الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابن خلدون بتيارت

كليّة الآداب و اللغات

الموضوع

معادلة الإبداع و التلقّي في الرواية الجزائرية

قراءة في المدوّنة الروائية الجزائرية المعاصرة

مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه ضمن مشروع الرواية العربية في الجزائر بين الكلاسيكية و الحداثة

إعداد الطالب

أحمد قليلية

إشراف الأستاذ الدكتور

أحمد بوزيان

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	محمودي بشير	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون/ تيارت	رئيسا
02	بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون/ تيارت	مشرفا و مقرّرا
03	بن يمينة رشيد	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون/ تيارت	عضوا مناقشا
04	عميش عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	عضوا مناقشا
05	ملياني محمد	أستاذ محاضر – ب –	أبو بكر بلقايد/تلمسان	عضوا مناقشا
06	بن مالك سيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	أبو بكر بلقايد/تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439 هـ/ 1440 هـ ـــــ 2018م/ 2019م

الإهداء

إلى روح والديّ الكريمين .. اللهّم أكرم نُزُليهما و وسّع مُدخليهما و جافِ الأرض عن جنبيهما

و ارحمهما كما ربّياني صغيرا

إلى نفح الطيبْ .. و غصن الأندلس الرطيبْ ..

إلى من تحمّلتْ عنّي عبءَ الحياة ماضيها و حاضرها البعيد و القريبْ ..

إلى زوجتي العزيزة الغالية ... و إلى أبنائي .. البقيّة الباقية .. خليل و ليلى و محمد ناصر الدين

إلى أمّي زينب .. جزاها الله عني كريم الجزاء

إلى هؤلاء جميعا .. أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع

إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسانٌ كتابًا في يومه إلّا قال في غده

لو غُيّر هذا لكان أحسن

و لو زيدَ في هذا لكان يُستحسن

و لو قُدّم هذا لكان أفضل

و لو تُرك هذا لكان أجمل

و هذا من أعظم العبر

و دليلٌ عل استيلاء النقص على جملة البشر ...

العماد الأصفهاني (تُوفّيَ سنة 597 هـ)

بسم الله الرحمن الرحيم

لا شكّ أنّ العالم الطبيعي الخالي تقريبا من أيّ استثمار دلاليّ، لا يمكنه أن يتأنسنَ إلاّ من خلال **تحويل الأشياء إلى علامات**، ساعتها فقط يمكن لهذه الأشياء أن تتخلّص من بُعدها الوظيفي لتصبح خزّانا لكمّية هائلة من المعاني التي تشير – خارج وظيفة التعيين أو ضدّها – إلى مواقع متنوّعة داخل الامتدادات الرمزية اللامتناهية للكائن البشري في كلّ ما يحيط به.

في ضوء ذلك، تخضع دلالات النصّ الروائي لا محالة لشبكة معقّدة من العلاقات الظاهرة و المضمرة، ما يجعلنا ننظر إلى الدلالة بشكل عامّعلى أنّها سيرورة نصّية تداولية تتحكّم فيها ثنائية المبدع و المتلقّي .. لكنّ ما يجعل الأمر عسيرًا هو أنّ مستويات البحث عن دلالات النصّ الروائي تتعدّد بتعدّد مرجعياتها وتباين علاماتها المنتمية إلى مقولات مختلفة كمًّا و كيفًا (شكلانية ، بنيوية ، رمزية ، إيديولوجية ، جمالية ...) .. من هنا يحيلنا إشكال الدلالة و المعنى إلى إشكال آخر يرتبط بعلاقة الرواية بالعالم أيًّا كانت مسمّياته (واقعًا ، إيديولوجيا ...). فالرواية و إن كانت تُبطن رؤيةً للعالم و الإنسان و تتقاطع مع التاريخ و الإيديولوجيا، فإنّ الروائي لا يمكن أن يُعبّر عن هذا العالم إلاّ بالانسحاب منه و إعادة تشكيله وفق قوانين اللغة و الجنس الأدبي؛ لأنّ الرواية المعاصرة تشتغل على الكلمات لا على الأشياء، و عليه و تبعًا لهذا الوعي الجديد، فإنّ الرواية المعاصرة بشكل عامّ، والجزائرية بشكل خاصّ، لا تطمح لأن تعكس واقعا خارجيا أو تنقل تجربة معيشة، بل تطمح للكشف عن إمكانات الكتابة الروائية بوصفها اشتغالا على اللغة و التخييل ...

قد يطرح هذا التوجّه جملة من الأسئلة تتعلّق خاصّة باحتمال أن يُفضيَ هذا الوعي الجديد إلى (اغتيال) الواقع، لكنّ فعل التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة جعلها تدرك أنّها تشتغل على الكلمات لا على الوقائع والأشياء مثلما أدركت من قبلُ أنّها تعيش وسط عالم إشكاليّ و متحوّل يشكّل لها مصدر قلق محفّزا على الكتابة.

لكن، و على الرغم من أنّ كلّ مقاربة لهذا المنجز تبدأ محايثةً للنصّ الروائي، فإنّ ذلك لا يجب أن يكون هدفها الرئيس أو يحُول بينها و بين امتداداتها في السياقات الثقافية المتنوّعة التي تندمج فيها و تتفاعل معها عن طريق انفتاح السرديات على علوم أخرى غير اللسانيات، تتجاوز المستويات النحوية للمحكيّ و تبحث في العلائق الممكنة بين أنساق السرد و أنساق أكثر شمولية؛ اجتماعية و تداولية .. ذلك أنّ نظريات الرواية قد حدّدت هُويتها من منطلق صياغة هذه الأخيرة لإبستيميّ جديد يُعيد تأويل علاقة الذات بالعالم. من هذا المنطلق كذلك شكّلت الرواية تمفصلا انتقاليا بين إبستيمي الملحمة و الأسطورة و الخرافة و بين إبستيميها الجديد المتعلّق

بانتقال معرفيّ من الديني إلى الدنيوي، و من القيم الجماعية إلى تفاصيل الحياة الشخصية. و رغم اختلاف خلفيات و أسس هذه النظريات، إلاّ أنّها تؤكّد جميعها على الطبيعة الجدلية للرواية التي تتمظهر في صورة سيرورة غير مكتملة مفتوحة على كلّ الممكنات ..

لم ينطلق هذا البحث من فراغ و إنّماكانت قد سبقته قراءات متراكمة أهمّها أبحاث الدكتور **الحبيب مونسي**، الأمر الذي شكّل لي إغراءً لا نظير له بالكتابة و البحث و التنقيب في الأماكن الشاغرة المظلمة و البكر في الوقت ذاته و الاهتمام و الدراسة و الاشتغال بالرواية الجزائرية المعاصرة .. فكيف يكون الحال و قد لاح في الأفق الأدبيّ الروائي في الجزائر إغراءٌ آخرُ، هو ذلك الانتقال من مفهوم **النقد** إلى مفهوم **القراءة** عن طريق النظر إلى النقد باعتباره إنتاجًا لمعرفة و إمساكًا بطاقة جمالية و ليس مجرّد توصيف خارجيّ لهيكل النصوص الأدبية، ليس بهدف الوصول إلى تصوّر يُوحّد بين النصوص، بل نتيجة لحالة وعي حضاري شامل شكّك في اليقين و في أحادية الرؤية و المعاني الجاهزة استنادًا إلى أساس إبستيمولوجي جديد أعاد النظر في الكتابة و الرؤية و المنهج و القراءة والمعنى و الدلالات و في تعريف النصّ ذاته.

منخلال المقاربات السابقة، جاءت هذه المساءلة الفنّية – إنْ جاز لي هذا التعبير – للرواية الجزائرية المعاصرة و تبدّت لي إشكالاتٌ مختلفةٌ أحيانا و مؤتلفةٌ أحيانا أخرى عبر جملة من الإشكاليات تطرح بإلحاح على الباحثين في هذا المجال:

1 / كيف يتبنىُ النصّ الروائيّ باعتباره ملتقى علامات ؟؟..

2 / كيف يمكننا أن نحدّد السَنن الدلاليّ الشامل الذي يستوعب كلّ هذه العلامات و يستكشف دلالاتها ؟؟.

3 / هل استطاعت الرواية الجزائرية على مدى تاريخها و تجربتها، أن تقاربموضوع الثورة التحريرية كما ينبغي فنّيا و جماليا و دراميا و بمستوياتمختلفة و تنأى عن المقاربات الإيديولوجية و التاريخية و الوثائقية لتغدو طرحا فنّيا سرديا؟؟..

4 / هل أرّختْالرواية الجزائرية المعاصرة و أبدعت في تأريخها، أم إنّها أرّخت و جانبت الإبداع في كثير منىماذجها ..؟؟

5 / ما الذي تقدّمه الرواية الجزائرية المعاصرة خلال نزعتها التجريبية التي تخوضها منذ زمن ليس بالقريب ؟؟ هل هي حركة بحث عن صيغة ملائمة لهذا الجنس ؟؟ أم هي مجرّد فعلٍ كتابيّيحاول أن يُنوّع أنماطه الكتابية من أجل استدراج القارئ العربيّ كي لا يشعر بالملل أو بالعزوف عمّا يكرّره النصّ بين مساحة و أخرى ؟؟

6 / ما علاقةجيل ما بعد العُشرية الدموية بالكتابة ؟؟ ما تصوّره لفنّ الرواية ؟؟ ما هي مرجعياته ؟؟ ما الإضافة الأسلوبية و الشكلية التي يمكن أن يضيفها إلى المدوّنات التي سبقته ؟؟ ما علاقته بالتاريخ و بالسياسة ؟؟

تمّ كلّ ذلك من خلال خطّة بحث اتّضحت معالمها بعد مدّ و جزر لتتبلور علىالشكل التالي :

مدخل : عنونته بـ " أزمة المنهج التاريخي في قراءة النصوص الأدبية " و بحثت من خلاله القضايا التالية

-المنهج التاريخي (أسسه و حدود اشتغاله).

- القراءة السياقية و تغييب النص.

- رحلة النقد الأدبي من السياق إلى النسق.

الباب الأوّل : الإطار المعرفي (الإبستيمولوجي) في مساءلة الرواية الجزائرية" بحث في الإشكال والمنهج و الرؤية و التصوّر "

الفصل الأوّل :المنهج و الرؤية و التصوّر

- أسئلة البحث الحصرية.
- المقاربات البنيوية في السرد.
- الإطار الإبستيمولوجي العامّ.
- معالم منهجنا (استراتيجيتنا) في قراءة الرواية الجزائرية.

الفصل الثاني : الخلفية الفلسفية لأطروحة البحث " الفلسفة الظاهراتية "

- توطئة.
- جماليات التلقّي أو نظرية التلقي.
- نظرية العماء.

- آثار نظرية العماء على السردية المعاصرة.

الفصل الثالث: الأرضية الإبستيمولوجية لأطروحة البحث " سيميائيات بيرس "

- الوضع الجديد للمفاهيم السيميائية (انطلاقا من المقولات الفانيروسكوبية).

- الخلفية الذريعية و التداولية لسيميائيات**بيرس**.

- مفهوم الدليل عند **بيرس**.

الفصل الرابع: النصّ بوصفه دليلا (من مفهوم الدليل إلى مفهوم النصّ)

- وقفة عند أهمّ نظريات النصّ المعاصرة.
- بنيات إنتاج و تلقّي النصّ السردي عند **أمبرتو إيكو**.
- بنيات إنتاج و تلقّي النصّ عند **غريماس**.
- آليات تلقّي النصّ عند **راستيي**.
- نقد إجرائية الآليات في نظرية **راستيي** النصّية.
- مفهوم النصّ و شكل تماسكه عند **مانغينو**.
- لملمة الشتات: (استخلاصات**عبد اللطيف محفوظ** المركّبة).

الفصل الخامس: قراءة في مشروع عبد اللطيف محفوظ السردي " نحو تصوّر ذهني لمستويات إنتاج النصّ الروائي "

- مفهوم الواقع.
- العالم الداخلي و العالم الخارجي.
- الموسوعة و القاموس (أو مكونات الموضوع الدينامي).

الباب الثاني: معادلة الإبداع و التلقّي في الرواية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الأوّل: واقع الإبداع الروائيّ المعاصر في الجزائر " الإشكال و الرهان و التحدّيات ".

- الجيل الروائي الجديد .. و إشكاليات الكتابة " وقفة عند أبحاث الدكتور **حبيب مونسي** ".

- أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة و الرهانات الوطنية.
- الثابت الإيديولوجي في الكتابة الروائية الجزائرية.
- الرواية الجزائرية المعاصرة " بين نزعة التجريب و استراتيجيات التفاعل النصّي ".

الفصل الثاني: أسئلة و رهانات النقد الأدبيّ الجزائريّ المعاصر.

- الممارسة النقدية و إشكاليات التصنيف.
- واقع النقد الأدبّي في الجزائر " مساره و إشكالاته.
- إشكاليات النقد الأدبيّ في الجزائر و استراتيجيات بناء الوعي المتحرّر.
- مأزق المصطلح و تشظّي الأسئلة في منظومة النقد الروائيّ الجزائري المعاصر.
- تجربة **السعيد بوطاجين** الروائية : بين محنة الإبداع و أسئلة النقد.

الفصل الثالث:سيميائية البناء الفنّي في رواية " أشجار القيامة "

حاولت فيه مقاربة رواية **بشير مفتي** " أشجار القيامة " من خلال المستويات التالية : سردية النصّ – سردية المجتمع / سيميائية العنوان في رواية " أشجار القيامة " / دلالة اللون الأصفر في عنوان رواية " أشجار القيامة " / دائرة اشتغال العتبات النصّية وفق حضورها في رواية " أشجار القيامة " / جدل الجسد و الكتابة / سيميائية الفضاء الروائي / سيميائية الرفض و فلسفة النهايات / المرآة المقعّرة أو الحكاية الموازية ...

نظرا لشساعة المنجز الروائيّ الجزائريّ المعاصر و ضيق هذا المقام عن احتوائه مساحةً و زمنًا، الأمر الذي يجعل النتائج المتوصّل إليها نسبيّة في كلّ الأحوال، تحتاج هي الأخرى بدورها إلى مساءلات فنّية و معرفية لاحقة، أرهقني البحث عن الدراسات النقدية و المقاربات العلمية الجادّة المواكبة لإبداعات المدوّنة الروائية الجزائرية المعاصرة .. إنّ احتمال وفرة هذه الدراسات بالقدر الكافي و بالكيفية المطلوبة أمرٌ واردٌ لا محالة، لكنّه لم يُتح لي شخصيا لجملة من الإشكاليات المعروفة يعانيها طبع الكتاب الأدبيّ في الجزائر و في العديد من البلدان العربية إضافة إلى الكثير من الاجترار و الدراسات المطروقة ..

