وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر –بسكرة-
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

التغريب عند الشكلانيين بين النظرية و التطبيق

رواية القرن الأول بعد بياتريس لأمين معلوف

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب حديث ومعاصر

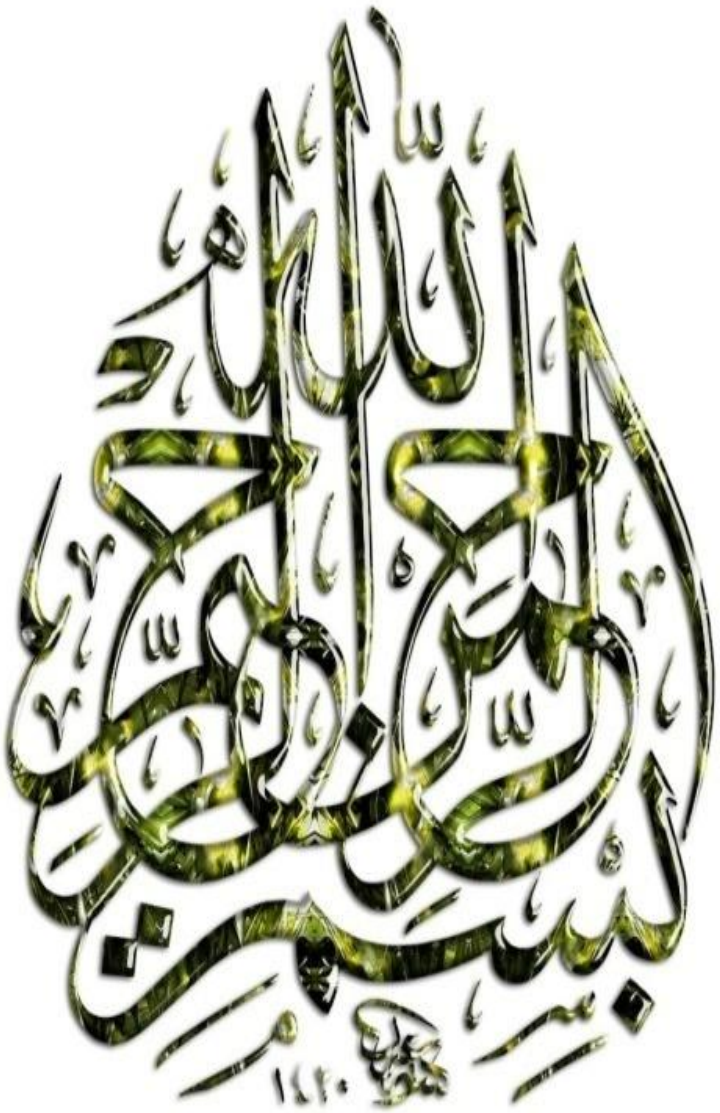
إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذ:**

فاطمة الزهراء شودار علي بخوش

السنة الجامعية :

1436/1435هـ

2015/2014م


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

مقدمة

يعد النقد من أهم الحوافز التي من شأنها أن تدفع عجلة الإبداع الأدبي، و من ثمة تطوير أشكاله الجمالية، ومقاصده المعرفية، والفكرية، وتنوع وسائله، وأدواته المساعدة على سبر أغوار الظاهرة الأدبية، ولذلك وجب على الناقد أن ينطلق من أسس نقدية سليمة، في تناول العمل الأدبي؛ لتسهل عليه عملية تشخيصه، وتقويمه. و قد تطور هذا مع المناهج النقدية المتنوعة سياقية كانت، أونسقية في استقراء الظاهرة الفنية، و قد كانت الشكلانية الروسية من أهم التكتلات التي تشكلت في سياق الفكر البنيوي، ومن ثم عملت على تأكيد اهتمامها بالنص انطلاقًا من مجموعة من المفاهيم، والأفكار التي وظفتها من خلال التأسيس لرؤية نقدية تبرز كيفية تعاملها، و تلقيها للعمل الأدبي .

ويشكل التغريب أحد مفاهيمها التي نادت بها في إطار تأكيدها على خصوصية الكتابة الأدبية بشكل خاص، و التفاعل الإيجابي مع المتلقي؛ لإقامة علاقة نقدية قائمة على الحوار، و التواصل، و من ثمة التأويل بشكل عام، وهو تقنية من التقنيات الذي يعتمدها القاص فمن خلاله حققت الرواية الحديثة تميزها .

إنه مفهوم يؤثر في المشاهد المألوفة، و يقدمها في حلة جديدة لا تتقيد بالرؤية الواقعية، و إنما ينطلق منها ليكون رؤية فنية بامتياز، تثير في نفس القارئ حيرة و تساؤل عميق عن كيفية تقديم الواقع المعقول بصورة مغايرة عما هو مألوف، و هذا ما أدخل الرواية في جو جديد، و بطريقة مغايرة، و متميزة عن الرواية التقليدية؛ إذ تشكل رؤية غامضة، و خيالية في ثوب واقعي . لكن السؤال المطروح في هذا الصدد: ما مفهوم التغريب عند الشكلانيين ؟ و ما مدى إمكانية تطبيق هذه التقنية على الأعمال الروائية ؟ وأين تجسد في رواية القرن الأول بعد بياتريس ؟ و ما مدى تأثيره فيها ؟

من الأسباب التي دعت لاختيار هذا الموضوع:

الرغبة في اكتشاف هذا المصطلح النقدي، و عن مدى امكانية تحققه في عالم الرواية. بالإضافة إلى دواع أخرى:

كالرغبة في اكتشاف عوالم جديدة للرواية الحديثة في ظل هذه المفاهيم التي تنادي دائما إلى تجاوز الأنماط الروائية السائدة، و المتعارف عليها . و كذلك التفريق بينه و بين المصطلحات المجاورة له من حيث المفهوم، و من حيث وظيفة هذه المصطلحات و مدى تأثيرها على الأعمال الأدبية.

ولقد اخترنا رواية القرن الأول بعد بياتريس لأمين معلوف، لتكون محل دراستنا في هذا البحث نظرا لما تحمله من أحداث طغى فيها؛ لأنها حولت مادة غير أدبية، إلى عمل فني متكامل، و قد ارتأينا أن يكون بحثنا مقسما مدخل، و فصلين، استهللناه بمقدمة و أنهيناه بخاتمة .

جاء المدخل بعنوان مسار الدراسات النقدية الحديثة أي تطور الدراسات النقدية من المناهج السياقية إلى المناهج النسقية، أما الفصل الأول جاء معنونا بـ : الشكلانية الروسية، و مفهوم التغريب، و فصلته بعنصرين العنصر الأول الشكلانية الروسية و تناولت فيه التعريف، والنشأة، و رواجها في الوطن الغربي، و العربي أما العنصر الثاني فقد تناولت فيه مفهوم التغريب ،تعريفه لغة، و اصطلاحا ثم إشكالية المصطلح، وصولا إلى حدود المصطلح .

أما الفصل الثاني فقد كان تطبيقيا، و جاء بعنوان التغريب في رواية القرن الأول بعد بياتريس و احتوى هو كذلك على عنصرين هما أولا: تجليات التغريب في الرواية و ذلك من خلال العنوان، الإطار العام للحكاية، و الشخصيات، و المكان، و الزمان ثانيا : أثر التغريب في الرواية، و قد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج "الوصفي التحليلي" الذي رأيناه الأنسب ، و قد اعتمدنا في ذلك على جملة من المراجع أهمها :

- رواية القرن الأول بعد بياتريس لأمين معلوف .
- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب
- وائل سيد عبد الرحيم ، تلقي البنيوية في الوطن العربي

- مراد عبد الرجمن مبروك ، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة " التحفيز انموذجا "

و كأي باحث فقد وجدنا بعض الصعوبات التي تنحصر في:

- ندرة المصادر الأصلية لهذا الموضوع.
- تباين المصطلحات التي أطلقت على هذا المفهوم من باحث إلى آخر، كونه مصطلحا غربيا، تعددت ترجمته، مما ولد بعض الغموض.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر، و العرفان للأستاذ الفاضل الذي وجهنا في دراستنا هذه، وكان المرشد، و الموجه لنا، و ما هذا إلا جهدا بسيط، و متواضع و محاولة لخوض غمار هذا البحث، و ما توفيقنا إلا بالله.

مدخل

مسار الدراسات النقدية الحديثة

لقد تعددت المناهج النقدية في مقاربة النصوص، و تحليلها، و نقدها بين ما هو سياقي يهتم بكل ما هو خارجي، مهملا بذلك البنية الداخلية للنص، في مقابل ذلك نجد المناهج النسقية، أو النصانية التي تهتم بالنص ذاته و لذاته؛ أي كبنية مكتفية بذاتها تحت فكرة موت المؤلف.

و يحتاج كل باحث إلى منهج نقدي ما، لأن المنهج ضروري، و مهم، و لذا يجب على الناقد أن « يتسلح بمنهاج واضح يضيء له الطريق » [1] في استقرائه للنص الأدبي و يكشف خباياه، وأسراره بمفاهيمه، و بذلك يبدأ التفاعل بينهما .

أولـى هذه المناهج الخارجية، التي اعتمد عليها الناقد الأدبي في مقاربتـه للنص هو المنهج التاريخي، إذا يعد « أول المناهج النقدية ظهورا في العصر الحديث »[2]؛ أي أنه سبق المناهج السياقية الأخرى من حيث الظهور، فقد انبثق هذا المنهج عن« المدرسة الرومانسية، فهي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن، وتصوره للتاريخ »[3] ، و إذا ما أردنا التأصيل لهذا المنهج وجدنا أن هناك كثيرًا من المقاربات النقدية التي درست الأدب وفق المنهج التاريخي، و هذا « ما فعله ابن سلام الجمعي في طبقاته، حيث أفرد مباحثه لشعراء القرى، و شعراء المدينة، و شعراء اليهود »[4] ، و تترجم هذه الدراسة النقدية رؤية تاريخية مبكرة، ويمكن عدها إرهاصا لهذا المنهج.

و من أبرز منظري هذا المنهج في العصر الحديث نجد« فرديناند برونتير (ferdinand

---

[1]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية إسلامية " ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2007، ص17 .

[2] – بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط1 2006 ، ص42 .

[3]– المرجع نفسه ، ص42 .

[4] – المرجع نفسه ، ص41

Bruntiere)* ،وسانت بوف** (Sainte Beuve) وهيبوليت تين (Hippolyte Taine) * أما عن المنهج التاريخي في الأدب العربي فإننا نذكر طه حسين « فهو بحق أول من تبنى هذه التصورات الغربية، ودفع بها إلى حيز التطبيق »[1].

يعتمد الناقد في هذا المنهج بصفة ملازمة على : « تاريخ العصر، و نظمه السائدة لاستجلاء النص الأدبي، و إدراك ما خبأ الزمن وراء حروفه، وهو يستعين بالعصر على الفهم، فالتاريخ لديه وسيلة للنقد »[2]؛ أي أن الناقد الأدبي في دراسته التاريخية للنص يقوم باستقصاء الحوادث التاريخية، و تعقب الظواهر السائدة في فترة ما من الزمن لكي يستطيع الفهم، و إدراك معنى ما يراد إيصاله من طرف المبدع .

وعليه فإن مطبق هذا المنهج يعمق نظرته إلى التاريخ، و يصبح هذا الأخير وسطًا بين النص، والناقد فتصبح« صلة الأدب بالتاريخ، والمجتمع صلة مؤكدة لا ريب فيها»[3] إذا لا نستطيع بحال من الأحوال الاستغناء عن طرف من الأطراف، في تفسير العمل الأدبي، و تحليله؛ إذا أنه« يقدم لنا الأثر الأدبي على حقيقته »[4] لكي يستطيع التفاعل معه، و بذلك يدرك أهميته في بلورة التصورات الفكرية، و المعرفية، والحضارية.

لكن في الحقيقة أن هذا المنهج أهمل النص؛ لأنه بالغ في اهتمامه بالتاريخ، وظروف نشأة الأثر الأدبي مهملا في ذلك النص ذاته؛ أي أن «طغيان التاريخ على الدرس الأدبي يفقد النص أدبيته» [5] و جماليته فيغدو النص كأنه وثيقة تاريخية بحتة.

---

* فرديناند برونتير: ناقد، و مفكر فرنسي (1804، 1869)

** سانت بوف : كاتب، و ناقد فرنسي (1804، 1869) .

* هيبوليت تين : مفكر و ناقد فرنسي (1828، 1893).

[1]- بسام قطوس ، المدخل إلى المناهج النقد المعاصر ، ص41 .

[2] - منى الغيطاس و مصطفى السيوفي ، النقد الأدبي الحديث ، الدار الدولية للاستثمارات ، القاهرة ، مصر ، ط1 2010 ، ص130 .

[3]- وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث ، "رؤية إسلامية" ، ص31 .

[4]- المرجع نفسه ، ص31 .

[5] - المرجع نفسه ، ص 42 .

أمـا عن المنـهج النفسي، فقد رد أصحابه العمل الفني إلـى الجـوانب النفسية للمبدع إذ أن «موضوع علم النفس هو دراسة النفس الإنسانية، ولذلك فإن باستطاعتنا أن نستغل هذا العلم في دراسة الفن؛ لأن النفس هي منبع جميع الفنون. »[1]

فهنا تأكيد واضح على دور النفس في العملية الإبداعية، و كذا التأكيد على أن علم النفس قادر على تفسير الفن ودراسته، وكأن النفس مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالأثر الفني الـذي ينـتجه الـفنان، و يعرف الناقد شارل مورون (Charles Mauron)*هذا المـنهج «بأنـه زيـادة فـهمنا للآثـار الأدبيـة، ولتكوينـها عن طـريق معـالجة جـديدة لـلأدب تسـتند إلى اكتشافات فرويد، و إلى مؤلفات بعض مريديه »[2]؛ لأنه يمكن إرجاع ذلك إلى«عامل أساس هو اللاوعي في عملية الخلق الفني، واستئصالها من النزعات الباطنية المكبوتة للفرد »[3] وبالتالي فإن العمل الفني يظهر نتيجة رغبة موجودة في اللاشعور، ويترجمها إلى عمل متكامل انطلاقا من ظروف نفسية يعيشها المبدع؛ إذ يصبح النص في هذا الصدد«صورة من صور التعبير عن بعض الرغبات المكبوتة، التي يراها فرويد محرك الأساسي لعملية الإبداع »[4] إذ ركز هذا المنهج على النفس الإنسانية، والعوامل اللاشـعورية التـي تـتحكم في إنـتاج الأدب، و الـذي يجـعل هذا الأخير ترجمـة حرفيـة عما يجول في باطن نفس المبدع.

ظهر هذا المنهج في العالم العربي مع العقاد، من خلال دراسته لشخصيات مثل:"ابن الرومي حياته من شعره"، و الذي « أعطى العقاد تفسيرا مفصلا عن طبيعة تكوين ابن الرومي– النفسية والبيولوجية – التي شخصها أيما تشخيص في ذلك الإنسان

---

[1] – مصطفى السيوفي و منى الغيطاس ، النقد الأدبي الحديث ، ص135 .

* شارل مورون: كاتب و مترجم فرنسي (1899، 1966) اهتم بدارسة الأدب مستفيدًا بالتحليل النفسي .

[2] – فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، العالم العربي للنشر و التوزيع ، الإمارات العربية ، دبي ط1 ، 2009 ، ص22 .

[3]– عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار صفاء ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2009 ، ص52

[4]– فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص22.

المختل الأعصاب الضعيف البنيـة، والذي يعـاني انهيارا نفسيا من مزاجه المنقبض »[1] إذ كشف العقاد في دراسته هذه جوانب من حياة، ونفسية ابن الرومي من خلال أدبه وهذه الدراسة ليست إلا عينة واحدة من الدراسات التطبيقية التي مارسها النقاد العرب المحدثين في مجال التحليل النفسي للأعمال الأدبية.

و لكن يبقى هذا المنهج منهجا خارجيا بحتا؛ لم يستطع دراسة النص الأدبي بعينه بل راح إلى شخص المؤلف، بدراسة نفسيته، وأحوالها متجاهلا بذلك الجماليات المبثوثة على مستوى النص، لكن في المقابل لا ننكر أن النفس، و النص يكملان بعضهما إذ أن المبدع يكتب على أساس نفسيته، فهو يعبر في كل حال من الأحوال عن ظروفه في كل إبداع ينتجه .

في حين ركز أنصار الاتجاه الاجتماعي في دراستهم للنصوص « بالنظر إلى الوثائق غير الأدبية المتعلقة بسيرة الكاتب، أو المؤلف ليقارب من خلالها انتماءه الاجتماعي واتجاهه، وإيديولوجيته »[2] أي أن الكاتب، أو المؤلف حين يكتب نصا فإنه في ذلك الموضوع المتناول يتأثر بتكوين شخصيته، و كذلك انتماءاته المختلفة في المجتمع، و مطبق هذا المنهج بفكره، و حذاقته يستطيع استنباط هذه الروابط التي تتحكم في الأديب، وفي إنتاجه الأدبي؛ إذا أن الإنسان ابن بيئته كما يقال؛ أي أنه يتأثر في كل حال من الأحوال بالمحيط الذي يعيش فيه، و يؤثر فيه كذلك .

« لقد استقى هذا المنهج أفكاره من "الماركسية" (Marxisme*) ؛ إذ تعد هذه النظرية في أساسها قائمة على الاقتصاد السياسي، و كان الفضل في إرساء دعائمها كارل ماركس (Karl Marx) بمشاركة فريدريك إنجلز (Friedrich Engels) ، وقد كان الأدب

---

[1]- عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص136 .

[2]- فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص22

* الماركسية : مذهب اقتصادي، و ممارسة سياسية، و نظرية اقتصادية مبنية على أعمال كارل ماركس، و هو فيلسوف من أصول ألمانية بالمشاركة مع الكاتب، و منظر السياسي، و الفيلسوف فريدريك انجلز .

من خلال رؤيتهما خاضع للقوى الاقتصادية، و الأيديولوجية، ولا وجود لقيم فنية خاصة وجوهرية »[1] وعليه فإن الأدب هو انعكاس واضح للمجتمع بما فيه من إيديولوجيا ومظاهر اقتصاديه وليس هو الجانب الفني، و الجمالي؛ إذ أن الجانب الاقتصادي يؤثر في رؤية الأديب للحياة، و من ثمة المجتمع، و تصبح القضية هنا قضية محاكاة للواقع.

و على أنقاض هذه المناهج ظهرت مناهج أخرى أعادت السلطة للنص كالنظرية البنيوية التي ظهرت كردة فعل على هذه المناهج السياقية، والتي « ولدت في الحي اللاتيني في باريس ما بين" 1960 و 1966" »[2] ؛ إذ تقوم « بدراسة ظوهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاما تامًا، أو كلا مترابط »أي بوصفها بني؛ إذ تمثل « البنيوية في اجتهادها تشكل درجات من العلوم الدقيقة لتطبيقها من علوم الإنسان »[3]، و هذا على حد رأي الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستراوس (Claude Lévi Strauss) *، و هذا ما نجده يتقاطع مع كمال أبو ديب في قوله:« ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج معاينة الوجود»[4] وما نستشفه من هذا أن البنيوية لا تهتم بالدراسات الأدبية فحسب، وإنما تتعدى ذلك في دراسة المجتمعات، و كل ما يحيط بالإنسان على وجه الخصوص.

إن ما يمكن ملاحظته على المنهج البنيوي، أنة يقوم بدراسة النص الأدبي بذاته ولذاته دون تدخل سياقات أخرى خارجية في تكوينيه؛ أي « باعتباره بنية فتتسم دراسته من حيث أنساق ترابطه الداخلي، لا من حيث هو مجموعات من الوحدات، أو العناصر

---

[1]- بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص63

[2]- حامد صادق قنيبي ، دراسات عربية في النقد و الأدب الحديث " تاريخ و مدارس و نصوص أدبية" ، دار الكنوز المعرفة العلمية لنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، 51.

[3]- ليونارد جاكسون ، بؤس البنيوية ، ترجمة ثائر ديب ، دار الفرقد ، دمشق ، سوريا ، ط2 ، 2008 ، ص51 .

* كلود ليفي ستراوس: عالم أنثروبولوجي فرنسي و أحد أعمدة الفكر البنيوي (1908 2009) .

[4]- حامد صادق قنيبي ، دراسات عربية في النقد و الأدب الحديثة " تاريخ و مدارس و نصوص أدبية" ،ص 51

المنعزلة، ولا من حيث تعاقبه التاريخي»[1] ؛ إذا أن « البنية هي مجموعة من العناصر المترابطة فيما بينها محكومة بقوانينها الخاصة، من كلية (totalité)، والتحويلية (transformations)، والضبط الذاتي (auto-réglage) »[2]، وعليه فإن البنية تكون مجموعة من العناصر محكومة بنظام من العلاقات، و هذه العلاقات هي التي تحكم هذه العناصر بعضها بعضًا، و إذا ما حذفنا عنصر من العناصر، أو غيرناه بعنصر آخر فإن البنية تتغير، و يصيبها خلل، و البنية أيضا قادرة على تنظيم ذاتها دون تدخل عناصر خارجية في ذلك، و عليه فإن الكلمة لا يكون لها معنى ولا قوام « إلا إذا دخلت في نظام اللغة »[3]، و بشبكة العلاقات المكونة لها.

