الـــــجمهوريـــة الـــــجزائريـــة الـــــديمقراطيـــة الـــــشعبيـــة
وزارة الـــــتعـــليم الـــــعـــالي والـــــبحث الـــــعـــلمي
جـــامعـــــة وهـــــران
كليـــة الآداب،اللغـــات والـــفنون
قسم اللغة العربية وآدابها.

الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر

إعداد الباحثة:
فتيحة العزوني

إشراف الأستاذ
د.محمد بشير بويجرة

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ حبار مختار	جامعة وهران	رئيسا
الأستاذ بشير بويجرة محمد	جامعة وهران	مشرفا و مقررا
الأستاذ كرومي لحسن	جامعة بشار	مناقشا
أستاذ محاضر -أ- زروقي عبد القادر	جامعة تيارت	مناقشا
الأستاذ داود محمد	جامعة وهران	مناقشا
أستاذ محاضر –أ- بوزيان أحمد	جامعة تيارت	مناقشا

السنة الجامعية:2011-2012

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com



PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شكر وعرفان

- بدءا أرفع يديّ إلى الله شكرا راجية منه مباركة هذا العمل.

- كل الكلمات عاجزة عن احتضان حجم الشّكر الذي أتقدّم به إلى أستاذي الفاضل "محمد بشير بويجرة" ومستوى التقدير الذي أكنّه له. فقد كان إشرافه شرفا لمسيرتي العلمية . وكانت توجيهاته وجهة اهتدي بها.

- أشكر جميع الأساتذة الذين دعّموا هذا البحث بملاحظاتهم المنهجية.

- شكر خاص إلى الأستاذ الكاتب "واسيني الأعرج" الذي تكرّم بقبول إجراء لقاءين معي على مدار يومين متتاليين في مكان إقامته بفندق الشيراتون -على هامش المهرجان الدولي للفيلم العربي في طبعته الثالثة الذي تستضيفه مدينة وهران سنويا- بتاريخ :29 وَ 30 جويلية من سنة 2009. وذلك على الرغم من برنامجه المكثّف.

- شكر خاص للأستاذ "عثمان بيدي" المشرف على مكتبة معهد اللغة العربية وآدابها لجامعة الجزائر العاصمة، عرفانا منّي على جميل صبره، حيث وفّر لي كلّ ما طلبته من المكتبة. كما أشرف شخصيا على عملية نسخ أجزاء من الرسائل الجامعية وكذا الدوريات التي تهّمني. فشكرا شكرا...

- شكر خاص لكل من تكرّم بقبول الاستجابة للمشاركة في الاستبيان. وأخصّ بالذكر: الأساتذة الأفاضل. "بلحيا الطاهر"،"عامر مخلوف"، "أحمد منور"،... دون أن أنسى أستاذي المشرف.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- شكر خاص للأستاذة زينب الأعوج على تحمّلها الرد هاتفيا على استفساراتي الكثيرة.

- كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث أقدّم أسما آيات العرفان والشكر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإهداء:

إلى الوالدين الكريمين أمد الله في عمرهما...

إلى أسرتي الصغيرة التي كانت خير سند لي في هذا البحث...

إلى كل أهلي الذين انتظروا هذا العمل بكثير من الرجاء و الأمل ...

إلى أستاذي الفاضل "محمد بشير بويجر" الذي شاطرني هاجس البحث... وإصرار السؤال...

إلى كل القراء...

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مـــقـــدمـــــــــــــة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يكتسب النص بفعل الكتابة عنه، إمكانية الانفصال عن أصله ومواصفات خلقه وتشكّله الدائم، لأنه قائم على الحوارية والتعدّدية تشكيلا وتلقيا. فكل إبداع فنّي ينطوي على تجربة تمثّل ثمرة إنشاء المعنى. وليس التأويل سوى مساءلة للمعنى.

إن الكتابة الروائية لا تخرج عن كونها لغة بامتياز، وهي لذلك تستحثّ متلقيها قصد تجسيد مقاصدها الجمالية بالحفر في المادة اللغوية المتشابكة والمتلونة فيها. وسؤال القارئ الدائم عنها يستبطن عدم زوال المعنى فيها ، وذلك عَيْنُهُ ما يفتح الباب على التّواصل بين الذوات لبناء معنى العمل الروائي تاريخيا. من هنا يغدو الجمع بين النص ومتلقيه يشكّل في حدّ ذاته إشكالا حسيّا يستنهض أسئلة يحركها المتلقي باتجاه ما يقرأ، مستندا في ذلك إلى حسه الجمالي وأفقه الأدبي .

إن وضع كتابة "واسيني الأعرج" الروائية في سياقها التاريخي، اقتضى منّي الوقوف عند قرائها الأوائل والمتعاقبين. وكذا الوقوف عند الأسئلة التي حركت تلقياتهم، بهدف جس نبض هذه الكتابة بمعاينة مدى قدرتها على استقطاب القارئ وإثارته. باعتبارها نسيجا لغويا يطمح لأفق جديد. من هذه الزاوية فاض عنّي السؤال، وفئ ضوئه حدّدت إشكالية البحث.

إذن: كيف تستقطب الكتابة الواسينية قراءها؟ ما هي طبيعة التأثير الذي تحدثه فيهم؟ و كيف جاءت ردود أفعالهم نحوها ؟ ثم ما هي أنماط الأسئلة التي أجابت عنها تاريخيا ؟ وما حجم تأثير المنعطفات التاريخية و الاجتماعية على تاريخ تلقيها؟ وهل ارتقت القراءة التأويلية إلى درجة احتوائها للكتابة الواسينية؟ وباعتباري أحد متلقيها ماهو سؤالي الجمالي بشأن هذه الكتابة؟ وكيف أحقق موضوعها الجمالي في ضوء خبرتي الجمالية؟

في هذا السّياق رأيت أن الوقوف على نمط تأويل القراء، إجراء سيساهم في اختبار أفقهم النقدي، وتشريحه بغرض الوقوف على مستوياته. كما سيساهم في إجلاء تلقي مغاير للكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج". إن تلقّي ما استكتبه القراء عن الكتابة الواسينية، ولّد ضمن أفق انتظاري افتراضات جعلتني أعكف على مساءلة عدد من العناصر المشكلة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأنساق هذه التلقيات. وتأسيسا على ذلك يرسم هذا البحث تخومه بالتسمية التالية: **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي.**

لكن لماذا كتابة واسيني الأعرج الروائية تحديدا؟

توغل أدب "واسيني الأعرج" الروائي منذ مدة طويلة في دائرة اهتماماتي. وأصبح يَشْغُلُ حضورا دائما في ملف القراءة المعتمد لديّ. وتثبّت هذا الحضور بتوالي تلقي أعماله الروائية. وأصبح ما يشغلني في المقام الأول، هو الجانب الجمالي في كتاباته.

وتولّدت عندي الرغبة في مقاربة مستويات تلقي القراء لهذه الكتابة الروائية، بداية من متابعتي للخطاب النقدي الذي رافق العملية الإبداعية للرواية الجزائرية الحديثة. حيث لفت انتباهي مؤخرا الاهتمام الكبير الذي يبديه القارئ بأعمال "واسيني الأعرج" الروائية تحديدا. وبعث هذا الحضور المتجلي هاجس السؤال لديّ.

ولماذا جمالية التلقي تحديدا ؟

إن الإشكالات التي تولّدت عندي في سياق تلقياتي المتتالية لخطاب القارئ بشأن كتابة "واسيني الأعرج" الروائية، هي التي وجّهتني نحو جمالية التلقي. حيث يُفترض أن تتجاوب الإشكالية مع النظرية، بالشكل الذي يجعل إمكانية قيام المقاربة التأويلية أمرا ممكنا.

إذا كانت جمالية التلقي قد أولت حرصا كبيرا على دور القارئ، حين رهنت أطروحاتها التأويلية بأفق انتظاره وبخبرته الجمالية في تلقي النصوص عبر التاريخ. يُعَوِّل مشروع بحثي بدوره على هذا القارئ من خلال مستويات التلقي المتباينة التي أنتجها لدى تلقيه لهذه الكتابة. ولأن مساءلة المعنى تمثّل تجربة في الفهم والتأويل، فقد اعتمدت في بحثي هذا على أطروحات "مدرسة كونسطانس" بوصفها إجراء منهجيا في إنجاز هذه القراءة. وسوف أؤسس تأويلاتي على حدود أطروحتي "ياوس" و"إيزر". وذلك إيمانا منّي بانسجام أبعاد هاتين الأطروحتين مع مقاربة تطمح لقراءة الكتابة الأدبية، من حيث نهوضهما على التأويل وإنتاج الوقع الجمالي، كحاصل تفاعل ببن الذات والموضوع.

لكن ينبغي أن أشير إلى أنّني لا أروم من خلال اختبار النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها و إجراءاتها ، لأن ذلك أمر يتنافى مع طبيعة العمل الأدبي. لذا فالنسبية تفرض

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نفسها عليّ في صلاحية الظاهرة الأدبية للتّطبيق. فضلا عن الطابع الجزئي الذي يَسِمُ جمالية التلقي، حيث قادني هذا النقص إلى الاستفادة من آليات إضافية تساعد في الفهم، كتلك التي قدّمها التحليل البنيوي للسرد بمختلف مستوياته وعناصره، وكذا الاستناد إلى المنهج الإحصائي متى تطلّب الأمر .

لقد أحدث المنجز الروائي الواسيني تراكما ملحوظا استدعى المقاربة، لذلك راكم القارئ بدوره كتابات حول هذا المنجز. وأتّخذ من هذه الكتابات -السابقة على كتابتي- التي تصدّت لتأويل كتابة واسيني الأعرج الروائية مدوّنة أشغّل في ضوئها أداة السؤال.

إن جميع الدراسات السابقة في الموضوع والتي أمكنني الحصول والإطلاع عليها أثبتّها في جداول ضمن الفصل الثاني من هذه الأطروحة. إلى جانب ذلك كان عليّ التنقيب عن نوعية أخرى من البحوث، تلك التي تصدّت لمقاربة اختلاف التأويلات حول النصوص الروائية تبعا لاختلاف ديناميكية القراء من منظور جمالية التلقي. غير أن بحثي لم يكلل بالنجاح المطلوب أمام نذرة هذه النوعية من الدراسات. منها ما هو متاح في المكتبة الجزائرية، ومنها ما استنفذت الجهد الكبير لأجل الحصول عليه ، نظرا للعوائق التي طالما تعترض سبيل الباحث الجزائري. ومنها ما لم أتمكّن من التّحصل عليه. أما تلك التي تحصّلت عليها فتتمثّل في :

1. كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، رسالة ماجستير، بحث مخطوط، أنجزتها الباحثة: عمارة كحلي، تحت إشراف: الأخضر بن عبد الله، نوقشت بجامعة وهران، سنة 1999 .
2. خريف البطريق لغابريال غارثيا مركيز قراءة في ضوء جمالية التلقي، رسالة ماجستير، بحث مخطوط، أنجزتها الباحثة: زمام عائشة، تحت إشراف: الأخضر بن عبد الله، نوقشت بجامعة وهران، سنة 2002. وقد أمكني الاتصال بالباحثتين والإفادة منهما.

و بخصوص تلك التي تسنى لي قراءتها بعد عناء البحث هي:

1. أشكال التلقي والتعاضد التأويلي في الرواية المغربية -روايات عبد الله العروي نموذجا، أطروحة دكتوراه، بحث مخطوط، أنجزها الباحث: عبد الكريم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جدي، تحت إشراف: محمد خليل، نوقشت بجامعة بنمسيك الدار البيضاء /المغرب ، سنة:2003-2004.

2. الرواية من منظور نظرية التلقي –مع تحليل نموذجي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، للباحث: سعيد خرو، (ط.1)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة الإصدار السادس، مدير المشروع : حميد لحمداني، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب ظهر المهراز/ فاس، شعبة اللغة العربية وآدابها.2009.

3. نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب-مرحلة التأسيس، للباحث: محمد الدغمومي ،(ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس،2006 .

4.Pour une sociologie de la réception –Lecteurs et Lectures L'œuvres D'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas, Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi, Editions L'Harmattan, 1998.

أما تلك التي أخفقت في الحصول عليها، على الرغم من مثابرتي، فيتعلق الأمربـــ:

- Pour une Herméneutique Littéraire, Hans Robert Jauss , Traduc :Maurice Jacob, Gallimard.1988.

حيث تتبّع "ياوس" تاريخ تلقي قصيدة "سبلين" (Spleen) للشاعر الفرنسي "بودلير" للتّعرف على آفاق انتظار القراء وطبيعة أسئلتهم التي وجدت لها أجوبة في النص .

وتلتئم خطاطة البحث بستة فصول وملحق، سأفتح من خلالها أفق التّحري حول أبعاد فنية وجمالية متعدّدة تتعلّق أساسا بالكتابة الروائية عند واسيني الأعرج. وقدّمت لها بمدخل أوجزت فيه الحديث عن المنهج الذي اخترته أداة لهذا البحث.

المدخل: تحدّد عنوانه بـــ."أبعاد آلية التأويل عند أقطاب جمالية التلقي –التلقي كحتمية لانفتاح الكتابة الأدبية".

إن توضيح موقفي المنهجي منذ الانطلاقة الأولى للبحث. والكشف عن أدواتي الإجرائية، سيكون من موقع الحقول الفلسفية المتاخمة لجمالية التلقي. لذا أفرد مساحة هذا المدخل لعرض جوانب منها. ونظرا لاعتبارات منهجية فضلت الاقتراب مما يهمّني فقط. وتفاديت التوسّع في الخلفيات النظرية التي قد تبعدني عن الإشكالات التي تحرّكني.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ضوء ذلك كان ينبغي ضبط المجال النظري الذي أشتغل داخل حدود دوائره. وكذا ضبط الجهاز المفاهيمي الإجرائي الذي أستعين به، حتى يتعيّن موقع هذا البحث من البحوث المتنوّعة. وحتى أضع بين يدي القارئ المفاتيح التي استندت إليها في الجانب التّطبيقي من هذه الدراسة. من هنا حصرت أبعاد هذا المدخل في قسمين :

يشتغل الأول على تتبّع المسار التاريخي لظهور جمالية التلقي. في حين يُعنى الثاني بالكشف عن أبعاد التجربة التأويلية عند أقطاب جمالية التلقي.

وتجنّبا للإطالة في التنظير وجّهت البحث نحو مساره التطبيقي. وقد جاءت خطاطته على النحو التالي:

الفصل الأول: "تقاطب الكتابة عند واسيني الأعرج مع ميكانيزمات التلقي". رسمت مراحله من خلال عدد من المباحث انشغلت بفتح أفق التّحري حول المسارب التي تتّخذها كتابة "واسيني الأعرج" للوصول إلى متلقيها. وفي ضوء ما توفّر لديّ من معطيات، تحدّدت هذه المباحث في:

تقصي حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية اجتماعيا في: دور النشر، في حقل الترجمة، في المكتبات، في الفضاء الافتراضي "الانترنيت". ولم أستثن من ذلك شهادات الكاتب والمحاورات التي أُجْرِيَتْ معه. ومقصدي المنهجي من هذا الفصل الوقوف على الميكانيزمات التي تتحكّم في توجيه فعل التلقي ، والتي استنادا إليها تُعْقَدُ الصلة بين الكتابة ومتلقيها .لأنّها هي ما يهيئ قبليا لتحقق التجربة الجمالية لدى القارئ.

وأُقِرُّ بالبياض الذي يسم مباحث هذا الفصل، نتيجة عدم توفر إحصاءات دقيقة بين أيدينا. فمؤسسات ترويج الكتاب، والمكتبات لا تتحكّم في مراقبة عملية الاستهلاك والقراءة، أضِف إلى ذلك أن الإحصائيات المتعلّقة بقراءة الرواية غير موجودة أصلا.

وأمام شحّ المعطيات اتّصلت بالكاتب "واسيني الأعرج" لعلّني أجد ضالتي عنده، لكنه أكّد لي صعوبة المهمّة. لأن عملية إحصاء أرقام سحب الكتب، وبالتّالي تقدير نسبة المتلقين لها مسألة عسيرة جدّا. غير أنه أمدّني بأرقام سحب رواية "كتاب الأمير"، دون أن يربط بين تلك الأرقام وبين دور النشر التي طبعت الكتاب و وزّعته. الأمر الذي جعلني أعزف عن إدراجها ضمن هذا الفصل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما الفصل الثاني وسمته بـــ: "الكتابة عند واسيني الأعرج بين دفق التأويل وأفق الانتظار". تتوخى المعالجة المنهجية لمنشور النقد الأدبي الجزائري والعربي في هذا الفصل، إجلاء أنماط تأويل الموضوع الجمالي، وآفاق السؤال والجواب الذي استشرفته كتابة واسيني الأعرج الروائية. وذلك وفق المستويين التاليين:

أولهما يُعْنى بمقاربة مستويات تلقي هذه الكتابة في المتن النقدي المنشور محليّا. و يتشعّب هذا المستوى بدوره إلى مباحث أربعة حصرتها في: مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج في الرسائل الجامعية الجزائرية، الكتب المنشورة محليا، الدوريات المنشورة محليا، جريدة الخبر اليومية، وهذا من خلال متابعتي لصفحتها الثقافية.

أما ثانيهما فينصرف إلى التساؤل عن هذه المستويات في المتن النقدي المنشور عربيا. ويتفرّع بدوره إلى مبحثين: رأيتهما يتحدّدان في مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج في الكتب والدوريات المنشورة عربيا.

وحرصا منّي على ضبط محاور هذا الفصل، ألزمت نفسي في كل مستوى من مستوياته بعدد من الخطوات، أجملها في:

ضبط المتن النقدي مع تحديد محاوره ومضامينه واستنتاجاته. ثم تعيين أنماط التأويل، أي مستويات التلقي، مع الوقوف على أسئلتها وأجوبة الكتابة عنها. وأخيرا استنتاج عام يربط مستويات التلقي بمنظور شامل، تساوقا مع أفق إستراتيجية الفصل.

وهنا ينبغي التنبيه إلى أن فصلي المنهجي ما بين المنشورين الجزائري و العربي، لا يعني إقحام أهداف هذا الفصل في الموازنة بين مستويات التلقي في المنشورين.لأن ذلك من شأنه أن ينازع إشكاليتي، إنما جاء هذا الفصل لمقصد منهجي ساعدني على تفادي تكديس المادة النقدية في مبحث واحد، بدليل أنني اعتمدت المنشور الجزائري دون مراعاتي لجنسية الكاتب ولا للغته. والإجراء نفسه اتّخذته لدى جمعي للمنشور العربي.وما أدرجته في هذا الفصل من إشكالات هو ما اقتضاه صلب الإشكال.

إن مصدر الصعوبة يعود بالأساس إلى كيفية التعامل مع هذه القراءات. وكيفية تصنيف هذا المنتوج النقدي ، لذلك فكرت في إجراء الجدولة، بغرض تصنيف المادة المنشورة وعرضها على القارئ وفق طريقة يسهل تلقيها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد أخضعت من خلال هذا الإجراء ترتيب المتون النقدية بما فيها المنشورين الجزائري والعربي لتواريخ نشرها أو تواريخ مناقشتها بالنسبة للرسائل الجامعية، من الأقدم إلى الأحدث. سعيا منّي للوقوف على طبيعتها في تطوّرها كما في ثباتها. وذلك قصد معاينة عملية تبلور فعل التلقي. ولأنه لا يمكن استيعاب جميع القراءات النقدية التي قاربت أعمال "واسيني الأعرج" الروائية، لتعذّر الحصول عليها جميعها. اكتفيت بما استطعت جمعه. معترفة مبدئيا بالنقص الذي وَسَم المادة الببليوغرافية النقدية المتعلّقة بهذا الفصل. لذلك تعلّقت إثارتي لإشكالاته وتحويري لاستنتاجاته بعيّنة المتون النقدية التي توفّرت لديّ. حيث عوّلت عليها في مقاربتي من ناحيتين:

من جهة كونها أبنية نقدية قائمة بذاتها، ومن جهة أخرى كونها مشكلة لِمَلْمَح من ملامح النقد الروائي الجزائري والعربي.

الفصل الثالث: وعضّدت الفصل السابق بفصل ثالث تحدّد عنوانه بـــ:"الموضوع الجمالي وأنماط التخييل في كتابة واسيني الأعرج الروائية-نحو قراءة ممكنة". رسمت حدوده المنهجية على النحو التالي:

إستراتيجية السرد وسؤال الكتابة عند واسيني الأعرج، سؤال الكتابة ضمن أفق الموت، المستويات الجمالية للغة، والتجربة الواقعية ومدارات الممكن.

وقد تركت فيه لأسئلتي فسحة حرية الانبثاق والتوالد. ومبتغاي من هذا الفصل أن تنفلت مقاربتي من قبضة الانغلاق، نحو توسيع أفق الأسئلة التي أثارها القراء الذين قاربت مستويات تلقياتهم في الفصل السابق. مع الإشارة إلى أن سؤالي عن الكتابة كنت أستمدّه من الكتابة ذاتها.

عند هذا المستوى ينبغي أن أذكّر أن رسم حدود خريطة التلقي في الفصول الثلاثة السابقة، ارتهنت تلقائيا بأول عمل روائي كتبه "واسيني الأعرج" وصولا إلى روايته الأخيرة –بالنظر إلى انطلاق مشروع البحث- "كتاب الأمير" .

وأذكّر كذلك أن استفادتي من أبحاث "ياوس" -التي انشغلت بالبعد التاريخي للقراءة- في الفصول الثلاثة السابقة شرط فرضته المعالجة المنهجية للإشكالات المثارة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذا كانت أغلبية الدراسات النقدية الحديثة ذهبت إلى التّركيز على الجماليات الشكلية والسيميائية للنص الروائي وعلى التوظيف الأسطوري للموروث السردي. فإنّها على أهمّيتها ظلت قاصرة عن تحليل النص من منظور الوعي بالكتابة. وهو ما جعلني أبادر بتخصيص فضاء آخر من هذه الأطروحة لمقاربة عمل روائي تمثّل في "كريماتوريوم-سوناتا لأشباح القدس". لأنني أحسب أنه يمثّل نواة لتأمّل نظري مُوَسع في مفهوم الكتابة ، ملزم بإجلاء معنى الكتابة ووظيفتها عند "واسيني الأعرج". فهو تجربة تستحقّ التأمل والاقتراب منها لفهمها، مما جعلني أنصرف إلى الاشتغال عليه عبر فصول ثلاثة، بعد أن ألهمني خطة مقاربته على النحو التالي:

الفصل الرابع:"إستراتيجية السرد في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"

تركّزت مباحثه الخمسة حول: هندسة الكتابة السردية في رواية "كريماتوريوم"، أقنعة صوت السارد وانشطار بنية الحكاية، التبئير السردي ومنطق التعددية، المسرود له باعتباره قارئا، وأخيرا القيمة الجمالية للسرد. ومطمح الفصل هو إجلاء الأوقاع الجمالية لتقنية السرد التي تلعب على وترها الكتابة في رواية" كريماتوريوم".

الفصل الخامس: "الكتابة و شعرية الممكن في رواية "كريماتوريوم"

إن حدّة المأساة الفلسطينية بجوانبها المتشعّبة ، تفتح آفاقا جديدة مع كل مرحلة تنتظر من يوظّفها أدبيا. وقد جرّبت الكتابة في هذه الرواية اختراق هذا المدار، فاشتغلت في نسيجها التخييلي على هذه القضية. وأشير إلى أن مقاربتي لنسيج الكتابة الاستعاري تجاوزت مسألة الالتزام بالقضية الفلسطينية كطرح متهالك‘ لتبحث في شعرية ممكنات المعنى التي يغدو معها الالتزام موقفا جماليا ؛ أي أنّني لم أعدم معطى الالتزام في هذا النص، لكن مرجعي النص وليس الواقع التاريخي.

إن رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" محكومة بالتعدّد، لأنها تتركب من أجناس وأشكال مختلفة في مرجعياتها التخييلية. والسؤال عن هويتها ينبثق من الإشارات الإجناسية التي تسيطر على بنية السرد فيها، والتي لها وظيفة ميتا نصية، تسمح للقارئ بتلق النص انطلاقا من أفق انتظاره الإجناسي. لذا استحسنت البحث في دلالات ومبررات السجل الإجناسي في النص. ولأن هذا البناء النصي يطرح إشكالا منهجيا على مستوى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القراءة، كان عليّ بادئ ذي بدء تشخيص سياقات تمظهر الأجناس، والتعاطي مع المسألة الجمالية فيها إلى أقصى أبعادها التأويلية. متسائلة عن علاقة النص بأنساقه المعرفية والثقافية؟ وعن الأدوات التي اشتغلت عليها الكتابة؟

في ضوء ذلك تعاطيت مع النص وفق مستويين: يهتمّ أولهما بالكتابة والذات. في حين يبحث ثانيهما في الدواعي الجمالية لسردنة الفن التشكيلي ضمن المستويات الايحائية لنسيج الكتابة. وطموحي هو إجلاء طبيعة المعرفة التي تتخلل المحكي، وذلك بتبنّي أسئلة معرفية تتساوق مع مستوى النص. وتبحث هذه الأسئلة في الوشائج الممكنة بين الكتابة والرسم على مستوى السرد ؟ وعن مقاصد تحويل فن التصوير من أبعاده التشكيلية الفنية إلى علامة لسانية ؟ وعن الدواعي الجمالية لذلك ؟

الفصل السادس: "جمالية الهندسة الخطية في رواية "كريماتوريوم".

ينطلق التأويل في هذا الفصل الأخير من الرغبة في ملامسة أبعاد التشكيل البصري ودواعيه الجمالية. دون أن أقطع الصّلة بين التشكيل البصري الذي تلتقطه العين في مسحها البصري للمكتوب، وبين المعطى الدلالي الذي تبنيه قراءتي للنص. مستفهمة حول مدى تواطئ إستراتيجية الكتابة مع ثقافة العين؟

وقصد تثوير هواجس أسئلتي سأدفع بالتأويل إلى مداه من خلال مستويات أربعة تحدّدت معي في هذا الفصل الأخير. وهي: التشكيل البصري وخطاب العين، جمالية علامات الوقف، الدلالة القصدية لفضاء الهامش، وأخيرا بلاغة التوقيع.

إن الاقتراب بأسئلتي من هذا النص جاء محملا بالأدوات الإجرائية التي طرحتها جمالية التلقي. حيث سأستثمر الإجراءات التي اقترحها نموذج "إيرز" النظري الذي ينهض على استثمار البعد النصي والفردي للقراءة ضمن إطار معرفي منفتح، تستدعيه القراءة بغرض بناء معنى النص.

مسار التأويل في هذه المقاربة لن يسير في خطه التواصلي، لأنه سيكون مرهونا بالرجوع إلى ما تمّ تلقيه بغرض إعادة ترهينه من جديد. وأنوّه أنّني لم أتلق أيّ نقد كتب بخصوص هذا النص. وذلك لسببين:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أوّلهما فرضته عليّ حداثة الرواية بالنظر إلى صدورها الذي تزامن مع انطلاق مسار اشتغالي على مشروع هذا البحث .

ثانيهما اختياري حيث استحسنت جِدّة الرواية زمنيا، ففكّرت أن أعتبر نفسي من ضمن قرائها الأوائل تاريخيا. لذا أقحمتها ضمن دائرة اشتغالي. وتلقّيتها وأنا متحرّرة من كل إرشاد مسبّق. واختراقي لها تمّ استنادا إلى جهد تذاوتي محكوم بإستراتيجية النص ، بعيدا عن سلطة توجيه الكاتب أو سلطة قراءات أخرى. لأن فهم نص ما على حد تعبير "غادامير" يعني أولا وقبل كل شيء تطبيقه على أنفسنا وإدراك طابعه الأحادي على الرغم من كونه يمنح نفسه كل مرة بصورة مختلفة ، ويُفهم بطرق مغايرة.

الملحق: وسمته بـــ:"مقاربة استبيانية حول تلقي أعمال واسيني الأعرج الروائية".

رأيت وأنا أشتغل على تلقي أدب "واسيني الأعرج" الروائي، أنه من المستحسن أن أعضّد لفصول بحثي بملحق لا ينفصل عن إشكالات البحث . أجري في ضوئه مقاربة استبيانية أقف من خلالها على مدى التواصل بين "واسيني الأعرج" وقرائه ميدانيا. وكذا تمييز مستويات تلقي أعماله الروائية. انطلاقا من ردود المستجَوبين الذين حدّدتهم مسبّقا في فئات ثلاث، يمثّلون الحقل الثقافي الأكثر انشغالا بالإبداع والأدب: وأعني بذلك: (الأساتذة الجامعيون - الطلبة الجامعيون- الصحفيون). وذلك حتى أضمن ثراء الردود وتنوّعها.

من هنا عكفت على تصميم خطاطتين استبيانيتين تساوقا مع القدرات المعرفية للمستجوَبين. حيث قدّمت إحداهما لفئتي الطلبة والصحفيين، بينما قدّمت الثانية لفئة الأساتذة الجامعيين.

و ألخّص جملة الشروط التي راعيتها لدى تصميمي لكشف الأسئلة المكتوب:

أن يكون واضحا محدّدا، أن يكون لدى المستجوَبين معلومات كافية تمكّنهم من الإجابة عنه، وأن يكون متدرّجا من البسيط إلى المركب؛ أي خاضعا لسياق منطقي خاص يساعد المستجوَب في بلورة إجاباته وتطويرها. وذلك حتى أتمكّن من خلال نتائجه الحصول على البيانات المطلوبة. وتماشيا مع هذا الإجراء، عالجت فعل التّلقي وأشكال وقعه وفق أشكاله الثلاثة، تبعا للفئات المشاركة معنا، وهي العيّنة التي عالجت ردودها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وختمت البحث بخاتمة ضمّنتها النتائج التي حصدها البحث.

لقد سمحت لي هذه الخطاطة المنهجية التدرّج في مقاربة التلقيات التي نتجت عن أفق الانتظار الاجتماعي والأدبي بخصوص كتابة "واسيني الأعرج" الروائي، دون أن أقصي قراءتي لهذه الكتابة، باعتباري أحد متلقييها. وأحسب أن ذلك سيجلي نصيب هذا المؤلف من القراءة والكتابة معا .

لقد أقدمت على هذا العمل، وأنا على وعي تامّ بتشعّب مسالكه وعسرها . حيث تكمن صعوبة الموضوع في تعذّر جمع التأويلات المختلفة التي اهتمت بـــ"واسيني الأعرج" كاتبا روائيا، نظرا لتشتّت المادة النقدية مابين الكتب والدوريات والرسائل الجامعية والصحافة المكتوبة. وهو ما جعل الفصل الثاني في مستواه الثاني تعتريه فراغات، نتيجة تعذّر الحصول على المادة المكمّلة لهذا المستوى. فضلا عن العوائق التي ارتبطت بالخطاب النقدي نفسه، حيث تطلّب منّي تصنيف المادة النقدية والكشف عن أسئلة القراء فيها ومقاربة منظوراتها رغم تعدّدها وتباينها جهدا كبيرا. لكن جميع ذلك لم يثبّط عزيمتي؛ بل زادني إصرارا. فكانت ثمرة هذا الجهد شاهدا على العزم والتّحدي.

وختاما أسجل شكري وامتناني لأستاذي المشرف الدكتور الفاضل "محمد بشير بويجرة" على العون الذي أسداه إلي ، وعلى ملاحظاته التي أثرت هذا البحث إثراء بالغا. فقد تحمّل مشقة الإشراف على هذه الأطروحة بخلق نبيل وتعامل رفيع . كما أسجّل تقديري لكل من ساهم من قريب أو من بعيد في إخراج هذا البحث في صورته هذه.

لله الفضل أولا وأخيرا

وهران3 أكتوبر2011.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المـــدخـــل

أبعاد آلية التأويل عند أقطاب جمالية التلقي - التأويل كحتمية لانفتاح الكتابة الأدبية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القسم الأول

المسار التاريخي لظهور جمالية التلقي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

استطاعت جمالية التلقي (Réception esthétique) أن تشق طريقها وسط صراع نقدي حادّ شهدته ألمانيا. وتمكنت من أن تجد لها مكانا في الساحة النقدية- بعد ثورتها على الأطروحات التي تقادمت[ó] - إثر إحرازها على خطوات هامة في مجال تفسير الفن والأدب. كانت الغاية من وراء هذا التمرد المنهجي، إعادة النظر في الممارسات النقدية السابقة، لا سيما أنّ جمالية التلقي نشأت في ظلّ الأزمة التي عرفتها المقاربة البنيوية.[**] هذه المقاربة التي بسطت نفوذها النقدي في عقدي الخمسينات والستينات من القرن العشرين.

انخرط أقطاب جمالية التلقي[***] "في إعادة صياغة الدراسات الأدبية في ألمانيا الغربية على المستويين المؤسساتي والمنهجي كليهما"[1]. وأصبحت جمالية التلقي تقدَّم بوصفها ثورة علمية. لقي هذا الاتجاه الجديد استجابة واسعة لدى العلماء والنقاد، بداية من أواخر الستينات إلى أوائل السبعينات من القرن العشرين. إثر ذلك تمكن من أن يشق طريقة في الساحة النقدية.[****]

ó - على الرغم من ذلك، نجد جمالية التلقي تستثمر إرثا فلسفيا ولغويا واسعا. يبدأ من شعرية أرسطو Aristote (384 ق.م – 322 ق.م) ويمتد إلى الشكلانيين الروس. ينظر: عودة (خضر ناظم) ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،(ط .1)، عمان/ دار الشروق ،1997، من ص. 21 إلى ص. 131.

** -أقامت البنيوية مشروعها النقدي على التصور البنيوي للأدب، مستبعدة الذات المنتجة والذات المتلقية من دائرة اهتمامها. وركزت في مقابل ذلك على البنية اللسانية للنص الأدبي. وقد خالفت جمالية التلقي هذا التصور عندما جعلت المتلقي أحد أهم أقطاب العلمية الإبداعية.

*** -الكثير ممن اشتغلوا ضمن هذا المشروع النقدي ينتمون إلى مدرسة كونسطانس "(constanzschule)- من أساتذة أو متخرجين بألمانيا الغربية (سابقا) -من أقطاب هذه المدرسة :

"Hans Robert Jauss", "Wolfgang Iser", "Jury strieders"," Manfred Fuhrman".

[1] - هولب (روبرت)، نظرية التلقي-مقدمة نقد ية ، ترجمة: إسماعيل (عز الدين) ، (ط.1)، جدة/المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، 1994، ص.56.

**** - نشر "ياوس مقاله" تاريخ الأدب- تحد لنظرية الأدب" عام 1967 ، ثم أتبعه بمقال " التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية" عام 1969. وفتح هذان المقالان الباب واسعا أمام الدراسات في هذا المجال، حيث تتابعت المنشورات حول موضوع "جمالية التلقي" في محاولة للتعريف بمشروعها والإجراءات النقدية المصاغة في قراءة العمل الأدبي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أعلن "هانز روبيرت ياوس"(Hans Robert Jauss) منذ البداية أنّ هدفه يتمثل في الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، معترضا في الوقت نفسه على التفسير المادي للتاريخ الذي يكرسه الاتجاه الماركسي. والذي يضع القارئ بمعزل عن جمالية النص الأدبي. كما اعترض على مذهب الشكلانيين الروس الذي يتعاطى مع النص بعيدا عن مواقفه التاريخية. في مقابل ذلك سعى إلى تجاوز التعارض بين هذين الاتجاهين. وانتهى إلى صياغة رؤية مغايرة تجعل القارئ يتبوأ موقعا جديدا عندما راهن على فاعليته، وذلك في إطار تصوراته الشاملة لما أطلق عليه جمالية التلقي.*

يؤكد "ياوس" على أن "مفهوم الجمالية يقطع كل صلة بعلم الجمال، وكذا بفكرة جوهر الفن"[1]. وهو يحيل إلى سؤال ظل يتكرر منذ عهود طويلة، وهو كيف نفهم الفن ضمن سيرورة الإنتاج والتلقي؟ من أجل ذلك أقامت جمالية التلقي مشروعها، على مفاهيم يحكمها الإنتاج والإستهلاك والتواصل، مستثمرة بحوث التاريخ الأدبي والبحث السوسيولوجي. من جانب آخر نجدها تستند في إجراءاتها النقدية إلى مفاهيم الذوق والجمال والتأويل Interprétation **.

مكمن الفن عند أقطاب جمالية التلقي هو العمل الأدبي، بوصفه معطى ماديا بما يملكه من قدرات ترتبط به باستمرار. أما مكمن الجمال فهو الذات المتلقية. ويتم إدراك الرؤى الجمالية عبر الزمن من خلال ما تسمح به قدرات النص الفنية من الاستجابة لذلك

---

* - من أجل بلورة مشروعها، دخلت جمالية التلقي في حوارية نقدية مع التصورات النظرية والمنجزات النقدية السابقة والمعاصرة لها .وعلى الرغم من انتقاد "ياوس" للماركسية، إلا أنه استثمر جهود "روجيه غار ودي" Roger Garaudy من جانب آخر نسب إلى الشكلانيين الروس الفضل نظرا لتصورهم أن الإدراك الحسي الجمالي أداة فاعلة في سبر أغوار الأدب. إلى جانب اهتمامهم المبكر بالقارئ داخل النص وخارجه. واهتمامهم كذلك بالشعرية. voir : Todorov(Tzvetan), théorie de la littérature, textes des formalistes Russes, réunis, présentés et traduits par: Todorov(T) , paris, Ed. Seuil, 1965, p. 33.

1- Jauss (Hans Robert), pour une esthétique de la réception, Traduit par : Maillard(Claude), Préface de : Starobinski (Jean) ,Paris , Editions. Gallimard, 1978, p.111.

** - استندت جمالية التلقي إلى البحث التاريخي الأدبي وكذا البحث النفسي والاجتماعي. غير أنها تجاوزت مناهجهم في مقابل توظيفها لمفاهيم نقدية مغايرة في قراءتها للعمل الأدبي، مستعينة في كلّ ذلك بقدرات القارئ وبذوقه في إدراك جمالية النص.Voir : Jauss(Hans Robert), pour une esthétique de la réception, p.74

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكشف الجمالي. وهذا ما تسميه هذه النظرية بـــ "جمالية التلقي"، لذا ينبغي على الأدب "أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي" [1] .

لا يتعلق فعل الكشف عن الجوهر التاريخي لعمل ما بمجرد وصف العمل الأدبي(Œuvre littéraire)، أو فحص عملية إنتاجه. لأنه متعلق بمن يتداولون عليه عبر التاريخ. وهو ما يجعله قابلا للتشكل باستمرار عبر هذا التاريخ. تبعا لذلك يتحوّل مؤرخ الأدب من مجرد متقبّل للموروث إلى متعامل مع الأعمال الأدبية "في ضوء كيفية تأثرها بالظروف الجارية وتأثيرها فيها." [2]

لقد تجاوز تاريخ الأدب التلقي الفردي للعمل. وأصبح بإمكانه إعانتنا "على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءا من الممارسات الراهنة"[3]. من هنا أصبح البعد الجمالي (Dimension esthétiques) للعمل الأدبي مرتبطا بمدى إستجابة المتلقين له.

أما نموذج "فولفغانغ إيزر"(Wolfgang Iser) النظري، فقد ركز على الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في متلقيه. ومن أجل توضيح تصوراته استحدث ميادين استكشافية تسمح له بتحقيق إجراءاته النقدية .*

---

[1]- هولب (روبرت)، نظرية التلقي، ترجمة: إسماعيل (عزّ الدين)، ص.152.

[2] - م س ، ص .153.

[3]- م س، ص . 154.

*- هناك اختلاف في الأدوات الإجرائية لجمالية التلقي لدى كل من " ياوس" و " إيزر". كلاهما ركز على علاقة النص بالقارئ. لكن لكل منهما أدواته الخاصة- وإن كانا يلتقيان أحيانا – في معالجة هذا التصور. اهتم " ياوس" بجمالية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، كما اهتم بالتأويل متأثرا في ذلك بـــ "غادامير" (هانز جورج) (Hans Gadamer(Georg. أما "إيزر" فقد انساق وراء الفلسفة الفينومينولوجية La Phénoménologie– ذات المكتسبات التأويلية – مستثمرا منجزات الباحث البولوني انغاردن (رومان) Ingarden (Roman). بعبارة أخرى إن اهتمامات "ياوس" في الغالب ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية . في حين مباحث "إيزر" تركز على النص في علاقته بالمتلقي. أما العوامل الاجتماعية عنده فتظل تابعة أو مدرجة في المسائل النصيّة. ينظر: شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،(ط.1)، بيروت/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر /منشورات الاختلاف، 2007، ص.146.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقوم التّوجه النقدي في هذا المدخل على مسألة التأويل وشروطها ضمن إطار جمالية التلقي*، لذا أتوخى إثارة عدد من الإشكالات تتعلق بحدود التأويل وشروطه. إذن: متى نتحدث عن التأويل؟ ومتى تبدأ ممارستنا له؟ ثم ما مدى ارتباط التأويل باللغة؟ كيف نفهم النص الأدبي؟ ما الفهم في لغة التأويل؟ هل المعنى خاصية تتعلق بالنص أم بالفعاليات التي ينجزها القارئ؟ وهل المعنى ينتمي إلى مجال القارئ أم إلى مجال النص؟ ذلك ما أسعى إلى معالجته في المباحث الموالية:

1.حوارات جمالية التلقي:

يعد التأويل من المسائل العريقة والشاسعة نظرا لتوغله في القدم من جهة، وارتباطه بحقول ميتافيزيقية وفلسفية، من جهة أخرى. وقد اتخذ تفاسير كثيرة، منها تفاسير "هوميروس" في العصور القديمة، مرورا بتأويل الأصولية (الكنيسة)، ووصولا إلى التفسير التاريخي للنّصوص الأدبية في القرن التاسع عشر. بالإضافة إلى انجازات التأويل القانوني والديني والفلسفي[1]. هو إذن علم استخدم لتفسير النصوص المقدسة وعبر أجيال من المفكرين تحوّل هذا المفهوم بفضل جهودهم، فأصبح يهتم بالنصوص بمفهومها العام. أما النظرية التأويلية الغربية الحديثة فقد بدأت حلقات تفضي الواحدة منها إلى الأخرى، بدءا من "فريدريك شلايماخر"Friedrich Schleiermacher (1768-1834) إلى مدرسة "كونسطانس" مرورا بـــ" هانز جورج غادامير"Hans Georg Gadamer[2]. ولأنني لا أنوي الوقوف على السجال القديم حول التأويل أعرج نحو الفلسفة الفينومينولوجية للوقوف على كيفية إدراكها للمعنى. ثم أعاين مدى تأثير هذه الفلسفة في كل من تصورات "غادامير"

*- تفرض عليّ خطاطة البحث في جانبها الإجرائي تحديد الإطار المنهجي الذي توظفه جمالية التلقي. لذا أحرص من خلال هذا المدخل التأسيس معرفيا للجانب التطبيقي للبحث. وهو الأمر الذي سيجنّبني لاحقا تكرار المفاهيم النظرية التي وظفتها جمالية التلقي.

1- ينظر: الزين (محمد شوقي) ، تأويلات و تفكيكات –فصول في الفكر الغربي المعاصر، (ط.1)، الدار البيضاء/ المغرب ، بيروت/ لبنان، المركز الثقافي العربي، 2002، من ص. 27 إلى ص.46.

2- ينظر: جاسير (دايفيد) ، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: قانصو (وجيه) ،(ط.1)، الجزائر/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007، من ص.101إلى ص.122.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

و"رومان انغاردن" (Roman Ingarden) خاصة.* وأتوخى في كل ذلك أن لا أحيد عن مساري المنهجي الذي ألزمت نفسي به.

1.1. فلسفة "هوسرل" الفينومينولوجية:

عدل "إدموند هوسرل" Edmund Husserl (1859 -1938) في نظرية المعرفة عندما بحث في المعنى الناتج عن فعل الفهم. إن المعنى عنده إنما ينشأ في الشعور المحض فهو "خلق آني مرتبط بلحظة وجوده. وهذا يعني أننا لا نعرف الشيء "الظاهرة" من خلال ما يعطينا إيّاه من قيم وأحكام ومعاني سابقة. وإنّما من خلال شعورنا القصدي اتجاهه" [1].

المعنى الموضوعي الذي يعنيه "هوسرل" ولِد نتيجة علاقة شعورية خالصة استبعدت المعطيات والقيم السابقة. لقد بنى "هوسرل" المعرفة من خلال المقوّم الذاتي معيدا صلة الذات (Sujet) بالأشياء/الظاهرة ،"وذلك لاعتقاده بأن فعل الفهم ينطوي على دلالة أساسية في المعرفة. واعتقاده كذلك أن مشكلات المعنى هي مشكلات الفهم نفسه"[2].

لا تكشف الظاهرة - من منظور-"هوسرل" عن ذاتها، إلا من خلال الكيفية التي بها يعيها الوعي. لأن الوعي هو الذي يمنحها معناها ووجودها المادي. فهو يرى أن الظاهرة لا توجد إلا بفعل الوعي اتجاهها، أي لا وجود لأي موضوع بعيدا عن الذات التي تفكر فيه. من هنا فإن الظاهرة تصبح ملموسة انطلاقا من إدراك الذات الواعية بها. وما ينبني من موضوعات يصبح متصلا بالذات. وتسعى هذه الأخيرة إلى فهم أشياء العالم فهما موضوعيا في إطار التجربة الإدراكية الراهنة بعيدا عن المعطيات السابقة. وما يراه الوعي هو جوهر الشيء. و هو ما يسميه "هوسرل" بالمعنى الموضوعي. وتسمح هذه الكيفية –بحسبه-بإدراك الظواهر على حقيقتها.

---

* - ترتبط جمالة التلقي ارتباطا قويا بالفينومينولوجيا ممثلة في رائدها " هوسرل إدموند ". ومن بعده "انغاردن" الذي بلور من افتراضات "هوسرل". وقد وفرت تصورات "انغاردن" أرضية خصبة لعدد من الاتجاهات النقدية من ضمنها اتجاه جمالية التلقي.

[1] - عودة (خضر ناظم) ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،(ط.1) ، عمان /دار الشروق، 1997، ص.76.

[2] - م س ، ص.77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتنطوي الظاهرة (Phénomène) عنده على مقاصد المعنى المشكلة للأشياء. وإن "مساءلة القصدية* (l'intentionnalité) الكامنة خلف الجزء الظاهر من الظواهرمهمة معقدة تستحق أن تنعت بأنها هيرمينوطيقية"[1]. وتقوم هذه المساءلة على فهمنا الذاتي المحض لها. ويخضع الفهم بدوره لذلك "التوتر الموجود بين المعنى المقصود والمعنى في حدّ ذاته"[2]. ويصبح المعنى خلاصة للفهم الفردي الخالص. وهذا هو أساس العلم المعرفي عند "هوسرل"؛ بل وأساس فلسفته الفينومينولوجية. ** ويتبين ممّا تقدم أن "هوسرل" من خلال توجيهه للفينومينولوجيا نحو القصدية قد ولج التأويل من بابه الواسع [3].

أما الفيلسوف"مارتن هيدجر" Martin Heidegger(1889-1976)، فإن إعادة التفكير في مسألة الوجود عنده، جعلته يخلص إلى "أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة ذاتها" [4]. إن تفكيرنا كما يرى "هيدجر" "لا بد أن يكون في موقف. فهو موقف تاريخي دائما، على الرغم من أنّ صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الاجتماعي، بل إلى التاريخ الداخلي الشخصي"[5]. ويرتكز التأويل عنده على طبيعة الفهم التاريخية. وهو طرح مخالف

---

* - ظهر مفهوم القصدية (l' intentionnalité) عند عالم النفس الألماني Brentano(Franz) (1838 – 1917). وقد أعاد "هوسرل" تأسيسه تأسيسا فينومينولوجيا. وهو يتعلق بذلك التوتر الذي " ينبلج من الذات باتجاه المعنى." ينظر : غراندان (جان) ، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينوولوجيا، ترجمة : مهيبل (عمر) ،(ط.1)، الجزائر/ منشورات الاختلاف، 2007 ، ص. 58- ص.59. وقد أضحت القصدية فيما بعد مرتكزا أساسيا لما بات يعرف بعملية التفاعل الأدبي في اتجاه "جمالية التلقي".

[1] - غراندان (جان)، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة: مهيبل (عمر) ، ص .49.

[2] - م س.ص. 59.

** - ترى الفينومينولوجيا أنه لا يمكن الفصل بين الموضوع والذات التي تدركه ،لأن الموضوع الجمالي لا يتجلى إلا من خلال الذات التي تعيه.كما أن عملية إدراك الذات لهذا الموضوع لن تتم دون التأثير في الذات. وهنا نقف على العلاقة التفاعلية بين الموضوع والذات. -

[3] - ينظر: غراندان(جان المنعرج)، الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ص. 61.

[4] - أبو أحمد(حامد)، الخطاب والقارئ - نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2002 ، ص.68.

[5] - م س ، ص. 68.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لتصورات أستاذه "هوسرل" الذي اهتم بكيفية إدراك المعنى من خلال تركيزه على وصف تجربة الذات في علاقتها بالموضوع. مستبعدا الفهم المعطى.

2.1.التأويل بين الفهم والتفسير:

أثّرت تصورات "هيدجر" على المسعى الفلسفي لـــ"غادامير"، الذي اهتم بالتأويل بوصفه علما للفهم والتفسير - مع إقراره بالتشابك الوثيق بينهما- لكن في الوقت نفسه لم تخرج تصورات "غادامير" عن إطار فلسفة "هوسرل" التي ترى أن الذات هي أساس الفهم. غير أن "غادامير" ينفصل عن قصدية "هوسرل"، لأنّه لا يستبعد الأحكام المسبقة (Préjugés) الناتجة عن الادراكات السابقة. بل يعتبرها شرطا لإمكانية الفهم. وذلك عندما جعل الماضي إنما يفهم انطلاقا من الذات، لأن هذه الأخيرة لن تستطيع انتزاع نفسها من التاريخ. وقصد بلورة تصوره هذا، طرح مفهوم الأفق التاريخي (Horizon historique) الذي وصل به الماضي بالحاضر. وتسمح هذه العملية عنده بإعادة بناء معنى الأثر الأدبي، بوصفه جزءا من التراث من خلال فهم الذات. إن المعنى عند "غادامير" إنما يعتمد في انبنائه على أفعال الوعي، حيث يصبح بالإمكان تعيين الأثر باستمرار من خلال أفعال وعي جديدة.

لا تُفهم نصوص التراث حسب "غادامير" من خلال ما تعنيه فقط، بل تفهم من خلال فهم الذات المتلقية لهذه النصوص. وهنا نجد مسوغا يجعلنا نقول إنّ العلامة (Signe) وحدها لا تنطوي على المعنى. وما تقوم به العلامة هو أنها تحيل على مرجعيات معقدة يتمثلها الوعي المُدْرك. هذه الكيفية تجعل الوعي يفهم العلامة في علاقتها بالوعي الذي أنتجها. وإن هذا الافتراض هو الذي جعل "غادامير" يخلص إلى اعتبار اللغة وسيطا لعملية الفهم.*

يستعين "غادامير" على توضيح فكرته، بفعل الترجمة الذي يراه مستحيلا دون فهم دقيق وصحيح. لذلك فهو يجعل منه أحد النماذج والقواعد الهامة في التأويل. إنّ الترجمة

* - يعتبر هذا الطرح أحد مرجعيات "ياوس"، حيث استند إليه في وصف كيفية بناء المعنى . ومن ثم الفهم كما سيظهر ذلك لاحقا في المبحث الخاص بـــ"جمالية التلقي والتاريخ الأدبي".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا ترغمنا على إيجاد اللفظ المناسب فقط، وإنّما ترغمنا كذلك على إعادة بناء وتشكيل المعنى الحقيقي للنّص داخل أفق لغوي جديد، لهذا فهي مرهونة بالفهم[1]. في ضوء ذلك تصبح ممارستنا للتأويل مشروطة بدخولنا في علاقة مع الآخر، وفهمنا له انطلاقا من موقعه الخاص[*] فسواء في المحادثة الفعلية، أوفي عملية فهم العمل فإن "الشيء المشترك هو الذي يوحّد الطرفين أي النّص والمفسِّر"[2]. من هذا المنطق يصبح الفهم هو المشاركة بين الأشخاص بعضهم لبعض في بلورة معنى مشترك. يعني ذلك أن التأويل يبدأ عندما لا يمكن فهم الآخر فورا[3].

يصل "غادامير" ما بين اللغة والتأويل. وعن هذه العلاقة تتشكّل عملية الفهم التي تسهم في بناء المعنى. إن المفسِّر ودون شعور منه يدخل ذاته، كما يدخل مفاهيمه الخاصة في التفسير. من هنا فإن "الصياغة اللغوية ملازمة لتفكير المفسِّر"[4]. أي أنّ عملية التأويل تنبثق عن اللغة، مع اعتمادها على لغة المؤوّل كذلك. ومن ثمّ فإنّ لغة التأويل ما هي إلا لغة الفهم. كما أنّ " فعل الفهم هو فعل تفسير، لأن الفهم يشكل الأفق التأويلي الذي يتخذ فيه هدف نص ما قيمته". [5]

إذن " كل عملية فهم هي تفسير" [6]. من أجل ذلك يعتبر "غادامير" أنّ عدم مقدرتنا على التعبير عن فكرة ما، مردّه إلى سوء فهمنا لها. فما يعوق التعبير هو نفسه ما يعوق

---

[1]- ينظر: غادامير (هانس غيورغ)، فلسفة التأويل، ترجمة : الزين (محمد شوقي) ، (ط.2) ، الجزائر/ منشورات الاختلاف ، بيروت /الدار العربية للعلوم ناشرون، المركز الثقافي العربي، 2006، ص. 141 – ص. 142.

[*]- يبدو أن هذه الفكرة لها أصول في فلسفة " دلتاي فلهام" Dilthey Wilhem (1833-1914) التي تعد أحد مصادر "غادامير". ويعني الفهم عند دلتاي " اكتشاف الأنا في الأنت". ينظر: عودة (خضر ناظم) ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص. 97. أي أن معرفتنا للآخر عند "دلتاي" تتوقف على انعكاس تجربته فينا من خلال معايشتنا إياها.

[2]- غادامير (هانز جورج) ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ترجمة : أبي سليمان(آمال) ، العرب والفكر العالمي، ع:3، 1988، ص.23.

[3]- ينظر: غادامير (هانس غيورغ) ، فلسفة التأويل، من ص. 141- إلى ص. 145.

[4] - غادامير (هانز جورج)، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ص.34.

[5]- م س ، ص . 29.

[6]- م س، ص. 29.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفهم[1]، لأن" الفهم بذاته متّحد بالعنصر اللّغوي بعلاقة أساسية"[2]. واللغة تمثل وسيطا شموليا " تجري فيه عملية الفهم بذاتها والتفسير هو نمط عملية الفهم".[3]

لقد وحد "غادامير" ما بين الفهم والتفسير والتطبيق. لأننا عندما نقرأ نصا فإن فهمنا له يتداخل بتفسيرنا لسياقه. ويتداخل ذلك بالتطبيق بوصفه خلاصة لعملية تجسيد الفهم عبر الوسيط اللغوي. من هنا يصبح التفسير ذلك النشاط الذي يمارسه القارئ في فهم العمل.

لكن ما هي أداة التأويل في مشروع "غادمير"؟

يبحث مشروع "غادامير" القائم على التأويل داخل اللغة التي تنطوي على خطاب السؤال. ويهدف إلى بلوغ الفهم من خلال تأويل هذا الخطاب باللغة. والممارسة التأويلية عنده تقتضي توظيف أداة "السؤال والجواب". وفهم النص بدوره يقتضي تأويلا للسؤال الذي دفع بالمؤلف إلى كتابة النص. وتجدر الإشارة إلى أنّ "غادامير" في تصوراته تلك يستبعد إجراءات الفهم، تاركا الحرية للمؤوّل في فهم النّص، تبعا للطريقة التي يستحدثها لنفسه في مسار القراءة.

ما يركّز عليه "غادامير" هو علاقة المُؤَول باللغة ومتعة اللعب بها، لأنها تأسر المؤَول. فهو يقرأ ويفهم ويؤوّل باللغة. إنّه لا يمكنه سوى الخضوع لهذه اللغة باعتبارها الوسيط الذي " يربطنا بالأشياء"[4]، دون أن يحظر أو يقيّد من تجربتنا.

يتصوّر"غادامير" أنه لا وجود للفهم إلا بانصهار الآفاق(Fusion d'horizons)، بوصفه العملية التي تسمح بتلاقح الفهم وإخصاب التأويل. خاصة أنّ العمل الأدبي ليس عملا مكتمل المعنى ؛ إنه "يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل." [5]من

---

[1] -Voir : Gadamer (Hans Georg), vérité et méthode, tra : Sacre (Etienne) , Rev : Ricœur(Paul), paris, ed. Seuil, 1976, p.235.

[2] - غادامير (هانز جورج)، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ص. 29.

[3] - م س، ص. 25.

[4] - م س ، ص. 136.

[5] - أبو أحمد (حامد) ، الخطاب والقارئ -نظريات التلقي وتحليل الخطاب ، ص. 69.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هنا فإن الممارسة التأويلية عنده تقوم على الوعي التاريخي الذي يعقد الصّلة بين عملية فهم النّص وبين التّداخل بين الآفاق.

إنّ أدب الماضي وفق ما تقدّم، ينتج عن الحوارية(Dialogisme) التي تجمع بين الماضي والحاضر. إذا كان الحاضر مبنى على أساس من الماضي، فإنه لا يمكن إدراك هذا الماضي إلا من خلال منظورنا للحاضر. وإذا كانت رحلتنا إلى الماضي تستدعي أخذ الحاضر معنا، يصبح انصهار الماضي والحاضر أمرا حتميا، فــ" الفهم التاريخي يشمل دائما على فكرة أنّ التراث الذي يصل إلينا يتحدّث إلى الحاضر، وأنه ينبغي فهمه بهذه البساطة "[1]. من هنا يصبح الفهم واسطة بين الماضي والحاضر. إنّه يتولّد نتيجة " فن الاستمرار في طرح السؤال" [2] وهدفه " المشاركة في معنى حاضر"[3] وليس " تكرار شيء مضى"[4].

ولعله أصبح جليا الآن أن العمل الأدبي حسب تصورات "هوسرل" يجسّد ظواهر الحياة مثلما هي في وعي الكاتب . وفهم العمل عنده يعني الوقوف على الكيفية التي يُدْرِك بها الكاتب الموضوعات الخارجية، بعيدا عن تجارب المُفَسِّر السابقة، وكذا السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي. بخلاف "غادامير" الذي يفسّر الظاهرة انطلاقا من الأفق الراهن في حضور المفاهيم المسبّقة للمُفسِّر.

3.1. الخبرة الجمالية ومستويات إدراك المتلقي:

عدّل الفينومينولوجي "رومان انغاردن" (Roman Ingarden)(1893 – 1970) من افتراضات أستاذه "هوسرل" فيما يتعلّق بالقصدية، بأن جعلها مرتبطة بالعمل الفنيّ. في نفس السياق اهتمّ بدراسة الخبرة الجمالية(Expérience Esthétique). وهو يرى أنّها تصدر عن العمل الفنيّ بوصفه نشاطا فنياً يصدر عن فنان؛ أي القاصد، وعلى المتلقي تحقيق وجود هذا العمل. وينتج الموضوع الجمالي(Objet Esthétique)عن عملية تفاعل قصد

[1]- غادامير (هانز جورج) ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ص.26.

[2] - Gadamer(Hans Georg) , vérité et méthode , p. 35.

[3] -غادامير (هانز جورج) ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ص. 26.

[4]- م س ، ص.26 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكاتب بقصد المتلقي. إن عملية تحقيق العمل الفني تتمّ نتيجة ذلك التفاعل الايجابي الذي تحدّده طبيعة الخبرة الجمالية – للمتلقي – بين نص الكاتب ومستويات إدراك المتلقي. تسمح الخبرة الجمالية بتشكيل العمل وتركيبه، وهي في الآن نفسه تقوم باثراء تجربة المتلقي(Récepteur)، ذلك أن عملية بناء الذات القارئة لذاتها تكون موازية لعملية بناء الموضوع الجمالي[1].

ويرتهن ذلك بالقراءة الايجابية التي يعتبرها "انغاردن" فهم فعّال للعمل الأدبي* الذي يتجاوز حدود تلقي أو استقبال المعنى، إلى "فاعلية المعنى حينما يقوم بوظيفته التي تنقلنا وراء حدود ذاته"[2]. يسفر ما تقدم على أنّ "المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم[3]"، لأنّ "انغاردن" يعتبر عمليات الإدراك غير منفصلة عن العمل المُدْرَك**.

يمتلك العمل الأدبي على حد تعبير "انغاردن" بنية ثابتة ومحددة. وهو بذلك مستقل عما تَؤُول إليه قراءة هذا العمل. بخلاف الموضوع القصدي الذي يحيل إليه العمل والذي هو أبعد ما يكون عن التحديد. و"انغاردن" بذلك يفرق بين البنية القاعدية للعمل الأدبي وبين الموضوع الجمالي الذي يحققه القارئ انطلاقا من هذه البنية***. لكن ماهي آليات تحقيق الموضوع الجمالي عند "انغاردن"؟

1- Voir : Iser (Wolfgang) , l'acte de lecture- théorie de l'effet esthétique, trd : Sznycer (Evelyne) , Bruxelles, ed. Pierre Mardaga, 1976, p.173, et suite.

*-العمل الأدبي هو نفسه الموضوع الجمالي عند"انغاردن" . ولا يمكن أن يتحقق إلاعن طريق التفاعل بين النص والقارئ . ينظر: Voir : Iser (Wolfgang), l'acte de lecture،p .48.

2- سعيد (توفيق)، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هيدجر – ميرلوبونتي – انجاردن، (ط.1)، بيروت/ لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992 ، ص.442.

3- عودة (خضر ناظم) ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص. 95.

**- هذا التصور الذي طرحه "انغاردن" نجد له جذورا في أفكار "هوسرل". وقد تبنى هذا التصور أقطاب اتجاه جمالية التلقي الذين جعلوا بناء معنى العمل الأدبي، إنما يقوم على العلاقة التفاعلية بين فعل الإدراك والمعنى المُدْرَك.

***- يميز" انغاردن "بين العمل الفني باعتباره بنية قصدية ، وبين وجوده المادي الواقعي. ينظر: سعيد (توفيق)، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص.337.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن تجاوز الذاتية /الانطباعية لدى تلقي العمل الأدبي مشروط بمعرفة المقومات الأساسية لبنية هذا العمل. و تُمَكّن هذه المقومات القارئ من الاستناد إلى أسس موضوعية أثناء القراءة، ليصبح تحقيق الموضوع الجمالي متعلقا بطبقات العمل الأدبي ذاته، باعتباره القاعدة التي ينطلق منها التأويل. وهو ما يجعل القراءة تحقق إمكانيات متعددة للبنية نفسها. فالموضوع الجمالي يتّخذ أوجها متعددة تختلف باختلاف خبرات المتلقين المتفاوتة فيما بينها. من هنا يربط "انغاردن" بين عملية تحقيق الموضوع الجمالي وخبرة المتلقي .

يرى "انغاردن" أن قصدية العمل الأدبي هي التي تجعله يفتقر إلى التحديد النهائي. وتحقيق الموضوع الجمالي–من منظوره- يكون بإكمال الخطاطات النصية (Schémas textuels)التي ينطوي عليها العمل الأدبي، ثم إعادة تركيبها. وكذا ملء مواضع اللاّتحديد (Lieux d' indétermination)الموجودة داخل هذه الخطاطات. وتعمل القراءة على ردم المواضع غير المُتَحدّدة ، ذلك أنها تشكل رابطا بين خطاطات النص المفكّك.

ومثلما يتعلق اختلاف الموضوعات الجمالية بتعدد وكيفيات ملء مواضع اللاّتحديد، فإنه يتعلق كذلك بـــ"اختلاف المكونات البنيوية المادية التي تنطلق منها وتتأسس عليها عمليات بناء هذه الموضوعات."[1] و يقلص "انغاردن" من دور الذات المُدْركة عندما يجعل مهامها متعلقا بما يفرضه عليها العمل الأدبي بالدرجة الأولى . وتتحدد هذه المهام بتعيين القارئ لما هو موجود أصلا ، أو تعيين ما هو بصدد الوجود.

يعود الفضل الأكبر إلى "انغاردن" في اعتباره العمل الفني مجرد بنية خطاطية تتخلّلها مواضع اللاّتحديد . وكذا تمييزه للعمل الفني عن فعل التحقيق الذي ينجزه المتلقي. لكن على الرغم من ذلك يبقى العمل صامتا إزاء العديد من المواضع التي لا تحيل إلى أية إمكانية من شأنها سد تلك المواضع*.

1 - شرفي (عبد الكريم)، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، (ط.1)، بيروت/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر /منشورات الاختلاف، 2007، ص. 125.

*- أعاد "إيزر" صياغة العديد من المفاهيم التي طرحها نموذج "انغاردن" ، منها مفهوم "مواضع اللاّتحديد" كما سيظهر ذلك لاحقا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القسم الثاني

أبعاد آلية التأويل عند أقطاب جمالية التلقي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2. جمالية التلقي والتاريخ الأدبي:

أعادت جمالية التلقي النظر في مهام المؤول(Interprète) في ضوء المعطيات الجديدة لعملية القراءة. ووظفت التصورات الفلسفية التأويلية لكل من "غادامير" و"انغاردن" لدى رفضها لمناهج التأويل المتداولة في تدريس الأدب. كما كشفت عن وهم النزعة التاريخية التي تلغي حدود الأفق التاريخي للمؤول.

وتدعيما لهذا التصور اهتمت جمالية "ياوس" خاصة بالسلسلة التاريخية لتفعيلات النص، مع إقرارها بالتأويلات المختلفة. وقد أخذ "ياوس" على عاتقه صياغة جديدة لعلم التأويل الأدبي. حيث ترمي مساهمته " إلى تحديد كيفية إدراك العملية الأولية للفهم، انطلاقا من الموضوع الجمالي للتأويل الأدبي من جهة، وتحديد إلى أيّ مدى يجب على الفهم الذي تقدّمه المقاربة الجمالية أن يقف عند المتعة الفنية الصرفة فقط"[1].

ما يستدعي حضور المؤول هو اغتراب النّص الذي يتعمق بغياب صاحبه عنه. والهدف من حضوره [المؤول] هو فهم النّص وتأويله في لحظة تاريخية وثقافية، من خلال تفاعله مع النّص المزود بخصائص لغوية وشكلية تمنحه صفة الانتماء إلا جنس خطابي معيّن. وتنشأ عملية التأويل الأدبي انطلاقا من التعامل مع النص باعتباره سؤالا، ممّا يسمح بخلق علاقة جدلية معه. فالتأويل يقوم على "العلاقة بين السؤال والجواب من حيث ممارسته للتفسير."[2] ويتولد عن نشاط صياغة الأسئلة ، خلق علاقة جدلية بشكل متواصل مع النّص تدعم أو تلغي توقعات المتلقي.(Prévus du récepteur).

يرى "ياوس" أنّ إعادة صياغتنا لأسئلة قديمة، ما هو إلا نتيجة لاهتمامنا بالوضع الحالي. كما أنّ إدراك رهانات الحاضر لن يتمّ في صوره السليمة إلا بالإدراك المتنامي للماضي. مؤكدا على أنّ معرفة الفرد للحاضر تتزايد بتزايد معرفته للماضي. في ضوء هذه الافتراضات انشغلت جمالية "ياوس" ببعث الحياة في التاريخ، لاقتناع صاحبها بأن "

[1]- جوس (هانز روبرت) ، علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته ، ترجمة: بركة (بسام)، العرب والفكر العالمي، ع:3، 1988، ص.55.

[2]- م س ، ص .59.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تاريخ الأدب هو تاريخ القراءة"[1]. لهذا لا ينفصل النّص عنده عن تاريخ تلقيه، ذلك أنّ الأفق الذي ظهر فيه للمرّة الأولى يختلف عن أفق القارئ الراهن لحظة القراءة. وعلى الرغم من أن النّص يظل يساهم في تشكيل جانب من أفق النّص، إلا أنه لا يمكن فهمه إلا في صيرورته وحركيته.

يمتلك المؤوّل أفقا محدودا نظرا لوضعيته التاريخية، لذا يفتح حوارا ما بين الماضي والحاضر. وتسمح هذه العملية التأويلية بإدخال "التأويل الجديد في السلسلة التاريخية لتجسيد المعنى"[2]. وهو المبدأ الهيرمينوطيقي الذي تتأسس عليه جمالية "ياوس"، والذي يجعل المعنى إنما ينبع من " التتابع التاريخي لتأويلاته" [3]. يسفر ما تقدّم على أنّ " الفهم هو إجراء وساطة بين الماضي والحاضر، وتطوير في الذات كل السلسلة المترابطة بالمنظورات التي يحضر عبرها الماضي ويتوجه إلينا."[4] وهنا ينبغي أن نشير إلى أنّ النّص الأدبي لا يطرح سؤالا مباشرا، لذا يتعذر إدراكه بصفة مباشرة.

يتوقف فهم النّص على امتلاك المؤوّل لأفق السؤال (Horizon de la question)[5]. ويرتبط هذا الأفق بسياقين. أولهما: السياق الذي أُنْتِجَ فيه، وهو سياق تاريخي ماضي. ثانيهما: سياق يتعلّق بالقراءة المنجزة حاضرا. هذا الأفق هو ملازم للقارئ في الحاضر، وهو يباشر قراءة النّص ومرجعياته. وإنّ امتلاك المؤوّل لأفق السؤال سيمكّنه من امتلاك السؤال.

تؤشر لحظة القراءة على تواصل بين صوت الآخر والوعي القارئ بوصفه متلقيا تاريخيا. أي أن فعل التأويل يتضمن حضورا للقارئ المؤوّل. وهو ما يجسّد أفق السؤال

---

[1]- بوحسن (أحمد) ، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن مؤلف مشترك : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، المغرب/جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،سلسلة ندوات ومناظرات رقم. 24، 1993، ص.13.

[2]- جوس (هانز روبير) ، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: علوش (سعيد)، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع: 38، 1986، ص. 107.

[3]- م س ، ص. 108.

[4]- غادامير (هانس غيورغ) ، فلسفة التأويل، ترجمة: الزين (محمد شوقي) ، ص. 58.

[5] -Voir : Gadamer (Hans Georg), vérité et méthode, p.216.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لديه. وليست محاولة الفهم إلا تشكيلا لجواب ممكن، تبعا لذلك نتحصّل على تأويل مفتوح باستمرار من خلال جدلية السؤال والجواب التي تُسهم في بناء الفهم وشروطه.

3.إستراتيجية النص ومستويات بناء المعنى:

تستند جمالية "إيزر" إلى التأويلية الفينومينولوجية في اهتمامها بالقارئ وبأفق انتظاره (Horizon d'attente) وكيفية إدراكه للمعنى ووصف شعوره داخل النص. ويؤكد "إيزر" أن جمالية التلقي لا تعنى بالكشف عن المعنى، "إنما هي جعل المعنى بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أنّ الفهم هو بناء المعنى وليس الكشف عنه"[1]. في ضوء ذلك يصبح الفهم عملية وظيفية تساهم في بناء المعنى.

ليس للمعنى وجود حقيقي خارج إدراك القارئ. كما أنّه ليس خاصية متعلقة بالنص، إنّما هو نتاج فعالية القارئ والنّص. حيث يدخل النص في علاقة مع الذات المُدْركة، وحتى وإن كان هذا النص مغرقا على درجة كبيرة في الجانب الشكلي، سيظّل ينطوي على مفاهيم مسبقة توجه القارئ نحو التوقع. فكل عمل أدبي مرهون بوضعية خاصة للفهم؛ إذ لا يمكن أن نتصوّره داخل حلقة من الفراغ الإخباري. لأنه ينبني وفق استراتيجيات محدّدة تجعله في تماس بالسياق المرجعي. وتشكل المفاهيم المسبّقة التي يحملها القارئ قطبا رئيسيا في أيّ موقف تفسيري، لأن "الذات تظل دائما فاعلة مهما حاول العالم أو الباحث أن يبعدها من مجال بحثه"[2] .

ويظل السؤال في تجدّد مستمر تبعا لتغيرات الآفاق المقابلة للتحقيقات المتعاقبة. لهذا فإن فعل الفهم مقترن بعملية إعادة تشكيل القارئ لأفقه الأدبي(Horizon littéraire). ويصبح تأويله مرهونا بكيفية فهمه للعالم. إنه فهم قبلي يعاد تشكيله تبعا لتوقعات تتماشى وأفق رغبات القارئ وحاجاته، مثلما يحدّدها التاريخ الشخصي للقارئ، وكذا مجتمعه والطبقة التي ينتمي إليها. معنى ذلك أننا أمام اندماج أفقيين: أفق النّص (Horizon du texte)، والأفق الذي يحمله القارئ أثناء عملية القراءة. فقد يتحقق انصهار الأفقيين نتيجة التوقعات المستجاب لها، كما بإمكان القارئ حينئذ رفض إدراج تلك التجربة الأدبية

[1]- عودة (خضر ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص. 123.

[2]- أبو أحمد (حامد)، الخطاب والقارئ -نظريات التلقي وتحليل الخطاب، ص. 98.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة. إن القارئ يطرح دائما توقعات مسبّقة. وتأتي التجربة لتدعّم تلك التوقعات أو تلغيها. وهنا يؤكد "ياوس" أن "انحراف النص عن الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية في كلّ نص جديد"[1].

يتيح فعل التلقي دخول القارئ ضمن التّصور العام الذي منه ينطلق المؤلف في عمله الأدبي. إنّها الإستراتيجية(Stratégie) التي يقوم عليها الأثر، والتي بها يراهن المؤلف على انفتاح النص في علاقته بمتلقيه مثلما يراهن على تأويلاته. إن مفهوم الاستراتيجيات ليس مرادفا لتقنيات السرد التقليدية، إنّه يتجاوز ذلك إلى البنيات الباطنية للعمل الأدبي التي تثير عمليات الفهم لدى القارئ، بعبارة أخرى هي ما يشكّل عالم تأويلات النّص. هذه الإستراتيجية المشكّلة للعمل "قادرة على تأسيس مجموعة من الترابطات الدلالية ، والقارئ هو هذه القدرة الثقافية القادرة على التقاطع مع هذا الأسلوب قصد تحينه".[2]

إن انهماك القارئ في بناء المعنى يتمّ من خلال تشكيله للوحدات الكلّية والتأليف بين المكونات البنائية للنص، قصد بناء الموضوع الجمالي . ما ينشأ عن هذه العملية من تأويل ليس نتيجة لفاعلية القارئ المحضة. فما يقوم به القارئ هو بنائه بفعل التأويل للمسكوت عنه (Non-dit) ، الجزء الذي هو بحسب "إيزر" ماثل دائما " بشكل جنيني في العمل ذاته"[3]. يخطط النّص إذن لمقصديته؛ إنّها متضمّنة فيه، وعلى القارئ إجلاءها من النص. تبعا لذلك تصبح فعالية القارئ تحقيق لما هو متضمّن فيه.

---

[1]- أبو أحمد (حامد)، الخطاب والقارئ، ص 87.

[2]- جماعة الغصن الأدبي : سليكي (خاليد) ، العامري (عز الدين) ، السنتوف (عبد المنعم)، من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي، الفكر العربي، ع : 76، 1994 ، ص. 106.

[3]- تومبكنز (جين ب) ، مدخل إلى نقد استجابة القارئ ، ضمن مؤلف مشترك : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة : ناظم (حسن) و حاكم(علي)، مراجعة وتقديم : حسن الموسوي (محمد جواد) ، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص. 25.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا تُعْنى القراءة بمجرد الكشف عن الدلالات اللسانية ؛ بل هي السعي لإدراك الحقيقة الممكنة التي يستهدفها العمل الأدبي مع "التوصل إلى إنشاء حقيقة مشتركة"[1]معه. من هنا يصبح القارئ في توتر (Tension) مستمر ما بين بناء الوهم(Illusion) وتبديده، لأنه سيعيد تنظيم المعطيات النصّية، وعلى أساسها يقيم تأويلاته التي يحاول مواءمتها بشكل يتصور أنّ المؤلف يقصده. وفي السياق نفسه يوضح "إيزر" أن القارئ لا يستخلص من النص إلا ماله صلة به. تبعا لذلك يظل النص الأدبي مؤهلا لتقبل عدد من التحقيقات المختلفة، طالما أن استنفاذ طاقاته بعدد من القراءات يعدّ أمرا مستحيلا. فالنص سيظل هو الأغنى مقارنة بتحقيقاته، بل بالإمكان أن يضاف إليه الجديد مع كل قراءة على حدّ تعبير "إيزر".

تأسيسا على ذلك يستحيل الحديث عن فعل التأويل بوصفه فعالية موحدة ومنسجمة عبر الصيرورة التاريخية ولدى كلّ المتلقين، لأنه تفاعل دينامي بين النص الأدبي بوصفه معطى ماديا، والخطاطة الذهنية للمتلقين، التي تنطوي على رغبات وطموحات وردود أفعال كثيرة. لذا ينبغي الاهتمام بمستويات القراء، بما في ذلك الاهتمام بمستوى معارفهم وخبراتهم.

إن التوالد المستمر للمعنى ضمن التجربة الجمالية متوقف على تحقق تواصل بين الشكل والمعنى. هذه الخاصية الفنّية النّوعية، هي التي تجعل دلالة العمل الأدبي مفتوحة وحاضرة بوصفها جوابا يخاطب القارئ على الرغم من مرور الزمن وتغيّره. وامتداد الأثر في الزمن لن يتحقق "إلا إذا اكتشفت الذات الحاضرة الجواب المضمر في الخطاب الماضي وأدركته بما هو جواب عن سؤال يتعيّن عليها أن تطرحه الآن"[2] .

إذا كان التأويل يحدث نتيجة تواصل بين النص الأدبي ومتلقيه، فما هي الكيفية التي تسمح بتواصلهما. وكيف يبدأ هذا التواصل ؟ وما هو منتهاه ؟ ذلك ما سيشكل هواجس المعالجة التالية:

---

[1]- ساغاي (ياشار) ، غادامير: الحقيقية حوار وتفاهم -الحقيقة في أفق الحوار، ترجمة : الزين (محمد شوقي) ، كتابات معاصرة. ع، 40، 2000، ص.78.

2- Jauss (Hans Robert), pour une esthétique de la réception, p.45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1.3.آليات التفاعل بين النص والقارئ:

يؤكد أقطاب جمالية التلقي على أهمية التواصل الأدبي، بوصفه نشاطا مشتركا بين النص ومتلقيه. فـــ"ياوس" يتحدث عن الأثر الذي يحدّده النّص، وعن التلقي الذي يحدّده القارئ، موضحا الكيفية التي يترابط وفقها الأثر والتلقي. ويرى أنّه قصد فهم الطبيعة التاريخية لعمل فني ،لا ينبغي أن نعزله عن تاريخ التلقي الذي حظي به. وعن الأثر الذي أنتجه. في ضوء ذلك يمكن فهم العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، وفهم شروط التواصل بينهما ضمن الممارسة التاريخية*.

ولمّا كانت طبيعة النص الأدبي بنية دينامية تدرك في إطار تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة كونها نتاج التقاء النص ومتلقيه، فإن عملية ترهين النص تتطلب الوقوف على العلاقة الجدلية بين العمل المُتَلقى والوعي المتلقي، حيث يدخل النص الأدبي مساره التواصلي لدى قيام المتلقي بإنتاج نص جديد حول العمل المُتلقى، ذلك أن المتلقي يتحوّل إلى منتج بفعل القراءة بوصفها تواصلا يحرك أشكال المعنى. هذه العملية تسمح بتجدّد معنى النص الأدبي على الدوام " كنتيجة لتصادف عنصرين هما: أفق الانتظار(أو الشيفرة الأولية) الذي يستدعيه العمل، وأفق التجربة (أو الشيفرة الثانوية) الذي يلّح عليه المستقبل"[1]. يحدث ذلك لدى تفاعل فهم القارئ مع بنية النص. ويمثل ذلك شكلا من أشكال حضور القارئ الذي يرغب في تجسيد النّص تجسيدا جماليا (Concrétisation esthétique). إذن بفعل التواصل تُمْحى صفة الجمالية عن النص باعتباره ليس جماليا في ذاته، وإنّما تجسيدا جماليا تبعا لعدد القراء الذين تداولوا على قراءته عبر التاريخ.

أدركت جمالية التلقي-جمالة "ياوس"خاصة- التواصل الأدبي بوصفه حقلا متداخلا يقوم على علاقة جدلية بين النص ومتلقيه، ثم تواصل المتلقين فيما بينهم. خاصة إذا علمنا

---

* - يفصل "ياوس" بين جمالية التلقي والسوسيولوجية التاريخية للجمهور. تهتم هذه الأخيرة بتغيرات ذوق الجمهور ومصالحه وإيديولوجياته؛ هي إذن تختزل التاريخ الأدبي. في حين تاريخ تأويلات عمل فني حسب ما تدعو إليه جمالية "ياوس" يقوم على تبادل " تجارب وأساسه لعبة السؤال والجواب". ينظر: جوس (هانز روبيرت) ، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: علوش (سعيد) ، الفكر العربي المعاصر، ص. 110.

[1] - جوس (هانز روبيرت)، جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ص. 106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أن تطور النّوع الأدبي ينتج عن تواصل المتلقين بالعمل تدريجيا. وفق هذا المنظور تصبح القراءة قائمة على تعددّية التأويل واختلافه، لأنّها لا تنجز دفعة واحدة. و يتحقّق ذلك بإحياء سؤال النّص باستمرار ثم إعادة صياغته جماليا لدى كل تلق.

حلل "إيزر"عملية القراءة (فعل تواصل القارئ بالنّص) باستناده إلى الفكر الفينومينولوجي وإلى البنية الاتصالية للأدب. لقد حاولت الفينومينولوجيا صياغة تصوّر يساعد في فهم إشكالية الموضوع والوعي به، والأشكال التي يتّخذها هذا الوعي بهذا الموضوع. وراحت تتحدث عن القصدية بوصفها وعيا.

لقد سبق أن بيّنتُ أنّ الفينومينولوجيا كما يراها "هوسرل" "هي علم الظواهر لا علم الوقائع"[1]؛ أي أنّها "الدراسة الوصفية كما تبدو للشعور"[2]. وتنشأ لدى اتجاه الذات للموضوع الذي يتعلق بها. ومن ثمّة تصبح الظاهرة " ما يعيشه الشعور ويحياه لا ما يوجد مطروحا غفلا" [3]. في ضوء ذلك رفض "ايزر" التّصور الذي يدّعي أصحابه أن دلالة النص معطى موضوعي مثبت قبل الشروع في عملية القراءة . مؤكدا في المقابل على أنّ المعنى إنما ينبثق عن الفعل التواصلي بين النص ومتلقيه.

يتمّ التّواصل الأدبي عند "ايزر" من خلال نشاط المتلقي التأويلي. "هذا التواصل هو عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبّق، بل تفاعل مفيد وموسع، مُتَبَادَل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء"[4]. وقصد بناء المعنى يقوم القارئ بتتبّع العلامات النّصيّة. وإذا كان النّص يتكتّم الإجابة عن تساؤلات القارئ، فإنه على الأقل سيوجهه[5]. واستنادا إلى هذه التوجيهات يبني القارئ المعنى انطلاقا من تعيينه للبنية التصورية. بعبارة أخرى إن المظهر اللفظي هو الذي يوجه "ردّ الفعل ويمنعه من أن

---

[1]- بوحسن (أحمد) ، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص.24.

[2]- م س، ص. 24.

[3]- م س ، ص. 26.

[4]- عودة (خضر ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص. 158.

[5]- ينظر: هولب (روبرت) ، نظرية التلقي ، ص. 219.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يكون اعتباطيا."[1] أي أنّ عملية التفاعل(Interaction) مرهونة بتجسيد بنية التأثير المتمثلة في النّص، وبنية المتلقي المتمثلة في القارئ. وهنا يقرّ "إيزر" بالطبيعة المعقدة للبنيات التي ينطوي عليها النّص الأدبي. ويرى أن دخولها في تكوينه لا يستوفي وظيفتها ما لم تؤثر في القارئ.

المعنى عند "ايزر" طاقة كامنة لا يمكن اختزالها، لأنّها تنبثق بفعل تواصل القارئ بالنص. والمعنى لا يسبق عملية التحقيق؛ إنما ينبني لدى تدخل القارئ الذي ينقله من وضعية كمون إلى وضعية تجسيد. إذن العلاقة بين النص ومتلقيه تقوم على "التفاعل الحاصل بين العلاقة النصّية وفعل الفهم عند القارئ".[2] ولذلك فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، وإنما أثر يعاش. وهنا يتجاوز "ايزر" إجراء شرح المعنى إلى العيش.[3]

عند هذا المستوى تلوح في أفقي جملة من الأسئلة مفادها: ما هي الممارسات التي تخضع لها آليات التفاعل بين النص والقارئ؟ وما هي البنيات الأساسية التي تنظّم هذه الآليات؟

2.3. وجهة النظر الجوالة:

يحتلّ القارئ موقعا داخل النص الأدبي ، ويستدعي فهمه له وجهة نظر جوّالة(Point de vue mobile)، والتي يعتبرها "إيزر" وسيلة فعالة تتيح وصف الطريقة التي بها يكون القارئ حاضرا في النّص. إنّها تمنحه فرصة الكشف عن المنظورات (perspectives) المعقدة والمتحوّلة لدى انتقاله من منظور إلى آخر. ويترتّب عن ذلك تشكيل شبكة "من الروابط تشمل النّص بكامله بصورة كامنة"[4].

---

[1]- Iser, l’acte de lecture, théorie de l’effet esthétique, p.p.14-15.

2- عودة (خضر ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص. 151.

[3] -voir : Iser, l’acte de lecture, p. p .31- 49.

[4] - Iser, L’acte de lecture, p. p.181-182.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عندما يتعذّر على الذات القارئة تحقيق النص في كلّيته نظرا لتشابك علاقاته الدلالية وتوالدها ، فإنها تلجأ بفضل وجهة النظر الجوالة إلى انتقاء ما هو ممكن بالنسبة إليها . وتبعد الممكنات الأخرى. ما تمّ إبعاده سيتراجع إلى الواجهة الخلفية(L' arrière plan) ليترك مكانه لتجارب جديدة تحتل الواجهة الأمامية(L' avant plan). في ظل ذلك تمنح وجهة النظر الجوالة بعدا حركيا –زمنيا ومكانيا-للقراءة نظرا لارتباطها بتنقلات القارئ النصية. مما يخلق نوعا من التأثير والتداخل بين منظورات النص المختلفة. و ينتقل كل ذلك إلى وعي القارئ المتلقي للنص في شكل شبكة من العلاقات الدلالية. وتؤدي هذه العملية إلى التأثير في تشكيل الجشتالت(Gestalt). ذلك أن ما يبنيه القارئ سيظل دائم الانفتاح على تجاربه وإدراكاته الخاصة. "وهذا يعني أن عملية بناء الموضوع الجمالي* تستدعي في الوقت نفسه تجربة القارئ السابقة وتدفعه إلى تصحيحها وتجاوزها"[1]. لكن كيف تتم هذه العملية ؟

يغوص ما نقرأ في الذاكرة،-** وقد يستدعى على غير شكله الأصلي" ليوضع بمقابل خلفية جديدة"[2].لا تتطابق الخلفية الجديدة مع ما حفظته الذاكرة. إنّ الاختلاف بين مخزون الذاكرة والخلفية الجديدة بإمكانه إضاءة هذه الأخيرة. يتمّ ذلك لدى إقامة القارئ لعلاقات متداخلة بين ماض، حاضر، مستقبل. ويترتّب عن إعادة منظور من الماضي في اللحظة الراهنة تمايز بين الماضي والحاضر والمستقبل. حينها يمارس الماضي تأثيره على الحاضر، فيعدّل الحاضر نفسه بتأثير من الماضي ."وهذا التأثير ذو الاتجاهين هو بنية

---

*-الموضوع الجمالي عند "إيزر" هو" بناء النص في وعي القارئ، وهو حدث يعيشه القارئ أثناء تلقيه للعمل الأدبي، وهولا يتعلق بما هو موجود سلفا . ينظر:.Iser, L'acte de lecture, p49

1- شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص.213.

** - نشير إلى أن الذاكرة تستدعي الماضي ضمن سياقات خاصة وليس بشكل منعزل، كما نشير إلى الاختلاف بين مخزون الذاكرة والإدراك الحسي للأشياء. ونتوخى استثمار هذا التصور لدى تأويلنا للنص الروائي الذي سنختبره في الفصول الثلاثة الأخيرة من هذه الأطروحة.

2- إيزر (فولفغانغ) ، عملية القراءة مقترب ظاهراتي ، ضمن مؤلف مشترك : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة : ناظم (حسن) و حاكم (علي) مراجعة: حسن الموسوي (محمد جواد) ، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص .115.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أساسية في الجريان الزمني لعملية القراءة، لأن هذا هو ما يُنْتِجُ موقع القارئ داخل النص"[1]. ويؤدي ذلك إلى ظهور أشكال من التعالقات الكامنة، "وهي ليست إلاّ نتاج لعمل ذهن القارئ". [2] وبالإضافة إلى اعتماد كل جملة على توقعات الجملة السابقة لها - الخلفية المُتَذَكَرَة- فإنها تظلّ تحتوي على مساحة فراغ بتطلّعها إلى التعالق اللاحق للجملة الموالية، لأن " كل لحظة منفصلة تستلزم تنقّلا في المنظور. وهذا يكوّن تأليفا غير قابل للإنفصال بين المنظورات المميّزة والذكريات المختزلة والتعديلات الحالية والتوقعات المستقبلية"[3].

إذن فعل التّذكر وما ينتج عنه من تعديلات مستمرة، هو الذي يُدخل التوقعات مجال التحوّل المستمر. إن دخول فعل القراءة ضمن جدلية " التذكر والترقب" يحدث نتيجة كون" كل واحد من معاملات ارتباط الجملة القصدية يقترح أفقا معينا يتحوّل باستمرار" [4]. ويحدّد "ايزر" موقع القارئ في النص عند " نقطة التقاء الذاكرة والتوقع" [5].

3.3.التعالقات القصدية للجمل:

تحدث "انغاردن" عمّا أسماه بـــ " التسلسل القصدي للجمل"[*]: وهو يتصور أن تسلسل الجمل وفق كيفيات معينة، هو ما يؤدي إلى تشكل العمل الأدبي الذي ينطوي على عوالم متعددة. وتَشَكّل الوحدات الدلالية ما هو إلا نتيجة لهذا التعالق المعقد للتركيب

---

[1]- Iser , L’acte de lecture, p. 210.

[2]- إيزر، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص. 113.

3- Iser, L’acte de lecture, p. p. 185.186.

[4]- إيزر، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص 118.

5 -Iser, L’acte de lecture, p .50 .

[*] - أخذ "إيزر" هذا المفهوم الإجرائي عن "انغاردن"، وعرضه مفصلا في مقاله:(عملية القراءة مقترب ظاهراتي)، الذي نُشر عام 1972 في مجلة (new litérary History) . راجع المقال مترجما :"عملية القراءة مقترب ظاهراتي"، ضمن مؤلف مشترك : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، من ص. 113إلى ص.139.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الجملي للعمل الأدبي. وعن هذه الوحدات تبرز كيانات تنشأ عنها كينونات مثل القصة، الرواية ..ويسمى"انغاردن" مجموعة تعالقات الجمل القصدية بـــ" العالم المصور للعمل" [1].

تحدث "إيزر" في السّياق نفسه عن ثلاثة مكونات تدخل في بنينة دور القارئ. وهي: منظورات النّص المختلفة وزاوية النظر التي تخول للقارئ الربط بين المنظورات النصية ، ثم المكان الذي تلتقي عنده هذه المنظورات. وهو يرى أن كل تعالق للجملة يُنبئ بأفق خاص. غير أن هذا الأفق يتحوّل مباشرة إلى خلفية للتعالق الموالي. ولذلك ينبغي أن يعدّل بالضرورة ؛ معنى ذلك أنّ تعالق الجملة يؤسس إلى تعالق جديد، ممّا يترتب عنه إثارة توقعات جديدة في كلّ مرّة. وإذا تمّ التأكد من التوقع السابق فإن الأبعاد الدلالية سوف يضيق مجالها. في هذه الحالة فإن تحقيق التوقعات يكون مقتصرا" على تمييز توقع معيّن" [2]. غير أنّ التركيب الجملي في العمل الأدبي مبني بشكل يجعل التعالقات القصدية* (Corrélations Intentionnelles) تقوم بتعديل مستمر للتوقعات المثارة.

تعمل التعالقات الجديدة على إعادة تشكيل مخزون المتلقي، فيحدث تحوّل على مستوى الذاكرة التي تظل تمدّ فعل القراءة بالمعطيات؛ ذلك أن تلقي نص ما يجعل القارئ يدرك الأحداث على أساس من خلفياته، ووفقا لما يتوقعه في المستقبل. ما تطرحه الذاكرة يدخل في علاقات جديدة من شأنها التأثير في التوقعات المثارة بفعل التعالقات القصدية للتركيبات الجملية.

---

[1]- ينظر: إيزر (فولفغانغ)، فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ترجمة وتقديم : لحمداني (حميد) ، الكدية (الجلالي) ، فاس /مكتبة المناهل، 1994، ص .59.

2- Iser , L’acte de lecture, p. 202.

*-استعار "إيزر" هذا المفهوم- من نموذج " انغاردن" النظري. ينظر:

Iser, L’acte de lecture, p.202.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنّ تفاعل تعالقات التركيب الجملي يؤدي إلى إنجاز توقعات مع تعديل مستمر لها. وما تتميّز به جميع معاملات تعالق الجمل وتفاعلها " لن يكون تحقيقا لما هو متوقع بقدر ما يكون تحويرا مستمرا له "[1]. وإن تعزيز النص لتوقعات القارئ يجعل هذا الأخير يرغب في تحرير نفسه من قبضة النّص. ويحدث العكس في حال حدوث اللاتماثل بين توقعات القارئ والنّص.

كيف يتم إدراك القارئ للتعالقات القصدية المكونة للنص التخييلي؟ (texte fictionnel)

يجد القارئ نفسه إزاء منظورات متحوّلة ومتطورة باستمرار، وذلك بداية من الشروع في عملية القراءة إلى غاية الاندماج التدريجي للمنظورات بشكل نهائي. لذلك " يحتاج النّص الأدبي إلى تخيل القارئ الذي يعطي شكلا لتفاعل معاملات الارتباط التي يؤذن لها بالتحقق في البنية عبر متتالية من الجمل" [2].

يظل القارئ يجتهد في لم منظورات النص، على الرغم من التشكل المتتابع للتوقعات الذي ينتج عن عمليتي التذكر والترقب. وحسب تصور "إيزر"، فإن هذه العملية هي التي تجعل بنية القارئ النصية تؤثر على القارئ نفسه. عندما تثير التعالقات الصور الذهنية، فتحرك ما هو غائب ليندمج مع معطيات جديدة، ممّا يؤدي إلى تحوّلات في وجهة النّظر أثناء عملية تركيب الصورة. حيث تتكثّف التعالقات القصدية بين الجمل في بعديها الشكلي والدلالي، إلى أن تنتهي باندماجها عند مستوى موحّد تتماثل فيه تلك التعالقات تماثلا دلاليا . غير أن هذا التّماثل يبقى مؤقتا مادامت القراءة مستمرة، ذلك أن أفق القراءة سيُعدّل في ضوء ما سيمنحه الأفق الدلالي للجملة الجديدة. وهذا التّعديل هو بدوره مشروط بما في وعي القارئ. فاختزان التشكيلات الدلالية في الذاكرة يتمّ استرجاعها بتأثير من العلامات النصية المقروءة بعد تعالقها بنشاط وعي القارئ، لتؤثر في لحظة القراءة الراهنة. "ومن هنا تتمايز المواد المستذكرة أو المسترجعة حسب الوعي الذي

[1]- إيزر ،عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص.118.

[2]- م س ، ص. 117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقرأ"[1]. إن التشكيل الدلالي الكلّي الذي أشرنا إليه هو الصور الدلالية التي تمّ تصحيحها باستمرار، والتي انتهى إليها وعي القارئ، وهو ما يسمّى بـــ"الجشتالت"(Gestalt). وهو ما يمثّل الموضوع الجمالي.

تُعّبر الذاكرة عن أفق يحبط باستمرار، في حين يعبّر التوقع عن أفق منتظر. وعبر هذين الأفقين معا تشقّ وجهة النظر الجوّالة مسارها، لدى قيامها بتجزئة النص الأدبي إلى بنيات متفاعلة ليتولد عنها " نشاطا تجميعيا أساسيا بالنسبة لفهم النص"[2]. ولن يتحقق ذلك إلا بتواصل القارئ مع الإطار المرجعي للنّص الأدبي.

لكن ما هي خصوصيات هذا الإطار المرجعي؟ وما علاقته بالفهم والتأويل؟ وهل يؤثر في التجربة التأويلية؟ تلك بعض هواجس العنصر التالي:

4.3. سجل النص:

يميز "انغاردن" بين العالم الرمزي والعالم الواقعي. ويرى أن مكوّنات العمل الأدبي لها طابع الواقع على الرغم من أنه لا وجود لها في الواقع. إنّها تحدث في خبرة المتلقي كما لو كانت واقعا. وإنّ اختلاف العمل الأدبي عن العالم الواقعي هو نفسه ما يميّز الأدب.

يعيد النص إنتاج الأشياء بشكل يخالف وجودها في الطبيعة. ويتمّ إدراك هذه الأشياء داخل النّص وفق قوانين خاصة تحدّ من سلطة التشابه بين العالمين المادي والمتخيّل. ليس النّص صورة عن الواقع المعطى، إنّه يركب عالمه الخاص به وفق كيفية تمثّل المنظور المقصود للمؤلف، فهو عالم مُمَثّل يمتلك حقيقته المخالفة لحقائق الحياة الواقعية.

وقد تبنى "إيزر" فكرة استحالة التحقّق من العلوم الموصوفة في النّص الأدبي لعدم وجود تطابق بينها وبين الواقع الموضوعي. وهو يرى أنّ هذا النّص يتجاوز الواقع باستمرار، ويسمو عليه . كما أنه لا يحيل إلى واقع معطى؛ بل إلى ما هو مفترض أن

[1]- شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص. 200.

[2]- Iser , L’acte de lecture, p.175.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يكون. تؤثّر هذه الإحالة على ما هو مرفوض ومقصى؛ معنى ذلك أنّ النّص الأدبي لا يتعارض مع الواقع، بل إنه وسيلة تعرّفنا أكثر بهذا الواقع. ذلك أن القارئ من خلال الأدب يرى ما لا يراه في تجربته المعيشة، نظرا لطرحه[النص] لعدد من الإمكانات يعجز النظام السائد على طرحها.

يخالف النص الأدبي التّصورات التي نحملها عن موضوع واقعي ما ،لأنّه يشتغل على الرمز لبناء معادل فني لتجربة واقعية. وهو يوظّف عددا من السياقات: اجتماعية، ثقافية، أدبية... بها يحيل على نماذج من الواقع، منها يستمّد القارئ القدرة على إدراك وظيفتها في الحياة الواقعية.

يسمي "ايزر" تلك السياقات بـــ"سجل النص" (répertoire)[1]. ويقصد به تلك العلاقة التي تربط النص بالواقع، في إطارها يمكن للقارئ أن يستوعب النص في حدود موقفه من الواقع الخارجي. أي أن الأعراف و المواضعات المشكلة لمختلف السياقات تصبح كفيلة بإقامة تواصل بين النص والقارئ ؛ معنى ذلك أن السّجل هو الذي يكشف أفق انتظار النص من العالم الواقعي. لكن كيف يشتغل هذا السجل؟

ينطوي السجل في مشروع "إيزر" النظري على وظيفة مزدوجة إنّه " يعيد صياغة المخطط المألوف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدّم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه"[2]. إذن ما يسعى إليه النّص هو إعادة تنظيمه للسياقات، لتصبح الفضاء الذي يسمح بتواصل النص بالقارئ.

يعرض النص الأدبي أنساقا دلالية في سجله النصي، وهو في الوقت نفسه يقوم بردّة فعل عليها من خلال استحضاره المقصي منها. في مقابل ذلك يقو م بتعويض نقص الأنساق الدلالية التي تنطوي على تلك السياقات. والسّجل بذلك يقول في النص ما لم تتمكّن هذه الأنساق من قوله في الواقع، من خلال جعل المهمين فيها قابل للإقصاء والنفي.[3]

---

1 - Iser, L’acte de lecture, p.133.

[2]- هولب (روبرت) ، نظرية التلقي -مقدمة نقدية ، ص.81

[3] - Voir : Iser, L’acte de lecture, p.p.p.133, 135, 136.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتأثر درجة تحويل المعايير والقيم السائدة المدمجة داخل النص الأدبي بطبيعة العلاقة بين النص ومتلقيه، إذ سيتراجع السائد إلى الواجهة الخلفية من أجل السماح لما هو مقصى بتصدر الواجهة الأمامية[1] .

يمتلك النّص الأدبي القدرة على دمج مختلف السياقات والقيم في نسيجه الخارجي في شكل متجانس ،على خلاف وضعها المفكك في الواقع الخارجي. "ومن ثم فإنها تتبادل الإضاءة فيما بينها، بحيث يسمح كل معيار بإدراك وفهم ما تقصيه المعايير الأخرى"[2]. تبعا لذلك يصبح السّجل النّصي عونا للقارئ يمكّنه من رؤية ما كان محجوبا عنه. مثلما ستمكّن هذه السياقات -بالرغم ممّا لحقها من تحويل- النص من أن يتواصل مع القارئ وأن يَتَمَوْقَفَ[النص] من مختلف الأنساق الدلالية التي تبرز في تجارب الواقع. ويتطلّب بناء المعنى من القارئ وفق هذه الحالة إعادة بناء الخلفية المرجعية المتمثلة في سجّل النّص، والتي هي مشكّلة للبؤرة التي يشيّد منها بناء العالم المتخيل.

ما عرضناه بشأن السياقات الدلالية الاجتماعية والتاريخية-بما تنطوي عليه من أعراف ومواضعات- ينصرف إلى المواضعات الأدبية المنتقاة من النصوص السائدة، بحيث يقوم النص بتعطيل الأبعاد الدلالية لتلك النصوص، ثم يعرضها إلى جانب المواضعات غير الأدبية في سجله على نحو مختلف بعد أن يخضعها إلى تشويه متجانس (Déformation cohérente) محررا بذلك الطاقة الكامنة فيها. و"إيزر" بهذا الطرح الجديد إنما يقترح تصورات جديدة بشأن الواقع[3].

نشير إلى أن هذا التشويه لا يحدّده النص الأدبي بنفسه؛ إنما يكتفي برسم معالمه من خلال ما تم انتقاؤه من معايير وقيم. ومن خلال ما تمّ تعطيله من أبعاد متعلقة بهذه المعايير، والتي تمّ إدماجها في شكل متجانس. وفي ضوء ذلك تُرْسَمُ مقصديات النص – دون أن تتحدّد –في ذلك الفراغ الذي سيحفز القارئ على ملئه. وهي العملية التي ستعين

---

[1] - Voir : Iser ,L’ acte de lecture, p.137.

2- Iser, L’ acte de lecture, p.128.

3- Voir : Iser, L’acte de lecture, p.149

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على تحريك القراءة المعرفية نظرا لاستحواذ النص على إمكانات متناهية للفهم. ذلك "أن السياق المرجعي الذي يحيل إليه النص، هو أفق "فارغ"أي أنه يتغير دائما حسب تدخلات القارئ وحسب اللحظة التاريخية".[1]

ما هي مسوغات تحول البنية النصية إلى تجربة معيشة داخل النص؟ ذلك ما يشكل محور المبحث التالي:

4. مسار التجربة التأويلية:

تتداخل المنظورات مع وجهة النّظر الجوّالة في أثناء العملية التركيبية للصورة الذهنية. إن عملية ضمّ تلك المنظورات في شكل منّسق تمكّن من التّفاعل وأخذ وجهة معيّنة تقود القارئ إليها. فيُسْقِط عليها الاتّساق الذي يحتاجه، ليكتسي الشكل الكلّي هيئة تُوافقُ عملية الاختيار الخاصة بالقارئ. وباستكمال القارئ للتعالقات المفقودة، من خلال تفعيله للمسكوت عنه " يتعيّن عليه، أن يفكر بموجب تجارب مختلفة عن تجاربه الخاصة"[2].

وهنا يقدّم "إيزر" مفهوم القارئ الضمني (Lecteur implicite)*، من حيث كونه وسيلة تسمح بوصف "العملية التي بواسطتها تتحوّل البنيات النصّية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية"[3]. غير أن القارئ الضمني لا يمتلك وجودا حقيقا، إنه "متجذر داخل النص ذاته "[4].

تسمح هذه العملية بـــ" تشكيل الموضوع الجمالي باعتباره ترابطا في ذهن القارئ"[5]. وتتماثل هذه الطريقة [حدوث التجربة من خلال تشكيلات متوالية] مع كيفية

1- شرفي (عبد الكريم)، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص.196.

2- م س ، ص. 235.

*-إن القارئ الضمني هو الأداة الإجرائية التي أراد "إيزر" بواسطتها توضيح عملية الارتباط بين القارئ وعالم النص الداخلي، وكذا توجيه هذا الأخير للقارئ أثناء بنائه لمعنى النص ، ينظر:. Iser, L’acte de lecture, p.70

3- شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص. 124

4 - Iser, L’acte de lecture, p.70.

5 - Ibid, p.70.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

استيعاب القارئ للتجربة في الحياة. ومن ثم "فإن واقعية تجربة القراءة يمكن أن تلقي الضوء على النماذج الأساسية للتجربة الواقعية"[1]. في ضوء ذلك تغتني التجربة الواقعية للقارئ بفعل تحقق العناصر المؤسسة لعالم الممكنات داخل النّص. ويفضي ذلك " إلى تكوين البعد الفعلي* الذي ينقل النص تباعا إلى تجربة القارئ"[2].

إن تأثير العلامات النّصية والتّوجيه الذي يمارسه النص، هو الذي يسمح للقارئ بمراجعة ما بناه من تشكيلات دلالية. تبعا لذلك فإن تجربة القراءة بإمكانها أن تجعل من القارئ شخصا آخر، لأنها تمنحه فرصة إعادة النظر في الكيفيات التي تحكم فهمه وإدراكه لتجاربه.[3]

لكن كيف يمكن استخراج بنية واقعية من ثنايا تجربة تنتمي إلى نّص تخييلي ؟

إذا كانت البنية الإدراكية مجرد تمثيل ذهني، فإن البنية الواقعية هي منطلق وأصل هذا التمثيل. بعبارة أخرى نقول إن النّص لا ينطوي على ما يشير إلى الواقع. وهو لا ينقل شيئا له وجود سابق. إنّه يكوّن موضوعاته الخاصّة به، تبعا لذلك يستحيل أن يكون لهذا النّص وللأشياء الحقيقية التّحديد نفسه. غير أن عملية فهم النص الأدبي، لا تتمّ إلا من خلال وجود تماثل بين التجربة الفنية والتجربة الفعلية، وهو التماثل الذي "يسمح بإمكانية الحديث عن شيء اسمه التواصل بين النص والمتلقي . كيفما كانت نوعية هذا التواصل"[4].

إنّ التقاطع بين النّص التخييلي (Texte fictionnel) والعالم الواقعي وفق ما تقدّم، يصبح أمرا إلزاميا. فإذا كان العالم الواقعي وما يحتويه من موجودات محسوسة وتجارب يمكن التأكّد من وجودها في الواقع المعيش، فإن النّص التخييلي يختصر التجارب العامة ويحوّلها إلى تجارب خاصة.

---

[1]- إيزر ، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص.122.

*- البعد الفعلي هو الفعالية الإبداعية التي تمنح النص واقعيته.

[2] - إيزر، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص .122.

[3] - Voir, Iser, l' acte de lecture, p. p .p. 140-141-142.

[4]- بنكراد (سعيد) النص السردي -نحو سيميائيات للأيديولوجيا، (ط.1)، الرباط/المغرب، دار الأمان ، 1996، ص.33.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتحاور القارئ مع أشكال تجلي الواقع في النّص التخييلي، وإدراكه لهذا النص ليس نتيجة انطوائه على عناصر تحيل متلقيه إلى تجارب واقعية، إنّما يتمّ ذلك بالاستناد إلى معرفة سابقة تمكّن المتلقي من عقد مقابلة بين بنيتين إدراكية و وواقعية.

كيف تتمّ عملية المقابلة بين هاتين البنيتين؟

يحدّد المخزون المعرفي السابق للمتلقي ردود أفعاله [المتلقي] الممكنة، وكذا فهمه للمعطيات النصية. من هنا تصبح عملية قياس تطابق أو انزياح النص عن النموذج الأصل مرهونة بتحريك هذا المخزون المعرفي.

يربط "إيزر" بين النّص التخييلي وملكة التخييل التي يستعين بها القارئ في فهم النّص. ذلك أنّ التجربة الجمالية(Expérience esthétique) التي يعيشها القارئ أثناء عملية القراءة، تتكون نتيجة تحفيز النّص للقارئ والانتفاع بملكاته. هذه التجربة تمكّن المتلقي من توهّم حقيقة غير واقعية، لكنها تظل حقيقية لكونها ناتجة عن تجربة معيشة داخل النص. يمارس هذا الأخير تأثيره على القارئ عند ما يورّطه في " تكوين الوهم"[1]. وما الوهم " إلاّ حالة استبدالية واحدة لبناء الصورة، ولا يمكن أن تتطابق هذه الحالة مع عملية التّصور كلّها" [2].

إذن كل محاولة لإدراك الواقع تتطلّب معرفة قبلية مفتوحة على عوالم متعددة. وتعدّ هذه المعرفة المفتاح الذي يستند إليه المتلقي لبناء المعنى. وانطلاقا من هذا التّصور فإن التجربة التأويلية(Expérience interprétative) تنطلق من وجود عالم واقعي داخل النص التخييلي هو الذي يسمح بتحديد مجموعة من العوالم الممكنة.

يتأسّس العالم الممكن (Monde possible) بوصفه بناء إدراكيا "انطلاقا من التجربة الواقعية وضدّها، فالنّص في علاقته بالعالمين يتحدّد كفعل للانتقاء بامتياز"[3].لأنه يصدر عن أنا " مدركة لعالم موضوعي بعيون ذاتية"[4]. ولأن الإدراك يقوم على الانتقاء

---

[1]- إيزر ، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص. 134.

2- Iser, L’acte de lecture, p.p.231-242.

[3]- بنكراد (سعيد)، النص السردي-نحو سيميائيات للإيديولوجيا ، ص. 8.

[4]- م س، ص. 8.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فإنه يتسّم بالجزئية، من هنا فإن النص " قائم على تحيين عناصر وتغيب أخرى"[1]. وما النص الأدبي سوى تأويل للواقع. وعلى القارئ تأويل ما هو مؤول سلفا، حينها يمنح العالم الممكن للقارئ إمكانية الحلم و التحليق بعيدا عن الواقع " وبين العالمين يتنصب النّص ككيان " خاص" يصل العالم الأول بالعالم الثاني ليغتني العالمين معا" [2].

إذا كانت التجربة التأويلية لا تتحقق إلا بفعل انجذاب القارئ إلى النص : إذن كيف ينجذب القارئ للنص؟ وماذا يترتب عن هذا الانجذاب؟ ذلك ما أطمح إلى إثارته في المعالجة الموالية.

1.4.التجربة الجمالية:

يتخطى القارئ تصوراته وأفكاره الخاصة، فتتوارى خلفه، ليصبح النص حاضره خاضعا لتجربته. غير أن استغراقه في فعل القراءة يجعل الأحداث تبدو أمامه واقعية، على الرغم من اختلاف واقع النص عن الواقع الخارجي الخاص به في زمن القراءة .

بفعل ممارسة النص تأثيره على المتلقي تتأثر الذات القارئة بما تقرأ عندما تجرب واقع النص. ويرتهن هذا التأثير بالكيفية التي يقوم بها القارئ بتأويل الفراغ المندغم في المكتوب. في أثناء ذلك تستبعد الذات جزءا من ذاتها لتتمثل الآخر. تبعا لذلك تتشعب هذه الذات، عندما تظهر تجارب غريبة تحتل الواجهة الأمامية في النّص، بينما تتراجع تجارب الذات السابقة إلى الواجهة الخلفية . يحدث ذلك نتيجة تخلص النّص من التزامات التجربة المعيشة(Expérience vécu) معوضا إيّاها بعوالم منسوجة من رغبات وأحلام وطموحات، قد يصبح لها وجود فعليّ في الواقع المعيش، كما قد لن توجد يوما.

إن كل فكرة يجب أن يكون لها ذات تفكر فيها، والنّص بوصفه موضوعا لا وجود له "إلا بفعل الوعي الذي يتلقاه"[3]. إنه يتأسس "ضمن وعي القارئ،"[4] لأنه بنية ذهنية تتحقق من خلال متلقيها. تبعا لذلك يصبح ما يفكر فيه القارئ ينتمي إلى عالمه الذهني،

---

[1] - بنكراد (سعيد)، النص السردي ، ص. 9.

[2] - م س ، ص. 168.

[3] - Iser, l’acte de lecture ,p .49.

[4] - Ibid, p. 48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وذلك على الرغم من أنّ الفكرة التي تشغله تنتمي إلى عالم ذهني آخر. بعبارة أخرى نقول إن هناك فكرة غربية عن القارئ، ومع ذلك فهي فيه. يقول "إيزر"-بالاستناد إلى تصور "جورج بوليهGeorge Poulet "- واصفا هذه العملية : " فيتعيّن أن يكون فيّ ذات غريبة عليّ ... وحين أقرأ فإنني أتلفظ أنا معيّن، ومع ذلك فإن الأنا (الذي) أتلفظه ليس ذاتي أنا"[1] ، من هنا "يتسنى لأفكار المؤلف أن تحدث ذاتيا في القارئ، الذي يصبح فيها يفكر في ما لا ينتمي إليه من أفكار."[2] أي أن هناك ذات غريبة في القارئ تفكّر في الفكرة الغربية عنه. ولعل ذلك يدّل على حضور كامل للمؤلف، الذي يصبح بالإمكان تأويل أفكاره. وبما أن "العمل نفسه ينبغي أن يُفَكّرُ فيه بوصفه وعيا"[3]، يصبح العمل " تجلّ للذات أو تجسّد للوعي"[4].

وفق هذا المنظور الفينومينولوجي* يعيش النص لدى تواصله بالقارئ في شعور القارئ. وتغدو القراءة حالة من حالات اندماج الوعي القارئ بالشيء. فتنتابه [الوعي القارئ] الدهشة بعد تحرّره من قيوده الواقع، وانغماسه في العمل الأدبي، لأنه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذا الوعي؛ أي أنها ناتجة عن القصد بها. وعند هذا المستوى من التحليل يتبيّن لنا أن العمل الأدبي "قصد يتحقق داخل القصد الفعال للقارئ"[5].

ما هي مواقع التماس بين التجربة الجمالية والتجربة التأويلية ؟ وما علاقة ذلك بالفراغ الباني ؟ ذلك ما أتوخى معالجته في العنصر التالي:

---

[1]- إيزر ، عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ص. 138.

[2]- م س، ص. 134.

[3]- م س، ص .137.

[4]- م س، ص. 137.

*- هذه الافتراضات استمدها " إيزر" من "جورج بوليه George Poulet" الذي ينتمي إلى مدرسة "جنيف". بنت هذه المدرسة افتراضاتها استنادا إلى أفكار "هوسرل" حول الوعي القصدي. حاول "بوليه" أن يقرأ العمل الأدبي من خلال اندماج وعي المؤلف بوعي القارئ . وهو ينفي وجود قراءة بمعزل عن تطابق شعورين. من هنا نفهم أن التأويل عنده قائم على حوار بين ذاتين. ينظر: Iser, l’acte de lecture ,p.p. .276-277.

[5] - إيزر، عملية القراءة مقترب ظاهراتي ، ص.121.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2.4.الفراغ الباني:

قصد التمييز بين العمل الفنّي بوصفه موضوعا قصديا، وبين النماذج الأخرى من الموضوعات يستند "انغاردن "إلى مواضع اللاّتحديد(Lieux d'indétermination) . وإليها ينسب مهمة الانطلاقة التي تسمح بتحقيق هذا العمل. إذن ينطلق "انغاردن" من اعتبار العمل الفني موضوعا قصديا ناقصا للتحديد الكامل. وهنا يتحدث عن البنية الخطاطية التي يسميها "الموضوعية الممثّلة للعمل"[1].

إنّ الموضوع الممثّل للعمل عنده هو "تشكيل خطاطي مصحوب بمواضع اللاّتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لا نهائي من التحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه بالتأكيد". [2] وبما أن الدليل اللساني ينقل شيئا أكبر من ذاته نتيجة "قدرته على إنتاج شيء غيره"[3]، فإنّ مساحة البياض(Le Blanc) سوف تتوّسع انطلاقا من المكتوب(L écrit) الذي يحمل دلالة تفوقه، ومن اللامكتوب الذي يتولّد في ذهن القارئ.

إنّ البياض ليس معطى ماديا ملموسا، "ولكنّه مشكّل ومعدّل من طرف ... التّفاعلات بين النص والقارئ".[4] ويتمّ بلوغ التوازن من خلال تعبئة الفراغات (Les vides) التي تعوق تدفق الجمل. إذن ما هو معروض في العمل الأدبي ينطوي دائما على فراغات، هي مواضع غير متعيّنة تحتاج إلى نوع من التعبئة*.

ربط "انغاردن" المواضع غير المتعيّنة بـــ " التعالق القصدي للجمل، فكل جملة تعدّ عتبة للتي تليها. ومن ثمة فإنها تساعد في تعيين الجملة التالية لها. وتتصدّر هذه الجملة الأخيرة المقدّمة لتشكّل بدورها نوعا من التّعيين للجملة اللاحقة. يتخلّل هذا التّسلسل

---

[1] -إيزر ، فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ترجمة وتقديم : لحمداني (حميد) ، الكدية (الجلالي)، فاس /مكتبة المناهل، 1994، ص.102.

[2] - م س، ص.102.

[3] - Iser, l'acte de lecture, p.60.

[4] - إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ص. 98. .

*- لقد سبق وأن تناولنا تصورات "انغاردن" بخصوص "مواضع اللاّتحديد"، راجع القسم الأول من المدخل وبالتحديد مبحث :الخبرة الجمالية ومستويات إدراك المتلقي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مجموعة من الفجوات غير المتوقعة. وما يقوم به القارئ هو البحث عن التعالقات بين الأجزاء النصية، معتمدا على مخيّلته التي تتمثل ما هو غير مكتوب. يحدث ذلك على الرغم من الاعتقاد بأن الجمل في تتابعها تحقق بعضها البعض، وأنّ إحباط التوقع لا وجود له أصلا.

لقد استرعى اهتمام أقطاب مدرسة "كونسطانس" هذا الطرح، خاصة "إيزر" الذي أخذ مفهوم "مواضع اللاّتحديد" ثم طوره؛ بأن جعله خاضعا لعدد من الإجراءات (Procédures) تتوقف على مدى استحضار المتلقي لسجل النص. وعلى تفعيل خبرته في فهم النّص، وبعثه في شكل جديد. وهو ما بات يعرف في مشروعه النظري " بالفراغ الباني"(Le vide constitutif). يرى "إيزر" أن البياضات النصية موجودة داخل النص بين المنظورات النصية، وعلى القارئ أن يتمثّل ما يقوم بين الأجزاء النصية من علاقات دلالية ويؤلّف بينها، ويدمجها بعد ذلك" في وحدة دلالية متجانسة"[1].

يكمن موقع القارئ بين منظورات النّص ضمن الفراغات القائمة فيه. ويمثّل ذلك بداية التواصل بين النّص والقارئ. إن مواضع الفراغ الباني تسمح بإقامة التواصل بين النّص ومتلقيه. وتفتح هذه المواضع على المستوى الإجرائي آفاقا واسعة لبناء المعنى. إنّها تدفع القارئ إلى المشاركة في إنتاج وفهم النّص؛ بل وتحرضه على ذلك ." ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر، ويتغيّر الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود، وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل" .[2]

تمثّل هذه المواضع شرطا لقيام التواصل بين النص ومتلقيه، حيث تظل عملية التواصل الأدبي مرهونة بملء القارئ للفراغ الموجود في النسيج النّصي(Tissu textuel). وتبقى العلاقة الحوارية بين النّص وقارئه خاضعة لهذا الإجراء.

---

1 - Iser, l’acte de lecture, p.323.

[2]- آيزر (فولفغانغ)،التفاعل بين النص والقارئ، ضمن :مؤلف مشترك : القارئ في النص –مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: ناظم(حسن)،حاكم(علي)، تحرير: روبين سليمان (سوزان)، كروسمان (إنجي)، (ط.1)، بيروت/ لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة ، (د.ت)، ص.135.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن القارئ وهو ينتقل من منظور إلى آخر أثناء القراءة يجعل هذه الأجزاء النصية تتبادل التأثير والتفاعل فيما بينها. وينتهي في كل مرة وبفضل طاقة التخييل التي يمتلكها إلى تركيب دلالي منّسق يجمع بين تلك الأجزاء، معنى ذلك أن البياضات بقدر ما تبدو مُفَكّكَة لأجزاء النص بقدر ما توفّر إمكانات الربط بينها[1].

يسمح النص الأدبي بإمكانات متعددة. والمعنى الذي يبنيه القارئ لا يعدو كونه صورة تتشكل "من اللقاء بين النّص المكتوب وذهن القارئ الفرد عبر تاريخ تجربته الخاصة ووعيه الخاص"[2].

لا تنقل الصورة الذهنية(Image mentale) معنى النّص الحقيقي؛ إنّها مجرد تشكيل. وهي ليست "إلا تحقيقا للحدّ الأدنى من النّص"[3]. ويظل تشكيل الصورة يتسّم بالجزئية. أما جزء الصورة الآخر فيبقى متواريا عن مدركات القارئ. وهو الجزء الذي يمارس سلطته عليه. إذ ليس بإمكان المخيّلة إدراك الجزء الخفيّ، لأنّ النّص يظل يتستّر عليه .

يحسن عند هذا المستوى من التحليل أن أتساءل عن آلية اختفاء مواضع الفراغ في فعل التحقيق؟

3.4.الموضوع الجمالي:

يتكوّن الحقل المرجعي للنّص من وحدة تنتظم داخلها أجزاء "تتساوى قيمتها من الناحية البنائية"[4]. ويترتب عن اختراق القارئ لهذه الوحدة بروز توتر لديه، نتيجة اصطدامه بالفراغ الذي يتخلل أجزاء النّص المتناثرة.

يحفز الفراغ الموجود في النّص الأدبي عملية التخييل لدى القارئ، حيث يسعى إلى خلق نوع من التنسيق بين أبعاد النّص المفتوح بفعل الفراغات. إنّه يصل في عملية تنسيقية بين المنظورات المعقدة في النّص.

---

1 - Voir, Iser, l’acte de lecture, p.340.

2- إيزر، عملية القراءة مقترب ظاهراتي ، ص. 126.

3- م س ، ص. 128.

4- هولب(روبرت)، نظرية التلقي، ص. 221.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن ملء القارئ للفراغات يتمّ انطلاقا من رفضه للنماذج والأفكار المعروضة في النّص. وهي العملية التي يسميها "إيزر" بالنفي (négation*). يشير "إيزر" إلى أشكال النفي بوصفها مواضع لتواصل القارئ والنّص. وهي تعمل على استحضار " العناصر المألوفة والمحدّدة لكي تعمل فقط على إلغائها، ومع ذلك فإن ما يلغى يبقى ظاهرا. وبالتالي فإنّه يحدث تعديلات في موقع القارئ اتجاه ما هو مألوف أو محدّد. وبمعنى آخر فالقارئ موجه ليتبنى موقعا يتعلق بالنص"[1].

تعمل الصورة المُسْتحضَرة على تعديل ما ينقص الصورة الأولى. ومن ثمة فإن عملية تخلي القارئ عن توتره مرهونة بكيفية تصوره للأشياء. ويتمّ ذلك بصفة لا شعورية. في ضوء ذلك يصبح التّصور منتجا للموضوع الجمالي.

إذا كان النص الأدبي ينطوي على فراغات كامنة، فإنّه يتطلب عاملا خارج ذاته ممثلا في القارئ الذي يجعل العمل عيانيا متحققا. من هنا تصبح عملية فهم النص مشروطة بتحقيقه العياني بوصفه نشاطا لا شعوريا يمارسه القارئ بملئه لمواضع الفراغ. وعلى هذا الأساس فإن التجربة التأويلية لن تتحقق إلا بعملية تحقق النص العياني.

إنّ عملية تحقيق نص أدبي لا يمكن لها أن تتطابق تطابقا دقيقا، حتى لدى قارئ بعينه-في حال تكراره قراءة النص نفسه**- نظرا لارتباطها بالخبرة الجمالية للمتلقي، وحالته المزاجية وملكة الخيال لديه. تبعا لذلك لا يمكن حصر تحقيقات نص ما، طالما أن

*-تتحدد سلبية النص الأدبي من حيث كونها تشويه وتعطيل لمعايير الواقع وقيم التجارب المعهودة .ولأنها لا تظهر في النص بشكل معطى فإنها تمثل ذلك "الفراغ الذي ينبني عليه النص في شكله ذاته". ينظر: شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص.235.

[1]- إيزر (فولفغانغ)، فعل القراءة، ص.102.

** -لا يمكن اختزال الموضوع الجمالي عند لحظة زمنية من لحظات القراءة ، نظرا لطبيعته التركيبية والتي تتوافق مع الطبيعة الزمنية للقراءة. إذا اعتبرنا بناء المعنى وتشكله مرتبط بالسيرورة الزمنية للقراءة، فإن الموضوع الجمالي لا يمكن أن تكون مراحل تشكله ثابتة حتى لدى القارئ نفسه وهو يعيد قراءة النص ذاته، ذلك أن القراءة الثانية ستغتني بالأفق الدلالي للقراءة الأولى وستوجه عملية بناء التشكيلات الدلالية الجديدة لدى القارئ. وهو ما يجعل القارئ دائم الانفتاح أثناء فهمه لتجربة النص لدى كل قراءة جديدة. حتى وإن كان النص يتوقع مسبقا أشكال ترهينه بفضل الإستراتيجيات التي يصطنعها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الصور التجسيدية تظلّ تختلف باختلاف المتلقين وتعددهم، بل الاختلاف يظل قائما من قراءة لأخرى لدى القارئ نفسه.

وأحرك هنا سؤالا آخر مفاده: ما هي الشروط التي تجعل القارئ يخلص في تأويله إلى معنى دون آخر؟ ذلك ما أعكف على معالجته في المبحث الأخير من هذا المدخل.

5.الوقع الجمالي ومستويات فهم النص :

ترتبط التجربة الجمالية بالتأويل الذي يثير كوامن القارئ المتفاعلة مع كيفية تشكل بنيات النّص الأدبي. تتيح هذه البنيات للقارئ إمكانية الحلول في الانزياحات(Ecarts) المتضمنة في النّص. لحظتها ينفي النّص التخييلي تصورات القارئ السابقة ليحضر مكانها بوصفه تجربة معيشة[1]. تنتمي هذه التجربة إلى النص، ثم يتمثّلها القارئ في حاضره لحظة القراءة. وينتج عن هذه العملية تحرر التجربة الجمالية للمتلقي من رتابة الواقع اليومي لترتبط بالفعل التذاوتي.

يعيش النص في شعور القارئ -لدى تواصل القارئ بالنّص- ذلك أن القارئ يعايش حالة القراءة بشعوره. ومثلما يمتلك النص في شعور القارئ متعة ساحرة، كذلك القارئ يمتلك وجوده من خلال حضور النّص فيه. وينبئ ذلك على قبول القارئ لدوره بوصفه طرفا في اللعبة داخل النص الأدبي.

تبدأ أشكال المعنى في التحرك لدى معايشة القارئ للصورة البلاغية، واندهاشه لدى تأملها. وهو في ذلك إنّما يفتش عن ذاته محاولا الكشف عن كوامنها. يصل القارئ إلى هذه الحالة لدى وقوفه على "جدلية المقول والمسكوت عنه"[2]. وعن هذه الأخيرة ينبثق الوقع (Effet)، إنه مرتبط بالطاقة الكامنة التي تستحوذ عليها لغة النّص الأدبي.

يسعى القارئ إلى تفجير اللغة المكتنزة داخل النص لدى اجتهاده في ملاحقة الصور البلاغية التي تأبى إلا الانفلات من حقل رؤيته. ويلج في حقل رؤية المتلقي توقعات تجهض بنقيضها ." الوقع إذن يرتبط بالصورة التي يخلقها المعنى أو يوحي بها،

1- Voir :Iser, l'acte de lecture, p .238.

2 - Iser, l'acte de lecture, p .87.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا بالمعنى ذاته، وهو أمر يؤكد حضور الذات لا هامشيتها إزاء معنى حاضر"[1]. في ضوء ذلك فإن الوقع الجمالي يمتلك دورا فاعلا ومحرّكا في صنع التجربة الجمالية. وتحقيق المتلقي لهذه المتعة مقرون بمحورية الوقع في بناء المعنى أثناء التأويل. وتبعا لذلك يسهم الوقع كذلك في بناء " الذات القارئة"[2] .

يعيش القارئ تجربته الجمالية بتوتر ودهشة داخل النّص الأدبي الذي عايشه آخرون قبله، لأنّه يلج غمار تجربة مغايرة لتجربته الواقعية ولتجارب الآخرين في الواقع المعيش. تسهم التجربة الجمالية الجديدة في تعديل مستمر في مستويات إدارك النص ومن ثم تأويله. تأسر هذه العملية القارئ وتستولي على إدراكه، وهي في الوقت نفسه تمنحه متعة الانفتاح على تجارب مختلفة. وفضلا عن تأويل القارئ لذاته و لتجربة المؤلف، يؤول كذلك الشيء الذي يمسّه في العمق.

عند هذا المستوى من التحليل نقول إنّ الكيفية التي يحضر بها القارئ في النص هي المسؤولة عن تباين مستويات الفهم. وبذلك يمكن ربط العملية التأويلية بالإدراك التذاوتي (perception intersubjective) . لأن تأويلات القارئ ترتبط ارتباطا وثيقا بأفقه الخاص الذي يحضر به داخل النّص الأدبي.

يتداخل أفق القارئ الخاص بأفق النّص المرجعي والأفق الاجتماعي، وكذا الأفق الأدبي. تبعا لذلك فإن التجربة التأويلية الجديدة تعبر عن تذاوتية القارئ. فأي تلق إذن ينطوي على قدر متفاوت من الذاتية، ذلك أنّ القارئ يجد نفسه وحيدا أمام نّص تعمق اغترابه بفعل انفصاله عن صاحبه فيستند إلى تذاوتيته المرتبطة بأفق انتظاره في فهمه للنّص وتأويله له. و هو ما يجعل القراءة تتّسم بالقصور والجزئية.

---

[1] - طليمات (عبد العزيز) ،الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، ضمن: دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع: 6،1992، ص.51.

[2] - Iser, l'acte de lecture, p.274.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وخلاصة لما تمت إثارته من إشكالات أقول إنّ كثافة النّص الأدبي، تجعل القارئ يستعين بتصورات مختلفة لفهم النّص. وإن الوقوف على قصدية النّص مشروطة بتأويل القارئ لها. والتأويل هنا لا يتعلّق بعملية فهم القارئ للنص فقط، إنما يتزامن مع هذه العملية فهم الذات المؤولة لذاتها في أثناء علاقتها بالنص الأدبي. أي لدى تمثّلها لانزياحاته.

إن النص يتحوّل بفعل التأويل من شيء غريب عن الذات إلى شيء يخصّ الذات. لذا تصبح عملية القراءة هي التجربة التي تسمح بتأويل النص وتأويل الذات معا. لكن يظل ذلك مرهونا ببناء المعنى. وعلى الرغم من ذلك لا يمكن أن يقود فعل التأويل إلى كل المدلولات الممكنة لأن "الحقيقة سرّ، ولن تجدي مساءلة الرموز .. للكشف عن الحقيقة النهائية"[1].

في ضوء هذا العرض يتبين كيف أنّ جمالية التلقي استحدثت أفقا جديدا في مجال التأويل الأدبي أثرت به مجال نظرية القراءة. فجمالية التلقي في دراستها للأدب لا تركز على فعل الفهم في حدّ ذاته، إن ما يشغلها هو طرق الفهم وإمكاناته. "وهذا ينذر بزيادة التباعد بين القراء العاديين والقراء الابستيمولوجيين، على خلاف ما هو شائع من أن نظرية التلقي جعلت النقد الأدبي ملكا مشاعا بين القراء"[2].

أتهيّأ في ضوء هذا المنظور المنهجي لولوج فصول هذا البحث، قصد تحريك إشكالاته في حضور متلقي/متعدد، الذي أدعوه بدوري إلى متابعة خطوات البحث وتبني مقوله تأويلا وفهما.

1- إيكو (أمبرتو) ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، ترجمة وتقديم: بنكراد (سعيد)،(ط.2)، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي،2004، ص.37-38.

