الجزائرية النسوية نجد أن أحلام مستغانمي تعد من الروائيات اللائي

[1]ينظر :سمير صبحي الفاعوري، إبراهيم الكوني روائيا، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، 1998، ص6.

*)أولى إبراهيم الكوني أهمية للحيوان كرمز وكشخصية ساهمت في تكوين عالمه السردي، خاصة حيوان الصحراء: الجمل الودان..إلخ.للتوسع أكثر ينظر:شريف بموسى عبد القادر وأمل رشيد، الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني حيوان الودان أنموذجا، مجلة مقاليد، ع9، 2015، ص130.

[2]ينظر: المرجع السابق، ص6.

[3]ينظر:حليمة دحماني، المقدس وتجلياته في كتابات إبراهيم الكوني، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، 2017-2018، ص77.

[4]ينظر:نفسه.

أتقن كتابة النص الطويل[1]، فهي كاتبة حطمت المنفى اللغوي، وتجاوزت الاستخدام الموروث لمفهوم الرواية، ومارست تمردا، وهو اقتحام لعالم التجديد .فرواياتها ثورة ليست من خلال التلاعب بالألفاظ والأشياء والأسماء ،بل هو كشف للجديد وتوسيع لنطاق الأدب العربي ،وثورة على التفاصيل الرتيبة التي تقيدها قوانين الكتابة الروائية المألوفة .وكل هذا اندرج ضمن الأركان الأربعة التي وظفتها الروائية والتي ساقتهاحسب الأولوية كمايأتي :رسم الشخصيات ثم وصف الواقع ثم سرد الحدث ثم وصف الأماكن، فهي تحلق في سماء الجمال حيث تجمع إبداعاتها الأدبية في ثراء لغوي وسرد جمالي[2].فقد استطاعت أن تشكل نصا يفيض جمالية. ومن ثمة فكل من إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي امتاز بنمط خاص في الكتابة ارتبط برؤية كل منهما للوجود وللعالم. وسنحاول فيما سيأتي إعمال معادلة بوزيمان في نصي التبر وفوضى الحواس، بغية رصد مواطن التميز في كلا النصين.

2.إعمال معادلة بوزيمان في رواية التبر:

تعد رواية التبر من الروايات المتميزة التي كتبها إبراهيم الكوني، وسنحاول في هذا المقام إعمال معادلة بوزيمان بغية رصد مواطن التميز في هذا النص الروائي، ومدى تنوع الأساليب وتنوع الأصوات السردية.

1.2.الإطار العام لرواية التبر:

استطاعت رواية التبر أن تصور علاقة الإنسان بالكون والحياة في أسمى صورها، و لم تكن علاقة الإنسان بالحيوان التي شكلتها الرواية في رؤية بديعة إلا تجلّياً لأسمى معاني الإنسانية الماثلة

[1]ينظر:أخضري نجاة، الراوي والشخصية في ثلاثية أحلام مستغانمي-ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، رسالة دكتوراه(ل م د), جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، 2016 -2017، ص4.

[2]ينظر: المرجع السابق، ص ص4، 5 .

في الوفاء والإخلاص.فأبعاد الصحراء باتساعها وخباياها وأساطيرها استطاع إبراهيم الكوني أن يشكل منها عالما عجائبيا ترسخ في ذهن القارئ، ليدرك أن الإنسان قد تنشطر ذاته بين أفراحه وأتراحه، ليقع في معادلة الاختيار الصعبة بين الصديق والزوجة والابن.تدور أحداث الرواية حول شخصية أوخيد وعلاقته بمهريه الأبلق، وإن جاز لنا مجازا نستطيع القول إنّ الأبلق كان شخصية فاعلة في هذه الرواية إذ كانت مقدرة الكوني كبيرة في تصوير ذلك التفاعل الموجود بين أوخيد والأبلق، وتجلى ذلك في حوارات أوخيد للأبلق وتصويره لردود فعله وإن لم تكن كلاما ناطقا، إلا أن الكوني صور مشاعر الأبلق بكل صدق.وهذا مقطع من حوار أوخيد للأبلق:"**ولم يغفل عن مشاعر مهريه العاطفية، فقد لاحظ هيامه بالناقة البيضاء منذ زياراته الأولى.وازداد يقينا بعدما رأى كيف يطير الأبلق إلى المغرغر ويحترق شوقا للسفر الليلي فكان يشاكسه ويقول:**

لماذا تخبئ عني؟اعترف أنك تطير إلى محبوبتك ولا تطير بي إلى محبوبتي اعترف أن لا فضل لك في العدو هذه المرة، الأنثى هي السبب هي السبب دائما.فيرد عليه متمايلا ينثر الزبد ويمضغ الرسن في عدوه السعيد:

أو–ع–ع...فيضحك أوخيد ويستمر في مداعبته[1]".

يبدأ الحدث الرئيسي عندما يصاب الأبلق بالجرب ليعجز أطباء الحيوان عن علاجه، ليكون الحل في الذهاب إلى قرعات ميمون "**الشيخ موسى هو الذي تمتم له بالسر وخلص أبلقه. قال له"الكلام بيننا ولكن شفاء جملك في آسيار*.لا تضحك علي واسمع كلامي**

[1]إبراهيم الكوني، التبر، دار التنوير، بيروت، ط3 ، 1992، ص ص13، 14.

*)آسيار:هو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد، ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحريا لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم.وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار، ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض.(ينظر:المصدر نفسه، ص20)

اذهب إلى قرعات ميمون في الربيع القادم :آسيار لا ينبت إلا في تلك السهول. أوثق المهري جيدا حتى لا يفر واتركه يرتع يوما أو يومين وسوف ترى".ثم كرر بلغة غامضة:لا تنس أن تعقله جيدا".نعم آسيار في القبيلة مرادف للجن والجنون.من ذاقه جن سواء أكان ذلك حيوانا أم إنسانا[1]".

لتنطلق الرحلة المجنونة بعد أن استنفذ أوخيد كل الوسائل لشفاء الأبلق، و لم يجد أمامه إلا هذا الحل بعد أن شاهد أمام عينيه الأبلق وهو يذبل شيئا فشيئا. إلى أن قرر في ليلة من الليالي "**قال لصديقه في الليل تحت الغطاء حتى لا يسمعهما مخلوق:"خلاص. يكفي شبعنا من العذاب يجب أن نفعل شيئا حتى لو كان جنونا. سنجرب حيلة الشيخ الحكيم. علماء الشريعة القادمون من فاس حكماء. الصحراء كلها تعرف ذلك حتى لو كان ثمن ذلك هو الجنون فماذا يضر المخلوق أن يكون مجنونا؟ ثم ألا ترى أننا سنجن ذقنا آسيار أو لم نذقه...لا أريد أن أرى جسدك يتساقط قطعة قطعة، سأجن قبل أن تموت[2]**".فكانت المخاطرة في الذهاب إلى قرعات ميمون، لأن أوخيد كان يرى أن لا معنى لحياته دون الأبلق، وهنا تتجلى قيمة الصداقة التي تجسدت بين الإنسان والحيوان في أبهى صورها.

استطاع إبراهيم الكوني أن يصور مدى توحد روحي أوخيد والأبلق عندما جمعهما الخوف من الفقد والافتراق، خاصة عندما أكل الأبلق من عشبة آسيار الأسطورية واشتعلت النار في جوفه وركبه الجن، ليلقي إبراهيم الكوني كلمة السر للنجاة: الصبر هو الحياة. هو التوحد ذاته الذي جعل الأبلق يطبق وصية أوخيد الصامتة عندما سحبه من اليم وأنقذه من موت محقق"**لم يتقيأ داخل الماء.تقيأ خارج البئر. إذ تفتحت عيناه ورأى لأول مرة بعد عماء**

[1] المصدر السابق، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص26.

طويل. رأى خيال الأبلق وشعاع الشمس المسلط كمهماز من نار.لقد نفذ الأبلق الوصية الصامتة وسحبه من اليم"[1].ليقع أوخيد مرة أخرى في اختبار الحياة، عندما استغل دودو الغريب السر الذي أفشاه له وعرف مكانة الأبلق عنده فيستغل المجاعة وحاجة أوخيد ويبتزه ويساومه إما الأبلق، وإما زوجته وابنه ليقع أوخيد في صراع عميق وكبير، ليختار الأبلق ويعتقد أن الحياة تكافئه مع صديقه بعد أن عثر على واحة مليئة بالماء، ليكتشف أن دودو أشاع في الصحراء أن أوخيد باع زوجته وابنه مقابل حفنة تبر، وهنا تعود الأمور إلى مسمياتها فالمرأة ليست وهقا والابن ليس دمية والعار ليس وهما.ذهب أوخيد إلى دودو وقتله وأضحى طريدا فارا من ورثة دودو الذين يبحثون عنه، ليختبئ في الكهوف والجبال لكن سرعان ما يكتشف هؤلاء السر، فأمسكوا الأبلق وعذبوه على مقربة من أوخيد فلم يستطع أن يرى رفيق عمره يموت، فخرج من مخبئه ليلقى حتفه مع الأبلق.

2.2.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية:

بعد الاطلاع على رواية التبر قمنا بإحصاء قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية رغم وجود المنولوج في بعض أجزاء الرواية، إلا أنه كان قليلا جدا لذلك لم ندرجه في الإحصاء. وكانت النتائج كالآتي:

الجدول رقم (1):قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية رواية "التبر" .

الفصول	الأجزاء السردية	الأجزاء الحوارية
الفصل 1	5.5	7.4
الفصل 2	14.8	15.7
الفصل 3	11.7	9.4

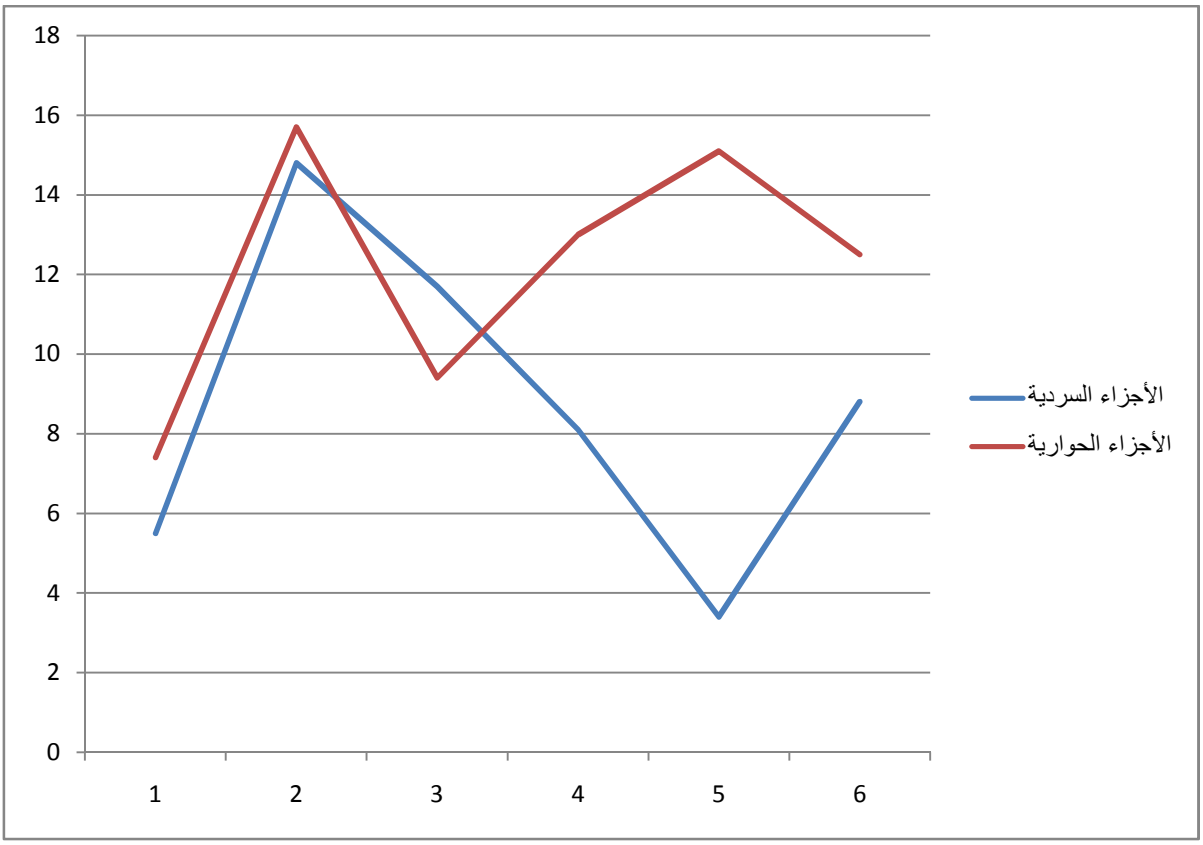
[1]المصدر السابق، ص51.