ما نلاحظه في هذا الصدد أن البنيوية اكتفت، بالدراسة الداخلية للنص الأدبي ذاته أي دراسة مقتصرة على تحليل البنية اللغوية الحاضرة فحسب، لكن ثمة من المناهج إنما أعطت الحرية للقارئ في تناول العمل الأدبي، و جعلت من النص أداة منفتحة على دلالات عدة، وهذا ما سعت إليه كل من السيميائية، و التفكيكية، و كذلك نظرية القراءة والتلقي .

إذ نجد التفكيكية مثلا« تشك في العلاقة القائمة بين الدال، و المدلول، و توحد بذلك الدال بالمتلقي، و تمنحه سلطة مركزية غير محدودة، و تهمل المؤلف فالمعنى منتشر، و مبعثر وليس حاضرا »[4] إذ مع وجود القارئ يفقد النص دلالته الذاتية، و تصبح دلالة متعددة بناءً على فعل القراءة، فالقارئ هو الذي يفرض نفسه على النص إذ « على هذا الأساس نفهم أن القارئ الفرد يضع المعنى، و يحدده دون اعتبار للمعنى القائم فعلا في النص، ودون اعتبار لما يقصده المؤلف، نظرا لأنه لا يعترف به، ولا

---

[1]-ليونارد جاكسون ، بؤس البنيوية ، ص51

[2] - حلمي مرزوق ، في النظرية الأدبية و الحداثة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية ، القاهرة دط ، 2004 ، ص 36 .

[3]- المرجع نفسه ، ص59

[4]- وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث" رؤية إسلامية "، ص139

يعتبره حاضرا أو موجودا في النص، فهذا الأخير– وفق مبادئ التفكيك – لا يوجد إلا بقارئـه فهذا القارئ يقوم بدور الكاتب في كل قراءة يقوم بها لنص » [1]؛ إذ أن القارئ في كل قراءة له يقوم بكتابة نص جديد، و ما يميز هذا الفعل هو تعدد القراءات في كل مرة فهي كما يقول « كريستوفر نوريس (Christopher Norris)* نقلا عن دريدا هي تفكيك مفهوم البناء »[2] والأمر نفسه نجده مع المنهج السيميائي في إعطاءه طريقة منفتحة للقراءة، وجعلت النص عائما في دلالات شتى، و لم تجعل منه بنية منغلقة على ذاتها كما فعلت البنيوية في مقاربتها للنصوص؛ إذ « أن القراءة السيميائية على عكس القراءة البنيوية للنصوص، والتي ترى النظام مؤطر لمعنى ما، بل ترى العكس من ذلك، وهذا لا يعني أن السيميائية تلغي القراءات السابقة عليها، و لكنها تفتح المجال»[3] لقراءات أخرى ويصبح النص محور مكثف بالدلالات، إذ أنه لا يكتفي بمدلول وإنما يتعدى إلى مدلولات أخرى، ويتغير المعنى بتغير القراء، و القراءة، و لكن ثمة شيء في أساس التحليل السيميائي، إذ أنه لا يلغي القراءات السابقة، و إنما يفتح المجال التأويلي، و يجعل من النص أفقا دلاليا صرفًا.

و هذا ما نجده أيضا في نظرية التلقي التي أعطت السلطة إلى القارئ، و جعلت منه قطبا مهما من أقطاب العملية الإبداعية، إذ لا يمكن بحال من الأحوال الحديث عن النص دون التطرق إلى متلقيه، والذي يعد هو الآخر محورا أساسيا في هذه العملية الإبداعية، والذي أطلق العنان للتأويل، وتعدد المعاني إذ؛ « يختلف التلقي بحسب نوع القارئ، و أفق توقعه فهناك القارئ المثالي، والضمني، والقارئ المستهلك »[4]، و لكن في المقابل تبقى عملية القراءة، والتأويل عملية صعبة، و ليست اعتباطية ؛إذ تكون

---

[1]- سمير سعيد حجازي ، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة ، القاهرة ، مصر ، دط ، دت ، ص17

* كريستوفر نوريس: فيلسوف، و ناقد أدبي بريطاني ولد في عام 1947.

[2]- حلمي علي مرزوق ، في النظرية الأدبية و الحداثة ، ص94

[3]- بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص198

[4]- وليد قصاب ، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية إسلامية"، ص227 .

مشروطة بمعرفة اللغة، وانزياحاتها الأسلوبية، وكذلك ثقافة القارئ »[1]، و بهذا تصبح القراءة عملية معقدة لابد من تضافر عدة جوانب من شخصية القارئ الفكرية، والمعرفية لكي يستطيع استقراء النص، و تحليله.

والمتأمل للمناهج السياقية (المنهج الاجتماعي، النفسي، التاريخي) ، أو بالأحرى الخارجية نلاحظ بأنها ركزت على الملامح الخارجية لتكوين النص الأدبي، فهي تتعامل مع الأثر الأدبي بذاتية، وكأنه مرآة عاكسة للأحداث الموجودة في الواقع، وفي نفسية المبدع مهملة في ذلك جملة الروابط النحوية، والمعجمية، والدلالية، والصرفية التي تحقق معنى النص من خلال القالب المتكون من ألفاظ، و عبارات، و جمل، لكن في المقابل ظهرت مناهج أخرى أعلت من شأن هذا النص، بإعطائه العناية التي أغفلتها المناهج السياقية الأخرى، وكذلك القارئ الذي يعد من أبرز الأقطاب المهمة في العملية الإبداعية.

[1]- ينظر : بسام قطوس ، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 179

الفصل الأول :

الشكلانية الروسية و مفهوم التغريب

أولا: الشكلانية الروسية :

1. التعريف و النشأة
2. مفاهيم الشكلانية الروسية
3. رواج الشكلانية في الوطن الغربي و العربي

ثانيا: مفهوم التغريب

1. التغريب و إشكالية المصطلح

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الإصطلاحي

2. حدود المصطلح

أولا : الشكلانيــة الروسـية.

1. التــعريف و النشأة:

إن الشكلانية من أهم المدارس التي كان لها الدور الكبير في « تشكيل الفكر البنيوي »[1]؛ إذ تعد رافدا مهما من روافد البنيوية، وقد احتلت مكانة متميزة في تاريخ النقد الأدبي، لأن لها الفضل الكبير في إرساء بعض المفاهيم التي كانت تدور في الحقل الأدبي، والنقدي، إذ عرفت بالبنيوية الروسية، أو السوفياتية؛ أي نسبة للحيز الجغرافي الذي ظهرت فيه.[2]

وقد كانت الشكلانية هي الكلمة التي نعت بها هذا التكتل، الذي رسخ نفسه في روسيا فيما بين السنوات " 1915، 1930"، وهذا من طرف خصومهم، وهم في حقيقة الأمر لم يكونوا نقادا، أو أساتذة جامعيين، بل كانوا إيديولوجيين كتروتسكي، الذي يقول في كتابه "الأدب و الثورة ": نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن. [3]

ذلك أن الشكلانية هي « تطلع إلى التعلق المفرط بالأشكال، و الشكليات »[4] أي أنها اهتمت بالشكل اهتماما واضحا.

---

[1] – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2002، ص70.

[2]– ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة "التحفيز نموذجا تطبيقيا " دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 12.

[3] – ينظر : تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 9، 15.

[4] – عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها"، دار هومه بوزريعة، الجزائر، د ط، 2005، ص 210.

و في مقابل ذلك أطلق أصحاب هذا المنهج على أنفسهم اسم مورفولوجيين، وتميزيين[1].

وقد نشأت الشكلانية الروسية عبر جهود كل من:

أ/ حلقة موسكو اللغوية :

تأسست عام 1915 بزعامة رومان جاكبسون (Roman Jakobson) * والذي يعد قائد هذه المجموعة رفقة ستة طلبة، وهم بيوتر بوغاتريف (Piotr Bogatyrev) **والعالم اللغوي غروغوري فينوكور (Grigori Vinokur) ***،و أوسيب بيرك****(Osip Birk)،وبوريس توماشيفسكي (Tomashensky Boris) *****، ونذكر كذلك ميخائيل باختين(Mikhail Bakhtine) ****** الذي كان من رؤساء هذه الحلقة ثم تبرأ منها، و تراجع نتيجة لاختلاف أفكاره؛ إذ حاول أن يوفق بين الشكلانية، و الماركسية.

ونذكر كذلك فلاديمير بروب (Vladimir Propp) صاحب كتاب مورفولجية الحكاية الشعبية (1928) ، كما اهتمت هذه الجماعة بالشعرية من خلال أعمال رومان جاكبسون و اللسانيات، و بحثت في الشؤون الأدبية، و في ماهية الشكل. [2]

---

[1]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص 114.

* رومان جاكبسون: عالم لغوي، و ناقد أدبي روسي (1896. 1982) .

** بيوتر بوغاتريف: عالم فلكلور سلافي.

*** غروغوري فينوكور: عالم لغوي روسي .

**** أوسيب بيرك: كاتب و منظر أدب (1888، 1945).

***** بوريس توماشيفسكي: منظر أدب، و له كتابات حول الشعر و الأسلوب (1870.1975).

****** ميخائيل باختين: فيلسوف، و لغوي، و منظر أدب روسي (1895، 1975).

[2]– ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، ص 114.

ب/ جماعة الأوبياز opoiaz:

وتعني جمعية دراسة اللغة الشعرية، تأسست في سنة 1916 بسانت بترسبورغ (Saint-pétersbourg). و من أبرز أعضائها فكتور شلوفسكي (Chklovski Victor) * وبوريس اينخباوم (Eikenbaum Boris) **،و ليف جاكبونسي (Lev Jakubinsky) ***

وتجدر الإشارة إلى أن أبرز أعضائها مؤرخو أدب، تحولوا إلى حقل اللسانيات واتخذوا من الشعر موضوعًا للدراسة.[1]

وقد كانت العلاقة الرابطة بين كل من "حلقة موسكو اللغوية"، و "جمعية دراسة اللغة الشعرية" علاقة ترابط، و صداقة، و تقارب، لكن ثمة اختلافات أعاقت دمج أفكارهم في إطار نظري واحد. و الشيء الملفت للانتباه أن كل من هذين التكتلين من خلال اسميهما أكدوا تأكيدا واضحًا على العامل اللغوي؛ إذ أنهم أرادوا أن يدرسوا الأدب على أساس أنه لغة، ولكن لغة تختلف عن لغة التواصل العادي.[2]

وعليه فإن« حركة الشكلانيون الروس حركة أدبية محضة »[3]؛ أي كانت جل دراساتها منصبة حول الأعمال الأدبية، ودراستها دون التطرق إلى علوم أخرى.

فقد ظهرت نتيجة رغبة في وضع حد للخلط المنهجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، و بناء علم الأدب بناءً منتظمًا باعتباره مجالا متميزا، و متكاملا للعمل الفكري

---

* فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي: (1893 . 1984) كاتب، وأديب روسي قدم مساهمته إلى الشكلية الروسية بمقالة "الفن من أجل الفن".

** بوريس اينخباوم : مؤرخ أدب (1886، 1959).

*** ليف جاكونبسكي: لساني و منظر أدب (1892، 1945).

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح النقدي، ص114.

[2] – ينظر : وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي "نقد السرديات نموذجا"، دار العلم و الإيمان الإسكندرية ، مصر ، ص34،35.

[3]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط5، 2006، ص 131.

وقد فصل الشكلانيون الأدب، وكافة الدراسات الأدبية عن باقي الحقول المعرفية المجاورة والمعرقلة في فهم الإبداع الأدبي كعلم النفس، والاجتماع، وكذا التاريخ الثقافي، وبناء على هذا نجد أن الشكلانية رفضت رفضًا تامًا تدخل السياقات الخارجية في فهم النصوص، وتحليلها، و نقدها. [1]

فقد كان ظهور الشكلانية في فترة تميز فيها الأدب الروسي، و بالأخص الأدب بأزمة منهجية؛ أي كان خاضعا لهيمنة النقد السيسيولوجي، وخلفيات سياسية، وأيديولوجية وبذلك أصبحت العلاقة الرابطة بين الأدب، و الحياة أشبه بعقيدة مغلقة.[2]

وهذا الأمر رفضته المدرسة الشكلانية؛ لأنها تنادي دائما بالاستقلالية الأدب، ورفضت كل الدراسات التي تخرج عن نطاقه من سياقات أخرى، وعليه فإن الشكلانية كانت في طليعة التكتلات النقدية التي حاولت تجاوز ارتباط الفن بالواقع؛أي أنها كانت تريد أن تنشئ أدب مستقلاً عن كل ما هو خارجي، وأطرت له أطر واضحة المعالم في دراسته.

و قد تأثرت الشكلانية بحركة عرفت باسم المستقبلية **(Futurism)**، وهي حركة تسلك سلوكا معاديا للثقافة البرجوازية* المتدهورة، التي ترفض الرمزية **؛ لأنها ترتكز على البحث الروحي المنغلق على الذات، وكان شعارها هو الكلمة المكتفية بذاتها.[3]

وقد ظهرت هذه الحركة في روسيا في مطلع القرن، وأثرت في الشعر الروسي منذ "1910"، إلى غاية "1930"، و التي تعدى تأثيرها الشكل، و المضمون ليصل إلى الوظيفة.[4]

---

[1] – ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص23.

[2]– ينظر: تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 10.

* البرجوازية : طبقة اجتماعية تمتلك رؤوس أموال، و تملك القدرة على الإنتاج، و مؤسسات الدولة وذلك للحفاظ على مكانتها حسب نظرة كارل ماركس .

** الرمزية : حركة في الأدب، و الفن؛ إذ تنادي بالتعبير عن الوجود عن طريق الرمز.

[3] – ينظر: وائل سيد عبد الرحيم ، تلقي البنيوية في الوطن العربي " نقد السرديات نموذجا" ، ص36 .

[4]– ينظر: تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 69 .

2. مفاهيم الشكلانية الروسية :

من أبرز المفاهيم التي جاءت بها الشكلانية الروسية للنهوض بالأدب، و تعميق الرؤية الفنية، ولتثبيت موقفهم على الساحة النقدية، والتي تنشد إلى صياغة، وتحديد نظرية انطلاقا من بناء الأدب داخليا مستبعدة في ذلك تلك المقاربات الخارجية للنصوص.

أ/ مفهوم الشكل :

ركز الشكلانيون الروس على أهمية الشكل، حتى صار اسمهم مستوحى منه وهو من المفاهيم، والمبادئ التي نادت بها، «فقد رفضوا رفضا باتا ما كنت تذهب إليه النظرة النقدية التقليدية، من أن لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هما الشكل والمضمون »[1]، وعليه فإن الشكلانية تجاوزت تلك المقاربات التي تقول أن المضمون هو مادة تصب في قالب الشكل، بحيث تجاوزت هذه الفكرة باعتبار أن « الشكل والمضمون، و اللفظ، و المعنى يكونان وحدة متلاحمة، لا يمكن فصلهما » [2]؛ أي أن الأدب هو وحدة مشكلة من ألفاظ، ودلالة تشمل كل منها وحدة متلاحمة، ومترابطة فيما بينها، وليس هناك أي داع من ذلك الفصل الساذج بينهما؛ إذ أن المضمون يذوب في الشكل فيصبح هذا الأخير ليس« مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكية، وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي » [3]، وبهذا فقد اكتسب مفهوم الشكل معنى جديد مع ظهور الشكلانية الروسية فلم يعد ذلك الغلاف الخارجي فقط، و إنما هو وحدة مكتفية بذاتها، ويعبر عن مضمونه بدون ذرائع خارجية؛ أي أنهم ينظرون للعمل الأدبي كشكل، وليس كمدلول، أو مضمون وإذ قربنا هذا المفهوم بمثال واقعي، فإن الكرسي مثلاً كشكل يشير إلى مضمونه بدون حاجة إلى تبرير آخر، أو وسائط أخرى تدل على معناه.

---

[1] –تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، المرجع السابق، ص10.

[2] – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2006، ص 80.

[3] –بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر " دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية "، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص 34.

فهنا تمجيد واضح لمفهوم الشكل، فقد أصبح موضوعا بحد ذاته، و عليه فإن« الأدب، أو الكلام الأدبي يختلف شعرا، ونثرا عن غيره ببروز شكله». [1] إذ من خلاله نستطيع التميز بين الأنواع الأدبية نثرية كانت، أم شعرية.

وما يمكن استخلاصه مما تقدم أن المدرسة الشكلانية اهتمت بالشكل، و رفضت تلك المقاربات التقليدية التي تنظر إلى الشكل، و المضمون على أنهما شيء واحد بل رأت أن المحتوى ما هو إلا مظهر للشكل.

ب/ مفهوم الأدبية:

لقد ارتبط هذا المفهوم برومان جاكبسون إذ يقول:« إن موضوع البحث في علم الأدب ليس الأدب، و إنما الأدبية، تلك التي تجعل من أي عمل معطى عملاً أدبيًا »[2] أي أن الشكلانية أخذت « تبحث عن الأدبية في النص، من خلال البحث في البنية الأسلوبية، والإيقاعية، والصوتية في الأثر الأدبي »[3] أي انصب عملهم في الكشف عن الأدبية، و العناصر التي تجعل من النص الأدبي أدبيًا بالفعل، وهذا على أساس رفضهم أن الأدب ما هو إلا انعكاس لسياقات خارجية .

إذ يقول تيري إيجلتون (Teery Eagleton) * « ليس الأدب دينا زائفا، أو سيسيولوجية زائفة بل تنظيما خاصا للغة، و له قوانينه، و بنياته، و أدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء آخر، فالعمل الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار و لا انعكاسا للواقع الاجتماعي، و لا تجسيدًا لحقيقة مفارقة إنه حقيقة مادية، و يمكن تحليل أداته مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة، إنه مكون من كلمات، و ليس من

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 131.

[2] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2010،ص 55.

[3]– المرجع نفسه، ص55.

* تيري إيجلتون: من أهم الباحثين و الكتاب في النظرية الأدبية ولد في 1943 ب سالفورد .

موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما »[1]، وفي هذا القول تأكيد واضح على أهمية الغوص في سبر أغوار أدبية الأدب دون اللجوء إلى سياقات خارجية أخرى، لتفسير العمل الأدبي، فقيمة الإبداع لا تكمن في شخص الأديب، و ما يحيط به من ظروف اجتماعية، ونفسية، وتاريخية بل تكمن في الإبداع ذاته، والمبدع ما هو إلا منتج ينتهي دوره بمجرد الانتهاء من الكتابة، و عليه فإن الشكلانية اهتمت « بفكرة التعامل مع اللغة، بوصفها نظاما كليا »[2]؛ أي أنها ترتكز على الجانب اللغوي المشكل للبنية الكلية للنص الأدبي، فقد كان« العمل الأدبي مركز اهتمامهم رافضين المقاربات السيميولوجية، أو الفلسفية، أو السوسيولوجية» [3]، فانتقلوا من الاهتمام بالظروف المحيطة بالنص، إلى الاهتمام بالبنية الداخلية؛ أي « التركيز على العلاقات الداخلية للنص » [4].

ومن أجل تحديد موضوع الأدبية يقوم جاكبسون بتقسيم العملية التواصلية إلى ست عناصر، وكل عنصر يقابله وظيفة محددة، والتركيز على عنصر بعينه يولد لنا بالضرورة وظيفة معينة، فعند التركيز على عنصر السياق ينتج لنا الوظيفة المرجعية، في حين أن التركيز على الوظيفة الانفعالية يقودنا حتما إلى المرسل(الباث)، والوظيفة الشعرية بعنصرالرسالة، والتركيز على عنصر المتلقي، فإن الوظيفة الناتجة هي الوظيفة الإفهامية، وإذ كان التركيز على الاتصال تكون الوظيفة الناتجة هي الوظيفة اللغوية أو الانتباهية، وعنصر السنن يرتبط بالوظيفة الميتالسانية. [5]

---

[1]– وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي "نقد السرديات نموذجا " ص36 .

[2] – ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص 55 .

[3] – تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 16 .

[4]– ثامر إبراهيم محمد مصاورة ، البنيوية في النقد العربي الحديث، دار جليس الزمان للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ط1، 2011،ص 24 .

[5] – فيصل الأحمر، معجم السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 245.

ولا ينفي "جاكبسون" علاقة الفن بالحياة، وبالتالي الأدب كونه جزء من هذا الفن بقوله: « الفن جزء من النظام الاجتماعي، وعنصر يتبادل العلاقات مع عناصر أخرى عنصر متغير؛ لأن دائرة الفن، وعلاقاته مع القطاعات الأخرى في البنية الاجتماعية لا تنفك تتغير، و تتطور جدليا، إذ ما ندعو إليه ليس انفصالية الفن، بل استقلالية الوظيفة الجمالية » [1] ، ويؤكد جاكبسون هنا على دور الفن، وعلاقاته مع القطاعات الموجودة في المجتمع، وجعله جزء لا يتجزأ منه، لكن تبقى الوظيفة الجمالية للفن لها استقلاليتها عن بقية العناصر الأخرى.