إذا كانت الظاهرة الأدبية بشكل عامّ، لا تتمّ إلّا من خلال رؤية واضحة المعالم هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسيج و البنية و الدلالة و الوظيفة، فإنّ الحاجة إلى تنظيم أطرافها و تحديد آفاقها و

كشف سبل مقاربتها، هي نفسها الحاجة التي تجعل من مسألة حضور المنهج أمرًا لا غنى عنه، كي لا تصبح المعارف و الأفكار و قضايا الإبداع عبئًا ثقيلا على الوصف و التحليل و التأويل. و لكي لا تفقد المقاربة النقدية خاصّيتها الأساس، في كونها حوارًا منهجيا مع النصّ الأدبيّ، لتتحوّل إلى ما يشبه المرافعات القانونية التي لا همّ لها إلا كيل الاتهام .. لكنّ المعطيات التي تمنحها الظواهر المدروسة خاصة الأدبيّة منها، تتعدّد بتعدّد خصوصياتها و زوايا النظر إليها، ممّا يجعل مسألة الاعتماد على منهج واحد في مواجهتها أمرًا عسيرًا و قسريًا لا هدف منه سوى استنباط ما يتّفق و آليات المنهج المستعار، ممّا يؤدّي في النهاية إلى إخضاع العملية الأدبية برمُّتها إلى رأي مسبق يلغي الجوهر الذي ينطوي عليه العمل الإبداعي، بحثًا عن نُظم مستنبطة من خطاب آخر، و يجعل أحكام التقويم غير المسوّغة جاهزةً باستمرار، بدلا من أن تكون نتاجًا لعملية منهجية منظّمة ..

بحثا عن فعلٍ للقراءة يمنح النصّ حرّية في أن يقول أكثر ممّا يتيحه المنهج، فإنّ قراءة النصوص لا ترتبط بـ"اختيار " هذا المنهج أو ذاك، بقدر ما ترتبط بالأسئلة الخاصة التي يطرحها الباحث على النصّ من أجل إعادة بناء المعنى عن طريق الكشف عن سيرورة تشكّله و أشكال تجلّيه. لذلك فإنّ التقيّد بمنهج معيّن يجعل المعنى جاهزًا و معطىً خارج الذات التي تقرأ و تحلّل، أمّا الاتجاه الثاني فبناءٌ لا يتوّقف، لأنّه مرتبط بزوايا النظر التي تقود إليه .. و عليه كان من الضروري المزاوجة بين المنهج التاريخي و المنهج السيميائي وفق تصوّر **بيرس**، و ذلك لترصّد حركة تطوّر فعل الكتابة و القراءة عبر مسار الرواية الجزائرية المعاصرة .. و لا أقدرَ على ذلك من السيميائية بشكل عامّ، لأنّها هي التي تهتمّ أكثر من غيرها بتعيين طبيعة الدوال و تحديد تركيبتها و إبراز طريقة اشتغال السَنن الذي تندرج فيه، بالإضافة إلى المقاربة الواقعية التي كثيرا ما تحضر في المتن الروائي الجزائري ..

أُنجز هذا البحث بالاعتماد على جملة من المصادر و المراجع،كلاهما كان له علاقة وثيقة بموضوعه المعرفي، أهمّها تلك النماذج المختارة على سبيل المثال لا الحصر من المدوّنة الروائية الجزائرية المعاصرة المترامية الأطراف إبداعًا و نقدًا، دون رأي مسبق أو تعصّب فكريّ أو معرفي أو فنّي لجهة مَا، تفاديا للأحكام النقدية الجاهزة و القراءة الموجّهة سلفا، و توخّيا لأقصى درجات الموضوعية و تمكينا للمعيار الفنّي في المقاربة و الدراسة والتحليل أكثر من غيره من المعايير الأخرى .. فكان أن وقع الاختيار في رحلة البحث هذه، على رواية **بشير مفتي** " أشجار القيامة " و أحلام مستغانمي " الأسود يليق بك " و السعيد بوطاجين " وفاة الرجل الميت " وغيرهم.

إضافة إلى دراسات الدكتور **حبيب مونسي** من جامعة سيدي بلعباس و أبحاث الدكتور **اليامين بن تومي** من جامعة سطيف و أبحاث الدكتور **بن ساعد قلولي** و أبحاث الدكتور **مخلوف عامر** من جامعة سعيدة .. ولئن كانت الغاية و المبتغى، هي تلك المقاربة الشاملة لكلّ أعمال أعمدة الفنّ الروائي في الجامعة الجزائرية، فإنّ ضيق

المقام حال دون ذلك بسبب الرغبة الجامحة في تنويع مصادر البحث و مراجعه قدر المستطاع بدءًا من جامعات المشرق (عبد الله الغذامي – صلاح فضل – عبد السلام المسدّي و علال سنقوقة ..) و انتهاءً بما حقّقته منظومة النقد الروائيّ في جامعات المغرب الأقصى، أهمّها أعمال الدكتور عبد اللطيف محفوظ " آليات إنتاج النص الروائي " و محمد بوعزة و محمد مفتاح و سعيد بنكراد و غيرهم .. و هو مطمح دونه خرط القتاد كما يقال.

جاء كلّ ذلك سعيًا نحو خلق مثاقفة عربية في مجال السرديات على الخصوص و ترسيخا لمبدأ العمل المخبري الجماعي تأسّيا بالمدارس الأوربّية الرائدة في هذا المجال، و التي حضرت في هذا البحث عن طريق جملة من المراجع الأجنبية المفصّل ذكرها في قائمة المصادر و المراجع، على اعتبار أنّ الفنّ الروائي فنّ أوربيّ بامتياز في أصوله، وعليه فلا مناصّ من الاطلاع عليه في لغته الأصل تفاديا لكلّ المطبّات و المزالق التي يمكن أن تسبّبها الترجمة .

لا يسعني في هذا المقام، مقام الشكر و العرفان و الامتنان، إلاّ أن أقدّم جزيل شكري و خالص امتناني لكلّ من أسهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، بدءًا بأستاذي المشرف الدكتور **أحمد بوزيان** رفيق دربي في هذه الرحلة الشاقّة منذ وطئت قدماي جامعة ابن خلدون بتيارت ذات مطر من عام 2004م و إلى يوم الناس هذا .. ثلاث عشرة سنة فتح لي فيها صبره و صدره و قلبه و حلمه قبل أن يفتح لي مكتبته أنهل منها ما لذّ وطاب من ضروب العلم و المعرفة، و مرورًا بأساتذتي الكرام في جامعة ابن خلدون : السادة الدكاترة عبد القادر زروقي ، رشيد بن يمينة ، محمد تاج ، عيسى حمداني ، سليمان بلحسين ، بشير محمودي .. منهم من أمدّني بكثير من المراجع القيّمة في مجال السرديات، و منهم من أعانني بفيض من التشجيع و التقدير و الاحترام والدعم المعنوي، كان له بالغ الأثر في التخفيف من معاناة البحث و إحباطاته و بعض خيباته .. و انتهاءً بالسادة الأساتذة في الجامعات المغربية : محمد مفتاح و ابتسام لعميري و سعيد بنكراد من جامعة مكناس ..
جزاهم الله عنّي جميعا كريم الجزاء و أثابهم ثواب الدنيا و حسن ثواب الآخرة ، إنّه وليّ ذلك و القادر عليه ..

قلايلية أحمد – زمالة الأمير عبد القادر في 6 من رمضان 1439 هـ / 23 ماي 2018 م

المدخل / أزمة المنهج التاريخيّ في قراءة النصوص الأدبيّة (القراءة السياقية و تغييب النصّ في منظومة النقد الأدبيّ الحديث)

ربّما يكون المنهج التاريخي في صفته المعهودة ، قد اكتسح الحقل الأكاديمي الغربي قبل العربي لعقود طويلة من الزمان، لكنّ هذا التاريخ الطويل لم يشفع له في النهاية عند منظومة النقد الأدبيّ المعاصرة التي سجّلت عليه جملة من المآخذ، أهمّها اعتماده تصوّرا ميتافيزيقيا للزمن يقوم على مفهوم " الحضور " (حضور المعنى في النص، حضور الماضي في الحاضر، حضور المؤلّف في العمل الأدبي " المقصدية "...) الشيء الذي جعل هذا المنهج يعتمد تصوّرا للتطوّر الأدبي، يركّزعلى المؤلّف على حساب العناصر الأخرى المكوّنة للظاهرة الأدبية، إضافة إلى النزعة الوُثوقية والنظرة الشمولية التي تمكّنت من ذهنية روّاده، فبلورت لديهم ما سُمّي بـ (المنهج التكاملي) الذي ظلّ عاجزًا عن صياغة مفاهيم تحقّق هذا التكامل على أرض الواقع، فلم يتمكّن بالتالي من الإجابة عن الأسئلة التي استجدّت في حقل الدراسة الأدبية ...

كلّذلك أثار موجةً من ردود الفعل القوّية، تمثلت في بروزمجموعة من البدائل المنهجية، انطلق بعضها من النصّ باعتباره محورًا للدراسة الأدبيّة و انطلق البعض الآخر من القارئ لكونه عنصرا لا يقلّأهميةً عن المؤلف والنصّ و السياق.و لعلّأهمّ هذه البدائل المنهجية، كان (جمالية التلقّي) كما بلورها **ياوس** و التي حاولت فتح آفاقَ جديدةٍأمام الدراسة التاريخية للأدب اعتمادًا على جهاز مفاهيمي من قبيل : أفق التوقّع، اندماج الآفاق،منطق السؤال و الجواب...و مع هذه الرؤية المنهجية التي تقوم على تصوّر ظاهراتي للزمن يقوم على مناهضة مفهوم " الحضور "، لم يعد الماضي فترة زمنية تقبع خلف الحاضر، و لكنّه أصبح جزءًا من التعدّد الذي يشكّل الحاضر، ذلك أنّ التاريخ من منظور جمالية التلقّي " ليس شيئا آخر سوى إعادة تشكيلٍ للماضي في ذهن المؤرّخ و من خلاله .. " كما لم يعد النصّ مجرّد " وثيقة " أو " تُحفة "، و لكنّه أصبح ظاهرةً ؛ أي ثمرة علاقة بين (الذات/القارئ) و بين(الموضوع/النصّ)..لكنّنا قبل الخوض في الحديث عن المناهج البديلة، يجدر بنا العودة إلى بداية هذا الطريق لنفهمَ أسباب مروره عبر التضاريس التي مرّمنها :

1 ـ المنهج التاريخيّ (أسسه و حدود اشتغاله) :

اعتمد العرب القدامى على جملة من معطيات التاريخ في معالجة القضايا الأدبية من قبيل: الزمان و المكان و علاقة العمل الأدبيّ بكلّ من الأديب و نفسيته و بيئته و جنسه ..و ظلّ هذا الحسّ حاضرا في رؤيتهم النقدية لفترة طويلة من الزمان، غير أنّه كان تلقائيا لم يرتكز على تصوّر نظري مضبوط أو رؤية منهجية واضحة المعالم،

ترتكزبدورها على خلفيات فلسفية و إبستيمولوجية، و بالتالي بقيَ نقدهم مجرّد ملاحظات عابرة متفرّقة و إن كانت لا تخلو في أحيان كثيرة من شرح و تحليل ينمّان عن مدى وعي القدامى بفعالية عناصر التاريخ في تفسير الأدب و تعليل قضاياه. و إن كان الحسّ التاريخي قد شكّل حيّزا مهمًا في رؤيتهم النقدية، فإنّ الوعي المنهجي بفعالية معطيات التاريخ في الدراسة الأدبية لم يتبلور في منظومة النقد العربية إلّا ابتداءً من مطلع القرن العشرين، نتيجة احتكاك العرب بالغرب في هذا المجال و ذلك باطّلاعهم في مستوى التنظير على نظريات (**تين**H.Taine)و (**سانت بيف**SainteBeuve) و (**برونيتيار**Brunetiere)و (**لانسون**G.Lanson) و غيرهم ..أمّا على المستوى الإجرائي، فكان الاحتكاك عن طريق اقتفاء أثر الغربيين في التاريخ لآدابهم أو المستشرقين في طرق تأريخهم للأدب العربيّ..[1]

حاول المنهج التاريخي في هذه الفترة تطويع أساليبه و تنويعها، فكان منهجا مفردًا بصيغة الجمع .. هذا التنويع في التطبيقات يمكن اختزاله إلى ثلاثة أنماط بارزة: نمط تحكّمه النظرة إلى الأدب في علاقته بالسياسة و نمط تغلب عليه الرؤية الوصفية (يدرس الأدب في صلته بمبدعه و ما يحيط به) و نمط يجمع بين التحليل التاريخي والتقويم الفنّي .

أ/ **المقياس التاريخيّ في تاريخ الأدب (الأسس و المعوّقات) :**

يمثّل هذا الاتجاه معظم كتب تاريخ الأدب التي أنجزها المؤرّخون في الربع الأوّل من القرن العشرين على غرار: (تاريخ الأدبأو حياة اللغة العربية -**لحفني ناصف** 1910) و (تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي - **لأحمدالسكندري** 1911) و (تاريخ آداب اللغة العربية -**لجرجي زيدان** 1911) و (الوسيط في الأدب العربي و تاريخه -**لأحمدالسكندري** و **مصطفى العناني** 1919) و (تاريخ الأدب العربي -**لأحمد حسن الزيات** 1925) ... كلّ هذه الكتب و غيرها كثير، تقوم على ربط الأدب بالسياسة و جعل تاريخ الأدب تابعًا للتاريخ السياسيّفي انحطاطه و رقيّه، فاعتمدت التحقيب السياسيّ أساسًا لتحقيب المادّة الأدبية، ولم تكن الأسس النظرية التي ارتكزت عليها هذه المؤلّفات واضحة المعالم، لخلوّها من مقدّمات منهجية تُلقي الضوء على المقاييس المعتمدة في التأليف .

[1] / عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مجلة (علامات) . ج3 م1 . يونيو 1992 . ص : 04 .

المدخل / أزمة المنهج التاريخيّ في قراءة النصوص الأدبيّة (القراءة السياقية و تغييب النصّ في منظومة النقد الأدبيّ الحديث)

حاول المؤلّفون أن يرصدوا العلل الكامنة وراء الوقائع الأدبية حين درسوا الأدب في علاقته بالبيئة التي ظهر فيها، فافتتحوا كلّ عصر أدبيّ بمقدّمة موجزة عن خصائصه السياسية و الاجتماعية و الفكرية و ركّزوا على البيئة السياسية باعتبارها عنصرًا فاعلا في الحياة الاجتماعية و الفكرية كما اعتبروا النصّ" وثيقة " تُحيل على منتجها، فكان الاحتفاء الكبير بالمؤلّف على حساب المؤلَف و كان الإهمال التامّ لدور القارئ ..و عليه كانت أهمّ الانتقادات التي وُجّهت لهذه الطريقة في التأليف :

- اعتماد التحقيب و تقسيم الموروث الأدبيّإلى عصور يتلو بعضها بعضا و التركيز على تبعية الأدب للسياسة في تطوّره و تقهقره و النظر إلى كلّ عصر باعتباره كيانا مستقلا بذاته متميّزا عمّا عداه من العصور الأدبية بخصائصَ معيّنة، ينمّ عن عدم وعي بطبيعة التطوّر الأدبي و خصوصيته؛ ذلك أنّ الحياة الأدبية لا يمكنها أن تكون بحال من الأحوال، تابعة للحياة السياسية أو متطابقة معها؛ الأولى تتطوّر بشكل تدريجي في حين تتميّز الثانية بانقلابات مفاجئة أو ثورات جذرية لا تخضع لقانون في معظم الأحيان.
- الاعتماد على الفصل بين العصور الأدبيةبأحداث سياسية، أدّىإلى التضحية بالرابطة بين الماضي والحاضر خدمةً لحقب تُخلّ بالمسار الحقيقي للأدب. تجلّى ذلك خاصّة في محاولة رصد التطوّر من خلال الانقطاع. و الحال أنّ حركية الأدب بطيئة و متواصلة (تمتدّ جذورها في الماضي العريق و تخترق أغصانها الحاضر لتشرقَ على المستقبل) .. معنى ذلك أنّ رصد تطوّر حركية الأدب، لابدّأن يتمّ من خلال التغيير من داخل الاستمرار و التواصل .
- الاهتمام المفرط و المبالغ فيه بالمؤلّف و ما يحيط به و ترتيب المؤلّفين حسب تواريخ وفاتهم أو حسب الفنون و العلوم التي نبغوا فيها أو حسب البيئات و الأقاليم التي نشؤوا فيها بعد حصر المؤثّرات التي أثّرت فيهم، كلّ ذلك جعل أعمالهم تأريخًا للمؤلفين أكثر ممّا هي تأريخ للأدب .
- أمّا من حيث التقويم الفنّي، فقد أدّى هذا المنهج إلى صدور طائفة من " الأحكام العامّة " تنسحب على إنتاج العصر كلّه، الأمر الذي طمس ما للنصّ الواحد من خصائصَ فنّية و أهمل كلّ الفروق الدقيقة بين نصّوآخر، و حتى حين الحديث عن الخصائص الفنّية للمؤلف، فقد كان الاكتفاء كذلك بإصدار مجموعة من "الأحكام العامّة "لا نتبيّن من خلالها معالم الخلق و الإبداع في مسيرة المبدع الفنيّة ..[2]

[2] / عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 04 .