الفصل 4	**8.1**	**13**
الفصل 5	**3.4**	**15.1**
الفصل 6	**9.3**	**14.6**
المتوسط العام	**8.8**	**12.5**

أول ما يمكن ملاحظته من الجدول رقم (1) هو ارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية مقارنة بالأجزاء السردية بفارق 3.7، وهو فارق يبرز مدى التمايز الموجود بين الأساليب السردية والأساليب الحوارية. وإذا استثنينا الفصل الثالث الذي سجلت فيه قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية (11.7) مقارنة بالأجزاء الحوارية(9.4) ، رغم أن الفارق ضئيل نجد أن قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية سجلت ارتفاعا على الأجزاء السردية في باقي الفصول.

كما نلاحظ أن أعلى قيمة سجلتها ن ف ص كانت في الفصل الثاني، وهذا الارتفاع كان في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية على حدة، إذ سجلت في السردية 14.8 وفي الحوارية 15.7 والفارق بينهما ضئيل جدا (0.8) .كما سجل الفصل الخامس أقل قيمة ن ف ص 3.4 في الأجزاء السردية، مقارنة بارتفاع كبير في الأجزاء الحوارية 15.1 بفارق شاسع (11.7).إذ يبرز الشكل رقم (1) التمايز الموجود بين الأساليب.

الشكل رقم1:



3.2.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية:

لعل التساؤل الذي يفرض نفسه في هذا المقام هل لهذا التمايز بين الأساليب دلالة أسلوبية في نص التبر؟فإذا انطلقنا من أن التعددية هي سمة جمالية في النص الروائي، والحوارية التي تنتج عن هذه التعددية من مواطن تميز النص الروائي، نجد أن قيم ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية أثبتت وجود تمايز في الأساليب وافق الفرض السابق، بارتفاع قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية مقابل انخفاضها في السردية.

إنّ المتأمل في النسيج الحواري في رواية التبر يجد أن إبراهيم الكوني استطاع أن يخلق جمالية خاصة في أسلوب الحوار، وذلك من خلال العلاقات الحوارية التي خلقها في هذه الرواية، مما أضفى بعدا جماليا آخاذا. ولعل أبرز تلك الحوارات التي كانت بين أوخيد والأبلق؛ فبراعة الكوني برزت في مقدرته على وسم الأبلق بسمات بشرية، من حب وخوف وحزن وألم مما أضفى أنسنة على حوارات الأبلق. وكانت فرصة سانحة له في أن يشحن تلك الحوارات بإضاءات فكرية، وجودية عن الحياة والموت والصداقة والصبر. نجد من ذلك هذا المقطع الحواري بين أوخيد والأبلق:

"(...)**ثم رغى رغى بصوت فجيع أليم.أحس أوخيد بالوخزة في قلبه صاح بلا وعي وهو يسارع ويمسد على جسده:**

_اصبر. اصبر. الحياة هي الصبر.ألم نتفق؟ لو صبرت نلت الشفاء أعرف أن الجن قوي، ولكن الصبر الأقوى من الجن.

ولكن المهري لم يصبر. اشتكى بصوت عال، طويل، أليم:آ.آ.آ..."[1].

ويواصل في السياق ذاته:"**همهم أوخيد:**

–أوه.لا تحاول أن تفعل ذلك مرة أخرى. ستمزق شفتيك. ستهلك نفسك اصبر. الصبر. الصبر الفرسان يدوسون الجمر ويسكتون. يدخلون النار ولا يشكون. اصبر على النار في جوفك ليلة ليلتين تكسب العافية إلى الأبد. هل اتفقنا؟

المهري لا يصغي إلى التوسلات. اللي رجله في النار لا يسمع"[2].

[1]المصدر السابق، ص36.

[2]المصدر نفسه، ص36 .

من حواراتهما أيضا:"**اختلس حفنتين من الشعير في غياب أيور، وقرر أن يذهب بنفسه إلى دنبابة.اختلى به في الطريق في الطريق وبدأ في تأنيبه:**

_ألا تعرف أنك تتعبني؟ أنسيت ما قلته لك؟لقد اتفقنا أن فراقنا مؤقت، ولكنك نسيت الحجاب، نسيت الحجاب نسيت الصبر فأضحكت علينا الناس.

تلألأت عيناه بالبلل ولكن أوخيد لم يرحمه:

_تجري ورائي كالكلب. الكلاب فقط تفعل ذلك. افهم أن هذا لا يليق بالفرسان.

ثم خفف من لهجته:

_سوف تنتهي الحرب قريبا، وتعود حياتنا كما كانت.لا شيء يدوم. اصبر لا شيء يستقيم بدون صبر وبدون حيلة. سبق واتفقنا.

أخرج له المفاجأة. طرح الشعير على غطاء أمام المهري في العراء. ولكنه أشاح بوجهه. تأفف وتعلق بالأفق"[1].فبراعة النسيج الحواري أوحت بأن الأبلق يخاطب أوخيد ويتفاعل معه، يغضب منه ويشتاق إليه، وكل ذلك عمق الأثر الأسلوبي لتلك العلاقة، مما جعل القارئ مأسورا بها ومشدودا إليها من بداية الرواية إلى نهايتها.

ولقد استطاع الكوني أن يخلق تعددية في الأصوات أثمرت عن حوارية بارزة في الرواية، نتجت عن تصارع في وجهات النظر.برز ذلك في حوار أوخيد وأيور زوجته إذ برز عمق التصارع عندما حلت المجاعة، ولم يجدوا ما يسدون به جوعهم فكانت أيور تلح على ذبح الأبلق بطريقة خفية ثم بطريقة معلنة. نجد من هذه الحوارات:

[1] المصدر السابق، ص97 .

"في الليل صعدت من حملتها، دعمت موقف الفلاح من المهري:

_لن نموت ومهري مثله يسرح أمام البيت.

(...)سكتت ثم ألحقت بطعنة أخرى:

_لم نأكل سوى البرسيم طوال الأيام الماضية كالأغنام.

خنق الألم .لم يفلح قفز واقفا وقال ساخرا:

_وكيف سنصل إلى الصحراء لاستخدام الرصاصات الثلاث بدون دابة؟"[1].

فالتصارع بارز في وجهات النظر بين الأم التي ترى أن لا قيمة لأي شيء عندما يصل الخطر إليها وإلى ابنها؛ فالأبلق ليس إلا جملا سيذبح إذا دعت الضرورة إلى ذلك، بينما الأمر مختلف عند أوخيد فالأبلق ليس مجرد حيوان بل هو أخ وصديق، ومهما ضيقت عليه الحياة لن يفكر في ذبحه. وهذا الصراع شكل تعددية في الأصوات اللغوية.

نعود إلى الملاحظة الملفتة للانتباه والتي قد نصل في تفسيرها إلى بعد جمالي، عندما نربط هذا التفسير انطلاقا من القيمة العددية إلى النص، لنعود إلى القارئ الذي من شأنه أن يمتلك الحساسية لوجود ملمح أسلوبي، يستثيره ويلفت انتباهه ليفتح أبعادا جمالية أخرى. نجد أن الفصل الثاني سجل أعلى قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية(14.8)، وفي الأجزاء الحوارية (15.7) بفارق (0.8)، فهل لهذا الارتفاع والتقارب دلالة ما؟

حوى الفصل الثاني المغامرة الكبرى التي قام بها أوخيد والأبلق؛وهي الذهاب إلى قرعات ميمون للحصول على نبتة آسيار الأسطورية لشفاء الأبلق.فتعقد الأحداث وتسارعها ووصولها

[1] المصدر السابق، ص86 .

إلى الذروة كان في هذا الفصل,فهذا مقطع سردي يصور هذا التسارع بعد أن أكل الأبلق من عشبة الجن آسيار:"(...)**الجلدة السوداء أيضا انتفضت وارتعدت.حاول أن يفك القوائم الأمامية، في العينين تحول الألق إلى قلق.تأهب أوخيد ولكنه لم يعرف ماذا يفعل، فتابع حركات الأبلق في قلق أيضا**(...)**تصاعدت الرغوة حول شفتيه ثم بدأت تتساقط على الأرض في قطع كبيرة من الجسد الملتهب تفصد العرق.لم ير عرقا حارا وغزيرا على جلد الإبل كما رآه يومها.بدأ ينتفض ويحاول أن يحرر قوائمه من القيود.ثم رغى.رغى بصوت فجيع أليم.أحس أوخيد بالوخزة في قلبه**"[1].

وهذا مقطع سردي آخر يصور هيجان الأبلق "**استمرت المطاردةأوخيد يلهث ويسفح العرق. من أطرافه يسيل الدم، المهري يسفح العرق والزبد والصديد والدم.النار تغلي في جوفه فيزداد جنونا، ويطير في الهواء.أمام عينيه حجاب طار العقل وحل العماء.سادت الظلمات وفقد الإحساس بالزمن وبالأشياء.لا يدري ما إذا كان يجري أم يقف ساكنا في المرعى.لم يعد يحس بجسمه، بنفسه، بأطرافه.الألم أكل الأطراف، أكل الإحساس.الألم أكل الألم فمات الجسم ومات الإحساس ولم يبق إلا الجنون في الرأس**(...)"[2].فمثل هذه المقاطع السردية وغيرها كانت مشحونة بحركية وانفعالية كبيرة، استلزمها تسارع الأحداث وتعقدها وتأزمها.فاستطاع الكوني أن يصور أحاسيس الأبلق ببراعة كبيرة، وباستمرارية جعلت انتباه القارئ وخياله مشدودا ومنتبها لما يؤول إليه حال الأبلق وأوخيد.فالوصف الدقيق لكل حركات وسكنات الأبلق وهيجانه بعد أكله العشبة، كان ميزة أسلوبية ساهمت في إبقاء القارئ منتبها مترقبا.وهذا المقطع السردي يصور هذه الانفعالية التي لامسها القارئ، وهي تتناول هذه الأحداث في ذروتها "**وقع أوخيد على الأرض، فجرجره المهري بضعة أمتار.تمزقت الشفة**

[1] المصدر السابق، ص35 .

[2] المصدر نفسه، ص39 .

العليا وتحرر الجمل من اللجام.تدحرج أوخيد عبر المنحدر ويده تمسك اللجام. سيطر على عجزه بمحاولة بطولية ونهض.إذا أفلت منه الآن وهو في قمة جنونه فلن يدركه إلى الأبد(...)آه.الهبوط فرصة، إذا لم يدركه في هذا المنحدر فسيفلت إلى الأبد. استجمع كل رجولته ..كل الشهامة..كل النبل كل الأساطير المضادة للعار، واندفع عبر المنحدر.طار عبر المنحدر.سقط.نهض في لمحة بصر كأنه لم يسقط أبدا..لم يسقط"[1].

وفي لحظة؛ يشعر القارئ أنها لقطة سينمائية صور الكوني إصرار أوخيد الذي أمسك بالأبلق **"وفي لحظة كوميض البرق وجد نفسه يمسك بالذيل لم يصدق هل حدثت المعجزة؟هل أدركه حقا؟(...)إذا نجح في أن يربط اللجام جيدا نجح في أن يربط مصيره بمصير الأبلق إلى الأبد. لن يفلت لن تختطفه منه الجن، سيقهر الشيطان نفسه.شعرة أخرى من الصبر شعرة واحدة.نزل ستار العتمة ازدادت الصحراء وحشة وغموضا وامتدادا. زغردت الجنيات في جبل الحساونة. شحنته الزغاريد بالقوة. الزغاريد تشحن الفرسان حتى لو كانت هدية من حناجر الجنيات. أرخى يده اليمنى وترك رجليه فحرث الصحراء والظلمات"**[2].فمثل هذه المقاطع السردية وغيرها كما سيأتي، كانت تصور بحركية وانفعالية كبيرة رحلة الشفاء الأسطورية، عندما يتحدى الإنسان مخاوفه الكبرى عندما تكمن في قلبه معاني صادقة سامية تجلت في الصداقة. فما يمكن استنتاجه أن ارتفاع قيمة ن ف ص فسر انفعالية وحركية في الأسلوب، وكذلك عبرت عن تأزم الأحداث التي وصلت إلى ذروتها. لكن هل يمكن أن يوجد سبب آخر ساهم في هذا الارتفاع؟

[1] المصدر السابق، ص37.

[2] نفسه.

إذا عدنا إلى هذا الفصل بالذات نجد أن عجائبية الحدث هي التي كانت مسيطرة عليه، تجلت في البحث عن عشبة أسطورية من يأكلها تركبه الجن وتفقده عقله، وتجلى أثر ذلك عند الأبلق عندما أكلها"**وقف متفكرا محاولا أن يتذكر حيل الجن.خاطب نفسه:العجائز تؤكد أن الجن ليس كالإنس.لا خبث ولا حيل للجن(...)تقافز أوخيد هنا وهناك.قال دون وعي: –خلاص ركبه الجن.اصبر على الجن تقهرهم.الصبر.الصبر الصبر هو الحياة"**[1].