« ولهذا فقد عدّ الشكلانيون الروس لغة النص المركز الأول، وجعلوها بؤرة اهتمامهم ونقطة انطلاقهم في هذا الصدد واضحة، فإذا كانت الرسالة الأدبية إلى القارئ أو السامع، وتحدث فيه أثرها عن طريق الرسالة الأدبية نفسها، فإن الفرق بين الأدب واللاأدب يجب أن يعزى إلى سمات كامنة في لغة الرسالة الأدبية، فالوقوف على أدبية النص يتمثل في البحث عن ماهية هذه السمات»[2]، و عليه فإن الأدب تكمن فيه مقومات، وخصائص بارزة تجعله يتميز عن التواصل العادي؛ أي مدى تأثيره على السامع، أو المتلقي، و هذه السمات هي ما نطلق عليها الأدبية؛ أي أن هذه المقومات هي التي تجعل من النص نصا أدبيا يختلف عن كل أشكال التوصيل الأخرى فتستخدم « اللغة العملية اسخداما يرتبط بأفعال التوصيل الأخرى ، أما اللغة الأدبية فليس لها وظيفة عملية ، و إنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب [3]» و عليه فإن الأديب يستعمل لغة تختلف عن تلك اللغة العادية، والمألوفة بل يلجأ إلى لغة تثير الانتباه

[1]– مؤيد عباس حسين، البنيوية، دار رند للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 59 .

[2]– المرجع نفسه، ص 26.

[3] – رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشرو التوزيع، القاهرة مصر، دط، 1989،ص 26.

و تجعل من المتذوق الأدبي يستمتع بالإبداع لا ينفر منه، و يجعل منه غاية في حد ذاته.

وتجدر الإشارة إلى أن الشكلانيين « وحدوا بين صفة الأدبية، والشاعرية »[1] معتقدين أن « الشعر هو استعمال خاص للغة، أو عنف يرتكب بحقها، إذ نراه يختلف اختلافًا جذريا عن اللاشعر، والذي يرتبط بوظيفة اللغة التواصلية، وعليه فقد يشترك الشعر مع الأدب في هذه الصفة، ومن هنا تقترب الشعرية في معناها العام بالأدبية، و هذه الأخيرة التي تجعل النص ينطوي تحت مظلة الأدب »[2]؛ أي أن المدرسة الشكلانية وحدت بين مصطلحي الشعرية، والأدبية، و جعلت كلاهما معنى واحد من حيث الوظيفة.

ج / التحفيز :

اختص مفهوم التحفيز ببعض « الشكلانيين الذين اهتموا بالسرد الروائي ومنهم "بوريس ايخباوم" في مقالته نظرية المنهج الشكلي، و"شلوفسكي" في مقالته بناء القصة القصيرة، و"توماشفسكي" في مقالته نظرية الأغراض »[3]، وعليه فإن التحفيز ارتبط بالسرد في الرواية؛ أي أنه تعلق بالجانب الروائي دون الشعري، وقد « أطلق توماشفسكي على أصغر وحدة من الحبكة اسم الحافز(Motif) ، والذي يمكن فهمه بوصفه عبارة أو فعلا مفردا»[4] .

ويكون التحفيز على نوعين: الحافز المقيد، والحافز الحر، فأما النوع الأول تتطلبه الحكاية، أو القصة بينما الثاني هو حافز غير مهم، وأساسي من وجهة نظر الحكاية أو القصة، لكن إذا ما نظرنا من الوجهة الأدبية، فإن الحوافز الحرة تغدو موضع تركيز

[1] – رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، المرجع السابق ، ص 26 .

[2]– مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص 59 .

[3] – مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة " التحفيز نموذجا تطبيقيا " ص 47 .

[4]– مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص 62.

الفن، وإذا ما أردنا أن نقرب هذا التفريق بمثال نجد "رفائيل" يروي قصة الحرب في السماء، والتي تعتبر هذه الأخيرة حافزا حرا؛ لأن السماء هي فكرة غير مطروحة في الحكاية، و ليست جزءا منها بل يلجأ إليها باعتبارها وسيلة؛ أي تحفيزًا لتأكيد على أهمية الناحية الشكلية بالقياس من حكاية الحرب نفسها، إذ أن الحافز يدمج الحكاية في الحبكة بطريقة فنية.[1]

ويؤكد توماشفسكي في مقالته "نظرية الأغراض" « حين يفرق بين الحوافز، إذ يقول أن الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عليها تسمى حوافز مشتركة (assoclés) أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني، أو السببي للأحداث، فهي حوافز حرة (libres)» [2]. ويقدم مثالا في هذا الصدد عندما أشار إلى قصة " بائع النعوش " لإسكندر لبوشكين (Alexaudre Pouchkine) * ، إذ يقول الراوي في القصة:" وفي الغد في منتصف الطريق بالضبط، خرج الصانع، وابنتاه من بوابة البيت الذي ابتيع حديثا واتجهوا إلى بيت جارهم. إنني لن أصف لا قفطان" أندريان بروخوروفيتش" الروسي و لا تبرج كل من "أكولينا"، و"داريا" على الطريقة الأروبية مبتعداً بسلوكي، و لا العادة السائدة لدى روائيي هذا الزمان، غير أنه من السطحي أن أشير بأن الفتاتين قد اعتمتا لعبتين صغيرتين صفراويين وانتعلتا حذاءين أحمرين، وهو ما لا تفعلانه إلا ظروف جليلة". ويرى توماشفسكي أن وصف اللباس هنا يعد حافزا حرا، وتقليديا بالنسبة لتلك الفترة واستبعاد هذا الوصف لا يؤثر في المتن الحكائي، ولا يؤدي إلى تقويضه. لكنه يؤثر في المبنى الحكائي[3] .

---

[1]– ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 33.

[2]– تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ص 182.

* أسكندر بوشكين: شاعر روسي و كاتب روائي و مسرحي (1799 ،1837) .

[3] – ينظر : تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 182، 183، و ينظر كذلك: مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة " التحفيز أنموذجًا تطبيقيا " ص 50، 51 .

د/ مفهوم السرد:

يعد مفهوم السرد من المفاهيم التي جاءت بها الشكلانية في إطار دراسة الرواية ونقدها؛ أي بعد مصطلح التحفيز، وهو « دراسة القص، واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وهو أحد تفريعات البنيوية الشكلانية »[1] ؛ إذ حاول الشكلانيون التميز بين الكثير من المصطلحات مثل القصة، و الحبكة إذ أعتبر أرسطو أن هذه الأخيرة "الحبكة" ما هي إلا ترتيب الأحداث الواقعة، أو هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع القصة والتي يمكن أن تكون أساسا لها[2].

في حين أن « التميز بين الحبكة، والقصة عند الشكلانيين، فهو أن الحبكة هي التى تكون أدبية، في حين أن القصة ما هي إلا تلك المادة الخام التي تنتظر يد المبدع لتشكيلها فنيًا؛ أي أن الحبكة تنفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما القصة أو الحكاية ما هي إلا مادة أولية، و خام تخضع للمبدع لكي يشكلها »[3].

وعليه فإن الحبكة ما هي إلا مجرد ترتيب الأحداث القصة، بل هي أيضا تلك الوسائل المستخدمة في مجرى القص، وإبطائه كالاستطرادات، والحيل الطباعية، وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها؛ كالتقديم والإهداء، والأوصاف المسهبة. كل هذه العناصر تلفت الانتباه إلى شكل الرواية، فهنا الحبكة أخذت معنى انتهاك الترتيب الشكلي المتوقع للأحداث؛ أي ارتبط هنا بمفهوم التغريب، فالحبكة تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة.[4]

---

[1]– ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002 ص 174.

[2]– ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 32 .

[3]– مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص 61.

[4] –ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 32،33.

وقد عرض "توماشفسكي" هاتين القضيتين من خلال حديثه عن المتن الحكائي و الذي يعرفه « بأنه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والمبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، لكنه يراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي» [1]؛ أي في الرواية.

و/ العنصر المهيمن:

يعد هذا المفهوم من أهم المبادئ التي جاءت مع الشكلانية الروسية، عندما تحدث عنها الباحث رومان جاكبسون في مقالته المعنونة بـ: القيمة المهيمنة فهي«عنصرٌ بؤريٌ (focal) ؛أي أنها تتحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية »[2]، وما يمكن استخلاصه من هذا القول أن جاكبسون يعطي لهذا المفهوم دورا فعالا، عندما يكون وسيلة يعتمدها الناقد ليحدد تغير الأنواع الأدبية، كما أن هذا المفهوم يضمن سلامة البنية من التشتت، فنجد مثلا « أشعار ظهرت في عصر النهضة استمدت موضوعها من الفنون البصرية كالنحت، والرسم، والزخرفة إلى غيرها من الفنون، فيتجه الشعر الرومانسي صوب الموسيقى، ويهيمن الفن اللغوي على المدرسة الواقعية، وعليه فإن المهيمنة تستمد من النظام اللاأدبي، وتصبح هذه المهيمنة الحاضرة، والمسيطرة على العمل الأدبي مما يجعله كذلك يتميز من عمل لآخر »[3].

فيصبح هذا المفهوم قادرًا على تحديد نوعية الأعمال الأدبية؛ لأنها في الحقيقة متغيرة من عصر إلى آخر، ومن فترة لأخرى نظرًا لسيطرة قيمة مهيمنة واحدة، فتصبح هذه الأخيرة الخاصية الوحيدة التي تميز أديبا عن آخر، و عملا عن عمل آخر، وهذا كله ينطلق من الذائقة، و القارئ الذي يحدد نوعية القيم السائدة في فترة من الفترات، ويصبح هذا العنصر على حد رأي سلدن « هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره » [4]. وتبدو

[1] – مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص 61.

[2] – تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 81.

[3]– ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 36.

[4]– المرجع نفسه، ص 36.

هذه الخاصية أنها تحدد التطور التاريخي للأعمال، فكل ما هو سائد في فترة قد لا يكون بالضرورة موجود في العصر الراهن، وعليه فإن المقدمات الطللية، والغزلية، والخمرية كانت تهيمن فترة من فترات تاريخ الأدب؛ أي في العصر الجاهلي لكن نظرا إلى تغير النظرة، والذائقة العربية خبت، فإذا كانت قيمة مهيمنة في تلك الفترة فإنها سرعان ما خبت مع ظهور عصر جديد، ولأن الذوق الأدبي، والإبداع في حد ذاته يرفض الجمود في حال من الأحوال، وينشد التغير، لذلك نجد أن أي عنصر يهيمن فترة من الفترات لكنه يذهب بذهاب الفترة التي ظهر فيها، فيصبح « دور المهيمنة في حقيقة الأمر أشبه ما تكون بلعبة الكراسي، فقد تكون مجموعة من الكراسي في الأمام تهيمن لفترة معينة، وبعدها تتراجع كالتشبيه في الشعر العربي قبل أبي التمام، ومعه أصبحت الهيمنة للاستعارة على حساب تراجعه ».[1]وعليه يصبح هذا المفهوم يدرس تغيرات هيمنة عنصر من العناصر، من عصر لآخر، و من عمل للآخر.

ومن بين المفاهيم أيضا التي جاءت بها الشكلانية الروسية هو مفهوم "**التغريب**" وهو موضوع دراستي في هذا البحث من الجانب النظري، والتطبيقي، وهذا ما سأقوم بتوضيحه في العناصر الموالية .

ومن هنا تبرز أهمية الشكلانية الروسية في النقد الأدبي، و تأثيرها واسع النطاق وهذا من خلال تركيزها على البنية الداخلية للنص دون النظر إلى السياقات الخارجية المختلفة؛ أي أنها اهتمت بالبنية اللغوية ؛إذ يقول سيرج بدوبروفسكي(Serge Doubrovsky)* « إن تاريخ الأدب يعني مؤلفين بلا أعمال » [2]؛ أي أنه جعل من العناصر الداخلية للنص مركز اهتمام بالغ، و هذا عندما قال أن الأدب يجب أن يدرس

[1]– مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص 63.

* سيرج بدوبروفسكي: أديب فرنسي ولد في 1928 في باريس ويعد أحد أعمدة الرواية الفرنسية المعاصرة .

[2]– يول آرون و أخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 28.

في إطاره اللغوي؛ أي بلا مؤلف، وما يؤكد ذلك هو أن الشكلانية « جعلت من الرسالة هي وجهة الدرس الأدبي »[1]؛ أي النص، بحيث أرادوا دراسة أدبية الأدب؛أي الخصائص المميزة للنص الأدبي، وجعلوا « من النصوص الأدبية أكثر دقة ومنهجية »[2]، و هذا من خلال التركيز على الأدبية.

وكما ذكرنا سابقا أن الشكلانية عارضت تلك المقولة السائدة، التي تنص على التفرقة بين الشكل، والمضمون، أو بمعنى آخر بين المبنى، والمعنى، وجعلت منها تفرقة ساذجة، وذلك لأن الشكل، والمضمون شيئان متكاملان فيما بينهما، فالشكل يكمل المضمون والمضمون يحدد، و يرسم خطوطه، و ملامحه الشكل.

لكن هذه المدرسة شأنها شأن المدارس الأدبية الأخرى لها مزالق، وسلبيات لا تخلو منها وهذا من خلال:

- « صرامتها المتناهية في التعامل مع الأدب » [3]؛ أي أنها أرادت أن تنشئ أدبا بعيدًا كل البعد على ظروفه، وسياقاته الخارجية، ولكن العمل الأدبي بشيء أو بآخر يمكن أن يتأثر بمحيطه، وبيئته وصدق المثال القائل بأن الإنسان ابن بيئته، وبالتالي الأديب يعبر عن محيطه، وبيئته فإذا كانت حزينة يحزن لحزنها والعكس فهو يعبر عن آمالها، و واقعها.
- « لقد بالغ الشكلانيون في اهتمامهم بالشكل، حتى أرجعوا إليه كل شيء بل صارت كلمة شكل تعني كلمة الأدبية »[4]، وهذا الشيء أمر مرفوض، ومبالغ فيه؛ إذ أن المضمون يلعب دورا كبيرا في نشاط الأدب، و لا يمكن أن نعطي

[1]– يول آرون و آخرون، معجم المصطلحات الأدبية ، المرجع السابق، ص 30.

[2] –وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث " رؤية إسلامية"، ص 114 .

[3] –المرجع نفسه، ص 114.

[4]– المرجع نفسه، ص 115.

الأولوية لشكل على حساب المضمون، وهذا الأخير يعد رسالة يقدمها الأديب ولو كان المضمون غير مهم لهذه الدرجة، لما كان للأدب رسالة واضحة.

لكن استطاعت الشكلانية الروسية أن تبني موقفها النقدي على جملة من المفاهيم والمبادئ، جعلتها تتميز على التكتلات الأخرى، وذلك من خلال:

- التركيز على مفهوم الأدبية
- التأكيد على مفهوم الشكل

و تجدر الإشارة إلى أن الشكلانية الروسية « لم تقتصر في أبحاثها على الأعمال القيمة، والمشهورة في مجال الأدب، بل توجهت إلى الأجناس الأدبية، مهما كانت قيمتها الدنيا، كأدب المراسلات »[1]؛ و هذا يدل على أنها أعطت لكل الأعمال الأدبية حقها في الدراسة، دون التميز بين هذه الأنواع؛ لأن كل منهم إبداع أدبي يساهم بشيء أو بآخر في إثراء الأدب، والإبداع بصفة عامة.

[1] – فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 282.

3. رواج الشكلانية في الوطن الغربي و العربي:

بالرغم من أن الشكلانية الروسية استطاعت أن تفرض سلطتها فترة من الزمن إلا أن طريقها الأدبي، والنقدي اتجه إلى الاستنفاذ ففي « سنة 1930 كانت بداية نهايتهم حين حاول بعضهم تطعيم الشكلانية، بالتحليل الاجتماعي الماركسي »[1] وهو أحد «السوسيولوجين الروس، واسمه أرفاتوف (Arvatov)، فكان هذا التحليل إيذانا بنهاية الشكلانية الروسية » [2]، أما السبب الثاني، فتمثل في «الضغط التي لاقته هذه المدرسة والرفض الرسمي الديكتاتوري لأفكارها، وتوجهاتها، هذا الضغط الذي بلغ أوجه سنة 1932 تاريخ صدور مرسوم عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الإتحاد السوفياتي يقضي بحل كل التجمعات الأدبية »[3] والشيء الملفت للانتباه أن « الشكلانية الروسية التي بدأت في إنكار أهمية التاريخ، والواقع الخارجي في الدراسة الأدبية قد انتهت تماما على يد الأحداث التاريخية الفعلية، والوقائع السياسية الخارجية؛ إذ راحت ضحية الصراع الأيديولوجي »[4].

لكن « انتقل ميراث الشكلانيين الروس إلى تشيكوسلوفاكيا، من خلال حلقة براغ اللغوية "1926، 1948"، بفعل جاكبسون، وتروبستسكوي الفارين من الاضطهاد الماركسي الروسي » [5]، لذلك يبقى ظهور الشكلانية الروسية على الساحة النقدية، قد أثر كثيرا في تغير مسار الدراسات الأدبية، من الاهتمام بالعلاقات الخارجية، إلى الاهتمام

---

[1]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري من الأنسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، قسنطينة ، الجزائر، دط 2002، ص118.

[2]– تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 9 .

[3]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 115 .

[4]– المرجع نفسه، ص 114 .

[5] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، ص .118

بالعلاقات الداخلية، فأصبح العمل الأدبي منطويًا على نفسه، وصارت الدراسات في ظل هذا تسير وفق هذا المنظور.

ولم تظهر الشكلانية في « العالم الغربي إلا بعد 1955، وهي السنة التي ظهر فيها الكتاب فيكتور اريلخ (Victor Erlich) عن الشكلانية الروسية، باللغة الإنجليزية ومنذ ذلك الوقت تم إدخال كثير من مفاهيم الشكلانية، ومصطلحاتها إلى الخطاب النقدي الغربي »[1] ،و ما يمكن ملاحظته في هذا الصدد أن هذه المدرسة لم تعرف، ولم تلقى انتشارا واسعا في الأوساط الأدبية، والنقدية إلا في مرحلة متأخرة ؛إذ أن « ظهورها يعود إلى عام "1914" تقريبا حينما نشر "شكلوفسكي" مقالته عن الشعر المستقبلي " انبعاث الكلمة" ، وكانت نهايتها في عام 1930 » [2]، أما الحديث عنها في الأوساط الأدبية العربية فقد نجد أن البداية الفعلية كانت مع « ترجمة كتاب نظرية الأدب إلى العربية سنة 1987، وهو ترجمة لمحمد عصفور؛ إذ أشار من خلاله على أهمية المبادئ التي جاءت بها، ولكن لسوء الحظ أن هذه المفاهيم لم يكتب لها التداول في الأوساط، والمؤسسات العلمية والأكاديمية، و لا في الأوساط الثقافية، وعليه فإن فترة السبعينات من تاريخ النقد العربي لا نكاد نلتمس شيئا هاما عن الشكلانية الروسية، وعن مناهجها، ومفاهيمها الإجرائية » [3].

ويرى "أحمد بوحسن" « أن عدم الاهتمام بالشكلانية الروسية في النقد العربي الحديث في وقت مبكر يرجع إلى الفهم السائد في إطار الرأي العام العربي، حيث كان يهتم ويتعامل مع النظريات التي من شأنها أن تثير القضايا الاجتماعية في إطار الواقعية

[1] – محمد القاسيمي، قضايا النقد المعاصر، دار يافا العلمية، الأردن، عمان، ط1، 2010، ص 30.

[2] – محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية "دراسة في نقد النقد "، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص 20 .

[3]– أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية و آدابها الرابع جامعة البترا، استقبال العرب للنظريات النقدية القديمة، ج2، عمان الأردن، 2007،ص 165 .

الاشتراكية، وتهتم كذلك بالجوانب الأيديولوجية، والسياسية، وما يرتبط كذلك بجماليتها الأدبية.» [1] ولكن في مقابل ذلك نجد أن الشكلانية الروسية قد لاقت رواجا كبيرا في الأوساط المغربية، وهذا من خلال ترجمة العديد من أعمال الشكلانيين إلى اللغة الفرنسية كظهور بعض الكتب الأساسية مثل: " النظرية الأدبية نصوص الشكلانين الروس" ترجمة تزفيطان تودوروف 1965، ومورفلوجية الخرافة لبروب سنة 1970 وإلى غيرها من الكتب، ويرتبط اسم الشكلانية الروسية في فكر، وأذهان النقاد، والباحثين المغاربة بسم الناقد المغربي إبراهيم الخطيب؛ لأنه من النقاد الأوائل الذين جمعوا عملية الترجمة، وكذا استثمار مفاهيمها، و مصطلحتها.[2]

وعليه فإن الشكلانية الروسية لم تنتشر في الوطن العربي؛ بسبب الإطار السياسي الذي يتعامل مع النظريات التي كانت من شأنها إثارة القضايا الاجتماعية، لكن الشكلانية عكس ذلك إذ كانت تتعامل في الإطار العام للبنية، دون اللجوء إلى الإطار الخارجي لها.

[1]– محمد القاسيمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص31.

2– ينظر : المرجع نفسه ، ص31.

ثانيا : مفهوم التغريب

1.التغريب و إشكالية المصطلح:

أ- المفهوم اللغوي :

لقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "غرب" بمعنى: « أغربته، و غربته إذ نحيته و أبعدته، والتَغرُبُ هو البعد، والمُغرَبُ الذي جاء غريبا، والتَغَرُبُ النفي من البلاد و التَغَرُبُ البعد» .[1]

أما في محيط المحيط للمعلم بطرس البستاني فيقول: « غَرَبَت النجوم تَغرُبُ غَربًا بعدت، و توارت في مغيبها، و غَرُبَ الكلام يَغرُبُ غَرَابَةً غمض، و خفي » [2]

أما في تاج العروس في جواهر القاموس: « الغَربُ هو التنحي عن الناس والإغراب إتيان الغرب، غَرب القوم ذهبوا في المغرب، و أغربوا أتوا الغرب[3] »

أما في المعاجم الحديثة، فقد استخدمه البعض « مقابل مصطلح الأجنبي (Exotisme) بمعنى النزعة إلى البحث عما هو غريب، وغير مألوف من المشاعر و المشاهد، والعادات، والتقاليد ليعبر عنها في الآثار الأدبية » [4].