2- لحمداني (حميد) ، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، ضمن مؤلف مشترك: من قضايا التلقي والتأويل، ، الرباط/ المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم.36،1995، ص.10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الأول

تقاطب الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج مع ميكانيزمات التلقي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الكتابة إن هي إلا أثر"

" منذر عياشي"

علم الإنسان الأول بفعل إدراكه أن زوال لغته من زواله. ولما كانت أولى السمات المميّزة للكلام الاندثار لحظة الانبثاق، سعى هذا الإنسان إلى إحداث الكتابة بوصفها مرآة للغة المنطوقة، كوسيلة يسجل بها معارفه وأثره، مرسيا قوانين استمراره، متجاوزا بذلك زمنه، بتحوله إلى نص مفتوح على تأويلات متناسلة.

لقد ترك هذا الإنسان بصمته الأولى بالحفر على جدران الكهوف والمغارات، في محاولة منه لإعطاء معنى للعالم الذي يوجد فيه. فجاء خط الرسم كشكل أوّلي لخط الكتابة ، متقاطعا مع محور الذات في علاقتها بالعالم . لذلك أقام "رولان بارت" مماثلة معرفية بين الكتابة والتصوير*،لأن كلا الفعلين في تكوينهما الأوّلي انبثقا عن الإنسان الأوّل وهو يحفر بيديه "على جدران المغارات والكهوف. فكانت الكتابة رسما يقتفي حركة اليد في امتداداتها وتقاطعاتها"[1]. و باستناد اللغة إلى خطوط الكتابة تحولت إلى مرئية بعد أن كانت مسموعة، وإلى مقروءة بعد أن كانت منطوقة. وهي بذلك تغلبت على زوالها. وصارت "الكتابة باعتبارها فنا من فنون القول والتعبير، فعلا تعويضيا للذات عن محدودية استمرارها فاعلا ماديا في الوجود. ورغبة في الاستمرار الرمزي في ذاكرة الناس مادام

*- Barthes(Roland) : L'obvie et L'obtus, Essais critique III, Editions du Seuil, 1982, p.p.194-195.

[1] - و"لا يعدو أن يكون فن التصوير –من هذا المنظور- غير كتابة مشبعة باللون والضوء".ينظر: كحلي (عمارة) الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي –مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، جامعة وهران ، بحث مخطوط، أطروحة دكتوراه ،إشراف : يوسف(أحمد)، 2009، ص.124.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاستمرار الفعلي يصطدم بحتمية التلاشي والزوال"[1]. وفق هذا المنظور تصبح الكتابة والموت يتعالقان تعالقا ضديا. وتغدو "الكتابة إن هي إلا أثر "[2].

وتعد الكتابة مادة الرواية الوحيدة. فالرواية كتابة تنتظم وفق أسنن معينة تشكل في نهاية المطاف عوالم تختزل داخلها الأحداث والشخصيات.. ليصبح "أسلوب الرواية هو تجميع للأساليب، وأن لغة الرواية هي نسق اللغات"[3]. ويرتبط هذا النوع من الكتابة بالحساسية الفردية ، وله من الخصائص ما يتصل بتباين المؤلفين واختلاف إيديولوجياتهم وانتماءاتهم الفكرية والأدبية.

تفتح الكتابة الروائية للمؤلف آفاقا دلالية ورمزية متعددة. فهي بحث وتنقيب، عبرها "لا يخلد الكاتب إلى السكون وجمالية الحضور ووضاحة الحقيقة، وإنما يخلد إلى المغامرة والتمزق والمعاناة بحثا عن حقائق متناثرة وهويات متشظية"[4].

أصبح البعد الشعري في لغة الرواية العربية الحديثة بداية من فترة الستينات ملمحا رئيسيا في البناء الروائي. حيث جنحت الكتابة فيه إلى توظيف الرمز والأسطورة كغطاء تدين من خلاله الواقع و تعبر عن تناقضاته. واستثمرت لغة الشعر وتدفقه، من خلال اشتغالها على اللغة، فتوفرت للكتابة الروائية مقومات الجمال في نسيجها اللغوي والدلالي. لكن ذلك لم يمنعها من المحافظة على كينونتها الخاصة.

تحاول الكتابة الروائية العربية أن تؤسس لغتها الجديدة لصياغة شكل روائي جديد. وكأن بالرواية مختبر للغة الجديدة، بتدميرها لسياق اللغة السائدة واختراقها للحلم، الأسطورة والشعر. إن عملية التحول في الخلق اللغوي هو ما أصبح يميز الكتابة الحديثة،

[1] -منيب إدلبي (عمر)، سرد الذات –فن السيرة الذاتية،(ط.1)، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2008، ص.68.

[2] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، (ط.1)، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت /لبنان، المركز الثقافي العربي ، 1998، ص.172.

[3] - بوعلي(عبد الرحمن)، الرواية العربية الجديدة، (ط.1) ، وجدة /المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم:37، سلسلة بحوث و دراسات رقم:11 ،2001 ، ص.166.

[4] - الزين(محمد شوقي)، تأويلات و تفكيكات –فصول في الفكر الغربي المعاصر، (ط.1)، الدار البيضاء /بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002، ص.105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"حيث أحالت الرواية لغتها من كونها مجرد وظيفة للتبليغ المباشر إلى نظام وظيفته التبليغ غير المباشر . وأصبحت هذه اللغة بعيدا عن كونها وسيلة اتصال أو إخبار مباشر، جهازا للتوصيل غير المباشر."وهو ما نسميه بالوظيفة الجمالية للغة."[1]

لقد احتل الجانب الجمالي للغة الروائية مجالا أوسع، كبديل عن اللغة الإخبارية التي تميزت بها الرواية الكلاسيكية. وذلك من خلال اعتمادها في صيغها السردية مكونات الخطاب الشعري و التشكيل الجمالي للغة. وأصبحت اللغة الشعرية في الرواية ليست جاهزة معطاة ؛ إنها تتكون باختراقها للنظام الإيديولوجي الصارم الذي يحددها، لتخلق لغتها الإشارية بعيدا عن اللغة السائدة بإشاريتها التقليدية . وهي في ذلك تتوق لبناء عالم جديد. "إن التركيب الفني الروائي أو الصوغ اللغوي ليس مجرد لعبة شكلية أو لهوا، بل هو محاولة لتحديد العملية الأدبية جماليا ومعرفيا، عبر فهم هذه العملية من داخلها وبلغتها ومكوناتها وأدواتها"[2]. وكلما كانت اللغة منزاحة موغلة في الشعرية كلما كانت أكثر قابلية للتأويل.

1. <u>قبل الكتابة كتابة وبعد الكتابة كتابة</u>....

تمثّل الكتابة أحد أركان المشروع الممكن بالنسبة للكاتب. وهي ليست شيئا إذا لم تكن مقروءة. هدفها الأول والأخير هو الوصول إلى القارئ قصد إحداث الدهشة لديه. لذا أعتقد أن التعاطي مع الكتابة الروائية للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" غير مأذون، إلا من خلال اتصال القارئ بالنص عبر وسيط الكتابة. ذلك أن الكتابة هي حوار خفي مع قارئ مفترض. لكن قبل ذلك يحسن بي أن أتساءل أولا عن ملامح التماس الأولى بين الكتابة و"واسيني الأعرج". إذن: كيف بدأت علاقة الكاتب "واسيني الأعرج" مع الكتابة ؟ لتنوير هذا الإشكال يحسن بي كذلك أن أتساءل عمّا قبل بداية الكتابة بالنسبة لـــ"لواسيني

[1] - يعقوب (ناصر)، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية،(ط.1)، بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004 ، ص.55 .

[2] - م س ، ص. 57-ص. 58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأعرج". وأستند في ذلك إلى تصريحاته المتواترة في عدد من الحوارات الصحفية التي تُجْرَى معه.*

يعد النص السردي التراثي "ألف ليلة وليلة" مركز جذب بالنسبة للكاتب "واسيني الأعرج"، لأنه مارس عليه فعل الغواية والتملك، بعد أن تقصّده الكاتب وتجرأ على مغازلته . لقد أغراه مكتوب "ألف ليلة وليلة" بالسفر عبر خطوطه اللانهائية، تاركا أثره على جسده. إنه النّص الذي قرّبه من الخيال والكتابة واللذة، وأبعده عن مهالك اليقين. فانقاد الكاتب مستسلما إليه طواعية بفعل القراءة التي عتقته من شرطي الزمان والمكان الفزيائيين. مارست قراءة مكتوب "ألف ليلة وليلة" على "واسيني الأعرج" فعلا تحويليا ، لأنها شكلت حلقة وسطى جامعة بين الكتابة والكاتب. فاستسلم إلى قدره في مجموعته القصصية الأولى"ألم الكتابة عن أحزان المنفى."[1]وهو عنوان يستحضره المتلقي كلما قرأ نصا روائيا للكاتب . وكأن هذه المجموعة تختصر قدر المؤلف مع الكتابة والمنفى، بعد أن اختار العيش داخل وطن اسمه اللغة.

خرج الكاتب "واسيني الأعرج" بفضل أسئلته بمشروع إجابات ممكنة. وأصبحت كتابته الأولى علامة على تحوّله. لقد وضع نفسه منذ البداية أمام اختبار صعب، لأنه كان يعي أن المنفى هو جرح الأنا البليغ وهي تواجه اليقين الصارم. و هي من جهة أخرى تتعطش للحرية وتطالب بالحق في الحياة. ولن تجد مكانا تستكين إليه أمام هذه المواجهات سوى الكتابة ، لتبني عالمها الموازي بين الأحرف والكلمات، فتشكّلت الكتابة ألوانا فاضت عن رحم الألم. وهي الشاهد الوحيد على عمق الحزن.

* -صرح الكاتب في العديد من الحوارات التي أجريت معه أن قراءته لمكتوب"ألف ليلة وليلة" هي الشرارة الأولى التي أيقظت داخله هاجس الكتابة . ينظر على سبيل المثال: دلا(فاديا)، الكتابة متعة ولكنها ليست نزيهة ، حوار مع الأعرج (واسيني)، مجلة نزوة ، العدد: 56، بتاريخ: 2009/07/18، أو راجع الموقع الالكتروني : www.nizwa.com

[1] - الأعرج (واسيني)، ألم الكتابة عن أحزان المنفى-مجموعة قصصية، بيروت/لبنان، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، 1980. كما نشر الكاتب مجموعتين قصصيتين هما على التوالي:-أحميدة المسيردي الطيب، سوريا، وزارة الثقافة،1982 - أسماك البحر المتوحش، (ط.1)، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1986

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هكذا تورطت الذات الكاتبة في لعبة الكتابة ، والتي تسنى لها بفضل خطورة هذه اللعبة، أن تسافر، وأن تضمن للذات أن تعيش ألقها الداخلي، بل وتضمن لها الاستمرار بفعل اشتغالها على الكتابة. فالسفر[المنفى] لا ترسم حدوده بخطوط جغرافية داخل الأرض [الوطن] أو خارجه؛ إنما هو سفر داخل الذات بذكرياتها وتاريخها وماضيها وآلامها وجراحاتها.

وعطفا على ما سبق لا ينبغي اختزال كلمة "منفى" التي وردت في عتبة الكتابة الأولى لـــ"واسيني الأعرج" إلى مجرد الارتحال القسري عن الأرض التي تعج بذكريات الذات الكاتبة وأشواقها ، بعد أن تحوّلت الكتابة ذاتها إلى وطن يطفح بتفاصيل الحياة ، فيه سينشئ الكاتب حياته الموازية الجميلة ؛ "إنها البداية المتجددة باستمرار مع فعلي الكتابة والقراءة".[1] من هذا المنظور بإمكاننا القول إن مفهوم الكتابة/المنفى في المشروع الروائي لـــ"واسيني الأعرج" متعلق ببعد ذاتي ، لأنه يمثل فلسفة حياة بأكملها.

بالكتابة حفظ نص "ألف ليلة وليلة" بقاءه. واستمر حدوثه، ليتحقق بذلك حضور المكتوب بالقارئ "واسيني الأعرج". بعبارة أخرى إن الكتابة الأولى أشعلت هاجس الكتابة الكامنة في الوعي الباطن للكاتب ،أي أن فعالية القراءة ولدت لديه فعالية الكتابة. وهذان الفعلان توحدا "في حقل واحد هو فعل المتعة"[2]. فمتعة فعالية قراءة المكتوب هي التي أنتجت الكتابة. وقراءة المكتوب هي بدورها فعالية ترمي إلى تجاوز المكتوب بفعل توالده في كتابات أخرى. لقد تحولت الكتابة بفعل القراءة إلى كتابة ثانية تقوم على كتابة أولى هي الأثر. فأصبحت الكتابة رحما تتناسل منه الكتابة.

إن فعل القراءة لا يدرك بمعزل عن فعل الكتابة، ذلك أن "القراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى .والكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة، ولكن بطريقة أخرى ."[3] من هنا عاش المتلقي/واسيني الأعرج

---

[1] - بنيس (محمد) ،الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها3،الشعر المعاصر،(ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، دار توبقال للنشر،1990 ، ص.128.

[2] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص.5

[3] - م س، ص.5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بالقراءة تجربة جمالية فجر بها المكبوت في الكتابة والقراءة معا. وأصبحت الكتابة أخيرا بديلا عن الكاتب.

لم يتردد "واسيني الأعرج" أمام اختيار الكتابة والقبول بمخاطرها، بل سعى إلى بلورة تجربة الكتابة لديه. بـــ"الخروج من مرحلة القناعة والاطمئنان إلى مرحلة السؤال و القلق، من مرحلة العلاقة المحايدة باللغة إلى مرحلة الاصطدام بها."[1] لقد بدأت علاقة الكاتب بالكتابة كمولع بها ، ثم كمدمن عليها. فأصبح يسجل بالكتابة مقروءاته بشكل جديد، دون أن يجعل من الكتابة أداة ناقلة. وهي القراءة التي تجاوزت مجرد الاستهلاك إلى تفعيل المكتوب.

إن الكتابة وهي "تتعدد في الأجساد التي تحل بها، فإنها أيضا تُعَدِّدُ الجسد الذي تحلّ فيه"[2]. لذلك خضعت حصيلة الآثار المُشَكِلة لمنجز"واسيني الأعرج" الروائي بمستويات تراتبية تعدّدت ، انطلاقا من مستوى ظهور أولى هذه الآثار إلى التراكم الروائي الذي أحدثته الكتابة. وفيما يلي أورد هذه الآثار الكتابية وفق تسلسلها الزمني المتعلق بتاريخ نشرها الأول.

- البوابة الزرقاء-وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر: (1980)
- طوق الياسمين -وقع الأحذية الخشنة: (1981)
- ماتبقى من سيرة الأخضر حمروش: (1982)
- نوار اللوز –تغريبة صالح بن عامر الزوفري:(1983)
- مصرع أحلام مريم الوديعة :(1984)
- ضمير الغائب-الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر:(1990)
- الليلة السابعة بعد الألف-رمل الماية :(1993)
- سيدة المقام-مرثيات اليوم الحزين:(1995)
- حارسة الضلال-دون كيشوت في الجزائر: (1996)

[1] - بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، ص.82.

[2] -عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص.21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- ذاكرة الماء-محنة الجنون العاري: (1997)
- شرفات بحر الشمال (2001)
- كتاب الأمير-مساك أبواب الحديد: (2004)
- كريماتوريوم -سوناتا لأشباح القدس: (2008)

يبدو من خلال هذه النصوص الروائية أن الكتابة عند "واسيني الأعرج" حضور، بها يؤكد الكاتب حضوره في الزمن. ويرتهن هذا الحضور بالتّدفق الذي أراه السّمة الغالبة على الكتابة لدى المؤلف. وفي تصوري أن هذه السّمة تلمح إلى أن الكتابة عملية متجدّدة، و إنجاز دائم وتفاعل مستمر. وهي سؤال لا يعرف الاستقرار، لأنه ما يفتأ يتوالد في أسئلة أخرى.

وقراءة متأنية في أعمال الكاتب الروائية تكشف على أن رهانه الجوهري متعلّق بتطوير أشكال الكتابة وليس بالإنتاج الكمي فقط. إن فعالية الكتابة لدى الكاتب تكمن في إلغاء نماذج الكتابة قصد الاستمرار، في مقابل تجديد الأنساق الكتابية وتطويرها، و تجديد الأشكال وتجريبها. ونقرأ في هذا التراكم قلق السؤال والرغبة في الفهم والتحليل والتفكيك. والبحث عن كتابة جديدة غير مسبوقة قائمة على التجاوز، وليس على الاستقرار. فهذا التطوّر الذي بدأ يسير على خط التدرج والتنامي مؤشر على إيقاع الكتابة المتحوّل وعلى تبلورها وتشكلها.

كل عمل من أعمال "واسيني الأعرج" الروائية هو مشروع كتابي، ينتعش بفعل القلق الذي يحمل الكاتب من سؤال إلى سؤال. ثم إن تلاحق الأعمال وتواترها يؤشر على أن الكتابة تبحث عن حريتها وانفتاحها وحداثتها. وربما كان ذلك مؤشرا على بحث الكاتب الدؤوب عن أفق كتابة جديدة، قادرة على استيعاب الإشكالات الفكرية والجمالية المستجدة على جميع الأصعدة. من هنا أعتبر أن الكتابة ترتبط لدى "واسيني الأعرج" بالتاريخ الذي يؤثر بدوره في الكتابة. فنصوصه التي كتبها زمن المحنة في الجزائر أعطت لممارسته الروائية منحى لم يألفه القارئ في نصوصه السابقة. وتحولت الكتابة في هذه المرحلة وعنها، إلى صراع ومقاومة ، لعبة واستراتيجيا، تدفع نحو المغامرة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والرحلات الشائكة. وأصبح همّ الكاتب هو الكتابة ليترك أثره .فأن يكتب الكاتب "هو أن يرحل ويسافر ويغامر وأن يجوب قارات المستحيل ومحيطات الرغبة...هو أن يرسم ويرتسم ويشطب وينمحي"[1].

تقوم الكتابة الروائية على صيرورة التواصل، بحكم فعالية القراءة التي تضمن للكتابة وجودا فعليا . لذا أحسب أن قوة تراكم المنجز الروائي لـــ"واسيني الأعرج"، هي التي فرضت على القراء شرط تداوله. فضلا عن أن تنوع الكتابة لديه، يأتي ضمانا لحرية القارئ. وما يمكن افتراضه هو أن الكتابة الروائية لدى الكاتب ظلت تتطور خلال فعل التلقي. وأن تطوير منحاها هو استجابة لأفق انتظار جمهور ظل يتجاوب مع الكتابة الواسينية، ويتطلع إلى اكتشاف ذاته في النص المكتوب.

هذا الافتراض الذي أبني عليه رأيي أستقيه من حيازة الكاتب "واسيني الأعرج" على عدد من الجوائز ضاعفت من شهرته، ذلك أنني أتصور أن الجائزة هي اعتراف رسمي للعلاقة الوطيدة التي أصبحت تجمع الكاتب بالقارئ . فقد اختيرت رواية "حارسة الضلال " في سنة 1997 من أفضل خمسة أعمال روائية صدرت بفرنسا، ونشرت في أكثر من خمس طبعات متتالية، بما فيها طبعة الجيب، قبل أن تنشر في طبعة خاصة ضمن الأعمال الخمسة المختارة. أما في سنة 2001 فقد تحصّل الكاتب على جائزة الرواية الجزائرية عن مجمل أعماله. كما تحصّل في سنة 2006على جائزة المكتبيين عن "رواية كتاب الأمير" التي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا في السنة. ومن أهمّ الجوائز التي حصدتها الكتابة الروائية الواسينية جائزة "الشيخ زايد للآداب" التي تحصّل عليها الكاتب سنة 2007. هذا إذا اعتبرنا أن الجائزة هي وسام تمنحه مؤسسات ثقافية معيّنة تقديرا منها لجهد الكاتب، وكنتيجة لرواج أعماله.

يحق للقارئ الآن أن يتساءل معنا عن الوسطاء الذين يقومون بدعم الكاتب "واسيني الأعرج"، وتقديمه إلى الجمهور المتلقي. إذن: ماهي المحطات التي تكوّن عبرها اسم

[1] - الزين(محمد شوقي)، تأويلات و تفكيكات –فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص.99.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكاتب واسيني الأعرج ؟ وماهي الميكانيزمات التي تستند إليها الكتابة الواسينية لتتقدم بواسطتها إلى متلقيها ؟

تقودني الاستفهامات التي أثرتها، وبمقتضى منهجي إلى التساؤل عن حضور أو غياب الكاتب"واسيني الأعرج" وأعماله الروائية اجتماعيا. وقصد معرفة مبررات ودوافع هذا الحضور أو الغياب الاجتماعي، وكذا صيرورة الإنتاج الروائي والتواصل معه ، يمكن أن أرصد في هذا الصدد إقامة الكاتب والكتاب الروائي في الوسط الثقافي عموما، من خلال تقصي مكانتهما في المواقع الأدبية والاجتماعية المختلفة. وعبر وسائط التلقي المتفاوتة: مثل دور النشر، الصحف، المجلات والمؤسسات العلمية والثقافية، وشبكة الإنترنيت العالمية... وهذا ما سيشكل محاور المبحث التالي:

2. وسائط تلقي أعمال واسيني الأعرج الروائية :

1.2.حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في دور النشر العربية والغربية:

مادام الكاتب يلتقي بجمهوره بواسطة النشر، ينبغي في البدء أن أتحرى عن دور النشر التي ساهمت في تقديم الرواية الواسينية. لكن تجدر الإشارة إلى أن حصر جميع هذه الدور ، أمر لا يخلو من مشقة. لذا أكتفي بالعيّنة التي أمكنني الحصول عليها.

جدول (رقم:1)-دور النشر العربية التي اهتمت بنشر أعمال واسيني الأعرج الروائية:

السنة	دار النشر	العنوان
1980 1983	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ الجزائر دار الحداثة/ بيروت	البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر)
1981 2002 2004 2006	دار الحداثة/ بيروت دار الفضاء الحر/الجزائر المركز الثقافي العربي/لبنان /المغرب دار ورد/ دمشق	طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة)
1982	دار الجرمق/ دمشق	ما تبقى من سيرة لخضر حمروش

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1983 2001 2007	دار الحداثة/بيروت دار الفضاء الحر/الجزائر دار ورد/ دمشق	نوار اللوز
1984 2001	دار الحداثة/بيروت دار الفضاء الحر/الجزائر	مصرع أحلام مريم الوديعة
1990 2001	اتحاد الكتاب العرب/دمشق دار الفضاء الحر/الجزائر	ضمير الغائب
1993 1993	دمشق دار الاجتهاد/المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر	فاجعة الليلة السابعة بعد الألف
1995 1997 2001 2006	دار الجمل/ ألمانيا المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم للنشر)/الجزائر دار الفضاء الحر/الجزائر دار ورد دمشق	سيدة المقام
1999 2001 2006	دار الجمل /ألمانيا دار الفضاء الحر/الجزائر دار ورد /دمشق	حارسة الضلال
1997 2001	دار الجمل/ألمانيا دار الفضاء الحر/الجزائر	ذاكرة الماء
2001 2001 2007	دار الفضاء الحر/الجزائر دار الآداب ط1/بيروت دار الآداب ط2/بيروت	شرفات بحر الشمال
2002	دار المدى للثقافة والنشر /دمشق	المخطوطة الشرقية
2004 2005 2005	منشورات بغدادي/الجزائر دار الفضاء الحر/الجزائر دار الآداب بيروت	كتاب الأمير
2008 2008 2009	دار الفضاء الحر/الجزائر منشورات بغدادي/الجزائر دار الآداب ط1/بيروت	كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يبدو من بيانات (الجدول رقم: 1) أن دور النشر العربية التي عنيت بإصدار الإنتاج الروائي الواسيني قد تعدّدت. وهو ما يكشف مبدئيا خريطة التلقي ، تساوقا مع مدى الطلب الذي يستحث عرضا مداوما للإنتاج الروائي الواسيني في سوق الكتاب المحلي والعربي على السواء. وفي هذا السياق نجد "دار الحداثة" اللبنانية تسارع برعاية أولى تجارب الكاتب الروائية التي صدرت في الثمانينات. وتزامنا مع ذلك اهتمت "الشركة الوطنية للنشر والتوزيع" بنشر الكتاب الروائي الواسيني بالجزائر. ومع مطلع التسعينات بدأت دار "اتحاد الكتاب العرب" السورية بدمشق ترعى كتابات "واسيني الأعرج." لكن تسجّل الكتابة الواسينية غيابها عن دور النشر المحلية والعربية سنتين كاملتين، وذلك من 1993إلى سنة1995. وهي الفترة الزمنية التي شهدت معاناة الكاتب مع دور النشر التي رفضت جميعها نشر روايته "سيدة المقام". وهو النص الذي تأخر نشره، وظل في كل من "دار الآداب" ببيروت و "لافوميك" بالجزائر ينتظر، على الرغم من أنه كان جاهزا للسحب. إلى أن تكفّل بنشره "خالد المعالي" صاحب "دار الجمل" بـــ"ألمانيا"سنة :1995. مثلما نشر أعمالا لاحقة للكاتب. وقد تعرفت هذه الدار على الكاتب إثر حوار أجرته معه صحيفة "دير شبيفل" الألمانية أثناء الندوة التأسيسية الأولى لبرلمان الكتاب العالميين المنعقدة بستراسبورغ*.

و احتجاجا على دور النشر العربية التي كان يتعامل معها ، نشر "واسيني الأعرج" روايته "حارسة الضلال " (La gardienne des ombres) مترجمة إلى اللغة الفرنسية بباريس سنة:1996، إلى أن طُبِعَتْ باللغة العربية سنة 1999**. وأتبعها برواية "مرايا

* -ينظر:عبد القادر(حميد)،على المثقف الجزائري أن يساهم في بلورة مفهوم الديمقراطية (2)، حوار مع الأعرج (واسيني)، صحيفة الخبر اليومية، العدد.1902، تاريخ:26 /1997/02، ص.19.

** - نشر الأعرج(واسيني) رواية "حارسة الضلال" للمرة الأولى باللغة الفرنسية في طبعتين في ظرف ستة أشهر. ثم نشر ها في سلسلة MARSA . ثم في سلسلة الجيب ، وسرعان ما تضاعف نسخها، وتعددت طبعاتها حتى النفاذ. ينظر: الرياحي(كمال) ، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية ، حوار مع الأعرج(واسيني) أجراه الرياحي(كمال)، مجلة عمان العدد .96، 2006 ،ص.13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الضرير"(Le miroirs des aveugles) التي نشرت هي الأخرى مترجمة إلى اللغة الفرنسية.

يسعى "واسيني الأعرج" لأن يكرّس حضور كتابته الروائية من خلال دار نشر جزائرية تهتم بنشر أعماله وتوزيعها محليّا، لذا أحدث دارا للنشر خاصة بأعماله تشرف على تسييرها الأستاذة "زينب الأعوج" تدعى بـــ "دار الفضاء الحر"[*]، تيقنا من الكاتب أن النشر هو أحد الوسائل الحساسة التي تتيح له الالتقاء بجمهوره بصفة دائمة. تعمل هذه الدار على إعادة نشر الكتاب الروائي الواسيني في طبعات جديدة (طبعة الجيب)، وليس ذلك سوى نتيجة للاستقطاب الجماهيري الذي حظي به المؤلف والمؤلِف معا.

واستنادا إلى بيانات(الجدول رقم:1) دائما نقف على العامل الزمني الذي يكشف مدى الحركية في عملية طبع الكتاب وسحبه. حيث تكشف المداومة على الطبع حدة الطلب على الإنتاج الروائي للكاتب. ولعل السحب المتكرر للكتاب يعد مؤشرا على حضور القارئ رقميا، وهو ما يجعلنا نتوقع مبدئيا حجم القراءة المحلي والعربي.

إذن وعلى الرغم من صدور عناوين جديدة للكاتب "واسيني الأعرج" تتواصل عملية سحب نصوصه الأولى وترويجها. وهو ربما ما يؤسس لنجاحه في غياب قرينة خطابية تجسّد قراءة وفهما للعمل الروائي[**]. ونشير إلى أن معاودة طبع النص الروائي الواسيني لا تقتصر على "دار الفضاء الحر"؛ إذ تبادر دور نشر أخرى بانجاز المشروع نفسه وهو ما قامت به "دار ورد" الدمشقية مؤخرا.

تمثل سنة 1996طفرة نوعية بالنسبة للكاتب "واسيني الأعرج"، حيث نلاحظ بداية من هذا التاريخ تمدّد خريطة تلقي الكتابة الروائية الواسينية. واتساع دوائرها بفضل رواية "حارسة الضلال"-لاسيما بعد أن غامر الكاتب وأقدم على نشرها باللغة الفرنسية- هذه

---

[*] - فتحت هذه الدار أبوابها سنة:2001، وتقوم على تسييرها الأستاذة:" الأعوج (زينب). وتهتم بالدرجة الأولى بإعادة نشر وتوزيع جميع الأعمال الروائية للكاتب الأعرج (واسيني).

[**] -بينما يطمح الفصل الأول من هذه الأطروحة إلى استكشاف وسائط تلقي الكتابة الروائية الواسينية . يتوخى الفصل الموالي الوقوف على القرائن الخطابية التي جسّدت فعليا تأويلا وفهما لهذه الكتابة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرواية هي التي دفعت بالكاتب إلى التفكير في ترجمة أعماله الروائية إلى اللغة الفرنسية مادامت تقدّمت له المبادرة من الجانب الفرنكوفوني. وهو الأمر الذي أتاح للكاتب ربح قراء جدد.

كان لرواية "حارسة الضلال" المنشورة باللغة الفرنسية حظ في النشر و التوزيع والترجمة. حيث ترجمت إلى الألمانية ، الاسبانية ، الانجليزية والسويدية. وبفضل هذا العمل بدأ الاهتمام بإنتاج "واسيني الأعرج" الروائي على المستوى الغربي. و بذلك تعدّ "حارسة الضلال" النص الأول الذي تجاوز حدوده إلى لغات أخرى. كما فتح مسار الترجمة أمام أعمال الكاتب الأولى، منتشلا إياها من الغياب.

إن مراجعة تواريخ صدور الترجمات الغربية للأعمال الروائية لـــ"واسيني الأعرج"، يكشف أن النصوص الروائية الصادرة قبل رواية "حارسة الضلال" تأخرت ترجمتها قياسا بصدور الأعمال الروائية في لغتها الأصلية العربية ، إذ لم تصدر الطبعة الأولى لترجمة رواية "نوار اللوز" "Fleurs d'amandiers" مثلا إلا في سنة 2001؛ أي بعد مرور 18سنة عن صدورها الأول عن "دار الحداثة" بـــ"بيروت" عام1983. راجع (الجدول رقم :2) الذي عرضت فيه عيّنة من الأعمال الروائية المنشورة باللغة الفرنسية .

جدول (رقم:2) - أعمال واسيني الأعرج المنشورة باللغة الفرنسية

العنوان	عنوان النص الروائي المنشور باللغة الفرنسية	دار النشر	السنة
Fleurs d' amandiers	Catherine Charruau	Editions Actes Sud	2001
Le ravin de la femme sauvage	Zaynab Lâwaj et Marie virole.	Editions de l'E.N.A.G ,Alger	1997
La gardienne des ombres.	Zaynab Lâwaj et Marie virole.	Marsa Editions, Paris.	1996

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1998	Editions Golias, Villeurbanne.	Zaynab Lâwaj	Le miroir deS aveugleS.
2005	Espace Libre , Alger	Waciny Laredj	L'impasse des invalides
2006	Editions Actes Sud.	Marcel Bois	Le livre de l' emir

إن الترجمة نشاط معرفي إنساني. وهو فعل يتيح للنص الأدبي المُتَرْجَم الانتقال من دائرة ثقافية، فكرية وحضارية معينة إلى دائرة أرحب. ذلك أنه يحقق حضور النص في ثقافة مغايرة. وتختلف أشكال هذا الحضور وخلفياته تبعا للثقافة المستقبِلة. فقد يُعْتَمَدُ النص المُتَرْجَم في البرامج التعليمية والمقررات الجامعية. كما قد يحظى باهتمام نقدي. وربما عُزِلَ وهُمِشَ، باعتباره مجرد مادة نصية تمت ترجمتها في إطار التبادل الثقافي.

وتنزع السياسة الثقافية لبعض الدول الغربية إلى رعاية الترجمة والمترجمين ، إما تلبية لـــ"موقف سياسي/ ثقافي" يحفز التأويل اللغوي لبعض المؤلفات، قصد التعريف ببلد أو بحضارة ما، أو خدمة لمشهد خارج أدبي. ومهما يكن من أمر فقد أتاحت الترجمة للكاتب"واسيني الأعرج" ربح قراء جدد، التفتوا بداية من أواسط تسعينات القرن الماضي إلى كتاباته" الروائية، لأنهم وجدوا فيها أجوبة عن أسئلتهم. أو على الأقل عمقت أعماله الروائية لدى متلقيها -المغاربي الفرنكوفوني أو الغربي بشكل عام- الأسئلة المعرفية لديهم بخصوص جزائر التسعينات .

وأذكِّر أنني أتحدث هنا عن عملية الترجمة بعيدا عن قراءة النص الروائي والوقوف على مقوماته الفنية، وحصرته في استجابة آلية لجهاز الإشهار الذي تحركه دور النشر الأجنبية.

وإذا كانت آليات النشر العربية تتوقف عند طبع المنجز الروائي الواسيني فقط ، فإن هذه الآليات لدى دور النشر الغربية مختلفة. إذ تسعى هذه الدور إلى المراهنة على أعمال الكاتب المترجمة إلى الفرنسية بفرضها في السوق. و عليه تقوم بواجب الدعاية والإشهار لمنتجه الروائي. فضلا عن أن الكُتّاب الذين يتعاملون مع هذه الدور لديهم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملحقاتهم الصحفية التي تتابع كلّما يخصهم مع الصحافة والمكتبات، بخصوص أعمالهم المترجمة. وهذا ما قامت به دار "أكت سود" "Actes Sud " مع الكاتب"واسيني الأعرج". وهو ما اختصر المسافات بين الكتابة الروائية الواسينية وبين جمهورها الفرنكوفوني .

يعتمد "واسيني الأعرج" في ترجمة نصوصه على عدد من المترجمين أهمّهم "مارسيل بوا "الذي يعترف قائلا: إن ترجمة أعمال واسيني الأعرج فيها الكثير من الألفة لأننا نترجم معا، وهذا ليس متوفرا دائما لمبدعين آخرين في أن يشتركوا بالترجمة"[1]. فضلا عن مساهمة الأستاذة "زينب الأعوج" -زوجة الكاتب- في عملية ترجمة أعماله الروائية بحكم قربها منه، ومن البيئة التي شهدت تفتق الكتابة، وذلك بداية من التسعينات.

وحرصا على إجلاء تقاطب الكتابة الروائية لـــ"واسيني الأعرج" وميكانيزمات التلقي، يحسن أن أتساءل الآن عن مدى حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في عينة من الفضاءات المكتبية الجزائرية؟ ذلك ما يطمح إليه التحليل الموالي:

.2.2.حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الفضاءات المكتبية:

تشهد الأعمال الروائية لـــ"واسيني الأعرج" حضورا متفاوتا في المكتبات العامة والخاصة. ولقد كانت عملية البحث عن هذه الأعمال محفوفة بمشقة مضنية. لاسيما في ظل غياب الإحصاء المعلوماتي عن أغلب هذه الفضاءات ؛ الأمر الذي جعلني أتكفل بنفسي في أكثر من مكتبة بالبحث عن حضور أو غياب النص الروائي الواسيني من خلال التنقيب في دفاتر توثيق الجرد .

وتجدر الإشارة إلى أن حضور هذه الأعمال في عدد من الفضاءات المكتبية وردت في غير المواضع التي يفترض أن تحتلها ، مما يعيق عملية وصول المكتبيّ إليها. وتبعا لذلك ينفي تواجدها للسائل عنها مخلصا نفسه من عناء التنقيب. وقد وقفت على هذا الأمر شخصيا لدى سؤالي عن هذه الأعمال. وكدت أن أقع في فخ اللامبالاة لولا إلحاحي على السؤال.

[1]- www.aljazeera.net

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتأويلي الأول للسلوك الذي واجهني به بعض المكتبيين يتلخّص في تهميش الكتاب الواسيني عن الفضاء المكتبي الجامعي خاصة ، وإقصائه عن العرض . وافترضت بداية أن هذا الإقصاء جاء نتيجة غياب سؤال القارئ عن هذه الأعمال. فضلا عن أنه من بين المكتبات التي زرتها لم يوفر لنا مسيروا المكتبات معلومات حول القراء الذين تلقوا الكتاب الواسيني من مكتباتهم؛ باستثناء مكتبة "مركز التوثيق الاجتماعي والاقتصادي" بوهران "Bedo ". فهي المكتبة الوحيدة التي أفادني القائمون عليها بمعطيات متعلقة بتلقي أعمال واسيني الأعرج الروائية خلال السنة الدراسية 2009-2010 وفق الشكل التالي:

- رواية رمل الماية: تلقاها خمسة (5) قراء.
- ضمير الغائب: تلقاها (2) قارئان.
- ذاكرة الماء: تلقاها خمسة (5) قراء.
- شرفات بحر الشمال: تلقاها (2) قارئان.
- سوناتا لأشباح القدس: تلقاها أربعة(4) قراء.

أي أن مجموع القراء الذين تداولوا على قراءة روايات "واسيني الأعرج" خلال سنة دراسية كاملة في هذه المكتبة لا يتعدى ثمانية عشر (18) قارئا. ويعكس هذا الرقم تدني مستوى تداول النص الروائي محليا. ولعل ذلك يمثل أزمة حقيقية لمقروئية الرواية بشكل عام. و(الجدول رقم:3) يتضمن بيانات خاصة عن مدى حضور أعمال الكاتب واسيني الأعرج الروائية في عينة من المكتبات العامة والخاصة.

جدول رقم :3 - حضور أعمال الكاتب واسيني الأعرج الروائية في عينة من المكتبات الجزائرية العامة والخاصة:

اسم المكتبة	عنوان الكتاب	تاريخ الطبعة	تاريخ دخول الكتاب إلى المكتبة	عدد النسخ
مكتبة قسم اللغة العربية وآدابها /جامعة وهران	/	/	/	/
المركز الوطني للبحث في	/	/	/	/

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية/مكتبة Crasc				
المكتبة المركزية /جامعة وهران	/	/	/	/
مكتبة قسم اللغة العربية وآدابها/جامعة سيدي بلعباس	/	/	/	/
المكتبة الجهوية لمدينة وهران	نوار اللوز	2001 2002	2004 2005 2006	3
	وقع الأحذية الخشنة	2002	غير مثبت على الكتاب.	1
	أحلام مريم الوديعة	2001	2003 2005	2
	ضمير الغائب	2001	2005	1
	سيدة المقام	2001	2004 2006 2009	3
	رمل الماية	1993	2000	1
	حارسة الضلال	2001	2004 2006	2
	شرفات بحر الشمال	2001	2006	2
مكتبة مركز البحث والإعلام الوثائقي للعلوم الاجتماعية والإنسانية	وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر (1)-(2).	1983	1983	1 (نسخة من كل جزء).
	نوار اللوز	1983	1993	1

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مكتبة معهد اللغة العربية وآدابها/ جامعة الجزائر العاصمة	وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر(2)	.1983 1981	2009 2001	3
	طوق الياسمين	2004	2004	1
	رمل الماية (2)	1993	2001	1
	ذاكرة الماء	1997	2004	1
المكتبة الوطنية الجزائرية/الحامة* -بالجزائر العاصمة	نوار اللوز	1983	/	/
	طوق الياسمين	2006	/	/
	سيدة المقام	2006 2007	/	/
	أحلام مريم الوديعة	2001	/	/
	حارسة الضلال	2006	/	/
مركز التوثيق الاجتماعي والاقتصادي Bedo/وهران	رمل الماية (2)	1993	غير مثبت	1
	ضمير الغائب	2001	غير مثبت	1
	ذاكرة الماء	2001	غير مثبت	1
	شرفات بحر الشمال	2002 2007	غير مثبت	1
	سوناتا لأشباح القدس	2009	غير مثبت	1

* - يلاحظ القارئ أن(الجدول رقم:3)تعتريه بياضات ، نتيجة أنه تعذر عليّ ضبط سنة دخول الرواية الواسينية إلى الفضاء المكتبي بالمكتبة الوطنية الجزائرية -"الحامة"- بالجزائر العاصمة ، وكذا عدد نسخ كل رواية. وذلك نظرا لمنع القائمين على جناح "الفضاء المغاربي" القراء من معاينة ذلك عن قرب. أمام هذا العائق، ونظرا لعدم توفر تقنية الإعلام الآلي في هذا الفضاء ، خضت عناء البحث عمّا أريده في الأدراج المكتبية التي تتوافر على بطاقات مرتبة ألفائيا بحسب أسماء الكتاب تحمل بيانات عن مؤلفاتهم . واكتفيت بما هو متوفر فيها. مع الإشارة إلى أن ما أطلبه من بيانات يفترض أن يكون مثبتا على الكتاب وليس على هذه البطاقات . وأشير كذلك إلى أنني اتصالت برئيسة القسم :الأعوج (آمال) ووعدت أن تتكفل بذلك شخصيا ،وأن تراسلني بالمعلومات المطلوبة إلكترونيا ؛ غير أنها لم ترد على سؤالي بالرغم من إلحاحي عليه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ظل المعطيات الموضحة في (الجدول رقم:3) ، يتبيّن أن حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية ينعدم في عدد من المكتبات الجامعية الجزائرية . وذلك على الرغم من تأكيد عدد من المكتبيين على حضورها في بعض هذه الفضاءات في وقت مضى .غير أن هذا الحضور لم أجد له أثرا حتى في دفاتر الجرد. ومهما يكن من أمر، واستنادا إلى ما أفادني به المكتبيون، فإن غياب تلك الأعمال عن مثل هذه المكتبات، لاسيما الجامعية منها. يعوّضه حضورها لدى القارئ الذي حتما أغرته عناوين المؤلفات الروائية الواسينية إلى درجة رغبته في حيازتها بشكل نهائي.

أما بخصوص المكتبات التي تتوفر على أعمال الكاتب الروائية، فإن حضوره فيها يعد محدودا جدا، وذلك تبعا لقائمة العناوين المثبتة. كما أنه حضور مشتت لا يخضع لتسلسل إصداراتها ولا لتسلسل شهرتها. مما يؤشر على تأخر تلقي الطالب الجامعي لكتابات"واسيني الأعرج" الروائي، والذي غالبا ما يعتمد على ما تجود به المكتبة الجامعية عليه. كما أنه حضور لا يجسد تلقي هذه الأعمال تبعا لهيئة المؤلف وجِدَّتِهِ.

الملاحظة البصرية التي سجلتها وأنا أعاين نسخ الكتاب الواسيني في الفضاءات المكتبية لمدينة "وهران"-المكتبة الجهوية خاصة- أن أغلبها جديدة .وهو ما يؤكده تماسك صفحاتها وبياضها الناصع ، الذي يلمح إلى سلامتها من أثر القارئ وقلمه. مما قد يشير إلى أن عددا محدودا من القراء استعارها . وهذا بدوره يؤشر على غياب تلقي القارئ لها. في حين بدا على أوراق عدد قليل منها كثرة التشطيبات والتعليقات مما يرجح احتمال كثرة الطلب عليها.

ما يمكن الانتهاء إليه هو أن حضور كتاب "واسيني الأعرج "الروائي في الفضاءات المكتبية غير مواكب لتجاربه الأدبية؛ إذ يلاحظ القارئ من معطيات "(الجدول رقم 3) أن الفاصل الزمني بين الإصدار الأول للكتاب والتحاق الكتاب بالمكتبة ممتد، أحدّده في ضوء ما اجتمع لدي ّمن معطيات بسنة: 2000. وهو تاريخ شهد حضورا للكاتب بشكل متجلي عربيا وغربيا، دون أن أهمل الاستثناءات التي لا تكاد تذكر. وأقصد بذلك دخول رواية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" مكتبة "مركز البحث والإعلام الوثائقي للعلوم الاجتماعية والإنسانية" بـــ"وهران" في نفس سنة صدورها.

أسوق في هذا الصدد ملاحظة أخرى مفادها أن اهتمام المكتبة الجامعية بالكتاب الواسيني، هو اهتمام حديث في الغالب، يعتمد على الطبعات الجديدة دون القديم منها. وهو ما يدعوني بمعية القارئ للتساؤل عن مقاييس انتقاء العناوين ومعايير شرائها.

عموما إذا نحن ربطنا حضور الكتاب الروائي الواسيني في المكتبات بتلقي القارئ له-وفي ضوء ما عاينته-نفترض أن نسبة التلقي ستكون محدودة جدا تساوقا مع الحضور المحتشم لهذا الكتاب في فضاءاتها ، مما لا يتماشى وتميز تجربة الكاتب وحضوره العام في الحقل الأدبي.

ولن أغادر الفضاء الجامعي دون أن أعاين حضور كتابة "واسيني الأعرج" الروائية في المقرر الجامعي الجزائري. وعلى الرغم من فشلي في الحصول على المقررات الجامعية السابقة لقسم اللغة العربية وآدابها ، فإن وقوفي على الساري والمُفَعَّل منها يكشف عن غياب أعمال هذا الكاتب عن مقرر مقياس الأدب الجزائري على الأقل.

لكن يبقى حضور هذه الكتابة في مدرجات الجامعة مقرونا –حسب بعض الأساتذة المتخصصين-برغبة الأستاذ وميله الشخصي نحو الكتابة الروائية لهذا الكاتب. ويظهر ذلك لدى توجيه عدد من الأساتذة لطلبتهم نحو تدارس الرواية الجزائرية، وكذا تحفيزهم على اكتشاف عدد من تجارب كتاب الرواية الجزائرية الحديثة عن قرب، من بينهما "تجربة واسيني الأعرج"، سواء من خلال العروض التي يبادر الطلبة بإنجازها. أو لدى اختيارهم لمدونة الكاتب الروائية كنموذج يشتغلون عليه في مذكرات تخرجهم-استنادا إلى توجيهات الأستاذ دائما- مع استحضار قدرتهم على الفهم و التحليل. لكن ماذا بخصوص حضور كتابة واسيني الأعرج الروائية وتلقيها عبر شبكة الانترنيت؟ وماذا يهيمن على هذا الحضور؟ هو ما تتوخاه المعالجة التالية:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3.2.حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في فضاء الانترنيت:

تبدأ معالجة هذا المستوى من الحضور من إثارتي لعدد من الإشكالات- فرضت نفسها عليّ لدى اشتغالي على إشكالات هذا الفصل- أصوغها على النحو التالي: ما هي آفاق تلقي الأدب عبر شبكة الإنترنيت ؟ وهل قدمت هذه التكنولوجيا الجديدة أبعادا إضافية لتلقي النص الأدبي؟ كيف تُقَدَم أعمال واسيني الأعرج الروائية إلكترونيا عبر هذه الشبكة؟ وهل فُتِحَتْ عملية تلقي هذه الكتابة على آفاق جديدة ؟

أتاحت التكنولوجيا الحديثة التي أحددها في جهاز الحاسوب وشبكة الإنترنيت، فرصا استثمرها الأدب، ليتجلى من خلالها للقارئ. فالحاسوب لم يعد مجرد آلة لرقن النص وطبعه؛ بل صار فضاء للإنتاج والتلقي معا. وأصبح عالما مركبا "من العلامات النصية والصوتية والصورية الأساسية للإنتاج والتلقي"[1].

لقد مكّنت هذه التكنولوجيا الحديثة القائمة على الإعلام والتواصل، تقديم معرفة جديدة، قائمة على الدقة والإبهار. خاصة بعد أن أدرك الجميع جيدا أننا نعيش في عالم يتغير بسرعة. متجاوزا كل ما هو تقليدي باحثا عن روح جديدة. من ثمة غدت هذه الشبكة تشكل فضاء حيويا للبث والتلقي بين أطراف مختلفة.

ويسعى الأدب بوصفه حقلا ينفتح بتفعيل المتلقي له، إلى مواكبة الإيقاع التكنولوجي الجديد. فما يقوم به المتلقي من فعل قرائي/كتابي تجاه النص عبر هذه الشبكة، هو ما يُكْسِبُ النص الأدبي طبيعته الحركية. ويجعله كائنا متغيّرا ومتجّددا من قراءة لأخرى. حيث كانت المساحة المتاحة للكاتب "واسيني الأعرج" كما لغيره من الكتاب محدّدة في وسائط معروفة كتلك التي أدرجتها سلفا، غير أن حضوره تدعّم اليوم بكل الوسائل المتاحة إلكترونيا ، إذ أصبح يُعْلِنُ عن أعماله لمتلق افتراضي أيّا كان تصنيفه، بالإستناد إلى وسائط جديدة فرضها المنتج الالكتروني الجديد كالصوت والصورة الثابتة والمتحركة.

إذن لقد عززت الانترنيت دور المتلقي وفعل التلقي معا. ولعل تعاطي القارئ- الذي دأب على مداعبة لوحة المفاتيح -مع الشبكة لساعات طويلة ، بعد أن صار يمتلك

[1] - يقطين (سعيد)، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربي-نحو كتابة عربية رقمية ،(ط.1)،الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان،المركز الثقافي العرب،2008. ص.86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خبرة واسعة في التعامل مع الأجهزة الالكترونية الأكثر تعقيدا ، تصبّ لصالح عملية التلقي.لاسيما أمام إعراض هذا المتلقي وبشكل لافت عن التلقي الورقي، وانبهاره بهذا الفضاء التداولي الرحب، الذي سهّل له حرية البحث، واختصر له الزمن وقدم له مجانية الخدمة ، فضلا عن إمكانية القص ،اللصق، التحميل والطبع .

في هذا الإطار تهتم العديد من المواقع الالكترونية*الأدبية التعريف بالروائي "واسيني الأعرج"، وبإعادة نشر الإنتاج النقدي المكتوب حول أعماله ، والذي سبق نشره عبر الجرائد والمجلات والكتب. كما يهيمن عليها[المواقع] تقديم سيرة الكاتب الذاتية، مرفقة بعرض موجز لأعماله وكذا تلخيص بعضها.

وفي نفس السياق تسعى دور النشر العربية المتعاقدة مع الكاتب، والتي تتكفل بإعادة نشر أعماله بالتسويق للرواية الواسينية إلكترونيا. وذلك بعرض بيانات عن الكتاب وحجمه وعدد صفحاته مع الإعلان عن سعره المخفّض-مثلما تحدّده الدار-مقارنة بسعر السوق. بما في ذلك عرض صورة للغلاف الخارجي للكتاب **.

إن الشكل الالكتروني الذي تظهر به هذه المادة الأدبية/النقدية عبر الشبكة فيه توفير للجهد واختصار للمسافات واقتصاد للوقت وفتح آفاق للاتصال الثقافي بين البلدان نتيجة السرعة في النشر والتواصل الميسّر.

كما أن هذه مواقع الأدبية تتيح ضمان المادة المنشورة إلكترونيا بشكل دائم محفوظة في أرشيفات خاصة تقدم يد العون لمتصفّح هذه الصفحات. مما يعود بالفائدة على الكاتب الذي سيضمن حضوره الدائم في هذا الفضاء الافتراضي-بالنظر إلى الدائرة التقليدية الضيّقة التي كان يتحرك داخلها – حيث أصبح بإمكانه أن يتقدّم إلى أكبر عدد من القراء على الشبكة في كل مكان في العالم بشكل دائم، بهدف توسيع قاعدته الجماهيرية بأسرع

* -يكفي أن يسجل القارئ اسم الكاتب الأعرج (واسيني)، على صفحة غوغل "Google"حتى تظهر أمامه صفحة المواقع الأدبية وغير الأدبية التي تخزّن معلومات متنوعة عن هذا الكاتب ، سواء ما تعلق منها بسيرته الذاتية أو أعماله =الروائية، وما يثار حولها من قراءات، وكذا نشاطاته الثقافية. وما على المتلقي إلا تشغيل الروابط بغرض البحث عما يريد.

** - راجع الموقعين الالكترونيين الخاصين بدار الآداب اللبنانية ودار ورد الدمشقية .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقت وأسهل طريقة وأقل تكلفة. هذا عن المواقع الأدبية الالكترونية ، لكن ماذا عن المنتديات الأدبية الإلكترونية؟

المنتدى الأدبي نشاط يمارسه ناشط داخل مؤسسة ثقافية أو ناد ثقافي. لكنها اليوم تحوّلت إلى نواد إلكترونية، مما أهّلها لأن تصبح متاحة للجميع. معها سقطت التزامات العضوية المعروفة. حيث أصبح بإمكان المهتم بالأدب أن يكون عضوا في إحدى هذه المنتديات في أي بقعة من بقاع العالم. كما بإمكانه أن يبقى محجوبا ، أو ربما يقدم نفسه تحت أسماء مستعارة.

تُخَصّصُ هذه الفضاءات للمتلقي قصد المشاركة في تقديم قراءة حول ما يقرأ. ليصبح القارئ كاتبا منتجا.[1] "ومن كان له اهتمام بسيط بالأدب ونقده، وكان يتعذر عليه المتابعة والمشاركة في المحاضرات و الجلسات الحوارية وغير ذلك لسبب أو لآخر، أصبح بإمكانه متابعة ما يشاء إلكترونيا. والتعليق على صفحات الشاشة الزرقاء وإبداء الرأي والمشاركة في كل ذلك"[2].

إذن أصبح بإمكان المتلقي أن يكون طرفا في جلسة حوارية، ليتبادل الآراء مع الآخرين حول إشكال أدبي أو نقدي يهمّه. كما أصبح بإمكانه تلقي تعليقات الآخرين بخصوص الإشكال نفسه. وقد يكون الكاتب نفسه الذي يثار حول أدبه هذه الإشكالات المعرفية موجودا في مثل هذه الجلسات التي غدت تعضّد دور القارئ وتفعّله. " ولو أجريت إحصاءات مقارنة بين كثافة الحضور في جلسة حوارية واقعية، وأخرى افتراضية على الشبكة، لوجدنا أنها أعلى في الشبكة منها على الواقع. ويتحكم في ذلك إيقاع العصر السريع، واختلاف مساحة الحرية في البيئتين، ووفرة الخيارات على الشبكة وقلتها على الواقع"[3].

---

[1] - ينظر : البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي ، (ط.1) ،الدار البيضاء/المغرب، بيروت /لبنان، المركز الثقافي العربية،2006 ، ص.143.

[2] - م س ، ص.178.

[3] - م س ، ص.178.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ودائما في إطار البحث عن حضور الكاتب "واسيني الأعرج" في الانترنيت، رصدت منتديات أدبية سجل فيها الكاتب حضوره بفضل المتلقي لأعماله الروائية*. تجسّد هذه المنتديات فضاءات مفتوحة لتدوين انطباعات وآراء القراء .

إن البحث عبر صفحات هذه المنتديات كشف عن وجود مجموعة من المتلقين لأعمال الكاتب الروائية يؤلفون شبكة تواصلية تساهم في كسر العزلة عن القراءات الفردية المُنْتَجَة. وذلك بترهينها عبر عرضها على قراء آخرين، لتحسس آفاق الانتظار لدى مجموعة من المتلقين، بغرض اختبار أفق الانتظار الذاتي.

ويمكن القول في الأخير إن هذه القراءات الانطباعية لهذه العيّنة من المراسلين عبر فضاء الانترنيت، ومن خلال وسيط المنتدى أتاحت الكشف عن نمط الحوار الذي أثارته عدد من روايات الكاتب بين بعض قرائها. وهو حوار ينهض أساسا على افتتان خاص بنصوص خرقت -بحسب قرائها- أسنن الكتابة الكلاسيكية. وعليه تبدو التعليقات التي يعرضها مثل هؤلاء القراء هنا ، يوحّدها التعليق على البناء الفني للرواية الواسينية التي نسفت التوقعات . ولكن هذا التعليق على الرغم من أهمية الطرح الذي يضمره، إلا أنه لا يرق إلى إثارة البعد الجمالي للكتابة الروائية لدى الكاتب. ومع ذلك فإن هذا لا ينفي مدى انتشار الأعمال الروائية الواسينية التي حفزت متلقيها على إنشاء روابط الاتصال والتواصل عبر فضاء حيوي وسريع .وإن غابت عنه مساهمات القراء النقدية المنهجية إلا ناذرا. فمجمل الملاحظات على المنتديات الأدبية لا تعدو أن تكون مجرد قراءات انطباعية. وللتمثيل أنتقي بعض الفقر من الملاحظات الانطباعية على هذه الشبكة من منتديات المرايا الثقافية** :

المشاركة رقم 2:بتاريخ:2004/01على التوقيت:11سا/40د

* -بإمكان القارئ أن يزور منتديات المرايا الثقافية على الرابط: www.almaraya.net .أو منتدى شظايا على الرابط www.shathaaya.com

** - نقلت الصياغة اللغوية للمشاركتين من صفحة المنتدى دون تعديل لغوي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رندة المغربي:أنا مفتونة بكتابات واسيني الأعرج.منذ أسبوع اشتريت له رواية كتاب الأمير...لم أقرأها للآن لأن لديّ تلة من الكتب بجانب سريري ...آخر ما قرأت له رواية طوق الياسمين ...جميلة فعلا لكن فيها حشو أبعدني قليلا عن التفاعل مع شخصيات الرواية ...واسيني مبهر جدّا واعتز به كروائي جزائري وأتمنى أن أبقى متابعة ومطّلعة على جميع إنتاجاته. المشاركة رقم3 التاريخ:2004/01.التوقيت:14سا/53د.

عالية ماء العينين: إلى العزيزة رندة:

"يبدو أن حكايتنا مع واسيني الأعرج متشابهة، فقد كانت رواية "وقع الأحذية الخشنة" آخر ما قرأت له، كما أن روايته الجديدة الأمير، تنتظرني. وكم أنا متشوقة للانقضاض عليها. وقد تحدث عنها المؤلف طويلا على هامش المعرض الدولي للكتاب في الدار البيضاء بالمغرب".[1].

استكمالا للخطة المنهجية التي ألزمت نفسي بها في هذا الفصل الأول من الأطروحة، أتوقف في المستوى التالي عند شهادة الكاتب "واسيني الأعرج" المتعلقة بتجربته الخاصة في الكتابة. سواء ما تعلق منها بشهادة صريحة كتبها بنفسه عن ذاته الكاتبة، أو ما صرّح به بخصوص هذه التجربة في الحوارات الصحفية التي أجريت معه. إذن: أين يُمَوْضِعُ واسيني الأعرج تجربته الروائية ؟ وكيف يقدّمها لقارئه؟

4.2. تقديم واسيني الأعرج لتجربته الروائية من خلال:

أ . شهاداته:

أسفر البحث عن مثل هذه الشّهادات إلى العثور على عنوان واحد فقط هو: " أفق التحولات في الرواية العربية(2)"- شهادات، وهو تأليف مشترك بين عدد من المثقفين العرب ، صادر عن دار الفنون مؤسسة خالد شومان، بالأردن، في طبعته الأولى ، عام. 2003.

[1]- www.almaraya.net

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أدلى الكاتب في المقال الخاص به والموسوم بـــ" الحقيقة الإبداعية –تأملات في التجربة الروائية الذاتية"* باعترافات تتّصل بتجربة الكتابة لديه، وذلك بغرض تقريبها من متلقيها. وحتى أقرّب الصورة أكثر للقارئ أورد مقاطع من هذه الشّهادة:

"عندما أسأل نفسي اليوم، بعد ربع قرن من الممارسة الروائية، ماذا فَعَلْتُ بالكتابة، وماذا فعلت بي؟ المؤكد أنا فعلنا الكثير في بعضنا البعض ولم نتهادن مطلقا، حاولت أن أجرّها لكي تقول أشواقي الكثيرة والمتضاربة، لأن تقول أفراحي الصغيرة وأحزاني، لأن تقول شططي ورفضي لكل ما يبتذل الإنسان ويفقده إشراقه"[1].

"عندما كتبت رواية"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر". كانت في رأسي أحراش القرية ووديانها التي جفت، ورعشات الخوف من مداهمات العسكر الفرنسي..."[2]

"يحدث اليوم معي أن أستعيد سؤالا طرحته على أمي سنة بعد استشهاد والدي: "متى يعود؟"وتأتيني أجوبة أمي صارمة ويقينية:"بعد صيف، عندما تنور شجرة اللوز هذه...والدي لم يعد ولكن أختي التي ظلت تنتظره بجد أكثر، لحقت به ولم تستطع أن تتحمل غيابه المزمن...جرح زوليخة مشابه لجرح الوالد. كلما قرأت الوقائع استحضرت وجهها الآخر"[3].

يواصل الكاتب في شهادته تلك ربط منجزه الروائي "سيرة الأخضر حمروش" بالواقع الذي أفرزه ، مركزا على سؤال الكتابة المركزي المتعلّق –بحسبه- بإخفاقات الثورة الجزائرية. لكن كيف جاءت شهادته بخصوص أعماله الروائية التي كتبها بين فكي الموت؟

يقول: "لم تكن النصوص التي كتبتها عن محنة الجزائر إلا محاولة للانخراط في الشهادة ضد العصر والعمل على احتمال...تفادي الصمت المتواطئ. وفي الوقت نفسه

---

* -ينظر: الأعرج (واسيني)، أفق التحولات في الرواية العربية(2) – شهادات، (ط.1)، الأردن، دار الفنون مؤسسة خالد شومان، 2003، من ص.117 إلى ص.189.

[1] - م س ، ص.179.

[2] – م س، ص.179.

[3] - م س، ص.180.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التأمل طويلا في الشروخات الكبيرة للذاكرة الوطنية التي تتخبأ فيها ممارسات معاكسة لما يحدث في الجزائر."[1]

تأخذني هذه الشهادة إلى تسجيل عدد من الملاحظات أختصرها في كون "واسيني الأعرج" لم يقدم في شهادته تلك إفادة نقدية للقارئ. نظرا لاقتصاره في الغالب على تحديد ملامح البنية السطحية لتجربته الروائية، متحاشيا الغوص في أبعادها الدلالية والفنية.إذ لا يعدو في هذه الشهادة أن يذكّر القارئ بمنتجه الروائي تراتبيا ، ملمحا في كل مرة إلى الدافع الخارج أدبي الذي استقى منه تجربة الكتابة.

وأحسب أن قراءة الكاتب لأعماله من خلال هذه الشهادة هي مجرد وجه من أوجه القراءات المحتملة المتعددة. ذلك أن" قراءة المبدع لأدبه عمل مشروع وممكن، ولكنه لا يمكن أن يكون هو القراءة ذات الحظوة والمصداقية التامة فيما يخص تحديد مضمون العمل وقيمته الجمالية".[2]

إن الذي يعنيني من هذه الشهادة أنها تجعل متلقيها يتعاطف مع الكاتب، نظرا لتركيز هذا الأخير على البعد المأسوي في تجربته الحياتية ، ومدى انعكاسها على تجربة الكتابة لديه. وكأن به يطمح إلى كسب ما أمكن من القراء. لذا بإمكان المتلقي الاستفادة من هذه الشهادة ، دون أن يتأثر بأبعادها الخارج أدبية. لأن الإيمان الكامل بها، قد يقوده إلى الانحراف، وبالتالي بناء تأويل بعيد لما يقرأ.

وأتصور أن الكاتب ذاته تفطن إلى هذا الأمر ، وتخوّف من أن يقع القارئ في دوامة التّساؤل حول ملامح التّعالق بين ما يقرأ من أعمال روائية لـــ "واسيني الأعرج" وسيرة الكتاب الذاتية، حيث نلفيه يستدرك ليقول: "القارئ لا يعرف هذه التفاصيل، و ليس مجبرا على معرفتها، فالنص الأدبي هو نص الانزلاقات، الانزلاقات التي تجعل من

[1] – الأعرج (واسيني)، أفق التحولات في الرواية العربية(2) ، ص.187.

[2] -لحمداني(حميد)، القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، (ط.2)، الدار البيضاء /المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي، 2007، ص.300.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحقيقة الموضوعية، حقيقة احتمالية".[1] وهو هنا إنما يؤكد على دور القارئ الذي معه ينفتح النص الروائي على التأويل، بعدما قدّم كتابته له ، ووطّد له الطريق لتلقّيها.

ب. المحاورات :

ودائما قصد إجلاء تقاطب الكتابة عند "واسيني الأعرج" مع ميكانيزمات التلقي ، أتساءل الآن عن كيفية عرض الكاتب تجربته الروائية للقارئ ؟ وكيفية تسويقه لها من خلال عينة من التصريحات التي أدلى بها لمحاوريه في المقابلات المكتوبة أو المرئية؟

بدءا أشير إلى أن عودتي إلى الحوارات لم تأت بدافع الاستئناس بظروف حياة الكاتب أو تأملاته الفكرية؛ إنما جاءت لاستكمال أوجه الإشكال التي أتحرك في إطاره ضمن هذا الفصل الأول. وأقف فيما يلي عند فحوى عدد من الحوارات سُجّلت مع الكاتب "واسيني الأعرج"، أحصرها في (الجدول رقم:4).

جدول (رقم:4)- عينة من المحاورات أجريت مع الكاتب "واسيني الأعرج":

مصدر الحوار	السنة /العدد	المُحَاور	عنوان المحاورة	أبعاد المحاورة
المسار /مجلة اتحاد الكتاب التونسيين	أوت /1993 ع:17	كمال بوعجيلة	حوار مع الأديب الجزائري واسيني الأعرج	الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية. فاعلية الأجناس الأدبية ضمن نسق الرواية. تعريف القارئ برواية: "رمل الماية".
يومية الخبر/الجزائر	26/25فبراير 1997 ع:1902/1901	حميد عبد القادر م.ع.كريم	على المثقف الجزائري أن يساهم في بلورة مفهوم الديمقراطية	التطرق إلى وضعية إتحاد الكتاب الجزائريين. التطرق إلى مسألة النقص الثقافي لدى الأدباء الشباب. الحديث عن آخر ما صدر له: "حارسة الضلال".
يومية الخبر/الجزائر *	16ديسمبر 1997 ع:2146	ترجمة وتقديم:جمال فوغالي	الروائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار :منحدر السيدة المتوحشة	تنويه الكاتب بأهمية "دون كيشوت"بالنسبة إلى كتاباته. إعطاء الكاتب مقاربة مغايرة عن حضور سيرته الذاتية في "منحدر السيدة المتوحشة".

[1] - الأعرج(واسيني)، أفق التحولات في الرواية العربية(2)، ص.180.

* -أذكر القارئ أن المترجم فوغالي(جمال) أشار إلى مصدر المحاورة:(أدب/عمل)، دون أن يشير إلى اسم المحاور .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

				مقاربة شخصيات عمله الروائي.
يومية الخبر/الجزائر	6أفريل1998 ع:2238	سعيد مقدم	مطلوب نحات يحول الجزائر من صخرة إلى لوحة فنية	طرح عدد من إشكالات الرواية العربية. التوكيد على مسألة الذاتية في الكتابة الروائية.
يومية الخبر/الجزائر	27ماي2000 ع:2871	حميد عبد القادر	واسيني الأعرج للخبر:ليلزم الفقيه حده	ذكر أسباب منع رواية"سيدة المقام" من دخول مصر.
مجلة عمان/الأردن	2006 ع:96	كمال الرياحي	مع دون كيشوت الرواية الجزائرية واسيني الأعرج	مناقشة إشكالية أوجه اختلاف توظيف التراث في الرواية العربية و المغاربية. الحديث عن تأثير الملابسات الذاتية والخارجية في كتابة رواية "حارسة الضلال".
يومية الخبر/الجزائر	2006/04/25 ع:4687	سعيد حمودي	واقعنا الثقافي موبوء بالحسد ومخترق سياسيا	طرح عدد من القضايا الثقافية . الحديث عن تلقي رواية "كتاب الأمير".
الموقف الأدبي /دمشق	حزيران2007 ع:434	بوبكر سكين	أجراس من ذهب	الحديث عن تجربة الكتابة لدى واسيني الأعرج بشكل عام. مناقشة أطروحات "كتاب الأمير".
يومية الخبر/الجزائر	2009/06/11 ع:5664	حميد عبد القادر	القارئ موجود ،يجب فقط استهدافه وأن لا"نهرجه" بنصوص متهالكة	الحديث عن الفروقات بين دور النشر العربية ودور النشر الغربية. مناقشة إشكالية النص الجيد، الإشهار و المقروئية.
(قناة دبي الفضائية)	2009/10/12	بروين حبيب	برنامج لقاء مع بروين	تركيز المحاورة على نصي "شرفات بحر الشمال" و"كتاب الأمير".
قناة العربية	2009/04/17	أحمد علي الزين	روافد	قدّم البرنامج "واسيني الأعرج" إنسانا وكاتبا. التركيز على رواية "كتاب الأمير".
يومية الشروق	2010 /06/6 ع:2957	زهية منصر	واسيني يكشف تفاصيل "البيت الأندلسي"لـــ :الشروق	تعريف القارئ بـــ :"أنثى السراب" و"البيت الأندلسي".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تقدّم المحاورات إضاءات هامة تكشف عن خلفية "واسيني الأعرج" ووعيه بالكتابة. ولأنها كذلك فهي توفر للقارئ إمكانية معرفة ملامح الكتابة عند الروائي. كما تشكل سندا معرفيا هاما لقراء المؤلِف، لأنها تتيح لهم الاقتراب من شخصه وكتابته. وإننا إذا اعتبرنا وعي الكاتب ضروري في عملية الكتابة، فإن المحاورات بإمكانها أن تساعد المتلقي في عملية سبر أغوار مكونات هذا الوعي. بالإضافة إلى ما تحمله من مسائل أدبية موزعة مابين أسئلة المحاورين وأجوبة الكاتب. وبما أن جدلية الحوار تتطلب أساسا وجود طرفين هما المستجوَب والمستجوِب . فان عرض السؤال، وما يليه من جواب سيكون نابعا من مرجعية كل طرف، مما يوجه الاستجواب إلى منظور خاص يستجيب لأفق منتجه (المتحاوران)؛ إذ لا يمكن أن تتخلص المحاورة من مرجعيات المتحاوِرَيْن ودوافعهما في صياغة السؤال والجواب. و سيتموقع متلقي هذه المادة الحوارية كطرف ثالث يتوسط المتحاوِرَيْن، مما يؤهله إلى فتح أفق أسئلة جديدة حول ما يتلقاه. ذلك أن القارئ غالبا ما يخضع لسلطة السؤال والجواب. ومن شأن ذلك أن يساهم في تقريبه أكثر من الكاتب ومؤلفاته.

ما لاحظته على عينة المادة الحوارية التي أشتغل عليها، أنها تخضع غالبا لاهتمامات الكاتب "واسيني الأعرج" . لأنه هو من يتحكّم في توجيه جواب السؤال الوجهة التي تخدم الجانب الدعائي لأعماله الروائية. وما أسجله بخصوص هذه المادة، هو أن الأسئلة الأدبية المطروحة، أملتها المناسبة التي تزامنت مع صدور مُؤَلّف روائي ، أو مع التحضير لإصدار رواية جديدة، أو الحديث عن آخر ما صدر للكاتب .

ما يمكن رصده في ضوء الأسئلة المطروحة، أنها غالبا ما تربط السيرة الذاتية للكاتب بمُنْتَجِهِ الروائي. وذلك نظرا لأن المُحَاوِر يسعى في الغالب إلى رصد نقاط التقاطع بين الواقع الخارج أدبي والإنتاج الروائي لـــ"واسيني الأعرج". بل ويُصِرّ في كثير من الأحيان إلى مقابلة النص الروائي بمصادر خارج أدبية.

لكن يبدو أن الكاتب يحمل على عاتقه جزءا كبيرا من هذه المسؤولية، ذلك أنه غالبا ما ينحرف بالسؤال الملقى إليه نحو جواب يعيد من خلاله استحضار ما كابده في

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جزائر ما بعد الاستقلال، والمعاناة التي عاشها برفقة أسرته لاسيما في سنوات التسعينات. وهو ما يجعل القارئ يعقد الصلة- تلقائيا- بين الكتابة الروائية والسيرة الذاتية للكاتب .

وأتصور أنه إذا كان القارئ يواجه أجوبة مكرورة في هذه المحاورات، فلأن الكاتب يريد أن يكسب تعاطفه [القارئ] إزاء قضيته. غير أن هذه الأسئلة فيما يبدو تتيح للكاتب الإدلاء بأجوبة جديدة تملأ فراغ المقول الأول، مما قد يُغْنِي فضاء المعرفة بخصوص الكتابة الواسينية لدى القارئ. لكن هذا لا يحدث دائما بدليل إعادة الكاتب لإنتاج ذات الأجوبة -فيما يتصل بالدواعي الخارجية للكتابة-في أشكال لغوية مختلفة. غير أن هذا لا ينفي حضور السؤال المعرفي الذي كثيرا ما يستفهم حول الكتابة لدى "واسيني الأعرج". وهو ما تتوخى معالجتي لهذا المحور التركيز عليه.

إذن: ما هي الأعمال الروائية الأكثر حضورا في مجموع هذه المحاورات؟ وكيف قدّمها الكاتب للقارئ؟

يلاحظ القارئ معنا أن رواية "حارسة الضلال" تشكل مركزا رئيسيا في أسئلة المُحَاورين وأجوبة الكاتب بداية من سنة 1997، وهو تاريخ يتزامن مع شهرتها في فرنسا، بالنظر إلى الظروف الخارجية التي دعّمت حضور هذا النص وفرضته دعائيا على المستوى الغربي.

لقد حركت رواية "حارسة الضلال " أكثر من محاورة، حيث تحضر بعنوانها المذكور بتواتر عشر مرات (10) في أسئلة المحاورين، وبتواتر أربع عشرة مرة (14) في أجوبة الكاتب. كما تحضر بعنوانها "منحدر السيدة المتوحشة""Le ravin de la femme sauvage" في المحاورة المترجمة بتواتر أربع مرات(4) في سؤال المحاور وستّ مرات(6) في أجوبة الكاتب. (راجع الجدول رقم :4) .

هذا ما يعني أن حضور الرواية في المحاورات تواتر بأربع وثلاثين مرة(34) بعنوانيها*. غير أن هذا الحضور سيهتزّ بظهور رواية "كتاب الأمير"، التي تواتر

* -نُشرت "حارسة الضلال "سنة 1996 في طبعة فرنسية ، ثم نشرت سنة1999في طبعة عربية. كما نشرت باللغة الفرنسية سنة1997تحت عنوان آخر هو : "منحدر السيدة المتوحشة" عن دار نشر جزائرية؛ مما يعني أن العنوانين متعلقان بنص واحد . راجع (الجدول رقم :2) .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حضورها في سؤال المحاور بداية من سنة 2006-وهو تاريخ شهد شهرة عربية للكتاب- اثني عشرة مرة(12)، بينما تواتر في ردود الكاتب ثماني عشرة مرة(18).

ولعل تواتر رواية "كتاب الأمير" ثلاثون مرة(30) في المادة الحوارية المعالجة، لم يلغ حضور"حارسة الضلال"، بل قوّض من هذا الحضور. لكن ماهي الصفة التي حضرت بها هاتان الروايتان في المادة الحوارية التي معنا؟

يركز الكاتب في ردوده على أسئلة المحاورين المتعلقة برواية "حارسة الضلال" على التّشهير بالنص، والتأكيد على الملابسات الذاتية والخارجية التي أحاطت بكتابته له. ومدى الرعاية التي حظي بها في فرنسا خاصة، مع تذكيره الدائم –وكلّما تعلّق الأمر بهذا النص- على ترجمته إلى لغات عدة. كل ذلك من شأنه استقطاب أفق اهتمام القارئ الذي ربما ستستهويه عملية البحث عن العمل وقراءته*.

يقول الكاتب -عن رواية "كتاب الأمير"- وهو بصدد رده عن سؤال المحاور الذي مفاده: بم تفسرون عزوف القارئ الجزائري عن قراءة الرواية؟[1] مع الإشارة إلى أن سؤال المحاور لا يتعلق برواية بعينها.

"كنت أعتقد أن رواية "كتاب الأمير" لن يقرأها إلا القليلون ،لأنها رواية تاريخية. وفوجئت بعد مدة قليلة ، حتى قبل فوزها بجائزتي المكتبيين والشيخ زايد أنها من أكثر كتبي مبيعا في الجزائر أولا قبل المشرق العربي"[2].

"حظيت رواية "كتاب الأمير" باهتمام كبير، ففي الوقت الذي صدرت فيه الرواية في أكثر من (25)جريدة عربية في مشروع "كتاب في جريدة" الذي تموله "اليونسكو" بأكثر من مليوني نسخة. وفي الوقت الذي اهتمت به أكبر الجرائد العربية ، مثل جريدة الحياة

---

* - راجع بهذا الخصوص: الرياحي (كمال)، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية -واسيني الأعرج، مجلة عمان/الأردن، ع:96،2006 ،من ص. 5 إلى ص.27..وراجع كذلك :فوغالي(جمال)، الروائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار :منحدر السيدة المتوحشة، جريدة الخبر اليومية، ع:2146،16ديسمبر1997 .

[1] - حمودي (سعيد)، واقعنا الثقافي موبوء بالحسد ومخترق سياسيا، حوار صحفي مع الكاتب الأعرج(واسيني)، صحيفة الخبر اليومية، ع:4687،25 /2006/04.

[2]- الحوار السابق : صحيفة الخبر اليومية، ع:4687، 2006/04/25

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والشرق الأوسط والقدس العربي ، من خلا قراءات ومقالات إلى جانب الندوات المنظمة حول الرواية في المغرب على هامش المعرض الدولي للكتاب بالدار البيضاء ، وفي الدوحة وفي بوردو الفرنسية ، وصولا إلى ليبيا في الأسبوع الأخير..."[1]

على الرغم من أن سؤال المحاور ليس فيه ما يشير إلى رواية "كتاب الأمير"، يستغل الكاتب فضاء الصحيفة الثقافي في جريدة الخبر اليومية، نظرا لإدراكه خطورة الدعاية و الإشهار، للتشهير بالرواية وتقديمها للقارئ قصد فتح شهية القراءة لديه، وإرغامه على البحث عنها واقتنائها. ذلك أن القارئ ستنفتح ضمن أفقه عدد من الأسئلة، من قبيل أن عملا روائيا يحوز على كل هذه الحفاوة التي عدّدها الكاتب أكيد فيه ما يثير. إذن يهتم الكاتب بالاستشهاد بِعَمَلَيْهِ للتأكيد على حضورهما في تجربته الروائية، وكذا إبراز بصمتيهما في مساره ككاتب، بغرض استقطاب أكبر عدد من القراء.

أما بخصوص "سيدة المقام" -التي تعلن المحُاوَرَة للقارئ بأنها منعت في مصر.[*] - ومن باب كل ممنوع مرغوب، يستقطب التشهير بالنص القارئ بأن يستدعيه للبحث عنه واكتشافه عن قرب. وأدعّم افتراضي هذا بسؤال المحاور وجواب الكاتب:

"وهل فيها ما يمنع أم أن الأدب صار مخيفا؟"[2]

تلخيصا للجواب المطول أفيد القارئ بأن الكاتب وقف على مضامين نصه الروائي. وكان ذلك وحده سيكون كافيا كجواب عن السؤال. غير أن الكاتب استخدم الشق الدعائي الصحفي للتذكير بأن رواية "سيدة المقام" حازت على المرتبة الثانية من حيث المبيعات في معرض القاهرة للكتاب سنة1998. وأن هناك رسائل جامعية اشتغلت عليها. وقد ترجمت إلى لغات عدة. فضلا عن كونها أصبحت تاريخا. كما ذكّر القارئ بالأعمال الروائية التي كتبها بعدها، حيث استحضر روايتي: "ذاكرة الماء" و"مرايا الضرير".

تلاحق نبرة الافتتان والإعجاب الكاتب -بأعماله الروائية- لدى رده على سؤال المُحَاوِرَة "بروين حبيب" عندما سألته أيّ النصوص أقرب إليه، فأجابها دون تفكير :رواية

[1] - راجع الحوار السابق، صحيفة الخبر اليومية ، ع:25،2006/04/4687.

[*] -عبد القادر (حميد)، واسيني الأعرج للخبر: ليلزم الفقيه حده، يومية الخبر/الجزائر، ع:27،2871 ماي،2000.

[2] – راجع المحاورة السابقة: عبد القادر (حميد)، واسيني الأعرج للخبر : ليلزم الفقيه حده.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

" شرفات بحر الشمال". ربما ليملأ فراغ السؤال بخصوص هذا العمل بلفت انتباه المحاور ومن ورائه القارئ إليه. لاسيما أن الرواية لم تبلغ من الشهرة والدعاية ما بلغته روايتي "حارسة الضلال" و"كتاب الأمير". فضلا عن أن الحضور الإعلامي لرواية "كتاب الأمير" يكون قد غطى على حضورها، بالنظر إلى صدورهما المتوالي زمنيا، مما سلبها فرصة الحضور الإعلامي التي ربما كانت ستجنيها لولا "كتاب الأمير". لذا يسارع الكاتب ومن خلال برنامج تلفزيوني شهير للدعاية والترويج لها .

من هنا أفترض أن هذا الاختيار قد ينطوي على شق دعائي، يؤكده جواب الكاتب الذي يُصِرّ على تميّز رواية "شرفات بحر الشمال" قائلا: "هو النص الذي سافر عربيا وعالميا"[1] .وهو ما سيغري القارئ باكتشاف هذه التجربة الروائية.

إن اكتفائي بهذه الروايات المستشهد بها لا ينفي حضور أعمال أخرى للكاتب، ضمن دائرة السؤال والجواب من بينها رواية "رمل الماية" التي بلغ تواترها في المادة الحوارية المعالجة ثماني عشرة(18) مرة، حيث يرد استشهاد الكاتب بها كلما ارتهن الأمر بمناقشة قضية توظيف التراث وتداخل الأجناس الأدبية ضمن نسيج الرواية العربية.

في الأخير ينبغي أن أشير إلى أن احتفاء المنابر الثقافية بالكاتب، لم تتوسع دوائره إلا بعد أن سجل عدد من أعماله الروائية حضوره على المستوى الغربي. وما دعم الحضور العربي للكاتب هو حصده للجوائز المدعومة خليجيا، وهو ما منحه تأشيرة الظهور أمام المتلقي /المشاهد في عدد في المنابر الثقافية العربية المرئية.

ومما لاشك فيه أن الحضور الإعلامي المرئي يساهم في تكريس حضور الكاتب ، إذ "لا حظ الإحصائيون أن الكتاب الذي يظهر مؤلِفه على الشاشة ، يرتفع مبيعه في الساعات القليلة التالية بنسبة ملحوظة جدا."[2] فضلا عن أن الحاضر الثقافي يرتبط بالإعلام ارتباطا قويا.

---

[1] - حبيب (بروين)، لقاء مع بروين، قناة دبي الفضائية،12 /10/ 2009.

[2] - إسكاربيت(روبير)، سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة وتمهيد : أنطوان عرموني (آمال)، (ط.1)، بيروت/باريس، منشورات عويدات، 1978، ص.105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولقد ساهمت الصحافة في جعل الأدب متداولا بين القراء في اليوميات والأسبوعيات. والصحافة بوصفها ساحة إعلامية حيوية أسندت الكاتب "واسيني الأعرج" منذ قدومه إلى مدينة "وهران" كطالب جامعي، حيث التحق بجريدة "الجمهورية" التي تصدر بالمدينة نفسها مع أواخر السبعينات، ودعمت انتشاره كيفيا وكميا. ثم إن ارتباط الكاتب"واسيني الأعرج" بالصحافة اليومية في جريدة "الخبر اليومية" من خلال عموده "دياسبورا"* يكرس حضوره الدائم ويسوق لأدبه. ذلك أن الصحافة المقروءة توسع قراء الكاتب، بل "وتجعله في متناولهم اليومي"[1].ومما لاشك فيه أن المواظبة على الحضور في الإعلام المحلي رهان يسعى لأجله الكاتب، لأنه سيضمن نسبيا ارتباطه بقرائه.

إن حضور الكاتب "واسيني الأعرج" وأعماله الروائية على النحو الذي تدرجت في عرضه اجتماعيا، يجعلني لا أغفل ضرورة حضور القارئ الذي يكون وراء تطوير عملية الكتابة. وذلك نظرا لعدم قدرة النص على الوجود بمعزل عن المتلقي الذي يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية.

وإذا كان"واسيني الأعرج" قد تورط في متاهة الكتابة انطلاقا من دهشة القراءة، فإن القارئ سيتبنى المكتوب الروائي في غياب صاحبه ، ليخضعه للتأويل. من هذه الزاوية أخترق إشكالات الفصل الثاني واضعة على المحكّ حسّ القارئ الإشكالي الذي يطرحه أفقه أدبي بشأن تلقي الكتابة الواسينية.

* -يداوم الكاتب" الأعرج واسيني" على نشر مقالات في عمود خاص به في جريدة "الخبر اليومية"، وذلك منذ تاريخ: الخميس 24جانفي 2008. مع الإشارة إلى أن هذه المداومة تعتريها انقطاعات بين الحين والآخر.

[1] - إسكاربيت (روبير) ، سوسيولوجيا الأدب، ص.126.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثاني

الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج بين دفق التأويل وأفق الانتظار

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"إن وجود جمهور مخاطب مفروض
في أصول عملية الخلق الأدبي"
روبير إسكاربيت Robert Escarpit

لقد حقق تلقي كتابة "واسيني الأعرج" الروائية تراكما يستدعي القراءة، لذلك أطمح في هذا الفصل إلى محاورة القراءات التي اهتمت بهذه الكتابة. ولئن كانت هذه الأخيرة تتدرج ضمن عملية تلقي جمالي يتكون طرفاها من النص الأدبي والقارئ ؛ فإن تلقي التلقي هو حاصل تفاعل مركب بين قارئ ونص متعدد الأصول: أدبي متعلق بالكاتب ونقدي متعلق بالمتلقي .

من هذا المنطلق أروم انجاز نوع من الحفريات في طبيعة العلاقة بين الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" ومتلقيها للكشف عن أشكال التواصل بينهما. ولن أوجّه اهتمامي إلى شهرة الكاتب وتأثيره، لأن ما يعنيني بالدرجة الأولى هو الوقوف على التغيرات في فهم نصوصه. لأنها مؤشر على أفق توقعات القراء "تلك التغيرات هي بحد ذاتها ثمرة كل من التطور الأدبي وتطور الشرائط والمعايير الثقافية والسياسية والاجتماعية"[1].

وتحركني في ذلك الإشكالات التالية: كيف تلقى القراء كتابة "واسيني الأعرج" الروائية؟ وماهي مستويات تلقيهم لها ؟ ثم ماهي أنماط الأسئلة التي أجابت عنها هذه الكتابة في كل مرحلة من مراحل تلقيها؟ وأقترح أن أتناول الإشكالات المطروحة في هذا الفصل من زاوية معطيات جمالية التلقي-لاسيما افتراضات "ياوس"-وما يلابسها من

[1]- سليمان(روبين سوزان)، تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور، ضمن مؤلف مشترك: القارئ في النص-مقالات في الجمهوروالتأويل، ترجمة:ناظم (حسن)، صالح(علي حاكم)،تحرير: سليمان (روبين سوزان)، كروسمان(إنجي)، (ط.1)، بيروت/لبنان،دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ت)، ص.52.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نظريات الإبداع الجديدة، بما لديها من معطيات أثبتت فعاليتها في الدفع بالدراسات الأدبية إلى الأمام.

1.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في المتن النقدي الجزائري:

1.1.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الرسائل الجامعية :

أدرجت لدى عرضي للرسائل الجامعية التي توفرت لديّ، تلك التي اشتغلت حصريا على كتابة "واسيني الأعرج" الروائية، كما تلك التي تناولت أعماله الروائية في أحد فصولها. وقمت بإلحاق عنوان الرسالة بتاريخ وموقع مناقشتها-على أن تكون نوقشت في إحدى الجامعات الجزائرية- وذلك من خلال جدول موثق استوفيت فيه البيانات المتعلقة بكل رسالة. والمقصد من إدراجي لهذا الجدول هو وقوف القارئ على درجة الاهتمام التي يوليها البحث الأكاديمي الجزائري بالمنجز الروائي لـــ "واسيني الأعرج".

(جدول رقم: 1)-حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الرسائل الجامعية:

تاريخ المناقشة	الجامعة	عنوان الرسالة	درجة الرسالة	إعداد الباحث	المشرف	النص الأدبي المُتلقى
1995-1994	تلمسان/ معهد الثقافة الشعبية	السيميائية بين النظرية والتطبيق -رواية نوار اللوز نموذجا	دكتوراه الدولة	رشيد بن مالك	-واسيني الأعرج -عبد الله بن حلي	نوار اللوز
1995-1994	جامعة الجزائر العاصمة	المدينة في الرواية الجزائرية العربية	ماجستير	قرصي خليفة	عبد القادر هني.	-وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر -مصرع أحلام مريم الوديعة
1997-1996	جامعة الجزائر العاصمة	إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية	ماجستير	علال سنقوقة	نور الدين السد	رمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف
1999-1998	جامعة الجزائر العاصمة	التناص التراثي في الرواية الجزائرية	دكتوراه الدولة	سعيد سلام	عثمان بدري	نوار اللوز
1999-1998	جامعة وهران	قراءة في ملامح الخطاب الروائي العربي الجديد	ماجستير	نعماوي عبد الكريم	محمد بشير بويجرة	رمل الماية
2000-1999	جامعة الجزائر العاصمة	سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد-مقاربة نصانية	دكتوراه الدولة	الطاهر روابنية	واسيني الأعرج	-مصرع أحلام مريم الوديعة -رمل الماية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

		نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي				
2001- 2002	جامعة الجزائر العاصمة	البنية الحوارية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	ماجستير	سيد علي شطي	سعيدة قدام	رمل الماية
2003- 2004	جامعة الجزائر العاصمة	دلالة الشخصية في رواية المخطوطة الشرقية	ماجستير	منى بن الشيخ	عبد الحميد بورايو	المخطوطة الشرقية
2004- 2005	جامعة وهران	جمالية الجسد في روايات واسيني الأعرج	ماجستير	بوشيبة عبد السلام	شريفي عبد الواحد	-وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر -نوار اللوز -مصرع أحلام مريم الوديعة -رمل الماية
2004- 2005	جامعة وهران	تمظهرات الآخر في رواية سيدة المقام	ماجستير	بلحر ياقوت	عبد القادر شرشال	سيدة المقام
2005- 2006	جامعة وهران	جمالية الفنون البصرية في السرد الجزائري المعاصر	ماجستير	معاشو قرور	محمد بشير بويجرة	شرفات بحر الشمال
2005/ 2006	جامعة سيدي بلعباس	فضاء العتمة في روايات واسيني الأعرج	ماجستير	يوسف سعداني	محمد بلوحي	معظم الأعمال الروائية للكاتب
2006- 2007	جامعة الجزائر العاصمة	الفضاء الروائي - دراسة بنيوية في رواية سيدة المقام	ماجستير	حبيبة العلوي	-عبد الحميد بورايو -السعيد بوطاجين	سيدة المقام
2006- 2007	جامعة الجزائر	موضوعة العنف في الرواية الجزائرية التسعينات نموذجا -مقاربة سوسيو نقدية	ماجستير	كيسة ملاح	-واسيني الأعرج -عبد الحق بلعابد	ذاكرة الماء
2006- 2007	جامعة الجزائر	جمالية البناء الزماني والفضائي في رواية حارسة الضلال	ماجستير	منصورعمايرة	بوجمعة الوالي	حارسة الضلال
2006-2007	جامعة وهران	خصائص الصيغ السردية في شرفات بحر الشمال	ماجستير	محمد بلوافي	محمد بشير بويجرة	شرفات بحر الشمال
2006-2007	جامعة وهران	أشكال الكتابة الروائية في الجزائر بين 1990-2000	ماجستير	صوافي بوعلام	محمد بشير بويجرة	-سيدة المقام -حارسة الضلال
2006-2007	جامعة سيدي بلعباس	جمالية الفراغ في النص السردي- سيدة المقام لواسيني الأعرج	ماجستير	جلال عبد القادر	محمد بلوحي	سيدة المقام

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2008-2007	جامعة وهران	الزمن في الرواية المغاربية حسب نظرية جيرار جنيت -تونس، الجزائر والمغرب نموذجا	دكتوراه الدولة	العابدي خضرة	محمد بشير بويجرة	مصرع أحلام مريم الوديعة
2008-2007	جامعة وهران	الشعرية في رواية أحلام مريم الوديعة	ماجستير	رابح عبددو.	محمد بشير بويجرة	مصرع أحلام مريم الوديعة
2008-2007	جامعة وهران	المخيالي والاجتماعي في الرواية الجزائرية المعاصرة –مدخل لدراسة الرواية المكتوبة بالعربية والفرنسية	دكتوراه الدولة في علم الاجتماع	زاوي حمزة	أحمد العلوي	معظم الأعمال الروائية للكاتب
2009-2008	جامعة وهران	الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري- حارسة الضلال لواسيني الأعرج نموذجا	ماجستير	جمال بوسلهام	محمد داود	حارسة الضلال

السؤال الأول الذي أبادر به يتعلق بالكم النقدي المُنْتَج حول أعمال "واسيني الأعرج" الروائية في البحث الجامعي الجزائري ومستوياته؟

لكن بداية أشير إلى أن التوجه إلى الاهتمام بالأدب الجزائري مع أواخر الثمانينات إلى مطلع التسعينات، يعد في حد ذاته مؤشرا على تجاوز حدود الأدب المشرق، الذي ما يزال يفرض الوصاية على الأدب المغاربي بشكل عام بحجة مركزيته*.

* - يعد الناقد بشير بويجرة(محمد)، من الباحثين الجزائريين المبادرين بأطروحته –دكتوراه الدولة-الموسومة بـــ:"الزمن في الرواية الجزائرية 1970-1990 ، التي نوقشت في جامعة عين شمس / مصر ، تحت إشراف: عبد الرحمن محمد(إبراهيم)، وعبد الشافي الشوري(مصطفى). سنة:1993. ويحسب له فيها السبق نظرا لانفتاحه على تجربة الكتابة الروائية في الجزائر، بوصفها تجربة جديدة انحرفت عن الأشكال والتيمات التي كوّنها النص الروائي المشرقي. لتتوالى بعده الدراسات في هذا الحقل العذري، غير أنني لم أدرج أطروحته ضمن الجدول(رقم:1) ، نظرا لأنها[الأطروحة] نوقشت في مصر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا شك أن الانطباع الأول الذي يخرج به القارئ لدى تلقيه للبيانات المثبتة على الجدول (رقم:1)، يتلخص في غزارة المطبوع الأكاديمي الذي اشتغل على المدونة الروائية لـــ "واسيني الأعرج". والحضور المكثف لأعمال الكاتب الروائية في البحث الجامعي. وهو ما يوحي مبدئيا بانتشار مقروئية هذه الأعمال لدى هذه الفئة بغض النظر عن أنماط التأويل ومستويات القراءة.

جاء الاشتغال على أعمال "واسيني الأعرج" الروائية بشكل متوازن، مابين قسمي اللغة العربية وآدابها في كل من جامعتي الجزائر العاصمة ووهران . فقد احتضنت جامعة الجزائر العاصمة مناقشة ثماني(8) رسائل تصدت إلى مقاربة روايات "واسيني الأعرج" بشكل من الأشكال على مدى عشرين سنة .أربع(4)رسائل منها نوقشت سنوات التسعينات والست(6) المتبقية نوقشت في العشر سنوات الأولى من الألفية الثالثة. في حين تمت مناقشة عشر(10) رسائل بجامعة وهران. رسالة واحدة فقط سنوات التسعينات، والتسع الأخرى تمت مناقشتها مابين (2004-2009).

وينبغي أن أشير إلى أنه من بين ثلاث وعشرين (23) رسالة، يوجد ست(6) أطروحات دكتوراه اهتمت في أحد مباحثها بمؤلفات "واسيني الأعرج"الروائية ،لا يوجد من بينها إلا أطروحة واحدة اهتمت بـــالكاتب "واسيني الأعرج" بشكل مستقل. كان ذلك سنة1994-1995–راجع الجدول (رقم:1).

وبخصوص رسائل الماجستير، فقد بدأ الاهتمام بالكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" فيها بشكل مستقل حديثا؛ أي بداية من سنة 2000-2001-راجع الجدول(رقم:1)- وهو تاريخ يتزامن مع الحضور الإجتماعي للكاتب. ومع تراجع حضور عدد من الكتاب الذين أصلوا للرواية الجزائرية، والذين تأكد حضورهم في المنشور النقدي الجزائري والعربي على مدى سنوات متواصلة.

وبخصوص تردد حضور الأعمال الروائية للكاتب "واسيني الأعرج" في هذه الرسائل فقد جاء على النحو التالي:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

-تردد حضور روايتي "أحلام مريم الوديعة" و"رمل الماية" سبع (7)مرات.

-تردد حضور رواية "سيدة المقام" ست(6) مرات.

-تردد حضور الروايات: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"،"توار اللوز" و"حارسة الضلال" خمس (5) مرات.

-تردد حضور رواية "شرفات بحر الشمال "أربع (4) مرات.

-تردد حضور روايتي "المخطوطة الشرقية" و "ذاكرة الماء" ثلاث (3) مرات.

ويجدر بنا الآن أن نتساءل عن السؤال الذي شغل أفق انتظار المتلقي لدى مقاربته لهذه الأعمال؟ وعن نوعية التواصل بين النص ومتلقيه هل هي علاقة تواطؤ أم علاقة توتر؟

وقصد إثارة هذه الأسئلة أتطلع فيما يلي إلى قراءة عشر(10) رسائل على حدة، مرتبة بحسب تاريخ مناقشتها. أما بخصوص الرسائل الأخرى سأحاول أن أعرض آفاق أسئلتها لدى صياغتي لتصور استنتاجي عام، وذلك قصد بناء الأسئلة العامة التي حركت آفاق انتظار المتلقين لدى اشتغالهم على كتابة "واسيني الأعرج" الروائية.

1.1.1.البعد الجمالي لرواية "توار اللوز" في ضوء القراءة التقنية لرشيد بن مالك:

أفاض القارئ في أطروحته في شرح خلفياته النظرية، رابطا بين التراث والمنجز النقدي الغربي، كشكل من أشكال إبراز الأسبقية النقدية العربية. مما يوحي بمستوى الوضوح النظري الذي يباشر به دراسته المنهجية. ونلتمس من المكونات البنائية لعنوان الأطروحة حماسة القارئ المنهجية، والذي سعى في الجانب التطبيقي من أطروحته إلى شحذ الأداة النظرية، بإقحامها إلى حيز التطبيق من خلال الاشتغال على نص عربي محلي.

الاقتراب من أفق السؤال الذي حرك القارئ، يحيلنا إلى كيفية كشفه عن النظام السيميائي لفاتحة الرواية بملفوظاتها الثلاثة. ويتعلق الملفوظ الأول بـــ"تغريبة بني هلال"

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بوصفها ظاهرة تاريخية ماتزال تمارس حضورها، من خلال شخصياتها التاريخية التي وُظّفت في سياق الحاضر. أما عن الملفوظ الثاني:"وحتى لا أثقل عليكم...فليس ذلك من قبيل المصادفة"[1]، فيلمح إلى تطابق النص مع الواقع. وتمّ تحليل الملفوظ الأخير من الفاتحة ، وهو نص لـــ"لمقريزي" برده إلى سياقه الأصلي، مع تحديد الإطار الدلالي الذي تولّد عنه. وقد أشار القارئ إلى تطابق دلالته الأصلية مع الأبعاد الدلالية لفاتحة الرواية. وتمّت مقاربة العنوان في ضوء (عنوان/نص)،(نص/عنوان). ذلك أن دلالات العنوان لا يمكنها أن تتكشّف بمعزل عن العلاقات البنائية التي يقيمها العنوان مع عناصر النص.

يرصد القارئ الوحدة المعجمية "اللوز" في النص فيجدها مقرونة بالذبول، ذلك أن وضع الطبيعة لا يختلف عن وضع أهل القرية؛ إلا أن هذا الوضع سيعرف تحوّلا مع نهاية النّص لدى اقتران أزهار اللوز بالولادة، فينتفي بذلك الموت بالحياة. وتبعا لذلك تصبح ولادة العنوان خاضعة للنمو السردي والخطابي للقصة. وعليه يصبح النص آلية لإنتاج العنوان.

فيما يتصل بالبنية السردية وتجلياتها الدلالية، فقد جاء التركيز فيها على مصدر الصراع وأقطابه في النص: (الفاعل/الفئة التي تدافع عن حقها في الوجود) و(الفاعل المضاد/الفئة التي ترغب في تنمية ثرواتها وقهر أهل القرية)، وعلى كيفية توالد البرامج السردية، بالاستناد إلى صرامة المربع الغريماسي. وانتهت الدراسة إلى أن تنوع البرامج السردية لـــ"صالح بن عامر الزوفري" جعله يحضر بكثافة في النص. بل حتى باقي الشخصيات نلفيها تستمد وجودها من حضوره. أما بخصوص الشخصيات التناصية فأكدت التماثل التاريخي للتغريبتين: "تغريبة بني هلال"، و"تغريبة صالح بن عامر الزوفري". كما أدرج القارئ "السيف" ضمن الشخصيات التناصية من حيث جعله منطقة تماس الماضي والحاضر.إذن ينطلق القارئ من تفكيك العلاقات القائمة بين النص وعتباته،رابطا تحليلاته

[1]-الأعرج (واسيني)، نوار اللوز-تغريبة صالح بن عامر الزوفري، الجزائر، دار الفضاء الحر، 2002، ص.7.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واستنتاجاته بالافتتاحية.لأنها -بحسبه- المفتاح الذي يستند إليه القارئ لفك شفرات النصين التراثي والتخييلي على حد سواء.

تنهار مع هذه القراءة فكرة استبداد الثنائيات الضدية وطغيان أولوية الداخل على الخارج؛ أي المتن على النص الموازي*(le paratexte). فمعها أصبحت هوية النص متوقفة على عتباته وبخاصة العنوان. وبذلك حاز تلقي العنوان على أهمية قصوى ضمن إستراتيجية هذه المقاربة التي توخت هذه تطويق الآليات التي تحكم الشبكة الدلالية للنص وتغذّيها في ضوء المشروع السيميائي الغريماسي. وهي لذلك تجلي أفق انتظار مغاير للقارئ، من حيث تجاوزه لحدود الدلالة الأفقية التي يمنحها النص لمتلقيه، والاستفهام عن ماهيتها عبر طبقات المكتوب.

ويلمح ذلك إلى ترويض الأداة النقدية الغربية تماشيا مع خصوصية نص عربي جديد. كما يلمح إلى تبلور رؤيا القارئ في أثناء اشتغاله على النص، ضمن دراسة تتجاوز القراءة الأحادية للمتن الروائي لتسجل استنادا إلى المنهج السيميائي نضجا نقديا يتمثّل الدّقة مثل ما هو واضح على الأطروحة.

وتكتسب هذه التجربة أهميتها التاريخية، من حيث كونها مؤشرا على تبلور المنحى النقدي في الجزائر. فهي تمثّل مرحلة حديثة من مراحل النقد العربي المعاصر، وفي ذلك ما يجلي بعض وجوه التّفاعل المحلّي مع تيارات النّقد الغربي الحداثي في تسعينات القرن الماضي ."حيث إن العملية الأدبية ومنجزاتها إبداعية كانت أم قرائية تمرّ حتما عبر التجدّد

---

* - بخصوص هذا المصطلح راجع:

Genette (Gérard), Seuils, Editions du Seuil,1987,Coll. Points/Essais, p.7.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتجديد"[1]. وقد أسهمت هذه التجربة في تجديد أداة السؤال مخلصة بذلك النص الروائي من التحليل الإيديولوجي. ومن هالات التقديس المبنية على أحكام مسبقة.

2.1.1.سؤال الفضاء الروائي في ضوء مقاربة قرصي خليفة :

يملأ "واسيني الأعرج" ضمن هذه الأطروحة فضاء نسبيا بنصيه : "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، و"أحلام مريم الوديعة". ونشيرإلى أن اشتغال القارئ على النص الأول فاق بكثير اشتغاله على النص الثاني، لذلك نعتمده نحن بدورنا في مقاربتنا لهذه الدراسة[2].

هل يتأكّد في فضاء المدينة فعل الحرية ؟ بمعنى آخر هل المدينة كمكان تجسّد حرية القول والفعل والحياة الجديدة المناهضة لحياة التخلف والرّجعية ؟ وهل يستطيع المنفى أن يكون بديلا عن الوطن؟ هذه هي الأسئلة التي تلوح في أفق القارئ، وفي ضوئها توخى مقاربة حضور المدينة في نص "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر".

فصل القارئ ما بين المدينة الوطن والمدينة المنفى من حيث الحدود الجغرافية بالبحر كسبيل للخلاص. تجاوزت المقاربة تفاصيل المدينة بوجهيها، في مقابل وقوفها على معاناة السارد فيها، لدى هروبه من مدينة القمع /الوطن بفضاءاتها المغلقة. بدءا من المحكمة إلى قاعة التعذيب وصولا إلى قاعة الزنزانة، باتجاه مدينة الحلم /المنفى التي أذكت نيران الحنين إلى الوطن. واكتشاف السارد لوجه "باريس" الشاحب هو –بحسب

---

[1] - بشير بويجرة (محمد) ، واقع الممارسة النقدية ومآل النصوص الإبداعية ، ضمن مؤلف مشترك: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر-مداخلات في اليوم الدراسي حول الدروب الراهنة للنقد الأدبي في الجزائر،تنسيق: يايوش (جعفر)، (د.ط) ،وهران/الجزائر، دار الأديب للنشر والتوزيع،2005 ، ص.62.

[2] - ينظر: قرصي (خليفة)، المدينة في الرواية الجزائرية العربية، جامعة الجزائر العاصمة، بحث مخطوط، رسالة ماجستير، إشراف: هني (عبد القادر) 1994-1995 من ص.57إلى ص. 62. مع الإشارة إلى أن القارئ اشتغل على إحدى عشرة (11) رواية جزائرية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القارئ-اعتراف ضمني منه بالفضاء العدمي الذي وجد نفسه يتخبط فيه من جديد . ولهذا ظل السارد يداوم البحث عن المكان الذي ينعم فيه بالحرية.

لم يلتفت القارئ إلى الوحدة العنوانية "غامر"، وهي الوحدة التي تؤشر على مشروع السارد الذي يحتمل النجاح مثلما يحتمل الفشل. كما أن إلغاء الزمن بشكل نهائي من المقاربة حال دون إبراز خصوصية المدينة وتجلياتها في النص، لاسيما أن العنوان ينطوي على إشارة صريحة إلى الزمن والمكان من خلال الوحدتين العنوانيتين : "وقائع" الدالة على الاستمرارية في الزمن، وكلمة "صوب" المؤشرة على التنقل في المكان.

تنبّه السارد لدى دخوله الزنزانة إلى أن الزمن ما يزال مستمرا داخل حدود هذا الفضاء، مما جعله يقدم على فعل الكتابة، ويلمح هذا الفعل إلى توقه لتحقيق حلم البقاء في الزمن. فالحلم باق مادام الزمن مستمرا في المكان، وإن كان مجرد فضاءات مغلقة معزولة عن العالم. ولو كان القارئ قارب فعل الكتابة على الجدران، لكان انتبه إلى ضرورة الربط بين الزمن المستمر "وقائع"، والمكان المتحول "صوب". وذلك نظرا للتواشج بين الكتابة والزمن. واقتناع السارد في الأخير أن الزنزانة شيء معنوي أكثر من كونه فضاء ملموسا، وإقدامه على الكتابة على جدرانها يسند هذا التخريج. كما أفترض أن انتقال السارد من مدينة إلى أخرى يأتي لملاحقة المعنى الذي يعشق الفرار.

3.1.1. حدود فهم نص "توار اللوز" في ضوء قراءة سعيد سلام:

ملأ الكاتب "واسيني الأعرج" حضوره ابتداء من المبحث السادس من الفصل الثالث و الأخير من هذه الأطروحة والموسوم بـــ"التناص التراثي مع سيرة بني هلال " بنصه "توار اللوز" إلى غاية المبحث العاشر منه[1].

[1] - ينظر: سلام (سعيد)، التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، بحث مخطوط ، جامعة الجزائر العاصمة، دكتوراه الدولة، إشراف: بدري (عثمان) ، 1998-1999، من ص.459 إلى ص.509.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذا كان ينبغي على تجربة القراءة أن تنفتح على تجربة جديدة تنفي التجربة السابقة على حد تعبير غادمير[1]، فماذا قدمت هذه القراءة لنص "نوار اللوز"؟وما هو سؤالها بخصوصه؟

اهتمت هذه القراءة بتلخيص الرواية، كما وقفت على تأويل العنوان ورمزيته، بما في ذلك رمزية الفاتحة. وأجلت أنواع التناص وأشكال تفاعله وأبعاده في النص. كما اشتغلت على اللغة في نطاق تفاعل النص اللاحق بالنص السابق. السؤال الجديد في هذه المقاربة نراه كامنا في محاولة القارئ إجلاء المناصات التراثية التي تتقاطع على جسد النص، معتمدا في ذلك على نص "تغريبة بني هلال". حيث أجلى القارئ العديد من جمل "التغريبة" موجودة مثلما هي في النص الروائي "نوار اللوز".غير أنه لم يقدم مقاربة بخصوص حضور النص التراثي ضمن النص الروائي.

يقول: "فالجملتان نقلتا حرفيا من تغريبة بني هلال على أساس أنهما مناصان داخليان، أدمجا في الرواية لأداء وظيفة جمالية فيها. وذلك إما على سبيل التدعيم والاتفاق أو سبيل المعارضة والاختلاف"[2].

الوقوف على مستويات تقاطع النص الجديد مع "التغريبة" لم يتعد الصفحتين[3]. ركز فيهما القارئ على المضمون، ولم يركز على شكل النص الجديد الذي احتوى وتخصّب بالنص القديم. واقتصر على رصد الجمل الموظفة في النصين التراثي والروائي. وعلى تشابه الأسماء فيهما، دون أن يكشف للمتلقي الأبعاد الجمالية لهذا التداخل، أو التكوين الروائي للخطاب الجديد وتداخل مستوياته النصية.

---

[1]- Voir: Gadamer (Hans Georg), vérité et méthode, tra : sacre (Etienne), Rev : Ricoeur(Paul), paris, ed. Seuil, 1976, p.200

[2] - سلام (سعيد)، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص.473.

[3] - ينظر: سلام (سعيد)، التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، من ص.472 إلى ص.474.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معاينة القارئ للقاموس اللغوي التراثي في النص الجديد، لم يخرج عن عملية رصد مجموعة من الجمل تضم لغة شعبية بما فيها الأمثال والأغاني. هذه المناصات وردت دون إجلاء وظائفها السردية في النص. أما معالجته للشخصية فجاءت من حيث تقسيمها إلى شخصية بشرية وغير بشرية. وفي ذلك توسيع لأفق المقاربة السيميائية التي قدمها "رشيد بن مالك" في أطروحته، لا سيما لدى إدراجه لـــ"لسيف" ضمن الشخصيات السيميائية.

4.1.1. – القراءة داخل دائرة التقديس في تأويل نعماوي عبد الكريم لنص "رمل الماية":

ملأ الكاتب "واسيني الأعرج" حضوره في الفصل الثالث من هذه الرسالة، والموسوم بـــ"الخطاب الروائي الجزائري" بروايته "رمل الماية"، إلى جانب عدد من الأعمال الروائية الجزائرية اختارها القارئ قصد إجلاء البعد الأسطوري فيها. إذن كيف ملأ القارئ فراغات نص "رمل الماية"؟ وهل تواطأ مع النص أم أن توترا ما حدث بينهما؟

بدءا يعترف القارئ بصعوبة تصنيف نص "رمل الماية"، لكونه يجمع بين أكثر من مناص سردي واحد. فهو –بحسبه- يشكل كتابة روائية جديدة، تختزن داخلها أشكال تعبيرية متنوعة، لذلك استقر على وصف هذا النص الروائي بالنموذج الشمولي.

يقول :"لقد صارالنموذج الروائي الشمولي، هو ذلك النّوع الروائي الذي يغتني بجملة من التضمينات المتنوعة، والمقاطع المختلفة، والمقتبسة من التراث والحاضر، ومن التاريخ والمعيش، وهو يسعى في ذلك إلى استرجاع الثقافة الشفوية ونقل النصوص غير المدونة"[1].

ويبدو التواطؤ جليا عندما نلفي القارئ يصدر أحكام التبجيل على الكاتب والنص معا. يقول: "ومما يلفت انتباه القارئ هو ذلك البناء الفني المتكامل، وكذا تنوّع وثراء

[1] - نعماوي(عبد الكريم) ، قراءة في ملامح الخطاب الروائي العربي الجديد، بحث مخطوط، جامعة وهران ، رسالة ماجستير، إشراف: بشير بويجرة(محمد)، 1998-1999، ص.213.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معمارية السرد فيه، وقدرة الكاتب على تركيب المشاهد الروائية، والبراعة في رسم الصورة الروائية، والمهارة في تشكيل اللغة الروائية المتعدّدة والمتماشية مع النسق السردي المختلف"[1].

وتركز المقاربة على شخصية "الموريسكي"[*] نظرا لمحوريتها وسيطرتها على باقي الشخصيات. فالقارئ يراها تتكلم من داخلهم، بلغتهم ورؤيتهم. معتبرا إياها في الوقت نفسه شخصية مزدوجة؛ لأنها تمثل –بحسبه-من جهة المؤلف الحقيقي، ومن جهة أخرى السارد الأول. غير أنّه طابق بينهما في آخر الدراسة عندما جعلهما واحدا، معتبرا أن السارد ما هو إلا الكاتب. فهو من يحكي الفاجعة وهو من يتولى سرد التاريخ ؛ بل هو من يتقمّص شخصيات عمله ، وهو بهذه الكيفية يكون قد أوْصَلَ رسالته التي يودّ إيصالها من خلال تخفّيه وراء عباءة التاريخ التي أمدّته بأشكال تعبيرية زاخرة.

يتناول القارئ بعد ذلك البعد الجمالي للشخصية انطلاقا من زيّها التّاريخي الذي ترتديه. وشخصية "الموريسكي"، وفق هذه الصورة هي استدعاء للتاريخ لقراءة الحاضر في ضوئه. أما بخصوص مقاربة عنوان النص فلم تتعد حدود الإشارة إلى العلاقة التي تربطه بموروث عربي كحائي هو"ألف ليلة وليلة".

تنبه القارئ إلى أن استناد النص إلى التاريخ في حياكة خيوطه السردية، لم يأت بغرض البهرجة، إنما تمّ إدراجه في البنية الداخلية للعمل الروائي، انطلاقا من تنقيب الناص في طبقات الوعي الحاملة للتراث المتعدّد الروافد:الفن الشعبي،الأساطير،...مراعيا علاقة العمل الروائي نفسه بالحركة التاريخية وصورة الواقع اليومي . خاصة أن النص لا

---

[1] - نعماوي(عبد الكريم)، قراءة في ملامح الخطاب الروائي العربي الجديد ، ص.216.

[*] -بخصوص تاريخ الموريسكيين راجع: كارديك (لوي)،الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون –المجابهة الجدلية (1492-1640) مع ملحق بدراسة عن الموريسكيين بأمريكا (ط.2)، ترجمة وتقديم: التميمي(عبد الجليل)، تونس، منشورات مركز الدراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتوثيق والمعلومات ،1989.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينفصل–من منظور القارئ-عما هو واقعي. فقد وظّف أنظمة تواصلية عصرية ممثلة في المقال والإعلان...وذلك لدى لجوء السارد إلى التعبير عن مواقفه الحديثة وتعامله مع الآخرين في المجتمع.

وأحسب أن هندسة المقاربة بيانيا يعتريها الصعود والنزول، ذلك أن القارئ انتبه إلى عدم الوقوع في الأجوبة النهائية، لكن في الوقت نفسه نلفيه يتعثر، ليسقط في هوة التقريرية التي تعد السّمة الغالبة على نمط تأويله.

1 .5.1. مستويات التعاضد النصّي في القراءة المعرفية للطاهر روابنية :

يملأ الكاتب "واسيني الأعرج" حضوره ضمن هذا البحث الأكاديمي في الفصل الثاني الموسوم بـــ: ""الشخصية وتحولات المحكي الروائي الجديد" ، في المبحث الموسوم بـــ: "شكلنة السرد الروائي وتحولات الشخصية"، و في الفصل الخامس الموسوم بـــ: "الزمن الروائي وآلية السرد". بنصيه "رمل الماية" و"مصرع أحلام مريم الوديعة".

يدرك القارئ أن "فهم النص يعني فهم السؤال المطروح[1]" علينا. إذ لا يمكن أن "نفهم معنى النص، إلا إذا امتلكنا أفق سؤاله الذي يشتمل بالضرورة على أجوبة أخرى ممكنة أيضا"[2]. من هنا راح يبحث عن الأسئلة التي تتكئّم عليها روايتي: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و "مصرع أحلام مريم الوديعة".

في البدء ينبغي تحديد الأفق المنهجي الذي حرّك فعالية قراءة نص "رمل الماية". وبالنظر إلى الرؤية المنهجية السوسيو نصية التي تحكم القراءة، أعطى القارئ شكلا للحياة من خلال الخطاطات السردية للنص،حيث أقام نوعا من المماثلة بين البنية النصية لرواية "رمل الماية" والأحداث الواقعية التي تحمل نفس العناصر الدالة. وذلك حتى يصير النص دالا على سياق المرحلة التاريخية التي يعيشها القارئ، لكن كيف اشتغلت إستراتيجية القراءة على ذلك، وما هي منجزاتها؟

---

[1] - Gadamer (Hans Georg), vérité et méthode, p.235.

[2]- Ibid, p.216.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رصد القارئ مجموع العلاقات الزمنية المتضافرة التي تتعالق لتكوين البنية الزمنية الكبرى في نص" رمل الماية". والتي بدورها تتضمن البنية الزمنية الصغرى للنص. وكشف عن ذلك انطلاقا من العلاقة بين المكونات المكانية والزمنية للعنوانين: "ألف ليلة وليلة" و"الليلة السابعة بعد الألف". وذلك في إطار العلاقة بين زمن سابق وزمن لاحق الذي هو زمن الرواية.

إن اهتمام القارئ بأشكال الترهينات السردية التاريخية للزمن في "رمل الماية"، هو الآلية التي خولت له بعث المسكوت عنه والمغيّب في النص. ذلك أن النص -من منظور القارئ- يختبر كفاءة الوظيفة الشعرية للتاريخ، ومدى قدرتها في تشكيل الزمن. بمعنى آخر أن الكاتب باستثماره لزمن "ألف ليلة وليلة" الحكاية، أنتج نصا روائيا. ومن خلال خاصيتي التحويل والمعارضة، وفي ضوء هذه الإستراتيجية النصية ساءل فواجع الزمنين الماضي والحاضر.

ومن ملامح التعالق النصي- ومثلما رصدها القارئ - الربط بين زمن الملك "شهريار بن المقتدر بالله" حاكم "جملكية نوميدا أمدوكال"، من خلال زمن متخيّل ومتحوّل عن عدد من الأزمنة السردية ذات البعد الأساطيري والتاريخي، وبين الأفق التاريخي للقارئ . كما أن سكوت "شهرزاد" في "رمل الماية" انبثق عنه صوت "دنيازاد" في الحاضر المطل على الماضي. إن استبدال "شهرزاد" بـــ"دنيازاد" التي خرجت من زمنها إلى الزمن الحاضر يرمي إلى إحداث قطيعة مع هوية سردية هيمنت على صوت السرد في النص السابق. وحضورها في النص الجديد لم يعد له مبررا لاجماليا ولا إيديولوجيا. أما عن إعادة الترهين الحكائي، فقد توقف القارئ عند البنية الموضوعاتية المغايرة التي حضرت بها قصة "أهل الكهف" في قصة "البشير الموريسكي" التي تماهت ذاته مع ذوات المظلومين والمطاردين الصامدين على مر التاريخ، لمعاينة مدى توازيهما ["أهل الكهف" و "الموريسكي"]على مستوى المد الزمني وعلى المستوى المرجعي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يستحضر صوت "الموريسكي" الصوت المغيّب، ويسائل أزمنة عنف السلطة في الزمنين الماضي والحاضر. فخطابه يشكل نوعا من التواطئ الإيديولوجي ضدّ خطاب السلطة. من ثمة تعد الشهادة التاريخية للرواة-بحسب القارئ- "ممرا نحو فواجع الحاضر ومآسيه"[1]. والنص في كل ذلك إنما يسائل أزمنة عنف السلطة المخترق للزمن.

وتأسيسا على ما سبق، يبدو أن التأويل يستند في هذه المقاربة إلى عناصر نصانية. وتمنح هذه الأخيرة النموذج النصي "امتدادا له في الواقع ما يتصور القارئ أنه هو الواقع"[2].

من هنا يبدو أن علاقة المماثلة التي قامت عليها إستراتيجية القراءة تقوم بين النص وبين الخطاطة الذهنية التي يتصوّرها القارئ عن الواقع. وليس بين النص والواقع. ويصبح الحديث عن السياق الداخلي للنص غير كاف لوضع تأويل متسق، نتيجة تدخل القارئ لملأ الفراغ استنادا إلى خبرته الجمالية. فأي نص أدبي يظل قابلا لأن تتماثل عناصره الدالة مع ما يتصور قراؤه أن هناك نظير له خارج النص. غير أن القارئ "روايتية" لم ينجرف وراء المعطى السوسيولوجي ليبرّر به المعطى النصي، ذلك أنه يعتبر أن الكتابة الروائية في النص مشروع القراءة، تؤسس واقعيتها الخاصة وزمنها الخاص، على الرغم من انفتاحها على الواقع والتاريخ.

إن محاورة القارئ للنص كانت برؤية متسائلة تبحث عن التجلي الإيديولوجي لكن من داخل النص. ويلاحظ متلق المقاربة أن عملية تحقق النص لدى القارئ ظلت مشحونة بتوتر بين أفق النص و أفق القارئ. وظل أفق هذا الأخير يتعدّل باستمرار تبعا للحوارية بين محمولات النص و مقروءات القارئ. ذلك أن النص في حد ذاته يؤسس لأفق انتظار

---

[1] - روايتية (الطاهر)، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد-مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، بحث مخطوط، جامعة الجزائر العاصمة، دكتوراه الدولة ، إشراف: الأعرج (واسيني) 1999-2000، ص.402.

[2] - لحمداني (حميد) ، القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، (ط.1)، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي،2007، ص.118.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتوقع لدى المتلقي، انطلاقا من تجديده [النص] للأسئلة بخصوص التراث. ممّا سمح بتفاعل البنيات النصيّة مع البنيات المعرفية للقارئ.

وتتوسل المقاربة الثانية المتعلقة برواية "مصرع مريم أحلام الوديعة"، ملامسة الحس المأسوي في النص. ابتداء من الجملة العنوانية بوصفها مدخلا للمأساة ، لأن من خلالها يقيم الكاتب علاقات مع الأنساق المرجعية، التي يعيد تأسيسها في نصه الروائي. وبذلك ينفتح زمن الكتابة على الآن.

في ضوء هذه الإستراتيجية النصية يلامس القارئ الأبعاد المأساوية التي ينطوي عليها النص الطافح –من منظوره-بالشعرية التي يستمدها من كونه تجربة ذاتية أسندت عملية التلفظ فيها" إلى أنا راو لما يرويه في الوقت نفسه"[1]. و على الرغم من البنية الأحادية التي يستميز بها هذا الشكل السردي ظاهريا؛ إلا أن ذلك لم يجعل من الراوي مفهوما بنيويا مغلقا، بل هو عينه ما جعل السرد متعدد الرجع، كاشفا لجراح الذات.

هذه الصيغة المونولوجية التي تبناها النص السردي، وسعت دائرة التداعيات اللاشعورية عبر قناة شعور الراوي . داخل هذه المتاهة الجمالية تحضر الشخصيات بوصفها جزءا مساهما في توسيع نشاط القارئ التأويلي. من هنا اعتبر "الطاهر روابنية" أن "مريم" عنصر ضروري للتمفصل الدلالي، مكمنها لاشعور الراوي إلى جانب شخصيات محورية أخرى. أما الشخصيات الهامشية وعلى الرغم من أنه ليس لها " أي روابط أو حضور ما داخل المحكي الروائي"[2] ،إلا أن القارئ أعاد بناءها جماليا في ضوء أفق انتظاره. وهو بذلك أدمج التجربة الروائية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة .وكان من ضمن هذه الشخصيات شخصية "دون كيشوت"[*] التي نلمس لها حضورا في هذه

---

[1] - روابنية (الطاهر)، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص.219.

[2] - الرسالة السابقة ، ص. 84.

[*] -"دون كيخوتى هي قصة نبيل ريفي يدعى دون ألونسو كيخادا أوكيسادا، قضى عمره متعطلا كسولا في قرية صغيرة بإقليم المانتشا .وكانت تسليته الوحيدة قراءة كتب الفروسية ومغامرات الأبطال .وقد امتلأ خياله بها منذ صغره

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المقاربة بشكل يفوق باقي الشخصيات الهامشية الأخرى ، لذا ركز القارئ عليها تركيزا واسعا ، لدى معالجته للنص المنفلت بفعل تلك الشخصية من مجرد سجال إيديولوجي، ليغدو منفتحا على الواقع والتاريخ والثقافة. وفي ضوء مستوى المقاربتين السابقتين لنصي "رمل الماية" و"مصرع مريم أحلام الوديعة" أحسب أن علاقة النص بالقارئ بلغت ذروتها في حضور نص مختلف، كنتيجة للتلقي الذي يصبو إلى المحاورة والإضافة .

إن الكشف عن البنية النصية المتبدّدة في طبقات المكتوب مسألة تظل نسبية ،لأنها تتوقف على خبرة القارئ التي بإمكانها من جهة إثراء النص، ومن جهة أخرى إثراء التجربة الجمالية لهذا القارئ، من خلال مضاعفة إنتاج الوقع لديه لدى تواصله مع النص. وتبعا لذلك يرتهن إنتاج الوقع الجمالي بمقروء المتلقي الذي أقحم النص في علاقات حوارية مع باقي الخطابات الأخرى.

وتقاس درجة الانزياح الجمالي بالمسافة التي تفصل النص مشروع القراءة عن باقي الكتابات الأخرى ، وكذا بتعديل أفق الانتظار الذي ترسمه النصوص الحاضرة مسبقا في وعي القارئ إلى أفق مغاير يتطلع إلى التحوّل المستمر أثناء عملية تلقي النص.

وعطفا على ما سبق، فإن إستراتيجية هذه القراءة تؤشر على التحوّل الكبير في عادات قراءة المتلقي الجزائري للنصوص الروائية. ومردّ ذلك ربما إلى "التحول الذي طرأ في شكل ووظيفة الأدب"[1]. حيث لم تكتف هذه القراءة بزاوية نظر واحدة، بل استثمرت كل الإمكانات النصية المتاحة، من أجل الكشف عن تعددية البنية الدلالية. وعيا

=...وجن جنونه شغفا بها ،حتى باع أرضه ليشتري كتبا . وامتلأت نفسه خيالات و أوهاما .وألحت عليه صور المعارك ومشاهد الحب والغرام .وفي أثناء هذه القراءات يفقد الإدراك السليم ، ويتخذ من الخيال حقيقته".ينظر: وهبة (غبريال)، دراسات =أدبية -دون كيشوت بين الوهم والحقيقة،(د.ط)، مصر/الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص.83. مع الإشارة إلى أن تلخيص نص"دون كيشوت" "Don quichotte" لـــ:دي سرفانتسس (ميغيل) . DeCervantès(Miguel): ورد ضمن الفصل الأول من هذا المتن والموسوم بـــ:"العناصر الرئيسية للرواية".راجع المتن: من ص.83 إلى ص.123. راجع كذلك:-Cervantès(Michel)-Don quichotte, Editions Baudelaire Livre club, Champs elysees, Paris, 1Trimestre, 1965

[1]- لحمداني (حميد) ، القراءة وتوليد الدلالة، ص.9.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من صاحبها أن المعنى لاينبني بطريقة فيضية كلية، وإنتاجه لا يمكن أن يتم" إلا عن طريق التركيبات"[1].

6.1.1. التأويل المحكوم بالقراءات السابقة في ضوء رسالة سيد على شطي:

اهتم القارئ بالسؤال عن مؤشرات التداخل والتضاد بين رواية "الليلة السابعة بعد الألف" ونص"ألف ليلة وليلة" من حيث العنونة، مركزا على الوحدتين العنوانيتين:"الليلة" والعدد"7"، من خلال محاولته الحفر في التراث الإنساني والديني عن أبعاد هذا العدد. لكنه لم يقدم مقاربة حول دواعي توظيف هذا العدد ضمن الجملة العنوانية للرواية. وإن كان استغرق جهدا في البحث عن أشكال حضوره [العدد] في القرآن الكريم والكتاب المقدس، قصد مقابلة أشكال هذا الحضور مع أشكال حضور العدد نفسه في النص الروائي . وكان جوابه عن السؤال أن هذا العدد جاء على سبيل النمطية. وتوظيف الكاتب له يأتي بوصفه رمزا، جاء ليضمن له "البقاء والخلود"[2].

من جانب آخر ركز القارئ على مدى استيعاب النص الروائي للنص التراثي، وفق مبدأ الحوارية على مستوى مجموعة من العلاقات الحاصلة بينهما. مثل استثمار أسماء عدد من الشخصيات، وتوظيفها محملة بشحنات دلالية إضافية في النص اللاحق. من ذلك شخصية " دنيازاد" التي تمّ تحويلها إلى شخصية فاعلة في النص الجديد. بالإضافة إلى شخصيات أخرى أُريد لها أن تمثّل الذاكرة والواقع. وكذا الوقوف عند الإطارين الزماني والمكاني للنص الروائي، حيث يرى القارئ أنه بينما لا يؤشر النص السردي القديم على أية إحالة زمنية خارج النص، فإن الإحالات الزمنية التي ينضح بها النص اللاحق تنقسم إلى ما هو معلوم ملموس وما هو أسطوري.

---

[1]- Iser (Wolfgang),L’acte de lecture- théorie de l’effet esthétique, trd : sznycer (evelyne), Bruxelles, ed. Pierre, Mardaga ,1976, p.p.200-201.

[2] - شطي (سيد علي)، البنية الحوارية في رواية " رمل الماية -فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، بحث مخطوط، الجزائر العاصمة، ماجستير، إشراف : قدام (سعيدة)، 2001-2002، ص.99.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن الملاحظة التي قد يسجّلها المتلقي على هذه المقاربة تتمثل في طغيان الاستشهاد من النص وطوله. وقراءة معطيات النص قراءة سطحية[1]. لذا جاءت القراءة أشبه بتلخيص النص منها إلى تأويله، فضلا على أن سؤالها ظل مقيّدا بمجموع الأسئلة المثارة قبلها، مما جعل آفاق جواب النص محدودة بالنسبة لهذه القراءة.

7.1.1. القراءة السياقية في ضوء مقاربة بوشيبة عبد السلام:

ما هي إستراتيجية هذه القراءة؟ وما هو سؤالها؟

عالج القارئ في الفصل الثاني الموسوم بـــ "جمالية الجسد الذكوري السياسي"، الجسد الذكوري بتمظهراته في روايات "واسيني الأعرج". توخى فيه الوقوف على الجوانب الفكرية والجمالية للجسد الذكوري في خمسة نصوص اختارها كنماذج للمقاربة*.

يقول: "إن الجسد الذكوري عبر هذه الروايات الخمس، هو جسد سياسي سواء كان سلطويا أو مستبدا أو استغلاليا أو كان مقموعا أو مكافحا"[2].

لاشك أن هذا التصنيف الذي شرع القارئ في ضوئه في تحليل الشخصيات الذكورية حدّ من رحابة أفق علامات الجسد. وأصبح القارئ يتحرك في مساحة رسمت معالمها بتحديدات قطعية. وفي ذلك اختزال للغة الجسد في منظور واحد. وتعتيم على أبعاد الجسد الجمالية. من جانب آخر نلفي القارئ يقرن بين التركيبات السلوكية لعدد من الشخصيات التي تواتر ذكرها في النصوص المدروسة، وبين دراسته للجسد الذكوري. وهو ما قاد مقاربته إلى الانحسار في زاوية ضيقة جدّا، نراها فيما نراها تتصل بدراسة الشخصية أكثر من اتصالها بالجسد.

---

[1] - ينظر: شطي (سيد علي)، البنية الحوارية في رواية " رمل الماية ، من ص. 115 إلى ص.124.

* - النصوص التي اشتغل عليها القارئ هي: "أوجاع رجل غامر صوب البحر "،"نوار اللوز" ، "سيدة المقام"، "رمل الماية" و "أحلام مريم الوديعة".

[2] -عبد السلام (بوشيبة) ، جمالية الجسد في روايات واسيني الأعرج، بحث مخطوط، جامعة وهران، رسالة ماجستير، إشراف : شريفي (عبد الواحد)، 2004-2005 ، ص.58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعليه تحوّلت إستراتيجية القراءة من مقاربة الجسد مقاربة جمالية، إلى دراسة نفسية الشخصيات، وتبرير سلوكها انطلاقا مما يقوله الخطاب البراني. ويجلي هذا التوجه أثر القراءة السياقية في تحويل مسار السؤال من منحاه الأول المتمثل في الكشف عن البعد الجمالي في الجسد الذكوري داخل النصوص المنتخبة للقراءة، إلى تصنيفات أبادت جمالية السؤال وألقت به إلى مسار قراءة سياقية . لينتهي هذا الفصل دونما التفاتة تذكر من القارئ حول جمالية الجسد. ممّا أحدث شرخا منهجيا وخيّب انتظار المتلقي/قارئ المقاربة، نتيجة تباعد الطروحات بين الفصل الثاني، وبين المدخل والفصل الأول اللذان أطرا المنحى المنهجي للدراسة تأطيرا نظريا يتماشى والسؤال الذي يحرك أفق المقاربة .