ويمكن أن يكون هذا ما سبب ارتفاع قيمة ن ف ص. إذ يمكن أن تكون هذه النتائج تصديقا لفرض سابق ينص على أن قيمة ن ف ص تكون مرتفعة في قصص الجنيات[2].وبالتالي فقد يتسم الأسلوب في تناول عوالم غريبة كالجن بالانفعالية والحركية.

شهد هذا الفصل أكثر من ذروة في الأحداث جعلت حركية السرد تتراوح بين الارتفاع والانخفاض فبعد أن أكل الأبلق تلك العشبة ورحلة الجنون والهروب في الأودية والجبال، وبعد أن تمسك أوخيد بذيل الأبلق حتى لا يفلت منه، استسلم للتعب ولم يستطع مقاومة هيجان الأبلق. يقول الراوي:"(...)**حاول أن يتحرك فعجز.فتح عينيه فبهرته شعاعات الأصيل.تفقد الأبلق فلم يصدق.الحيوان المسكين قطعة حمراء.أغمض عينيه حتى يطرد الوهم(...)الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر الثعبان.المهري مسلوخ تماما.لم ير قيحا ولا صديدا. حتى الدم جمد على الجلدة الحمراء.برغم الألم تفتقت نفسه بالفرح.هل سيشفى الأبلق؟ هل تحققت معجزة آسيار؟هل موسى ولي حقا؟ هل استجاب الضريح الوثني لتوسلاته ونذره؟ معجزة"**[3].فالحدث الذي كان في أوج تعقده وصل إلى الحل إلى بادرة الشفاء.

[1]المصدر السابق، ص ص34- 37 .

[2]ينظر: الأسلوب، مرجع سابق، ص80

[3]التبر، المصدر السابق، ص ص43 ، 44 .

لتبدأ الأحداث في تأزم آخر إذ سيكون الموت حليف أوخيد إذا لم يعثر على الماء"**سننطلق إلى أقرب بئر في الأودية السفلية.إياك أن تردني إلى الواحات.سأموت في بداية الطريق.ليس في جسمي قطرة ماء واحدة.أتفهم؟لن يرضيك أن تفقد صديقك القديم**"[1].فنجد الكوني يعود ليصور حالة أوخيد وهو في حالة من فقدان الوعي الذي يشبه الدخول في البرزخ بين الوعي والغياب، ليجد أن الأبلق أوصله إلى بئر آوال، لتكون المفاجأة أنه لا يوجد دلو وتنعدم السبل للوصول إلى الماء إلا بطريقة واحدة:"**الحياة هي التي تحرك أعضاءه الميتة وتملي إرادتها التي لا تقهر.ما أقوى الحياة.ربط اللجام في قدمه، فوق الرسغ.أحكم الوثاق.وتفقد اللجام المربوط إلى الذيل أيضا.ترنح وهو يحاول أن يهتدي إلى رقبة المهري، إلى رأسه(...)وكان ينوي أن يخبر الأبلق بذلك ويعطيه وصيته في أثناء غيابه في الهاوية(...)تبادل البدوي مع أخيه كلمة السر بالأطراف**"[2].

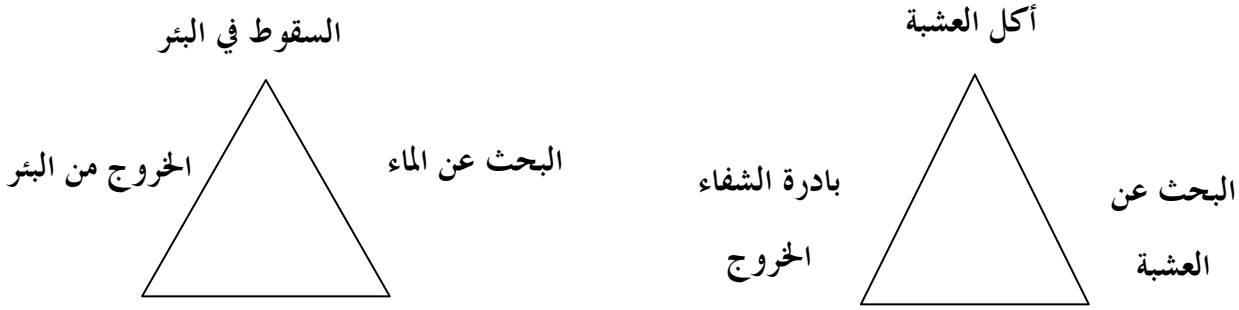
ويضيف في السياق ذاته:"**في هذه اللحظة الصغيرة الفاصلة بين الحجر الأعلى والماء الأسفل، مر دهر كالأبد..دهر أبعد من الميلاد.بل رأى ميلاده في تلك اللحظة.رأى نفسه وهو يسقط من رحم أمه إلى الهاوية.سمع عويل الجنيات في جبل الحساونة، ورأى أطياف الحوريات في الفردوس (...)شرب من نهر الجنة وشرق وتقيأ.لم يتقيأ داخل الماء، تقيأ خارج البئر.إذ تفتحت عيناه ورأى لأول مرة بعد عماء طويل.رأى خيال الأبلق وشعاع الشمس المسلط كمهماز من نار.لقد نفذ الأبلق الوصية الصامتة وسحبه من اليم**"[3].فإذا تأملنا في هذه الأحداث نجد أنها وصلتها ذروتها، مما ساهم في أن يكون الأسلوب أكثر انفعالية وحركية وكثافة.ويمثل الشكل رقم (1) هذه الذروة في الأحداث.

[1] المصدر السابق، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص ص50 ، 51 .

الشكل رقم(1):



حتى إذا عدنا إلى الحوار في هذا الفصل نجد أن أغلبه كان بين أوخيد والأبلق، إذ حوى شحنة عاطفية وانفعالية، لم تتناول أحداث المغامرة المجنونة فحسب وإنما تناولت حوارات بين أوخيد والشيخ موسى، عندما أعلمه أن الأبلق لن يعود إلى لونه إلا إذا تمت الطهارة من الخطيئة:

"(...) لم يفهم أوخيد فأوضح الشيخ:

_التكفير، الطهارة.ألا تفهم؟

_ الطهارة؟

_ نعم، لا بد من الإخصاء.

_ الإخصاء؟

_ وماذا تظن؟ألم نتفق على أن لكل شيء ثمن؟

_ البدن آثم.البدن كله خطيئة.يلزم نزع السبب من أصله."[1]

[1] المصدر السابق، ص56 .

فميزة هذه الحوارات بين أوخيد والأبلق أنها تترك أثرا جماليا في تجسيد مشاعر الأبلق وأحاسيسه، وكأنها تعطيه صفة الأنسنة.وهذا ما يعمق تيمة الصداقة في أسمى معانيها، خاصة عندما تختبر الحياة أوخيد وتضعه في خيارات صعبة لتتصارع داخله قيم كثيرة:الصديق، الأنثى والابن. عندما يحكم الجوع قبضته، ويكون أوخيد أمام ضرورة الاختيار إما الصديق وإما الأنثى والولد.فقد استطاعت أن تمثل حوارات الفصل الخامس ذلك القلق والترقب، والشحنة العاطفية التي ترجمت في ارتفاع ملحوظ لقيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية، فهذه الحوارات كانت توصف الحنين والفقد خاصة عندما رهن أوخيد الأبلق عند دودو مقابل جملين حتى يتحصل على قوته وقوت زوجته وابنه. فالفراق كان صعبا على أوخيد والأبلق.

يقول الراوي مصورا لحظة الفراق:"**قبل الوداع ذهب يناجيه.في الصباح استعد للطقوس ذهب إلى الغابة وتسول حفنة من البرسيم الأخضر كي يرشوه بها.في الليل قال له:**

– كما ترى.لا ننجو من فخ حتى نسقط في آخر.ولكن اصبر.لقد اتفقنا أن السر في الصبر. الحياة هي الصبر.جربنا ذلك في الماضي.

– ربت على رقبته، فتوقف الأبلق عن المضغ.أضاف:

– في الدنيا فراق أيضا.الفراق أيضا يأخذ نصيبه.ولكن لا تخف لن يطول فراقنا.سنلتقي عندما تمر العجاجة ويتوقف الملاعين عن محاربتنا.الحرب لن تستمر إلى الأبد.

استولى عليه القلق.احتج:

–أع...

بلع اللقمة,ورفض الاقتراح:

–آع–ع–ع..آع–ع–...

حاول أوخيد أن يهون عليه:

-هذه ليست أخلاق الفرسان الأطفال فقط يبكون..الأطفال والنساء.العقلاء يصبرون"[1].

كما أنه صور معاناة الأبلق الذي لم يتقبل فراق أوخيد,حيث يصفه الراعي عندما سأله أوخيد عليه:"-**أووه.إنه ليس جملا.إنه إنسان في جلد جمل**(...)**عندما جاء به دودو أضرب عن العشب ورأيت الحزن في عينيه ..حزن الحنين.من طول معاشرتي للبعير عرفت أنه يحن إليك**(..)**هل تدري أنه رفض أن يبرك؟ ظل واقفا على ساقيه طوال الأيام الماضية.قيدته في مرعى مجاوز فقطع القيد وعاد إلى هنا**(...)**هذا ليس جمل إنه إنسان"**[2].فالحيوان المسكين لم يطق صبرا على فراق أوخيد، وكان يفر من ذلك المرعى ليعود إليه.

تمر صداقة أوخيد بالأبلق التي وصلت حد توحد الذات، بمنعطفات الاختيار كثيرا، منعطفات تزلزل وجود الإنسان وتخلط أوراقه، فأوخيد الذي لم يطق فراق الأبلق عاد ليسترده.ليضعه دودو في أصعب خيار الأبلق مقابل طلاق زوجته أيور.لنجد الصراع يشتعل في قلب أوخيد.وقد استطاع إبراهيم الكوني أن يدخل القارئ في هذه الصراع.فإذا عدنا إلى قيم ن ف ص نجد أن قيمة ن ف ص كانت مرتفعة في الأجزاء الحوارية في الفصلين الخامس والسادس على التوالي، فإذا عبرت حوارات الفصل الخامس عن عاطفية وانفعالية في الأسلوب تجلت في الحنين والشوق بين الصديقين، فإنها عبرت عن تصارع القيم وعن حوارية تشكلت في أساليب إن عبرت عن شيء فإنها تعبر عن هذا المعنى. صراع عاشه أوخيد هل يختار الأبلق أو زوجته وابنه؟وصراع تشكل في استغلال الغريب لحاجة أوخيد.

[1] المصدر السابق، ص91.

[2] المصدر نفسه، ص95.

بين الأبلق صديق العمر ورفيق الدرب، وأيور زوجته وحبيبته التي طرد من قبيلته بسببها وعاش طريدا، لم يكن الاختيار سهلا وكان الانشطار واضحا في روح أوخيد، والصراع جليا فيها حتى أنه فكر في هجر الأبلق، لكنه اكتشف أن صداقته بالأبلق توحد روحي قبل أن يكونا شيئا "(...)**أراد أن يبتعد ويغيب بأسرع وقت حتى يختفي الصوت ويطفئ الصدى، ولكن مع فيض الألم تدفقت الذكريات فرأى صداقتهما في الزمان الأول، قبل أن يولدا قبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات(...)كيف يتخلى عن نصفه الإلهي ويقايضه بوهم الدنيا؟ ومن هي المرأة؟ إنها الوهق الذي خلقه إبليس كي يجر به الرجال من رقابهم. ومن هو الولد؟ إنه اللعبة التي يتلهى بها الأب معتقدا أن فيها الخلود والخلاص في حين تحمل فناء عمره وخراب ماله.وما هو العار؟إنه وهم آخر اختلقه أهل الصحراء كي يستعبدوا أنفسهم ويكبلوا رقابهم**"[1].لم يكن القرار سهلا وكانت مقايضة صعبة، كادت تودي بعقل أوخيد.فواجه مخاوفه وما سيفقد، هل نحن من نعطي قدسية للأشياء ونزيد في مخاوفنا؟أم أن أوخيد كان يحاول أن يقلل من قيمة خسائره؟

يقول الراوي:"**قدم إليه الصرة وقال:**

–لا تعتبر هذا رشوة.إنه سيسقيك شر الحاجة حتى تمر المجاعة.

قال أوخيد:

–لا أعتقد أني سأحتاج إليه.يقال في قبيلتنا إنه يجلب اللعنة.

[1]المصدر السابق، ص111 .

-(...)هذه خرافات يشيعها العاجزون عن الحصول عليه.الذهب هدف كل إنسان منذ أن يولد إلى أن يموت باستثناء الفاشلين والدروايش(...).ولمع بريق في عينيه"[1].