في حين أن الشق الثاني من التعريف، فهو« مقابل المصطلح الأجنبي (Alinenation)؛ أي بمعنى الاغتراب عن الذات، و فقدان الجوهر الإنساني،

و بمعنى آخر استلاب الهوية، و الذات الإنسانية [1] » و عليه فإن هذا المصطلح تأرجحت معانيه اللغوية في المعاجم القديمة بين : الغربة، النفي، الغروب، البعد، و

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد 1، ط1، 1990، ص 639.

[2]– المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط "قاموس مطول للغة العربية"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان 1994،ص 654.

[3] – مرتضى الزبيدي، تاج العروس مع جواهر القاموس، تحقيق علي البشيري، دار الفكر، المجلد2، 1994،ص212.

[4] – محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، 2003،ص34،33.

غرابة اللفظ في حين أن المصطلح في المعاجم الحديثة اتخذ معنى: الغرابة في الأدب، و الاغتراب بمعنى الاستلاب للهوية، و الذات، و هو في الغالب « ما يجعل الشيء غريبا مختلفا عن غيره، و خارج عن المألوف[2] » أو هو« الميل للمجيء بكل ما هو غريب[3]» أي اتخذ معنى التجدد، و الخروج عما هو مألوف، و اعتيادي.

ب- المفهوم الاصطلاحي :

إن مصطلح التغريب شأنه شأن المصطلحات النقدية الوافدة إلينا من الغرب إذ تعددت ترجمته من باحث إلى آخر، ولذلك أصبح من الصعب على الدارس أن يقف على مصطلح بعينه، من خلال الأعمال، والدراسات التي عملت على إدراجه كمصطلح نقدي له خصوصياته، و تأثيره على الإبداع الأدبي، كما يصعب أيضًا التفريق بينهم لأنه شكل خليطًا من التصورات، ومن بين أهم الدراسات التي أخذت على عاتقها ترجمة هذا المفهوم نذكر مثلا:

"إبراهيم الخطيب" في ترجمته لكتاب نظرية الأدب لتودوروف؛ إذ أنه استعمل مصطلح الإغراب، والإفراد مقابلا للمصطلح الفرنسي(Singularisation)، وهو« تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية (Recit) انطلاقا من وجهة نظر مغربة، وغير عادية، بواسطة طرف ثالث لا يفهمهما (كالطفل مثلاً) بحيث يكون القارئ مدفوعًا إلى أن يرى في الفصل تفاصيل وقيمًا مخالفة للمألوف ».[4]

ونلتمس من خلال هذا أن إبراهيم الخطيب قد وقف أمام مصطلحي الإفراد والإغراب لدلالة على مفهوم التغريب.

---

[1] – محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، المرجع السابق ، ص 34 .

[2] – صبحي حموي ، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2000، ص 1046.

[3] – مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان،ص 31.

[4]– تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 227 .

وغير بعيد عنه نجد لطيف زيتوني في كتابه: معجم مصطلحات نقد الرواية، يتبنى مصطلح الإفراد مقابلا للمصطلح الفرنسي (Singularisation) وفق رؤية إبراهيم الخطيب إذ يعرفه بأنه: « تميز الشيء بإعطائه صورة جديدة؛ أي بجعله مفردا. و هذا يكون باستخدام اللفظ الشائع في تركيب جديد يعيد إليه معناه، و عرض الفكرة في تعبير جديد يعيد إليها حيويتها، و تقديم الشيء في شكل جديد يخرجه من المألوف ».[1]

أما "وائل سيد عبد الرحيم" في كتابه: تلقي البنيوية في النقد العربي، فقد أعطى له مفهوم التغريب مقابلا لمصطلح (Unfamiliarization)، وهو عكس مصطلح (familiarization) وهذا الأخير بمعنى« تَعَوُد، تآلُف[2] »، وقد أدرجه في سياق تنظيره لهذا المصطلح في إطار الشكلانية الروسية، شارحًا إياه من منظور فكتور شلوفسكي في مقاله "الفن كتقنية"، والذي يقصد به «نزع الألفة التي أصبحت موجودة بالفعل بيننا، و بين الأشياء عن طريق جعل هذه الأشياء مدركة و ملحوظة بكيفية مغايرة » [3].

وأما "محمد بوزواوي" في قاموس مصطلحات الأدب، فإنه يقابله بمصطلح (Exotisme) وهو يقابل مصطلح [4] « экзотика » بالروسية؛ أي "ekzotika"، وهو بمعنى الإغرابية؛ أي تلك النزعة التي تبحث عن كل ما هو غريب، وغير مألوف في الحياة، و التعبير عنها من خلال الأعمال الأدبية [5].

وبهذا نكون قد قدمنا مجموعة من التصورات حول إشكالية هذا المصطلح، بالرغم من التباين بينهم في ترجمته إلى العربية؛ لكن يبقى الجوهر المنشود من طرف هذه التقنية قائمًا في كل التعريفات المقدمة في هذا الشأن، و التي تدعو معظمها على تشكيل

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002،ص 24 .

[2] – جان ماجد جبور، المنجد الكبير " فرنسي– عربي "، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 468 .

[3]– وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي " نقد السرديات نموذجا"، ص 38 .

[4] – K . A Ganchina : Dictionnaire français– Russe , Editions « Encyclopedie Sovietique », moscou , sixiéme édition , 1971 , p 345.

[5] – ينظر : محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، ص 33.

و تأطير معنى لا يعترف، بالمعنى الموجود سلفًا.

و يعد التغريب من أهم المبادئ التي جاءت بها الشكلانية الروسية، والتي من شأنها إثراء المفاهيم النقدية الموجودة في الساحة الأدبية، وهو مصطلح ارتبط "بشلوفسكي" في مقالة الفن كتقنية الذي نشره في عام 1917، والذي يطلق عليه بالروسية (**остранение**)، وهذا ما يقابلها بالحروف اللاتينية (Ostranenie)، وهو يعني التغريب (Unfamiliarization)، ويقصد به نزع الألفة؛ أي تلك الاعتيادية التي أصبحت موجودة بيننا، وبين الأشياء المحيطة بنا، وذلك عن طريق جعل هذه الأشياء مدركة وملحوظة بطريقة مغايرة عن إدراكنا نحن المعتاد لها؛ أي أنها ليست اعتيادية، وآلية كما في الحال السابق كالعمل، والثياب، أو الزوجة، أو الخشية من الحرب أصبحت هذه العادات مرسخة في اللاشعور، ويصبح هذا الإدراك يحدث بطريقة تلقائية؛ نظرا لاعتياد المفرط الذي أصبح وسطا بيننا، وبين الأشياء، لكن الفنان، والمبدع يأتي دوره، وذلك عن طريق تنبيهنا إلى هذا الاعتياد، والألفة، ويعيد إلينا ذلك الوعي، والإدراك الذي فقدناه تجاه الأشياء و حقيقتها. [1]

ويعبر "شكلوفسكي" أيضًا عن هذا المفهوم ضمنيا من خلال مقالته المعنونة بـ: "بناء القصة القصيرة والرواية" فيقول: « لكي تجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك، فمن الضروري قبل كل شيء من تشاركاته العادية كما يجب تقليبه ظهرا لصدر مثلما تقلب حطبا على نار »[2] وعليه فإن الفنان

أو المبدع يقوم بنقل الوقائع الموجودة في الواقع إلى وقائع فنية، ويؤكد شلوفسكي على هذا بقوله: « يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله

[1] –ينظر : وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، ص38، و ينظر كذلك : victor shklovsky , art as technique , 1917, 11 /03/2015 , 13 : 16 .

[2] – تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 137.

بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة، والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد. »[1] من خلال إضفاء صبغة الغرابة عليه، والابتعاد عن تموقعه العادي، وهذا هو غاية الفن. « وعليه فإن التغريب يشير إلى علاقة خاصة بين القارئ، والنص إذ تستبعد الغاية من المنظور الاعتيادي لها، وبهذا المعنى يصبح التغريب عنصرا إنشائيا في جميع الفنون؛ إذ أن أسلوب الفن هو أسلوب الاغتراب للوصول إلى الأهداف، والغايات المرجوة منه حينئذ يخلق صعوبة في الفهم، وينتج ذلك إطالة عملية الادراك. وهذا هو غاية التغريب في الفن إذ يصبح هذا الإدراك هدف بذاته ينبغي إدامته. » [2]

ويؤكد شلوفسكي هنا على أهمية الإدراك إذ يقول: « إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك، وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء، وتغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك، و مداه لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولا بد من إطالة أمدها. » [3] وهنا يصبح مفهوم الإدراك ضروري في حد ذاته من أجل تحقيق الغاية الجمالية وذلك بإطالته.

وقد ارتبط « مفهوم التغريب بالحبكة؛ إذ أن الحبكة تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة »[4] و«عملية الإغراب هذه كما يعتبرها شلوفسكي تميز بين القصة، والحبكة، فالقصة هي الأحداث في تسلسلها الطبيعي، أو المادة الخام، و الحبكة

[1] – تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ،المرجع السابق، ص 137 .

[2] –روبارت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1 2004،ص 46.

[3] –رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 29، 30.

[4]– رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، المرجع السابق ، ص 33.

هي الطريقة التي يتم بها إغراب القصة، ولذلك يمكن النظر إلى الحبكة في الرواية كما ينظر إلى الإيقاع، و القافية في القصيدة ».[1]

وعليه فإن الحبكة هي التي تحقق التغريب هذا في الشق الروائي، أما الشعري فيحققه الإيقاع، و القافية في القصيدة.

وكذلك نستطيع القول بأن « الحيل البلاغية التي تظهر في النص الروائي ليس المراد بها أن تكون سبيلا إلى الإفضاء، أو الكشف عن الحكاية [...]. بل إنها لها تأثير إغرابيا: فتضفي عملية الإغراب هذه وجود معيار مألوف،أو أساس يمكن مخالفته، وإيقاع الإغراب عليه، وغياب هذا المعيار ينفي المسألة، ويقوضها من أساسها »[2]

وقد عالج « جاكبسون هذا المفهوم في مناقشته للشعراء المستقبلين مثل"فلادمير مایاكوفسكي" و "فيكتور خليبنيكوف" بالتلاعب بالاصطلاحات، وبطريقة غير اعتيادية»[3] في حين أن تينيانوف أعطى رأيا آخر « إذ اعتبر أن الكشف عن الأسلوب يمكن أن يصبح بذاته تلقائيا [...] إن الأسلوب يجب أن يختفي عندما يدرك القارئ الطبيعة الاعتيادية الكاشفة له»[4]، وهنا "تينيانوف" يربط التغريب بالأسلوب، وهذا ما ذهب إليه شلوفسكي إذ ربطه بالحبكة بينما جاكبسون فقد ربط هذا المفهوم بالمصطلحات، والتلاعب بها، و هذا في إطار دراسته لشعر الشعراء المستقبلين.

وقد عبر أيضا "شلوفسكي" عن مفهوم التغريب إذ قال مؤكدا «إن الناس الذين يعشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتى إنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، و لنفس السبب، فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها [...] و ننظر

---

[1]– ينظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، 1998 ص102.

[2]– المرجع نفسه، ص 102،103 .

[3]– روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 47، 48.

[4]– المرجع نفسه، ص 48.

إلى ما نألفه فلا نراه[...] و من هنا يضعف إحسانا بالعالم، إذ يكفينا أن نتعرف عليه ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي؛ بنزع الأشياء من إطارها المألوف، و تجميع العناصر المختلفة على غير انتظار؛ ولذلك فإن الشاعر يعتمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، و هذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن كبلتها العادة، و نكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين» [1] يعني أن العادة، والروتين تفقد الأشياء جوهرها، ومدى الإحساس بها لكن عن طريق انحراف اللغة، والقوالب اللغوية تعيد لنا إحساسنا بالأشياء بطريقة تخالف الطريقة العادية التي ألفناها. إذ أن التغريب غالبا ما يلتصق بالحوادث غير العادية في الرواية، أو الحكاية كما يدفع المتلقي إلى اكتشاف المزيد من تلك الحوادث الموجودة في المتن الحكائي، و كأنه في رحلة اكتشاف المزيد من تلك الحوادث الموجودة في الحكاية لاكتشاف الجديد من اللاواقعية في كل مرة

ومن هنا تبرز أهمية هذه التقنية في الأعمال الأدبية، ولذلك ينبغي أن نميز بين نمطين من التغريب، أولهما نابع من نزعة تعليمية إصلاحية يحفل بها القصص الواقعي دون أن يكون للقاص قصدية في التبعيد، والتغريب؛ أي أن التغريب هاهنا يكون في إطار لا قصدي، بل يأتي بشكل إذا صح التعبير جزافة؛ أي دون وعي الكاتب منه في حين أن النمط الثاني ينبع من منهج فني، ويكون مقصود لذاته؛ أي أن الكاتب يستحضره كعنصر من العناصر الجمالية الفنية التي تتيح له إمكانية التعبير عما يدور في خاطره من انفعالات، و مشاعر، ويترجمها بشكل مغرب؛ لكي يستفز القارئ من خلاله، ويحفزه على القراءة.[2]

قدم شلوفسكي في دراسته لهذا المفهوم مجموعة من الوسائل التي يتم بها ممارسة

[1]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 57.

[2] – ينظر : شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب و النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1999، ص 86.

التغريب على النص الروائي، فقد أورد في هذا الشأن « أمثلة من كتابات تولستوي؛ إذ أنه لا يسمي الشيء باسمه بل يصفه كأنه يراه للمرة الأولى، و يلجأ مثلا إلى السرد فيروي تلك القصة على لسان حصان مثلا، في حين أن "بوشكين" يلجأ إلى عبارات شعبية كوسيلة للتغريب، و جذب الانتباه، و هذا ما يفعله أيضا الكتاب الروس باللغة الفرنسية حين يقحمون في نصوصهم كلمات روسية، و هذا كله غرضه لفت الانتباه و جذبه »[1].

ومن مظاهره أيضا في الرواية استخدام مفردات، و ألفاظ غير عربية تلفت انتباه القارئ، وكذلك يعتمد القاص إلى تقطيع سرد الأحداث باستخدام أبيات من الشعر لشعراء عالميين معروفين، و كذا عبارات نثرية.[2]

ويلفت شلوفسكي الانتباه أيضا في دراسته لرواية "ترسترام شاندي" للورنس شيشرون إلى الطرائق التي يتم بها تغريب الأحداث المألوفة بواسطة : الإبطاء، والإطالة والقطع إذ أن إرجاء الأحداث، أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا فنكف عن إدراك المشاهد، و الحركات المألوفة إدراكا آليا، و بذلك تسقط عنها الألفة.

ولذلك يضرب مثالا عن حالة السيد شاندي الذي يستلقي قانطا على سريره بعد سماع تحطم أنف ابنه ترسترام، كان بإمكانه أن يوصف وصفا تقليديا كأن يقول انطرح حزينا في سريره، لكن شيشرون اختار أن يزيل الطابع المألوف عن حالة السيد شاندي فقال: "ارتمى على الفراش، و راحة يده اليمنى تتلقى جبينه، و تغطي أغلب عينيه

و تغرس مع رأس برفق بينما تراجع مرفقه إلى الوراء إلى أن لمس أنفه الدثار." إذ يوضح لنا هذا المثال كيف يعمل مفهوم التغريب من إبطاء وصف حالة شاندي [3]

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ، ص 24.

[2] – ينظر : شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب و النقد، ص 89.

[3] –ينظر : رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 32.

من خلال ما تقدم يمكن القول أن هذا المصطلح قد لعب دورا هاما في بلورة تصور عميق أرادت أن تبثه الشكلانية الروسية على الساحة النقدية؛ إذ يهدف هذا المفهوم بالأساس على:

- رفع الحواجز الضيقة التي تحيط بالأدب، سواء كان شعرا، أو نثرا، و التي كانت لزاما على الأدب أن يحاكي بها الواقع العيني، و يحاكيه بصورة مرئية.
- اهتمت الشكلانية الروسية عندما بثت هذا المصطلح إلى الوجود النقدي، بالقارئ وعملية القراءة، أو التلقي إذ تحاول هذه المدرسة إلى بث روح التفاعل، والقراءة وهذا عندما يمارس التغريب عمله على الإبداع، فهو يعتبر حافزا مهما من الحوافز التي تدفع بالقراءة، و تعددها من خلال جذب الانتباه.

يعطي هذا المفهوم صورة جديدة للأدب، ويجعله يتفرد في كل مرة يقوم بها، بإفضاء تلك اللمسة المغربة على الأعمال الأدبية، وفي هذا المقام يكون في كل مرة تركيبًا جديدًا يعيد للآثار الأدبية حيويتها، وبريقها.

2- حدود المصطلح :

يعد مصطلح التغريب من المصطلحات التي تتقاطع مع مفاهيم أدبية أخرى، فمنهم ما تجاورها في الوظيفة، و منهم ما تجاورها في المفهوم، ولكن لا نستطيع أن نضع هذا كله في محمل المشابهة بينها؛ إذ أن كلاً منها – أي المصطلحات – جاءت نتيجة جهد

فكري، ومخاض إبداعي، وذلك نتيجة لمدرسة، أو تكتل أعطى لها معنى ووجود في خضم هذا الواقع النقدي الذي تحتم لكل ناقد أن يدلو بدلوه.

فمصطلح التغريب على حد رأي أسماء معيكل في كتابها "الأصالة و التغريب" أقرت أن هذا المصطلح « بحاجة إلى مقارنته مع غيره من المصطلحات الأخرى التي قد يختلط بها حيث يعدها بعضهم رديفة له، ويفرق البعض الآخر بينها، وبينه من المصطلحات التحديث، و الحداثة، و التجديد، و المعاصرة، وغيرها، والتغريب والإغراب هو الميل للمجيء بكل ما هو غريب، أو غير مألوف. »[1]

من خلال ما تقدم نستطيع أن نقول أن هذا المصطلح ارتبط بما هو حديث، وجديد بل أطلقت أسماء المعيكل مصطلح الحداثة مقابلاً لمصطلح التغريب؛ أي أن كل منهما ينادي إلى الخروج عن كل ما هو مألوف، و روتيني و كذا الخروج عن الرتابة وغالبا ما يتربط الشعراء الحداثيين في أشعارهم إلى الغموض؛ لأنها «تكسر باب الطمأنينة على القارئ، و تدفعه إلى عالم الدهشة، والغرابة. » [2]؛ أي أن الحداثة الشعرية، والمتمثلة في كسر رتابة التلقي عند القارئ تثير في نفسه صورة جديدة لم يألفها من قبل بل قدم له المبدع فكرة بتعبير جديد، أعادت له كيانه، و صورته المفترض أن توجد بها، و هذا ما نجده ماثلا في تقنية التغريب التي نادت بها الشكلانية الروسية.

ونرى جاكبسون في تحديده لمفهوم الشاعرية يقول :« ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية، ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب، و لكل عناصره مهما كانت هذه العناصر، ولذلك تعد الشاعرية انتهاكا لقوانين العادة، والمألوف ينتج من خلالها تحويل اللغة من اعتبارها انعكاسا للعالم الخارجي، أو تعبيرا عنه، أو بالأحرى صورة مطابقة له

[1] – أسماء أحمد معيكل، الأصالة و التغريب في الرواية العربية "روايات حيدر حيدر نومذجا"، عالم الكتب الحديث اربد، الأردن، ط1، 2011، ص 10.

[2] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص 322.

إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، و الذي يعد بديلا عن ذلك العالم، فهو إذا لسحر البيان الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف، وما السحر إلا تحويل للواقع، وانتهاك له يقلبه إلى اللاواقع، أو هو تخييل على لغة القرطاجني؛ أي تحويل العالم إلى خيال »[1]

وما نستشفه هنا أيضا أن مفهوم التخيل يتجاوز الواقع، و يثير الدهشة، ويبتعد عن كل ما هو مألوف و يتقاطع بشيء ما مع مفهوم التغريب ؛إذ قال شلوفسكي« إن الشاعر لا يخلق الصورة، و الخيالات و إنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية. » [2] وهذا ما يفعله مفهوم التغريب؛ إذ يقوم بتناول الموضوعات الواقعية بصورة أخرى مختلفة عن الموجودة، و الراهنة في الوقت ذاته.

وهذه المقولة أيضا تؤكد أن الشكلانيين تناولوا فكرة الخيال في أبحاثهم، حيث أن الخيال يحول الأشياء المعتادة في الواقع إلى أشياء غريبة، و بحلة جديدة، و هذا ما نجده أيضا عند زعماء السريالية* الفرنسية، وهو جان كوتو (Jean Koto) و يبرز على حد رأي صلاح فضل في كتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي أنه تطابق مع هذه الفكرة –فكرة البعد عن المألوف – التي نادت بها المدرسة الشكلانية، إذ نراه يقول:

«فجأة [...] مثل وميض البرق نرى الكلب، أو العربة، أو المنزل للمرة الأولى ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى من داعب الكلب، أو نستقل العربة أو نسكن المنزل لكن بعد أن أصبحنا لا نراها، وهذا هو دور الشعر يرفع الحجاب بكل معاني الكلمة، ويكشف لنا الأشياء المدهشة التي تحيط، والتي ترصده حواسنا بطريقة آية

[1]– يول آرون و آخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ص 27.