"جمالية الجسد الأنثوي" هو عنوان الفصل الثالث، تناوله القارئ في تماسه مع الجمال، الغواية والطهارة. رابطا جسد المرأة تلقائيا بفاعلية الغواية.

لقد قلصت النظرة الأحادية التي أطرت القراءة من مساحة جمالية الجسد الأنثوي. فالانتصار للبعد الجنسي ألغى إمكانية تواجد ملامح أخرى لجمالية هذا الجسد. إن الأنوثة ليست حالة فيزيولوجية، واعتبار المرأة مجرد جسد أنثوي تصوّر أسس له المجتمع. كما أن الجسد ليس تركيبا ماديا فقط ؛ إن تحريك الجسد في الفضاء قد ينتظم تنظيما نسقيا وفق أسنن معينة نفسية واجتماعية ليشكل فنا بصريا مثل الرقص التعبيري الذي قد ينطوي على دلالة التواصل بأشكاله، وعلى معاني ثقافية معينة تشعّ من خطاب الجسد. و كان على القارئ أن يفتح أفق تحريه مثلا عن الجسد نحو فن الرقص، بوصفه شكلا من أشكال التعبير الجسدي. نظرا لأن الشخصية "مريم" في "سيدة المقام" مولعة به إلى حد الجنون. فالرقص بالنسبة إليها فضاء لتحوّل الذات. فمثلما ينتج اللّسان دلالات محدودة من أصوات محدودة ، كذلك لغة الجسد بإمكانها إنتاج إيماءات متباينة على الرغم من الأعضاء المحدودة التي يمتلكها هذا الجسد.

يطالعنا الفصل الرابع والأخير والموسوم بـــ"الإيقاعية الجسدية في ضوء روايات "واسيني الأعرج" بثلاثة مباحث. تتصل بمقاربة سيميولوجية للعنوان، التناص، والمكان

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ضوء الروايات المنتخبة للدراسة. غير أن القارئ لم يجل للمتلقي التعالق المنهجي الذي يربط بين هذا الفصل بمباحثه الثلاثة، وبين السؤال الذي تنطلق منه المقاربة. وكذا القيمة الإجرائية التي ستقدمها هذه المباحث لدراسة موضوع جمالية الجسد في روايات "واسيني الأعرج". وعلى سبيل المثال لا الحصر تواتر ذكر "الجسد" مرتين فقط أثناء مقاربة عنوان "أحلام مريم الوديعة" لدى إشارة القارئ لذلك التواصل الجسدي ما بين "مريم و"السارد". وسواء تعلق الأمر بعنوان رواية "سيدة المقام "أو بعنوان رواية "أحلام مريم الوديعة"، فإن قراءتهما لم تخرج عمّا أثاره القارئ من نقاش حول الجسد الأنثوي في الفصل الثالث .

يخلص القارئ في خاتمة بحثه إلى أن الكاتب حصر الجسد "ضمن العلاقة الوشيجة القائمة بين الرجل والمرأة في ضوء المستويين الاجتماعي و الإيديولوجي. كما جسّد لنا من خلال ذلك، تلك العلاقة بين الرجل الذي يلعب دور الذكر، فيزداد لعبه شدة وبين المرأة التي تلعب دور الأنثى فيزداد لعبها نعومة. و هو ما يطلق عليه بالعلاقة الجنسية".[1]

وأحسب أن ذلك هو ما ركزت عليه إستراتيجية القراءة. وهو ما حاولت إجلاءه من متون "واسيني الأعرج" الخمسة، بتحديدها لزاوية ضيقة في مقاربة العلاقة الجنسية في النصوص المنتخبة. ولم يحاول القارئ تجاوز الظاهر إلى الباطن لمقاربة تواصل الأجساد داخل النسق العام للنص.

اللافت في هذا النمط التأويلي هو أن القارئ يجد دائما أجوبة نهائية لتساؤلاته في نصوص الكاتب الروائية. إذ كثيرا ما نلفيه يَفْتَكُ الاعتراف من الكاتب شخصيا. يقول:"لقد استطاع الروائي واسيني الأعرج أن يجيب عن هذا التساؤل بالإثبات عن رواياته موضوع الدراسة"[2].

---

[1] - عبد السلام (بوشيبة)، جمالية الجسد في روايات واسيني الأعرج ، ص. 162.

[2] - الرسالة السابقة ، ص. 105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تسقط هذه القراءة في تركيب المقول السردي، وجمع شتات ملامح الشخصيات، في قراءة جزئية لأحد عناصر الهيكل الروائي فقط، مما ألغى أفق انتظار القارئ لدى اكتفائه بتبني كل ما يكشفه المكتوب على أنه المعنى الأول والأخير. وبالتالي حجبت أحادية القراءة المناطق النصية ، لتسقط المقاربة في فخ الانطباعية والنقد الجاهز المستند إلى كسل معرفي. نتيجة له عجز القارئ عن إعادة النظر في أدواته الإجرائية وجهازه النقدي. واختار الاتكاء على وعي نقدي جاهز، الأمر الذي أفضى إلى إنتاج قراءة تراكمية شارحة للنصوص الواسينية.

لقد اختزلت هذه القراءة حضور الجسد في نطاق محدّد ، وداخلت بين مفهوم الجسد ومفهوم الشخصية، فاتسمت لذلك بالجزئية والقصور فضلا عن إقصائها للمقولات ذات المصدر الجسدي كالحركة والإيماءات والرؤية...وعالجت مسألة الجسد كبنية غرائزية. وغاب عن أفقها أن الجسد بنية اجتماعية ،ثقافية، ونفسية ... لذلك يمثل الجسد وجودا معرفيا في صلته بالمتخيل والرمزي في إطار العلاقة التكوينية بينه وبين النص. حيث وتبعا لهذه العلاقة "يستعير النص من الجسد حساسيته وخصيصته الإيحائية والرمزية، ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي الدلالي والفني"[1].

إن فك شفرات الجسد واستيعابها بوصفها علامة منتجة للمعنى، يتطلب الوقوف على العلامات الصادرة عن الجسد. والتي كانت ستعمل على تعميق إدراك المتلقي وتوسع أفق المقاربة. "لأن "الجسد ليس منظومة علاماتية هائلة فحسب؛ بل هو أحد أهم الوسائل المنتجة لها"[2]؛ إذ عنه تنبثق العلامات.

8.1.1. القراءة التصنيفية لرواية :"سيدة المقام": في ضوء مقاربة بلحر ياقوت:

[1]- الزاهي (فريد)، النص والجسد والتأويل، (د.ط)، بيروت/لبنان، افريقيا الشرق ،2003، ص.25.

[2]- مؤنس(كاظم)، خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة، (د.ط)، إربد / الأردن ،عالم الكتب الحديث ،2008، ص.67.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتوخى هذه المقاربة، وبالنظر إلى السؤال الذي يحركها الوصول إلى دلالة الرؤية التي ترسمها رواية "سيدة المقام" في تعامله مع الأنا والآخر. وتنطلق القارئة من هذا النص بالذات، لأنه في نظرها نموذج مركزي يتجلى فيه حضور الآخر. فكيف كشفت عن تمظهراته؟

تعتبر القارئة أن هاجس الكاتب الأساسي هو سياسي بالدرجة الأولى. لذا تصنّف أدبه جملة في الخانة السياسية دون مبررات مسبقة . معتبرة النص الذي تشتغل عليه لبنة أساسية ضمن مجموعة روائية للكاتب، حصرتها بدءا من رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"، وصولا إلى رواية "شرفات بحر الشمال". مع تصنيفها لهذه الأعمال وبشكل استعجالي ضمن الروايات السوسيو-إيديولوجية*.

لا يقف متلقي المقاربة على مستويات التعالق بين تأويل القارئة للجملة العنوانية ، فاتحة النص وخرجته، وبين سؤال الآخرية الذي يحرك القراءة. من جانب آخر تسهب القارئة في ربط النص بالواقع المرجعي، وبالتحديد بأحداث أكتوبر1988، حيث تقول:"فـــ"سيدة المقام" رواية يصوّر بها الكاتب من خلال بطله السارد وجها للمأساة التي عرفتها الجزائر سنين العشرية الحمراء ،حيث اتخذت فاجعة أكتوبر 1988 مطيتها حتى تقترب من مشاهد هدم المجتمع المدني، كما تتبدّى ملامحه في النص الروائي"[1].

وتسترعي القارئة هنا لغة القتل أكثر من انتباهها إلى لغة النص، لذلك نلفيها تقصي نسيج النص اللغوي، وتهتم بما هو خارج نصي. وكانت في كل مرة تحاول فيها التوقف عند تمظهرات الأنا أو الآخر تنزلق إلى التحليل الاجتماعي والسياسي مقصية النص. وهو ما جعل القراءة تسبح في واد بعيدا عن الأسئلة التي تحركها. وكثيرا ما تنهي

---

* - تواتر تصنيف القارئة للنص المنتخب ضمن الخانة السياسية في مقاربتها بشكل لافت ،ينظر: ياقوت (بلحر) ، تمظهرات الآخر في رواية "سيدة المقام"، بحث مخطوط،جامعة وهران، رسالة ماجستير، إشراف : شرشال (عبد القادر)، 2004 -2005، ص.33- ص. 37 -ص .38- ص. 47- ص. 55- ص.82 - ص .94- ص .98 - ص .107- ص .114- ص. 130.

[1] - الرسالة السابقة ، ص.47.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القارئة مباحثها باستنتاجات واقعية اجتماعية كانت أو سياسية، وليس ببناء معاني أدبية. في حين كان بإمكان القارئة أن تجلي تمظهرات الآخر في رواية"سيدة المقام" ،استنادا إلى أنساقها اللغوية بوصفها المجال الوحيد الذي يضمر الدلالات.

تكثّف القارئة مساءلتها للناص بدل مساءلتها للنص. فكل تحليلاتها ترتبط آليا بالكاتب وتلغي النص. مما أدى إلى طغيان حضور الكاتب على حضور النص[1]. والقارئة بذلك إنما تتلقى دلالات النص من أفق المؤلِف مباشرة. أما استحضارها للنص فيكون من أجل التنصيص الذي استغرق الصفحات الطوال دون قراءة تعضّده. و متلقي المقاربة يجد نفسه يعيد قراءة النص بشكل متقطع ومتداخل لا أكثر. لذا لا نكاد نلمس لمجهود القارئة وجودا*.

كما يطغى على القراءة إصدار الأحكام العامة غير المدروسة، والتي غالبا ما تتجاوز التحليل إلى ذكر النتائج. ويتم ذلك إما نتيجة استعجال القارئة، أو نتيجة عدم إدراكها لأفق السؤال الذي يحرك الدراسة. مع الانتشار المجاني لمفردتي "الأنا" و"الآخر." الأمر الذي فصل نهائيا بين أفق السؤال وأفق المقاربة.

إذا كان معنى النص الأدبي قائما على البناء، معنى ذلك أنه ينبغي التعاطي مع ما يتستر عليه ويخفيه، وليس مع ما يقوله ويصرح به."وأما القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله فلا مبرر لها أصلا، لأن الأصل هو أولى منها ويغني عنها "[2].عموما فإن

---

[1] -ينظر: ياقوت (بلحر) ، تمظهرات الآخر في رواية "سيدة المقام"، من ص.55 إلى ص.103.

* - يتضمن مبحث "المرأة المتمردة "ما يقارب (28) ثمانية وعشرون سطرا . اثنتا عشر(12) سطرا منه، يتضمن تسعة (9) استشهادات نصية. موزعة على صفحتين بشكل متراص. يتخللها شرح هو في الغالب تلخيص لقول سابق و آخر لاحق ، مأخوذ غالبا من النص الروائي. وإستراتيجية هذه المعالجة نجدها مكرورة لدى مقاربة القارئة لعنصر المكان ودلالته، حيث يجد المتلقي أربعة وعشرين (24)استشهادا موزعا على ثلاث عشرة(13) صفحة. ينظر: ياقوت (بلحر)، تمظهرات الآخر في رواية "سيدة المقام"، من ص64 إلى ص.66. وَمن ص.66 إلى ص.67. وَ من ص. 80إلى ص.92

[2] - حرب (علي)، نقد النص، (ط.1)، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1993، ص.20.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه القراءة تقول ما يقوله المكتوب ولا تبحث فيما ورائه، مما ألحق خللا بها. فتأويلات القارئة إن وجدت ترد في الغالب محصورة في نطاق المعاني الموجودة بالقوة في النص. وهي لذلك قراءة مقيدة، وحيدة البعد، اختزلت النص في معطى ثابت. وتعاملت مع المقول على أنه الصياغة النهائية للنص. وعليه لم يتم إجلاء الأنا والآخر على صعيد المخيال الإبداعي نتيجة معالجة النص بوصفه واقعا ملموسا. وإن كان استقلال النص من حيث الشكل لا ينفي علاقته بمرجعه، لكن هذا المرجع حاضر فيه وليس خارجا عنه. فضلا على أن الكتابة الروائية ليست مجرد وسيلة تعبيرية عما يجري في الواقع ، ولا هي أداة تمكّن الكاتب من القيام بعملية انعكاسية رمزية لمجتمعه، بل هي تكثيف لحالات اجتماعية وثقافية ونفسية قصد خلق جسور مغايرة للنمط التقليدي من التواصل سواء كان تواصلا مع الذات أو مع الآخر.

9.1.1. مستوى القراءة البصرية لرواية" شرفات بحر الشمال" في ضوء رسالة معاشو قرور:

اشتغل القارئ على الفضاء البصري في عدد من النصوص الروائية الجزائرية، مركزا اهتمامه على الصورة بوصفها خطابا بصريا دالا بذاته. ويتجلى حضور "واسيني الأعرج" في الفصل الثالث من هذا البحث و الموسوم بـــ " فن النحت ومستويات القراءة البصرية " بنصه "شرفات بحر الشمال".

على الرغم من تنبّه القارئ إلى تعالق النص المختبر مع جماليات الفن التشكيلي، من خلال شخصية "ياسين" النحاة، الذي يشتهي إنجاز تماثيله من دون رؤوس ولا أطراف؛ إلا أنه لم يقدم تأويلا عن دواعي توظيف هذا الفن في النص ، باستثناء لمحة خاطفة منه ربط من خلالها ما بين التماثيل المشوهة و مسألة الهوية. ولم يجتهد في تطوير أبعاد هذه الرؤيا في النص- بل انصرف بعدها مباشرة إلى نص" ذاكرة الجسد"

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأحلام مستغانمي ،مشيرا إلى البطل "خالد بن طوبال" الذي اعتبره القارئ متماهيا مع الفنان التشكيلي "محمد إسياخم" -وقد استغرق ذلك ستة (6) أسطر ما بين تحليل واستشهاد[1]. مما يجعلني أقول إن حضور "واسيني الأعرج" في هذه الدراسة جاء هامشيا أمام سؤال افتقد إلى اكتمال المعالجة.

ينصرف القارئ إثر ذلك إلى الحديث عن فن النحت بوصفه فنا من الفنون الجميلة، من دون ربط بينه وبين النصين الروائيين المشار إليهما. وتجدر الإشارة إلى أن رواية "شرفات بحر الشمال" أدرجت في رسالة "معاشو" ضمن قائمة مصادر البحث -إلى جانب عدد من الروايات والقصص الجزائرية-غير أنها لم تحظ بحضور كبير، إلا ما أتينا إلى ذكره. وكان يمكن لهذه المقاربة الجمالية أن تذهب بعيدا، لو أن القارئ عمق تشغيل أداته الاستفهامية بخصوص جمالية الفنون البصرية في رواية "شرفات بحر الشمال".

10.1.1. الأثر الفني لرواية" سيدة المقام" في القراءة التذاوتية لـــ:عبد القادر جلال :

ينطلق الفصل الثالث -من هذه الرسالة- المخصّص لدراسة تطبيقية لرواية "سيدة المقام" من مقاربة العنوان. يتصوّر القارئ"عبد القادر جلال" أن العنوان الرئيسي وضعه الكاتب بعد الانتهاء من كتابة الرواية. في حين صاغ العنوان الفرعي قبل كتابة النص، دون أن يقدم للقارئ/متلقي المقاربة مبررات هذا التصوّر، معتبرا إطالة العناوين لدى الكاتب مجرد عادة.

وقف القارئ بعد ذلك عند فصول الرواية لرصد تجليات الفراغ الذي يتخللها محاولا إيجاد رابط ينسق بين هذه الفراغات. وجاء تركيزه أكثر على المدينة من منطلق أن "سيدة المقام" هي رواية فضاء محدد في مدينة تقاوم الفراغ. إن قراءة المتلقي للمدينة

---

[1] -قرور (معاشو)، ينظر: جمالية الفنون البصرية في السرد الجزائري المعاصر ، بحث مخطوط، جامعة وهران، رسالة ماجستير، إشراف: بشير بويجرة(محمد)، 2005- 2006 ، ص.61.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

/الفراغ اقترنت بقراءته للإنسان ممثلا في السارد /"الأستاذ" و"مريم"، لاسيما أن المدينة، "السارد" و"مريم" تعرضوا للخطر نفسه.

ملأ القارئ بياضات النص وأعاد ترتيب خيوط القصة، مستعينا بالمقاطع الاسترجاعية والاستباقية، قصد تحقيق الانسجام لنصّه المختبر. وذلك لدى اشتغال القراءة على بناء حكاية منسجمة، تحقق شكلا من أشكال التناسق[1]. والقارئ بتقدمه في فعل القراءة كان يجد أجوبة لأسئلته متناثرة في فصول الرواية، منها ما تتلاءم وأفق توقعاته ، ومنها ما تخيّبه. وعلى الرغم من اعترافه بأنه مدرك للواقع الذي منه ينطلق النص، إلا أن هذا الواقع بإيديولوجياته المتصادمة لم يوجه قراءته، ولم يمل على القراءة شروطه المعتادة. وهو ما يحسب لها.

من هذا المنظور يبدو أن هذه القراءة جاءت مفتوحة الأفق، تجاوزت مساحة المقول المعطى. وشغّلت تذاوتية صاحبها. فأنتجت تأويلا غير جاهز، عندما افترضت أن الفن أدخل كل من الأستاذ /السارد و"مريم" في إستراتيجية جمالية لإنعاش المدينة المحتضرة .

يبدو مما سبق أن وتيرة اهتمام البحث الجامعي الأكاديمي بالكتابة الروائية الواسينية يراكم منتوجه النقدي بخصوص هذه الكتابة. لكن أسجل بهذا الصدد أن آلية بناء الموضوع الجمالي ترد وفق صيغ مختلفة أجملها في:

تقيّدت بعض التلقيات لدى تأويلها للنص الروائي الواسيني بالعلاقة المباشرة بينه وبين مرجعه، وانشغلت بمساءلته خارج حدود لغته ومعطياته الجمالية. وهو تلق حوّل الكتابة الواسينية إلى مجرد إيديولوجيا وألغى في المقابل أدبيتها.

إن الاهتمام بالمرجعيات الخارجة عن النص أقصى مرجعياته الحاضرة فيه. وفي ذلك إثبات لفعالية الأولى و إغفال لأدبية النص. وإن كنا لا ننفي أهمية المرجع الواقعي

[1] -ينظر: عبدالقادر(جلال)، جمالية الفراغ في النص السردي-سيدة المقام لــ:واسيني الأعرج نموذجا، بحث مخطوط، جامعة سيدي بلعباس، رسالة ماجستير، إشراف: بلوحي (محمد) 2006-2007، ص.148.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في مثل هذه النصوص نظرا لطبيعتها السردية، وللظرف التاريخي الذي أفرز معظمها. إلا أن عملية تلقي أبعاد النص في ضوء علاقته بالمجتمع، سيجرده حتما من خصوصيته الأدبية. حيث أصبح النص الروائي في مثل عدد من هذه التلقيات مجرد أداة للتمثيل، ومجموعة من الاستنتاجات تميّزت بطابع التعميم والرؤية ذات البعد اليقيني، أمام عجز بعض القراء عن مساءلة النص.

ويتجلى ذلك من خلال المادة النقدية المكرورة التي تُلقّق لجميع النصوص الروائية مهما كان تمايزها، وكأنها حقيقة لا تقبل الجدل. مثل هذه التلقيات لم يختبر أصحابها قدراتهم الذوقية، ولم يجرّبوا ملأ الفراغات بالتأمل الجمالي في النص. كما أن الرجوع إلى الكاتب وسؤاله عن مضمون أعماله يخلّ بعملية القراءة. تبعا لذلك سقطت العديد من القراءات في فخ التبريرات الواقعية، وألغت نهائيا الاهتمام بالتكوين السردي للخطاب الروائي ومستوياته النصية. فضلا عن الدفاع المستميت في بعض هذه القراءات عن تجربة الكتابة لدى "واسيني الأعرج" الروائية، قصد إقناع القارئ بأصالتها، وعدم محاكاتها لنموذج آخر.

ويندرج تحت هذا الاتجاه عدد من التلقيات التي كشفت عن هذا النمط التأويلي في مقاربة أعمال "واسيني الأعرج" الروائية. نذكر من بينها: قراءة "كيسة ملاح" في "موضوعة العنف في الرواية الجزائرية"، وقراءة "منى بن الشيخ في "دلالة الشخصية في رواية المخطوطة الشرقية"، وقراءة" صوافي بوعلام" في "أشكال الكتابة الروائية في الجزائر بين 1990-2000"، وقراءة "زاوي حمزة" في "المخيالي والاجتماعي في الرواية الجزائرية المعاصرة" ، وقراءة جمال بوسلهام" في "الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي" ...جاءت هذه القراءات مبتورة، انصبت حول مضامين الكتابة الروائية والوشائج التي تعقدها مع حيثيات واقع الجزائر بعد الاستقلال وسنوات العشرية السوداء. وهو ما يجلي نمط التواصل مع النص الروائي الواسيني المحكوم بقراءة سياقية أُعْدِمَ معها البعد الجمالي للقراءة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد حقق هذا النّمط التأويلي وقعا سطحيا يتسم بالأحادية ويفتقد إلى التجاوز والعمق. لأنه غاب عن أفق أصحابه أن "النص آلة كسولة ...تحيا من قيمة المعنى الزائدة. التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص".[1]

في مستوى آخر توخّت عدد من التلقيات الجمع بين أدبية الرواية وبين السياق الثقافي والاجتماعي داخل هذه الرواية، بتمثّلها لمناهج غربية حديثة، كمطلب إلزامي فرضه تطور البحث في حقل العلوم الإنسانية، مؤسسة لنمط تواصلي مختلف مع الرواية الواسينية. إذن كيف تمثّل القارئ هذه الأداة الجديدة، وما هي نتائج هذا التمثّل؟

بداية أقول إن قراءة "رشيد بن مالك" التقنية خلقت المفارقة بتأشيرها على الأبعاد الجمالية من داخل نص "نوار اللوز"، من خلال تجديدها للسؤال بخصوص حضور التراث فيه. مع هذا النمط التأويلي تراجعت النزعة التفسيرية التي تطمح إلى تقييم وتقويم النص الروائي. وأصبحت القراءة ممارسة إنتاجية مختلفة عن الكتابة الأولى[النص].

لقد تعددت القراءة التقنية نتيجة تعدد مداخل الفهم، وتعدد أدوات الدرس النقدي الجديد. حيث تم ترويض الأداة النقدية تماشيا مع خصوصية النص الجديد. من هنا خاضت "العابدي خضرة" في أطروحتها "الزمن في الرواية المغاربية حسب نظرية جيرار جنيت" في حيثيات الزمن السردي ، وما يترتب عن ذلك من تفريق بين زمني الحكاية والخطاب، وما يرتبط بهما من تقنيات زمنية. وما تفرزه هذه التقنيات من علاقات ترصد الزمنين في تعالقاتهما النصية. كما يندرج ضمن نمط هذا التأويل التقني قراءة "حبيبة العلوي" في " تقنية الفضاء الروائي دراسة بنيوية في رواية سيدة المقام" ، وقراءة "منصور عمايرة" في "جمالية البناء الزماني والفضائي في رواية حارسة الضلال".

---

[1] – إيكو(أمبرتو)، القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، (ط.1)، ترجمة : أبو زيد (أنطوان)، الدار البيضاء/المغرب ،المركز الثقافي العربي، 1996، ص.63.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما تندرج تحت هذا المستوى قراءات أخرى انحرف نمط تواصلها مع الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج" باتجاه قراءة تؤشر على رؤية مختلفة، تعيد النظر في الجمالي والتاريخي والسياسي. منها القراءة المعرفية التي اشتغل عليها "الطاهر روابنية "في أطروحته المذكورة، و قراءة "علال سنقوقة" في "إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية"، وقراءة "محمد بلوافي" في "خصائص الصيغ السردية في شرفات بحر الشمال"، وقراءة "يوسف سعداني" في "فضاء العتمة في روايات واسيني الأعرج". لكن ماهي نوعية الأسئلة التي حركت أفق هذه المقاربات في البحث الجامعي اتجاه نصوص "واسيني الأعرج" ؟

هذه الأسئلة و ما يدور في فلكها هي من قبيل: ماهي الآليات التي تشتغل وفقها الشخصية ، الزمن ،الفضاء،... في النص الواسيني؟ كيف تتجلى العنونة في أعماله؟ ماهي الدواعي الجمالية لحضور التراث فيها ؟...ويستشعر قارئ هذه المقاربات بانفتاح أفق القراءة لدى عدد من المتلقين نحو المستويات العمودية للنص الروائي الواسيني، قصد الوقوف على فراغاته وبناء موضوعه الجمالي. هذا عن مستويات القراءة في البحث الأكاديمي الجامعي، لكن ماذا عن حضور "واسيني الأعرج" في الكتب النقدية المنشورة محليا؟

2.1 .مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الكتب:

منهجي في هذا المبحث يقوم على إثبات الكتب الصادرة عن دور النشر الجزائرية، التي وقعت تحت يديّ وتسنى لي قراءتها. شريطة أن تتضمن الإشارة إلى أعمال "واسيني الأعرج" الروائية ، دون أن أتقيّد بشرط اللغة أو انتماء المؤلف. وأعتمد هنا كذلك جدولا توثيقيا أثبت عليه بيانات الكتب التي أخضعتها بداية للتعاقب الزمني بحسب تاريخ النشر.

جدول (رقم:2)-حضورأعمال واسيني الأعرج الروائية في الكتب النقدية المنشورة محليا:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تاريخ النشر	عنوان الكتاب	المؤلف	دار النشر	الطبعة	النص الأدبي المُتلقى
1990	مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية	شايف عكاشة	د.م.ج	/	نوار اللوز
1994	منطق السرد	عبد الحميد بورايو	د.م.ج.	/	نوار اللوز
2000	التراث الشعبي في الرواية الجزائرية	بلحيا الطاهر	منشورات التبيين الجاحظية	/	نوار اللوز
2000	المتخيل والسلطة	علال سنقوقة	منشورات الاختلاف	/	رمل الماية
2002	نصوص وأسئلة-دراسات في الأدب الجزائري	صالح مفقودة	منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين	ط1	-ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش. - رمل الماية
2002	Le roman algérien de langue arabe-Lectures critiques	محمد داود	منشورات CRASC	/	-نوار اللوز -مرايا الضرير حارسة الضلال
2003	مدونة المتقى الدولي السادس- عبد الحميد بن هدوقة للرواية:1-مدارات السرد في رواية ضمير الغائب 2-سيميائية العنوان في رواية نوار اللوز	رشيد قريبع رشيد بن مالك	مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج بمساهمة وزارة الاتصال والثقافة	ط6	-نوار اللوز -ضمير الغائب
2005	توظيف التراث في الرواية الجزائرية-بحث في الرواية المكتوبة بالعربية	مخلوف عامر	منشورات دار الأديب	ط1	رمل الماية
2005	لعرج واسيني وشغف الكتابة (مجموعة من المداخلات ألقيت في وقائع اليوم الدراسي الذي جرت فعالياته في وهران2002/5/13	مؤلف مشترك	منشورات CRASC	/	-نوار اللوز -أحلام مريم الوديعة -شرفات بحر الشمال - حارسة الضلال
2006	المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف	آمنة بلعلى	دار الأمل الجزائر عاصمة الثقافة العربية	/	سيدة المقام.
2007	الأدب الجزائري الجديد،التجربة والمال	جعفر ياوش	منشورات CRASC	/	-ضمير الغائب -سيدة المقام -رمل الماية -شرفات بحر الشمال

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2007	الأنا والآخر-رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية	محمد بشير بويجرة	دار الأديب	/	كتاب الأمير
2008	مدونة الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر -الأدبي و الإيديولوجي في روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج نموذجا	مؤلف مشترك	المركز الجامعي سعيدة.	/	-سيدة المقام. -حارسة الضلال. -كتاب الأمير.
2008	أبحاث في الرواية العربية	صالح مفقودة	دار الهدى	ط1	كتاب الأمير
2009	مدونة الملتقى الدولي حول السرديات-الرواية والتاريخ	مؤلف مشترك	جامعة بشار	/	كتاب الأمير

مثلما يبدو من معطيات الجدول(رقم:2)، فإن الاهتمام بالرواية الجزائرية بدأ يعرف وتيرة متسارعة في العشر سنوات الأخيرة؛ أي بداية من سنة2000.فضلا عن الملتقيات التي وجّهت اهتمامها للرواية الجزائرية. وتكاد الكتابة الروائية الواسينية تتصدر الواجهة في عدد من مداخلات بعض الملتقيات. مما يؤشر على الحضور المكثف لأعمال "واسيني الأعرج " . بغض النظر عن مستويات هذا التلقي.

ومن خلال معطيات الجدول أعلاه، بإمكان القارئ أن يلاحظ أن هذه الكتب توزعت بدرجة أكبر بين قراءة نص "نوار اللوز" ونص "كتاب الأمير"، وكذا نص "رمل الماية". حيث حضرت رواية "نوار اللوز" بخمسة (5) تواترات ،أي بدرجة وحدة أعلى من حضور الروايتين "رمل الماية"، و "كتاب الأمير". فضلا على أنه من بين جميع هذه الكتب لا يوجد غير متن واحد تخصص في أدب "واسيني الأعرج" الروائي، وهو مؤلف مشترك-راجع الجدول (رقم: 2)-

و يرد هذا الأدب متفاوتا في نسبة الحضور ونوعيته. فبينما يرد كنموذج تطبيقي في متون معينة، يأتي بشكل نسبي على هامش أخرى. وفي مايلي أعرض لمقاربة عدد منها كل على حدة، على أن أحوصل أنماط التأويل في قراءات المتلقين المتبقية بشكل إجمالي في الخلاصة التي أختم بها هذا المبحث.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1.2.1.القراءة الانطباعية لرواية" نوار اللوز" في ضوء مقاربة شايف عكاشة:

يحضر الكاتب "واسيني الأعرج" في هذا المتن من خلال روايته "نوار اللوز". وقد توخى القارئ تحليل النص تحليلا فنيا مثلما أومأ إلى ذلك في مقدمة كتابه. لخّص القارئ فصول الرواية الأربعة مركزا على مراكز ثقل كل فصل، وذلك في ضوء التحليل السوسيولوجي، رابطا بين الشخصيات وبين واقعها الاجتماعي.

ويحسب للقارئ السبق في طرح سؤاله البنيوي حول مدى تملّص النص من الظرفية إلى رحابة قضية تتعلّق بجوهر الإنسان، وليس بقضية ظرفية. غير أنه لم يطوّر هذا الطرح النقدي. ولعل حصر القراءة في هذا المستوى يبرره حداثة التواصل مع أدب متداخل المرجعيات يمتح من مادة أدبية، وتراث شعبي غني. مما يفرض تهيئة المتلقي لذلك، ليتجاوز لحظة الإعجاب والاحتياط من السقوط في القراءة الجاهزة.

و أشير إلى أن هذه القراءة تخلو من أي سند نقدي مما يجعل نتائجها أقرب إلى الانطباعات منها إلى التحليل النقدي. إذن جهاز القراءة هو الذي لم يمكّن القارئ لحظة تلقيه الأول من إدراك النص والوقوف على مقاصده. فعلى الرغم من استشعاره لقيمة النص الجمالية، لم يتمكّن من وصفه والانتقال إلى تأويله . لكن ينبغي وضع هذه القراءة في إطارها التاريخي الذي أُنتجت فيه ، وهو ما يؤهلها لأن تكون رائدة في قراءة نص جديد فنيا .

2.2.1.القراءة الإيديولوجية لرواية "نوار اللوز"في مقاربة عبد الحميد بورايو:

قارب القارئ نص "نوار اللوز "من منافذ عدة ؛ يتصل أولها بعنوان النص وفاتحته وعناوين فصوله .أما بخصوص العنوان فقد قاربه في ظل النص من منطلق كونه علامة تؤشر على زمن الرواية: (فصل الربيع التي تظهر فيه أزهار شجرة اللوز).في حين تمّت قراءة الفاتحة بوصفها خطابا موجها للقارئ :"تنازلوا قليلا واقرءوا تغريبة بني هلال .."[1]،

[1] -الأعرج (واسيني)، نوار اللوز، ص.7.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واضعة إياه وجها لوجه أمام التراث الفني الشعبي ذي الطابع الملحمي، الذي يؤشر على الصراع المحوري الذي يقوم عليه نص الرواية، والمتمثّل في توتر العلاقة بين الحاكم والمحكوم نتيجة غياب الديمقراطية في المجتمع العربي. والفاتحة من هذه الزاوية تضمر وجهة نظر إيديولوجية مسبّقة حيث توحي -على حد تعبير القارئ- بانحياز الكاتب لأحد طرفي الصراع. كما تهدف من ناحية أخرى إلى إقناع المتلقي بمبدأ محاكاة الواقع المعيش لحياة الأفراد تاريخيا.

انتقل القارئ إثر ذلك إلى إجلاء طبيعة العلاقات التي تربط بين عناوين الفصول بعضها ببعض، باعتبارها مجموعة من العلامات المكثفة للدلالات الأساسية للنص الروائي. ثم علاقة تلك العناوين بعنوان النص. كما اهتم بالمعاينة الكمية لكل فصل، سعيا منه للوقوف على الأولويات التي يمنحها النص للموضوعات المطروحة ، وكيفية التعاطي معها نصيا في كل فصل.

أما المبحث الثاني في هذه المقاربة فيّتصل بأشكال تجلي المكان في النص الروائي، في ضوء مرجعيته الواقعية، مع الكشف عن تجانس وتعارض خصوصيات كل مكان في ظل تواجد الشخصيات فيه. ويتعلق المبحث الثالث برمزية الزمن في النص الروائي. فيه توخى القارئ فك التشابك الزمني لأحداث القصة. إذ حّدد زمنها مثلما وردت في زمن القصّ. وتوصّل إلى أن هذا الزمن يغطي ستة(6) أيام. في حين ونظرا لاعتماد النص على تقنية تيار الوعي، الوصف والتعليق، توسع الزمن على المستوى النصي إلى حوالي "220 صفحة". وفي ضوء ذلك حدد القارئ زمن القراءة بثلاث ساعات إلى ست ساعات[1]. غير أننا نحسب أن الأمر ليس بهذه السهولة التي يتصورها القارئ. فهل النص الروائي يفضي بأسراره بالسهولة التي يمكن بها تحديد زمن قراءة نص روائي بثلاث إلى ست ساعات؟

[1] - ينظر: بورايو (عبد الحميد) ، منطق السرد-دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، (د.ط)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،1994، ص. 157.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن جنوح هذه المقاربة في المبحث الأول إلى قراءة جمالية العنونة والفاتحة في النص مؤشر يؤهلها، وبالنظر إلى المرحلة التاريخية التي نشر فيها المتن، لأن تتبوأ الصدارة ضمن الأعمال النقدية الجزائرية التي استشرفت التحليل النقدي الحداثي في قراءتها للنص الروائي من زاوية العنونة والفاتحة. بيد أن المبحثين الثاني والثالث تمّت مقاربتهما بشكل كلاسيكي يختلف كل الاختلاف على الطرح النقدي الناضج الذي استشرف به القارئ الدراسة. وإن كانت القراءة في هذين المبحثين الأخيرين تتطلع إلى ملامسة الأبنية الداخلية للعمل الروائي استنادا إلى الشخصية، الفضاء والزمن، إلا أنها لم تتخلص من سلطة التأويلات الخارج –نصية .

في ضوء معطيات المقاربة السابقة، أتصور أن القراءة في المبحث الأول لامست طاقة النص الجمالية. في حين تجلي [القراءة] في المبحثين الأخيرين نمط التوقع لدى القارئ، وملامح تفاعله مع نص "نوار اللوز". حيث حصر أفق النص ضمن أحكام تقييمية تجعل منه مجرد عرض لوجهة إيديولوجية، تكشف -بحسب رأيه- عن انشغالات المؤلف السياسة. إن هذه المقاربة وإن كانت تنطلق من أسئلة متعددة وجريئة بالنظر إلى سياقها التاريخي، إلا أنها انتهت إلى تأويل يمجّد الأحادية من خلال تفسير المعطى الأدبي ببعد إيديولوجي.

3.2.1.القراءة الانفعالية في مقاربة الطاهر بلحيا:

ختم القارئ متنه بفصل أخير موسوم بـــ"دواعي استخدام الأغنية الشعبية في الرواية الجزائرية المعاصرة" بدراسة تطبيقية لثلاثة نماذج روائية يشكّل نص "نوارالوز" أحدها.

بعد تمهيد انطوى على تلخيص عام للنص الروائي، قدم القارئ مقاربة قائمة على رفضه لبعض معطيات النص وسلوكيات شخصياته. من جانب آخر أكّد على عدم فاعلية الأغنية الشعبية في رواية "نوار اللوز"، معتبرا إياها مجرد توشيح له. مستندا في ذلك إلى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تجربة عملية ، بأن حذف الأغنية الشعبية من النص ثم باشر قراءته من دونها. وخلص إلى أن إقصاءها مفيد للنص أكثر من وجودها.

لا شك أن هذا التحامل يحركه دافع أخلاقي نتيجة انطواء الأغنية الشعبية في النص على ما أسماه القارئ بالمجون. اللافت أن القارئ وجد نفسه مجبرا على تعداد دواعي توظيف ما بقي من أشلاء الأغنية في النص -على حد تعبيره- مادام قد أدرجه نموذجا للدراسة.[1]

وتوسيعا لأفق سؤال القارئ أرى أنه إذا فصلنا القصة عن الخطاب، نقول إن القصة سابقة على الخطاب. وهي تنتمي إلى المنطوق الشفوي، لأنها تحكي حكاية متعلقة بالمرجعي، لذلك تسمح القصة لنفسها الخروج عن ضوابط اللغة. والرواية بوصفها خطابا لغويا تنقل الكلام من فوضاه العامي إلى المنتظم المكتوب المتمثل في لغة أدبية. لتصبح الرواية ممارسة على مستوى اللغة الأدبية نفسها. وكون الرواية مادة لغوية، فإنها توظّف بواسطة اللغة مخزونا ثقافيا لا يجب أن يعزل عن المنطوق المحلي الحامل لملامح التجربة المعيشة، وعن الثقافات الكونية الأخرى الحاملة لخصوصيات التجربة الإنسانية على امتدادها. وهي لذلك تكتسب تعابير جديدة حية "ولو عن طريق الاقتباس أو التحويل والمزج وإدراج الوحشي المولود فيها على لسان العامة من الناس"[2].

و توظيف الناص للتراث الشعبي-وهو ما يحرك سؤال القارئ-جاء بقصد إعطاء هوية للنص الروائي. فانفتاح النص على الميتناص الشعري الشعبي يمتّن علاقته ببيئته.

من ناحية أخرى فإن توظيف النص لهذا التراث لم يكن فقط بنية استنطاق المضامين وكشفها ؛ بل جاء قصد البحث في لغة القص الحاملة للمقول واللامقول. بهذا

---

[1] -ينظر: بلحيا (الطاهر) ، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، (د.ط)، الجزائر، منشورات التبيين الجاحظية، 2000، ص.170.

[2] - العيد (يمنى) ، الكتابة تحول في التحول-مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية، (ط.1)، بيروت/لبنان ، دار الآداب، 1990، ص.104.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإرث الغنائي والزجلي يستثمر الكاتب "بعض الأدوات الفنية التي يتوسّل بها القصاصون، لاستبطان شخصيات نصوصهم السردية"[1].

إن توظيف الفن الشعبي بأشكاله المختلفة في "نوار اللوز" يلتقي مع لغة "التغريبة"، بما فيها من فضاضة وفحش، ومع الجماعة التي تنتمي إليها شخصية "صالح"، ممّا أدى إلى تداخل عنف الحدث بعنف اللغة بشكل متشابك؛ إنها عملية نقل الواقع العنيف للغة. و في ذلك إشارة إلى عدم استقرار اللّغة وإلى عنفها. عنف ينتقل من سلوك الشخصية إلى لغتها ليسكنها [يسكن اللغة] فلا ينفصل عنها. وهنا أخلص إلى أن توظيف التراث الشعبي دعّم خصوصية نص "نوار اللوز"، وشدّه إلى محليّته وكشف عن حرص الكاتب على تأصيل روايته.

4.2.1.فتح أفق تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في ضوء مقاربة محمد داود:

حضر "واسيني الأعرج" ضمن هذا المتن بنصيه: "نوار اللوز"[2]و"مرايا الضرير."[3]

أما فيما يتّصل بالنص الأوّل فقد أشار القارئ إلى الانزلاق الدلالي لكلمة (Ouvrier)، وتحوّلها إلى كلمة "زوفري" في اللهجة الجزائرية. كما اهتم بتحليل افتتاحية النص . وهو يرى أن الرواية يتجاذبها عالمان؛ أحدهما واقعي حدّده بسنوات التسعينات في الجزائر، وثانيهما تاريخي أسطوري متعلق بـــ"التغريبة الهلالية". و بخصوص النص الثاني فقد حاول القارئ مقاربته في ظل المعطيات السوسيولوجية التي أفرزته مركزا في

---

[1] - الزمرلي (فوزي) ، شعرية الرواية العربية -بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها،(د.ط)، سوريا /دمشق، مؤسسة القدموس الثقافية ، 2007 ، ص.217.

[2]Daoud (Mohamed), Le roman algérien de la langue arabe, CRASC, 2002, p.29.

[3]-IBID .p.109 et suite.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحليله على شخصية "أمير الزوالي". ولم يفت القارئ أن يقف عند مستويات حضور الذاكرة في نصوص "واسيني الأعرج" الروائية بوصفها معطى أساسيا في إنتاجه السردي، معتبرا أن الكتابة مكّنت المؤلف من الانخراط في عمق الهوة التي كانت تتخبّط فيها الجزائر سنوات التسعينات، والكاتب من هذا المنظور يعدّ شاهدا بقلمه على عصره.

وهنا ينبغي أن أشير إلى أهمية هذا المتن ، من منطلق أنه يقدّم الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لقارئ فرنكوفوني تعوّد استهجان كل ما هو عربي. والمتن بذلك إنّما يوسّع من دوائر الاهتمام بالرواية الجزائرية العربية لدى جمهور مغاير، بما في ذلك توسيع أفق تلقي أعمال "واسيني الأعرج" الروائية العربية والمترجمة.

كما لاينبغي أن نغفل عن مزيّة أخرى لهذا المتن تتمثل –بحسبي- في مقاربة أعمال "واسيني الأعرج" المنشورة باللغة الفرنسية، حيث يحسب للقارئ هذه الخطوة، لا سيما وأن قراء "واسيني الأعرج" دأبوا على تلقي نصوصه العربية فقط.

في ظل ذلك تتحرّك هذه القراءة على مستويين أولهما تقديم "واسيني الأعرج" للقراء الفرنكوفونيين ككاتب عربي له نصوص مترجمة تغري الناقد الفرنكوفوني بالاشتغال عليها. ثانيهما تعريف القراء المعرّبين بنصوص الكاتب المنشورة باللغة الفرنسية ومنها: "مرايا الضرير". والمقاربة بذلك وسّعت خريطة تلقي الكتابة الروائية الواسينية من خلال توسيعها للجمهور المتلقي.

5.2.1.السؤال التناصي في مقاربة عامر مخلوف:

ينطلق القارئ في مقاربته لنص "رمل الماية" من صورة الغلاف المثيرة لمكامن معينة لدى المتلقي. وكذا مقاربة العنوان الذي ينطوي على شحنات معبّأة بالتناقض بين وحدتيه "رمل الماية "و" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". من حيث إحالته إلى الموسيقى الموحية بالفرح والفاجعة المحدّدة زمنيا بالليلة السابعة بعد الألف. من جهة أخرى راح القارئ يقابل بين "شهرزاد" الشخصية الأسطورية التي أسكتها النص لينطق بدلا منها " دنيازاد" الشخصية الروائية، إلى جانب البحث في الوظيفة الدلالية لعدد من شخصيات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التاريخ الإسلامي في النص الروائي : "الطبري" الذي دفن بكتاباته حقائق عن الأجيال اللاحقة،"أبو ذرالغفاري" ضحية السياسة الممارسة باسم الدين، "الحجاج" المصلوب الصامد، "ابن رشد" الذي مايزال صوته مدويا رغم الإقدام على حرق كتبه....أما عن شخصية "البشير الموريسكي" فهو المهدي المنتظر، من خلاله يدخل القارئ إلى دهاليز التاريخ للنبش في أغواره. وفي ذلك استدعاء للتاريخ المنسي بعيدا عن المهادنة، وطموح لإعادة تشكيل هذا التاريخ من خلال رؤية القارئ الجديدة. والتي يسعى النص إلى تشييدها. ويخلص القارئ استنادا إلى مقاربته إلى أن هذا التاريخ يسير في حركة حلزونية، وأن اليوم شبيه بالأمس.

إذن يبدو أن سؤال التناص يمثل المظهر الدينامي الذي تتفاعل عبره نصوص مختلفة وأساليب متنوعة داخل هذه المقاربة. كما يبدو كذلك أن القارئ مشبّع بثقافة حوارية ساعدته على تتبع مسارب التأويل الممكنة.

6.2.1. مؤلف مشترك: لعرج واسيني وشغف الكتابة*:

ماهي الخطوط العامة للمقالات المدرجة ضمن هذا الملف ؟ وكيف جاء نمط تلقي أصحابها لأدب "واسيني الأعرج"الروائي؟

قبل أن أخوض في إثارة الأسئلة أسجّل في البداية ملاحظة أسوقها في مايلي:

العديد من المقالات المدرجة ضمن هذا الملف، سبق نشرها في المنشور الجزائري. أو أنّها تشكّل جزءا من المطبوع الجامعي.

* - يحتوي الملف على تسع مقالات، من بينها مقالتان باللغة الفرنسية. تتصدر هذه المقالات قائمة ببليوغرافية حول الدراسات الجامعية التي تناولت أدب "واسيني الأعرج" الروائي، جمعها "عبد القادر قرش." غير أنها تفتقر إلى التوثيق الأكاديمي. وعليه فهي لا تقدّم المطلوب للباحث. اكتفى صاحبها بإدراج سبع (7) رسائل جامعية بفصولها وأبوابها، دون الإشارة إلى تواريخ مناقشتها ؛ منها رسالتان من صنف دكتوراه وماجستير، وأربع (4) رسائل ليسانس. والأخيرة شهادة كفاءة أعدّها باحث تونسي حول بنية ودلالة نص "ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- بالنسبة لمقال "رشيد بن مالك": "قراءة سيميائية لرواية نوار اللوز" المدرج ضمن هذا الملف ، فهو يشكل جزءا من رسالته التي أتيت إلى مقاربتها في المبحث السابق[1].

- أما بخصوص مقال "محمد داود: " Lecture dans le roman« Fleurs d' amandiers - Une renaissance avortée »

فهو الآخر يشكل جزءا من متنه.Le roman algérien de la langue arabe[2]

-مقال "جعفر يايوش": "المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، يشكل جزءا من كتابه "الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل"[3]. مع الإشارة إلى أن المقال منشور قبل نشر الكتاب.

-مقال "الطاهر روابنية": "المونولوجية ومأساوية الذات في رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"، يشكل جزءا من رسالته[4] التي توقفت عندها .

وأعرض هنا لمقاربة أربع مقالات :

أ. جمالية العنوان في رواية "شرفات بحر الشمال" في ضوء أفق انتظار عمارة كحلي :

تنطلق المقاربة في هذا المقال من وقع الجملة العنوانية "شرفات بحر الشمال". والتي تستفتحها القارئة على أوقاع جديدة جراء تداخلها مع نسيج النص الروائي، لتثير سؤالها بخصوص جمالية جملة العنوان في النص الروائي. إذن بداية تضع القارئة عنوان النص المختبر ضمن النسق العام الذي تتركب منه بقية العناوين الأخرى. لافتة انتباه القارئ إلى درجة اهتمام الكاتب بالتشكيل البلاغي لعناوينه اهتماما بالغا، لا يقلّ عن اهتمامه بالنص ذاته .

---

[1] - ينظر: بن مالك (رشيد)، السيميائية بين النظرية والتطبيق -رواية نوار نموذجا، ص.155 وما بعدها.

[2] -Daoud (Mohamed), Le roman algérien de la langue arabe, CRASC, 2002, p.p.47- 53.

[3] - يايوش (جعفر) ، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، منشورات كراسك،2007، من ص. 235إلى ص. 250.

[4] - ينظر: روابنية (الطاهر) ، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، من ص. 219 إلى ص. 227.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خاضت القارئة في مقاربة المكونات البنائية لعنوان "شرفات بحر الشمال" على المستويين اللغوي و التناصي. في المستوى الأول، وقفت على بنيته التركيبية ودلالته المعجمية. وفي المستوى الثاني، اشتغلت على الوشائج الموجودة بينه وبين عناوين النص الفرعية، ذات التشكيل البلاغي. مركزة على عنوانين فرعيين هما :"روكيام لأحزان فتنة"، و"جراحات الذبيح العاري". فيما أجملت العناوين الفرعية الأخرى في قراءة مستعجلة.

تذهب القارئة إلى أن الجملة العنوانية في رواية "شرفات بحر الشمال" موسومة بمسحة شعرية، وبرمز مضلل مفعم بالغواية . بها يراهن الكاتب على أفق منفتح، منه يلج إلى باب التجريب الروائي. في ظل ذلك فإن الأبعاد الجمالية التي تسم الجملة العنوانية للنص الروائي، تفتح للمتلقي أشكالا عديدة من التلقي، تبعا لتوقعات القارئ وما قد ينتجه أفق انتظاره.

مع هذه المقاربة تجاوز التلقي المستوى الأمامي للعنوان إلى مستواه الخلفي. كما انشغل بالوقوف على مدى توافق العنوان مع نصه، وكذا توافق النص مع عنوانه للكشف عن شكل العلاقة الجدلية التي تربط النص بعنوانه.

ب. القراءة العمودية لتقنية الوصف في رواية "شرفات بحر الشمال"في ضوء مقاربة حليمة الشيخ:

اهتمت القارئة بتقنية الوصف في هذا النص بوصفها ممارسة نصية . وحاولت الوقوف على الآليات التي تتحكم في بناء الوصف في الرواية. ومما افترضته أن هَمّ السارد هو الإمساك باللحظة العابرة باطنيا وإعادة استردادها من خلال الذاكرة، بصورة رمزية مشحونة ، تدخل في وشائج حميمية مع نسيج النص الروائي.إذن الوصف لم يكن– بحسب القارئة- تكسيرا للمحكي، بل عنه تولدت نصوص متشابكة، داخل النص الرئيس. وظّفه الكاتب لاستحضار الغائب اللآمرئي للوقوف بفعل الذاكرة على تاريخ الجزائر.

جـــ.السؤال السوسيولوجي في ضوء مقاربة أحمد أبي عياد لـــ: - La gardienne des ombres :Fiction, réalité et mémoire du patrimoine

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتوجه الاهتمام في هذا المقال لدراسة الغرض من هذا النص. والذي يتلخص - بحسب القارئ- في تحريك الضمائر، وإزاحة الستار عن مختلف الممارسات التي يعيشها المواطن داخل جزائر 1995. وتمّ ذلك –في نظر القارئ دائما- من خلال السارد "حسين" ومرافقه حفيد "سرفانتيس" الذي قدِم إلى الجزائر في رحلة تاريخية، يدخلها القارئ برفقة الشخصيات إلى تاريخ ذاكرة العاصمة.

وأتصور أن نمط التلقي ارتبط بالوقوف عند حدود المرجع الحقيقي الذي يوهم النص قارئه به، وغيّب الموقع الذي منه ينسج النص لعبته الفنية.

حوصلة لما سبق أقول إن هذا المتن الذي تخصص في تجربة "واسيني الأعرج" الروائية، اهتمّ عدد من المشاركين فيه بمقاربة إشكالات أدبية من منظور حداثي. وتجلي أسئلة القراء المطروحة نمط التوقع لديهم، وملامح تفاعلهم مع كتابة "واسيني الأعرج" الروائية.

7.2.1.سؤال الكتابة في مقاربة آمنة بلعلى لرواية "سيدة المقام":

خصصت القارئة الفصل الخامس-من متنها -والموسوم بـــ"صراعات المتخيل" للبحث في الميتاورائي وسؤال الكتابة، مركزة على رواية التسعينات من منطلق أنها أعمال شاركت في تكوين المشهد الثقافي الجزائري. وذلك على الرغم مما وسمت به هذه الروايات من أنها إستعجالية*. وقد ملأ "واسيني الأعرج" حضوره ضمن هذا المتن في صفحة واحدة، من خلال روايته "سيدة المقام"[1]. وطرحت القارئة في ظل عدد من الاستشهادات النصية إشكالية الكتابة التي ارتدت في مرحلة التسعينات من الاهتمام بقضايا

* - في مجريات فعاليات ندوة أقيمت لمناقشة إشكالية "الأدب العربي وتجارب المنفى والاغتراب"، والتي لخص محاورها: تزغارت(عثمان) لجريدة "الخبر اليومية" في العدد.2371، بتاريخ: 16سبتمبر 1998 ،استبدل الكاتب الأعرج (واسيني) في المداخلة الخاصة به مفهوم "الاستعجالية" بـــ:"حيوية شحنة التوهج" التي تتسم بها الكتابة بين فكي الضغط

[1] - بلعلى(آمنة) ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،(د.ط)، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، دار الأمل، 2006، ص.168.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الواقع إلى إشكالية الكتابة في حد ذاتها. وعلى أهمية هذا الطرح لم تولِه كبير عناية . وانشغلت عنه بالوقوف عند موقف المثقف من الكتابة، وذلك تبعا لما يطرحه النص.

وخلصت القارئة في استنتاج غير مدعوم تطبيقيا، إلى أن ما يغتصب في الواقع الموضوعي يسترجع عن طريق المتخيل. لذلك أحسب أن قراءتها لرواية "سيدة المقام" وردت أولا على هامش الدراسة، ثانيا جاءت مبتورة. وعلى الرغم من أن أفق سؤالها يتميز بالجدة الفنية، إلا أنها لم تضع يدها على جوابه الممكن ، حيث ظل النص يتكتم عليه.

8.2.1.القراءة بين السؤالين السوسيولوجي والسيميائي في ضوء مقاربة جعفر يايوش:

يرصد القارئ قائمة الأعمال الروائية لـــ"واسيني الأعرج" الصادرة مابين سنتي 1995 و2001 ، بدءا من "سيدة المقام" إلى "شرفات بحر الشمال"، موجزا مضامينها في كونها أعمال نقدية تدين التاريخ الرسمي في كلّيته. وتنتصر للتاريخ الذاتي من خلال الشخصيات المتواترة فيها. واصفا رواية ضمير الغائب "بالنص التحفة، ورواية "رمل الماية" بالنص "الأثر"،

بعد ذلك يقترح على متلقيه مقاربة تتعلق بفتنة اللون في رواية "حارسة الضلال". وهو بذلك يطأ مساحة مطموسة نقديا، كاشفا عن متعة وفنيّة التلاعب اللوني في هذا النص ، لكن من دون سند نقدي. ينتقل إثر ذلك إلى مقاربة تكسير خطية السرد في الرواية المختبرة، قصد إجلاء دلالة توظيف النص التاريخي في نسيج النص الروائي، من خلال تحليل اتسمّ بالتّعميم . يقفز بعدها إلى العنوان وغلاف الكتاب، واصفا إياهما وصفا بصريا دون إضافة جمالية. وللشخصية نصيب في هذه الدراسة يختزلها القارئ في جعلها قريبة من الواقع، خاصة أنه جعل الكاتب معالجا للواقع الجزائري. غير أن ذلك لم يمنعه من تقديم قراءة سيميائية لشخصيات رواية "حارسة الضلال"، انطلاقا من أسمائها إلى بنائها

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الداخلي ووظائفها النصية، مما جعل المقاربة متذبذبة بين الطرح السوسيولوجي والطرح السيميائي.

و أتصور أن تأكيد القارئ في مقدمة دراسته على الالتزام بالقراءة السيميائية، لم يكن كافيا لتجنّب أحكام القيمة وتأويل النصوص الروائية في ضوء الواقع الخارجي.

9.2.1. الممكنات التأويلية لـــ"كتاب الأمير" بين المتخيل السردي والانجاز التاريخي في ضوء سؤال محمد بشير بويجرة:

يقف القارئ في الفصل التاسع من هذا الكتاب، والموسوم بـــ"الأنا والآخر- إستراتيجية إعادة وعي الذات في كتاب الأمير"،على مقاربة المتخيّل السردي في رواية "كتاب الأمير"، دون أن يغفل الانجاز التاريخي لـــ"الأمير عبد القادر". في ضوء ذلك فتح الممكنات التأويلية لعدد من الطروحات التي يكبتها النص ويتكتّم عليها –دون أن يتحامل عليه-وعلى رأسها المبايعة بوصفها تكليفا مفاجئا ومبكرا لذات "الأمير" اقتحمها من غير تأهّب.إضافة إلى عدم تكافؤ القوى بينه وبين قوى الغازي. في ضوء ذلك يطرح القارئ سؤاله المتعلق بمدى انتصار أو انهزام "الأمير عبد القادر" بالنظر إلى المستوى النصي، في محاولة لتأويله للسؤال الذي حرك مؤلف النص على الكتابة.

يعترف القارئ أن "الأمير" انهزم عسكريا، غير أنه استطاع أن يؤسس لتشكيل وعي حرمت الذات الجزائرية من طعمه، حتى وهي تعيش في كنف الدولة العثمانية. وعلى الرغم من ذلك لم يتفاد" الأمير" الصراع مع الأنا الجمعي الجزائري، والذي يضاف إلى صراعه مع الآخر. غير أن النص- بحسب القارئ دائما- بلور رؤى جديدة انطلاقا من واقع تاريخي أعيدت قراءته جماليا. تلك القراءة التي تسعى إلى "ضرورة تهميش الفعل العسكري وإثبات بدله فعل "الوعي""[1]. فـــ"الأمير" رجل فُرِضَتْ عليه الحرب فخاض

[1]- بشير بويجرة (محمد) ، الأنا والآخر -رهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، (د.ط) ، دار الأديب وهران/الجزائر،2007، ص.172.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

غمارها، على الرغم من اقتناعه بأنها سلوك همجي ترفضه جميع الديانات السماوية. في مقابل ذلك يحلم " الأمير" بإفشاء السلم وروح التسامح مع الآخر.

أحسب أن النص الروائي فُهِمَ –في ضوء سؤال القارئ -بعيدا عن اليقينيات التاريخية التي طبعت النقد العربي مدة طويلة وجردته من وسائله الحقيقية، بأن حولته إما إلى درس انطباعي أو درس في التاريخ. فهي لا تفرض معنى محددا على النص ،بل تقترح تأويلا ممكنا ،وهذا باعتراف صاحبها بأنها ليست القراءة الوحيدة الممكنة. وهي لذلك قراءة متأملة في مستويات المعرفة والتي تتوخى الكشف عن الكائن والممكن. فالقارئ يعي أن النص تناول مواد تاريخية /واقعية -يفترض أن القارئ يعرفها-ثم أعاد دمجها في نص تخييلي وفق نسق مختلف. وتولّد عن هذه العملية التفاعلية عالم تخييلي جديد. ويصبح التخييل هنا "لعبة إجرائية يتفق على قواعدها المبدئية الكاتب والقارئ"[1] .

10.2.1. مدونة الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر -"الأدبي و الإيديولوجي في روايات الطاهر و طار و واسيني الأعرج نموذجا":

توحي صيغة عنوان الملتقى بنوعية الحضور الذي تشغله أعمال "واسيني الأعرج" الروائية لدى الباحث الجزائري، حضور يؤطره التيار الإيديولوجي المصنّف للإنتاج الروائي للمؤلِف. والذي تحوّل بفضل تكراره إلى علامة إشهارية مقترنة بأدب هذا الكاتب، ليحتل في أحايين كثيرة موقعا يسبق الكاتب ذاته. وليس ذلك سوى اعتراف ضمني بتصدّره لهذا التيار لدى القارئ. ويؤشر ذلك ربما على هيمنة التحليل ذي البعد الإيديولوجي الذي كثيرا ما يسم القراءات التي تشتغل على أدب "واسيني الأعرج"الروائي. مما يعيق تنامي عملية التلقي لهذا الأدب .

[1] - لحمداني (حميد) ، القراءة وتوليد الدلالة، ص.12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عموما شغلت أعمال "واسيني الأعرج" الروائية في هذه المدونة فضاء ثلاث مقالات . يتعلق الأمر بـــ: مقال لـــ:محمد تحريشي موسوم بـــ: "المستويات اللغوية في الخطاب السردي لدى واسيني الأعرج"*.

يطالعنا ثاني مقال:" ذاكرة ومزاد...في أزمة الكساد -ورقة حول حارسة الضلال" بسؤال معرفي لـــ "محمد بشير بويجرة" صاغه استنادا إلى خبرته الجمالية من داخل النص المختبر. ملقيا الضوء على تعالق الرواية بفضاء مدينة الجزائر الذاكرة التي تحوّلت إلى فراغ بفعل طمس وتشويه نفائس هذه الذاكرة، وذلك ابتداء من الجملة العنوانية لأنها توشي –في نظر القارئ-بهذا الفراغ. والقارئ بذلك إنما يحقق النص بمشاركته في ملء فراغاته، كاشفا بنمط تأويله عن حقه في الاختلاف بعيدا عن المعنى الذي يقوله النص.

أما" أحمد يوسف" فيطرح في مقاله الموسوم بـــ: "تضايف السرد والايديولوجيا - تأملات سيميائية في كتاب الأمير" سؤاله الذي يتخذ من الممارسة النصية منطلقا له للتطلع إلى أفق الجواب الذي يتستر عليه النص.

لكن كيف تفاعل القارئ مع عناصر النص البانية؟ وكيف حقق النص؟

يستند القارئ "أحمد يوسف" في مداخلته إلى المنهج السيميائي المتماهي مع التحليل الهيرمينوطيقي، قصد إجلاء ذلك التضايف بين السرد والإيديولوجيا . وينطلق من كون نص "كتاب الأمير" لا يعرفنا بتاريخ شخصية "الأمير عبد القادر" ، بقدر ما يخوض في قراءة التاريخ ، فاضحا بلاغة الصمت في سجلاته. إنه يقود قارئه إلى التفكير في الذات والواقع والمجتمع والتاريخ والثقافة .

---

* - في لقاء خاص جمعني بالأستاذ تحريشي (محمد) ، وذلك على هامش الملتقى الدولي حول السرديات الذي تحتضنه جامعة بشار، والمقام بتاريخ:5/4/نوفمبر 2009، ذكر لي أن مقاله ضمن هذا المتن نشر مبتورا غير كامل. وهو السبب الذي جعلني أعزف عن الوقوف على سؤاله.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد أحسن هذا النص -من منظور القارئ- إدارة الخطابات الإيديولوجية لدى تقديمه لصيغ لغوية تعين المتلقي على فهم دلالاتها بشكل يخالف أفق توقعاته، لأنه خطاب إيديولوجي خلق حالة من الالتباس لدى المتلقي الذي قد يذهب به الأمر إلى حد التشكيك في نوايا الذات الكاتبة. خاصة فيما يتعلق بتسويق النص لإيديولوجيا التسامح رغم اختلال ميزان القوى بين "الأمير" وخصومه.

هنا يفترض القارئ أن هذا الاحتمال هو احتمال قرائي عدائي معاكس لطبيعة النص الحاملة لإرادة فنية واعية، يتشاكل فيها الواقع بالخيال تشاكلا رفيعا يجعل من "الأمير" علامة إيديولوجية تتنازعها جاذبية الذات وسحر الحقيقة.

في ضوء ذلك يبدو أن القراءة المعرفية التي سعى إليها القارئ "أحمديوسف" هنا، تقتضي تحويل الثابت إلى متغيّر، لأنها ممارسة نصيّة تتّخذ من الإنصات إلى الشبكات اللغوية والدلالية والمرجعية التي بها ينسج النص الدلالي وجوده، منطلقا لها بغية توسيع المتن السردي والبحث عن الأسنن التي ينتظم وفقها.

11.2.1. مدونة ملتقى السرديات ببشار -"الرواية والتاريخ":

ملأ الكاتب "واسيني الأعرج" حضوره بنصه "كتاب الأمير" في ثلاث مقالات ضمن هذه المدونة. يتعلق الأمر بمقال "نبيل سليمان" الموسوم بـــ:"الحفر الروائي في التاريخ". وقد أفرد صاحب المقال هامشا ضيّقا للنص الروائي لا يكاد يتجاوز التنصيص منه، و التواطؤ مع ما يقوله. في حين اهتم سؤال "فتيحة كحلوش" الذي حركته في مقالها المعنون بـــ: "مقاربة لشخصية البطل في كتاب الأمير" بإستراتيجية تقوم على الفصل ما بين النص الروائي والتاريخ، فصلا قاد القارئة إلى مقاربة النص بوصفه خطابا أدبيا يمجد المقصي تاريخيا ، مستندا في عرض أطروحاته[النص] إلى شخصية محورية في تاريخ الجزائر، من خلال إعادة تشكيلها، قصد تأويل مواقفها التاريخية انتصارا للحوار و السلم.

اشتغلت القارئة على تذاوتيتها في الفعل القرائي، وتنبّهت إلى أن "مقصدية كتابة النص خرجت من لبوسها الكلاسيكي المتمثل في نقل رؤى وإحساسات ومشاعر ومواقف

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملبسة تلبيسا فنيا، وتعاطت مع مبتغى حداثي ومعاصر ينزل القارئ المنزلة الأولى في العملية الإبداعية برمتها."[1]

وتحتكر إستراتيجية قراءة "حسين بوحسون" في مقاله الموسوم بـــ:"جدل التاريخي والإيديولوجي في رواية كتاب الأمير" البحث عن حقائق تاريخية في متن أدبي؛ مما آل بها إلى إنتاج تأويل جاهز بعيدا عن حدود النص. ويلمح ذلك إلى شلل في العملية التواصلية التي تربط النص بقارئه، ذلك أن نمط التأويل الذي ساقه القارئ يضمر اهتماما بإشكالية تاريخية. وهو المنحى الذي اعتمده القارئ مقصيا القيم الجمالية للنص. حيث تحوّل هذا الأخير، وفي ضوء هذه المقاربة إلى وثيقة تاريخية تصادر أدبية النص، ولا تشتغل إلا على هامشه. وهو ما يحقق الأفق التاريخي الضيّق للقارئ الذي تفنّن في انتقاده للنص أكثر من اشتغاله عليه. وذلك عندما غاب عن أفقه أن الحدث التاريخي صانعه التاريخ ، والنص صانعه الكاتب.

يندرج هذا النمط التأويلي ضمن قراءة انفعالية تقوم على البحث عن تبريرات منطقية للحدث الأدبي، من حيث كونه تاريخيا بالأساس. وتأويل النص الروائي وربطه بمدى حضور التاريخ في متنه؛ على اعتبار أن التاريخ واقع مقدس يلزم المؤلف احترامه، وليس على المساءلة التي يفترض أن تستنطق صمت النص. إن تصحيح النص باستخدام معرفة القارئ بالواقع مطلب لا يتماشى وطبيعة النص التخييلية التي تقتضي التأويل. كما أن مهمّة الكاتب لا" تنحصر في نقل العالم بكل الأمانة الممكنة"[2].

بعد الذي تقدّم يحق التساؤل عن مستويات تلقي المنجز الروائي لـــ "واسيني الأعرج" في الكتب؟

---

[1] -بشير بويجرة(محمد)، محنة التأويل - زخم المرجع وفتنة الوقع/ قراءة في أوديسا الصحراء "تلك المحبة"، (د.ط)، دار المعرفة، (د.ت)، ص.68.

[2] -عايزير، (ولغ غانغ)، من يحكي الرواية ؟ ترجمة: إسويرتي (محمد) ، ضمن: طرائق التحليل السرد الأدبي، (ط.1)، الرباط/المغرب، منشورات إتحاد كتاب المغرب، 1992، ص.119.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ضوء معطيات هذا المستوى، يبدو أن المنجز الروائي لـــ "واسيني الأعرج" انحصر تناوله لدى بعض القراء في قراءة موضوعاتية تتوخى معاينة الواقع الجزائري بتحوّلاته ليتحوّل النص الروائي الواسيني إلى مجرد سند توثيقي يستشهد به القارئ متى أراد. ويعكس ذلك تلقيا محدود الأفق، لاسيما أن هذا القارئ كثيرا ما يلج في قراءته لهذا المنجز من باب التقديس والتبجيل. فالعديد من المستويات القرائية التي تناولت أعمال الكاتب الروائية لا تخرج عن اعتبارها نصوصا واقعية مفعمة بالإيديولوجيا. مما أفرز تلقيات تعميمية، والتي تجد في التأويلات الإيديولوجية الجاهزة حلا لمعضلات القراءة. دون التحوّط من استعمال مفهوم الإيديولوجيا. في حين انفتحت مستويات القراءة لدى عدد من القراء الذين تحركت أسئلتهم باتجاه إمكانات التأويل التي تضمرها اللعبة السردية في كتابة "واسيني الأعرج" الروائية، نحو بناء معاني أدبية بالاستناد إلى سجل النص الروائي واستراتيجية كتابته.

إذا كان الأمر كذلك بالنسبة لمستويات تلقي كتابة "واسيني الأعرج" الروائية في الرسائل الجامعية والكتب، فماذا عن مستويات تلقي هذه الكتابة في الدوريات؟ هذا ما سأعكف على إجلائه في المستوى الثالث من هذا المبحث.

3.1. مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الدوريات الجزائرية:

تنهض خطاطة هذا المستوى على تصنيف المنشور الدوري الذي اشتغل عن مدونة الكاتب في شكل جدول موثق ببيانات تخصّ المقال المنشور. ومثلما دأبت عليه سأحترم البعد الزمني أثناء التوثيق، غير أنني سأبدأ في هذا الجدول بتثبيت عنوان الدورية وأعقبه بتاريخ نشرها ثم عددها كي يتسنىّ للقارئ بلورة تصور مبدئي عن حضور أعمال "واسيني الأعرج" في الدوريات الجزائرية، على أن أُعقِبَ هذا الجدول بقراءة في أسئلة القراء وأفق إجابتهم في عدد من المقاربات قصد مساعدة متلق الأطروحة على رسم تصور عام عن أشكال هذا الحضور، ومستوياته القرائية.

جدول(رقم:3)-حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الدوريات الجزائرية:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عنوان المجلة	السنة	العدد	المؤلف	عنوان المقال	ملخص المقال
التبيين/ الجزائر	1995	10	جمال فوغالي	أعوان السرد في رواية رمل الماية	مقاربة دواعي تعدد أنواع السرد في نص "رمل الماية"،انطلاقا من بؤرة الحكي المتمثلة في السارد "البشير الموريسكي".
مجلة الآداب/ جامعة قسنطينة	1995	2	بوشوشة بن جمعة	مراجع الكتابة الأدبية في المغرب العربي	معاينة مراجع الكتابة الروائية المغاربية بدءا من تحوّل الواقع المستمر إلى توتر العلاقة بين المثقف والسلطة.
مجلة اللغة والأدب /جامعة الجزائر	1996	8	إبراهيم الصحراوي	أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة بين الأدبية و الإيديولوجيا - رواية "ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال البحر لـــ:واسيني الأعرج ورواية "الفجوة " لحفناوي زاغر نموذجا.	بعد تلخيص النص فصل القارئ بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، مركزا على الوظائف السردية لعدد من الشخصيات.
التبيين/ الجزائر	1997	11	الأخضر الزاوي	قراءة في رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر.	يصنف القارئ هذا النص ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي .وفي أثناء تلخيصه للنص وقف على عدد من عناصره السردية :الزمن، المكان، الذاكرة، السرد و تشكيلاته، اللغة ومستوياتها، الحوار والوصف.
مجلة اللغة والأدب /جامعة الجزائر	1997	11	الطاهر روابنية	القراءة الموضوعاتية في فاتحة رواية ضمير الغائب	عرض القارئ -بشكل معمّق- لمبادئ النقد الموضوعاتي، ثم انتقل إلى مقاربة فاتحة رواية "ضمير الغائب".
مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية التواصل/ جامعة عنابة	2002	9	عمر بلمقنعي	بناء المكان في الخطاب الروائي "نوار اللوز"نموذجا.	الكشف عن دلالات المكان وجمالياته في النص المختبر في ضوء المسار الحركي للشخصيات .
مجلة العلوم الإنسانية /بسكرة	2003	5	بوشوشة بن جمعة	جدلية الوطن /المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية شرفات	إسهام المنفى في تجديد أوجاع محنة الذات -التي تظل مشدودة إلى الوطن إلى درجة التوحد معه - من خلال صورة "أمستردام" الموصوفة جماليا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

				بحر الشمال.	
مجلة المخبر -أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.	2005	2	زوزو نصيرة	بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال	الفصل مابين زمن الخطاب وزمن القصة، مع التدقيق في رسم أشكال بنائهما، بقصد الكشف عن الوظائف الدلالية للزمن داخل النص، وذلك وفق افتراضات جيرار جنيت.
مجلة دراسات جزائرية/ جامعة وهران	2006	3	عبد الوهاب بوشليحة	إستراتيجية الكتابة في رواية "كتاب الأمير"	يرى القارئ أن النص يؤسس مشروعا جديدا لمتلق جديد، نتيجة انفتاحه على الذات والآخر بعيدا عن الصراعات المعهودة.
التبيين/ الجزائر	2006	26	عمر بلمقنعي	إستراتيجية الاستلهام في النص الروائي "رمل الماية " أنموذجا	وقف القارئ على أشكال التواشج بين التراث التاريخي والديني في النص .مع تركيزه على الشخصية المولدة للحدث،و الكشف عن الدور السردي الموكل لها.
مجلة دراسات جزائرية/ جامعة وهران	2006	3	الطاهر روابنية	الميثاق السردي في رواية ذاكرة الماء	تنطلق الدراسة من التماثل القائم بين النص والواقع مع الارتكاز على المقاربة السوسيو نصية التي تتعامل مع النص السردي بوصفه ممارسة اجتماعية وإنتاجا إيديولوجيا دون إغفال أدبية النص.
متون/ المركزالجامعي(سعيدة)	2008	1	مخلوف عامر	دون كيشوت يزور الجزائر	يلتقط القارئ في نص"حارسة الضلال" عددا من المؤشرات الدالة –بحسبه- على ضرورة التفكير في إقامة علاقات إنسانية بعيدا عن القناعات الدينية والسياسية والانتماء الجغرافي.

لعل تواتر أعمال "واسيني الأعرج" الروائية في الدوريات الجزائرية المتخصّصة، يجلي أفق تلقي واهتمام القارئ/الباحث الذي يشتغل عليها. غير أن ما كتب من مقالات بخصوص تلك الأعمال لايختلف كثيرا في الجوهر عمّا رأيناه في مضامين الكتب المدرجة في قائمة المنشور الجزائري. وكذا الرسائل الجامعية. وتجاوزا للتكرار نورد هذه الملاحظات بخصوص أنماط تأويل كتابة "واسيني الأعرج" الروائية في الدوريات الجزائرية :

تجنح بعض التحليلات في مقاربتها للنص الروائي الواسيني إلى تلخيصه وشرحه. وهي بذلك تقع تحت تأثير التقاليد الكلاسيكية في القراءة. من ذلك مقال "الأخضر الزاوي"، الذي صنف نص "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"ضمن الاتجاه الاشتراكي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومقال "رشيد قريبع" التي توخى من خلال سؤاله، الكشف عن دلالات المكان وجمالياته في نص "نوارااللوز" في ضوء المسار الحركي للشخصيات. وهو النمط التأويلي الذي يتقاطع مع قراءة "عبد الحميد بورايو" لأبعاد المكان في النص نفسه. مع الإشارة إلى أن وصول القارئ "رشيد قريبع" إلى الدلالة الثابتة لنص نوار اللوز" رغم تعاقب القراءة أمر يتعارض جذريا مع فكرة قابلية النصوص الأدبية لأن تقرأ عبر أزمنة تاريخية متعاقبة.

وتأتي مقاربة "إبراهيم الصحراوي" لتركز في تأويلها لنص"ضمير الغائب" على شخصيتين محوريتين هما: "المهدي" الشيوعي المقتول، و"الحسين" الابن الصحفي الذي يحقّق في ظروف اغتيال الوالد. ولتحديد السّمة الدلالية للشخصية، وقف القارئ بداية عند وظائفها السردية ، ثم قابل بين أسماء الشخصيات ونوعية الأدوار الموكلة إليها داخل النص، منتهيا إلى قراءة إيديولوجية لشخصيتي "المهدي" و"الحسين"، استنادا إلى البعد الديني والتاريخي لهذين الاسمين. معتبرا ذلك سطوا من الكاتب ومساواة بين إيديولوجية دينية إسلامية "ربانية" وإيديولوجية وضعية. وختم مقاربته بإدراجه لـــ"رواية "ضمير الغائب" ضمن الأعمال الروائية العادية، باعتبارها نصا غير راق فنيا.

وأتصوّر أن انحراف مستوى التلقي إلى هذا المنحى مردّه الارتباط بالموروث العربي الذي يمجّد "إبراهيم صحراوي" سلطته. وفي هذا المقام أذكّر أن مقاربة القارئ "جعفر ياوش" للنص نفسه انطلقت من اعتباره "تحفة"، وفي ذلك تعارض بين آفاق الانتظار من مرحلة تاريخية إلى أخرى*.

ويندرج ضمن مستويات القراءة، المستوى التصنيفي لمنجز "واسيني الأعرج" الروائي ضمن الكتابة الروائية المغاربية. من ذلك ما قدّمه "بوشوشة" في مقاله:"مراجع الكتابة الأدبية في المغرب العربي" الذي توخى من خلاله إثبات تواصل الحلقات في سيرورة الجنس الروائي في بلدان المغرب العربي. معتبرا أن تحولات الواقع المستمر،

* - راجع : مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الكتب ، ص.123.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فضلا عن تخلّف المجتمع المغاربي، وكذا الصراع القائم بين السلطة والمثقف، هي أهمّ المراجع التي ساهمت في تشكّل الرواية العربية المغاربية. أما بخصوص موقع حضور كتابة "واسيني الأعرج" الروائية في معالجة "بوشوشة" للمشهد الروائي المغاربي، فيظل ثابتا ؛ حيث يرد اسمه في كل مرة متضمنا في قائمة الأسماء الروائية معطوفا على أسماء روائيين مغاربة. ولم يرق الاستشهاد بأعماله إلى إثارة القارئ للأبعاد الفنية والجمالية للتجربة الروائية لدى الكاتب، إذ اكتفى بإيراد عناوين روائية لـــ"واسيني الأعرج" دون استنطاقها ، محاصرا تجربته[الكاتب] الأدبية المتعلقة بالتراث من خلال إيراد نصي "نوار اللوز" و"رمل الماية" ضمن قائمة من العناوين الروائية المغاربية بلغ تعدادها أربعة عشر (14) نصا. مثلما صنف رواية "ضمير الغائب" ضمن اثنتي عشر(12) عمل روائي مغاربي تجاوز –بحسبه-الواقع. وتمّ ذلك في شكل رصف للعناوين الروائية افتقرت إلى عمق التحليل.

في نمط تأويلي آخر تمتاز قراءة "الطاهر روابنية" بتغليب الجانب التنظيري الذي يتصدّر القراءة الموضوعاتية[1] على حساب الجانب التطبيقي[2]. ويبدو أن هدف القارئ بالدرجة الأولى هو شحذ الأداة النقدية من خلال مقاربته لنص قصير، فكانت فاتحة "ضمير الغائب" هي النص الموازي المختبر. وهو ما يلمح إلى أن المقاربة شيء ثانوي تابع ، مقارنة بالأهمّ فيها.

ويندرج تحت هذه المقاربة التقنية قراءة "زوزو نصيرة": "بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال"، حيث أفادت من المنظر "جيرار جنيت" في رصدها لأشكال بناء الزمن في النص المختبر، معتبرة المنهج قواعد ثابتة تطبق على النص مثلما هي. لذا ظلت منقادة لخدمة الأفكار النظرية ،لا لخدمة النص الروائي بهذه الأفكار، فتوقفت عند

---

[1] - ينظر: روابنية (الطاهر): القراءة الموضوعاتية في فاتحة رواية ضمير الغائب ،مجلة اللغة والأدب /جامعة الجزائر، العدد.11، 1997، من ص. 66 إلى ص.78.(أي مايقارب13 صفحة خصّصت للجانب النظري).

[2] -ينظر :المقالة السابقة، من ص.79 إلى ص.82. (أي أقل من أربع صفحات خصّصت للجانب التطبيقي).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

زمن القصة المتعدّد الأبعاد ، ثم جزّأت الأحداث السردية استنادا إلى مؤشرات زمنية، معتبرة أن أهمّ حدث زمني تناولته الرواية هو أحداث أكتوبر 1988، متسائلة عن السرّ الكامن وراء هذا اللاترتيب الذي انتهجه الخطاب في هذه الرواية؟ غير أن البنى التجزيئية للزمن أثّرت على افتراضات الدراسة، نتيجة إقصاء الإجراء التركيبي الذي يفترض أن يعقب عملية تجزيئ عنصر الزمن في النص.

إذن تعتمد مقاربة القارئة هنا على استقراء الأبعاد الفنية في تناول الزمن في نص "شرفات بحر الشمال"، انطلاقا من البناء السردي الذي يعرض مجرى الأحداث. غير أن معالجة عنصر الزمن -على ذلك النحو التجزيئي/التقني- لم تفض بالقارئة إلى ملامسة عمق الأثر الجمالي المترسب في النسق الفني للزمن. فضلا على أنّه تعذر عليها الكشف عن الأبعاد الجمالية في كسر الخطية الزمنية التي تساءلت عنها بدءا. وهي بهذا حصرت جهودها في مساحة ضيقة، عندما اكتفت برصد التحولات الفنية لرسم الزمن في نص "شرفات بحر الشمال". وهو ما جعل رؤيتها تفتقد إلى اكتمال الطرح والمعالجة. كنتيجة لتطبيق المنطلق النقدي بكيفية آلية.

كما تحرك أفق السؤال في عدد من التلقيات باتجاه إجلاء البعد الجمالي للنص الغائب من خلال أسئلة معرفية أنعشت النص الواسيني المختبر.من ذلك سؤال "جمال فوغالي" المتقدم زمنيا، والذي أنعش نص "رمل الماية"، في ضوء كشفه عن تعالق التراثي بالأدبي.

أما بخصوص سؤال "بوشوشة" ونمط تأويله في مقاله الموسوم بـــ: جدلية الوطن /المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية شرفات بحر الشمال"[*] ، فيستبطن الطابع الجدلي للمحنة في النص موضوع الدراسة، محددا طرفيه بالوطن والمنفى. وذلك في

---

[*] - المقال نفسه منشور ضمن كتاب: بوشوشة (بن جمعة)، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (ط.1)، تونس/المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، 2005، من ص.145 إلى ص.160.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ضوء اعتباره بأنه "رواية ذاكرة بامتياز "[1]. حيث تنبعث الذات من مهادها من المنفى بـــ"أمستردام" لتلج عالم البوح. فالمنفى ساعد في تجديد أوجاع محنة السارد من خلال صورة "أمستردام" الموصوفة جماليا والمُعَمِقَة لمحنة الوطن والذات. لكن تظل هذه الذات مشدودة إلى الوطن إلى درجة التوحّد لتشكّل معه حالة عشق فريدة مشحونة بالألم.

وتتوخى قراءة "بوشوشة" مقاربة الشخصيات الأنثوية بوصفها رمزا للجزائر. ليصبح الوطن شخصية متعددة الأدوار فاعلة في ذات السارد وسائر الشخصيات الأخرى، بل ومحددة لمصائرها .

ما افترضته القراءة هو الطريق العدمي الذي تنتهي إليه علاقة الحب التي يعقدها السارد مع هؤلاء ؛إنها علاقة مرهون بالموت. من هنا فشل "واسيني الأعرج"-بحسب القارئء- " في إبداع رواية تحتفي بالحب في زمن الرعب والدمار"[2] .لأن محنة الذاكرة تطفح بهموم وطن الموت لا الحياة الذي يقيّد أشكال ممارسة الأفراد للوجود.

ظل القارئ يقارب أشكال تيمة الموت المهددة لمصائر الأفراد والجماعات في الوطن/الجزائر، بدءا من زمن حرب التحرير إلى زمن الاستقلال. ثم تعمقت هذه التيمات أثناء مرحلة الفتنة. غير أن المنفى ليس بأحسن حال ؛ فهو الآخر ملازم للموت. لكن فسحة الأمل في الحياة ممكنة لأن الكاتب-بحسب القارئ دائما- يبقي قارئه "على شرفة من شرفات روايته مشرعة على أفق تفاؤلي لجزائر الزمن الآتي"[3].

ما يستميز به هذا النمط التأويلي هو أنه اتخذ من القراءة هما معرفيا يبحث في كينونة ذات السارد /ذات الكاتب. وكينونة الوطن/المنفى. كما أنه قرأ سيرة الناص من

---

[1]- بوشوشة (بن جمعة)، جدلية الوطن/المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية "شرفات بحر الشمال"، بسكرة/الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، العدد.5، 2003، ص.116.

[2] - بوشوشة (بن جمعة)، جدلية الوطن/المنفى ، ص. 122.

[3] - م س ، ص.124.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

موقع دلالتها السردية ، وليس من موقع حضورها خارج النص. ذلك أن "اندماج السارد في الحكاية والمحكي عبر أناه النصية يخلق من الناحية السردية والدلالية تقاربا أكيدا بين المؤلف والراوي"[1]. من هنا اعتبرت القراءة أن الذي يرويه الكاتب قد يكون "حقيقيا على مستوى علاقته بمرجعيته، لكن يبقى أن ننظر إلى المروي نفسه على مستوى نصيته،أي على مستواه كمقروء"[2]. وأتصوّر أن ذلك ما توخاه "بوشوشة" لدى تلقيه للنص المختبر، في ظل ما حرّكه من أسئلة.

تنوعت أسئلة القراء بخصوص رواية "كتاب الأمير"، حيث استفهمت في كليتها عن أبعاد توظيف شخصية "الأميرعبد القادر" فيها ؟ ، و لأن "النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية ، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية "[3]، يتأسس سؤال القارئ "بوشليحة" على إستراتيجية الكتابة في رواية "كتاب الأمير". ويفترض أن الإستراتيجية التي تنهض عليها الرواية تؤسس لمشروع متلق جديد، نتيجة انفتاحها على كتابة تتسم بطرح تاريخي يستدعى إدراكا فريدا لأطروحاته.

إذن يتساءل القارئ عن العلاقة الجمالية بين الأدب و التاريخ في ضوء المعطى النصي، مركزا على التاريخي في بعده الجمالي، بوصفه شكلا من أشكال إنتاج الإنسان لذاته وللآخر. وتتيح هذه الرواية –من منظور القارئ - إمكانية الإطلاع على مرحلة من مراحل التاريخ الجزائري الحديث من خلال نص روائي منفتح . مما يجعل التاريخ قابلا للتجدد بتجدد السؤال حول التاريخ ذاته .

---

[1] - الزاهي (فريد) ، النص والجسد والتأويل، (د.ط)، بيروت/ لبنان ،أفريقيا الشرق، 2003، ص.35.

[2] - العيد (يمنى) ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (ط.2)، بيروت/لبنان، دار الفارابي، 1999، ص.93.

[3] - إيكو(أمبرتو)، القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة : أبو زيد(أنطوان) ،(ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/ لبنان المركز الثقافي العربي، 1996 ، ص.63.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد تعاطى القارئ "بوشليحة" مع النص الروائي على أساس أنه "بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا."[1] فقرأ شخصيتي "الأمير"، و"ديبوش" في بعديهما الإنساني المنتصر للسلم والنابذ للحرب. وأفترض أن الإصرار على استعادة الماضي لفهم الحاضر، يجعل الباب ينفتح على الحوارية التي تجمعنا بالآخر.

في نفس سياق هذه الأسئلة المعرفية يطالعنا سؤال "الطاهر روابنية" حول كيفية كتابة "واسيني الأعرج" لمحنة الواقع بلغة أدبية؟ وللإجابة عنه انطلق تلقي القارئ لنص "ذاكرة الماء" من ذلك التّماثل الموجود بين عالم الرواية والعالم الواقعي خارجها، اعتمادا على المقاربة النصّانية التي تتعاطى مع النص السردي بوصفه ممارسة اجتماعية وإنتاجا إيديولوجيا، دون إغفالها لأدبية النّص.

إن اشتغال القارئ "روابنية" على "ذاكرة الماء" لا يأتي من حيث مطابقة النص للواقع، إنما يأتي من حيث كون النص يشيد عالما منسجما ومستقلا نسبيا يعيد إنتاج الواقع الخارج نصي إلى الدّرجة التي يتلبّس فيها الواقع بالعالم الذي تشيّده البنية السردية للنص الروائي. من هنا يبدو أن القراءة التذاوتية لـــ"الطاهر روابنية" تتعامل مع الحبكة بوصفها معطى أوليا ، لكن نظرا لطبيعتها التخييلية نجدها[القراءة] تشعّب إمكانات التأويل، التي ترتكز أساسا على استعدادات القارئ الفردية وعلى خبرته الجمالية .

ونظرا للإمكانات التأويلية التي يولّدها نص "حارسة الضلال"، نلفي القارئ "عامر مخلوف" يستشرف مقاربته بسؤاله المعرفي حول "فاسكيس دي سرفانتيس داليميرا" الصحفي، وحول مدى تماهي "دون كيشوت" مع الصحفي الباحث عن آثار جده في الجزائر ؟ وتخريج القارئ لذلك أن مقصدية النص تجنح نحو ضرورة إقامة علاقات إنسانية بين الشعوب -بغض النظر عن انتمائها العقائدي والجغرافي- قائمة على البعد

[1] -ويلك(رنييه) ، وارين(أوستن)، نظرية الأدب، (ط.2)، ترجمة: صبحي (محي الدين)، بيروت/لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص.147.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الثقافي. فاستدعاء النص لـــ"سرفانتيس" يأتي قصد بعثه وتخليده من خلال فعل الكتابة ،وفي ذلك مد لجسور التعالق الثقافي بين التاريخ العربي والتاريخ الإسباني، انطلاقا من شخصيتي "حسين الموريسكي"، و" دون كيشوت السرفانتيسي".

كما لم يفت القارئ ربط نص "حارسة الضلال" بسنوات المحنة في الجزائر، حيث يرى أن الرواية دعوة إلى استكشاف عمق الواقع الجزائري برؤيا واعية ،لأنها ببساطة تحكي قصة الجزائر. غير أن الرواية-بحسبه- تحاول أن تجد بديلا للواقع، لا أن تكون صورة منسوخة عنه. وأنها تعيد إنتاج الواقع بالمتخيل، بإعادة تشكيل علاقاته في صورة ممكنة، انطلاقا من العلاقات التي تحكم الواقع. معنى ذلك أن الأدب ليس "بديلا عن علم الاجتماع أو السياسة. وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصين به"[1]. وفي هذا النمط التأويلي ما يؤشر على أن تعامل نص"حارسة الضلال"مع الواقع لم يكن مع موضوعات ظرفية، بل مع موضوعات إنسانية.

هذا بخصوص أنماط تأويل الموضوع الجمالي ومستويات تلقي الكتابة الواسينية في الدوريات الجزائرية ، فماذا عن حضور "واسيني الأعرج" وأعماله في جريدة "الخبر اليومية"؟

4.1. مستويات حضور واسيني الأعرج وأعماله الروائية في جريدة الخبر اليومية :

بداية أشير أن منهجي في عملية المسح بالنسبة لجريدة "الخبر اليومية" تمّ من خلال متابعتي لصفحتها الثقافية. واختياري لهذه الجريدة يتحكّم فيه عامل مهم، ذلك أنها الجريدة التي ظل كاتبنا وفيّا لها بمداومته على نشر مقال أسبوعي في صفحتها الثقافية في عمود "دياسبورا". فضلا عن كونها جريدة وطنية واسعة الانتشار، حيث تعد من بين أكثر الجرائد الناطقة باللغة العربية انتشارا. وأكثرها اهتماما بالخبر الثقافي في جميع مستوياته.

[1] - ويلك(رنيه) وَ وارين(أوستن)، نظرية الأدب، ص.114.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما بخصوص المدة الزمنية التي راعيتها أثناء متابعتي لهذه الجريدة فقد حصرتها من1993إلى 2010*. ولا تختلف منهجيتي في هذا المبحث عما ألزمت نفسي به في المباحث السابقة ؛ إذ سأوثق المادة الإعلامية الخاصة بأدب كاتبنا، والمنشورة في الجريدة المذكورة في جدول بحسب تاريخ صدورها، ثم أخضع الجدول للقراءة**.

جدول(رقم:4)-حضور واسيني الأعرج وأعماله الروائية في جريدة الخبر اليومية:

تاريخ النشر	العدد	عنوان المقال	المؤلف	ملخص المقال
3/2أكتوبر 1993	892/891	كتابة المعصية، معصية الكتابة-قراءة في رواية رمل الماية	جمال فوغالي.	اهتمت المقاربة ببناء الوظائف السردية للموريسكي، وبتنشيط الطاقة الدلالية لشخصيتي "شهرزاد" و"دنيازاد".
28/27ديسمبر1993	965/964	واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رواية الذاكرة المهزومة	حميد عبد القادر	تركز المقاربة على الوظيفة السردية لـــ"دنيازاد"التي استبدلت بـــ"شهرزاد" وحددها بملأ الفراغ الذي يملأ الذاكرة المثقلة بالهزائم. وتفترض المقاربة أن النص يحدث القطيعة مع ما هو متوارث في الوقت الذي يستحضر فيه التراث.
5 جانفي 1995	1271	عزوز الكابران ورمل الماية روايتان عن السلطة	حميد عبد القادر	تلخيص مداخلة خاصة بنص "رمل الماية" كان قد ألقاها "جمال فوغالي" في إحدى نشاطات الجاحظية الثقافية.
19مارس1996	1626	الرواية الجزائرية في التسعينات –بعيدا عن الايدولوجيا، قريبا من الواقع	حميد عبد القادر	يرى القارئ أن انحسار الحريات وزحف الفكر التقليدي المتحالف مع السلطة السياسية هو الذي أفرز نصوصا روائية تبحث عن أنماط ثقافية في قراءتها للواقع، ومثّل لذلك بنماذج روائية لـــ:واسيني الأعرج".
12فبفري1997	1890	أين تتجه الرواية العربية الجزائرية؟	علال سنقوقة	يتعرض المقال للسطحية التي تسم عددا من الأعمال الروائية الجزائرية مستثنيا

*- من خلال ما رصدته في هذا المسح الببليوغرافي الخاص بأعداد "الخبر اليومية" ، لم أعثر على ما نشر منه في الفترة الممتدة من يناير1990إلى ديسمبر 1992. وهو السبب الذي جعلني أبدأ المسح ابتداء من1يناير 1993إلى 31 ديسمبر 2010.

**-تحاشيت إدراج المادة الإعلامية المتعلقة بالمهاترات الكلامية -التي نشرت على صفحات جريدة الخبر اليومية- بين الكاتب "واسيني الأعرج" وغيره من كتاب الرواية الجزائرية. وكذا الأخبار العابرة التي رأيت أن إدراجها ضمن الجدول لن يفيد البحث.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

				عددا من النصوص التي ينبغي أن تؤسس لجمالية روائية في الجزائر. من بينها: "رمل الماية"، و"سيدة المقام"...
10جويلية1997	2012	ركن إصدارات: روايتان لواسيني الأعرج	حميد عبد القادر.	تلخيص مختصر للروايتين :"سيدة المقام"و"منحدر السيدة المتوحشة" الصادرتين باللغة الفرنسية عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.
14أكتوبر1997	2093	الخطاب الروائي الجديد :إثبات المشروعية	فتحي بوخالفة	يقف المقال عند الأسئلة الجديدة التي يطرحها الخطاب الروائي الجديد - ممثلا في رواية "أحلام مريم الوديعة- الذي أصبح ينزاح عن السائد سواء من حيث الرؤية، أو من حيث التشكيل الجمالي للمتخيل السردي.
23/22 فيفري1998	2202/2201	التناص في رواية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.	صالح مفقودة	يرصد المقال أشكال تفاعل النص السردي مع النصوص التراثية الرسمية والمقصية. كما يقرأ دلالات التعالق النصي التي يعقدها النص مع "ألف ليلة وليلة" انطلاقا من بنية العنوان إلى التأطير وتوظيف المادة الحكائية واستثمارها للكشف عن تصادم الأفكار بين صوت السلطة وصوت المعارضة على مدى التاريخ.
21مارس1998	2224	حضور التراث السردي في الرواية الجزائرية رواية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أنموذجا	قلولي بن ساعد	الإشارة إلى التجارب الروائية العربية التي استلهمت من التراث لبناء مادتها السردية كتجربة "نجيب محفوظ"، تجربة "جمال الغيطاني"، وتجربة "واسيني الأعرج" في رواية "نوار اللوز".
31مارس1998	2233	سيدة المقام للأعرج واسيني إرهاصات سنين الدم	خليفة قرطبي	قراءة نص"سيدة المقام" داخل السياق التاريخي و الاجتماعي لحركة المجتمع الجزائري على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين.
9ماي1998	2261	ندوة المثقف والعنف- اعتراف بالعجز وتنديد بالإرهاب/نظمها إتحاد الكتاب الجزائريين بالتعاون مع الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والأدباء العرب بنزل الأوراسي	حميد عبد القادر.	تلخيص لعدد من المداخلات كان من بينها مداخلة:"واسيني الأعرج"الذي بدأ بالسؤال عن هوية المثقف والسؤال عن مواصفاته وفصل إثر ذلك بين نوعين من المثقفين ،مثقف مرتاح داخل قناعاته وآخر يعيش قلقا وجوديا لأنه يرفض مهادنة الخيانة .واخترق الكاتب المفهوم الثاني المشكل لعنوان الندوة بالسؤال معطيا بديلا آخر عنه هو الجريمة...
12/11/10أوت1998	/2340/2339 2341	فصل من رواية-منحدر السيدة المتوحشة لواسيني	جمال فوغالي.	ترجمة لفصل من رواية "منحدر السيدة المتوحشة"من اللغة الفرنسية إلى اللغة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

		الأعرج"العودة".*		العربية.
16سبتمبر1998	2371	الأدب العربي وتجارب المنفى والاغتراب-محاورة الآخر وإعادة استكشاف الذات وتضميد جراحات الروح ..	عثمان تزغارت	تلخيص مجريات فعاليات ندوة ناقشت إشكالية الأدب والمنفى نشطها عدد من الكتاب الروائيين كان من بينهم الكاتب "واسيني الأعرج" الذي اعتبر المنفى متنفسا أمام التطرف ومضايقات السلطة. غير أنه لم يخف حيوية شحنة التوهج التي تتسم بها الكتابة بين فكي الضغط أمام خصوصية التأمل التي تتسم بها للكتابة في المنفى.
3 جوان1999		واسيني الأعرج يحاضر في الشارقة: الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية نعمة أم نقمة؟	سعيد مقدم	تلخيص للمداخلة التي ألقاها "واسيني الأعرج" بمتحف الشارقة للفنون بدولة الإمارات. وتركز محاور هذه المداخلة -بحسب المقال- على إشكالية الأدب الجزائري باللغتين العربية والفرنسية. وعلى أزمة تداول النص الروائي الجزائري العربي عربيا.
17 جوان1999	2583	مرايا الضرير لواسيني الأعرج رواية المأساة ، قوة الكتابة	رشيد مختاري ترجمة: جمال فوغالي.	يكشف المقال عن بناء الشخصية الروائية "الكولونيل أمير الزوالي" بدءا من بنيتها المعجمية وما يسمها من تنافر إلى وظائفها السردية في النص.
25جويلية2001	3226	واسيني الأعرج في مكتبة العالم الثالث	/	خبر مختصر عن توقيع الكاتب بيع بالعقد عن رواياته :حارسة الضلال،شرفات بحر الشمال،نوار اللوز.
28جويلية2001	3228	زينب الأعوج تصدر دار الفضاء الحر	/	خبر يتعلق بافتتاح دار النشر: الفضاء الحر التي تتكفل بإعادة نشر الإنتاج الروائي الواسيني.
13مارس 2005	4341	واسيني يستكشف مجاهيل عبد القادر كتاب الأمير.. زواج آخر بين الرواية والتاريخ	محمد بغالي	تلخيص النص مع التركيز على الوشائج التي يعقدها مع هواجس الحاضر الثقافية والخروج إلى إثبات ضرورة حوار الحضارات مع إحلال الحوار كبديل للقوة.
22ماس2007	4968	كتاب الأمير رواية تبحث في عبقرية الأمير عبد القادر	/	يركز كاتب المقال على البعد التاريخي الذي يسم النص وعلى فكرة حوار الحضارات والديانات التي يطرحها.
31مارس2007	4975	جائزة زايد العربية لواسيني	/	خبر حيازة الكاتب على جائزة الشيخ زايد الأدبية عن روايته "كتاب الأمير".
26نوفمبر2007	5178	ملتقى حول الرواية الجزائرية بعيون مغربية.	/	يشير المقال إلى أنه من بين المداخلات التي ألقيت في مؤتمر النص السردي الذي نظمه مختبر السرديات بالدار

* - نشرت هذه الترجمة في المجلة الثقافية المدى، دمشق، العدد.21، 1998.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

				البيضاء بالتنسيق مع رابطة أهل القلم الجزائرية مداخلة ألقاها "أحمد أبو حسن" بعنوان "الروائي والتاريخي في كتاب مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج".
14جويلية 2008		الأميرة بديعة حفيدة الجزائري الحسيني: الأمير عبد القادر خرج مهاجرا ولم يستسلم	المحاورة: نبيلة سنجاق	بخصوص السؤال المتعلق برأيها حول رواية "كتاب الأمير" أجابت الأميرة:واسيني الأعرج شوّه حياة الأمير وشكّل الأحداث التاريخية على مزاجه كأديب.
13جانفي2009	5524	كريماتوريوم رواية جديدة لواسيني الأعرج -مأساة الإنسان الفلسطيني بعيدا عن أرضه.	حميد عبد القادر.	تلخيص مختصر لمضامين النص.

من معطيات الجدول أعلاه يلاحظ القارئ أن الاهتمام بمؤلفات "واسيني الأعرج" الروائية في سنوات التسعينات من القرن الماضي، يكاد ينصرف جميعه إلى نص "رمل الماية". حيث تواتر تسع (9)مرات مابين سنتي 1993-1998. ولعل هذا التواتر يجعلني أتساءل عن مقياس اختيار النص للقراءة ضمن هذه الصحيفة، وبهذه الصيغة المتواترة؟ وأمام عجزي على وجود جواب مقنع، سأفترض أن المقياس يخضع لنوع من التجاوب بين النص وقارئه.

ويأتي نص "كتاب الأمير" بتواتر خمس(5) مرات مابين سنتي2005-2008، يليه نص "سيدة المقام" بتواتر ثلاث (3) مرات سنوات التسعينات.

وتشترك النصوص التالية :"مصرع أحلام مريم الوديعة"،"مرايا الضرير" و"كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" بتواتر واحد، فضلا عن الترجمة إلى اللغة العربية لأجزاء من رواياته التي نشرها الكاتب باللغة الفرنسية :"منحذر السيدة المتوحشة" و"مرايا الضرير".

وقد كان للندوات التي شارك فيها الكاتب والمحاضرات التي نشّطها داخل الوطن وخارجه سنوات التسعينات من القرن الماضي نصيب من التغطية الإعلامية، حيث

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لُخِّصَتْ عدد من مجرياتها عبر الصفحة الثقافية لهذه الصحيفة. إلى جانب اهتمام الجريدة بنشر أخبار إعلامية مختصرة عن الكاتب وأعماله الروائية.

إذن انطلاقا من معطيات الجدول(رقم:4) بإمكان القارئ أن يلاحظ أن "واسيني الأعرج" دائم الحضور في هذه الجريدة. لكن ماهي مستويات هذا الحضور؟ وماهي أنماط تلقي الأدب الروائي الواسيني في هذه الجريدة؟ ذلك ما سنجمله في النقاط التالية:

أ. تهتم جريدة "الخبر اليومية" في صفحتها الثقافية بإصدار أخبار عن نشاطات "واسيني الأعرج" الأدبية. هذا الطرح أملته المعالجة الصحفية لا الأدبية. ونحن هنا لا نقلّل من أهميّة الكتابة الصحفية، فدورها بالغ في الدعاية والإخبار، ذلك أن الصحافة تؤثر في الجمهور المثقف، مثلما تؤثر في غيره. ولعل الكتابة عن الإصدارات الواسينية الجديدة في الصحف وعن الأخبار المتعلقة بنشاطاته يأتي من قبيل الدعاية لمنتوج الكاتب الأدبي. وعليه تصبح الغاية من هذه الوسائل الإعلامية تكوين جمهور قارئ لأدب "واسني الأعرج" الروائي مع المحافظة عليه. "فلا يستطيع القارئ بعدها التفلت"[1] منه.

ب. أعمال "واسيني الأعرج" الروائية وجدت صدى في المقروء الشخصي لعدد من القراء. وفي هذا السياق يفتح القارئ "جمال فوغالي" أفق تحرّيه عن نص "رمل الماية" متخذا من "ألف ليلة وليلة " قطبا مركزيا في تلقيه للنص الروائي المختبر. ويبدو أن علاقة القارئ بالرواية هي علاقة استكشافية تحليلية لمكونات النص الروائي الواسيني، قصد إجلاء طبيعة ونوعية عناصر هذا البناء الروائي. وبالتالي الوقوف على إستراتيجية النص ،موظفا [القارئ] في ذلك أدوات إجرائية ومفاهيم ملائمة لوصف معالم النص السردية والشكلية.

وأتصورأن هذه القراءة تشكل مستوى أعمق من التلقي بالنظر إلى سياقها التاريخي. وهي سابقة زمنيا(1993)عن الدارسات التي عالجت النص نفسه. ويؤشر ذلك

---

[1] - إسكاربيت (روبير)، سوسيولوجيا الأدب، ص.105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على وعي القارئ "جمال فوغالي" بخفايا التجديد الذي تتكتّم عليه رواية "رمل الماية". واستيعابه لنفيية الرواية، بتفكيكه للعلامات اللغوية والتراثية، والإيديولوجية، وفق لعبة التماثل والاختلاف التي تشتغل عليها إستراتيجية السرد في النص المختبر.

ويتشابك مع هذه القراءة التلقيات التي تلاحقت بخصوص رواية "رمل الماية" : تلقي "حميد عبد القادر"، تلقي "علال سنقوقة"، تلقي "صالح مفقودة" وتلقي" قلولي بن ساعد". حيث أعاد هؤلاء القراء تأويل النص بتحريرهم للسؤال التي تطوّر بدوره بتطور المناهج القرائية، والأدوات الإجرائية للتفكير النقدي. لقد قادت هذه الرواية متلقيها إلى سؤال معرفي نبههم إلى التفكير جديّا في تاريخ الجنس الروائي في التراث العربي. والدور الذي ينبغي أن تؤديه الأشكال السردية العربية الفنية في بلورة تجربة الجنس الروائي العربي.

جـــ.ولأن الصحافة تمثل "الفضاء الأرحب و الأخصب لألاعيب العنونة وأشكالها وأنماطها المختلفة ، ذلك أن المادة الصحفية لا دور لها ما لم تعنون، فالعنوان والعنوان الفعال بنية ودلالة، واقتصادا هو الذي يرحب به في عالم الصحافة"[1].نجد المقال الحواري المؤرخ بـــ: 14جويلية 2008-راجع الجدول (رقم:4)- يستثير متلقيه بخصوص رواية "كتاب الأمير". ونحسب أن مادة إعلامية من هذا السمت قد تضاعف متلقيي النص، فـــ"رب نقد لاذع جدا للكاتب، عاد بالفائدة العظمى على الناشر"[2]، ومن ثمة على الكاتب.

2. مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في المتن النقدي العربي:

1.2.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الكتب المنشورة عربيا:

[1] - خالد (حسين حسين) ، في نظرية العنوان -مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق ، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2007، ص.154.

[2] -إسكاربيت(روبير)، سوسيولوجيا الأدب، ص.104.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جدول(رقم:5)-حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الكتب المنشورة عربيا

تاريخ النشر	عنوان الكتاب	المؤلف	دار النشر	الطبعة	النص الروائي المُتَلقّى
1992	الرواية والتراث-من أجل وعي جديد بالتراث	سعيد يقطين	المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء	ط1	نوار اللوز
1999	اتجاهات الرواية في المغرب العربي	بوشوشة بن جمعة	المغاربية للطباعة والنشر/ تونس	ط1	نوار اللوز
2000	الرواية المغاربية -تحولات اللغة والخطاب	عبد الحميد عقار	شركة النشر والتوزيع المدارس/الدار البيضاء المغرب	ط1	ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش
2000	إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية-دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته ،وتقنيات البنية	دريد يحيى الخواجة	منشورات إتحاد الكتاب العرب/ دمشق	/	ضمير الغائب
2000	الرواية والتحولات في الجزائر-دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية	عامر مخلوف	منشورات إتحاد الكتاب العرب/ دمشق	/	نوار اللوز ماتبقى سيرة الأخضر حمروش سيدة المقام
2001	مقاربات في الرواية والأقصوصة	بشير الوسلاتي	منشورات سعيدان سوسة/تونس	ط1	سيدة المقام
2001	من مشكلات السرد الروائي - قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية،و العربية السورية المعاصرة	جهاد عطا نعيسة	منشورات إتحاد الكتاب العرب/ دمشق	/	ذاكرة الماء
2002	تساؤلات الرواية العربية في حقوق الإنسان -دراسة وردت ضمن مؤلف مشترك: حقوق الإنسان في الفكر العربي-دراسات في النصوص،تحرير :سلمى الخضراء الجيوسي	محمد الموسوي	مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان	ط1	رمل الماية
2003	التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي	بوشوشة بن جمعة	المغاربية للنشر /تونس	ط1	نوار اللوز

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2003	جماليات وشواغل روائية	نبيل سليمان	منشورات إتحاد الكتاب العرب/ دمشق	/	ماتبقى من سيرة الأخضر حمروش نوار اللوز مصرع أحلام مريم الوديعة
2005	سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية	بوشوشة بن جمعة	المغاربيةللنشر /تونس	1ط	شرفات بحر الشمال
2006	الأدب المغاربي اليوم-قراءات مغربية	مجموعة من الباحثين	منشورات اتحاد كتاب/ المغرب	1ط	مجمل أعمال الكاتب الروائية
2007	شعرية الرواية العربية-بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها	فوزي الزمرلي	مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا/ دمشق	/	نوار اللوز
2008	سرديات	أسماء الكتبي	دار الثقافة والإعلام/ الإمارات العربية المتحدة	1ط	طوق الياسمين
2008	الاستعارة الجسدية-الذات والآخر في الرواية الجزائرية –أعمال واسيني الأعرج متنا	جمال بوطيب	مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر و التوزيع /المغرب	1ط	عدد من أعمال الكاتب الروائية
2008	الرواية والتاريخ-دراسات في تخييل المرجعي	محمد القاضي	دار المعرفة للنشر/ تونس	1ط	كتاب الأمير
2010	الرواية والعنف-دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصر	الشريف حبيلة	إربد/ الأردن	1ط	سيدة المقام

إن عرض الكتب المنشورة عربيا، والتي ملأ فيها الكاتب "واسيني الأعرج" حضوره، جاء بقصد إجلاء أفق انتظار المتلقي من كتابة "واسيني الأعرج" الروائية في هذه الكتب. ومن خلال معطيات الجدول أعلاه يلاحظ القارئ مستويات انشغال القارئ بالكتابة الواسينية. وفي مايلي نتساءل بخصوص نوعية الأسئلة التي شغلت أفق المتلقين لدى تلقيهم للكتابة الروائية الواسينية؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1.1.2.نمط تأويل الموضوع الجمالي في ضوء قراءة سعيد يقطين لرواية "توار اللوز":

السؤال الذي يحرك إستراتيجية القراءة هو: ماهي حدود التعالق بين حكاية "السيرة الهلالية " ورواية "توار اللوز" ؟ وقصد تثوير هذا السؤال ينطلق "سعيد يقطين" في متنه من كيفية قراءة الكاتب "واسيني الأعرج" للتراث السردي من خلال فعل الكتابة. وهو الذي افترض تناصا يقوم على تلاقح الخطاب الروائي بالتراث. في ضوء إستراتيجية الكتابة أضاء القارئ إشكالية الهندسة المزدوجة للنص، من خلال تعرّضه إلى أشكال حضور التراث في نص "توار اللوز"وأثره في بناء المعنى. مثلما رصد تجليات تحويل المواد الحكائية لـــ"لتغريبة الهلالية" في نص "توار اللوز" في ضوء وقوفه على نقاط التماثل والاختلاف بين النصين.

يعترف "سعيد يقطين" أن العنوان الفرعي "تغريبة بن عامر الزوفري"، استثاره أكثر من العنوان الأساسي "توار اللوز"، نظرا لما يحيل إليه في ثقافتنا العربية[1]. وقد كانت الفاتحة بأقسامها الثلاثة هي المحطة الأولى التي توقف عندها في متنه، ليجيب عن تساؤلاته المنبثقة عن العنوان الفرعي. وفي ضوء مقاربته لها ،واستنادا إلى مستوى من مستويات التفاعل النصي الذي حدد قوانينه "جيرار جنيت"، توخى القارئ الكشف عن تعالق التاريخي بالواقعي، بواسطة الفعل السياسي .وكيفية تجسيد النص لهذا التعالق .وفي خطوة أولى توقف عند "التغريبة" بوصفها تاريخا وواقعا. ثم تحول إلى إجلاء طرائق اشتغال التفاعل بين التغريبتين، لينتهي إلى التساؤل عن أبعاد ذلك الاشتغال ودلالته .وخلص إلى أن "التغريبة فعل تاريخي ممتد واقعيا إلى الآن-زمن كتابة النص- وجوهره البنيوي يكمن في ممارسة الحرب وفرض القهر على المستويين: يبدو الأول عندما تكون

[1] - ينظر: يقطين (سعيد) ، الرواية والتراث، (ط.1)، بيروت /لبنان، المركز الثقافي العربي،1992، ص.52 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحرب ضد العدوّ، و يبدو الثاني ضد مكونات الذات"[1].وقد ضبط ذلك في شكل خطاطة كالتالي:

التاريخ←تغريبة بني هلال.

الواقع←نوار اللوز {امتداد التاريخ في الواقع ، يتحقق من خلال السياسي الذي يجسد القمع.

السياسة←إغاثة الأمة في كشف الغمة.

ويتجلى استيعاب نص تغريبة" صالح بن عامر الزوفري" لنص تغريبة "بني هلال" في شكل تواز للنصين السابق واللاحق . في حين يتبدى طابع المعارضة في اتخاذ النص الروائي موقفا نقديا لنص "تغريبة بني عامر". من هنا خلص القارئ إلى أن النص الروائي يقوم في الوقت نفسه بعمليتي هدم وبناء للنص السابق. هذا النفي يحايثه تأكيد على امتداد الأثر التراثي وإعادة بناء ملامحه داخل فعل التحطيم.

وتأسيسا على ما سبق، يتبيّن أن آلية السؤال في هذه المقاربة جاءت استجابة للوقع الذي أيقظته العتبة [السيرة الهلالية] في متلقيها، مختبرة فيه مقروءاته المرجعية. فعبر شفرة ذاكرة المتلقي يلتقي نص "نوار اللوز" و" السيرة الهلالية" عند فعل الترحال. وفي ظل ذلك التشابك بين النصين؛ وانطلاقا من العتبة يومض شعاع النص الغائب في ذهن متلقيه، ليؤول في ضوئه النص بداية من عنوانه وعتباته.

إذن يقف القارئ على الحوارية الخفية بين "تغريبة بني هلال" الجماعية و"تغريبة صالح بن عامر الزوفري" الفردية. وفي تصوره عنهما انبثق النص "نوار اللوز"، الذي يمتاز بطبيعته الازدواجية، نتيجة التناص المهيمن عليه من خلال بعدي المقابلة والمشابهة بين عالمي الشخصيات بين التغريبتين، على الرغم من التباعد الزمني بينهما. إلى جانب

[1] - ينظر: يقطين (سعيد) ، الرواية والتراث ، ص.53.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حضور مقاطع من التغريبة الأصل مندغمة في البنية النصية للتغريبة الثانية، ونقدها قصد تحقيق الاختلاف لغويا ودلاليا.

دلالة عنوان "نوار اللوز" أشار إليها القارئ "سعيد يقطين" لدى تخريجه لزمن القصة. وبالتّحديد لدى إشارته العابرة لبروز زهور" زهرة اللوز" كمؤشر على الأمل الذي تنتهي به الرواية. وورد في النص من خلال الإشارة إلى بداية فصل الربيع. ونحسب أن "سعيد يقطين" أضاء بخبرته الجمالية جوانب جديدة للقراء حاولوا أن يستثمروها أثناء مقاربتهم لنص "نوار اللوز" وبالتّحديد ما له علاقة بالتناص التراثي في هذا النص. حيث وجد هذا النمط التأويلي متلقين له استندوا إليه لدى مقاربتهم للنص نفسه. فهذا التخريج بنى عليه القارئ "رشيد بن مالك" قراءته لدى مقاربته للعنوان نفسه مقاربة سيميائية. كما استثمره عدد غير قليل من المتلقين الجزائريين والمغاربة في قراءتهم للنص نفسه. وهنا يلحّ عليّ سؤال آخر: هل تتأثر القراءة الجديدة بسابقتها؟ وما مدى إنتاجية الثانية مقارنة بالأولى؟ ذلك ما ستكشفه مقاربتنا للقراءات الموالية.

2.1.2. التأويل المقيّد بمنظومة الأفكار السائدة في ضوء قراءة بوشوشة بن جمعة" لرواية "نوار اللوز":

حضر"واسيني الأعرج" في متن: "اتجاهات الرواية في المغرب العربي" من خلال دراسة خصصها القارئ "بوشوشة" لرواية "نوارااللوز" موسومة بـــ:"نوار اللوز من السيرة الهلالية إلى السيرة المعاصرة".

لم يتحرر سؤال "بوشوشة" في مقاربته للنص الروائي "نوار اللوز" من سؤال "سعيد يقطين" ،وهو سؤال تناصي بالدرجة الأولى. اشتغل القارئ في ضوئه على قراءة في تناص الفاتحة مع نصوص سابقة لها.

استنادا إلى معطيات المقاربة الثانية يبدو أن "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" أَسَرَتْ متلقيها-بوشوشة- إلى الدرجة التي راح يقارب الفاتحة في ظلها. كما يبرز بوضوح التقاء افتراضات المقاربتين هنا وهناك، حيث خلص "بوشوشة" إلى أن الفاتحة في

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النص تشتغل على ثلاثة مستويات أولها : تاريخي، ثانيها سياسي، وثالثها واقعي -وهو ما انتهت إليه مقاربة "سعيد يقطين- وهو ما يؤكد بحسب القارئ تورط الرواية في الواقع. فضلا عن تصور القارئ أن النص الروائي يعيد النظر في تاريخ البطل الشعبي "أبو زيد الهلالي"،الأمر الذي قاده إلى بلورة سؤال آخر بخصوص الشخصيات في كلتا التغريبتين، قصد الوقوف على درجة انزياح النص اللاحق عن النص السابق. من هنا يبدو جليا أن القارئ "بوشوشة" لا يفكر إلا داخل هذه الدوائر الضيّقة، أي ضمن منظومة الأفكار السائدة.

3.1.2. سؤال المغايرة البنيوي وتحولات الرواية الجزائرية في المرحلة التأسيسية في ضوء مقاربة عبد الحميد عقار:

أدرج "عبد الحميد عقار" في الفصل الأول من هذا المتن والموسوم بـــ"التأصيل والمغايرة في الرواية الجزائرية": أربعة نصوص روائية جزائرية هي:"اللآز" لـــ"لطاهر وطار"،"الجازية والدراويش "لعبد الحميد بن هدوقة، "حمائم الشفق" لـــ"لجيلالي خلاص"،و "ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" لـــ"واسيني الأعرج[1]. وذلك قصد دراسة المستمر فيها، بوصفه شرطا ضروريا يسمح بالوقوف على درجة المغايرة و الاختلاف.

جعل القارئ "عقار" نص "اللآز "في مركز الدائرة يشع بإشعاعه على النصوص الثلاثة الأخرى التي تلته زمنيا. وذلك لدى مقاربته للتفاعلات الحوارية بين هذا النص والنصوص الثلاثة الأخرى. وخلص بالاستناد إلى قراءة بنيوية في المكونات السردية للنصوص المختبرة، إلى أن "اللآز" نص مرجعي بالنسبة لتلك النصوص. سواء من الناحية الزمنية، باعتباره سابقا لها، أو بالنظر إلى المضمون والشكل الفني . ذلك أن الرواية عليها أن تنسج علاقة جدلية بمرجع نصي يسبقها أو يعاصرها.

---

[1] - ينظر: عقار (عبد الحميد)، الرواية المغاربية -تحولات اللغة والخطاب، (ط.1)، الدار البيضاء/ المغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000، ص. 116-ص.117-ص.120-ص.121.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويرى "عبد الحميد عقار" أن الحوارية تقوم هنا على أساس المغايرة والتجاوز .فإذا كانت الكتابة في "اللآز" تحرص على نقد الماضي، فإن الكتابة في "ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" تشتغل على شعور الذات المتصدعة بالمرارة في الحاضر السلبي، متجاوزة خطاب البطولة الملحمية. وتنتهي المعالجة إلى نقطة جوهرية هي أن عملية التأصيل والمغايرة مؤشر"على إيجابية التحولات التي تخترق الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية"[1]. وذلك ما يقوي ذاكرتها النصية ويضمن لها عمق نموها و إغنائها.

إذن اشتغلت إستراتيجية القراءة على جعل نص "اللآز" من أكثر النصوص تأثيرا في مسار الرواية الجزائرية الحديثة. كما اعتبرت الكاتب "واسيني الأعرج" خارجا من معطف "الطاهر وطار"، هذا الأخير الذي تدين الرواية الجزائرية الحديثة بالكثير له.

هل خرج "واسيني الأعرج" من صلب التجربة التأسيسية الأولى السابقة له؟ إنه الأمر الطبيعي الذي كان ينبغي أن يحدث بحسب القارئ "عقار". لكن في الوقت نفسه يبدو من افتراضات هذه المقاربة أن تطور الأشكال السردية وتناميها يتطلب القطيعة مع ما سبق. وهذا لاينفي اغتناءها بالتجارب السابقة. وليس نص "واسيني الأعرج" إلا أحد حلقات الرواية الجزائرية التي لم تنتهج نصوصها نسقا متناميا ، يبدأ من نقطة ليصل إلى أخرى. ذلك أن الحديث عن الرواية الجزائرية لا يفترض وحدة ولا تماثلا بين النصوص المكتوبة. وأتصور أن كاتبنا أنتج وعيا روائيا وجماليا لم يسبق إليه. مثلما أنتج كل من "الطاهر وطار" في "اللآز"، و"ابن هدوقة" في "ريح الجنوب"وعيا أدبيا وجماليا لم يسبقا إليه. وهو ما لا يتنافى مع كون أعمال كل من الكتاب الأربعة تشكل نقطة تحول في متتالية الرواية الجزائرية. فإذا كان "واسيني الأعرج" قد جعل من موضوع الثورة وتحولاتها تيمة مركزية في رواية" ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" مثله مثل "اللآز"، إلا أنه سلك سبلا مختلفة في الانجاز النصي. ذلك أن أي كاتب يظل دائم البحث عن

[1] - عقار (عبد الحميد) ، الرواية المغاربية وتحولات اللغة والخطاب، ص. 124.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تشكيلا نصية و تيمات مضمونية تتيح له تجديد طرائقه في الكتابة. ويحسب للقارئ "عقار" الفضل بتحريكه لسؤال دفين يخص الثابت والمتحول في الرواية الجزائرية العربية ، وهي تشق مساراتها التأسيسية الأولى.

هذا بخصوص سؤال "عبد الحميد عقار" حول إشكالية التحولات في الرواية الجزائرية الحديثة في أولى مراحلها. فماذا عن سؤال "عامر مخلوف" المتعلق دائما بتحولات الرواية تبعا لتحولات البنية الاجتماعية؟ وما هو جواب الرواية عن سؤاله؟

4.1.2. السؤال السوسيولوجي وتحولات الرواية في ضوء قراءة عامر مخلوف:

يبدو من الوحدات البنائية لعنوان المتن أن المقاربة ستنحرف نحو المنعرج السوسيولوجي. بداية من اشتغالها على إجلاء صور الثورة، وما تبعها من تحولات في عدد من الأعمال الروائية الجزائرية. واستكمالا لذلك أولت الدراسة اهتماما بالغا بأشكال تجلي تيمة "الإرهاب" في الكتابة الروائية الجزائرية.

حضر الكاتب "واسيني الأعرج" في هذا المتن بنصوصه الروائية الثلاثة: "سيرة الأخضر حمروش"، "نوار اللوز " و"سيدة المقام".

يرى" عامر مخلوف" أن حضور صورة الثورة في النصين الأول والثاني جاء مختلفا، ذلك أن الكاتب وظف تيمة الثورة ككتلة وطنية تفتقد إلى التجانس. مما جعلها مشروعا تحرريا وليس حضاريا. وقد أعاد من خلال النصين صياغة التاريخ صياغة تحتمل رؤية مخالفة في ضوء معطيات جديدة، مع منحه إمكانية للمتلقي لإعادة قراءة الماضي من جديد. والنصان يلتقيان -بحسب القارئ -مع "اللآز"لـــ "لطاهر وطار" و"صهيل الجسد" لـــ"أمين الزاوي" و"التفكك" لـــ"رشيد بوجدرة" في مسألة إبراز الطرف المغيّب في التاريخ الوطني.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبالنظر إلى إشكالية الدراسة المتعلقة بالتحولات في الرواية الجزائرية، قدم القارئ مقاربة لرواية "سيدة المقام" بوصفها نصا ركز "على الجوهر الذي يحرك الآلة الإرهابية"[1]،التي هي –بحسبه-عنصر هدم في الرواية.

إن سؤال "عامر مخلوف" المتعلق برصد تحولات الرواية الجزائرية في ظل المعطيات السوسيولوجية المستجدة، وعلى الرغم من تعالقه مع ماهو خارج نصي يظل يتقاطع مع سؤال"عبد الحميد عقار" البنيوي المتعلق بخط المغايرة الذي يكرّس خصوصية كل نص روائي و فرادته بالقياس إلى غيره. غير أن كل واحد منهما وجد في النص المختبر جوابا اختلف به عن الآخر. فبينما كان جواب القارئ المغربي"عبد الحميد عقار" قائما على المغايرة بين نص "اللآز" وسيرة الأخضر حمروش، نلفي جواب القارئ الجزائري" عامر مخلوف "يقوم على التماثلات بين الروايتين المذكورتين.

5.1.2.سؤال اللهجة المحلية في النص الروائي المغاربي في ضوء قراءة جهاد عطا نعيسة:

يتساءل القارئ "نعيسة" حول موقع النص المغاربي، ضمن خريطة الإنتاج الروائي العربي وصلاته بقرائه، من خلال استفهامه عن إشكالية تعاطي الرواية العربية مع اللهجات المحلية، معتبرا ذلك عاملا سلبيا يقطع الطريق أمام تداول النص وتلقيه في البلدان العربية. مستثنيا اللهجة المصرية التي لا تطرح –بحسبه- أي إشكال لدى الاشتغال عليها في النصوص الروائية . وذلك لاعتبارات تاريخية لخصها في الانتشار المبكر للفيلم السينمائي المصري، متبوعا بالدراما التلفزيونية المصرية.[2] وهو ما جعلها تتكرس في حقل التداول القرائي والنقدي. وللتدليل على تصوره يقف القارئ عند عدد من نصوص

[1] -مخلوف (عامر)، الرواية والتحولات -دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، (د.ط)، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ص. 103.

[2] - ينظر: عطا نعيسة (جهاد)، من مشكلات السرد الروائي -قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية و العربية السورية المعاصرة، (د.ط) ، دمشق/إتحاد الكتاب العرب، 2001، ص.47، ص.48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرواية المغاربية. من بينها "ذاكرة الماء"، حيث تعاطى معها من ناحيتين: أولاهما طرح سؤال كثافة الحوار العامي المستغلق فيها على القارئ المشرقي. وساق لذلك مثالا من النص يتضمن مفردات محلية عامية [1]. معتبرا أن سبب نفور القارئ العربي من النص المغاربي وطيد الصلة بهذه المسألة. ثانيهما: النزعة الإيديولوجية والصوت الواحد. حيث يرى القارئ أن تعددية المنظورات السردية مهددة في الكتابة العربية بإيديولوجية محددة اللون تختصر تعددية الحياة والتشكل المجتمعي الإنساني، من حيث كونه ثقافات مختلفة تنتمي إلى بنيات مختلفة لتنحو منحى باتجاه مركز الثقل، ممثلا في صوت السارد الذي يُحْكِمُ قبضته على تفكير الشخصيات الروائية، التي تصبح تتكلم اللغة ذاتها.

ويقارب القارئ هذه الإشكالية انطلاقا من نص "ذاكرة الماء" ،على اعتبار أن السارد فيه يتماهى مع الكاتب "واسيني الأعرج" على عدة مستويات[2] . وهو ما خوّل للقارئ جمع كل الأعمال التي ألفها "واسيني الأعرج" منذ الثمانينات داخل نطاق الأعمال الروائية ذات الصوت الأحادي المحكوم إيديولوجيا. والذي تجدّدت هيمنته في بناء شخصية الطفلة "ريما" ابنة السارد في "ذاكرة الماء "، هذه الطفلة التي قدمها السرد وهي تنقل إلينا عبر استعادتها لعلاقتها بالفنان "يوسف"ما لا يمكن لطفلة أن تستعيده من مقول نظرا لحشده بالمضامين السياسية والأعلام الأدبية. وهو ما أربك –بحسب القارئ- الشخصية، وموّه من دلالات النص و مقصدياته الفنية. والقارئ هنا إنما يقيم تماثلا بين ساردين أحدهما حقيقي والآخر روائي.

تتطلّع هذه المقاربة في شقها الأول إلى قمع اللهجات المغاربية في النص الروائي المغاربي، بداعي عدم فهمها. ويبدو جليا أن القارئ "نعيسة" لم يبلور سؤاله حول مسألة الدّور الوظيفي للحوار العامي في رواية "ذاكرة الماء". وركّز فقط على الإشكال الذي

---

[1] - ينظر: عطا نعيسة (جهاد)، من مشكلات السرد الروائي ، ص.52.

[2] - ينظر: م س، ص.69.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سيقيمه بالنّسبة للمتلقي المشرقي. مشبها هذه الحالة بنص مكتوب بلغة أجنبية لا يجيدها القارئ.لذا يكتفي بالتقاط بعض مفرداتها فقط ،أمام جهله بالأخرى.

أتصوّر أن اهتمام الكاتب بتحقيق التّعدد اللغوي وتشكيلات الحوار في نصه "ذاكرة الماء"، يأتي بهدف الكشف عن الاختلافات الاجتماعية و الإيديولوجية للشخصيات.لأن الكلام العامي يتغيأ خلق الإيهام بواقعية السّجل الكلامي للشخصية الروائية. كما أن اللهجات المحلية تُجَذِّرُ الشخصيات في بيئتها. فضلا على أن الأدب المغاربي يصدر عن أسيقة سياسية و سوسيو ثقافية ذات أبعاد مشتركة ساهمت وتساهم في تشكيل ذاكرة لغوية مشتركة فيها المُدوّن والشّفوي. ويكشف هذا عن التنوّع الغائر في لا وعي كل مغاربي[1].

"إن مسألة تدوين اللفظي بواسطة الكتابي Scriptural، تجعل اللفظي يندمج داخل نسق سيميوطيقي مغلق حيث يخضع لإرغامات المنطق النصي .فخصائص الكلام اليومي حين تندمج داخل النص، فإنها تخضع لنظام جديد وفق القوانين السيميوطيقية المملاة. إن النص يعيد توزيعها وفق نسق للتلاؤم الجديد Pertinent "[2].