اختار أوخيد الأبلق لنجد أن دودو استطاع أن يوقعه في فخ التبر، ليشيع في الصحراء عار الرجل الذي باع زوجته وابنه مقابل حفنة تبر. لتعود الأمور إلى مسمياتها فالمرأة ليست وهقا، والولد ليس بدمية والعار ليس وهما.ليبرز صراع القيم مرة أخرى، فبعد أن سعد باسترداد الأبلق واستقر في المراتع الجنوبية لجبل الحساونة التي توفر فيها الكلأ والماء.وبمحاورة مع راعٍ اكتشف خدعة دودو له، وما كان له إلا أن يقتل دودو ثأرا لكرامته، وحتى يدفع عنه عارا سيلتصق به لسنين.

فبعد أن اعتصم في الكهوف هربا من ثأر أقارب دودو كان لا بد من فراق الأبلق:"**عاد إلى المهري وأمسك برقبته.نظر في عينيه الرحيمتين وتوسل إليه:**

_الآن سنفترق.لا بد أن نفترق.سيقتلوننا إذا لم نفترق.اذهب إلى الحمادة.ابتعد من هنا.لا تخف علي.لن ينالني أحد في تلك القمم.هم لا يخبرون مسالكها وشعابها وكهوفها مثلي.المهم أن تذهب أنت.أن تختفي.في الحمادة الواسعة ستنجو.وعندما ينقشع الهم سنلتقي مرة أخرى.ولن نفترق بعدها أبدا.هل اتفقنا؟

(...)لوح له أوخيد بالوصية الأخيرة,بكلمة السر:

-اصبر فقط.لا تنس التعويذة.الصبر هو الحياة[2]".

[1] المصدر السابق، ص124 .

[2] المصدر نفسه، ص145 .

ليجمع الموت روح أوخيد والأبلق؛ في لحظة تجعل الموت التي كانت تعني الفراق المحتوم، هي لحظة اللقاء الأبدي، فبعد أن يئس أقارب دودو من العثور على أوخيد عثروا على الأبلق، وقاموا بتعذيبه على مقربة من مخبئه"(...)**ثم غزت أنفه رائحة الشياط.فهم.إنهم يكوونه بالنار يحرقونه.يحرقون قلبه.لن تصطاد الصقر إلا إذا عبثت بعشه**(...)**غزت أنفه رائحة جديدة من الشياط**(...)**أزاح الأحجار التي تسد الشق فأعماه النور.زحف على أربع مغمض العينين** (...)**رآهم يتكأكأون حوله عند السفح.بعضهم يشده بالحبال والبعض ينشغل في تحمية السكاكين والمدي في الموقد المشتعل**(...)**اجتث الجمل الأيمن الجمل الأقوى، فخذ أوخيد الأيمن وذراعه اليمنى**[1]" ويواصل الراوي واصفا موت أوخيد"**انتزعتا من المنبت**(...)**أقبل البدين وفي يده لمع السيف** (...)**وأمسك بالرأس الحاسر.طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء بأشعة الشمس القاسية ونزل على الرقبة.انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ.ضرب بيت الظلمات زلزال.انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي ولكن بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث بما رأى"**[2].

فما يمكن أن نخلص إليه منطلقين من نتائج ن ف ص في هذه الرواية، ومن حساسية القارئ الذي تشكل ردود أفعاله أسلوبية القارئ*، نجد أن ارتفاع قيمة ن ف ص عكس انفعالية وديناميةفي أسلوب إبراهيم الكوني،والتي كانت بفعل تعددية الأصوات وكذا بفعل الموضوعة خاصة عندما تناولت عوالم الجن الغريبة، كما كان لتأزم الأحداث ووصولها إلى الذروة.مما انعكس في شد انتباه القارئ الذي لمس الشحنة العاطفية في الأسلوب، عملت بشكل

[1] المصدر السابق، ص158 .

[2] المصدر نفسه، ص ص159، 160.

*)يمكن العودة إلى بحوث ميكائيل ريفاتير الذي يعد القارئ ضلعا مهما في العملية الأسلوبية، ونادى بمفهوم القارئ العمدة فهو الذي يكتشف الظاهرة الأسلوبية(ينظر:معايير تحليل الأسلوب، المرجع السابق).

جيد في مسايرة أفق انتظاره وترقبه.مما سهل المهمة على الروائي في إرسال رسائله وإرساء رؤيته وفلسفته للوجود.فكان في كثير من الأحيان يستخدم تكرار بعض العبارات التي تشكيل ملمحًا أسلوبيًا يؤدي الغرض في الرؤية.من ذلك نجد تكراره لتعويذة الصبر فقد تكررت في ثنايا الرواية بشكل واضح"(...)**اصبر.مائة مرة قلت لك اصبر.هذا هو الحجاب إذا أردت أن تعيش في الصحراء.الصبر صلاة.الصبر عبادة"**[1].كما أنه حاول ترسيخ قيم تمثلت في:

الصداقة ⟸ سما هذا المعنى وترسخ خاصة عندما وافق الروائي أفق انتظار القارئ، إذ لم يتخل أوخيد عن الأبلق رغم كل ما حدث

الأنثى هي الخطيئة ⟸ بسببها:نسي أوخيد نذره للوثن بذبح جمل، عندما التقى أيور زوجته وضحى بالجمل في عرسه، وبسببها طرد من القبيلة فكانت اللعنة بالمجاعة، والوقوع في فخ دودو.

- أصيب الأبلق بالجرب بسبب النوق، ومن ثمة انعدام شفائه إلا بالعشبة الأسطورية ومن ثمة بالإخصاء.

في التخلي تجلي ⟸ تجلت السعادة في الانتقال من الحياة إلى ما بعد الموت، فاللقاء الأبدي والسعادة الأبدية كانت في الفراق الأبدي بموت الأبلق وأوخيد. ليصبح اللقاء أبديا.

4.2.حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:

كان توظيف الشخصيات في رواية التبر مميزا، إذ استطاع الكوني أن يعطي صفة الأنسنة للأبلق ويصف مشاعره وأحاسيسه. كما أنه وظف شخصيات أخرى ساهمت في بناء هذا

[1]التبر، المصدر السابق، ص116 .

النسيج الروائي. وبعد إحصاء قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية كانت النتائج كالآتي:

جدول رقم (2):قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات في رواية التبر.

الشخصيات	قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات
أوخيد	14.2
الشيخ موسى	12
أيور	7.3
راعي دودو	10.6
راعي جديد	10
دودو	17.5

ما يمكن ملاحظته على الجدول رقم(2) هو تباين في قيم ن ف ص في حوار الشخصيات، لكن إذا عدنا إلى التبر نجد أن شخصية أوخيد هي الشخصية الرئيسية التي استمرت من البداية إلى النهاية. كما أن أوخيد شكل ضلعا مهما في حواراته مع الأبلق، إذ استطاع الكوني أن يخلق حوارية بين أوخيد والأبلق مما أضفى بعدا آخر للأبلق.فنجد أن قيمة ن ف ص في حوار أوخيد (14.2) قيمة مرتفعة نسبيا، عبرت عن أسلوب أوخيد الذي مر بمنعطفات نفسية وفكرية ووجودية، أسلوب طغت عليه الانفعالية والعاطفية. فشخصية كأوخيد الشاب ابن سيد القبيلة الذي كان طائشا يتسلل إلى القبيلة الأخرى حتى يلقى محبوبته، هو ذاته الذي خاطر بالذهاب إلى قرعات ميمون من أجل الأبلق، وهو الذي تخلى عن القبيلة ومباركة أبيه من أجل الأنثى، وهو الذي تخلى عن الأنثى والولد من أجل الأبلق. فأسلوبه كان مشحونا بحركية وانفعالية وافقت تكوين الشخصية. والتساؤل هنا هل عبرت قيم باقي الشخصيات عن

تعددية الأصوات؟ نستند إلى جدول رقم(3) لمحاولة إبراز تأثير عوامل الارتفاع الأنوثة وصغر السن في هذه القيم.

الجدول رقم(3):

الشخصيات	الأنوثة	صغر السن	قيمة ن ف ص في الحوار
أوخيد	–	+	**14.2**
الشيخ موسى	–	–	**12**
أيور	+	+	**7.3**
راعي دودو	–	–	**10.6**
دودو	–	+	**17.5**

إذا أخضعنا قيم ن ف ص في حوار الشخصيات إلى عاملي الأنوثة وصغر السن يبرز الاختلاف بين هذه النتائج، فما كان يفترض أن يسجل ارتفاعا سجل انخفاضا والعكس صحيح، إذ نجد أن شخصية أيور والتي توفر فيها عاملي الارتفاع سجلت انخفاضا(7.3)، مقارنة مع شخصيات أخرى انعدمت فيها عوامل الارتفاع كالشيخ موسى والراعي ودودو. ومن ثمة يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها أن الكوني وظف أساليب هذه الشخصيات والتي تظهر أن هناك أصواتا متعددة لكنها تصب في خدمة الشخصية الرئيسية أوخيد. فهذه الأصوات شكلت تعددا أسلوبيا من حيث القيم، لكن لم تخضع لعوامل الارتفاع والانخفاض، فكل هذه الأصوات كانت تصب في خدمة الشخصية الجذع.

3.إعمال معادلة بوزيمان في رواية فوضى الحواس:

تعد رواية فوضى الحواس من الروايات المتميزة التي كتبتها أحلام مستغانمي، وهي الرواية الثانية من ثلاثيتها المشهورة(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، وسنحاول إعمال معادلة بوزيمان على هذه الرواية لإبراز التمايز الأسلوبي فيها، ومحاولة رصد جماليتها.

1.3.الإطار العام لرواية فوضى الحواس:

تبدأ رواية فوضى الحواس بقصة قصيرة من وحي خيال الشخصية الرئيسية حياة، وتساهم هذه البداية بشد انتباه القارئ إذ سرعان ما يكتشف القارئ بعد انتهاء القصة القصيرة أنها من بنات أفكار حياة، مما ساهم في إضفاء متعة خاصة نتيجة التشويق. ليكون لهذه القصة دور أساسي في نسج أحداث الرواية. حيث تقول: "**عكس الناس كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه** (...)**هو سيد الوقت ليلا، سيد المستحيلات والهاتف العابر للقارات** (...)"[1].وتكمن الإثارة عندما تقرر حياة التي كانت ترى أن هذه القصة لا تعبر عنها بملاحقة شخصيات قصتها القصيرة، إذ ذكرت بعض الأماكن فيها مثل السينما ومقهى الموعد من باب الإبداع، لتكتشف أن هذه الأماكن موجودة فعلا، وهنا يزداد عنصر الإثارة بالنسبة للقارئ، ففكرة أن تكون قصة خيالية موجودة على أرض الواقع هو أمر مثير حقا"(...)**هذه القصة أردتها قصيرة قدر الإمكان، بعيدة عني قدر الإمكان سريعة الوقع سريعة الخاتمة ولكن ظلت كالأعشاب البحرية، ظلت جملها عالقة بذهني.عبثا حاولت أن ألهي نفسي بأمور أخرى،**

[1]أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998، ص9.

كان موضوع هذه القصة يطاردني وشيء داخلي يرفض هذه النهاية.لم يكن يعنيني لماذا افترق هذان العاشقان(...)وحده ذلك الرجل يعنيني"[1].

فشخصية البطل الغامضة وكبرياؤه وعنفوانه هو ما جعل حياة تحاول أن تكتشفه، وتغوص في أعماقه لذلك ارتأت أن تواصل كتابة القصة، لتبدأ الإثارة في هذه الرواية عندما يضرب البطل موعدا لحبيبته لمشاهدة الفيلم في سينما الأولمبيك على الساعة الرابعة، فحياة متفاجئة من اسم القاعة التي لم تكن تعرفها من قبل.تقول حياة:"**فجأة خطر ببالي أن أبحث في الجريدة إن كانت هذه القاعة موجودة حقا.وهكذا رحت أفتش في الصفحة المخصصة لبرامج التلفزيون والعروض السينمائية الواحدة تلو الأخرى وإذا بي أعثر على قاعة أولمبيك حيث يعرض فيلم أميركي بعنوان Dead poets societ**(...)**آخر جريدة أوصلتني إلى ما قبل الشهر والنصف، وهو ما جعلني أستنتج أن عرضه قد يعود إلى بداية الشهريين الماضيين، كما جاء على لسان ذلك الرجل.وهذا أمر فاجأني إلى حد إذهالي فأنا لا أعرف هذه القاعة ولم أسمع بهذا الفيلم. وكيف بالتالي أن أعرف أنه يعرض منذ شهرين هناك، وأن إحدى فترات عرضه تكون في الساعة الرابعة، كما تؤكد الجريدة أيضا؟**"[2].فقد استطاعت الكاتبة أن تشرك القارئ في هذه المفاجأة، وتجذب انتباهه وتجعله يخوض المغامرة مع حياة وكأنه في مهمة استخبارية يشملها الفضول. فالإيهام بأن الخيالي قد يكون حقيقيًا ساهم في إضفاء الدهشة والمتعة.