[2]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص56.

* السريالية: مذهب فرنسي حديث في الفن الأدبي يعتمد على أشياء واقعية، و يستخدمها كرموز للتعبير عما وراء الشكل الطبيعي.

ولنتناول أي شيء مألوف، و ننظفه و نجلوه، و نضعه في أبهى أشكاله، فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه و طزاجته، و قوته الهائلة هذا هو عمل الشاعر الأصيل» [1] .

ونرى هنا هذا الكاتب السريالي، وأثناء تأكيده على دور الشعر، ووظيفته فإنه يتطرق إلى التغريب ضمنيا، و هذا من خلال تذكيره في كل مرة على نبذ العادة ويحرص على التجديد، و البعد كل البعد عن الآلية في فهم الأشياء الواقعية، و إثارة الدهشة، وهذا من خلال وضع الشعر في أسمى أشكاله.

وهناك نوع آخر من الأدب يتقاطع مع هذا المفهوم ألا وهو "الأدب العجائبي" وهذا النوع يمكن « تميزه عن المصطلحات القريبة منه أمثال الغريب، والعجيب، والفنتازي والخيال العلمي، والرواية البوليسية »[2] و عليه «فالعجيب (Le Merveilleux) هو ذلك النوع من الأدب يقدم لنا الكائنات والظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتتغير مجراه تماما، وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس، و الإيمان الديني مثل: أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب »[3] أي هذا النوع من الأدب أشبه ما يكون خيال لا منطقي، ولا واقعي ويستحيل حدوثه في الواقع، و« سرد العجيب لا يكون إلا في وقت ليلي، وسماع أشياء من الصعب تصديقها، أو قبولها بناء على اعتقاد، أو تصور ما للأشياء »[4]. أي أن العجيب يقوم بسرد أحداث خارقة، و غير مألوفة. في حين« أن الغريب (Létroange) يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه فالغريب يبهر أول الأمر

[1]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 57.

[2]– محمد تنفو، النص العجائبي "مائة ليلة و ليلة أنموذجا"، دار كيوان للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010 ص 41.

[3]– ينظر : حسين علام، العجائبي في السرد من منظور شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، لبنان ط1، 2010 ص 32.

[4]– ينظر : نبيل حمدي الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم "مائة ليلة و ليلة و الحكايات العجيبة و الأفكار الغريبة نموذجا "، دار الوراق للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص 45.

لكن بمجرد إدراكه يصبح مألوفا، و تزول غرابته مع التعود. » [1] وبالتالي فإن العجيب يأتي بظواهر خارقة لا يمكن للعقل البشري تصديقه، بل حتى حدوثه في الواقع أمر مستحيل في حين أن الغريب ينطلق من الواقع، فهو كسر لهذا الأخير لكن سرعان ما يدرك القارئ حقيقته، وعليه فإن كل من مفهوم التغريب، والأدب العجائبي يرفضان الواقع ولا يعترفون به لكن الشيء المشترك بينهما أن كل منهما ينطلق من الواقع ولكن بطريقة مخالفة له.

من خلال ما سبق نستنتج مجموعة من النتائج الخاصة بالتغريب من الجانب النظري إذ نستطيع القول أن:

- مصطلح التغريب هو مصطلح نابع من رحم المدرسة الشكلانية الروسية، وهي فرع من فروع البنيوية .
- التغريب هو مصطلح متعدد المعاني من الناحية اللغوية إذ اتخذ مجموعة من المفاهيم التي تختلف باختلاف المجلات كـ : الاغتراب عن الذات (الاستلاب)

الإغراب في الألفاظ، و المعاني (الابتعاد عن الألفة)

- لقد تجلى التغريب في الرواية من خلال :

الحبكة أي في طريقة ترتيب الأحداث، و أسلوب الرواية، و التلاعب بمصطلحاتها، و الاختلاف في السياق الواقعي لأحداث.

- تقاطع مفهوم التغريب بالعديد من المصطلحات و التي نشأة في ظل الدراسات الأدبية من مثل : (الحداثة، الخيال ، العجائبي..)

[1] –حسين علام، العجائبي في السرد من منظور شعرية السرد، ،ص 33.

الفصل الثاني :

التغريب في رواية القرن الأول بعد بياتريس

أولا: تجليات التغريب في الرواية :

أ/ التغريب على مستوى العنوان

ب/ التغريب في الإطار العام للحكاية

ج/ التغريب على مستوى الشخصيات

د/ التغريب على مستوى المكان

و/ التغريب على مستوى الزمن

ثانيا: أثر التغريب في الرواية

أولاً : تجليات التغريب في الرواية :

تعد الرواية منبرا يلجأ إليه الروائي ليلقي بأفكاره، و آماله، وكذا طموحاته إلى حيز الكتابة؛ إذ يمكن لنا أن نلخص كيانها بأنها، « ديوان الحياة المعاصرة فهي تستطيع أن تحمل عبر صفحاتها، و فصولها كل خصائص الحياة، و سماتها بل هي قطعة من الحياة »[1]؛ باعتبارها ذلك الفن الذي يتصل بالواقع المعيش، يحاكي ظروفه المضطربة، و يحاول باستمرار تغييره على النحو الأفضل، ليجعله فردا متميزا يساهم في خدمة المجتمع، فهي تصور الواقع تصويرا دقيقا، لكن بطريقة فنية وهذا عندما يلجأ الروائي إلى مجموعة من التقنيات التي تساعده على كتابة روائية بطريقة مستحدثة، وغير مألوفة واعتيادية كتقنية التغريب، وعليه فإن الروائي يسعى دائما إلى التجديد في أعماله الفنية – مهما اختلف جنس عملها– فهو «يناهض الأفكار الواقعية في الرواية » [2]، وذلك لتشكيل كتابة جديدة. يشارك فيها مع القارئ خياله المبدع بالإضافة إلى التأويلات التي يطرحها النقاد، و القراء – على حد سواء– في حق هذه الأعمال الفنية، وهذا ما يزيد من قيمة العمل الأدبي، ويجعله مادة يسيرة للبحث.

وبذلك يقدم رواية يخالف فيها تلك الأمور التي اعتاد عليها المتلقي والتي أصبحت تمثل بالنسبة له ركيزة أساسية لا يمكن للمؤلف أن يخرج عنها، وخاصة فيما يتعلق بأحداثها، و شخصياتها؛ وقد صرح لنا "شلوفسكي" بهذا الرأي ، الذي أقر بأنه « يحدث عندنا نوع من الألفة (familiar) بيننا، و بين كل ما حولنا، و يصبح ذلك مرسخا في اللاشعور (unconsciously) لذلك تصبح الأحداث تحدث بطريقة تلقائية (ahtomization)، ويكاد المعنى المقدم يكون جزء من هذا الاعتياد، و هنا يأتي دور

[1]– أحمد فيصل شبلول، الحياة في الرواية "قراءات في الرواية العربية و المترجمة "، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 5 .

[2]– شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب و النقد، ص 88.

الأدب الذي ينبهنا إلى هذه الألفة، و يعيد إلينا وعينا، و إدراكنا بالأشياء على حقيقتها وهذا من خلال ما يقوم به الأدب من عملية أطلق عليها"شلوفسكي" مصطلح التغريب وهو نزع الألفة الاعتيادية التي أصبحت موجودة بالفعل بيننا وبين الأشياء» [1]. ومن خلال هذه الصفحات نحاول إبراز مدى إمكانية تطبيق، واستعمال هذه التقنية على الأعمال الروائية، و ذلك من خلال استخلاصه من مجمل السياقات الموجودة في روايـــة القـرن الأول بعـد بيـاتريـــس.

أ / التغريب على مستوى العنوان :

إن العنوان هو أول عتبة في النص يستدرج القارئ ويلفت انتباهه، إذ يحمل عدة دلالات رمزية، وغامضة إلى حد كبير، فمن يراه للوهلة الأولى لا يستطيع أن يفهم مضمون الرواية؛ إذ يمكن اعتباره نصا مصغرا عن ما هو موجود في المتن لكن في حقيقة الأمر هو عنوان لا يعترف بقراءته؛ بل بقراءة الرواية ذاتها و هذا ما يجعله مثيرا للنظر.

و عادة ما يلجأ الروائي إلى تسمية رواياته بأسماء الشخصيات الرئيسية الموجودة في الرواية، أو بمعنى آخر، بطل الرواية الذي تدور حوله معظم الأحداث، و يجعل منها عناوين مباشرة، لكن "أمين معلوف" هاهنا أضاف رمزية واضحة، و لمسة غريبة على العنوان، وذلك عندما أردفه بكلمة "القرن الأول بعد" و اعتمد على اسم غريب أيضا "بياتريس" و هو اسم يشبه إلى حد كبير الأسماء الموجودة في الأساطير القديمة قدم الإنسان، مما أضفى عليه لمسة مغربة أيضا.

فالعنوان هاهنا يبحث على القراءة الواعية، التي تلج إلى أعماقه، بحثا عن المضمون القابع خلف العبارات، فهو يحث، ويستفز القارئ، ويثير انتباهه، ويغرس فيه صفة

[1] – وائل سيد عبد الرحيم، متاهة النقد العربي المعاصر، دار العلم و الإيمان، د ط، 2009، ص 93.

الفضول، التي يتميز بها الباحث الفذ. إذن فالعنوان لا يشير صراحة إلى مضمون الرواية، لكن أراد الكاتب أن يخالف به المألوف و السائد من العناوين الروائية الأخرى.

و عند ولولوجنا إلى الصفحات الأولى من الرواية نلاحظ أن الناص قام بتخصيص الإهداء بقوله "**إلى أمي**"، وفي الصفحة الموالية منها مباشرة مقطوعة شعرية للشاعر الفرنسي أبولينير كحول* إذ يقول فيها :

« و أنت جالس في حديقة نزل قرب بضواحي براغ

تغمرك السعادة و أمامك وردة على الطاولة

و بدلا من كتابة قصتك المنثورة تتأمل

الحشرة الراقدة في قلب الوردة »[1]

و قد أضاف "أمين معلوف" هذه اللمسة للفت انتباه القارئ، و إجباره على البحث في جوهر هذه الكلمات، وعن قائلها لكن السؤال المطروح: هل هذه العبارات أضافت لمسة جميلة لمدخل الرواية ؟ و لماذا استحضرها ؟ وهل هي عبارات مطابقة لمضمون الرواية ؟

و الأمر الذي يستدعي الانتباه أيضا، هو أن الرواية مقسمة إلى ستة وعشرين فصلا، بما أنه عدد كبير منها، إلا أن كل فصل يحمل حرفًا من الحروف الهجائية –أي من الألف إلى الياء– ؛ و كأنه قصد أن يوزع روايته إلى ستة وعشرين قسما لكي يتناسب مع عدد الحروف، وهي أجزاء متقاربة من حيث عدد الصفحات؛ إذ يعد تقسيمًا فريدًا من نوعه، ويتجاوز فيه المؤلف النمط المألوف الذي تعودنا عليه، وخاصة

* أبولينير كحول : أحد كبار الشعراء المجددين الفرنسيين في القرن العشرين أولائك الذين عبدوا الطريق إلى الحركة السريالية، و قد كان بالفعل واحد من روادها.

[1] – أمين معلوف، القرن الأول بعد بياتريس، ترجمة نهلة بيضون، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1 1997،ص 7.

في الأعمال الروائية الكلاسيكية؛ إذ أن الرواية تنتهي بالحرف الأخير من حروف الهجاء ألا و هو حرف الياء و كأن الناص يخوض غمار بحث علمي، ينهي فيه أحداث القص الروائي متسلسلا مع آخر حروف الهجاء، وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على قيمة المؤلف ومكانته المبدعة في ساحة الأدب، حيث يحس القارئ نفسه أمام إنتاج فني متمرس مهما اختلفت مرجعيته الثقافية.

ب/ التغريب في الإطار العام للحكاية :

إن الأحداث التي تدور حولها الرواية تجلت كلها في سياق هذه المادة العجيبة التي من شأنها تحديد جنس المولود، وكما يسميها الروائي "**فول الجعران**"، ثم تطورت إلى مصطلح عقاقير "**الإنجاب الانتقائي**"،هذه المادة التي من شأنها تحفيز الرجال على إنجاب الذكور دون الاناث.

في هذه الرواية استطاع أمين معلوف أن يسرد مجموعة من الأحداث، ما جعله يعمل على إخراجها في حلة تخالف المألوف، والسائد في الواقع المرئي، وخارج الإطار المتعود عليه؛ إذ أنه صور لنا بعض الأشخاص المهتمة بتحديد مولودها، وإنجاب الذكور بواسطة هذه المادة التي تعطى للرجل، و في غالب الأحيان تعطى له خلسة و بدون أن يعلم،فهذا العقار الذي بدأ في اجتياح العالم حين ابتاعه عالم الحشرات، أو بالأحرى راوي الأحداث من القاهرة، و بالضبط من ميدان التحرير، إلى الهند في نيودلهي مع زوجته .

لقد أعطى الروائي لهذه العقلية مفهوما آخرًا ؛أي مفهومًا خياليًا تجاوز به الواقع إذ أن المادة هذه من شأنها تقويض العنصر الأنثوي في المجتمع، و كأنه أراد أن يطرح قضية قديمة، هي في الحقيقة مسألة ظهرت في العصر الجاهلي، لما كان هذا الإنسان البدائي يقتل الأنثى وهي حية، ويقوم بدفنها لأنها على حد رأيهم تشكل عارًا على القبائل وفي مقابل ذلك نجدهم يحتفلون بولادة ذكر– عكس الأنثى– فهو يرمز للفحولة، والفروسية وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه القضية. و لاح ذلك في قوله تعالى

والموءودة : « أي المدفونة حية، و الوأد أصله مأخوذ من الثقل؛ لأنها تدفن، و يلقى عليها التراب فيثقلها فتموت ».[2]

إضافة إلى ذلك قوله تعالى في هذا الصدد: [3]

و لكن هذه العقلية الجاهلية زالت مع ظهور الإسلام؛ هذا الدين الذي أعطى للمرأة حقها، وثمّن منزلتها في المجتمع.

جاء الروائي ليطرح هذه المسألة، و لكنه عبر عنها بطريقة أخرى غير مباشرة أي أنّ القصة الموجودة في الرواية أعطت تفسيرًا لهذه الظاهرة بشكل رمزي، أو بالأحرى غير مألوف، و ذلك باستخدام العقارات المضادة للمولود الأنثوي؛ فالأنثى في الرواية تقتل بطريقة مخالفة عن قتلها في الواقع الجاهلي، بل أشد قتلاً و ظلما في حقها إذ حذفوها من الوجود في هذا العالم نهائيا ومن دون رجعة، و كأنه زمن الرجال الذين نصبوا أنفسهم آلهة على الأرض، و لا يعود الحكم إلا إليهم، وهنا يكمن الاختلاف بين القديم، والحديث.

---

[1]– التكوير ، الآية8–9.

[2] –محمد بن علي بن محمد الشواكاني ، فتح القدير ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، المجلد الثاني ، ط 2 2001 ، ص 1179.

[3]– النحل، الآية 57–59.

وهنا يمكن أن نقول أن العالم الذي صوره الروائي يقوم بمحو الأنثى من الذاكرة الاجتماعية بطريقة ماكرة، و خادعه، و بطريقة متسترة غير أن الإنسان الجاهلي يقوم بها علنا؛ إذ عدّها سنة بنت عليها الجاهلية فكرها هذا.

و لكن تبقى كل من الحادثة الفنية، والواقعية لهما نفس الآثار المقترحة، والمهمشة بدون حلول مناسبة أما بمجيء الإسلام – هذا الدين القيم– تخلص من هذه التصرفات المسيئة للإنسان الذي كرمه الله، و حمله في البر، والبحر، ورزقه من طيبات الأرض أما في الرواية نجد أن الروائي قد ساهم بالتعاون مع مجموعة من الشخصيات التي تمثلت في: زوجته، وأصدقائه إلى حل هذه المعضلة، و ذلك بإنشاء شبكة العقلاء وكذلك عندما أنجب "بياتريس" هذا بدوره يعتبر حلا يفيد البشرية ؛ إذ أنه سافر حتى إلى دول الاستواء للبحث عن حلول لهذه المشكلة المستعصية.

و من هنا نستطيع القول بأن الروائي قد طرح إشكالية قديمة ظهرت في العصور التي خلت؛ إذ جاء بها ليعبر عنها بطريقة غير مألوفة، مستعملا بذلك هذه التقنية التي جاء بها شلوفسكي سالفا، و التي تدعو إلى تغيير المألوف، و ذلك بالتعبير عن الوقائع بطريقة مخالفة للشيء الراهن و المعتاد، و هذا ما جعله يعالجها بطريقة بيولوجية، رغم أن القضية تاريخية، مست الإنسان الجاهلي، أو بالأحرى قضية إنسانية مست المجتمع في ذلك الوقت، لكن الروائي عالجها بطريقة علمية مستحدثة.

و الأمر الذي لفت انتباهنا هو أن الروائي قد مزج بين التاريخ، والعلم في هذه القضية، و هذا ما جعلها قضية علمية تاريخية في آن واحد، لكنها تبقى كل من القضيتين من صنع الإنسان لوحده لا يتدخل فيه شيء قط، وقد أكد الراوي نفسه على ما ذكرناه

سابقا حين قال:« كل الأمم والشعوب سوف تعيش في سلام، وحرية، ومفخرة، وأن التاريخ من الآن فصاعد لن تكتبه الجنرالات،والأيديولوجيون والطغاة بل الفيزيائيون،و البيولوجيون لن يكون للبشرية المتخمة أبطال سوى المخترعين، والفكاهيين »[1]

لقد جرد الروائي هذه القضية من تشاركاتها العادية إلى قضية فنية لا تمد بصلة إلى الواقع المعيش؛ إذ تصبح محورا أساسيا تشكلت منه الرواية، و عليه فإن هذه الرواية التي بين أيدينا هي صورة جديدة أخترعها الروائي ليحقق من ورائها هذا المفهوم التغريبي إذ أضافت هذه اللمسة صبغة فنية جمالية خرجت من إطارها الكلاسيكي، إلى إطار فني يخالف العادة التي ألفناها من خلال هذا الواقع .

لكننا نرى ما يحدث في هذا العصر– مفارقة عكسية – بحيث نلاحظ أن عدد الإناث يفوق بكثير عدد الذكور، والشيء الآخر هو أن النساء نفسهم هم من يقومون بهذا التصرف؛ إذ ذكر الروائي واحدة من النساء اللواتي قررن إعطاء هذه المادة إلى أزواجهن بدون علمهم، و هي "إيمي راندوم" المتزوجة من مزارع في ولاية "إيلنوي" الأمريكية فقد كانت تقدم لزوجها هذه المادة في الوجبات، و هذا من أجل إرضائه بإنجاب طفل ذكر يرثه ويرث اسم العائلة .

و قد تحقق حلمها المرغوب بواسطة هذه المادة السحرية، لكن ما إن قرر زوجها إنجاب بنت قررت أن تبتاع مادة عكسية تبطل مفعول هذه المادة من جهة، و تنجب أنثى إرضاءا لزوجها من جهة أخرى، لكنها لم تحصل عليه، و هذا ما أثار سخط زوجها عليها عندما أخبرته القصة.

أي أن النساء هن من يقمّن بهذا الفعل اللأخلاقي في الرواية لكن في الواقع الجاهلي الرجال هم أنفسهم من يقومون بذلك لكن تبقى المرأة في الرواية هي التي قامت بهذا الفعل، و من ثمة هي السبب وراء هذه اللعنة إذ صح التعبير.

[1] – الرواية، ص 11.

لقد قام الروائي من خلال سرده للأحداث على جملة من التساؤلات، لكننا نراها من نوع آخر تخص بالدرجة الأولى المتلقي، وكأنه أراد أن يتشارك في أحداث القصة، و يبدي رأيه فيها: « و لكنه أصر على أن يرجع لي حقي حتى آخر مليم. فلماذا أثنيه عن نواياه الحميدة ؟ و انتظرت راضيا وسط زحمة خانقة،أن يجمع في راحة يده المبلغ الذي يريد إرجاعه لي. لم يكن سوى قطع نقدية خفيفة و لكن الأعمال بالنوايا، أليس كذلك؟ »[1]

و في قوله أيضا :« و لكن نوعية المقال، رسالة مزاجية، تحتم ذلك، فهو كالفراشة يجب أن يكون هوائيا و عابثا . و قد عبر موقفها أيضا عن بعض اللاوعي و لكن ألم يكن ذلك حالنا جميعا ؟ نحن نعرف أن وسائل الإعلام تنشر اللاوعي كالضوء ينشر الظلال . »[2]

و كذلك حين قال:« و هاهي تتصل عشية طبع الصحيفة لتقول إنها لن تصل في الموعد المقرر. هل ترى أن تصرفها يليق بصحفية ممتهنة ؟ »[3]

لكن ما لاحظته من خلال هذه الأسئلة أن الروائي لا يبحث عن أجوبة من خلالها فهي ساعدته في بناء سرد الأحداث من جهة، و تقنية لجأ إليها ليشارك معه المتلقي أيضا في عملية الكتابة، و الرد و عليه فإنها أضافت لمسة جديدة في مضمون الرواية .