من ناحية أخرى أتصور أن النص الروائي حتى وإن كان أحادي النظرة، فلا بد أن تتسلل إليه رؤى مخالفة من خلال الحوار بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها. أو من خلال الرؤية الفكرية للسارد التي قد تتعارض مع رؤى عدد من الشخصيات. لأن مهمة السارد ليست الحرص أو التوكيد على البنى الفكرية أو الإيديولوجية ، بقدر ماهي وصف للذات المتحركة الفاعلة في إبداء وجهة النظر. كما أنه لا أحد يستطيع من حيث التفاصيل الدقيقة أن يعبر مكان آخر. فضلا على أن "السارد لا يحكي بفضل ذاكرة جيدة،

---

[1] -ينظر: برادة (محمد)، الرواية في المغرب العربي-من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ضمن مؤلف مشترك:الأدبي المغاربي اليوم،(ط.1)، المغرب/إتحاد كتاب المغرب،2006،من ص.7إلى ص.20.

[2] -لبيض (عبد الحق)، شعرية الكلام الروائي-أسئلة الخطاب المباشر ورهانات الحداثة في الرواية المغربية ، ضمن مؤلف مشترك: الرواية المغربية –أسئلة الحداثة ، (ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،1996، ص.117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بل يرى الماضي كحاضر بفضل ملكة تفوق الملكة الإنسانية"[1] . فلا حرج في أن يستحضر الصوت السردي "ريما" الماضي بحرفية عالية لأن شخصية "ريما" تظل ورقية على حد تعبير "رولان بارت".

إن اجتماع عدة لغات في لغة الرواية كاستخدام الدارجة في تضاعيف الفصحى والكلمات الغريبة في سياق التحيين الزمني، لا يمكن رده إلى ذاكرة قوية . كمالا يمكن تفسيره في ضوء علم من العلوم،لأن "السارد يتمتع بقدرة لا يتمتع بها إلا إله أو الآلهة ،وفي هذه النقطة تنهار كل مماثلة بالأوضاع الأرضية"[2].

وهنا يلح عليّ سؤال مفاده: هل تمكنت الرواية المغاربية أن تكون رواية مميّزة بلغتها ؟ وهل أبدعت لغتها داخل اللغة ؟ وإذا تمكنت من صناعة لغتها فهي حينئذ تكون قد اكتسبت هويتها. وهاهنا تكمن أحد رهانات الخطاب الروائي المغاربي

نفترض في ضوء تعاطينا مع مقاربة "نعيسة" أن هوية العمل الروائي لا تلغي مسألة تعدد اللغات الروائية داخل النص الواحد. وبإمكان القارئ من أي قطر عربي أن يرى نفسه فيها. إن اللغة بوسعها "أن تتقبل أصعب الشروط"[3]. لهذا تشتغل داخل نسيج الكتابة الواسينية بكل تنوعاتها اللهجية وبكل متغيّراتها. وفي الوقت الذي تكون فيه محكومة بالحدود اللغوية، فإنها تصبو إلى اختراق هذه الحدود. من هنا أتصور أن "أسلوب الكاتب هو تجسيد لنظرته إلى اللغة"[4] .

6.1.2.القراءة الشمولية في مقاربة نبيل سليمان :

---

[1] - عايزير (ولغ غانغ) ، من يحكي الرواية ؟ ترجمة: إسويرتي (محمد)،ضمن مؤلف مشترك: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص.114.

[2] - عايزير (ولغ غانغ) ، من يحكي الرواية ؟ ، ص.117.

[3] -لوسركل (جان جاك)، عنف اللغة، ترجمة وتقديم: بدوي (محمد)، (ط.2)، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة ، 2006، ص.179.

[4] - لوسركل (جان جاك)، عنف اللغة ، ص.117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حضر الكاتب "واسيني الأعرج" في الفصل الرابع من هذا المتن والموسوم بـــ:"الحداثة الروائية في الجزائر"[1].

انطلق "نبيل سليمان" من سؤال "عبد الحميد عقار" حيث قابل بين نصي "ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش لـــ"واسيني الأعرج" و"اللآز" لـــ"لطاهر وطار"، غير أنه ركز على التماثل بين النصين وليس المغايرة. ويؤشر على ذلك قائلا:" فالجذر هو هو، عبر تحول عيسى إلى فلاح صغير يروي في الحاضر الروائي أغلب الرواية."[2] ثم توقف عند عدد من النصوص الواسينية مستخلصا ما يميزها: كالاشتغال على اللغة في "مصرع مريم أحلام الوديعة"، الاشتغال على شخصية "دون كيشوت" في "حارسة الضلال" واستثمار الفنون في "سيدة المقام". وتمّ ذلك بكثير من التعميم والسطحية.

7.1.2.تطوير المعطى القرائي في مقاربة فوزي الزمرلي لرواية "نوار اللوز":

يبدو أن نص" نوار اللوز" استمال أجيالا متعاقبة من القراء. لكن ما هو الهاجس الذي يحكم القراءة هنا؟

إن مقاربة كيفية اشتغال رواية "نوار اللوز" على نص سابق [التغريبة]، والوقوف على درجة تمايز النص اللاحق عن النص السابق، هو ما يحرك إستراتيجية هذه القراءة.

أفرد القارئ "الزمرلي" بابا خاصا بالرواية وسمه بـــ:"الرواية العربية ونصوص الحكي الحقيقي والتخييلي في التراث العربي رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج أنموذجا". وجاء هذا الباب مقسما إلى فصول أربعة، هي: "العتبات والتلقي"، "نوار اللوز وسيرة بني هلال"، "نوار اللوز والخرافة" و"نوار اللوز والأجناس الأدبية".

---

[1] - سليمان (نبيل)، دراسة-جماليات وشواغل روائية، (د.ط) ، دمشق،منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2003، من ص. 52 إلى ص.68.

[2] - م س ، ص.61.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينطلق القارئ من سؤال التأسيس إلى سؤال التأثير التراثي. من هذا المنظور يصل بين عناصر النص اللاحقة وعناصر النص السابقة ،لأن فهم العناصر السردية في النص اللاحق–بحسبه-مرهون بالوقوف على دينامية التفاعل بين النص التراثي والنص التخييلي. وخلاصة ما ورد في هذه الفصول مجتمعة تحديد ألوان الميتناصات التي يحويها النص؛ أي تفكيك العلاقات التي أقامها نص "نوار اللوز" مع التراث. والوقوف على أشكال توظيف هذه العلاقات.

لا شك أن المتلقي يستشعر معنا أن هذه الإشكالات وقفنا على جلّها لدى عرض سؤال "سعيد يقطين" النقدي حول هذا النص، فضلا على أن القارئ "الزمرلي" يعترف أن ما يحرّكه في هذه المقاربة هو الرغبة في استثمار المنتج النقدي لـــ"سعيد يقطين" قصد البناء عليه وتوسيع أفقه. إذن كيف بنى "فوزي الزمرلي" موضوعه الجمالي؟

يقرأ "الزمرلي" نص" نوار اللوز" في ضوء النص التراثي"التغريبة الهلالية". ويضيف على قراءتي "سعيد يقطين" و"رشيد بن مالك" المعرفيتين أن جز الكاتب لنصه "نوار اللوز" في حضن العوالم التخييلية، من خلال فصله عن راهن المجتمع، جاء قصد مخادعة سلطة الرقابة. ذلك أن الكاتب توسّل الميتناص الخرافي لهذا الغرض ."من هنا تصبح إدانة أمراء بني هلال ورجال السلطة في عالم" نوار اللوز" الخيالي ذريعة لإدانة رجال السلطة الذين تداولوا على الحكم في الجزائر منذ فجر الاستقلال"[1].

واهتمام الكاتب-بحسبه- بالتراث، جاء من جهة نتيجة حرصه على البحث عن خصوصية محلّية تسم عمله وتوصل له. ومن جهة أخرى، مكّنه الانفتاح على التراث من الوقوف على أسباب تصدّع مجتمع جزائر ما بعد الاستقلال. والتي لا تختلف عن تلك الأسباب التي أدّت إلى تشتت قبائل الهلاليين ومقتل جلّ أفرادها.

---

[1]- الزمرلي (فوزي): شعرية الرواية العربية-بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها،(د.ط) ، سوريا /دمشق، مؤسسة القدموس الثقافية، 2007، ص.200.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتّفق القارئ "الزمرلي" مع تخريج "سعيد يقطين" النقدي الذي يرى أن الرواية تتيح لمتلقيها قراءة نصين في وقت واحد. لكن –وبحسبه- فإنه "مهما حاول مؤلف النص اللاحق الوفاء للنص السابق، فإن توسّله بالمناقلة لتحويله تحويلا مباشرا، يفضي بالضرورة إلى تغيير بعض أركانه"[1]. وتظل الاستعانة بالنص السابق من الأهمية بمكان ، إذا ما أراد المتلقي الاهتداء إلى دلالات العملية التحويلية، التي طالت النص السابق ضمن حدود النص اللاحق.

تظل هذه القراءة رهينة تصور "سعيد يقطين" ؛غير أنها تضع التراث في سياق أكثر انسجاما مع بقية العناصر التي ترصدها من النص. حيث تعيد هذه الكتابة النقدية النظر في التراثي والسياسي في النص الروائي المختبر، بنفس القدر الذي تعيد فيه تطوير الطروحات النقدية السابقة لها بخصوص النص نفسه. وهو ما يؤشر على انفتاح أفق صاحبها .ذلك أن"أية قراءة للنص الجمالي تؤدي إلى إلغاء نفسها وتحتاج إلى قراءة أخرى، ينتج منها تغيير آخر في الشفرة ،هذا التغيير يتطلب بدوره قراءة أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية"[2].

8.1.2. "كتاب الأمير"بين السرد التخييلي والتاريخ الرسمي في ضوء مقاربة محمد القاضي:

اشتغلت الدراسة على مقاربة عدد من النصوص الروائية العربية. وأسجل بصدد رواية "كتاب الأمير" أنها وردت في القسم الرابع عشر من هذا المتن. لكن ماهو سؤال القارئ؟ وماهو الجواب الذي أفاده به النص المختبر؟

يتعلق سؤال القارئ بوظيفة الرواية التخييلية، ومدى انحرافها عن التاريخ الرسمي. بدءا قدم القارئ "محمد القاضي" قراءة في معمارية النص الروائي،انطلاقا من عتباته التي

---

[1] - الزمرلي (فوزي): شعرية الرواية العربية ، ص.197.

[2] - إيكو (أمبرتو)، ضمن: راي (وليام) ، المعنى الأدبي –من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ترجمة: يوسف عزيز (يوئيل) ، (ط.1)، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ص.146 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتداخل مع التواريخ التي تعج بأسماء الأعلام التاريخيين. فمسالك الأبواب -بحسبه- "تفهم على الحقيقة منطبقة على عبد القادر، في محبسه الفرنسي وتفهم على المجاز باعتبارها دالة على حيرة مونسيور ديبوش أمام أبواب السلطات الفرنسية التي لا تريد أن تفهم أن عبد القادر ليس مجرم حرب،وحيرة مؤلف الرواية أمام أبوابها الحديدية المواربة"[1].

وتلتفت القراءة إلى أن تراكب القصص وتداخلها إستراتيجية مستمدة من التراث السردي العربي. من ناحية أخرى افترض القارئ أن إمكانات المعرفة التي تنتجها الرواية ليست حقائق ملموسة ، ذلك أنها من إنتاج التخييل الذي يتيح للمتلقي رؤية أعمق للواقع والوقوف على تحولاته ونسبيته. ذلك أن عنصر "التخييل أساسي في صوغ أقساط من المعرفة وفي جريانها وفي استبطانها، خاصة وأن الاتجاه اليوم هو الإقرار بأن ما نعتبره عالما واقعيا ما هو إلا بناء رمزي من بين بناءات أخرى"[2].

كما اعتبر القارئ أن الرواية جاءت في عصر طغى عليه التعصب العرقي والديني والعنف. ويقرأ في استعمال "ديبوش" للغة العربية و"الأمير" للغة الفرنسية أثناء تحاورهما تعايشا للغات الذي يؤشر -من منظوره- على تعايش الأجناس البشرية.

وتنتهي المقاربة إلى أن النص عقد الصلة بين أبعاد ثلاثة: الجنس الروائي،الخطاب التاريخي، الموقف الحضاري، محتضنا التاريخ والزمن والتخييل عبر السرد بشكل من التناغم. وبذلك تحاشى القارئ محاكمة وظيفة الرواية التخييلية من حيث قدرتها أو عجزها عن تمثيل العالم الواقعي. والتفت إلى وظيفتها في ملأ فراغات التاريخ، وأنها "لا تكرر التاريخ لكنها تحينه"[3]. وجوابه بذلك يتقاطع مع أجوبة كل من :"محمد بشير بويجرة"،"عبد

---

[1] - القاضي (محمد)، الرواية والتاريخ- دراسات في تخييل المرجعي، (ط.1)، تونس، دار المعرفة للنشر، 2008، ص.154.

[2] - برادة(محمد) ،نقد الرواية وإنتاج المعرفة -الرواية العربية في نهاية القرن ، رؤى ومسارات -أعمال ندوة 25-27 شتنبر2003، المغرب، وزارة الثقافة بالتعاون مع إتحاد كتاب المغرب، 2006، ص.269.

[3] - القاضي (محمد)، الرواية والتاريخ، ص.150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الوهاب بوشليحة" و "فتيحة كحلوش" بخصوص الرواية نفسها، مثلما يتنافر مع جواب "حسين بوحسون" تنافرا كليا،على الرغم من تقاطع الأسئلة تقاطعا لافتا. لكن"العمل الذي يبدو غير مقبول كليا بالنسبة لمجموعة معينة من القراء المعاصرين، قد يبدو على النقيض تماما بالنسبة "للقلة السعيدة"[1].

9.1.2.الأدب المغاربي اليوم وتجديد السؤال حول كتابة واسيني الأعرج الروائية:

يحتوي هذا المتن على ثمان وعشرين (28) دراسة تخص الأدب المغاربي بأجناسه المختلفة من شعر، رواية، مسرح وقصة. كان نصيب جنس الرواية منها تسع عشرة(19) دراسة. ملأ "واسيني الأعرج" حضوره فيها بأشكال مختلفة في ثمان (8) دراسات. وبينما وردت بعض عناوين أعماله على هامش عدد من هذه الدراسات، في مثل معالجة "محمد برادة" للرواية المغاربية بين أسئلة التكوين إلى أسئلة التجريب[2] ودراسة "عبد الفتاح الحجمري" المتعلقة بوصف جزئي للحصيلة الروائية المغاربية من خلال الإحالة إلى عدد من العناوين الروائية[3]، حضرت أعماله كنموذج تطبيقي في بعضها الآخر، مع تفاوت في مستويات الحضور والتلقي، تبعا للإشكالية المعالجة. من ذلك حضور "واسيني الأعرج" بنصه "حارسة الضلال" على هامش دراسة "شعيب حليفي" في أقل من نصف صفحة[4]، حيث اعتبرها القارئ رؤية كتابية جديدة تنظر في راهنها وتاريخها الإنساني، دون أن يعضّد مقاربته للنص.

---

[1] - سليمان(روبين سوزان)، تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور، ضمن مؤلف مشترك: القارئ في النص-مقالات في الجمهوروالتأويل، ص.53.

[2] –يطرح برادة(محمد) سؤال عقار (عبد الحميد)، ويقف على الجواب نفسه بخصوص خط المغايرة ما بين نصي "اللاز" و"سيرة الأخضر حمروش". ينظر : برادة(محمد)، الرواية في المغرب العربي-من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، الأدب المغاربي اليوم ، ص.13.

[3] –ورد إدراج عنوان رواية "نوار اللوز" ضمن عناوين النصوص الروائية المغاربية التي اشتغلت في بناها السردية على التراث. ينظر:الحجمري(عبد الفتاح)، الرواية المغاربية –الكتابة وعوالم الحكاية، الأدب المغاربي اليوم ،ص.35.

[4] - ينظر: حليفي (شعيب)، التعبير الروائي والتحولات-رؤية جديدة، الأدب المغاربي اليوم، ص. 41- ص.42.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتوسّع دائرة حضور الكاتب في دراسة "صدوق نور الدين" التي انشغلت بوضعية الرواية المغاربية ومستقبلها في ظل المتغيرات العالمية. واشتغلت المعالجة على نصوص روائية مغاربية ثلاثة هي: "امرأة النسيان" لـــ"محمد برادة" ،"شرفات بحر الشمال" لـــ"واسيني الأعرج"،"عشاق بيه" لـــ "الحبيب السالمي".أدرج القارئ أربع (4) روايات للكاتب "واسيني الأعرج"* تحت ما أسماه بـــ" روايات اغتيال الذاكرة"[1] -نظرا لتوالد الحكايات وتناسلها في هذه الرباعية- على امتداد الرباعية ، كنتيجة حتمية للفقدان والمنفى. مما جعل إيقاع الكتابة في هذه الرباعية-بحسبه- واحدا. أما التيمة المركزية في نص "شرفات بحر الشمال" تكمن في ثنائية "الحب والموت".وسؤال القارئ هنا يتقاطع مع سؤال "بوجمعة بوشوشة" في تلقيه للنص نفسه من زاوية إشكالية المنفى. في مستوى قرائي آخر نجد "إبراهيم عمري" يمدّ خيوط الحوار مع نص رمل الماية" مجددا سؤاله بصدده[2].

وتوخى التلقي لدى "ابراهيم عمري" إجلاء العملية التركيبية لصورة الشخصية في عدد من النصوص الروائية المغاربية في ذهن متلقيها. وكان "البشير الموريسكي" هو الشخصية الأدبية التي اشتغل عليها القارئ، متبنّيا أدوات قرائية جديدة في مقاربتها. حيث يرى أن متلق نص "رمل الماية" يقوم ذهنيا بعملية تركيبية لصورة الشخصية التي تظل في تحوّل مستمر مع تنامي الحكي وتناوب الساردين على تلوينها. مما يؤدي إلى تضاعف التجربة الجمالية للقارئ، تبعا للتعديلات المستمرة التي تخضع لها صورة الشخصية في ذهن متلقيها. واللافت أن تلقي "إبراهيم عمري" هو التلقي الوحيد-تبعا للمدونة النقدية التي نشتغل عليها بما فيها التلقي المحلي والعربي لكتابة واسيني الأعرج الروائية- الذي

---

* -حدد القارئ الرباعية في :"سيدة المقام" ، "ذاكرة الماء"، "حارسة الضلال"، و"شرفات بحر الشمال".

[1] - نور الدين(صدوق)، انجلاء الأوهام في الرواية المغاربية، ضمن : الأدب المغاربي اليوم،من ص.59إلى ص.63.

[2] - عمري(إبراهيم) ، الأبعاد التواصلية للرواية المغاربية-عن الأفق الجمالي للشخصية الروائية، الأدب المغاربي اليوم، من ص.98 إلى ص. 101.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

انحرف عن التلقيات السابقة للنص نفسه، بصياغة صاحبه لسؤال مختلف متجاوزا الأسئلة التناصية والتراثية التي سيطرت على آفاق انتظار قراء نص"رمل الماية".

أما القارئ "عبد الرحيم العلام" فتوخى البحث عن سبل جديدة للفهم والتأويل، يُحْيي بها رواية "كتاب الأمير"، ويخرجها من بوتقة القراءة الوثوقية التي اعتبرت الرواية توثيق تأريخي يطعن في مصداقية الحدث التاريخي. مستغلا أجواء المصادفة التي جمعت بين روايتي"كتاب الأمير"لـــ:"واسيني الأعرج" و"الإمام"لـــ"كمال الخمليشي" من حيث المضامين وتاريخ النشر*.

من هنا تمت قراءة الروايتين في ظل تقاطع المحكيات بينهما، وذلك ابتداء من تعالق شخصيتي "الإمام" و"الأمير" بالبعد الأسطوري.وهذا التبئير -بحسب القارئ-"لا يمجد الماضي وبطولاته، كما في الرواية التاريخية العربية...بل هو منظور انتقادي للذات وللآخر على حد سواء."[1] وخلصت افتراضات القراءة إلى أن الروايتين توختا تفكيك لحظتين أساسيتين في تاريخ الوعي العربي، ضمن إطار معرفي يشيد "حوارية بين التاريخ والذاكرة والتخييل والسيرة والسلطة والقيم والمعتقدات."[2]

وتعد دراسة "محمد عز الدين التازي"الوحيدة -ضمن هذا المتن- التي اهتمت بأدب "واسيني الأعرج" بشكل منفرد، من خلالها حرك القارئ رهانات أسئلة جديدة تتوخى الكشف عن الثوابت والمتغيرات في تجربة الكتابة لدى الناص. وبدءا انطلق القارئ من العناوين المطولة التي تسم الجملة العنوانية في المنجز الروائي المختبر. ثم تحوّل إلى سؤال يخص الدّلالة الفنّية والجمالية لحضور شخصية "مريم" في أعماله [الكاتب]، تاركا

---

* - ينظر: العلام (عبد الرحيم)، إعادة تمثل السيرة التاريخية في روايتي مغربيتين "كتاب الأمير لواسيني الأعرج و"الإمام" لكمال الخمليشي، الأدب المغاربي اليوم، ص.110.

[1] - العلام (عبد الرحيم)، إعادة تمثل السيرة التاريخية ، ص.114.

[2] – م س، ص.116.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السؤال مفتوحا على قرائه[1]، لينحرف عن هذا السمت من الأسئلة الجمالية إلى تلخيصات يشرح في ضوئها عددا من نصوص "واسيني الأعرج" الروائية. معتبرا أن الكاتب بلغ بنصه "رمل الماية" إلى قمة التجربة*. ويتقاطع سؤال القارئة "شرف الدين ماجدولين" مع سؤال "جهاد عطا نعيسة" حول هيمنة الصوت الواحد في نص "ذاكرة الماء"، غير أن جواب القارئة "ماجدولين" بخصوص هذه الهيمنة الصوتية أفزته مقاربة جمالية ، باعتباره اختيارا قصديا من المؤلف قلص في ضوئه حضور صوت الطرف الأصولي على مستوى البنى الحكائية، في مقابل هيمنته [الطرف الأصولي] على المستوى الواقعي المعيش.

إذن يُسَخِّرُ السارد الصوت، لكنه في الوقت نفسه ينوب عنه في الحديث. وإذا ما سُمِحَ له بالكلام، فبهدف تكريس صورته القمعية. بينما يظل السارد –بحسب القارئة-ذاتا مركزية شديدة التأثير. وبالتالي الأمرعند القارئة "لا يتعلق بصوتين روائيين متمايزين يحيلان على ذوات فردية مستقلة ، بقدرما يتعلق ببنيات ذهنية /سياسية لشرائح اجتماعية عريضة تفصل بينها بحور من الدم وسنوات طويلة من الصراع"[2].

وإجمالا لأسئلة القراء المحركة للمتون النقدية الأخرى نقول إن قراءات "محمد الموسوي"،"الشريف حبيلة"،"دريد يحي الخواجة، "بشيرالوسلاتي"،"أسماء الكتبي" و"بوشوشة بن جمعة"... جاءت متعاقدة مع نصوص "واسيني الأعرج" الروائية، أسئلتها نمطية من قبيل السؤال السوسيولوجي الذي يمثّن الأواصر مابين الكتابة الواسينية والمتغيرات

---

[1] -ينظر: عز الدين التازي (محمد) ، الذات في روايات واسيني الأعرج، ضمن مؤلف مشترك: الأدب المغاربي اليوم، من ص.169 إلى ص. 174.

* -النصوص الروائية التي أتى القارئ إلى تلخيصها بشكل منفصل عن بعضها البعض هي على التوالي: :"رمل الماية"، أحلام مريم الوديعة"، "ضمير الغائب"، ذاكرة الماء"،"نوار اللوز"، "شرفات بحر الشمال"، "وقع الأحذية الخشنة"، "حارسة الضلال"، و "سيدة المقام". استغرقت هذه التلخيصات نحو ست عشرة (16) صفحة ، وذلك من ص.175إلى ص.190.

[2] - شرف الدين (ماجدولين)، الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، ضمن: الأدب المغاربي اليوم، ص.208.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاجتماعية التي تعرفها الجزائر منذ الاستقلال.[1] والسؤال المضموني الذي يكتفي صاحبه بتلخيص النص وشرحه[2]. أو اجترار لأسئلة وتضيّيق أفقها بدل توسيعه[3].

تأسيسا على ما سبق، يبدو أن مستويات تلقي كتابة "واسيني الأعرج"الروائية في الكتب المنشورة عربيا مرهونة بأسئلة متلقي هذه الكتابة. لكن يبدو أن تنوع التجربة الواسينية، وبناء الكاتب لقواعد جديدة في بنى الكتابة، هو الذي فتح أفقا لأسئلة القارئ الجمالية والمعرفية. من هنا ساهمت عدد من التلقيات في تجديد الأسئلة حول هذه الكتابة.

ولعل بعض مستويات التلقي تندرج ضمن سياق التحولات التي عرفها المشهد الثقافي العربي. وذلك لدى تغيير النقد العربي نظرته لطبيعة العمل الأدبي، إثر استنفاذ القراءة السياقية(Lecture Contextuelle) لوظيفتها التاريخية والنقدية. مما أدى إلى انحراف القراءة عن وجهتها الأولى، نحو تجريب أدوات تحليلية جديدة. تبعا لذلك برزت قراءات نسقية(Lecture Systémique)، استمدت أدواتها الإجرائية من حقل الشعرية و السيميائيات والبنيوية و السرديات ونظريات باختين...مما آل ببعض القراءات إلى إحداث قطيعة مع تنظيرات المقاربات التاريخية والواقعية، التي تربط النص بالمقومات الخارجية. حيث أبانت العديد من التلقيات على عمق تحليل القراء كنتيجة لتحول تفكيرهم إثر التطور الملحوظ في مجال الفكر النقدي العربي.

---

[1] - ينظر: حبيلة (الشريف)، الرواية والعنف-دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، (ط.1) إربد،الأردن،2010، ص.38-ص.43-ص.46-ص.47-ص.64-ص.67-ص.92- ص.100-ص.124-ص.127.

[2] - الكتبي(أسماء)، سرديات، (ط.1)، الإمارات العربية المتحدة/دار الثقافة والإعلام، 2008،من ص. 114 إلى ص.122.للإشارة فإن هذا المتن يحتوي انطباعات القارئة حول عدد من النصوص الخليجية والعربية والعالمية-من بينها رواية "طوق الياسمين" لـــ"لأعرج واسيني"- وهذه الانطباعات هي في الأصل تعليقات على روايات شاركت بها القارئة في "ندوة الكتاب" التي تنظمها " بنت محمد بن خالد (شما) " في قصرها بـــ"العين"، والتي تعقد[الندوة] خصيصا لقراءة جنس الرواية.

[3] - ينظر: بوشوشة (بوجمعة)،التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي،(ط.1)، تونس،المغاربية للنشر، 2003، من ص. 84إلى ص.89 . قراءة لنص "نوار اللوز" تمّ نشرها في متن "إتجاهات الرواية في المغرب العربي". ومن ص.122إلى ص.136 بحث قدم ضمن فعاليات الملتقى الدولي الخامس للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"' والذي نظم أيام 22-23-24-أكتوبر 2001 بالجزائر. وقد نشر ضمن أعماله التي أصدرتها دار الاتصال والثقافة الجزائرية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2.2.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الدوريات العربية:

جدول(رقم:6). حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الدوريات العربية:

تاريخ النشر	المجلة	العدد	عنوان النص	المؤلف	ملخص عن مضمون المقال
1990	الفكر العربي المعاصر/بيروت	77-76	السيرة والرواية- نوار اللوز نموذجا.	سعيد يقطين	الوقوف على إشكالية التفاعل النصي وأبعادها بين تغريبة بني هلال الجماعية وتغريبة ابن عامر الزوفري الفردية، انطلاقا من فاتحة النص إلى مستوياته.
1990	آفاق/المغرب	1	السيرة والرواية- نوار اللوز نموذجا.	سعيد يقطين	/
1996	المدى/دمشق	14	شعرية التناص في رواية "رمل الماية"	جمال فوغالي	إجلاء شعرية التناص في رواية"رمل الماية"
1997-1996	كتابات معاصرة/بيروت	29	المكان:البنية والدلالة ضياع المقام في "سيدة المقام"	البشير الوسلاتي	إنجاز دراسة إحصائية للمدينة، مع تقديم قراءة لهذا التواتر من فصل إلى آخر. مع الإضفاء على المدينة دلالات سياسية واجتماعية.
1998	مقدمات/المجلة المغاربية للكتاب	13	ذاكرة الماء أو أنة جرح ثخين –قراءة في ذاكرة الماء	حسن أوريد	تحديد السياقات الخارجية الحاضرة في النص .
2000-1999	إبداع-/ مصر	مجلد من العدد1إلى العدد12	الرواية والمنفى وسؤال الغيرية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج	شرف الدين ماجدولين	الاهتمام بالسياقات الخارج نصية التي أفرزت الرواية.
2002	الموقف الأدبي/دمشق	370	الإيقاع الروائي في رواية سيدة المقام	بوشليحة عبد الوهاب	الاشتغال على أدبية نص"سيدة المقام"
2003	مجلة عمان/الأردن	99	الحداثة الروائية في الجزائر*	نبيل سليمان	تعتبر الدراسة أن البداية الحقيقية لواسيني الأعرج كانت مع رواية "سيدة المقام" التي أجلت تجربة الكاتب بامتياز، ودفعت به إلى أفق أرحب، ليتأكد ذلك مع رواية"حارسة الضلال"

* -يشكل هذا المقال جزءا من كتاب: "جماليات وشواغل روائية"لـــ:سليمان (نبيل). وقد أتيت إلى مناقشة سؤاله المصاغ حول أعمال الأعرج (واسيني) الروائية في المعالجة السابقة. ينظر المرجع المذكور: من ص. 52إلى ص.68.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2004	كتابات معاصرة/المغرب	53	الخطاب النقدي- بنية التعالقات النصية في الخطاب الروائي "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	محمد زيوش	إجلاء التعالقات النصية بين الشكلين السردين الروائي التراثي في "رمل الماية"
2005	الحياة الثقافية /تونس	164	السلطة واغتيال الذاكرة التاريخية في رواية "ضمير الغائب"الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر"	عبد الوهاب بوشليحة	ملإ فراغات نص "ضمير الغائب" للوقوف على ما يتكتم عليه بين تضارسه.
2006	مجلة عمان/الأردن	131	التماهي السيري ومحنة الجنون العاري في ذاكرة الماء	حفناوي	أفضت مقاربة العنوان "ذاكرة الماء" إلى تأويلات متعددة للذاكرة والماء ...مع مقاربة الغلاف والعنوان الفرعي في ظل العنوان الأصلي.ثم الوقوف على تجليات الزمن والمكان في المشهد الدرامي في هذا النص.
2007	فصول/مصر	71	المتخيل والتاريخ ومفارقات الهوية في "كتاب الأمير"	إدريس الخضراوي	تقصي النص الغائب في "كتاب الأمير".
2008	مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية	المجلد24 العدد 1-2	تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية	حسن عليان	الكشف عن جمالية تعددية الأصوات في رواية" نوار اللوز".
2008	الموقف الأدبي/دمشق	448-447	العجائبي في رواية الليلة السابعة بعد الألف	سعيداني يوسف	إجلاء البعد العجائبي في رواية"رمل الماية"
2009	علامات/المغرب	32	سيميائية العنونة في رواية "سيدة المقام"	بشير ضيف الله	قراءة في الوحدات البنائية للعنونة في رواية "سيدة المقام".

يكتسب سؤال "سعيد يقطين" أهميته التاريخية، لأنه سيضع الأسس التي ستسهم التلقيات اللاحقة لنص "نوار اللوز" في بلورتها وتوسيع إجراءاتها. بوصفه مشروعا ولد أسئلة لدى متلقيه. وهو يشكّل عتبة في دراسة التراث في نص روائي عربي، بتمثّل صاحبه لمناهج حداثية غربية. وهو لذلك يعدّ بمثابة التّأسيس والتّأصيل للقراءة التناصية التي أضفت على التجارب التي تلتها الوجود.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن سؤال هذه الدراسة كما مر معنا* ينطلق من مقاربة القارئ للعنوان الفرعي وعتبة النص المختبر.إن الربط بين العنوان والافتتاحية في معرفة النص يأتي نظرا للعلاقة التفاعلية بينهما. وإذا كانت العنونة جزءا لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الكاتب، فإنها تشكل أحد أهمّ أبعاد إستراتيجية القراءة لدى عدد من المتلقين، الذين يسعون لبناء المعنى انطلاقا من العنوان. فالعنوان ينير مسار القراءة، بل ويؤشر عليها.

ونجد ذلك متجليا لدى "البشير الوسلاتي" الذي توخى الكشف عن تجليات المكان انطلاقا من عنوان رواية "سيدة المقام"، وكذا عناوين فصولها. و"محمد زيوش"، "جمال فوغالي" و"سعيداني يوسف" الذين قدّموا قراءات تنهض على إجلاء التعالقات الضدية بين البنية الحكائية لـــ "ألف ليلة وليلة" ونص الفاجعة، في ضوء تحريك العنوان لأسئلتهم التناصية. و"بشير ضيف الله" الذي ربط عنوان "سيدة المقام" بدلالات دينية ، من حيث إحالته إلى "مريم السيدة العذراء" ، وفنية من حيث تأشيره على المقام الذي يمثل حالة موسيقية اشتغل النص عليها، بأن جعل بطلة النص متسيدة "لعالم الرقص وفنونه"[1]. ثم انتقل إلى قراءة التركيب المعجمي والدلالي للعناوين الداخلية قراءة سيميائية، مصنفا إياها إلى أصناف ثلاثة[2] . وذلك في ضوء تركيبها المعجمي دائما. أما عن دلالتها داخل المتن الروائي فقد حصرها القارئ في أربع دوال تجمع بينها دلالة التفكك والانكسار. فضلا على مقاربة "الحفناوي" التي تحركت بدءا من دوال الجملة العنوانية في رواية "ذاكرة الماء".

---

* -راجع مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في المتن النقدي العربي-وبالخصوص لدى مقاربتنا لمتن يقطين(سعيد) .

[1] - ضيف الله (بشير) ،سيميائية العنونة في رواية "سيدة المقام" ،علامات/المغرب،العدد.32، 2009 ،139.

[2] -ينظر: ضيف الله (بشير) ، سيميائية العنونة في رواية "سيدة المقام" ، ص.140.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعطفا على ماسبق يصبح العنوان مدخلا مؤطرا لتداول النص وإنعاش أسئلته، لأنه –وبالنظر إلى التلقيات التي أشّرْنَا عليها-عمل على تحديد مجال القراءة من خلال التأثير على متلقيه بتوجيهه نحو مسار تأويل دون آخر.

في نمط تأويلي آخر انحصر مجال اهتمام العديد من القراءات في المضمون الذي تمت معالجته من وجهة نظر إيديولوجية. ونمثل لذلك بقراءتي "حسن أوريد" و"شرف الدين ماجدولين". واللذان تلقا النص في ضوء الأحداث السياسية التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال، إلى زمن العنف الذي اجتاح الوطن طوال حقبة التسعينات، إثر انتفاضة أكتوبر1988. وهو بحسبهما ما يلتقي مع ملفوظ نص "ذاكرة الماء". وفي ضوء ذلك نجيز لأنفسنا القول عن هذه القراءات إنها قراءات معزولة عن النص، في حين كان ينبغي "أن تخلق المفارقة"[1]، وأن تنفتح على عمق التجربة بدلا من الوقوف على تخومها.

أما بخصوص قراءة "حسن عليان" لنص "نوار اللوز" فتؤشر على أن مشروعية السؤال حول هذا النص ماتزال قائمة. مما يعني أيضا أن القراءات الجديدة تجعل النص يتجاوز نفسه باستمرار. فبفضل التنوع الصوتي ينفتح النشاط التأويلي للقارئ مقصيا بذلك أحادية المعنى. حيث خلص إلى أن انفتاح النص السردي على تعدية الأصوات أفضى إلى تنوّع في مستوياته السردية وسجلاته اللغوية . وفي ذلك تلميح إلى المنزع التجديدي الذي تبناه الكاتب في نصه. وافترض التأويل أن تعدّدية الأصوات والإيديولوجيات داخل نص "نوار اللوز" يؤشر على امتلاكه لقوة مخاطبة شرائح إيديولوجية وثقافية متعددة من المتلقين.

وسّعت قراءات أخرى إلى تعقب المنجز الروائي الواسيني بأدوات نقدية متجددة. فتعاملت مع أسئلة النص ولغته، فاعتنى النص بفضل طاقة القارئ الفكرية والثقافية. من ذلك سؤال"عبد الوهاب بوشليحة" الذي يتحدد في كيفية معالجة الكاتب الروائي لإشكالية

[1] -بارت(رولان)، ضمن: راي (وليام)، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص.194.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الثورة معالجة أدبية في نص "ضمير الغائب". وتشتغل قراءته هذه داخل بنيات نصية متعدّدة السياقات المعرفية. لقد تناول"بوشليحة" النص باعتباره فضاء لغويا ينطوي داخله على أسنن خاصة به. فأعاد بناء سجلّ النص للكشف عن أبعاده الدلالية المحتملة، وفك مغاليق النص وملء فراغاته قصد استكمال ما سكت عنه النص. لذلك أحسبها قراءة تفاعلية تأسست في سياق منهج نظري محكم .

وعلى الرغم من أنني لا أنوي الموازنة بين مستويات تلقي كتابة "واسيني الأعرج" محليا وعربيا، لأن ذلك لا يندرج ضمن الإشكالية التي نتحرك ضمن دوائرها. وفَصْلِي بين هذين المستويين ماهو إلا فصل منهجي، إلا أنّني وقفت على أن تناول القراء لأعمال "واسيني الأعرج" الروائية في المنشور الأدبي العربي المعالج، يأتي غالبا في إطار وقوفهم على مشارب الرواية العربية ككل. في حين تحركت أسئلة القراء في المنشور المحلي غالبا في حدود ضيقة انشغلت بالرواية الجزائرية بشكل منفصل عن الرواية العربية و المغاربية. غير أن القراء من المستويين اتخذوا من الرواية الواسينية ركيزة استندوا إليها في تحديد السمات النوعية للرواية العربية الحداثية. إذن هنا لا يمكن إغفال "العوامل المتحركة التي تتحكم في عملية التلقي، والتي تخضع بالدرجة الأولى لما يمكن أن نسميه بضغط المتغير النسبي، باعتباره عنصرا يستجيب لمعطيات اللحظة الزمانية والمكانية"[1]. لكن على الرغم من ذلك يلاحظ القارئ معنا أن ثمة نص نقدي مشترك يدخل في نسيج عدد من التجارب القرائية. بعبارة أخرى تدخل العديد من القراءات التي وقفنا عليها في علاقات مع بعضها البعض، منها ما اتسع أفقه ليحرر معه المعنى من مقصدية المؤلف وفهم القارئ الأول، إلى رحاب جديد. ومنها ما انحسر أفقه دون محاولة لتوسيع دائرة اشتغاله بما يكفي. وظل تبعا لذلك حبيس مرجعية نقدية بعيدا عن فعل اختراق

[1] - الحرز(محمد)، شعرية الكتابة والجسد، ص.183.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النص. لكن ينبغي أن أشير إلى أن هذه القراءات ستظل متعايشة في الحقل الثقافي بالرغم من تداخلها وتمايزها.

والآن ألج باب تأويل الكتابة الروائية الواسينية بتفعيلي لعدد من الأسئلة أتوخى من خلالها بناء الموضوع الجمالي والكشف عن أنماط التخييل فيه، بغرض الكشف عن الموقف الكتابي الذي تتطلع إليه نصوص "واسيني الأعرج" الروائية. وذلك ما يطمح إليه الفصل الثالث.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثالث

الموضوع الجمالي وأنماط التخييل في كتابة واسيني الأعرج الروائية –نحو قراءة ممكنة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"إن أية قراءة للنص الجمالي تؤدي إلى إلغاء
نفسها وتحتاج إلى قراءة أخرى، ينتج
منها تغيير آخر في الشفرة ،
هذا التغيير يتطلب بدوره قراءة
أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية".
أمبرتو إيكو Umberto Eco

1. إستراتيجية السرد وسؤال الكتابة:

تنخرط تجربة الكتابة لدى "واسيني الأعرج" بأسئلتها في مشكلات أولية من قبيل اللغة، الدين، الجنس، السياسة الهوية، الأصالة، المعاصرة، التاريخ ،الأنا والآخر...وتلمح مثل هذه الأسئلة التي تتكثّم عليها الكتابة، "إلى أن الثقافة السائدة في المجتمع الجزائري بوصفها قيما وقواعد وسلوكا تشكل نظاما مغلقا لقيم ثقافية دينية. أحاطت المجتمع الجزائري بسياج دوغمائي –لايرى العالم إلا من زاوية الحفاظ على التراث، بالاستجابة الميكانيكية لإنجازات العصور السابقة. وبالتالي فإن فشل هذه الرؤية السائدة "[1]، هو الذي أيقظ أسئلة الكتابة لدى المؤلف. لتصبح الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج" موقفا معرفيا يفسح المجال لانبثاق الأسئلة.

[1] - بوشليحة (عبد الوهاب) ،هاجس الحداثة في تجربة رشيد بوجدرة الإبداعية -رواية ليليات امرأة آرق نموذجا ، رشيد بوجدرة وإنتاجية النص ،المنسق: داود(محمد)، منشورات كراسك، 2006، وقائع الملتقى الدولي وهران 2005/10/9، ص.9.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد خاض المؤلف تجربة الكتابة لأنها ذلك الفضاء الذي يتحقق على جسده الممكن. فهي بالنسبة إليه "تجربة إدراكية معرفية مغايرة تتعلق بالانتقال إلا عوالم الغياب المتوهجة."[1] بواسطتها يسعى إلى تأويل الأصل لإخراج الجوهري منه.

وتستقي الكتابة لدى هذا المؤلف نسقها من التراث والتاريخ والسيرة الذاتية و التخييل. دون أن تتخلى عن نوعها الأصلي. فضلا عن كونها تتميّز بسيلان السرد. وهي طريقة سردية عربية خالصة، تبدأ بقصة عادية ثم تقتحمها قصص أخرى وهكذا.

لكن ما هي دواعي انقياد الكاتب "واسيني الأعرج" إلى سرديات التراث ؟ وما هي أشكال استفادته منها؟ ثم ماهي إستراتيجية هجرة النص السردي التراثي إلى كتابته الروائية ؟

يرى "واسيني الأعرج" في السرد القديم مشروعا للكتابة الروائية. بداية من عوالم التراث السردي العربي مثل:"ألف ليلة وليلة"، "السيرة الهلالية" و"التراث الشعبي".....إلى التراث السردي الإنساني مثل : "دون كيشوت". وإن حضور سرديات التراث بأشكالها في الكتابة الروائية العربية تلميح من الكاتب إلى أن الشكل الروائي الذي وصلنا من الغرب لا يمثّل المنتهى. حيث بإمكان الروائي العربي أن يمارس بعض الاختراقات على هذا الشكل ، لتكون بمثابة الإضافة لتأصيل شكل روائي عربي.

توظيف التراث في عرف "واسيني الأعرج" لا يعني تحويله إلى ملصقات داخل البنية الروائية الغربية، بل يعني توظيفه من خلال قراءته وتفكيكه، بشكل فاعل

[1] - المودن (حسن) ، الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي،(ط.1)، الجزائر /منشورات الاختلاف ، لبنان /الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط /دار الأمان، 2009 ، ص.204.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وجدّي. وعليه يعدّ الاشتغال على الأشكال السردية العربية بمثابة بلورة ودعم للجنس الروائي العربي. وذلك قصد فهم ذواتنا في بعدها المتحرك وليس الثابت. لا سيما وأن الكاتب لم ينعزل في الماضي بل تحرّك في التاريخ وعانق من خلال كتاباته الروائية عددا من الأزمنة العربية في تحولاتها وتشكلاتها.

كما أن توظيف الكاتب للتراث جاء نتيجة قناعته بثراء الأشكال السردية العربية وبإمكانية تطويرها في نص جديد الذي ستسبغ عليه الخصوصية المحلية. من هنا لجأ إلى التراث موظفا فنياته السردية لتلوين أعماله الروائية بألوان محليّة تُبرز خصوصيات نصوصه .

لقد وضع "واسيني الأعرج" السرد العربي في صلب انشغالاته، حيث عمل على نقله من الغياب إلى الحضور "وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تمّ التداول شفاها أو كتابة"[1] . إذن يشتق الكاتب "واسيني" الهوية من فعل الكتابة، مستندا في ذلك إلى التراث ليكتب نصه. من هنا يموضع نفسه في بنية الغياب التي يقوم عليها هذا التراث، مستعيرا منظور الكتابة من زمن مضى. ذلك أن سلطة النص الغائب تمارس بشكل مستمر فعلها في بناء نص الكاتب.

تتوخى الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" ترهين السرد القديم بشكل جديد يستدعي كيفيات جديدة في البحث والتفكير" [1].إذ لا يعقل أن تتعامل "معه بالتصورات العتيقة التي ساهمت في تغييبه وعدم الالتفات إليه فترات خلت."[2]

---

[1] – يقطين (سعيد)، السرد العربي –مفاهيم وتجليات ،(ط.1)، القاهرة ، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص.72.

[1] - يقطين(سعيد)، السرد العربي –مفاهيم وتجليات، ص.76.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تأسيسا على ذلك تنهض إستراتيجية الكتابة لدى "واسيني" على العملية التحويلية التي تخضع لقانون السؤال الذي يحرّك اليقين. ذلك أن الكتابة الروائية لديه لا تشتغل إلا داخل منظومة فكرية قائمة على عدد من الأسئلة. من هنا ينقل الكاتب التجربة السردية العربية إلى حقل الكتابة، ليقرأها في ضوء التخييل؛ إذ لا يمكن أن نتعرّف على العالم المتخيّل إلا من خلال الكتابة[3] كما يقول "تودوروف".

إن قراءة الكاتب للنص السردي التراثي تجاوزت قراءته لجوهره الثابت، إلى قراءة متغيراته إثر فعل التلقي. حيث تعامل مع هذا التراث على أساس "أنه نظام لغوي يقوم من خلفه نظام حضاري يحتويه نص مفتوح تفسّره سياقاته الخاصة"[4]. وتتقدم رواية "توار اللوز" مسار الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج" كنص تأسيسي لبنية نصية تستند في سجّلها إلى نصوص تراثية سابقة عليها، متبوعة برواية "رمل الماية" التي تعدّ استمرارا في هذا البناء النصي.

جاء النص التخييلي "توار اللوز" ليتناص مع النص التراثي، على سبيل التحويل في دلالات مروياته، وذلك نظرا للخلاف الإيديولوجي بين الكاتب ورواة السيرة الهلالية. ففي الوقت الذي تلوّن به النص التخييلي بصبغة تراثية نجده، في الآن نفسه يعيد تقييم شخصيات السيرة الهلالية، كنقده لأخلاق أمراء "بني هلال" في مقابل تفضيله لـــ"لجازية" على جميع هؤلاء الأمراء. فضلا عن تنديده برواة السيرة

---

[2] – م س، ص. 76.

[3] -Voir :Todorov (tzvitan), Les catégories du récit littéraire ,in « l'analyse structurale des récits » ED. du seuil, Paris, p.144.

[4] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، (ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، بيروت / لبنان، المركز الثقافي العربية، 1998، ص.150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومؤرخ بلدة "مسيردة"، نظرا للتشابه الكبير بينهما. وجاء ذلك من خلال شخصية "صالح بن عامر الزوفري" الذي ترفض بشدة استمرار صورة "بني هلال" في مجتمعها.

وتمثّل "ألف ليلة وليلة" نصا تراثيا. وبنية دلالية تزخر بإمكانات التعبير والتخييل، تتبع من مخيّلة استقت مادّتها من واقع خارق يحايث ما هو واقعي. استثمرها المؤلف في كتابة روايته "رمل الماية" دون أن يلغي عصره. حيث سعى إلى بلورة شكل جديد للحظة الزمنية. "فالزمن الروائي لا يهتم بالتفاصيل، بل يركز على زمن الفاجعة والاندحار، من خلال ترداد يوقف الزمن المتحرّك ويجعله زمنا للتأمل."[1]

وتعدّ رواية "رمل الماية" دفقا لغويا يبحث عن الهوية في الكتابة وعن الكتابة في الهوية. انطلق فيها الكاتب من "ألف ليلة وليلة" لا كوقائع ، ولكن كبنية ذهنية ، وكمنظومة سيميائية متحكمة في التفكير والإبداع. مما يعني"أن فعالية الكتابة شرط لكل معرفة حديثة"[2].

لم يحاك الكاتب في روايته نص "ألف ليلة وليلة "، نتيجة حسّه بضرورة التضاد مع هذا الخطاب. تساوقا مع ذلك ينبني النص اللاحق "رمل الماية" من جهة على المشابهة في مادته السردية وبعده العجائبي، ومن جهة أخرى على عملية تحويل النص السابق إلى نص مختلف عنه. وهو بذلك يفارق الأصل ويتمرّد على مركزيته. من هنا تصبح الكتابة الروائية عن" ألف ليلة وليلة" هي كتابة عن ما خفي منها؛ أي ما لم يكشف عنه النص بعد. والكاتب إنما ينطلق من التراث لا ليكرره،

---

[1] - علوش (سعيد)،عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي،(د.ط) ، بيروت، مركز الإنماء القومي،(د.ت)، ص.31.

[2] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص.35.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنما ليغنيه. لأن تكرار ما يقول التراث تجميد للنصين السابق واللاحق. ونتيجة لهذه الإستراتيجية الكتابية تبرز للقارئ إنتاجية النص الجديد.

إن سؤال الكاتب عن "ألف ليلة وليلة" مفاده: هل تمثّل شخصية "شهرزاد" الحاضرة السؤال المثالي؟ ولما كان الجواب بالنسبة للكاتب نفيا تساءلت الكتابة عن الغائب المقصي الذي بإمكانه أن يكون بديلا عن شهرزاد؟

من هنا راحت الكتابة الروائية تختبر"عالم "ألف ليلة وليلة" لتملأ بياضه، ففاضت "رمل الماية"، حيث خلقت مصائر شخصيات جديدة قديمة ضمن أفق تاريخي. وانخرطت في عصرها انطلاقا من شخصية "دنيازاد" التي وفّرت للكاتب الدهشة بصمتها في النص السابق. فتوخى بها تعميق عنصر الدهشة لدى قرائه.

تبحث شخصية "دنيازاد" الصامتة عن تاريخ مخفيّ ، مما جعل الكاتب يستثمرها بعد أن أنطقها لتُسمع "شهريار" ما لا يريد سماعه. إن توسيع حقل هذا المشهد النصي يأتي قصد استنطاق جسد آخر يعيش في لحظة تاريخية أخرى مؤطرة بمكان وزمان مختلفين. و سؤال الكتاب في الفاجعة يتعلق بحدود المسافة الفاصلة بين

الماضي والحاضر، لهذا غامر بسؤاله قصد إعادة قراءة مرحلة تاريخية وفهمها. رغبة منه في تسليط الضياء على تاريخ الموريسكيين، اقتناعا منه أنه يشكّل جزءا من البنية الفكرية للوطن الذي ينتمي إليه. وكأن به بقراءته لتاريخ الموريسكيين يرغب الكاتب في معرفة نفسه وتعيينها. فضلا عن طموح كتابته إلى إبراز البنية العميقة للذات الجزائرية و المغاربية. والكتابة بذلك إنما تسعى إلى تأصيل ذاتها بوضعها للثابت والمطلق مثار تساؤل. من هذا المنظور تتفعّل الكتابة إلى أداة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وظيفية "تريدنا أن نفكر في سبيل تأسيس معرفة بذواتنا و أوساطنا وعوالمنا ومصائرنا"[1].

و استكمالا لما أثير أحوّل سؤالي نحو إستراتيجية السرد في رواية "كتاب الأمير" متسائلة عن سؤال الكتابة المتبدّد فيها ؟

ينطوي "كتاب الأمير" على تجدّد غير متوقع في الأفق الكتابي. فبعد أن بدا للقراء أن الكتابة الواسينية تسير على خط مستقيم، يستأنف اللاّحق فيها ما سبقه. تخرق رواية "الأمير" أفق انتظار متلقيها بكتابة جديدة تجلي قلق الذات الكاتبة التي لا ترتاح إلى نموذج نهائي. كما يلمح هذا المنحى الجديد في الكتابة إلى حيوية الجنس الروائي الذي بإمكانه اقتراح أشكال جديدة على الكاتب تفيض على الأشكال القائمة.

لقد جرّبت الكتابة "في "كتاب الأمير" خلق تأثير متبادل بين أشد أنواع المعرفة تباينا واختلافا. حيث تعالق في نسيجها، السردين التاريخي والروائي تعالقا جماليا.على الرغم من ندّيتهما. فبينما يستند السرد التاريخي إلى الحقائق على النحو الذي دوّنت به ، يخترق السرد الروائي هذا القانون الصارم ليبسط حقيقته. لأنه فن وليس تأريخا. لكن هاهنا يكمن سرّ الكتابة الأدبية التي اشتغلت على التنافر المعرفي بين التاريخ والرواية.

إن إثارة سؤال علاقة الكتابة الروائية بالتاريخ في هذه الرواية، هو محاولة ضمنية لمعرفة التعالقات الجمالية التي يقيمها الكاتب مع أحداث التاريخ وأحداث عصره. لقد تجاوزت الكتابة في رواية "الأمير" المنهجية التاريخية بما تتّسم به من دقة وموضوعية، واستندت في توظيف التاريخ إلى إعادة توزيع فضاء الممكنات. واشتغالها على موضوع التاريخ ، يأتي من قبيل تشتيت مركزيته، تفكيك شكله و تعاقبية أحداثه، في محاولة لإعادة كتابته تخييليا.

[1] - المودن (حسن) ، الرواية والتحليل النصي، ص.192.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويأتي تجاوز الكتابة للتاريخ الرسمي قصد استكشاف "مناطق التجربة الإنسانية التي يقصيها المؤرخون. واكتشاف الوجه الآخر للإنسان ... في علاقته بالزمن"[1]. فحضور التاريخ في رواية "كتاب الأمير" هو معنى ممكن حدوثه، وليس شيئا مضى أمكن استعادته. وهو في تصوّري ما تنهض عليه إستراتيجية السرد التي اشتغلت على البياض الذي لم يسّوده التاريخ، فأنتجت منه نصا مركزيا بامتياز، أضاءت به معاني الصراع في تاريخيته. وإن كشف المطمور من سجّلات هذا التاريخ هو النص الغائب الذي تجرّأت على طرقه الكتابة.

هذا الانبثاق من الفراغ يعضّد بلاغة المحو التخييلية المناقضة لبلاغة الامتلاء التاريخية. حيث زخم التضمينات ذات الأبعاد الفلسفية المتشابكة في نسيج الكتابة، إنما حضرت لترفع راية الإنسان في علاقته بالآخر وبالواقع في زمن بلغت فيه هذه العلاقة أقصى درجات تأزمها.

تطمح الكتابة في ضوء هذا الخطاب المعرفي الذي أنتجته، التأسيس لثقافة كونية تقوم على أساس مبدأ التسامح مستندة إلى تشيد أركان الحوار -كبديل عن سياط القمع- بوصفها الرهان النهائي للحضارات، لتقول أن الحرب تدمير للذاكرة وللحياة. وأنه من الممكن أن يتحاور الأفراد والشعوب رغم اختلاف انتماءاتهم الفكرية والعقائدية في أقصى درجات العنف وفي عنفوان الحروب. وعطفا على ذلك تتحوّل الكتابة "في كتاب الأمير" "إلى فلسفة تقودنا إلى التفكير في الذات والواقع والمجتمع والتاريخ والثقافة"[2].

---

[1] - المودن (حسن) ،الرواية والتحليل النصي، ص.142.

2 - يوسف (أحمد)، تضايف السرد و الايديولوجيا -تأملات سيميائية في كتاب الأمير،مدونة الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر -الأدبي و الإيديولوجي في روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج نموذجا، سعيدة ، المركز الجامعي ، 2008، ص.257.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ضوء هذا المنحى تكون الكتابة الروائية قد أزاحت حقائق التاريخ عن مقصديتها الأولى، نحو مقصدية مغايرة يستشرفها القارئ لدى تلقيه النص. من هنا يُفترض أن لا يتعاطى هذا القارئ مع الكتابة الروائية في نص "الأمير" من موقف ضعف هذا الأخير . كما أنه لا يجب أن يؤخذ "الأمير" في سياقه ومقامه. ذلك أن التحويل غيّر شخصية "الأمير عبد القادر" نتيجة اعتماده الحذف في البناء النصي.

وتأسيسا على ذلك أصبح تلقي القارئ لرواية "كتاب الأمير" مشروطا بتوقيعه على ميثاق تخييلي مع المؤلف، وذلك قبل ولوجه إلى عالم السرد. فمادامت المعطيات النصية لها وجود مستقل عن عالم القارئ، لا ينبغي تصحيحها بالعودة إلى عالم تجربة القارئ الحقيقية. فضلا على أنه لا يمكن اختبار الحقيقة في لغة أدبية، لأن الأدب يظل ينفلت دوما من مقولة الصدق والكذب. لذا فإن بناء المعنى في هذه الرواية لا يتعلق بقضية الصدق أو الكذب. مادامت كتابتها تنضوي تحت مسالك التخييل. وما يفترض في متلقيها هو تنشيط خبرته الجمالية لاستيعاب درجة انزياح النص عن التاريخ، لأن ذلك عينه ما سيزوده بالمفتاح لفهم مقصدية النص. ويظل" البياض تبعا لذلك، رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص. وبتعدّد القراءة يتعدّد فعل الكتابة أيضا"[1].

تبعا لذلك تغدو رواية "كتاب الأمير" هي رواية البحث عن الحقيقة الغائبة من وجهة نظر السرد. ومن هذا المنطلق فإن التاريخ لا يقول نفسه في رواية "كتاب الأمير". لأن الكاتب يتوخى من خلاله إستراتيجية كتابتها إقحام الجديد في نسق

[1] -بنيس(محمد)، الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها3- الشعر المعاصر ،(ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، دار توبقال للنشر، 1990. ص.129.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المسلمات. وبالتالي نقض الأحداث التاريخية بالممكنات. والأمر لا يتعلق بممكنات كونية واقعية بقدر تعلقه بـــ " ممكنات بنوية تكون مدونة في نسق بنية الثقافة "[2].

ويبدو أن "الأمير" في نهاية المطاف ليس حالة جزائرية إلا في شكلها. ذلك أنه يمثل -من منظوري- حالة إنسانية تتعلّق بمآل تجارب عربية رائدة تنتظر من يشتغل عليها . وأتصور أن "الأمير عبد القادر" كان ضالة الكتابة للتّعاطي مع أسئلة كثيرة، تتّصل بالإنسان أين كان انتماؤه: سؤال الحريات، سؤال الكرامة، سؤال الحوار بين المتدينين في أقصى لحظات التأزم والاختلاف.

2.سؤال الكتابة ضمن أفق الموت:

تقوم الكتابة في عدد من أعمال"واسيني الأعرج" الروائية على تقاطعات نصيّة وتكرارات متواترة . إنها نصوص تتوالد من بعضها البعض، مع استقلالية كل نص عن الآخر. حيث تنتظم إستراتيجية السرد في تلك الأعمال الروائية وفق تعالقات أكثر عمقا وأكثر تشابكا. وأخصّ بالذّكر تلك الكتابة التي تعاطت مع المحنة التي عاشتها الجزائر سنوات التسعينات. والتي أحدّدها تبعا للمعطى النصي في: " سيدة المقام1995 "،"حارسة الضلال"1996" ذاكرة الماء1997"، "شرفات بحر الشمال 1999".

إن تحقيقي للموضوع الجمالي لهذه الأعمال الروائية يرتهن بتشغيل أداة السؤال لديّ، قصد تحريك الإشكال المطروح وتخريجه تخريجا جماليا في ضوء قراءتي التذاوتية. إذن: كيف طوّعت الكتابة الروائية أسئلتها وهي تطرح الأزمة

[2] - إيكو (أمبرتو)، القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة : أبو زيد(أنطوان) ، (ط . 1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/ لبنان المركز الثقافي العربي، 1996، ص. 243.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي عاشتها الجزائر؟ ما هي حدود التعالق بين الكتابة والموت فيها ؟ وماهي المسارب التي انتهجتها الكتابة في مواجهتها للموت؟

إن هذه الأعمال الروائية تنفتح على الواقع والتاريخ والثقافة والفن. وهي تمثل في تسلسلها الزمني مكنونات ذاكرة مجروحة يمتدّ سيلانها إلى أزمنة قريبة وبعيدة بأسلوب الهدم والتقطيع عبر تداعيات متشابكة ومتلوّنة . إنها ذاكرة مرثية شديدة الشجن، فيها إدانة للصمت و التواطئ .البطل الرئيسي فيها هو زمن الموت، بعد أن تأجّل زمن الحياة.

لقد تشبّث الموت واستمرّ في هذه النصوص، بل وحضر فيها كشرط من شروط الكتابة، بعد تصعيد حضوره القلق من عمل لآخر، ليبلغ الفعل الكتابي برمّته. أما المكان فيها فهو ذلك الفضاء المغلق الذي ينضح بالذعر الضائع بين أزمنة الغياب ليتحوّل إلى آثار رماد بعد أن سُحِقَتْ أبعاده.

بفعل الكتابة انخرط الكاتب "واسيني الأعرج" في الحياة وسط أنياب الموت، من خلال النبش في الذاكرة بحثا عما يجعل الحياة تستمر. واستحضاره للذاكرة لا يعني أنه يطمئن إليها ، على العكس من ذلك، لأنه سعى إلى تدمير استبدادها ومحاورة الحلم كبديل لها. ولما كان "المؤلف هو بمثابة وساطة بين النص من حيث هو نسق من القيم تنتمي للسارد، وبين نسق القيم المنتمية للمؤلِف ذاته"[1]. فُرِضَ على الكاتب الموت كتجربة اجتازتها الذات الفردية والجماعية الجزائرية سنوات التسعينات. وقد فاضت هذه التجربة المعيشة في أعماله الروائية- التي حدّدتُها-

[1] - كريزنسكي (فلاديمير) ، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،عرض: عقار (عبد الحميد) ، ضمن مؤلف مشترك، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص.215.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كنتيجة لتفاعل الكتابة مع الذات الكاتبة، وهي تبحث عن معنى جديد للحياة. فراهنت على كتابة الموت، وأصبح الموت يسكن الفعل الكتابي. لذا نلفي شخصية المثقف في الأعمال الروائية -المشار إليها- التي تعاطت مع المحنة الجزائرية، تشقّ مسارب المجهول التي سبق للكاتب تجريب السير في دروبها . وتجاوزا للفناء دخل الكاتب في صراع مع الموت بأداة الكتابة ، فتفتقت الكتابة عن أنا ساردة هي بدورها تصارع من أجل أن لا تقع تحت سيطرة الموت.

راحت كتابة "واسيني الأعرج" الروائية تكتب المثقّف في ضياعه وتمزّقه ومنفاه وتشرّده في مرحلة الأزمة لتحفظ حضوره، محتجّة ضدّ الدّمار. صارعت الموت بأدواتها الخاصة ، ودغدغت قيمه وبناه لتشيّد قيما نقيضة في الكتابة.

وسط هذا الصراع أصبحت الكتابة تعيش قلق تشكلها الدائم، بل و أصبحت في الأعمال الروائية- المذكورة- تتمظهر داخل أفق الموت، بوصفه دالا يسكن عمق الكتابة ذاتها، مرغما إياها على التفكير في نفسها، لكي تتمكّن من تدوين بصمة غرابتها. بعيدا عن اعتبار الموت مجرد انفصال يطال الخارج ويمحو أشكاله. فالموت في هذه الأعمال فضاء لانفجار تجربة الكتابة ، والتي تبلورت داخلها إمكانية التحويل الدلالي للموت بفعل أدوات الكتابة . مما آل إلى تواشج الموت مع الكتابة في تلك النصوص ،"ليصبح الموت دالا يتأسس في الحياة التي يبنيها النص."[1] وتصبح "هي ذي الكتابة ، فضاء المتخيل والموت"[2].

لكن ما هو المسوغ الجمالي للكتابة في ضمن هذا الأفق؟

---

[1]- بنيس(محمد)، الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها3، ص.222.

[2]- م س ، ص.242.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اشتغلت الكتابة في "سيدة المقام"، "ذاكرة الماء" ،"حارسة الضلال" و "شرفات بحر الشمال" على التوسيع والإضافة لموضوع الذاكرة المغتالة من خلال المثقف الذي يمثّله تارة الكاتب وتارة الصحفي وتارة الفنان، وتارة أخرى النحاة ....لقد منح فراغ الموت لعدد من هذه الشخصيات المهزومة فرصة الإنصات إلى جرحها. فلم تعد ترى غيره، لذا قامت بالاشتغال عليه، بأن جعلت منه "المركز الفارغ الذي سوف ينتظم حوله عالم -ليس عالم أشياء بل عالم كلمات"[1].

إن الاشتغال على فراغ الموت الذي يسكن الذات "هو في الواقع، الثمرة بامتياز"[2] . ولعل وجود "يوسف"في "ذاكرة الماء"[3] مغتالا وفي يده قلم رصاص. تلميح من النص إلى أن الكتابة عن الحقيقة تضمر مواجهة مع الموت. وأنها لا تعني سوى إقامة جبرية على حدود الخطر.

أما في رواية "سيدة المقام" نلفي ساردها ينتصب على الجسر الذي يؤشر في النص على حافة الموت ، يشرع في تمزيق بطاقة تعريفه الوطنية ثم يقدم على إتلاف جواز سفره، قصد محو هويته محوا تاما. وأخيرا ألقى مخطوطة روايته من أعلى الجسر، مادامت الكتابة عرضة للمصادرة. و ينغلق المشهد الروائي بانتحاره الجسدي ، لأنه أيقن أن لا حياة خارج شرط الكتابة، مما جعله يسحق ذاته المبدعة قصد إتلاف أية علامة عن وجوده. ويستبطن هذا الفعل انتحارا فكريا يعلو على الانتحار الجسدي.

1- ماركيه (جان فرانسوا) ، مرايا الهوية –الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة: داغر (كميل)، مراجعة: زيتوني (لطيف) ، (ط.1) ، المنظمة العربية للترجمة، توزيع : مركز دراسات الوحدة العربية،2005 ، ص.410.

2- ماركيه (جان فرانسوا) ، مرايا الهوية ، ص.420.

3 -ينظر: الأعرج (واسيني)، ذاكرة الماء، الجزائر، دار الفضاء الحر، ص.199.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما أن الكتابة في العديد من الأعمال الروائية التي نشتغل عليها تهمة تلاحق المثقف في المجتمع العربي قديما وحديثا، حيث إن توظيف فعل الحرق الجسدي والفكري الذي طال المثقف المُقْصَى تاريخيا في نصوص "واسيني الأعرج" الروائية، يكاد يتطابق مع فعل الحرق المسلّط على المثقف في الزمن الراهن في النصوص نفسها، مما يلمح إلى أن الموقف من الكتابة عربيا واحد عبر التاريخ وإلى اليوم .

ولأن الكتابة عند "واسيني الأعرج" دأبت على أن تضع شخصياتها في مواجهة مع الموت في كل لحظة، نلفيها توظف في لعبها السردي "مريم" المتوالدة التي لا تموت في عمل إلا لتنبعث في آخر. لقد تسلّلت الشخصية "مريم" في عدد من أعمال "واسيني الأعرج" الروائية من "أحلام مريم الوديعة "إلى "ضمير الغائب" إلى "سيدة المقام"....حتى غدت مركزا تحبك حوله الكتابة خيوطها. من هنا أفعّل سؤالا آخر بخصوص هذه الشخصية ودواعي مواجهتها للموت بتلك الصفة الدائمة؟

لقد لاحظتُ في ضوء المقاربات التي عالجتها في الفصل الثاني تحوّل "مريم" إلى رمز يحيل على الوطن. ولم يُنْظَر إليها كإمرة بغناها وتعدّدها، بإنسانيتها وتمرّدها. فضلا عن كونها كائنا يعطي الرغبة في الحياة والاستمرار.

إن القبول بوجود شخصية امرأة/ فاعلة في مجتمع عربي مايزال يجرّ وراءه أذيال التّخلف والرجعية، يعدّ في حد ذاته مجالا للتحرر و الانعتاق. من هنا أتصور أن الكتابة الروائية في استثمارها لحضور"مريم" /الفنانة في"سيدة المقام"، إنما تتطلّع إلى هوية جديدة تتشكل على إيقاع تفاعلات متعدّدة في القيم والثقافات والأفكار. كما أن جود المرأة بتلك الصفة التي تجلّت بها الشخصية "مريم" -في الرواية المذكورة- فيه إحراج للمجتمع الذكوري وإحراج للفكر المتشدّد الذي لم يكن أصلا يقبل بتفعيل وجود المرأة مجتمعيا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ظلت "مريم" في "سيدة المقام" تواجه الموت ضمن نظام عدواني يمقت الجمال، حيث سحقها سحقا في محاولة لقتل جمال الفن في عينيها .إنه الوجه الآخر المتماثل مع القبح والمتنافر مع الجمال. لكنها كانت تصرّ على البقاء والمقاومة بكبرياء الفنان. وتطلعت بالرقص إلى تحرير جسدها. وفي ذلك تلميح من النص إلى أن المشكلة التي أدّت إلى انبثاق الأزمة في جزائر التسعينات، إنما هي مشكلة ثقافية بالأساس. ذلك أن غياب الذوق الفني في سلوك الأفراد يستنهض الوحشية، والرغبة في التّدمير داخلهم. وهو في تصوّري ما اشتغلت عليه إستراتيجية الكتابة في "سيدة المقام"، وذلك من خلال انخراطها في كتابة "مريم" المرأة المظلومة ، حيث راحت تقابل بين ثقافتي الامتلاء و الخواء، حين جعلت جمال الفن يتصدّى لقبح العالم.

وأحسب أن شخصية "مريم" في تجربة "واسيني الأعرج" الروائية ليست سوى صورة إنسان وهو يقاوم، لأن الجوهري في التاريخ هو مقاومة الإنسان للفناء والعدم. ولعل الكتابة في جنوحها إلى المرأة دون الرجل ما يؤكد فعالية المرأة وعمقها الإنساني في المواجهة والتصدّي والصّبر. وهو ربما ما قد يفوق طاقة الرجل في التحمّل. "وكأن حضور الأنثى لغة ثانية ، تعضّد اللّغة الأولى وتزيد أوجاعها فضاحة"[1]. وعليه أصبح العمق الأدبي للرواية يتساوق مع العمق الإنساني للمرأة.

في السياق نفسه أتساءل الآن عن حجم العبء الرمزي الذي يتكثّم عليه الحضور المتكرر للسيرة الذاتية للكاتب في أعماله المذكورة ؟

[1] - دراج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية،(ط.1)، الدار البيضاء/ المغرب، / لبنان، المركز الثقافي العربي،1999، ص.246.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رواية السيرة الذاتية "هي حقل تعالق الواقعي بالمتخيل، عبر سرد يدمج ويمزج الكاتب فيه أحداثا واقعية بعناصر أخرى تخييلية".[1] و تأتي السيرة الذاتية في الكتابة لدى "واسيني الأعرج" الروائية كبعد ملازم للسرد . إن هاجس تطوير جمالية الكتابة لديه يأتي متشابكا مع معانقته لذاته التاريخية. فمع الكتابة و بها أصبح يصوغ ذاته، لا سيما أن تجربة المنفى منحته فرصة تأمل الحياة بصمت خارج ذاته بأفق إنساني أكبر وأوسع. وعليه تصبح الكتابة في تجل من تجلياتها ليست سوى الرغبة في إعادة تكوين الذاكرة المشتّتة وترميمها.

غير أن السيرة الذاتية لا ترد في كتابة "واسيني الأعرج" الروائية بمعزل عن الذات الجماعية. ذلك أن الكتابة تشتغل على تذويب الفردية في قالب الجماعية. وما يكتبه الكاتب يظل ينبثق من داخل الحقل المغناطيسي للشخصية. و كأن الشخصية /السارد أصبحت أكثر من أي وقت مضى، ونظرا لحريتها المفتقدة في حاجة إلى سرد تاريخها الشخصي لإعادة بناء هويتها وذاكرتها المفقودة.. ولأن "الكتابة شرط اللغة في اكتشاف الذات وتحقيقها والحفاظ عليها"[2]، أصبحت الكتابة (الكتابة كممارسة تُفعِّل حضور الشخصية في النص) داخل الكتابة(الكتابة الروائية) تمثّل شكلا من أشكال المحافظة على حضور الشخصية الصامتة ،لأنها غدت تشكل بدورها تجلي من تجليات الصوت المقموع. داخلها تبني الشخصيات الروائية :"حسين" في ضمير الغائب، السارد في "سيدة المقام"، "حسيسن" في "حارسة الضلال"، "يوسف" في "ذاكرة الماء"، والمفكرون الذين أقصاهم التاريخ المدوّن...

[1] - إدلبي (عمر)، سرد الذات –فن السيرة الذاتية،(ط.1) ، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2008، ص.22.

[2] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، بين 26 إلى ص.35.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عالمها معلنة عن وجودها باللغة وداخل اللغة. مع الإشارة إلى أن الصمت ليس نقيضا للغة، ذلك أن "اللغة لا تحيا إلا بالصمت"[1] .

كما أن مجرد حضور الأنا الكاتبة يضمر استحضارا للتاريخ. لذا غالبا ما يتشابك المنحى السيري بالمنحى التاريخي و يتعالقان معا في إطار المنحى التخييلي. ولعل صوت "الموريسكي" في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يأتي مركزا يختصر صوت الإنسان المقهور عبر التاريخ، متيحا للأنا الكاتبة والقارئة على حد سواء اكتشاف تاريخ ذاتها.

.3.المستويات الجمالية للغة:

النص الأدبي بنية سطحية قائمة على نظام صوتي ونظام نحوي تركيبي . وهو إلى جانب ذلك بنية عميقة قائمة على نظام دلالي يقحم النص في الممكن، مما يسمح بتأويله وإعادة صياغته من خلال قارئ يحرّك قواعده الثابتة ليفجّر لغة النص فتتعدّد قراءة. و يعمد النص الروائي "إلى استراتيجيات اللغة ونظمها، فيحيل ما فيه من شخصيات وأماكن، وأزمان، وأحلام، وأحداث إلى كائنات لغوية أو كلامية."[2] مما يعني فتح إمكانات واسعة أمام فعل التأويل.

تشكّل الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" نسقا من المستويات اللغوية المتشابكة، فهي تتغذّى من الرصيد التراثي والثقافي العام. كما تستند إلى عدد من الأنظمة الإشارية كالرسم والموسيقى والرقص ... وبالإضافة إلى اللغة الروائية الأساسية التي يقوم عليها السرد والحوار، هناك لغات أخرى تتّخذ من التاريخ والذكريات واللاوعي والتأمّلات مركزا لها. وفي ذلك يكمن تعدّدها وأشكال اختلافها.

---

[1] -مرلو -بونتي (موريس)،المرئي و اللامرئي، ترجمة وتقديم: العيادي (عبد العزيز) ،مراجعة: العونلي(ناجي)، (ط1)، لبنان/بيروت،المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ،2008. ،ص.207.

[2] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص.15.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن عملية صهر هذه المستويات اللغوية في الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج" يتدعم باختبار الكاتب للغته بصفة دائمة. ولأن الكاتب يدرك أن اللغة هي هاجس الكتابة الأول، فإنه يتعامل أثناء كتاباته الروائية مع المسألة اللغوية بحساسية شديدة، لأنها بالنسبة إليه كيان يتلون ويتطور، متجاوزا المتداول والمستهلك فيها. في مقابل ذلك يشتغل على اللغة الشعرية لأنها أكثر كثافة وسمكا. ويأتي تكثيف اللغة الشعرية في الكتابة ضمن إستراتيجية إحداث الفراغ. الأمر الذي يقوّي من حوافز التأويل لدى المتلقي. ويمدّد فضاءات التواصل بين الكتابة ومتلقيها.

إن ثورة الكتابة على اللغة لا تكون إلا باللغة، وذلك بغرض تكريس لغة جديدة ترسّخ الاستقلال الروائي وتؤكد تطوره واختلافه. من هنا مكّنت عمليةُ تطويع اللغة الكاتبَ من تجريب اكتشاف الذات والعالم وصياغة معرفته بهما ، من خلال لغة تطمح إلى تجسيد مفاهيمه المتجدّدة ومعانيه المتراكمة. ذلك أنني أتصور أن همّ الكاتب الأساسي ليس ماذا يكتب ؟ لكن همّه الأكبر هو كيف يكتب؟

وإن رفض استكمال مغامرة الكتابة بلغة مفرغة من طاقتها، هي ثورة أرهص لها "واسيني الأعرج" في روايته "نوار اللوز". وكان هذا الانفلات اللغوي في رؤية الكتابة الروائية، فتحا لمنظورات كتابية جديدة ، تكوّنت كضرورة فنّية لبعث اللغة من مهادها وتجديد عملية الخلق الروائي، بعد صقل تجربة الكتابة لدى المؤلف بمؤثرات متعدّدة، كتأثير السرديات العربية والغربية ، التراث الشعبي المحلي، اللهجات العربية والفنون بأنواعها...

وتأسيسا على ذلك يبدو أن رحلة اختبار الشكل الروائي هي سعي من الكاتب لتجديد لغته الروائية، دون الحياد عن الذاكرة والهوية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذن أصبحت الكتابة الواسينية تتدعّم بالأمثال الشعبية والقوالب الجاهزة، والأغاني التراثية واللّهجات المحلّية، وليس ذلك إلا قناة لتأكيد سلطة تداولية المقول في الكتابة الروائية. لاسيما أن "النص الشفوي يمتلك مرونة كبيرة في التصرف واستغلال عناصر عديدة متنوعة. وهذا خلافا للنص المكتوب."[1]

إن شعرية الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج" ليست كيانا جاهزا، لأنها كيان يتطور مع الكاتب من عمل روائي إلى آخر. حيث تتوخى الكتابة تجاوز النمط الثابت المتوارث للكتابة الروائية، وفي مقابل ذلك تكرّس تحولات اللّغة الفنية وعيا من صاحبها بضرورة استكشاف ممكن اللغة الفنية. من هنا تغدو الكتابة عنده مشروطة بالتّخلص من تبعية اللغة الموروثة. ومسألة الخلق اللغوي هذه إنما تصدر عن رؤية الكاتب لوضعية اللغة الشعرية، وهو الشرط الذي يطمح المؤلف إلى تحقيقه في مجال الكتابة الروائية.

لقد تحوّلت الكتابة في أعمال المؤلف الروائية إلى حقل خصب لاستثمار إمكانات اللغة داخل أنسقة متداخلة ، يتموضع موقفها بين الاختلاف عن هذه الأنسقة ومجاراتها. مما ورّط النص في تعددية القراءة "حيث لا يتحوّل النص إلى مصدر يقين معرفي بقدر ما يأخذ مكانه ضمن صيرورة قراءة التفكيك التي لا تستقر هي الأخرى ولا تهادن"[2].

وتعدّ الكتابة الروائية أفقا مفتوحا يستقطب مختلف الأجناس الفنية، ثم يذيبها في كيانه، دون أن يتجاوز حدود جنسه الأدبي. وذلك مهما بلغت درجة التناص بينه وبين الأجناس.(Genre Littéraire) الأخرى.واستثمارا لهذا الامتياز ينجذب فن

---

[1] - الزناد (الأزهر) ، نسيج النص -بحث في ما يكون به الملفوظ نصا،(ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، بيروت / لبنان ، المركز الثقافي العربي ، 1993 ، ص.73.

[2] - بنيس(محمد)، الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها3، ص.201.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرقص في رواية "سيدة المقام" إلى القوة الإجناسية للرواية، حيث تهتز خصوصيته لدى تحوّله داخل نسيج الكتابة إلى لغة مقروءة ، مما يجعله يتّسم بسمات النص ويتلوّن بلونه. و ذلك نتيجة الطاقة الإخصابية التي يكتنزها هذا الجنس. ومع ذلك " فالأجناس لا تذوب، لا تتلاشى بعضها في بعض. وكلها تشتغل وفق مبدأ إخضاع الجنس الآخر والخضوع له."[1] أي أن عملية تضايف الكتابة الروائية مع فن الرقص جعلت الأول يتلون بالثاني و الثاني يندغم في الأول ، وهو ما أدى إلى إنعاش نشاط اللغة وتكثيفها.

لقد تحوّل فن الرقص بفعل الكتابة في "رواية سيدة المقام" إلى بنية نصية(Structure Textuelle) تفتن صياغتها الجملية متلقيها ، وتوقع به في وهمها المفتوح على كل الدلالات. تبعا لذلك يطرح هذا الفن في النص نفسه حقلا خصبا للمساءلة. ويجرّ بمتلقيه إلى دوامة من التساؤلات المحفوفة بالقلق. والإبهام الذي يلازم حضوره في النص، يعدّ في حدّ ذاته محفزا على التأويل. ذلك أنه لا يحيل على ذاته إنما يحيل على علامات جمالية مفتوحة .

أدركت مريم في "سيدة المقام" أن " الحياة ليست غير الموت الملغى"[2]، فراحت تسابقه بتحويلها لقوى الموت إلى إنتاجية شعرية. حيث تحوّل الموت في جسدها إلى خبرات دلالية. ولم تجد عصيانا أجمل من الرقص تتمرّد به على قدرها الذي تعاني مرارته داخل ذاتها. فاحْتَمَتْ به درءا للهلاك النهائي. مُحررة جسدها نحو بعد ثقافي.

---

1 - حسين (خالد حسين) ، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007، ص.301.

2- مرلو -بونتي (موريس) ،المرئي واللامرئي، ترجمة وتقديم: العيادي (عبد العزيز) ، مراجعة: العوْتلي (ناجي) ، (ط.1)، بيروت / لبنان، المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ،2008، ص.156.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحدّت "مريم" الرصاصة وآلامها . وحضّرت رقصة شهرزاد. لقد تحوّلت شحنات الجسد بالرقص إلى جمالية لغوية تشعّ من خطاب الجسد، تستبطن داخلها أسرارا تبقى في دائرة الاحتمال والممكن. ذلك أن "مريم" تعبر باللامقول، مما وسّع فجوات اللغة ومدّد هيولتها. وفن الرقص من هذا المنظور يحمل عبئا رمزيا ينهض على الرغبة في التّواصل وعلى معاني ثقافية تمقت لغة العنف و الدمار.

ومثلما تُفَعِّل حركات الرقص التي تجسّدها "مريم" البنى السردية للرواية، فإنها تساهم بالقدر نفسه في توليد توقعات القارئ وإنعاشها. من هنا عوّلت عليها الكتابة تعميقا لجمالية النص من جهة، وخدمة للإستراتيجية التي يتوخى السارد رسم معالمها من جهة ثانية.

أما اختراق الكتابة لحقل فن التشكيل في رواية "شرفات بحر الشمال"، فقد قذف بها إلى التوغل في طبقات الفني والجمالي، حيث اقتنصت لغتها من فضاءات فنية شاسعة. فهي رواية مكتوبة بأدوات خارجها. لأنها تستند إلى أنساق فنية غير روائية. مما يعني أن الكتابة هنا لا تكترث بالتصنيفات الأدبية وضوابط الجنس الروائي، حيث اشتغلت في رواية "الشرفات" على نسف الحواجز القائمة بين السرد وفن التشكيل.

في ظل ذلك تنفتح العلاقة بين النص ومتلقيه على بعدها الإشكالي العميق، تبعا لاختراق إستراتيجية الكتابة لـــ"أنساق تجنيسية مغايرة، ومتموجة، وخارجة على حدود التصنيف الاجناسي بمواثيقه المعروفة التي تحدّد طبيعة الجنس الأدبي ضمن قواعد وقوانين وأعراف قائمة ومتّفق عليها بين طرفي المعادلة."[1] ويأتي ذلك نتيجة

1- عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، (ط.1)، اللاذقية /سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع ،2007 ، ص. 13

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لرغبة الكاتب في ترسيخ قواعد جديدة للكتابة الروائية، تجعل القارئ يعيش دهشة متجدّدة مع تجربة تلقّيه للمكتوب بعيدا عن الاختلافات النوعية بين السرد والفن التشكيلي.

وإذا كان هذا الفن يرقى خارج النص إلى مرتبة فن من الفنون المستقلة بذاتها، فإنه داخل النص الروائي يفقد استقلاله وخصوصيته لدى تحوّله إلى إشارات كتابية لا تتحدّد فيما تقوله خارج النص. إنما تستمّد معانيها الجديدة من التعالقات التي تقيمها مع باقي الوحدات النصية داخل النص نفسه. وهي [الإشارات الكتابية التشكيلية] بذلك، إنما تضيف جرعة حياة للغة. وهو ما أتاح" لمساحات التشكل السردي مزيدا من التنوع والتعدد و التمظهر على النحو الذي يضاعف من الإشكالية الجمالية"[1] للغة. ويعمّق من توترها الدلالي والأسلوبي، ويكثف من شعريتها. من ثمة يأتي تخصيب الكتابة بطاقات الفنون التشكيلية في رواية "شرفات بحر الشمال"، قصد الارتقاء بمستوى الجنس الروائي ذاته "إلى وضع مغاير ينطوي على قيم تعبيرية جديدة ومدهشة." [2] وهو في تصوّري ما يتوخى الموضوع الجمالي في النص تحقيقه في وعي متلقيه.

كما أتصور أن مقاصد توظيف فن التشكيل في هذه الرواية هي مقاصد جمالية بالأساس، حيث يدرك السارد/ياسين العالم الغربي الذي يحيا فيه إدراكا جماليا. ومن ثمة يصبح تواصله معه تواصلا جماليا، القصد من ورائه مواجهة قبح صور ماضي الذي يعيش على وقعه. وهو لذلك يستثمر الفن احتجاجا على ما هو كائن، من أجل ما ينبغي أن يكون.

---

1 - م س ، ص.45.

2 - عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي ، ص.45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وما يضاعف من سمك الشعرية ويزيد الكتابة تلبسا بها تحويل المرئي إلى لامرئي، عبر فعل الكتابة. فتختمر داخل فعل الكتابة الأشكال والصور. وليس ذلك إلا لأن الرواية هي نص النصوص. تمتلك طاقة لاستيعاب الفنون في مجالها اللغوي. والأجناس الفنية وإن حافظت على تمايزاتها البنيوية فهي ستتدمج حتما في السياق الذي يعطيها فاعلية جديدة وهو سياق الرواية. وعملية الاشتغال على عدد من الأجناس الفنية وتذويبها في جنس الكتابة الروائية، لا يعني أن اللغة هي التي خلقت واقعا جديدا؛ بل" الأصح أن الواقع المركب على نحو جديد ، يؤدي إلى خلق علامات جديدة في اللغة ." [1]

4.التجربة الواقعية ومدارات الممكن:

نزع العديد من كتاب الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينات إلى أن تكون الكتابة الروائية مُوَاجِهَة للدّمار والقتل. وأعمال "واسيني الأعرج" الروائية التي كتبت في هذه المرحلة لا تخرج عن حدود هذه الدائرة، لأنها هي الأخرى ذات بنية مرجعية. ولعل كثافة المقاربات التي وطّدت الصلة بين كتابة "واسيني الأعرج" وبين مرجعيتها الواقعية، هي التي دفعت بي إلى البحث عن أسئلة مغايرة أعيد في ضوئها مقاربة أوجه التماس بين الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج والواقع .

إذن: كيف تدخل الكتابة في تماس مع الواقع ؟ وكيف تنفلت من قبضته ؟ كيف تكتبه وكيف تصارعه ؟ وهل ثمة عالم ممكن تستهدفه الكتابة الروائية ؟ وما هي ملامحه ؟ ثم إلى أي مدى يقترب العالم الممكن من الواقع ضمن حدود هذه الكتابة ؟

[1] - ر.روجرز (فرانلكين) ، الشعر والرسم، ترجمة: مظفر (مي) ،(ط. 1)، بغداد /دار المأمون ،1990، ص. 268.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يبدو أن كتابة "واسيني الأعرج" الروائية تخدع متلقيها ، فيتعجّل إثر ذلك في إصدار حكمه الإيديولوجي، استنادا إلى التيمات الواقعية الحاضرة فيها، حاجبا بذلك الملامح الجمالية لهذه الكتابة.

إن العالم الواقعي الذي استند إليه المتلقون في مقاربتهم لهذه الأعمال موقعه خارج اللغة. غير أن الكتابة الواسينية ظلت تضخ السرد بأشياء جديدة ، لأنه لم يكن في مقدورها نقل الواقع نقلا حرفيا، من حيث إن الكتابة الروائية عملية انتقائية، تقوم على المحو والتحويل. من هنا أتصور أن الكتابة سنوات التسعينات صاغت عناصرها وأشكالها.

لكن أيّة آلية مكنتها من ذلك ؟

افتكّت الكتابة مراكز ثقلها من الواقع. واشتغلت على هذه المراكز، حين غيّرت الأدوار وجعلت المقصيّ المهدّد، الذي لا صوت له في الواقع المعيش حاضرا فيها. والحاضر، المسيطر، المسموع صوته في الواقع المعيش مقصيا فيها. من ثمة شيدت عوالمها الممكنة*.

بعبارة أخرى إن تناول الكتابة لمواد واقعية -يفترض أن القارئ يعرفها- تمّ بعد إعادة دمجها في نص تخييلي، وفق نسق مختلف أفسح المجال أوسع لتجلي صورة وصوت الفنان، الكاتب، الصحفي ...وهي الشخصيات التي يطاردها الموت

---

* - يتأسس العالم الممكن -بحسب إيكو - على موضوعية متعلقة بالنص السردي، ولها علاقة بالتوقعات الخاصة بالقارئ. ينظر: إيكو(أمبرتو)، القارئ في الحكاية-التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، ترجمة: أبو زيد (أنطوان)، (ط.1) ،الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان ،المركز الثقافي العربي، 1996، ص.153. و"إن توقع ما قد يحدث في الحكاية يعني التقدم بفرضيات حول ما هو ممكن". ينظر:المرجع السابق ،ص.161. وإذا كان "إيكو" يفترض أن" عالما ممكنا من شأنه أن يتراكب بوفرة مع العالم الواقعي ذي المرجعية." المرجع السابق ، ص.17 فإنه من جهة ثانية يجعل الأمر لا يتعلق بممكنات كونية بقدر تعلقه بـــ"ممكنات بنيوية تكون مدونة في نسق بنية الثقافة". المرجع السابق ،ص.164. لأنه يفترض أن العوالم قائمة على بناء ثقافي، وبما أنه لا وجود لعالم واقعي فيزيائي محض،لا وجود –بحسبه-كذلك لعالم متخيل مطلق بعيدا عن اللغة والأنظمة السيميائية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على المستوى الواقعي، والتي لم تعط فرصة الدفاع عن نفسها. فتكفلت الكتابة بذلك، بأن منحتها فرصة الحضور و التمظهر سرديا بشكل مكثف. وتولد عن هذه العملية التفاعلية عالم ممكن جديد مناقض لما هو واقعي. بالتالي يصبح العالم الممكن هنا "لعبة إجرائية يتفق على قواعدها المبدئية الكاتب والقارئ"[1].

إذن على الرغم من العلاقة الواضحة بين الكتابة الروائية سنوات التسعينات وبين مرجعها، نلفيها تتحرر من قبضته وتدخل في صراع معه. "ومن ثم فإن عالم النص يدخل في تصادم مع العالم الحقيقي لكي يعيد "صنعه""[2].

لا يصف النص التخييلي الواقع، إنما ينسج عوالمه الممكنة ليقدمها كنماذج، بها يستدرج القارئ لإعادة النظر في العالم الواقعي. وهو إنما يتوخى مخاطبة الإنسان باستمرار. وذلك ما يؤشر على سيادة الكتابة في مقابل زوال الحدث الواقعي.

وتمثل "رمل الماية" التي تحوّلت بفعل المسخ والتحويل اللذين طالا "ألف ليلة وليلة" إلى عالم ممكن في الكتابة الروائية، حينما اشتغلت على ذاك "الذي قبرته الأمكنة والأنظمة السياسية الاجتماعية الثقافية الإيديولوجية المتحكمة".[3] كما أن مقصدية الكتابة في "نوار اللوز" رسم وجه مناقض لـــ"أبي زيد الهلالي" في "السيرة الهلالية" بفعل الممكن. معنى ذلك أن الكتابة تتيح لنفسها ، واستنادا إلى التخييل تهشيم الواقع وإعادة بنائه. فبوعي الكاتب الممكن تتحرّر الكتابة من سجن اليقين ملغية

---

[1] -لحمداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، (ط.2)، الدار البيضاء /المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي، 2007، ص.12.

[2] -برادة (محمد)، نقد الرواية وإنتاج المعرفة ، ضمن مؤلف مشترك : الرواية العربية في نهاية القرن - رؤى ومسارات وأعمال ندوة 25-27شتنبر 2006، ص.266.

3- المودن (حسن)، الرواية والتحليل النصي ، ص .74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثوابت الواقع/النص الأول، لتخترق عمق كتابة ثانية، فتقيم ثوابتها مستندة إلى المحتمل.

وتسائل الكتابة "في حارسة الضلال" لحظات الضياع، لتنتصر للّحظات الثقافية المتشابكة التي أُسيئ تسييرها في الجزائر. وتتجلى "مغارة سرفانتيس" في الرواية كأحد هذه اللحظات العظيمة، فهي -في تصوري- تمثل صورة لذلك الأثر الثقافي الذي أُبيد، ومن خلفها تتوارى صورة ماض مُفْرَغ من قدراته. أما تمظهر "حنا" فتلمح إلى ما تبقى من الذاكرة .

من هنا تبدو أهمية الجانب التخييلي في الكتابة الروائية ،إذ بدونه لا يمكن للكتابة الروائية أن تتطور وتستمر. "والسبب في خضوع الروائي في إبداعه إلى الخطاب التخييلي يكمن في أن الواقع الاجتماعي أو التاريخي، غير قادرين على منحه ما يمكن أن يمنحه المحتمل من إمكانات إبداعية"[1].

إن الأسئلة التي صاغتها الكتابة الروائية في مرحلة التسعينات تحديدا يتلخص جوابها الممكن في الحرية. والحرية تعني" رؤية مغايرة للأشياء والإنسان"[2]." وهو ما أتصور أن تكون الكتابة توخته من تشابكها مع الواقع، حيث استندت إلى التخييل كمجال للممكن. و راحت تقاوم لتثبت حضورها في زمن الموت فجعلت الغائب ممكن الحضور، وجعلت الحاضر منسيا مغيّبا. وراحت تشطب وتمحي لتثبت ممكنها.

بين تضاعيف هذا الممكن تطفح الكتابة بالانزياح ، ويفقد الدال اللغوي مدلولاته التقليدية، ليصبح القارئ أمام لغة صامتة. وعليه تقمّص دور الصامت

---

[1]- بوعلي(عبد الرحمن)، الرواية العربية الجديدة، ص. 29.

[2] -بنيس(محمد) ، حداثة السؤال -بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، (ط.2)، الدار البيضاء /المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي، 1988، ص.21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المتأمل في عمق اللغة ذاتها. وإن ملامسة القارئ لتخوم هذا العالم الممكن هو إجراء قرائي يأتي بقصد بناء ما لم يقدر المؤلف على قوله، أو ربما ذاك الذي لم يفكر فيه أصلا.

في ضوء ما سبق ينبغي أن ينْظَر إلى كتابة واسيني الأعرج" في مرحلة التسعينات من زاوية الاختلاف. ومن منطلق كون هذه الكتابة تملك حقيقتها في ذاتها، و تتفعّل هذه الحقيقة بحسب القراء، لتصير حقائق فيتحوّل النص من واحد إلى متعدد، لأنه يظل يمنح متلقيه عددا من الأجوبة الممكنة والمشروعة.

ويظل جواب النص -بالنسبة إليّ- سؤال متجدد بالمعرفة وفي المعرفة. كما أن حرية الكتابة في بناء إستراتيجيتها ستظل "ملازمة لحرية القارئ في إنتاج ما يرصد" [1]. وبهذا تتفاعل نظرية الكتابة والقراءة معا.

لقد طمحت في هذا الفصل إلى تفجير بعضا من أسئلة الكتابة الأولى -المكونة لتجربة واسيني الأعرج الروائية بداية من كتابة التأسيس إلى كتابة المحو والهدم- بكتابة ثانية، فقدّمت قراءة على سبيل الممكن محرّكها وقع السؤال، لكن تظل الكتابة الأولى تعيش تحرّرها ضمن حدوث المحتمل والممكن، وفي ذلك تبديد لأي صوت مركزي يستند إلى رؤية أحادية يؤسس بها سلطته. وتظل الكتابة منحازة إلى نفسها تخلق ذاتها باستمرار مع كل تلق وهو ما يظل يكسبها صفة الممكن.

وأتهيأ في الفصل التالي لتحريك عدد من الأسئلة بخصوص إستراتيجية السرد ومستوياته الجمالية في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس". وإقدامي على مقاربة هذا العمل الروائي، يأتي نظرا لأن العديد من التقنيات الكتابية التي اشتغلتْ عليها كتابة واسيني الأعرج الروائية وجدتُ لها تمثيلا فيه.

---

[1] - عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، ص.17.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الرابع

إستراتيجية السرد في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن مسألة السارد الروائي لم تقدم لنا جوابا مقنعا،
وإنما ضربا من الارتياب فقط .إن السارد حسبما يبدو
عليه قد اتضح على أنه قناع .ولكن من هو حامل هذا القناع؟
من الأكيد أنه لن يكون سوى هذا البروتي Protée*
الذي تجلت قدرته على المسخ في تاريخ الرواية .
"فولفغانغ إيزر". Wolfgang Iser

لا أهدف من خلال وقوفي في هذا الفصل على إستراتيجية السرد إلى فهم القصة (Histoire).وإنما يرتبط توجهي القرائي بالتعرف على أبنية الخطاب (Discours)ونسقها (Système). حيث تعد هذه الإستراتيجية رسالة تقتحم منطقة تتجاوز النشاط اللغوي الظاهر للنص. في ضوء هذا المسعى أصبح من المشروع أن أتساءل عن كيفية اشتغال هذه الإستراتيجية إذن: كيف قدمت القصة في الخطاب ؟ ولماذا؟ ما هي طبيعة العلاقة التي يقيمها السارد مع خطاب الشخصيات؟ ثم إلى أي مدى تتمايز هذه الخطابات ؟ وما مدى التقائها وتقاطعها؟ وما هي نوعية القارئ الذي يسعى النص إلى بنائها عبر إستراتيجيته هذه ؟

1. هندسة الكتابة السردية في نص"كريماتوريوم":

1.1. مسار البدء -ما قبل تشكل النص السردي:

*-Protée : "Personnes qui change sans cesse d'opinions, joue plusieurs Personnages" . Le Robert quotidien, Dictionnaire pratique de la langue Française, Paris, Dictionnaire, le Robert, 1996,p.1536.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شيد المؤلف الضمني(Auteur implicite)* بداية مختلفة للنص، بأن خرق التقليد والنمطية. وتَحَفّظ على إدراج مسرود السارد إلى حين بداية الفصل الأول . لكن قبل ذلك خصّص فضاء لمكتوب موسوم بـــ"**وصايا أمي**" جاء مبأرا بالسواد القاتم. و موقعا باسم إحدى شخصيات النص: "**يوبا**" ،التي ستتكفل في الفصل الثاني من النص السردي بقراءة مدونة كتبتها شخصية محورية في النص هي :"**مي**" بمعية القارئ المفترض.والمؤلف الضمني من هذا المنظور يراهن على دور القارئ/يوبا، بأن بوأه فضاء يتصدر فضاء السارد. وجعله في النص السردي، أول من يواجه القارئ المفترض.ونحسب أن بهذه البداية التي تتصدر السرد(Narration) ، يكون المؤلف الضمني قد جدد في مسار البدء في كتابة النص الروائي.

يُشْعِرُ المكتوب الذي شكّل مسار بدء النص الروائي المتلقي، بالأرضية التي سيتحرك فوقها. وهي الآلية التي من شأنها تقريب المتلقي من فضاء النص، بتوريطه مع الشخصية /يوبا -بوصفها صوتا سرديا يتوسّط ساردين- من خلال كسر الحاجز بينها وبين المسرود له. فمنذ الوهلة الأولى تلقي الشخصية/يوبا بعبء فكرتها إلى القارئ وتلفه بخيوط اللعبة. وهي بذلك تجدد في مدركاته، قصد إدهاشه ومضاعفة ترقبه، لأنه"وحده القادر على تحقيق النص وترهينه".[1]

---

* - المؤلف الضمني"يمثل الجانب الذي مايزال مجهولا في المؤلف الواقعي، جانبا يسعى هذا الأخير إلى اكتشافه بواسطة الإبداع الفني". لينتفلت(جاب) ، مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة : بن حدو (رشيد) ضمن مؤلف مشترك :طرائق تحليل السرد الأدبي، (ط.1)، الرباط/ منشورات إتحاد كتاب المغرب،1992، ص.89. وبخصوص هذا المفهوم دائما راجع : Booth (Wayne)

Distance et point de vue ,Essai de classification, (poétique),1970, p.p.514-515

[1]-Iser(Wolfgang), l' acte de lecture,Traduit de l'allemand par : Sznycer(Evelyne) ,Deuxième édition, Bruxelles,ED :(Mardaga Pierre) , 1976, p.197.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يحتل المكتوب الموقع باسم "يوبا" والموسوم بـــ"وصايا أمي" المستوى الأمامي للنص الروائي، (L' avant plant). وهو يتموقع خارج سلطة السارد ؛ أي قبل بداية النص السردي * في حين يتأخر النص السردي إلى المستوى الخلفي ، [1] (L' arrière plant) وذلك على الرغم من أن الوقوف على مقصدية هذا المكتوب يستحيل إلا في حضور النص. فالنص السردي هو الذي كان يفترض أن يشكل المستوى الأمامي، في حين المكتوب الذي احتل مسار البدء موقعه تبعا لسير الأحداث السردية مع خرجة النص (Explicit) ؛ أي كان يفترض أن يتبوأ المستوى الخلفي للنص ، باعتباره خلاصة لتجربة الشخصية /يوبا حيال ذاكرة الشخصية/مي. هذه الإستراتيجية تقود القارئ إلى مراجعة السابق باللاحق، قصد فهم المكتوب الذي تبوأ الصدارة في النص.

خاض الصوت السردي /يوبا تجربة الكتابة بعد سنتين من قراءته لـــ"مدونة الحداد" التي كتبتها أمه الشخصية/ مي أثناء تواجدها بالمستشفى المركزي بـــ"نيويورك"، لتلقي العلاج من مرض سرطان الرئة. ويلاحظ القارئ أن التجلي الأول للشخصية /مي في هذا المكتوب جاء مقترنا بالكشف عن موتها.

يقول يوبا: "كنت في أوبرا لاسكالا بميلانو، قبل سنوات، أعزف لاترافياتا على البيانو، في حفل تكريمي لماريا كالاس عندما انتابتني أمي مي، (أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها) التي سرقها الموت مني قبل الأوان"[2].

لكن لماذا هذا التبادل في المواقع؟ ولماذا هذا الشكل من البدء؟

---

* - الكم الورقي لهذا المكتوب يتحدد بـــ"ثماني"(8) صفحات،وذلك من الصفحة 8إلى الصفحة 18. ونستدل على أنه نص مكتوب وليست مسرود شفوي، بالتوقيع الذي ذيل به "يوبا" كلمته المكتوبة ،فضلا عن العنوان الذي حدده صاحب المكتوب لنصه .

1 - Voir : Iser, L'acte de lecture, p.p.174-175.

2- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، الجزائر، دار الفضاء الحر ، 2008، ص.12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ظل منظور "يوبا" في النص السردي منطويا تحت منظور السارد يرى برؤاه، ويتحرك في مجال رؤيته. لكننا نلفيه في هذه الكلمة المكتوبة، ينفلت من قبضة السارد ويتجاوزه بالمكتوب التي وقّعه باسمه. لقد تمكّن من أن يجد لنفسه فضاء في صدارة النص. وفي ذلك تحرر من أية سلطة مسبّقة. ضمن قارئ المدونة/يوبا حرّيته بفعل تجريبه للكتابة . لقد جرّب في النص السردي قبل ذلك الموسيقى وعزف "السوناتا ، لكن كان ذلك تحت إشراف السارد.

الصوت السردي /يوبا، وبعد الوظيفة التي أوكلت له في السرد، أدرك أن السارد يتراجع إلى الوراء نسبيا لحظة خوض الشخصية تجربة الكتابة . لقد وقف على ذلك في الفصل الثاني من النص ،حينما توارى السارد فاسحا المجال أمام الشخصية/مي لتسرد للقارئ ذاكرتها كتابيا. فأراد أن يعاود معايشة التجربة نفسها، وأن يقتحم مجال الكتابة ،اقتناعا منه بفاعليتها ليشعر بالتحرر التام. وكأن لاشيء بإمكانه أن يضمن للذات هذا الإحساس سوى فعل الكتابة.

وإذا توخينا مستوى آخر من التحليل، نقول إن "يوبا" يجرّب في هذا المكتوب الموقع باسمه التفكير باللغة، بعد أن جرّب التفكير بالموسيقى . وهو وجه جديد يكشف عنه النص الروائي قبل تشكّله، مجليا فاعلية الكتابة بوصفها نسقا لغويا، نظرا لانطوائها على سيرورة البقاء أمام غياب منتج الكلام [1]. فسواء الرسم الذي اشتغلت عليه الشخصية/مي في النص، أو القطعة الموسيقية التي عانى "يوبا" الكثير من أجل إتمامها ، لا شيء يضاهي سحر الكتابة وفعاليتها على المستويين الذاتي والتاريخي . كما أن فاعلية الكتابة لم تتوقف بموت الشخصية /مي بدليل المكتوب المدرج في ما قبل تشكل النص. من جانب آخر يلاحظ القارئ أن إقدام "يوبا" على الكتابة ، كان بعد خوضه غمار تجربة

1 -ينظر: قطوس (بسام) ، استراتيجيات القراءة-التأصيل والإجراء النقدي، (د.ط) ، إربد، مؤسسة حماد ودار الكندي، (د.ت)، ص.23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قراءة مذكرة "مدونة الحداد"، تلك الكراسة التي أودعتها أمه "مي" الكثير من أسرارها. وفي ذلك تلميح من النص إلى أن مغامرة الكتابة فعل يلي مغامرة قراءة المكتوب. وليس ذلك من منظورنا سوى تذكير من النص بالدور المنوط بالقارئ إزاء ما يقرأ. وكأن القارئ يصبح من منظور النص ملزما بالكتابة حول ما يقرأ، حتى ينتشل المقروء من الغياب بالكتابة. وليس تنفيذ "يوبا" لوصايا أمه المكتوبة ، سوى اشتغال منه على مكتوب "مدونة الحداد " الذي قرأه قبل فترة .إذن مبدئيا وفي ضوء افتراضات المقاربة، نعتقد أن الاشتغال السردي في نص "كريماتوريوم" لن ينفصل عن إشكاليتي الكتابة والقراءة.

وعموما فإن هذا المكتوب (L' écrit) الذي تصدّر الفصول الثلاثة المشكّلة للنص السردي، يكاد أن يفضح الحدث برمته لمتلقيه.لأنه جامع لشذرات النص. فيه يتكشّف التجلي الأول للشخصية المركزية /مي من خلال إغفاءات ابنها "يوبا" ، وهي طفلة تجري في حي المغاربة بـــ"القدس"، خلف الفراشات بحثا عن الألوان . لكن كيف يتمظهر المجال السردي في هذا النص ؟ ذلك ما يشكّل انشغالنا في المبحث التالي:

2.1. النسق الدائري للسرد :

يعرض النص الروائي قصتين متعاضدتين بمظهرين سرديين مختلفين؛ وهو لذلك يتميّز بتعدّد منظوراته، لدرجة يصعب فيها الربط بين المنظورات ، والوقوف على أشكال تفاعلها نتيجة البياضات التي تتخللها. لاسيما أن المؤلف الضمني يشتّت الأحداث بين فصول الرواية الثلاثة على أكثر من مستوى. ويتحدّد المجال السردي في هذا النص من خلال هذه الفصول المشكلة له.

تتوزع معالم السرد في هذه الرواية بين الصيغ السردية التالية :السارد غير الممثل؛ أي سارد خارج عن نطاق السرد (Narrateur Hétéro diégétique) ، الصوت السردي /يوبا، و الساردة/مي، وهي شخصية موجودة داخل الحكي Narrateur Homo

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(Le diégétique)[*] فضلا عن صوت يحايث عملية السرد يتمثل في المسرود له(Narrataire).وهو كقارئ ضمني(lecteur implicite)، يسد مكانه القارئ الفعلي(concret lecteur) في منظوره للنص. وهو يرتبط بالبنية الدلالية للنص أكثر من ارتباطه بفضاء النص ذاته[1].

تشتغل إستراتيجية السرد في رواية "كريماتوريوم" داخل أفقين سرديين:أفق النص المسرود من قبل "السارد غير الممثل". وأفق النص المكتوب- مدونة الحداد -من قبل الساردة/مي.وبين هذه الأفقين السرديين تذوب القصة في نسيج النص. وتحضر شخصية/يوبا في النص كصوت سردي يحركه "السارد غير الممثل" في النص ، رابطا به فصول الرواية الثلاثة.

بداية نقف على التركيب الهندسي للنص الروائي، قصد إجلاء شكله السردي الذي يسم فصوله الثلاثة:

الفصل الأول :"**عطش البحر الميت**".و يتركب من ستة أجزاء:

1. وجود "يوبا "على متن طائرة قادما من" إيطاليا" نحو "نيويورك" . وهو يحاول بقلمه وضع آخر اللمسات لقطعته الموسيقية "السوناتا".

---

* - رصد "جنيت جيرار " العلاقة بين السارد والقصة في شكلين أساسيين هما (Narrateur Hétéro diégétique) ، وَ (Narrateur Homo diégétique)، وقد ترجم يقطين (سعيد) المصطلح الأول بـــ"براني الحكي": ويعني به الراوي غيرالمشارك في القصة، و ترجم المصطلح الثاني بـــ"جواني الحكي"،ويعني به الراوي المشارك في القصة. ينظر: يقطين(سعيد) ،تحليل الخطاب –الزمن،السرد،التبئير،(ط.1)،الدار البيضاء/المغرب ،بيروت/لبنان ، المركز الثقافي العربي، 1997، ص.309. في حين ترجم لحمداني (حميد) المصطلح الأول بـــ"السارد غير الممثل"، و ترجم المصطلح الثاني بـــ"السارد الممثل ". وقد استندنا في هذا الفصل إلى ترجمة لحمداني (حميد). ينظر: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد العربي، (ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/ لبنان، المركز الثقافي العربي، 1991، ص.39.

1 - Voir : Iser, L'acte de lecture, p.75.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2. تنقل "يوبا"مباشرة من المطار باتجاه المقبرة، للوقوف على بقايا جسد أمه الذي أتت عليه المحرقة.
3. من المقبرة مباشرة يتوجه "يوبا" إلى بيت والدته بـــ"بروكلين"، أين يلتقي بمصمم المعارض "فرانشيسكو" وهو يعيد ترتيب لوحات "مي" التي تركتها بعد وفاتها لابنها .
4. تواجد الشخصية / يوبا في البيت وتواصلها الصامت مع "مي"/الشبح. واستحضارها للحظات التي جمعتهما.
5. استمرار تواصل "يوبا" مع أمه "الشبح".
6. استعصاء السوناتا على "يوبا".

الفصل الثاني :"مدونة الحداد".

سمح المجال السردي (Cercle Naratif)الذي يتحرك فيه "يوبا" بترهين شخصية "مي"، في حاضر النص ، وكأنها تحيا من جديد. مكلفا إياها بسرد مدونة حداداها بالضمير المتكلم "أنا"،من خلال لعبة سردية قامت عليها إستراتيجية السرد. حيث القارئ الفعلي للمدونة في النص إنما هو" يوبا"، لأنها كانت بين يديه لحظة انغلاق الفصل الأول على نفسه. تبعا لذلك يعود السرد بالقارئ إلى أيام تواجد الشخصية "مي" بالمستشفى. وقد حددها النص بمدى زمني يمتد من الجمعة1أكتوبر1999إلى الأربعاء 31 ديسمبر 1999،وفجر الخميس 1جانفي 2000. وذلك بحسب أيام الرزنامة التي أثبتتها "مي" على أوراق كراستها، تحديدا منها للأيام التي باشرت فيها عملية الكتابة وهي في المستشفى.

الفصل الثالث : "**سوناتا الغياب**". يتركب من خمسة أجزاء:

1. يربط "السارد غير الممثل" مباشرة بين آخر مشهد سردي في الفصل الأول، وعتبة المشهد السردي للفصل الثالث. حيث ما تزال "السوناتا" مستعصية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على"يوبا".حتى بعد اكتشافه لأسرار الكراسة النيلية "مدونة الحداد" ؛الإرث الذي تركته له والدته/مي .

2. عثور"يوبا" على رسالة كانت قد سلمتها إدارة المستشفى الذي توفي بها جده "حسن" مع باقي مستحقاته لأمه"مي"، فاحتفظت بها بين أوراق كراستها النيلية، بعد أن تحاشت قراءتها خوفا من أن تصدم في والدها من جديد. قراءة "يوبا" للرسالة جعلته يكتشف سرا جديدا، بخصوص الرسالة التي كانت قد بعثت بها شخصية ألمانية تدعى "إيفا كراوس موهلر"، والتي كانت على علاقة بجده "حسن"-والد مي- في أربعينات القرن العشرين ، في الوقت الذي كانا يعيشان فيه في "فلسطين"، أين جمعت بينهما علاقة غير شرعية أثمرت طفلة تدعى بحسب الرسالة المقروءة "يارا".
3. تحريك "يوبا" لعدد من التساؤلات بخصوص أسرار الرسالة، ذلك الإرث التاريخي الذي أخطا"مي" ، وتقصّده هو.
4. إغفاءات "يوبا" والتّواصل الصّامت بينه وبين أمه/الشّبح .
5. عثور"يوبا"على جميع نوتات "السوناتا" -التي ظل السرد يلفها بالغياب إلى لحظة انغلاقه- وذلك مع نهاية السرد حيث"انسحب الموت بكل روائحه المخيفة وصدفه القاتلة."[1]

انطلاقا من المجال البصري للنص السردي كيف تتحدد مستويات التلقي والتفاعل بين أفق النص المسرود وأفق القارئ؟

يمثل الفصل الأول مرحلة النص الجنينية (Géno-texte)، حيث يقوم السارد غير الممثل في النص بجمع مادة السرد، وتكثيفها. بينما يمثل الفصل الثاني مرحلة انبجاس

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص.462.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النص وذلك مع انتقال الساردة/مي من مرحلة الصمت إلى مرحلة الوجود الفعلي بالكتابة. حيث تقوم بنثر المادة السردية المتعلقة بذاكرتها ،والتي كان "السارد غير الممثل" قد جمعها في الفصل الأول.

يدور الحدث حول الكتابة؛ أي حول مخطوط "مدونة الحداد". بهذه المدونة تراهن الساردة/مي على مشروع قارئ قادم هو "يوبا"، مما يعني أن "الأنا "الكاتبة تتعلّق بحضور متلقيها الذي يشرع في قراءة مدونتها بعد تغييب الموت لها. وكأن بقراءته للمدونة يحارب /يوبا نسيان أمه فيه، بإعطائها فسحة إضافية للحياة. لذلك وبفعل قراءة "يوبا" للمدونة لا تنقطع الشخصية /مي عن التجلي ضمن مستويات السرد على الرغم من موتها . وينغلق النص الروائي في الفصل الثالث على موضوع "السوناتا" الذي أجلّ السرد إنجازه النهائي إلى الفصل الأخير. ويؤشر مشهد حركة انفتاح النافذة على مدينة "نيويورك" في خرجة الفصل الثالث ،على انتهاء أوجاع "يوبا" التي ظلت تؤرقه يوما كاملا، منذ تواجده على متن الطائرة إلى زيارته لمقبرة والدته"مي". ثم قدومه لمنزلهما بـــ"بروكلين " اللذان كانا يقيمان فيه سويّا، وهو يملأ بياض"السوناتا" ، بعد أن استعصت عليه زمنا طويلا. وهكذا يلاحظ المتلقي أن خرجة الرواية ما هي إلا تحوير جديد لعتبتها .

لكن كيف نُسِجت هذه الإستراتيجية؟

يبدو مع القراءة الأولى أن "السارد غير الممثل" في النص هو سارد كلاسيكي محيط بكل شيء. وظيفته تتبّع حركة الشخصية داخل الفضاء الروائي، ووصف أدقّ تفاصيلها. غير أن هذا الاحتمال يتعدّل بأفق قراءات متعاقبة، تكشف أن السارد وإن كان عارفا بكل شيء، وهو أمر طبيعي مادام غير مجسّد، إلا أن ذلك لم يحول دون تشكيله لصوت سردي يوهم القارئ من خلاله بواقعية الحدث. حيث كان بإمكانه أن يسرد لنا قصة الشخصية /مي اعتمادا على خصائصه التي أوكلها له المؤلف الضمني، غير أنه لم يتبن هذه الإستراتيجية، إنما اعتمد على صوت سردي ممثل في النص هو صوت "يوبا"

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وذلك بحكم اتصاله المباشر في الماضي بأمه الشخصية /مي . فضلا على أنه الصوت الأنسب الذي بإمكانه أن يسرد الحقيقة كما حدسها من أمه دون تزييف. لا سيما أنه شاهد فعليّ على آلامها الجسدية وتأوهاتها النفسية قبل وفاتها . سواء التي وقف عليها شخصيا أو تلك التي سردتها عليه "مي" من ذاكرتها. والأكثر من ذلك أن هذا السارد كثيرا ما كان يتراجع إلى الوراء فاسحا المجال لصوت الشخصية /يوبا لتتناوب معه عملية السرد. بعبارة أخرى إن عرض الموضوع المبأر في الفصلين الأول والثالث يقوم عبر وسيط (Médium) ممثلا في الصوت السردي "يوبا".*

وإذا كانت سلطة" السارد غير الممثل" ، متجلية حيال الصوت السردي /يوبا، من خلال اقتحامه لذاكرته ووقوفه على كل صغيرة وكبيرة فيها ، إلا أن هذه السلطة سرعان ما تبدأ في الخفوت كلما اقتربنا من نهاية الفصل الأول . وكأن "السارد غير الممثل" يهيئ نفسه للتراجع إلى الخلف بصفة شبه نهائية تاركا فضاء النص للشخصية /مي ،والتي ستنوب عنه في السرد فصلا كاملا .على أن يستأنف هو-السارد غير الممثل-عملية الحكي(récit) ابتداء من الفصل الثالث. وذلك حين تكون الشخصية/مي قد عرفت نهايتها. إذن "السارد غير الممثل" يتجلى للقارئ في الفصلين الأول والثالث محايثا للصوت السردي /يوبا. ويتوارى عن المشهد السردي في الفصل الثاني. وهو الفصل المخصص لـــ"مدونة الحداد" التي أشرف على قراءتها المتلقي/يوبا وليس السارد . إذن كل ما يتعلق بالشخصية /مي يتلقاه المسرود له غالبا ؛ إما عن طريق مسرود ابنها/يوبا أو من خلال "مدونة الحداد" التي كتبتها الشخصية/مي. وليس عن طريق السارد مباشرة .

---

* - أقام " جيمس هنري " الفواصل بين السارد المهيمن على السرد والموجود في كل مكان، والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه لكل شيء ،وبين السارد الذي تنازل عن سلطته السردية ،فاسحا المجال أمام الشخصيات ، معطيا إياها فرصة الوجود المستقل ،و إمكانية التعبير عن ذواتها ، داعيا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده . ينظر: Bourneuf.(R) et.Quellet (R) , L'univers du roman, puf.1981, p.60.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منح السارد غير الممثل للشخصية /مي فرصة البوح عن نفسها بكل حرية ،من خلال خوضها لتجربة الكتابة -كتابة مذكرتها-* دون أن يلغي وظيفته في الفصل الثاني من النص. فهو وإن كان متواريا عن فضاء السرد فصلا كاملا، فإن ذلك لم يمنعه من مراقبة شخصياته في ماضيها وحاضرها؛ بل ومراقبته للإستراتيجية التي نسجها بإحكام. وذلك "انطلاقا من عملية المراقبة التي يشرف عليها ،إضافة إلى لجوئه إلى اعتماد عملية "الفضح" لبعض السياقات الحكائية المغيبة "[1] ، كتلك التي يؤشر عليها،في قوله :" لقد ماتت الصبية المقدسية عند بوابات السفينة الثقيلة عندما أدركت أن رحلتها لم تكن مجرد لعبة مؤقتة ،ولحقت بها المرأة المشدوهة بالألوان التي ظلت معلقة على حلم مستحيل والتباس لم تفهمه أبدا؟"[2] . ويكشف توالي القراءات أن صوت "السارد غير الممثل" في الفصل الثاني، تجلى مرة واحدة فقط بملفوظه(énoncé)السابق، الذي اقترن بتغييب الموت للشخصية/مي ، وذلك على مقربة من نهاية الفصل الثاني.

ويقف القارئ على ذلك انطلاقا من الحجم الكمي للصفحات المخصصة للفصل الثاني -وهو الفضاء الذي خصصه السارد للشخصية/مي- والذي يفوق بكثير الحجم الكمي

---

* - المذكرات "هي نصوص لا تلتزم التوثيق بالمعنى الحرفي للكلمة، تُعْنَى بتسجيل الحياة العامة على حساب الحياة الشخصية ،وذلك بإيراد ذكريات متفرقة بأسلوب استعاري ،بحيث تركز على الحوادث والشخصيات الهامة، والأماكن والمشاهدات، دون إعطاء الأفكار والحالات الشعورية والوجدانية مساحة كبيرة". وتتميز اليوميات الحميمية "بكونها غير ذات بنية فنية عالية المستوى ،ويظهرفيها احترام التسلسل الزمني. و لا يتم فيها انتقاء أحداث بعينها والتركيز عليها ،بينما تبدو قريبة من الحدث زمنيا ونفسيا وعقليا". راجع بهذا الخصوص : إدلبي (عمر منيب)، سرد الذات –فن السيرة الذاتية، (ط.1) ، الشارقة/ إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ،2008، ص.21-ص.22.

1- العلام (عبد الرحيم) ، كينونة النص الروائي - قضايا السارد في "لعبة النسيان"، (ط.1)، الرباط/المغرب، منشورات الموجة ،1996، ص.61.

2- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص .367.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المخصص لصفحات الفصلين الأول والثالث مجتمعين.* وهو الفضاء المخصص لمسرود "السارد غير الممثل" ،والمحايث للصوت السردي /يوبا، الذي هيأ متلقي النص في نهاية الفصل الأول إلى مرافقته لقراءة المدونة .مع تحضيره لأجواء القراءة -بهدف التأثير على المسرود له، واستحضاره كطرف في اللعبة السردية . هذه الأجواء التي تقتضي انقطاعه عما هو خارجي ،والتواصل مع ما يُقْرأ على مستوى التخييل دون أن يكون له [يوبا] ثمة تدخل في الفصل الثاني، سوى كونه آخر الأصوات الحية التي حركتها الساردة /مي بعد أن أنهت عرضها لأصوات الأشباح التي أثقلت ذاكرتها سنوات طوال.

ويقول "السارد غير الممثل" واصفا استعدادات "يوبا "للقراءة :"تمدد على الصوفة قليلا بحثا عن لحظة هروب عن كل ما كان يحيط به. تأمل الكراسة النيلية طويلا. قبل أن يفتحها على خطوطها الرقيقة وتعرجاتها الصغيرة. قرب لمبة الهالوجين الصغيرة من رأسه وترك ضوءها يتشتّت ببياضه النّاصع على الأوراق التي كانت مثقلة بالأنين . بدا له فجأة كأن الموت بتر شيئا فيه لا يعوض أبدا."[1] إنها طقوس يوبا/القارئ بها يتأهب للانقطاع عن العالم المادي، قصد اختراق عالم المتعة والسحر بقراءته لمكتوب أمه الغائبة، في شطحة صوفية جعلته يمتن الأواصر مع العالم المتعالي ومكوناته.

وعطفا على ما سبق ، بإمكاننا القول إن "السارد غير الممثل" في النص مدرك لمهامه . وتبنيه لهذه الإستراتيجية، جاء من قبيل أنه يعرض على القارئ، حكاية صوت مقموع عاش التيه والتشرد، فأتقن الصمت والانكفاء على ذاته زمنا طويلا . فجاءت

---

* - يغطي الفصل الأول "92 صفحة" من مساحة الورق المخصصة للنص السردي ، وذلك من"الصفحة 21" إلى" الصفحة 115".في حين يتوزع الفصل الثالث على " 41صفحة" فقط من فضاء النص السردي ،أي من" الصفحة 419 " إلى "الصفحة462" .بينما يمتد الفصل الثاني من "الصفحة 119 "إلى "الصفحة 415 ". وهو ما يشكل" 284صفحة" بالضبط . يفوق الكم الورقي المخصص للفصل الثاني الكم الورقي المخصص للفصلين الأول والثالث معا،ويتحدد هذا الأخير ب" 213 صفحة"، أي بقدر يدنو من الأول بـــ"71صفحة".

1- الأعرج (واسيني) ،كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص .114.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكتابة كبديل للصمت من خلالها اهتز صوت الشخصية/مي، و أَسْمَعَ صداه للقارئ /يوبا ومن خلفه المسرود له/القارئ الفعلي. فكان من الطبيعي أن يفسح السارد المجال للشخصية لتمارس عملية البوح بخصوص ذاكرتها التي كتمتها في أعماقها سنوات من عمرها والتي قدرها السرد بما يقارب نصف قرن من الزمن.

لقد جعل "السارد غير الممثل" من الفصل الثاني، مركزا سيجه بمسروده من الجهتين. فكان هو المؤطر الوحيد لهذا الفصل المركز. وفي تصوّري أن هذا الشّكل لا يتعلّق بسيطرة السارد على إستراتيجية السرد ، بقدر رغبته في ترقية "المدونة المكتوبة" بوصفها ممارسة كتابية ، إلى مستوى مركزي محاط بعنايته . مما يرجح فكرة مركزية الكتابة بالنسبة للنص الذي أشتغل عليه.

ونظرا لاكتساح الفصل الثاني "مدونة الحداد" النص الروائي، أركز في قراءتي لإستراتيجية السرد على هذا الفصل بشكل أكبر دون إقصائي للفعالية السردية في الفصلين الأول والثالث. وذلك تساوقا مع الاهتمام المتجلي الذي أولاه المؤلف الضمني لـــ"مدونة الحداد"، والتي تشكل مادتها السردية مركز الفصل الثاني.

ينطلق "السارد غير الممثل" في الفصل الأول في نسق محور النص من الحاضر؛ من نهاية القصة المتطابق مع الزمن الصفر للسرد. أي أن السرد جاء بعد انقضاء الأحداث بزمن طويل . و بمسروده ينغلق النص في الفصل الثالث على نفسه . إذن يربط السرد بداية القصة بنهايتها.هي إستراتيجية سردية تجعل بنية السرد تستدير نحو نفسها تسائلها، مشكلة بذلك نقطة ارتكاز محورية لها تتمثل في دورانية السرد، والتقائها عند الموضوع البؤري المتمثّل في حالة إنسانية قدمها النص متذبذبة ما بين مرحلة الطفولة، ومرحلة النضج بتدريجاتهما الزمنية إلى لحظات الاحتضار. ثم حضورها المتعالي (Transcendantal) بعد الموت في هيئة شبح.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن حضور النهاية في البداية هو تكثيف للأزمنة في الزمن الحاضر، لأنه زمن الفعل . وترد سياقات الماضي في النص كحاضر، وفق منطق يحكم بنية السرد ذات الشكل المتناسق. وهو ما يجعل الرواية لا تنتظم على محور زمني واحد ممّا يجعل مساحة التوقع في توسع. في هذه الحالة تساهم فصول النص الثلاثة بتعديل وتصحيح بعضها البعض.لا سيما أن علاقة الضمان التأويلي بين هذه الفصول لا تخرج عن كونها جدلية. عند هذا المستوى من التحليل أتساءل عن التمظهرات النصية للسارد غير الممثل؟ وعن تجليات الصوت السردي في النص؟ ومعالجتي لهذه الإشكالات هي ما سيشكل محاور المبحث التالي:

2. أقنعة صوت السارد وانشطار بنية الحكاية:

1.2. الإرسال والتلقي السردي:

يفتتح "السارد غير الممثل" المشهد السردي على الصوت السردي "يوبا"-الذي لا يعرف عن ماضيه إلا ما روى له ، وما قرأه في مدونة الشخصية/مي- وهو في حالة بين الحلم واليقظة على متن طائرة ، عائدا من الحفل التكريمي لـــ"ماريا كالاس"* - الذي حضره في أوبرا لاسكالا بميلانو- مخترقا قانون الجاذبية ،في وضعية وسطى معلقة بين السماء والأرض. وكأنه يعيش ولادة جديدة.

---

* - كالاس (ماريا) (1923/12/2 - 1977/09/16)، أشهر مغنّية أوبرا في ما بعد الحرب العالمية الثانية. أمريكية المولد، من أبوين يونانيين. درست العزف على البيانو، بدأت مسيرتها الفنية مع أواخر الثلاثينات . وبلغت ذروة عطائها في عالم الأوبرا في الخمسينات ، والنصف الأول من الستينات. صوتها سوبرانو درامي يتمتع بقدرة عالية على التلون وأداء المهارات الصوتية. انتحرت بعد تناولها لأقراص الحبوب المنومة. راجع الموقع الالكتروني :www.aljarida.com. اتخذ النص تأوهات هذه الفنانة خلفية لمسار الحركة السردية ، حيث رافق صوتُها "يوبا" وهو في الطائرة ، كما اشتغل السرد على هذا الصوت لدى عرض الساردة/مي للوحاتها الفنية في معرضها الأخير "إرادة الحياة".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقول السارد:"لا ترافياتا [*] ...

أغمض عينيه مرة أخرى. حاول أن ينسى كل شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها المضيء وعينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئا."[1]

تربك الكلمة الأولى متلقيها عندما تخيّب أفق انتظاره (La Déception d' attente) بمرجعية مغايرة للنموذج الروائي الكلاسيكي الذي تعوّد عليه. مما قد يعثّر عملية التلقي ذاتها. فضلا عن الفراغ المطلق(vide absolu) الذي يمتد إلى غاية العودة إلى السطر الموالي. ولعل لهذا الفراغ دلالة لغوية وفنية متروكة للقارئ.[**] والسارد هنا إنما يربك استرسال المتلقي الخطي في القراءة ويوزع أبعاد رؤيته البصرية. كأن يرفع القارئ رأسه لمراجعة خبراته الجمالية بخصوص كلمة "ترافياتا".أو أن يحرك عينيه باتجاه الهامش الذي خصص لشرح الكلمة الموسيقية . بهذه الافتتاحية(Incipit) يهمس السارد للقارئ في أذنيه حاثا إياه على شحذ حاسة البصر أثناء القراءة. في الوقت نفسه فإن هذه الافتتاحية ستطبع النص بميسمها ؛ إذ سيظل "السارد غير الممثل" يترصد بحركة عينيه حركة الشخصية "يوبا" في الفضاء الروائي في صحوتها كما في غفوتها ، ليخبر المسرود له/ عما تراه في حلمها كما في يقظتها. و رؤيته البصرية في ذلك أشبه ما تكون بعدسة الكاميرا التي ترصد الصورة في حركتها كما في ثباتها.

---

[*] -"لا ترافياتا" عرض أوبرالي عالمي من تأليف الفرنسي " دوماس ألكسندر ".وألف موسيقاها الأوبرالي الإيطالي الشهير " فيردي غويسي " . تدور أحداث "لاترافياتا" عام 1840 في مدينة باريس، تحكي قصة سيدة "فيوليتا فيردي"التي تصاب بملل من الحياة بسبب مرضها الدائم وإحساسها أنه ليس هناك شيئا تعيش من أجله .ولذلك تتقلب في عواطفها وتعيش حياتها دون تعقل بين أفراح دائمة وأحزان معتمة إلى نهاية الأحداث...راجع الموقع الإلكتروني http:/3arfah.blogspot.com:

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.21.

[**] -أخوض في الفصل السادس من هذه الأطروحة قراءة في الهندسة الخطية التي يقوم عليها التشكيل البصري لنص "كريماتوريوم".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما أن الفعل "أغمض" الذي انتقاه "السارد غير الممثل" ليباشر به العملية السردية، سيسيطر على مركز الحركة لدى "يوبا" في حاضر النص. هذه الحركة التي ستكون في أغلبها متأرجحة بين الإغفاءة والصحوة. وذلك منذ تواجده في الطائرة إلى زيارته للمقبرة. وأخيرا لدى تواجده في البيت الذي يشهد ذكرياته مع أمه "مي". ذلك أن الفعل داخل الجملة الأولى " يعمل في سائر المكونات "[1] النصية. كما أن "الزمن الإشاري الأول الوارد في الجملة الأولى في كل نص ، يمثل أيضا معلما تُبْنَى عليه جميع الأزمنة اللاحقة، وإن استقلّت عنه في التركيب والتصوّر"[2]، لأنها امتداد حقيقي له. وهو ما يقف عليه القارئ لدى إحصائه لجملة الأفعال السردية التي وظفت في صيغة الماضي. وذلك تساوقا مع الفعل "أغمض" الذي يعمل دلاليا وزمنيا في مكونات الجمل السردية -اللاحقة له- التي بها يتشكل العالم التخييلي للنص الروائي المشدود إلى الزمن الماضي.