ب – المنهج التاريخي في صيغته الوضعية :

يستمدّ هذا المنهج أهمّ مبادئه من آراء (**تين** و **سانت بيف** و **برونيتيار**) و يطمح إلى دراسة الأدب العربي، دراسة علمية من خلال ربطه بمختلف العلل الكامنة خلفه، تأثّرا بالنزعة العلمية التي سادت في أوربا في القرن الماضي و اكتسحت جميع الميادين، بما فيها الدراسات الأدبية. أهمّ رواده: **قسطاكي حمصي** في كتابه الشهير (منهل الوُرّاد إلى علم الانتقاد –1907) و **طه حسين** في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء –1914).

و يخلصُ**قسطاكي حمصي** في الأخيرإلىأنّ " علم النقد لا يقوم على الذوق وحده، لأنّ الذوق لا ضابط له و لا حدّ يحدّه، بل إنّ قواعده نسبية. و أمّا علم النقد فهو علم كغيره من العلوم، عماده الذوق و غيره وقواعده محدّدة ثابتة كقواعد سائر العلوم "..[3]

يتّضح مما سبق أنّ النزعة العلمية قد جرفت **قسطاكي**إلى حدّ بعيد: فبالرغم من إقراره بمكانة الذوق في علم النقد، إلاأنّ هذه المكانة تتلاشى أمام القواعد الثابتة التي يقوم عليها منهجه. أمّا**طه حسين** فقد ركزفي كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) على الصلة الحتمية التي تقوم بين الأدب و البيئة التي ظهر فيها، لذلك بنى منهجه على مفهوم " الجبر التاريخي "؛ المفهوم الذي ينظر إلى الحياة الاجتماعية باعتبارها تتشكّل تحت تأثير مجموعة من العلل و الأسباب التي تُلغي فعالية الفرد و تجعله خاضعا لها. و الشاهد في ذلك كلّه هو قوله في كتابه السابق: "تدلّ المقالة الأولى على أنّ الحياة العامة في عصر أبي العلاء لم تكن شيئا تطمئن إليه النفس أو يرضى به الرجل الحكيم، لفساد ما كان فيها من سياسة و خُلق، و من تقسيم ثروة و تأثير دين. و تدلّ المقالة الثانية على أنّ الحياة الخاصّة لأبي العلاء لم تكن خيرا من الحياة العامّة،فقد مُزجت بألوان من المصائب و تعثّر الجدّ. و على أنّ الرجل قد أحسن الدرس و أجاد التعليم و رحل إلى مُدن مختلفة و أقام في بيئات متباينة و كان له قلب ذكيّوأنف حميّ و بصيرة ثاقبة و ذوق سليم .. فهذه المؤثّرات كلّها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبيلأبي العلاء ..."[4]

يتجلّى تأثّر **طه حسين**بآراء **تين** و منهجه من خلال دراسته لزمان أبي العلاء و مكانه (ص : 21) و شعبه (ص : 30) و كذا من خلال اهتمامه بتحديد موضع أبي العلاء من العصور العباسية (ص : 36 و ما بعدها)

[3] / نقلا عن : عبد السلام المسدي . المرجع نفسه . ص : 04 .

[4] / يُنظر : أحمد حيدوش . الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001 . ص : 143 .

إضافةإلى رصد الظروف السياسية (ص : 43 و ما بعدها) و الظروف الاقتصادية (ص : 66 و ما بعدها) والدينية (ص : 68 و ما بعدها) و الاجتماعية (ص : 72 و ما بعدها) التي ميّزت عصر أبي العلاء.

أماتأثّره بآراء **سانت بيف** و منهجه، فكان من خلال اهتمامه بكلّ ما يحيط بشخصية أبي العلاء منذ ما قبل ولادته إلى ما بعد وفاته (ص: 103 و ما بعدها) و اعتمادها أساسا لفهم أدبه، من ذلك أنّه يُرجع غموض الأغراض في (سقط الزند) إلى شيء في نفس الشاعر نفسه في قوله عن نفسه: " إنّه وحشيّ الغريزة إنسيّ الولادة " و لما كان صاحب هذه الغريزة غريب الأطوار، فشعره و آثاره كذلك ينبغي أن تكون مثله.

أمّا موقفه من التقويم الفنّي، فيتّضح من قوله: " و من هنا لا نستنتج لأنفسنا أن نحمد الأشخاصأو نذمّهم بحسب ما يُنسب إليهم من الآثار: جماله أو قبحه، فإنّ الذمّ والحمد مع قلّة عنائهما في التاريخ، ليسا من عمل المؤرّخ بل من عمل الرجل الذي قَصَر حياته في صناعة المدح و الهجاء، بل إنّ مذهبنا في التاريخ يمنعنا من ذلك ويحرّمه علينا .. "[5]

انطلاقا من هذه النقطة، ينفصل النقد الأدبي عن تاريخ الأدب فيصبح عمل المؤرّخ منحصرا في حدود الكشف عن مختلف العلل المادية و المعنوية الكامنة وراء الأدب دون أن يتجاوزها إلىإصدارأحكام تتّجه إلىإبراز القيمة الفنّية للأعمالالأدبية. و كخلاصة لما سبق يمكن القول إنّ المنهج التاريخي في صيغته الوضعية، ظلّمأخوذا هو الآخر بالنزعة الوُثوقية حين يعتقد مؤرّخ الأدب بأنّ المعطيات التي يعرضها، حقائقُ علميةٌ و قواعد ثابتة لا يرقى إليها الشكّ، و يجب على القارئ التسليم بها مثلما يسلّم بنتائج سائر العلوم الدقيقة.

ج- المنهج التاريخيّ في صيغته التوفيقية :

يحاول هذا المنهج التوفيق بين الصيغة الوضعية و الصيغة (**اللانسونية**) و ذلك عن طريق الجمع بين التحليل التاريخي و التقويم الفنّي، مثلما فعل **طه حسين** في كتابه (في الأدب الجاهلي) عكس **محمد مندور** في المرحلة الأولى من حياته العلمية حين التزم بتبنّي المنهج التاريخي في صيغته (اللانسونية)، في حين ذهب **شوقي ضيف**إلى أبعد من ذلك فتبنّى "منهجا تكامليا " يطمح إلى دراسة الأدب من مختلف زواياه ...

[5] / عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 05 .

في سنة 1927 أصدر **طه حسين** كتابه المعدّل " في الأدب الجاهليّ " بعدما كان موسوما سنة 1926 بـ" في الشعر الجاهلي " و فيه يعيد النظر في المقاييس المعتمدة في مجال تاريخ الأدب و يقترح طريقة جديدة مغايرة لتلك التي اعتمدها في دراسة أبي العلاء، بشنّه حملة عنيفة على المقياس السياسيّ الذي سيطر سيطرة كبيرة على مناهج التدريس، و يعلّل ذلك بسببين رئيسيين :

- السبب الأوّل هو أنّ هذا المنهج يتّخذ الحياة السياسة وحدها مقياسا للحياة الأدبية؛ فيجعل رقيّالأدبأو انحطاطه مرتبطا برقيّ الحياة السياسية أو انحطاطها، و الحال إنّ واقع الأدب العربيّيشهد على عكس ذلك: " فقد يكون الرقيّ السياسيّ مصدر الرقيّ الأدبي و يكون الانحطاط السياسي مصدر الرقيّ الأدبي أيضا. و القرن الرابع الهجري دليل واضح علىأنّ الصلة بين الأدب و السياسة قد تكون صلة عكسية في كثير من الأحيان، فيرقى الأدب على حساب السياسة المنحطة " [6]. لا يعني هذا أنّ**طه حسين** ينكر تماما الصلة بين الأدب و السياسة، و لكنّه يعتبر هذه الأخيرة مجرّد مؤثّر كغيرها من المؤثّرات، كالحياة الاجتماعية كالعلم كالفلسفة، تبعث النشاط في الأدب حينا و تُضطرّه إلى الخمول والجمود حينا آخر.
- السبب الثاني، هو أنّ هذا المذهب – في نظرية طه حسين – " سطحيّ " لم يُقوّ حظّنا من العلم بالأدب العربي و إنّماأضعفه و محاه و أتى عليه أو كاد،لأنّه يعتمد على الإيجاز و التعميم في نقل الأخبار عن الكتب القديمة دونما تمحيص أو نقد، إضافةإلى أنّه يهتمّ بالمؤلّفين و لا يكاد يعير اهتماما لإنتاجهم و ما يمتاز به من قيم فنّية و يتعامل مع الأدب العربيّ كوحدة كليّة دون أن يُعنى بالخصوصيات الإقليمية.[7]

على أساس ذلك،عَدَل **طه حسين** عن العمل بهذا المقياس و عمد إلى اختيار مقياس آخر هو المقياس العلمي الذي و إن دعا إليه في كتابه " تجديد ذكرى أبي العلاء " أين يخلص إلىأنّ الموضوعية التي يطمح إلى تحقيقها في هذا المقياس، تتنافي و خصوصية تاريخالأدب الذي يعتبره **طه حسين**متأثّرا أشدّالتأثّر و أقواه، بالذوق و بالذوق الشخصيّ قبل الذوق العام، لذلك عدل عن هذا المذهب مرّة أخرى و اقترح المقياس الأدبيّ بديلا لدراسة تاريخ الأدب في قوله : "... أناإذًا عالم حين استكشف لك النصّ و أضبطه و أحقّقه و أفسّره من الوجهة النحوية و

[6] / نقلا عن : عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 05 .

[7] / يُنظر : عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 05 .

اللغوية، و أزعم إن كان هذا النصّ صحيحا من هذه الوجهة أو غير صحيح، و لكنّي لست عالما حين أدلّك على مواضع الجمال الفنّي في هذا النصّ .."[8]

يتجلّى تأثّر**طه حسين**بأستاذه**لانسون**G.Lanson و غيره من النقاد الانطباعيين من أمثال(Jules le Maitre1853-1914) و (Anatole France1844 -1924) لكنّه لم يتوقّف عند الحدود التي رسموها، إذ نجده يستعين بآراء **تين** و **سانت بيف** رغم انتقاده لمنهجهما :

- فهو من جهة يُقرّ مع **تين** بأنّ " الأدب الإنشائيّ خاضع لكلّ ما تخضع له الآثار الفنيّة من تأثّر بالبيئة والجماعة و الزمان و ما إلى ذلك من المؤثّرات الأخرى " [9]و عليه يعتمد هذا المعطى وسيلةً إجرائية للتأكّد من مدى نسبة الشعر الجاهلي إلى عصره.
- و من جهة أخرى يوافق **سانت بيف** من خلال إيمانه بأنّالأدبالإنشائيّ مرآة لنفس صاحبه معتمدا فكرة التقسيم إلى مدارس فنّية وسيلة إجرائيةلتحقيب المادّة الأدبية.

نستنتج ممّا سبق أنّ المقياس الأدبيّ الذي اقترحه **طه حسين**، لا يعدو كونه تطعيما للمقياس العلمي بالتمثّل الوجداني للأدب. يظهر ذلك جليًّا حين يعتبر الذاتية شرطا أساسيا في التأريخ للأدب، فيعمد إلى الارتكاز على حدسه الخاصّ و حسّه النقدي لاستخلاص الخصائص الفنّية التي تمتاز بها النصوص الأدبية، الأمر الذي يقود المؤرّخ لا محالة إلى مجموعة من الأحكام الانطباعية.

أمّا**محمد مندور** فقد ارتبط اسمه في المرحلة الأولى من حياته العلمية بالمنهج التكاثري الذوقي الذي دعا إليه**لانسون**و غيره من النقّاد الانطباعيين، إيمانا منه بأنّ هذا المنهج هو السبيل الأمثللإدخالالأدبالعربيّ في تيّار الآداب العالمية. و رغم مناهضته للمساعي الرامية إلىإقحام العلم على الأدب، فإنّه لا ينفي بشكل مطلق،أهمّية النقد التاريخيّو لكن يعتبره ركنا أساسيا في العملية النقدية بعد أن يجرّده من طابعه العلمي، فـ " النقد التاريخي

[8] / نقلا عن : عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 06 .

[9] / المرجع السابق : ص : 07 .

تمهيدٌ للنقد الأدبي، تمهيد لازم و لكن لا يجوز أن نقف عنده و إلّا كنّا كمن يجمع المواد الأوليّة ثم لا يقيم البناء .. " .[10]

بقليل من التأمّل، نلاحظه يستلهم تصوّر**لانسون** الذي يعتبر النقد " فنّ دراسة النصوص و تمييز الأساليب، و هذا الفنّ يستعين بضروب من المعارف و المناهل يستخدمها ليحاول أن يضع قوانينَ عامةً للأدب، ثم يأتي فيطبّق تلك القوانين على النصّ الذي أمامه، فما تماشى مع تلك القوانين كان جيّدا و ما خرج عنها كان رديئا " .[11]

كونُ النقد فنًا يُعنى بدراسة النصوص الأدبية، فإنّ ذلك يفترض في – نظر **مندور**– مسألة أساسية تتمثّل في ضرورة امتلاك الناقد مجموعة من المعارف السابقة على النقد. و أمّا كونه فنّا يُعنى بالتمييز بين الأساليب، فإنّ ذلك يتطلّب من الناقد أن يكون على دراية بخصائص الكُتّاب السابقين و المعاصرين و اللاحقين للمؤلّف الذي يدرس إنتاجه، أيأنّ " النقد التاريخي هو الذي يرمي قبل كلّ شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلّفات و شخصيات الكُتّاب...و هذا يتطلّب معرفة بالماضي السابق لهم و معرفة بالحاضر الذي يحوطهم و تحسّسا للآمال التي كانت تجول بالنفوس في أيّامهم، بل و أكثر من ذلك يمكن القول بأنّه لا يكفي لفهم كاتب من الكُتّاب أن ندرس الكُتّاب الذين تأثّر بهم و لا الظواهر التي أحاطت به، بل لابد أن نتتبّع تأثيره هو في لاحقيه".