و تجدر الإشارة إلى أن الراوي (عالم الحشرات) لم يصرح باسمه البتة إلا في موضع واحد لكنه لم يشر إليه صراحة إذ جاء به على لسان كلارنس، وهذا عندما قال : « و قد أسمتني بتحفظ "البروفيسور ج . [...] لا شك أنها كانت بحاجة لرسم صورة العبقري الفلاح لتبرر عنوان المقال:(في جنة البروفسور ج.) » [4]

---

[1] – الرواية، ص 19.

[2] – المرجع نفسه، ص35.

[3] – المرجع نفسه ، ص 40.

[4] – المرجع نفسه، ص 29.

أي أن الراوي هاهنا يرى أن الإفصاح على اسمه أمر غير مهم في خضم هذه الأحداث التي تمس الجنس البشري، و التي تؤدي إلى هلاك العالم ، و القضاء عليه .

ج/ التغريب على مستوى الشخصيات :

يتجلى التغريب في الحكاية –كما ذكرنا سابقًا– في إبراز معاني جديدة للأحداث الواقعية، وإظهارها في شكل فني جمالي متميز، يعتمد بالدرجة الأولى على اللمسة التي يضفيها الكاتب، و هي لمسة تغريبية يخالف بها المتموضع في خانة المألوف والعادي في حين أن هذه التقنية أيضا تكون في الشخصية، و ذلك« بتقديمها في سياقات تخالف السياقات التي اعتدنا عليها في الحياة » [1].

1. الراوي (عَالم الحشرات) :

إن الراوي عَالم الحشرات هذا يكون في الواقع جل أعماله حول الأبحاث التي تكون في هذا المجال، و كونه مختص في الحشرات المغمدة الأجنحة تكون أعماله، و أبحاثه كلها مقتصرة على هذا النوع من الكائنات الصغيرة، و يعمل على تطوير هذه الأبحاث بطريقة سلسة، و ذلك من أجل تحقيق نتائج ايجابية تخص هذا البحث الميداني في هذا العالم الخلاب .

في بداية الرواية، نلاحظ أن الراوي هذا –نفسه عالم الحشرات– يذهب إلى القاهرة للمشاركة في الندوة المنعقدة حول مكانة الجعران في الحضارة الفرعونية كونه متخصص في هذا العلم الذي يستهويه منذ طفولته كما يقول إلا أن هذه الرحلة لم تكن من أجل هذا في الحقيقة، إذ مع تطور الأحداث يخالف هذا العالم سياقه الواقعي الذي من المفترض أن يبحث فيه في غمرة الانبهار من تلك الحبات التي ابتاعها من هناك، و بالضبط من ميدان التحرير بالقاهرة إذ تحولت وظيفته من البحث في هذا العالم الضيق الذي يستهويه كما قال، إلى عالم أشد تعقيد، و معاناة لأن الغوص في مثل هذه المواضيع

[1] – وائل سيد عبد الرحيم، متاهة النقد العربي المعاصر، ص 94.

أصبحت مستحيلة في مثل هذا العالم البشري، فقد بدأ يحقق في تلك المعضلة التي مست العالم ويحاول باستمرار إلى وجود الحلول المناسبة، و كذا الدوافع التي جرت البشرية لاعتناق هذه العادة، و هذه العصبية التي أصبحت معهودة بين البشر، و بذلك انتقلت وظيفته من البحث عن البيولوجية الحيوانية، إلى البيولوجية الإنسانية، و هذا ليكشف الأسرار الخفية لتلك المادة التي أصبحت نقمة على البشرية .

وعليه فإن السياق المفترض الذي يكون فيه الراوي، كونه عالم حشرات تغير بتغير مجرى الأحداث، والشيء الملاحظ أيضا أن الراوي، في سياق حديثه عن هذه المشكلة نجده يتمسك بالأمومة التي فقدتها "بياتريس" من "كلارنس"؛ إذ أصبح هو بمثابة الأم وهذا ما توصلنا إليه من خلال الرواية، ومن بين الأمثلة التي نسوقها في هذا الصدد والتي تؤكد هذا الرأي :

«كانت سعادتي مفهومة أكثر من سعادة كلارنس . منذ شهر شباط، كنت أحمل بياتريس كل صباح في طريقي إلى المتحف، وأتركها عند الحاضنة التي وجدتها لها »[1]

و في قوله أيضا : « لم أستشف أبدا بين كلارنس، و بياتريس ذرة انسجام، و لا خصامًا و لا خلافًا . كان يبدو لي أنهما غريبتان الواحدة عن الأخرى غربة لا عودة عنها »[2]

و من هنا نستطيع أن نرجع إلى الوراء، وبالضبط الإهداء الذي قدمه في بداية الرواية بقوله "**إلى أمي**" ألا نرى أنه مرتبط بمجرى الأحداث، و مضمونها ؟ ألا نرى أن هذا الرجل متمسك، بالأنثى في العالم ؟ ألا نرى كذلك رجل يؤكد على دور الأنثى في المجتمع ؟ و يصنع منها جنس فعال فيه، وهذا دليل على أن غيابها مرتبط بغياب العالم و انتهائه .

[1]- الرواية، ص 93.

[2]- المرجع نفسه، 185.

2. كلارنس (زوجة الراوي) :

إن شخصية "كلارنس" هي صحفية بدورها، لكنها أرادت أن تستثمر جهدها في البحث في هذه الظاهرة، وذلك عن طريق جملة من التحقيقات، والتحريات التي قامت بها لكن في المقابل نجد أن "كلارنس" الأم لا تظهر في الرواية؛ أي أن العلاقة الودية التي تجمع كل من الأم، والبنت التي افتقدتها "كلارنس"؛ فالأم غالبا ما تجمعها علاقة أكثر صلابة بين ابنتها لكنها في الرواية لا توجد؛ أي صلة تربطها معا، وهذا ما حقق المفهوم التغريبي على مستوى هذه الشخصية، لأن السياق المفترض أن تكون فيه انعدم في الرواية، وهناك مشاهد واضحة جدا تبين هذه القراءة :« لم تكن هذه السنة بالفعل السنة السابعة التي تتمناها كلارنس، ولكن إجازتها الخاصة سوف تكون قصيرة جدا. فمنذ الأيام الأولى من شهر تشرين الثاني، وضعت كلارنس حدا لهذا الكسل القسري،وكانت تتوق إلى مباشرة تحقيقها بعد أن قررت الانطلاق مرتين ولم تفلح . وفي يوم من الأيام حسمت أمرها وأعلنت، وهي تضحك ضحكة الخلاص و يدها على مقبض الباب :

سوف أترككما أنت و ابنتك.

و مضت تجوب الآفاق . » [1]

و هذا ما نجده ماثل أيضا في كل من شخصية "هوبير فافر بونتي" المتخصص في الجراد، و"أندري فلاوريس" المحامي، فقد انزاحوا عن وظيفتهم الأساسية، و بدؤوا الخوض في غمار هذه القضية الشائكة التي أرقت كل من عالم الحشرات، و كلارنس وعليه فإن، هذه الشخصيات لولا تغير وظيفتها في الرواية لما صنعت لنا هذا الحدث الماثل بوضوح يعني أن هذا المفهوم التغريبي الذي لجأ إليه الروائي ضروري، و مهم ليبني به أحداثة.

[1] – الرواية، ص 88.

و كذلك أضفى الروائي لمسة تثير الانتباه أيضا، و هذا من خلال إعطاءه لكل شخصية صفة مميزة في ذاتها، لكن هذه الصفة اقتصرت على الجانب الخارجي فحسب –أي المظهر الشكلي– و من الأمثلة على ذلك نجد :

✓ كلارنس:

«شفتيها اللتين تشبهان زورقين ورديين داكنين [...] كانت ترتدي كنزة من الصوف الأنغورا الأبيض، متألقة و متحفضة معا، تتهدل من كل طرف على أعلى الذراعين، وتلفت حول كتفين يانعين، شامخين، ناعمين سمراوين و عاريين»[1]

✓ مارسي و بياتريس:

«كانت لهما البشرة البرونزية نفسها، و القامة عينها [...] و سرعان ما أصبح مرسي جزء من حياتنا بشعره القصير الأجعد و رأسه المتطاول المنسوخ عن جدارية فرعونية و ضحكته الصافية »

✓ اندريه فلاوريس:

« لن أفاجئ أحد بالقول إن أندريه سمين، و قد تكون صفة "بدين" أصح لوصف شكله الخارجي . كان طويل القامة، ملتحيا، و بدينا »[2]

حتى الأماكن المتوافرة في الرواية، قد أعطى لها اهتمامها الوافر من الوصف الشكلي وذلك في قولـــه: « كانت أفريقيا السوداء في حياتي مجرد صورة من تلك الصور التي نخال أنها عابرة و منسية» [3]و من الأشياء التي استوقفتنا في هذه المدونة التي بين

[1] – الرواية، ص 26.

[2]– المرجع نفسه، ص 48.

[3] المرجع نفسه، ص 103 .

أيدينا أن وصف الشخصيات لم يكن مقتصر على الوصف الشكلي فحسب، و إنما اقترن كذلك بتشبيه الشخصيات نفسها بالحشرات، إذ يقول في هذا الصدد :

« لدي هاجس تشبيه كل شخص ألتقيه بحشرة يذكرني بشكلها[...]ذكرني صديق أندريه على الفور بفراشة ذات شعيرات مسطحة إلى درجة كبيرة »[1] وضف إلى ذلك أن المؤلف لا يخرج من دائرة الوصف لدى الحشرات، إذ نجده قد مزج في كثير من الحالات شكل الوجه الإنساني بما يناسبه عند الحشرات، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تعلقه الشديد بعالم الحشرات، العالم العميق الذي لا يفهمه إلا المتخصص في مجاله وذلك في قوله: «ذلك الشيخ الجليل، غمانوئيل لييف، بأنفه المستدق، وأذنيه اللتين تشبهان جناحي خفاش »[2] وكذلك في قوله: « فقد كانت بياتريس مجرد زلعوم يرقانة »[3].

[1]– الرواية، 63.

[2] – المرجع نفسه، 123.

[3] – المرجع نفسه، 176.

د/ التغريب على مستوى المكان :

إن الرواية كغيرها من الفنون النثرية الأخرى تستلزم عناصر، ومكونات تتكون منها وبدون هذه العناصر لا يكون لها معنى، ولا قوام؛ إذ أنها بطبيعة الأمر تتطلب مكانا أو حيزا يمكن للشخصيات أن تكون فيه هذا الحدث الروائي فيصبح « ملعب الأحداث والشخصيات الروائية، وكلما أجيد بناؤه، وتجهيزه استطاعت الأحداث، و الشخصيات أن تؤدي دورها بشكل أفضل، وتبرز مهارتها بشكل أكمل »[1]، و يصبح المكان هاهنا مسرحًا للأحداث الواردة في الرواية، و يعمل على إبراز الشخصية وذلك من خلال ما تقوم به من أفعال، و تصرفات.

إذ أن المكان بشيء، أو بآخر« يشكل الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة فالحدث لا يكون في لا مكان »،أي أن الرواية يتطلب بناؤها مكانا تستطيع من خلاله تجسيد المضمون الروائي.

و عليه فالروائي يعمل على تحويل المكان من مجرد كونه تجربة معيشة إلى كونه مكانًا فنيًا ذا طبيعة خاصة، و ذلك عندما يلجأ إلى انحراف اللغة المستعملة للتعبير عنه و التي يحقق وجوده بها عن سياقها المألوف إلى أفاق جديدة من الرؤية الواعية لدلالات مادتها المنقولة من عالم الحياة اليومية، الذي هو مليء بالتجارب الحسية المنوعة وانزياح المكان عن هذا العالم إلى عوالم فكرية أخرى. لكن يبقى كل من المكان المعيش و الفني لهما نفس الصلات التي تربطهما؛ إذ يتيح للقارئ كشف مفاتيحه، وبذلك يصل إلى دلالته الكامنة فيه، فالروائي يلجأ إلى اختيار أمكنة يكون قد شخصها من خلال حياته و تجربته في الحياة، و يضفي عليها تلك اللمسة المغربة .[2]

---

[1] – نفلة حسن أحمد العزي، التحليل السميائي للفن الروائي " دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات "، المكتب الجامعي الحديث، دط، 2012، 198

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 196، 197 .

و "رواية القرن الأول بعد بياتريس" اشتملت على نوعين من الأمكنة: أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة لكن السؤال المطروح : كيف تحقق مفهوم التغريب في هذه الأمكنة ؟ و إلى أن مدى أثر فيها ؟

1/ تجلى التغريب في الأمكنة المفتوحة :

أ / ساحة ميدان التحرير بالقاهرة :

لقد حمل هذا المكان جملة من المدلولات التي كانت تخدم موضوع الرواية، و أحداثها و ذلك من خلال ارتباطه ببيع هذا النوع من العقارات، و الأدوية التي تحفز الرجال على إنجاب الذكور دون الإناث إذ يصفه بقوله : « إنها فسحة مترامية الأطراف لا تخلو من الحياة تتداخل فيها الجسور المعلقة، والمشيدة أصلاً للحد من الزحام البشري والتي كانت على العكس، تقوم بتضخيمه، و نضيف إليه بعدًا ثالثًا وسط هذه الكتلة البشرية المؤلفة من الجنود المتسكعين،والموظفين المستعجلين وسط هذه الغابة من المارة والمتسولين وشتى أصناف المهربين، رحت أبحث عن بائع البرشانات، أو أحاول بالأحرى أن أظهر بمظهر السائح الساذج لإيقاعه في حبائلي. بعد دقائق معدودة لاحظني فتيان من الباعة و دس أصغرهما على الفور علبة في يدي. »[1]

اللمسة المغربة في هذا المكان هو تواجد العقار، و بيعه، و تداوله بواسطة هؤلاء الفتيان. إذ أن الروائي غرّب هذا المكان من كونه مكانا يجتمع فيه الناس، و يمرون به إلى مكان تباع فيه هذه المادة العجيبة ذات الأبعاد الخيالية لا تمد بصلة إلى الواقع أي جرده من حضوره الواقعي من حيث هو مجرد مكان عام إلى مكان خيالي ذا بعد غرائبي. لكن السؤال المطروح لماذا استحضر هذا المكان العام ؟

و لتكن الإجابة ببساطة، هو التأكيد على واقعية هذه الأدوية، و العقارات رغم أنها تخرج من نطاق المألوف.

[1] – الرواية، ص 19 .

فالتغريب هاهنا هو ليس في انعدام وجود هذا المكان في أرض الواقع، و إنما لوجود تصرفات، وممارسات أكدت غرائبيته؛ يعني أن التغريب لا يمس مفهوم المكان بحد ذاته و إنما مس الجوهر، مس وظيفة المكان من مكان عام، إلى مكان خاص يبيع هذه الأدوية التي تقوم بتحديد جنس المولود .

ب / بومباي (شارع مادرين داريفا):

و كما وجدت هذه العقارات التي تحفز على إنجاب الذكور في القاهرة، و بالضبط من ميدان التحرير وجدت أيضا هنا في "بومباي شارع مادرين داريفا" عن طريق "كلارنس" أثناء بعثة أرادت أن تحقق من خلالها على سبب حرق النساء أحياء ولكن أثناء التنزه في هذا الشارع وجدت هذا النوع من العقاقير تباع أمام الملأ وذلك من خلال قول الرواي « لقد قررت لملء الساعات الأخيرة في بومباي التنزه في شارع مادرين داريف قرب حي تشوباتي حيث اصطدمت عن غير قصد، وسط الزحام البشري المبرقش ببسطة بائع صغير السن، فأوقعت أرضًا أكوام العلب التي كان يعرضها على المارة المتهافتين على شرائها . و من قبيل الفضول، و ربما الرغبة بالتعويض عن تصرفها الأخرق، اشترت بدورها علبة فاكتشفت في داخلها نسخة شبه مطابقة لما اشتريته في القاهرة العام المنصرم » [1]

لقد جعل الروائي من هذا المكان يحمل في طياته صفة الغرابة من حيث، بيع هذه العقارات، و الأمر نفسه مع ميدان التحرير بالقاهرة، إذ أن هذه الأماكن ليست خيالية وإنما موجودة فعلاً على أرض الواقع لكن الموجود فيها (عقاقير الإنجاب الانتقائي) هي التي جعلت منها أمكنة ذات طبيعة انفلاتية عن الواقع، وشكلت منها عالمًا غير مفهوم قائم على مخالفة المألوف من حيث النشاط الواقعي لهذه الأمكنة .

[1]– الرواية، ص 42

2/ تجلي التغريب في الأمكنة المغلقة :

أ/ ندوة القاهرة (مكان الندوة) :

لقد بدأت الأحداث كلها في هذا المكان، وذلك لما قام أحد المحاضرين (العالم الدنيماركي كريستسن) بعرض هذا العقار العجيب، و ذلك عندما قال : « ابتعت هذا الشيء من ميدان التحرير. أنظروا، إنها برشانات مسطحة على شكل حبات فول كبيرة تسمى تحديدا "فول الجعران"، وهي تحتوي على مسحوق تقول طريقة الاستعمال إن الرجل الذي يبتلعه يزداد فحولة، و تكافأُ رجولته بطفل ذكر »[1]

فهذا المكان في بادئ الأمر كان يجمع العلماء، و المحاضرين على مناقشة "قضية الجعران" كونه مقدس عند الحضارة الفرعونية، لكن تغيرت الأحداث، ومجراها من البحث عن هذه الحشرة إلى "فول الجعران" بالضبط أي عقاقير الإنجاب الانتقائي، وكان هذا المكان نقطة الانطلاق في خوض غمار هذه الأحداث، والذي كان له الدور الكبير والفعال في رسم، و تغير مجرى الأحداث .

ب / المستشفى (دار التوليد ببومباي) :

لقد عمل الروائي على تصوير هذا المكان، بغية تأكيده على رسم الواقع الفني الذي هو بصدده، و بصدد معالجته؛ إذ انعكس هذا المكان على مجرى الأحداث، وأكد للقارئ مدى واقعية هذه الرواية، و إيهامه بواقائعها المستعصية .

إن توظيف هذا المكان ليس بالأمر الغريب؛ لأنه مكان معروف، ولكن الطريقة التي وظفه فيها كانت غير معتادة بالنسبة للباحث ذلك أن وظيفة المستشفى تغيرت في الرواية كونه انطوى على تصرفات خرجت عن نطاق المألوف الذي نتصوره نحن اتجاهه، إذ وصفه أحد العاملين فيه بأنه مبارك من السموات « قبل أن تسنح لها الفرصة

[1] الرواية، ص 18

لتقول بأنها جاءت لتحقق بشأن الخلل في الولادات، تهجمت الوجوه، و لم يعد أي طبيب قادر على استقبالها، لا في ذلك اليوم، و لا يوم الإثنين، و لا في الأسابيع القادمة. و رضي شخص واحد التحدث معها قليلا، وهو أحد الممرضين، ذو شارب كث أسعفها الحظ في مصادفته لدى مغادرتها قرب البوابة، و لم يجد حرجا في إخبارها بأن هذا المركز الطبي مبارك من السموات لا ريب بما أن كل المواليد فيه ذكور في أغلب الأحيان .[1]» و عليه فإن مركز التوليد أصبح مبارك من السموات، كونه يسجل ولادات ذكور، هنا يكمن التغريب في هذا المكان؛ لأنه انزاح من كونه مكان توليد، إلى مركز مبارك من السموات لتسجله على ولادات ذكور فقط، واستحضره الروائي للتأكد أيضا على واقعية الأحداث الذي هو بصددها.

و/ التغريب على مستوى الزمن :

يعد الزمن أحد العناصر الأساسية التي تقوم عليها الرواية، إذ لا بد من وجوده داخل المتن الحكائي، و لا يمكن الاستغناء عليه فهو يساهم بشكل كبير في بلورة الأحداث الروائية؛ إذ هو ذلك « الخيط الوهمي المسيطر على كل الأنشطة، والأفكار[2] » الموجودة في الرواية « فالزمن الأدبي زمن إنساني فهو زمن التجارب، و الانفعالات زمن الحالة الشعورية التي تلازم المبدع، فهو ليس زمنا موضوعيًا، أو واقعيًا بل زمن ذاتي ونسبي من مبدع لآخر»[3] و لهذا فقد ميز "توماشفسكي" بين المتن الحكائي، و المبنى الحكائي .

فأما المتن الحكائي « فهو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، و التي يقع إخبارنا بها من خلال العمل في حين أن المبنى الحكائي فقد نجد هذه الأحداث المتوفرة

---

[1] – الرواية، ص 43.

[2] – أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 393.

[3] – المرجع نفسه، ص 338.