اختار"السارد غير الممثل" تلك الوضعية للصوت السردي/يوبا. حتى يمكّنه من "التحليق خارج الذات"[3] ، بعيدا عن المعطيات الاجتماعية .وجعله في مواجهة مع الفراغ والعجز المطلق، الأمر الذي أيقظ لديه -الشخصية /يوبا- فعل تواصله مع "مي"المتوفاة منذ سنتين . بواسطة هذه الحركة السردية يقتحم "يوبا" أبواب الموت المغلقة ، بـــ"السوناتا" ، بداية من تواجده في الطائرة لدى استيقاظ هاجس إتمام "السوناتا" لديه . ليحيا على مستوى زمن السرد مع الأصوات التي تنتابه. وذلك بعد أن بعث تكريم "ماريا كالاس" كل جراحاته النائمة. وأحسب أن وعي "يوبا" بأمه هو وعي بذاته، حيث أمكنه أن يعيش

1- الزناد (الأزهر) ، نسيج النص -بحث في ما يكون به الملفوظ نصا،(ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، بيروت / لبنان المركز الثقافي العربي ، 1993 ، ص.170 .

2 -م س، ص. 170 .

3 - Bachelard (Gaston), La poétique de la rêverie, Paris, quadriage, 5ème Edition, Janvier, 1999 ,p.8 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معاناة أمه/مي من الداخل بالموسيقى "السوناتا". وبتأجيل السرد للدلالات التي يضمرها حضور الشخصية/مي ، يبدأ النص في خرق توقعات القارئ مع إطالة انتظاراته التي ستنفصل عراها في الفصل اللاّحق.

إذن من هذه الإحداثية يرسل "السارد غير الممثل" خطابه المسرود في الفصل الأول، بمباشرته لوظيفته السردية في حضرة الشخصية /يوبا المنشغلة بوضع آخر نوتات "السوناتا"."السوناتا" في النص هي موضوع الحلم واليقظة الذي يؤسس للنص ويشكل منطلقه ونواته . وإنجازها في عالم مفارق لا هو الأرض ولا هو السماء يرقيها إلى نص متعال يعيش "يوبا" على وقعه. فضلا عن أن انشغال "يوبا" الكبير بها يلمح إلى تواصل فكرة الفن في وعيه لاسيما أن أمه"مي" هي بدورها فنانة .

لا يمثل الموضوع الموسيقي بالنسبة لـــ"يوبا" "لذة جمالية خالصة فقط .ولكنه أيضا رمز خاص ، تجربة شخصية رفيعة تستعيد على نحو لا يقاوم ذكريات مرحلة قاسية من حياته"[1]، وحياة أجداده طواها النسيان زمنا، لكنها تأججت من جديد . وكان عليه تخليدها بالموسيقى.

في الفصل الأول من النص تستأثر شخصية "مي" المتعالية، بحضور مُضْمَر يؤكده مسرود "السارد غير الممثل" الذي يبئرها (Focalisation) بضمير الغائب، من خلال ذاكرة شخصية ابنها/يوبا. تتحول شخصية /يوبا إلى رائية بباطنها. ومتتبعة لأسرار العالم اللاّمرئي (Invisible) التي تشكل "مي" أحد أهمّ أبعاده. ذلك أن إستراتيجية السارد هنا تشتغل على تجاوز ما تراه عين "يوبا" والتعامل مع مدركات النفس الباطنية. الأمر الذي

1- أولمان (ستيفن) ،الصورة في الرواية، ترجمة: العيادي (رضوان) ، ومشبال (محمد) ، (د.ط)، طنجا/، المغرب، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة ،1995، ص.205.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقود "يوبا" إلى إخراج جسد أمه المفكك "من سديمية العدم إلى مستوى من التحقق التخييلي يضفي عليه طابع "الحياة، خارج الحياة" ".[1]

ينتقل "السارد غير الممثل" استنادا إلى ذاكرة "يوبا" من تبئير الحاضر- أثناء تواجده في الطائرة ، ثم انتقاله لزيارة مقبرة أمه، ثم تواجده بالبيت- إلى تبئير شخصية "مي" من خلال ذاكرة /يوبا. "ولولا المسافة الموجودة بينه وبينها باستعماله "ضمير الغائب"، لقلنا إن الشخصية هي التي تتكلم، ولكن الترهين السردي ينجز من خلاله، والترهين التبئيري يكون من خلال الشخصية"[2]. أما بخصوص القارئ/متلقي النص ، فإنه يتلقى السرد في الفصل الأول على مسافة بعيدة من الشخصيتين "مي" ،"يوبا" ، نظرا للعبة الضمائر الموظفة ، والتي يعتمدها "السارد غير الممثل" لإبقاء القارئ خارج المشهد إلى حين بداية الفصل الثاني . و أحسب أن المسافة الفاصلة بين الشخصيتين وبين متلقي الفصل الأول من النص تزيد من توتره – المتلقي- وتضاعف حماسته لتلقي الفصلين الثاني والثالث.[3]

هناك تقاطع في منظور الرؤية(Vision) بين ما يراه "السارد غير الممثل" من باطن الشخصية/يوبا، وبين ما تراه هي في منظورها. فالأفق السردي للشخصية/ يوبا غير منفصل عن أفق السارد ؛ ذلك أن" يوبا" يتحرك داخل مرجعية السارد. أي أن رؤية الشخصية"يوبا" تقع ضمن منظور السارد نفسه . فضلا عن أن "السارد غير الممثل" في النص، ينقل"محكيات الشخصيات الأخرى ولا يحكي لا من منظور من يستمع ولا من

1- أمنصور(محمد) ،الحكي خارج المدار البشري، ضمن مؤلف مشترك: الكتابة والموت -دراسات في "حديث الجثة"، (ط.1)، مكناس/المغرب، سندي للطباعة والنشر،1998، ص.17 .

2-يقطين(سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي-الزمن-السرد-التبئير،(ط.3)،الدار البيضاء/المغرب،لبنان، المركز الثقافي العربي،1997 ، ص.315.

3- ينظر: يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، ص.186.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منظور من يتحدث. كما أنه لا ينحصر في المنظور الضيق للشخصية المحددة"[1]، بل يتوارى كلما تطلب الأمر؛ غير أن مدة المواراة تتعدّل تبعا لدور الشخصية .

إن المسافة الزمنية(Distance temporelle) بين الصوت السردي/يوبا و الشخصية/مي ، مسافة سمتها التحول. تعيشها الذاكرة ، وتعيد رؤيتها من جديد. بل وتصبح موضوعا لرؤية "يوبا". هذه المسافة هي التي تمد الصوت السردي/يوبا بإمكانية السرد عن "مي" لدى وصول "يوبا" إلى بيته-الذي هو بيت "مي كذلك- يسرد المبئر "يوبا" من خلال منظوره، ما يتصل بالمبأر المتعالي -الشخصية مي- ؛ فيبدأ في رصدها خارجيا وداخليا. وهو بذلك يجسد اللاّمرئي ويشخصه تشخيصا أدبيا.

تتحدد زاوية النظر هنا بـــ "الرؤية مع(Vision avec) ، معنى ذلك أن الصوت السردي /يوبا شاهد على الأحداث ،لأن ما يقدّمه للقارئ من معطيات تكون الشخصية /مي قد عاشته في الماضي. أي أن السرد يأتي دائما بعد الحدث. هنا "لا تسقط المسافة مع الأحداث."[2]

يضع "السارد غير الممثل" إستراتيجية سردية، من خلال شكل روائي قادر على توليد دلالاته النصية. لهذا يقوم السرد بتحريك مكوناته النصية داخل لعبة من التبادل في الأدوار والمواقع . حيث يصبح الصوت السردي/يوبا مسرودا له. والمسرودة قصته/مي ساردا ، إلى غير ذلك من أشكال التبادل والتحول في الأدوار" وفي صور هذه المكونات

1 - كايزير (ولغ غانغ) ، من يحكي الرواية؟ ترجمة: إسويرتي(محمد) ،ضمن مؤلف مشترك : طرائق التحليل السرد الأدبي ،(ط.1)،الرباط/المغرب،منشورات إتحاد كتاب المغرب،1992 ، ص.115.

2- العيد (يمنى) ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (ط.2)، بيروت/لبنان، دار الفارابي،1999 ، ص.91.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النصية وفي مواقعها أيضا."[1] ولأن إستراتيجية السرد فرضت ساردين للأحداث، يتحول السرد في الفصل الثاني إلى الشخصية "مي".

إن الانتقال من ضمير سردي إلى آخر يعني انتقال "من الجسد والحكاية الشخصيين إلى الجسد والحكاية الغيريين"[2]، ففي هذا الفصل تتحول الشخصية/ مي إلى مبئرة ، بعد أن كانت في الفصل الأول مبأرة من قبل السارد بواسطة ذاكرة ابنها "يوبا". وبعد أن كان "يوبا" الحلقة الواصلة بين "السارد غير الممثل" والشخصية/مي بصفته مبئر ومبأر في الآن نفسه، تحول إلى مسرود له -قارئ للمدونة- "ذلك أن العلاقة بين السارد والمسرود له علاقة حتمية الوجود، أي لا يتم وجود نص ما لم يكن هناك مسرود له ."[3]

بعد أن أوكل "السارد غير الممثل" في الفصل الأول لـــ "يوبا "مهمة الحكي عن طريق التلخيص(Sommaire) - وإن وردت المشاهد (Scénes) في مسروده فإنها جاءت متداخلة مع التلخيصيات- اقتصر تمظهره في الفصل الثاني على التلقي ، من دون تدخل يفرضه عليه منطق الفعل السردي . وهكذا ضمنت الشخصية/مي لمخطوطها تداولا بعد أن كلفت ابنها بقراءة "المدونة "بعد موتها ، شريطة شعوره برغبة ملحة تدفعه نحو القراءة. إذن ما بين نهاية الفصل الأول وبداية الفصل الثاني يعود السرد إلى الوراء ،إلى فترة دخول الشخصية /مي إلى المستشفى . وهي الفترة التي خاضت فيها كتابة مذكراتها في كراسة أسمتها بـــ"مدونة الحداد".

وتحقق حضور الشخصية /مي كسارد في الفصل الثاني ،ابتداء من مشكلة التفكير باللغة. حيث تحولت الشخصية/مي إلى كائن يكتب بضمير المحكي(Diégèse) ؛ بل

---

1 - العلام (عبد الرحيم)، كينونة النص الروائي، ص.80 .

2 - الزاهي (فريد) ، النص والجسد والتأويل، (د. ط)، لبنان/بيروت،أفريقيا الشرق، 2003، ص.35.

3 - صابر عبيد (محمد) ، البياتي(سوسن)، جماليات التشكيل الروائي،(ط.1)، اللاذقية/ سوريا، دار الحوار ،2008 ، ص. 125.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أصبحت روح المحكي، هي الشخصية التي انطلاقا منها يُقَدَّمُ السرد. إنها مركز روائي يجسد إحالة إلى معرفة شخصيات النص الروائي ومعبرا نحو أعماقها. وهكذا أصبح كل سارد يستحضر"داخل لوحته صورة الآخر من موقعه كفاعل"[1] .غير أن لكل سارد - السارد غير الممثل ، والساردة/مي الممثلة في النص - محور خاص يتحرك فيه بكل حرية، مع وجود جسر رابط بينهما.

وقصد توسيع أفقنا بصدد الساردة/مي في النص، نفرد المبحث التالي لتفجير أسئلة بخصوص حضور "أناها" فيه. إذن: ماهي تمظهرات هذا الــ"أنا"؟هل هو ثابت أم متعدد ؟ وما هي الإستراتيجية التي يتوخاها السرد من خلال توظيفه للضمير "أنا"؟ ذلك ما ستقوم عليه المقاربة التالية:

.2.2. آلية التشظي المرآوي لضمير الساردة"أنا":

يتقدم السرد في الفصل الثاني، انطلاقا من حركة القلم والريشة التي ترسمها الكلمة ضمن المنظور السردي للساردة/مي. إذن يبتدئ الخطاب في "مدونة الحداد"بالمسرود الذاتي، و به ينتهي. وهو ما يتماشى ونوعية الخطاب "كتابة مذكرات". حضور الكتابة في النص يتوافق مع بحث الشخصية عن ذاتها، بأن جعلت من أناها مركزا. ونتصوّر أن ذلك نفسه الذي جعل المدونة تحتل هذا الموقع المركزي في النص.

ينهض الحكي في هذا الفصل "على سارد ذاتي أنثوي، يعزل الموجود الذكوري المصاحب "ويقوض حضوره تماما"[2]. وبتحول المرأة إلى سارد يتمركز ضمير المتكلم "أنا" تمركزا شديد الخصوصية حول ذاته ؛ "إذ يتحقق له الانفراد بفضاءات الحكي زمنا

1- العلام (عبد الرحيم) ، كينونة النص الروائي، ص.74.

2 - الزاهي (فريد) ،الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي ، (د.ط) ، المغرب، افر يقيا الشرق ،1991،ص.65.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومكانا وحادثة"[1]. ولدى اقتحام الساردة/ مي مجال الكتابة ، فإنها -بفعلها هذا- "تغيّر سؤال هويتها من موضوع إلى فاعل، من تابعة إلى منتجة"[2]. وتساوقا مع نمط الخطاب في المدونة يكشف الضمير "أنا" أعماق الشخصية/مي وخباياها ،فتُقدّم للقارئ كما هي بصدق.

إن الرؤية التي تستبطنها الساردة/مي تجاه ذاكرتها ،جعلتها تباشر تقييدها في شكل مذكرات .في هذه الحالة تنشطر الذات عن ذاتها ، لتصبح ترى نفسها من الخلف(Vision par derrière)، رغبة منها في امتلاك ذاتها في حاضرها وماضيها . وعليه تتحول" مي" من شخصية مبأرة بضمير الغائب في الفصل الأول، إلى سارد في الفصل الثاني يروي عن طريق المشهد. كما يتحول "يوبا" من صوت سردي إلى شخصية مُفكَر فيها ومسرود لها . مع إبقاء السرد على العلاقة قائمة بين الساردة/مي والمسرود له/يوبا .لكن يبدو الحوار بينهما متقطعا، بحكم تدخل الحوار الباطني تارة، وانزياحه عن التمفصل في ردود متناسقة تارة أخرى. ويتم استحضار الصوت السردي "يوبا"، حسب درجة ارتباطه بمسرود الساردة/مي.

تحضر أنا/مي في هذا النص وفق شكلين من الحضور السردي؛ أحدهما متعين يعرفها به الآخرون :الاسم ،الملامح، الصفات السلوكية. وهو ما يسمي بالشكل. أما ثانيهما فهو غير مرئي، وإدراكه عملية قد يتعذر حتى على الذات نفسها. حيث يقف القارئ على ذلك انطلاقا من ملفوظها التالي:

"يوم ولدت، ولد معي جسد آخر، قالوا لي في البيت العامر بالنساء ،إنه توأمي ،فانقسم جسدي لنصفين مثل الفولة الصغيرة ،جزء مني كان ملكا للمحيط والطبيعة ،حبيس

1 - الزاهي (فريد) ،الحكاية والمتخيل، ص.187.

2- كرام (زهور)، السرد النسائي العربي- مقاربة في المفهوم والخطاب، (ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2004، ص.41.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأرض والقوانين القبلية ،لم يكن يعنيني كثيرا، وجزء آخر كان سيد نفسه ، سافر خارج الحيطان ،عبر الأحلام ،لا قوة في الدنيا استطاعت ترويضه ، ولا حتى أنا ."[1]

فإذا انشغل القارئ بالشكل دون الباطن ،فإنه سيجني على هذه الـــ"أنا"، لأنه حينها سيتعامل معها دون جوهر ولا هوية . كما أن ارتكازه على الجوهر من دون الشكل، يلغي وجود الذات المادي الذي به يفرق بينها وبين الآخر. ومن ثمة تغدو "الأنا" بشقيها المادي والجوهري "مسألة غير ثابتة، خاضعة لمتغيرات وعوامل عديدة تحورها وتغيرها"[2].

تتكفل الساردة/مي في الفصل الثاني من النص، بسرد قصة الخطاب بضمير المتكلم. إنها تحكي قصة هي بطلتها ومحورها، لأنها قصتها الذاتية *. فهي تشكل ذاتا للسرد وموضوعا له في الوقت نفسه . من ثمة تصبح "أنا الفعل" خاضعة لتوجهات "أنا الساردة"، لكن مع "توافق داخل المحكي الذاتي"[3].

ضمن هذا المنظور تصبح الذات موضوعا للإدراك. و هو ما يتماشى مع التبئير الداخلي. "وفي هذا المستوى لا تهيمن "أنا الساردة" بتأويلها ولغتها ومنظورها ،وإنما تكون الهيمنة في نقل الحياة الداخلية وما يحيط بها من عوالم وأشياء لـــ:"أنا الفعل""[4] ويأتي ضمير المتكلم " في السرد شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود، وعلى ذوبان الزمن

1- الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم، ص.90.

2 - الحمد(تركي) ، الثقافة العربية في عصر العولمة ، (ط. 3)، بيروت/لبنان ، دار الساقي،2003، ص.194.

* - تتميز الكتابة السردية لدى الأعرج واسيني بالحضور المدوي لـــ"الأنا" سواء على لسان السارد أو الشخصية التي كثيرا ما تحتل موقع السارد ،إلى الدرجة التي يذهب فيه عدد من القراء إلى اعتبار هذه "الأنا" ممثلة للكاتب ذاته ،في ضوئها يحكي سيرته الذاتية. راجع بهذا الخصوص الفصل الثاني من هذه الأطروحة .

3 - كرام (زهور) ، السرد النسائي العربي ،ص .116.

4 - م س ، ص.117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في الزمن، وعلى ذوبان الشخصية في الشخصية"[1]، لذا تصبح الشخصية/ مي مثلها مثل "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة"، ذلك أنها "تعزو السرد إلى نفسها، وتحاول إذابته في زمنها واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكايتها."[2] وتأسيسا على ذلك يغدو ضمير المتكلم "أنا" إستراتيجية خالصة ضاعف دور الشخصية المركزية "مي" إلى سارد. ومعه ذابت الفروق الزمنية بين الساردة/مي، والشخصية/ مي. وأصبح هذا الضمير يسرد ذاته و يحيل إليها. فالضمير "أنا "هو الذي كفل لأن يتماثل السارد مع الشخصية . وبواسطته أصبحت الساردة /مي تزاول "وظيفتي التصوير والفعل معا."[3]

تجعل الساردة/ مي من ذاتها بؤرة مركزية في إنجاز خطاب "المدونة". فهي ترهن من خلالها ماله علاقة بذاتها وبتاريخها القريب والبعيد. إلى جانب عرضها لما شاهدته أو سمعته بشكل مباشر أو غير مباشر. تبئر الساردة/مي ما تتذكره وما تسمعه. تبعا لذلك يرتقي التبئير من الخارج إلى الداخل أي إلى وعي الشخصية. وما تحكيه الساردة/مي "اختير لقيمته الدالة أكثر من أهميته في توالي الأحداث ."[4]

تغلق الساردة/مي دائرة علاقتها بذاتها ودائرة علاقتها بالآخرين، في مقابل ذلك تتبنى المناجاة، بوصفها انفتاح على تشكلات ماضية يهيمن عليها المتخيل(Imaginaire) والفجوات(Lacunes). ويتحوّل السرد في "مدونة الحداد" إلى سرد جوّاني، لأنه يقوم بترهين خطاب القصة من خلال ضمير المتكلم.

---

1 - مرتاض (عبد الملك) ، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد،(د.ط)، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص. 246.

2 - مرتاض (عبد الملك) ، في نظرية الرواية ، ص. 242.

3 - لينتفلت(جاب) ،مقتضيات النص السردي الأدبي ترجمة: بن حدو (رشيد) ، ضمن مؤلف مشترك: طرائق تحليل السرد الأدبي، (ط.1)، الرباط/ منشورات إتحاد كتاب المغرب،1992،ص.96.

4 - يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، ص.288.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويبدو أن هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية تأتي نتيجة للتداخل الحاصل بين الذات كموضوع للسرد والتبئير، والموضوع المبأر من خلال الذات. هنا يتّخذ التبئير بعدا ذاتيا عندما يصبح المبئر هوالمبأر. بعبارة أخرى إن الساردة/مي اتخذت من ذاتها موضوعا لمنظورها. ولأنها هي مركز السرد والتبئير، تقيم بينها وبين ذاتها مسافة لتصبح قادرة على رؤيتها. وتبدأ الذات في تبئير ذاتها انطلاقا من انقسامها إلى ذات أخرى ترى ذاتها في علاقتها بالموضوع . وهنا يندفع ضمير المتكلم إلى أقصاه؛ إذ به تتعرف الساردة/مي على الشخصية/مي من خلال التقاء الذات بذاتها ، وذلك إثر تحولها من ضيق الخارج إلى سعة الداخل.

أسعف ضمير المتكلم الذات الساردة/مي في الدخول إلى تجربة التحول (Métamorphose) ، بداية من التطابق مع ذاتها ومع ماضيها. وعليه فإن وظيفة الساردة /مي وظيفة مزدوجة -مثلها مثل وظيفة شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"؛ إنها تمارس وظيفة الفعل كشخصية ووظيفة التصوير كسارد. تنهض الشخصية "مي" بوظيفة الفعل نظرا لمساهمتها في الحدث الروائي في الحاضر. وتنهض الساردة/مي بوظيفة السرد عن الماضي. ويأتي الهروب من الذات قصد البحث عن قيمة حقيقية لها، وكأن هذا الضمير وظف ليضع الـــ" ذات في مواجهة آخرها."[1]

يقلص ضمير المتكلم في النص المسافات بين الماضي والحاضر. ويجعل الماضي مستمرا في الحاضر.وبتوظيفه يشتغل السرد كنسق(Systéme) للتمثيل وإبداع صور وأشكال الهوية. إنه يغير جذريا منظومة العلاقات بين الذات والعالم. بفضل هذا الضمير أعيد للذات الاعتبار "في تماسها وحوارها مع الآخر والمجتمع والتاريخ، باعتبارها كينونة

1- الزاهي (فريد) ، النص والجسد و التأويل، ص.150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتشابك في تكوينها :كيانها الداخلي وكيانها الخارجي"[1]. و في النهاية الساردة/مي هي هنا في المستشفى وهناك في "القدس" في آن واحد .

وتسنى لها ذلك بفضل اشتغال السرد على آليتي الاسترجاع والاستباق. حيث يمكنها ما لا يمكن للمتكلم الواقعي، أي يمكنها أن توجد "في الوقت نفسه في مكانين مختلفين ، وأن (تـــ)عيش في نسقين زمنيين متباعدين"[2] ؛ ذات تعيش في الواقع الفيزيائي-المستشفى- وذات تعيش في كون رمزي. ومن خلال الكون الرمزي تبدع صورا ورموزا للهوية والمكان والوجود.[3] ويؤشر انشطار الذات إلى ذاتين على إصرار الذات الساردة على الحياة ، بتحويلها للـــ"أنا" الواقعية إلى"أنا" متخيلة. وتسنى لها ذلك "لأن (أنا) الحاضرة الواعية قادرة على فصل الذات عن قصتها الواقعية"[4]. ونحسب أن هذا الاختلاف هو منبع المعنى.

وينبغي أن نشير إلى أن كيفية رؤية الساردة/مي لما تسرده، ترتبط بكيفية سردها لما رأت وسمعت. فخطاب الماضي المسرود يأتي لمحاورة ذاتها عن أحداث عاشتها في الماضي. وخطاب الحاضر المسرود يأتي لمحاورة ذاتها عن أشياء تعيشها في وقت انجاز الكلام.[5] إن انفصال صوت الساردة/ مي عنها ومخاطبتها لنفسها ، يوحي بمسافة بين

---

1 - المودن (حسن) ، لاوعي نص الرواية، ضمن مؤلف مشترك : الرواية المغربية-أسئلة الحداثة، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، (ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،1996 ، ص.55.

2 - ينظر: كايزير (ولغ غانغ) ، من يحكي الرواية؟ ترجمة: إسويرتي (محمد) ، ضمن طرائق التحليل السرد الأدبي، ص.116.

3 - ينظر: بوعزة(محمد) ،هيرمينوطيقا المحكي -النسق و الكاوس في الرواية العربية، (ط.1)، بيروت/لبنان، الانتشار العربي،2007 ، ص.203.

4 - إدلبي (عمر منيب) ، سرد الذات –فن السيرة الذاتية ،(ط.1)، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام،2008، ص.110.

5- ينظر: يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، ص.197.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاثنين تسمح بالفصل بين ذات مادية موجودة في مكان فيزيقي "المستشفى" ومحكومة بالموت فيه. وذات تخييلية تسمو بروحها عن كل ما هو مادي. وتلمح النهاية التي انتهت إليها الشخصية/ مي إلى انتصار الذات التخييلية ، التي ظلت عالقة بذهن ابنها "يوبا" كصوت حاضر في النص حتى بعد حرق جثتها، ونثر رمادها على ماء وأرض"القدس".

يعد "أنا" ضمير مرآوي أتاح للساردة /مي الاندغام في ماضيها المشروخ وفي أحلامها، "أي في ما تريد أن تكون لا في ما هي"[1]. وعملية لمس الساردة /مي لذاتها ورؤيتها ذاتها في المرآة " ليست إدراكا لذاتها كموضوع، إنما أن تكون منفتحة لذاتها ،مرصودة لذاتها (النرجسية)...إفلات من ذاتها وجهل لذاتها، والذات المعنية ذات منزاحة عن ذاتها"[2]. وتخريجنا لذلك أن للذات الإنسانية القدرة على التوالد بالتتخييل، بينما لا تموت إلا مرة واحدة. و إذا كان الضمير "أنا" كثف الشخصية/مي إلى سارد ، فمع ذلك ينبغي التمييز بينهما ؛أي بين "أنا" السارد الذي ينهض بوظيفة السرد ، وبين "أنا" الشخصية التي تؤدي وظيفة الفعل.[3] ذلك ما يشكل هواجس المبحث الموالي.

3.التبئير السردي ومنطق التعددية:

الموقع النمطي للإرسال في "مدونة الحداد" هو الأنا المركزية . وكل استبدال لساني يقتضي آليا تحولا في مركز النظام . لكن إذا كان السارد" شخصية ينبغي تمييز خطابه باعتبار خصوصيته في علاقته بخطاب الشخصيات"[4]، لذا يصبح من المشروع تثوير جملة من الاستفهامات بخصوص ضمير المتكلم"أنا" للكشف عن حدود توظيفه في النص. إذن :

---

1 - كريزنسكي (فلاديمير) ، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، عرض: عقار (عبد الحميد) ، ضمن مؤلف مشترك: طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص.211 .

2 - مرلو-بونتي (موريس) ، المرئي واللامرئي،ترجمة وتقديم: العيادي (عبد العزيز)، مراجعة: العوٌتلي(ناجي) ، (ط.1)، بيروت / لبنان، المنظمة العربية للترجمة -بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ، 2008 ، ص.372.

3- ينظر: لينتفلت(جاب) ، مقتضيات النص السردي الأدبي، ص.96.

4 - يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، ص.196.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ما هي الحدود الفاصلة بين "أنا" السارد بوصفه كونا يفيض عنه النص، وبين "أنا" الشخصيات المتحركة داخل النص؟ كيف تشتغل تبئيرات السارد في هذه الحالة في علاقتها ببعضها البعض؟ وما هو مسار تحولاتها داخل النص السردي؟ كيف تشتغل إذن إستراتيجية التبئير في هذا النص؟

ينبثق خطاب الشخصية/مي من اللحظة الحاضرة التي تعيشها داخل نسق دورة الموت بالمستشفى. وتعد ذاتها المركزية أساسا "لولادة ذوات أخرى :شخوص هي صور للرغبة حقيقية أو محققة للذة ما"[1]. و يركز النمط السردي للرواية، على صمت الصوت، وهو صوت داخلي ينهض بين الذات الساردة وذاتها، وبين الذات وذوات أخرى. وصمتها نوع من أنواع المواجهة، وهو يشير في النص إلى غير المقول؛ أي إلى المكبوت؛ إنه نص يبطن الغائب ، ويتبدد لدى محاورتنا له.

"مي" شخصية متحولة ؛ إنها كتلة متحركة متغيرة. ولأن التحول مسألة ضرورية لاستمرار الذات وبقائها، فـــإن الـــــ"أنا" في النص تشكل سلسلة من الحلقات المتصلة أحيانا والمتداخلة أحيانا أخرى. تعيش الساردة /مي في قلب قصتها ، ولا تعرف كيف ستنتهي. وتذمرها من المحسوس جعلها تستعيض عنه باللامرئي واللامحسوس. لذلك تبدأ في الإنصات إلى صوتها خارج حدود الواقع. متخذة من الصمت لغة للفقدان، حلقت بها ،فانكشفت لها الحجب بين الأحياء والأموات، بداية من تشغيلها لسيناريوهات موتها، ثم بإعادتها الحياة "إلى هذا "الكليشيه "بفضل غزارة التفاصيل التي تبلغ درجة عالية من الدقة والتماسك ."[2]

---

1 - الميلود (عثماني)، السرد الروائي في الرواية المغربية، وآليات التحديث –التجريب -التذويت –السخرية، ضمن مؤلف مشترك: الرواية المغربية-أسئلة الحداثة ،(ط.1)، الدار البيضاء / المغرب، مختبر السرديات ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،1996، ص.28.

2 - أولمان (ستيفن) ، الصورة في الرواية، ص.153-ص.154.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تبدأ الساردة/مي في الاشتغال "على الذات باعتبارها إرثا تاريخيا يتطلب التأمل"[1]. وذلك استنادا إلى مخزون ذاكرتها الذي تمظهر في النص بشكل لافت. لكن الذاكرة هنا ليست "مجرد مصدر للحكي، بل مناسبة للتخييل"[2]، مما هيأ الذات الساردة إلى التشظي إلى أصوات متمايزة. تبعا لذلك تُوَجِّهُ موضوع السرد والتبئير -بعيدا عن الفضاء الذي توجد فيه الشخصية /مي وهو المستشفى –نحو الأرض المحتلة "القدس".

إن الاستحضار الذهني لفضاء "القدس" هو إستراتيجية سردية، في ضوئها يصبح موضوع السرد والتبئير منصبا على شخصيات هذا الفضاء الطفولي، الذي "هو كذلك فضاء للتحول في طرائق التفكير والمعاملة واللغة"[3] ، لتتملص بذلك الأحداث من قوانين الفضاء والزمن، وتتحول إلى علامات عالم متعالي. وذلك من خلال استحضار الساردة/مي لشخصيات غير مرئية/ الأشباح استحضارا ذهنيا.

باستشعار الساردة/مي لوجود الأشباح اللآمرئية، تضاعف أناها بأنات أخرى. فتتشظى عنها أصوات متعددة باستمرار عبر مسار السرد. استنادا إلى ذلك تبرز أصوات سردية رئيسية محورية "وأخرى ثانوية ، هامشية ، حسب المتطلبات التي تحتّمها الطبيعة السردية في كل محور من محاور العمل الروائي وقوة حضور الشخصية فيها أيضا"[4]. فمع كل حالة تعبر الساردة/ مي بـــ "أنا" عن هوية معينة وذاتية محددة، مما يؤدي إلى تمدد خيوط السرد ما بين صوت "مي" الطفلة إلى صوت والدها "حسن" إلى صوت الطفل "يوسف" الشخصية التي أحبتها في طفولتها بالقدس ،إلى صوت أختها الميتة "لينا"

---

1 - كرام (زهور) ، السرد النسائي العربي،ص.101.

2 - الميلود (عثماني) ، السرد الروائي في الرواية المغربية، وآليات التحديث –التجريب -التذويت –السخرية ، ص.27.

3 - العلام (عبد الرحيم) ، كينونة النص الروائي، ص.71.

4 - صابر عبيد (محمد) ، البياتي(سوسن) ، جماليات التشكيل الروائي، ص.138.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

،إلى صوت "مي" الشخصية، إلى صوت "الأم" و "الجدة" المقتولتين إلى صوت الخالة "لينا" المتوفاة، التي كفلت "مي" في "نيويورك "، إلى أشباح الماضي المتعلق بـــ"القدس". و أشباح الماضي المتعلق بـــ"الأندلس".

ويلاحظ القارئ أن السرد يتقصد تأطير المحكي الطفولي. حيث تسرد القصة كحدث وقع في الماضي ،إنما يسعى السرد إلى ترهينها في الحاضر.ولهذا يتجلى السرد على محورين ؛محور يمثله الحاضر/مي الساردة. ومحور آخر يمثله الماضي/مي الطفلة ؛ غير أن القارئ لا يكاد يميز بين المرأة البالغة التي تروي القصة، وبين الطفلة التي تُرْوَى قصتها. لأن صور ذكريات الطفولة وردت في النص "مثل طبقات جيولوجية مترسبة في أعماق الذهن وقد كستها التجارب الأكثر معاصرة."[1]

ويأتي اهتمام الساردة/مي بسرد طفولتها في "القدس"، واستنطاقها لذاكرتها الطفولية بضمير المتكلم "أنا" نتيجة لعمق الرغبة في "العودة إلى الرحم، المكان الأكثر أمنا للإنسان"[2]. كما أن سرد ذكريات الطفولة "لا يمكن أن يتم إلا بإحساسات ولغة ذلك الذي يحكيها"[3]، ويكون قد عاشها، حيث لا يمكن أن يتم ذلك إلا من خلال الشخصية نفسها وبضمير المتكلم. ولعل عملية تثبيت "يوبا" للجرة الثالثة التي تحوي رماد أمه - الذي تعرضت جثتها للحرق- بجانب قبر أمها "ميرا" في "القدس" عملا بوصيتها مؤشرعلى رغبة "مي" في العودة إلى رحم الأم . ونستند في تخريجنا هذا إلى مكتوب الساردة/مي

1- أولمان (ستيفن) ،الصورة في الرواية ، ص.210.

2 - إدلبي (عمر منيب) ، سرد الذات –فن السيرة الذاتية، ص.72 .

3- الزاهي (فريد) ،النص والجسد والتأويل، ص.150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في وصيتها لابنها*: " دثريني برحمك الذي لم يجف ماؤه ...ها أنا ذي يا يما قد عدت لك ولا شيء معي إلا بقايا رماد العمر وأسئلتي المعلقة."[1]

وتمثل عودة السرد إلى مرحلة الطفولة "عودة لتأسيس النص على خطاب يظهر عمق الشقاء أو الخلل الذي تعرضت له الذات الكاتبة في مرحلة التأسيس الأولى ،وبالتالي عمق المعاناة وحجم المأساة"[2]. وكأن بالشخصية/مي وهي تكتب مدونتها، تعايش الهزائم الخارجية ، بقدر معايشتها للهزائم الداخلية وهي على فراش الموت بالمستشفى .

إذن يتحرك السرد بالضمير "أنا" باتجاه الماضي، ليروي التاريخ والجذور. ثم يعود إلى الحاضر ليسجل آلام الجسد. وذلك لأنه "ذو قابلية لأن تتجاذبه جميع الأزمنة"[3]، مما يؤول بالسرد إلى التحرك في اتجاهات مكانية وزمنية متعددة. وفي تحركه ذاك يتمدد ويتسع راسما الصورة التي تضمر دلالات الذات في علاقتها بالزمن والوجود والحياة ، ما يجعلنا نقول إن السرد هنا لم يختزل سؤال الهوية في الذات الفردية بل فتحه "على سؤال الهوية الجمعية والمصير الجماعي "[4] . فانطلاق السرد من الداخل لم يلغ توجهه الجماعي، لاسيما أن "أنا الساردة" تقدم "أنا" الشخصية/مي مع الشخصيات المحيطة بها.

---

* - كتبت "مي " وصيتها لابنها "يوبا" قبل أيام من وفاتها ، تماما مثل "دون كيشوت"الذي كتب وصيته قبل ثلاثة أيام قبل وفاته ،ينظر: وهبة (غبريال) ،دراسات أدبية –دون كيشوت بين الوهم والحقيقة، (د.ط)، القاهرة /الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص.111.

1- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.16.

2 - إدلبي (عمر منيب) ، سرد الذات –فن السيرة الذاتية، ص.73.

3- مرتاض (عبد الملك) ، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد ، ص.247 .

4 - بوعزة (محمد) ، هيرمينوطيقا المحكي، ص. 204 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يعمل السرد "على تفريع فضاء الحكي وتسييجه بفضاءات أخرى من قبيل فضاء اللافظ ،أي فضاء الذات التي تبذل جهدها كي تحكي عن ذاتها الجامحة"[1]. ويخلق هويته بواسطة "صيرورة ابتكار الذات للمبادرات والأفعال التي تتحول إلى قصص جديرة بأن تروى. وترتقي هذه المرويات مع تعاقب الزمن إلى مستوى نماذج عليا أصيلة للهوية وملهمة لها في مواقف الحرج والاستثناء"[2]. فبعد انتقال الشخصية /مي إلى "نيويورك"، واندماجها في العالم الجديد، أدارت رأسها لمآسي التاريخ ورفضت أن تعيش حداداها. وقد تجاوز السرد هذه المرحلة عن طريق تقنية الحذف ، غير أن التاريخ أدركها وهي على فراش الموت، وانبعث في داخلها من خلال أصوات موتاها المقدسيين التي لم تعد تسمع سواها في وحدتها بالمستشفى . فأدركت أن التاريخ يسكنها ولا سبيل لتجاهله ، لذا كان عليها أن تعيش حدادها من خلال تبئيرها لكل الشخصيات التي ربطتها بهم علاقة في طفولتها ،مع تبئير مروياتهم. نتيجة لذلك تعددت محاور الاهتمام لدى الساردة/مي. لكن كيف نسقت إستراتيجية السرد هذه المرويات؟

تشترك في تشغيل اللعب السردي مختلف مكونات النص. وإن طبيعة التعالق بين الساردة/مي وباقي الأصوات السردية مشروطة بلعبة السرد. تبدأ الساردة/مي في إنتاج خطابها بتبئير قصتها منذ طفولتها ، أيام كانت مع والدها على متن السفينة العائمة على سطح البحر. وفي اتخاذها الأب/ حسن موضوعا للتبئير تنقلنا الساردة/مي إلى ماضيها في "القدس" لتسرد للقارئ قصتها من خلال نمطين سرديين مركزيين : نمط الخطاب المسرود، ونمط الخطاب المعروض. يستوعب خطاب الساردة/مي خطاب الشخصيات التي يعرض خطابها في نسق النص بشكل متواز و تراتبي مع خطابها؛ معنى ذلك أن

---

1 - كريزنسكي (فلاديمير) ، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، عرض:عقار(عبد الحميد) ،ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص.211.

2- بوعزة (محمد) ،هيرمينوطيقا المحكي، ص. 202.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"السرد يخلق له رديفا آخر إنه العرض يتناوب ويتقاطع وإياه ، يتداخلان ويتضمن أحدهما الآخر."[1]

تُدَاخِل الساردة/مي بين السرد والعرض؛ فتوظف السرد لدى حكي قصتها ، وتوظف العرض لدى تواصلها مع الشخصيات. خطاب الشخصيات "هو الخطاب المعروض باعتبار كونه صيغة عرض في علاقته بالخطاب المسرود"[2]. ويرد مؤطرا بخطاب الساردة/مي التي تستنطق صوت الشخصيات ،من غير أن تتكلم في مكانها ،كما تجمع الأصوات السردية في صوتها لكنها لا توحدها مع صوتها ولا تخنقها. بل تمسرح الحدث وكأن القصة تحكي ذاتها. ويلاحظ القارئ علامات التنصيص بجلاء كلما تعلق الأمر بدخول صوت سردي . ويستعين النص بهذه العلامات حتى يكشف للمتلقي أن هناك أكثر من صوت . بعبارة أخرى إن المؤلف الضمني يراقب البنية النصية ، وذلك من خلال ضبطه لخطاب الشخصيات بمزدوجتين ضمن الخطاب الخاص بالساردة/مي .فضلا عن أن فعل الكتابة على المدونة -التي تشتغل عليه الشخصية أثناء تواجدها بالمستشفى - تنبذ من خلاله الشخصية/مي جميع أشكال الانغلاق، لأنه يحكي [فعل الكتابة] تجربة إنسانية تعاني القمع والخرس. ولا تريد الساردة/مي أن تعيش شخصياتها المعروضة في خطابها المكتوب القمع نفسه. تجاوزا لذلك "تتوجه الذات المركزية الساردة إلى الذوات المحلقة حولها والدائرة في فلكها لتستنطقها من أجل إبراز عنصر المشاركة على نحو أكثر كثافة وديمومة"[3] ، فاسحة المجال لأصوات الشخصيات، قصد التعبير عن ذواتها وأفكارها ومشاعرها الباطنية من غير تدخل ملحوظ، متحولة بذلك "إلى ملاحظ مجهول

---

1 - يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، ص.279- ص.280.

2 - م س ، ص.245.

3- صابر عبيد (محمد)، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، (ط.1)، اللاذقية/سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع ،2007 ، ص.74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتعذر الإمساك به"[1]، لكن دون أن تتخلى عن دورها، وعن موقعها للشخصية ؛ إذ سرعان ما تسترد موقعها، وتواصل "عملية السرد بالهيمنة ذاتها وبالحضور ذاته"[2] . ذلك أن الصوت السردي لا يستطيع أن يكون بديلا للسارد.

وتساوقا مع هذه الإستراتيجية المهندسة، يتسلم ضمير المتكلم "أنا" بتعدد أوجهه مقاليد السرد، لأنه الضمير الأنسب لمثل هذه اللعبة السردية. حيث يُشْعِرُ القارئ بالوجود الفعلي للشخصية على خلاف ضمير الغائب الذي "يُغَيب الشخصية غيابا قسريا"[3] . و"يفقد حالة التماهي بين الشخصية ووجودها الفعلي داخل النص السردي"[4]. وتشكل مجموع هذه الأصوات "دائرة سردية متكاملة لا ينفصل بعضها عن البعض الآخر"[5] ، تشتغل في ما بينها من خلال آليات سردية تضمن لعملها تفعيل تضامنها السردي .

تبئر الساردة/مي في النص ذاتها كحاضر متهالك ،إنها صوت يتوسط الأب/ حسن الذي يمثل من موقعه جزءا من التاريخ الصامت بجميع انكساراته ،وصوت الابن/يوبا الذي يجسد من موقعه سؤال الحاضر العاجز عن فهم أسرار الماضي. لهذا تستعيد الساردة/مي من جهة التاريخ بحلقاته ، ومن جهة ثانية تكتب ذاكرتها لابنها "يوبا ". ويلمح هذا التشظي إلى الرغبة في إنتاج معرفة بالواقع الحاضر الذي تعيشه الشخصية /مي أبعد من حدود راهنيته . وقد بدأت طبيعة المسافة القائمة بين الصوتين الفاعلين في النص :صوت الطفلة /مي ، وصوت الأب / حسن عاطفية تحكمها رابطة أبوية قوية .غير أنها سرعان ما تحولت إلى مسافة إيديولوجية ، ضمن إطار كلي من التداخل بين هاتين

---

1 - كايزير(ولغ غانغ) ، من يحكي الرواية؟ ، ص.109.

2- صابر عبيد (محمد) ، البياتي(سوسن)، جماليات التشكيل الروائي، ص.135.

3- م س ، ص.136.

4- م س ، ص.136.

5 - م س ، ص.139.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المسافتين. وذلك نتيجة موقع تفكير كل واحد منهما، وتغير تبئير كل منهما لنفسه وللآخر. ولم يكن للقارئ أن يقف على هذا التفاوت في المنظور، إلا بعد أن منحت الساردة/مي لصوت والدها "حق التدخل وحق السرد"[1]. على الرغم من الاختلاف الايديولوجي بين صوتيهما.

من جانب آخر تؤثث إستراتيجية السرد النص بعناصر رمزية، سمتها اللبس والغموض. لكنها تساهم في بناء الصيرورة الحدثية للنص. متوخية تضليل القارئ باستدراجه إلى متاهات تتعقد فصلا بعد آخر. من ذلك توظيف النص لشخصيات لآمرئية لها حضور متعالي على العالم الموضوعي. "مما يؤكد طبيعة اللبس التي تسم النص"[2] . من ذلك تمظهر "القطة" التي رافقت الطفلة/مي وهي على متن السفينة في هجرتها القسرية من "القدس" إلى" بيروت"، إلى حين وصولها برفقة والدها إلى ميناء "إليس آيلند"بـــ"نيويورك"، لتتلاشى في الغياب لدى وصولهما إلى" أمريكا". وبعد أن بأرتها الساردة/مي بصفتها حيوان أليف ظل متخفيا في صدر الطفلة /مي طوال مدة الرحلة، عاد النص ليطويها في الغياب. مع الإشارة إلى أن السرد لم يؤشر إلى قارئه بعلامة تلمح إلى علاقة الطفلة / مي بهذه القطة قبل الرحلة ، الأمر الذي يكثف أسئلة القارئ بخصوص الحضور والغياب المفاجئين للقطة في النص. وأحسب أن تلاشي القطة في الغياب يضمر موتا معنويا لطفولة /مي ،لأنني أحسب أن القطة هي طفولتها المحترقة بين ميناءين : ميناء "بيروت" وميناء "إليس آيلند" بـــ"نيويورك". وأجد في مسرود "السارد غير الممثل"

1 - العلام (عبد الرحيم) ، كينونة النص الروائي، ص.57.

2-Eco (Umberto) , l' œuvre ouverte,

Traduit de l' italien par : de Bezieux (Roux) avec le concours de : Boucourechliev (André), Paris, Editions du Seuil, 1965.p.p.p.9-10 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ما يسند مقاربتي. حيث يرسل ملفوظه قائلا: " لقد ماتت الصبية المقدسية عند بوابات السفينة الثقيلة عندما أدركت أن رحلتها لم تكن مجرد لعبة مؤقتة ."[1]

فضلا عن ذلك نلفي الساردة/ مي استنفذت عالمها الخيالي في الأسماء المستعارة، بداية من الموقع الذي وضعها فيه خالها "أبو شادي" مهندس الخرائط ، بتسميتها باسم أختها المتوفاة "لينا" في وثائقها الرسمية الجديدة. ضمانا لنجاتها من الوقوع هي ووالدها "حسن"-المطارد بعد استهدافه لجريدة بالستاين بوست بالقدس في 1فبراير 1948- في قبضة الإسرائيليين، لدى تخطيهما للحدود الجغرافية من "بيروت" باتجاه "أمريكا". وهو ما حدّد جزئيا هويتها وقدرها.

تبئر الساردة /مي أختها "لينا "من منطلق أنها موجودة ، وليس من منطلق أنه لم يعد لها وجود. والتواصل الصامت بينهما يعود إلى ما قبل انتحال الشخصية /مي لشخصية/ لينا . مما يعني أن "لينا" بالنسبة للشخصية /مي ليست عدما. على الرغم من حضورها اللآمرئي الذي كان يتشخص في هيئة زائر ظل يراقب قدر الشخصية/ مي منذ مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج. مع الإشارة إلى أن السرد اشتغل على جعل وفاة "لينا" سببا في ميلاد "مي" ؛ إذ لولا وفاة الأولى لما فكرت الأم/ميرا في إنجاب الثانية لتسد بها فراغ الموت. ولعل امتدادات هذا التبئير في السرد تتقصد به الساردة/مي تخصيب خبرة القارئ بفكرة أن الحياة بإمكانها تنبعث نتيجة للموت.

تمثل كل من " لينا" و"القطة" بالنسبة للشخصية/مي الروح والحلول والحلم . فهي ترتبط بهما ارتباطا سرمديا. تعوض به اليتم الحقيقي الذي تعانيه من جهة ،واليتم الوجودي المقترن بهويتها الضائعة من جهة أخرى . لكن هذه الشخصيات السردية مثلها مثل الشخصية /مي، لم توجد إلا لتموت. إنها كمائن فنية تضفي على النص غموضا مضاعفا وتزيد في ألغامه، مما يجعله طافحا بارتياب متناهي، الأمر الذي يعمق من

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص .367.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اضطراب القارئ ويضاعف متاهاته ويزيد ارتباكه؛ بل ويستدعي فطنته بالوقوف على ما هو وهمي وحقيقي بالنسبة للنص. وعموما يأتي تبئير الساردة/مي للشخصيات من الداخل. فحتى وهي تبئرها من الخارج، فإنها في الحقيقة إنما تبئرها من الداخل.

ينبثق المنظورالحركي للسرد نتيجة لتعدد وتداخل منظور الشخصيات التي تعرضها الساردة/مي بصفتها شخصيات فاعلة في النص، "وبالتالي فحضورها يدخل في الإستراتيجية العامة لهندسة النص ، عبر أسلوب يخرق منطق تتابع الأحداث ،نظرا لكونه جاء متخللا لفضاء التذكر والتداعيات"[1]. وتأسيسا على ذلك يصبح هذا النص-بساردين- نصا متعدد الملفوظات، داخله تتوالد المنظورات والأصوات. مما يجعل زاوية التبئير غير ثابتة ،بل متحولة. مثلما وقفنا على ذلك ونحن نحلل تمظهر الصوت السردي للشخصية "حسن" الذي وجدنا ملفوظه السردي يتحول "تبعا للصفة أو المركز الذي يشغله حال الكلام."[2]

وتسمح تعددية الرؤية السردية بإضاءة جوانب من حياة الشخصية/مي على المستويين الداخلي والخارجي. مثلما تسمح كذلك بإجلاء صور متعددة عن فضاء القصة وعوالمها. فضلا عن أن هذا المسرود المتعدد هو مرآة تعكس بعضها البعض الآخر .فكل مسرود يشمل على إعادة إنتاج جزئي من المسرود الذي قبله، مما يجعل النص قائما على سنن التناظر والتجاور. وهذا ما يقود النص إلى التوالد والانفتاح. عند هذا المستوى من التحليل نتساءل عن الوشائج التي يعقدها منظور الساردة/مي مع النسق الزمني/فصل الحريف؟ والنسق المكاني /المستشفى؟ أي هل ثمة علاقة بين نسق الساردة/مي وبين زمن ومكان السرد؟

---

1 - كرام (زهور) ، السرد النسائي العربي ، ص . 141.

2- لوسركل (جان جاك) ،عنف اللغة ، ترجمة وتقديم : بدوي (محمد) ،(ط .2) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، المنظمة العربية للترجمة، 2006، ص.33.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توجد الشخصية /مي في الفصل الثاني داخل مكان واحد، يتحدد بغرفة بمستشفى "نيويورك" المركزي. من هذا الفضاء الذي تعطل داخله تواصل الشخصية مع الآخر، أنتجت الساردة/مي خطابها المكتوب "مدونة الحداد". يتقلص هذا الفضاء في النص السردي إلى حدود الموت والعدم. فيه تعيش الشخصية/ مي هاجس قلة الحركة والسكون نتيجة انحسار حركتها في مربع صغير ضيق، بسبب مرض قاتل باغتها وانتشر في جسدها ليمتص رحيقه. هنا أجد مسوغا يجعلني أقول إن الموت هو التيمة المؤسسة للسرد، لأنه " قدر الإنسان"[1]. حيث يلفي القارئ أن جميع الشخصيات التي بأرتها الساردة /مي-باستثناء شخصية/ يوبا- ليست سوى أشباح . "ولكي تحمي الذات نفسها من التدمير تحتمي بذاكرتها"[2]، حيث تتوجه بها صوب مرحلة الطفولة المؤشرة في النص على الحركة. مما جعلها تقابل ضيق أفق الراهن بانفتاح على زمن التاريخ ، لتتوب الذاكرة بذلك عن الموت.

أما بخصوص فصل الخريف فإنه يتبأر في السرد بشكل لافت، لأنه الفصل الوحيد الذي يؤطر حياة الشخصية "مي". والامتدادات السردية التي توقف عندها السرد من مسار حياة الشخصية /مي، والتقطها للقارئ تتّصل بهذا الفصل اتصالا مباشرا. وكمؤشر على ذلك أذكر ميلاد الشخصية، طفولتها مع أمها في "القدس"، قدومها إلى "نيويورك" وقد تجاوزت السابعة من عمرها ، مرضها ودخولها إلى المستشفى، ثم كتابتها للمدونة ،إلى حين موتها. حتى أنها حملت الخريف بتشكيلاته في ألوان لوحاتها الفنية . وبنسج القارئ لعدد من القرائن النصية التي أَشَرَ بهَا كل من "السارد غير الممثل" والساردة/مي على تاريخ ميلاد الشخصية /مي، سيجد أن هذه الشخصية ولدت –على مستوى السرد- تقريبا مع الخيوط الأولى لشعاع شمس يوم جديد في 22 سبتمبر 1940

1 - المنيعي (حسن) ، حول كتاب "حديث الجثة"، ضمن مؤلف مشترك: الكتابة والموت، ص.7.

2- الميلود (عثماني) ،السرد الروائي في الرواية المغربية، وآليات التحديث –التجريب -التذويت –السخرية ، ص.28.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

،في حي المغاربة بـــ"القدس"، والتي مُسِحَتْ ملامحها عام 1967 ، بعد أن شُرِدَ أهلها. لتصبح امتدادا لحارة اليهود. وهي السنة نفسها التي شهدت ميلاد الشخصية/يوبا ،أي تزامنا مع هزيمة 67. بعد ذلك استولت إسرائيل على معظم الأراضي المقدسية. وتكون الشخصية/مي بذلك قد عاشت نصف قرن وتسع سنوات[1]. جميع هذه الأفعال السردية تم تأطيرها في النص، داخل مد زمني واحد هو فصل الخريف، الذي أطر بدوره ، أفول العلاقة بين الحياة المادية-التي انعزلت عنها الشخصية/مي بحكم انغلاقها في نسق الموت المكاني/المستشفى وبين والشخصية/مي ؛ لذا فقد تم تبئيره في النص بوصفه هاجسا ذاتيا أكثر من كونه مؤشرا زمنيا. ونستند في تخريجنا هذا على ملفوظ السارد: "لقد لفها الخريف منذ البداية ولم يتخل عنها حتى النهاية . مي ولدت مع صفرة أيلول ، في أرض لم تملك الوقت الكافي لمعرفتها ولا حتى لحبها، وانسحبت من الدنيا بدون ضجيج ،عندما كانت نيويورك تغرق في كتل الثلج وتلبس حداد القرن الجديد"[2]. وبذلك تكون الساردة/مي تمكنت وبتحد كبير من معايشة لحظات أفول القرن العشرين، وهو يتماهى في العدم بانغلاقه على نفسه.

فضلا عن ذلك تبدو الساردة /مي في النص، مفتونة أثناء فترة علاجها بتوظيف فعلها البصري في تأمل حركة المطر المتكررة باستمرار، من وراء زجاج النافذة بغرفة المستشفى، حيث يُدْخِلُهَا المطر في عمق التفاصيل التي تناستها في مسيرة حياتها. إن أمطار الخريف ساهمت على مستوى السرد في إيقاظ الحنين المتخفي في أعماق الشخصية/مي. ولعل التمظهر المتكرر لحركة سقوط المطر تزامن مع إيقاع تعرية الساردة/مي لزيف التاريخ وأقنعته الكثيفة. فعلى وقعه كانت الذاكرة تعود إلى الوراء .

1- ينظر : الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.356.

2 - المصدر السابق، ص.75.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتبأر هذا الفصل في السرد لا كظرف محايد داخل المد الزمني؛ بل كمحطة تتذر بنهاية يستدركها الوعي قصد تثبيتها كتابيا تشكيليا.

لم تتم عملية وصف ملامح الطبيعة الخريفية في النص السردي، بمعزل عن الذات الساردة ،نظرا لإندغام هذه الأخيرة مع عالم الأشياء. لأنها في النهاية لا تصف إلا ذاتها. إن المقابلة بين العالم الخارجي وما يضطرب في الداخل، يترتب عنه الانتقال من المرئي/ وصف الطبيعة ووصف غرفة المستشفى، إلى وصف اللآمرئي/اللاشعور .هي حالة يتداخل فيها الوعي باللاوعي. ومعها يتحول الجامد"المرئي واللآمرئي" إلى لغة . و"التجزيء الذي يطرأ على الوصف ويقسمه أحيانا إلى عدة محطات ، يتعالق مع التعاقب اللاشعوري للعناصر الحواسية أو الحدثية أو التأملية أو الذهنية لإدراك الأشياء الحسية أو الحدثية ، تبعا لما يجري داخل وعي الشخصية."[1]

نخلص في ضوء ما تقدم إلى أن اشتغال السرد على تبئير فصل الخريف، يأتي من حيث كون هذا الأخير يشكل عاملا رئيسيا في انفصال الأشياء عن بعضها البعض. من ذلك انفصال الأوراق عن أشجارها. و" الحياة تبعا لذلك ليست في الغالب سوى جملة من الانفصالات المؤلمة التي تظهر فجأة بين الولادة والموت."[2] ويمثل هذا الأخير الانفصال النهائي عن العالم. من هنا تتحرك الدوال الخطية لهذا الفصل ضمن إستراتيجية السرد لتؤشر على جملة الشروخ التي عاشتها الشخصية/مي بداية من انفصالها عن حضن أمها ،إلى انفصالها عن "يوسف" صديقها ،إلى انفصالها عن تراب أرض "القدس" ،إلى انفصالها عن والدها ،ثم خالتها،وأخيرا انفصالها النهائي عن العالم بموتها .

---

1 - محفوظ (عبد اللطيف) ، وظيفة الوصف في الرواية، (ط.1) ،الجزائر/منشورات الاختلاف ، بيروت/الدار العربية للعلوم ناشرون ،2009 ، ص.79.

2 - حجي (محمد) ،إستطيقا الموت في "حديث الجثة"، ضمن مؤلف مشترك: الكتابة و الموت، ص.45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عند هذه النقطة ننطلق نحو هاجس آخر متسائلين عن موقع المتلقي ضمن هذه التبئيرات، وذلك من خلال المبحث التالي.

4. المسرود له باعتباره قارئا:

نقف عند عتبة هذا المبحث محملين بعدد من الإشكالات المتصلة بمتلقي الإرسالية. خاصة أن دلالة العمل الأدبي لا تكتمل إلا بتفعيل حضور القارئ. إذن :-ما هي الكيفية التي يمكن أن تتمّ بها عملية التلقي في ضوء الصياغة التشكيلية لهندسة النص، وكذا الإستراتيجية السردية التي أتينا إلى معالجتها أعلاه؟

تبثّ استراتيجية السرد بوصفها مجموعة منظومات متداخلة "رسالة عبر دوال متفاوتة المعنى والصياغة، هذه الرسالة تخزن في ثناياها عوالم متخيلة واسعة الأرجاء"[1]. فيها ينخرط المتلقي متحولا بدوره إلى أحد أطراف اللعبة السردية. ويشهد قارئ رواية "كريماتوريوم" تجلي النص الروائي مع يوبا/القارئ ،ثم مع مسرود "السارد غير الممثل" . ويشكل ذلك بداية تعاقده مع النص. ونذكر أن "السارد غير الممثل" يدعو القارئ إلى القصة من نهايتها، وذلك تبعا للإستراتيجية التي اشتغل عليها السرد. يصاحب عملية شروع المتلقي في القراءة ،شروعه في التفكير في المتخيل، قصد إعادة التشكيل البنائي العام للعبة السرد.غير أن ما يقف عليه ، هو أنه لا وجود للحبكة الفنية إلا بالقدر الذي يملأ به الفراغ المتلاشي في نسيج النص.

بتشظي الأصوات السردية المتناوبة على العملية السردية داخل النص، يتوزّع القارئ بينها. ونتيجة لتعدّد التبئير وتحوّل زواياه، يرى القارئ موضوع السرد من منظورات متعددة. فـــ "تعدد الأصوات وتحولها حول المبأر الواحد أو المركزي، يجعل المتلقي يدرك جوانب مركزية من القصة لكن من خلال رؤيات متعددة"[2]. داخل هذه

1- صابر عبيد (محمد) ، البياتي (سوسن) ، جماليات التشكيل الروائي ، ص.123.

2 - يقطين (سعيد) ، تحليل الخطاب الروائي، ص. 327.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التعددية التبئيرية التي ينتجها السرد ، يبحث المتلقي مع بداية انطلاقه في عملية قراءة النص عن موقعه ومنظوره . في هذه الحالة يصبح القارئ في مركز القصة، على مقربة من الإحداثية التي تشغلها الشخصية المحورية / يوبا ،التي بدورها تتموقع مابين الحدث المسرود والقارئ . أما في اللحظة التي تبدأ فيها الساردة /مي بإرسال خطابها -الفصل الثاني- يحدث تحول جديد في منظور القارئ .

تؤسس السارد ة/مي موقعا لنفسها مع أول جملة في "مدونة الحداد". كما تضع القارئ في موقعه فيكون ""أنا" القارئ في موقع "الأنت" بالنسبة إلى الراوي وعليـــه أن يستجيب لدعوته الصادرة من "أناه""[1]. ويبدو أن المواراة التي تبناها "السارد غير الممثل" في التشكيل البنائي للنص السردي ، ساهمت في أن يتقابل كل من الساردة /مي ، والمسرود له/القارئ المفترض وجها لوجه. لا سيما عندما تتوجه الساردة/مي بضمير المخاطب إلى القارئ مباشرة ، في مثل ملفوظها السردي الذي تتوخى من خلاله استدراج القارئ في عالم الوهم والتخييل الذي تنسجه، حتى يعيش تجربتها على مستوى النص.

تقول: "تخيل نفسك في قمة انفتاحك على الألوان والأضواء الملتبسة بآلاف القطرات من الندى، تكتشف فجأة أن الأقدار وضعت لغما فيك ،وفجرته مبكرا ،وأنك ستحرم من الحياة ومن أقل احتمالات السعادة القادمة ، بضربة بليدة."[2]

ولو كان حضور "السارد غير الممثل" مكثفا، لكان ذلك سيصدّع البناء التخييلي للنص. ولكان سيصعب بعد ذلك على القارئ تصديق أن الشخصيات التي عرضتها الساردة/مي تمتلك حرية التصرف والحركة . تلك المواجهة بين الساردة/ مي والقارئ تجعل هذا الأخير محجوزا بدوره عند تخوم فضاء مغلق ممثلا في غرفة المستشفى. متبني

1 - لوسركل (جان جاك) ،عنف اللغة، ص. 432.

2- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.366.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لرؤية السارة/ مي التي تباشر عملية التأثير عليه بمنظورها ، وكأنها تريد منه أن يشاطرها الرؤية ذاتها.

ويسمح ضمير المتكلم "أنا" الذي تتبناه الذات الساردة/مي ،من انتقال القارئ معها، من الخارج باتجاه أعمق نقطة في طبقات الداخل المهموم بمعرفة الحياة؛ أي إلى اللآمرئي الموجود خلف الجسد الحي المتهالك، لينصت مع الشخصية إلى خطاب الروح. ويصنع برفقتها إنسانيتها المفقودة. إذن بواسطة مؤشرات سردية جديدة ينتقل القارئ إلى رؤية سردية جديدة ، يصبح فيها المبأر و المبئر هو الشخصية /مي. لكن ببروز صوت "السارد غير الممثل" والمحايث لصوت/يوبا، يقفز منظور القارئ إلى موقعه الأول، حيث يصبح يرى بمنظور الشخصية /يوبا المنطوية تحت منظور السارد. "هذا التوتر الانفعالي في النص يحمل القارئ خارج النص نفسه ليلبسه حالة وهمية من التوقعات والتحققات، والتحققات الناشئة عن الأوهام التي لم تتحقق بعد محددة بالأمل والخوف والعواطف التي يمكن أن يسميها المرء القوى الموجهة للتوتر الوهمي"[1] ، مما يسهم في تعميق صورة الأحداث السردية، ويخلق توترا، بفضل ذلك التناوب السردي ، لتضاف إلى توقعات المتلقي متاهة جديدة، تضفي تعقيدا على شبكة العلاقات النصية نفسها. ويتزامن ذلك مع عملية تحليل القارئ لذاته. لأن في قراءته للنص إنما يقرأ ذاته .

الخطاب السردي هو رهين الماضي. وقد نسج بشكل متقطع ، مما شوّش على عملية تلقي المسرود. وأنتج إدراكا مضطربا للأحداث .وإن إغراق السرد في الاسترجاع جعل القارئ منشغلا بما سيلي، مما ضاعف انتظاراته. ويأتي هذا التكسر "في زمن السرد في بعض روايات الحرب لصياغة بنية فنية يتشكل بها زمن الحرب في تمزقه و تشظيه ،

---

1 - شتيرله (كارلهاينز) ، قراءة النصوص التخييلية، ضمن مؤلف مشترك: القارئ في النص - مقالات في الجمهور والتأويل ، ترجمة: ناظم (حسن) ،صالح (علي حاكم) ، تحرير: سليمان(سوزان روبين) ، كروسمان(إنجي) ،(ط.1)، بيروت/لبنان،دار الكتاب الجديد المتحدة،(د.ت)، ص.108.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتكون البنية بنمط تشكلها ، أو بشكليتها ، تعبيرا عنه"[1]. ولعل التداخل بين الذاكرتين الفردية والجماعية لدى الساردة/مي ساهم في تمديد عمر القارئ ،الذي اخترق بدوره التاريخ الفردي للشخصية/مي ،والتاريخ الجماعي الذي يبئره السرد.

بعدالذي تقدم يحق للقارئ أن يتساءل بخصوص القيمة الجمالية (Valeur esthétique) للسرد. ذلك أن تنويع أشكال السرد مثلما هو متعلّق بالبناء الشكلي ،فإنه متعلّق كذلك بهدف جمالي. لذا نفرد المبحث التالي لمقاربة مكامن هذه الجمالية في حضور أشكال تجلي مسرود الذاكرة. ونذكر أن مجموع الأسئلة -التي شغلت أفقنا التأويلي بخصوص إستراتيجية السرد في نص "كريماتوريوم"- ومستويات تفاعلها فيما بينها، تشكل في حد ذاتها سؤالا نوعيا خاصا عن الطبيعة الجمالية للمكونات السردية في نص "كريماتوريوم".

5.القيمة الجمالية للسرد:

يسحب فعل التذكر -في النص- بوصفه بؤرة تجسد وثبة زمنية في مجرى الحكي، الحدث من زمنه في الحاضر إلى الزمن الماضي . فبعد أن كانت ذاكرة الشخصية/مي معزولة ومحجوبة بالنسيان زمنا ليس بالقليل ، تواصلت لحظة علمها بمرضها القاتل بعلاقة تماثل مع الأنا الساردة/مي. وبدأت تشتغل على محورين زمنيين :يمتد أولهما بين ميلادها بـــ"القدس" واحتضارها بغرفة في المستشفى المركزي بـــ"نيويورك".ويربط ثانيهما بين حاضرها و تاريخ أجدادها الأندلسيين. وذلك من خلال حركة سردية ارتدادية. استفاقت ذاكرة الساردة/مي من سباتها لتحلق بعيدا "عبر مظاهر الحضارات و مراحلها، بعيدا عن كل أصولية متعالية، ترى إلى التاريخ، أو إلى العالم في انشطاره

1- العيد (يمنى) ، الكتابة تحول في التحول –مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية ، (ط.1)، بيروت/لبنان ، دار الآداب، 1990، ص.70.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الوهمي إلى شرق وغرب"[1]، استجابة لحاجة الشخصية /مي إلى كسر عزلتها . وذلك بعد أن أوصدت أبواب الماضي مرغمة مدة من الزمن تكتم عنها النص.لأنه كان عليها أن تواجه حاضرها الجديد في "أمريكا". حتى أنها لم تعش حدادها في حينه، بدليل رسائل "يوسف" التي تهاطلت عليها بعد هزيمة1967، والتي أحجمت عن قراءتها، لأنها كانت تعلم أنها لا تحمل بين طياتها سوى الحرائق. وعلى الرغم من ذلك كان الماضي أقوى منها؛ إذ فشلت في صده ، لدى تشرعت أبوابه في وجهها ، لذلك عاشت معلقة بين حاضر منفلت وذاكرة لم تمنحها إلا الألم. الأمر الذي شوش على نسق تعاقب الزمن في النص السردي.

ينفتح أفق الماضي بشكل منفصل عن أفق الحاضر، لكن منطويا ضمنه في الوقت نفسه . حيث تتحرك الساردة /مي نحو الماضي بفعل جاذبيته لتستنطق طفولتها الخرساء، نظرا لامتلاكها الإحساس أكثر من امتلاكها التعبير، ذلك أن "الطفل يفهم أبعد مما يعرف قوله"[2] . تعيش الساردة/مي المتاهة حول نقطة مركزية هي الطفولة. وكأن الأساسي فيها ظل موجودا "دائما هناك بصورة خفية، مثل العبقرية" [3]. لذلك تحتل مرحلة طفولة /مي أكبر حيز من السرد باعتبارها عالما معقدا ومثمرا في الآن نفسه. إن تركيز إستراتيجية السرد على أنا /الطفلة يأتي من قبيل أن لديها القدرة على خلق عوالم جديدة ؛ كما أن منظور شخصية الطفلة/مي يتجلى في السرد بوصفه توزيعا جديدا للعالم .

---

1 - بنيس (محمد) ، حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ،(ط.2) ، الدار البيضاء / المغرب، المركز الثقافي العربي،1988 ، ص.97.

2- مرلو -بونتي (موريس) ، المرئي و اللامرئي، ص.65.

3 -ماركيه (جان فرانسوا) ، مرايا الهوية-الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة : داغر (كميل) ،مراجعة: زيتوني(لطيف) ،(ط.1) ، بيروت /لبنان، المنظمة العربية للترجمة ، 2005 ، ص.261.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يأتي تبئير الساردة/مي للطفلة/مي باستنطاق "أناها"، قصد الكشف عن مخزون الذاكرة البصرية (Mémoire visuelle) * للطفلة/مي الممتلئة بصور حارات " القدس" وبيوتها وألوان قببها ، التي ظلت الطفلة تحتفظ بها في باطنها. لم تنس الشخصية /مي، ما مارسته في طفولتها ،حيث كانت تحتفظ بكل ما تشاهده وتسمعه ،على الرغم من أنها لم تكن تعرف متى وكيف ستجسد هذا الباطن من جديد. بمرور الزمن اتسع سؤال الطفولة ، وتبعا لذلك يعبر السرد هذه المرحلة بأكثر بطء ممكن، ليتيح للذاكرة تكرار الحدث الماضي .لقد أصبح الآن –في حاضر النص- وبفعل انشطار "الأنا" بوسع الساردة /مي أن تعيش طفولتها من جديد ثانية وثالثا ... هذا الحكي التكراري(Répétitif) هو فعل تأسيسي جديد لحدث كان قد مورس من قبل. والساردة /مي بفعلها ذاك، إنما تعمق الحركة الزمنية. مما يجلي قوة التأثير التي تمارسها الذاكرة على فعل الشخصية /مي في حاضرها بالمسشفى ، ذلك أنها تعيد تجديد أسئلة الطفولة المدفونة في باطنها.

أتاح تمظهر الذاكرة الطفولية عودة الشخصية /مي إلى طفولتها ، ومن ثمة العودة إلى نفسها في حضور التأمل(Réflexion). بعبارة أخرى إن الماضي في الذات الإنسانية يبقى مجسدا ومحافظا على خفائه ليظهر "في موضوع مادي، وفي صدمة الغيرية السوداء"[1]؛ أي أن الذات الإنسانية لا تستطيع مقاومة رغبة الالتفات إلى الوراء في لحظات الخيبة والإخفاق. كما أنه يستحيل عليها امتلاك السؤال امتلاكا حقيقيا ، إلا بعد أن يسكن الغياب ويلفه البياض، فيخرج من غيابه "لاحقا في شكل تمكن السيطرة عليه"[2]،

---

* -"إننا نعني هنا بالذاكرة البصرية ذلك الرصيد الهائل التاريخي والمتحول، ذا الطابع المشترك ، الذي يختزنه بصريا الفنان والذي يجسد موطنه الفعلي في البنية الثقافية ، سواء في جوانبها العالمة ، أو الشعبية ". الزاهي (فريد)، السيميائي والرمزي -ملاحظات حول جماليات العمل التشكيلي المعاصر بالمغرب، ضمن: علامات ، محور العدد: الخطاب التشكيلي المغربي، العدد9، 1998، ص.20.

1 - ماركيه (جان فرانسوا) ، مرايا الهوية-الأدب المسكون بالفلسفة، ص. 261 .

2- م س ، ص.197.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليصبح انبثاق الفكرة مرهونا ببقائها في باطن الذات زمنا. وقد حدث ذلك مع الشخصية/مي لدى استثمارها لنزيف الذاكرة كتابة وتشكيلا، مثلما حدث مع ابنها/يوبا الذي عاد بذاكرته ليحيي اللآمرئي الذي تبدد في الغياب سنوات. ويعيد في حضور القارئ إحياء مشاهد سردية، كان قد عاشها برفقة أمه في بيته بـــ"بروكلين " بـــ"نيويورك " ، وفي "الأندلس" أثناء رحلتهما إلى "طليطلة" . كما قرأ الرسالة التي تحاشت الساردة/مي قراءتها . فبعد صدمة وفاة أمه /مي استند "يوبا" إلى ذاكرته لانتشال "السوناتا"من البياض الذي لفها، بعد أن استعصت عليه أكثر من سنتين. حيث ظلت في النص السردي يتجاذبها الحضور والغياب. وهي المدة الفاصلة مابين دخول أمه/مي إلى المستشفى بغرض العلاج، والفترة التي اشتعلت فيها نيران ذاكرته، إثر حضوره لحفل تكريم "ماريا كالاس".

بعد الذي تقدم نتساءل عن آليات اشتغال الذاكرة في النص؟

تشتغل الذاكرة في نص"كريماتوريوم" على نظام ثنائي الصيغة :ذاكرة لفظية ،وذاكرة بصرية. وبينهما روابط متداخلة. تشتغل الذاكرة اللفظية ونظرا لطبيعتها الصوتية بشكل تتابعي،"لأنه لا بد للكلمات أن تحدث سواء في الصياغة أو في التذكر بوصفها كينونات منفصلة متفردة في تتابع زمني ،إما على شكل قائمة أو على شكل قول. والقول اللفظي لا يمكن أن يكون متداخلا إلى الحد الذي يجعل كلماته الكثيرة تحدث آنيا"[1]، أما بخصوص الذاكرة البصرية فالأمر مختلف؛ إذ "تكشف اختبارات الإدراك مثلا ،عن تفوق واضح للذاكرة الصورية على الذاكرة اللفظية ،لأن عناصر متعددة يمكن أن تندمج مباشرة داخل صورة واحدة ".[2] ولما كان "السرد يؤدي بالضرورة إلى محور الزمكان للحدث اللفظي" [3] ، وما يروى محدد بزمان ومكان أي أن له تاريخ، "يغدو التأليف في الكتابة ،

1 - ر. روجرز (فرانلكين) ،الشعر والرسم، ترجمة: مظفر(مي) ، (ط. 1)، بغداد ، دار المأمون ،1990، ص202.

2- م س ، ص.202.

3- م س ، ص.122.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما هو في الرسم التخطيطي والتجربة البصرية للعالم المادي ،انعكاسا لما هو تزامني في الزمان ومندفع نحو المركز في المكان"[1]. وينبثق الفصل الثاني -مدونة الحداد- من النص السردي عن تداخل صور الماضي و مدركات الحاضر؛ أي أنه يتموضع بين بعدي الذاكرة اللفظي والبصري. مما حرر الفعل الإبداعي الذي تشتغل عليه الشخصية /مي [الكتابةوالرسم]من قيود التتابعية، وأقحمه ضمن أفقي التناظر والتشابك (Entrecroisement

يضمر الملفوظ السردي لصوت الطفلة / مي علاقاتها الأولى بالألوان والكلمات . ومكنت الإستراتيجية التي تشتغل عليها الساردة/مي من تحويل انفعالات الطفولة وعواطفها إلى موضوع جمالي ، حيث أصبح النص يبئر في الحاضر الحالة النفسية للشخصية/مي، بينما يجعل الماضي مسرحا للأحداث الذاكراتية التي تشكل الخلفية المحركة لعواطفها. وقد تضمنت "مدونة الحداد" تلك الكراسة النيلية ذاكرة الكاتبة/مي اللفظية ، كمقابل للوحاتها التشكيلية في النص الروائي. وهو ما يكشفه التناوب بين المسرود البراني -وجود مي في المستشفى- والمسرود الجواني-رؤية الساردة/ مي الباطنية لذاكرتها –وأصبحت الساردة /مي تلتحم بموضوع رسوماتها التي تشتغل عليها أثناء إقامتها في المستشفى مدة العلاج ،في اللحظة التي تنصهر فيها بماضيها. فيتلبس لدى القارئ حينئذ الواقع بالتخييل. كما يتداخل ضمن أفقه الذاكرتين البصرية واللفظية ، لأن كليهما انصهرا ضمن أفق الكتابة السردية في مدونة الحداد ،و التي أذابت الكاتبة/مي بها الحدود بين ماهو لفظي وتشكيلي.

صدعت الذاكرة فعل الكتابة، (L’ acte de ' L'écriture) الذي ظلت الكاتبة /مي طوال المد الزمني للفصل الثاني تشتغل عليه- وقلبت سياق مسلماته ؛ إذ كل ملفوظ سردي ذاكراتي، تجد له الفنانة التشكيلية /مي مقابلا تشكيليا من ذاكرتها البصرية. تلك الذاكرة الممتلئة بأشكال العالم الطفولي الذي عاشته في"فلسطين" وترسخ في ذاكرتها

1- ر. روجرز (فرانلكين) ،الشعر والرسم ، ص.123.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بخطوطه، وأشكاله ،وألوانه. لذا يواجه القارئ لوحتان سرديتان متجاورتان: لوحة سردية مكتوبة متعلقة بالماضي، وأخرى سردية تشكيلية/مكتوبة ترسمها في حاضرها الراهن بالمستشفى.

وفي تخريج آخر لاستناد السرد إلى ذاكرة مشوشة ،"وكأنها ذاكرة لذرية الأشياء وقد تفككت "[1]، والتي معها تتوالد الحكايات وتتشابك معطيات الذاكرة مع معطيات الراهن ، نقول إن كل ذلك ربما يلمح إلى ضياع تاريخ الذاكرة المشرقية والأندلسية ،كما قد يؤشر على حدة الخراب المعيش . فتَشَكلَ السرد في النص تبعا لذلك ، وفق منطق فوضى الذاكرة التي غاب معها نظام الزمن المرجعي للأحداث. من هنا تتوخى الكتابة الروائية في نص "كريماتوريوم" بناء شكل روائي يتساوق ولا معقولية الواقع المتمثل في ماضي وحاضر الشخصية/مي .

يتجاذب النص الروائي آفاق عدة:أفق التجربة الراهن، وهو أفق متجه نحو الماضي، وأفق التوقع ممثلا في أفق مستقبلي تعكسه الأحلام والتصورات في النص.عند مفترق هذه الآفاق الثلاثة ينتصب النص كاشفا ملابسات حياة "مي" المتواشجة بين الميلاد والموت والمتبددة في الغياب. لقد كثف السرد تجربة الشخصية /مي داخل النص -بشقيها التاريخي والراهن- بضغوطاتها النفسية والخارجية . وأدرجها ضمن نسق حلمي يتجاوز عمق التجربة المعيشة(Experience Vécu) نفسها.

يتموقع السرد في النص كواسطة بين الساردة/مي والوجود ،فـــ"مي" تفكر في الوجود والعالم بواسطة السرد. من هذا المنظور يشكل السرد أداة للمعرفة ،لأنه يتوسط الذات والعالم. [2] إن وعي الساردة/مي بذاتها تم في النص السردي من خلال إدراكها لما

1- العيد (يمنى) ، الكتابة تحول في التحول، ص.71 .

2- ينظر: الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، تحرير: وورد (ديفيد) ، ترجمة وتقديم: الغانمي (سعيد) ، (ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/ لبنان، المركز الثقافي العربي،1999، ص.31.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يحيط بها من أشياء. وموقفها تجاه هذه الأشياء يمثل مستوى من مستويات الإدراك لديها. إن تأمل الساردة/مي للعالم المحيط بها ووعيها به ، ووصفها إياه بهذه الدقة ، تم من خلال ذاتها وبضمير المتكلم، فالذات ،هنا هي المرجع ، والعالم هو الموضوع. والتصور الفينومينولوجي (Conception Phénoménologie) يرى أنه لا يمكن فصل الموضوع عن عملية إدراكه في وعي المدرك. معنى ذلك أن المعنى القصدي سيكون محايثا للوعي الذي يحتويه الحدس(Intuition).

فهمت الساردة /مي الوجود من منظور الألم، بوصفه باعثا على اكتشاف الذات والتاريخ، بغرض المحافظة على توازن الذات وبقاء الهوية. فالألم هو الذي جعل الساردة/ مي تغوص باتجاه العمق المماثل للفراغ . غير أن عملية الإدراك مرهونة بالخبرة الباطنية التي تعيشها الذات الساردة، فضلا على أن هذه الخبرة تتم بشكل مرحلي لذلك "يمعن السرد في تأجيل اكتماله وإرجائه ،إذ الاكتمال هو قرين الموت، ولهذا يكيد السرد للاكتمال بمكائد متنوعة من طرائق متغايرة في بنينة الخطاب "[1] ، فاسحا المجال أكثر أمام الذات لتختبر ذاتها بشكل أعمق. اكتشفت الساردة/مي ذاتها تدريجيا ،لكن تظل مساحات واسعة من ذاتها عصية على الإدراك. ولعل لغة النص التي تطفح بالرموز توحي بعجز الذات عن إدراك ذاتها ضمن هذا الوجود. من هنا لا يتعذر على المتلقي فهم هذه الذات المتصدعة ، إلا من خلال بنائه للمعاني الممكنة المتوارية وراء الفضاءات الرمزية التي يشتغل عليها السرد.

ولأن الساردة/مي كانت تدرك أن "الموت هو الألم الأقصى" [2] ، سارعت إلى مراوغة نسقه بنسق دورة الكينونة ، فانتهكت عزلتها في فضاء الغياب/المستشفى

1- حسين حسين(خالد) ، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق،التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007، ص. 301.

2 - ماركيه(جان فرانسوا) ، مرايا الهوية-الأدب المسكون بالفلسفة، ص.393.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بـــ"الكتابة والرسم". هنا تصدعت الذات الساردة على تخوم "حياة /كينونة" "موت /عدم" . وأصبحت حياتها لا تنبعث إلا من داخل الموت . بل وأصبحت "أناها" موزعة "بين أزمنة الحياة وأزمنة الموت ، بين الداخل والخارج ، بين الجسد والجثة"[1]. تساوقا مع ذلك نقول إن "أنا"الساردة/مي يتمظهر في النص بوصفه نموذجا فنيا يعرض حالة إنسانية في ظروف تاريخية، تحلم بإثبات الهوية أمام الآخر. وشخص الـــ"أنا" المثقف المشرقي في صورة "امرأة" دون "الرجل" باعتبارها أكثر منه تعطشا للحرية. وعليه استثمر صمتها بوصفه "فعالية أنثوية"[2] في حبك اللعبة السردية. وصوت المرأة العربية /مي في النص أكثر من ضروري لاسترجاع التوازنات المفقودة في عالم لا يأبه كثيرا بما هو ثقافي. رهانها الوحيد تحطيم جدران الصمت التي حاصرتها طويلا عبر التاريخ بالكتابة والرسم. ويأتي هذا الصوت السردي بوصفه مبادرة من "امرأة" قصد تجميع أشلاء مجتمع تخترقه الصراعات وتدمره الخلافات الداخلية. غير أن هذا الصوت في النص السردي بدا مقموعا متواريا، لذا تم تعويضه بالكتابة /مدونة الحداد ،لتصبح هذه الأخيرة [الكتابة] مقابلة للصمت .من هنا تتفتق الكتابة كنتيجة لتراجع الصوت وانتحاره ؛ معنى ذلك أن الكتابة هي "إمكانية الصوت على استعادة كينونته المفقودة أصلا."[3]

وتأتي عملية تبني السرد لإستراتيجية الضمير المتكلم "في لحظة سردية دلالية يتم فيها تعيين موطن الخلل في الذات لا في الآخر"[4]. ومقاربتنا للمرض الذي أدى إلى تفسخ جسد الساردة/مي ، تقودنا في ضوء سجل النص إلى القول إن مكمن الداء في الذات العربية وليس في الآخر. وكثيرا ما كانت الساردة /مي تتمسك "بألمها لأنه هو الشاهد على

1- أمنصور(محمد) ،الحكي خارج المدار البشري، ضمن مؤلف مشترك : الكتابة والموت، ص.15.

2- صابر عبيد (محمد) ، تأويل متاهة الحكاية، ص.81.

3 - خالد (حسين حسين) ، في نظرية العنوان، ص.121.

4- الزاهي (فريد) ، النص والجسد والتأويل، ص. 150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تاريخ وتراجيديا الهوية"[1] ، غير أن الحل الأدبي تقابله نهاية غير حاسمة لصراع سيظل مستديما ذلك أن "مسالة السارد الروائي لم تقدم لنا جوابا مقنعا وإنما ضربا من الارتياب فقط"[2] ، حيث انتهى السرد ولم تنته القصة. وإن كان "يوبا" قد عثر على لحنه المفقود بإنهائه لـــ"لسوناتا"، وكأنه وضع خطا تحت حياة استمرت طويلا بالآمها وشقائها. فذلك لن يشفع لخرجة النص التي ظلت أسرارها معلقة بسِرِ الاسم "يارا" الذي كشفت عنه رسالة" إيفا موهلر "، الشخصية الألمانية التي ارتبط بها "حسن" والد الشخصية /مي عاطفيا. والتي خرق بها السرد أفق توقعات القارئ وخيب انتظاراته في الفصل الأخير من النص. حيث ضاعف ظهور هذه الشخصية/إيفا موهلر تعميق فراغات النص. ونتصور وباستنادنا إلى قرائن من النص أن هذه الشخصية /إيفا موهلر وظفها السرد ضمن إستراتيجيته للكشف عن المعاناة التي عاشها الألمان في "القدس" على يد العسكر اليهود،لا سيما أنه أشيع عنها أنها نازية. لذا حملها اليهود ما قام به "هتلر" ،تبعا لهذه الوظيفة في النص ترسل ملفوظاتها السردية قائلة:

"حتى الآن لم يعرفوا مكاني وإلا لما ترددوا في قتلي وقتل من يأويني."[3]

"لست أنا من قاد اليهود إلى المحرقة ،ولا من اقتفى آثارهم ومخابئهم ليمحوهم...لا مسؤولية لدي في ما حدث . لكن لو يقدر لي أن أعود ثانية للمقاومة، سأحمل نفس السلاح وأقاوم الصهيونية ، فهي أخطر من النازية"[4].

1- بوعزة (محمد) ، هيرمينوطيقا المحكي، ص. 202 .

2 - كايزير (ولغ غانغ) ، من يحكي الرواية ؟ ، ص.115.

3 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم ، ص.432.

4 - م س ، ص.434.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ونقرأ في قتل الإسرئليين لهذه الشخصية وهي في الثمانين من عمرها ، أن البعض يدفع حياته ثمنا لأخطاء الآخرين، فضلا عن عمق الأحقاد والضغائن التي لم يتمكن الزمن من محوها من قلوب اليهود باتجاه الألمان. ولن نفشي سرا إذا قاربنا مآل "الشخصية/مي في ظل مآل الشخصية /إيفا موهلر، وقلنا إن ما جنى على الشخصية/مي هو أخطاء الآخرين التي دفعت ثمنها غاليا من عمر طفولتها. كما أن رسالة الشخصية /إيفا موهلر تعتبر من منظورنا الشاهد الوحيد على ما حدث في "القدس" ما بعد التهجير. وتجدر الإشارة إلى أن رسالة كتبت سنة 1948 بـــ"القدس" .

الشخصية/مي امتنعت عن زيارة "القدس" بعد أن غادرتها هربا إلى "نيويورك"، خوفا من أن تصطدم بصور مغايرة لما تختزنه ذاكرتها البصرية عنها .إذن بأرت الساردة/مي ذاكرتها المتعلقة بـــ"قدس" ما قبل التهجير،على اعتبار أن مدركات الطفلة/مي اللفظية والبصرية انصبت على هذه المرحلة . حيث كانت "القدس" قبل التهجير مليئة بالمعتقدات والأجناس المتعايشة سلميا. لكن بعدها سادت الأحقاد العمياء بين المتدينين. وهو ما شهدت به رسالة الشخصية/إيفا موهلر. ثم إن القارئ لا يحمل حيال شخصية/ يارا التي تجلت كاسم فقط دون وظيفة سردية واضحة الأفق، إلا أن يبني معنا ممكنا بخصوص تمظهر اسمها في اللعب السردي ضمن مكونات النص. إنها أسرار التاريخ المغيبة زمنا ، لكن قد تستدركها الأجيال اللاحقة وتكشف عنها . مثلما أدرك القارئ/ يوبا سنة 2002 بـــ"نيويورك"، سررسالة كتبت سنة1948 بـــ"القدس".

وأخوض في الفصل الموالي البحث في أسرار المدونة؛ هذه المدونة التي سجّلت فيها الشخصية /مي مساراتها ما بين الخط على بياض الكراسة النيلية إلى الخط على بياض اللوحة، أقول أخوض مشروع إنجاز كتابة تأويلية تنظّم قراءتها بهذا المكتوب.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الخامس

الكتابة و شعرية الممكن في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الأبيض هو رمز عالم بعيد فوقنا، رمز
الصمت. ليس الصمت الميت ،
بل الصمت الزاخر بالطاقات ،إنه فراغ يؤكد
البداية التي لم تولد بعد..."فاسيلي كاندينسكي"
Wassily Kandinsky

"مدونة الحداد" نص مرآوي يحكي مسار تَكَوُّن السرد في رواية "كريماتوريوم". وهو يحرّك أسئلة الكتابة من داخل الكتابة. فضلا عن اشتغاله على منظومة الفن التشكيلي(Art plastique) لتعميق رؤية النص الجمالية. وصقل خبرة متلقيه.

ويشكل هذا المنجز الكتابي الذي أسندت فيه الكلمة المكتوبة هشاشة اللون بالنسبة للمتلقي مادة غنية تغري بالمقاربة ، لذلك أتخذ منه مخطوطا للتلقي والتأمل الجماليين، لأنه في اعتباري يشكل موضوعا لتأويل للنص، بل ومحفزا عليه. وسأباشر هذه المدونة(Corpus) وهي في وضع التوالد، متسائلة عن مستويات تمظهر الأنساق التجنيسية فيها. وذلك قصد تفكيك البنى المتعددة للمدونة، وتفكيك نظام الكتابة فيها حسب توصيفاته في النص، لفهم تركيبتها وأثر ذلك فنيا وجماليا في بناء المعنى .

كتبت/رسمت الشخصية/مي الحقيقة الجمالية كما حدستها، لذا من التعسف اختزال معنى المدونة المكتوبة، واللوحة التشكيلية في ما يقوم النص بعرضه، وتجاهل تجليات الأنساق الدلالية المشكلة لكل من الفن التشكيلي و مكتوب المدونة في النص الروائي .

في ضوء ذلك أتوخى معالجة الكتابة كهاجس لا ينفصل عن النص مستفهمة عن سر انجذاب الشخصية/مي إلى الكتابة ؟ وعن آليات اشتغال(Fonctionement) الكتابة في مدونة الحداد؟ وكذلك عن نوعية التّعالقات المشكّلة للأبعاد الفنّية والجمالية في النص؟ وأخوض محاور إشكالية هذا الفصل من خلال مستويين أحددهما على النحو التالي:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1. فهم التواشج الحميمي بين الكتابة والذات ضمن مستويات النص.
2. دواعي سردنة الفن التشكيلي في النص.

على أن أحدد مباحث كل مستوى تباعا.

1.الكتابة والذات :

أخوض مساءلة مستويات تمظهر الكتابة في نص"كريماتوريوم"، من خلال إرهافي السمع لتموّجات النص، وملامستي لحركاته الباطنية ، مستندة في ذلك إلى وجوده كلغة و كتخييل.

يكشف أفق النص الروائي عن ثنائيات متشابكة فيما بينها ، حركت قراءتي من اليقين باتجاه القلق، ومن الرضى نحو السؤال. لذا تبنّيت مقترح السجل النصي لدى معالجتي لمباحث هذا المستوى. وقد صغت إشكالياته على النحو التالي: ماذا يشكّل فعل الكتابة بالنسبة للشخصية/مي؟ ماهي حوافزها لهذا الفعل؟ كيف قدّمت الكتابة الذات المتألمة؟ هل نجحت الكتابة في قراءة عمق هذه الذات ؟ ثم ماهي الوشائج التي يعقدها مكتوب "مدونة الحداد" مع متلقيه؟

1.1.الكتابة والحداد:

أُهْدِيت الشخصية/مي كراسة نيلية في بداية السنة التي فقدت فيها أمها، وهجرت فيها من أرضها. حافظت عليها لأنّها في تصوّرنا الخيط الوحيد الذي يصلها بمدينتها الأولى"القدس". وكانت إلى جانب "القطة" أنيسها في رحلتها البحرية التي قادتها إلى المنفى.

رسمت الطفلة /مي على أوراق كراستها الحائلة ، طيورا تحلق في اتجاه معاكس للباخرة العائمة على سطح الفراغ . تعود[الطيور] إلى أرض كانت هي تغادرها. وهو ما يتماثل مع حلمها في العودة من حيث أتت. منذ تلك الرحلة دفنت الشخصية/ مي كراستها

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـــ"ملفوفة في ملاءة بيضاء من الحرير"[1] في صندوق صغير. وكأنها بذلك تحافظ على سرّها و خفائها. ودفنت معها ذاكرتها عن "القدس" وحاراتها. ظلت أوراق المدونة بيضاء مأهولة بالصمت والغياب. لكن فجأة انتابتها رغبة عارمة في الكتابة على هذه الكراسة. وذلك إثر صدور التقارير الطبية التي أجمعت على أنها تحمل لغما في صدرها. إنه سرطان الرئة.

ظلت الشخصية /مي تهرب من عالم ينام فيها، أعطته ظهرها، على الرغم من أن "كوني كونراد" زوجها ، كان يقول لها منبّها إياها: "على ظهرك دين الحداد مع طفولتك ،عليك أن تعيشيه لكي تتخلصي منه؟"[2]. ومع تاريخ دخولها مستشفى "نيويورك المركزي" بغرض العلاج من المرض الذي أصابها ، والذي حُدِّد بحسب رزنامة مذكرة "مدونة الحداد" بيوم الاثنين 20 سبتمبر 1999 ، طلبت الشخصية/مي من ابنها "يوبا" ، أن يحضر لها الكراسة النيلية لتصوغ عليها من جديد لحظاتها الطفولية، مثلما تحسّها وهي تودّع الحياة. غير أن الشخصية/ مي باشرت الكتابة يوم3 أكتوبر 1999.تلميحا من النص إلى أن الكتابة مجاهدة وليست بممارسة متاحة.

تقول "مي": "نسيت كل شيء لكي لا أتذكر القدس ولا حاراتها. بي رغبة عارمة للكتابة على هذه الكراسة "[3].

تتمظهر الكتابة في هذا الظرف الصحيّ الحرج الذي تعيشه الشخصية/مي كفعل يتضاد مع النسيان ليتشاكل مع فعل التذكر. بعبارة أخرى إن الشخصية/مي انتابتها رغبة في محاربة النسيان في مقابل إحياء الذاكرة وصيانتها من الاندثار بالكتابة.

تنطوي هذه الممارسة الكتابية على تصورات ورؤى ذات بعد تراكمي تحمل في داخلها التجربة التي عاشتها الشخصية/مي بمختلف أطوارها. إنها ذاكرتها المثقلة بالهموم

1- الأعرج(واسيني)، كريماتوريوم -سوناتا لأشباح القدس، (ط.1)، الجزائر، دار الفضاء الحر ،2008، ص.83.
2- المصدر السابق، ص. 319.
3 - م س ، ص.79.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والأسرار*. وقد استثمر المؤلف الضمني ملفوظ "مدونة الحداد" في نصه، حيث جعل منه المادة السردية المُشكّلة للفصل الثاني من النص. أما بخصوص المتلقي فـــ"مدونة الحداد" تعدّ بالنسبة إليه المنطقة المظلمة التي منها ينبعث النور، لذا أستند إليها لأخترق صمت الشخصية/مي قصد الوقوف على همومها السرية. لاسيما أن ما كانت عجزت عن استحضاره شفويا وجد حضوره في بلاغة الصمت التي يتكتم عليها مقول المدونة.

داخل غرفة المستشفى-ذلك الفضاء الذي يحدّ من حرية الوجود بوصفه فضاء للحجز الجسدي ومجالا للموت البطيء- تضخّمت أزمة الشخصية /مي. ولأن شرط رتق ما تبقى للذات مرهون بمعايشتها للحظات الفقدان. وبعد أن أدركت أنها ستظل مقصاة خارج حدود اللغة لجأت الساردة/مي " لتلك المتعة المطلقة التي هي الكتابة، البثّ الساطع لأنقى ما في الذات، وأكثر ما فيها من الغموض" [1] كتجربة في التأمل، تبعث من خلالها الحياة في العدم.

لقد أدركت الشخصية/مي أن الموت معين الكتابة الذي لا ينضب، لذا جعلت منه تجربة لهذه الكتابة. حيث اتّصلت بحكيه لتستنطق وجوهه المختلفة. محوّلة إياه -بفعل الكتابة- إلى "قوة تخترق النص وتحيل وحدته إلى قطائع دلالية تخلق فيه إمكانية إيقاع جديد للسرد."[2]

---

* - نشرت زون (أونيكا)Unica Zurn كتابها عام1970 بعنوان Der Mann im Jasmin وانتحرت في نفس عام نشره .وقد كانت ترسم وتكتب في الآن نفسه .تضمن هذا الكتاب وصفا دقيقا لمرضها العقلي الذي عانت منه وهلوساتها التي قضت عليها.ينظر: لوسركل (جان جاك)، عنف اللغة، ترجمة وتقديم : بدوي (محمد) ،(ط.2)، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة ، 2006، ص.127-ص.129. ولعل ذلك أحد أوجه الميتناص العائم في السرد.

1- لوسركل (جان جاك)، عنف اللغة ، ص.202.

2- الزاهي(فريد)،الحكاية والمتخيل -دراسات في السرد الروائي والقصص ،(د.ط)،المغرب، افريقيا الشرق ،1991، ص.83.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ترسل الساردة/مي ملفوظها السردي قائلة: "أتحسس الآن الموت بأصابعي وأنا أكتب."[1]

وتقول بخصوص الكتابة:" هي القدرة على كسر عنق الموت والضحك من سطوته وجبروته الزائف ولو للحظة." [2]

تؤشر هذه الملفوظات على ارتباط هذه المدونة بحساسية اللحظة ؛ حيث انجذبت الشخصية /مي بفعل قسوة الألم والتمزق إلى بياض الورقة تشكوه الفقدان. وعرت ذاتها أمامه بعد أن اشتعلت جذوة الكتابة لديها. إن الفقدان المتمثل في "الطفولة"، "الأم"، "يوسف، "الأرض" ...هو المرجعية الأساسية لانجذاب الساردة /مي إلى الكتابة. من هنا أصبحت المدونة المكتوبة، تجسّد العمق الروحي والغيبي للذات الكاتبة/مي في تحولاتها التاريخية. حيث شرعت في كتابة "حياتها تحت وطأة صراع حاد ضد الزمن والتاريخ والعالم "[3]. ذلك أن المدونة احتضنت جرح الشخصية/مي التاريخي مما جعل مكتوبها متوار خلف ضباب الأسئلة.

معايشة الساردة /مي لمرحلة الحداد ، بدأت من تفكيكها لذاتها بفعل الكتابة قصد إعادة بنائها على النحو الذي يجعلها تستعيد أسباب المقاومة والحياة . ذلك أن الكتابة بوصفها منجزا ماديا ساعدتها على إخراج حرائقها. هذه المدونة هي سجل للماضي فيه أفرغت الكاتبة/مي كينونتها من الأشباح التي أثقلها بها التاريخ .والكتابة في اقترانها بالاشتغال على الحداد "هي كتابة بواسطة الغياب، تقول غياب الشيء المحبوب، وتسمع صوتا هو بين الوجود والعدم يبحث عن ذاته".[4]

---

1 - واسيني الأعرج، كريماتوريوم، ص.159.
2- المصدر السابق ، ص.134.
3 - الحرز(محمد)، شعرية الكتابة والجسد -دراسات حول الوعي الشعري والنقدي ، (ط.1)، بيروت/لبنان، الانتشار العربي، 2005، ص.102.
4- المودن (حسن)، الرواية والتحليل النصي-قراءات من منظور التحليل النفسي ، (ط.1)، الجزائر/ منشورات الاختلاف، لبنان/الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط/دار الأمان، 2009، ص. 47.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أتاحت الكتابة للشخصية/ مي اكتشاف تاريخ ذاتها. ولأنها لا تملك معطيات جاهزة حول هويتها حتى تستطيع أن تحكيها في نسق سردي متناسق ، نلفيها تتجاوز التوثيق في سيرتها الذاتية مكتفية بالتأشير على أيام تواجدها في المستشفى. وانطلاقا من ملابسات هويتها الملتبسة، تخوض تجربة الكتابة قصد قراءة ذاتها تاريخا وحاضرا، لكن ليس من أجل توثيقها.

إن إدراك الوجود لا يتمّ خارج حدود وعي الذات به، ووعي الذات بالوجود مشروط باللغة، إنها بيت الكينونة على حد تعبير "هيدجر". لهذا انشطرت الشخصية/مي إلى ذاتين ؛ ذات فيزيقية موجودة في المستشفى. وذات حالمة/ساردة غاصت في عمق التاريخ. وتسنّى لها كتابة ذاتها باللغة حين أعادت بناء أفعالها الماضية في شكل سرد. كما حدست أفعالها المستقبلية بالتمثيل اللفظي. وأستند في تخريجي هذا على ما تؤشر عليه الساردة/مي حين تقول:

"بهذه الكراسة النيلية الطفولية، سأقاوم جبروته وسأمدّد في عمري بعض الشهور."[1].

تأتي تجربة الكتابة إذن نتيجة الرغبة في الإجابة عن سؤال وجودي عميق. تبعا لذلك تتوسّع دوائر الذات الساردة في علاقتها بالكتابة، لتمتدّ نحو العالم والوجود. ذلك أن الذات لا يمكن فصلها عن العالم الذي تعيش فيه، كما أن رؤية الكاتبة/مي لذاتها ما هي إلا رؤيتها للعالم. فضلا عن أن جراحاتها سببها التّواجد في هذا العالم.

تجربة الكتابة التي خاضتها الشخصية/مي على المدونة، هي إعلان لموت الصوت و استنطاق للصمت. وتتمظهر الكتابة على المدونة بوصفها مقاومة لقوى الصمت والموت والغياب. من هنا تتحول الصفحات البيضاء للمدونة في استيعابها للملفوظ، من شيء مادي إلى ما هو رمزي طافح بالإيحاءات بفعل الحركة المشفرة للسواد والبياض .

1- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص. 141.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن اندفاع الكتابة داخل عمق متألم أنتج نصا مفككا، محاطا بالفراغ. تنزع لغته نحو الرمز بانفتاحها على مكامن الذات التي فجرت الكتابة مكبوتاتها. وكشفت عن عمقها شعريا. وتؤشر جمالية اللغة(Langue esthétique) في هذه المدونة على الرغبة في اللذة والحياة. فباهتزاز الصفحة البيضاء بفعل الكتابة ، تعيش الساردة/مي لحظة إقبال على الحياة، وكأنها تسترد الثدي الذي فطمت منه عنوة ذات يوم. حيث تكتب:"بك كنت أنا، وبدونك عشت وحيدة .عذرا يا يما، لم أشبع من وجهك ولا من حليبك." [1]

من جانب آخر تعمل العلامات البصرية (Signes Visuels)[الخط المكتوب على المدونة]، بوصفها دالا تشكيليا داخل الوعي المدرك لمتلقيها/يوبا حتى في غياب صاحبتها. في ضوء ذلك أفجر الكتابة بالكتابة متسائلة عن كيفية تلقى "يوبا" ومعه القارئ هذه المدوّنة.

حولت الساردة/مي ذاتها إلى نسق لغوي قابل للتلقي والقراءة ،لأنها بدون ذلك كانت ستظل عرضة للإقصاء والغياب. فبفعل الكتابة أشركت المتلقي معها في أشواقها، ابتداء من ابنها /يوبا الذي أوكل له السارد في النص وظيفة التلقي .

يقول السارد:"ورق يوبا الكراسة النيلية من جديد بحثا في أسرارها الخفية . كانت مثقلة بالحنين والحياة المؤجلة . لم يبق الشيء الكثير الآن إلا البياض الذي يشكل البقية ويزحف نحو ما تبقى من الأحرف المنزلقة التي أكل أطرافها المحو والموت."[2]

ويقول الصوت السردي "يوبا":"حروف المدونة منكسرة في نهاياتها أكثر فأكثر."[3]

ينمّ تشكل الخط في "مدونة الحداد" حسب توصيفات الصوت السردي /يوبا عن أبعاده البصرية في النص الروائي. وأحسب أن الخط بشكله الموصوف يتقاطع مع المكونات الأخرى للنص ، لذا لا مناص من تخريجه بعيدا عن حدود تعالقه من جهة

1 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص. 16.
2 -المصدر السابق ، ص. 423.
3 - م س ، ص. 115.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بـــ"مدونة الحداد"، ومن جهة أخرى بنسق النص العام. إذن ما هو تخريجي للأشكال التي اتّخذتها الحروف من خلال مكتوب المدونة؟ و كيف أقارب فراغات هذه المدونة ؟

حركت قراءة "يوبا" الكلمات المكتوبة في الفضاء المرئي للمدونة ، الذي أصبح مألوفا بصريا، بعدما ظل مكتسحا بالمجهول سنتين بعد وفاة أمه. وكشفت للقارئ المفترض (Lecteur Virtuel) مسوّغات الخط المكتوب و توصيفاته الجمالية. لا سيما أن العمل الأدبي على حد تعبير "سارتر" يظل علامات سوداء على الورق ما لم تحرّكه عملية حسّية وهي القراءة.

تكتب الساردة/ مي :"حتى ذراعي اليمنى تثقل ثم تموت تقريبا. أحركها ،لا تسعفني كما اشتهي. أجهد نفسي لكي لا أستسلم بهذه البساطة .أكتب كلماتي الأخيرة .أدوّن شططي وسط حالة شبيهة بفقدان البصر والشلل العام الذي يسبق عادة الموت."[1]

ويقول الصوت السردي /يوبا: "يرتعش القلم في أصابعها، تواصل الكتابة التي بدأت تنزلق تحت الخطوط وفوقها و تفقد الأحرف أشكالها وروابطها، قبل أن تتضاءل وتتداخل في شكل رموز غير واضحة ."[2]

تؤشر حركة الأصابع التي تداوم على الكتابة لحظة افتراق الروح عن الجسد، على انتماء الكاتبة/مي مصيريا إلى صفحات الكراسة النيلية. كما تؤشر على التّماهي الذي يحدث بين الروح والأصابع لحظة الكتابة. تمارس الكاتبة/مي لعبة الحرف، فتنحو نحو امتلاكه، وتتّخذ منه مدخلا لتداعياتها الباطنية ، لكونه الرابط الذي سيصلها بالمتلقي/يوبا. كما أن امتلاك الحرف يعني" امتلاك القدرة على فك حروف (رموز) اللغة، يجعل من ذلك مرادفا لامتلاك النور بكل دلالاته (الكونية والحقائقية)"[3].

---

1 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم ، ص. 415.

2- م س ، ص. 420.

3 - الزاهي(فريد)، الحكاية والمتخيل، ص.50.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتموقع على بياض أوراق المدونة تموجات الحروف المكتوبة بأشكالها المنكسرة، والمنكفئة على ذاتها فضائيا محدثة خلخلة للسرد. اخترقت هذه الحروف المبعثرة ضيق المعنى إلى سعة اللامعنى. ومن انكفائها على ذاتها، وإخفائها لسرها ينبني معناها "ليخلق متخيّله وليعمق من ثم تلك الرغبة التطهيرية للغة من كل دلالاتها الاستعمالية"[1].وبانتشارها على البياض ينتشر النور، ومعه الحقيقة مثلما حدستها الكاتبة/مي لحظة تجلي شتات اللغة. ولعل تشتيت اللغة يأتي بهدف إفراغ" المدونة" من مدلولاتها الاعتباطية والتداولية، بحثا عن لغة لا تسمّيها الأسماء "باعتبار الاسم أكثر الكلمات مواضعة واصطلاحا وأكثر ارتباطا بشكل جوهري بالمعنى المتعالي والميتافيزيقي"[2].

إن انتشارالحروف على البياض، يغدو بالتالي معادلا لانتشار النور والحقيقة. من خلاله تريد الساردة/مي أن تمتلك حياتها الماضية المفقودة.غير أن الغياب الذي يلف هذه الشخصية أضفى نوعا من العتمة على اللغة التي أصبحت بدورها مفككة نحو جهات الغياب.

في لحظات الكتابة لا تجمع الكاتبة/مي الكلمات ؛ بل الكلمات هي التي تتوحّد "بفعل الانشباك الطبيعي لمعناها"[3] ، لتنتج نصا متماسكا من حروف مفككة. وفي لحظة الهذيان "اللغة هي التي تقوم بفعل الكلام"[4] ؛ أي أن اللغة هي التي تتكلم على حد تعبير "هيدجر"، لأنه لحظتها لا تكون الساردة/مي في موضع السيطرة على ما تقول. لذا تنساق وراء اللغة، تتّبع سبلها، فتعبر لتجد نفسها داخل اللغة؛ أي داخل أغوار النفس الدفينة والمنسية، محققة بذلك انسجاما معها بفعل الكتابة.

1- الزاهي (فريد)، الحكاية والمتخيل ص.50.

2- م س ، ص.48.

3 - مرلو-بونتي (موريس) ،المرئي واللامرئي، ص.206.

4 - لوسركل (جان جاك) ، عنف اللغة ، ص.129.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقول "يوبا": "كلمة يوسف مقطعة ...ي...و...س...ف...تنزل من أعلى الصفحة إلى أقاصيها ، وتغيب نهائيا على الأطراف لتدور على نفسها في شكل يوســـ....ي."[1]

إن الحروف المكتوبة على المدونة مثلما وصفها المتلقي/ يوبا حروف مفككة، مطموسة الحدود. خطتها يد مرتعشة، فبوعي مشوش تمسك الكاتبة /مي قلمها بيدها لتخط حروفا ممزقة، شاحبة ، تعشق دهاليز الغياب.

"ي...و...س...ف"هي حروف الرغبة التي تتكشف على الصفحة البيضاء. تستحضرها الكاتبة/مي لحظة الاحتضار لتحاشي ما يؤلم النفس. إن الكتابة اقتضت هنا تغييب زمن الألم واستحضار أسباب الاستمرار.ولا توجد هذه الأسباب إلا في زمن "يوسف" ؛ موضوع الحب والرغبة المتفتحة. وتتجلى كتابة هذه الحروف على المدونة "كتحقيق لهذه الرغبة وتسجيلها على الصفحة البيضاء"[2]. ويبدو أن الاستحضار الدائم للمحبوب المفقود "يوسف" ليس سوى أداة من أدوات الاشتغال على الحداد وتجاوزا لآلام الغياب.

"يوسف" هي الكلمة الأخيرة التي تخلّص منها القلم عبر مراحل، بشكل متقطع وإلى الأبد. بها صارعت الشخصية/مي العدم والموت.غير أن هذه الكلمة تستبطن نصا غائبا هو نص الطفولة المفقود و المتلاشي بين شقوق المكتوب، و بين الفراغات. كما تجسّد الكلمة المتكسرة، صورة الماضي الذي يفتقد تكامل أجزائه.إنها "شهادة الكتابة على زمنها"[3] . هي إذن لغة الهدم وليس لغة البناء ، تساوقا مع تيمة النص "المحرقة".

---

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص. 425.

2 - الزاهي(فريد)،النص والجسد والتأويل،(د.ط)،لبنان / بيروت ،أفريقيا الشرق، 2003، ص.147.

3 -العيد(يمنى) ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (ط.2)، بيروت/لبنان، دار الفارابي ،1999، ص. 89 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي تخريج آخر لهذا التكسر والانكسار للأحرف الأربعة لكلمة "ي...و... س...ف" ، أقول إن هذه الأحرف المتقطعة هي صدى لغوي للموت الذي يُسمع دويّه لغويا مع خروج الروح من الجسد. والذي يؤشر عليه الانكسار من الأعلى إلى الأسفل.

وهكذا يغدو الدال الخطي شكلا يسند مدلول المعطى النصي، من خلال الإحالة الضمنية بين المعيار الفني للفصل الثاني، ونمط الحياة الذي يؤطر المستشفى؛ فكلاهما يعيشان الانكسار ويتحديانه.

تصون كلمات المدونة أسرارها، غير أن سرها ينبجس من ذلك الفراغ المفتوح الشاسع الذي تتبدّد فيه الكلمات الشّفافة ذات الحروف المتشابكة تارة، والمتناثرة في الفراغ تارة أخرى." وبالنتيجة تقوم هذه الفجوات مقام دافع أساسي للتواصل"[1] بين المكتوب ويوبا /القارئ. ويتولد الفراغ في المدونة نتيجة غياب الحقيقة المطلقة فيها، بخصوص الماضي الشبح. أما عن أوراق المدونة التي ظلت بيضاء ولم يطلها قلم الساردة /مي نتيجة انسحابها من الحياة، فإنها في تصوّري قرينة على أن المحرقة طالت المدونة بوصفها [المحرقة] دالا رمزيا تصدّى للقلم ولم يمهله الوقت الكافي لتسويد ما تبقى من بياض. لكن يظل هذا البياض مشبعا بـــ"الكلمات المسكوت عنها المستترة في الضمير السردي، فعملية حرق الذاكرة المكتوبة تجسّد فعالية الغياب وشعرية أدائه في فضاء النص ."[2] هناك بين شقوق المكتوب تندس الطفولة الغائبة التي أصبحت بعدا راسخا في الكتابة لدى الساردة /مي.

بعد الذي تقدم ينبغي أن أؤكد على أن اللغة التي كتبت بها الشخصية/مي حدادها، تظل محملة بمقاصدها الخفية التي لا يمكن فهم حقيقتها ؛ ذلك أن "كل وعي بشري، وحتى

---

1 - آيزر (فولفغانغ)،التفاعل بين النص والقارئ، ضمن مؤلف مشترك :القارئ في النص –مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: ناظم (حسن) صالح (علي حاكم) ،تحرير: روبين سليمان(سوزان) ، كروسمان (إنجي)،(ط.1)، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، (د.ت)، ص.133.

2 - عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي، ص.106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كل حياة واعية هي "متشبعة بالعدم"بالتأكيد."[1] ولعل تعتيم النص على دلالة الخط المكتوب والذي يتساوق مع عتمة المكتوب ذاته، يأتي ليضاعف من استفهامات المتلقي، تبعا لذلك تسير التوقعات نحو المحتمل نظرا للغموض الذي يسم البنية النصية. وهكذا تعجز القراءة أمام الكتابة من موقع غياب هذه الأخيرة وإمحائها.

2.1. الكتابة والحركة الرمزية للذاكرة :

يمثل الماضي في النص الروائي فضاء لتجربة الساردة/مي، حيث يهيمن فعل التذكر على فضاء السرد، نظرا لأن هذه الساردة ليست سوى ذاكرتها التي منها ينبثق حضور المدلولات. ويأتي فرارها إلى هذا الفضاء اللاّمرئي النابض والمتحرّك الذي يطفح بالرمز والمحمل بالكثير من الأسئلة ، بدافع خلق مشروعية كتابة جديدة. وذلك بعد هيمنة الحاضر الذي عطّل لديها فعالية الكتابة . بدليل بقاء الكراسة النيلية ملفوفة في الغياب منذ قدوم الشخصية/مي وهي طفلة إلى"أمريكا"، إلى حين علمها بمرضها .

وقد سمحت الهزائم المتتالية للشخصية/مي بالعودة إلى الأسئلة الطفولية . في ضوء طبيعة هذه الأسئلة أعادت اكتشاف الطفولة من عمق الذاكرة. وأجّلتْ المعاني الممكنة من مكبوت الماضي، بعد أن أعادت صياغتها بتفكيكها في ضوء مستجدات الواقع "في سيرورته الحياتية في شتى جوانبها، وعناصرها المستقبلية التي تنبئ عن المجهول في حدود تعالقاته الأدبية والثقافية والمعرفية"[2]. حيث بلغت إحداثيات منحنى الذاكرة -تبعا لسيلان حكي الساردة/مي- ذروتها بقدر التجارب الراهنة التي تعيشها الشخصية /مي.

عاشت الطفلة /مي في مدينتها "القدس" خيبة تاريخية وأخرى عاطفية . لقد صعقها الألم مع بدايات نموها الجسدي والذهني. لذا انفتحت الساردة/مي من خلال مستويات سردها المكتوب، على التاريخ وعلى الآخر. وراحت تعيد إنتاج تاريخها الفردي عبر

---

1 - ماركيه (جان فرانسوا)، مرايا الهوية-الأدب المسكون بالفلسفة، 2005 ، ص.210.

2 - الحرز (محمد) ، شعرية الكتابة والجسد ، ص.175.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذاكرة. من خلال إحيائها لتاريخ الأنا الوجودي وجعله يتقاطع مع الأنا الجماعي عبر فعل التذكر.

تكشف الذاكرة المكتوبة عن سيرورة الأنا الوجودي للساردة/مي والأنا الجماعي، وذلك وفق آلية متشابكة تراوح بين الحاضر والماضي. وتلمح مجاورة النص ما بين الذاكرة الجماعية و الذاكرة الذاتية للشخصية/ مي، إلى الرغبة في تحديد ماهية التاريخ الفردي للذات الساردة بالنسبة لحركة التاريخ الكبرى للشرق ، لأن كليهما عاشا توالي الإحباطات التاريخية. وكأن النص يختزل التاريخ الشرقي في شخصية "مي". كما قد تؤشر هذه المجاورة على أن الحاضر ليس أقل ألما من الماضي.

لا يمثل فعل الكتابة بالنسبة للساردة/مي معاينة ولا وصفا ؛ بل هو تأمل مستمر في الذاكرة وفي التاريخ المنتهك، الذي دُوِّن في شكل مذكرات، من خلال كتابة مشحونة بالبعد التاريخي، لكنها تتّخذ من الذات بؤرة مركزية. إن المكتوب الذي خطته الكاتبة/ مي بقلمها"ليس جزءا من عالم انقضى، بل على العكس، قد ارتفع منذ الأصل فوق هذا العالم، ليتوغّل في دائرة المعنى الذي يعبر عنه."[1]

لقد كُتِبَ للذاكرة البقاء بفضل تلك المدونة التي بثّت الحياة في الغياب. فأصبحت تشكل استمرارا للذاكرة، بواسطتها أصبح الماضي جزءا من العالم الخاص للمتلقي/يوبا بصفته الوريث الشرعي لها. ولعل الانفلات من قبضة الزمن الراهن، و الاستنجاد بالزمن الطفولي بوصفه مخزنا للذكريات، يؤشر على أن الشخصية/مي تريد الحياة ، بل وتتعلق بها. لذا تلجأ إلى كتابة الذاكرة كبديل عن الموت. ويأتي رفضها لـــ"لمورفين"من حيث إنه يمثل –في نظرها-حاجزا بينها وبين ذاكرتها. فأملها الأخير هو أن تواجه الموت في اللحظات الأخيرة بعينين مفتوحتين على اللون والنور. لهذا أعادت الساردة/مي خلق

1 - غادامير (هانز جورج) ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ترجمة: أبي سليمان(آمال)، العرب والفكر العالمي، ع: 3، 1988، ص. 136.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذاكرة وفقا لمتخيل جديد؛ بأن حولتها إلى لغة استعادت من خلالها طفولتها الموءودة ، و إلى رموز تشتغل على الغياب. تمثل تلك الكراسة النيلية بهجة الساردة/مي لدى اكتشافها للكلمات والرموز.

تتحوّل الكتابة في المدونة إلى تاريخ للموت في الحياة ؛ لاسيما أن الكتابة فيها تتوخى استنطاق أشباح الماضي التي أصبحت تشكل جزءا من العالم الحاضر، "إذ أنه في شكل المكتوب، يكون كل ما هو منقول، معاصرا لأي حاضر. ثمة إذا في الكتابة تواجد فريد للماضي مع الحاضر "[1]. وفعل الحفر الذي تشتغل عليه الساردة/مي والذي به تحرّك مخزون ذاكرتها ، يأتي قصد البحث عن أجمل الصور البصرية واللفظية المتمثلة في صور الحب التي تتجلى في علاقتها بـــ"يوسف"، وصور الحياة المتمظهرة بقوة في علاقتها بأمها، لتبني الساردة/مي معها وتثبت باطنيا صورة الأم التي تشظت إلى ذرات، منذ انفصالها عنها وعمرها لم يتجاوز الثماني سنوات .

إن غياب الأم تمّ تعويضه بالذاكرة الطفولية، فضلا على أن الأم متجلية رمزيا بوجود الكتابة على المدونة. و يدرك المتلقي حجم الخسارة بالنسبة لفقدان "مي" لأمها أثناء مرحلة حرجة من عمرها، بوقوفه على درجة انزياح اللغة في النص الروائي. ومرجعية هذا الانزياح نعزوه إلى القسوة في الطفولة ،لأنها "أصل كل شعرية."[2]

أدركت الساردة/مي أن الذاكرة ليست"مجرد مصدر للحكي بل مناسبة للتخييل"[3] ، لذا نلفيها تستند إليها في بعث عوالمها المتخيلة التي فجأة استفاقت عندما وجدت لها اللغة المناسبة التي تحركها من سكونها وموتها. عند هذا المستوى من التحليل يلح عليّ سؤال

---

1 - غادامير (هانز جورج) ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ص.126.

2-Bachelard(Gaston) , La poétique de la rêverie, Paris, 5ème Edition, quadriage, Janvier,1999,p.85.

3 - الميلود (عثماني) ،السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث –التجريب-التذويت-السخرية، ضمن مؤلف مشترك: الرواية المغربية-أسئلة الحداثة -وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، (ط.1)،الدار البيضاء/المغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع،1996، ص.27 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتعلّق بكيفية اشتغال الحلم في النص الروائي. إذن: ماهي آليات التكثيف و التحويل والتمظهر التي تتحكم فيه؟ وماهي حدود تعالقه مع الكتابة في النص؟

3.1.الكتابة و دينامية الحلم:

أقام النص الروائي بناء سرديا على درجة عالية من التخييل. وردت فيه بنية الحلم بشكل متلائم مع نسق النص العام . فيه عُرِضَتْ الأحلام " بالمشاهد والصور... وبهذا فليس لها قواعد نحوية"[1]. الرابط بين هذه الكليشات السردية في النص -بالنسبة للقارئ- هو قصة حياة الشخصية/مي الذي تناوب على حكيها "السارد غير الممثل" بالوسيط "يوبا"، والساردة/مي.

وهي على عتبات الموت تعيش العزلة يطفو قلق الساردة/مي المكتنز إلى السطح. فألمها ألم إنساني مقرون بالهذيان الذي منبعه الموت. تكسر الساردة/مي الواقع الغارق في الانتظار والترقب والملل بالصمت نظرا لقدرته "على الإسهام في خلق الموازنة الشخصية بين الواقع والحلم"[2]، لتحلق من زمن المستشفى المقيد برزنامة خريفية لسنة مشرفة على انقضاء القرن العشرين، نحو فضاءات المتخيل والحلم. متجاوزة ضيق أفق الواقع ومحدوديته. تقاوم الساردة/مي آلام المرض بالدخول في فجوات الخيال الذي يسمح لها بتقليص فجوات البياض. متّخذة من الحلم بديلا لـــ"المورفين"، الذي وسّع لديها فجوات هذا البياض. فتنفصل عن "مجرى الزمن، لتعيش سعادتها داخل عوالم الهواجس المتخيلة."[3] ذلك أننا "أشد ما نكون أحرارا لحظة حلم اليقظة"[4]. فتلتبّس اللحظة المعيشة لديها ولدى القارئ بالذاكرة والحلم. واتجاهها في الحلم نحو الطفولة يأتي قصد إعادة بناء جمال

---

1 - لوسركل(جان جاك)، عنف اللغة، ص.244.

2- عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي، ص.81-ص.82.

3- Bachelard (Gaston) , La poétique de la rêverie ,p .13

4- Ibid ,p .86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الصور البصرية الأولى. وهي بذلك تعقد "الصلة بالإمكانات التي أسقطها القدر"[1]. من أجل ذلك تكتسب اللغة في بنية الحلم حمولة باطنية أعمق، مقارنة بخطاب اللغة الواصفة للتجربة المعيشة سرديا.

ينهض النص الروائي على تفعيل المتخيل السردي عبر الحلم. في ضوء ذلك يتموضع السرد بفعل تداخل الواقعي والحلمي على حافة مفارقة توتر بين حدّين متناقضين حد الحياة وحد الموت. وبين هذين المحورين تسقط الفواصل، فيتشابك الواقع باللاواقع، الفعلي بالذهني، و المرئي بالمتخيل ،إذ "لا تنحرف فاعلية التخيل أو تتنفلت من سيطرة العقل في حالة النوم فحسب، بل إن ذلك يحدث لها في اليقظة ، وخاصة عندما تسيطر على الإنسان الأهواء أوحالات الانفعال الشديد أو الأمراض العضوية أو النفسية. "[2]وأستند في ذلك إلى ملفوظ الساردة /مي التي تقول:

"يحدث معي أن أرى الأشياء بعيون مفتوحة، مثلما كنت أرى أختي لينا تختبئ وراء أشجار الزيتون والصفصاف، وأنا أُقبّلُ خفية يوسف."[3]

بعد أن أكسب السردُ الصّمتَ القدرة على الفعل والإنجاز، ارتقى بفعل الكتابة إلى مستوى الحلم الذي ينفلت من ضائقة المعنى المحدد سلفا ، ليخترق دوائر اللامعنى. حيث أتاح الحلم للساردة/ مي أن تكتب كل شيء عن هواجسها. فالأحلام لا تحكى بل "ينبغي أن تكتب بإحساس، و بذوق"[4].

1- Bachelard (Gaston) , La poétique de la rêverie, p .96.

2- عصفور (جابر) ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (ط.3)،الدار البيضاء /المغرب،المركز الثقافي العربي،1992، ص.43.

3- الأعرج(واسيني)، كريماتوريوم، ص. 276.

4 - Bachelard (Gaston) , La poétique de la rêverie, p.7.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا تفعل الساردة/مي "شيئا غير الحلم داخل الكتابة"[1]، بل إنه ليس في إمكانها إنجاز "أي كتابة خارج هذا الحلم"[2] . ويشتغل الحلم في تشابكه بالدوال الخطية للمكتوب على تحويل الفكرة الباطنية إلى مضمون ظاهر،"أي إلى صورة حالية، وهي صورة لا تكتمل إلا عبر فعل تركيبي خاص بين عناصرها، بحيث تمنح الحالم كيانات هجينة جدّا قريبة أحيانا من الكائنات الأسطورية. هاتان العمليتان تتمان بشكل متزامن"[3] ، مما يجعل البنية الحلمية في النص مكثفة بالرموز والصور الخيالية الغارقة في التعقيد، التي مصدرها عمق اللاوعي. إنه "التذكر اللاواعي الذي يمارسه جسد هو بين الحياة والموت، بين الغياب والحضور، بين الاستنطاق والتنويم"[4].

ويأتي ذلك تساوقا مع ضياع الذات الساردة وتشتّت وجودها. هنا يجد المتلقي نفسه داخل عالم مكتسح بالحلم المتداخل بالأصوات الغريبة الآتية من عالم بعيد. فيتعالى به المقام من الواقع المادي إلى عالم آخر مثله مثل القارئ/يوبا. كنتيجة لتخصيب النص المكتوب بالبعد الصوفي، من خلال ما تمّ إضفاؤه على الأموات من أبعاد أسطورية متعالية على الزمان والمكان. فكلّ أصوات الأشباح التي تنبعث من خلال شعرية الحلم تريد أن تنبعث من جديد. وهي بدورها تطمح إلى إيجاد متلق يسمع صوتها الذي قُمِعَ على المستوى التجربة المعيشة.

أحرك عند هذا المستوى من التحليل جملة من الأسئلة مفادها:-ما هي الحقيقة التي تتوخاها الذات الساردة بالكتابة الحلمية ؟ وهل الحقيقة التي تبحث عنها مكمنها الماضي /زمن الطفولة؟ أم المستقبل / زمن يوبا ؟ أم في حاضرها/زمن الكتابة؟ ثم هل بإمكان الكتابة القائمة على الحلم أن تجد تفسيرا للعالم؟

---

1 - مرتاض (عبد الملك)، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، (د.ط)، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص .206.

2 -م س، ص .206 .

3 - الزاهي (فريد) ، النص والجسد والتأويل، ص.66 .

4 - المودن (حسن) ، الرواية والتحليل النصي ، ص .108.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من التعسف أن تصدر الحقيقة عن صوت واحد ؛ لذلك اشتغل السرد على آلية تعدد الأصوات السردية داخل النص. ومن خلال المشاهد الحوارية التي جمعت بين هذه الأصوات تحقق الساردة/مي عبورها من المعلوم إلى المجهول في رحلة البحث عن الحقيقة. لأنها لا تدرك الأشياء إلا من عمقها . بفعل الكتابة تسعى الساردة/مي إلى تفكيك البنيات الصغرى في الوجود الإنساني. ولما كان الوصول إلى الحقيقة يتّخذ له معابر مستعصية ، كان على مكتوبها مجاراة هذه المعابر وهذه الانزلاقات والتعرجات. وكان عليها حينذاك تجاوز سطح الحقيقة النهائية إلى حقيقة المحتمل المتشابكة مع أعماق الذات الحالمة.

تنتفي مع الكتابة في المدونة الحقيقة النهائية، ذلك أن الحديث عن هذا النوع من الحقيقة " نفي للتعددية"[1] . فالمدونة لا تحمل الحقيقة؛ إنما تحمل الوجه الممكن للحقيقة .ثم إن للحقيقة أبعادا كثيرة ووجوها مختلفة. من هذا المنطلق تقول المدونة الأشياء في شكل محتمل لانهائي، ويحلّ محلّ الحقيقة النهائية في مكتوب المدونة، حقائق لا نهائية ترتبط فيما بينها وتتفاعل بتخصيب القارئ لها.

تلجأ الساردة /مي للكتابة للبحث عن الحقيقة وإعطائها هوية بدل الصمت. والواقع أنها لا تقول ما هو حقيقي ، إنها تقول "الحقيقة، والحال أن الحقيقة التي تثيرها ليست قيمة مرجعية ما، خارج اللغة"[2]. والحقيقة الوحيدة التي يصطدم بها القارئ هي الشّبح. ذلك أن الساردة/مي لا تكتب على كراستها النيلية سوى عن الشّبح كمقابل للحقيقة، لأنها لا تملكها. وهي في ذلك مثل "الفارس الدونكشوطي التائه الذي لم يعثر أبدا على شيء ما، ولم ير أبدا كل شيء"[3].

---

1 - بنيس (محمد)، حداثة السؤال -بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، (ط.2)، الدار البيضاء / المغرب ، المركز الثقافي العربي ،1988 ، ص. 187.

2- المديني (أحمد)، في أصول الخطاب النقدي الجديد،(ط.2)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1989، ص.56 .

3 - المودن (حسن)، الرواية والتحليل النصي ، ص.133.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنه اللايقين الذي يصبح "الصيغة المركزية للمعرفة" [1]، مقرونا بالتجربة الجمالية التي ليست سوى صورة من صور التأمل. والكتابة الحلمية وفق ما تقدم هي الهوية المحتملة بالنسبة للشخصية/مي، وهي شرطها الإنساني ومكمن وجود الذات والكينونة.

لا تنفصل الكتابة عن آلام الكاتب، فهي تخرج من جرح جسده على بياض الورقة. فيحدث تعالق بين الجسدين: جسد الكاتب المجروح ، وجسد الورقة الأبيض. حيث يبعث الجسد الأول الحياة في الجسد الثاني بالتسويد. إذن كيف ساهمت تجربة الجسد في بناء المدونة ؟ إن الجواب الممكن على هذا الإشكال متوقف-من منظوري وتبعا لخطاطة هذا المبحث-على البحث في أشكال تأثير تجربة جسد الساردة/مي على الكتابة في "مدونة الحداد". وهو ما سأشتغل على مقاربته في المبحث التالي.

4.1. الكتابة وإمكانية الجسد اللغوية:

يشكل جسد النص المكتوب الفضاء الذي يلتقي عليه جسد الكاتب، جسد السارد وجسد القارئ. وفي ذلك إلغاء لاستبداد أحادية المعنى، وإقرار بجدلية الكتابة بعيدا عن الحقيقة المطلقة. ليصبح "كل جسد يكتب الآخر، يجدده ويحرره"[2]. ومن هنا يتفتق الصراع بين جسد القارئ/يوبا وجسد المكتوب/مدونة الحداد، في حضور النسق اللغوي لجسد الساردة/مي.