رغم كلّ ما سبق، يبقى النقد الانطباعي هو الذي يحتلّ موقع الصدارة في نقد **مندور** و يبقى النقد التاريخي مجرّد عنصر مساعد، و لكنّه ضروري لقيام الذوق على أسس متينة، الأمر الذي يدعم موقف النقّاد العرب القدامى **كالآمدي** و **القاضي** و **الجرجاني** الذي يرى أنّ " الذوق لا يمكن أن يصبح وسيلة مشروعة لمعرفة تصحّ لدى الغير إذا علّل، و هو عندئذ ينزل منزلة العلم الموضوعي، و التعليل يُعدّ ليس ممكنا في كل حالة، لأنّ من الأشياء، أشياء تحيط بها المعرفة و لا تؤدّيها الصفة. و هناك ظاهر تحسّه النواظر و باطن تحصّله الصدور، و أكثر ما تكون تلك الدقائق في مواضع الجمال، فتلك قد نحسّ بها، و إمّاأن نعللها فذلك ما قد لا

[10] / نقلا عن : عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 08 .

[11] / المرجع السابق . ص : 08 .

نستطيعه بغير الألفاظ العامّة التي لا تميّز جمالا عن جمال، و أمّا التعليق الدقيق الذي نستطيعه فإنّما يكون فيما نراه من قبح أو ضعف بله الخطأ ".[12]

- أمّا**شوقي ضيف**،فيُعتبر اتجاهه في منهج تاريخ الأدب دعمًا للطريقة التي أنتجهاأستاذه**طه حسين** في دراسته للأدب الجاهلي: إذ استضاء بدوره بآراء كلّ من **سانت بيف** و **تين** و **برونيتيار**، دون أن يهمل مقترحات الاتجاه التأثّري الذاتي. غير أنّه تميّز عن أستاذه بأن وسّع نطاق استفادته من المذاهب الغربية لتشمل الدراسات النفسية و الاجتماعية. إضافةًإلىإحالته- بكثير من الشفافية و الوضوح - على أصولأدواتهالإجرائية؛ إذ يقول في مقدّمة كتابه (العصر الجاهلي): " سنحاول أن نؤرّخ في أجزاءهذا الكتاب للأدب العربي بمعناه الخاص مفيدين من هذه المناهج المختلفة في دراسة الأدب و أعلامه و آثاره ،فنقف عند الجنس و الوسط الزماني و المكاني الذي نشأ فيه الأديب، و لكن دون أن نبطل فكرة الشخصية الأدبية و المواهب الذاتية التي فسح لها **سانت بيف** في دراساته. و كذلك لن نبطل نظرية تطوّر النوع الأدبي، فما من شكّ في أنّالأنواعالأدبية تتطوّر من عصر إلى عصر. و قد يتولّد بعضها عن بعض فيظهر نوع أدبيّ جديد لا سابقة له في الظاهر. و لكن إذا تعمّقنا في الدرس وجدناه قد نشأ من نوع آخر مغاير له...و لابدّأن نستضيء في ذلك بدراسات النفسيين و الاجتماعيين و ما تُلقي من أضواء على الأدباء و آثارهم. و بجانب ذلك لابدّأن نقف عند أساليبالأدباء و تشكيلاتهم اللفظية و ما تستوفي من قيم جمالية مختلفة و لابدّ من المقارنة بين السابق و اللاحق في التراث الأدبيّ العربيّ جميعه ".[13]

يختزل هذا النصّ العناصر الأساسية لمنهج تاريخ الأدب عند **شوقي ضيف** و الأسس النظرية التي يرتكز عليها بشكل يمكن معه وصف منهجه بأنّهمنهج تسيطر عليه النظرة الشمولية،كونه يطمح إلىالإحاطةبالأدب من كافة جوانبه و صياغة منهج تكاملي، غير أنّ هذا المنهج الذي تردّدت أصداؤه عند مجموعة من النقّاد، لم يتمكّن من صياغة آليات إجرائية و جهاز مفاهيمي للاضطلاع بهذا التكامل بشكل منهجيّبعيد كلّ البعد عن التلفيق، الأمر الذي يتيح لنا - دون تحفّظ - وصف هذا المنهج بأنّطموحاته أكثر و أكبر بكثير من إمكانياته.

2 – القراءة السياقية و تغييب النصّ :

[12] / نقلا عن : عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق . ص : 09 .

[13] / المرجع السابق . ص : 10 .

لا شكّأنّ كلّإحالة على السياق (الخارجي) هي ربط لفعل القراءة بإنجازات قائمة في هذا الحقل المعرفيّأو ذاك، تجعله تابعا على الدوام لهذه الحقول، تُفضي نتائجه إليها بما يقوّيها و يؤكّد فرضياتها، في الوقت الذي يُنهك النصّ حين يقصُره على وجهة دون أخرى، فلا يستطيع فعلُ القراءة هذا، الانفتاح على عوالم النصّ المتداخلة التي نسجت لحمته و سداه، بل يظلّ حبيس بوتقة السياق، يدور في حدوده و لا يتجاوزها، فيضيق الأفق و تنغلق الدائرة و لم ينل النصّ في نهاية المطاف شيئا يجدّد به نسغه و استمراريته، ذلك أنّ القراءة السياقية قراءة (استنزافية) تمتصّ كلّ مكوّنات النصّ و تؤوّلها حسب توجيهات السياق. و تكون في بعض الأحيان قراءة (انتقائية) تنزلق على السطح تتخيّر من النصّ ما يخدم غرضها، فتقف عنده ثم تتجاوزه إلى نقاط تراها تتجاوب و أدواتها، شأنها في ذلك شأن القراءة النفسية.

كان الانطباع المباشر الذي يتركه النصّ في نفس المتلقّي كما عرفه الجاهلي، صورة فطرية (نقيّة) لذلك اللقاء بين النصّ و قارئه دون أن يحُول بينهما حائل معرفيّ يحشر تصوّراته بين النصّ و الذائقة. كان ذلك قبل أن تتعقّد الحياة المعاصرة، أمّا الآن فقد اعترى هذه الصورة التشويش و عمّها الضباب حين تحوّل المتلقّي إلى جهاز استقبال،أزراره مضبوطة على موجات معرفية دون أخرى، فهو إمّا تاريخي و إمّا اجتماعي و إمّانفسي... و هي القراءات التي سعى لفيف من النقّاد العرب إلى فضحها، ليس فيما تدّعيه من علمية و جدّة ، ولكن فيما ينجرّ عنها من انتهاكات للنصّ، حيث جسّد الدكتور **أحمد مندور** هذا الموقف بجلاء حين قرّر أنّ: " الاتجاه النفسي سينتهي بالنقد إلى البحث في الأدب عمّا يؤيّد فرضيات و نظريات علماء النفس، وتغدو قيمة النصّ محصورة في مدى تأكيد هذه الفرضيات و تفقد التجربة الشعورية عنصر الاستمرار و الخلود، لأنّها تصبح مادّة يُكشف من خلالها عن علل صاحب النصّ و سينتهي الاتجاه حتما إلى قتل الأدب .. " [14]

و الموقف نفسه يقفه عبد **السلام المسدي** في اتّهامه القراءة النفسية، حين يحدّد منطلقاتها "من اعتبار العملية الفنّية في الأدب بمثابة الاستجابة لمنبّهات نفسية تتمخّض عنها حاجة مَا، أو قل بمثابة مُتنفّس يفرج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة. و هكذا اعتبار النصّ الأدبي وثيقة نفسية تقوم مقام لوحة استكشاف في

[14] / نقلا عن : عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مجلة (علامات) . ج3 م1 . يونيو 1992 . ص : 11 .

عيادة التحليل النفسي، و هو ما يجعل العمل النقدي حسب هذه النظرية في أحد اتجاهين: إمّا أن ينطلق من الأثر إلى الأديب أو ينطلق من معلومات تاريخية حول الأديب ليفكّك بها أسرار النصّ نفسانيا ."[15]

لكنّ هذا لا يعني التنكّر لإنجازات القراءة السياقية، فالكثير يعتبرها قراءة (تثقيفية) من شأنها أن تُخصب حقل النقد في تشكيلها للحصيلة المعرفية لدى الناقد/القارئ، حين تُمكّنه من العُدّة الفنّية اللازمة و تشحذ ذائقته و تمدّه بفيض من المعلومات تسهّل عليه ولوج عوالم الأدب من زوايا ثلاثة: صاحب النص، النص، القارئ...فتفتح أمامه العلوم الإنسانيةأبوابها الرحبة و تخرجه من حلقة الانطباع الفطري التأثّري الانفعالي الغامض إلى انفعال مؤسّس على نظرة واعية متجذّرة في المعرفة الإنسانية، تدرك أبعاد و شكل كل موضوع، فتجعل إطلالته على العمل الأدبيّإطلالة استشرافية وافية الصورة بعيدة الأفق واضحة المعالم.

لكنّالإشكال فيها هو أنّها ستظلّ- مهما بلغت – خارج الحقل الأدبي، باعتبارها (عُدّة لوجيستيكية) حاضرة في ذهن القارئ – شأنها شأن الكفاية اللغوية – يلجأإليها القارئ من حين إلى حين حسب ما يقتضيه (انتماء النصّ) أثناء الفعل القرائي النسقي. ذلكأنّ عزل النصّ نهائيا عن جملة السياقات، هو دعوة تجنح إلى التطرّف و قطع الصلة بين موجود و موجود، أو بين ذات و موجود. و هو ما أشارإليه**المسدّي** حين أكّدأنّ " مهمة النقد الأدبي الخالصة لا يمكن أنتتأسّس على الضوابط الجمالية كما يحسّ بها الفرد، سواءٌ كان باثًّا أو متقبّلا، لذلك فإنّ هذا الجانب قد يمثّل مدخلا من مداخل استكشاف خصائص الأدب، ولكنّه لايمثّل المسلك الأمثللإخصاب النصّ عن طريق العملية النقدية.فالتحوّل بالنصّ من انتمائه إلى واضعه، نحو انتمائه إلى قارئه، لا يسدّ الجانب النسبي و لا المظهر الذاتي من الحكم الارتسامي. بل إنّ القول بأنّ النصّ ملك لقارئه أكثر ممّا هو ملك لمؤلفه، يبقى من ضروب المجاز الذي يُخشى أن يضلّل الإنسان عندما يعتزم إقامة سُلّم القيم النقدية في مجال الأدب." [16]

لا يمكن لسلطة السياق أن تتلاشى نهائيا حين الدعوة إلى البحث عن مقوّمات العمل الأدبيّ و اكتشاف معالم " الأدبية " فيه، لأنّ خلفيته ضرورية كي ترتسم عليها معالم تلك الأدبية في حدود الزمان و المكان من جهة، و في حدود الذوق العامّ السائد من جهة ثانية، كما تقرّره الأسلوبية الحديثة في دراستها للنصوص القديمة

[15] / عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مجلة (علامات) . ج3 م1 . يونيو 1992 . ص : 19 .

[16] / عبدالسلام المسدي . النقد الأدبي وانتماء النص . مرجع سابق : ص : 20 .

حين ترى " أنّ خصائص الأسلوب ترتبط بالبعد الزمكاني كقيم سائدة يرعاها الذوق إذّاك و يطرب لها .." [17]وسلطة السياق هي التي أجبرت القراءات السياقية على أن تنحوَ نحوًا (اتّباعيا) تخضع فيه القراءة لفرضيات السياق أوّلاو تُخضع النصّ للون الخلفية السياقية فتتلوّن بها. في مقابل ذلك عملت القراءات الحديثة على الحدّ من سلطة السياق و تهذيب حضوره في المجال القرائي بإبقائه خلفيةً مرجعية تتغذّى من حقوله المختلفة كلّما مال النصّ إليه في منحىً من مناحيه. كما حرصت هذه القراءات على أن تكون واعية و منفتحة تتخطّى حدود كلّ حقل بحثا عن المقاصد في بنيتها العميقة، لا تهمل تمظهرات النصّ المختلفة من لغة ومضمون و قيم تعبيرية وجمالية ..في محاولة لاستكمال عناصر " الأدبية " جملة و تفصيلا، فكانت الحيرة التي سجّلها **عبد المالك مرتاض** في سلسلة من الأسئلة يطرحها على المنظومة النقدية: **من أين يبدأ النص؟ و من أين نأخذه للسيطرة على ما فيه من كوامن و خفايا؟ و ما هي الظواهر التي ندرسها فيه؟ و كيف سنكشف عن هذه الظواهر ونهتدي إليها حين ندرسها و نشرحها؟و هل نسلك لذلك سبيلا واحدة في كلّ النصوص الأدبية على اختلافها؟ أم إنّ كل نصّ يفرض علينا بنيته و فكرته و أسلوبه؟ ثمّ هل نُعنى في النص الأدبي بجماليته وأسلوبه أم بأفكاره و مضمونه؟ هل للجملة صلة بالفكرة و هل للفكرة ارتباط بالبنية؟ و هل البنية تعكس أو تمثّل شرعية الفكرة؟ و هل الارتباط بينهما عضويّ أم مجرّد ارتباط من نوع ما؟**

إنّها حيرة تعمّ حقول النقد كلّها و تلخّص ما أثارته كلّ قراءة (سياقية أو نسقية) و ما طرحته على نفسها من أسئلة بغضّ النظر إن كانت قد أجابت عنها و قدّمت لها الإجراء الشافي أو قذفت بها في رحاب البحث وتركتها معلّقةً تتحيّن كلّ بادرة تجسّدها على الواقع النقدي. إنّها حيرة الباحث الذي يؤمن باستقلالية الأثر الأدبيّ و ضرورة تحرّره من كلّ انتماء و يرى أنّ "النص الأدبيّ ذو وجود شرعيّ مستقل عن مؤلّفه إلى حدّ بعيد على الرغم من أنّه ينتمي إليه "[18] لأنّه باختصار "عالم متشعّب متشابك معقّد و رسالة مبدعة تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه، فهو لا يرافقه إلاّ في لحظة المخاض أو لحظة الصفر كما يطلق عليها **رولان بارت،** ثمّ لا ذاك من هذا ولا هذا من ذاك .. " [19]

---

[17] / عبدالملك مرتاض . النص الأدبي " من أين وإلى أين " . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1983 . ص : 40 .

[18] / عبدالملك مرتاض . النص الأدبي " من أين وإلى أين " . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1983 . ص : 41 .

[19] / المرجع السابق . ص : 42 .

واضحٌ أنّ حضور السياق في القراءات السابقة قد غيّب النصّ و لفت النظر إلى العوامل الخارجية عنه و التي شاركت في تمخّضه و صنعه و وجوده، لكنّ ما غفلت عنه القراءات السياقية هو أنّ النصّ يحقّق ذاته من خلال شكله الجديد عند إذاعته و انتشاره بين الناس، مع الأخذ بعين الاعتبار بأنّ إفلات النصّ في وقتنا الحاضر من ربقة السياق، قد فتح أبواب النقد على إشكاليات جديدة أكثر تعقيدًا و عمقًا ..