في الرواية نفسها، و لكن يراعي نظام ظهورها في العمل. » [1] أي أن الروائي هاهنا يجمع الأحداث المتصلة فيما بينها، لكن عندما يقوم بسردها يراعي نظام ظهور هذه الأحداث أي من حيث التقديم، أو التأخير ولذا ميز شكلوفسكي بين القصة والتي هي مجرد التعاقب الأساسي للأحداث، والمادة الخام في حين أن الحبكة هي الطريقة التي تصبح بها القصة غريبة » [2] و في هذه النقطة يتجلى التغريب في أسمى معانيه، و ذلك من حيث «المفارقات الزمنية، أو الانحراف الزمني، أو التكسير الزمني، أو التشوهات الزمنية التي يحدثها الروائي على القصة، وهي طريقة غايتها تأجيل المغزى، و إثارة المتلقي إذ هذا الانحراف يحدث في نفس القارئ المفاجأة إذ يجعله يدرك أنه يتعامل مع لغة خاصة » [3] و هذا هو غاية التغريب الذي هدفه إطالة عملية الإدراك، و لذلك يهتم الروائي بعنصر الزمن في الرواية، إذ لا يلتزم بالتتابع، والتسلسل المنطقي للأحداث، وإنما يقوم بمزج الأزمنة مع بعضها البعض، فمتزج الحاضر بالماضي عبر تصرفات وأقوال الراوي والشخصيات؛ إذ أصبح الزمن مسألة هامة حقق بها الروائي غرائبية الرواية؛ إذ أزاح ذلك الزمن التتابعي للأحداث، و جعله ينزاح عما هو متعارف عليه، و أعاد بناءه على أساس الذاكرة، فالزمن المتوافر في هذه الرواية هو زمن الذاكرة و ما يتجلى فيها من تداخلات، ولا مألوفية هذا الواقع المعاش، و لذا حاولنا في هذا الصدد أن نميز بين نوعين من المفارقات الزمنية التي حققت للروائي مفهومًا آخر غير الذي نحن في واقعنا .

لكن السؤال المطروح كيف حقق لنا أمين معلوف غرائبية الرواية من خلال الزمن ؟

و للإجابة عن هذا السؤال اعتمدنا على استخراج كل من تقنيتي الاسترجاع والاستباق .

[1] – ينظر: تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص 180 .

[2] – مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص 61.

[3] – ينظر : أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، ص 351، 350

أ / الاسترجاع :

تعد هذه التقنية من أهم التقنيات التي استعملها الروائي للعودة بالذاكرة إلى الوراء، و يبرز هنا « ذاكرة النص، إذ من خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي إذ ينقطع السرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله، وتوظفه في الحاضر السردي فيصبح بذلك جزء لا يتجزأ من نسيجه [1] » و هذا ما يخلق مفارقة على مستوى الأحداث إذ يفرض علينا هذا المفهوم (التغريب) تكسير النمط المألوف لتسلسل الزمني و ذلك عندما يرجع بذاكرته إلى الماضي، وهذا ما نجده في الرواية، وما يبين ذلك هو مجموعة الأمثلة التي سنقدمها في هذا الصدد :

في المقطع "**ب**" من الرواية يقوم الراوي بسرد الأحداث الروائية التي هو بصدد تقديمه للقارئ. لكن بعملية استرجاعية، و هذا من خلال قوله : « بدأ كل شيء في القاهرة خلال أسبوع دراسي رصين في شهر شباط، منذ أربعة و أربعين عاما خلت، فقد دونت اليوم، والساعة، ولكن لم الخوض في التواريخ، لنقل إنها فترة قريبة من سنة ذات الأصفار الثلاثة» [2] . يمثل هذا المقطع تذكيرا بحدث ما قد وقع في زمن معلوم، و هنا يتجلى هدف الروائي من هذا المقطع المذكور، إذ أن وقوع هذا الحدث كان في زمن ماضي والروائي بدوره يقوم باستحضار ذاكرته ليقوم باسترجاع كل الأحداث، إذ يهدف الاسترجاع هذا بالأساس على « فهم مسارات الأحداث، وتفسير دلالتها[3] » واسترجاع آخر استخدمه الروائي كان هدفه تقديم شخصية جديدة « كان يوم الإثنين الأول منذ عودتي من القاهرة و مع ذلك فقد استأنفته كعادتي، و نسيت كل ما جرى. و عندما جاء البروفسور هوبير فافر بونتي لزيارتي كعادته كل أسبوع بقميصه الأبيض، حاملاً كوبًا من القهوة الساخنة

[1] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1 2004، ص 192 .

[2] – الرواية، ص 13.

[3] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 193 .

في كل يد »[1] و كثيرًا من الاسترجعات التي مارسها الراوي هنا في الرواية فمثلاً يقوم بإسترجاع الأحداث التي قادته إلى التعرف بزوجته كلارنس بقوله : « هكذا دخلت كلارنس حياتي الساعة الحادية عشر، وثلاث دقائق مع تحيات البروفسور فافر بونتي ».[2]

ب / الاستباق :

تعد هذه التقنية من المفارقات الزمنية التي اعتمدها الروائي في الرواية، و ذلك « باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للأتي، و تومئ للقارئ بالتنبؤ، و استشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد. » [3]

وهذا ما نجده ماثلا في الروية، و ذلك من خلال قول الراوي:« ما أريد أن أرويه هنا بكل دقة، و أمانة هو التفشي البطيء لذلك الوباء الذي اجتاحنا منذ سنوات » [4]

و في قوله كذلك « يرجعون أصل المأساة إلى حقبة سحيقة، ولكني أتحدث هنا من وجهة نظر الشاهد على الأحداث فحسب فقد بدأت القضية منذ أن صادفتها للمرة الأولى » [5] وكذلك حين قال : « حافظت على بعض الصدقات لساعات الصفاء، و السكينة وكانت هناك بشكل خاص كلارنس ثم بياتريس، و سأتحدث عنهما لاحقًا »[6] و يهدف الاستباق هذا بالأساس إلى دفع القارئ إلى حالة ترقب، و الانتظار، و التساؤل (ثم لماذا) ويضيف

---

[1] - الرواية، ص 23 .

[2]– المرجع نفسه، ص 25 .

[3] –مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

[4]– الرواية، ص 12.

[5] – المرجع نفسه، ص 13 .

[6] – المرجع نفسه، ص 10 .

إلى تساؤله السابق (و لماذا حدث)» [1] أي أن هذه التقنية تثير في نفسية المتلقي الدهشة، و تلفت الانتباه إلى أحداث لم يقم بسردها الراوي، وإنما قام بالإشارة إليها مما تزيده تشويقًا لمعرفة المزيد .

كما استعمل الروائي جملة من التقنيات مثل: (الإبطاء، الإطالة، القطع.) – كما ذكرنا سابقا– والتي تجعل من تحركات السرد الروائي داخل الرواية أمر غير مألوف، وساهمت بطريقة غير مباشرة في عملية تسلسل الأحداث مع بعضها البعض، و قد تجلى ذلك في عدة مواضع من المدونة و من بينها :

حينما وصف "كلارنس" لما كشفت عندها مادة للتحقيق في قضية الإنجاب الانتقائي، بحيث كان في بإمكان الروائي أن يقول أنها وجدت مادة للتحقيق في هذه القضية، إلا أنه قال: « منذ أن وصلت قادمة من سيت، حوالي منتصف الليل، كانت استجابتها هي التي أترقبها حتى آخر رفة جفن في عينها. وإن تناولت الأوراق بملء راحتيها حتى كادت تجعدها، راحت تذرع الغرفة رواحًا، و مجيئًا، حافية القدمين أمام نظرتي المتربصة ثم قالت بكل بساطة: هذه المرة قبل أن ترتمي بنفسها فوق السرير هذه المرة، نعم توفرت مادة للتحقيق »[2]

و في مشهد آخر من الرواية، لما أرادت أن تكتب مقالا عن هذه المادة ، عندما أعطت لها رئيسة التحرير حيزا من الصحيفة لتكتب عن فضولها، ولتطلق العنان لأفكارها فعوض أن يقول أنها تفكر في ما ستكتبه عن هذا المادة في مقالها قال:« في يوم أحد نهضت دون أن تترك علبة الفول، و راحت تذرع الغرفة رواحًا، و مجيئًا مشدودة الوجه، بخطى وئيدة كما لو أنها متفككة. كم مرة احتضنت عيناي مشيتها، وتملكني الرغبة باعتراض طريقها، ولكني لن أحاول ذلك أبدا، لن أقطع حبل أفكارها مكتفيا بتأملها و انتظارها، ذلك

[1] –مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 212.

[2]– الرواية ، ص 73.

التوقد يولد دائما فكرة عميقة، أو سطحية، وغالبا الإثنتين معًا أعرف أنها ستعرضهما أمامي [...] تذرع غرفتنا طويلا بخطى الوحوش الضاربة المتوثبة قبل أن تتوقف فجأة و تصرخ منتصرة: أصبح مقالي جاهزا، و ما علي سوى كتابته وتهاوت على السرير منهمكة متخمة مشرعة الذراعين »[1]

فقي هذين المثالين يقوم "أمين معلوف" بإسقاط الألفة على المشاهد، و ذلك عندما يقوم بالإبطاء في وصف حالة "كلارنس"، و هناك أمثلة كثيرة تومئ إلى القضية نفسها .

كما نجد الروائي يعتمد في حالات كثيرة على قطع وتيرة السرد، و ذلك ليوضحه فكرة معينة يريد إبلاغها للمتلقي، فهو يقوم مثلا بقطعه حين يوضح بعض المعلومات التي تخص عالمه – أي عالم الحشرات – حيث يقول:

«و لكن ما هو أكثر إثارة هو دراسة طور الانتقال من اليرقانة إلى الحشرة مرورا بالحوراء "لقد اكتسبت كلمة يرقانة في اللغة المتداولة إيحاءات لزجة مع أن أصلها باليونانية يعني القناع بكل بساطة، فاليرقانة مجرد تنكر، والحشرة تخلع تنكرها في يوم من الأيام وتظهر وجهها الحقيقي. وربما تعرفين أن الاسم العلمي للحشرة التي اكتملت هو "ايماجو" أو "صورة" .

من اليرقانة إلى الحشرة، من الدودة القبيحة و الزاحفة إلى الفراشة البهية ... » [2]

[1] – الرواية ، ص 34.

[2] – المرجع نفسه، ص 45.

ثانيا : أثر التغريب في الرواية .

يكشف لنا مصطلح التغريب، من خلال ما تقدم مفهوما واضحا؛ إذ أنه ينادي إلى كسر الألفة الموجودة، والقائمة في الوقع؛ إذ يعتمده الروائي لإرادة كامنة فيه لصناعة أفكار روائية من شأنها أن تخالف السائد، و بذلك يتفرد هو وحده في هذا النوع من الكتابة.

و لأن الاعتماد على هذه التقنية تعد ضربا من ضروب التجديد، والحداثة في الكتابة فالروائي يلجأ إليه باعتباره وسيلة يتقرب منها إلى المتلقي ؛ فنحن في عصر يرفض التحجر، والجمود على شيء واحد، و هذا ما نادت بها الشكلانية من خلال هذا المفهوم. لكن السؤال المطروح هاهنا هل استطاع هذا المفهوم أن يخدم المعنى و يخرجه في أبهى صوره المنشودة من طرف المبدع؛ أي رواية تختلف عن الروايات الأخرى من حيث الشكل ؟

هل أثر هذا المفهوم في المتلقي، وجعله يتفاعل مع الأحداث ؟ و هل كان في مستوى القارئ بمستوياته الذوقية، والمعرفية ؟ هل مس التغريب هاهنا الرواية في اللغة باعتبارها الأداة الوحيدة التي يلجأ إليها الروائي للتعبير عن المعنى المراد إيصاله، أو أنه مس المعنى بحد ذاته ؟

لكن تبقى كل من اللغة، و المعاني شيئان متساويان مادام يلجأ الروائي إليها ليبني روايته أي أن التغريب إذ مس المعاني المتوفرة في النص الروائي، فبضرورة يمس اللفظ، واللغة بصفة عامة، و من ثمة الشكل .

و عليه فإن «الشكلانيين يوجهون ضربة للمفاهيم الكلاسيكية عن الفن، التي يعد الإيهام بالواقع مطلبا أساسيا »[1]،و ذلك لخلق نص جديد يتجاوز البنية الروائية القائمة وذلك بالخروج على الفهم الجاهز، و المطروح .

و الحداثة في أسمى معانيها تنادي إلى «إلغاء الماضي، وأساليبه الأدبية، وابتكار أساليب جديدة مما لا تتقيد بأنماط سائدة و لا مغاير مطردة » [2] فإن مفهوم التغريب في ظل هذا كما عبر عليه شكلوفسكي أن المادة في الواقع غير المادة في الفن فلا يعود الشيء إلى الواقع لكن بدرجة من التحفظ إذ أن الروائيين يدافعون عن واقعيتها؛ أي عن حضور الواقع فيها.[3]

و هذا ما نجده عند أمين معلوف في روايته؛ إذ أنه يوهم القارئ بحقيقة الأحداث الموجودة فيها، وذلك عن طريق استخدامه مجموعة من الأحداث التاريخية خلال أقواله:

« ضفاف الناتافال شهدت أعمال العنف الأولى التي لها علاقة بالقضية التي نحن بصددها. فقد اتهم بعض القرويين السلطات بتوزيع "فول هندي" وهو الاسم الذي يعرف به في أفريقيا الشرقية في مناطق بعض المجموعات الإثنية بغية تقليص قدرتها على التناسل و إبادتها في نهاية المطاف . » [4]

و في قوله أيضا :« كنت أعيش في هذه الحالة النفسية عندما اندلعت القضية التعيسة المعروفة بقضية فيتسيا، أو قضية السفينة السماوية، و هي حدث مأساوي، و هزلي يكفيني ذكره ليشعرني بالخجل الذي يجدر بكل أبناء جيلي أن يشعروا به، و لكن ما العمل، فالعالم كان قد وصل إلى هذا الدرك» [5].

---

[1] – شجاع المسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، 85.

[2] – المرجع نفسه، ص 89.

[3]– ينظر : المرجع نفسه، ص 85.

[4] – الرواية، ص 103، 104

[5] – المرجع نفسه، 130.

كما صنعت الأمكنة، مثل: القاهرة، ميدان التحرير، نيودلهي، الهند، خط الاستواء حقيقة القصة، لكن الأحداث التي جرت فيها هي ضرب من خيال، وكأنه يريد أن يتطلع إلى عالم غير عالمنا ممكن أنه عالم المستقبل، و هذا من خلال مجموعة من الأبحاث التي من الممكن أن تصبح حقيقية، فيرسم هذه الصورة من خلال هذه الوقائع، لكن تبقى الرواية تحمل شيء من الواقعية، عندما أعطى لهذه المادة صورة حقيقية من خلال بيعها في أوساط عامة. بحيث أضافت هذه الرواية لمسة جمالية فنية بكل المقاييس لأنها راحت تعبر عن المألوف بصورة مغايرة .

لقد أعطى أمين معلوف للرواية ثلاثة أبعاد هم :

- ✓ **بعد علـمي** : و هذا عندما راح يؤول الظاهرة المطروحة بتفسيرات علمية وبإدراجه بعض التقنيات، والأبحاث المتطورة في المجال العلمي كالتلقيح الاصطناعي، والتعقيم النسائي، وعقاقير الإنجاب الانتقائي، و إلى غير ذلك من الأبحاث.

من أمثلة ذلك قوله في شأن بعض الأبحاث : « لاختراع أنواع من التفاح أكبر حجمًا، و دأب على زيادة حجمها، و لكنها عديمة النكهة، وقيمتها الغذائية أقل بكثير من تلك التي نستهلكها عادة [...] و هناك زميلة أخرى من البندقية نجحت بعد ثلاثين عامًا من التجارب المضاعفة حجم نوع من الأرز، وتكثيف كمية الفيتامينات التي يحتوي عليها » . وفي قوله أيضا على التجارب التي أجريت على الأبقار: « انطلق كل شيء من تجارب بريئة ظاهريا أجريت على الأبقار فقد كشفت التجارب منذ بضع سنوات أنه من الممكن، خلال التخصيب الاصطناعي في المختبر، التأثير على نطفة الثيران، و تحفيز ولادة الذكور أو الإناث حسب الطلب، وهي طريقة قابلة للتطبيق تمامًا على فصائل أخرى

و منها فصيلتنا. »[1] ما نلاحظه في هذا الصدد أن "أمين معلوف" يقوم بمزج أبحاث علمية واقعية من خلال تحسين نوعية الغذاء، و من خلال التعديل الوراثي و بين أبحاث علمية خيالية ليؤكد في كل مرة على واقعية أحداثة.

- ✓ **بعد تاريـخي** : كما أضفى مجموعة من الحوادث التاريخية، التي من شأنها إثراء الرواية بالبراهين التاريخية التي تؤكد واقعية العمل الروائي، كالصراع بين دول الجنوب، ودول الشمال، مناطق النفوذ وتقاسم الأرض، ومأساة نيياتو الانقلابات الدموية، المجموعات الإثنية، قضية فيتسيا

كما استعمل مجموعة من النسب، والإحصائيات أيضا التي تتضافر هي مع الحوادث التاريخية لإعطائها المصداقية في الدراسة، و ذلك من خلال ما ورد في الرواية مثل: « في الفترة التي لاقت فيها المادة رواجًا كبيرًا، بل و ربما بمعدل **7/1** . و بما أن الأمر يتعلق بمنطقة ».[2]

و في قوله كذلك : « يرغبون بإنجاب بنت، يجب أن تكون القسمة متكافئة أي نسبة **8 /8** بعد تدوير الأرقام » و في موضع آخر يقول : « و تبين في هذا الاستطلاع أنه من أصل 100 من الأشخاص المتزوجين الراغبين بالإنجاب، ثمة ستة عشر يريدون ولدًا، و ستة عشر يفضلون بنتًا، في حين أن 68% لا يكترثون لجنس المولود » .[3] و ما نلاحظه من خلال الأمثلة سالفة الذكر أن الروائي "أمين معلوف" قام باستحضار هذه الاحصائيات للإيهام المتلقي بواقعية الأحداث.

بإضافة إلى البعد الديني، لأنه يعود إلى قضية قديمة تاريخية، و دينية في نفس الوقت لأن الدين هذب هذا التصرف في وقت سابق لكنها تعود في الواقع الفني

[1] – الرواية، ص 68 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 119 .

[3] – المرجع نفسه ،ص 118 .

الذي رسمه "أمين معلوف" في هذه الرواية، و ما يؤكد ذلك عندما قال: « أن المؤرخين يرجعون أصل المأساة إلى حقبة سحيقة . و لكنني أتحدث هنا من وجهة نظر الشاهد على الأحداث فحسب، فقد بدأت القضية عندما صادفتها للمرة الأولى» [1] . أي أن القضية ولت مع هذه التصرفات التي ذكرناها سالفًا، و راح يعالجها بطريقته الخاصة، وقد أورد مجموعة من العبارات الدالة على الحقل الديني، وهذا عندما قال أن « المرأة ولدت من ظلع الرجل »[2] مقتبسا من الحديث النبوي الشريف، **عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) :**

«اسْتَوْصُوا بالنساء خيرًا، فإنَ المرْأَةَ خُلقَتْ منْ ضلَع، وَإنَ أَعْوج ما في الضلع أَعلاهُ، فَإنْ ذَهبت تُقيمُهُ كَسرْتَهُ، و إن تركتَهُ، لم يزلْ أَعوجَ، فاستوْصُوا بالنساء » متفق عليه[3] . و قد جاء هذا الحديث في باب الوصية بالنساء.

كل من هذه الأبعاد صنع مفهوم التغريب في الرواية، و حقق معالمه إذ بواسطة هذه الأحداث استطاع الراوي أن يبني روايته على أساس واقعي، لكن في الحقيقة لا توجد هذه الأحداث، و إنما صنعت خيالية الرواية فقط. ولأن الروائي دائما يلجأ« إلى دراسات علمية و أبحاث لكنها دراسات وهمية يختلقها الراوي [4] » لتحقيق هذا المفهوم .

و عليه فإنه يخترع صورة غريبة عن الوعي البشري لكن هذه الصورة جعل منها غير بعيدة عن نوعية الأحداث في الحياة العادية؛ إذ أن الرواية تبدأ بصوغ أحداث صياغة

---

[1] – الرواية ، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 54 .

[3] – أبي زكريا محي الدين يحي بن شرف النووي الدمشقي الشافعي ، رياض الصالحين، صححها و ضبطها السيد محمد سليمان الأعرج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 4، 2002، ص 77 .

[4] – شجاع المسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، 85.

خاصة و ذلك أنها تنطوي على مفارقات عجيبة قد صنعتها كل من الشخصيات، والوقائع الفنية .

و عليه فإن تقنية التغريب التي جاءت بها الشكلانية له آثار واضحة على العمل الروائي، و ذلك من خلال رواية القرن الأول بعد بياتريس؛ إذ ساعدته هذه التقنية على كتابة رواية تناهض الأفكار الواقعية، وساعدته أيضا على تجاوز الحاضر واستشراف المستقبل؛ من خلال تقديم صورة منحرفة على هذا الواقع، ولكنه واقع مستحيل الوقوع « والرواية الاغرابية رائدة تقتحم المجهول، وتنصرف عن المعتاد الجامد. مسلكها في التفرّد هو التحرر من المألوف، وبذلك كانت جدية، فالتجديد هو الإبداع أي حرية الإنسان المبدع، وهي في صميمها دعوة إلى مراجعة المسلمات قاطبة لصياغة رؤى جديدة أو للبحث عنها. » [1] لكن ربما ما يبدو لنا تغريبا الآن في هذه الرواية ستصبح حقيقة في المستقبل.