تحوّل جسد الساردة/مي داخل النص إلى نواة سردية، مشكلا حلقة وصل بين "أنا" السارد والعالم. وأصبح جسدها يشكل مركزا رئيسيا في عملية كتابة المدونة. وانسحب حضوره على النص الروائي حيث أصبح يحيط به "من جميع الجهات ويتخلل البناءات

1 - المودن (حسن)، الرواية والتحليل النصي ، ص. 134.

2 - بنيس (محمد) ، حداثة السؤال ، ص.26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السردية والدلالية التي يبني عليها صيغه الجمالية"[1]. وذلك في مقابل محورية الموت الذي بدا الجسد يحكي في ضوئها موته.

باغت المرض الشخصية/مي وانتشر في جسدها دون أن تحسّ بوجوده. سكنها المرض بصمت، "سرطان الرئة أو الداء الصامت كما يسمونه."[2].امتص هذا الجسد الألم مما أدى إلى تلبسه بالموت، فانعزل في المستشفى ودخل دائرة التهميش. لقد عاش جسدها إعداما مسبقا، بعد أن ضاق به فضاء الغرفة وأصبح سجين السرير، يمارس طقوس فنائه في استعجال، على الرغم من تباطئ الموت كمشهد رهيب لمآل الشخصية /مي.

تمزّق الجسد بلغم المرض، وتفسّخ نسيجه بفعل الجراحات التي ضاعفت من عذاباته. حيث أصبح جسدا منهارا، منخرطا في الموت. يترنح ما بين العدم والغياب. وأحسب أن جسد الشخصية/مي بعلله علامة على ذلك الغياب . لكن على الرغم من ذلك يظل الجسد قادرا على الخلق، بعد أن حوّلته الساردة /مي إلى إمكانية لغوية ،لا سيما أن "اللغة والمخيلة هما الحاضن الوحيد لرغبة التفتّح الجسدي على الحرية والتأمل والحلم"[3]. تبعا لذلك عوضت الساردة/مي شلل حركة الجسد بحيوية حركية الذات في عالمها الخاص، مما سمح لها أن تكتب ألم الجسد باللغة.

أثناء الكتابة ينفصل جسد الساردة/مي نهائيا عن العالم الخارجي، ليجدّد علاقاته بالنص "مدونة الحداد". إنه "جسد مقتطع من سياقه التواصلي الاجتماعي،مأخوذ في عمقه البصري الحركي و الغرائزي"[4]. لحظتها تقترب الكتابة من الجسد المتهالك، فيتحقق داخل

1- الزاهي (فريد) ، النص والجسد والتأويل ، ص.25.

2 -الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص. 75.

3 - الحرز(محمد)، شعرية الكتابة و الجسد ، ص.24.

4 -الزاهي (فريد) ، السيميائي والرمزي – ملاحظات حول جماليات العمل التشكيلي المعاصر بالمغرب ضمن: علامات محور العدد: الخطاب التشكيلي المغربي، العدد: 9 ، 1998، ص.23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فضاء السرد الوجود المتخيّل للجسد. ذلك أن الكتابة هنا تجربة ذاتية معيشة، "تكتب عن الجسد وبالجسد"[1] ، إنّها تجربة مسكونة بتصوير الجسد.

تركت تجربة الجسد أثرا عميقا في ترميزات الساردة/مي اللغوية. انطلاقا من كون التجربة الفنية/الكتابة، تأسست استنادا إلى معطيات التجربة الجسدية/المرض. من ثمة أصبحت الكتابة حاملة للمقصديات التي يستبطنها الجسد العليل. وهنا تصبح الكتابة وسيطا بين اللغة والجسد. بها منحت الساردة/مي هذه التجربة خصوصيتها؛ بأن ارتقت بمستوياتها وجعلتها متباينة عن التجربة المعيشة.

في ظل هذا الطرح يحق للقارئ أن يتساءل بخصوص نوعية القيم الثقافية التي ينتجها الجسد داخل النص الروائي؟

فضلا عن معاناة المرض، ظل جسد الساردة/مي يتألم نتيجة حرمانه من توسد تراب "فلسطين" بعد فنائه. ولم يكن أمام هذه الشخصية خيارا آخر، سوى أن توافق على إهدائه لفرن محرقة ، لتتحول إلى امرأة بدون أرض ولا قبر ولا جسد. بعد أن تحول الجسد إلى ذرات رماد حاملة للحنين والذاكرة.

ويبدو أن حرمان الجسد من توسّد التراب، مؤشر على حرمان الشخصية/مي هي من معايشة تاريخها حتى بعد الموت. كما أن تمظهر تيمة "**الحرق**" بهذا الشكل في النص يلمح إلى أن الحاضر لم يتحرر بعد من الماضي. فالحرق طال عبر التاريخ و مايزال يطال أجساد رجالات الفكر الذين أقصاهم التاريخ . وكأن على جسد الذات الكاتبة/مي تلتقي الآم الجسد الشرقي. هذا الجسد الذي لا يزال يدفع فاتورة الكتابة تاريخا وحاضرا. حسمت الشخصية/مي أمر جسدها بالمحرقة، لأنها لم تكن تملك خيارا آخر. بعد أن حرمت من توسّد تراب "القدس" حية وميتة. وهي بذلك تضيف إلى المحارق التاريخية ، محرقة أخرى، ليصبح الدال الخطي للمحرقة عنوانا لضمير العالم الميت.

---

1 - المودن(حسن) ، الرواية والتحليل النصي ، ص.114.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فجّرت الساردة /مي ألمها خارج جسدها، متصدّية للمحرقة بالكتابة بوصفها تجربة جسدية تنزع إلى الخلود الذي يفتقده الجسد بفعل المحرقة. وتؤشر أيقونة (Icône) الكتابة في أهمّ تجلياتها في النص على إمكانية إخراج الجسد الحي من الجسد الميت. معنى ذلك أن الموت قد يكون باعثا على الحياة. لكن كيف تسنى للساردة/مي ذلك؟

يدرك وعي الكاتبة/مي أن "هناك ثمة قرابة بين كينونة الأرض وكينونة"* الجسد. لذا كتبت وصية لابنها "يوبا" تلزمه فيها بأن يحتفظ برماد جسدها المحترق، على أن يقوم بذرّه على تراب أرض مدينتها "القدس"، ذلك أن الأرض بإمكانها أن تحتفظ بـــ "بذار المستقبل ورماد الماضي بكامله"[1]. وفي ذلك تحدّ للحواجز والقوانين الصهيونية التعسفية التي حرمتها من أرضها حية وميتة.

انتقلت الشخصية/مي إلى أمريكا بجسدها ورموزها. لهذا فإن الجسد أصبح يشكل ضمن اللعب السردي أحد المحاور المركزية للذاكرة ."فهو منتج الذاكرة وموضوع لها في الآن نفسه"[2]. ويستبطن تبئير السرد لمرض الجسد وتفسخ نسيجه، اقتران الهلاك بالداخل وليس بالخارج. الهلاك هو في "الأنا" وليس خارجها. ومعرفة العلّة حيث يوجد المرض يؤشر على معرفة الذات لذاتها ولواقعها. فالمرض جرح ذاتي قوي. وتخريجي له [المرض الباطني] في هذا المعنى الممكن ما ينفي التهمة عن الآخر؛ حيث لم تجعل الساردة/مي من هذا الأخير مشجبا تعلّق عليه أخطاء الذات العربية وهزائمها. بل حصرت هذه الهزائم في ما له علاقة بباطنها. الأمر الذي سيعمّق من توتر المتلقي الذي لا سبيل أمامه إلا توليد سؤال آخر بخصوص مقصدية النص من خلال اشتغاله على هذا المكون

---

* -تجاورت في مقاربتي هذه ربط المكون السردي "الحرق" بالمنحى العقائدي.

1- ماركيه (جان فرانسوا)، مرايا الهوية ، ص.29.

2- الزاهي (فريد)، السيميائي والرمزي ، ضمن: علامات ، ص.21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السردي [مرض الجسد وآلامه]. هذا بخصوص تعالق الكتابة مع الجسد في ضوء إستراتيجية النص ، لكن ماذا عن تعالق الكتابة مع المنفى؟

5.1. الكتابة ورحلة البحث عن المعنى من المنفى :

المنفى في النص كلمة يشوبها الكثير من الغموض. وهي ترمي بالمتلقي إلى متاهات معقدة، لأنها مفهوم مليء بالبياض. لذا لا أملك حيالها إلا أن أفجر أسئلة تفتّت موقعها داخل النص. إذن: ما هي ملامح التجلي الجمالي للمنفى في النص؟ وما هي حدود تعالقه بالكتابة؟ لكن تثويري لهذه الأسئلة مرهون بأسئلة أخرى أصوغها في مايلي:

ماهي الخسارات التي تكبدتها الشخصية/مي برحيلها القسري عن أرضها الأولى تجاه مكان لم تفكر فيه؟ وماذا منحتها الأرض الثانية؟ أيهما أعنف من منظورها ؟ قسوة المنفى؟ أم قسوة "القدس" على طفولتها الموءودة؟

مع نهاية القرن العشرين، وهي على عتبات الموت تخوض الساردة/مي تجربة النزوع نحو استكشاف المكان والجذور من المنفى. عاشت هذه الشخصية طفولتها في "القدس" كمكان، ثم كَتِيه بعد أن غادرته لتتحول إلى كائن مفتت، إلى أن أصبح المكان ذكرى.

لقد أحدثت قطيعة الشخصية/مي مع أرضها الأولى شرخا في الذاكرة، غير أنها عاودت معايشة المكان ذهنيا كجرح مدمي. واختراق الساردة/مي للذاكرة بدأ من تكوينها للأمكنة ذهنيا. لقد أقصت الأرض الطفلة/مي ووالدها، لكنها عادت [الأرض] وجعلت من نفسها مركز جاذبية، حينما ابتعدا عنها وغادراها باتجاه المنفى دون رجعة. وبفعل هذه الجاذبية التي تكتنزها الأرض الأولى أصبحت الشخصية/مي مسكونة بالمكان وممتلئة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بصوره. بل ومحتفظة حتى بتفاصيله المنسية. حيث يلفيها القارئ تقول:"عش في المكان الذي أنت فيه ولا تخشى على ذاكرتك من الموت."[1]

تبئر الساردة/مي أرضها الأولى من رؤيتها لباطنها. فهي مسكونة بأرض تدعى "القدس". تتجول فيها حارة حارة ، ودربا دربا. إنها في داخلها، استعادتها في وقت مبكر بالكتابة. لقد بدأت الطفلة/مي الكتابة على ظهر سفينة قائمة على قواعد لا أساس لها، عائمة في عرض محيط مائي. من هنا كانت المغامرة غير المقيدة ببداية ولا نهاية. لحظتها بدأت تلك الطفلة تعيش حالة إعادة تكوين لدى نسجها لأسئلة ظلت معلقة، تنتظر متلقيا/يوبا ليفك شفرتها. وبهذه الرحلة البحرية انضمت الشخصية/مي إلى الذين عاشوا رحلة البحث عن المعنى من منفاهم.

اختار المؤلف الضمني "أمريكا" كفضاء فيزيقي لجعل الشخصية/مي تكتشف نفسها والشرق معا. ومن مركز هذا العالم ينبعث السرد معلنا عن تشكله. غير أن وجود الشخصية/مي في منفاها ، لم يجعلها تنسلخ عن تاريخها . فذوبانها في النسيج الاجتماعي الجديد قربها من أصالتها أكثر ؛ إذ ظلت تحتفظ بالذوق العربي في مأكلها وملبسها وديكور بيتها وفنها، على الرغم من تواجدها في مركز العالم "أمريكا". مما يرمي بنا إلى القول إن النص يلمح إلى أن المنفى لا يقصي جوهر الإنسان العميق.

اكتشفت الساردة/مي -من منفاها- ذاتها من جديد. وأعادت بناءها من خلال الاكتشاف الجديد الذي حافظت به على استمراريتها بالمعنى الوجودي. إنه لون "فراشات القدس" المتماثل مع الأمل. اكتشفت هذا اللون الفريد ضمن شروط هذا الفضاء الفيزيقي ، فضلا عن امتدادها البيولوجي لدى إنجابها لابنها "يوبا" من زوج من جنسية أمريكية . وكأن بالشخصية/مي تواجه المنفى وبياضه بالاسم "يوبا". وإن كانت المشكلة بالنسبة لهذه

1- الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص.461.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشخصية ليست في الحفاظ على النوع، لأن هذا الأخير مآله الاندثار يوما، من حيث كونه يحمل عناصر زواله ضمن تركيبته الجينية.

يؤشر النص في مواضع عدة على أن "أمريكا" بوصفها فضاء المنفى، لم ننتزع من الشخصية/مي حقها في الوجود . ولم تحاسبها على حبها المجنون لزوجها "كوني كونراد"، فضلا عن أن الأرض الثانية منحت هذه الشخصية الأمان والحب وبعضا من الراحة، وكثيرا من الحرية. حيث عاشت الشخصية في منفاها، بعيدا عن نظام الهيمنة والقمع الفكري. كما تفتحت عيناها على جمال الفن التشكيلي ، الذي تفتقت نواته في باطنها، منذ أن كانت طفلة في "القدس". في حين صادرت أرض الطفولة منها الحق في الوجود، وحاسبتها على حماقاتها الصغيرة مع صديقها الطفل "يوسف".

أصبح وعي الساردة/مي بذاتها مرهونا بوعيها بالآخر. لهذا باتت ترى منفاها كامتلاء. والاعتراف به -من منظوري- يعد مسألة ضرورية، لأنه أتاح لها إمكانية بناء هوية الذات. فضلا عن اقتناعها بأن الآخر يمارس حرية الانفتاح على العالم. وهو ما تتوق إليه الذات الساردة التي تطمح إلى التعالق مع تجاربه لبناء إنسانيتها، باعتبار ذلك غاية الوجو. فالآخر: "أمريكا، مصمم الديكور، الزوج ..." جعلها تشعر بذاتها. لذلك تعلقت به نتيجة إصرارها على التحرر من الانغلاق الذي حاصرها في أرضها الأولى ، التي وفيما يبدو أنها تتجلى كخواء، لا سيما بعد التهجير الذي شهدته "القدس". غير أن تمظهر المنفى [أمريكا] في النص وفق هذا التخريج لا يعني تخلي الساردة/مي المطلق عن التفكير في القضايا المطروحة في المجتمع الشرقي.لأن مثل هذه القضايا شكلت على الدوام المحور الأساسي الذي يشكل أزمة الشخصية/مي. لا سيما أنها لم تغسل يديها من أرضها الأولى ؛ إذ لا تزال خطابات الأشباح التي منحها المنفى فرصة للتوالد. وبيانات الساسة ترن في أذنيها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحاول الساردة/مي أن تحدّد موقفها من "أمريكا" بوصفها قوة مركزية دون أن تدخل في علاقة تصادم معها. لهذا نلفيها تغض الطرف عن "أمريكا" في أشكالها الاستعلائية، وعن أساليبها الفتاكة. في مقابل ذلك تعاملت معها "كعالم متماسك لا يشمل إلا الجوانب الإيجابية "[1]. وأتصور أن "السارد غير الممثل" متواطئ مع هذه الشخصية' ذلك أنه جعل المنفى [أمريكا] فضاء رحبا يسع جميع الشخصيات ذات الأصول المختلفة. والتي تجنست بالجنسية الأمريكية. في حين أن" الاستفادة من الغرب لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت العلاقة بينه وبين العالم المتخلف قائمة على أساس متكافئ"[2].

وأولى مستويات القراءة تجعل المتلقي يرى أن الساردة/مي تقارب الغرب مقاربة متمركزة في مقولات تعدّ نتاجا للثنائية "شرق/غرب".غير أن هذه القراءة بإمكانها أن تتعدّل في ضوء معطيات نصية لن تتجل دوالها ،إلا بتخصيب هذه المستويات. حيث سيتفطّن القارئ إلى حيلة فنية بها خلق النص السردي توازنه الجمالي بين كفتين - شرق/غرب- كثيرا ما تبدوان غير متوازنين. إذن فيما تكمن هذه الحيلة الفنية ؟ وما هو مسوغها الجمالي؟

يبدو لي أن الوعي الباطني للساردة/مي أصبح يدرك في ظل المعطى الاجتماعي الجديد الذي أصبح يعيش في وسطه – والذي يستقطب عددا من الأجناس البشرية الذائبة في الجنسية الأمريكية- أن الحل الذي به يخلق توازنا بين الكفتين "شرق/غرب" يكمن في استثماره للبعد الثقافي الشرقي من منفاه بـــ"أمريكا". ويتأسس هذا الفعل مبدئيا على خلقه [الوعي الباطني لـــ"مي"] لعدد من المحاور تجعل الشرقي والغربي يلتف حول الثقافة الشرقية بوصفها إرثا إنسانيا. ومن هنا جاءت فكرة تخصيب المطعم الشرقي الذي تمتلكه الخالة "دنيا" بكل ما له علاقة بالتراث الشرقي. وأحسب أن الاشتغال على هذا المكون

1 - لحمداني (حميد)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي-دراسة بنيوية تكوينية، (ط.1)، المغرب، دار الثقافة، 1985، ص.360.

2 - م س ، ص.360.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السردي[المطعم الشرقي] مكّن الشخصية "مي" من أن تستحضر رائحة تراب أرضها الأولى، في الوقت نفسه مكّنها أن تجمع عددا من الشخصيات التي تعيش في "أمريكا" حول فعل ثقافي موحدّ.*

لقد وضع المنفى الشخصية/ مي حيال وضع استثنائي، لم يخل فنها من علامات هذا المصير. مثلما تحول "ميغال دي سرفانتيس" بفضل مصيره الاستثنائي في منفاه بالجزائر إلى أهم كاتب عرفته البشرية بنصه" دون كيشوت" ، فتحقق له الحضور بعد الغياب بفضل إرثه الأدبي الذي كانت الجزائر بوصفها منفى فضاء له. ويؤشر نجاح المعارض التشكيلية التي كانت تقيمها الساردة/مي في"أمريكا" على أنها ذات متفاعلة وفاعلة في هذا العالم الجديد. وليست منفعلة فقط ، وذلك على الرغم من كون العالم الشرقي في عمومه وفي حدود ما هو متجلي مجرد منفعل.

إن الارتحال لو اختزل في مجرد العيش لافتقد معانيه العميقة والحيّة. ذلك أن الشخصية/مي أصبحت منذ اللّحظة الأولى لاكتشافها للون "فراشات القدس" تعيش المنفى داخل اللون والحرف وتخضع لقانونهما الصارم. فالمنفى الأول بالنسبة لها هو عتادها الفني ولغتها التي تكتب بها. بهما قهرت الفناء بالبحث عن الديمومة . لقد أصبحت إذن منفية داخل ذاتها.

تقول الساردة/مي :"متشظية في الأعماق بين أوطان متعددة، وطن كان اسمه فلسطين...ووطن ثان منحني القدرة على الحياة والحرية ،اسمه أمريكا ، ووطن خفي لا يراه أحد غيري تماما اسمه الطفولة...أرى فيه كل الناس الذين كنت أحبهم."[1]

لكن يظل فعل الكتابة عن المكان هو اعتراف ضمني بالفقدان، ذلك أن هذا المنفى"هو إقامة على تخوم مأهولة بالصمت والحبسة"[1]. وليست المحرقة في أحد أوجهها

---

* - أسعى في المبحث الخاص بـــ"الكتابة وبناء الذات" إلى مقاربة المسوغ الجمالي للمطعم الشرقي تبعا لتجلياته في النص ، وذلك وفق مستوى قراءاتي جديد.

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.154.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سوى انفصال طفل عن حضن أمه، وعن طفولته، غير أن أكبر محرقة هو أن يعيش الإنسان التيه بعد أن ينتزع من جذور تربة أرضه. وهو المصير الذي عاشه اليهود – بحسب القرائن النصية- يوما ، ولا يزال الفلسطينيون اليوم يعانون ويلاته ، وذلك إثر تحول المظلوم إلى جلاد .

وظلت الساردة/مي تبحث من منفاها عن المعنى باستمرار. ولعلها وجدته في وطن اسمه الطفولة استعادته بالكتابة على كراسة الطفولة النيلية. ويلاحظ القارئ أن ابنها "يوبا" قَبلَ منفاه من خلال تركه- في خرجة النص الروائي- للنافذة مفتوحة، ليرى مدينته "نيويورك" وهي في كامل ألقها. وهو الذي كان يسارع إلى غلقها أثناء قراءته للمدونة كلما تشرّعت بفعل رياح الخريف.

ويبدأ تثويري لمبحث "الكتابة وبناء" الذات بدءا من سؤالي عن موقع الذات الساردة/مي في الوجود ؟ وعن كيفية إدراكها لذاتها ضمن هذا الوجود؟

6.1.الكتابة وبناء الذات :

يتأسس مشروع الساردة/مي حول فعل الموت الذي يتفنن في مباغتتها، وتسعى هي لقهره بحثا عن الاستمرار. و"تتبع أهمية فعل الموت، من كونه يرهن مشروع الذات، ويجعله حاضرا في الذاكرة والتاريخ"[2]. إحساس الساردة /مي بالموت منحها طاقة كبيرة للعيش. لذلك لم تسبقه بانتحار مبكر، بل استعدت له لتكون إنسانا يخلق حاضره ومستقبله، ويخلق حلمه ليعيش به من جديد. وأمكنها ذلك من خلال انحرافها بالألم عن مداراته. وتوجيهه نحو بناء ذاتها داخل اللغة التي تستحوذ عليها وتسكنها.

إن انبجاس الكتابة على بياض أوراق المدونة في لحظات الألم أثناء تواجدالساردة/مي بالمستشفى، يأتي تزامنا مع ممارستها لتكوينها الخاص، بمواجهتها ليقين

---

1 - بنيس (محمد)،الحداثة المعطوبة، (ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، دار توبقال للنشر،2004، ص.76.

2- بوعزة (محمد) ، هيرمينوطيقا المحكي، ص.204.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموت بكبرياء. بدءا من مساءلتها لنفسها في إطارعلاقتها بذاتها وبالآخر، وذلك قصد خلق انسجام داخلي مع ذاتها ، وإعادة تشكيل علاقاتها مع عالمها التخييلي لبناء واقع نفسي منسجم و متوازن ، يحتوي على قدر كبير من الحرية "وهنا تتحقق الحرية للذات، ويبرز أفق الكتابة كمحتوى مكاني لحركة الحرية"[1]. ضمن هذا الأفق تصبح "الكتابة هي الوجود"[2]، بها تؤرخ الساردة /مي لتاريخ الموت في الحياة .

بعد الذي تقدم يحق لي أن أتساءل عن ماهية الهوية التي تبحث عنها الساردة/مي. وسؤالي عن هوية هذه الساردة، وعن هوية ابنها "يوبا"، يأتي نتيجة الوضعية الحرجة التي يضعنا النص حيالها، ونحن نرى الساردة/مي تقف على عتبات السؤال عن نفسها وعن قيمها. فضلا على أن مسألة الهوية في النص تحتفظ بمعنى ملتبس.

ولعل القارئ يدرك ارتباك هذه الهوية انطلاقا من تعدد أسماء الشخصية /مي في طفولتها:"مي ؟مايا؟ مريم؟ صافو؟ ميشا؟ ماريوشا ؟" [3] ، إذن أي حسم ستواجه به الساردة/مي هذا الارتباك، وهي في منفاها في "أمريكا"؟ لكن في البدء ينبغي أن أصوغ سؤال الهوية الثقافية كالتالي : كيف ترى الساردة /مي نفسنا ؟ وكيف يراها الآخر؟

الشخصية /مي موجودة حيث الآخر في"أمريكا". تقاوم التهميش والعزلة وتبحث لها عن مكان في مركز دائرة العالم "أمريكا. نجحت -من منظورها- بيولوجيا من خلال ابنها الأمريكي الجنسية "يوبا"، حيث تؤشرعلى ذلك قائلة:

"فقد تركت فيك أنا ووالدك بذرة ما من الجنون التي تجعلنا نستمر ونقهر الموت ولو مؤقتا ، من خلالك."[4]

1- الحرز (محمد)، شعرية الكتابة والجسد،ص.71.

2 - مرتاض (عبد الملك) ، الكتابة من موقع العدم - مساءلات حول نظرية الكتابة، (د.ط)، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص.23 .

3 - الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم ، ص. 146.

4 - م س ، ص.40.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"ما يهم هو أن يترك الإنسان بذرة للحياة، أية بذرة قد تستمر في غيره."[1]

لكن ليس هذا وحده ما تراهن عليه، ذلك أنها تريد أن تُسمع صوتها للآخر. تريد أن تقول: أنا موجودة حيث أنت موجود . وتفكيرها جدّي في كيفية إيجاد آلية تتيح للذات العربية المشاركة في بناء ثقافة عالمية مشتركة مع ذوات أخرى . من أجل ذلك ربطت هويتها بالبقاء في الزمن. لكن **أي** نوع من البقاء يناسب هذه الساردة ؟

تدرك الساردة/مي أن الهوية ليست كيانا يمكن امتلاكه ، بل هي تكوين تشتغل عليه الذات وتؤسسه من خلال توصيفها لذاتها. كما تدرك أن الموارد التي تشكل المادة اللازمة لمشروع هوية ما ذات طبيعة ثقافية هي اللغة والممارسات الاجتماعية. والهوية تبعا لما تستبطنه أيقونات النص هي أبنية و تكوينات خطابية ، إذ لا توجد هوية أو خبرة أو ممارسة اجتماعية ليست بواسطة أبنية الخطاب ، لأنه لا يمكن الإفلات من اللغة في بناء مشروع هوية. فضلا على أن مسألة الهوية تستبطن التعدد؛ إنها لا تعني شيئا واحدا بالنظر إلى العناصر الموضوعية التي تشكل العربي من حيث التاريخ والثقافة، من هنا يصبح الحديث عن الهوية يعني الحديث عن هويات متعددة، وانتماءات مختلفة.

في ضوء ذلك أعيد الاعتبار عبر مستويات النص الروائي للذات الشرقية "في تماسها وحوارها مع الآخر والمجتمع والتاريخ، باعتبارها كينونة يتشابك في تكوينها الداخلي والخارجي."[2]

اشتغلت إستراتيجية السرد في نص "كريماتوريوم" على إذابة مشرق العالم العربي ومغربه في شخصية "مي"، نظرا لتداخل أصولها المشرقية والمغربية البربرية. وكذا إذابةالعالمين الشرقي والغربي في شخصية "يوبا"، نظرا لتداخل أصوله الشرقية والغربية .

---

1 - م س ، ص40

2- المودن (حسن)، لا وعي نص الرواية-"الضوء الهارب" نموذجا ، ضمن مؤلف مشترك: :الرواية المغربية-أسئلة الحداثة ، ص .55 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لكن في النهاية "يوبا" متجنس بالجنسية الأمريكية. وهنا يشتغل السرد أيضا في توليد الأبعاد المختلفة لدواله بتوفير إمكانيات التأويل في الأسماء، بتوسيعه لمفهوم الشخصية كمدلول. ويأتي اسم "يوبا" المشرقي، البربري، الموريسكي،الأمريكي. جامعا لشتات متداخل، متفاعل فيه، ليحفز آلية التأويل لدى القارئ ، من حيث كونه يمدّ الهوية في النص بمزايا الذاكرة*، ويخرجها إلى حيز الإنجاز، من خلال استحضار القارئ لهوية الثقافة المحلية البربرية . والتي تمثّل -بحسب مقاربتي لها- أحد أهمّ المرجعيات الثقافية الضاربة جذورها في العمق التاريخي التي يستند إليها النص الروائي. خاصة أن النص تندس فيه علامات أيقونية (Signes iconiques) تؤشر على عمق مرجع النص في التاريخ الشرقي المحلي، من خلالها تمارس الشخصية/مي هويتها .

ويقرأ القارئ في مدلول حضور شخصية زوج"مي" "كوني كونراد "الباحث الأمريكي الأنتربولوجي المصاب بسحر أرض الشرق، فضلا عن إتقانه للغة العربية. والذي استمرت سفراته سنوات في مدافن البحرين والبحر الميت، وهو منشغل بأسرارها

---

* - ترك أنطوان زوجته الأولى أوكتافيا أخت أوكتافيو. وتزوج من كليوباطرا فأنجبا كليوباطرا سيليني -أي القمر- تربت لدى أوكتافيا بعد انتحار والدتها وموت والدها. ولما أدركت سن الزواج زوّجها أوكتافيو من يوبا الثاني الأمير الشاب الذي كان تحت كفالته ،وذلك بإلحاح أخته أوكتافيا. و يعد يوبا الثاني من أعلم الملوك الأفارقة وأوسعهم دراية بالفنون في الزمن القديم. سكت التاريخ عن تحديد أصول والدته :هل كانت أمه بربرية، أو رومية ،أو فينيقية .كما لا يُعْرف إذا كان له إخوة أم لا. شب في وسط روماني محض بروما بعيدا عن التقاليد البربرية. كما أنه لم يعرف أباه كثيرا.منحه الإمبراطور الروماني أوكتافيو صفة المواطن الروماني. وعزم على تقليده الملك على موريطانيا كلها من المحيط إلى حدود إقليم أفريكا. كانت مملكة يوبا الثاني قائمة على الحكم الروماني امتازت بحكم استقلالي ذاتي. وهي آخر مملكة وطنية شهدها التاريخ قبل الحكم الروماني المباشر. اعتقد اوكتافيو أن يوبا الثاني سيعمل على تغيير تقاليد البربر ويجعلهم يقلدون الرومان ويدمجون في المجتمع الروماني، فتصبح بذلك المستعمرة الإغريقية قطعة من إمبراطورية روما ، لكنه اخطأ في تصوره. كان يوبا حليما عادلا ، تفرغ في أواخر حياته للمطالعة والكتابة، غير أن =كتبه مفقودة ؛ ذ لم يصلنا شيء منها، حيث أقدم الرومان على محوها ،ربما كي يمحوا كل أثر من أثاره، لينسى الأهالي كل مجد أسلافهم وملوكهم ورؤسائهم . ينظر: بن أشنهو (عبد الحميد) ،الملك العالم يوبا الثاني وزوجته كليوباطرة سيليني ،الجزائر، عاصمة الثقافة العربية ، سحب الطباعة الشعبية للجيش، (د.ط) ،2007، ص.24-ص.25-ص.27-ص.67.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

راكض وراء مخطوطاتها المدفونة* ، مع أننا نعتقد أن لا حياة فيها. وهو من جدّ ألماني مستشرق "شغل كل عمره على حواف برلين، يفلي أسرار ألف ليلة وليلة وترجمتها." [1] أقول يقرأ القارئ انبهار الغرب بثقافة الشرق، التي ماتزال بكرا في انتظار من يكتشف أسرارها .

إذا كانت شخصية "يوسف " المشرقية الفلسطينية بقيت وحيدة على حافة الطرقات المقفرة، تحمل تاريخ المآسي والحروب، بعد أن سُرق منها كل شيء، حتى حقّها في أن تمارس طفولتها. فإن إستراتيجية السرد اصطنعت شخصية "كوني كونراد" لتحمل همّ التاريخ الثقافي الإنساني ، حيث وهبت حياتها كلها لتراب الشرق، حين غادرت صوبه دون رجعة. باعتباره من الأولويات في أجندتها، مقارنة بالزوجة "مي "والابن "يوبا". وإذا كان النص الروائي يتكثّم بين تضاريسه على هذه المفارقة، فإن القارئ في إمكانه أن يبني معنى يقف من خلاله على أبعاد حرية الاختيار التي يمارسها الغربي في الحياة ، في مقابل القمع الذي يحياه الطفل في فلسطين-المشرق والمغرب العربيين -والذي سيكون مصيره الجنون يوما بفقدان الواقع لمعقوليته. وذلك تبعا لتمظهر شخصية "يوسف" في النص. ولأن الشخصية/مي ترفض أن تكون نسخة عن "يوسف" وأمثاله الكثيرين، نلفيها تستثمر وجودها في "أمريكا" وتلعب على الوتر الحساس، الذي أصبحت تدرك أهميّته بالنسبة للغرب. ويتعلّق الأمر بالثقافة المشرقية الإنسانية ، حيث جعلت منها فعلا ثقافيا يلتف حول محاوره المشرقي والغربي . والقرينة التي تمثّل ذلك في النص، هي "المطعم

---

* - تغطي مدافن البحرين مساحة تقدر بـــ30كم2؛ أي 5 % من مساحة جزر البحرين .وهي تقارب 170ألف مدفن. بدأ الاهتمام بمدافن البحرين منذ القرن 19 . وتقوم العديد من الجمعيات الأوربية التي تهتم بالآثار بإرسال بعثات متخصصة في أعمال الحفريات الأثرية إلى البحرين للبحث عما تحتويه من كنوز أثرية. راجع صحيفة الوسط البحرينية العدد2407، الصادرة بتاريخ: الخميس 9أبريل 2009. أو راجع موقعها الالكتروني :www.Alwasat news.com.

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.273.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشرقي" -الذي تمتلكه خالتها "دنيا "-الذي يتوافد إليه الزوار الغربيون ، للتمتع بالموسيقى والتجوال عبر المعارض الفنية التي تقام فيه .

تقول الساردة/مي :

" يزوره رجال كبار، وممثلون مشهورون وكتاب معروفون، ورئيس بلدية المقاطعة ،ومدير الأوبرا، ورجل الإشهار الكبير غويسي ألفونسو الايطالي الأصل."[1]

"للشرق رائحة يريدون أن يعثروا عليها في الألوان والوجوه واللغة. "[2]

خلق هذا الفضاء الثقافي نوعا من التوازن بين القوى المختلة أصلا ما بين الشرق والغرب. ففي حضوره ضمن سجل النص تملص النص الروائي من احتمالية وقوعه في اجترار الثنائية "شرق /غرب"، التي وعلى الرغم من ذلك تبدو للقارئ مع القراءة الأولى وربما الثانية...وكأنها المسيطرة. غير أن الالتفات للعلامات الأيقونية التي يبثها الحضور الثقافي للمطعم الشرقي بمحموله الحضاري الشرقي في الفضاء الأمريكي، يجعل القارئ ينزع نحو مقاربة مغايرة تبعا لسعي النص وراء الاختلاف والتأسيس للوعي المغاير. وذلك بهدف التنبيه للأدوار التي ينبغي أن تؤديها كل من الذات والثقافة العربيين، لا سيما عندما نقرأ الملفوظ السردي التالي للساردة/مي:

"أريد أن انجح في المكان الذي نبت فيه."[3]

"لم يمنعني أصلي العربي من الدخول إلى الكثير من البيوت الأمريكية والمتاحف."[4]

---

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.270 .

2 - المصدر السابق ، ص.270.

3 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.230.

4 - م س ، ص.41.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن بناء الذات العربية وفق المعطى السردي، يصبح مرهونا بالأخذ والعطاء، وليس بالأخذ فقط. أخذت الساردة /مي من الغرب الفن والموسيقى والحرية، ومنحته في المقابل متعة اكتشاف سحر الشرق من فضاء المطعم الشرقي الذي تملكه الخالة/دنيا.

ويبدو من الذي تقدم أن هذه الساردة استوعبت الخصوصيات الحضارية الإنسانية والثقافية واللغوية في تعدديتها. كما تعاملت مع المكونات التاريخية الشرقية، بأن جعلت منها حركة وقوة بعد أن كانت معطلة. حيث خلقت توازنها انطلاقا من رغبتها في إحياء عناصر هويتها المدفونة في تاريخها العميق. وهي بذلك تنتصر للهوية المتعددة. والتي مَوْقَعَهَا النص في موضع جديد ،لأنه أكسبها مزيدا من الاستمرارية. وهنا أجد مسوغا يجعلي أتبنى فكرة أن "الهوية ممارسة عملية غير واعية (بمعنى لا شعورية) قبل أن تكون تصوّرا ذهنيا واعيا (بمعنى شعوري)"[1]. فضلا على أن الساردة/مي كتبت "مدونة الحداد" باللغة العربية ، والحرف هنا إرث ثقافي . ثمّ حذا ابنها "يوبا" حذوها، وكتب كلمته التي تصدّرت النص الروائي باللغة نفسها.

وعطفا على ما سبق يبدو أن النص الروائي ينسج عبر إستراتيجيته عددا من الصور الأيقونية. في ضوئها يضع الإنسان، أين كان انتماؤه في مواجهة لقضية[القضية الفلسطينية] تخص الجميع، وليس الشرق وحدهم. متجاوزا بذلك الخطاب السياسي الفج، الذي يجعل هذه القضية حكرا على البعض دون الآخر. مسلطا بعضا من الضياء على البعد الإنساني في القضية الفلسطينية ، وعلى مصير الفلسطيني الذي يعيش التيه ،منعزلا في انتظار المحرقة.

ولعل قارئ النص سيلاحظ أن مسألة بناء الذات الساردة لذاتها ظلت قائمة حتى بعد الموت ، وذلك من خلال الرماد الذي يحمل بين ذراته سماد الروح، به زرع الابن/يوبا أرضا بورا امتثالا لوصية أمه المكتوبة . وتمكن "يوبا" أخيرا من مزج رماد

1- الحمد (تركي) ، الثقافة العربية في عصر العولمة، (ط. 3)، بيروت/لبنان، دار الساقي ،2003، ص.209.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جثة أمه/مي بتراب أرض"القدس" ومائها، ليتسرب بعدها مع الماء إلى قلب النباتات والزهور وألوان الفراشات. هي تجربة جمالية تعيشها الساردة/مي "مع الظلمة الأولى من الفجر الجديد "[1] ، بعد فناء الجسد بمعية ابنها/يوبا قارئ الوصية الذي شارك في تحقق تلك التجربة الجمالية. وذلك من خلال حرصه على تطبيق محمول الوصية التي خلقت بها الساردة/مي –استنادا إلى القارئ/يوبا- حلمها لتبنعث به من جديد على حد تعبير "مالارميه".[2]

2. سردنة*الفن التشكيلي في رواية" كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" :

.1.2. تخصيب شعرية الفن التشكيلي في نص"كريماتوريوم":

استثمرت الكتابة في النص الروائي التماثل المعرفي بين رسم الكتابة وفن التصوير، فقابلت سرديا بين خطي الرسم والكتابة**. حيث جاء فن التشكيل الذي باشرته الساردة التشكيلية/مي في حاضرها بالمستشفى موازيا لرسم للكتابة على "مدونة الحداد". وفي ضوء هذا المنحى أزاح النص السردي الفن التشكيلي عن مقصديته الأولى خدمة للكتابة الروائية ، مستغلا في ذلك أفق رؤية الساردة الفنانة/مي وبلاغتها البصرية.

1- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.15.

2 - ينظر: ماركيه (جان فرانسوا)، مرايا الهوية ، ص.197-ص.198.

* - أمام العجز المصطلحي كان عليّ فتح باب الاجتهاد استنادا للجذر المعجمي "سرد"، فقمت بتخريج المصطلح "سردنة" من الجذر للدلالة على الأبعاد السردية للفن التشكيلي في النص الذي أشتغل عليه. وقد استندت في هذه الخطوة إلى كل من الاستاذ شرشال (عبد القادر) ود. بكري(عبد الكريم)اللذان أكدا لي سلامة المفهوم من الناحية الصرفية والتركيبية، وذلك قياسا على "عقلنة". وتفيد "فعلنة" تحوّل الشيء من حالة إلى أخرى. إذن اشتغالي في هذا المبحث ينهض على دواعي تحول فن التشكيل في النص الروائي من علامة بصرية إلى علامة لسانية.

** - يبدو أن الحقل الدلالي للجذور المعجمية: "خط"،"كتب"، "رسم" في المعجم العربي يرد متداخلا :"خط: خط القلم أي كتب. وخط الشيء يخطه خطا: كتبه بقلم أو غيره." "ابن منظور، لسان العرب،المجلد/7، بيروت/دار صادر ،(ط.3) 1994، ص.287. "كتب: الكاف والتاء والباء أصل صحيح واحد يدل على جمع شيء إلى شيء.من ذلك الكتاب =والكتابة. يقال كتبت الكتاب أكتبه كتبا." ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط:عبد دار السلام هارون،(ط.1)، المجلد:3، بيروت، الجبل ،1991، ص.158."رسم: الرسم: الأثر ، وقيل: بقية الأثر، و قيل : هو ما ليس له شخص من الآثار. وقيل :هو ما لصق بالأرض منها . رسم الدار: ما كان من آثارها لاصقا بالأرض. والجمع أرسم ورسوم. ورسم الغيث الدار:عفاها وأبقى فيها أثرا لاصقا بالأرض . والراسم : الماء الجاري . وناقة رسوم: تؤثر في الأرض من شدة الوطء. ورسمت الناقة ترسم رسيما: أثرت في الأرض من شدة وطئها."ابن منظور، لسان العرب ، المجلد/ 12، ص.241.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشخصية /مي فنانة تشكيلية تتعاطى الرسم ، وساردة تحكي وتصف كتابة. و تتمظهر هاتان الوظيفتان في النص بشكل جليّ في "الصورة المزدوجة" التي تتضمن مشروعا لصورة الحلم الذي يتحقق عبر اللغة. ويستشرف هذا التضايف تقاطعا جماليا ما بين السرد وفن التشكيل. والنص الروائي وفق هذا التصوّر، يقلص المسافة بين الكتابة السردية وفن التصوير، إذ "لاشيء يفصل الكتابة عن فن الرسم كلاهما صنعا من النسيج نفسه"[1] ، من أجل ذلك لا أريد أن أهمش حضور الفن التشكيلي في هذا النص. واهتمامي به في هذا المبحث يأتي تساوقا مع حضوره المكثّف في نص "كريماتوريوم"، حيث شغل الرسم بالكلمات فضاء نصيّا واسعا، فيه وُظِفت أنظمة دلالية غير لسانية قصد تحقيق سلطتها في النص .

إنّ إدراكي لمدى فعالية فن التشكيل ، يبدأ من وقوفي على المساحات النصية التي تحتلها الإشارات إلى هذا الفن ضمن الخطاب الروائي. لذا كان عليّ اختراق مستويات السرد قصد قراءة أنظمة العلامات التشكيلية المتبددة فيها، في محاولة لتأويل محمولها بمحاورة الجمالي فيها. لكن قبل ذلك ينبغي أن أشير إلى أن انفتاحي على جمالية الفن التشكيلي المضمرة في إدراكي للنص، سيتمّ من خلال صورة حضوره في مخيّلتي لدى قراءتي للنص الروائي .

إذا كان فن التصوير (Peinture) يمنح لعين المشاهد الحرية أثناء التحديق للوحة (Toile) بشكل متوال، فإن النص السردي المكتوب يسلب هذه الحرية من المتلقي ،عندما يقيّد بصره في اتجاه محدد بصرامة لدى قراءته للسطر؛ إذ لا يمكن للقارئ أن يصل ببصره إلى مسافة أبعد داخل السرد ، إلا بما يسمح به حدود المكتوب. لذا يستحيل القبض على ملامح الصورة التشكيلية في المجال المرئي(Visible). لكن في مقابل ذلك يستدرج

1- Barthes (Roland) , L’ obvie et L’obtus, p.201

.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المكتوبُ القارئَ، ويعوّل على جهده الذهني(Effort Mental) إزاء الخطاطات والعلامات النصية الدالة في فهم الصورة المرسومة بالكتابة، من خلال التّمعن في العلامات النصية التي تشكّل النص وفق نسق محكم. لحظتها تبدأ مخيّلة القارئ في تكوين صور لما هو غير موجود أصلا.

إن تبدّد الصورة التشكيلية في النص، وانفلاتها من حقل رؤية متلقيها، وبالتّالي استعصائها على الإدراك ، هو ما يثير تنويعات التأويل لفهم صلة ما هو تشكيلي بالنص الروائي، وكذا دواعي حضوره ، ومدى انسجامه مع وحدة النص الكلية. في ضوء ما سبق يحق لي أن أتساءل عن العلاقة الممكنة(Relation Possible) بين الكتابة والرسم؟ وعن الحوارية القائمة بينهما على مستوى السرد؟ و عن مقصدية تحويل فن التصوير من أبعاده التشكيلية الفنية إلى علامة لسانية في النص الروائي الذي بين أيدينا ؟

يتوسل الفن التشكيلي في النص الذي أشتغل عليه اللغة لإنتاج مضامينه، ذلك أن وظيفة النص الجمالية تتمثل في حمل الفن التشكيلي إلى اللغة لتكثيف طبقات المعنى المطمورة تحت طبقات المكتوب. إن فن التشكيل في النص هو أداة للتكثيف بامتياز. وُظف بوصفه معادلا تشكيليا للذاكرة البصرية للساردة التشكيلية/مي التي تختزن صورا عن "القدس" و حاراتها .ضمن أجواء هذا الفضاء تشبّع الوعي البصري لهذه الساردة التي لم تنقطع قي منفاها عن اختبار مدركاتها البصرية واللونية في لوحاتها، وتجرّبها تشكيلا فنيا ينمّ عن مقاصد جمالية مستلهمة من مستودع الحلم عن الطفولة الذي يخزّن آلاف الصور.لاسيما أن الطفل يرى "العالم مزينا بالرسوم، بألوانه الأولى و بألوانه الأصلية"[1].

تأتي الرغبة في الرسم أثناء شعور الساردة التشكيلية/مي بألم كبير.ألم جسدي ،أو ألم اشتعال الذاكرة. فتسارع إلى الريشة، لتنقذ نفسها بالرسم. تمارس على فضاء البياض الحياة. لحظتها تستعيد الذات حريتها. لأنها تعيد به [بالرسم] ما تهدّم ،جاعلة منه صورة

1 - Bachelard (Gaston) , La poétique de la rêverie, p.101

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لما هو مفقود. لا تشارك الساردة /مي بالرسم في المعركة، بل على العكس من ذلك ، لأنّها تتّخذ "منه الاستراحة بعد صراعاتنا اليومية."[1]

اكتشفت الساردة/ مي بفعل الموت موازين جديدة للصراع ، تتمثل في تدريب الذات على الصمود بالكتابة . ومهارة امتلاك الألم لتسويغه في الفن. فالرتابة التي عاشتها على سرير في غرفة بالمستشفى، لم تقتل جمال الأشياء في عينيها، لأنها ظلت تبحث عن النور الذي بداخلها. حيث حوّلت داخلها المغلق "عالم اللاّشكل المظلم" إلى الخارج المفتوح "عالم الشكل والنور". تبعا لذلك تحوّل الداخل إلى الخارج-من خلال الخلق الفني- في شكل كتابة وتصوير.

هذه العملية سمحت بتكشّف العالم -تبعا لإدراك وعي الساردة له- وتجلي الوجود بعد زمن من التّخفي . ذلك أن فن التصوير يلبي لدى الساردة التشكيلية /مي رغبة في الخلاص، بخرق الفضاء المغلق"المستشفى" إلى الفضاء المفتوح "الذاكرة". وتسنى للساردة /مي ذلك لدى انخراط بصرها في ما تراه . لكننا في الوقت نفسه نلفيها تقع تحت بصر الأشياء ، وكأن الرؤية التي تمارسها حيال الأشياء هي بدورها تخضع لها . مما يسمح لها بالحلول في الشيء والارتحال داخله لدرجة يتعذر معها الوقوف على من يَرَى ومن يُرَى. ذلك أنها لا ترى الأشياء كرؤيتنا لها ، بل إنها تراها على الهيئة التي ترسمها . معنى ذلك أن محمول اللوحات التشكيلية التي اشتغلت عليها الساردة/مي في النص الروائي، يظل مرتبطا بزاوية نظرها. لأن "الفنان لا يفصل ما يراه عما يدركه في مخيلته، ولا ما يصوره عما يعتقده موجودا في باطنه"[2]؛ أي أن ما ترسمه"مي" لا يتعلّق بالعالم الحقيقي كما شاهدته ذات مرة ، إنما بتكوين حقيقة تصويرية عن هذا العالم . واستعادة الأشكال داخلها يتمّ بعد الإضفاء عليها من وعيها ، حيث تُكثّف الأشكال برسم خطوطها الأساسية

1 - Leger (Fernart) , Fonctions de la peinture, Edition Etablie présentée et annotée par : Forestier(Sylvie) , Gallimard, Paris, 1997, p.224.

2 - كحلي (عمارة)، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص.196.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فتصوغ صورها بفضل طاقة التخييل. ذلك أن الرسم هو "الطاقة على منح الصور التي يهيئها الإدراك الحسي "[1]، مما يرمي بنا إلى القول إن علاقة الفنان بالأشياء ليست سطحية لأنه يقرأ الأشياء في عمقها الخفي.*

تستثمر الساردة التشكيلية/مي ذاكرتها الجمالية ، والتي هي ذاكرة منتجة على حدّ تعبير "باختين" [2]، حيث "تتبارى كل من الذاكرة والتخييل لاستعادة الصور المتعلقة بحياة"[3] الماضي. وإن تنامي مستوى إدراك الذاكرة البصرية لذاتها يجسّده فعل الإقدام المتواتر عبر فضاء السرد على الريشة والألوان. إنها الأدوات التي مكنت الساردة التشكيلية/ مي من الانتقال بالذات من تجربة الغياب(Experience de Labcence) إلى تجربة الامتلاء(Experience de plénitude). ومن اللاّمرئي إلى المرئي، فخلقت بديلا لواقعها المبتذل. و كشفت عن ممكنات الإرادة في الحاضر. وهي بذلك تجاوزت الإحباطات التي حاصرتها ،وجدّدت طاقتها للتصدّي للحياة. وعبر السرد دائما تنساق الساردة التشكيلية/مي في تجربتها فتتكشف لها الأشياء . فتمضي من كشف إلى آخر، محوّلة انفعالات النفس إلى صور فنية جمالية .

إن الذاكرة البصرية التي تشتغل الساردة/مي على مخزونها تمثل عاملا حاسما في تحوّل الشيء المستوعب إلى صورة فنية ؛ إنها تقوم بعملية مسخ للشكل ثم إعادة صياغته. فتتداخل بذلك الصورة البصرية بالصورة الذهنية*.

---

1 - ر.روجرز (فرانلكين) ، الشعر والرسم ، ص.38.

* -لا يرسم الفنان الشجرة كما هي عليه في الواقع ،إنما يرسم علامة الشجرة. فعندما يرسم الفنان الشجرة، إنما يرسمها بعلاقاتها بمشاعره، إنه يرسمها بعد أن يكون انتمى إليها"، ينظر: ر.روجرز (فرانلكين)، الشعر والرسم، ص.208.

2 - ينظر: الزاهي (فريد)، النص والجسد والتأويل، ص.34 .

3- Bachelard (Gaston) , La poétique de la rêverie ,p. 90.

* - يمثل " الشكل المنظور بالنسبة لفان كوخ ذريعة للتعبير عن شيء أهم وأكثر حقيقة هو الذات وصراعاتها الداخلية ،إن جوهر الأشياء ينبع من الحياة العاطفية" محمود صبري،الفن والإنسان-دراسة في شكل جديد من الفن،-واقعية الكم، (ط.2)،مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي،1991،ص.178. ونسوق هنا "فان كوخ" كمثال عن

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذا كان فن التصوير في "كريماتوريوم" يحيل إلى القصة ، فكيف له أن يرويها مادام مجردا من العلامات الزمنية ومن الأفعال-ظاهريا على الأقل- ؟ وهل تنطوي اللوحات التشكيلية في النص الروائي على زمن سردي؟ ثم ماهي ملابسات تحول الرسم إلى مادة سردية ؟

السرد في النص الروائي لا يقوم بشرح اللوحات المرسومة ؛ بل إنه يجسدها .إن "اللوحة بحكم خطوطها وألوانها ، مهيأة على نحو متفرد لمعالجة أشكال توجد آنيا في المكان"[1]. غير أن السرد بوصفه مقولة زمنية يضفي على الفن التشكيلي من بعده التكويني، فيتكثف على طبقاته الزمان والمكان. فتصبح اللوحة المرسومة ضمن مسار الحركة السردية فضاء عليه يلتحم وعي الماضي بوعي الحاضر. وهنا نقول إن اللوحات التشكيلية في النص هي وليدة قسوة الزمن وتيه المكان، حيث باللون والريشة تثبت الساردة التشكيلية/مي الزمن والمكان .كما أن تصويرها للسرد يتم من خلال ترحيلها لـــ"متتالية السرد التعاقبية الزمنية إلى نظام تزامني، وإلى تنظيم بنيوي للفضاء قائم على ترابط منطقي للأجزاء في الكل."[2]. معنى ذلك أنها تُصوِّر في كل لوحة من لوحاتها لحظة واحدة تضم عددا من الأفعال معا، من خلال نقلها لـــ"لطراز التمثيلي الأيقوني إلى اللغة"[3]؛ أي أن كل لوحة تختزل "شبكة من الإشارات والعلامات التي تختصر الزمن والمكان

الفنان التشكيلي الذي يسقط مدركاته الباطنية على الشكل المنظور الذي يقدم على تصويره ،ونحسب أن الساردة التشكيلية/مي تتعاطى مع فن التصوير وفق فهم "فان كوخ" . ولعل ورود اسم هذا الفنان ضمن عتبة النص لم يكن اعتباطيا. لذلك نتوخى في نفس هذا المبحث مقاربة الدوال الخطية للون في العتبة انطلاقا من رسالة "فان كوخ "المدرجة ضمن هذه العتبة.

1- ر.روجرز(فرانلكين) ،الشعر والرسم، ص.211.

2- مارين(لويس) ، نحو نظرية لقراءة الفنون البصرية -لوحة بوسان :الرعاة الأركاديون، ضمن: مؤلف مشترك: القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل تحرير: روبين سليمان(سوزان) ، كروسمان (إنجي)، ترجمة: صالح (علي حاكم) ، ناظم(حسن)، (ط.1)، بيروت / دار الكتب الجديدة المتحدة ،(د.ت)، ص. 338 .

3 - م س ، ص.339.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والحدث "[1]. فتتحول اللوحات التشكيلية في النص إلى محكي . وعلى القارئ أن ينتج الرسم الغائب ذهنيا في ظل تلقيه للمحكي. من هنا يصبح تمظهر فن التصوير في النص "إنما هو مجموعة قضايا أيقونية قصصية تتكشف بلغتها الخاصة عن قص الحادثة. "[2]

وإذا كانت العلامة "في نطاق العملية التصويرية ماهي إلا نوع من الألسنية البصرية"[3]، فإن النص السردي يعمل على تحويلها بحكم طبيعته إلى لغة بصرية مقروءة . غير أن تلقي هذه اللغة ليس عملية بسيطة، ذلك أن كل لوحة من اللوحات التشكيلية المتبددة في نسيج السرد، تؤدي دورها من خلال بنية نسيجية مركبة تحقق معنى.ويتضاعف سمك المعنى نتيجة عملية رصف الصور- التي تقوم بها الشخصية/مي.

إن الأوجه المتعددة للوحات التشكيلية ضمن تموجات السرد، بإمكانها أن تنتج طبقات متعددة من المعاني، ومستويات مختلفة من التأويل، تتقاطع في تشظي باطن الشخصية/مي داخل محمول تلك اللوحات. لا سيما وأن هذه اللوحات تنهض على علاقة موازاة مع مخزون الذاكرة الذي هو منبعها. مثلما تنمّ عن وعي جمالي للذات الساردة/مي في تعاطيها مع العالم الذي تتأمله.

وفي ضوء مستويات هذا التحليل، تمنح الساردة/ مي للتخييل دور الخلق بعيدا عن سلطة الواقع العيني.غير أن جميع لوحاتها التشكيلية التي أقدمت على رسمها تظل تؤشر على الواقع، إنما بقرائن تشكيلية. وهي في كل ذلك إنما تخلق الجمال من الألم، لدى تحويلها للذاكرة إلى صور. بعد أن عادت بالزمن إلى الوراء، وتوقفت عند عدد من صوره. وراهنت على اللون لأنه رهان لا يموت ، به استرجعت الأرض التي سرقت

---

1 - عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي، ص.179.
2- مارين(لويس) ، نحو نظرية لقراءة الفنون البصرية ، ص. 339.
3 - سليم (أحمد فؤاد) ، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي-الصورة ، الشارقة /مجلة فكرية، العدد:1 ، 2000، ص.12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منها. وثبتت في لوحاتها فضاء ظل ينزلق من بين أصابعها. إن الألم الموجود داخل الشخصية/مي ،هو الذي أعطى لأحاسيسها الرهيفة كينونة ووجودا. فخلف الأشكال والألوان تتوارى ضلال مدينة "القدس" بقببها وكنائسها التي حولها الزمن إلى خراب.*

تتماهى بين تضاريس النص، لاسيما "مدونة الحداد "،"لغة مغايرة وهجينة يتجاور فيها ويتداخل الحرف والصورة ،اللغة والتشكيل" [1].هي كتابة يتشابك فيها الحرف واللون، وذلك في حضور الريشة والقلم كبديل ممكن عن الحكي والقص الشفويين ."وهو بديل ماثل بوسعه أن يختزن الحكي ويحيله إلى كتابة"[2].

يمرّ حلم الساردة /مي عبر المكتوب والتشكيلي، خاصة أن سيطرتها على اللغة متماثلة مع سيطرة الرسام على ألوانه. غير أنها تمارس "الاختلاف بين الكتابة والرسم كاختلاف منتج للمعنى والدلالة. ولعل هذا الاستثمار لكل ممكنات التجسيد هو ما يجعل من العودة إلى منبت الكتابة وعينها الأولى تصورا للكتابة كمعنى بحد ذاته" [3]. فضلا على أن كلا من الرسم و الكتابة من الأشكال الفنية التي تمتهن الاحتفاظ بالسرّ، وهي لذلك وحسب "هيدجر" من "أسمى أشكال التّعبير عن حقيقة العالم أو الوجود."[4]لكن كيف واجهت الساردة الفنانة/مي العالم وآلياته الحربية والثقافية؟

يمتاز الفن التشكيلي بمظهر كوني يتجلى في بعده الإنساني ،لأنه يستلهم طاقته من الوجود الإنساني. وبوصفه خطابا بصريا فهو" يتصف بالكونية. ويمتلك أنظمة تمثيل تكاد تتشابه عبر العالم"[5].وعليه يصبح إدراك هذا الفن كونيا ،نظرا لتلاحمه مع الأفق الإنساني.

---

* - أخصص لاحقا فضاء من هذا المبحث لقراءة عدد من اللوحات التشكيلية استنادا إلى المعطى السردي للنص.

1 - الزاهي(فريد) ، الحكاية والمتخيل، ص.46.

2 - عبيد(محمد صابر) ،تأويل متاهة الحكي، ص.188.

3 - الزاهي (فريد) ،الحكاية والمتخيل، ص.48.

4 - شرفي (عبد الكريم)، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة-دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، (ط.1)، بيروت /الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/منشورات الاختلاف،2007، ص.111.

5- شقرون (نزار) ، معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، (ط.1)، الانتشار العربي ،2009 ، ص.34.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

و"الفن سؤال حضاري ، ومن ثم هو في جوهره سؤال فلسفي يشخّص قيما في تجليات بصرية قوامها اللون والشكل والنور"[1]. وإن توجه النص الروائي إلى فن التشكيل يأتي بوصفه "لغة قائمة بذاتها"[2]،استنادا إلى هذه اللغة ، طرحت الساردة /مي سؤال الفن بوصفه تجربة وجودية، مكنتها من الإفلات من تجربة الانمحاء التي قادها إليها التيه.

تعيش الساردة /مي زمن البحث عن حضور فاعل لها في العالم الذي تعيش فيه" أمريكا"- بعد أن وجدت لنفسها مكانا في مركزه- ولأن الرسم خطاب عالمي، فإنها تخاطب الآخر بواسطته من خلال المعارض التي كانت تقيمها . ولعل ذلك مؤشر على أن الذات العربية لا ينبغي أن تبقى على هامش مركز العالم ،الممثل في النص في " أمريكا "؛ إنما عليها أن تصنع لذاتها مكانا، تحضر من خلاله في قلب هذا العالم. "هنا يصبح الانفتاح على الآخر انفتاحا تحرريا يدعم حرية الذات وصيرورتها على نحو ما، فالذات العربية عندما تجد نفسها في بوتقة ما محاصرة حصارا ضيقا يصل إلى حد صعوبة التنفس ، تحاول التمرّد والخروج على قوانين الأسوار المحيطة بها."[3].

وتؤشر العلامات الأيقونية في النص السردي على أن اللون جعل الحياة تنتصر على الموت.والمعنى على اللامعنى. فاللون هو الحياة نفسها به تصدّت الساردة/ مي لآلة الاحتلال الصهيوني* التي فشلت في إدخال الفلسطيني في بوتقة الانغلاق، أمام مخيلته المشتعلة والقادرة على العطاء. وبهذا يغدو الفن التشكيلي - إلى جانب الكتابة- في النص الذي بين أيدينا رهانا به بنت الذات الساردة/مي ذاتها. وبه أدركت معنى الوجود .وبه

---

1 -الافتتاحية، الخطاب التشكيلي المغربي، مجلة علامات،ع :9 ،1998، ص.5.

2-Leger(Fernart), Fonctions de la peinture,p.9.

3- عبيد (محمد صابر) ، البياتي (سوسن) ، جماليات التشكيل الروائي، (ط.1)، اللاذقية/ سوريا ، دار الحوار،2008 ، ص.96.

* - يأتي الفصل في النص الروائي مابين الصهيونية باعتبارها إيديولوجيا سياسية ،وبين اليهودية باعتبارها دينا سماويا .وفي ذلك وعي من "المؤلف الضمني" بعدم الانزلاق وراء خطاب يتخذ مبدأه الأساس الانتماء الديني أو أي انتماء قومي منغلق.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قاومت آلة الحرب المدمرة .. حيث تقول: "خسرت كل رهاناتي ، فعوضتها برهان اللون والتشكيل."[1]

وبفعل تداخل الخطاب السردي بالفن التشكيلي، تحوّلت البنية اللغوية في الخطاب الروائي إلى بنية معرفية تؤشر على حضارة معينة ،لأنها تضمر ثقافة غربية تروج لفن الرسم والتصوير من دون العرب. وكأن بالفنانة /مي تخرج من جلدها لتخاطب الآخر بلغة إنسانية يؤمن بها الغرب أكثر من غيرهم. لأن وعيها الباطن مدرك تمام الإدراك أن الخطاب الذي يقدمه الفن التشكيلي ،إنما هو خطاب عالمي.

إن فهم المتلقي للنص مرهون بارتباط قصدية اللوحة بالوعي الجمالي لمتلقيها. وهذا الارتباط القصدي يتجه نحو انفتاح المعنى وتعدّده ، مما يوسّع حقل التأويل على مقاصد المتلقي. وأتساءل عند هذا المستوى من التحليل عن اللوحات التشكيلية هل هي مجرد ملصقات على نسيج النص مثلما وصفها "السارد غير الممثل" ملصقات على الجدران ؟ أم أن لهذا الحضور دلالة غائبة؟ وهل حضورها في النص يأتي لمجرد تداخل للأنواع والأساليب أم هي تقنية كتابية ؟ لكن قبل أن أخوض في مساءلة عدد من اللوحات بغرض معالجة ما طرحته من إشكالات، رأيت من المفيد أن أتعرض لفعالية العلامة اللونية وأشكال تجلياتها في النص الروائي. وبدءا أتوقف عند حضور اللون في العتبة النصية ، ثم أعرض إلى الهوية اللونية لعدد من الألوان التي حرّكها السرد قصد حل شفرة اللون في موضوع اللوحات.

.1.1.2. فاعلية العلامة اللونية ومستويات حضورها في النص :

أ. الإيماءات الإشارية للحيز اللوني في العتبة:

تتوسط العتبة (Seuil) العنوان والنص. و هي لذلك تشكل النص الموازي الذي يوجّه القارئ، بوصفها نقطة تماس بين الخارج والداخل. منها يمضي نحو تضاريس

1 - الأعرج "واسيني" ، كريماتوريوم، ص.99.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النص وفضاءاته الوعرة .وعلى الرغم من وقوعها خارجه، إلا أنه يحمل منها شيئا ما. ويبدو أن الموقع الذي تحتله العتبة في نص "كريماتوريوم" يجعلها همزة وصل بين عالمين متجادلين :عالم واقعي حيث يوجد المتلقي، وعالم التخييل إلى حيث يُنقل بعد اجتيازه لهذه العتبة. لذا كان لزاما على الكاتب أن يعوّل عليها بوصفها حافزا خارجيا في إثارة انتباه القارئ واستمالته. لأنه استنادا إليها يباشر المتلقي قراءة المتن الروائي. إذن: ماذا تهب العتبة في نص "كريماتوريوم" لمتلقيها ؟ وما هو المسوّغ الجمالي لحضور اللون فيها؟

في الصفحة التاسعة من النص الروائي تطالعنا مقولات ثلاث بأرها الكاتب بلون أسود مضغوط:

أوّلها: جزء من رسالة فانسون فان غوخ (Vincent Van Gogh(1890-1853إلى أخيه ثيو * Theo:

"إن الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي .هل هي كذلك في الطبيعة،أم أن عيني أصبحتا مريضتين؟ها أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها. في قلب المأساة ثمة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها ...."[1]

ثانيها: مقولة للفنانة الفلسطينية جمانة الحسيني * :

---

* - لمعرفة تفاصيل أخرى عن رسائل غوخ (فان) إلى أخيه ثيو ، ينظر: ديرميه(ميشال):الفن و الحس، ترجمة: البعيني (وجيه) ،(ط.1)، بيروت/ لبنان، دار الحداثة للطباعة والنشر،1988 ، الفصل: 11من ص.289 إلى ص. 396.

1 - الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم، ص.9.

* - "برزت الفنانة الحسيني (جمانة) الرسامة الفلسطينية المولودة بتاريخ 1932 ، مع بداية حركة المقاومة الفلسطينية .وفي أواسط الستينات بدأت عدد من الأسماء الفنية تظهر خاصة مع أحداث 1968، وما تلاها من تفجر ثوري فلسطيني. درست الفن في بيروت . وهي نشيطة وغزيرة الإنتاج. تتميز أعمالها بالزخرفة الطفولية البريئة . وباعتبارها من القدس، فإن موضوع لوحاتها كان معظم الأحيان القدس وقبابها ومساجدها وكنائسها في إطار روحاني جميل . ألوانها محددة ونظيفة . وكثيرا ما تنحو نحو ترك الخلفية بيضاء ، تذكرنا بطهارة القدس. وفي أعمالها الأخرى التي يمتد موضوعها إلى فلسطين بشكل عام، نراها تستغل الرمز كالعصفور والحصان و غير ذلك". ينظر: جودي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"إن اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع ، بما في ذلك تعبيره عن أشد اللحظات مأساوية."[1]

ثالثها: قول لمارتن لوثركينغ Martin Luther King، مقتبس من خطاب أوسلو المؤرخ بـــ10ديسمبر 1964.

"أرفض جازما أن أسلم بفكرة أن الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثة في مهب نهر الحياة، تحوطها العواصف من كل الجهات. كما أرفض أن أسلم بفكرة أن مآل الإنسانية المفجع هو ليل العنصرية المظلم والحروب، بدل نور الفجر والسلام والإخوة."[2]

تفرض هذه العتبة التي صاغها الكاتب بتلويناتها الثلاث تواصلا مع الفنانين التشكيليين "فان غوخ" و"جمانة الحسيني". ومع "مارتن لوثركينغ" الشخصية التي ناضلت كثيرا ضد العنصرية.

يلاحظ القارئ أن النص الروائي بداية من عتبته يقوم على بنى متنافرة، تؤشر شظاياها على فضاء تشكيلي وآخر لساني"جنس الرواية". وأحسب أن كلمة "رواية" المدرجة عقب العنوان في الصفحة السابعة من النص تحدّد الموقع الذي ينبغي أن يتّخذه القارئ الواقعي. مع هذه الكلمة يتحوّل القارئ من موقعه الخارج نصي(Extra-textuel) إلى موقع داخل نصي تخييلي (Intra-textuel) .حيث بداية من العتبة يخترق -القارئ الواقعي- النص ليشاهد نفسه بالذات، في عالم مدهش مليء بالألوان والأطياف. وفي تخريج آخر لدلالة هذه الكلمة من حيث وقوعها في فضاء سابق على العتبة ،أن الكاتب

(محمد حسين) ، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، (ط.1)، الأردن/ دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2007، ص.75-ص.76- ص.80.

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.9.

2 - م س، ص.9.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بتوظيفها في هذا الموقع بالذات يتوخى تنبيه القارئ لانتماء النص والكاتب على السواء لنظام اللغة الصارم. لاسيما أن كلمة "رواية" وردت قبل العتبة مباشرة.

تحيل العتبة بمقولاتها الثلاث إلى نصوص سابقة على النص الروائي. بها يمارس الكاتب نوعا من السلطة لتوجيه القارئ الذي يتأهب لمغامرة الولوج إلى فضاء السر. وكأن بالكاتب يستعجل بإدراجه لمحمول هذه العتبة ، في تقديم قراءة سابقة على نصه .

إن التوقف عند عتبة نص"كريماتوريوم" هو بالدرجة الأولى محاولة لتقصي أجواء النص. ويبدو للوهلة الأولى أن العتبة مستقلة عن الرواية، لانتمائها إلى مجال فني مختلف عن طبيعة الخطاب الروائي .غير أنها تتحول إلى صوت من خارج الكتابة السردية يقوم بإعادة صياغة المقول، حيث تصنع هذه العتبة لبنات العمل الروائي. وهي بذلك تلمح إلى رؤية الكاتب الفنية التي تستدرج القارئ إلى الاتصال بالنص عبرها، محدثة الألفة بينه وبين النص. مع تفطن القارئ دائما إلى أن جمهور الفنانين التشكيليين "فان كوخ"و"جمانة الحسيني" ليس جمهور الكاتب الروائي "واسيني الأعرج".

إذن يبدو أن اللون هو موضوع نص العتبة الأول والثاني ومنبع معطياتها ومنتجها في الآن نفسه. حيث يتحقق على مساحة اللون تقاطع خطان متوازيان؛ خط الألم وخط النور. فضلا عن السلام الذي أختصر به دلالة الموضوع الثالث للعتبة .وأحسب أن الدافع الذي يحرّك الكتابة في هذا النص هو نورانية اللون التي تشع من عتمة الذات. والتعويل عليه سرديا يأتي من قبيل أنه يُبْرِزُ خط البهجة المتخفّي في ثنايا المأساة. ويُجلي الخفي في باطن الفنان ويمنحه إشعاعا خاصا، يتماثل مع نَفَس الروح .وتأسيسا على ذلك تهيئ هذه العتبة ذهن متلقيها لطبيعة النص الروائي ، ذلك أن "وجودها فيه يكسبه شرعية ما."[1]

1- الرياحي القسنطيني (نجوى) ،الوصف في الرواية العربية الحديثة،(ط.1)، تونس /كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، السلسلة 3، المجلد 3، ص.396.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تنتشر عتبة نص "كريماتوريوم" بألوانها وأطيافها فيما يليها؛ أي في النص السردي الذي طاله هو الآخر اللون. حيث نلفيه يستند إلى فاعلية حاسة العين في تشكيل المادة الروائية وعرضها، ولذلك داعب عين متلقيه بداية من العتبة .

وافتراضنا للعتبة على أنها مشهد لوني يجعلها في تماس دائم مع بقية المكونات البنائية للسرد. ذلك أن الساردة/مي تستمد طاقتها من الفن مثلها مثل "فان غوخ" وتتطلع به إلى الحرية والسلام بوصفه لغة عالمية تلتقي حولها مختلف الأجناس والأطياف الدينية. كما أنها تتقاطع على مستوى السرد مع الفنانة الفلسطينية "جمانة الحسيني"، من حيث كون هذه الأخيرة فنانة تشكيلية فلسطينية .

وأتصور أنه بتصدر العتبة بإشعاعاتها اللونية للنص تُعلِم القارئ بدءا أنها سترافقه في رحلة استكشافه لهذا النص. وهنا أجد مسوغا يجعلني أقول إن النص الروائي ينبثق عن العتبة . لكنه يقيم علاقة جدلية مع عنوانه. انطلاقا من افتراضي أن أبعاد اللون تتنافر مع أبعاد المحرقة في النص وعنوانه ، من هنا تتحول العتبة في النص إلى مفتاح للقراءة. حيث تفتح أفقا جديدا لمغامرة أدبية وتأويلية مميزة، تستدعي المقروء الفني والثقافي السابق للقارئ، قصد تجديده بتلقيه لهذا النص.

ب. الهوية اللونية للون "فراشات القدس":

عاشت الساردة التشكيلية/مي مخاضا ذهنيا أفرز لونا استخلصته من عمقها، لتصوّر به العمق نفسه. وتوصّلت إلى اكتشاف هذا اللون الذي وسمته باسم "فراشات القدس" * في عالم استهلك واستنفذ كل الألوان والمشاهد. به تطلّعت إلى الخصوصية في

* -روى كوخ(فان) "كيفية اكتشافه لدرجة لون لحم الجسد الذي يظهر في لوحة "آكلوا البطاطة". "لقد كان يرسم على وفق (موديلات) تقف أمامه ،وبعمله هذا كان يستخدم لرسم لحم الجسم ،اللون الذي درجت عليه أساليب الرسم الأكاديمي ،وهو مزيج من الأبيض المائل للصفرة والأوكر المشوب بالحمرة ،غير أنه ثبت أن هذا اللون فاتح جدا .من أجل تصحيح الخطأ شرع يعمل من الذاكرة، وكانت النتيجة تحقيق درجة لونية للحم .أدرك أنها لون "البطاطة""ينظر: ر.روجرز (فرانلكين) ،الشعر والرسم، ص.41. ذلك أن لون الجلد البشري يمثل،كما رأينا "تركيبا فكرويا لجميع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ظل النسيج الثقافي الأمريكي . فلون "فراشات القدس" جنّبها الانزلاق نحو طمس هويتها. وذلك على الرغم من قناعتها بضرورة انفتاح هويتها على الآخر، والذي يؤشر عليه زواجها من غربي. وربما يلمح الإبقاء على الخصوصية بهذا الشكل، إلى احتراس الذات العربية لدى انتقالها من كون ثقافي إلى آخر مغاير منفتح الأفق. وكأن اكتشافها لهذا اللون مشروط باستيعابها للفروقات الجوهرية بين الشرق والغرب. وقصد التمثيل أورد ملفوظاتها السردية التالية :

"لقد نشأ من تمزقي وأشواقي الطفولية."[1]

"لوني هو روحي بكل سخائها وخبوتها."[2]

"وحده يعقد صلحا بيني وبين ذاكرتي."[3]

"سأجعل منه عنفواني ،في عمق الصمت الذي ينتاب لوحاتي."[4]

إن جنوح الساردة الفنانة/ مي إلى نزعة التحرّر في معطاها الإنساني الشامل كوسيلة خلاص من الهيمنة بأشكالها المختلفة، يقابله تحرر فني ببعديه الشكلي و المضموني، بغرض صنع هوية تمتحّ من المحلية لكنها منفتحة على الآخر. فـــ"القدس" وسيلة عظيمة بنت بها الساردة/مي أصالتها الفنية. ولون "فراشات القدس" هو الرهان الذي لا يموت. وألوانه هي ألوان "القدس."وأحسب أن في ذلك تلميح إلى أن التميز ينبع من الأصل.

كما أن تخيل لون ما يعني تخيل صيغة من صيغ الحياة. إذن لون "فراشات القدس" هو علامة أيقونية ، اختبرت به الساردة التشكيلية /مي لونها الذاتي، الذي ليس سوى

الألوان الأخرى، وبالتالي اللون الأدنى إلى الكمال".ينظر هيغل،فن الموسيقى ،تر: طرابيشي (جورج)،(ط.1)،بيروت /لبنان، دار الطليعة،1980 ،ص.51.

1 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص.73.

2- م س ، ص.422.

3- م س ، ص.73.

4 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص. 73.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ممكنا لونيا، يرتهن برؤية "مي الفنانة" لباطنها وخبرتها به. ذلك أن الصياغة اللونية تكاد تتشابك مع مقصدية الذات ورؤيتها لما تستبطنه .

أثناء اشتغال الريشة تغرق الساردة/مي في صوفية لون "فراشات القدس"، ليتحول تبعا لذلك إلى رحم للألوان والأشكال ؛ بل إلى ذرة وقد انشطرت مادتها إلى ألوان وأنوار على البياض. تنشر معها لحظة انبجاس الموضوع على اللوحة المطمور في باطنها. ومن صلب هذا اللون خلقت الفنانة /مي ألوانا لا حدود لها. إن مصدر هذا اللون هو المنفى والفقدان وطفولة مقدسية ممحوقة . وفق هذا المنظور يصبح لون" فراشات القدس" مؤشرا على الحلم الطفولي الجميل الذي انكسر. لكنه مازال يتطلع إلى الحياة ،لأنه نور يحيا بداخل الشخصية/مي، والذي به تجدد طاقتها لتواجه محرقة الماضي التي استحضرتها عبر ذاكرتها. ومحرقة الحاضر التي تنتظر جسدها المتهالك. هو إذن لون رمزي يجسد معنى قد تبنيه كفاءة القارئ بخصوص "أرواح الموتى(التي) تأخذ شكل التّعالي المجنح (فراشات أو طيور)" [1] ، وذلك في تحوّله "إلى صورة ذهنية وعقلية منعتقة من الخواص الحسية المرادفة لبنياته ذاتها. "[2]

جـــ .الهوية اللونية للكراسة النيلية الحائلة "مدونة الحداد":

تحديد الهويّة اللّونية للكراسة -التي عليها باشرت الساردة/مي تسجيل ذاكرتها- باللون النيلي*الحائل** يسهم في انبثاق دلالات رمزية يبلورها النص . فاللون الحائل يشير

---

1 - الزاهي(فريد)، الحكاية والمتخيل، ص.51.

2- سليم (أحمد فؤاد) ، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي، علامات، ص.18.

* -"النيل:(فارسية) : نبات يصبغ به ، أزرق النيلة:anil .اللون النيلي لون أزرق أو لون نيلي"ينظر: الخوريسكي (زين) ، معجم الألوان، (ط.1)، مكتبة لبنان،1992، ص.192.

اللون النيلي يقابله باللغة الفرنسية: (Bleu Indigo)، ينظر بخصوص هذا اللون : بهنسي(عفيف)، معجم مصطلحات الفنون ثلاثي اللغات، (ط.2)، بيروت / لبنان، دار الرائد العربي،181 ، ص.171.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى الانتقال من مقام إلى آخر، ومن كينونة إلى أخرى .وربما هنا يكمن موقعه الرمزي بين الحضور والغياب.

ويتوافق النيلي"الأزرق" ضمنيا مع حالة "الصمت /الانزواء"التي تعيشها الشخصية/مي في غرفة بالمستشفى. وقد هيأتها هذه الحالة إلى الانحراف نحو موضوع جمالي هو "الكتابة/الرسم". ولعل القارئ لاحظ أن اللون النيلي للسماء كان في كل مرة يوحي للموسيقار"يوبا" أثناء تحليقه في الفضاء المطلق على متن الطائرة ، أو في وحدته بالبيت بموضوع "السوناتا". وكأن خصائص هذا اللون تحفز على الإبداع من حيث كونها باعثة على الهدوء والاستكانة. ذلك أن هذا اللون "يطور بعمق عنصر السكينة"[1] الذي تبحث عنه الساردة التشكيلية/مي، لتكثف في وجوده تأملها الباطني لذاتها.

ومقاربتي للعلامات الأيقونية التي تؤشرعلى هذا اللون بخصوص هذه الكراسة، وبالنظر إلى ملفوظ الساردة/مي ، وجّهت زاوية رؤيتي نحو اللون الأزرق الذي به تصنع المدونة حركة انكفاء حول نفسها ، وكأن بها تحفظ بواسطة هذا اللون سرها.*** فهذا اللون حفظت به الساردة/مي حلم الطفولة المتماثل مع محمول الكراسة. وأصبح بفضل زرقته معزولا . وزادت عزلته عندما دفنته في ملاءة بيضاء، وقبرته في صندوق خشبي ليتضاعف سمك غيابه . كما قد يقرأ القارئ في إيقاعات هذا اللون زرقة الطفولة الصافية

** - الحائل :المتغير اللون. يقال: رماد حائل .ونبات حائل .ورجل حائل اللون إذا كان أسود متغيرا. والحائل :كل شيء تحرك في مكانه. ينظر،ابن منظور،لسان العرب،(ط.3)،بيروت/دار صادر،المجلد /11،ص.188-ص.189.

1- كاندينسكي (فاسيلي) ، لغة التشكيل، ترجمة : بنكراد(سعيد) ،علامات ع:32، 2009، ص . 78.

*** - "إذا رسمنا دائرتين متشابهتين كليا، ووضعنا الأصفر في إحداها والأزرق في الأخرى، فسندرك بعد تأمل قصير أن الأصفر يشع ويندفع خارج المركز ويقترب بشكل لامرئي من المتفرج .وعلى النقيض من ذلك ،فيما يتعلق بالأزرق. فهو يصنع حركة تندفع نحو المركز (شبيهة بالحلزون المنكفئ على نفسه)ويبتعد عن الإنسان. كما لو أن العين اخترقها =تأثير الدائرة الأولى في الحالة الأولى، في حين تبدو كأنها غارت في الثانية". ينظر: كاندينسكي (فاسيلي) ، لغة التشكيل، ص.76. فضلا عن أن تبريد الأصفر بالأزرق يعطي نبرا مرضيا". كاندينسكي (فاسيلي) ،لغة التشكيل ، ص.78. وهو ما نقرؤه في موضوعات عدد من اللوحات التشكيلية المجسدة للعملية السردية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

دون خدوش، والتي ظلت الساردة /مي تخزنها في الذاكرة، حيث استنجدت-وهي بالمستشفى- بها وبالزمن الطفولي هروبا من المحرقة.

د. الهوية اللونية للون الأصفر:

يؤشر تصنيف اللون الأصفر* لدى الشخصية/مي في المرتبة الأولى**، مقارنة بباقي الألوان الأخرى بالنظر إلى التمثيل النفسي الذي يستند إلى الألوان، على أن هذه الشخصية تبحث "عن النجاح مهما كان الثمن"[1]. فالأصفر لون "مرتبط بالتحفز، والتّأهب للنشاط. ومن أهمّ خصائصه اللمعان والإشعاع والإثارة والانشراح"[2]. وإن الحضور المكثف لهذا اللون في نص "كريماتوريوم"، يتشابك مع التجلي القوي لفصل الخريف الذي يطغى على زمن النص الروائي. حيث الأحداث السردية جميعها، جاءت مؤطرة بهذا الفصل الذي يميزه الاصفرار في كل شيء***.

ويفرض هذا اللون ذاته كلون خاص على لوحات الساردة التشكيلية/مي .لأنه لون "صالح للاستعمال في غرفة معتمة"[3]، فضلا عن كونه لون إضاءة وصفاء.وهو ما يتماشى مع غرفة المستشفى التي انفتح فيها مسرود "مي" نحو فضاءات الذاكرة. ويعطي اللون

---

* - "يستعمل اللون الأصفر لمعالجة مرض النور ستينيا Neurastenie.وهو وهن عصبي. مصدر الكلمة يوناني:نورون أي عصبNeuron . أستنيا:Astheneia أي الافتقار إلى القوة، صعوبة في التفكير أي في تكون الأفكار وتسلسلها." ينظر: ضاهر(فارس متري) ، الضوء و اللون، ص.49.

** - الذين يفضلون اللون الأصفر هم أحد شخصين على طرفي نقيض ،"فإما أن يكون شخصا يتمتع بمقدرة ذهنية كبيرة ، وإما أن يكون متخلفا ذهنيا ."ينظر: الخوريسكي (زين) ، معجم الألوان، ص.192.(أ-ع). ونتصور أن الشخصية التي يتخذها السرد مركزا له تتمتع بقوة ذهنية خارقة الأمر الذي جعل "السارد غير الممثل يمنحها مكانه لتكون ساردا بديلا عنه.

1- ضاهر (فارس متري) ،الضوء واللون، ص.122.

2- عمر (أحمد مختار) ، اللغة واللون،ص.229.

*** - قدمت مقاربة بخصوص تجليات هذا الفصل في مسار الحركة السردية. راجع الفصل الرابع من هذا البحث.

3 - ضاهر (فارس متري) ، الضوء واللون، ص.50 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأصفر"قوته اللونية للخارج."[1] فاستنادا إليه انحرفت الساردة/مي عن داخلها نحو الخارج، بحثا عن التواصل في مقابل التهميش الذي تكابد ويلاته. كما أن وجود لطخات من هذا اللون على أدنى موضوع اللوحات التشكيلية للفنانة/مي "يوحي بعدم الاستقرار والقلق".[2]وكأنها لم تعد تشعر بصلابة الأرض تحت أقدامها. بينما وجوده نحو الجهة العليا من اللوحة يعطي "انطباعا من الحرية والنور"[3]. وقبل الوقوف على الهوية اللونية للون الموالي، أشير إلى أن اللونين الأزرق والأصفر متناقضين في كل شيء[4]. والجمع بينهما في النص، وجعلهما اللونين المفضلين لدى الشخصية /مي ربما يكون قرينة عن التصادم الحادّ الذي يميّز باطن هذه الشخصية.

ه . الهوية اللونية للون الرمادي:

يؤشر الاشتغال اللوني على الألوان الفاتحة (CouleursClairs) والغامقة (Couleurs Foncées)،إلى رواسب الماضي التي علقت بالذاكرة البصرية (Mémoire Visuelle) للساردة التشكيلية/مي. وتتطلع ريشة الساردة/مي إلى الألوان الحارة(Couleurs Chaudes)أكثر من الألوان الباردة (Couleurs Froides) [5]، لأنها "دينامية ومثيرة "[7]. فضلا عن الحركة التي تبديها نحو متلقيها. ويأتي اللون الرمادي على رأس الألوان الغامقة التي تدمن الفنانة/مي على استعمالها في خطوطها الكتابية والتشكيلية على السواء.

1- م س، ص.53.

2- م س ، ص.78.

3 - م س ، ص .78.

4- ينظر: كاندينسكي (فاسيلي) ، لغة التشكيل ، ص.79.

5 - ينظر: بهنسي (عفيف)، معجم مصطلحات الفنون. ينظر كذلك : كحلي (عمارة) ، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي. وبالتّحديد مسرد المصطلحات الوارد في آخر الأطروحة.

7 - ضاهر (فارس متري) ، الضوء واللون، ص49.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويأتي حضور اللون الرمادي في النص الروائي ليجسد حالة وسطية بين لونين متناقضين، لأنه أصلا مزيج بين الأبيض والأسود، أو خلاصة تداخل الأصفر والأسود، أو ناتج عن الأحمر والأسود. كما أنه تارة "لون جامد"[1] ، مفتقد إلى الحيوية ومتّجه نحو اليأس. وتارة أخرى متغيّر حيث "عندما يوضع الرمادي بجانب لون ما، يجعل هذا اللون أكثر لمعانا"[2]، وأكثر توهجا إلى جانب الأسود. وهو في وسطيته، كما في تأرجحه بين الثبات والحركة يمثل حالة الالتباس التي تعيشها الشخصية /مي "بين داخلية الوعي وبرانية الموضوع. وبين ملآء الوجود وخواء العدم."[3]

ولأن تطلع الفنانة/مي للألوان يخضع لأسبقية تيمية وإيديولوجية، نلفيها تنزح نحو الرمادي بقوة، لتلوّن به أوجه الموت المتوالدة من جراء المحرقة. وهو من هذا المنظور لون لا يشمل على ممكنات حية. حيث يلمح الاشتغال الفني عليه إلى أن كل شيء قد انتهى؛ بل وينذر تجليه على اللوحة التشكيلية بتحرر الشخصية/مي شيئا فشيئا من الخيط الرفيع الذي يشدها إلى الحياة. لكن في الوقت نفسه أتاح هذا اللون وحسب ما بنيته من معان إلى تعايش الحياة مع الموت في النص الروائي تعايشا جماليا في الموضوعات التشكيلية للفنانة "مي".

وأسوق هنا تخريجا جماليا بخصوص اللون، حيث لولا حرمان الساردة/مي من الصوت، لما استغرقها اللون. فراحت تستنطقه، وتضغط فيه أحزان اللحظات الأليمة المكبوتة في عمقها. من ذلك ضلال الأشباح الثقيلة التي طبعت كل لوحاتها. وهذا ما سأقف على معالجته بتحليلي للنسيج الاستعاري لعدد من اللوحات التشكيلية.

2.2.2. النسيج الإستعاري للوحات التشكيلية:

1- م س، ص.56.

2- م س ، ص.93.

3- مرلو-بونتي (موريس) ،المرئي واللامرئي، ص.22.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ظل تخفّي اللوحة في الوسيط اللغوي وتلاشيها فيه تنبجس من لحمة هذا الوسيط صانعة عتبات تكونها في ذهن متلقيها. لذلك وأثناء تجربة القراءة يقوم القارئ بشخذ مجموع القنوات الجمالية المتاحة لديه. فينجرف"مستسلما لطاقة الكلمات في خلق الصور"[1] المتبددة في الملفوظ الممثل للهيئة المصورة في فن التصوير. وكأن بالقارئ يخوض تجربة التأمل البصري في اللآمرئي. و قصد إجلاء أنماط إنتاج المعنى، أتوخى قراءة التجربة التشكيلية في النص، من خلال أفق منفتح. وذلك بالوقوف على المستويات الإيحائية للوحة من خلال إشكالات أصوغها على النحو التالي:

ماهي آليات اشتغال اللوحة التشكيلية في نص "كريماتوريوم" ؟ وكيف يتشكل المعنى فيها؟ ما الذي تتقصد إلى تمثيله؟ ماهي حدود علاقة الشكل بالفراغ داخل موضوع اللوحة؟ ما هي المدركات اللغوية للعنوان في حضورها؟

وأقتصر في هنا على تحليل أربع لوحات تشكيلية أثبت حدودها على الجدول المثبت في الأسفل . ثم أخوض في قراءة علاماتها الأيقونية، بتعيني لمنعطفاتها ونقاطها المحورية. ذلك أن فهم اللوحة يتطلب الإحاطة بإطار اللوحة وإدراك مكوناتها المختلفة، من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة. هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلّي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة.

وأستند في هذه المقاربة الجمالية إلى الخطاطة السردية التي أطّرت اللوحة . من هنا أجد نفسي ملزمة بالانطلاق مما أفصح عنه السرد بخصوص موضوع اللوحات التشكيلية، على أنني أتوخى تجاوز ذلك، للوقوف على المستويات الإيحائية التي تتقصدها اللوحات المنتخبة للمقاربة.

عنوان اللوحة	تاريخ ومكان رسمها مثلما ورد	أشكال اللوحة	ألوانها	معلومات أخرى تخص اللوحة

1- لوسركل(جان جاك) ،عنف اللغة، ص.310.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

	في النص			
"تيويورك هسهسة الأوراق الميتة".	الجزء الأكبر من اللوحة رسمتها الفنانة/ مي في حديقتها بـــ"بروكلين".	-خطوط من نور. -أشكال عمودية غير تامة. -انكسار خطوط الألوان.	-الأصفر والأحمر لتلوين خريفها' والرمادي الذي استقر بين البياض والسواد. -فراشات القدس.	-وضعتها "مي" في الواجهة في آخر معارضها بـــ"تيويورك". -اللوحة الأخيرة التي رسمتها الفنانة/ مي ، لكنها أول لوحة يكشف عنها السرد.
"وجه أمي"	المستشفى.	وجه مليء بالنور يزداد غيابا لدى الاقتراب منه. -دوائر فارغة لا حصر لها.	-ألوان نورانية. -بياض الفراغ. -فراشات القدس.	/
"آلام يوسف الخفية"	الأربعاء6أكتوبر 1999بمستشفى نيويورك المركزي	وجهان ذكوريان ينظران إلى بعضهما البعض على حافة نهر جف ماؤه . والخلفية أطياف صحراء خالية إلا من الأفاعي والكواسر.	-فراشات القدس. -انزياحات لونية مبهمة.	موقعة باسم "مي كوني".
"ثلاثة أجساد في دوامة"	السبت 11 ديسمبر 1999بمستشفى نيويورك المركزي.	خطان أسودان متقابلان،بينهما جسد أنثوي هارب من قبضة شبحين رسم هو الآخر في	أرضية اللوحة صفراء تميل نحو حمرة رملية رجراجة مليئة بالنتوءات والفراغات الكثيرة.	رسمت الفنانة/مي هذه اللوحة لدى وفاة المريضين اللذين كانا يشغلان جانبي غرفتها بالمستشفى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

		شكل خط .	-فراشات القدس.	

أ. اللوحة الأولى: "تيويورك هسهسة الأوراق الميتة"

أثناء تجربة القراءة يعيش المتلقي الأطوار التكوينية للصورة الفنية لهذه اللوحة التشكيلية. فيتحسّس صدى اللون والشكل من داخل النفس البشرية للساردة الفنانة/ مي. لحظتها تحدث التجربة الجمالية التي تتجاذبها حركتين:الحركة الداخلية للعمل الروائي، والحركة الذوقية التي يعيشها المتلقي. "من هنا يأتي الوصف إجراءا فينومينولوجيا يعمل على كشف ماهية العمل الفني وتحليل مكوناته البنائية، انطلاقا من مستويات إدراكية متباينة"[1]. ويؤشر هذا التدرج في وصف اللوحة، وتصويرها عبر فضاءات سردية مختلفة على عملية البحث التي تخوضها الفنانة /مي لالتقاط جوهر الذاكرة البصرية وخبرتها بها. فالاشتغال الفني في هذه اللوحة يستمد طاقته من مخزون الذاكرة البصرية للذات الساردة. وذلك نظرا لقابلية صور الذاكرة للتحول إلى صور فنية ، مما يعني أن الماضي حيّ في وعيها موضوعيا، ويعيش في لوحاتها فنيا.

ومقاربة القارئ لهذه اللوحة هي قراءة في قصة الشخصية/مي في إطارها التاريخي، ذلك أنها [اللوحة] تحمل شوقها الكبير إلى الوطن. وتستلهم الفنانة /مي في هذه اللوحة مكونات الواقع لصياغة عالمها الخاص ؛غير أن الصورة التركيبية لمكونات الواقع تتجاوز عناصرها. مما يقذف بالقارئ إلى التساؤل عن الأبعاد الدلالية المحتملة التي بإمكانها أن تتولّد في خلفية البنية السطحية للوحة، لأن "الصورة شيء آخر غير استنساخ لواقع مرئي لا مراء فيه."[2]

---

1 - كحلي (عمارة) ،الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، ص.23.

2- بنكراد(سعيد) الصورة -وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة،علامات، المغرب/منشورة بدعم من وزارة الثقافة، 2009، العدد 32، ص.31.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه اللوحة بخيوطها وضلالها، تعكس تفاصيل ذلك اليوم الخريفي الذي ملأ الطفلة /مي عن آخرها. والذي من أصدائه أنشأت لوحتها الأخيرة . في هذه اللوحة تعود الساردة/مي من حيث انطلقت، راسمة دائرة فنية لحياتها التي عبثت بها الأقدار الصعبة ورمتها حيث تشتهي ، مثل أوراق الخريف التي تنتزعها الرياح من أغصان الأشجار، بعد مقاومة شرسة. لقد تحولت في منفاها الجديد - برفقة المهاجرين نحو منفاهم - إلى ورقة صفراء في مهب الريح. وتحول جسدها إلى ورقة ميتة بفعل المرض والحرقة وإغفاءات الموت .

ظلت أوراق أشجار البلاطان-في موضوع اللوحة- تقاوم الرياح العنيفة التي تهزها . كما ظلت عالقة بأغصانها متمسكة بخيط الحياة حتى النفس الأخير. لكنها سرعان ما استسلمت لقانون الفصل وتسلطه. هو الخريف الفصل الذي تنفصل فيه الأشياء عن بعضها البعض، مهما بلغت شدة مقاومتها. وهو الفصل نفسه الذي أطّر أفول العلاقة المادية بين الشخصية/مي والطفلة /مي. مثلما أطّر أفول العلاقة المادية بين الشخصية/مي والحياة بشكل نهائي.

وأعتقد أن هذا التخريج الذي حفرتُ عليه من عمق الوسيط اللغوي يوجد ما يمثله في الرسم. إذ يتمثل –بحسبي- في تلك الأوراق الصفراء المتناثرة، وفي تلك الخطوط العمودية المنكسرة غير التامة ،وفي ذلك اللون الرمادي الذي يغلب على توصيف اللوحة. وأتصور أن أشكال اللوحة العمودية الممتدة والمنكسرة تختزل معطيات تاريخ بأكمله. وهو ما أستند إليه لأقول إن العلامة التشكيلية في موضوع هذه اللوحة تحولت إلى علامة أيقونية محايثة للعلامة الأولى.

وفي خضم هذه العتمة، التي ليست إلا تجل من تجليات المحرقة التي فعلت فعلها في التشكيلات الخطية للوحة و تلويناتها، يشع نور بخيوطه المتمادية ،عنوانا للحلم الذي يلازم الفنانة /مي عاشقة اللون والنور. وبذلك تتقاطع خيوط المأساة مع خيوط البهجة في

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

موضوع هذه اللوحة، على النحو الذي وقفت عنده وأنا أعالج عتبة هذه الرواية .ولن نضيف جديدا إذا قلت إن العتبة، لاسيما بنصيها الأول والثاني تكتسح موضوع اللوحة ،من حيث التقاء الخطين المتوازيين وتصادمهما على المستوى الفني.

إنه صراع نورانية اللون و ظلامية الذات، صراع الأصفر الذي به تستشرف التواصل والرمادي الذي به تخط نهايتها، الأسود الذي يعطي معنى لكينونتها والأبيض الذي تواجه فراغاته. وكأن هذه الألوان في تشابكها وتنافرها تستبطن صراع الحياة والموت ،الملإ والعدم في باطن الساردة/مي.

من توصيفها اللغوي، تبدو اللوحة فارغة من المعاني. لكنها في الواقع مفعمة بالدلالات وقابلة للانفتاح.لأنها تستبطن بألوانها صوت الباطن الذي صبغت به الساردة/مي تجربة الزمن . والتي هي من منطلق ظاهراتي صياغة تصويرية في جوهرها[1]. من تلك الأشكال والألوان يبدأ النص السردي و ينتهي. فالسرد واللوحة الموصوفة كلاهما صورة مخزنة في الذاكرة. وهما لذلك يشكلان أسلوبا في إدراك التجربة الصامتة، التي على سطحها تتقاطع الخبرة الفنية بالخبرة الإنسانية.

لقد منحت الطبيعة الساردة/مي لحظة من التأمل. ومنحتها هي بوصفها فنانة لحظات وجودية. وهي لم تحاك من خلال وصفها للطبيعة في لوحة "هسهسة الأوراق الميتة "منطق الأشياء ،إنما تحاكيها وفق منطق اللاشعور"وهي بذلك تخلق النفس الشعري داخل نسيج النثر"[2]. فتتحول اللوحة إلى "علامة واشية بالباطن"[3] ، ذلك أن الساردة / مي

---

1 - ينظر : ريكور(بول)، الوجود الزمان والسرد، تحرير: وورد (ديفيد) ، ترجمة وتقديم: الغانمي (سعيد)، (ط.1)، الدارالبيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، المركز الثقافي العربي، 1999، ص.229.

2 - محفوظ (عبد اللطيف) ، وظيفة الوصف في الرواية، (ط.1)، الجزائر/ منشورات الاختلاف، بيروت/ الدار العربية للعلوم ناشرون ،2009 ، ص.15.

3- سليم (أحمد فؤاد)، لدلالة والعلامة ، وأسس التنظير في الفن التشكيلي،الصورة ، مجلة فكرية ،الشارقة ،ع.1 ،2000، ص.12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ترى الطبيعة في نفسها بظاهرة مرآوية. وما تقوم برسمه ليس سوى الطبيعة المنعكسة في ذهنها.*

أما بخصوص "الهسهسة" فإنها صوت مبهم، صوت لا يكاد يسمع. خفيف كالحفيف، قريب من أنين الصمت الذي يهمس ولا يتكلم . تحمله المرأة "الشخصية مي" على عاتقها قرونا من أزمنة الاضطهاد والقمع. ولغة الهسهسة ليست صوتا لأحد بعينه، فهي على حد تعبير بول فاليري" كل شيء طالما أنها ليست صوتا لأحد، وأنها صوت الأشياء والأمواج والغابات نفسه"[1]، لذلك تتّخذ الساردة/مي من لغة الهسيس خلفية لحياتها ،فهي تحيا على وقع صوت المطر، وصوت حفيف الأشجار، وصوت أنين المرض ، وتمزقات الجسد . فضلا عن تأوهات صوت" ماريا كالاس" الذي اتخذه "المؤلف الضمني" خلفية لنصه. حيث على إيقاعاته الحزينة قرأ "يوبا" المدونة وختم السوناتا.

ب. اللوحة الثانية: "وجه أمي"

تسكن لوحة "وجه أمي" فضاء الغموض. وهي لذلك تراوغ المتلقي بنصّيتها، الأمر الذي يستدعي الحفر في طبقات اللغة التي يتبدّد فيها موضوع اللوحة، قصد اختراق تلك الطبقات لإجلاء ما تخفيه العلامات الأيقونية لشكل ولون الصورة ."فما هو مخفي يستحث القارئ على الفعل ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر ، فالتصريح بدوره يتحوّل حينما يتكشف التلميح"[2].

---

* - يجعل الفنان كوخ (فان) الأشكال اللاّبشرية في لوحاته تتلوى من فرط الألم الإنساني. ينظر: ر.روجرز(فرانلكين) الشعر والرسم، ص.141. ولعل اختيار" المؤلف الضمني" لشخصية الرواية المركزية أن تكون فنانة تشكيلية، يلمح إلى انفتاح العتبة بمحمولها الفني على السياق الروائي. حيث تتطلع هذه الشخصية الفنانة إلى تبني التصور الفني الذي يميز لوحات كوخ (فان). لذلك يظهر التفاعل الإستعاري بين الشكل الإنساني واللانساني بقوة في لوحاتها التشكيلية المتبددة في نسيج السرد. حيث يلفي القارئ الفنانة/مي ترسم أوراق الأشجار في لوحتها "هسهسة الأوراق الميتة"، كما لو كانت ترسم أشخاصا.

1 - مرلو - بونتي، (موريس)، المرئي واللاّمرئي ، ص.246.

2- إيزر،التفاعل بين النص والقارئ، مؤلف مشترك مذكور، ص.135.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتصدر لوحة "وجه أمي" عن صمت مضاعف، يؤشر على فوضى العمق واضطرابه. على سطح بياضها لملمت الساردة التشكيلية /مي من ذاكرتها آلاف الشظايا المتناثرة، وأسكنتها في بقايا وجه يشعّ منه نور غامض،لا ينير ملامح هذا الوجه بقدر ما يضاعف إبهامه . إنه وجه أمها"ميرا" الذي انكسر لحظة أن صعقها والدها "حسن" بخبر مقتل والدتها بـــ"فلسطين"، ثلاث سنوات بعد الحادثة ،وهي تعيش التيه في عيد ميلادها العاشر بـــ "أمريكا". لذا جاءت الصورة من خلال توصيفها السردي، أشبه بالمرآة المنكسرة التي لا يستقرّ عليها خط أو ظل.

ظلت الطفلة /مي بعد أن غادرت "القدس" باتجاه ميناء" بيروت"، ومنه نحو ميناء "إليس آيلند" بـــ"نيويورك"، تحيا على حلم يجمعها بأمها يوما. إنها الكذبة التي رسم معالمها والدها وصدّقتها. لذلك جاء وجه الأم متذبذبا بين الحضور والغياب، وبين الكائن والممكن. "فكل حضور يخالطه غياب، وكل نور تصاحبه ضلاله" [1]. لذا حضرت الذاكرة في موضوع اللوحة، وهي متشظية إلى آلاف الأجزاء الصغيرة، التي تعدّر على الساردة الفنانة/مي رتقها"[*].

إن المستوى الإيحائي للدوائر التي لا حدّ لها. هو ذلك الحاضر المنفلت وذاكرة تاهت الشخصية /مي في دوائرها ، ولم تمنحها إلا الألم. وأستند في مقاربتي هذه على ما يؤشر عليه ملفوظ الساردة/مي :"موت أمي وغيابي عنها هما جرحي الذي لم يلتئم، على

---

1 - مرلو-بونتي (موريس) ،المرئي واللامرئي، ص.24 .

* - يتجلى الوجه المكسور في لوحات الفنان التشكيلي الجزائري "محمد إسياخم" بشكل متواتر. ويعد هذا الفنان(1928-1985)،أحد مؤسسي الفن التشكيلي الحديث بالجزائر.كان يرسم بألم وعذاب ، ويعتبر تعاطيه للفن قدرا ومحنة كبرى أفظع من محنته بذراعه المبتورة .ألفّ كتابا بعنوان" 35 سنة في جهنم رسام" ، بخصوص هذا الفنان راجع الموقع الإلكتروني: http :/www.dl.fadjr

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرغم من كل السنوات التي مرت وربما كانا سببا في كل الهزات العنيفة التي حصلت لي[1]".

تعيش الساردة/مي في لوحتها "وجه أمي" عنف الغياب ؛ لذا تتقصد بريشتها ترك فضاء شاسع لامتدادات الفراغ الذي ينفتح من عمق البياض الذي يلف الوجه ويكفنه. وكأنها بهذا الوجه المنكسر والمنسحب نحو البياض تبحث عن إجابات لأسئلتها الطفولية الغامضة . وتتحسس ما هو غير قابل للإدراك الحسي جماليا. إن الفراغ في هذه اللوحة مقرون بالموت ليس"الموت بمعناه الضيق أي الموت بمعناه الفيزيقي، وإنما المقصود بالموت ذلك الفائض العدمي ،أي فائض الفراغ ،أو الفراغ المتعذر استعماله"[2]. و اللوحة التشكيلية في هذا المستوى الإيحائي هي حاملة للمعاني ومولدة لها في الآن نفسه. جماليتها تنبع من التعدد والاختلاف نتيجة انزياحها الدائم؛ إذ قد يقرأ قارئ آخر في نسيج اللوحة الاستعاري وجه وطن منهزم أتت عليه المحرقة.

جـــ .اللوحة الثالثة: "آلام يوسف الخفية"

تحفّز هذه اللوحة القارئ على تصوّرها تصورا بصريا، باستدعائها إلى الذهن. نظرا لدقة رسمها لسانيا. فاللغة التي رُسمت بها ، ذات قوة جاذبة تستدرج خيال متلقيها، لتضعه أمام فيض من المضامين المنضوية تحت ماهيتها . وفي ذلك تكمن قوة الملكة الفنية للساردة /مي على الإيحاء بتأثير الرسم على قارئ مفترض، حتى وإن كان يجهل معالم الفن التشكيلي. ذلك أن لوحة "آلام يوسف الخفية" تشتغل على محورين ظاهري/باطني، وهي مثيرة"إما المعطيات المرئية والثقافية المشتركة ، وإما الذكاء

1- الأعرج (واسيني) ،كريماتوريوم،ص. 169.

2 - الهادفي (عبد الإله) ، وأنت أيها الموت الأقسى، ضمن مؤلف مشترك : الكتابة والموت، ص46.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التأويلي والبصري للمتلقي"[1]، حيث تمثّل في مستواها السطحي قراءة للعالم المرئي ؛غير أنها لا تعكس عالما واقعيا، بل تعيد إنتاج العالم المرئي. وبوصفها صورة تخضع لنظام التشفير (Codage).هي مجرد ألوان وإشعاعات ورموز تنبعث من عمق الساردة /مي عن طريق لغة شفافة مشحونة بعلامات أيقونية. وهي لذلك تمتاز بكثافة الإشارة التشكيلية وغموضها الناتج عن بنية أسلوب توصيف محمول الصورة لسانيا.

تغمر الأعين ذات الخطوط الدائرية، ضلالا تضاعف عمق الغور فيها. إنها متاهة أشباح الذاكرة وهي متوارية خلف مزيج الألوان. وهي تاريخ بأكمله مدفون في عمق هذه الأعين الغائرة. وكأن الفنانة /مي تداري الموت خلف الأشكال التي تبدعها، وتخفيه داخل الألوان التي تطغى عليها امتدادات الرمادي الذي يؤشر بدوره على ترسّبات مخزون الذاكرة . غير أن العدم يأبى إلا أن يتصدر الصورة؛ إنه في كل مكان في جفاف النهر، وفي خلفية الصحراء . فـــ" عدم الاستقرار هو الذي يؤثر في كل منطقة في الرسم، وهو يتخفّى داخل نظام اللغة."[2]

ويقرأ القارئ في تلك الأطياف الهاربة، وفي انزياح اللون من الحار نحو البارد أرضا بدأت تغيب بهدوء وراء قرار ما ،هي الشرق الذي أكلته المحرقة ،خلفها[الأطياف] يركض أجداد الشخصية/ مي. أما "يوسف" فلا وجود له إلا في البياضات الشفافة التي غلفت صلابة الوجهين الطفوليين وقسوتهما بغلالة جميلة. والفنانة /مي في موضوع هذه اللوحة، إنما غلبت بسمة الوجهين على سواد اللحظة. "إنها لحظة فنية تقوم باستعادة ضلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة"[3]. وأتصور أن دلالة "يوسف" في عنوان اللوحة وفي مكوناتها

---

1 - الزاهي (فريد) ،السيميائي والرمزي-ملاحظات حول جماليات العمل التشكيلي المعاصر بالمغرب، مجلة علامات ، ع.9، 1998،ص. 22.

2 - لوسركل (جان جاك)،عنف اللغة، ص.214.

3 - بنكراد(سعيد) ، الصورة -وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة،علامات ،ص.31 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموصوفة سرديا، تتقاطع مع نصوص العتبة من حيث تأشير هذا الاسم على خيط النور الدقيق المتخفي في باطن الساردة/مي الذي استغرقته المآسي.

ويأتي "المزج بين صور الحيوان والنبات لإيضاح تجربة معينة من زوايا مختلفة."[1] هذه الأشكال والألوان ذاتها، ليست في نهاية الأمر سوى معطى طبيعيا استنبت في ذاكرة رمزية منها استمدّ اللون والشكل دلالتهما.

واللافت للانتباه أن الفنانة /مي -ومن دون سائر اللوحات التي أدرجت بياناتها أعلاه- أثبتت توقيعا واحدا لها أسفل موضوع لوحة "آلام يوسف الخفية" باسم "مي كوني" حسب ما أفصح عنه السرد. وأقرأ في توقيع الفنانة/مي باسم زوجها "كوني كونراد" ، والذي يرد كبديل عن توقيعها باسم والدها، أنها تريد أن تكرس حضورها ضمن حضور زوجها الأمريكي الإركولوجي. وأن تحتمي به في ظل غياب الطفولة /الأرض ، وغياب الأب/ التاريخ .وكأن الاسم "كوني" مقترنا باسمها يمثل حسب أيقونة التوقيع المستقبل بالنسبة للساردة/مي. به تضمن حضورا دائما ممتدا بغض النظر عن حضورها الموضوعي . فهو يجسد البداية التي تتحدى الفناء. في مقابل إركولوجية الذاكرة البصرية التي لا تستبطن سوى الموت. وهكذا يلاحظ القارئ أن التوقيع أيقونة بصرية وردت متشابكة مع موضوع اللوحة ، بها جرّبت الساردة رؤيتها الباطنية في تشكيلها لمكونات اللوحة .

د. اللوحة الرابعة: "ثلاثة أجساد في دوامة"

إذا كان حضور الجسد في تشكيله البصري موضوعا جماليا يبحث في جوهر وجود الإنسان، فكيف أدركت الساردة التشكيلية/مي جسدها في هذه اللوحة ؟

1 - أولمان (ستيفن) ، الصورة في الرواية ، ص.180.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تندفع لوحة "ثلاثة أجساد في دوامة" نحو رسم تخوم الموت اللاّمرئية. فهي تحضر بوصفها غيابا، مما يجعلها تتكثّم على سؤال يضمر قلقا وجوديا، يتوارى خلف الشبكة اللونية المحفوفة بالأصفر التي غطت أرضية اللوحة.

تحمل هذه اللوحة معناها في داخلها،"مثلها مثل القطعة الموسيقية، أو قصيدة الشعر"[1].فبخطوطها الثلاثة المشكلة لموضوع اللوحة، تلقي بمتلقيها في مهب الأسئلة ،معيدة من جديد ربط تجلي الجسد بثنائية موت /حياة، لا سيما وأن الأجساد الثلاثة المكونة لموضوع اللوحة اشتركت في تجربة المرض ذاتها. فضلا عن أن الشخصية/ مي ، ومنذ ولادتها محاطة بالموت؛ حيث أفصح السرد على أن وجود الشخصية الحاضرة الغائبة/ مي في هذا العالم ، لم يكن سوى تعويضا لأختها الشبح /لينا التي تورات في الغياب. مثلما لم تكتب الحياة لأخيها الذي طواه الغياب هوالآخر –وهو ما يزال جنينا- بمقتل أمه. وكأن بالسرد يلمح إلى أن الأحلام على أرض "القدس" تجهض قبل أن ترى النور، حيث تقول الساردة/ مي:"من كل ولادات أمي لم أبق إلا أنا."[2]

قطعت الساردة التشكيلية/مي بهذه الخطوط الثلاثة المكونة لموضوع اللوحة الوحدة البنيوية للعالم، ومارست موقفا عازلا بجسدها الأنثوي الذي يتوسط الخطين. ينتصب جسد الفنانة /مي الأنثوي بين كائنين شاقوليين، معزولا عنهما بكتلة فراغ. إنه البؤرة المركزية التي يتحرك حولها الخطان .هذا الشكل هو آخرها التخييلي، الذي حدّدته في شكل خطاطة استبطنتها من خلال وعيها بجسدها.أي أنها تقول جسدها بشكل مختلف،فهي تحققه من خلال تجربة غيرية لجسدين آخرين ،عرفا الفناء قبلها.

إن رؤية الساردة/مي للآخر ما هي إلا رؤية الذات لجسدها كموضوع ، انشطر بين المظهر والكينونة. جسد محاصر بالموت والفراغ ، يَعُدُّ لحظاته الأخيرة مع الحياة .

---

1 - Leger (Fernart), Fonctions de la peinture,p.190

2 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.166.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لم ترسم الفنانة/مي جسدها الخارجي، بل جسدها الداخلي. وفي ذلك إدراك للأنا الرائية وليس للأنا المرئية؛ أي أنها رسمت جسدها كما تراه وليس كما يُرَى. وكأن الجسد هنا يَرَى ذاته بوصفه رائيا. كما أن إدراك الفنانة/ مي لجسدها يتماثل مع إدراكها للعالم . ذلك أن رؤيتها لذاتها لا تنفصل عن رؤيتها للعالم . ولعل تجاوزها لرسم جسدها الفيزيقي، محكوم بعدم مقدرتها على رؤيته كاملا، إلا إذا رأته وهي تتأمل صورتها في المرآة مثل نرسيس. واللوحة وفق ما تقدّم هي خلاصة مرآوية للجسد بوصفه مظهر من مظاهر الذات.

للوحة علاقة وطيدة بالموت، جسدت خطاطة لثلاث جثث هامدة. بها تواجه مي قدرها الحتمي، وجها لوجه. وهي بذلك تتجاوز خوف الإنسان الدائم من الجثة الجسدية الذي يمثل [الخوف] في تجل من تجلياته شكلا "من أشكال الهروب من الموت"[1]. جميع هذه الأحاسيس العنيفة وجدت لها الفنانة/مي"منفذا في الاستعارة والغلو"[2] حين استخرجت بالشكل واللون ما هو محتبس داخلها. وحوّلت الخطوط إلى أنفاق شفافة، في ضوئها يقرأ القارئ ما تستبطنه هذه الشخصية في حضور الموت.

وأشير إلى أن "لون فراشات القدس" يكتسح لوحات الفنانة/مي، به لوّنت ضلال مدينة تشبه القدس بقببها وكنائسها [3]. وأحسب أن هذا اللون في اللوحات التشكيلية يتماثل مع روح الساردة/مي. إذ عنه تقول:" لوني هو روحي بكل سخائها وجنونها."[4] والسرد بذلك يلمح إلى أن فناء الجسد وتحوّله إلى ذرات رماد ، يقابله امتثال الروح في اللون الذي لا يموت.

1- الزاهي(نور الدين) ،حديث الجثة –منافذ ممكنة للقراءة، ضمن: الكتابة والموت، ص42.

2 - أولمان(ستيفن)،الصورة في الرواية، ص.217.

3- ينظر: الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.55.

4 - م س ، ص.422.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتأسيسا على ما سبق يتبين أن اللوحة التشكيلية في نص "كريماتوريوم" لم تأت مصادفة. لقد اشتغل عليها السرد كثيرا. وهي لذلك تعمل في نسيجه بامتياز. وعلى الرغم من كونها نسق دلالي قائم بذاته، إلا أنها تتشابك بتلويناتها المتباينة مع المكونات السردية الأخرى. حيث تقوم بدور مرآة تضاعف العالم. .وتمضي الساردة/مي في تجسيد مفردات التشكيل داخل الفضاء المسرود للوحة، مظهرة "حرفية عالية وإدراكا عميقا للأفق البانورامي الذي يحيل اللوحة إلى دراما سردية متحركة"[1]. وذلك لدى إقدامها على الرسم بالعلامة اللسانية، متبنية في مدونتها الكتابة التصويرية لخلق عالم من لغة غير مفهومة . وألفيها -ومثلما وقفت عليه سابقا- تقف عند مظهر الصورة الخارجي، تاركة للقارئ المظهر الغائب الذي تؤشر عليه الأشكال والألوان والهيئات والوضعيات والرموز المسرودة كتابيا.

إن الصورة الممكنة التي يكوّنها القارئ عن هذه اللوحات التشكيلية وغيرها، ليست سوى صورة ذهنية ،على خلاف الصورة البصرية التي تَهبُ نفسها بكل تفاصيلها الدقيقة لمشاهدها في فضائها البصري دفعة واحدة . غير أن الطبيعة اللسانية للصورة الذهنية هذه، تظل ناقصة نصيا، فضلا على أنها لا تكشف نفسها للقارئ إلا تدريجيا وفق ما يسمح به المسار الزمني للسرد. وعن هذا اللاّتحديد ينبثق إحساس القارئ بالانجذاب إلى الفن التشكيلي العائم في تموجات النص السردي ، قصد المشاركة في تصوره ومن ثم خلقه[2]، ذلك أن " اللاّتحديد الأيقوني والبصري هو عينه ما يشكل غنى اللوحات."[3]

هذا بخصوص المستويات الإيحائية لنصية اللوحة التشكيلية في العمل الروائي ، لكن ماذا عن خطاب العنونة وأفق تلقيه في هذا العمل؟

2.2. خطاب العنونة وأفق تلقيه:

1 - عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي، ص.182.

2 - Voir: Iser, L' acte de lecture, p.249.

3 -Iser,L'acte de lecture, p.249.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تبدأ هوية النص وكينونته انطلاقا من عنوانه[1]. وهو عادة السبب في إقبال القارئ أو انصرافه عن النص . ويمتلك العنوان مجالا دلاليا خاصا يجعله في استقلال بنيوي عن النص ؛ لكن من دون أن يلغي هذا الاستقلال الشكلي تلك العلاقات النوعية بين نصية العنوان والنص الأدبي ، وهو الشرط الذي يسهم في إقامة نصية العمل نفسه. و أطمح من خلال هنا إلى الكشف عن أسرار معادلة عنوان النص الروائي -وسائر العناوين الأخرى التي اعتمدها النص . وأشير إلى أن إدراجي لمبحث العنونة (Titrologie) ضمن هذا الموقع من البحث، يأتي من قبيل تقاطعه مع إشكالات هذا الفصل. لذا تناولي له، سيكون في ظل حضور الأبعاد التشكيلية للنص الروائي. بل إن الذي حرك سؤالي بخصوص هذا المبحث هو نوعية التعالقات القصدية (Interdépendances intentionnelles) التي يعقدها عنوان النص مع عنوان المعرض "إرادة الحياة" -بما ينطوي عليه من لوحات تشكيلية- الذي أقامته الساردة التشكيلية/مي قبل موتها بأيام. في ظل هذه الخطاطة أوقظ أسئلة جوهرية بخصوص آلية إنتاجية العنونة في النص، إذن: ما هي تمظهرات العنوان ؟ وكيف يشتغل؟ ثم ما الجديد الذي أضفاه النص في إطار بعديه الشكلي والتشكيلي على العنوان؟ وتتحدد معالجتي لهذه الإشكالات من خلال المستويين التاليين:*

1- الشفرة الرمزية لعنوان النص.

2- التعالقات القصدية لعنوان النص مع اسم المعرض: "إرادة الحياة".

1.2.2. الشفرة الرمزية لعنوان النص:

أ . العلاقة التركيبية بين العنوانين الرئيسي والفرعي:

---

1 - Voir : Genette (Gérard), Seuils, Edition du seuil,1987,Coll. Points/Essais n.474, p.80.

*- نؤخر الخوض في العلاقة التي يقيمها عنوان النص الروائي مع عناوين الفصول ، إلى مبحث آخر يندرج ضمن الفصل الأخير من هذه الأطروحة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تبدأ رحلة القارئ مع الأسئلة لدى مجابهته للعنوان ،لأنه صادم ومفاجئ . فهو يخلق ومنذ الوهلة الأولى توترا في تلقيه ، ذلك أن العنوان بصيغته تلك لا يلبي انتظار القارئ نظرا للغموض الذي يسمه . يبئر عنوان النص" كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" انتباه القارئ بالغموض الذي يكتنف مكوناته البنائية التي تشكله ، بدءا من إخلاص الكاتب لكلمة "كريماتوريوم" في لغتها الأجنبية، والتزامه بحرفيتها، إلى اختراق العنوان لحقل الفن الموسيقى من خلال استثماره لـــ"السوناتا" أدبيا إلى تكنيك الفجوة الذي يسم العنونة.

تنفتح الجملة العنوانية على وحدة عنوانية أولى "كريماتوريوم" التي بدورها تنفتح على وحدة عنوانية أخرى"سوناتا لأشباح القدس"، ليتحول العنوان تبعا لهذا التوسع من الإيجاز إلى الشرح. وهنا أجد مسوغا يجعلني نقول إن "الغموض الذي يسم العنوان الرئيسي، تنخفض وتيرته قليلا بالعنوان الفرعي"[1]. و تخلو العلاقة التركيبية بين الوحدتين العنوانيتين الرئيسية والفرعية من أية أدوات ربط ظاهرة، وذلك على الرغم من وقوعهما في دائرة دلالية واحدة، لا سيما أن العنوان الفرعي" يمثل بنية موازية لبنية العنوان الرئيسي تكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورية للثانية"[2]. وأتوقف في ما يلي عند الدلالة المعجمية للعنوان.

- **كريماتوريوم** *:

إن احتفاظ الكاتب بالكلمة دون ترجمة، والاكتفاء بنسخها حرفيا مثلما يؤكده التماثل اللساني بين الكلمتين الأصلية و المعربة ، جاء بدافع الاحتفاظ بمدلولات الكلمة كاملة.

---

1 -حسين (خالد حسين) ، في نظرية العنوان، ص.378.

2 - الجزار(فكري) ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص.56.

* - Crématrium, (KREMATORJOM).n.m.-x1x, lat.Lieu ou l، on incinére les morts, dans un-cimetière.voir: Le Robert quotidien, Dictionnaire pratique de la langue Française, Paris, Dictionnaire le Robert, 1996. p. 445

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مثلما قد يؤشر ذلك على مقاومة الكلمة وتملّصها من الترجمة. وترد الوحدة المعجمية "كريماتوريوم"/المحرقة في العنوان الرئيسي مؤشرا على عدم التغيير وعدم التجدد. لتتحول "كريماتوريوم" إلى اغتيال للزمن.

ومن تلقيه لهذه الوحدة يلج القارئ عوالم السؤال، مثيرا أسئلة تؤطر أفق تلقي النص بإطار درامي.

-**سوناتا**: ":Sonata

"سوناتا: مقطوعة موسيقية لآلة منفردة، بيانو ،كمان ، فلوت،فيولونسيل...بمرافقة البيانو.بدأت السوناتا بالتشكل في القرن السادس عشر. وقد عنت في ذلك الوقت شيئا يعزف، بينما عنت الكانتاتا شيئا يغنى.ويعود الفضل إلى المؤلف كارل فيليب باخ في تطوير وترسيخ السوناتا .وقد قام كل من هايدن وموتسارت بوضع حدودها الشكلية الكلاسيكية. أما بيتهوفن فقد كرس جل عبقريته في تعزيز وتعميق السوناتا .وتبعه في ذلك شومان وبراهمز وآخرون."[1] و السوناتا قطعة موسيقية متلبسة بالحداد*.

تفيض الموسيقى بالمعنى وتنطوي على تكتلات رمزية ، من هذا المدخل نفترض أن الكاتب استعان بها في تركيب عنوان نصه، بأن أدخلها في تعالق مباشر مع الوحدة العنوانية كريماتوريوم/ المحرقة. وأحسب أن هذا التعالق ينهض على التضاد بين الوحدتين العنوانيتين "كريماتوريوم"و"السوناتا" ؛ من حيث تأشير الأولى على النهاية الزمنية والثانية على الاستمرار في الزمن.

-**الأشباح**:

---

1 - حنانا (محمد) ،معجم الموسيقى الغربية-الأعلام،المصطلحات، الأعمال الموسيقية، (د.ط) ،دمشق/ وزارة الثقافة ، الهيئة السورية للكتاب، 2008،ص.257.

* -" تكتب السوناتا على شواهد القبور. نظمها دون بيدرو دي أجيار أندلسي ،هو برتبة ملازم في الحصن يمتلك ثقافة عالية. كان على نفس السفينة التي كان سرفانتيس جذافا فيها . ينظر: الأعرج (واسيني) ،على خطى سرفانتيس في الجزائر،(د.ط)، الجزائر، منشورات ألفا، 2008، ص.65. ولعل ذلك ما أوحى للكاتب استثمارها في نسج عنوان روايته هذه،لا سيما أنه[الكاتب]متأثر بنص "دون كيشوت" للكاتب "سرفانتيس".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"شبح: الشبح: بدا لك شخصه من الناس وغيرهم من الخلق. يقال: شبح لنا أي مثل، وأنشد: رمقت بعيني كل شبح وحائل.الشبْح والشبَح:الشخص، والجمع أشباح وشبوح. وقال في التصريف :أسماء الأشباح، وهو ما أدركته الرؤية والحس."[1]

يبدو أن الدلالة المعجمية لهذه المفردة تتضاد مع دلالات المفردة نفسها في النص؟ إذن كيف تجلت هذه المفردة في النص ؟

يتموضع الإنسان في عالم بصري من منطلق كونه رائيا لذاته وللعالم الذي يحيط به ،وذلك ضمن حدود ما تسمح به رؤيته العينية. ويؤشر الشبح في النص على انحلال الجسد، لأنه يتعارض مع كثافة الملموس التي تتحدد في المرئي. من هنا يصبح اللاّمرئي هو معطى غير قابل للمثول على حد تعبير "هوسرل"[2] .لأن الأشباح لا قوام لها ولا موقع يخصها، "إن هي إلا طبقة لطيفة من اللاّمفكر فيه بين الفكر وما يفكر به"[3].

وأتصور أن الشبح يتآلف مع المحرقة دلاليا. ومبدئيا فإن الكاتب يعول على متلقي نصه، ذلك أنه يضعه منذ العتبة الأولى للنص في مواجهة مع العدم. وقد يلمح تموضع الوحدة العنوانية "الأشباح" ضمن المكونات البنائية للعنوان على كثافة بياضات النص وفراغاته.

-القدس:

"قدس: القاف والدال والسين أصل صحيح، وهو يدل على الطّهر. ومن ذلك الأرض المقدسة هي المطهرة، وتسمى الجنة حظيرة القدس، أي الطهر.وجبريل عليه السلام روح القدس. وكل ذلك معنا هو واحد"[4]. " والتقديس: التطهير والتبريك. والقدس

---

1 - ابن منظور ، لسان العرب،المجلد/2، ص.494.

2-ينظر : مرلو -بونتي(موريس)، المرئي واللاّمرئي ، ص.281.

3- م س ، ص.87.

4- ابن فارس ، مقاييس اللغة، ص.63-ص.64.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البركة، والمُقَدس المبارك.والأرض المقدسة الطاهرة، وهي دمشق وفلسطين وبعض الأردن".[1]

يعقد وعي القارئ لدى تلقيه لهذه الوحدة العنوانية صلة مباشرة بمدينة "القدس" الفلسطينية، وربما خدمت هذه الوحدة ضمن تركيبة العنوان تلقي النص ورواجه، نظرا لتعاطف العرب عموما مع القضية الفلسطينية. ومثلما يبدو من دلالات الجذر المعجمي "قدس" أنه دال على الطهر والتبريك.

وعطفا على ما سبق ، أخلص إلى أن المستوى السطحي الدلالي الأول الذي تؤشر عليه الدلالة المعجمية للعنوان في غياب النص، يتمثل في هيمنة العناصر الدالة على الموت في العنوان على الأخرى الدالة على الحياة . فـــ"كريماتوريوم"والأشباح" مترابطتان دلاليا من حيث تأشيرهما على الحرق، الحتف، المحو. ومن ثمة على توقف الزمن. بينما ما يميز "السوناتا" تلك الحركة الزمنية التي تطبع الفن الموسيقي عامة، لذا أتوقع أنها جاءت لتؤشر على الاستمرارية ، من حيث كونها لغة عالمية تحقق وجودها في الزمن على الرغم من كونها وردت في عنوان النص مُسَيَّجة بالموت من الجهتين .وهو ما سيرجح كفة ميزانها ،لأنها الأقوى في مقابل المحرقة والشبح. لا سيما أنها تتوسطهما.فهل سيتحقق افتراضنا هذا في ظل مستوى جديد لقراءة تستحضر النص في مقاربتها للعنوان ؟ ذلك ما أتوخى معالجته الآن.

ب . مستويات تجلي الجملة العنوانية في النص:

تظل الفكرة التي توحي بها الجملة العنوانية في البدء "مجرد سطح ساكن لا يوحي بما يعتمل تحته من تفاعلات "[2]، لذا يبدو أن المعنى المعجمي لوحدات العنوان لا يحسم تلقيها، لأنها تظل تبعث بإشعاعاتها من المواقع التي تشغلها في النص. مما يرجح

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد /6 ، ص.168-ص.169.

2 - الجزار (فكري) ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص.67.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إمكانات عديدة لقراءتها على خلفية النص ذاته. وهو ما يثير توترا في تلقيها ويضاعف من إمكانية إيحاءاتها في حضور النص.لا سيما أن النص يتستّر على الكثير من دوالها . فالجملة العنوانية تتحول من كونها "عنوان خارجي للنص إلى بؤرة تتمركز حولها كل فعاليات السرد ووحداته".[1] من منطلق كونها بنية صغرى تؤشر على بنية كبرى التي هي النص الروائي.

أمام رفض الإسرائيليين فكرة قبول دفن جثة الشخصية/مي في أرضها الأولى "القدس"، باعتبارها من مهجري 1948 ، سارعت لاختيار حل حرق جثتها بعد موتها. إيمانا منها بأنها ستمحى هي والأشباح التي تسكنها. وتؤشر على ذلك تقول:"الحرق يبيدني ولكنه يبيدها معي ، وربما بشكل نهائي."[2].

وأحسب أن دلالات الحرق قد تنوعت أبعادها. فالمحرقة في النص محارق، ولكل شعب، بل لكل فرد محرقته الخاصة. محرقة الهولوكوست*، محرقة القدس ،محرقة الأندلس،محرقة الانفصال عن حضن الأم، محرقة الجسد...لكن في مقام آخر يكشف السرد للقارئ أن الشخصية/مي تركت لابنها "يوبا" صندوقا صغيرا يضم ذاكرتها "مدونة الحداد".مثلما تركته محاطا بلوحاتها الفنية بمنزلها بـــ"بروكلين" غارقا في البحث عن إيقاعات غائبة لـــ"لسوناتا".

ويبدو أن مسار الحركة السردية يسير بعكس توقعات القارئ، هذا الأخير الذي ربما قد يكون بنى لدى قراءته للمستوى السطحي للنص دوالا للحرق بشكل متطابق مع

1- عبيد (محمد صابر) ،تأويل متاهة الحكي، ص.62.

2 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.380.

* الهولوكوست مشتقة من الكلمة اليونانية holokauston .والتي تعني الحرق الكامل للقرابين المقدمة لخالق الكون . وفي القرن 19 تم استعمال الكلمة لوصف الكوارث والمآسي العظيمة .وحديثا استعملت هذه الكلمة لوصف طريقة معاملة هتلر (أدولف) لليهود في عام 1942. و وصف الحملات الحكومية المنظمة في حكومة ألمانيا النازية ،وبعض من حلفائها لغرض الاضطهاد والتصفية العرقية لليهود في أوربا أثناء الحرب العالمية الثانية. بداية الهولوكوست كانت ليلة9 نوفمبر 1938. و بداية من سنة 1941تم إنشاء أنواع أخرى من المعسكرات سميت بمعسكرات الإبادة والموت .وكانت مخصصة للقضاء على المعتقلين بواسطة الغاز السام أو القتل الجماعي بوسائل أخرى وحرق الجثث بعد ذلك.وبخصوص إنكار الهولوكوست راجع الموقع الالكتروني: http:/har.wikipedia.org

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

دلالتي الحتف والمحو.غير أن هذه القراءة ستتعدل بأفق قراءة أعمق تبعا لمستويات مقاربة القارئ للنص .ذلك أن عملية الحرق في النص لم تبد الأشباح، حيث ظلت هذه الأخيرة تتوالد. وسجلت حضورها من خلال قراءة "يوبا" لذاكرة أمه "مدونة الحداد"، مثلما سجلت أنينها في "السوناتا".