ما كان لحياة أن تخلف هذا الموعد الذي سيحدث بين عاشقين من وحي خيالها، قد يكون فضول الروائي الكامن فيها، لكن القصة مثيرة في منطقها"(...)**هو الذي لم يطرح سوى**

[1] المصدر السابق، ص27 .

[2] المصدر نفسه، ص ص32، 33 .

سؤال واحد هل أراك غدا؟سؤال طرحه بالتحديد عليها هي.ولكن كيف لي أن أخلف أنا الكاتبة موعدا كهذا.ألست أنا التي أردته وحددته ولا بد أن أكون هناك.كي أختلق لهما أحاديث ومواعيد وخلافات، ولقاءات جميلة وخيبات ومتعة ودهشة ونهايات[1]".وكانت حياة في الموعد رغم غرابته وصعوبته، إذ جلست وأمامها رجل وامرأة اعتقدت أنهما بطلي قصتها، لتوقن أنه مجرد رجل اغتنم فرصة السينما لأمور أخرى، وكادت أن تصاب بخيبة أمل لأنها اعتقدت أنه من الممكن لأبطال من وحي خيالها أن تلتقي بهما، أو به فهي كانت مأخوذة بشخصية الرجل ذي الكبرياء الباذخ.

لكن الكاتبة أعادت القارئ إلى جو الإثارة مرة أخرى"(...)**شعرت أن شيئا قد وقع مني تحسست أذني وإذا به قرطي قد سقط أرضا.انحنيت لأبحث عنه مستعينة بشعاع ضوء قادم من الشاشة، وإذ بولاعة تشتعل على مقربة مني، ورجل ينحني ليضيء لي المكان. فاجأني وجود هذا الرجل الذي كدت أنسى أنه جالس جواري. وربما كان عطره أو رائحة تبغه هو ما فاجأني الأكثر(...)لم يعد أمر القرط يعنيني، كل الذي يشغلني نظرات هذا الرجل أو على الأصح حضوره المربك[2]**" لتكون المفاجأة في حوار عابر بين هذا الرجل وحياة ليقول كلمة من الكلمات القاطعة لبطل القصة: "

– أعتذر لقد أزعجتك.

ولكنه أطفأ ولاعته وقال وهو يعيدها إلى جيبه:

–قطعا..

[1]المصدر السابق، ص34.

[2]المصدر نفسه، ص53.

وعاد إلى مشاهدة الفيلم. كلمته الفريدة شدتني وسمرتني في مكاني. فقد لفظها وكأنه يلفظ كلمة السر التي لا يعرفها سوانا. ألقى بها في وجهي وكأنه يرمي إلي ببطاقة تعريفه، بنبرة موجزة فيها شيء من الاستفزاز المهذب، أو السخرية المستترة ولم يضف شيئا آخر[1]".لنتقل القصة من حبر على ورق إلى قصة حقيقية عندما تذهب حياة إلى مقهى الموعد الذي قطع فيه ذلك الرجل موعدا لحبيبته، وكانت هذه مخاطرة منها في ظرف أمني حرج كانت تعيشه الجزائر.

ليبدأ التشويق عندما تجلس في طاولة قبالة رجلين أحدهما يبدو صحفيًا، ليتقدم إليها أحدهما: "**إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني ويمدني بذلك الصحن الصغير.عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما(...)وحدها نظرته كانت تنقص ليكتمل المشهد(...)ولذا لم أقاوم رغبة في استدراجه أو في اختباره، وأنا أكرر معه المشهد نفسه مستعملة الكلمات نفسها:**

–آسفة أزعجتك

وجاءني الرد مذهلا في تطابقه:

–قطعا."[2]

تواصل:"(...)**كنت ما أزال تحت وقع تلك الكلمة، عندما رأيتهما ينهضان بدت من الرجل صاحب القميص الأبيض إشارة من رأسه كأنه يودعني بها(...)بينما توجه نحوي الآخر ممسكا جريدة لم تكن معه عند مجيئه.وقف برهة أمامي ثم سألني:**

[1]المصدر السابق، ص54 .

[2]المصدر نفسه، ص70 .

_أتسمحين لي بالجلوس؟

كان يجب أن أقول لا أو في حالة أخرى تفضل، ولكنني أجبت:طبعا

لكنه مزال واقفا:

–في الحقيقة أنا أكره هذا المكان وأفضل أن نذهب لتناول شيء معا في مقهى آخر أيزعجك هذا؟

أجبته:–قطعا"[1].

لتتوالى الأحداث وهي لا تعرف شخصية هذا الرجل مع أنه يعرفها جيدا، ليكون اللقاء في شقته وهي تحاول قراءة هذه الشخصية الغامضة من خلال كتبه وعطوره. كل هذه الأحداث كانت تحدث في خضم الأزمة السياسية التي عانت منها الجزائر، بين السلطة والإسلاميين وتؤرخ لمرحلة حساسة من تاريخ الجزائر. حاولت أن تصور الروائية حالة المد والجزر بين حياة وهذا الرجل، لنجد المفاجأة تؤدي دورها الجمالي مرة أخرى، بعد أن تعرف حياة أن اسم هذا الرجل هـــو خـــالد بن طوبال، وهو نفس اسم الشخصية التي ارتأتها لبطلها في روايتها الأولى، وهذا التشابه يحدث مفاجأة لحياة ومفاجأة للقارئ، فبالنسبة للقارئ وهم التماهي بين شخصية حياة وأحلام، فهل حياة هي أحلام مستغانمي صاحبة ذاكرة الجسد. فهل هو مجرد تشابه للأسماء أم أن هذا ترجمة فعلية لبطلها لتعايش هذه القصة في الحقيقة.

تتطور الأحداث بين حياة وخالد بن طوبال إلى أن تقدم على فعل الخيانة الجسدية، وتعرف قصة هذا الرجل الذي كان مصورا وشوهت ذراعه وهو يصور أحداث مظاهرات في الجزائر، حيث أهداه صديقه عبد الحق رواية حياة ليقرأها، ومن هنا عرفها خالد بعد أن وجد

[1] المصدر السابق، ص71.

أن شخصية البطل تشبهه كثيرا لذلك اختار هذا الاسم حتى يكون اسمه ليوقع به مقالاته. لنجد أثر المفاجأة التي كان وقعها كبيرا على حياة عندما تكتشف أن خالد بن طوبال ليس هو الرجل الذي كانت تبحث عنه، إنما كان صديقه عبد الحق وهو الذي التقته في السينما، وحتى الشقة التي كانت تلتقي فيها خالد كانت له، وهو الذي اغتالته يد الإرهاب.

2.3.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية:

الجدول رقم(1): قيمة ن ف ص في رواية فوضى الحواس.

الفصول	الأجزاء السردية	الأجزاء الحوارية
الفصل1	9.4	11
الفصل 2	10.3	10.4
الفصل 3	11.9	8.9
الفصل 4	9.2	13.1
الفصل 5	9.1	8.8
المجموع	9.9	10.4

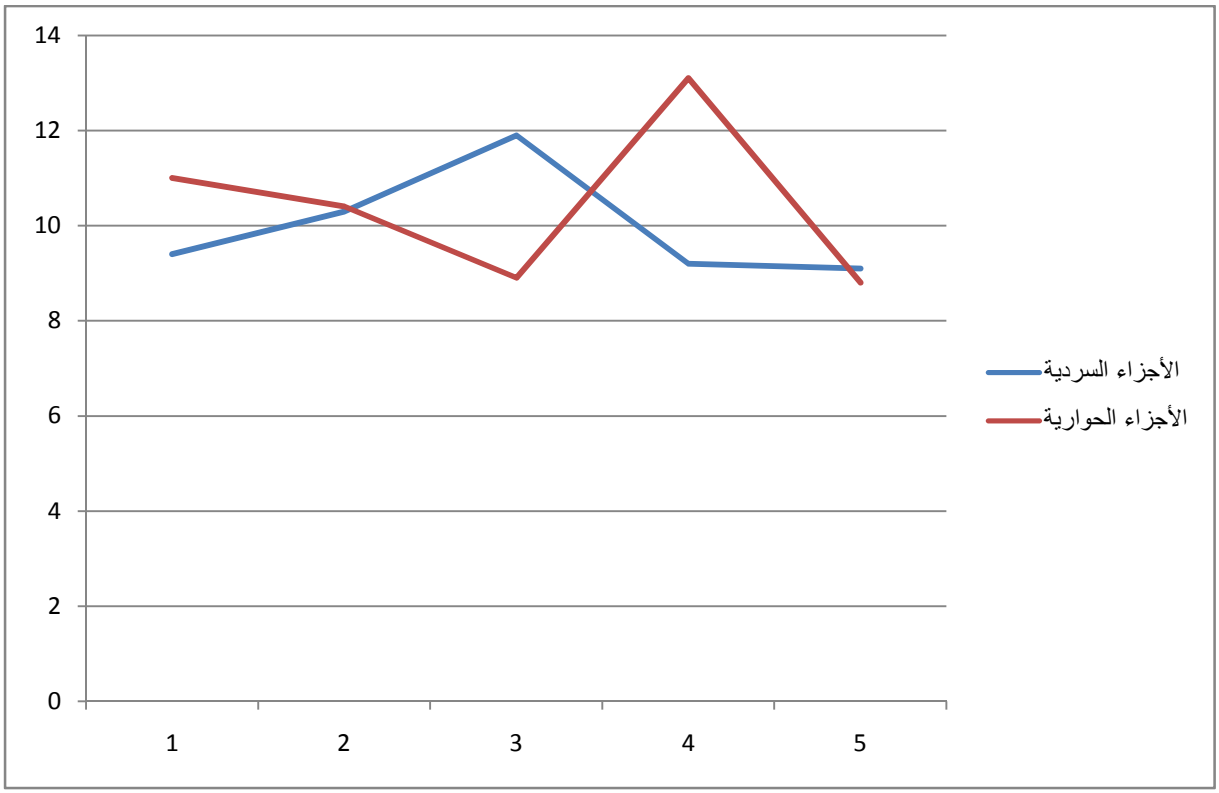
أول ما يمكن ملاحظته على الجدول رقم (1) هو النتيجة المتقاربة جدا بين قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية(9.9)، والأجزاء الحوارية (10.4) بفارق ضئيل جدا يكاد لا يذكر(0.5).فهل هذه النتيجة دالة على عدم تمايز بين الأساليب السردية والأساليب الحوارية؟ أم أن هناك عوامل ساهمت في هذا الارتفاع في قيمتي الأساليب السردية والأساليب الحوارية؟

رغم أن قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية سجلت ارتفاعا مقارنة بالأجزاء السردية في كل الفصول باستثناء الفصل الثالث والخامس، إذ سجلت في الفصل الثالث انخفاضا في الأجزاء

الحوارية (8.9) مقارنة بالسردية (11.9).وفي الفصل الخامس (8.8) في الحوارية مقارنة بالسردية(9.1).

ولعل ما يمكن ملاحظته على قيم ن ف ص سواء في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية هو الارتفاع الملحوظ في القيم في كل الفصول. إذ نجد أن أقل قيمة سجلتها ن ف ص في الأجزاء السردية كانت (9.1) في الفصل الخامس، وهي مرتفعة في حد ذاتها إلا أنها الأقل مقارنة بالقيم الأخرى.كما أن أقل قيمة في الأجزاء الحوارية(8.8).وهذا ما يحتاج إلى تفسير ويمكن تمثيل هذه النتائج في الشكل الآتي:

الشكل رقم (2):



قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية والحوارية في رواية فوضى الحواس

3.3.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية:

إن القارئ لرواية فوضى الحواس يلمس خصوصية ما، وجمالية خاصة بهذا النص الروائي. فهل كان لنتائج ن ف ص دلالة أسلوبية؟ إذا عدنا إلى رواية فوضى الحواس نجد أن أحلام مستغانمي اختارت تقنية السارد المشارك، حيث تكون الشخصية الرئيسية هي التي تتولى مهمة سرد الأحداث. فحياة هي التي تسرد أحداث الرواية. فهل لهذا الارتفاع المحسوس في قيم ن ف ص له علاقة بالسارد؟ أم بلغة الرواية؟

استطاعت أحلام مستغانمي أن تشكل نسيجا خاصا، حيث تمكنت من استخدام عنصر المفاجأة والإدهاش، وكسر أفق الانتظار مما أضفى جمالية على النص الروائي. تمثلت في إبقاء القارئ منجذبا مشدودا. كما أنها استطاعت أن تدمج القارئ في حالة الإيهام، بين ما هو حقيقي وخيالي تجلى ذلك في القصة القصيرة التي كتبتها، وبعد أن قررت أن تعيش هذه القصة مما يحدث لها فوضى حواس.