و لكن السؤال المطروح : هل التغريب الذي جاء به الشكلانيين له آليات واضحة شأنه شأن أي مفهوم نقدي له أدوات إجرائية، و النظرية يتم من خلالها إستنباط مواطن التغريب في الرواية ؟ هل نستطيع أن نضع خطة واضحة، و آليات معتمدة للكشف على مدى إمكانية تطبيق التغريب على الأعمال الروائية ؟ هل هذه الآليات مستقرة من عصر لعصر، ومن عمل إلى عمل آخر، ومن نوع أدبي لنوع أدبي آخر ؟

هنا تكمن الإشكالية في أن هذه التقنية لم يرسم لها الشكلانيون أسس، و معالم واضحة وإنما تعتمد على مدى إمكانية القارئ من استنباطه داخل المتن الروائي، و مدى إمكانية تحقق هذه الأحداث على أرض الواقع .

---

[1]- ينظر الموقع الإلكتروني: http://www.alchourouk.com ، 16.03.2015، 10:15.

لكن في الحقيقة هو عبارة عن مفهوم ذا طبيعة انفلاتية، و يصعب الإمساك به لأن العمل الأدبي ليس قارًا في درجة محددة، وإنما يتخذ مجموعة من الأشكال بتغير الأزمنة و عليه ؛ فإنه لا يمكن أن نرسم له حدود واضحة لاستنباطه داخل العمل الأدبي إذ أنه يعتمد بالدرجة الأولى على القارئ؛ فإنه عندما يقرأ أي عمل فإنه للوهلة الأولى يستطيع أن يستنتج مدى حضور هذا المفهوم في ظل الأجواء المتوفرة في النص، و هنا يفتح للمتلقي مجال التأويل أي أن هذه التقنية تعتمد بالأساس على هذا المفهوم (أي مفهوم التأويل)

خاتمة

بعد أن ألقينا الضوء على مصطلح التغريب من منظور الشكلانية الروسية، و على كيفية تجليه في رواية القرن الأول بعد بياتريس لأمين معلوف توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها :

- إن الشكلانية الروسية تكتل، و اتجاه نقدي حديث حاول أن يتجاوز ارتباط الفن بالواقع، وجعله متفردا عن باقي السياقات الخارجة فقد أولت عنايتها بالشكل وجعلت منه وحدة ملموسة لها معنى دون تدخل العناصر الأخرى، و المضمون ما هو إلا صورة للشكل .
- يعد التغريب من بين أهم، و أبرز مبادئ الشكلانية الروسية، و هذا في إطار بحثها عن الوسائل التي تحقق بها أدبية النص، و ترجع بدايات الاهتمام به إلى فكتور شلوفسكي، حينما أورده في مقاله "الفن كتقنية" .
- يهدف مفهوم التغريب بالأساس على تميز الأعمال الأدبية، و ذلك بإعطائها صورة جديدة، و متميزة عن باقي الأعمال الأخرى، عن طريق الاستخدام الخاص للغة.
- تصبح الآثار الأدبية عند استخدام هذه التقنية أكثر رمزية، و ذلك بإعطائها رؤية جديدة، و منظورًا مخالفًا للعادة، و المألوف.
- حاولنا في هذا البحث التنظير لمفهوم التغريب كمصطلح انبثق من رحم الشكلانية الروسية، و هو أحد مبادئها الجوهرية، وثم تطبيقه على رواية القرن الأول بعد بياتريس لأمين معلوف، و قد تجلى على النحو التالي :

1. التغريب على مستوى العنوان: و قد شكل بنية تغريبية من خلال عنوان يتجاوز العناوين المباشرة، و التقريرية؛ إذ أنه لا يشير إلى المضمون إلا بعد قراءة الرواية.

2. التغريب في الإطار العام للحكاية: وقد تجلى في استخدام واقعة غير أدبية وإدماجها في العمل الفني؛ أي في السرد الروائي، مما يجدد إدراكاتنا المعتادة إلى إدركات جديدة لم نألفها .
3. التغريب على مستوى الشخصيات: تجلى في تغيير السياقات المفترض أن تكون فيها الشخصية إلى سياقات أخرى مختلفة عن الواقع.
4. التغريب على مستوى المكان: وهو تغير الوظيفة الواقعية التي من المفترض أن تكون عليه في الرواية، و لكنه يعطي له مدلولا، ووظيفة أخرى تتعدى الواقعية إذ يكون في البداية واقعيا لكن مع ذكر وظيفته ندخل إلى عالم جديد و سياق مخالف.
5. التغريب على مستوى الزمن: و ذلك من حيث المفارقات الزمنية، و التشوهات التي يحدثها الروائي على البنية الروائية، و هذا ما يدفع القارئ إلى اكتشاف نمطية غير مألوفة من حيث التسلسل الزمني للأحداث.

أثر التغريب هنا في الرواية، و ذلك من خلال إعطائها معنى جديدا غير مألوف ومتفرد عن غيرة من الأعمال الروائية الأخرى، و لذلك كان لزاما على الفنان إن صح التعبير أن يعتمد على مثل هذه المفاهيم؛ لتشكيل كتابة روائية جديدة ليست قائمة على محاكاة النماذج الكلاسيكية، و هذا ما جعل المفهوم يتقاطع مع مصطلحات أخرى تنادي بكسر الألفة، و الروتين التي ولدته العادة .

و قد تم تطبيقنا هذا على كل العناصر المتوافرة في الرواية من العنوان إلى بقية العناصر السردية الأخرى، و قد كان تطبيقا يعتمد بالدرجة الأولى على مدى إسقاط تلك الأحداث الروائية على الواقع، و مدى انحرافها على الدلالة الواقعية.

ملحق

1. التعريف بالروائي أمين معلوف :

أمين معلوف أديب وصحافي لبناني، ولد في بيروت في 25 فيفري 1949 امتهن الصحافة بعد تخرجه فعمل في الملحق الاقتصادي لجريدة النهار البيروتية .في عام 1976 م انتقل إلى فرنسا حيث عمل في مجلة إيكونوميا الاقتصادية، واستمر في عمله الصحفي فرأس تحرير مجلة جون أفريك "Jeune Afrique" ،و كذلك استمر في العمل مع جريدة النهار اللبنانية وفي ربيبتها المسماة النهار العربي والدولي في 2010.

وقد نال كذلك جائزة أمير اوسرترياس للأدب في عام 2010

و من بين أعماله الروائية التي قدمها طيلة مشواره الأدبي نذكر :

- الحروب الصليبية كما رآها العرب (1983).
- ليون الأفريقي (1984).
- سمرقند (1986).
- حدائق النور (1991).
- القرن الأول بعد بياتريس (1992).
- صخرة طانيوس (1993).
- سلالم الشرق أو موانئ المشرق (1996).
- رحلة بالداسار (2000).
- التائهون (2012).

و يجدر الإشارة أن أعماله مترجمة إذ قام د .عفيف دمشقية بترجمة جل أعماله إلى العربية وهي منشورة عن دار الفارابي ببيروت[1].

[1] ينظر الموقع الالكتروني ، ويكبيديا الموسوعة الحرة ، 11: 20 ، 2015 .02 .11

2 . مضمون الرواية :

رواية القرن الأول بعد بياتريس لأمين معلوف ترجمة نهلة بيضون احتوت على 210 صفحة و مقسمة الى 26 فصل .

هي رواية تدور معظم أحداثها حول إشكالية أرقت البشرية، و العالم كله "اشكالية تحديد جنس المولود" هي في الحقيقة رواية علمية تاريخية في ان واحد أراد الروائي بدوره أن يصور مجموعة من الأحداث الخيالية التي لا ترتبط بالواقع، و أراد من خلالها أن يتوصل الى حل أو بالأحرى إلى حلول حول الأسباب الدافعة الى مثل هذه العقليات، التي تملك نظرة تميزية بين إنجاب الذكور ،و الاناث.

مستعينا بذالك على مجموعة من الشخصيات التي استطاعت أن تبني الرواية و أحداثها إذ يجب القول أنه اعتمد على عدد لابأس به ، و هم :

- الراوي: عَالم حشرات، و أستاذ جامعي
- كلارنس تسميغلو: زوجة عالم الحشرات ، وتعمل صحافية
- البروفسور كريستنس: زميله الدنيماركي
- البروفسور هوبير فافر بونتي: زميله و هو عالم متخصص في فصيلة الجراد
- أندريه فلاوريس : درس المحاماة ، و تخصص في التقنيات الحديثة ، و هو صديق قديم لعالم الحشرات وبمثابة عرابه
- غمانوئل ليف: صديق أندريه
- هوربيل فاست :رئيسة التحرير في الصحيفة التي تعمل بها كلارنس
- بياتريس : ابنة البروفسور عالم الحشرات
- مرسي: زوج بياتريس

لقد سعى كل من عالم الحشرات، و كلارنس، و صديقاه اندريه فلاوريس، و وفافر بونتي إلى التحقيق في هذه القضية ، و إن صح التعبير معضلة مست البشرية، و هذه

العنصرية و التميز الذي يمارسه بعض الأفراد ضد الأنثى و عدم اعطاها حق الحياة حتى .

بدأت رحلة هذا العالم في القاهرة من أجل المشاركة في ندوة كانت عنوانها : "تقويم مكانة الجعران في الحضارة الفرعونية الفن ، و الدين ، و المثيولوجيا، و الأساطير"[1]

لكن في سياق الأحداث و أثناء تعظيم مكانة الجعران، و ماله من دور واضح في الحضارة الفرعونية ؛ أي أن الفراعنة قديما كانوا يقدسونه لأنه رمز العظمة، و النبل، و الخلود حتى استعملوه في أختامهم ؛ اذ كان الختم يوضع في أسفل الوثيقة لتأكيد على أصالتها و ضمان عدم انتهاكها و خلودها.

و هنا تظهر حبات تسمى" فول الجعران" هي عبارة عن عقاقير ، تزعم أنها مادة تتدخل في تحديد جنس المولود؛ أي انجاب الذكور دون الاناث و من هنا تبدأ الأحداث الفعلية في الرواية .

يبدأ عالم الحشرات في محاولة تبرير هذه العقليات محاولا الكشف عن الأسباب الدافعة الى مثل هذه التصرفات، التي يعدها تصرفات غير أخلاقية ، و هذا رفقة صديقته كلارنس، و التي أصبحت زوجته بعدما تعرف إليها عندما تحدث معه صديقه المختص في دراسة ظاهرة الجراد المهاجر و، في سياق حديثه عن استقباله الصحافيين في مكتبه ، كل موسم تنتشر فيه هذه الحشرة أراد أن يتحدى صديقه بإرساله لهذه الصحفية لتحقق على هذه الظاهرة ، هو بدوره قبل إجراء هذه المقابلة و في نفسه نوع من التحدي مارسه ضد صديقه ، و قد توج هذا اللقاء بتعرف بينهما ثم الزواج ،ومن خلال الأحداث الواردة في الرواية تبدأ بدورها التحقيق في هذه الظاهرة التي أصبحت منتشرة ،عندما أعطت لها رئيسة التحرير حيز من الصحيفة لتعبر عن فضولها ، و قد استغلته للتحقيق في هذه القضية لكن الغوص في مثل هذه المواضيع عرضت كلارنس نفسها للسخرية من طرف

[1] الرواية ، ص 14

الصحافيين الذين يعملون معها ، و سخط رئيسة التحرير منها لأن الولوج في مثل هذه القضايا تعتبر ضربا من الشعوذة ، و السحر، و التكهنات البالية لكن مع تطور الأحداث في هذه الرواية نشر هذا المقال.

مع وفاة فلاوريس ظهرت شبكة العقلاء، هذه الشبكة في حقيقة الأمر اقترحها اندريه فلاوريس على عالم الحشرات و تركها مكتوبة في مكتبه الى أن و فته المنية، و بعدها اكتشفت صديقته ظرف بريدي كتب عليها اسم هذا العالم و سلمته إياه أثناء مغادرته بعد تشيع جنازته رفقة كلارنس و نصها يقول إنه يريد أن ينشئ مجموعة تقوم بترشيد البشرية و حثهم على إلغاء هذه العقليات و العصبيات التي من شأنها أن تخل بنظام البشرية والتي من شأنها منع ولادة الاناث ،وكذالك مقاومة هذه المواد المتطورة علميا التي تتدخل في جينات المواليد .

و الأضرار التي تخلفها و نتائجها الخطيرة التي تؤدي الي الهلاك، و من ثمة اختلال واضح بنسبة المواليد الإناث ، وانقراض البشرية إن صح التعبير و من ثمة نهاية العالم

كما تعمل هذه الشبكة على التقريب بين العالمين المتقدم و المتخلف أي بين دول الشمال و دول الجنوب إذ بدأت هذه العقاقير للإنجاب الانتقائي تجتاح العالم إذ أن دول الشمال حاولت نشر التوعية بمدى خطورة هذه المادة و من ثمة بدأت تتحكم في المشكلة في حين بقيت المشكلة تتفاقم في دول الجنوب .

لكن مع قدوم بياتريس إلى الحياة، بعد مفاوضات مع زوجته كلارنس، التي ترى أن الإنجاب أمر ليس من أولوياتها ،و هذا بعد أن تنجح في مشوارها العملي و تحقيق أمنياتها إذ أن الانجاب عند الراوي ؛ أي عالم الحشرات هذا أمر لابد منه ؛ و بياتريس تمثل مشروعه في هذه الرواية أراد أن يبرهن من خلالها على أن إنجاب البنات أمرا ليس بالشيء المهين و التفريق بين المواليد ما هي إلا عقليات فاسدة ، و هي مجرد عقيدة منغلقة اخترعتها عقول مجردة من أي قيم أخلاقية .

لكن بياتريس في الأخير ترحل عن حماية عالم الحشرات إلى رجل اخر و هو مارسي زوجها و هذا مايثير سخطه و حزنه؛ إذ لطالما اعتبرها ابنته و صديقته و مشروعه في النهاية بعدها تنجب بياتريس طفلا من مارسي .

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.
- **قائمة المصادر :**

1. أبو زكريا محي الدين يحي بن شرف النووي الدمشقي الشافعي، رياض الصالحين صححها و ضبطها السيد محمد سليمان الأعرج ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط 4 ، 2002 .
2. مرتضى الزبيدي ، تاج العروس مع جواهر القاموس ، تحقيق علي البشيري، دار الفكر، المجلد2 ،1994.
3. المعلم بطرس البستاني ، محيط المحيط "قاموس مطول للغة العربية" ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ،1994.
4. محمد بن علي بن محمد الشوكاني ، فتح القدير ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، المجلد الثاني ، ط 2 ، 2001.
5. ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان ، المجلد 1،ط، 1990 .

- **قائمة المراجع :**

6. أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2012
7. أحمد فيصل شبلول ، الحياة في الرواية "قراءات في الرواية العربية و المترجمة "، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،الإسكندرية ، مصر ، د ط ، د ت .
8. أسماء أحمد معيكل ، الأصالة و التغريب في الرواية العربية "روايات حيدر حيدر نومذجا"، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2011 .
9. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ، مصر ، ط1، 2006.

10. بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية ، عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن ، ط1، 2010.

11. بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد المعاصر "دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية "، مكتبة اقرأ ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 2006.

12. ثامر إبراهيم محمد مصاورة ، البنيوية في النقد العربي الحديث ، دار جليس الزمان للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011.

13. جان ماجد جبور، المنجد الكبير " فرنسي– عربي "، المكتبة الشرقية ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 2008 .

14. حامد صادق قنيبي ، دراسات عربية في النقد و الأدب الحديث ' تاريخ و مدارس و نصوص أدبية" ، دار الكنوز المعرفة العلمية لنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ط1 ، 2011.

15. حلمي مرزوق ، في النظرية الأدبية و الحداثة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية ، القاهرة ، ط ، 2004.

16. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة الجزائر ، دط ، 2006.

17. عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ليبيا،ط5، 2006.

18. سمير سعيد حجازي ، النظرية الأدبية و مصطلحاتها الحديثة ، دار طيبة ، القاهرة ، مصر ، دط ، دت .

19. السيد ابراهيم ، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء ، 1998 .

20. شجاع مسلم العاني ، قراءات في الأدب و النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط 1999 .

21. صبحي حموي ، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2000.

22. صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، د ط ، 2002.

23. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ط1 ،1998 .

24. فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، العالم العربي للنشر و التوزيع ، الإمارات العربية ، دبي ، ط1 ، 2009 .

25. فيصل الأحمر ، معجم السميائيات ،منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ،2010 .

26. عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار صفاء ، عمان الأردن ، ط1 ، 2009 .

27. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت لبنان ، ط1، 2002 .

28. عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها" ، دار هومه ، بوزريعة ، الجزائر ،د ط ، 2005.

29. مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب مكتبة، لبنان .

30. محمد القاسيمي ، قضايا النقد المعاصر ، دار يافا العلمية ، الأردن ، عمان ط1، 2010 .

31. محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب ، دار مدني ،2003 .
32. محمد تنفو ، النص العجائبي "مائة ليلة و ليلة انموذجا ، دار كيوان للنشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ،2010 .
33. محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية "دراسة في نقد النقد "،منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ،سوريا، دط ،2003.
34. مراد عبد الرحمن مبروك ،آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة "التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية مصر، ط1 ، 2002.
35. منى الغيطاس و مصطفى السسيوفي ، النقد الأدبي الحديث ، الدار الدولية للاستثمارات ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2010 .
36. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت لبنان ، ط1، 2002 .
37. مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004
38. مؤيد عباس حسين ، البنيوية ، دار رند للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق سوريا ،ط 1، 2010.
39. ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، 2002 .
40. نبيل حمدي الشاهد ، العجائبي في السرد العربي القديم "مائة ليلة و ليلة و الحكايات العجيبة و الأفكار الغريبة نموذجا " ، دار الوراق للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 . 2012

41. نفلة حسن أحمد العزي ، التحليل السميائي للفن الروائي " دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات " ، المكتب الجامعي الحديث ، 2012

42. وائل سيد عبد الرحيم ، تلقي البنيوية في النقد العربي "نقد السرديات نموذجا" ، دار العلم و الايمان ، دط ، دت .

43. وائل سيد عبد الرحيم ، متاهة النقد العربي المعاصر ، دار العلم و الإيمان، دط 2009.

44. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية إسلامية " ، دار الفكر ، دمشق سوريا ، ط1 ، 2007 .

45. يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008.

46. يوسف وغليسي ، النقد الجزائري من الأنسونية إلى الألسنية ،إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، قسنطينة ، الجزائر ، دط ، 2002 .

- **المراجع المترجمة :**

1. أمين معلوف ، القرن الأول بعد بياتريس ، ترجمة نهلة بيضون ، دار الفرابي بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1997.

2. تودوروف و آخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1982 .

3. رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1998.

4. روبارت سي هولب، نظرية الاستقبال ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار ،اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2004 .

5. ليونارد جاكسون ، بؤس البنيوية ، ترجمة ثأر ديب ، دار دار الفرقد ، دمشق سوريا ، ط2 ، 2008.

6. يول آرون و أخرون ، معجم المصطلحات الأدبية ، ترجمة محمد حمود ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت لبنان ، ط1 ، 2012.

- **الملتقيات و الدوريات:**

1. أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية و آدابها الرابع جامعة البترا، استقبال العرب للنظريات النقدية القديمة، ج2، عمان، الأردن، 2007،

- **المراجع الأجنبية:**

47.

K . A Ganchina : Dictionnaire français- Russe , Editions «Encyclopedie Sovietique », moscou , sixiéme édition , 1971 .

المواقع الإلكترونية :

48. .victor shklovsky, art as technique, 1917, 11 /03/2015, 13 : 16.

49. . http://www.alchourouk.com10:15 ، 16.03.2015 .

50. ويكيبيديا الموسوعة الحرة ،2015/11.03/ ، 11:44.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمـــة	أ-ج
مدخل: مسار الدراسات النقدية الحديثة	05
الفصل الأول: الشكلانية الروسية و مفهوم التغريب	14-44
أولا: الشكلانية الروسية	14
1. التعريف و النشأة	14
أ/ حلقة موسكو اللغوية	15
ب/ جماعة الأوبياز opoiaz	16
2. مفاهيم الشكلانية الروسية	18
أ/ مفهوم الشكل	18
ب/ مفهوم الأدبية	19
ج/ مفهوم التحفيز	22
د/ مفهوم السرد	24
و/ مفهوم العنصر المهيمن	25
3. رواج الشكلانية في الوطن الغربي و العربي	29
ثانيا: مفهوم التغريب	32
1- التغريب و إشكالية المصطلح	32
أ- المفهوم اللغوي	32
ب- المفهوم الاصطلاحي	33
2- حدود المصطلح	41
الفصل الثاني: التغريب في رواية القرن الأول بعد بياتريس	46-75

أولا: تجليات التغريب في الرواية	46
أ/ **التغريب على مستوى العنوان**	47
ب/ التغريب في الإطار العام للحكاية	49
ج/ التغريب على مستوى الشخصيات	54
1. الراوي(عالم الحشرات)	54
2. كلارنس(زوجة الراوي)	56
د/ التغريب على مستوى المكان	59
1. تجلي التغريب في الأمكنة المفتوحة	60
أ/ ساحة ميدان التحرير بالقاهرة	60
ب/ بومباي(شارع مادرين داريفا)	61
2. تجلي التغريب في الأمكنة المغلقة	62
أ/ ندوة القاهرة(مكان الندوة)	62
ب/ المستشفى(دار التوليد)	62
و/ **التغريب على مستوى الزمن**	63
أ/ الاسترجاع	65
ب/ الاستباق	66
ثانيا: أثر التغريب في الرواية	69
خاتمة	77
ملحق	80
قائمة المصادر و المراجع	86
فهرس الموضوعات	93