في ضوء هذا التأويل أخلص إلى أن فعل الحرق المتعلق بالتهام النار للجسد الفيزيقي، لا يتماثل في النص مع فعل المحو المتعلق بالكينونة. هذا بخصوص الوقع الذي تحدثه الوحدة المعجمية "كريماتوريوم" في متلقيها. لكن كيف تشتغل الإيقاعات الموسيقية لـــ"السوناتا" في النص؟ وما هي أبعادها الجمالية ضمن أفق متلقيها؟

انسحبت الشخصية /مي، وتركت "السوناتا" معلقة ما بين أصابع ابنها الفنان الموسيقي "يوبا". كان عليه أن يُتمّ إنجازها لأمه ولأشباحها. ولكي ينجز"يوبا"النوتات الموسيقية العالقة لـــ"لسوناتا"، عاش وفي داخله كل عمق العذاب الذي عاشته أمه "مي"، بل وعايش الجوهر الدفين لتاريخ بأكمله . وذلك من خلال استحضاره لأبعاد العلاقة التي كانت تربطه بأمه.ولم يكن ذلك ليحدث إلا بتواجده في قلب المكان الذي كانت أمه تشغله ؛ أي في بيتها بـــ"بروكلين "، وهو محاط بلوحاتها. حيث أصبح مسكونا بأمه. في ضوء ذلك بعث السارد غير الممثل من خلال صوت "يوبا" "الشخصية /مي راسما معالمها وكأنها تحيا مع ابنها من جديد. لقد استغرقت ذات "يوبا" الحياة التي عاشتها الشخصية/مي لدرجة يتوهم معها القارئ أن هذه الشخصية حيّة على مستوى النصي.

تخلّقت "السوناتا" في رحم المحرقة، لأنها نشأت من وجع قاس ولا مرئي. فلدى زيارة الشخصية/ مي بمعية ابنها "يوبا" لـــ"طليطلة "ومتاحفها ، كان هو يتأمّل أمه في أدقّ حركاتها."ولم يقل أية كلمة"[1]. لكنه استثمر رحلته إلى متاحف "طليطلة" في كتابة "السوناتا". وتجدر الإشارة إلى أن المتحف وجه من أوجه التاريخ، إنه ذاكرة تعاد من

1 - الأعرج (واسيني) ،كريماتوريوم ، ص. 353 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خلالها صياغة التاريخ. وهو "ذاكرة منظمة ممتدة في الزمان ومختزلة في المكان، المتحف تاريخ يتزامن فيه ماهو روحي وما هو مادي. ويحتضن خطابا تصنيفيا ووصفيا وتكوينيا"[1]. داخله "تتشكل كل العلائق المكونة للخطاب النقدي التاريخي".[2] و"السوناتا" وفق هذا التخريج ليست سوى بصمة من بصمات الأندلس الجريح. ويؤشر السارد على ذلك بملفوظيه السرديين التاليين:

"في المساء غرق يوبا في إيقاع حزين ،كان يأتيه من وراء حفيف الأشجار التي كانت تتقاطع بأعناقها وأغصانها الكثيرة . سحب ورقة مرة أخرى من على المكتب. خطط عليها بعض العلامات. تحولت إلى أشكال معقوفة ونوتات موسيقية متداخلة . دون كل مشاهداته صوتيا. كان يدرك جيدا أن الموسيقى مثل النسمة الفجرية ،عندما تأتي ،تمر بسرعة ولا تنتظره."[3]

"كانت السوناتا تهتز مثل موجات البحر المرتبكة. تنزلق النوتات بين ملامسه، محملة بالأصداء والأشباح التي كانت تتدافع نحوه ، قبل أن تنطفئ وتتحول إلى مجرد أصداء عابرة ونداءات غامضة."[4]

أما الساردة /مي فترسل بملفوظيها التاليين :

"أتمنى أن أراك وأنت تحقق مشروعك الكبير عن أجدادك الذين انتزعوا من تربتهم ."[5]

"إذا استطعت أن تجعلهم يتكلمون وينفجرون ستكون قد نجحت، حيث فشلت أنا وفشلوا هم كذلك."[6]

---

1 - كمال (عبد الرحيم)، الخطاب التشكيلي والتاريخ، ضمن: علامات، العدد:9، 1998، ص.40.
2 - م س، ص.40.
3 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.353.
4 - م س ، ص.461.
5 - م س، ص.110.
6 - م س ، ص.110.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يلتقي فعل تهجير الفلسطينيين من أرضهم في النص، مع فعل تهجير الأندلسيين من أرضهم. و"السوناتا" بذلك بلورة لفعل العزف في فضاء الصوت في ممارسة عارمة للذاكرة. و"السوناتا" من هذا المنطلق هي الأشباح الطاهرة للأندلس والأشباح المقدسة للقدس. وهي وفق ما تقدم اختزال للتاريخ بما فيه تأوهات الشخصية/مي ، صوت أجداد "يوبا" الأندلسيين، صرخات الجدّ الذي أكلته نار محاكم التفتيش المقدس ،وآلام " الأب حسن" الذي توزع جسده المنسي في المشرحة.

ظلت "السوناتا" في النص الروائي في طور التكوين*. وهي المدة الزمنية التي أتاحت لـــ"يوبا" الوعي بذاته . فإصرار "يوبا" المستميت على إتمام "السوناتا"، هو في الحقيقة بحث عن ذاته. إن تطور الفكر اللحني لـــ"لسوناتا" وفقا لقوانين داخلية يؤشر على تعرف "يوبا" على قيم الجمال الموجودة في أعماقه ،لأن "المؤلِف الموسيقي الذي يبحث عن أنغامه على البيانو، والذي يشعر بسرور أصيل إزاء بعض التركيبات اللحنية، ويتوقف عندها ويحاول باستمرار العثور عليها، مثل هذا المؤلف تقوده في الواقع فكرة جمالية خفية "[1].فـــ"يوبا" يعبر بالصوتي عن الروحي؛ هي العملية التي ارتقت بـــ"السوناتا" إلى مستوى الفن.

وإذا كان الألم يحافظ على الجمال في النفس العميقة فإن "الفن بما هو كذلك، له المقدرة على تلطيف أوجش المصائر وأكثر الأقدار مأساوية ، بل على أن يجعل منها بالتمثيل النظري موضوعا لمتعة، فإن ذلك يسري في المقام الأول على الموسيقى حيث تدرك هذه الحرية أعلى درجاتها"[2].والارتياح الذي شعر به "يوبا" لدى إتمامه لـــ"لسوناتا"،

---

* -الموسيقى هي خلق لأصوات، من هنا تأتي صعوبة إنتاج القطعة الموسيقية التي ترتكز على الوزن. والوزن كما يرى هيغل هو" من نتاج الروح"هيغل ، فن الموسيقى، ص.44.

1 - نظمي سالم (محمد عزيز) ،علم جمال الموسيقى- قراءات في علم الجمال حول الاستيطيقا النظرية التطبيقية،(د.ط)، الإسكندرية/ مصر، مؤسسة شباب الجامعة،الجزء الرابع، 1996،ص.25 .

2 - هيغل، فن الموسيقى، ص.16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جاء نتيجة وعيه بعالم متلاحم من الأشكال. لقد دخل "يوبا" إلى "السوناتا" بحزن ،وخرج منها بسعادة. إنها الخرجة التي تلتقي في النص مع الافتتاحية*.

يقول السارد غير الممثل: "تنفس يوبا عميقا. شعر براحة كبيرة تملأ صدره .لم ير الأدخنة التي ضيّقت أنفاسه قبل هذه اللحظة. لم ير البياض الذي كفّن المدينة منذ أكثر من أسبوع."[1]

ويقول لدى انتهاء "يوبا"من إتمام "السوناتا":"انسحب الموت بعدها بكل روائحه المخيفة ، وصدفه القاتلة ، مخلفا وراءه عطرا شبيها برائحة بنفسج جبل الزيتون البري."[2] البري."[2]

استغرق إعداد إيقاعات "السوناتا" زمنا أطول مقارنة بزمن الرسم، هي إيقاعات زمن السرد بتلويناته المتصادمة. والموسيقى هي الخلفية التي حرّكت هذه الإيقاعات المتذبذبة بين مد وجزر. لقد تزامن البحث عن نوتات "السوناتا" الهاربة مع منطلق السرد ومنتهاه، وكأن بلحن "السوناتا" مضى بحركة السرد نحو هدف محدد.

بهذه اللغة يعبر "يوبا ""عن العواطف في أصالتها ونقائها كالفرح في ذاته والألم في ذاته"[3]، مثلما عبّر عن مضمون الروح متقصّدا التّطهر بالموسيقى من دنس العالم. أداته الوحيدة في ذلك هي البيانو، وهي الآلة التي "تتكلم دون أن تقول، بنفس طريقة الأبكم الذي يجعلنا نقرأ على محياه ما يعجز عن نطقه بوضوح"[4]. موسيقاها تسري "في الجسد بفعل

---

* -راجع المبحث المتعلق بما قبل تشكل النص في الفصل الرابع من هذا البحث.

1- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص. 458.

2- م س ، ص. 462.

3 - أبو ريان(محمد علي)، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،(ط.10) ،مصر/الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية، 1994، ص.167.

4 - Barthes (Roland Barthes) , L' obvie et L'obtus ,p.272.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جرس إيقاعاتها"[1]، إنه الصوت الصامت الذي خرس قرونا من الزمن لينطق لغة ليست كباقي اللغات؛ إنها لغة فن الموسيقى. من هنا أقول إن "السوناتا" هي الإنجاز الموسيقي الذي أتاح لي تأويل منظور من منظورات النص الروائي.

وفي مستوى آخر يبئر النص الروائي الجانب الروحي للجسد البشري انطلاقا من العنوان. وحضور الأشباح يوحي بتحطيم النص للثنائية الميتافيزيقية بين الحياة والموت، نظرا لإمكانية اختراق الأشباح للمسار الفاصل بين الحياة والموت. تترك الساردة /مي بصرها يهيم حيث يشاء، فتنجح في رؤية عالم لا يراه الآخرون. ورؤيتها للعالم لا تقصي المتخفي والممكن. ويبدو أن رؤية الساردة للشبح تلمح إلى عمق الرؤية لديها. وهو ما يتماشى مع طبيعتها الفنية التي ارتآها لها "المؤلف الضمني". حيث تتجاوز الساردة/مي الرؤية العينية والإحساس بالمرئي والمحسوس، وتتعلق بما دونهما [الأشباح]، لتلج عالما يتجاذبه الشك والتمزق والغموض.

تفكير الساردة/مي في العدم يتم بواسطة الأشباح .والشبح المقصود في النص بوصفه لا مرئيا، هو في الحقيقة مرئي من قبل الساردة/مي. غير أنه يتوارى خلف المرئي تاركا مكانه للفراغ المحاط بهالة من الممكنات. فـــ "اللاّمرئي هو ما يجعل المرئي ناقصا دوما وغير مكتمل ونزاعا إلى الانقراض." [2]ورؤيتها للأشباح تأتي قصد معرفة خواء العدم .هذا العدم الذي لا يمكن بلوغه إلا في أشكال هجينة. [3] وأحسب أن الفنان يدرك اللاّمرئي ليتمّم به الجزء الناقص من العالم المرئي الذي يملأنا جميعا ويستغرقنا لأننا نراه .

1- Ibid ,p.260.

2 - مرلو-بونتي(موريس) ، المرئي واللاّمرئي، ص.24-ص. 25.

3 - ينظر: المرجع السابق ، ص.157.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويقف القارئ أمام النص الذي تتكاثر أشباحه الطاهرة ، هو الآخر في مواجهة مع العدم -لأن الشبح إنما يحقق بقاءه في هذا العدم- مدركا الأشباح من خلال نسيج الحكايات والصور التي صاغتها الساردة/مي بقلمها في مكتوبها "مدونة الحداد"-مثلما صاغها السارد غير الممثل في النص الروائي- وليست الكتابة وفق ما تقدم سوى "النّعري أمام الأشباح"[1].

في ضوء افتراضات المقاربة السابقة أُمَاثِلُ بين موقع الوحدة العنوانية "السوناتا" التي تتوسط الوحدتين العنوانيتين "كريماتوريوم" و "الأشباح". وبين موقع "مدونة الحداد "- عنوان الفصل الثاني-التي تتوسط "عطش البحر الميت"-عنوان الفصل الأول - و"سوناتا الغياب"-عنوان الفصل الثالث. وبين موقع الشخصية/ مي ضمن مسار الحركة السردية ما بين الموت الذي فرت منه من "القدس"، وبين المحرقة التي تنتظرها، فضلا عن تصوير السرد لها وهي محاطة بالموت منذ طفولتها .

عند هذا المستوى من التحليل يتساءل القارئ عن أيّهما قهر الآخر الفن/الكتابة أم الموت؟ وهو ما أتوخى الكشف عنه في المبحث الموالي.

2.2.2.التعالقات القصدية للجملة العنوانية للنص مع اسم المعرض"إرادة الحياة":

تتحرك الجملة العنوانية الرئيسية على مستويات دلالية عديدة. وهي تستهدف إنتاج الوقع الجمالي في متلقيها، لأنها "أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلاليته" [2]. وقصد إجلاء تلك المستويات رأيت من المفيد الوقوف عند التعالقات القصدية للجملة العنوانية للنص مع اسم المعرض"إرادة الحياة"-بما يضمّه من لوحات تشكيلية- في ضوء أفق انتظار القارئ.

استثمرت الفنانة /مي في معرضها الأخير-الذي أقيم يوم الجمعة24ديسمبر 1999-

1 - ماركيه (جان فرانسوا) ، مرايا الهوية-الأدب المسكون بالفلسفة ، ص.370.

2 - الجزار (محمد فكري) ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص.46.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"إرادة الحياة" ذاكرتها البصرية . ولأن لوحاتها التشكيلية تمثّل في مجموعها عالما منظما له أبعاده، قامت بترتيبها في المعرض ترتيبا زمنيا، بعد أن صاغتها في مدوّنتها بشكل سردي جمالي. وتؤشر عملية رصف اللوحات على شكل جدارية، وفق نسق زمني تراتبي، على العلاقة التعاقبية الزمنية المصاحبة لعملية الرسم. هذه الجدارية هي تنظيم تاريخ وبنية خطاب متماسك داخل سيرورة ما*.

واللافت حول عنونة اللوحات التشكيلية المكونة للمعرض، أنها تتشاكل مع الأجواء التي عاشتها الساردة/مي مع لوحاتها أثناء اشتغالها على الرسم. في ضوء ذلك أصبح من الواضح أن الجملة العنوانية للنص الروائي تشتغل على عدة مستويات. المستوى الأول:إقامة تعالقات بينها وبين عناوين اللوحات .والثاني: تشظي دلالاتها داخل نسيج اللوحة(L ètoffe de la toile) ذاتها . وذلك نظرا لقدرتها على اختراق كافة اللوحات، لأنني أجدها حاضرة في تلك اللوحات وفق عدة مستويات. وقد وقفت على ذلك لدى تنشيطي للطاقة الدلالية لعدد من اللوحات التشكيلية المنتخبة. عند هذا المستوى من التحليل أخلص إلى أن الأبعاد الدلالية للجملة العنوانية للنص تدخل في علاقة تساوق مع الأبعاد الدلالية لعنوان اللوحة وفضائها. هذا عن الوشائج التي يعقدها عنوان النص مع اللوحة التشكيلية وعنوانها، لكن ماهي طبيعة التعالقات القصدية بين الجملة العنوانية للنص واسم المعرض"إرادة الحياة"؟

إن تسلسل ترتيب اللوحات وفق الامتدادات التاريخية لها ،لا يلغي خصوصية فضاء كل لوحة، فضلا عن خصوصية عنوانها الذي يتشكّل من رحم اللوحة نفسها. حيث يتقن

---

* - "الرسوم الجدارية نتاج لعملية التقاط بصري قام بها إنسان ما قبل التاريخ لكل المشاهد التي عاشها .وتوحي بعض الصور بانتسابها إلى وضعية شرائطية تخضع للتعاقب . لقد استعاد الإنسان البدائي المشاهد الحياتية الواقعية فجعلها المنبع الأساسي لفعله التصويري". ينظر، نزار شقرون، معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي،ص25. وتعرف بحفريات الإنسان الأول على الكهوف، والتي ليست في الحقيقة سوى سردا وأساطير لسير الإنسان ومغامراته في هذا العالم.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

العناون لعبة التجلي والتخفي بامتياز تماما كاللوحة**. أقول إن ترتيب اللوحات التراتبي يكشف عن وحدتين فنية ودلالية تجمع بين هذه اللوحات، لدى انحرافها(Déviation) عن الحقل الدلالي الأول المتعلق بعنوان النص، إلى حقل دلالي جديد يتضاد مع العنوان نفسه، ليصنع لنفسه عنوانا جديدا هو "إرادة الحياة". بمعنى آخر إن العلامات التشكيلية لكل لوحة بما في ذلك عنوانها، تجد لها امتدادا علاماتيا في غيرها من اللوحات، فتحاط العلامة التشكيلية بسياقات تشكيلية جديدة ، مما يجعلها دائمة الاختلاف والتميز بالنظر إلى الإشعاعات الدلالية التي كانت تصدرها منفردة في غياب المعرض.

بعد الذي تقدم أحرك سؤالا جديدا بخصوص الدوال التي يحضر بها "المعرض" بوصفه علامة أيقونية في النص الروائي. والتي من شأنه[العلامة]ا تحويل الحقل الدلالي للوحة التشكيلية وعنوانها، وهي بمعزل عن المعرض إلى حقل دلالي مغاير في حضوره. إذن: ماهي الشفرة(Code) الرمزية لاسم المعرض في حضور النص وعنوانه ؟

أعدت الفنانة/مي لمعرضها من فضاء المستشفى، واللافت للانتباه أن اقتراب موعد المعرض تزامن مع تفاقم المرض لديها واقترابها من نهايتها. لذلك خاضت سباقا مع الزمن، لعلها تمدّ في حياتها إلى الآجال المحدّدة لموعد المعرض. وللتوضيح أكثر أستند إلى ما أرسلته من ملفوظات:

"أعرف يا يوبا .أعرف أنك تعمل ما في وسعك لكي لا أرهق نفسي .ولكن كل ما أقوم به هو الحياة نفسها بالنسبة لي."[1]

"كلما توقفت قليلا أو أخذت نفسا خارج دائرة العمل الشاق شعرت أن الموت يحتل مساحات جديدة في، ويقربني بجنون من فجوته الكبرى التي كنت أرفض رؤيتها ."[2]

** - راجع المبحث المتعلق بالنسيج الاستعاري في اللوحات التشكيلية في النص الروائي ضمن هذا الفصل.

1- الأعرج(واسيني) كريماتوريوم، ص. 337.

2 - م س، ص. 334.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"لم يكن لدي أي حل آخر لكي لا أموت إلا ألواني التي ظلت تؤثث ذاكرتي ."[1]

ظلت الساردة/مي معلقة إلى حين اكتمال مشروعها الفني، تبحث من خلاله عن معنى ممكن لحياتها في المنفى. فاستبطن اسم المعرض "إرادة الحياة" العالم الممكن للرواية. وأحسب أن عنوان النص" كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" يمثل واقع الرواية نظرا لانتسابه إلى المستوى الواقعي لأنه صادر عن الكاتب"واسيني الأعرج" المتموقع خارج النص. في حين يمثّل اسم المعرض المستوى التخييلي للنص لأنه صادر عن "المؤلف الضمني". لكن كيف يتقاطع المستويان الواقعي والتخييلي داخل النص الروائي؟

يبدو في ضوء المقاطع السردية السابقة أن اسم المعرض"إرادة الحياة" يكرّس قوة الحياة، في مقابل ترسيخ عنوان النص"كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"لدلالة الفناء والموت. ويولد معنى اسم المعرض المؤشر على الحياة وإرادتها في المستوى التخييلي للنص الروائي، من رحم عنوان النص المؤشر على الموت في مستواه الواقعي .

تجرب الساردة/مي من خلال هذه البنية التخييلية وجودها بعد الموت. حيث تنهض قوى الحياة من الرماد بانفتاح الذات على نفسها وعلى الآخر. بمعنى آخر إن قوى الحياة لا تستسلم لقوى الموت. والآلية التي مكنت الساردة/ مي من ذلك هي الفن الذي يضخ الحياة بالطاقة ،من حيث كونه إضافة للحياة. فما بعد الموت هو البداية. و"من رحم الموت تولد الحياة"[2] . وكأن ما بعد الموت-أي ما بعد عنوان النص- هو البنية الأساسية في هذه الرواية.

إن عنوان النص جاء إعلانا عن ميلاد اسم المعرض، الذي به يبدأ وجود الشخصية/مي . فمنه بدأت، وبه تحررت من العدم. ويتولد عن ذلك توتر حاد بين وحدتين

1- م س ، ص .334.

2- يعقوب(ناصر) ، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، (ط.1)، بيروت/ لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004 ، ص. 126.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عنوانيتين متنافرتين -"كريماتوريوم" و"إرادة الحياة"- من حيث كون النص يفسّر اسم المعرض لكنه يتضاد معه.استنادا لهذا المنظور أحسب أن الساردة التشكيلية /مي أضفت معنى جماليا على الموت على حد تعبير "ميشال فوكو"[1]. وأمثل لمقاربتي هذه بالخطاطة التالية:

1-{محور عنوان النص يتساوق مع محور النص على المستوى الواقعي.

المعنى الحاضر = المحرقة= الموت= النهاية =الغياب.

2-محور عنوان النص يتنافر مع محور اسم المعرض"إرادة الحياة" على المستوى التخييلي.

المعنى الغائب=معنى ممكن=البداية=الانبعاث =الحياة=المستقبل=الحضور بعد الموت.

من (1)و(2): "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"=العدم(ما قبل البداية).

"إرادة الحياة"=تحرر من العدم (البداية).

تؤول افتراضات التخريج السابق إلى اعتبار الألم منبع للفن(الكتابة، الفن التشكيلي،الموسيقى..) وهو من نتاج الروح. لذا في إمكانه أن يضمن للفنان بقاءه بعد فناء الجسد وتناثر ذراته. والمعرض وفق هذا الشكل قابل للاندماج في سيرورة الزمان والمكان.أي له القابلية لأن يتحوّل إلى نص سردي . لكن كيف تمّ ذلك في النص ؟

بحكم المواد الجامدة للفن التشكيلي فهو ثابت في المكان، لذا تقصدت الساردة /مي إدخال الحركة عليه، لتلافي مسألة الزمن في لوحاتها .فصورت التسلسل الزمني من خلال عملية رصف اللوحات في معرضها. وهي فكرة توحي بالزمن عن طريق الحركة الممتدة من خلال اللحظات الجامدة. وهذا كفيل بتحرير اللوحات من السكون ، للقذف بها نحو الحركة، تماشيا مع خصوصية السرد الزمنية. فاللوحات التشكيلية باصطفافها في المكان

1 - ينظر: أمنصور(محمد)، الحكي خارج المدار البشري، ضمن مؤلف مشترك : الكتابة والموت، ص .22.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تؤلف كلية فعلية/حركية ، وذلك على الرغم من كون أشكال الرسم هي"في حالة سكون من منظور الواقع"[1].

هذه الكلية الفعلية تعطي للوحات المرصوفة في المعرض إيقاعا داخليا يوحي بحركة تناغمية لمتلق السرد.إذن الزمن مثلما تفهمه الساردة/مي هو ممارسة انجلت بفعل رصف اللوحات. غير أن اللوحات في تسلسلها الزمني كان ينقصها حضور صورة الأب "حسن" نظرا لعجز مخيلة الفنانة/مي على استحضارها ،إلا وهي على مقربة من نهايتها، أثناء تجوّلها بين أروقة معرضها الأخير"إرادة الحياة". فلم ترد أن تغادر الحياة دون أن تشكل بألوان ريشتها ملامح شكل والدها مثلما يدركه باطنها.وذلك حتى يكتمل المشهد السردي التشكيلي*. ويكتمل معه امتثال الفنانة/مي في معرضها أمام وعي ذاتها. حيث نلفيها تردد: "وعندما أتخطى عتبة متحف الفنون، أتأمل سحر الألوان التي مرت عليها الأزمنة الغابرة ولم تحل." [2]

أقرأ في مستوى آخر من التحليل أن معرض "إرادة الحياة" فتح أفق التواصل بين المشرقية "مي" وأمريكا، انطلاقا من كونه يؤسس في النص لفضاء يجمع الذات بالآخر. فهذه اللوحات هي علامة أيقونية على التفاعل مع الآخ، وتسلسها الزمني -المتمثل في الجدارية- الذي أتيت إلى معالجته أعلاه، جاء لأن الشخصية/ مي تريد أن تتماسك لتواجه الآخر. فهي من منظور ذاتها على الأقل كيان قائم بذاته ولذاته .

وفي تمظهر المعرض كعلامة أيقونية في النص، فإنه يلمح إلى الحل الثقافي. وإلى إحلال الفن بوصفه صوتا مدويا بدل الصمت، كبديل عن الحلول السياسية الفاشلة. فضلا

---

1 - هيغل ، فن الموسيقى، ص.40.

* - جولد موند النحات في رواية "نرسيس وجولد موند" للروائي هرمان هسه Hermen Hesse (1877-1962)، الذي لم يتمكن من نحت صورة أمه ،وهي أقدس الصور جميعها-يعترف لحظة احتضاره لأستاذه نرسيس وهو يحتضر أنه أصبح يراها بوضوح أكبر، فأقدم على رسم تفاصيل جسدها حلما ،فتجلت له وحده. ينظر: كحلي (عمارة)، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي ، ص.36. وأتصور أن هاهنا يتخفّى أحد أوجه الميتناص بين هذه الرواية وبين النص الذي أشتغل عليه.

2 - الأعرج (واسيني) ،كريماتوريوم، ص.363.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن مخاطبة الغرب بلغته على أساس مسألة المنع الديني للتصوير،وشيوع أفكار التحريم في الأوساط الفنية العربية الإسلامية[1]. لكن ماذا عن مشروع امتلاك الهوية في ضوء هذا المعرض؟

بداية أدرج ملفوظات "فرانشيسكو" مصمم معارض الساردة/مي :

"لقد كانت مي رسامة بروكلين المحبوبة." [2]

"لقد كانت على الرغم من حزنها نموذجا للنجاح في هذه المدينة."[3]

"مي كانت حالة متفردة في نيويورك ولهذا كان يزداد في كل معرض محبوها." [4]

إن التفاف الأمريكيين حول معرض الفنانة/مي التشكيلي، واقتنائهم لجميع لوحاتها ، مؤشر على أن الأمريكيين يقبلون الآخر، شريطة أن يكون مختلفا عنهم. وكأن النص ينظر إلى فكرة العولمة من منظور مغاير. وذلك حينما اشتغل "المؤلف الضمني" على جعل "امرأة" تجرب خصوصيتها المشرقية في حضور الغربي. مما يعني -بحسب القرائن النصية- أن الثقافة الأمريكية الهجينة لا تستبعد ولا تقصي، بل لديها القدرة على الاستقبال والانفتاح. غير أن المشرقي اليوم، يرى أن النموذج الأمريكي هو النموذج "المهيمن في الأسواق العالمية بتقنياته العالية التي لا تضاهى"[5]. بل يذهب إلى أبعد من ذلك، عندما يرى أن "العولمة لم تعد استفزازا حضاريا أميركيا فحسب، إنها تعميق للاغتراب."[6]

---

1 - ينظر: شقرون (نزار) ،معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، من ص. 57 إلى ص.88.

2 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم ، ص.51.

3 - م س ، ص.52.

4 - م س ، ص.66.

5- مؤنس(كاظم)،خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة،(د.ط)، إربد /الأردن ،عالم الكتب الحديث ،2008، ص.38.

6 - م س، ص.39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يستبطن حضور المعرض "إرادة الحياة" في النص رفض الشخصية /مي للمحرقة . ولعل وجود المعرض يوحي بتأكيد الشخصية/مي على وجودها التاريخي، وعلى استمراريتها في التاريخ. حتى أن لوحاتها التشكيلية التي اقتناها الأمريكيون استحالت حجة لهوية صاحبتها ،من حيث تجاوزها لذات الشخصية/مي ، وتأشيرها على المعطى الواقعي في بعديه التاريخي والثقافي. فالعمل الفني الذي راهنت عليه الفنانة /مي يمثل في أساسه " شكل من المعرفة، وبهذا المعنى فهو الصورة الإنسانية (أي التي يكوّنها الإنسان) للواقع الموضوعي بخصائصه وقوانينه."[1]

إن الخبرة بالتاريخ جعلت الساردة/مي كذات شرقية وهي تعاني التيه والمنفى، أن تبحث عن ديمومة الهوية في الزمن. بل أكثر من ذلك ،أن تبحث عن شكل يحفظ للهوية كيانها، تفاديا لموت هذه الهوية . فبعثت بها ضمن مسار الزمن ،عبر ممكنات السرد المكتوب والتشكيلي، ذلك أن "الهوية ليست شيئا جوهريا ثابتا، بل هي أصلا ما يتحقق بالزمان، أي هي هوية الدوام التي يحفظها الزمان من التبدد والتبعثر."[2] وما يضمن لها ذلك هو تحولها إلى نسق لغوي، وبدون ذلك كانت ستظل عرضة للإقصاء والغياب .

في ضوء ما تقدم تصبح الجملة العنوانية للنص الروائي بؤرة يتناسل منها اسم "معرض الحياة"، لكنه سرعان ما ينحرف عنه باتجاه جديد صانعا دواله الخاصة به بفضل تمظهراته السردية . "فالعنوان يحيل على النص، والنص يحيل عليه، وكلاهما بنية مستقلة ،حتى في المعنى أو الدلالة النحوية."[3]

---

1 - صبري (محمود)، الفن والإنسان - دراسة في شكل جديد من الفن- واقعية الكم،(ط.2)، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي،1991، ص.175.

2- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص28.

3 - ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية ، ص.147.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا بخصوص جمالية الفن التشكيلي وأبعاد حضورها في النص الروائي، التي قاربتها في ضوء أفق انتظاري . لكن إلى أي مدى تتعالق فاعلية القراءة وفاعلية الرؤية في هذا النص الروائي ؟ وهل الفضاء البصري للنص هو فضاء محايد ؛ أم أن هناك ثمة تواصل دلالي وجمالي بينه وبين المكتوب؟ -إذن: ماذا يمنح النص للرؤية؟ ماذا تقرأ العين؟ وماذا تنتج؟ وماذا تصوغ ؟ هذا ما سأثيره في الفصل الأخير من هذه الأطروحة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل السادس

جمالية الهندسة الخطية في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

" حينما تحدث البياضات تقطعا في النص
فإن هذا الإجراء يتسع كليا في خيال القارئ."
"فولفغانغ إيزر"Wolfgang Iser .

أهتم في هذا الفصل بمحاورة الإمكانات البصرية التي أتاحها النص لمتلقيه عبر فضائه، قصد قراءة المنتوج البصري بشكل مغاير. و إدراج البعد البصري في عملية تلقي النص وإنتاجه يأتي نظرا لدوره في توليد الدّلالة النصية .

وتتحدّد مقاربة التشكيل البصري لنص "كريماتوريوم " بالنّظر إلى إشكالات هذا الفصل في مستويات أربعة هي:

1. التشكيل البصري وخطاب العين في رواية"كريماتوريوم".
2. جمالية علامات الوقف في رواية "كريماتوريوم".
3. الدلالة القصدية لفضاء الهامش في رواية "كريماتوريوم".
4. بلاغة التوقيع في رواية "كريماتوريوم".

1.التشكيل البصري وخطاب العين في رواية "كريماتوريوم":

1.1. البلاغة البصرية للسواد:

كيف جاءت معالم الكتابة في رواية "كريماتوريوم"؟ وكيف تم توزيعها على فضاء الصفحة؟ ثم ما هي تجليات النص المكتوب بصريا و جماليا ؟ تلك بعض الأسئلة التي أتوخى قراءة أبعادها في المبحث الأول من هذا الفصل .

تعرض الكتابة في نص "كريماتوريوم" نفسها للقارئ حقلا للفرجة ؛ ذلك أن النص يسعى إلى تقسيم الصفحة تقسيما بصريا يلفت به عين متلقيه ويشدّها إليه. وفي مستوى سطحي لقراءة أولى للتشكيل البصري للكتابة ، يلمّح تنويع الخط فيه إلى تجاوز

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاستبداد الذي ظلّت تكرسه الكتابة الروائية الكلاسيكية . وفي مستوى قرائي منفتح الأفق، أحسب أن هذا التّنويع يأتي ليحرّر حواس القارئ نحو اتجاهات جديدة. مما يؤول إلى انفتاح أفق التلقي البصري، الذي معه ينفلت المعنى بدوره إلى آفاق رحبة . وذلك لدى التقاط عين القارئ السواد -ودرجاته -الواقع على البياض النّاصع للصفحة. حيث يلجأ المؤلف الضمني على سبيل المثال إلى تسجيل الأصوات تسجيلا بصريا ، بإحداث تعديلات لرسم الاختلافات على مستوى متوالية من الجمل بين منظور السارد ومنظور الشخصيات معتمدا على الطباعة. تبعا لذلك يتمايز صوت السارد عن الأصوات السردية الأخرى تمايزا بصريا. وللتدليل أدرج الملفوظات السردية التالية للساردة/مي:

"ظل بصره مشدوها لتمثال ونحن ندور حوله باتجاه المرفأ. شعرت به أفرغ كل الصمت الذي كان في قلبه . تذكرت كلمته التي لا يتوقف عن ترديدها بكثير من السخرية والتهكم:

"**الذين لا يتكلمون ،لا يعني أنهم لا يعرفون .أحيانا يصمتون ليسخروا بشكل جيد من الذين يتكلمون كثيرا وهم لا يعرفون.**"

لم يكن والدي يتكلم كثيرا ،وكان يعرف أشياء كثيرة . فقط كان ينصت إلى أنينه الذي لا ينتهي."[1]

"وعندما يريد أن يغضبني يناديني ميادة، اسم إحدى مجنونات القدس التي كانت تشتم كل من تصادفه في طريقها."**وينك يا خالتي ميادة ما شفتك امبارح ؟بتحبي نروح نلعب حد الزيتونة؟**"[2]

إن استرسال عين القارئ في مسحها للمكتوب دون عائق، لن يحدث إلا إذا كان المقروء في متناول هذا القارئ ، غير أن الانقطاع في هذا الاسترسال يحدث دوما نتيجة

---

1 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم ، ص.186.

2- م س ، ص.147.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لما يتميّز به الشكل البصري للمكتوب من تبئيرات، يتمّ إدراكها في مدة زمنية قد تطول أو تقصر. ذلك أن "اختصار الزمن في القراءة الجارية، يقابله العكس في التأمل البصري التشكيلي الذي يستدعي الوقوف أمام المعطى لمدة أطول."[1] كما أن "السطر كلما كان أقل قابلية للتعرف، كان أكثر قابلية لأن يبصر."[2]

ويأتي الخط المضغوط بلون أسود قاتم في النص الروائي، ليرغم العين على التركيز على كثافة السطر وحمولة طاقته الدلالية، لأنه يتمركز على الصفحة بشكل لافت. فيبطئ مسار المسح البصري للعين نتيجة ، انفلات السطر"من مجال الكتابة، ليُصنَّف في مجال "التصويري""[3] ؛ إذ تتحول الكلمات أو السطور إلى كتل سوداء مدركة من قبل بصر المتلقي الذي يستجيب لفاعلية المرئي . وأحسب أن الفضاء التشكيلي يتحوّل في مثل هذه الحالة إلى جزء من فضاء الكتابة ذاتها .

إن تشكيلات الكتابة على صفحات النص الروائي - مثلما يبدو لعين القارئ- تضمر الرغبة في إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لتصور مغاير. بدءا من الكتابة التي تخاطب حاسة العين، تروضها تارة وتثيرها أخرى، إلى عملية اختبار الإدراك البصري للمتلقي الذي تواجهه بؤرتان مختلفتان بلونين متفاوتي الحجم ، عنهما ينبثق توتر يستوقف عين القارئ.

ويلجأ الكاتب إلى تقنية إبراز الكتابة بالخط الأسود لتركيز حضورها في ذهن متلقيها، انطلاقا من تبئير العتبة باللون الأسود القاتم ،إلى النص الذي وقعه "يوبا" باسمه ، والموسوم بـــ"وصايا أمي"،إلى رسالة "إيفا موهلر"التي تخبئ بين سطورها السوداء

1- الماكري (محمد)، الشكل والخطاب -مدخل للتحليل الظاهراتي، (ط.1)، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، المركز الثقافي العربي،1991، ص. 111.

2 - م س ، ص.112.

3 - م س ، ص.112.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المتراصة هزائم التاريخ[1]، إلى عناوين اللوحات التشكيلية ،إلى عدد من التواريخ، و الأسماء التي وقَّعَتْ حضورها في النص الروائي. فمثلا تبئير اسم" **يوبا**""**Juba** " في النص بالخط المضغوط المكبر[2]، يلمح إلى أن الشخصية/مي ماتزال مرتبطة بتاريخها وببربريتها. عموما فإن هذه التبئيرات تحفز العين وتوقظ بدورها مقاصد النص الروائي. فيبدأ القارئ في تأويل المقاصد التي يستبطنها الشكل الفني للسرد. لكن كيف جاء تركيب المكان من خلال الخط الكتابي؟

في البداية تقع عين القارئ على ثلاثة فصول، جاءت على النحو التالي:

-"**عطش البحر الميت**"جاء في ستة أجزاء، غير معنونة، مرقمة من 1إلى 6. وذلك من ص 21إلى ص115.

الجزء الأول←23صفحة.

الجزء الثاني←يفوق11صفحة.

الجزء الثالث ←15صفحة.

الجزء الرابع ←يفوق 12 صفحة.

الجزء الخامس← يفوق 15 صفحة

الجزء السادس← يفوق 13 صفحة.

-"**مدونة الحداد**" من ص.117 إلى ص.415.

-يعدّ الفصل الثاني رابطا بين الفصلين الأول والثالث، أجزاؤه ذات أبعاد زمانية مكانية. تعكس المسار الزمني الممتد لتواجد الشخصية/مي في مستشفى "نيويورك

1 - ينظر: الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، من ص. 429 إلى ص.443. الرسالة مبأرة باللون الأسود القاتم ، ومكتوبة باستغلال تقنيات الطباعة.

2 - ينظر : م س ، ص .276.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المركزي". وتؤشر التواريخ فيه على التقدم البطيء للزمن. حيث لجأت الساردة/مي إلى تقييد تواريخ تواجدها بالمستشفى، بعد أن ضاعت منها تواريخ الأحداث التي عاشتها .

-"**سوناتا الغياب**"جاء في خمسة أجزاء ،غير معنونة، مرقمة من 1إلى 5، من ص.417 إلى ص. 462.

الجزء الأول← 9 صفحات.

الجزء الثاني ←15 صفحة.

الجزء الثالث← 6 صفحات.

الجزء الرابع ←5 صفحات

الجزء الخامس← 6 صفحات.

في ضوء هذا التشكيل البصري، تقف عين القارئ على النص المقسم إلى أجزاء، فتقرأ فيه عالما فوضويا مفككا غير متماسك. بيد أن النص وعلى الرغم من أنه ينحو نحو التشتت والتنوع ، إلا أنه يظل متماسكا لاحتفاظه بقوامه الجامع؛ إذ فيما يكشف السرد عن تقاطعاته يتمظهر المكتوب في مساره الخطي ، مما يشير إلى بنية جدلية يقوم عليها النص. لكن ما هي القيمة التشكيلة للغة الأدبية؟ وماهي علاقة التشكيل البصري للسواد بالمعنى؟

يجسّد كل فصل من فصول النص الثلاثة تجربة في قراءة هذا النص .غير أن إيجاد التّعالقات بين هذه الفصول على المستوى البصري، يتطلّب تتبّع إحداثيات التعالق بين فصل "مدونة الحداد" والفصلين الأول والثالث. يبدأ النص السردي بالبحر وينتهي بالغياب ، ما بينهما يمتدّ الفصل الثاني الذي يقتحم القارئ من خلاله مدار قراءة المدونة مع الشخصية "يوبا". وبالنظر إلى الكمّ الورقي المخصّص للفصلين الأول والثالث، يلاحظ القارئ أن الفصل الثاني يتفوق رقميا عليهما. ما هي قراءتنا لذلك؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يبني النص إستراتيجيته السردية حول الشخصية /مي التي تبادر بإرسال ملفوظها المكتوب في شكل مدونة تضم ذاكرتها، ونظرا للمقصدية التي يتوخاها السرد أفرد "المؤلف الضمني" فضاء واسعا من النص للساردة/مي لتسويد بياضه بالذاكرة . فكان الفصل الثاني "مدونة الحداد" هو الفصل المركز، والأكثر امتدادا مقارنة بالفصل الأول الذي يمثل من الناحية الشكلية الافتتاحية. والفصل الثالث الذي يمثل من الناحية الشكلية دائما الخرجة.

يستبطن هذا الامتداد الشكلي صوت الساردة/مي -"مكتوب المدونة"-المحاصر يمينا بالبحر الميّت ويسارا بالغياب، لكن يتفوّق قلمها الذي اتّخذت منه وسيلة لمباغتة الموت على اكتساح البياض وتسويده . بعبارة أخرى إن الساردة /مي انتصرت على الحصار المضروب عليها من الجانبين، باسترسالها في كتابة الذاكرة . فجاء مكتوبها الذي يمثّل الفصل الثاني أولا مركزيا، وثانيا أكثر سعة من الفصلين الأول والثالث. فصوت القلم يتمظهر في النص في مركز الفصول الثلاثة ، به تواجه الساردة /مي من جهة "عطش البحر الميت"، ومن جهة ثانية "الغياب ". وعلى الرغم من كونه جاء محاصرا على المستوى البصري ، إلا أنه يتجلى في شكل أكثر عنفوان بتغطيته لما يقارب "285صفحة " من الكم الورقي المكتوب المغطي للفصول الثلاثة، والمقدر بـــ"418صفحة" [*]؛ " 92 صفحة" منها للفصل الأول. و "41 صفحة" المتبقية هي المكتوب المخصص للفصل الثاني. وإذا كانت "418 صفحة" مكتوبة تمثل 100% من الصفحات المسوّدة للفصول الثلاثة مجتمعة.

يصبح الفصل الثاني يمثل % 68.18 من الكم الورقي الممثل للفصول الثلاثة مجتمعة ؛ هذا يعني أن النسبة المئوية لمكتوب الفصل الأول ستقارب 22% ، في حين ستقارب نسبة مكتوب الفصل الثالث 9.80% من النسبة الإجمالية من الفضاء السردي

* - اكتفيت في هذا المسح الإحصائي بالصفحات المسوّدة ، وتجاوزت البيضاء التي لم يتمّ تسويدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المكتوب، المقدرة بحسب النتائج الإحصائية بـــ99.98% ~100% . بناء على هذه النتائج يتصدّر مكتوب "مدونة الحداد" مكتوب الفصلين الآخرين على المستويين التشكيلي والسردي.

و شكل النص البصري فيما يبدو يشبه الساردة /مي في توترها وانشطارها. ثم التئامها . ثم انشطارها. لكن لماذا يتمركز الفصل الثاني بين البحر والغياب ؟ وما هي الدواعي الجمالية لهذا التمركز ؟

إن البحر نواة مكانية "والإيحاء بالمكان لفظيا في معجمية العنوان يومئ من جهة إلى أهمية المكان ذاته في الرواية ، وبوصفه المسرح الذي سيشهد الأحداث الروائية المرتقبة"[1]. ويبدو أن الفصل الأول يختلس من البحر أسراره، لذلك فإن الأبعاد الرمزية للبحر تتضاعف تبعا لمستويات القراءة. وكذا تبعا لتعاطي المتلقي لسجل النص الذي تتلون فيه أطياف البحر وتتوالد. فهو الشاهد الوحيد على محنة انفصال الطفلة/مي عن الرحم الأول (الأم/الأرض). وحضوره في النص يؤشر على الذات الصاخبة ،المتصادمة في داخلها ،المتسعة، المتلاطمة تلاطم البحر من حيث كونه فضاء لاكتشاف الذات، وفضاء لاسترجاع ثقل التاريخ. كما أنه يمثل وسيلة لاكتشاف الآخر والأنا معا. وهو إلى جانب كل ذلك وسيلة تساعد على البوح بأوجاع هوية شعب. وذات متألمة.

و يتجلى صوت الساردة/مي في النص الروائي محاصرا بالبحر الميت ، الذي لا حياة فيه لشدة ملوحته، محاصرا بالذاكرة ، بالمرض، بالغياب والأشباح. وأحسب أن عنوان الفصل الأول يتماثل من حيث الخصائص مع "البحر الميت" ذلك الحوض المائي

1 - خالد (حسين حسين) ، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007، ص.399.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المحاصر باليابسة حصارا كليا*. وقد كانت الساردة/مي وقفت على ضفافه أثناء سفرها إلى "الأردن"، برفقة زوجها "كوني كونراد". وهي على مرمى من "القدس" ،غير أنها عادت من حيث أتت عطشى ولم ترو ظمأها من أرضها المفقودة "القدس".

أما بخصوص الغياب الذي لا صوت له في النص- بحيث لا يحضر إلا في شكل أشباح - فهو وليد المحرقة التي تجابهها الساردة/مي بقلمها في مدونتها، بأن بعثت الأصوات المغيبة من منفاها الأبدي لتستنطقها. ومن بعدها ابنها "يوبا" يعزف سوناتا لأصوات التاريخ المغيبة.بدءا من صوت الموريسكيين الذين اضطُهدوا، إلى الصوت المنشد للحرية .

إن البنية التشكيلية للسواد في النص الروائي مثلما يبدو، تدخل في انسجام تام مع أبعاد النص الدلالية، وتشكّل معها بنية دالة مضاعفة لا يمكن بالتالي فصلهما. فالشكل المسوّد إذن يزيد من صلابة المضمون، فضلا عن أن الوظيفة الدلالية القائمة في الشكل الروائي للبنية الخارجية للنص، تزداد فعاليتها وأهميّتها عندما نراها ممارسة على مستوى البنية الداخلية للرواية.

في ضوء معطيات القراءة السابقة، تجعل الكتابة في نص "كريماتوريوم" من الهندسة الخطية المسوّدة بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر. وتبعا لذلك يفرض التقسيم المختلف لفضاء النص التشكيلي على متلقيه قراءة مختلفة كذلك. فهذا التغيّر في تنظيم

* - كان البحر الميت يسمى قديما ببحيرة لوط. وهي بحيرة يعتبر سطحها أعمق نقطة في العالم على اليابسة ، حيث تقع على عمق 417متر تحت سطح البحر بحسب قياسات عام 2003. وتقع ما بين الأردن وفلسطين وإسرائيل .وله عبر التاريخ ذكر في جميع الحضارات التي قامت حوله. ونظرا لشدة ملوحة البحر الميت لا تعيش فيه الكائنات الحية، إلا بعض البكتيريا والفطريات ، حيث تقارب ملوحته عشرة أضعاف ملوحة المحيطات . يبلغ طوله 37كلم وعرضه 15كلم و700متر .وتبلغ مساحته الإجمالية حوالي 945كلم2 .أعمق عمق له يصل إلى 401 متر.راجع الموقع الالكتروني:http:/ar.wikipedia.org

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النص وبنائه، يترتّب عنه تغيّر في طريقة تلقيه. ليتحوّل المعطى التشكيلي وفق هذا التصور إلى أفق المعنى المحتمل، وذلك بعد أن يدخل في ائتلاف مع المعطى اللغوي .

2.1. البلاغة البصرية للبياض:

يترك البناء السردي المسوّد للصفحات بياضات معنوية ومادية ، مشكّلا بذلك بؤرا تزيد من كثافة توتر القارئ نتيجة الفراغ الذي ينبثق عن سرد مبطن في أفكاره. وكأن ما يحطّمه المسار السردي، تبنيه جمالية الفراغ الباني المبثوثة على متن النص الروائي. لذا أتوخى في هذا المبحث مقاربة الفراغ المادّي الذي تلتقطه العين في مسحها البصري للنص الروائي .

تقف عين القارئ على نص سردي ملفوف بالبياض، مثله مثل "مدونة الحداد" التي بقيت دهرا مكفنة هي الأخرى بالبياض، مغمورة داخل صندوق خشبي بعيدا عن الأيدي والأعين، محتفظة بسرّها داخلها. تنتظر قارئا يفكّ شفرات حروفها المتراصة تارة والمتناثرة تارة أخرى. والنص من منظور أفق انتظارنا لا يختلف كثيرا عن المدونة، طالما أن هذه الأخيرة اكتسحته وصارت تشكل جزءا رئيسيا فيه ؛ بل وأصبحت مركزا له. لذا نلفي "المؤلف الضمني" قد اشتغل على البياض في النص، بأن جعل منه أحد أهمّ أركان إستراتيجيته السردية. مستفزّا عين المتلقي التي تحضر في النص لتأويل بياضاته ورتق فراغاته . ثم تركيبها في مستويات أفقها وتجربتها الجمالية.

وتقود عملية القراءة إلى التعامل مع هذا التشكيل البصري المليء بالفراغ تعاملا خاصا يقوم على إعادة ضبطه، تماشيا مع المعطى السردي المقروء. من هذا المنطلق قد تتحر ك في أفق القارئ جملة من التساؤلات بإلامكان إجمالها في : كيف توزّع البياض في النص السردي؟ وما هي دواعيه الجمالية؟ وما هي نوعية الوشائج التي يعقدها تشكيل البياض البصري مع المكتوب؟

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **الفصل الأول**:

ورد كل جزء من أجزائه الستة ملفوفا بالبياض من الجانبين. باستثناء الجزء الخامس الذي ألحق بصفحة خصص جزء يسير منها -خمسة أسطر- للكتابة . في حين استغرق البياض باقي الصفحة. "6 صفحات بيضاء".

- **الفصل الثاني**:

" 13صفحة" بيضاء بياضا تاما ، يتقدم تواريخ الرزنامة المتعلقة بأيام تواجد الشخصية /مي بالمستشفى ، بغرض العلاج من مرض سرطان الرئة. حيث كانت تبتدئ بتقييد التاريخ اليومي، كلما عكفت على الخط بقلمها على "مدونة الحداد".

- **الفصل الثالث**:

ورد كل جزء من أجزائه الخمسة ملفوفا بالبياض من الجانبين. باستثناء الجزء الأخير الذي أُتبِعَ بمحتويات النص ."5 صفحات بيضاء".

في ضوء المعطيات البصرية السابقة يصبح لدينا "24 صفحة" بيضاء بياضا تاما وبإضافة عدد الصفحات المسوّدة إلى عدد الصفحات البيضاء يصبح الناتج"442صفحة". تمثل 100% من صفحات النص السردي. هذا يعني أن النسبة المئوية للصفحات البيضاء بياضا تاما تقارب 5.42%. في حين تتحول النسبة المئوية للصفحات المسودة ، بالنظر إلى التعديل الذي طرأ على الإحصاء إلى ما يقارب 94.54% .ويشترك في هذه النسبة:

أولا: نسبة الصفحات البيضاء والمسودة للفصل الأول وتقارب 20.8%.

ثانيا: نسبة الصفحات البيضاء والمسودة للفصل الثاني وتقارب% 64.47.

ثالثا :نسبة الصفحات البيضاء والمسودة للفصل الأول وتقارب%9.27.

وبناء على هذه النتائج الإحصائية نتحصل على نسبة% 99.96~ %100من مجموع صفحات الفصول الثلاثة المسودة والبيضاء. كما يتخلّل عددا من صفحات الفصول الثلاثة المسودة بياض متبوع بنجمات ثلاث.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يرى "إيزر" أن البياضات النصية الموجودة داخل النص بين المنظورات النصية، تحفز القارئ على أن يتمثل ما يقوم بين الأجزاء النصية من علاقات دلالية ويؤلف بينها ، ويدمجها بعد ذلك" في وحدة دلالية متجانسة".[1] فالقارئ وهو ينتقل من منظور إلى آخر أثناء القراءة يجعل هذه الأجزاء النصية تتبادل التأثير والتفاعل فيما بينها. وينتهي في كل مرة وبفضل طاقة التخييل التي يمتلكها إلى تركيب دلالي متسق، يجمع بين تلك الأجزاء. معنى ذلك أن البياضات بقدر ما تبدو مفككة لأجزاء النص، بقدر ما توفر إمكانات الربط بين الأجزاء النصية [2] ، بمنحها للقارئ إمكانية التخييل ، التي بها يسدّ مساحات البياض.

وفي إطار لعبة السواد والبياض يستغل "المؤلف الضمني" المداخل البصرية لغرض جذب عين المتلقي. ومثلما ارتبكت عينه[القارئ] أمام كتل السواد المتراص على السطور، يربك هذا التشكيل البصري المتناسق البياض منظوره. من هنا يلتفت القارئ إلى البياض الذي تعوم فيه الفصول الثلاثة محاولا اختراقه -لأنه استراتيجيا يمثّل مكان إقامته- قصد بناء المعنى بإتمامه للشكل الخطي للنص. ذلك أن البياض يتحول أثناء القراءة إلى تشكيل خطي تتوهمه عين القارئ ومخيّلته.

يؤشر البياض المادي بين الفصول الثلاثة على إقامة فواصل بين فضاءات هذه الفصول التي تمّ عزلها في دوامة الفراغ. ويبدو أن تناوب البياض والسواد على صفحات النص يلمح إلى تناوب فضاء السارد مع فضاء القارئ. كما أن مساحات البياض الشاسعة المندسّة بين أجزاء النص ومنظوراته، تأتي لتطلّ بوجهها الفارغ على القارئ ، مذكرة إيّاه في كل مرة بالهاجس الفنيّ الملقى على عاتقه، والذي ينتظره أثناء زمن قراءته لفصول الرواية الثلاثة.

---

[1] - Iser, l’acte de lecture, p.323.

[2] - Voir : Iser, l’acte de lecture, p.340

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مستوى قرائي أعمق، يبدو للقارئ أن هذه الفصول الثلاثة المكوّنة للنص السردي تلتقي في مداراتها المحاطة بالفراغ بعزلة الشخصية/مي التي اتخذها النص مركزا له. ومثلما تمرّدت الشخصية /مي على عزلتها بدخولها في فجوات الخيال استنادا إلى القلم والريشة، واجهت البياض في كراستها النيلية ولوحاتها التشكيلية. وإن كانت أخفقت في أن تتصدّى كلية للبياض في الكراسة ، حيث نلفي أوراقها العذراء كما وصفها "يوبا" يغزوها البياض المؤشِر على الصمت والنهاية.

يتمرّد النص على عزلته باحتماله لقارئ يُوَقّعُ حضوره على الصفحات البيضاء للنص ببنائه للمعنى ، الذي يظلّ يتوالد بتوالي القراءات عبر الزمن. من ثمة تغدو نسبة حضور القارئ في الصفحات الناصعة البياض تمثل 5.42%. وهذا أمام العجز التّام على ضبط النسبة الكلية لحضور القارئ في فراغ النص المعنوي. وما يمكن تأكيده هو أن القارئ منافس للسارد في نسبة حضوره المئوية في النص المسوّد بفصوله الثلاثة. مما يعني أن القارئ يسجّل حضوره في البياض النصي مثلما يسجل حضوره في السواد النصي. ونخلص إلى أن حضور القارئ ربما قد يغطي حتى على حضور السارد. ولعل تصدّر مكتوب يوبا/القارئ للنص الروائي يسند هذا التخريج *.

ترتهن عملية إعادة خلق القارئ للبياض في النص بإعادة خلقه للمنتوج الروائي. ذلك أن عملية تحديد أجزاء المنظورات النصية لدى القارئ، لا يمكن أن تحدث إلا داخل "شبكة العلاقات الدلالية المتبادلة بينها والتي يثيرها بالضبط وجود هذه البياضات." [1] ويتوقف ذلك على إخصاب ملكة التلقي لدى القارئ ،الذي سيشارك في فك عزلة الأجزاء النصية المعلقة في الفراغ، ولملمة شتاتها من خلال بنائه لمعاني ممكنة. فكما أن مشكلة

---

* - راجع الفصل الرابع ، وبالتحديد المبحث المتعلق بما قبل تشكل النص.

1 - شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، (ط.1)، بيروت /الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/منشورات الاختلاف،2007، ص.226.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الساردة /مي الأساسية هي مع البياض -بياض صفحات المدونة، وبياض فضاء اللوحة التشكيلية- نلفي القارئ يواجه المشكلة نفسها. ذلك أن مشكلة القارئ الأساسية ليست سوى مع البياض.

وتُبْقي مساحات السّواد و البياض بأشكالها ونسبها التي أوردناها أعلاه، القارئ من جهة على ظمئه متلهفا لمتابعة القراءة. أما من جهة أخرى فإن الهندسة الخطية للسواد والبياض في اشتغالها على الفعل البصري، تُقْحِمُ الرؤية إلى حقل الكتابة، حين تمنح القارئ فسحة زمنية للتّأمل قصد تعديل أفق انتظاره، باستحضاره لما قرأه /رآه.وما يمكن أن يقرأه/يراه لا سيما أن النص بوأ متلقيه، ومنذ الوهلة الأولى لأن يكون فاعلا في النص الروائي*.

إن تلاقح البلاغة التشكيلية بالبلاعة الأدبية، أصبح يستدعي إلماما واسعا بالتشكيل البصري وأفقه المرجعي لفهم كلية النص، مع إدراك الفلسفة التي يستند إليها الفضاء التصويري. وأتصور أن نص "كريماتوريوم" تشع بلاغته من تشكيله البصري الذي يضمر بين سواده وبياضه دواله الخطية. وأن ما يوحي ببعده الجمالي هو تلاقح الفضاء التصويري للنص بالخطاب الروائي. ولا يتكشف ذلك إلا بالوقوف على بنية النص وشكلها. وهو ما سعيت إلى إجلائه عمليا في هذا المبحث. حيث لم أختزل النص إلى مجرد فضاء بصري، لأن الكتابة الروائية لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، لأنها بالدرجة الأولى "كوكب لغوي متعدد الفضاءات، كل قوانينه مشكلة لوحدته."[1]

---

* - راجع مبحث "ما قبل تشكل النص"، المدرج في الفصل الرابع من هذا البحث.

1- بنيس(محمد)، حداثة السؤال-بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، (ط.2)، الدار البيضاء/ المغرب ، بيروت/لبنان ، المركز الثقافي العربي،1988، ص.26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا عن البياض المادي. لكن ماذا عن البياض المعنوي ؟ وماذا عن علامات الوقف في النص الروائي ؟ هل هي مجرد ملحق من درجة دنيا بمتن يمثّل درجة أعلى ؟ أم أن لها أبعادا جمالية ينشدها السرد؟ ذلك ما أتوخى معالجته في المبحث التالي:

. 2. جمالية علا مات الوقف:La ponctuation

تعد علامات الوقف مكسبا تاريخيا مهمّا يسمح بالتواصل الإنساني، خاصة مع الانتقال التدريجي لثقافة السمع وتعويضها بثقافة العين. "والترقيم يتكون من علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر Intonation"[1].فهي علامات خارج لسانية. (Extralinguistique). وهي تشكل "دوالا بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة"[2]. من ثمة يصبح إلمام القارئ بطاقة السّطر التّشكيلية ، مرهونا بتوقفه أثناء القراءة عند الشكل الذي يَرِدُ به تشكيل السطر ، والذي يستدعي التّريث والانتباه لتفجير طاقته.

تسهم علامات الوقف في نص"كريماتوريوم" في تشكيل سواد وبياض الصفحة ،أي في هندسة إستراتيجية الكتابة . ومن ثمة في توزيع القراءة على أبعاد هذه الصفحة كلها. و محاولة المتلقي إدراك وظيفة علامات الوقف في النص، لا تكون إلا بكيفية حضورها فيه. ذلك أننا "نقرأ الجملة تبعا لوظيفة علامات الترقيم"[3]. إذن تلك الإستراتيجية "هي التي تحدّد بعض أشكال بناء الموضوع الجمالي في وعي متلقيها"[4] من هنا أخصص فضاء

---

1 - الماكري (محمد)، الشكل والخطاب، ص.109.

2- الصفراني (محمد) ،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، (1950-2004)،(ط.1) ،الرياض/ النادي الأدبي ، الدار البيضاء/المغرب، المركز الثقافي العربي،2008، ص. 200

3 -Drillon (Jacques) ,Traité de la ponctuation française ,Paris, Editions, Gallimard,1991,p.54.

4 -Iser, L’acte de lecture, p.172 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لمقاربة علامات الوقف مركزعلى كيفية تحرّك دوال علامة السؤال ؟ النقاط المتتالية ...،النقطة .والفاصلة،.

1.2.علامة السؤال:

يمارس السؤال في النص غواياته، نظرا لهيمنة الجملة الاستفهامية الانفعالية التي تسائل الوجود والعالم و الإنسان بشكل لافت عليه. وهي بدورها ترسم في أفق القارئ استفهامات عديدة ، بخصوص الدوال التي تحضر بها في النص . هنا يتساءل القارئ أولا عن نوعية الأسئلة المطروحة في النص؟ ثم عن كيفية توزيعها الكتابي ضمن الهندسة الخطية للنص ؟ ومن ثم عن دوالها ؟ كما قد يتساءل القارئ بخصوص القواسم المشتركة بين أسئلة الطفلة /مي ، وأسئلة الساردة /مي؟

إن "السؤال صيغة وتركيب لغوي ، لكن من حيث الغاية والقصد تدفق سردي ،وتجميع للمشاعر الجياشة ."[1] وهو يمثل طريقة للاتصال بالآخرين. ويبدو أن السمة الانفعالية للمسرود في النص الروائي، أثرت على اللغة التي طفحت بدورها بالاستفهام. وفي عملية إحصائية للجملة الاستفهامية في النص الذي نشتغل عليه ،يقف المتلقي على ما يقارب"820 جملة استفهامية "في مقابل"6 جمل تعجبية". ويسوغ لنا ذلك القول إن النص الروائي تطغى عليه بنية استفهامية، تكتسح النص بضبابيتها، وتغطي شتات أجزائه. إذ لا تكاد تخلو صفحة واحدة منه من علامة الاستفهام، بل إن عين القارئ تصطدم بها بداية من جملة العتبة المتعلقة برسالة "فانسون فان غوخ" الأخيرة إلى أخيه " ثيو":

"إن الألوان القديمة أصبح لها بريق في قلبي. هل هي كذلك في الطبيعة ،أم أن عيني أصبحتا مريضتين؟" [2]

---

1 - المعتصم (محمد)، ضمن :عبيد (محمد صابر)، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي،(ط.1)، اللاذقية /سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2007، ص.176 .

2- الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.9 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكأن بهذه العتبة -فضلا على إشعاعاتها الدلالية الأدبية- تروض عين القارئ وتشحذ حاسة البصر لديه مع أولى خطوات القراءة تحسبا لما سيلي.

يستمدّ نص "كريماتوريوم" قيمته من خلال تجديده لدوامة الأسئلة التي تواجهها الساردة/مي على مدار وجودها. ويمكن للقارئ أن يجلي ذلك انطلاقا من فصل "مدونة الحداد " التي تحوّلت إلى خطاب ملغّم بالأسئلة. فتراكُم الأسئلة في هذا الفصل لا يجاب عنها إلا بقدر جزئي في الفصلين الآخرين.

عموما تتعلّق جملة الأسئلة الحرجة والمبطنة التي يطرحها النص بمن نحن ؟ ماهو دورنا في الواقع الثقافي العالمي ؟ فضلا عن أسئلة عديدة تتصل بسؤال الموت ؟ سؤال المنفى؟ سؤال الكتابة؟ سؤال الفن؟ سؤال الهوية؟...

وفيما يلي أقف عند بعض المقاطع الروائية قصد التمثيل والتدليل:

(1) "كنت أريد أن أصرخ في وجهه : لماذا لم تودعني عندما ذهبت إلى الشمال ؟ لماذا ذهبت ولم تحدثني عن أمي وعن أخي عليان وعن وضعهما؟ لكني لم أفعل ولم أسأله، واحتفظت بحرائقي في قلبي. "[1]

(2)"لم أتجرأ أن أسأله عن نظام حياته ،هل تزوج أم لا؟ ربما يكون قد التقى بإيفا موهل، وهو يعيش معها. الذي خبأ موت أمي، يمكنه أن يخبئ بسهولة تجربته مع امرأة كانت عشيقته؟"[2]

(3) "لم أسأل عن الهناك وأين يقع بالضبط ؟ خفت أن يكون الهناك سرا من الأسرار التي يجب على بنت أن لا تنبش فيها. "[3]

---

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.237.

2- م س، ص.254.

3- م س، ص.168.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولدت أسئلة من هذا السمت مع طفولة "مي" سكنت باطنها، انصهرت مع ذاتها. وظلت ملازمة لحياتها ولتاريخها. إنها أسئلة الطفولة التي" تكبت لكنها لا تتوقف عن التجلي في لحظات الصفاء الفكري، ثم لا تلبث أن تتجلى في لحظات الأزمات التاريخية والوجودية التي تعصف بالمجتمعات. "[1] هذا النوع من الأسئلة المتعلق بالطفولة وأسرارها احتفظت به الساردة/مي لقارئ مدونتها، بعد أن أودعتها [الأسئلة] في الكراسة النيلية لابنها "يوبا". هي أسئلة الباطن التي تهوى التستر والخفاء، حين تعجز عضلة اللسان عن النطق بها في الوقت المناسب، غير أنها لا تموت . حيث ظلت تسكن صاحبتها إلى أن تصدّى القلم لمهمّة تفجيرها بالكتابة.

انطلاقا من الجمل السردية: "كنت أريد..؟" ، "لم أتجرأ..؟" ، "لم أسأل عن...؟" يلاحظ القارئ أن "مي" شخصية تدمن الصمت، لا سيما أمام والدها "حسن". مع التذكير أن مي /الطفلة هي من قامت بإرسال هذه الملفوظات إرسالا باطنيا لدى تخلي والدها عنها بعد أن سلّمها لخالتها"دنيا" في" نيويورك"، وقد تعدت السابعة من عمرها . ولم تكن زياراته الخاطفة لها بين الحين والآخر لتشفع له لدى ابنته التي تعايشت مع الألم الجديد ، وتدربت على كيفية الحياة بدون أم ولا أب.

استعادت الساردة/ مي من جديد أسئلتها الطفولية بالكتابة، وذلك أثناء تواجدها في المستشفى، وهي تصارع شراسة المرض. وبالاعتماد على القرائن الزمنية التي يؤشر بها السرد على ميلاد الشخصية /مي وأفول حياتها، يرتسم في أفق القارئ أبعاد المدة الزمنية التي تتحدد ما بين "48سنة إلى 51سنة" طُوِيَ فيها سؤال الطفولة في الغياب. هذا إذا علمنا أن المدة الزمنية التي عاشتها الشخصية/مي ومثلما لمح السرد إلى ذلك تقارب "58سنة".

---

1 - الدوهو(محمد)، حفريات في الرواية العربية-(الكتابة والمجال) ، (ط.1)، المغرب/سعد الورزازي للنشر ،2005، ص.9، ص. 10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وأنوه إلى أن السرد تركّز تبئيره على ثلاث سنوات من حياة الطفلة "مي". وذلك إلى حين اكتشافها لسر موت والدتها. ليدخل بالقارئ إلى مرحلة نضج الشخصية وتألقها الفني، رابطا المرحلة الجديدة بمرحلة الطفولة التي علّمت في الشخصية . من هنا يبدو أن سؤال الطفولة ظل مطويا في الغياب. والذي بعث بالسؤال إلى النور إنما هو الكتابة التي لجأت إليها الساردة/ مي للتخفيف من حرائقها.

والسؤال من هذا المنظور حرقة تخلصت بها "مي" بالكتابة على المدونة. إذ وجد السؤال امتداداته في الكتابة، ولم يأفل ولم يتلاش. مما يعني أن أسئلة الطفلة /مي هي نفسها أسئلة الساردة/مي تحركت بعد الثبات .هكذا يتحرر السؤال من الصمت الذي لازمه قرابة نصف قرن من الزمن.

(4)"ما بفهم ليش قتلوا أمي ؟ ماذا فعلت لهم ؟ كانت طيبة وتحب الموسيقى والرسم ."[1]

السؤال عتبة للجواب .وقد حرك السرد العديد من الأسئلة، لكنه لم يقدم أجوبة نهائية. بمعنى آخر إن النص لم يتورط في أجوبة يدفن بها أسئلته. هي إستراتيجية يتوخاها "المؤلف الضمني" ليبني في ضوئها دور القارئ، ذلك أن حضور السؤال يضمر حضور المسرود له حتما . بدءا من "القارئ الضمني" ،إلى القارئ/يوبا، إلى القارئ المفترض. ومن خلال المثال أعلاه تواجه الساردة/مي المتلقي بأسئلتها الحرجة، منتظرة منه صياغة افتراضات للجواب .إذن هل الساردة/مي هنا تجهل الجواب ؟ وإذا كان الأمر كذلك، يعني هذا أنها تنفي عن نفسها جملة التوقعات بخصوص ما سيلي من السرد. وهو ما يعني أنها تجهل سيرورة أحداث الرواية أيضا . وهذا لوحده كفيل بإلقاء العبء على القارئ الذي يتلقف هذا السمت من الأسئلة، ويقاربها عبر مستويات. بدءا من المستوى السطحي إلى المستويات الأخرى المرهونة بالحفر في طبقات المكتوب.

---

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.247.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تصوغ الساردة/مي سؤالها بخصوص عدم إمكانية تفسير الهزائم المتتابعة بعد 1948، من خلال بنية لغوية مصرفة إلى الغائب المضمر، لتغطية هوية الفاعل الذي أقدم على زهق روح والدتها "ميرا " التي تحب الرسم والموسيقى . والأم من هذا المنظور فنانة مسالمة رقيقة المشاعر، رفيعة الذوق.

ويبدو أن الساردة/مي تعمّدت هذا التوصيف المتعلق بشخصية أمها المغتالة، للتأشير على همجية الفاعل . وقد اكتفت بالنّزر القليل من الكلمات اندفعت من عمقها كحمم البركان الثائر، بعد أن ركبتها بلهجة عامية . وكأن الحرقة لم تمهلها تزويق اللغة وتنميقها. هذه الأسئلة هي بمثابة إشهار الساردة/مي للقارئ، بأنها لا تعرف شيئا في اللحظة التي تكتب فيها .أو ربما تُنَبّه بسؤالها القارئ أن لا يعول عليها، وأن لا ينتظر منها جوابا لأنها أصلا لا تعرفه.

وفي ضوء إستراتيجية السرد قد يلمح هذا الغائب إلى الصهيوني ؟ كما قد يتمثل في النظام العربي القمعي الثابت المتماهي مع البنية التقليدية ؟... ويشكل ذلك شكلا من إستراتيجية السرد التي تتقصّد التعتيم على المعنى، فاسحة أمام القارئ باب المشاركة في متعة بناء المعنى.

في ظل ما تقدّم من تحليل يلاحظ القارئ أن أسئلة السرد القلقة لا تتولّد عنها إلا أجوبة قلقة، تضمر أسئلة تحتاج بدورها إلى أجوبة . ذلك أن الأسئلة هنا لم تتخلّص من نفسها لأجوبة نهائية ، بقدر ما تتضاعف في ذاتها . إنها متتالية السؤال والجواب التي تتوخى احتضان الكثرة والتّعدد، لأنها لا تحيل إلا إلى أسئلة أخرى لدى توريطها للقارئ في لعبتها، بعد تحويله إلى طرف منتج في إستراتيجية النص. ويبقى النص الروائي مفتوحا على قراءات أخرى وعلى دلالات في الراهن وفي التاريخي. و في ذلك يكمن تميّزه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(5)"ما الذي يدفعني الآن نحو الكتابة ؟ الموت؟ ربما... الرغبة في الحياة...؟ ربما كذلك؟ وإلا لماذا نكتب إذا لم يكن المعنى الكبير هو استمرار الأشياء حتى عندما تندثر ؟"[1]

الساردة/مي شخصية فاعلة بأسئلتها القلقة. وهي لا تخشى مواجهة الأسئلة الكبرى. بالسؤال تخترق الحصار المضروب على أرضها وعلى فكرها. وهي تقف على عتبة التساؤل على مصيرها ومصير أرضها. إن الهزات العميقة التي تعرضت لها في طفولتها، جعلتها تكتب عن التاريخ بالرجوع إلى منابع الذاكرة، وتفكر فيه وتحاول معرفة خفاياه.إنه دخول إلى عالم البحث والسؤال عن الهوية والمآل بالكتابة على المدونة التي ترتقي بفعل السؤال إلى مجال الغواية والدهشة من خلال نبش أسئلة ممكنة تستفز الماضي والحاضر.

وفي تحرينا عن هوية السؤال في المثال المدرج أعلاه ، نقف على تعالق السؤال بفعل الكتابة. ذلك أن وجود هذه الأخيرة مرتبط بوجود السؤال أصلا، والذي يتحقق في اللغة وباللغة. وإذا سلمنا بأن "السؤال في حد ذاته لحظة من التأمل"[2] ، تغدو الكتابة وفق هذا المنحى هي الأخرى ممارسة تأملية يتداخل فيها السؤال بانفلات المكبوت. وتصبح هذه الممارسة التأملية تشكل فعلا جماليا يستقطب اللغة ومجازاتها الشعرية.

ولعل انعكاس خبرة الساردة /مي على الكتابة يشكل رافدا عميقا في سؤال الكتابة نفسها، المترنح أساسا بين سؤال الموت وسؤال الحياة . إذ في أثناء الكتابة ثمة توازن بين "حفريات اللغة في السؤال، وبين صوت الأنا المملوء بالألم والفجيعة والحنين والخوف

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص .146.

2 - بنيس(محمد)، الحداثة المعطوبة، (ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، دار توبقال للنشر، 2004، ص.41.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والوحشة"[1]. والكتابة وفق الصيغة الاستفهامية التي بين أيدينا رهان به تراهن الساردة/مي على الامتداد، متحدية الغياب بشكليه المادي والمعنوي .

إن خيارات الساردة/مي لدوافع الكتابة اقتصر على الموت والرغبة في الحياة. ولم تقفل باب الاحتمال ؛ إذ تركته مواربا على احتمالات أخرى، وفي ذلك إنما تمنح قدرا كبيرا من الحرية للمتلقي لملإ فراغات الجملة المنطوية تحت السؤال وتحت النقاط المتتالية كذلك. لاسيما أن "مي" بوصفها شخصية مركزية في النص تعاني أزمة حرية. فكيف إذن تمنع قارئ مدونتها من أمر تتطلع إليه فنيا ؟

يجد السؤال امتداداته بعد موت الساردة/مي ، وذلك من خلال ابنها قارئ المدونة "يوبا"، ومعه القارئ الفعلي. إن مجرد تلقي "يوبا"-من حيث تأشيره على المستقبل - لزخم أسئلة المكتوب وتفعيله لهذه الأسئلة يعد كسبا لرهان الكتابة التي تؤكد بها الساردة/مي حضورها حتى وهي غائبة. مع التذكير أن شخصية "مي" في النص شخصية ميتة أحياها "السارد غير الممثل" وجعلها حاضرة بين قرائها ، لاسيما من خلال مدونتها المشكلة للفصل الثاني التي حمّلتها الكثير من أسئلة الطفولة المبهمة.

إن" يوبا" فعّل السؤال بالقراءة، وذلك نظرا لقابلية السؤال للتّوالد؛ إذ يظلّ السؤال قائما مادام جوابه غائبا. "والسؤال هنا ليس حالة وعي، بقدر ما هو تفجيرحالة اللاّوعي، ومحاولة تتجاوز المقاومة التي تفرض على الكلمات. إنه انفجار كلامي يحضر في عمق التربة المتكلسة ليخصبها"[2]، ويقذف بها إلى منطق الاحتمال والممكن ، في زمن لم يعد فيه من مبرر لوجود الحقائق المطلقة. حيث أصبح الوصول إلى حقيقة المغيّب والمقصي عملية معقّدة، تتبنّى الهدم ممثّلا في مقولات الأسئلة المشروعة ، التي تتوالد إيحاءاتها

1- الحرز (محمد) ، شعرية الكتابة والجسد-دراسات حول الوعي الشعري والنقدي ، (ط.1)، بيروت/لبنان،الانتشار العربي،2005، ص.38.

2 - المعتصم (محمد)، ضمن: عبيد (محمد صابر) ، تأويل متاهة الحكي ، ص.176.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتكاثر. من هنا نخلص إلى أن أسئلة الساردة/مي "تبقى أسئلة متجدّرة أصلا داخل نفس أسئلة الكتابة وطرائق السرد الروائي الذي قُدِّم في سياقها وعبرها هذا النص."[1]

(6) "فقد رفض بأدب كل الدعوات التي وجهت له باستثناء زيارته للقدس تلبية لوصايا أمه لذررمادها في المدينة المقدسة ومقابرها ونهر الأردن، وميلانو استجابة لدعوة لاسكالا وحبّه لماريا كالاس الذي لم يستطع دفعه ومقاومته؟" [2]

(7)"هذه هي إذن مدونة الحداد كراسة أمي السحرية؟"[3]

تأتي علامة الاستفهام في مثل هذه المواضع ، لتدّوي بجرسها المرئي صوتا يكشف للقارئ ثقل الكلمة المتبوعة بالاستفهام. وعلى وقع هذا الجرس يدخل المتلقي في تحرّي هذا الإجراء متسائلا بخصوص الفقرة الأولى عمن تكون "ماريا كالاس"، وما هي تجلياتها في السرد. وبخصوص الثانية عن "مدونة الحداد"، وفيما يكمن سحرها. هي بعض من أسئلة لا حصر لها تلازم القارئ لدى تلقيه للنص. لا سيما أن هذا النص لا يخضع لخطية زمنية، إنما يتوخى تشويش المشهد السردي، ومنه الفعل القرائي البصري. فما يكون موضعه الأول في القصة، قد يُفَاجئ به القارئ في الصّدارة وهكذا. دون أن يزوّد السرد القارئ بإشارات كافية تزيل اللّبس عنه. من هنا ينقاد القارئ لسحر النص ليشارك في هذا الإيقاع الذي يسري على وقعه السرد.

والسؤال في هذا المستوى حبل يلفّ القارئ في شباكه التي لن تنفك إلا لدى وصوله لقراءة الكلمة الأخيرة من النص. هي غواية السؤال ومتعته التي يمارسها على

1- العلام (عبد الرحيم)، كينونة النص الروائي- قضايا السارد في "لعبة النسيان" (ط.1)،الرباط /المغرب، منشورات الموجة ،1996، ص.15.

2 - الأعرج(واسيني)، كريماتوريوم، ص.24.

3 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص.57.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القارئ ، ربما دون أن يشعر هذا الأخير أن كلّ ما في النص إنّما وضع أساسا من أجل إغرائه و إدهاشه.

(8)" يجب أن أشكر المشرفين على معرض نيو جيرسي القادم لأنهم رفضوا تغيير التاريخ؟ بدل أن يمنحوني وقتا إضافيا بسبب المرض. "[1]

(9) "ولأنك دعمت العلاج الكيميائي بالأشعة، فهذا يعني أن المسألة أصبحت خطيرة ويجب التعامل معها على هذا الأساس؟ هذا ما فهمته من الإضافات الاستشفائية الثقيلة ؟"[2]

(10)"تشتهي كثيرا سجن الزمن داخل الأكف والعيون، ولكن خديعة الأعمار لا تمهلنا ثانية واحدة ؟"[3]

(11)"أحس كأني بدأت بالفعل أتدحرج من الجهة الأخرى من الوادي ؟"[4]

عطل النص في هذه المقاطع السردية دلالة علامة الاستفهام. وأفرغها من مدلولها الأصلي. بعد أن فرض لها توزيعا فنيا للصمت يتساوق و صمت الخطاب المقتصد في الإبانة عن مقوله. فالجمل المدرجة في الأمثلة المنتخبة للتحليل ليست استفهامية، لكن على الرغم من ذلك أُلحِقت بها علامة السؤال . وغالبا ما يكون هذا التّحول "سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[5]. مما يعني أن هذه العلامة ليس لها وظائف ثابتة واستعمالات كتابية محددة سابقا. بعبارة أخرى إن العلامة تبعا لهذا التّحول تتمرّد على ما

---

[1] – الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص.162.

[2] - م س ، ص.333.

[3] - م س ، ص.397.

[4] - م س ، ص.397.

[5] - الماكري (محمد) ، الشكل والخطاب ، ص.109.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هو محدد لها سلفا" لتحرّر معها المعنى من الأحادية إلى التعددية. وفي ذلك تكمن جماليتها"[1].

يبدو من خلال الأمثلة التي استعرضناها تباعا أن السؤال فيها يفترض عدة مستويات من التلقي تبعا لوضعه المبهم. وبحسب قراءتنا الأولى لها فإن السؤال فيها يؤشر على علامة مشحونة بالتحدي والصمود تارة "المثالان: (8)و (9)" ، وعلى الخيبة والقلق تارة أخرى "المثالان: (10) و (11)". كما أنه تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم.

وإذا توخينا مقاربة أكثر عمقا نقول إن السؤال في الأمثلة المدرجة أعلاه يلمح إلى تسليم "الساردة/مي أمرها للواقع ، بعد زمن من الرهان والتّحدي ،لا سيما أنها أفرغت حرائقها بالقلم والريشة :"المثالان: (8) و(9)"ومدّدت حياتها بهما. ولم يبق لها في ملكيتها إلا جسدا فارغا ينتظر لحظته الأخيرة مع الحياة . لقد سرّبت النّور الذي بداخلها بالكتابة والرسم مع نور الفجر. وهي التي كانت تدمن الكتابة والرسم مع الخيوط الأولى ليوم جديد. ولن يجد الموت رحيقا في الجسد يمتصّه. هنا يقف سؤال الموت وجها لوجه مع سؤال الفن . وإن كان الأول يقين، فالثاني كبرياء يباغث بحضوره الفناء ، العدم و الموت.

من خلال الأمثلة التي استعرضناها يتجلى للقارئ أن السرد، لم ينفصل عن ذاته، حيث استدرج علامة السؤال خدمة لمنحاه الجمالي، حين شحنها بوظائف تحيد عما وضعت له. وتوزيع السرد للسؤال -على النحو الذي استعرضناه- يلمح إلى أن الأسئلة ظلت تنساب انسيابا من باطن الساردة/مي ، التي احترفت الغوص إلى أعمق نقطة فيه ، باتجاه الطفلة القلقة بأسئلتها التي مازالت تسكنها. هذه الطفلة التي أخضعت للسؤال كلّما كان يقع تحت بصرها،و كبتته حينها ، ولم تبح به إلا لدى اقتراب النهاية. وهي بذلك لم

1 -Drillon (Jacques),Traité de la ponctuation française , p.55.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تدفن أسئلتها معها، بل شاركت القارئ/يوبا فيها بعد أن خابت مساعيها في الإجابة عما تختزنه من استفهامات أحدثت بدورها اللاتوقع -بصريا وأدبيا- في متلقيها.

و أنتقل الآن إلى مقاربة علاقة الخط بالفراغ الذي يليه والممثّل في النقاط المتتالية ؟

2.2.النقاط المتتالية:Les Points de suspension

تحتل هذه النقاط المتتالية" 540 موضعا"من النص الروائي. ولعل كثافة هذا الحضور هي التي بعثت السؤال لديّ .لاسيما أن القراءة البصرية للنص المكتوب تكشف، ومنذ المسح الأول لها عن سيطرة هذه التقنية الكتابية على المكتوب. حيث تقع عين المتلقي عليها بداية من عتبات النص [1]. كما تقع عليها في النص ذاته. و يؤشر الإحصاء العددي السابق على كثافة مواطن الصمت بين الجمل. ويبدو أن اشتغال السرد عليها بهذا الشكل المتواتر، يأتي قصد وضع المتلقي في سياق توقعه، لاختبار كفاءته وجعله يعيش بدوره تجربة الترقب والدهشة مع السارد وشخصياته. لذلك يفترض من المتلقي أن يحضر في هذا البياض لتأويله.

يحدث التشكيل البصري لهذه الجمل المتبوعة بنقاط متتالية ، وقعا موسيقيا تسمعه عين المتلقي بدلا من أذنه، نظرا لتناوب السواد والبياض على السطر . ويتحول النص في حضور هذه النقاط بصريا إلى نص مفكك تم نسفه وتحويله -بفعل هذه النقاط - إلى شظايا متناثرة.الأمر الذي يحدث ارتباكا في عين المتلقي لدى مسحها البصري للنص السردي المشروخ بالبياضات. وتزامنا مع ارتباك العين ترتبك المخيلة، حيث يتسع "هذا الإجراء كليا في خيال القارئ"[2].ويقابل ذلك نسف المعنى الأحادي لدى المتلقي الذي

---

1 - "...هوجيت كالان ،جمانة الحسيني، مريم بان،وعلا حجازي هذه الآلام من جراحاتكن الخفية ومن صرخاتكن المكتومة. شكرا على كل شيء ".ينظر: الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.5.

2- Iser, L’acte de lecture, p.323.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتلبس توقعاته حيرة ودهشة ، ما تلبث أن تتضاعف مع تكرار صدى هذا النسف في المشاهد السردية المشكلة للنص الروائي.

وتتقاطع الدلالة العامة لهذا النوع من البياض الذي يشتغل علية السرد ، في الرغبة في تجديد مدركات المتلقي. وكذا تحفيز حاسة البصر لديه. فضلا عن توريطه [المتلقي] ،حيث يجد نفسه لدى تلقيه للنص أمام فضاءات كثيفة من الفراغ الذي يستدعي التأمل. مما يفتح أفق السؤال حول الفهم الدلالي لحدودها الكتابية، وذلك طبعا في حضور الحمولة الدلالية للسرد ذاته ، نظرا للوشائج القوية القائمة بين السرد و فضائه التشكيلي.

والآن أخوض مجال التطبيق، من خلال وقوفي على عدد من الجمل السردية التي استثمرت هذه التقنية الكتابية، قصد مقاربتها ضمن أفق انتظاري.

(1) "لا ترافياتا...

أغمض عينيه مرة أخرى . حاول أن ينسى كل شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها المضيئة وعينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئا.(إلى نهاية الفقرة).

لاترافياتا...

ما معنى أن تكون عازفا كبيرا"[1].(إلى نهاية الفقرة).

أول كلمة أدرجت في افتتاحية الفصل الأول هي "لاترافياتا". وقد جاءت متبوعة بنقاط ثلاث يليها فراغ إلى نهاية السطر . ولدى المسح البصري للسطر الأول من هذا الفصل يبدو للعين فارغا ، إلا من تلك الكلمة التي افتتح بها السرد، تنبيها للقارئ على أن إستراتيجية السرد تقوم على مثل هذه الفضاءات التي تستوجب من متلقيها رسم تشكيلها الخطي. وعلى الرغم من شرح الكلمة "لا ترافياتا" في الهامش، إلا أن السارد لدى توظيفه لها من جديد في بداية الفقرة الثانية من الفصل نفسه، أتبعها بنقاط ثلاث. وكأن الشرح الهامشي الذي كشف حدودها الموسيقية لدى التوظيف الأول للكلمة، لم يكن كافيا لفك

1 - الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم، ص. 21 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شفرة هذه الكلمة ضمن إستراتيجية السرد ، حيث تؤشر النقاط التي تلي الكلمة "لاترافياتا" على دوالها الخطية التي لن يراها القارئ وهو في أولى عتبات القراءة .

في ضوء ذلك ينشأ توتر لدى متلق هذا البياض، ذلك أنه يتموقع بين أفق النص وأفق انتظاراته. ومن خلال النقط المتتالية في هذه الجملة الافتتاحية الصادمة و المنزاحة عن النموذج الكلاسيكي المعهود، ينزل المتلقي ببصره إلى الهامش يتفحّصه لعلّه يجد ضالته فيه. يقرأ ما أدرج في الهامش. ثم يعود إلى السطر ليصطدم من جديد بالبياض إلى نهاية السطر. فيرفع رأسه عاليا باحثا ضمن أفق خبرته الجمالية عن حدود الكلمة. و يضطر من جديد لمتابعة مسح الفقرة . يتعمّق توتره، إلى أن تواجهه الكلمة "ترافياتا ". وكأنّها بهذا الحضور المتجدّد تلّح على متلقيها، وتجعله يلتفت إليها وينسى دلالتها الهامشية التي يكون قد قرأها قبل لحظات ، لأنها مجرد شرح معجمي، تلقاه القارئ في هامش الصفحة ، مثلما قد يطالعه في معجم موسيقي .

المعطى الهامشي من هذا المنظور أمدّ المتلقي بمعلومة هامشية، بالنّظر إلى الطاقة الدلالية التي سيمنحها السرد للكلمة. مما يعني أن الهامش مخيب لأفق انتظار القارئ، لأن ما أُدْرِجَ فيه بخصوص هذه الكلمة ليس كافيا.

من هنا تُنبّه النقاط الثلاث المتتالية المدرجة بعد كلمة "ترافياتا" الثانية المتلقي بأن تجربة القراءة التي سيخوضها ليست تجربة سهلة؛ إذ سيعتمد على نفسه في قراءة النص، الذي يمتاز بداية من جملته الافتتاحية بالتكتم . وهو يدين من هذا البياض لقارئه سبر أغواره السردية وتحريك نسيج مستوياته، قصد إعادة خلق المنتوج الروائي. والمتلقي بذلك مشارك للسارد في انشغالاته من خلال تفاعله مع بلاغة الصورة المشهدية التي يسردها السارد. وتأويل القارئ للبياض يتوقف على رسم عين القارئ ومخيلته لتشكيلات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خطية تبعا لتجربة الوهم التي يعيشها لدى قراءته للنص؛ أي من خلال فعالية البناء الملقاة على عاتقه[1].

(2)"مستعدة حبيبتي... لينا ...

مستعدة يا بابا ... مستعدة...يا يونس ماركو."[2]

هي جملة حوارية جمعت بين الطفلة /مي وأبيها "حسن" ، حيث يذكّرها هذا الأخير باسمها الجديد الذي وضعه خالها "أبو شادي" على وثائق هوية مزورة، تمكّنها بمعية والدها من عبور ميناء "إليس آيلند" بـــ "نيويورك" بسلام . ويلاحظ المتلقي بصريا الإيقاع الذي تحدثه الكلمة "مستعدة"، نظرا لتواترها ثلاث مرات.

إن الاستعداد وفق الصورة البصرية التي يظهر بها في النص، يمثّل بداية المغامرة التي ستخوضها الطفلة/مي بمفردها في "نيويورك"، بعيدا عن والدها الذي يكشف لنا السرد في ما بعد أنه تخلى عنها. و تلمح متتالية النقاط هنا إلى الهوة التي ستنزلق فيها مي/الطفلة. فتواتر الكلمة بهذا الإيقاع، يجعل القارئ يتصور ذهنيا أن الشخصية ستجازف وتلقي بنفسها من علوّ شاهق. أو أنها ربما سترمي بنفسها في عمق هوة لا قرار لها. لكن بما أن الأمر ليس كذلك، يبدأ المتلقي في تخصيب القراءة البصرية باقتراحه لافتراضات قد تتوافق مع أفق النص وقد تختلف معه. ماهو نوع الاستعداد الذي تتقصّده الطفلة /مي ؟ ربما يؤشر إلى التجربة الجديدة التي فرضت عليها ، وهي على أتمّ الاستعداد للدخول في غمارها ؟ أم ترى الأمر يتعلق بالمتلقي نفسه الذي يستدعى استدعاء مبطنا؟ فهل سيكون مستعدا بنفس درجة استعداد الطفلة/مي؟

يتوجّه الأب/حسن بملفوظه إلى الطفلة/مي . ومن خلال النقاط المتتالية يتوجّه إلى المتلقي، حيث يُمْهِلهما فترة من الزمن للتفكير في قبول الاستعداد للمغامرة من عدمه. أما

1- Voir :Iser, l’ acte de lecture, p.351.

2 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.188.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نقاط الجملة الثانية نؤولها باستجابة "مي" بعد تفكير، يبدو أنه فوري ،لأنه لا مفر من قبول المغامرة .ونستند في هذا التخريج إلى النقاط التي ترد بعد كلمة "لينا"مباشرة .

وتؤكد الطفلة /مي على الاستجابة بترديدها للكلمة"مستعدة" للمرة الثانية . وقبولها الاسم الجديد لوالدها يضمر قبولها لاسمها "لينا ماركو". وبرضوخها لواقع فرضته المستجدات السردية عليها وعلى والدها، تضع أولى خطواتها على عتبة اللعبة السردية . لكن على القارئ تباعا أن يستجيب أو يرفض الطلب. والطفلة/مي بدورها تترك فرصتين للقارئ ممثلتين في الفراغين اللذين يتخللان الجملة الثانية في ملفوظها. و كأنها تقول للمتلقي في الفراغ الأول : أنا قبلت التّحدي، فهل ستقبله أنت ؟ وهل ستخوض المغامرة مثلما سأجرّبها؟ عليك أن تتجرأ فقط . والنقاط التي تلي كلمة"مستعدة" الأخيرة، توحي بأن المتلقي لم يحسم أمره بعد ،على الرغم من إغراء الطفلة/مي له، إذ ما زال يواصل التفكير. في خوض التجربة أو تجنبها.

(3) "ماهو هذا الاسم؟ قولي بسرعة...سألني جادّا ،وهو يفرك يديه كالذي يستعدّ لرهان كبير.

يوبا...يوبا كونراد...أليس جميلا؟**Juba**"[1]

يبدو أن "كوني كونراد"- زوج الساردة /مي- الأمريكي الجنسية، يعرف جيّدا المحمول التاريخي للاسم "يوبا" . بدليل تقبيله لزوجته فرحا لوقوعها على هذا الاسم اللغز بالنسبة للمتلقي. في حين يبدو أن الساردة /مي تعي جيدا أن هذا الاسم لن يلق صدى لدى المتلقي؛ لذا أتبعته بنقاط ثلاث دالة على جهل المتلقي بهذا الاسم . فالمتلقي حتما سيتساءل سؤالين تبعا للفراغين:عن هذا الاسم الغريب في حد ذاته؟ ثم عن إمكانية ارتباطه باسم كونراد؟ ونحن بدورنا نتساءل هنا عن أي نوع من المتلقين يبحث عنه النص؟

1 - الأعرج (واسيني) ،كريماتوريوم، ص.277.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يبدو جليا أن النص يتوخى إثراء أفق المتلقي وتخصيب تجربته الجمالية لدى القراءة. ويبدو أن هذا الفراغ يداعب خيال القارئ ويستفزه. بدليل أنه في موضع آخر من السرد سيكشف له الملابسات التاريخية لهذا الاسم. إذن يترك النص متلقيه معلقا بين بياضين، مؤجلا جزءا من جملة لم يبح به في هذا الموضع من النص، ليدخل متلقيه في تواصل مع الأبعاد الجمالية لفك شفرات الاسم "يوبا" ودواله الخطية .

(4)"تعبت وأكاد أجن .لم أكذب عليك . لم أكذب على أحد. كانت تلك قناعتي للحفاظ عليك. ضعي نفسك للحظة في ألمي ؟ فقدت أمي وزوجتي الحامل بابني ...و...و...فقدت ...ولم يسألني أحد هل مازلت حيا؟"[1]

تتحرك في مجال رؤية المتلقي أربعة فراغات محاصرة بجملتين استفهاميتين، تحاصر فيما يبدو القارئ. و تستبطن هذه البياضات خطاب صوت الشخصية "حسن" المحذوف قصدا. وهو نفسه المكان الذي يستوجب على المتلقي التموقع فيه. والمتلقي وفق ما تراه العين بصريا من هذه الصورة المشهدية، غارق في الفراغ ومحاط بالسؤال من جميع الجهات.

إن استعطاف"حسن"لابنته "مي"، إنما هواستعطاف للقارئ ، قصد استدراجه لأن يعيش تجربته على النحو الذي يعيشها هو سرديا .غير أن القارئ يقف محتارا أمام تعدد منظورات السرد، فإلى أي منظور ينحاز.هل إلى منظور "مي"؟ أم إلى منظور والدها؟ لا سيما أن الفقدان الذي تعاني الشخصية/ مي ألمه ،هو نفسه الذي تركز عليه بنية الخطاب في هذه الجملة. وقد حدد "حسن" الفقدان بداية من الأم ، الزوجة الابن ، وترك للقارئ تخمين ما قد يكون فقده كذلك ،إذ ربما يتعلق الأمر بإيفا موهلر؟ الأرض؟ الحياة؟ ابنته الطفلة/مي؟

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص. 79.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذن القارئ مطالب أن يعيش جميع التجارب التي تعيشها الشخصيات المحورية في النص. أي أن يعيش تجربة النص كلية. والبياض في هذه الجملة وفي ضوء ما تقدّم، هو فضاء الدخول في تجربة الشخصية "حسن".

(5) "أنظر يا يوبا هل رأيت هذا اللون في حياتك من قبل ؟

أبدا يا مي ...أبدا... مذهل."[1]

يختصر الفراغ الأول فسحة من الزمن، قد أمهلها السرد لمتلقيه حتى يتصوّر اللون بمخيلته مع "يوبا" ضمن أفق انتظاره. ونتصوّر أن الفراغ الثاني المتبوع بكلمة "مذهل" يمتاز بطاقة دلالية أقوى من الفراغ الأول؛ لأنه يعمل على تحفيز ملكة التخييل لدى المتلقي -بدرجة أكبر- الذي يدرك من خلال هذه الكلمة أن اللون المراد هنا ليس كباقي الألوان.

وترد كلمة "مذهل" لتعمّق قلق المتلقي إزاء هذا اللون الذي أذهل " يوبا"، ولا مفرّ من أن يذهل المتلقي أيضا. وتُحْدِثُ تلك الكلمة وقعا في متلقيها، نتيجة القوة التّأثيرية التي تشعّ منها. وبالاستناد إلى هذه القوّة يملأ القارئ البياضين ، تزامنا مع انذهاله باللون الذي أدركه بمخيلته .

و أحسب أن كلمة "مذهل" يشترك في نطقها "يوبا" والقارئ معا. لأنه لو كان السارد ترك بياضا بعد الكلمة الأخيرة ، لكان ربما سيؤشر ذلك على عدم إدراك القارئ لهذا اللون. لكن بما أن الجملة انتهت بنقطة ، فإن ذلك يرجح تصوّري بأن المتلقي وهو يعيش تجربة النص، يكون قد أدرك اللون بمعية "يوبا".

(6) " عذرا...أشهد أني تعبت ولم أعد قادرة على التحمل."[2]

---

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.73.

2 - م س ، ص.367.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تقدم الساردة/ مي وهي تنسحب من الحياة اعتذارها بلطف من القارئ. معلنة عن عجزها على الاستمرار. الموت وحده أفقدها القدرة على الكتابة. في حين فشل المرض في إخفات لهيب شوقها للكتابة. لكن بعد الكتابة يأتي تفعيل دور القراءة بدءا من "يوبا" إلى القارئ المفترض الذي يراهن عليه النص الروائي. وشهادة الساردة /مي بالانسحاب توحي في تضاعيفها بتمركز القارئ من بعدها .

وهنا أذكّر أن مركز النص يتمثل في المدونة المكتوبة التي شرع "يوبا" في قراءتها بعد سنتين من وفاة أمه. إذن انسحاب الكاتبة /مي يقابله حضور القارئ /يوبا .وإذا رام المتلقي رسم الحدود التشكيلية للنقاط المتتالية التي تلي كلمة "عذرا" سيقف على أن المتواري هنا ما هو إلا نداء خفي من الكاتبة/مي للقارئ/يوبا، تدعوه إلى الاستعداد لتحمل عبء قراءة مكتوبها ، بعد أن شهدت على نفسها بأنّها لم تعد قادرة على الاستمرار. وهو الأمر الذي يجعلني اعتقد مجدّدا أن إشكالية السرد في النص الروائي "كريماتوريوم" لا تنفصل عن إشكالية فعلي الكتابة والقراءة.

(7) "شيئا فشيئا يتحوّل كل شيء إلى قتامة، كلما زاد لونها تفحما ورمادا ، ذكرتني بأنه آن لي أن أتوقف عن الكلام...عن الكتابة ...عن الحياة...عن..."[1]

تتوه عين المتلقي أمام هذه النقاط المتتالية المُفَكِكَّة للجملة. وتعجز عن اختراق حدود التشكيل البصري. فمع هذا التشكيل الخطي للبياض يلج القارئ دائرة الانتظار ، فاتحا أفق تحريه عن هذه الجملة المنسوفة في محاولة لرتق الفراغات الموجودة بين مستوياتها. ويبدو من المثال المدرج أعلاه ، أن الساردة /مي تعدّ أنفاسها الأخيرة مع الحياة، التي طالما تمسّكت بها . لذلك جاء خطابها متلعثما، ربما بسبب الاحتضار. لكنها في مقابل ذلك استعدت للموت وباغتته من حيث لا يحتسب ؛ إذ لم تعطيه فرصة الانقضاض عليها، بل واجهت قتامته ورماده واستعدّت له بكبرياء الكتابة التي ليست سوى

1 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم ، ص.415.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحياة من منظور الساردة/مي . ويلاحظ القارئ على الجملة المدرجة ، أن تلبّس جسد الساردة/مي بالموت يعني آليا توقفها عن الكتابة . ذلك أن الموت وفعل الكتابة خطان متوازيان لا يلتقيان على الأقل في وعيها. عند هذا المستوى من التحليل نقول إن متوالية النقاط بمواقعها الأربعة في هذه الجملة ، تفتح في ذهن القارئ عددا من الأسئلة بخصوص العلاقة بين الكتابة/السرد وبين الحياة من جهة. وبين الكتابة/السرد وبين الموت من جهة ثانية. فهل الكتابة بإمكانها أن تهزم الموت ؟ تثوير هذا السؤال سيكون في ضوء مقاربة بلاغة البياض التي تتخلل الصورة المشهدية التالية:

(8) " كانت يدها اليمنى ترتجف، تحاول أن تلتصق بالقلم وتقبض باستماتة على كراستها النيلية التي كانت تغطي جزءا من صدرها ...عندما انكفأت على خديها لأقبلها ،كانت ماتزال تتمتم وتحاول أن تكتب."[1]

جمّعت الساردة/مي في لحظات احتضارها كل طاقتها الذهنية في أصابع يدها اليمنى، حتى تسعفها على الالتصاق بالقلم .هذا الأخير هو أداتها الذي ظلّت تنازل بها الموت حتى النّفس الأخير. وتزامنا مع رسمها للكلمة الأخيرة على أوراق كراستها النيلية التي كانت على صدرها للتدليل على قربها الكبير منها. انطفأ نور المكان إلا من نور الكراسة التي تحمل بين سطورها المتراصة وبياضها الكثيف الكثير من الأسرار. فـــ" الكاتب وهو منغلق في "كيف تكتب الكتابة " لا يستطيع إلا أن ينتج علامات فارغة تاركا للآخرين مهمة ملئها"[2].

ولعل البياض الذي يندس بين الجملتين في المثال أعلاه، يتيح للمتلقي تعديل وجهة نظره إزاء صمت الصوت السردي "يوبا" ، الذي تنحى عن المشهد للحظات، متيحا للقارئ

---

1 - الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم، ص.419.

2 - بارت (رولان) ، ضمن: المديني(أحمد)، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مؤلف مشترك، (ط.2) ، بغداد/دار الشؤون الثقافية ،1989 ، ص. 52.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفرصة للتقدّم نحو البياض بهدف تصور المشهد. ومن ثمة تأويل بلاغة بياضه. وهنا يفرض التشكيل البصري عليّ فتح مجال التّأمل العميق في الإشكالات التي خرجت بها من تأويلي للمثال السابق :"المثال7" . وأحسب أن مقاربة المتلقي لمتتالية النقاط في "المثال 8" من شأنه تثوير تلك الإشكالات في ضوء الجملة الجديدة المنتهية بـــ"تكتب"، تلميحا من الصوت السردي/ يوبا إلى أن الكتابة على مستوى السرد هي التي هزمت الموت وليس العكس .

من هنا يرسم السرد المواقع التي تجسّد حضور القارئ فعليا، قصد ملء الفراغ ببنائه لمعنى جديد بديلا عن معنى سابق سرعان ما تهدّم بتعديل القارئ لأفق انتظاره .

(9)"صرخت بأقصى ألمي: يمـــ..ا...يامـــ..ا كان كل شيء قد انتهى ولم تبق إلا الوصايا القدسية التي كانت تثقل كاهلي وشوقا مبهما ظل معلقا بين حلم بعيد وحياة انسحبت بسرعة."[1]

يقرأ المتلقي في قراءة بصرية لبياضات الجملة التي تتخلل كلمة "يما" المفككة تبعا لتردّدها في صرخة الابن "يوبا" انكسار هذه الشخصية وموتها بوصفها جسد . في حين ستظل حية في مكتوبها [المدونة المكتوبة] وفي وصاياها التي بأرها السرد وأدرجها في موقع يسبق الفصول الثلاثة نظرا لمحوريتها في النص.

أعقب الصوت السردي /يوبا كلمة "يما" بجملة منسابة لم تعترض سبيلها أية علامة من علامات الوقف، إلا لدى نهاية الجملة، معلنة هذه النقطة عن النهاية الفعلية لجسد الشخصية/مي. ولعلّ من أهم الآليات التي اشتغل عليها "السارد غير الممثل" -وبإيعاز من المؤلف الضمني- هو أنه بعث بهذه الشخصية الشبح/مي في النص، وجعل منها ساردا ممثّلا يحكي مسروده بقلمه، و بالضمير المتكلم"أنا". وذلك بعد أن جعل جميع الأصوات

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.421.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السردية، بما فيها صوت "يوبا"، تسبح في فلك صوت الساردة/مي رغبة منه[السارد غيرالممثّل في النص] بمنحها ولو جزءا يسيرا من حرية البوح التي طالما افتقدتها. ورجع بالصوت السردي/يوبا إلى الخلف مع خرجة الفصل الأول التي تمثّلت في حركة فتح "يوبا" للمدونة"، في محاولة لإيهام المتلقي بأن من يقرأ "مدونة الحداد"/ الفصل الثاني هو "مي" وليس "يوبا".

تُوَّرط خيوط هذه اللعبة السردية الصوت السردي /يوبا ، من حيث تكليفه بقراءة المدونة، وذلك ما سيثقل كاهله [يوبا] وكاهل متلقي النص الروائي . و"المؤلف الضمني" من هذا المنظور متعاطف مع الشخصية /مي التي رسم أبعادها، وصنع لها ساردا غير ممثل وأصواتا سردية تؤثث مسارها السردي. بل وجعلها تتفوّق على "السارد غير الممثل" في التّجلي في النص كميّا ومضمونيا ، وذلك وعيا من هذا المؤلف بالأبعاد النفسية لشخصيته التي رقاها إلى درجة سارد ممثل في النص.

من هنا تتكشف بلاغة النقاط المتتالية وجماليتها، التي تتمثّل في تحفيز مخّيلة القارئ على بناء النص، ولمّ أجزائه المتناثرة بملئه للبياض الذي ترسمه متوالية النقاط بدلا من السارد أو الشخصيات. وفي تصوّري أن هاهنا تكمن إحدى إستراتيجيات السرد التي تختزل البعد الجمالي للنص في نقاط متتالية . وأخوض الآن في قراءة الأبعاد الجمالية لكل من النقطة والفاصلة في التشكيل البصري لبياض النص.

3.2.النقطة:

(1)" بدا له كأنه كان يركض وراء شيء مستحيل . ضغط أكثر على الملامس الجانبية من البيانو بهدوء وتحكم. بدأ تدفق صوت ناعم كأنه كان يأتي من زاوية بعيدة ومغلقة. زاد انسياب السوناتا ورقتها." [1].

1 - الأعرج (واسيني)، كريماتوريوم، ص.449.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(2) "في اليوم الثالث عندما استوى لساني فجأة ،بكيت حتى احترق قلبي . بكيت مثلما لم أبك في حياتي .كسرت الأواني . ضربت رأسي على الحائط .عضضت على الأقمشة. مزقت الكراريس. ندبت وجهي كما كانت تفعل نساؤنا في المأتم . خلطت ألوان لوحاتي . كرهت كل الناس .كرهت نفسي. كرهت الحياة."[1]

(3) "ثم تنام على كفي وتتهادى شيئا فشيئا حتى يهدأ فيها كل شيء.تنقص حرارتها، أشعر بأن كل ما حدث لها كان بفعل الحرارة التي ارتفعت فجأة. أسل يدي بهدوء .لا تحرك ساكنا. ماتزال نائمة كطفل .أنزل الستائر وأسكت كل شيء في البيت ،حتى نفسي." [2].

(4) "في الصباح لم يقل شيئا . لبسنا. ونزلنا. قلت له إن وقت الطائرة لم يحن بعد وأنه مايزال لدينا متسع من الوقت للبقاء مع بعض . لم يجب عن حيرتي ولكنه سألني إذا ما كنت أحمل جوازي أو بطاقة تعريف معي. قلت لا يوجد أي إشكال . لم أتوغل أكثر في استفساراته . سحبني من يدي. أردت أن آخذ معي مفاتيحي، قال إننا سنذهب في سيارته، المكان ليس بعيدا .عن أي مكان كان يتحدث ؟ لم أسأل متعمدة. لم أكن أريده أن يسافر وهو منشغل بأوهامي وارتباكاتي . كان على موعد مع موثق. صديق قريب منه جدا. " [3]

ترسم النقطة في هذه الأمثلة حدود الجملة .ومثلما تلاحظ عين القارئ فإن توظيفها يرد بعد الجمل الإخبارية. بها يتوخى السارد ضبط زمن الحركة وتسريعها، بانتقاله المفاجئ من وصف مشهد إلى أخر في مثل :"لبسنا. و نزلنا" في "المثال4".

---

1 -الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.245.

2 - م س، ص.302.

3 - م س ، ص.327.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وترصد الأفعال الواردة في الأمثلة أعلاه الحركة البصرية لعين السارد تجاه ما يحيط بها. هذا التّوالي الفعلي ضمن هذه الجمل القصيرة، يساهم في نقل المشهد السردي للقارئ، بما فيه حركة عين السارد التي تنتقل عبر مستويات متباينة، مركزة على حركة الشخصية ضمن الفضاء الروائي الذي يحتويها.

ويركز السارد- في ضوء ما اخترناه من أمثلة- على توظيف الأفعال ذات الحركة، وهومايتماشى مع عملية الوصف السردي، في مثل: "بكيت. كسرت. ضربت. عضضت. مزقت. ندبت. خلطت..."في "المثال 2". حيث تأتي سرعة انقطاع الفعل الحركي للساردة/*مي*، واستئنافها لفعل حركي آخر داخل نسق تسلسل الحدث، متناسبة مع حالتها وهي تصف ذاتها للقارئ لدى علمها بمقتل والدتها. ويبدو أن إيقاع علامة الوقف "النقطة" بتقنيته الكتابية تلك ، يوقظ الدوال الخطية للجملة السردية في ذهن متلقيها،لا سيما أن تقطيع الحدث وانضباطه يتناسب مع علامة الوقف " النقطة".

إن إيقاع السرد السريع في الأمثلة التي نشتغل عليها ،جاء نتيجة تلاحق الأفعال والجمل القصيرة بسرعة محدثة توترا حادّا لا ينتهي إلا بانتهاء الحدث. حيث تضفي هذه الأفعال والجمل القصيرة حيوية على مجرى السرد وتكثّف إيقاعاته. كما يحدث هذا التقطيع جرسا معيّنا يُسمع بين الجملة والأخرى. و"يحدث لدى المتلقي بعد ذلك سرعة في التلقي وإدراك جوهر تسلسل الحدث المحكي...بمعنى تصوير الحدث كما يحدث وتلقيه من القارئ بسرعة حدوثه، وكأنه ينقل القارئ إلى مسرح الحدث مباشرة"[1].

وينبغي أن أشير إلى أن النقاط الموزّعة على حدود هذه الجمل، لا تؤشر على نهاية معنى الجملة ، بقدر اشتغالها على تحريك الأفق التخييلي للمتلقي باستثارته نحو صمتها . حيث تنهض مخيلة المتلقي بتركيب الصور المشهدية المتلاحقة ذهنيا على الشكل الذي

1- يعقوب (ناصر) ، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية،(ط.1) ، بيروت/لبنان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص.209.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تلتقطه عين السارد التي تقوم هنا بدورعدسة كاميرا التي تلتقط "24صورة في الثانية" لبعث الحركة في الصور الثابتة. وكذلك الشأن بالنسبة لمخيلة المتلقي.

وأتصور أن توزّع النقطة بين الجمل -بحسب الأمثلة المدرجة للتدليل- يساهم في رسم الصورة السردية بأوجهها المختلفة لدى المتلقي . معنى ذلك أن تراكم الأفعال وتلاحقها ضمن الجمل المتقطعة المتبوعة بنقطة، يأتي بهدف "تركيب الصورة وتكثيفها ، وخلق معادل لها"[1] في وعي القارئ.

4.2.الفاصلة:

(1) "وسط هذا الصمت المتمادي في جبروته ،لا سلاح لي سوى قلمي الذي بدأت علامات التعب ترهقه وتدفع به نحو زاوية الاستكانة ، فرشاتي وألواني المائية والزيتية التي تتعالى وتنزل بالسرعة نفسها كراقصة بالي." [2]

(2) "حب من هذا النوع يا يوبا، قاس جدا ، لم أعد قادرة على تحمله، لأنه إذا لم يقتل، فهو يدمر من الداخل."[3]

(3)"منذ أن ذهبت مي، لم يتخلف يوما واحدا عن زيارتها. كل صباح ثلاثاء، من بداية كل شهر، نزولا عند رغبتها، يبكر إليها قبل الذهاب إلى عمله. يمر على بائع الورد المفضل لديها، يشتري باقة ثم ينزل نحو قبرها." [4]

تُضبَط معاني الجمل في الفقرات السابقة بفصل بعضها عن بعض، ممّا يمكّن المتلقي من التّوقف عند بعض المحطات الدلالية و التزود بالنفس المطلوب، لمواصلة فعل القراءة. ذلك أن نشاط العين يظلّ مرفقا بصوت القراءة . فتوقف الصوت عند كل فاصلة

1- يعقوب (ناصر) ، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص.208.

2 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.281.

3 - م س ، ص. 36.

4 - م س ، ص. 48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لالتقاط النفس، يصاحبه تلقائيا توقف العين -على الرغم من أن العين لا تتنفس- وهو الإجراء الذي يتيح تنفّس النص وتهويته[1]. تبعا لذلك فإن إستراتيجية توظيف الفاصلة داخل "الفقرة المقتبسة 1" تتوخى إثارة حركة بصرية متباطئة في مسح المكتوب، تنسجم وحركة العين في مسحها للهندسة الخطية للسطر. ولعل "كثرة الوصف والتدقيق في الجزئيات يؤدي إلى التمهل في القراءة ، وذلك من أجل إفساح المجال أمام القارئ للاستئناس بهذا الإيقاع الذي يعتبره المؤلف أمرا ضروريا للانتشاء بالنص"[2] على طريقة انتشاء الساردة /مي بنشوتي الكتابة والتشكيل.

وتتوخى الفاصلة في "الفقرة2 " التأثير النفسي على القارئ بعد كل جملة. والإيقاع به في شباك الساردة/مي ،لا سيما أن الذي تتقصّده الساردة في جملتها السردية هو والدها "حسن"، الذي حمّله السرد عبء انكسارات التاريخ وانهزاماته. فضلا عن كونه متصادم باستمرار مع ابنته الساردة/مي. فلكليهما زاوية رؤية خاصة يرى الأحداث من خلالها.

وما يلاحظه المتلقي على "الفقرة 3" هو توظيفها لمجموعة من الفواصل المتتالية، تبعا لتتابع عباراتها. لكنّها تظلّ مُسْنَدَة إلى جملتها الأولى ؛ أي أن جملة "منذ أن ذهبت مي، لم يتخلف يوما واحدا عن زيارتها" ، هي البؤرة التي تناسلت منها باقي الجمل التي تلاحقت بفواصل. من خلال هذه الفواصل يقفز المتلقي وثبات متتالية ومفاجئة في الآن نفسه. وفي ذلك تحويل في إيقاع الجملة ونبرها. الفاصلة هنا إذن تعمل على توجيه انتباه القارئ إلى ما يريده السارد نحو الشخصية .

---

1 - ينظر: الماكري(محمد) ، الشكل والخطاب-مدخل للتحليل الظاهراتي،(ط.1)،بيروت /المركز الثقافي العربي، 1991، ص.55.

2 - إيكو (أمبرتو) ، نزهات في غابة السرد، ترجمة: بنكراد (سعيد)، (ط.1)، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005، ص.102.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

استكمالا لمساري التأويلي أتوقف في مبحث جديد عند الدلالة القصدية للهامش مستفهمة عن الدواعي الجمالية لحضور الهامش بهذه الكثافة. -إذن: كيف يتمظهر الهامش في النص ضمن أفق متلقيه ؟ و ماهو سؤاله؟

3. الدلالة القصدية لفضاء الهامش:

الهامش"موقع منعزل ومعزول"[1]، وأحسب أنه يحضر في رواية "كريماتوريوم" بوصفه نصا مستقلا، يحررالعين نحو اتجاهات جديدة. وهو الأمر الذي قادني إلى بناء دلالاته الممكنة استنادا إلى مستويين:

أولهما: ضبط تمظهرات الهامش مع اقتراح قراءة إحصائية له.

ثانيهما: مقاربة حضوره-بوصفه علامة أيقونية-في ضوء تعالقاته بالنص الروائي.

يمارس الشكل الطباعي في نص "كريماتوريوم" الضغط على الرؤية، بتوفيره لمعطيات إجرائية تمدّ العون للمتلقي لفهم النص. كما تكمن أهميته في "توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين"[2]. من هنا يضطر هامش الصفحة القارئ إلى "قراءة النص مرتين ؛ مرة بمواصلة الجملة مباشرة ، ومرة أخرى بإجراء انعطاف على المدونة"[3]. إنه تحوّل على مستوى البصر، لأنه يحدث توزيعا للرؤية لتلقي نصين -بشكل متداخل- في فضائين مختلفين[4]

وقد توزعت الهوامش في النص وفق الخطاطة التالية:

---

1 - بنيس (محمد) ، حداثة السؤال، ص.219.

2-الصفراني(محمد)،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)،(ط.1)، الرياض /النادي الأدبي، الدار البيضاء/المغرب،المركز الثقافي العربي،2008، ص.130.

3- Butor (Michel) , Essai sur Le roman, France ,Gallimard, Collection idées,1969,p146.

4- Voir : Butor (Michel) , Essai sur Le roman, p.147.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **الفصل الأول** : "**42 هامشا**". **وردت لـــ**:

ضبط أسماء الأعلام، الشخصيات الروائية، تحديد أسماء الأماكن والمدن باللغة الأجنبية.

- **الفصل الثاني**:"**59 هامشا**". **وردت لـــ**:

1- ضبط أسماء المراكز الصحية، الأحياء، الشوارع، واسم المعرض التشكيلي باللغة الأجنبية.

2- ضبط عناوين أزْيَد من عشرين لوحة تشكيلية ، مع تحديد مرجعياتها.

- **الفصل الثالث**:"7 **هوامش**". **وردت لـــ**:

ضبط أسماء الشوارع والمدن باللغة الأجنبية.

تجلي هذه الأرقام-والتي تتحدد بـــ "108هامش"- حجم النص الهامشي المرافق للنص الروائي. ومن جملة الملاحظات التي قد ترصدها عين المتلقي بخصوص هذه الهوامش، أنها تتصل أغلبها ببيانات جغرافية لأسماء طرقات وأحياء وممرات بـــ"نيويورك" مكان إقامة الشخصية/ مي وابنها"يوبا" ، ضبطت في لغتها الأصلية ،أي باللغة الأجنبية[1]. تأسيا على ما سبق يرد الهامش لإثراء سجل النص الروائي بشدّه إلى الواقع .

يتحوّل الهامش –من جانب آخر- إلى دليل لغوي يكشف ضمنيا عن أفق التلقي الضيق لمتلقي النص -الذي يفترض فيه عدم معرفة أبعاد الفضاء الجغرافي الذي يحتضن الحدث السردي - مثلما يتوقعه المؤلف الضمني . لذا ينهض هذا الأخير بمهمة الشرح والإبانة لقارئه. من أمثلة ذلك:

"لاترافياتا "-(هامش رقم: 5) كتب فيه:

---

1 - ينظر: الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.221.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

": La Traviata: أوبرا للموسيقي الايطالي غويسي فردي، وأدت دورها الأساسي (فيوليتا السوبرانو ماريا كالاس)"[1].

"مستشفى نيويورك المركزي" –(هامش رقم 43) كتب فيه:

": ثالث أهم مستشفيات أمريكا ،بعد نيويورك بريسبيتريان هوسبيطال، ومستشفى جبل سيناء المركزي. New. York-Presbyterian Hospital, Mount Sinai Medical Center.[2]

والهامش على النحو الذي يتبدى لعين المتلقي، إنما جاء مبدئيا ليعقد أواصر الاتصال بين النص وبين الرؤية البصرية للقارئ، الذي يفترض أنه شحذ حاسة البصر بداية من عتبة النص القائمة على اللون والنور. وفي قراءة ثانية أعمق مستوى يبدو فيها أن شرح "المؤلف الضمني" للكلمة في الهامش أو ضبطها في لغتها الأصلية ، ينطوي ضمنيا على أفق توقعاته هو من النص. بعبارة أخرى إن الهامش فضاء يحتوي موقف المؤلف الضمني ورؤيته - ومن خلفه الكاتب- به يتوخى إيهام المتلقي بواقعية النص، عندما يضبط له أسماء الأعلام، الشوارع ، المستشفيات، في لغتها الأصلية. ويدقق في مرجعية اللوحات التشكيلية ، وكذا المتاحف التي اقتنتها. تيقنا منه أن "احتمال صحة التفاصيل وسيلة للتضليل"[3]. هنا يسقط المتلقي في شباك الوهم الذي يقوم عليه النص التخييلي. إنها الحيلة الفنية التي تحيط القارئ بشباك اللعبة*.

---

1 - الأعرج(واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.21.

2- م س ، ص.123.

3- ويلك (رنييه) ، وارين (أوستن) ،نظرية الأدب،(ط.2)، ترجمة: صبحي (محي الدين) ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981، ص.222.

* - ذكر لي الكاتب " الأعرج واسيني " في اللقاء الذي جمعني به على هامش المهرجان الدولي للفيلم العربي في طبعته الثالثة المقام في مدينة وهران بتاريخ :23 إلى 30 جويلية من سنة 2009،أنه في أمسية نقدية جمعته بمجموعة من القارئات "الشيخات"في الإمارات العربية المتحدة" ،سألته إحداهن عن أماكن بيع اللوحات التشكيلية الواردة في نصه

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتخصيبا لهذه المقاربة أقول إن النص الهامشي في العمل الروائي الذي أشتغل عليه، يفقد براءته نظرا لما يمارسه من نفوذ على متلقيه. من خلال توجيه دلالات الجمل التي ترتبط بالهوامش توجها يستدعي حضور المتلقي. وعلى الرغم من تموقع هذه الإحالات في الهامش، إلا أنها تشكل بؤرة للاهتمام، باستقطابها لرؤية القراء البصرية . قصد تغيير عاداتهم في القراءة ، بدءا من تعويدهم على عدم إقصاء الهامش وعزله أثناء عملية القراءة. ويجرّني هذا التحليل إلى إثارة سؤال جوهري يتصل بحدود التعالق بين الهامش والنص السردي . وهو ما سيشكل المستوى الثاني من هذا المبحث.

يزج التهميش الذات العربية "في أتون اللاّتاريخ ويعطل دورها التاريخي"[1]. وشعور هذه الذات بالتهميش أدى إلى فقدانها الإحساس بالتواصل مع الزمان و المكان. وفي ظل "إقصاء الهامش العربي"[2]، لا سيما بعد هزيمة 1967. يأتي النص الروائي ليعيد الاعتبار للهامش على مستوى الكتابة السردية، بإقحامه من جديد ضمن دائرة الضوء. والكشف عن أهميته بالنسبة للبؤرة النصية . من هنا لا يمكن فهم التوتر لدى الساردة /مي، إلا في علاقتها بالتهميش، ذلك أن سؤال الهامش هو سؤال "أنا الساردة" المتموقعة أصلا مابين الهامش والمركز. عند هذا المستوى من التحليل أقول إن الهامش ينهض في النص بدلالة قصدية ، متسائلة في الوقت نفسه عن أبعاد هذه الدلالة؟

التفكير في الهامش في النص الروائي ، يقود القارئ إلى التفكير في إمكانية فهم أسباب تدهور "أنا الساردة "المهزومة تاريخيا . ولأنها تعي جيدا أن الإقامة في الهامش

="كريماتوريوم"، قصد اقتناء البعض منها ، فلم يكن من جانبه إلا أن أجابها بحقيقة الوهم التي يقوم عليه نصه الروائي. ونتصور أن معطيات الهامش في النص في مثل هذه الحالة كانت سببا في إيقاع القارئة في الوهم، نتيجة دقة المعطى الهامشي في عرضه لمرجع اللوحة وتفاصليها التشكيلية. راجع بهذا الخصوص الصفحات التالية من النص الروائي، ص .155- ص.161 -ص.169 -ص.170-ص.183-ص.215.

1 - الدوهو (محمد) ،حفريات في الرواية العربية- (الكتابة والمجال)،(ط.1)،سعد الورزازي للنشر،2005، ص.15.

2 - م س ، ص. 10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صعبة من حيث كونها "منفى ممنهج فيما هي نفي لحق الحرية والإبداع، بل حق الكلام"[1]، انزاحت عنه باتجاه المركز، دون أن تلغي حضورها فيه ، من حيث كونه واقعا نصيا .

وأحسب أن تقييد "المؤلف الضمني" لمواقع إقامة الشخصية /مي ،هي وابنها "يوبا" في "نيويورك". وتحديده لجميع مرجعيات اللوحات التشكيلية التي اشتغلت عليها في المستشفى وفي بيتها بـــ"بروكلين" في الهامش، جاء من قبيل تخصيب حضور هذا الفضاء الملغى عادة ، بأن حوله [المؤلف الضمني] إلى مكان إقامة مستديمة للشخصية ولفنها .

و يلاحظ المتلقي أن جميع أسماء الأحياء ،الشوارع والمدن سواء تلك الموجودة في "نيويورك"، أو تلك التي زارتها الشخصية/مي في أماكن أخرى ، والتي ورد تحديدها في الهامش في لغتها الأصلية، تنتمي إلى فضاء المنفى الجغرافي الذي تعيش فيه الشخصية /مي بمعية ابنها "يوبا". هنا أجد مسوغا يجعلني أقول إن فسحة الهامش تلتقي مع فضاء المنفى الذي فُرض على الشخصية /مي منذ طفولتها . وانتهى بها المطاف إلى القبول به والتعايش معه، بل والاستفادة من خبرات أصحابه الجمالية. مع تفعيلها لخصوصيتها الثقافية ضمن فضاء الهامش الضيق.

إذن تنتفي الشخصية /مي في هذا الفضاء جغرافيا، مثلما تنتفي في ألوان لوحاتها. مجسّدة حضورها المعنوي في مجموع هذه اللوحات التي يتعرّف المتلقي على معطياتها من الهامش.

تقول الساردة/مي :"لأول مرة أرسم علامات مام –دنيا Mamm Donya "-رقم الهامش58 كتب فيه بخصوص اللوحة:

"اللوحة محفوظة في متحف نيويورك للفنون الحديثة ضمت إلى معرض متنقل بين الكثير من المتاحف العالمية ،حول موضوعة: الأم الأخرى ورقمها :--MOMA-MAY

1 - بنيس(محمد) ، حداثة السؤال ، ص.219.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

AE453666 كتب على الورقة في أسفل اللوحة :لم تكن مام دنيا أمي ،ولكنها كانت ذاكرتي المنسية وهويتي وحنيني إلى النبع الأول الذي اسمه :حليب الأم .رقم الشراء "MOMA. Mamm Dony/MKON/00987&234[1]

يبدو على المستوى البصري للهامش أن الساردة/مي تقبل بعزلتها فيه ،لأن الإقامة فيه تمثّل حريتها الأولى. إنها" عزلة من لا يهادن ولا يستسلم، عزلة من ينتمي للتاريخ لا للحظة"[2]. حيث نلفيها تحضر تارة في مركز النص وتارة أخرى في هامشه، خاصة لدى تحويل "المؤلف الضمني" لفضاء الهامش إلى مركز لإنتاج خطاب الفن . بمعنى آخر إن الهامش ينحرف عن دلالته الأولى من حيث كونه مؤشر على الغياب، إلى إمكانية تلمح إلى تجلي وحضور الذات الشرقية المغيّبة والمهمّشة التي تصنع من هامشها بؤرة مولدة لقيم جديدة للتّجلي. وتتحوّل هذه القيم بالنسبة للمتلقي إلى مرجعية يستند إليها في تأويله للنص . وكأن الكتابة الروائية في هذا النص ببعديها البصري والمكتوب تتجلى بوجه متحوّل نقيض لوجه العالم. مع الإشارة إلى أن المجتمع العربي كيان مولع بالثبات تنتفي داخله قيم الممكن والمحتمل.

وتلتقط عين المتلقي في مسحها البصري للمكتوب، الصراع القائم بين المركز والهامش. وإن كانت الغلبة لمكتوب المركز، فإن ذلك لا يلغي أبدا انتصار مكتوب الهامش الذي تغلّب على سيطرة المركز، لدى التهامه جزءا من صفحاته قصد إثبات وجوده. غير مبال بالخط الأسود الفاصل بين المركز والهامش، ليقف شامخا يتفرّج على الذاكرة المشتتة على فضاء المركز النصي .

زحزحة الهامش لمركزه منحت النص الروائي هندسة مغايرة، حيث جعل لنفسه في حدود تعالقه بالنص الروائي معنى ممكنا. "عملية الخلخلة هذه تمر عبر مسار ضروري

---

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.215.

2 - بنيس(محمد) ، حداثة السؤال، ص.219 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هو تشكل الحكاية من المرئي والمتخيل في آن واحد"[1]؛ إذ بين الهامش والمركز يتموقع الصوت الذي غيّبته الهزائم زمنا من الدّهر.غير أنه لم يستكن ، بل حضر ممّلا في صوت امرأة-ذلك الكائن الذي يجمع الكثير على ضعفه- ليصارع الفناء والعدم بتمظهر مختلف.

من هنا تصبح قراءة الهامش فعلا "ينسجم وواقع الذات المغيبة والمهمشة والتابعة"[2] التي ظهرت في النص الروائي -فيما أراه-بوجه مختلف."حقيقتها توجد في اللاّمركز والهامشي المعبر عن التناقض."[3]

في ضوء قراءتي للهامش عبر المستويين اللذين حددتهما آنفا ، أرى أن الكتابة في هذا النص تبحث لها عن منافذ لمنظورات إبداعية جديدة .و تصنع هندستها بشكل يتوافق مع مقصدية النص. فعلى الرغم من الاستقلال البصري الذي يتمتّع به الهامش ،إلا أن فهمه لدى القراءة البصرية لا يكتمل إلا من خلال المقابلة بينه وبين نسيج النص . ذلك أن النص ينهض على رصيد تشكيلي ومكتوب سردي في الآن نفسه. حيث" يقف متلقيه على إطارين دلاليين أحدهما مرئي والآخر مقروء." [4]

هاجسي الأخير وأنا أتطلّع لمقاربة جمالية الهندسة الخطية للتشكيل البصري للنص الذي أختبره في ضوء المعطى النظري لجمالية التلقي، يتمثّل في معالجة العبء الرمزي الذي يتحمّله التوقيع -بوصفه علامة بصرية- في نص "كريماتوريوم". إذن: كيف تجلت إستراتيجية هذه العلامة ؟ وما هو بعدها الجمالي؟

1- الزاهي(فريد) ،الحكاية والمتخيل -دراسات في السرد الروائي والقصص،(ط.1)،المغرب أفريقيا الشرق ،1991، ص.22.

2 - كرام (زهور) ، السرد النسائي، ص. 167.

3 - الدوهو (محمد) ، حفريات في الرواية العربية، ص.27.

4- الصفراني(محمد) ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص.73.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4. بلاغة التوقيع :

تقع عين المتلقي في مسحها البصري لنص "كريماتوريوم" على ثلاثة توقيعات هي على التوالي:

1. توقيع الكاتب باسمه "**واسيني**" تحت كلمة الشكر التي وجّهها لعدد من الفنانات التشكيليات*. جاء فيها:

"... هوجيت كالان، جمانة الحسيني، مريم بان،علا حجازي، هذه الآلام من جراحاتكن الخفية ومن صرخاتكن المكتومة . شكرا على كل شيء . ما يزال في ألوانكن الطفولية بعض الأمل على الرغم من تعميم المحرقة وانتقالها إلى كل حواسنا الهشة." [1]

2. توقيع "يوبا" تحت مكتوبه "وصايا أمي"[2].

3. توقيع "مي" تحت مكتوبها "مدونة الحداد"[3].