و إذا كانت أدوات القراءة السياقية قد تحدّدت خارج حقل الأدب؛ إذ صنعها السياق و اقتضتها شبكاته المعرفية، فصدرت عن نظرة واحدية خضعت لها جميع القراءات النابعة عنه، فإنّ ذلك هو ما جعل القراءة السياقية قراءة مكرورة تنتهي إلى النتائج نفسها في كلّ مرّة، شأنُها في ذلك شأنُ القراءة النفسية، و الشاهد فيها هو النتائج التي أفضت إليها قراءة **العقّاد** و **النويهي** لأبي نواس ..

جاء الاعتراف باستقلالية النصّ، ضربة قاصمة لواحدية الأداء، فانهار صرح الدوغمائية (dogmes) وانهار المعيار و غدت القراءة لونًا من الفتح المتجدّد لحصون النصّ لأنّه "من السذاجة الساذجة أن يزعم زاعم من الدارسين مهما تعمّقت تجربته و استطالت في الزمان خبرته و دامت ممارسته لتحليل النصّ الأدبي، بأنّه قادر كلّ القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النصّ و تستخرج كنوزه و تكشف خباياه .. إنّ مثل هذا في تقديرنا عسير جدًا إن لم يكن مستحيلا، و لعلّ الشيء الممكن أن يقوم به هذا الدارس هو أن يضع تجربته بين أيدي القرّاء أو يتحدّث عنها أو يتمثّل المنهج الذي يتعامل به هو شخصيا مع النصّ الأدبي " [20]

مردّ هذا العجز يرجع لامحالة إلى كون النصّ الإبداعي مشحونًا "بكثافة إيحائية لا يمكن حصر تعدّد أبعادها واختزالها في بُعد واحد، و من ثمّ الزجّ بها في نسق منغلق على ذاته قد يُفقد النصّ انفتاحه الدلالي و يفرغه من شحنته الإيجابية و يجرّده من كثافته الترميزية، فيأتيَ عاريا كجدران القبر خاليا من حرارة الدفء و التوهّج . " [21]

و تزداد المسألة توعّرا عندما يأخذ النصّ أبعادا أخرى ما كان للقراءة السياقية أن تدركها، و ذلك حين يكشف عن حقيقة الخطاب بين الملفوظ و المكتوب في تجليات النصّ الماديّة (substance) عبر الثنائية الشهيرة: رسالة / مادّة ..عندئذ يكون النصّنشئًا آخر؛ أي فضاءً للكتابة " يتكوّن من نصّ سائد يتضمّن المعنى

[20] /المرجع السابق. ص : 49.

[21] / عبد العزيز بن عرفة . الإبداع الشعري و تجربة التخوم . الدارالتونسية للنشر . 1988 . ص : 17 .

المباشر (sens dénotatif)الذي تنسجه الكلمات في تعاقبها التزامني (syntagmatique)، كما يتضمّن معاني حافّة (connotatifssens) تحتوي على حقل معنوي أو دلالي (champs sémiques)لا تدركه أنت(كقارئ أو متلقّ) إلّا إذا توقّفت عند الحقل الدلاليّ الحافّ و استوفيت جُلّ إيحاءاته، بربط الحقل الدلاليّ لكلّ كلمة بالحقول الدلالية الأخرى لبقية كلمات النصّ ... لكنّ النصّ الإبداعي لا يقول مجهوله عبر الحقل المعنوي أو الدلاليّ فحسب، بل عبر الاتفاقات التي يحدثها تواتر كلماته و عبر كيفية صياغة تراكيب الجمل ونظام تعاقبها، و قد يضاف إلى ذلك كلّه كيفية احتلال الكتابة للمساحة البيضاء بدءًا من استعمال النقاط و الفواصل و انتهاءً إلى ترك البياضات و الفراغات .. " [22]

لقد سبّب تراكب النصّ هذا، إرباكا غامضا للنقد الحديث، شغل بال الدارسين و المهتمين بالأدب والمشتغلين به على السواء و أعاد القضيّة إلى أوّل سؤال: ما النصّ ؟ ..و أتت الإجابات من كلّحدب و صوب لا تقدّم حكما فاصلا، بل وجهات نظر من زوايا قد تضيق و قد تتّسع: فإن ضاقت جعلته تمظهرا لغويا و دلاليا وحسب و إن اتّسعت جعلته تراكما طبقيا تعلو طبقاته بعضها فوق بعض في ترسّبات يحدّدها تطاول الزمن، و كأنّ كلّ النصوص نصٌّ واحد ضخم تُقتطع منه أجزاءٌ تُقدّم للقارئ حسب الدوافع و الحاجات.. و لا يتسنّى لأحد فهم تلك المقاطع إلا بإرجاعها إلى التركيبة الأمّ في مشهد (مقطعيّ) يكشف عن تراكبه الكلّي .

لم يكن هذا الفهم سهل التجسيد على أرض الواقع، لذلك استعان كلّ من **ريمون طحان** و **دُنيز بيطار طحان** بعلمي الجيولوجيا و الأركيولوجيا لتجسيده على محوري التعاقب و التعاصر، المقدّمين من طرف الألسنية الحديثة في خطاطة تمثّل كلّ طبقة فيها، نسقا متفرّدا شكّلته عناصر خاصّة في فترة زمانية و مكانية ما "تُرسم علىمحور التعاقب و تقع بين رأسين من رؤوس السهم المتموضع على محور التعاصر أو بين سنّين من أسنانه المتعدّدة وتندرج الذبذبات في أنساق، ممّا يُتيح لنا قياس أثرها في تطوّر العلوم بعامّة و تطوّر الدراسات الأدبية بخاصّة .." [23]

يوحي الترسيب الذي رسمه **ريمون طحان** بعدم اكتمال (النصّ الكبير) و إن تحدّدت بدايته، فإنّ سهمه التعاقبي مفتوح على ما لا نهاية، يُحدّد فيها النسق بكلّ حفرياته ثمّ ينغلق على نفسه ظاهريا عندما تعلوه طبقة

[22]/ المرجع السابق . ص : 18 .

[23] / ريمون طحان . الأدب المقارن و الأدب العام . دار الكتاب اللبناني . بيروت . 1972 . ص : 20 و مابعدها .

جديدة فينعزل عن الخارجيّ و يطمر في ذاته إفرازات تفعل فعلها في الكلّ، سواءٌ أ ضُبط الفعل (فعل التناقد) وشوهدت آثاره، أو كانت خفيّة تدبّ ببطء شديد في غيره. و رغم ذلك تبقى مسألة الإعلان عن "استقلال " النصّ ضربا من المجاز و إن تعذّر على (الخارجي) التأثير في (الداخلي) أو تموضع النص بكيفية ما و "تجاوز هذا الخارجي و من ثمّ تحرّر منه و استقلّ بوجود ينبني عليه عالم جديد، أي واقع مبنيّ كمناهض للواقع المعطى . ومن هنا فإنّه ليس هناك نصّ كامل، لأنّه ليس هناك واقع كاملّ، و تظلّ النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعانٍ لم تأتِ بعدُ حسب مفهوم الإبستيمولوجيا التكوينية الذي يؤكّد على أنّه ليس هناك قضايا فارغة من المعنى و إلى الأبد، بل هناك فقط (قضايا فارغة من المعنى حاليا) .. بمعنى أنّه قد يأتي يومٌ يكشف فيه العالم عن معاني تلك القضايا، لأنّ المعرفة ليست نهائية، بل هي تنمو و تتعدّل و تتطوّر باستمرار .. " [24]

ذلك هو النصّ الذي غيّبته القراءة السياقية (عن وعي بدلالته العائمة أو عن غير وعي)، فهو "لا يتشكّل في نهاية المطاف إلّا من خلال حضوره ك (دالّ) لأنّ حضور (المدلول) فيه، إمكانية قرائية تتأسّس من طرف القارئ بناءً على أعراف الجنس الأدبيّ و سياقات الدلالة الكبرى، و هي دلالة تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنصّ و تتعالق كإمكانية ضمنية يحبل بها النصّ و هي جنين أزليّ موجود في الرحم أبدًا، إنّه جنين أسطوري لا يملّ النصّ من حمله في رحمه و يظل طريًا لا يشيخ و لا يتلاشى... " [25]

فالنص إن تحقّق مادةً (substance)، لم يتحقّق أبدًا رسالةً (message) و لم يكتمل بعدُ، فكيف يتسنّى لنا إذًا إطلاق الاسم على مسمًى لم يوجد بعدُ نهائيا ؟.. إنّ هذه الحالة من عدم الاكتمال الدائم، هي التي خوّلت للدرس النقدي فتح تجربة الـ (بين بين) حين يتيح لنفسه المقابلة بين التجلّي الحرفي و إمكانية القراءة، فيغدو التجلّي تمظهرا لغويا تتصدّى له الدراسات الوصفية اللسانية و البنيوية و يغدو الاحتمال القرائي فسحة أخرى للاستنطاق السيميائي و الدلالي، تتفاوت فيه قدرات كلّ قارئ بين المتعة الصرف و التأويل الحاذق، مؤسّسة على التقبّل الحدسي، لأنّنا لا يمكننا أن نقيس أثره من خلال المعاني التي يزخر بها، بل "بمدى تمشيطه للحسّ و مخاطبته

[24] / عبد اللّه الغذامي . تشريح النص . دار الطليعة . ط1 . بيروت . 1987 . ص : 79 .

[25] / عبد اللّه الغذامي . تشريح النص . مرجع سابق . ص : 37 .

إيّاه حين تُستعاد يقظة الإنسان و انتباهه و فرحته ممّا قد يتّخذ شكل ارتعاشات فيزيولوجية، وهو التعبير الجسدي الأكثر إبلاغا عن الحرارة كشعور بدفء الوجود و كتأكيد لحضوره فينا .. " [26]

يبدو للوهلة الأولى أنّ ذلك يحيلنا إلى مظهر النقد في مبتداه، عندما كان انفعالا حدسيا نزوعيا في أوّلياته، لكنّ ذلك ليس بالضرورة ارتكاسة للقراءة الحداثية إلى المنابع الأولى، بل ذلك ما تفصح عنه حقيقة (النصّ)في ضوء المعارف اللسانية الحديثة .

إنّ القراءة السياقية في تحاشيها (النصّ) و ركونها إلى (ما هو خارج عنه)، لم تكن تدرك هذا التفاوت بين النصّ (دالا) و النص (مدلولا) و لم تحدّد معالمه النهائية .. ففي وقوفها عند البنية السطحية على أنّها مقول النصّ، كانت تهدف من وراء ذلك إلى استغلالها لأغراض خارجة عنه، ففوّتت على القارئ فرصة الغوص في تلك العوالم المتشعّبة التي كشف عنها البحث الحديث، حين أماط اللثام عن تراكب المظهر الدلاليّ و المظهر الجماليّ: فالمظهر الدلاليّ (المادة) يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمّعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامّة و قوانينها التي تصلح لأن يتعرّف عليها أفراد جماعة إنسانية تحدّدها اللغة أو الاصطلاح. أمّا المظهر الجماليّ فهو عكس ذلك تماما؛ إذ يعتمد على تنويعات لم تُقعّد و لم تُقنّن في مجموعة من الألعاب التي تقوم بها الرسالة بحريّة كافية في استخدام هذه الرموز، على شرط أن يتمّ الاعتراف بهذه التنويعات و تقبّلها بشكل أو بآخر.." [27]

تحوّلت عندئذ مهمّة الناقد/ القارئ من مجرّد الكشف عن المقول جهرةً و الوقوف عند القصدية ذات البُعد الواحد، إلى "الكشف عن إمكانية تعدّد الدلالة في النصّ الواحد، و هو إقرارٌ بلامحدودية الأثر و قابليته للانفتاح، و إقرارٌ أيضا بـ (التأويل)، إذ أنّ الكشف عن تعدّد الدلالة رهين بظروف الناقد الذي يُدخل النصّ في نظامه دون تعسّف .." [28]

---

[26] / عبد العزيز بن عرفة . الإبداع الشعري و تجربة التخوم . مرجع سابق .1988 . ص : 28 .

[27] / صلاح فضل . النظرية البنائية في النقد الأدبي الحديث . المكتبة الأنجلومصرية . القاهرة . ط2 . 1980 ، ص ، ص : 393 ، 394 .

[28] / توفيق الزيدي . أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . الدارالعربية للكتاب . ليبيا / تونس . 1988 ، ص : 136 .

إنّ الفهم الجديد لحقيقة النصّ، هو الذي حتّم تجاوز القراءة السياقية و تجاوز الناقد القديم و دعاه إلى تحديد مهمّته بحسب ما تقتضيه طبيعة النصّ: أي تعويض القراءة التفسيرية بالقراءة التأويلية التي تطرح الممكنات قبل أن ترجّح اللغة إحدى هذه الممكنات، غير مدّعية أنّها عين الحق، ما دام (التأويل) هو الآخر رهين ظروف تعمل عملها فيه .. و لعلّ السبب في ذلك كلّه هو أنّ خطر التفسيرية يتجلّى خاصة في ذلك (الميكانيزم) الآليّ الذي يقضي على النصّ و يبدّد طاقاته حينما يواجهه على أسس ثقافية و معرفية قد لا تتوفّر عند كلّ قارئ من حيث إنّه يمثّل مجهودا فكريّا و نفسيا..فالقارئ يختزن في نفسه كفاية لغوية مقيّدة المعاني، و إذا ما رأى في النصّ شبيها لها التقطها على أنّها هي، فيتوقّف النصّ عند موروث القارئ و مخزونه و لا يتجاوزه، أمّا القراءة التأويلية، فالقارئ يدخل فيها النصّ كعنصر فاعل و "تتحرّك معه القصيدة لا كنصّ يقول، و إنّما كمجرّة من الإشارات الشاعرية تدلّ و توحي و تنفث سحرها في مخيّلة القارئ لتصنع أثرًا جماليا يتمدّد، فيكون شعرا فوق القصيدة و دلالة فوق المعنى، و تكون الكلمة إشارة قابلة لكلّ أنواع الدلالات و مهيّأة لأن توظّف نفسها في أفق السياق الشعري المتجدّد، فهي إذًا أثر مطلق و ليست مجرّد معنى محدّد.." [29]

و الناتج إذًا عن هذا اللقاء بين النصّ كعنصر فاعل و القارئ كعنصر فعّال هو (الأثر الجمالي) أو هو "فعل القراءة ناتجا عن النصّ أو هو ضربٌ من المعاشرة النصّية أو تحويل اللغة من خطاب قوليّ إلى فعل بياني و تخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي – كما ورد في الحديث الشريف –، و بمجرّد قراءة القصيدة يتحوّل النصّ إلى عالم يخصّنا ، يصبح ملكا لنا أو يتجذّر في داخلنا – على حدّ تعبير **باشلار**– و " لا يفسد ذلك علينا أنّ إنسانا آخر هو الذي منحنا هذه الصورة، لأنّنيأشعر أنّه كان بإمكاني أن أخلقها أنا، بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل .. إنّالصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبّر عنّي أنا بتحويلي إلى ما تعبّر عنه.. هنا يخلق التعبير الوجود.." [30]

نتيجةً لكلّ هذه الإحراجات، تسعى القراءة النسقية لتذليل هذه العقبات بعد بسطها، حتى يُتاح للقارئ تحسّس خطورتها في الفعل القرائي. إذ ليس المقصود تلمّس انعكاس الواقع على النصّ، بقدر ما هو خلقٌ لهذا الواقع من النصّ، حتى و إن تعدّدت سماته و تلوّنت وجوهه. لكنّها في تجاوزها للسياق المعطى (تاريخيا واجتماعيا و نفسيا) لا تهمل السياق الداخلي و الذي هو الناتج الفنّي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي و المتشكّل من

[29] / عبد اللّه الغذامي . تشريح النص . مرجع سابق . ص : 44 .