نجد أن من العوامل التي ساهمت في الارتفاع الملحوظ لقيمة ن ف ص في الأجزاء السردية هو توظيف تقنية السارد المشارك، حيث تولت شخصية حياة مهمة السرد. إذ يوجد فرض تقوم عليه معادلة بوزيمان هو أن قيمة ن ف ص تكون مرتفعة في السرد إذا كان من وجهة نظر شخصية[1].وهذا ما صدقته رواية فوضى الحواس إذ نجد أن أحلام مستغانمي وظفت هذه التقنية في أغلب الرواية، مع أنها بدأت بقصة قصيرة لم يدرك القارئ أنها كذلك إلا بعد أن قالت الساردة: "**أحببت هذه القصة التي كتبتها دون أن أعي تماما ما كتبت.فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة. ولست واثقة تماما من أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه. كل ما كان**

[1] ينظر:الأسلوب، مرجع سابق، ص81 .

يعنيني، أن أكتب شيئا. أي شيء أكسر به سنتين من الصمت"[1].فما اعتقدته حياة أن جمالية القصة تكمن في أنها لا ترتبط بذاتها ولا بحياتها، ولكن احتياجها إلى مواصفات ذلك الرجل والفراغ العاطفي هو الذي جعلها مهيأة للمغامرة للبحث عن ذلك الرجل المكابر"(...)**اكتشافي هذا لم يغير نيتي في إرغام هذا الرجل على الكلام فلا شيء سواه يعنيني صمته المكابر يربكني. معطفه السميك يزعجني. وكلماته القاطعة أصبحت مقصلة لأي مشروع نص قادم(...)وهكذا جلست إلى دفتري ورحت أواصل كتابة القصة وكأنني بالأمس عن كتابتها. ذات مطر جاء صوته على الهاتف(...)"**[2].فنجد مزاوجة بين حياة التي تسرد الرواية، وحياة الساردة التي تسرد هذه القصة القصيرة، مما ساهم في تنوع الأسلوب ونقل انتباه القارئ من مرحلة إلى أخرى، وشد انتباهه حتى يستقبل ويستغرب ويتفاجأ.

وهذا ما كان سائدا في هذه الرواية إذ وظفت أحلام مستغانمي المفاجأة كملمح أسلوبي في هذه الرواية، فإذا أضفنا عامل ارتفاع قيمة ن ف ص الماثل في السرد من قبل شخصية، وأن تكون الشخصية لأنثى نجد أن الأسلوب امتاز بشحنة انفعالية كبيرة ومشحونة بعاطفة أكبر. فقد استطاعت حياة أن تصور ما تشعر به من حزن وافتقار لوجود الحب بطريقة تشبه البوح المتسلسل، الذي يحوي في ثناياه كثافة تعبيرية وحسية. حيث تقول: "**كيف لي بعد الآن، أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي. والروائي لا يروي فقط لا يستطيع أن يروي فقط إنه يزور أيضا. بل إنه يزور فقط ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام.**(...)"[3].تقول وهي تتحدث عن زوجها: "**دوما، كان ضابطا يحب الانتصارات السريعة حتى في سرير. وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار..ولا تليها**

[1]فوضى الحواس، المصدر السابق، ص23 .

[2]المصدر نفسه، ص28.

[3]المصدر نفسه، ص95.

سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضا.بي افتنان بقصف عشوائي يموت فيه الأبرياء عشقا على مرمى اشتهاء"[1].وبما أن كل الفصول شهدت قيمة ارتفاعا للقيمة في الأجزاء السردية، فيمكن أن نخلص إلى أن هذه سمة غلبت على أسلوب الرواية ككل.

وهذا يقودنا إلى نقطة لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي أن أغلب البحوث النقدية التي تناولت هذه الرواية بالدراسة كانت ترى أن أسلوب فوضى الحواس يتسم بالشعرية، فنجد زهراء ناظمي تصف لغة الرواية بأنها لغة شعرية، وهذا ما شكل جمالية هذا النص حيث تقول: "**سر نجاح مستغانمي في رواياتها مصدره شعرية لغتها(...)السر كل السر أن الكاتبة أضفت على نصها السردي هذه الغنائية الساحرة والعميقة، التي لا تتوفر عادة إلا في النصوص الشعرية**"[2].وهذا تقريبا ما ذهب إليه حسين عمارة فهو يرى أن لغة أحلام مستغانمي تجافي "**الأداء السردي التقليدي وتتجاوزه رامية إلى تعابير شعرية ودلالات جمالية، فشعرية اللغة سمة تصويرية مشتركة بين جملة النصوص الروائية التي كتبتها أحلام مستغانمي، والتي يمكن القول أنها تشاركت في المنطلقات الفكرية والجمالية وبالأخص المقدرة على تفجير طاقات اللغة**"[3].فأسلوب فوضى الحواس أسلوب يتفتق بالشعرية التي شكلت جمالية خاصة بهذا النص. ومن هنا يمكن أن يكون الارتفاع الملحوظ لقيم ن ف ص والذي عبر عن انفعالية في الأسلوب وكثافته، دلالة على شعرية اللغة في نص فوضى الحواس. وكأن شعرية اللغة تستدعي كثافة وانفعالية تنعكس بوضوح في الأسلوب. تقول حياة بلغة انزياحية تقوم على المفارقة التي تفتق معاني جديدة لدى القارئ، استطاعت من خلالها أن توصف من هي حياة الأنثى المتمردة في

[1]المصدر السابق، ص97.

[2]زهراء ناظمي، اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة حوليات التراث، ع13، 2013، ص123.

[3]حسين عمارة، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة مقاليد، ع1، 2011، ص172.

صمت: "**وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق. أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة**"[1].فإذا عدنا إلى الأجزاء الحوارية نجد أن قيمة ن ف ص أثبتت تفوقها على السردية ولو بنسبة ضئيلة، تثبت وجود حوارية ما بين الأساليب نتجت عن حوار الشخصيات، لكن تبقى ضآلة النسبة ملفتتة للانتباه، فهل هي دليل على عدم وجود تمايز بين الأساليب يثبت عدم وجود الحوارية التي تميز الجنس الروائي كسمة جمالية؟ أم أن هناك سبب آخر ساهم في ارتفاع هذه القيمة؟

تقدم لنا معادلة بوزيمان فرضا آخر قد يكون موافقا لهذه النتائج، وقد يفسر هذا الارتفاع الملحوظ في الأجزاء السردية، ألا وهو أن قيمة ن ف ص تكون مرتفعة عادة في الأدب الذي تكتبه أو ما يعرف بالأدب النسوي[2].ومن ثمة نجد بأن أسلوب فوضى الحواس خاصة في الأجزاء السردية كان مشحونا بانفعالية وكثافة تعبيرية انعكست في ارتفاع ملحوظ في قيم ن ف ص، بتضافر العوامل السابقة الذكر، قد تكون هي السبب في ارتفاعه، وتشكيل أسلوبيته الخاصة. التي اتضحت من خلال البوح والانفعال الذي يلمسه القارئ في ثنايا الرواية.

4.3.حساب ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:

تشكلت الشخصيات في رواية فوضى الحواس بفنية عالية جعلت منها تشكل ملمحا أسلوبيا مائزا، خاصة في حواراتها مع بعضها. إذ استطاعت أن تبرز أفكار وأسلوب كل شخصية على حدة. من تكوينها وتفكيرها وتفاعلها مع الأحداث. قمنا بإحصاء قيمة ن ف

[1] ينظر: فوضى الحواس، المصدر السابق، ص124.

[2] ينظر: الأسلوب، مرجع سابق، ص80 .

ص في حوار الشخصيات الرئيسية، بغية إبراز تنوع الأصوات الماثلة في الشخصيات. كانت النتائج في الجدول رقم (4) كالآتي:

الجدول رقم(3):قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات في رواية فوضى الحواس.

الشخصيات	قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات
حياة	**14.7**
خالد بن طوبال	**8.2**
ناصر	**11**
أم حياة	**8**
زوج حياة	**8**

أول ما يمكن ملاحظته على الجدول رقم(4) هو تباين قيم ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية، وهنا يكمن التساؤل هل لهذا التباين دلالة أسلوبية؟ هل كان دالا على مقدرة الكاتب في توظيف أساليب متعددة؟ هل كان يتحدث نيابة عن شخصياته أم أنه كان يترك لها حرية الإفصاح عن نفسها؟ كلها تساؤلات تتبادر إلى الذهن نحاول أن نجيب عنها من خلال تفسير هذه النتائج. إذا أخضعنا هذه النتائج لعاملي الأنوثة وصغر السن نجد النتائج كالآتي:

الجدول رقم(5):

الشخصيات	قيمة ن ف ص في الحوار	الأنوثة	صغر السن
حياة	**14.7**	+	+
خالد بن طوبال	**8.2**	−	+
ناصر	**11**	−	+
أم حياة	**8**	+	−
زوج حياة	**8**	−	+

الملاحظ على الجدولين أن قيم ن ف ص خضعت لعاملي الارتفاع الأنوثة وصغر السن، إذ سجلت شخصية حياة أعلى قيمة(14.7).كما ظهر التباين بين نتائج خالد بن طوبال وناصر وأم حياة وزوج حياة. إذا عدنا إلى فوضى الحواس نجد أن الروائية أعطت هذه الشخصيات مساحتها، من حيث إبراز أبعادها النفسية وأبعادها الخارجية والفكرية. وذلك ما انعكس في قيم ن ف ص التي خضعت لعوامل الارتفاع. فشخصية حياة الأنثى المتمردة التي وصفت نفسها"(...)**أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة والأجساد الباردة. فمن أين جاء أمي كل هذا الصقيع؟**(..)**ومن أين جاءتني كل هذه الحرائق؟ أمن تمردي على كل شيء؟ أم من براكين الكلمات التي تنفجر بداخلي باستمرار؟**"[1]، لم تقبل بصقيع الحياة التي كانت تعيشها. شخصية مغامرة برز ذلك في جرأتها ومخاطرتها في إيجاد هذا الرجل. كما أنها عبرت عن احتياج عميق للحب جعلها تغامر في البحث عن ذلك الرجل الذي قادتها إليه قصة من بنات أفكارها، ولأنها كانت في فوضى الحواس أخطأت الرجل المبتغى بفارق كلمة ولون، فاستطاعت أن تصور تلك الفتاة الجامحة المتمردة في شخصية تعبر عن هموم امرأة مثقفة قضيتها

[1]المصدر السابق، ص102.

الأولى أن تعيش الحب، فخضوع قيمة ن ف ص لعاملي الارتفاع والتي هي في الأساس عوامل نفسية بالدرجة الأولى يثبت صحة هذا الفرض.

أما قيمة ن ف ص في حوار خالد بن طوبال (8.2)، مقارنة مع حياة نجد أن أسلوبه كان أقل اندفاعا وأكثر تعقلا. يقول في آخر لقاء له مع حياة" **"يواصل وهو ينفض سيجارته بشيء من العصبية:**

–مذ شلت ذراعي تعلمت شيئا: الأجدر أن يعرف الإنسان بما فقد، وليس بما يملك فنحن دائما نتيجة ما فقدناه. ولكن لا أحد يسألك عن الذي فقدته، هم يسألونك فقط عما تملك(..)"[1].فهو الذي كان مصورا فقد ذراعه أثناء تصويره أحداث الأزمة السياسية التي حدثت في الجزائر، ووجد في رواية حياة الأولى واقعا يشبهه من خلال شخصية خالد بن طوبال الذي شابهه في الإعاقة وفي الحلم. حيث كان البطل رساما فقد ذراعه أيام الثورة، حتى أنه استعار اسمه وصار يوقع به مقالاته فيما بعد. فتولدت لديه الرغبة في رؤية حياة ومعرفتها، لتجمعهما الصدفة في مقهى الموعد عندما كانت حياة تنتظر لقاء بطل قصتها.

أما ناصر فمثل ذلك الشاب الثائر، كان رافضا لزواج حياة من الضابط الذي لم يكن على وفاق معه، خاصة في خضم الظروف السياسية التي مرت بها الجزائرية؛ إذ كان يراه أداة من أدوات القمع والفساد "**ناصر عمره سبع وعشرون سنة. يصغرني بثلاث سنوات، ويكبرني بقضية. لقد جاء العالم هكذا حاملا قضية معه، كما نحمل أسماء لا نختارها. وإذا بنا نشبهها في النهاية. ربما لأن أبي الذي كان مأخوذا بشخصية عبد الناصر، أثناء حرب التحرير أراد أن يعطيه اسما مطابقا لأحلامه القومية**"[2].لذلك جاءت قيمة ن ف ص مرتفعة

[1] المصدر السابق، ص317.