الملاحظة البصرية التي تلتقطها عين المتلقي ، هي أن توقيع الكاتب جاء مبأرا بخط مضغوط أسود قاتم، في حين وردت التوقيعات الأخرى منزوية ، ومكتوبة بخط عادي غير لافت. وقراءتي الأولى لتمظهر التوقيع في النص الروائي تقودني إلى القول إن وجود النص المكتوب يحايثه كثافة توقيع صاحبه. فكل من "واسيني"، "يوبا" و"مي" يتشبث

---

* - في اللقاء الذي جمعني به -على هامش المهرجان الدولي للفيلم العربي في طبعته الثالثة المقام في مدينة وهران بتاريخ :23 إلى 30 جويلية من سنة 2009- اعترف لي الكاتب "واسيني الأعرج" أنه حضر لروايته "كريماتوريوم " بلقاءات جمعته مع فنانات تشكيليات استفاد من خبرتهن في هذا الحقل .وأكّد لي أيضا أن اتصاله بالفنانة المرأة دون الرجل له ما يبرره بالنظر إلى وضع المرأة عربيا ، فضلا على أنها -الفنانة التشكيلية-حسب تصوره أكثر هشاشة من الرجل في تعاملها مع اللون والريشة. وإن كان الكاتب لم يحدد لي أسماء الفنانات التشكيليات اللاتي تعامل معهن في تحضيره لروايته ،إلا أنني أتصور أن الأسماء التي أدرجها في كلمة الشكر تخصهن بالدرجة الأولى.

1 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم ، ص.5.

2- م س ، ص.18.

3- م س ، ص.122.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بمكتوبه ولا يريد أن ينفصل عنه. ويوحي توقيع الكاتب باسمه دون لقبه تحت كلمة الشكر، إلى طبيعة العلاقة التي يتواصل في ضوئها الكاتب والفنانات التشكيليات اللاتي وردت أسماؤهن في تلك الكلمة.

ويحق للمتلقي أن يتساءل عن دواعي تبئير توقيع الكاتب بالسواد القاتم مقارنة بالتوقيعات الأخرى ؟

يجسد توقيع الكاتب بـــ"واسيني" بداية تفتّق النص باختراق بياضه. والتوقيع الوارد تحت كلمة الشكر يمتن العلاقات بين الكاتب ونصه، بل ويلمح إلى ملكية النص لصاحبه "واسيني". وأحسب أن هذه الملكية مجرد ملكية شكلية ،لأنني أتصور أن الكاتب يدرك جيدا أن "التملك هو الذي ينتزع من الأشياء بهاءها"[1] ؛ إذ سرعان ما سيجد الكاتب حيلة فنية بها يتراجع التوقيع :"واسيني" إلى الوراء، فاسحا المجال لتموقع توقيعات أخرى لتشهد بتوقيعها على مكتوبها. والكاتب بذلك يترك نصه يخلق نفسه بنفسه .غير أن السواد القاتم الذي طبع هذا التوقيع :"واسيني" من دون التوقيعات الأخرى، فضلا عن احتلاله صدارة تلك التوقيعات يلمح إلى هيمنة الكاتب على نصه. وما محاولته لفت انتباه المتلقي إلى اسمه. وكأن الكاتب يريد أن يُعلِم في ذهن متلق نصه باسمه دون لقبه، وذلك حتى يصبح الاسم-دون اللقب-دالا على صاحبه.

وفي مستوى تأويلي أعمق نرى أن اشتغال التوقيع على الاسم دون اللقب هو ابتكار فعالية جديدة للاسم، بعيدا عن اشتباك المُوقِع مع الهوية التي قد يمثّلها الاسم العائلي. إن التنّصل من شجرة الأنساب يقابله عملية التأمل في الذات من الداخل وليس من الخارج. من هذا المنظور يصبح التوقيع هو البصمة الذاتية التي لا مثيل لها. والتي تَكْفُلُ لصاحبها

1- ماركيه (جان فرانسوا) ، مرايا الهوية –الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة: داغر (كميل) ، مراجعة: زيتوني(لطيف) ، (ط.1) ، المنظمة العربية للترجمة، توزيع : مركز دراسات الوحدة العربية ،2005 ، ص. 412.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الانتقال من السكون إلى الحركة بفعل الكتابة التي يشتغل عليها مكتوب "واسيني"،"مي"و "يوبا"، حيث نلفي السارد يقول: "يوبا هو نفسه."[1]

إن الكاتب"واسيني" بتوقيعه ذاك يرتدّ إلى ذاته، ويفرض على شخصيات روايته: "يوبا" و"مي" المنحى نفسه. إذن يجسّد التوقيع بداية الإنصات إلى الذات، التي تباشر الكتابة لاستيعاب مسكوت هذه الذات داخل منفى اللغة التي ليست إلا محصّلة للذات المقهورة .

يقول السارد: "هويات معطوبة وممزقة إلى ألف قطعة ولكن...حافظت مي على يوبا بعيدا عن هوس الهويات..." [2]

يقول "كوني كونراد"عن ابنه "يوبا" :"لم أكن أبا رائعا ولكني يمكن أن أساعده لكي يصنع تاريخه الخاص."[3].

يبدو من الملفوظين السرديين المدرجين أعلاه أن "التوقيع هو سيرتنا المختصرة، هو تاريخنا ...بل إن التوقيع لوحده تاريخ كله." [4] وبحسب إستراتيجية التوقيع التي اشتغل عليها النص أحسب أن التاريخ هو تفكيرنا، ذلك أن الحديث عن التاريخ لا يمكن أن يتم "بدون معرفة الجرح الغائر الموجود في أعماق كل فرد."[5]

لقد نجح "كوني كونراد" على مستوى السرد في أن يكون هو، وأن يعيش حياته كما اشتهاها. ولم يلتفت إلى كونه من أب ألماني وأم إيطالية. وهو ما سعى إلى تجسيده مع ابنه "يوبا". ونجد في انفصال" يوبا" عن والده ، وفي انفصال" مي" عن والدها ما يبررّ توقيعهما على مكتوبيهما بالاسم دون اللقب. وكأن "مي" و "يوبا" يتطلعان إلى تجربة

---

1 - الأعرج(واسيني)، كريماتوريوم، ص.98.

2- م س ، ص.110.

3- م س، ص.61

4- لباريير (أندري) ،ضمن: كحلي (عمارة)، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، بحث مخطوط، جامعة وهران/أطروحة دكتوراه ، 2008-2009، ص.154.

5 - الأعرج (واسيني) ، كريماتوريوم، ص.81.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"كوني" الناجحة من منظوريها، فحاولا اقتفاء أثره على مستوى السرد. ووجد الاقتفاء أثره في التوقيع بالاسم دون اللقب، لتصبح كل شخصية دالة على ذاتها. والمُوقِع بتلك العلامة البصرية، إنما يتوخى تأكيد انتمائه المصيري لما يكتب، وذلك نظرا لارتباط الكتابة بالحساسية الفردية.

وإذا كانت العين تقتضي البصري لأنها تتوهّم أنها تفهمه، فإنها تشتهي كذلك اللآمرئي وتبحث عنه في تحوّلاته، نتيجة انفلات المعنى من حقل رؤية متلقيه. ولعله من نافلة القول أن أشير إلى أن"الكيفية التي تبنى بها القصة، وهي تنتظم وفق نسق خاص أو توظف فيها تقنية محددة في تقطيع عناصرها، لها دلالة معينة ينشدها صاحب النص"[1]. حيث التنوع الشكلي في التقديم، يرتبط بتصور عام للحياة والوجود في ذهن "المؤلف الضمني" ومن ورائه الكاتب.

في ضوء تحقيقي للموضوع الجمالي لنص "كريماتوريوم" أقول إذا كانت روح "الجوكوندا" تعلن عن نفسها في ابتسامة اللوحة ، فإن روح الساردة/مي تعلن عن نفسها في الرواية "لكن كسر مغلق ،لا يمكن فك ألغازه"[2]. لذلك فإن فعل بنائي للمعنى الممكن هو فعالية واحدة فقط من مجموعة فعاليات أخرى ممكنة تنتظر من يفعلّها فهما وتأويلا....

1 - يقطين (سعيد) ، النص المترابط ، ص.69 .

[2]- ماركيه(جان فرانسوا) ، مرايا الهوية-الأدب المسكون بالفلسفة ، ص. 195.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الملحق

مقاربة استبيانية حول أوقاع تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الرهان الحقيقي للكاتب أن يكون مقروءا".

واسيني الأعرج

قصد تدعيم البحث تدعيما ميدانيا رأيت أنه من المفيد توسيع مجال الدراسة، بإدراج سلسلة من المتلقين الجدد لتحديد ملامح اهتمامهم بكتابة "واسيني الأعرج"الروائية. وتشكيل تصوّرعن أفق الانتظار الاجتماعي من خلال مستويات متباينة من القراء. وأستند في معاينتي هذه، إلى خطاطة استبيانية أتّخذها أداة إجرائية فاعلة تمكّنني من التمييز بين أصناف القراء وردود أفعالهم إزاء مقروئهم . اعتقادا منّي أن ذلك من شأنه أن يساهم في إجلاء طبيعة التواصل بين الكاتب وقارئه. والوقوف على القدرات المعرفية للمستجوَبين مع التعرف على نوعية المقروء الروائي لهؤلاء القراء.

من هنا أباشر تصميم استمارة استبيانية ، أتوخى من خلال أسئلتها استنطاق صمت القراء المتلقين لكتابة "واسيني الأعرج"، قصد الكشف عما ترسّب لديهم من نصوص. مع تحديد المكانة التي يشغلها الكاتب لديهم بالنظر إلى أقرانه الكتاب.

إذن نواة الإشكال العام التي ستحرّك هذا الاستبيان ترمي بشكل مباشر إلى إجلاء أنماط حضور الكتابة الروائية لـــ"واسيني الأعرج" لدى عينات* مختلفة من القراء. والوقوف على أبعاد الأفق التواصلي الأدبي بين الكاتب وقرائه.

وتسهيلا لإجراءات الدراسة، رأيت أنه من الأفضل تضييق عينة المستجوَبين وتحديدها بـــ"48 مستجوب"**، تغطي أهم الشرائح الثقافية التي تمثّل مجال الأدب أو

---

*- "تطلق كلمة العينة:Echantillon على الجمع الذي يضم عددا كبيرا أو قليلا من الأفراد المتغيرة في الشكل أو اللون أو القياس ،لكنها تعود إلى أصل واحد ،وهي متشابهة في إحدى الصفات على الأقل. فالباحث عندما يريد دراسة أحد الأبعاد أو إحدى الخصائص لمجموعة من الأفراد أو إحدى السمات ،لا يستطيع أن يقوم بملاحظات لكل أفراد المجتمع، لكن بإمكانه أن يأخذ فكرة تقريبية على الأقل لهذا المتغير أو لهذه المواصفة. والوصول إلى ذلك يكفي باقتطاف أو أخذ عينة قد تكون قليلة أو كثيرة الأفراد ،ممثلة لكل أفراد المجتمع. وهذا العدد المحدود من الأفراد المأخوذ صدفة من المجتمع هو الذي يطلق عليه اسم العينة". ينظر: حليمي (عبد القادر) ،مدخل إلى الإحصاء، (ط.2)، الجزائر/ديوان المطبوعات الجامعية، ،1993، ص.19،ص.20.

**- من القواعد المستمدة من الخبرة البحثية والتي تستخدمها أحيانا بعض مؤسسات البحث المتخصصة ذات الخبرة الطويلة، تحديد إجمالي حجم العينة، بحيث تتجاوز أصغر وحدة فرعية للعينة يراد جمع معلومات عنها ثلاثين حالة".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المجال الأقرب من حقله. والغاية من ذلك هو السّماح بتفاوت معدل المعاينة. وأشير إلى أن الاستبيان حُدِّد في شكل مجموعتين من الأسئلة تباينت بتباين الفئات المستجوبة. وذلك لكسب أجوبة متنوعة تساعد على مقاربة حجم الحضور الواسيني وأدبه الروائي لدى قرائه.

اشتملت الفئتان الأولى والثانية من العيّنة على اثنتي وثلاثين (32)مستجوبا: منها ستة عشر(16) طالبا من قسم ما بعد التدرج ، لقسم اللغة العربية وآدابها جامعة وهران. و ستة عشر(16) صحفيا ممن يشرفون ويشاركون في إعداد الصفحات الثقافية في عدد من الجرائد اليومية والأسبوعية الوطنية، حيث قمت بمراسلة عدد منهم إلكترونيا. ولأن هاتين الفئتين من العيّنة لا يحتمل تخصّصها في النقد إلا نسبيا، آثرنا أن تكون الاستفهامات المعروضة عليهما عامة متدرجة من العام إلى الخاص ومفتوحة. الغرض من ذلك الوقوف على أشكال التلقي الأدبي لنصوص "واسيني الأعرج" الروائية اجتماعيا. أما الفئة الثالثة فتضم ستة عشر (16) أستاذا جامعيا ينتمون إلى أقسام متفرقة لقسم اللغة العربية وآدابها .

إن الأسئلة الموجهة إلى هذه الفئة هي ذات طبيعة نقدية إجرائية. تتعلق أساسا بالكشف عن أشكال التواصل الأدبي لديها مع نصوص "واسيني الأعرج" الروائية. ومدى حضور الكاتب من خلال استدعاء مقروءاتها من الذاكرة في محاولة لترهين عدد من الإشكالات النقدية التي تتعلّق بالكتابة الروائية.

وفي هذا المقام أشير إلى أن عملية اختيار العيّنة من مجتمع البحث المقسّم أساسا إلى فئات ثلاث، تمّ بصفة عشوائية؛ ذلك أن العيّنة غير العشوائية هي عينة مُظلِّلة لا تستقيم معها نتائج البحث*، تبعا لذلك لا يمكن تمثيلها لمجتمع البحث.

=ينظر: الجوهري (محمد) ، طرق البحث الاجتماعي، (ط.1) ، القاهرة/ الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ،2008، ص.93.

* - "العينة غير العشوائية ليست عينة على الإطلاق . فهي عمليا لا تدلنا على أي معلومات فعلية عن المجتمع الكبير الذي سحبت منه". ينظر: الجوهري (محمد) ، طرق البحث الاجتماعي، ص .87.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وضبطا لمنهجية المقاربة بدأت بترتيب أجوبة الفئتين الأولى والثانية. ثم ألحقت بها أجوبة الفئة الثالثة، فتشكّل لديّ هرم لمعطيات التلقي. وقصد احتواء خصوصيات حضور الكاتب ونصوصه لدى العينة المشاركة معنا، قمت بمعاينة نتائج الاستبيان اعتمادا على إحصاء كمي لتواتر الإجابات المتشابهة ،المتقاربة والمتباعدة. وقصد تحليل المادة المتراكمة لديّ، قمت أوّلا بتصنيف البيانات استنادا إلى إجراءات الجدولة متى تطلب الأمر، معتمدة في ذلك على الإحصاء.

وتؤول هذه العملية تلقائيا إلى مرحلة ثانية تؤهلني إلى اكتشاف كافة علاقات التفاعل الهامة بين تلك البيانات، وذلك من خلال فحص الإجابات والوقوف على العناصر المتواترة فيها. وقادني هذا الإجراء إلى معاينة كيفية لعملية التلقي ككل. في ضوء ذلك رصدت تغيرات آفاق انتظار المستجوَبين وأشكال الأوقاع التي تشكلت لديهم إثر تواصلهم مع أدب "واسيني الأعرج" الروائي.

وقبل الخوض في مرحلة التحليل الإحصائي انتبهت إلى إهمال بعض المستجوَبين-الفئتين الأولى والثانية بوجه خاص- لعدد من الأسئلة. و قراءتي الأولى لهذا الطابع الانتقائي للأسئلة تقف على تذبذب علاقة المستجوَب بالموضوع. فقد يكون ما تلقاه عن الكاتب وأدبه مجرد معلومات عامة، لم تؤهله للإحاطة بجميع الأسئلة الواردة في الاستبيان.

وبدءا لا بأس أن أعرض للقارئ أسئلة الاستبيان حتى أمكّنه من متابعة إجراءات المقاربة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جدول (رقم:1) -أسئلة الاستبيان الموجهة إلى الطلبة، الصحفيين والأساتذة الجامعيين

الاستبيان الخاص بالصحفيين والطلبة	الاستبيان الخاص بالأساتذة الجامعيين
1- ماهي جنسية الآداب التي تفضل قراءتها؟	1-هل تهتم بقراءة أعمال واسيني الأعرج الروائية ؟
2-هل لديك اهتمامات بالأدب الجزائري ؟	2-أذكر عناوين النصوص الروائية التي هيمنت على مقروئك.
3- أذكر أسماء الروائيين الجزائريين الذين تعرفهم؟*	3-ماهي النصوص التي خرقت أفق انتظارك؟
4- أذكر ما قرأت من أعمالهم؟	4-ماهي الشخصية الأدبية التي استرعت انتباهك في نصوص واسيني الأعرج؟
5- أذكر عناوين النصوص الروائية التي تعرفها لواسيني الأعرج ؟	5-هل تذكرك أعمال واسيني الروائية الأعرج بنصوص أخرى قرأتها ؟أذكرها.
6 - ماهي قنوات اطلاعك على واسيني الأعرج وأعماله الروائية ؟ الجرائد الكتب والدوريات البرامج التلفزيونية مواقع الانترنيت	6-هل بإمكانك توضيح خصوصية نصوص واسيني الأعرج على مستوى:- العنونة/الافتتاحيات/الموضوعات/ التشكيل الجمالي.
7- من بين العناوين المذكورة لواسيني الأعرج أيّ النصوص قرأت؟	7-ما مدى تجاوز واسيني الأعرج لتجاربه الفنية في الكتابة الروائية؟
8- هل وجدت عائقا أثناء قراءتك لها ؟	8-هل يمكنك تصنيف أعمال واسيني الأعرج الروائية ضمن تيار معين انطلاقا من موقفه الأدبي؟
9- ماهو الأثر الجمالي الذي ترسب في ذاكراتك بعد تلقيك لها ؟	9-في ظل معاينتك لتلقي أعمال واسيني الأعرج، ماهي حدود حضوره في المشهد الأدبي الجزائري؟
10-كيف تجد عناوين نصوص واسيني الأعرج الروائية؟	10-حدد موقعه بالنظر إلى أقرانه الكتاب.
11– هل تذكرك أعمال واسيني الأعرج الروائية بنصوص أخرى قرأتها ؟	11-ما موقع تجربة واسيني الأعرج من أفق التجربة الروائية العربية؟
12- أوجد موقعا لواسيني الأعرج ضمن الكتاب المتواجدين في الساحة الأدبية العربية؟	12-هل تتوقع حضورا للكتابة الواسينية في النسق الروائي الغربي؟

*-أكدت على المستجوبين من الفئتين عدم إدراج اسم الكاتب "واسيني الأعرج" ضمن جوابهم المتعلق بالسؤال الثالث من أسئلة الاستبيان، وذلك لاعتبارات إجرائية متعلقة بطبيعة الأسئلة الموالية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1. تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية وأشكال وقعها لدى فئتي الصحفيين والطلبة الجامعيين :

1.1.انحصرت ردود القراء المستجوبين (طلبة-صحفيون)بخصوص السؤال الأول في الأجوبة التالية*:

- الأدب العربي اثنان و عشرون (22) مستجوبا:(12طلبة-10صحفيين).
- الأدب الجزائري ستة عشر (16) مستجوبا: (8طلبة-8صحفيين).
- أدب أمريكا اللاتينية خمسة (5) مستجوبين:(4صحفيين-طالب واحد).
- الأدب الفرنسي ثلاثة (3) مستجوبين (3صحفيين).

ما يلاحظ هو امتداد خريطة المقروءات لدى المستجوبين إلى مواقع جغرافية معلومة. استأثر الأدب العربي بحجم أوفر من الاهتمام ، مقارنة بالآداب الأخرى . ربما مردّ ذلك إلى طبيعة العلاقة التي تربط القارئ بالنص العربي. والتّدرب المبكر على قراءته بدافع تعليمي في الغالب، يفترض أن يكون هو الذي وجّه ضمنيا أفق انشغالات القارئ الأدبية. وعلى الرغم من أهمية هذا التوجّه القرائي، إلا أن ذلك أثّر إلى حدّ ما على درجة الاهتمام بالآداب الأخرى ومنها الأدب الجزائري.

2.1. جاءت ردود السؤال الثاني نسبية في الغالب؛ إذ لم يحدّد المستجوبون نوعية الاهتمام بالأدب الجزائري. وأجمل ردود الفئتين في مجموعات ثلاث هي:

أ. اهتمام ضئيل - ليس كثيرا ← تردد7 مرات.

ب. إلى حد ما- أحيانا - نوعا ما- اهتمام نسبي← تردد 10 مرات.

ج. في حدود البحث الأكاديمي، وفي حدود ما يفرضه العمل تردد15مرة.

عموما قدّم المستجوبون إجابات وسطية لا تؤكد الحضور ولا تلغيه. وقد جاءت عبارات الأجوبة (ا-ب) دالة على التقدير الكمي الذي يفتقر إلى الأدلة ،مما يشير إلى هوة بين المتلقي والأدب الجزائري نتيجة محدودية الاهتمام بهذا الأدب ؛غير أنني لم أجد ما يفسّر نسبية هذا الاهتمام في ظل غياب الشاهد الذي يعضّد إجابة المستجوبين(ا-ب). من

* - أشير إلى أن لكل مستجوب الحق في الإدلاء بأكثر من اختيار.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جهة أخرى يُظهر الجواب (جـــ) أن الاهتمام بالأدب الجزائري يستدعيه البحث الأكاديمي لدى الطالب ، مثلما قد يفرضه العمل لدى الصحفي.

3.1.إجابة عن السؤال الثالث اقترح المستجوبون أسماء كتّاب جزائريين من أجيال مختلفة. يمكن تصنيفها كالتالي:

- الطاهر وطار← تواترذكره32مرة:(16طالبا-16صحفيا).
- عبد الحميد بن هدوقة← تواترذكره32مرة:(16طالبا-16صحفيا).
- أحلام مستغانمي← تواترذكرها32مرة: (16طالبا-16صحفيا).
- رشيد بوجدرة← تواتر ذكره 19مرة: (7طلبة-12صحفيا).
- محمد ديب ← تواتر ذكره 32مرة:(16طالبا-16صحفيا).
- كاتب ياسين← تواترذكره15 مرة: (3 طلبة- 12صحفيا).
- بشير مفتي← تواترذكره12 مرة: (12صحفي).
- جيلالي خلاص← تواتر ذكره مرة 11:(9صحفيين-طالبين).
- رضا حوحو← تواترذكره11 مرة: (7طلبة-4صحفيين).
- لحبيب السائح ← تواتر ذكره 10مرات: (10صحفيين).
- ياسمينة خضرة ← تواترذكره7 مرات:(7صحفيين).
- آسيا جبار← تواترذكرها4 مرات: (4صحفيين).

ما يلاحظ على هذه النتائج أن ذاكرة المتلقي المستجوَب، اكتفت بتقديم الأسماء الأكثر شهرة في الساحة الروائية الجزائرية بلغتيها العربية والفرنسية. تَصَدَّرَ هذه القائمة الكاتبان "الطاهر وطار"و "عبد الحميد بن هدوقة". وهما ينتميان إلى الجيل الذي ساهم في التأسيس الفعلي للرواية الجزائرية العربية بوجهها الحديث ؛إذ لم تخل استمارة واحدة من الإشارة لهذين الكاتبين. مضافا إليهما الكاتبة "أحلام مستغانمي" . وهم الكتّاب الثلاثة الذين أفلتوا من الإقصاء في الاستمارات الاستبيانية للمستجوبين .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وأشير إلى أن مرجعية أغلب المستجوَبين في الإجابة عن هذا السؤال، تمثّلت فيما تم تلقيه عن الأدب الجزائري في الأطوار التعليمية المختلفة. بالإضافة إلى مايتمّ نشره من متابعات إعلامية لمختلف النشاطات الثقافية في الجرائد اليومية والأسبوعية. ناهيك على أن بعض الأسماء المدرجة شغلت كتاباتها النقدية فضاءات متفاوتة من أعمدة هذه الجرائد.

4.1. كشفت الإجابات الخاصة بمقروئية أعمال الكتاب الجزائريين عن هذا التصنيف الذي أجملته في الجدول التالي:

جدول (رقم:2) - تلقي الرواية الجزائرية لدى فئتي الطلبة والصحفيين

تلقي الرواية الجزائرية	الصحفيون	الطلبة	مجموع القراءات
ذاكرة الجسد	9	5	14
ريح الجنوب	4	8	12
اللاز	4	7	11
فوضى الحواس	7	3	10
الدار الكبيرة	6	2	8
نجمة	4	/	4
المراسيم و الجنائز	2	1	4
غادة أم القرى	/	2	3
حمائم الشفق	/	2	2
ألف وعام من الحنين	/	2	2

قراءة بصرية لهذا الجدول تكشف محدودية المقروئية للرواية الجزائرية لدى الفئتين اللتين خضعتا للاختبار الاستبياني بخصوص مقروءاتها .وانحسارها في عدد من النصوص الأكثر شهرة .واللافت هو تصدر رواية "ذاكرة الجسد" لقائمة النصوص الروائية المقروءة لدى الفئتين. وهو أمر طبيعي إذا ما قيس بالحضور الإعلامي المدوّي للنص والكاتبة "أحلام مستغانمي "، وكذا قيمة النص الجمالية والشكلية على حد سواء.

5.1. أظهرت أجوبة هاتين الفئتين معرفة متفاوتة بعناوين نصوص "واسيني الأعرج" الروائية. ولدى تصنيفي للعناوين بحسب ترددها في الإجابات تحصلت على الترتيب الموضح في الجدول التالي:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جدول (رقم:3) -تلقي العنوان الروائي الواسيني

عناوين النصوص الروائية	الطلبة	الصحفيون	مجموع تواتر العنوان
كتاب الأمير	7	12	19
حارسة الضلال	8	9	17
أحلام مريم الوديعة	9	8	17
شرفات بحر الشمال	6	10	16
سيدة المقام	8	5	13
رمل الماية	5	10	15
نوار اللوز	6	3	9
ذاكرة الماء	2	3	5

من خلال بيانات الجدول أعلاه يبدو أن عناوين نصوص "واسيني الأعرج" الروائية تملأ حضورها في الوسط الإعلامي أكثر مما تملؤه لدى الطلبة الجامعيين. وهو أمر بديهي بالنظر إلى الوظيفة التي تمتهنها الفئة الأولى، والتي تجعلها في تماس دائم مع جميع التحولات السياسية الاجتماعية والفكرية، باعتبارها [فئة الصحفيين] المنقّبة عن الخبر والمسوّقة له. لكن عموما تؤشر الأرقام الموضحة في الجدول أعلاه على محدودية انتشار عناوين الكاتب لدى الطلبة والصحفيين على حد سواء.

6.1. التركيز على الطريقة التي بها تلقّت هاتان الفئتان من العيّنة المستجوبة العمل الروائي الواسيني، والنتائج المتوصّل إليها تعكس مواقف الجمهور المتلقي لسرديات الكاتب. لهذا الغرض أدرجت هذا السؤال، ومنه تحصّلت على الإجابات التالية:

جدول رقم:4 -قنوات الاطلاع على واسيني الأعرج وأعماله الروائية:

المستجوبون	قنوات الاطلاع على واسيني الأعرج وكتابته			
	الكتب النقدية/البحوث الأكاديمية/الدوريات المتخصصة	الجرائد	البرامج التلفزيونية	الأنترنيت
الطلبة	**6**	**10**	**3**	**12**
الصحفيون	**2**	**16**	**6**	**6**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حصرت الفئتان المستجوبتان قنوات اطلاعها على سرديات "واسيني الأعرج" في وسائل الإعلام خاصة منها جريدة "الخبر اليومية". وهي الجريدة التي تحقق رواجا معقولا في الجزائر، فضلا على أن كاتبنا يشغل فضاء في صفحتها الثقافية منذ فترة زمنية ليست بالقليلة. بالإضافة إلى إشارة بعض المستجوبين إلى برامج تلفزيونية بثتها قنوات فضائية عربية سجل "واسيني الأعرج" حضوره فيها*.

كما أدلت فئة من عيّنة الطلبة أن تواصلهم بأدب "واسيني الأعرج" جاء نتيجة اشتغالهم في مذكرات تخرجهم على موضوعات تخص الأدب الجزائري. فيما حصر عدد غير قليل من المستجوبين، لاسيما منهم الطلبة أن قناة تواصلهم مع الكاتب تكون بالشبكة المعلوماتية. مؤكدين أن ذلك يأتي في الغالب عرضا لدى مزاولة عملية البحث. ويبدو من معطيات الجدول أعلاه أن الشبكة المعلوماتية أصبحت تشبع الحاجة المعرفية للقراء، لذلك استغنواعن اقتناء الكتاب، ليعوّضوه بالأنترنيت.

7.1. أجلت نتائج الاستبيان بالنسبة للنصوص المقروءة المدرجة في الجدول (رقم:5)، أن المستجوبين من الفئتين كانوا أكثر إقبالا على رواية "كتاب الأمير". وقد يعود ذلك إلى الرواج الإعلامي التي حققته الرواية، نتيجة ارتباط موضوعها بشخصية "الأمير عبد القادر"، متبوعة برواية" شرفات بحر الشمال"، ثم تأتي الروايات : "حارسة الضلال" ،"رمل الماية" و"أحلام مريم الوديعة" في نفس المستوى بتبوئها للرتبة الثالثة . وبمستوى أدنى تأتي روايتي "نوار اللوز" و"سيدة المقام" لتحتلا الرتبة الأخيرة في هذا التصنيف.

وتؤشر نوعية هذا الإقبال على مستوى التّواصل ودرجته بين سرديات "واسيني" وبين القارئ. وهو اهتمام حديث زمنيا- بالنّظر إلى معطيات الجدول- اقتصر على عدد محدود من النصوص الروائية للكاتب.

* - تصادف اشتغالنا على استمارة الاستبيان وتوزيعها حضور "واسيني الأعرج" في برنامجين تلفزيونين حواريين هما: "روافد "الذي بثته قناة "العربية "بتاريخ: 2009/04/17 والذي يعده ويقدّمه الأديب اللبناني : "أحمد علي الزين" ، متبوعا ببرنامج :"مع بروين حبيب" الذي بثته قناة "دبي الفضائية" بتاريخ:2009/10/10. مع الإشارة إلى أن البرنامجين تم إعادة بثهما مرات متتالية في تواريخ أخرى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جدول : رقم 5

النصوص المقروءة لدى الطلبة و الصحفيين

النصوص المقروءة	الطلبة	الصحفيون	تواتر القراءة
كتاب الأمير	4	5	9
شرفات بحر الشمال	3	3	6
أحلام مريم الوديعة	5	/	5
حارسة الضلال	4	1	5
رمل الماية	1	3	4
سيدة المقام	2	1	3
نوار اللوز	3	/	3

ما أسجله بصدد معطيات الجدولين رقم: (3 و5) هو أن ذاكرة المتلقي الصحفي احتفظت بالجمل العنوانية لأعمال "واسيني الأعرج" الروائية ، بينما نسبة مقروئيتها لأعماله متدنية مقارنة بفئة الطلبة؛ حيث أظهرت النتائج أن فئة الطلبة أخفقت في استرجاع الجمل العنوانية ، مقارنة بفئة الصحفيين. في حين سجلت مقروئية ملحوظة لرواياته، مقارنة بالفئة نفسها.

وكما يبدو جليا فإن مقروئية أعمال "واسيني الأعرج" الروائية تسير في اتجاه عكسي بالنظر إلى التعاقب الكرونولوجي لصدور هذه الأعمال. ولعل ذلك له ما يبرّره إذا علمنا أن الكاتب اليوم حاضر إعلاميا على جميع الجبهات، بل إن نصوصه الأولى قرئت لدى البعض في ظل الحضور الإعلامي والشهرة الواسعة التي يحققها الكاتب اليوم.

ونتيجة مقارنتي بين بيانات الجدولين رقم: (2 و5) تبيّن لي أن رواية "كتاب الأمير" تتدحرج إلى الرتبة الخامسة من حيث تلقيها مقارنة برواية "ذاكرة الجسد" الذي احتلت الرتبة الأولى من حيث المقروئية ، متبوعة برواية "ريح الجنوب" ثم رواية "اللآز" وأخيرا رواية "فوضى الحواس". وتحتل رواية "شرفات بحر الشمال" الرتبة السابعة من حيث التلقي، بعد "الدار الكبيرة" لـــ"محمد ديب".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عموما وفي ضوء ما سبق تنذر نتائج الجدولين رقم: (2 و5) بانحسار مقروئية الإنتاج الروائي المحلي في أعمال معدودة -هي ما فرضته المقررات التعليمية أو ما فرض نفسه إعلاميا -وهو مؤشر على تراجع مقروئية هذا الإنتاج.

8.1. بخصوص عائق تلقي نصوص "واسيني الأعرج" الروائية كشف المستجوبون عن أجوبة عديدة حاولت ضبطها فيما يلي:

أ. فهم أعماله الروائية متعلق بمعرفة دوافع الكتابة لديه.

ب. تداخل نصوصه مع نصوص أخرى.

ج. فهم بنيات نصوص "واسيني الأعرج" السردية يستدعي إعادة تركيبها ذهنيا.

د. قراءة ممتعة تتحقق نتيجة انغماس نصوص الكاتب في الشعرية.

هناك إجماع شبه تام على أن خصائص النص الحداثي هي التي تجعل القراءة صعبة المنال. وفي هذا الإطار أبان عدد من المستجوبين من الفئتين أن النص الواسيني يتطلّب معاودة القراءة حتى يتسنى لمتلقيه بناء معناه .وفي ضوء ما تردّد تواتره من أجوبة كشف الجواب(ا) أن قراءة أعمال هذا الكاتب تتطلب أولا إحاطة نسبية بدوافع الكتابة لديه، وهو شرط سيمكّن القارئ بحسب الإجابة (ا) من الإلمام بالسياق العام الذي انبثق عنه النص الواسيني. والمتعلق حسب أجوبة المستجوبين بالظروف الاستثنائية التي عاشها المثقف الجزائري سنوات التسعينات من القرن الماضي . للإشارة فإن الجواب (ا) صيغ من خارج النصوص الروائية. في حين تضمر الإجابة (ب) خرقا لانتظار القارئ وصدمة لتوقعاته التي ستحال إلى أفق انتظار جديد .

ويبدو أن الجواب (جـــ) يوحي إلى تفطّن المستجوَب لمهمة المتلقي في تفكيكه للنص وإعادة بنائه ، وهو ما يترجم إدراك المستجوَب للعملية التفاعلية بين النص القارئ ، وكأن به يعضّد الأجوبة (ب-ج). وأخيرا تشير الإجابة (د) إلى الأثر الذي توقعه نصوص الكاتب- في ذات المتلقي- بوصفها تجربة مغايرة تتجاوز المألوف.

من الأجوبة (ب-ج-د) نستشعر أن المستجوبين على وعي أن نصوص "واسيني الأعرج" تستدعي التركيز لدى تلقيها . مما يجعل القراءة فعل شاق لا تحقق المتعة للقارئ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلا بانهماكه في فهم النص. والملاحظة التي أسوقها هنا تتمثّل في كون هذه الأجوبة مصاغة من داخل النصوص الروائية، لأنها تتعلّق بإستراتيجية الكتابة عند "واسيني الأعرج."

9.1. و بخصوص الأثر الجمالي المترسب عن تلقي أعمال الكاتب "واسيني الأعرج" الروائية لدى المستجوبين من فئتي الطلبة والصحفيين ، فقد تراكمت لديّ عدد من الأجوبة حصرتها في:

- **<u>كتاب الأمير وحوار الحضارات:</u>**

تكشف العناصر النصية المترسبة في ذاكرة المتلقين، عن الزاوية التي تمّ من خلالها تلقي هذا النص ثم تذكّره. لقد جاء فعل التذكر مشحونا بترسبات ماضية عن "الأمير" مارست سلطتها في نص حاضر. لذا ارتبطت العناصر النصية الواردة في الأجوبة بشخصية "الأمير" الموضوعية كنتيجة لمقابلة المتلقي المستجوَب بين الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي . وهو ما شكّل قراءة قائمة على كشف التّماثل والاختلاف بين الخطابين.

إن اختزال النص إلى مجرد عمل تاريخي، هو تخريج خبري أملاه من جهة تخصّص الصحفي، وهو الذي تستهويه الحقيقة بعيدا عن الاهتمام بالبناء الفني وأفق شخصية "الأمير" في نسق البناء التخييلي. وانصياع الطالب لما قرأ وسمع بخصوص هذا النص من جهة ثانية.

أما فيما يتعلق بالجملة المقتضبة "حوار الحضارات" والتي تردّد ذكرها في معظم استمارات الاستبيان، فقد عكست وقع النص لدى المستجوبين. فما ترسب في ذاكرة القراء المستجوَبين من هذه الناحية هو تلك الأوقاع النصية التي خرقت المعطى التاريخي على حساب التسامح ببن طرفين غير متكافئين (معتدي-مُعتدَى عليه).

- **<u>شرفات بحر الشمال ومنفى الفنان:</u>**

نظرا لخرق الأبنية الفنية لنص "شرفات بحر الشمال" لمعايير البناء الكلاسيكي واستحداثها لشكل فني جديد ، استعصى النص على وعي القارئ المستجوَب. لذا كشفت الأجوبة المتعلقة بالعناصر النصية المترسبة من قراءة نص "شرفات بحر الشمال" عن

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اختلال عملية القراءة وعن خيبة انتظار القارئ نتيجة صعوبة الفهم التي أعلن عنها عدد من المستجوبين في إجاباتهم . وليس هذا إلا حكما على أفق انتظار القارئ الضيّق الذي لم يلب أفق النص الرحب.

للعلم فإن عددا من المستجوبين قاطعوا قراءة النص قبل إتمامه. ربما مردّ ذلك إلى سلطة النص الكلاسيكي التي ماتزال تمارس نفوذها على المتلقي. وهنا نجد مسوغا يجعلنا نقول إن تلك الاعترافات هي إشارة عن عدم استعداد القارئ المستجوَب لخوض تجارب قرائية مخالفة لأفقه المرجعي وأفق انتظاراته القارة. من جهتي أفتح أمام القارئ سؤالا مفاده :هل حقا أن مكمن الصعوبة في النص الروائي الحداثي ، أم أن مكمن الخلل في البنية الفكرية للمتلقي ؟ وفي تصوراته التي تقولبت داخل إطار ضيق؟

- **<u>أحلام مريم الوديعة ،والقمع السياسي:</u>**

يتضح من خلال التّحديدات التي أدرجتها الفئتين المستجوبتين أن آفاقها متشابهة في تلقي النص. وقد اقتصرت التّحديدات على حصر موضوعة النص من خلال قراءة رسمت ملامح فكرة سطحية للنص. ويكشف تماثل التحديد الموضوعاتي لدى عدد من القراء المستجوبين استواء التفاعل بين النص وقارئه ؛ وإن كان هذا التفاعل يعرف تفاوتا في درجاته.

عموما اكتفى التخريج الموضوعاتي بانتقاء أجزاء تيمية-هي في الغالب تيمات لفصول- وإسقاطها على التيمة الكليّة للنص، التي تحدّدت لدي المستجوبين في القمع السياسي الذي يعيشه بطل الرواية كما يعيشه الوطن كله. وانحرف أحد قراء النص الخمسة عن تيمة القمع السياسي ، مؤشرا على البعد الشعري في الرواية ، وهو تخريج يضمر أبعادا تأويلية تساهم في ملأ بياضات النص،غير أن هذا القارئ لم يفعّل ذلك وترك جوابه دون تعضيد.

- **<u>حارسة الضلال ودون كيشوت :</u>**

تُسَرِّب العناصر النصية المكشوفة جزءا من المدلولات التي أثارها النص لدى قرائه الخمسة. وهي تُجْمِعُ على ارتباط النص بزمن المحنة التي عاشتها الجزائر في

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سنوات التسعينات من القرن الماضي. غير أن العنصر الأدبي المدرج [دون كيشوت] لا يضمر فهم القارئ للأفق الذي يستشرفه النص- لكنه يظل يتقاطع جزئيا معه - وذلك نظرا لاكتفاء القراء الخمسة بمقول الخطاب الروائي دون ملامسة بياضه.

- **رمل الماية وليالي ألف ليلة وليلة:**

يأتي تفخيخ الكاتب لعنوان روايته "رمل الماية" بالتناص قصد توسيع أفقه. من هذا المنطلق يرى قراء النص الخمسة أن الكاتب يمارس بهذه الإستراتيجية الإغوائية عملية ملء لثغرات في أفق انتظار متلقي نصه. وذلك لدى إمساكه [الكاتب] باللحظة الراهنة وقراءته لها في ضوء لحظة مماثلة لها في الماضي. وأحسب أن قرّاء النص حققوا من خلال جوابهم هذا، المغايرة في ضوء انتباههم من جهة للأثر الجمالي للعنونة في نص"رمل الماية"، وللشكل الفني الذي صِيغ من خلاله النص والذي استوعب تجربة روائية مختلفة عن التجارب التي سبق للكاتب أن خاضها من جهة ثانية.

- **نوار اللوز والتغريبة الهلالية :**

يحتل نص "نوار اللوز" المرتبة الخامسة في قائمة تصنيف أعمال "واسيني الأعرج" الروائية المقروءة لدى الفئتين المستجوبتين-على الرغم من أنه أقدم النصوص نشرا- مقارنة بباقي العناوين الأخرى المقروءة التي ذكرها المستجوبون.

تلقى نص "نوار اللوز" ثلاثة طلبة فقط من بين الفئتين المستجوبتين ،التقطت ذاكرتهم جملا موجزة جامعة في الوقت نفسه لتيمات النص التي تعلقت بحسب قرائه بصراع "صالح بن عامر الزوفري" مع الحياة، وتغريبته التي تتماثل مع تغريبة الهلاليين، دون إضافة تتعلّق بقراءة جمالية لمستوى بناء النص الفني أو مستوى أثره الجمالي بعد عملية القراءة.

- **سيدة المقام رواية الموت:**

اشترك قراء النص الثلاثة في تحديد تيمة نص "سيدة المقام" في الموت الذي خيّم على جزائر لتسعينات في القرن الماضي. وهو تخريج سوسيولوجي أملته إحالات النص إلى سياقات خارجية .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بعد الذي تقدّم يحقّ لنا أن نقول إن القارئ وتبعا لجوابه، منشغل بشكل دائم بالبحث عن المضمون المباشر. الأمر الذي قاده إلى تقديم قراءات تمجد الأحادية من خلال تفسير المعطى الأدبي ببعد إيديولوجي، باستثناء لفتات بين الحين والآخر ، كتلك التي وقفت عليها وأنا نقرأ أجوبة السؤال المتعلق بالأثر الجمالي لنص"رمل الماية ".

10.1.حددت أجوبة الفئتين المستجوبتين خصوصية الجملة العنوانية الواسينية في:

أ. الطول والانشطار إلى وحدتين عنوانيتين.

ب. الشاعرية.

ج. الغموض.

تراكم الجواب (ا) بصورة لافتة، بإمكاني حصرها في (24 تردد)، مقارنة بالإجابتين(ب-ج) التي أحصيتها مجتمعة في "أربع ترددات". في حين احتل البياض من جديد الفضاء الذي يلي السؤال المتعلق بالجملة العنوانية، كاشفا انغلاق الأفق القرائي لأربع طلبة جامعيين. لكن حتى هذه الأجوبة الواردة إليّ لم يراع أصحابها الأثر الجمالي للجملة العنوانية ، ولا صياغتها الفنية.

11.1. بخصوص هذا السؤال اختصرت معظم أجوبة المستجوبين التفاعلات النصية الواسينية مع نص عربي تراثي هو "ألف ليلة وليلة" (18مستجوبا :12صحفيين-6 طلبة)، فيما أحجم العدد المتبقي عن الإجابة تاركا بياضا يلمح إلى تباعد المسافة بين الأدب الواسيني وهؤلاء المتلقين نتيجة محدودية الفهم الذي يؤشر عليه ذلك البياض .

12.1. تحاشى معظم المستجوبين من الفئتين اللتين خضعتا للاختبار الاستبياني تحديد مكانة للكاتب "واسيني الأعرج" بين أقرانه، حيث اكتفت تلك الغالبية بالتوكيد على أنه يعد اليوم من بين أشهر الأصوات الروائية في المشهد الروائي الجزائري والعربي على حد سواء. فيما أبانت أجوبة عدد من المستجوبين أنه يتجاوز كتّاب جيله. إن هذا التصنيف ، وإن كان يتّسم بالتّعميم ،إلا أنه يعكس بحسبي خصوصية الكتابة الروائية الواسينية لدى متلقيها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

استنادا إلى المعطيات السابقة التي أفرزتها نتائج الاستبيان في شقه الأول، أفترض أن تجربة "واسيني الأعرج" الروائية لم تستوف حقها من التلقي، وذلك في ظل الإجابات المنجزة، التي غالبا ماسعت إلى تثمين تجربة الكاتب الروائية جملة، دون إجلاء أثرها الجمالي.

2. تلقي كتابة واسيني الأعرج وأشكال وقعها لدى فئة الأساتذة الجامعيين:

1.1.أجمعت الفئة المستجوبة أن تلقيها لسرديات "واسيني الأعرج"، بات أمرا مفروضا على الأستاذ الجامعي المتخصّص في ظل تراكم منجزه الروائي، الذي صنع به لنفسه خطا اختلف به عن أقرانه.

.2.2. بناء على المعطيات الواردة في الجدول (رقم :6)-المُثْبَتِ في الأسفل- يتّضح أن عدد قراء نص "توار اللوز" يتطابق مع عدد قراء نص"رمل الماية". وتتساوى النصوص:" سيدة المقام"، "أحلام مريم الوديعة" و"كتاب الأمير" في عدد الإقبال عليها قراءة. ويسترعي نص "حارسة الضلال" اهتمام المستجوبين بفارق واحد أقل من حيث التلقي، مقارنة بالنصوص التي احتلّت الدرجة الثانية، فيما يشترك نص"ضمير الغائب" و"وقع الأحذية الخشنة" في المنزلة نفسها ، بدرجة واحدة تدنو من نصي" شرفات بحر الشمال"و "رجل غامر صوب البحر" حيث تمركزا في الرتبة الخامسة من حيث التلقي.

من معطيات الجدولين رقم:(5 و6) يبدو للقارئ أن تلقي الرواية الواسينة لدى فئة الأساتذة الجامعيين يتجلى بصورة يفوق تلقيها لدى فئتي الطلبة الجامعيين و الصحفيين. وهو أمر طبيعي بالنّظر إلى اهتمامات هذه الفئة بحقلي الأدب والنقد.

من الملاحظات التي أسجّلها بهذا الصّدد هو أن عملية التلقي تسير في اتجاه عكسي عند فئة الأساتذة الجامعيين مقارنة بتلقي أعمال الكاتب نفسه لدى فئتي الطلبة و الصحفيين؛ إذ بينما تتصدر مقروئية "توار اللوز" لدى الأساتذة الجامعيين مقروئية الروايات الأخرى ، تتراجع مقروئية النص نفسه لدى الطلبة والصحفيين إلى المرتبة الدنيا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تخريجي لذلك هو أن الأستاذ الجامعي متابع للإنتاج الواسيني منذ بداياته الأولى، في حين أن الطالب الجامعي والصحفي ربما يكون عهدهما بهذا الأدب حديث. ويسند تخريجي هذا سهم مقروئية " كتاب الأمير"، حيث وعلى الرغم من أنها رواية حديثة زمنيا، إلا أن تلقي الطالب والصحفي لها يفوق تلقي الأستاذ الجامعي لها بدرجة واحدة . وأعزو ذلك إلى الرواج الإعلامي الذي رافق صدور النص. والذي ربما استثار الطالب والصحفي على حد سواء لتلقي الرواية.

جدول(رقم:6)–تلقي كتابة واسيني الأعرج لدى الأساتذة الجامعيين

تلقي أعمال واسيني الأعرج الروائية	المستجوبون
نوار اللوز	10
رمل الماية	10
سيدة المقام	8
أحلام مريم الوديعة	8
كتاب الأمير	8
حارسة الضلال	7
شرفات بحر الشمال	6
رجل غامر صوب البحر	6
ضمير الغائب	5
وقع الأحذية الخشنة	5
ذاكرة الماء	3

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3.2. راكمت هذه الفئة عددا من النصوص خرقت أفق انتظارها، صنفناها رقميا على النحو التالي:

- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف←9مرات.
- لا يوجد أي نص←5 مرات.
- شرفات بحر الشمال←5مرات.
- كتاب الأمير← 4 مرات.
- نوار اللوز ← مرتان.
- سيدة المقام← مرتان.

في ضوء النتائج الموضحة أعلاه، يبدو أن رواية "رمل الماية" هي أكثر نصوص "واسيني الأعرج "خرقا لتوقعات متلقييها. وقد حدّدت مجموعة من المستجوبين سبب هذا الخرق لطبيعة البنية الحكائية التي اشتغل عليها الكاتب. لكن وباعتراف منهم اندمج هؤلاء القراء في أفق النص الجديد وتجاوبوا معه. وهنا نجد مسوغا يجعلنا نقول إن النص انتقل بمتلقيه من الرؤية الواحدة إلى تعددية الرؤية، في حين فاجأت رواية" كتاب الأمير" عددا من المتلقين ، وخيبت أفق انتظارهم بالنظر إلى معتقداتهم الثقافية والسياسية. وكذا تجربتهم الجمالية المرتبطة بحياة "الأمير عبد القادر".

وتكشف هذه المجموعة المستجوَبة عن موقف سلبي تجاه رواية "كتاب الأمير" من خلال طعنها في مصداقيتها، مما يسدّ فراغ قراءة جمالية للعمل، ويلغى حضور الفعل التذاوتي أثناء عملية التلقي نتيجة القراءة الموجّهة التي تُخْمِدُ التفاعل بين النص وقارئه. ولأن الفئة البحثية التي أُسْنِدت إليها مجموع الأسئلة هي في الأصل فئة متعددة ، متباينة ومتعارضة أكّدت مجموعة منها أنه لم يخرق أفق توقعاتها أيّ نص روائي. مما يدّل على أن تجربة الكاتب الروائية لدى هذه المجموعة تجربة غير مثيرة ولا تخلق الدهشة لدى متلقيها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4.2. أظهرت الإجابات المتعلقة بتحديد الشخصية الأدبية التي استرعت انتباه القارئ المستجوَب في نصوص "واسيني الأعرج" تركيز هذه الفئة على الشخصيات المبيّنة في الجدول التالي:

جدول(رقم:7)-الشخصيات الأدبية التي استرعت اهتمام المستجوبين

الشخصيات / المستجوبون	صالح بن عامر الزوفري	السارد في سيدة المقام	مريم	السارد في شرفات بحر الشمال	الموريسكي/ دنيازاد في رمل الماية	حسيسن في حارسة الضلال	لا توجد أي الشخصية
	3	4	12	6	7	4	6

يبدو أن التركيز على شخصية "مريم" ما هو إلا نتيجة تواتر توظيف هذا الاسم في أعمال الكاتب "واسيني الأعرج"الروائية. كما يبدو أيضا أن مستويات تلقي هذه الشخصية يختلف باختلاف الصور التي تحيل عليها من نص إلى آخر. فكل قارئ شحن هذه الشخصية بملامح معينة، تبعا لما تسرّب إلى ذاكرته عنها من نص إلى آخر.

وقد تحدّدت هذه الملامح حسب ما ورد في الجواب (3-4-7-12) بالبعد الرمزي لهذه الشخصية نظرا لتعالقها مع "مريم العذراء" من حيث العفة والطهارة، فـــ"مريم" المرأة المقدسة أيقونة للتوالد والديمومة ، هي من أعطت الحياة لـــ"سيدنا عيسى -عليه السلام- المرفوع". والكاتب –بحسب المستجوبين الأربع إنما ينتزع مريم من الواقع ليقودها إلى مصير روائي. في حين يحيل الجواب(1-5-9- 13-14) إلى السمة الأدبية للشخصية التي تنقض حضورها باستمرار.

وقد أورد عدد من الأساتذة أن حضور شخصية "مريم" في النصوص الروائية الواسينية ، هو تمثيل لصورة أدبية يراد من ورائها بناء معنى محتمل، لاسيما أن هذه الشخصية الأدبية في نظر هذه المجموعة المستجوبة عصيّة على الغياب، لأنها تولد دائما من جديد، وتوظيفها سرديا أتاح للكاتب اختراق الحواجز بين الواقع والمتخيل:(الجواب6-8-16). وأحسب أن هذه الأوقاع تكشف مدى تباين مستويات التفاعل بين النص ومتلقيه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

5.2. بخصوص السؤال المتعلّق بموقع النص الغائب من مجال تلقي أدب "واسيني الأعرج" الروائي . وكذا مستوى حضوره ضمن أفق انتظار القارئ، انحصرت أجوبة هذه الفئة في:

أ. النص التراثي: ألف ليلة وليلة.

ب. الأدب الاسباني: أدب ميغيل دي سرفانتيس(Miguel de Cervantès)

ج. الأدب اللاتينو أمريكي :ممثلا في خورخي لويس بورخيس (J.L.Borges) ميغيل أنخل أستورياس و التجربة الروائية الماركيزية.

د. المسرود الشعبي المحلي.

تمّ تعضيد الجواب (ا) بتخريجات تسنده. وبعد تصنيفنا لهذه التخريجات جاءت على النحو التالي:

أ'-توظيف الكاتب للتراث العربي قد يكون احتجاجا على الذين أحدثوا قطيعة بين الأشكال السردية القديمة والرواية العربية الحديثة.

أ"-استدعاء الكاتب القارئ إلى مغامرة يعرف بعضا من علاماتها: (شهرزاد...)، دون أن يتمكن من الوقوف على كيفية تشكل هذه العلامات ومقصديتها ، والقراءة هي التي ستسدّ هذا الفراغ.

أ'"- يرى الكاتب في السرد القديم مشروع كتابة، فانحيازه إلى التراث يأتي من أجل التأسيس لكتابة جديدة ،لاسيما أن نص" ألف ليلة وليلة" يقدم إمكانات هائلة للاستثمار والإبداع. ووعي الكاتب بالتراث هو الذي يحدّد ممارسة الكتابة الروائية لديه .

إن اغتيال المشروع الحضاري الأندلسي، هو ما قاد الكاتب –حسب المستجوبين الذين قدّموا الجواب (ب)-إلى بعثه من جديد من خلال البنى الحكائية السردية التي تستحضر إحدى علامات الأدب الاسباني :[دون كيشوت] ، وفي حضوره نقض للحدث

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التاريخي بالممكن الذي يمثل -بحسب المجموعة المستجوَبة دائما- التواصل الحضاري بين العرب والغرب*.

وتمثل الكتابات التي تنتمي إلى الأدب اللاتينو أمريكي تيارا واسعا للإنتاج الروائي المكتوب باللغة الإسبانية. والملاحظ أن الكتاب الذين وردت أسماءهم في الجواب(ج) أعلاه ، لديهم همّ مشترك من قريب أو من بعيد مع الكاتب "واسيني الأعرج"؛ فجميعهم من الأدباء الذين غادروا أوطانهم للعيش، هروبا من الضغط السياسي والغبن الاقتصادي وهاجس البحث عن محيط ثقافي منفتح. فضلا على أنهم فتحوا آفاق أدبهم المحلي. ويتصوّر المستجوبون -الذين قدّموا هذا الجواب- أن ذلك عينه ما تصبو إليه التجربة الروائية الواسينية.

أما بخصوص الجواب (د)، فترى المجموعة التي اقترحته أن استناد الكتابة الواسينية إلى التراث المحلي، يأتي نظرا لزخم الأسئلة التي يضمرها هذا النوع من التراث.

إن الأجوبة (ا-ب-جـــ-د) تؤشر على أن فعل تلقي أعمال "واسيني الأعرج" الروائية لدى هذه الفئة النخبوية مقرون بانفتاحه على أجناس فنية وسردية عربية وعالمية التي بها يتخصّب النص الروائي الواسيني .

6.2. بخصوص السؤال الخاص بتوضيح خصوصية نصوص "واسيني الأعرج" على مستوى العنونة ،الافتتاحية، الموضوعات والتشكيل الجمالي، فلم ترد إلي ّسوى عشرة(10) أجوبة كاملة. فيما اعتذر البقية عن ملء بياض الجزئية المتعلقة بالافتتاحيات والتشكيل الجمالي، نظرا لصعوبة ترهين النص ضمن هذا المستوى خاصة وأن تلقي نصوص "واسيني الأعرج" تمّ في الغالب في فترات سابقة، ممّا يرجح احتمال غياب

* - في اللقاء الذي جمعني بالكاتب "واسيني الأعرج" على هامش المهرجان الدولي للفيلم العربي في طبعته الثالثة المقام بمدينة وهران بتاريخ :23إلى 30جويلية من سنة: 2009 ،اعترف لي بأهمية نص "ألف ليلة وليلة"[التراث العربي]، بالنسبة إليه، إلى جانب اهتمامه الكبير بنص "دون كيشوت لـــ"سرفانتيس"[التراث الاسباني]. دون أن ينسى ولاءه لحكايات جدته[الذاكرة]، والتي وجدها فيما بعد تتشابك في العديد من النواحي مع بعض علامات التراث الأندلسي المكتوب.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أجزاء من خصوصياتها عن الذاكرة. وهذا باعتراف الأساتذة أنفسهم. فضلا على أن السؤال تقني بالدرجة الأولى، مما لا يتوافق مع جواب موجز في ورقة استبيان. كما أنه يتطلّب قراءة شاملة لأعمال هذا الكاتب، وهو ما جعل مجموعة من هذه الفئة تسجّل صمتها تجاه أجزاء من هذا السؤال. فيما اعتذر البعض نتيجة ما غاب عن ذاكرتهم. على كل فإن جانبا إجرائيا مهما من استفهاماتنا يظل عالقا دون توضيح .وفيما يلي أعكف على معالجة المادة التي وردت إليّ في ردود المستجوبين:

1.6.2. يتبيّن من أجوبة المستجوبين أن الجملة العنوانية الواسينية تنطوي على أوقاع متعددة تبعا لفعل التلقي أجملها في ما يلي:

ا- انشطار البنية التركيبية للجملة العنوانية الواسينية: حيث ترى مجموعة من المستجوبين التي أبانت عن هذا التخريج أن اختصار الجزء الأول من العنوان وتكثيف جزئه الشارح يأتي قصد إضفاء شحنات خبرية على الجملة العنوانية . في حين ترى مجموعة أخرى أن مقصدية هذا الانشطار هي إغراء المتلقي و إثارة لفضوله.

ب- توظيف الجملة العنوانية للشخصية الرئيسية في النص، بتقديمها كاسم علم وإبراز صفات مُلْحقة بها، كانتمائها الاجتماعي :"صالح بن عامر الزوفري"،"سيدة المقام" و"كتاب الأمير" ، أو بعدها النفسي:" أحلام مريم الوديعة "و "ضمير الغائب".

جـــ- هيمنة الجملة الاسمية من مسند ومسند إليه على الوحدة العنوانية الأولى ، في مثل: "حارسة الضلال"، "ضمير الغائب"،"سيدة المقام" "كتاب الأمير"،"نوار اللوز" و "ذاكرة الماء".

د-المسحة الشعرية.

في ضوء هذه الأجوبة يتّضح أن الجملة العنوانية الواسينية تحتمل إمكانات تأويلية كثيرة. ممّا يسوق فعل التلقي نحو أبعاد متعددة. ويجلي الجواب(ا) تنبّه المستجوبين إلى أن عناوين الكاتب الرئيسية مرفوقة دائما بمذكرة تفسيرية، تفتح أفق الوحدة العنوانية الأولى. فيما يبرز الجواب(ب) الحضور شبه الدائم للشخصية الرئيسية، أو صفة من صفاتها في صياغة العنوان لدى "واسيني الأعرج" ، والذي أجده يتّخذ أشكالا ومستويات متعددة، مثّل لها عدد من المستجوبين على النحو الذي أوضحته في الجواب(ب).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما بخصوص الجواب(جـــ) فهو يعضّد الجواب(ب) من خلال التركيز على الصيغة التركيبية لجملة العنوان الأولى. وبوقوفي على البنية الصرفية لهذه العناوين تراءى لِي فعلا الهيمنة المطلقة للجملة الاسمية عليها ،"حيث "الاسم" يتعالى على الزمن وتحولاته ، وتوسّل العنونة بالاسم يضمن لها الثبات"[1].

كما أن إشارة العنوان إلى الشخصية يكشف عن عدم "قدرته على احتواء النص كاملا من ناحية ، وتشكيله لبؤرة دلالية مهمة لتوجيه قراءة المتلقي من ناحية أخرى"[2] ، فضلا على أن اسم العلم في العنوان يشكل "حافزا لاقتناص القارئ"[3]. في حين لم ينتبه إلا عدد قليل من المستجوبين إلى المسحة الشعرية التي تسم العنونة عند "واسيني الأعرج" ،غير أن هذا الجواب لدى هؤلاء ورد مقتضبا دون تعضيد. واكتفى أصحابه بالتأشير على عدد من العناوين الواسينية لإسناد جوابهم، وهي: "أوجاع رجل غامر صوب البحر" ،"مصرع أحلام مريم الوديعة"، "شرفات بحر الشمال": الذي يندفع –بحسب إجابة واحدة- إلى أقصى مراتب الغموض والإثارة بنيويا ودلاليا. وعموما أبانت الأجوبة الأربعة أن العنونة الواسينية هي العتبة الأولى التي ترسم آفاق عملية التلقي.

إذا نحن ربطنا الجواب(5.2/ا-ب) بالجواب (6.2 /ا) ، يتبين أن الكاتب يستلهم تقنية توظيف العنونة المطولة من عناوين الكتب العربية التراثية ، وربما يكون ذلك جانبا من جوانب رد الاعتبار للسرد العربي القديم الذي هُمِشَ ، وقضت عليه النهضة العربية لدى تأريخها للرواية العربية برواية "زينب" للكاتب المصري "محمد حسين هيكل"[4]،إذن العنونة المطولة تقليد سردي عربي استثمره الكاتب "واسيني الأعرج"، ومن خلاله يدخل القارئ ومنذ البداية في أجواء عربية.

---

[1]- خالد (حسين حسين) ، في نظرية العنوان -مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق/التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007 ، ص.313.

[2]- يعقوب(ناصر)، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية،(ط.1)، بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004، ص.115.

[3]- خالد (حسين حسين) ، في نظرية العنوان، ص.332.

[4]- ينظر: الرياحي(كمال) ، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية ، حوار مع الأعرج (واسيني) أجراه الرياحي(كمال) ، مجلة عمان العدد .96، 2006 ،ص.14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وإذا كان الكاتب يجد في العنونة الفرعية متكئا يستند إليه لإيضاح إبهام عنوانه الأصلي، فإنه في الوقت نفسه يعترف بخطورة هذه التقنية ،لأنها قد تُحدث ارتباكا لدى القارئ وثقلا في تلقي العنوان. من هذه الناحية فهي ليست عملية يسيرة بالنسبة إليه[1]. فضلا على أن بعض عناوين الكاتب نفسها تتدعم بمرجعية تراثية مثلما نجد ذلك متجليا في "نوار اللوز -تغريبة بن عامر الزوفري"، و"رمل الماية -فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". وتجدر الإشارة إلى أن "سرفانتيس" يكتب عناوينه مطولة هو الآخر، حيث استلهم من الثقافة العربية تقنية العنونة المطولة[2].

وتأسيسا على ما سبق تشكّل العنونة الروائية لدى "واسيني الأعرج" بؤرة تقاطع تناصي يلتقي على سطحها الماضي مع الحاضر، والكاتب بذلك يعطي صورة جديدة للتاريخ، من حيث إنه خط يتردد مابين الحاضر والماضي.

مقارنة بسيطة بين الجوابين (10.1) و(1.6.2) تبرز تباين مستويات تلقي العنونة الواسينية، و اختلاف وقعها لدى العينة المتلقية لها. ففيما أظهرت الفئة الثانية رؤية أكثر نضجا لدى تلقي للعنونة .اكتفت الفئتان الأولى والثانية بأجوبة يكتسيها الكثير من التعميم.

2.6.2. نذكّر أنني لم أتلق إلا عشرة (10)أجوبة بخصوص هذا السؤال. ويبدو أن اهتمام المستجوَبين الذين أفادوني بأجوبتهم تتعلق بمضامين الافتتاحيات وليس بأشكالها. وهو ما يعكس نمط التلقي الذي يهمل منظورات النص المختلفة ، مكتفيا بقراءة المعطى.

ومجمل ما ورد إليّ من أجوبة يتلخص في طول الجمل وشاعريتها. مع تأكيد المستجوبين على أن الفاتحة هي نواة النص. ومثلما يبدو فقد جاءت هذه الإشارات مبتورة، لا ترقى إلى توضيح أثر هذه المميّزات على مستوى عتبات النصوص ومتنها السردي.

3.6.2. تضمنت الأجوبة التي وردت إليّ بخصوص الموضوعات عددا من الآراء المتقاربة اختصرتها في:

[1]- ينظر: الرياحي(كمال) ، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية ، ص.14.

[2]- ينظر: م س ، ص.14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ا- طغيان البعد الاديولوجي [حدده البعض بالبعد السياسي] ← تردد11مرة

ب-الكتابة و المنفى والهروب من وقع الأحذية الخشنة ← تردد 8 مرات.

ج-التعطش المستميت للحرية← تردد 5 مرات.

يبدو أن المستجوبين الذين اقترحوا الجواب(ا) سعوا إلى اختزال التيمات الروائية في تحديدات مختصرة جدا، استخلصوها في الغالب من قراءة هامشية اكتفت بسطح النص.إذ لم يهتم أي مستجوب بإبراز ماهية الموضوعة ، وأفق الانتظارها ، على الأقل من داخل النص الذي قرأه المستجوَب.

ويخضع الطرح الممثّل في الجواب (ب) لاشتغال الكتابة في نصوص "واسيني الأعرج" الروائية على المنفى بوصفه فضاء يمنح الفنان قدرا من الحرية الفكرية، لكنه في الوقت نفسه هو فضاء منتج للاغتراب والعزلة. ولا يكاد ينفصل الجواب(ج)عن الجوابين(ا و ب).

ما يلاحظ على مجمل الأجوبة التي اختصرتها، أنها وردت مقتضبة مضمرة لخطاب يلغي جوهر وخصوصية قيمة الايدولوجيا وأبعادها الأدبية والفنية، وربما يتحفّظ عليها. ويكتفي في مقابل ذلك بتقديم مضمون بديهي للنص المقروء. وفي ضوء ذلك يجوز القول إن هذه الأجوبة محدودة الأفق اختزلت الموضوعات في تحديدات شبه متطابقة.

كما أن ضبط بعض التيمات لدى عدد من المستجوبين انزاح عن التشريح الأدبي إلى مقاربة اجتماعية تُشَخِّص موقف المؤلف تجاه ما يحدث داخل مجتمعه، وكذا موقع التاريخ ضمن تجربته لإبراز وعيه[الكاتب] بالحدث السياسي والتاريخي. ونتيجة هذا التخريج انغلقت منافذ التأويل في قراءة التيمة داخل بوتقة القطب الواحد الذي اختزل إمكانات دلالية أكثر انفتاحا.

4.6.2. يضمر عائد الأجوبة الناقص الذي وصل إليّ رؤيا أكثر نضجا تحايث السواد و البياض الذي يميّز الكتابة الروائية الواسينية، كنتيجة لكثافة الجملة وشعريتها. والبياض –بالنظر إلى معطيات هذا العائد- يضفي مشقة إضافية على فعل التلقي.لأنه هو عينه الذي تشتغل عليه الكتابة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عموما فإن المعطيات المشكّلة للجواب:(رقم: 6) تلخّص ما ترسب من نصوص "واسيني الأعرج" لدى المستجوبين من هذه الفئة.

7.2. من الملاحظات التي سجّلتها في ضوء أجوبة المستجوبين من الأساتذة الجامعيين أن التجربة الفنية في الكتابة الروائية الواسينية تتمّ على أساس المغايرة الشكلية التي تستوعب في كل مرة تجارب فنية جديدة. وقد حصرت أبعاد هذه الأجوبة في:

ا- تغير الأشكال الروائية باستمرار.

ب- تخليص الرواية العربية من سمة التقليد.

ج- كتابة تطمح إلى التجديد الروائي.

د- تلاقح الأجناس المختلفة داخل النص بفعل الاشتغال الكتابة.

تنبه أغلب المستجوبين من فئة الأساتذة الجامعيين إلى أن انهيار الشكل الأدبي لدى الكاتب وتحوله باستمرار يأتي استجابة لما تفرضه تحولات المجتمع والثقافة من تغيّر في القيم ، المنظورات وفي أسس بنائها وتحليلها. ويضمر ذلك -بحسب الأجوبة التي وردت إليّ- قلق الكتابة وتوتر سؤالها حول كيفية التميّز. وهو ما يقود إلى انحلال الأشكال الفنية للكتابة في أشكال جديدة أكثر تعقيدا من سابقتها. وهو ما لمسته من الجواب(ا-ب-ج).

ويؤشر عدد قليل من الأجوبة على التلاقح الأجناسي ما بين البنى الحكائية السردية، وباقي الفنون في التجربة الفنية في الكتابة الروائية لدى "واسيني الأعرج". وهو المسلك الذي سلكه الكاتب في عدد من نصوصه الروائية في مثل :"سيدة المقام"، و "شرفات بحر الشمال"...

8.2. اتفق معظم قراء هذه الفئة المستجوبة على أن إنتاج "واسيني الأعرج "الروائي ينتمي إلى التيار الإيديولوجي:(ورد هذا التخريج 12مرة). أما التخريج الثاني فقد اشترك فيه عدد من هذه فئة التي صنّفت الأعمال الروائية لـــ"واسيني الأعرج"-خاصة منها الأخيرة- ضمن المدرسة الروائية الجديدة التي تشتغل على اللغة :(تراكمت هذه الإجابة 4 مرات). فيما جمعت فئة ثالثة بين الرؤيتين : (تراكمت هذه الإجابة 5مرات).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تجلي هذه الأجوبة تباينا معينا بين التصنيف الذي ينزاح إلى النص: (التخريج الثاني)، والتصنيف الذي يتعلق بالموقف الأدبي الذي يتبناه الكاتب إزاء قضايا مختلفة:(التخريج الأول). واللافت هو تقاطع التخريج الأول من الجواب (8.2) مع الجواب (ا.3.6.2)المتعلق بخصوصية الموضوعات في تجربة الكتابة الروائية لدى"واسيني الأعرج". وأحسب أنه طرح يلغي جمالية النص ويجعلها ظاهرة اجتماعية تخضع لقوانين المجتمع، على الرغم من اختلاف خصوصية النص الأدبي عن بناء المجتمع الذي أنتجه.

9.2. أفادت العيّنة المستجوبة أن الحضور المحلي لـــ"واسيني الأعرج" حاليا يتصدّر قائمة الكتاب الجزائريين. وإجمالا لأشكال هذا الحضور وجدتُه لدى هذه الفئة يتلخص في ما يلي:

أ. أصبح الكاتب يملأ حضوره بشكل لافت تزامنا مع ارتباط كتاباته بسنوات المحنة التي عاشتها الجزائر في تسعينات القرن الماضي ← تردد 10مرات

ب. حضور الكاتب المستمر المتنامي مؤشر على تميّزه← تردد9 مرات.

ج. حضور الكاتب ما هو إلا سد للفراغ الذي تعيشه الساحة الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية رغم تزايد عدد الكتاب ← ترددت3مرات.

فيما يتعلق بشكل الحضور (ا) فقد صاغه المستجوبون كنتيجة لما تضمره أعمال الكاتب من رؤى إيديولوجية تلقي الضوء على هموم المثقف خاصّة. وتفجر مكبوته السياسي. و يأخذنا هذا الجواب إلى منعرج سياسي وليس أدبي. ويتبدى ذلك عندما يستند المستجوبون إلى تأكيد حضور الكاتب وأدبه بموقفه الإيديولوجي لا إسهاماته الأدبية؛ وإن كان هذا الموقف يضمر طرحا أدبيا لإشكالات سياسية.

إن رصد حضور الكاتب محليا بهذا الشكل المحدّد يختزل ما هو أدبي ، وهو ما يؤشر على تلقي جاهز ينشغل بموقف الكاتب أكثر بانشغاله بما ينتجه. تبعا لذلك يظل هذا التّصور قاصرا يحجب رؤية أشكال متنوعة لهذا الحضور. وأشار أفراد من هذه الفئة في الجواب(ب)إلى أن أعمال الكاتب تسجل حضورها القوي من خلال متتالية التجريب

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الدينامية على مستوى التشكيلات النصية و الموضوعات، مما أتاح له تجديد طرائق الكتابة.

وأبانت المجموعة التي قدّمت الجواب (جـــ) على أن فراغ المشهد الروائي الجزائري شبه التّام من كفاءات ليس في الرواية الواحدة، وإنما من خلال مراكمة منجزها الروائي، هو أحد أسباب اكتساح الكاتب "واسيني الأعرج" المشهد الروائي الجزائري. وتؤوّل هذه المجموعة المساحة التي يشغلها حضور أدب "واسيني الأعرج" بشكل مكثف في البحوث الأكاديمية ،المجلات النقدية المتخصصة، الملتقيات الأدبية التي تهتم بالحقل السردي ليس فقط لتميّز الكاتب، إنما ثمة سبب آخر يتمثل بحسبها [المجموعة] في الخلو النسبي للساحة الروائية من أقلام ذات كفاءة بإمكانها خوض غمار المنافسة مع كاتب بقامة "واسيني الأعرج". للإشارة فإن عددا من المستجوبين اقترح أكثر من سبب لهدا الحضور، سواء بالنسبة لهذا السؤال أو بالنسبة لباقي الأسئلة.

10.2. أظهرت أجوبة المستجوبين تميّز "واسيني الأعرج" محليا عن كتاب جيله من حيث التراكم الذي يؤشر بحسب الجواب(1-5-6-9-10-13-15)، على التحول الإيجابي في المكونات الأدبية لجنس الرواية لدى الكاتب. وأن الطفرة التي أحدثتها التجربة الروائية لدى "واسيني الأعرج" تُحسب للرواية الجزائرية العربية. وذلك في خضم التمايزات التي تظهر من حين لآخر عربيا ومحليا.

أما الجواب (2-3-7-11-14) فيعزو تميّز الكاتب محليا وعربيا إلى انشغاله بتأمل الكتابة في ذاتها. وإلى تكريس خصوصية الخطاب الروائي وبلورته. في حين أكد المستجوبون :(4-8-12-16) صعوبة تحديد مكانة الكاتب بالنظر إلى أقرانه ؛ إذ ينبغي –بحسبهم- الانتظار إلى أن تخرج التجارب المتميزة من دائرة الإهمال. دون تأشيرهم على هذه التجارب .

11.2. أجمعت العديد من الأجوبة التي أفادتني بها هذه الفئة أن الحضور الإعلامي العربي يساهم بشكل واسع في تسويق المنجز الروائي الواسيني. فهو الذي أسند الرواية الواسينية ودعم انتشارها كيفيا وكميا، بل أكّد جواب واحد على أن "الدعم الإعلامي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخليجي" : [هكذا وردت] سوّق "واسيني الأعرج" أدبيا. حيث اقتحم مجال المنافسة الأدبية وتمكّن من حصد العديد من الجوائز بفضل هذا الدعم ، لتنتهي سنوات ركضه بحثا عن دور نشر تتبنى نشر أعماله الروائية.

12.2. هل وجدت أعمال "واسيني الأعرج" المترجمة مكانا لها داخل النسق الغربي –الفرنسي خاصة- لتحقق بذلك وظيفتها ،أم أنها تعمل على الهامش.

إن إجابة الفئة المستجوبة من الأساتذة الجامعيين جاءت متباينة. فمنهم من يرى أن الرغبة في توسيع خريطة المقروئية هي التي دفعت بالكاتب "واسيني الأعرج" إلى ترجمة أعماله إلى الفرنسية مادامت تقدمت له المبادرة من الجانب الفرنكوفوني في مرحلة التسعينات. وهو الأمر الذي أتاح للكاتب ربح قراء جدد. ومنهم من ربط اختيار الكاتب للغة الفرنسية خاصة من حيث إنها لغة متداولة محليا، فهي مهيمنة كتابة وقراءة ونقدا على مركزية الاهتمام عند بعض الجزائريين والمغاربة بشكل عام. فضلا على أنها تشكل وسيطا هاما في عملية التواصل بالنسبة للذين يتقنون هذه اللغة من الأجانب أو من العرب الفرنكوفونيين. ومنهم من ربط فعل الترجمة و النشر الفرنسي لأعمال "واسيني الأعرج" بالأزمة السياسية التي تخبطت فيها الجزائر في تسعينات القرن الماضي.

إجمالا للإجابات الواردة إليّ من خلال السؤال الملقى على الفئة الثالثة، أقول إن نصوص "واسيني الأعرج" المهاجرة أعادت إنتاج ذاتها في المشهد الروائي الغربي. حيث وجد الجمهور المتلقي لهذا العمل وفي باقي الأعمال المترجمة ما يرغب في معرفته.

لقد وجد القارئ الغربي أجوبة عن تساؤلاته أو على الأقل عمق النص الواسيني السؤال لديه، لاسيما ماتعلق منه بأزمة التسعينات التي عاشتها الجزائر في القرن الماضي.

إن نجاح العمل الأدبي على حد تعبير الباحث السوسيولوجي "روبير اسكاربيت" يتمّ عندما يقدّم للقراء ما ينتظرونه منه، بمعنى آخر أن يقدم العمل الأدبي نفسه بوصفه جوابا لعدد من الأسئلة التي يحملها هؤلاء القراء[1]. تأسيسا على ذلك فقد أتاح النص الواسيني

[1]– ينظر: جماعة الغصن الأدبي:(سليكي خاليد العامري عز الدين،عبد السنتوف عبد المنعم)، من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي، الفكر العربي، العدد. 76، 1994 ، ص.103.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المكتوب بالفرنسية أو المترجم للقارئ الغربي إيجاد أجوبة عن الأسئلة التي كان يطرحها. وهو السبب الذي استند إليه عدد من الفئة المستجوبة. والحديث عندهم عن توقع حضور أدب "واسيني الأعرج" في النسق الروائي الغربي سابق لأوانه، لأن رهان الكاتب اليوم – بحسبهم دائما- هو أن يكرس حضوره العربي.

3. خلاصة نتائج الاستبيان:

بداية ينبغي الإشارة إلى العراقيل التي اعترضت سبيل هذا الملحق حتى أنني عزمت في كثير من الأحيان على تجاوزه، لولا الصبر الجميل الذي أيقنت أنه سلاح الباحث الأهم. عموما أجمل هذه العراقيل في "ارتفاع معدل الرفض وقلّة عائد المعلومات من كل فرد[1]. ذلك أن "الناس أقل ميلا إلى إنفاق وقتهم في الإجابة على الاستبيان"[2] .حيث يكشف تحليل آراء العينة المستجوبة عن محدودية ما ترسب من تلقي أعمال "واسيني الأعرج" الروائية لديها. وهو ما تسبّب في خيبة انتظارنا إثر تلقينا للردود مصحوبة باعتذار بعض أصحابها نتيجة البياض الذي وسم عددا من الاستمارات.

كما لاحظت على الأجوبة أن نوعية الاهتمام التي أبداها المستجوبون في الغالب لم ترق إلى مستوى تطلعات البحث. وأنا على يقين أن الأمر يتعلق بدافع الاستعجال في الإجابة، ليس إلا ، فضلا على أنني ندرك جيّدا أن هناك فجوة بين زمن القراءة ولحظة إجراء اختبار المقروءات، ومعاينة أثرها الجمالي. وممالا شك فيه أن التباعد الزمني بينهما؛ أي بين زمن القراءة والاختبار الاستبياني، من شأنه تعريض القارئ لمؤثرات جديدة ولتلاشي المعلومات. ممّا قد يُعَرّض عناصر النص للضياع .غير أنني حاولت التّغلب على الوضع بقبولي بغياب أحدهما [رفض المشاركة أو التماطل] في وجود الآخر[قلة عائد المعلومات]. واقتنعت بهذا العائد المتواضع من البيانات.

من ناحية أخرى فإن الأسئلة المفتوحة تترك للمستجوَب الحرية في تحديد الإجابات المناسبة للأسئلة الموجهة له، لكنها في الوقت نفسه تضع الباحث في مأزق نتيجة الإجابات

---

[1]- الجوهري(محمد)، طرق البحث الاجتماعي، ص.49.

2- م س، ص48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المتباعدة ، مما يجعل عملية التحليل الإحصائي صعبة. لذا فإن نوعية هذه الأسئلة تتطلب جهدا معتبرا لتصنيف البيانات إلى فئات ثمّ القيام بمقاربتها. وهو ما عكفت عليه أثناء التصنيف،الإحصاء والتحليل*.

ولقد أفضت عمليات تصنيف، إحصاء وتحليل إجابات العينة المستجوبة إلى صياغة عدد من الإشكالات مفادها: هل ملأ "واسيني الأعرج" وأدبه حضورهما في الوسط الثقافي المحلي؟ وما حدود تلقي أدبه ؟ وهل حقق أدبه تلقيا نوعيا ؟

في ضوء النتائج التي عرضتها أثناء تحليل الأجوبة يتّضح التّفاوت في حضور الكاتب وأدبه في الوسط الثقافي. إضافة إلى تسجيلي للاختلاف في الحضور تبعا لنوعية الاهتمام. حيث تمكن عدد من المستجوبين من استثمار أفضل لعناصر النصوص المقروءة ،في حين تعذر على البعض القيام بذلك، فمالت إجاباتهم إلى التعميم والاستنجاد بالتأملات الذاتية. غير أنني تعاملت مع جميع الإجابات تعاملا علميا من منطلق تيقنني أن عملية ملء الفراغ ترتبط "بالخطاطة الذهنية للقراء وبخبرتهم وبأفكارهم وبالظروف الزمنية التي يخضع فيها النص للقراءة خارج زمنه الأول"[1].والجدول(رقم:8) يكشف فعل التلقي الرقمي للرواية الواسينية:

* - ذلل لنا كتاب: طرق البحث الاجتماعي لـــ: الجوهري(محمد) الكثير من الصعوبات الإجرائية التي تتعلق بطرق البحث ، راجع بهذا الخصوص: ص.48، ص.49، ص.50.

[1] –لحمداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة –تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،(ط.1)، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي،2007، ص.117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جدول (رقم:8) -التلقي الرقمي لمجموع أعمال واسيني الأعرج الروائية

الأعمال الروائية / المستجوبون	رجل غامر صوب البحر	نوار اللوز	وقع الأحذية الخشنة	أحلام مريم الوديعة	سيدة المقام	رمل الماية	حارسة الضلال	ضمير الغائب	شرفات بحر الشمال	كتاب الأمير.	ذاكرة الماء
الأساتذة	16/6	16/10	16/5	16/8	16/8	16/10	16/7	16/5	16/6	16/8	16/3
الطلبة	/	32/3	/	32/5	32/2	32/1	32/4	/	32/3	32/4	/
الصحفيون	/	/	/	/	32/1	32/3	32/1	/	32/3	32/5	/
المجموع	48/6	48/13	48/5	48/13	48/11	48/14	48/12	48/5	48/12	48/17	48/3
النسبة المئوية%	12.5 %	27.5 %	10.4 %	27.08 %	22.91 %	29.16 %	%25	10.41 %	%25	%35.41	%6.25

من الجدول :(رقم 8) يلاحظ القارئ معنا أن لائحة الروايات الواسينية تفتقد إلى نصين* هما:"المخطوطة الشرقية" و"ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش" ، حيث لقّهما الصّمت القرائي ،إذ لم يتمّ تلقيهما من قبل العيّنة المستجوَبة بفئاتها الثلاث، مما يعني أن نسبة تلقي كل نص تقدر بـــ: 0%. على الرغم من ذلك سأدرج هذين النصين أثناء حساب النسبة المئوية للقراءة لدى المستجوبين لمجموع نصوص "واسيني الأعرج" الروائية ، حتى تكتمل لائحة النصوص الروائية سواء منها المتلقاة، أو تلك التي لم يتم تلقيها. وذلك ضمانا لصحة نتيجة التحليل.

* استثنيت كذلك روايتي "مرايا الضرير"، و"مضيق المعطوبين" فالنص الأول -وحسب ما تحريته- لم ينشر باللغة العربية إلا مؤخرا عن دار ورد الدمشقية في طبعته الأولى بتاريخ:2011/01/01. وفي مكالمة هاتفية مع الأستاذة الأعوج (زينب) بتاريخ :2011/10/31 أكّدت لي أن نسخة النص العربية لم تسوّق بعد . أما بخصوص النص الثاني فأكدت لي الأستاذة دائما أن النص كتبه الأعرج (واسيني) باللغة الفرنسية لكنه لم ينشر مترجما إلى اللغة العربية إلى حدّ كتابة هذه السطور.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لإيجاد نسبة قراءة نص"رجل غامر صوب البحر" نستخدم القاعدة الرياضية الثلاثية على النحو التالي:

48←100 % {س=(6.100)/48=12.5%

6←س؟

ثم نتّبع الطريقة نفسها لإيجاد نسبة تلقي كل نص على حدة.

أما لإيجاد نسبة القراءة لمجموع نصوص "واسيني الأعرج" أستخدم القاعدة الرياضية التالية:

(النسبة1+ن2+ن3+ن4+ن5+ن6+ن7+ن8+ن9+ن10+ن11+ن12+ن13).100/1300=

.%17.8

مع العلم أنه ينبغي بدءا حساب مجموع نصوص "واسيني الأعرج"الروائية مئويا، وذلك على النحو التالي: (13.100)=1300.

إن معاينة اختلاف ذوق المتلقي ومعاييره الاجتماعية يعدّ إجراء هاما مكّنني من الوقوف على مدى رواج تلقي الأعمال الروائية للكاتب ،أو تراجع تلقيه من عمل لآخر.

إذن: ماذا اختار المتلقي وماذا رفض؟ ثم هل نجح الكاتب في خلق جمهور خاص به؟

يبدو من الجدول:(رقم8) حيازة رواية "كتاب الأمير" على أعلى نسبة مئوية من حيث التلقي تقدر تبعا للمعالجة الإحصائية التي نعكف عليها بـــ: 35.41%* ، متبوعا برواية "رمل الماية" حيث أحصيت تلقيها بـــ:29.16%، ثم رواية "نوار اللوز " التي تتقارب نسبة تلقيها مع نسبة تلقي رواية "أحلام مريم الوديعة" ؛ أي حوالي:27% . وتتماثل

*-في حوار صحفي أداره: عبد القادر(حميد) مع الأعرج (واسيني)، في جريدة الخبر اليومية ،العدد: 5664، بتاريخ :2009/06/11، حمل عنوان :"القارئ موجود ،يجب فقط استهدافه و أن لا "تهرجه" بنصوص متهالكة". يقول الكاتب في رده على سؤال يتعلق بعزوف القارئ الجزائري عن قراءة الرواية : "كنت أظن أن رواية "كتاب الأمير" لن يقرأها إلا القليلون لأنها رواية تاريخية. وفوجئت بعد مدة ...أنها من أكثر كتبي مبيعا في الجزائر أولا ، قبل المشرق العربي" . وأحسب أن ما أجاب به الكاتب يلتقي مع سهم مقروئية رواية "كتاب الأمير" تبعا لنتائج الدراسة. -راجع الجدول (رقم:8) .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

روايتي"حارسة الضلال"و "شرفات بحر الشمال" من حيث نسبة التلقي والتي تقدّر بـــ:25%. وتحتلّ "سيدة المقام" الرتبة الخامسة من حيث التلقي بنسبة:22.91%، متبوعة برواية "رجل غامر صوب البحر" بنسبة تلقي تقدربـــ:12.5 %. من جديد تشترك الروايتين "ضمير الغائب" مع "وقع الأحذية الخشنة" في نسبة تلقيهما بنسبة تقدر بحوالي:10 %،تعقبهما رواية "ذاكرة الماء "التي تمّ تلقيها بنسبة:6.25 %، وفي آخر هذه اللائحة لدينا روايتين هما: "المخطوطة الشرقية" و"سيرة الأخضر حمروش" حيث انعدم تلقيهما.

الملاحظة الأولى التي أسوقها هنا هي تدني نسبة التلقي حتى داخل نطاق الدوائر المتخصصة. إن نسبة تلقي مجموع روايات "واسيني الأعرج" تعكس أزمة تداول النص الأدبي في الجزائر. هذا إذا تعلق الأمر بكاتب وقفنا على حضوره اللافت في البحث الجامعي الأكاديمي، الكتب النقدية ،الدوريات وجريدة الخبر اليومية. فماذا عن روائيين آخرين ما يزالون منحصرين في دائرة الضيق؟ في هذا الإطار نتبنى رأي "اسكاربيت" القائل بأنه "لا علاقة مباشرة بين قيمة الكتاب واتساع قرائه، بل بين وجود الكتاب ووجود قرائه"[1].لهذا الغرض يسعى كاتبنا لأن يكرس حضور منجزه الروائي من خلال دار نشر جزائرية خاصة تهتم بنشر أعماله وتوزيعها محليا ،هي "دار الفضاء الحر" تيقنا منه أن النشر هو أحد الوسائل الحساسة التي تتيح للكاتب الالتقاء بجمهوره بصفة دائمة .

[1]–اسكاربيت (روبير)، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة وتمهيد: أنطوان عرموني (آمال)، (ط.1) ، باريس ،منشورات عويدات،1978، ص.110.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـــــــخاتمـــــة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ضوء التلقيات التي أتيت إلى مقاربة أسئلتها يلحّ عليّ سؤال مفاده: إلى أي مدى تمكّنت القراءات المعروضة من الوصول إلى استنطاق المسكوت عنه تحقيقا للتجربة الجمالية؟ وهل ارتقت هذه القراءات إلى بناء معنى النصوص المقروءة ؟ أم أنها وقفت عند حصر دلالتها المقولة ؟

أحسب أن الجواب عن هذه الاستفهامات يجده القارئ مندسا بين ثنايا استنتاجات الفصل الثاني ، حيث توخيت ضمنه، وفي ضوء ما أثرته من أسئلة الكشف عن مستويات التلقي المختلفة بشأن الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج". لكن عند هذا المستوى لا بأس أن أجمل أنماط تأويل الموضوع الجمالي، ومستويات التلقي تبعا للمدوّنة النقدية التي اشتغلت عليها.

التلقي الانطباعي:

تجرّد فيه القراء من كل التزامات منهجية. واستغنوا فيه عن التأويل ليستخرجوا مضمون النص المقروء. و كأنه واضح ولا يحتاج إلا إلى صياغة لغوية بسيطة تكشف عنه. وأحيانا أخرى وجدت أشكالا من التلقي الانطباعي مختزلة في مجرد موازين معيارية جاهزة تطبّق على النص ولا تتعداه لإنتاج المعنى. وعمد قراء آخرون إلى تأويل النص قبل تحليله. وشكل آخر من التلقي الانطباعي أنتجته قراءات تأثرية احتكمت إلى الذات التي بدورها ألغت النص، فحوصلت المعنى بشكل سابق على زمن القراءة. وهو ما يتعارض مع أطروحتي "ياوس"و" إيزر".

التلقي التصنيفي:

تَمَثّلهُ القراء ليصنفوا أعمال "واسيني الأعرج" الروائية ضمن التيار الواقعي /الإيديولوجي، مما رجّح وجود هوة بين هولاء المتلقين وبين تلك الأعمال. الأمر الذي أعاق فهم النص الواسيني و اختزله -تسرعا من القراء - إلى مجرد نص واقعيّ تغيب معه أدبية النص.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتنطلق مثل هذه القراءات من إيديولوجيا جاهزة سابقة من حيث الوجود على النص. لكن حتى هذا الطرح [القراءة الإيديولوجية] لم يستوعب حجمه الفني و الجمالي في عدد من المقاربات ، بحكم اشتغال بعض المتلقين بمطابقة ما هو أدبي على ما هو واقعي، فأساءوا بالتالي إلى عملية فك شفرة الأثر الكتابي، بحكم اكتفائهم غالبا بمادية الدوال التي تعرضها الكتابة الواسينية بدل استنطاق ما يحايثها من مدلول.

لقد أعطت مثل هذه القراءات الأولوية للإيديولوجي على حساب الأدبي، و لم تهتم بالسؤال : كيف تأتي الايدولوجيا إلى المعنى؟ لأنها دراسات اقتصرت على الكشف عن محتويات إيديولوجية معطاة بشكل صريح. وبحثت في نمط وجود الإيديولوجيا ، وليس في كيفية اشتغال الكتابة الروائية عليها، وغيّبت السند الشكلي الحامل للإيديولوجيا و المنتج لها. لكن أحسب أن العلاقة بين التوجّهين الجمالي و الايديولوجي- في الكتابة الروائية- ليست بالضرورة تنافرية، فضلا على أن البعد الإيديولوجي الذي يَسِمُ أعمال الكاتب لم يأت مجردا من زخم جمالي، وهو ما تفطّن إليه قراء آخرون.

تلقي بنيوي/ سيميائي

إن عملية الانزياح نحو البحث الشكلاني والبنيوي جاءت تساوقا مع ما استُجِدّ من تطوّر في المجال الثقافي العالمي، حيث تعاطى العديد من القراء مع تحليل الوحدات السردية وفق التصورات التي طرحها المنظرون الغربيون في حقل السرديات. وحاولوا تطبيقها على نصوص "واسيني الأعرج" الروائية. وقد أفضى هذا النمط التأويلي إلى تعدّد القراءات ، نظرا لتنوّع مرجعياته وأدواته النقدية.

في ضوء مقاربتي لهذه المستويات وقفت على تباينها تارة وتداخل مردود إنتاجها تارة أخرى. كما تبيّن لي أن السياقات الخارجية تؤثر بشكل كبير على القراء بتوجيههم إلى تأويلات متقاربة. لاسيما إذا كان الجمهور القارئ قد اشترك حول أوضاع سوسيوثقافية متشابهة. وهنا لا ينبغي أن أقصي أهمية الإستراتيجية النصية التي ينبني وفقها النص لأنها –بحسب إيزر-المتحكم الأوّل في توجيه العملية التأويلية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد شكّل التراكم المتنوّع الذي كشفت عنه معطيات الدراسة عن وتيرة الاهتمام بكتابة "واسيني الأعرج" الروائية، أفقا لسؤال معرفي مفاده: هل تمكّن هذا الدفق التأويلي أن يقترب من أفق أسئلة الكتابة الروائية ؟

و معالجة لسؤالي الذي صغته أقول إنه لا يمكن لفعل التلقي أن يصل إلى نهايته. فإذا كانت المسافة بين أفق التوقعات والعمل الروائي كبيرة، فإن فهم العمل سيستغرق مرور أجيال من أجل بناء معنى النص. وذلك نتيجة اتساع المقول الذي يتّخذ لدى كل قراءة دلالة أكبر مما يبدو.

عموما فإن وقوفي على مستوى الاهتمام بأعمال واسيني الأعرج الروائية جعلني ألمح توسّعا في تجربة الكاتب الروائية عبر صراع القراءات. معنى ذلك أن تعدّد القراءات عملية مخصبة للنص بقدر ما هي مفيدة لتطوير النقد الأدبي ، شريطة أن تعتمد على مبدأ التأويل وليس على أهواء القارئ . من جانب آخر سجّل التفاوت في درجات تمثّل تجربة واسيني الأعرج الروائية إثراء لأهداف ومرامي مشروع بحثي هذا.

والسؤال الذي يلح عليّ الآن مفاده : هل سيظل أثر هذه التجربة ممتدا إلى الأزمنة القادمة؟ هذا ما سيجيب عنه قراء قادمون يكون بوسعهم تحديد أجوبة لأسئلتهم في الكتابة الروائية الواسينية تكون صالحة لزمانهم. لكن ينبغي التفكير جدّيا في ضرورة تجاوز التأويل السطحي، إلى التعاطي مع النصوص الروائية بوصفها عوالم تتقاطع مع استفهامات معرفية في مستوياتها الفلسفية والجمالية والتاريخية . ومن أجل تحقيق ذلك يفترض إعادة طرح مسألة علاقة الرواية بقرائها من منظور معرفي. و نقصد بالمعرفة تلك التي تنبثق عن عالم النص التخييلي فاتحة أمام القارئ إمكانات التأويل .

وأحسب أن بعد الذي تقدّم بإمكان القارئ الآن أن يرسم صورة بخصوص المسافة الجمالية بين الكاتب "واسيني الأعرج" وقرائه . وأن يحدّد أبعاد الأفق التأويلي للقراء في ضوء المدونة النقدية المعالجة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يظل المنجز الروائي لـــ "واسيني الأعرج" في حاجة إلى تلقيات أكثر عمقا تتوسّع معها منظورات التأويل، بوقوفها على المعرفة التي ينتجها هذا المنجز، من خلال الحفر في أشكال العلاقات المعقّدة التي تربط الذات العربية بالقيم والعالم والوجود بعيدا عن ما هو متداول في الخطابات الإيديولوجية الجاهزة. وهذا ما سعيت إليه لدى توسيعي لأفق أسئلة القراء . وقد وقفت على أن الكتابة عند "واسيني الأعرج" هي سؤال وليس يقين، حيث جعل الكاتب من هذه التجربة مسارا حقيقيا لكل سؤال حول المعنى، وهي منسوجة من مساحات فارغة ساهمت في توسيع وتمديد توقعات القارئ . كما حاول الكاتب تجديد أسئلة الكتابة في ضوء استحضار التراث و الاشتغال عليه. فجاء سؤال التراث في صلب انشغالاته الأدبية ، بل وأصبح مكونا أساسيا من مكونات الكتابة الروائية لديه. ثم إن الانفلات من سنن الكتابة الكلاسيكية من نص إلى آخر لدى "واسيني الأعرج" يمثّل في حدّ ذاته مشروع كتابة روائية تظل مرهونة بالتحرر الإنساني.

أمّا ما تمّت مقاربته في الفصول الثلاثة الأخيرة من البحث، فيسوّغ لي إعادة تركيب المعاني التي عاينتها في طبقات النص القصدية ، لدى قراءتي لرواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"، على النحو التالي:

انتشل نص "كريماتوريوم" القضية الفلسطينية من دائرة الاجترار، متجاوزا مفهوم "القومية العربية"- الذي لم يعد مفهوما مقنعا خاصة بالنسبة للأجيال الجديدة - من خلال تحويلها من مجالها السياسي الضيّق إلى مجالها الإنساني الشامل. واشتغل عليها من منطلق كونها موضوعة فكرية حضارية وثقافية ، حيث استقى من الشعب الفلسطيني ومن تاريخه وعذاباته وصراعاته نَفَسَه الأول. تلميحا من النص إلى أنه لم يبق أمام المثقف العربي الذي يحمل هواجس مجتمعه المركزية، إلا الثقافة بمعناها المتنوّع .

إن الدخول إلى التاريخ –من منظور النص-لا يكمن في الحل السياسي، بل يأتي عن طريق تفعيل الحضور الثقافي الذي يقتضي التفكير في آليات جديدة ، قصد إيصال صوت هذه القضية إلى الآخر. وهو بذلك [النص] يسير بها نحو أفق منفتح ، فيه يستقطب اهتمام الآخر بنفس درجة اهتمام الشرقي نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتجلى "فلسطين"-ومن ورائها "الأندلس"- بكل صورها في "مدونة الحداد"، وفي "السوناتا" وفي معرض "إرادة الحياة" ، حيث اشتغلت شخصيات النص الروائي عليها باللغة واللون والموسيقى.

بعبارة أخرى إن إستراتيجية السرد اشتغلت على إخراج فكرة النص في بعدها الثلاثي: سجل مكتوب /مدونة الحداد" ، سجل سمعي /السوناتا ، وسجل تشكيلي/ فن التصوير. ويؤشر هذا الاشتغال على إمكانية تأويل العالم بأشكال متعددة ، لأن كل شخصية بإمكانها أن تبئر ما تراه بصريا وما تدركه ذهنيا من منظورها الخاص.

لقد أسهم الصمت الذي سكن الساردة/مي في خلق الموازنة الشخصية بين الواقع والحلم، من هنا سارعت إلى الاحتماء بالكتابة ، حيث مددت بهذه الأخيرة المسافة بينها وبين النهاية "الموت".

كتبت الساردة/ مي على كراستها النيلية طفولتها المفقودة ؛ فالطفولة هي ذلك النص المفقود الذي كتبته ذاكرة "مي" على كراستها، بعد أن حوّلته إلى نسق جديد . وقد قذف بها ذلك إلى البوح عن اللحظة التاريخية عبر قنوات فنية متعددة: "الكتابة / فن التشكيل"، و أصبحت الكتابة في النص تشتغل على تكثيف اللحظة التاريخية بالفن التشكيلي .

لقد أنقذت الكتابة أحاسيس الساردة/مي من العدم، وأمكنها ذلك بفعل الألم الذي به حافظت على الجمال في باطنها ، حيث تحوّل هذا الألم العنيف الموغل في النفس والذاكرة، إلى ألوان لدى انجذاب "مي" إلى نورانية اللون وسحره . ذلك أن الفن التشكيلي يمتلك قوة إيحائية سمحت لها اختزال الصدمات إلى خطوط و ألوان.

من هذا المنظور يتحوّل هذا الفن في تضاعيف النص الروائي إلى لغة، تقول ما يعجز اللسان عن قوله . إنه يحيل إلى الإيحاء باللامتوقع والمجهول. داخل أشكاله سعت الساردة /مي إلى تفكيك الوجود و فهمه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتعمل اللوحات التشكيلية-التي اكتمل نموها ضمن الإطار المكاني المحدد بالمستشفى- في النص كوسائط لإعادة توزيع فضاء الكتابة. وهي تكشف عن صوت الباطن. وتشكّل عناوينها أفقا لقراءة النص وشكلا من أشكال شعريته، حيث يعيد عنوان النص إنتاج نفسه من خلال عناوين اللوحات في امتداداتها التاريخية ، كما في انفصالها عن بعضها البعض.

إن بنية اللوحة التشكيلية ليست منعزلة ، إنها في اتصال مع المكوّنات البنيوية للنص،حيث تكثّف اللوحة معطيات النص وتخصّبها . وهو ما يجعلني أقول إن النص يفكك سطوة الجنس الواحد ، ليبني هوية سردية قائمة على تعددية الأجناس. والآفت هنا أن القلم احتوى الريشة وطوعها لخدمة مناحي جمالية في الكتابة الروائية.

يقوم تلقي نص كريماتوريوم" على التقاء محوري القراءة والرؤية. وإن استثمار التلقي البصري في هذا النص جاء نتيجة الالتفات إلى دور القناة البصرية في مجال الاتصال الأدبي. ومثلما هي الصفحة فضاء لاستيعاب الملفوظ، فإنها كذلك فضاء يستوعب حركة مستفزّة للسواد والبياض. حيث يتضاعف توتر القارئ نتيجة تلقي النص كشكل معماري وكخطاب أدبي. ولأن الخط تكوين اللغة وتأسيسها، اشتغل عليه الكاتب في روايته بكثافة وعمق، إذ تلفيه العين تارة رفيعا وتارة سميكا مبأرا. وقد تكثفت مواطن الصمت بين الجمل المشكلة للخط . من هنا يأتي التشكيل البصري بوصفه دعامة يضاعف سمك الدلالة النصية، ليدخل السرد لعبة البياض والسواد داخل لعبة الألوان. وبفعل البياض ينفتح النص على الاحتمال، في حضور قارئ يسعى إلى بناء معنى النص. ذلك أن هذا الأخير لا يتنفس إلا بمتلقيه.

تقرأ عين القارئ تاريخ جسد الساردة/مي المتشابك مع إدراكها لباطنها، وهي تعيد إدراك الوجود. فيعيش تجربة النص ، وكأن جسده موجود ضمن هذا المكتوب. والنص بذلك إنما يساهم في تبديل رؤية القارئ للعالم ، راسما خطا جديدا على جسد متلقيه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويمثل اللامصوغ تجربتي الجديدة المختلفة عن باقي التجارب السابقة . منحتني هذه التجربة إمكانية تجريب العالم بشكل مغاير. وقد سعيت في ضوء مستويات الفهم التي حَمَلَتْهَا هذه الفصول إلى جعل الكتابة المختبرة حقلا للتفكير والبحث، فتحولت من مجرد إمكان إلى فعل معرفي منتج ، فاختلفت بذلك عنها.

في الأخير ينبغي الاعتراف بقصور هذا البحث ، نظرا لعدم مقدرته على طرق كل شيء . كما أعترف بغفلتي عن أمور كثيرة لأنني قرأت بما سمحت به معرفتي بالقراءة . وما توصلت إليه في هذا البحث المتواضع ،لا يعدو أن يكون إمكانا من ممكنات لا يمكن بحال من الأحوال أن أوفّيها حقّها من الفهم والتأويل. و عليه أطمح أن يخترق المتلقون قراءتي ، ليسدّوا فراغاتها بممكنات تأويلية أخرى، وفق ما تسمح به قراءتهم، وهكذا...

لله الحمد أولا وأخيرا وما توفيقي إلا بالله.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مكتبـــــة البحـــــث

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المصادر والمراجع

مؤلفات واسيني الأعرج الروائية :

- البوابة الزرقاء-وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الجزائر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،1980.
- ماتبقى من سيرة الأخضر حمروش، دمشق، دار الجرمق، 1982.
- نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري الجزائر، دار الفضاء الحر،2001
- مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر،2001.
- ضمير الغائب-الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر،الجزائر دار الفضاء الحر، 2001.
- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-رمل الماية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ،1993.
- سيدة المقام، الجزائر -مرثيات اليوم الحزين ، دار الفضاء الحر،2001
- حارسة الضلال، الجزائر، دار الفضاء الحر،2001
- ذاكرة الماء -محنة الجنون العاري ، الجزائر، دار الفضاء الحر،2001.
- شرفات بحر الشمال، الجزائر، دار الفضاء الحر،2002.
- كتاب الأمير-مسالك أبواب الحديد، الجزائر، دار الفضاء الحر، 2004.
- كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، الجزائر، دار الفضاء الحر،2008.

فهرس المراجع العربية

- **أبو أحمد(حامد)**:

الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2002.

- **أبو ريان (محمد علي)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (ط.10)، مصر/الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 1994.

- **إدلبي (عمر منيب)**:

سرد الذات –فن السيرة الذاتية،(ط.1) ، الشارقة،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، 2008.

- **الأعرج(واسيني)**:

على خطى سرفانتيس في الجزائر،(د.ط)،الجزائر، منشورات ألفا ،2008.

- **أمنصور(محمد)** :

الحكي خارج المدار البشري، ضمن مؤلف مشترك: الكتابة والموت -دراسات في "حديث الجثة"، (ط.1)، مكناس/المغرب، سندي للطباعة والنشر،1998.

- **برادة (محمد)**:

نقد الرواية وإنتاج المعرفة، ضمن مؤلف مشترك : الرواية العربية في نهاية القرن -رؤى ومسارات وأعمال ندوة 25-27 شتنبر2003، المغرب، وزارة الثقافة بالتعاون مع إتحاد كتاب المغرب،2006.

- **برادة (محمد):**

الرواية في المغرب العربي-من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ضمن مؤلف مشترك:الأدبي المغاربي اليوم،(ط.1)، المغرب/إتحاد كتاب المغرب،2006.

- **البريكي (فاطمة)**:

مدخل إلى الأدب التفاعلي، الدار البيضاء المغرب، (ط.1)، بيروت /لبنان، المركز الثقافي العربية،2006.

- **بشير بويجرة(محمد)**:

محنة التأويل-زخم المرجع وفتنة الوقع/ قراءة في أوديسا الصحراء "تلك المحبة"،(د.ط)، دار المعرفة،(د.ت).

- **بشير بويجرة (محمد) :**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واقع الممارسة النقدية ومآل النصوص الإبداعية ، ضمن مؤلف مشترك: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر-مداخلات في اليوم الدراسي حول الدروب الراهنة للنقد الأدبي في الجزائر،تنسيق: يايوش (جعفر)، (د.ط) ، وهران/الجزائر، دار الأديب للنشر والتوزيع،(د.ت).

- **بن بوعزيز(وحيد)**:

حدود التأويل-قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي،(ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت/الجزائر،منشورات الاختلاف، 2008.

- **بن شنهو(عبد الحميد)**:

الملك العالم يوبا الثاني وزوجته كليوباطرة سيليني، (د.ط)، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، سحب الطباعة الشعبية للجيش ،2007.

- **بنكراد(سعيد)**:

النص السردي ، نحو سميائيات للإديولوجيا،(ط.1)، الرباط، دار الأمان،1996.

- **بنيس (محمد)**:

الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها3- الشعر المعاصر ،(ط.1)،الدار البيضاء /المغرب، دار توبقال للنشر، 1990.

- **بنيس(محمد)**:

الحداثة المعطوبة،(ط.1)، الدار البيضاء،دار توبقال للنشر،2004.

- **بنيس(محمد)**:

حداثة السؤال -بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة،(ط.2)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب،1988.

- **بوحسن (أحمد)**:

نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن مؤلف مشترك : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، المغرب/جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم. 24، 1993.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **بوشليحة (عبد الوهاب)**:

هاجس الحداثة في تجربة رشيد بوجدرة الإبداعية -رواية ليليات امرأة آرق نموذجا ، رشيد بوجدرة وإنتاجية النص ،المنسق: داود(محمد)،منشورات كراسك، 2006، وقائع الملتقى الدولي، وهران/الجزائر2005/10/9.

- **بوعزة (محمد)**:

هيرمينوطيقا المحكي، النسق و الكاوس في الرواية العربية،(ط.1)،بيروت/لبنان، الانتشار العربي،2007.

- **بوعلي(عبد الرحمن)**:

الرواية العربية الجديدة، (ط.1) ، وجدة /المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم:37، سلسلة بحوث و دراسات رقم:11 ،2001.

- **الجزار(محمد فكري)**:

العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة/الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.

- **جودي (محمد حسين)**:

الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، (ط.1)، الأردن/ دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2007.

- **الجوهري (محمد)**:

طرق البحث الاجتماعي،(ط.1)، القاهرة،الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ،2008.

- **حرب (علي)**:

نقد النص، (ط.1)، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، المركز الثقافي العربي، 1993.

- **الحرز(محمد)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شعرية الكتابة والجسد-دراسات حول الوعي الشعري والنقدي ،(ط.1)،بيروت /لبنان ،الانتشار العربي ،2005.

- **حليمي (عبد القادر)**:

مدخل إلى الإحصاء، (ط.2)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،1993 .

- **الحمد(تركي)**:

الثقافة العربية في عصر العولمة، (ط.3)، لبنان، دار الساقي ،2003.

- **خالد(حسين حسين)**:

في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،دمشق،التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007.

- **دراج (فيصل)**:

نظرية الرواية والرواية العربية،(ط.1)،الدار البيضاء/ المغرب،بيروت/ لبنان، المركز الثقافي العربي،1999.

- **الدوهو(محمد)**:

حفريات في الرواية العربية- الكتابة والمجال، (ط.1) ،المغرب، الورزازي (سعد) للنشر،2005.

- **الرياحي القسنطيني(نجوى)**:

الوصف في الرواية العربية الحديثة،(ط.1)، تونس، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، السلسلة 3،المجلد 3،(د.ت).

- **الزاهي (فريد)**:

الحكاية والمتخيل-دراسات في السرد الروائي والقصصي، (د.ط)، المغرب،افريقيا الشرق، 1991.

- **الزاهي (فريد)**:

- النص والجسد والتأويل،(د.ط)، لبنان/ بيروت، أفريقيا الشرق،2003.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **الزمرلي(فوزي)**:

شعرية الرواية العربية –بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها ،(د.ط)، سوريا/دمشق، مؤسسة القدموس الثقافية،2007.

- **الزناد(الأزهر)**:

نسيج النص- بحث في ما يكون به الملفوظ نصا،(ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي،1993.

- **الزين(محمد شوقي)**:

تأويلات و تفكيكات –فصول في الفكر الغربي المعاصر،(ط.1)،الدار البيضاء /المغرب، بيروت /لبنان ،المركز الثقافي العربي،2002.

- **سعيد (توفيق)**:

دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هيدجر– ميرلوبونتي– انجاردن،(ط.1)، بيروت/ لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992 .

- **شرفي(عبد الكريم)**:

من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ،(ط.1)، بيروت /الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر /منشورات الاختلاف،2007.

- **شقرون(نزار)**:

معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي،(ط.1)،الانتشار العربي،2009.

- **صبري (محمود)**:

الفن والإنسان-دراسة في شكل جديد من الفن،-واقعية الكم،(ط.2)، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، 1991.

- **الصفراني(محمد)**:

التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)،(ط.1)، الرياض/

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النادي الأدبي، الدار البيضاء/المغرب، المركز الثقافي العربي، 2008.

- **صلاح علي حسن(مهدي)**: أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائي المعاصر، الشارقة/ إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام، 2006.
- **عبيد (محمد صابر)**:

تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، (ط.1)، اللاذقية/سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع ،2007.

- **عبيد(محمد صابر)، البياتي (سوسن)**:

جماليات التشكيل الروائي، (ط.1)، اللاذقية/سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع ،2008.

- **عصفور(جابر)**:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،(ط.3)، بيروت/لبنان،المركز الثقافي الغربي ،1992.

- **العلام (عبد الرحيم)**:

كينونة النص الروائي -قضايا السارد في "لعبة النسيان"،(ط.1)، الرباط/المغرب، منشورات الموجة ،1996.

- **عمر(أحمد مختار)**:

اللغة واللون، (ط.2)، القاهرة، عالم الكتب للنشر و التوزيع، 1997.

- **عودة (خضر ناظم)**:

الأصول المعرفية لنظرية التلقي،(ط.1)، الأردن، دار الشروق،1997.

- **عياشي(منذر)**:

الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، (ط.1)،الدار البيضاء /المغرب،بيروت /لبنان، المركز الثقافي العربية،1998.

- **العيد (يمنى)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي،(ط.2)، بيروت/لبنان، دار الفارابي، 1999.

- **العيد (يمنى)**:

الكتابة تحول في التحول-مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية، (ط.1)، بيروت، دار الآداب ،1990.

- **قطوس (بسام)**:

استراتيجيات القراءة-التأصيل والإجراء النقدي،(د.ط)، إربد، مؤسسة حماد ودار الكندي.(د.ت).

- **كرام (زهور)**:

السرد النسائي العربي-مقاربة في المفهوم والخطاب، (ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2004.

- **لبيض (عبد الحق):**

شعرية الكلام الروائي-أسئلة الخطاب المباشر ورهانات الحداثة في الرواية المغربية ، ضمن مؤلف مشترك: الرواية المغربية –أسئلة الحداثة ، (ط.1)، الدار البيضاء /المغرب، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع،1996.

- **لحمداني(حميد)**:

بنية النص السردي من منظور النقد العربي،(ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان ،المركز الثقافي العربي،1991.

- **لحمداني(حميد)**:

الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي-دراسة بنيوية تكوينية ،(ط.1)، المغرب، دار الثقافة، 1985.

- **لحمداني(حميد)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القراءة وتوليد الدلالة-تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،(ط.2)، الدار البيضاء /المغرب،بيروت/لبنان،المركز الثقافي العربي،2007.

- **لحمداني (حميد)**

الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، ضمن مؤلف مشترك: من قضايا التلقي والتأويل، الرباط/ المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم:36، 1995.

- **الماكري(محمد)**

الشكل والخطاب-مدخل للتحليل الظاهراتي،(ط.1)،الدار البيضاء/المغرب، بيروت /لبنان ،المركز الثقافي العربي، 1991.

- **مؤنس (كاظم)**:

خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة ،(د.ط)، إربد/ الأردن، عالم الكتب الحديث ،2008.

- **متري (ضاهر فارس)**:

الضوء واللون-بحث علمي جمالي ،(ط.1)، لبنان/بيروت، دار القلم، ،1979.

- **محفوظ(عبد اللطيف)**:

وظيفة الوصف في الرواية،(ط.1)، الجزائر/منشورات الاختلاف، لبنان /الدار العربية للعلوم ناشرون ،2009.

- **مرتاض (عبد الملك)**:

الكتابة من موقع العدم-مساءلات حول نظرية الكتابة ،(د.ط)، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع ، (د.ت).

- **مرتاض (عبد الملك)**:

في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد،(د.ط)، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع ،(د.ت).

- **المودن(حسن)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي،(ط.1)، الجزائر/منشورات الاختلاف، لبنان /الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط /دار الأمان، 2009 .

- **نجمي(حسن)**:

شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية،(ط.1)، الدار البيضاء /المغرب بيروت/لبنان ،المركز الثقافي العربي،2000

- **نظمي سالم (محمد عزيز)**:

علم جمال الموسيقى-قراءات في علم الجمال حول الأستطيقا النظرية التطبيقية مصر/الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، الجزء الرابع،1996.

- **وهبة (غبريال)**:

دراسات أدبية-دون كيشوت بين الوهم والحقيقة،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)،1989.

- **يعقوب (ناصر)**:

اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية،(ط.1)، بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2004.

- **يقطين (سعيد)**:

- تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،(ط.3)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت / لبنان، المركز الثقافي العربي،1997.

- **يقطين (سعيد)**:

الرواية والتراث،(ط.1)، بيروت /لبنان، المركز الثقافي العربي،1992.

- **يقطين (سعيد)**:

النص المترابط ومستقبل الثقافة العربي-نحو كتابة عربية رقمية ،(ط.1)،الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان،المركز الثقافي العرب،2008.

- **يقطين(سعيد)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السرد العربي –مفاهيم وتجليات ،(ط.1)،القاهرة ، رؤية للنشر والتوزيع، 2006.

- **يوسف (أحمد)**:
- تضايف السرد و الايديولوجيا -تأملات سيميائية في كتاب الأمير، مؤلف مشترك: مدونة الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر -الأدبي و الإيديولوجي في روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج نموذجا، سعيدة/ المركز الجامعي ، 2008.

فهرس المراجع المترجمة

- **إسكاربيت(روبير)**:

سوسيولوجيا الأدب، ترجمة وتمهيد: أنطوان عرموني (آمال)، (ط.1)، بيروت /باريس، منشورات عويدات ، 1978.

- **أولمان(ستيفن)**،

الصورة في الرواية، ترجمة: العيادي(رضوان)، و مشبال(محمد)، (د.ط)، طنجا/ المغرب، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، 1995.

- **إيزر (فولفغانغ)**:

فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم : لحمداني (حميد) ، الكدية (الجلالي) ، فاس /مكتبة المناهل،1994.

- **إيزر(فولفغانغ)**:

عملية القراءة مقترب ظاهراتي، ضمن مؤلف مشترك: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: ناظم (حسن)، حاكم (علي)، مراجعة وتقديم: حسن الموسوي (محمد جواد)، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

- **آيزر (فولفغانغ)**:

التفاعل بين النص والقارئ، ضمن :مؤلف مشترك : القارئ في النص –مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة:ناظم(حسن)،حاكم(علي)، تحرير: سليمان (روبين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سوزان)، كروسمان (إنجي)، (ط.1)، بيروت/لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ت).

- **إيكو(أمبرتو)**:

القارئ في الحكاية،التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ،ترجمة: أبو زيد (أنطوان)،(ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي، 1996.

- **إيكو(أمبرتو)**:

التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،(ط.2) ، ترجمة وتقديم: بنكراد (سعيد)، الدار البيضاء/المغرب،بيروت/لبنان، المركز الثقافي العربي،2004.

- **إيكو(أمبرتو)**:

نزهات في غابة السرد، ترجمة: بنكراد(سعيد)، (ط.1)، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء /المغرب،المركز الثقافي العربي،2005.

- **بارث رولان**:

مغامرة الدال، ضمن مؤلف مشترك: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: المديني(أحمد)،(ط.1)، بغداد، دار الشؤون الثقافي العامة، 1987.

- **جاسير(دايفيد)**:

مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: قانصو (وجيه)، (ط.1)، الجزائر، منشورات الاختلاف، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون،2007.

- **جنيت(جيرار)**:

مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: شبيل (عبد العزيز)، مراجعة: صمود (حمادي)، المجلس الأعلى للثقافة،1999.

- **ديريميه (ميشال)**:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفن والحس ،ترجمة: البعيني (وجيه)، (ط.1) ، بيروت/لبنان،دار الحداثة للطباعة والنشر ،1988.

- **راي(وليام):**

المعنى الأدبي –من الظاهراتية إلى التفكيكية ،ترجمة: عزيز(يوئيل يوسف)، ،(ط.1)، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر.

- **روجرز(ر.فراللكين):**

الشعر والرسم، ترجمة: مظفر(مي)، (ط. 1)، بغداد، دار المأمون، 1990.

- **ريكور (بول):**

الوجود والزمان والسرد، تحرير: وورد (ديفيد) ، ترجمة وتقديم: الغانمي (سعيد)، (ط.1)، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان،المركز الثقافي العربي، 1999.

- **غادمير(هانس غيورغ):**

فلسفة التأويل، الأصول-المبادئ- الأهداف، (ط. 2)، ترجمة: الزين (محمد شوقي)، الجزائر /منشورات الاختلاف، لبنان /الدار العربية للعلوم ناشرون، الدار البيضاء /المركز الثقافي العربي ،2006.

- **غراندان(جان):**

المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا،(ط.1)، ترجمة وتقديم:د.مهيبل(عمر) ،الجزائر /منشورات الاختلاف، لبنان /الدار العربية للعلوم ناشرون ،2007.

- **كارديناك(لوي):**

الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون -المجابهة الجدلية (1492-1640)، ترجمة وتقديم :د. التميمي (عبد الجليل) ، تونس/منشورات مركز الدراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتوثيق والمعلومات، 1989.

- **لوسركل (جان جاك):**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عنف اللغة، ترجمة وتقديم : بدوي (محمد)،(ط.2)،لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، 2006.

- **لينتفلت(جاب)**،

مقتضيات النص السردي الأدبي، ضمن مؤلف مشترك: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: بن حدو(رشيد)،(ط.1)،الرباط، منشورات إتحاد كتاب المغرب،1992.

- **ماركيه(جان فرانسوا)**:

مرايا الهوية –الأدب المسكون بالفلسفة،ترجمة: داغر (كميل) ،مراجعة: زيتوني (لطيف) ،(ط.1)،لبنان، المنظمة العربية للترجمة، توزيع :مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.

- **مرلو -بونتي (موريس)**:

المرئي و اللاّمرئي، ترجمة وتقديم: العيادي (عبد العزيز) ،مراجعة: العونلي(ناجي)، (ط1)، بيروت/ لبنان ،المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ،2008.

- **هولب(روبرت)**:

نظرية التلقي- مقدمة نقدية، (ط.1)، ترجمة: إسماعيل (عز الدين)، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة،1994.

- **هيغل**:

فن الموسيقى، ترجمة: طرابيشي (جورج) ،(ط1)، لبنان/بيروت، دار الطليعة، 1980.

- **ويلك(رنييه)، وارين(أوستن)**:

نظرية الأدب، ترجمة: صبحي (محي الدين) ،(ط.2)، بيروت/لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس المراجع الأجنبية

- **Bachelard (Gaston):**

  La poétique de la rêverie, Paris, 5ème Edition, quadriage, Janvier1999.

- **Barthes(Roland) :**

  critique et vérité,Paris, Editions, Seuil, 1966.

- **Barthes(Roland) :**

  L' obvie et L' obtus, Essais critique III, Editions du Seuil, 1982.

- **Booth (Wayne) :**

  Distance et point de vue ,Essai de classification, (poétique),1970

- **Bourneuf(R), et.Quellet(R) :**

  L'univers du roman, puf.1981.

- **Butor(Michel) :**

  Essais sur le roman, France, Editions Gallimard, 1969.

- **Cervantès(Michel)-Don quichotte** :

  Editions Baudelaire-Livre club, Champs elysees, Paris, 1Trimestre, 1965.

- **Drillon (Jaques)** :

  Traité de la ponctuation Française, France, Editions Gallimard, 1991.

- **Eco(Umberto) :**

  l'œuvre ouverte, Traduit de l'italien par : de Bezieux(Roux), avec le concours de Boucourechliev (André), Paris, Editions du Seuil, 1965.

- **Gadamer (Hans Georg) :**

  Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Traduit par : Sacre (Etienne), Paris, Editions du Seuil, 1976.

- **Genette (Gérard) :**

  Seuils, Editions du Seuil,1987,Coll. Points/Essais

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **Iser (Wolfgang) :**

  l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique ,Traduit de l'allemand par : Sznycer (Evelyne) ,Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1976.

- **Jauss (Hans Robert)** :

  pour une esthétique de la réception, Traduit par : Maillard(Claude), Préface de Starobinski(Jean), Paris, Editions. Gallimard, 1978.

- **Leger (Fernand) :**

  Fonctions de la peinture, Edition établie présentée et annotée par : Forestier (Sylvie), Gallimard, Paris, 1997.

- **Todorov (Tzvetan) :**

  théorie de la littérature, textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par: Todorov(T), paris, Ed. Seuil, 1965.

- **Todorov (tzvetan):**

  Les catégories du récit littéraire ,in « l'analyse structurale des récits » ED. du seuils, Paris: .

فهرس المجلات والدوريات

- دراسات سيميائية أدبية لسانية،(المغرب)،العدد:6، السنة: خريف/شتاء1992.
- الشارقة،العدد:1،السنة: 2000.
- العرب والفكر العالمي،العدد: 3،السنة: صيف 1988.
- علامات(المغرب)، محور العدد: الخطاب التشكيلي في المغربي، العدد9: السنة: 1998.
- علامات (المغرب)، محور العدد: بعض قضايا التمثيل البصري،العدد: 32،السنة: 2009.
- الفكر العربي المعاصر،العدد:38،السنة:1986.
- الفكر العربي، العدد:76 ، السنة:1994.
- كتابات معاصرة. العدد: 40، السنة: 2000.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس المخطوطات والرسائل الجامعية

- **كحلي (عمارة) :**

الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي-مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، بحث مخطوط، جامعة وهران/أطروحة دكتوراه ،2009.

فهرس المعاجم العربية والأجنبية

- **أحمد ابن فارس (أبو الحسن):**

معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط:هارون(عبد السلام)، (ط.1) المجلد:3، بيروت، دار الجبل ،1991

- **ابن منظور(محمد جلال الدين):**

لسان العرب، المجلد:12، (ط.3)، بيروت، دار صادر،1994.

- **بهنسي(عفيف) :**

معجم مصطلحات الفنون ثلاثي اللغات، (ط.2)، بيروت / لبنان، دار الرائد العربي،1981

- **حنانا (محمد):**

معجم الموسيقى الغربية-الأعلام-المصطلحات-الأعمال الموسيقية،(د.ط)، دمشق، وزارة الثقافة والهيئة السورية للكتاب،2008.

- **الخويسكي(زين) :**

معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، (ط.1)، بيروت، مكتبة لبنان، 1992.

- Le Robert quotidien, Dictionnaire pratique de la langue Française, Paris, Dictionnaire, le Robert, 1996.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس المواقع الالكترونية

- www.alwasat news.com.
- http:/har.wikipedia.org
- /www.dl.fadjr:http
- www.aljarida.com
- http:/3arfah.blogspot.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فـــهرس المحتويـــــات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة ..... (أ)

المدخل:أبعاد آلية التأويل عند أقطاب جمالية التلقي-التأويل كحتمية لانفتاح الكتابة الأدبية ..... (1)

القسم الأول: المسار التاريخي لظهور جمالية التلقي..... (2)

1.حوارات جمالية التلقي ..... (6)

1.1.فلسفة "هوسرل" الفينومينولوجية..... (7)

2.1.التأويل بين الفهم والتفسير ..... (9)

3.1.الخبرة الجمالية ومستويات إدراك المتلقي ..... (12)

القسم الثاني: أبعاد آلية التأويل عند أقطاب جمالية التلقي ..... (15)

2.جمالية التلقي والتاريخ الأدبي ..... (16)

3.استراتيجيات النص ومستويات بناء المعنى ..... (18)

1.3.آليات التفاعل بين النص والقارئ ..... (21)

2.3.وجهة النظر الجوالة ..... (23)

3.3.التعالقات القصدية للجمل ..... (25)

4.3.سجل النص ..... (28)

4.مسار التجربة التأويلية ..... (31)

1.4.التجربة الجمالية ..... (34)

2.4.الفراغ الباني ..... (36)

3.4.الموضوع الجمالي..... (38)

5.الوقع الجمالي ومستويات فهم النص. ..... (40)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الأول: تقاطب الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج مع ميكانيزمات التلقي ..... (43)

1. قبل الكتابة كتابة وبعد الكتابة كتابة ..... (46)

2. وسائط تلقي أعمال واسيني الأعرج الروائية ..... (52)

1.2. حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في دور النشر العربية والغربية ..... (52)

2.2. حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الفضاءات المكتبية ..... (58)

3.2. حضور أعمال واسيني الأعرج الروائية في الفضاء الافتراضي "الانترنيت" . (63)

4.2. تقديم واسيني الأعرج لتجربته الروائية من خلال:

أ. شهاداته ..... (68)

ب.المحاورات ..... (70)

الفصل الثاني: كتابة واسيني الأعرج الروائية بين دفق التأويل وأفق الانتظار

1. مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في المتن النقدي الجزائري

1.1. .مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الرسائل الجامعية .....(81)

2.1.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الكتب .....(111)

3.1.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الدوريات .....(129)

4.1.مستويات حضور واسيني الأعرج وأعماله الروائية في جريدة الخبر اليومية(139)

2.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في المتن النقدي العربي

1.2.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الكتب المنشورة عربيا .... (144)

2.2.مستويات تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية في الدوريات العربية ..... (166)

الفصل الثالث: الموضوع الجمالي وأنماط التخييل في الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج-نحو قراءة ممكنة

1. إستراتيجية السرد وسؤال الكتابة ..... (173)

2.سؤال الكتابة ضمن أفق الموت ..... (183)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3.المستويات الجمالية للغة ..... (190)
4.التجربة الواقعية ومدارات الممكن ..... (196)
الفصل الرابع: إستراتيجية السرد في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"
1.هندسة الكتابة السردية في رواية "كريماتوريوم" ..... (203)
1.1.مسار البدء -ما قبل تشكل النص السردي ..... (203)
2.1.النسق الدائري للسرد ..... (207)
2.أقنعة صوت السارد وانشطار بنية الحكاية ..... (216)
1.2.الإرسال والتلقي السردي ..... (216)
2.2.آلية التشظي المرآوي لضمير الساردة"أنا" ..... (223)
3.التبئير السردي ومنطق التعددية ..... (229)
4.المسرود له باعتباره قارئا ..... (243)
5.القيمة الجمالية للسرد ..... (246)
الفصل الخامس:شعرية الممكن في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"
1.الكتابة والذات ..... (259)
1.1.الكتابة والحداد ..... (259)
2.1.الكتابة والحركة الرمزية للذاكرة ..... (269)
3.1.الكتابة و دينامية الحلم ..... (272)
4.1.الكتابة وإمكانية الجسد اللغوية ..... (276)
5.1.الكتابة ورحلة البحث عن المعنى من المنفى ..... (280)
6.1.الكتابة وبناء الذات ..... (285)
2. سردنة الفن التشكيلي في رواية كريماتوريوم ..... (292)
1.2. تخصيب شعرية الفن التشكيلي في رواية"كريماتوريوم" ..... (292)
1.2.2. فاعلية العلامة اللونية ومستويات حضورها في النص ..... (302)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ.الإيماءات الإشارية للحيز اللوني في العتبة ..... (302)
ب.الهوية اللونية للون "فراشات القدس" ..... (305)
جـــ.الهوية اللونية للكراسة النيلية الحائلة "مدونة الحداد" ..... (307)
د. الهوية اللونية للون الأصفر ..... (309)
ه. الهوية اللونية للون الرمادي ..... (310)
2.2.2.النسيج الإستعاري للوحات التشكيلية ..... (312)
اللوحة الأولى: "نيويورك هسهسة الأوراق الميتة" ..... (314)
اللوحة الثانية: "وجه أمي" ..... (317)
اللوحة الثالثة: "آلام يوسف الخفية" ..... (319)
اللوحة الرابعة: "ثلاثة أجساد في دوامة" ..... (321)
2.2.خطاب العنونة وأفق تلقيه ..... (325)
1.2.2.الشفرة الرمزية لعنوان النص ..... (325)
أ.العلاقة التركيبية بين العنوانين الرئيسي والفرعي ..... (325)
ب. مستويات تجلي الجملة العنوانية في النص ..... (329)
2.2.2.التعالقات القصدية للجملة العنوانية للنص مع اسم المعرض"إرادة الحياة...."(336)
الفصل السادس: جمالية الهندسة الخطية في رواية "كريماتوريوم"
1.التشكيل البصري وخطاب العين في رواية "كريماتوريوم" ..... (346)
1.1. البلاغة البصرية للسواد ..... (346)
2.1.البلاغة البصرية للبياض ..... (345)
2.جمالية علامات الوقف ..... (359)
3.الدلالة القصدية لفضاء الهامش ..... (385)
4. بلاغة التوقيع ..... (392)
الملحق: مقاربة استبيانية حول أوقاع تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية ..... (397)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1.تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية وأشكال وقعها لدى فئتي الصحفيين والطلبة الجامعيين ..... (401)
2. تلقي كتابة واسيني الأعرج الروائية وأشكال وقعها لدى فئة الأساتذة الجامعيين (412)
3.خلاصة نتائج الاستبيان ..... (426)
الخاتمة ..... (432)
مكتبة البحث ..... .(440)
فهرس المحتويات ..... (459)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com