[30] / غاستونباشلار . جماليات المكان . أورده : عبد اللّه الغذامي . تشريح النص . دار الطليعة . ط1 . بيروت . 1987 . ص ص : 79- 80 .

الأعراف الأدبية التي تميّز كلّ جنس عن غيره، كاستعاضة عن (الخارجي) بـ (الداخلي) المنفصل عن النصّ (دليلا) و إن تلاحم معه (دالا).

3 – رحلة النقد الأدبي من السياق إلى النسق :

إنّ تزامن الوجود الفلسفي الفكري مع نظرية الأدب، هو الذي أوجد في النهاية، عمليات إحصاب وتخصيب سريعين بلغت من خلالهما النظرية أوج قوّتها في أقصر مدّة في منظومة النقد الأدبي الغربي، و ذلك وفق قانون الأخذ و العطاء المتبادل بين التصوّر الفلسفي المجرّد و الإجراء التطبيقي الذي تعتمد نتائجه تباعا على السياق الفلسفي، فيغنيه و يجدّد حيويته، حتى فضّلت كثير من الفلسفات أن تجعل تجليها المعرفيّ في حقل الأدب، كُليّة بدل أن تذهب به إلى مدارات التفلسف الجافّة.. لذلك فإنّ الحيثيات الفلسفية و الفكرية في منظومة النقد الغربي، هي التي نسجت سدى كلّ نظرية أدبية في الحقل النقدي، فاستمدت منها شرعية الوجود قبل أن تنحت منها أدوات القراءة الفعالة التي مكّنت لنفسها أبعادا فلسفية و اجتماعية و علمية، كي لا تكون مجرّد أدوات يختلقها الناقد " بعبقريته "، لكن تُمليها عليه طبيعة الفهم و التصوّر العامّ و يقتضيها النصّ، على العكس تماما من سيرورة القراءة في منظومة النقد العربي التي كثُر فيها الالتفات يُمنة و يُسرة في محاولة لا تزال تسعى جاهدة لحدّ الآن، لتحديد معالم نظرية عربية في الأدب .

إنّ هذا التزامن هو الذي أتاح للدارسين سبر أغوار النظريات و الوقوف على الحدود الفاصلة و الفوارق بين المعطى الفلسفي و الإجراء التطبيقي و رصد (الانحرافات) بل و رصد تحوّلات المعطى الفلسفي نفسه من خلال تحوّلات الإجراء التطبيقي لارتباط الحقلين ببعضهما ارتباطا عضويا. مثال ذلك تزامن نظرية المحاكاة مع هيمنة الفكر الكلاسيكي و تزامن نظرية التعبير مع فترة انتشار الفلسفة الوجودية و تزامن نظرية التصوير(Théorie de représentation) مع فترة ازدهار الفكر العلمي الوضعي، أمّا نظرية الخلق اللغوي (Th. de la création linguistique) فتزامنت مع فترة التخصّص العلمي الدقيق و سيطرة المناهج التحليلية ..[31]

لكنّ الكثير من الباحثين يكادون يقرّون بمبدأ تعثّر القراءة النقدية العربية في مطلع القرن العشرين و ما بعده، بسبب سيطرة تعاليم المدرسة الواقعية بشقّيها النقدي و الاشتراكي على مستوى الفكر و الأدب، و كذلك بسبب الارتماء في أحضان المدرسة الرومانسية الآفلة بعد ذلك، ما أدّى في الأخير إلى انزياح منظومة النقد العربي برمّتها

[31] / شايف عكاشة . نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطنالعربي . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1994. ج4 ، ص : 144

عن الركب الزمني و تخلّفها عن الموكب الفكري و قناعتها بالتبعية و التأخّر و العيش على الثمار الذابلة و المتعفّنة .. و لعل السرّ في هذا الارتداد ، يعود إلى " ملاءمة الفكر الرومانسي للمرحلة التاريخية التي كان المجتمع العربي يمرّ بها ، و هي مرحلة استرجاع الوجود الذاتي بأبعاده الثقافية و الاجتماعية و السياسية .." [32]

لكن و على الرغم من ذلك، فهناك من يلتمس لمنظومتنا النقدية (سبعين عذرًا) بالنظر إلى المخاض الفكري الهائل الذي عاشه الغرب في مطلع القرن العشرين و تلاحم أرضيته الفكرية و الأدبية، الأمر الذي صعُب على العرب تمثّله و إدراكه و الخوض فيه.

غير أنّ الارتداد إلى الماضي (الفكري) بهذه الصورة، قد خلخل تعامد المحورين التزامني و التعاقبي، فأضحت النظريات الوافدة من منظور التصوّر الحداثي مبتورة الصلة عن روافدها الفلسفية، ممّا جعل مهمّة الوصول إلى كُنهها (النووي) المفعّل لها أمرًا عسيرا جدًا يكلّف الباحث العربي قراءتين – على الأقل – متوازيتين: سياقية و نسقية ..قراءة فلسفية مشحونة بالتناقضات التي أفرزتها المعارك الفلسفية بين ماضي الفكر و حاضره حينذاك، وبين التحوّلات الداخلية التي سايرت كلّ فلسفة في تشكّلها الداخلي أخذا و عطاءً و طرحا و تجاوزا و تلوّنا، و قراءة للإجراء و هو يصاحب كلّ ذلك و يسايره رافضا خصوصية القائمين عليه من أتباع و خصوم، فلا يعرف القارئ أين ينتهي الأصل ليبدأ الفرع و أين يتفرّع هذا الأخير ليشكّل (مشتلة) تحمل في (جيناتها) عوامل تحوّلها إلى (شيء) جديد تتلاشى في قسماته الوراثية ميزة الانتماء و تجازف بفتح المجال لنوع من (الفراسة) المضلّة و المضلّلة .

تعاني القراءة العربية (ازدواجية) و انشدادا إلى (ماضي) الغرب،معاناة تجعل من المطلب (الحداثي) أمرًا مستحيلا ما لم تُحسم عقبة (الزمن) هذه و تُفكّ عقدتُها ، لأنّ كلّ تصوّر لقراءة عربية خارج هذا الإطار هي مخادعة كبرى نتائجها في غاية الخطورة، و إذا كان بعضنا يرى إمكانية الحسم في تخطّي هذه العقبة، فإنّ ذلك في الحقيقة سيضعنا في ركب لا نملك فيه ذاتا و لا وجودا، ممّا قد يدفعنا لا محالة إلى التضحية بالمطلب (الأصالي) ويصهرنا في بوتقة الغرب دفعة واحدة دون أن يكون لنا حظّ المشاركة في فكره مشاركة المعايش.

من جهة ثانية، فإنّ إشكالية فكرنا (الانتقائي) الذي يقف في الغالب الأعمّ عند بعض الفلسفات التي تناسب حالته و تعبّر عنه من باب (المصادفة) التاريخية أو من باب التقارب الوضعي الاجتماعي،هي التي –

[32]/ المرجع السابق ، ص: 145 .

أعني هذه الإشكالية – جعلت المفكّرين و المشتغلين بالفلسفة العرب، يميلون إلى تبنّي أفكار الوجودية، كونها أقرب إلى التعبير عن نفسية الإنسان المريض المنهزم، الإنسان الذي فقد قدرته على التحدّي، على الإبداع، على المواجهة الحضارية مع الأمم الأخرى في جميع المستويات و على جميع الجبهات..[33]

في فترة من تاريخ الأمّة العربية، راجت الوجودية و الماركسية نتيجة (مشاكلة ما) في الوضع و الموقف، فرضت على العربيّ تبنّيها و استثمارها و التعصّب لها، و إن عجز عن إمدادها بشيء من عنده، لذلك كانت المراحل التالية للوجودية و الماركسية عسيرة الفهم كونها " تجمع [و الحديث هنا عن البنيوية] إلى جانب الصعوبة في الأسلوب و التقنية في اللغة، صعوبة أخرى هي أنّها تعبّر عن مرحلة معرفيّة لم نتمكّن نحن من استيعابها و تمثّلها بعدُ؛ ذلك أنّها ترتبط ارتباطا وثيقا بالتطوّر الحضاري الذي بلغه الغرب و بطبيعة المرحلة الجديدة التي أفرزها التطوّر العلمي و التكنولوجي الذي لا يزال نصيبنا منه نحن الشعوب النامية قليلا. هذه الصعوبات و غيرها جعلت الفكر العربيّ لا يهضم هذه الفلسفة بسهولة.." [34]

لذلك فإنّ مقولات (الحداثة) لن تجد سبيلها إلى الفكر العربيّ (مُبدعا) إلّا إذا فكّكت لغم (الزمن) تفكيكا يُحيل المستقبل لا إلى حاضر الغد، بل إلى شبكة من الإمكانات المتعدّدة "تحمل كلّ واحدة منها نوعا معيّنا من التحوّل و التغيّر. و لابدّ للإنسان فيها أن يختار بحسب ما يطلبه لنفسه من مصير " [35]، فقد آن الأوان لنفكّر جدّيا في صناعة (الزمن) بدل الخضوع (لكرونولوجيته) الساحقة و التي يستحيل فيزيائيا تخطّيها وتجاوزها .. فمن الزمن – كما يعتقد الكثير من المفكّرين – زمن " يصنعه الإنسان بنفسه لنفسه، و هذا الزمن المصنوع هو التاريخ، و به يتصدّع إيمان العرب القديم بالقضاء و القدر و (الصدفة المباركة) [36]، و به كذلك ينتهون إلى أنّ العالم في ذاته و لذاته غير محمّل بمعنى كامل أو بمعنى ناقص، فما هو سوى جملة مبعثرة من الحوادث والأشياء، و هو بالتالي قابل لكلّ ما يزيده عليه الإنسان من محتويات و معانٍ " [37].. حينها فقط يتحوّل(الزمن العربي) إلى زمن (مصنوع) من شأنه أن يردم الهوّة بين القراءتين، لا على أساس المتابعة للغرب و لكن على

---

[33] / عمر مهيبل . البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر . ديوان المطبوعاتالجامعية . الجزائر . 1991 ، ص : 12 .

[34]/ المرجعنفسه . ص، ص : 12 ، 13 .

[35] / عبد الصمد زايد . مفهوم الزمن ودلالته . الدار العربية للكتاب . تونس / ليبيا . 1988 . ص : 23 .

[36] / نُقل هذا المقطع من مقال الباحث بحذافيره نظرا للأمانة العلمية الواجب توفّرها في البحوث الأكاديمية ، ذلك أنّ الفهم الصحيح لعقيدة القضاء و القدر هو الذي أدّى بالعرب إلى بناء حضارتهم في عصور أوربا المظلمة ، و عليه يكون هذا البحث في حلّ من أيّ تبعات تترتّب عن انحراف التأويل في التعامل مع عبارة الكاتب .

[37] / عبد الصمد زايد . مفهوم الزمن ودلالته . مرجع سابق . ص : 23 .

أساس طرح البديل المشارك في حدود تأصيل الأصل و استحداث الجديد الذي يُمَكّن للهُوية العربية من الإعلان عن نفسها و تأكيد حضورها الموازي للحضور الغربي. و لا يعني هذا، الاقتصار على الترجمة و النقل الخام، فإنّ ذلك يكرّس هذه الهوّة حتّى و إن أوهم بالمشاركة، فـ " أغلب ما قُدّم من مفاهيم نقدية للإبداع الأدبي ..إلا أنّ هذا الأخير لم يكتمل بعدُ.." [38] و هو اعتراف في غاية المرارة بأنّ النقد عندنا نقد غربيّ كُتب بأحرف عربية..

و حتى الترجمة لم تُغن و لم تُسمن من جوع لأنّها (تأميم) للهُوية في جوهرها، خاصّة في عهد النهضة العربية في قرونها الأولى، لذلك زادت هوّة (الزمن) اتساعًا و عملت على تكريس (الاغتراب) بين الطبقة الناقلة و الطبقة المستقبلة، بل حفرت هوّة أخرى أكثر شساعة في صلب المجتمع العربي بفرزه إلى طبقتين متنافرتين متدابرتين تتحدّث كلّ طبقة بأسلوب مغاير؛ تعمل إحداهما على (تحجير) الطبقة المستقبلة و اضطرارها إلى الارتداد وراءً، و تعمل الأخرى على دفع الطبقة الناقلة إلى الانغلاق على نفسها، ممّا يزيد مشاعر الازدراء و التعالي تكريسا بين الطبقتين ..

لا شكّ أنّ منظومة النقد العربي لازالت تعاني إلى يوم الناس هذا، تشويشا خطيرا ألغى كلّ تصنيف وترسيم و أربك الفكر و العقل معًا في محاولاته فهم التطوّر الحاصل داخل الذات الواحدة، فضلا عن الذوات المزدحمة في سوق الفكر، نتيجة رواج مفاهيم (القطيعة) في هذه السوق التي تجاهلت السياق الحضاري المتحكّم في كلّ حضارة على حدة. فقد تصبح الذات على حال و تُمسي على أخرى، كتعبير عن قلقها المتزايد جرّاء التراكم الكبير للطروحات المتشابكة لقضايا الحداثة على أصعدتها المختلفة و التي ضربت (المنهج) في صميمه و أحالته إلى (لا منهج) ليتواطأ معها في تجسيد قلق و ارتجاج مبناها الفكريّ العائم و الزئبقيّ. و إن كان نقّادنا ومفكّرونا (يضاهئون) الغرب في هذا الإطار، فإنّ الغرب حين يعيش هذه التحوّلات، فإنّه يعيشها من زاوية أخرى، يحكمها (الزمن الغربي)، لذلك هو لا ينزعج منها بل يراقبها عن كثب لأنّها تحوّلات طبيعية في الذات الواحدة وهي تبحث عن (مرسى) لها و لا يهمّها بعد ذلك أن ترسوَ أو لا ترسو، بل أهمّ ما يهمّها هو تسجيل (حيرة)السؤال للأجيال القادمة. و لعلّ أبرز مثال على ذلك هو **رولان بارت** الذي " يغيّر منهجه مثلما يغيّر المرء حذاءهأو قميصه أو مثلما نُلقي بأعقاب سيجارة في سلة المهملات، فهو في (الدرجة الصفر للكتابة le degré zéro de l'écriture) يتبنّى منهجا وجوديا ماركسيا، و في (ميشلي) نلمس نوعا من النقد الموضوعاتي كما هو مُمارس من طرف **باشلار**و في (أساطير) نجد نوعا من التحليل الإيديو – سيميولوجي لأساطير البورجوازية

[38] / شايف عكاشة . نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطنالعربي . مرجع سابق . ص:97 .

الصغرى، و في (عين راسين) نجد تحليلا نفسيا مقتبسا من **فرويد**في كتابه (الطوطم و الطابو) و مستفيدا من دراسات **شارل مورون** في النقد النفسي، و في (نسق الموضة) نلمس بنيوية محضة...." [39]

من هذه الزاوية، فإنّ الغرب يفهم (القطيعة) في (التجاوز) الذي لا يؤدّي إلى هدم بناء الماضي، فللماضي قدسية يعزّزها التواصل الزمني تفضي مراحله إلى هذه المرحلة المعيشة، و التي يتعذّر الحكم عليها حكما تقويميا نهائيا، لأنّها مازالت في مخاضها مستعدّة لإخراج الجديد و الجديد. أمّا القطيعة عندنا فكثيرا ما تعني "بتر الساق " و طمس قدسية الماضي جملة وتفصيلا للسير في ركاب الغرب و ليس لموازاته و التأثّر به و التأثير فيه في آن واحد ...