[2] المصدر نفسه، ص126.

معبرة عن ثورة الشباب التي امتاز بها ناصر انعكست في حواراته. يقول محاورا حياة: "**ولكنه فاجأني متذمرا:**

–مكتوب؟ أن ينهبوا البلاد..أن يفرغوا أرصدتنا ويسطوا على أحلامنا. ويستعرضوا ثرواتهم على مرأى من بؤسنا. ربما كان هذا مكتوباً أما أن يتزوج هؤلاء السفلة بناتنا ويمرغوا أسماء شهدائنا في المزابل فليس هذا مكتوبا أنت التي كتبته وحدك"[1].فقيم ن ف ص في حوار الشخصيات عبرت عن تمايز واضح، عكس مساحة أعطتها الروائية لكل شخصية من حيث أبعادها الخارجية والنفسية والاجتماعية فكانت معينا ودالا على تنوع أسلوبي أضفى حوارية خاصة في هذه الرواية.

[1] المصدر السابق، ص126.

خلاصة عامة:

استطاع نص "التبر" لإبراهيم الكوني أن يعمل على ثلاثية: القارئ، النص، المؤلف، تجلى ذلك في إبقاء القارئ منجذبا مترقبا. إذ استطاعت قيم ن ف ص أن تدل على مواطن الجذب خاصة في ذروة الأحداث. إذ امتاز الأسلوب بانفعالية كبيرة لمسها القارئ، إذ استطاع الكوني أن يدمج القارئ ليتصور ويتخيل ويتمنى. فتلك الشحنة العاطفية والانفعالية اتضحت من خلال ارتفاع قيمة ن ف ص. كما أن التعددية في الرواية برزت من خلال التمايز الواضح بين الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية. كما أن قيم ن ف ص في حوار الشخصيات أثبت تعددية خادمة للشخصية الرئيسية أوخيد، إذ لم تخضع لعاملي الارتفاع.

امتاز أسلوب فوضى الحواس لأحلام مستغانمي بأنه أسلوب بوح وحكي، أسلوب تغلب عليه تلك التدفقات التعبيرية. كما أنه عبر على شعرية طاغية، وهذا ما دل عليه الارتفاع الملحوظ في الأجزاء السردية في فصول الرواية. كما أنها نجحت في توظيف تقنيات أسلوبية كان لها الأثر الجمالي البالغ كالمفاجأة والإيهام والإدهاش. كما يثبت هذا النص تعددية بارزة في الأساليب والتي شكلت أسلوبيته، برز ذلك أيضا في أنها أعطت لشخصياتها كل أبعادها وهذا ما ترجمته قيم ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية.

خاتـــمة

توصلنا في ختام هذا البحث إلى عدة نتائج هامَّة وهي كالآتي:

1.تكمن أسلوبية الرواية في كونها نصا متعدد الأساليب ومتعدد الأصوات، وتلك التعددية التي عززت حواريته مما شكل أسلوبية النص الروائي، وبوُسْع معادلة بوزيمان أن ترصد وجودها فيه إحصائيا.

2.تعد معادلة بوزيمان من المقاييس الإحصائية الأسلوبية، التي أثبتت نجاعتها في الوصول إلى مواطن أسلوبية النص الروائي لانطلاقها من منطلق نفسي إحصائي.

3.شكل الارتفاع الملحوظ لقيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية في المدونات الخمس(بيروت75 الزلزال، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، التبر، فوضى الحواس) ملمحا أسلوبيا؛إذ كان الصيغة الأبرز التي عبرت عن تعددية الأصوات القائمة على التصارع الفكري، والاجتماعي مما عزز حوارية الخطاب الروائي، مما قد يشكل لبنة مهمة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي تعنى بالنص الروائي.

4.ينم الارتفاع الملحوظ لقيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية في المدونات الخمس عن انفعالية وديناميةفي الأسلوب، سببها راجع إما لتعددية الأصوات أو لطبيعة الحوار الطبيعي المسرحي، أو لأثر الموضوعة أو لاجتماع كل هذه الأسباب.

5.أثبتت معادلة بوزيمان مقدرتها على التمييز بين الأساليب الموظفة في رواية "بيروت 75، وتجلى ذلك من خلال التوصل إحصائيا إلى التمايز الموجود بين المونولوج والأجزاء السردية والحوارية.

6.استطاعت معادلة بوزيمان أن تحيل الباحث إلى أن ما ميز أسلوب "بيروت75"- إضافة إلى التمايز الذي رصدته بين الأساليب-هو الأسلوب الاستبطاني المناجاتي، الذي يسمح للشخصيات أن تغوص في أعماقها أكثر، وهذا ما انعكس في قيمة (ن ف ص) في المنولوج ذي الطبيعة السردية. خاصة أن هذه السمة التي غلبت على أسلوب غادة هي التي حققت المتعة الجمالية للقارئ.

7.رصدت معادلة بوزيمان الحوارية الموجودة في "بيروت75" من خلال تشكيل شخصيات تعبر عن اختلاف فكري واجتماعي، انعكس في تباين قيم (ن ف ص) في حوار الشخصيات الرئيسية.

8.أتاحت غادة السمان مساحة خاصة لكل شخصياتها،إذ تجلى ذلك في خضوع قيم (ن ف ص) في حوار شخصياتها إلى عاملي ارتفاع الأنوثة وصغر السن، ومن ثم لم يسيطر الصوت الواحد في الرواية ألا وهو صوت غادة، بل خلقت لشخصياتها عالما لتعبر وتحلم وتتكلم.

9.استطاعت معادلة بوزيمان أن ترصد التمايز الأسلوبي في رواية "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، إذ امتاز أسلوب "الزلزال" بالانفعالية العالية التي تجلت في ارتفاع قيمة (ن ف ص) في الأجزاء السردية، حيث عبرت عن حماس الروائي وتشبثه بمبادئ الاشتراكية، كما استطاع أن يوظف المنولوج ميزةً أسلوبية لتقديم شخصية الإقطاعي الرافض لمبادئ الاشتراكية.أما أسلوب "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"فهو أكثر عقلانية إذا ما قارنا قيم (ن ف ص) في الأجزاء السردية بقيم رواية الزلزال.وهذا ما يمكن أن يعبر عن تأثير العمر في الأسلوب، والذي قد ينم عن انفتاح الروائي على إيديولوجيات أخرى.

10. وظف الطاهر وطار في الزلزال أساليب متعددة أثبتت معادلة بوزيمان وجودها إحصائيا، وقد ساهم المنولوج أن يشكل ملمحا أسلوبيا من حيث الغوص في أعماق شخصية بو لرواح.

11. استطاع أن يحيل الارتفاع الملحوظ في قيم (ن ف ص) في الأجزاء الحوارية في"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" إلى التجريب الموجود في الرواية، من خلال التباين بين قيم (ن ف ص) في الحوار الطبيعي والحوار الذي اكتسى صبغة سردية، والتي أظهرت التناوب في الحكي بين المراسلين في هذه الرواية.

12. لم يتح لشخصيات الزلزال نفس المساحة التي أتيحت لشخصية بو لرواح، وهذا انعكس جليا في قيم (ن ف ص) في حوار الشخصيات الرئيسية، إذ لم تخضع لعاملي

الارتفاع، وقد يفسر هذا بسيطرة صوت الكاتب.وهذا ما أسْهَم في خدمة إيديولوجية الكاتب.في حين نجد أنه في "الولي الطاهر" ركز على رمزية الشخصيات أكثر من الغوص في أعماقها وإبراز إيديولوجيتها كما في الزلزال.

13. استطاعت معادلة بوزيمان أن تبرز أثر التيمة في النص الروائي، إذ اتضح ذلك في تأثير الأسطورة خاصة عوالم الجن في ارتفاع قيمة (ن ف ص)، مما أضفى على أسلوب التبر شحنة انفعالية اتضحت عند تأزم الأحداث، إذ ساهم التصعيد في الأحداث في شد انتباه القارئ لوجود ملمح أسلوبي بارز ساهم في إرساء رؤية الكوني وأضفى بعدا جماليا.

14. أفضت نتائج معادلة بوزيمان في رواية فوضى الحواس إلى أسلوبية هذا النص الروائي المستغانمي الذي كان أسلوب بوح وحكي ولغةٍ طافحةٍ بالشِّعريَّة، وهذا ما يفسر الارتفاع الملحوظ في قيم (ن ف ص) في الأجزاء السردية في كل فصول الرواية.وقد يكون ذلك سمة أسلوبية للنص الروائي النسوي,إذ تبرز تلك الشحنة العاطفية والكثافة التعبيرية الساحرة.

15. قد تحيل معادلة بوزيمان إلى نتيجة مفادها أن الروائية (المرأة) تعطي مساحة أكثر لشخصياتها من حيث الاشتغال على كلِّ أبعادها، مما يساهم في إضفاء تعددية في الأسلوب.وهذا اتضح في قيم (ن ف ص) في حوار الشخصيات في رواية "بيروت75" و"فوضى الحواس"، وبرز ذلك من خلال خضوع القيم لعوامل الارتفاع.عكس الروايات الثلاث لمؤلفيها الرجال:"الزلزال، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء والتبر" التي لم تخضع قيم (ن ف ص) في حوارات الشخصيات لعوامل الارتفاع. وهذا قد يندرج ضمن رؤية الروائي عموما.وهذه النتيجة نسبية وليست مطلقة.

16. الجملة؛ يمكن القول إن الدراسة الإحصائية للأسلوب، والماثلة في معادلة بوزيمان استطاعت رصد وجهٍ هامٍّ من أسلوبية الرواية وهو التعددية.وكانت خير دليل للوصول إلى نتائج موضوعية، وخير معين للوصول إلى مواطن التميز في النص الروائي.

توصيات:

يجدر التنويه إلى نقطة حسَّاسة تكمن في أنه رغم فعالية معادلة بوزيمان في رصد أسلوبية الخطاب الروائي، إلا أنه لا يمكن القول إنها أحاطت بكل مواطن التميز في هذا الجنس الأدبي، إذ استطاعت أن ترصد وجها من أوجه أسلوبية الخطاب الروائي. لهذا من إعمالنا لهذه المعادلة نقترح:

1. توظيف معادلة بوزيمان معيارًا موضوعيًّا فعالاً في الدراسات البنيوية، والسميائية.. إلخ، التي تتناول الخطاب الروائي بالدراسة، مما قد يفيد الدراسات النقدية المعاصرة في الوصول إلى نتائج موضوعية.
2. إعمال معادلة بوزيمان على العديد من النصوص الروائية لأنها قد تبرز نتائج أخرى لها علاقة بالمتن الروائي، ولأن هذه المعادلة تقوم على الفرض العلمي، فالنتائج إما تصدق الفرض، وإمَّا لا تصدقه، لذلك نأمل في تنظيم ملتقيات علمية حول هذه المسألة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

1.إبراهيم الكوني، التبر، دار التنوير، بيروت، ط3،1992.

2.أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط1998،5.

3.الطاهر وطار، الزلزال، دار موفم، الجزائر، 2007.

4.الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، دار موفم، 2007.

5.غادة السمان، بيروت 75، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط6، 1993.

6.أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري،لسان العرب، دار صادر، مج7، بيروت، ط3، 2004.

7.أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

8.لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط40، 2003.

ب-المراجع:

9.إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2،2007.

10. أحمد الشايب، الأسلوب-دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1981.

11. أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2005.

12. أحمد عبد السميع طبيه، مبادئ الإحصاء، دار البداية، عمان، ط1، 2008.

13. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال. أعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة، 1998.

14. بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

15. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط، 2005.

16. ثائر زين الدين، في دروب السرد. دراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار لیندا، سوريا، ط1، 2011.

17. جلال الصياد-عبد الحميد محمد ربيع، مبادئ الطرق الإحصائية، دار تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1،1983.

18. جميل حمداوي، التهجين في روايات أحمد المخلوفي، دار الريف، تطوان، ط1، 2020.

19. حسين المناصرة، النسوية في الثقافةوالإبداع، عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن، ط1، 2008.

20. حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري. آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية، عمان،2015.

21. حميد الحمداني، أسلوبية الرواية-مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

22. حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي-من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015.

23. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2007.

24. رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، دار الزمان، دمشق، ط1، 2015.

25. زهرة ديك، الطاهر وطار هكذا تكلم هكذا كتب،دار الهدى،الجزائر،2013.

26. سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي- رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2007.

27. سعد مصلوح، الأسلوب-دراسة لغوية إحصائية-، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.

28. سعد مصلوح، في النص الأدبي-دراسات أسلوبية إحصائية،عالم الكتب،القاهرة، ط4، 2010.

29. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1،1985.

30. شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون. دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية، ط1، 2006.

31. صلاح صالح، سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

32. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، 2009.

33. صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، مج1، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2007.

34. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية- مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2007.

35. الطيب بوعزة، ماهية الرواية، عالم الأدب، القاهرة، ط1، 2011.

36. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، دار المدارس، الدار البيضاء، ط1،2000.

37. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة.الرجل الذي فقد ظله، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

38. عبد العزيز الشبل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، تونس، ط1، 1987.

39. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية، بيروت، طبعة موسعة، 2008.

40. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

41. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

42. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3،1974.

43. على الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري- دراسة مقارنة، مكتبة الآداب،القاهرة، د.ط(د.ت).

44. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط2، 1983.

45. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، -دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2008.

46. غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط2 ،1990.

47. محمد السيد أبو النيل، الإحصاء النفسي والاجتماعي والتربوي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987.

48. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1،2010.

49. محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي-التعدد اللغوي والبوليفونية، دار رؤية، القاهرة، ط1،2016.

50. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ت.

51. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة-دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية

52. محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ط1، 1426.

53. محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي-البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994.

54. معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي-بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، عين مليلة، د.ط،2007 .

55. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

56. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، ط، 2003.

57. نازك الأعرجي، صوت الأنثى-دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1997.

58. نفلة حسن أحمد،التحليل السيميائي للفن الروائي_دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

59. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

3_المراجع الأجنبية:

60. Friderike Antosh,The diagnosis of literary style with Verb-Adjective Ratio, in statistics and style,American else vier publishing company ,New York,1969

61. George Miller « Language and communication » ,Hill Book Company ,New York,Torento,London,1963

62. Warren Plath,« Mathematical Linguistics », Trends in European and American Linguistics, 1963

4_المراجع المترجمة:

63. أنور عبد العزيز، بحث في علم الجمال، جان برتليمي، تر: المركز القومي للترجمة، القاهرة،2011.

64. أورهان باموك،الروائي الساذج والحساس، تر: ميادة خليل، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2015.

65. بام موريس، الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلىللثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

66. بيير جيرو، الأسلوبية،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994.

67. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2005،1.

68. رولان بارت، وآخرون، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

69. زهرة مدني،بروست وجماليات الحداثة، تر: جينا بسطا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

70. فرانسوا راسيتي، فنون النص وعلومه،تر: إدريس الخطاب، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2010.

71. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر،دمشق، ط1، 2003.

72. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

73. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1988.

74. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1993.

75. ميلكا إيفتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط،2 2002.

76. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية-نحو نموذج سميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط1999.

5_المجلات والدوريات:

77. أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2011.

78. بهلول شعبان، أسلبة النص السردي بتقنيات الإعلام في روايتي: ذاك الحنين، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، مجلة فصل الخطاب، المجلد3، ع 9، مارس 2015.

79. بوضياف غنية، كتابةالأنثىأنوثة الكتابة-أحلام مستغانمي أنموذجا، جامعه محمد خيضر، بسكرة،جوان 2011.

80. حسين عمارة، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة مقاليد، ع1، 2011.

81. حياة جابي، الرؤية الإستطيقية والعمل الفني، مجلة الخطاب، ع 25.

82. زهراء ناظمي، اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة حوليات التراث، ع13، 2013.

83. سحر خليفة، رواية المرأة، مجلة فصول مج17، ع 1، القاهرة، 1998.

84. سعد مصلوح، علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب،مجلة فصول، المجلد الخامس، ع 3،القاهرة، 1985.

85. سليمة خليل، تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الحديثة، مجلة المخبر، ع 7، بسكرة، الجزائر.

86. سماح بن خروف، التناص الديني في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر، مجلةالمدونة، مخبر الدراسات الأدبيةوالنقدية،ع1، 2014.

87. شريف بموسى عبد القادر وأمل رشيد، الطوطمية في روايات إبراهيم الكوني حيوان الودان أنموذجا، مجلة مقاليد، ع9، 2015.

88. شكري محمد عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مجلة فصول،ع1، القاهرة، 1980.

89. صلاح فضل،من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مجلة فصول، مج 4، ع 1، القاهرة، 1983.

90. طانيةحطاب، إبراهيمالكونيومشروعهالسردي -منطوقالصحراءإلىإشعاعالعالمية، مجلةرؤىفكرية، مخبرالدراساتاللغويةوالأدبية، ع4، أوت2016 .

91. طيبون فريال، فنيات الاسترجاع في روايات الطاهر وطار-الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ج5، ع9.

92. عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع15، 2016.

93. عبد الواحد رحال، خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية مقاربة في روايتي رأس المحنة لعز الدين جلاوجي والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء الطاهر وطار،مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد 8 عدد2، 2019.

94. عز الدين جلاوجي،العتبات والتحول في روايات الطاهر وطار،مجلة مقاليد، ع 2, ديسمبر2012.

95. علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، ع102.

96. فيتور مانويل دي أجييار دي سيلفا، الأسلوبية علم وتاريخ، تر: سليمان العطار، مجلة فصول،مج1، ع2 القاهرة، 1981.

97. ليلى بلخير، المرأةالعربية ووعي الكتابة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 540، نيسان 2016.

98. محمود عياد، الأسلوبية الحديثة-محاولة تعريف، مجلة فصول، مج1، ع2، القاهرة،1981.

99. مفيد نجم، الأدب النسوي: إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ج57، م15، 2005.

100. نجاة عقالي، الصورة السردية في روايةالولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، مجلةالأثر، عدد خاص أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي عند الطاهر وطار،2011.

101. نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع8، 2012، بسكرة، الجزائر.

102. نورة بعيو، روايات الطاهر وطار بين قيود الأدلجة وحداثية الكتابة، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب "الخطاب الروائي عند الطاهر وطار"، مجلة الأثر، عدد خاص،2011.

6_الرسائل الجامعية:

103. إبراهيم فضالة، لغة الخطاب في روايتي الطاهر وطارالزلزال، الشمعة والدهاليز-دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2010.

104. أخضري نجاة، الراوي والشخصية في ثلاثية أحلام مستغانمي-ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، رسالة دكتوراه (ل م د)، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون ،2016 /2017.

105. حليمة دحماني، المقدس وتجلياته في كتابات إبراهيم الكوني، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، 2017-2018.

106. سلمى محمود سعد، الثورة الجزائرية في رواية الطاهر وطار من الخمسينات حتى مطلع التسعينات، رسالة ماجستير، الجامعةالأمريكية، بيروت، عام 2000.

107. سمير صبحي الفاعوري، إبراهيم الكوني روائيا، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، 1998.

108. طيبون فريال، نظام الشخصية في روايات الطاهر وطار-البناء والدلالة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)، جامعة سيدي بلعباس،2016.

109. ماجد مروان أحمد الخطيب، غادة السمان في ضوء المنهج الواقعي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها الجامعة الأردنية، 1990.

فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ-هـ
مدخل:أسلوبية الرواية بين الإشكالية والآفاق	27-7
الفصل الأول: الأسلوبية الإحصائية المبادئ والإجراءات	
1.مَفْهَمةُ الأسلوب وتقْعيدُ الأسلوبية: تأطير تاريخي للذاكرة المعرفية:	47-29
1.1.مفهوم الأسلوب	36-30
2.1.مفهوم الأسلوبية	41-37
3.1.اتجاهات الأسلوبية	47-41
2.أسس الدراسة الإحصائية للأسلوب:	78-48
1.2.نشأة الدراسة الإحصائية للأسلوب	54-48
2.2. مفهوم الأسلوب من المنظور الإحصائي	63-54
3.2.المعالجة الإحصائية للأسلوب	78-63
3.معادلة بوزيمان ومعالجة أسلوب النص الروائي:	103-78
1.3.معامل بوزيمان (Busemann's coefficient)	87-78
2.3.معادلة بوزيمان بين التأييد والمعارضة	103-87
الفصل الثاني:فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي النسوي غادة السمان أنموذجا	
تمهيد	106-105
1.الإطار النظري للأدب النسوي	115-106
1.1.إشكالية المصطلح:النسوي، النسائي، الأنثوي	115-106
2.الكتابة الروائية عند غادة السمان	123-115
1.2. الرواية النسوية العربية طفْرةً وتأصيلا	118-115
2.2. غادة السمان: الروائية والقاصة والصحفية:	120-118

3.2.الرواية عند غادة السمان	123-120
3.إعمال معادلة بوزيمان على رواية "بيروت 75"	148-123
1.3.الإطار العام لرواية "بيروت 75"	127-123
2.3.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية والمنولوج	148-127
3.3.حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:	162-149
خلاصة عامة	163
الفصل الثالث:فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي الوطاري موازنة بين "الزلزال "و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"	
تمهيد:	165
1.الكتابة الروائية الوطارية:	169-165
1.1.روايات الطاهر وطار بين الإيديولوجية والتجريب	169-165
2. قراءةُ رواية "الزلزال" بِمفعول معادلة بوزيمان:	192-169
1.2.رواية " الزلزال "؛ الموضوعةُ والبِنْية السرديَّة	174 -169
2.2.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية والمنولوج	187-175
3.2.حساب ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية	192-187
3.تطبيق معادلة بوزيمان في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"	214-192
1.3. الموضوعة والسياق السرديّ	196-192
2.3.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية	210-196
3.3.حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية:	214-210
4.موازنة بين روايتي "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء":	220-215
4.1. الموضوعة	216-215
4.2. التقنيات السردية	218 -216

4.3. تمايز الأساليب بين الروايتين من منظور: قيمة ن ف ص:	220-218
خلاصة عامة	222-221
الفصل الرّابع:فعالية معادلة بوزيمان في رصد جمالية النص الروائي المغاربي إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي أنموذجا	
تمهيد	224
1.فلسفة الكتابة الروائيَّة لدى إبراهيم الكوني وأحلام مستغانمي	227-224
2.إعمال معادلة بوزيمان في رواية التبر	248-227
1.2.الإطار العام لرواية التبر	230-227
2.2.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية	232-230
3.2.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية	246-232
4.2.حساب قيمة ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية	248-246
3.إعمال معادلة بوزيمان في رواية فوضى الحواس	263-249
1.3.الإطار العام لرواية فوضى الحواس	254-249
2.3.حساب ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية	256-254
3.3.تحليل نتائج ن ف ص في الأجزاء السردية والأجزاء الحوارية	259-256
4.3.حساب ن ف ص في حوار الشخصيات الرئيسية	263-259
خلاصة عامة	264
خاتمة	269-266
قائمة المصادر والمراجع	280-271
فهرس الموضوعات	284-282
ملخّص الرّسالة	287-286

ملخّص الرّسالة

الملخص:
تحاول هذه الرسالة أن تبرز فعالية معادلة بوزيمان في رصد أسلوبية النص الروائي، وإذا كانت الدراسة الإحصائية للأسلوب الأدبي ماثلة في هذه المعادلة قادرة على استيعاب النص الروائي بكل مستويات خصوصيته. وذلك من خلال إعمال هذه المعادلة على خمس روايات عربية وهي:
"بيروت 75" لغادة السمان، "الزلزال" و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار، و"التبر" لإبراهيم الكوني و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي.
الكلمات المفتاحية: الدراسة الإحصائية للأسلوب، معادلة بوزيمان، أسلوبية النص الروائي، النص الروائي.

Abstract:
This thesis tries to highlight the effectiveness of the Bozeman equation in monitoring the stylization of the fictional text, and if the statistical study of literary style is present in this equation able to comprehend the fictional text with all its levels of specificity, by applying this equation to five Arab novels, namely: “Beirut 75” by Ghada Al-Samman, “The Earthquake” and “The Wali Al-Taher Raises His Hands with Prayers” for Al-Taher Wattar, and “Al-Tebr” by Ibrahim Al-Koni and “Fawdat Al-Hawas” by Ahlam Mosteghanemi.

Keywords:Statistical study of style, Bozeman's equation, fictional text stylistics, fiction text.

Résumé:
Cette thèse tente de mettre en évidence l'efficacité de l'équation de Bozeman dans le suivi de la stylisation du texte fictionnel, et si l'étude statistique du style littéraire est présente dans cette équation capable d'appréhender le texte fictif avec tous ses niveaux de spécificité, en appliquant cette équation à cinq romans arabes, à savoir: «Beyrouth

75» de Ghada Al-Samman, «Le tremblement de terre» et «Le Wali Al-Taher lève la main avec des prières» pour Al-Taher Wattar, et «Al-Tebr» d'Ibrahim Al- Koni et «Fawdat Al-Hawas» par Ahlam Mosteghanemi.

Mots-clés Étude statistique du style, équation de Bozeman, stylistique de texte de fiction, texte de fiction.