لذلك إذا ما أردنا أن ننهيَ خرافة (تمركز الذات الغربية) و الزمن الغربي، فعلينا أوّلا أن نضع أيدينا على الجرح، لأنّ الإحساس بالألم مدعاةٌ لليقظة أكثر، فإمّا أن نسائل منظومة النقد العربيّ من منظور ما حقّقه الغرب في لغته بلغتنا، و إمّا أن نسائل القراءة السياقية العربية من خلال وعيها بأبعاد الإشكالية و هي تتجاوز السياق المبتوت الصلة عن النص، فترصد كلّ جهد يسعى إلى ردم الهوّة الزمنية من خلال تأصيل الأصيل و استحداث الجديد و الاستئناس بالجهود العالمية في مجال الدرس الأدبيّ ...

أ – جدلية الواقع و النصّ :

النصّ الأدبي كما يراه **حسين الواد** " في أبسط مظاهره كلام، و لأنّه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلا، و النصّ الأدبي إبداع فرديّ، و لأنّه كذلك وجدت العلوم المهتمّة بالأفراد طريقها إليه .. و النصّ الأدبي يبدعه فردٌ منغرسٌ في الجماعة و يتّجه به إلى مجموع القرّاء، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس .. و هكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علما علما، لكلّ علم فيها طريق تسلكه إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليها " [40]..على أساس ذلك، كانت مناهجه تقوم دائما على ثنائية تتجاذبه (كقطبين ممغنطين) يتبادلان قوة الشدّ والجذب ؛ فضاء النصّ الداخلي و فضاء النصّ الخارجي، بينهما منطقة وسطى صعبة التحديد تقوم بفعل (

[39] / عمر أوكان . لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت . دار إفريقياالشرق . المغرب . 1991 . ص، ص :9 ، 10 .

[40] / حسين واد . في مناهج الدراسة الأدبية . دار سراس للنشر . تونس . 1985.ص : 37 .

التنافذ osmose) تتفاوت سماكتها و كثافتها من نصّ لآخر بالنظر إلى داخله و تعقيد شبكاته الدلالية وكثافته الترميزية، أو إلى خارجه و سعة الفلك الذي يسبح فيه و تقاطعه مع نصوص أخرى.

و إذا كانت القراءة السياقية قد ركّزت على فضاء النصّ الخارجي متفاعلةً مع حقوله المختلفة و مستفيدةً من معارفها الفلسفية و التاريخية و الاجتماعية و النفسية .. دون أن تغلق باب التذوّق و التأثّر بفضاء النصّ الداخلي كي لا يغيب النصّ كلّه في ركام الفرضيات و التصوّرات، فإنّ القراءة النسقية ألزمت نفسها بمهمّة الغوص في أعماق عالم (مغلق) أقرّت بوجوده و استقلاله و جعلت منه ذاتا تنعم بالشرعية و الحياة مولدًا و نشأة و مماتًا.

أمّا راهن المنظومة النقدية، فشهد تدابرًا بين القراءتين، أثار موجة من التهم المتبادلة خفّف من وطأتها الكثير من الباحثين حين استغلوها في إقامة جسور من التقارب، فجعلوا من ثنائية (داخل / خارج) وجهين لعملة واحدة، فأصبح بالإمكان الانتقال من الخارج إلى الداخل أو المرور من الداخل إلى الخارج في عملية تكاملية تفضي بالضرورة إلى استثمار كلّ أبعاد النصّ الحقيقية .

لكنّ (أسطورة التكامل) يذوب مفعولها السحري و يتلاشى بُهرجها فورَ الإطلالة على شساعة المدارات التي يسبح فيها السياق و **المتفاعلة** مع فضاء المعرفة الذي مازال يطمح إلى إدراك حقيقة الإنسان ذاتًا و روحًا واجتماعًا .. هذا الفضاء الذي مازال من جهة أخرى يُجابه إشكاليات اللسان و متاهات الدلالة و الإشارة والرمز و الإيحاء، ما جعل مسألة التوحيد في **الطموح التكاملي**عملية (تلفيقية) في نهاية الأمر تفضي إلى الانتقاء المفضي بدوره إلى السطحية و التغاضي عن جوهر الأشياء و مكنوناتها العميقة.

أمّا أزمة القراءة العربية، فتشتّد و يظهر نشازها حين تقف من هذه الحيرة موقف(المتتلمذ) الذي ليس له حقّ الدخول في حلبة النقاش حين تعتمد النقل الفجّ و التلقّي الساذج و تقف في الغالب الأعمّ بعيدا عن أرض المعركة، تنتظر ما يسفر عنه غبارها لتلتقط بعد ذلك (الجاهزَ من حطامها) .. ذلك التلقّي الساذج الذي يُوهم بردم الهوّة بين الزمنين (الغربي و العربي)، قد أدّى بفريق إلى الاندماج و الذوبان في موكب الغرب و نقل القطيعة إلى الزمن العربي؛ إذ "يُخيّل للواقف على بعض الأبحاث الحديثة، أنّ قطيعة معرفية بصدد الحصول بين المناهج السياقية و المناهج التي يحاول أصحاب هذه الحركات المحدثة إرساءها .. " . [41]

[41] / حسين واد . في مناهج الدراسة الأدبية . مرجع سابق . ص : 37 .

هذا الأمر أثار الكثير من المخاوف لدى فئة تبنّت التصوّر الجمالي، فراحت تنفي عن نفسها(تهمة التكامل) الذي قد يعني مجرّد التركيب و التلفيق المشين المسطّح، و تدّعي أنّ منهجها يقوم على مبدأ الاستعانة بالمعارف و الاستماع إلى كافّة الأصوات. ذلك أنّ عملية التركيب خاضعة في البدء و في الختام للمركّب نفسه؛ ذاتيته، موضوعيته، توجّهاته ... و عليه لن تُتاح للتركيب الصبغة العلمية المنشودة، فيغدو التركيب تركيبات لا حدود لها إلى أن تغيب معالم المنهج المنشود و تتأرجح العملية بين الاكتمال و التحذلق، فينشأ عنها بالضرورة (هجين)استكمل رسم صورته من قناعات رست في (ماضي) النقد، تخطّاها حاضره حين كشف عن تهافتها؛ إما بضرب أسُسها المعرفية، أو فضح مغالطاتها المنهجية عند الإجراء. على أساس ذلك رفضت هذه المناهج العائمة في الفلك الجماليّ أمورًا جوهرية كان من أهمّها:

أ / 1 - رفض ثنائية " السياق / الواقع" :

لعلّ القراءة السياقية حين درجت على اعتبار الأدب وسيلة، أن تكون بذلك قد مكّنت للسياق من امتلاك ناصية الإبداع وتسخيره لغاياتها المتعدّدة و أعطت مبرّرا – و إن كان واهيا – للمناهج العائمة في الفلك الجمالي، لأن تؤسّس لـ (خرافة) رفض السياق؛ و ذلك حين أضحت النظرة إلى السياق(غايةً) تبرّرها و تخدمها وسيلة تابعة له و نابعة منه هي (النصّ). فما كان منها إلاّأن استبدلت (الوظيفة) المنُوطة بـ(النصّ) بتحويله إلى (غاية) في حدّ ذاته و ذلك عن طريق عكس المعادلة السابقة (وسيلة ـ غاية) إلى معادلة جديدة: (غاية ـ وسيلة) ..لكنّ ذلك غير كافٍ تماما لأنْ يجعل السياق أمرًا مرفوضا مُبعدًا، بل سيظل وسيلةً في غاية الأهمّية لتحديد غاية الإبداع و وسيلةً لتبرير و تأكيد هذه الغاية في الوقت ذاته و مدخلا كثير النفع إليها باعتباره الكاشف الحقيقيّ عن جوهرها ...

أ / 2 - رفض فكرة التقعيد :

حين رفضت (فلسفةُ التركيب) مسألة التقعيد هذه، فلأنّها رأت أنّ كلّ عملية تقعيدية تجنح دائما نحو تثبيت المقولات و تحجّرها و صبغها بقدسية مفتعلة تشدّ كلّ انطلاقة و تُعيق كلّ إضافة جديدة. غير أنّ عملية (التركيب) في حقيقتها تتراوح بين ذاتية يحكمها الانطباع و التأثّر، و موضوعية يسكنها هاجس العلمنة، انطلاقا من تسمية المركّب بـ (المنهج) ..لكنّ المنهج "مصطلح يثير هذه الحمّى العلمية و يجعل المركّب يُهرع إليها عندما يستفيق من تخدير ما يريده هو إلى ما يريده منه المنهج. و حتى عندما يتولّى أحدهم تبيان حقيقة المنهج، تتّسم

لغته بالحيرة، فتتميّع كلماته و تنحلّ إلى تعريف الـ " لا تعريف "؛ حيث لا يخضع المنهج لأيّ تعريف واضح المعالم، كما أنّه لا يقف عند حدود معيّنة .." [42]

نتيجةً لذلك، لم يقدّم المنهج التكاملي شيئا ملموسا للقراءة الناقدة التي تحاول تجاوز السياق إلى النسق، لأنّه آمن بخرافة الرفض و (جازف) بالتركيب، الأمر الذي لم يقض على السياق كُليّة، بل حوّله من (غاية) إلى (وسيلة) دون أن يبيّن آليات الاستفادة من السياق لفكّ مغاليق النصّ، لكن – في مقابل ذلك –، فإنّ إقرار المناهج الجمالية بوجوب قيام قراءتين متجاورتين تتقاطعان في النصّ (داخلية و خارجية) دون تقعيد مسبق يحكم سيرورتها و يضبط مداخلها و مخارجها، قد ورّطها في اختيار أدوات عائمة فضفاضة لم تستطع أن تقارب النصّ أو تنال منه شيئا، كونها تستعير من (ماضي المنظومة النقدية) مصطلحا فقير الدلالة هو التفسير، قصد الكشف عن الأسباب و الظروف التي أوجدت العمل الأدبيّ .. و التفسير – في نهاية المطاف – توضيح و إنارة تبيّن حدود المنظور و لا تدرك ماهيته و وجوده على تلك الصورة أو ذاك الشكل .

كما أنّها من جهة أخرى، تعمد إلى (حاضر المنظومة النقدية) لتستعير منها مصطلح التحليل أداةً تفكّك بها عناصر العمل الأدبيّ من الداخل للكشف عن مكنوناته و تحميلها أبعادًا دلالية، توجّه مسارها لغة المحلل وأنساقه الداخلية صرفًا و نحوًا و بلاغةً و رمزًا .. ليتحوّل العمل الأدبيّ مرة أخرى إلى عمل فنّي قائم بذاته يحتاج بدوره إلى يد أخرى تشرحه من جديد لتثبت في النهاية أنّ النقد في حقيقته، خلقٌ إبداعيّ و إن قام على خلق آخر.

لكنّ تعامد التفسير و التحليل في المناهج الجمالية، يجعل القراءة الجمالية عملا منشورًا على حبلين في آن واحد: الحبل الأوّل تشدّه خيوط الانطباع و التأثّر مادام السياق وسيلة يوظفها القارئ لإدراك النسق و يلبسها دلالات قد لا تكون في نسيج السياق خيوط سدى و لحمة و إنّما مجرّد زركشات و بُهرج زائف. فإذا ما جعلها مطلبَه الأوّل، ذابت دلالة السياق الجوهرية في تلوينات من الوهم و سراب البحث عن المعنى الهارب في ضباب الاحتمالات الواهية، الشيء الذي يجعل العملية برُمّتها، غير مأمونة العواقب و محفوفة بالكثير من المطبّات و المزالق، مادامت موقوفة على ما يريده الناقد منها لا ما يُمليه المنهج عليه.

أمّا الحبل الثاني فتشدّه موضوعيةٌ (تثير قلقًا أكثر ممّا تبعث ارتياحًا) يسعى إليها المحلل ليثبت أنّ العمل الأدبي كيانٌ لغوي تحكمه جملةٌ من القواعد (الصوتية و الصرفية و التركيبية و البلاغية و الدلالية..) لا يمكن التغاضي

[42]/ أحمد كمال زكي . النقد الأدبي الحديث " أصوله و مناهجه " . دار النهضة العربية . بيروت . 1981. ص : 153 .

عنها أو تجاوزها، بل تُستنطق وفق ما تقتضيه هي و تُمليه. هنا يجد السياق مرّة أخرى كلّ مبرّراته في القراءة التحليلية، لأنّه ينبع من نسيج الكلمات و صورها ودلالاتها و شبكاتها المعنوية، فيغدو الواقع الناشئ عنها واقعًا فنيًا يحاكي الواقع المعطى و لا يعكسه، بل يقدّم له صورةً فنيّة تتّسم بالرؤية الحالمة لا بالرؤية الشاخصة .

في محاولة لتبرير وجودها في حقل النقد الأدبيّ كقراءة تجاوزية، تسجّل القراءة الجمالية جملة من المآخذ على القراءات السالفة و إن أُخذ عليها اعتمادُها أداتي التفسير و الانطباع، فإنّها تدّعي أنّ ذلك مرحلة أولى في فعلها القرائي ..أهمّ هذه المآخذ هو مسألة تقييد الأدب و ربطه بالأديب – في إشارة واضحة إلى المنهج النفسي بريادة **فرويد** –؛ ذلك أنّ الإحاطة بحياة الأديب – من منظورها – لا تقدّم شيئا في سبيل التبصّر بحقيقة الإبداع، لأنّ "الإبداع الأدبيّ لا يمكن أن يُفهم في ضوء آفات الأدباء العضوية و عُقدهم النفسية، إذ لو أنزل الإبداع الأدبيّ منزلة الفعل اللغوي المباشر و أجريت عليه أحكام الكلام الذي يقوله كلّ قائل، يكون قد حُمل على ما يشبه السجل النفسي الساذج الذي لا يصوّر حالة الأديب ." [43]

أمّا ما تسجّله على المنهج الواقعي، فهو اعتبار هذا الأخير، الأدب رهين الواقع، و الحقيقة أنّ الأدب ليس رهين الواقع، بل يستمدّ مقوّماته من الواقع وفق أعرافه و قوانينه الخاصة و منطقه الداخلي، و ليس هذا إقصاءً للواقع بحيثياته جملةً و تفصيلا، و لكن حضورًا للواقع في العمل الأدبيّ يتيح الفهم السليم لبعض الخصائص التركيبية التي تجلّيها اللغة و تلبسها الأفكار " فالنصّ إذًا لا (يشير) إلى شيء خارجه مطلقا و إنّما (يدلّ) عليه في ثوب معقّد النسج من التراكيب اللغوية و الدلالية .." [44] عندها تغدو الدلالة الأدبية إحالةً مستمرّة على ذاتها لا يقابلها مرجع نفسيّ أو اجتماعيّ أو تاريخيّ أو فلسفيّ... ذلك أنّ " الفكرة تستمدّ دلالتها من مساق الإبداع الأدبيّ الذي تدخل في تركيبه، لا من مساق التجارب الحيوية التي نبعت منها، أي أنّ مادة الإبداع الأدبيّلا توجد في تاريخ حياة الأدباء و لا في ظروفهم و إنّما تنبع من الإبداع الأدبي ذاته، أي أنّها تنبع من منطق اللغة لا من منطق العواطف.." [45]

بهذا الفهم الناقد الذي تقدّمه القراءة الجمالية، ينتقل الاهتمام من الوظيفة الأدبية (الوسيلة) إلى (الغاية) فتتحقّق بذلك لهذه القراءة فُرادة الجمع بين (الإمتاع) و (الإفادة) لتكتمل بذلك دائرة استقلالية الأثر الأدبيّ

[43] / شايف عكاشة . نظرية الأدب في النقدين الجمالي و البنيوي في الوطن العربي . مرجع سابق . ص : 55 .
[44] / خلدون الشمعة . النقد والحرية . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ط1 . 1989 .ص : 24 .
[45] / المرجع السابق .ص : 24 .

عن الواقع، بتجسيده الإفادة النفعية و المتعة الفنيّة معًا، لأنّ ربط الأثر الأدبيّ بنفعية وقتية فقط، حكمٌ عليه بالموت إذا زالت دواعي الإمتاع و تأكّد الاستغناء عنها. و عليه يجب ترك باب الانتفاع و الإمتاع مُشرعًا يعود للقارئ تحديد مناهله ساعةَ شاء بحسب ما يرغب و يشتهي. و إذا ما قَصَر الأديب ذلك على نوع معيّن، فكأنّه يقتل الوليد ساعة ولادته... أ لسنا نعيد قراءة القديم بنهم دون كلل و لا ملل؟.. إنّنا في واقع الحال نحدّد لأنفسنا قراءة ما نبتغيه وراء كلّ قراءة، فنقول نحن – من خلال النصّ القديم – ما لم يقله الشاعر، لكن يقبله النصّ من خلال شبكة من الاحتمالات كامنة في هذا النصّ تتّسع لها اللغة عبر حقول دلالية خصبة و حياة من الرموز و الظلال الهاربة وراء بلاغة الغموض..

إنّنا حين نفسح المجال أمام القارئ ليقول ما لم يقله النصّ في بنيته السطحية، فإنّنا بذلك نؤمن بتعدّد القراءة للأثر الواحد، لأنّ النصّ ظاهرة فنيةٌ "تظلّ أغنى من عشرات التفسيرات و تظلّ متعدّدة المعاني لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله في قانون رياضي ناجز.."[46]

ب – القراءة اللسانياتية :

لم يكن الحديث السابق عن القراءة اللغوية – كما تمّت الإشارة إليها سالفا في إطار التيّار الجمالي – بمثابة فصل تامّ لها عن الحقل اللسانياتي و إنّما كان تهيئة (لجسر) منهجيّ يمكّننا من العبور إلى المصطلح الجديد الذي يهمّنا فرع منه "يبحث في العلاقات القائمة بين اللسانيات و الأدب و النقد و السيميائيات و الأسلوبيات ... ما هي أفضل التقنيات اللسانية التي يمكن للأديب و الكاتب أن يستخدمها ليكون عمله أكثر تأثيرا و فهما في المجتمع؟ كيف يستطيع أن يقدّم عيّنات و شرائح أدبية متنوّعة للسانيات من أجل أن تدرسها و تبنيَ عليها فرضيات يمكن أن تساهم في بناء صيغة علمية دقيقة للنقد الأدبي المعاصر ؟؟.." [47]

كان تركيز هذا البحث على الفرع دون الأصل لكون الفرع يتجاوز التاريخية اللسانية و مدارسها ومشاربها و يقف عند ما تمخّض عنها من سيميائية و بنيوية و أسلوبية، و ما اعتور هذه المناهج من تذبذب قبل أن تتّضح معالمها في صور ترفض السكون و الاستقرار...

[46]/ خلدون الشمعة . النقد والحرية . مرجع سابق . ص : 24 .

[47] / مازن الوعر . دراسات لسانية تطبيقية . دار طلاس . دمشق . ط1 . 1989 .ص : 24 .

كلّ المدارس السابقة تستخدم المعجم المعرفي و الاصطلاحي ذاته في مقاربتها النصّ الأدبي، متوخّية الكشف عن بنيته التركيبية سعيًا وراء دواله و مدلولاته، الأمر الذي أغرى الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** في كتابه " تشريح النصّ " ليحاور النصّ من خلال منهج مركّب لا يقف عند مدرسة معينة، بل ينتقي الأدوات الفنّية من هذه و تلك لإعداد تصوّر تلوح له نتائج بحثه ابتداءً قبل الشروع فيها، حجّته في ذلك أنّ اللسانيات "هي لغة اللغة؛ أي الأخذ بنصوصية النصّ – و هي نصوصية نسبية بطبيعة الحال لأنّها تقوم على مبدأ العلامة – كما أنّها ديناميكية لأنّها تأخذ بمفهوم الأثر، و هي استنباطية و وصفية لأنّها تعتمد على سبر حركة الدوال بدءًا بالصوت المفرد فالكلمة فالتركيب ثمّ السياق الصغير و ترتبط كذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص، و هذا كلّه يحدث دون أن يفقد النصّ خصوصيته لأنّه يُحمى بمبدأ الإشارة .." [48]

لا يمكننا – بهذا الفهم – أن نعتبر المنهج الألسني فتحًا جديدا يثري القراءات السابقة، بل هو يثير فينا ما أثاره المنهج التكاملي حين ادّعى الأخذ بأحسن ما في المناهج قبله مكتفيا بالنتائج المستقرّة الأخيرة، فسجن نفسه في أطر تحوّل النقد عنها إلى غيرها، فأضحى تركيبها يخضع لذاتية المركّب لا إلى موضوعية الطرح. لكن رغم ذلك يمكن اعتبار المنهج الألسنيّ تركيبة (صيدلانية) تحلم بتحقيق جملة من الأمور:

ب / 1 – **علميّة " من نوع خاصّ"** :

لا تنشد الاستقرار و الثبات الذي تحلم به العلوم الفيزيائية و الرياضية و إنّما تتجاوز أنماطا كانت سائدة في القراءات السالفة و هو الأمر الذي حال دون انطلاقها و قادها إلى التقعيد الدوغمائي من جديد ...

ب / 2 – **النسبية** :

و هي الإقرار المبدئيّ بوجوب التحوّل المستمر عن كلّ إنجاز مهما كانت درجة إتقانه كـ (احتراز) ذكيّ يُبقي للاحقّ حقّ التنقيب و التجريب و يهدم الأحكام الجاهزة التي تنسحب على كلّ ما شاكل القضية المدروسة ..

ب / 3 – **الديناميكية** :

[48] / عبد اللّه الغذامي . تشريح النص . مرجع سابق . ص : 76 .

الديناميكية في النصّ الأدبي مجازٌ يثير عند القارئ وجوب الإيمان بحركة داخليّة فيه، ليس من خلال تغيّر دواله و تحوّلها، و لكن من خلال اكتساب المدلولات دلالات جديدة تسكن الكلام أولا، مجاوزةً تحجّر المعجمية لتستقرّ في اللسان أخيرا، فلا يتحرّك النصّ ديناميكيا إلا إذا طُعّم بها من خلال فعل القراءة ...

ب / 4 -**الاستنباط و الوصف** :

و ذلك في مقابل الإسقاط و المعيار، و عليه فالناقد يستنبط لأنّه لا يتعامل مع اللغة على مستوى اللسان، بل يتفاعل معها على مستوى الفعل الإجرائي الذي يبيح لنفسه قاعدة الانزياح، على اعتبار أنّ اللغة عنده مرهونة بوظيفة ما، لابدّ من تبليغها لإقامة التواصل و مرتبطة كذلك بشبكة من التوقّعات الضمنية التي يشترك في نسجها الباثّ و المتلقّي،و عليه يكون من السذاجة أن " نظنّ أنّبلاغنا إلى غيرنا هو دائما مفهوم، أو أنّنا نفهم فهما كاملا ما يُصدره غيرنا. يمكن أن تحمل الكلمات معانيَ مختلفةً تبعًا للجماعات المرجعية، حتى داخل الجماعة الواحدة يمكن أن تحمل الكلمة الواحدة معانيَ تختلف من شخص لآخر و لذلك فمن النادر أن تتّفق دلالة الكلمات و العبارات عند كلّ من المتكلّم و المخاطب في جميع الحالات.." [49]

إنّ هذا ما أكّده (**باسانغا**) في قوله: " إنّ ترميز بلاغ ما أو فكّ رموزه، لا يتوقّفان فقط على العوامل الموضوعية في الرسالة الموجّهة أو المستقبلة و إنّما يتوقّفان كذلك على خصائص المجال النفسي / الاجتماعي لكلّ من المتكلّم و المخاطب " .[50]

من ثَمّ كان تعريف اللغة الأدبية التي يرومها النقد الألسنيّ، لغة أخرى غير التي تسعى اللسانيات إلى إرسائهاّ، لأنّها تخرق كلّ معيارية و تتجاوز كلّ تقعيد و تركن إلى كونها استعارة كبرى تتأسّس على طبيعة مراوغة كثيرة التلوّن "تختلف عن اللغة القياسية لأنّها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة... فهدف اللغة الأدبيّة إثارة انفعال لا تقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها لأنّها لا تعرف اختزال المعنى، إنّها توسّع و تضيّق في الوقت نفسه، التفاوت بين الرمز و الفكرة، بين العلامة و المكتوب، و بين المكتوب و المعنى المحدّد .." [51]

[49] / باساغانا . مبادئ في علم النفس الاجتماعي . ترجمة : بو عبد اللّه غلامالله . المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر . 1981. ص : 28 .

[50] / المرجع السابق . ص : 28 .

[51] / عبد اللّه إبراهيم . التفكيك " الأصول والمقولات " . إفريقيا الشرق .المغرب . 1989. ص : 85 .

لكنّ الإشكال المطروح في الجهة المقابلة، هو أنّ اللغة الأدبية لا تستسيغ تماما أدوات التحليل الألسني كما تواترت عند الألسنيين، كونها تسعى جاهدةً إلى أن تتحرّر من الصرامةالعلمية التي تحاصرها من كلّمكان و هي تعالج اللسان القارّ الذي لا ترى فيه سوى وسيلة تواصلية لتبلغ غاية جمالية تتلاشى فيها القصدية و تلتحف الغموض تمنّعا و إمعانًا في التخفّي، في الوقت نفسه الذي تتجنّب فيه الوقوع في (اللّبس) الذي يشين كلّ مقاربة...

إنّ (اللّبس) عائق يتعثّر به الفعل القرائي من جهتين: من جهة اللّبس اللساني الذي هو انتهاك للمعيار اللغوي على المستوى الصوتي أو النحوي أو التركيبي و هو بذلك شذوذ عن القاعدة لا يفسّره شيء. و من جهة اللبس الأدبيّ الذي يخرج ساعة خروج اللغة عن الوظيفة التواصلية المثقلة بالقصدية، إلى رحاب الجمالية العائمة في مدارات الدلالات المختلفة. حينها يتحوّل (اللبس) من كونه عيبًا كما في الفهم اللساني، إلى غموض بلاغي جماليّ تحكمه تلوينات شتى، حاول النقد المعاصر رصد تجلياتها على النحو التالي:

1/ الغموض الناتج عن المجاز ذي الوتيرة العالية: حيث تنزاح الكلمات و العبارات انزياحا شديدا عن اللغة لتتجاوزها إلى ما وراء اللغة. لكنّ هذا الغموض يظلّ إيجابيا كونه يشغل تفكير القارئ و ينشّطه.

2/ الغموض الناتج عن الهذيان و الجنون: حيث يشكّل تركيب الكلمات و العبارات و الجمل معنى لا معنى له؛ فالتركيب صحيحٌ من الناحية القواعدية التركيبية، لكنّه فاقد للمقبولية، تحدّث عنه (**لاكان**) بإسهاب في تحليله النفسي حين ميّز بين مستوين أو منحيين للكتابة، طبقا للطبيعة البيولوجية و السيكولوجية التي تتولّى إنتاج الفعل الإبداعي:

أ – الكتابة العُصابيةécriture névrotique و هي – حسب رأيه – ارتباط حادٌ بالوجود، حتى ليصبح هذا الارتباط حالة شاذّة مَرَضية تسمُ صاحبها بنوع من المعاناة و تشدّه شدًا حميما و حادّا و حارّا إلى الوجود الذي يكسبه شكلا من أشكال القلق و الألم، الأمر الذي يجعل لغته استعاريةً شديدة الهيجان و الحركة، مشهدية، استعراضية، إغرائية يسكنها الزخم التخييلي المفعم بالضباب و الظلال؛ إنّها لغة لا تقول بل تخلق الغريب من الغريب ثم تتخطّاه ..

ب – الكتابة الذهانيةécriture psychotique: أهمّ ما يميّزها – على العكس من سابقتها – فقدان الحرارة التخييلية و تجاوز الحالة السويّة في اتصالها بالوجود، كأنّها غياب عنه أو شكل من أشكال الموت. إنّها من

هذا الوجه تخلو من المشهدية و الاستعراضية لتغدوَ (لغةً بيضاءَ) بتعبير " **موريس بلانشو** " أو لغة في درجة الصفرحسب وصف " **رولان بارت** " و كأنّها تلتزم الحياد التامّ ..[52]

2/ الغموض الناتج عن الاستخدام المفرط لظاهرة من الظواهر: مثال ذلك الغموض التاريخي الصوفيّ عند **أدونيس** في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) و الغموض الفلسفي عند **عليالناصر** في ديوانه (اثنان في واحد) و الغموض السياسيّ عند **شوقي بغدادي**في ديوانه (أشعار لا تحب)..

3/ الغموض الخيالي: المتّسم بالتنبؤ و السابق للوعي الحاضر..

4/ الغموض المكتوب : الذي ينشأ أساسا عن الفروق القائمة بين اللغة المكتوبة و اللغة المنطوقة متدرّجا من الاعتدال إلى التطرّف إلى الإغراق في الضبابية و التعتيم، يضع حدًا للبصر و يفسح المجال واسعا للبصيرة التي لا تأمن الأشياء في شكلها المادّي .. فيه ما يظهر على السطح و فيه ما يظل خفيّا معتّما في الأعماق، لتكون مهمّة الناقد بعد ذلك كشف العتمة و إضاءة البقع المظلمة و تفكيك ما تسفر عنه هذه الإضاءة و تحليله و إعادة تركيبه باستمرار، ليكون فعل القراءة خلقا مستمرّا لتلك المجاهيل و تلوينا دائما لها، بدءًا من وقوفه على الدالّ في جدله مع المدلول و مرورًا بكلّ التداعيات المرتبطة بالدالّ بشكل يجعلها تفجّر فيه انطباعا حسيّا، و كذا التداعيات المرتبطة بالمدلول بطريقة يتحوّل فيها التصوّر إلى تمثيل خيالي لتصبح هذه التداعيات في الأخير مُفعمة بالقوّة التعبيرية بالقدر الذي يجعل التلقّي الحسّي و التمثيل الخيالي يتوافق و معطيات الشعور العاطفية ..[53]

بناءً على كلّ ما سبق، يظهر جليّا أنّ القراءة اللسانياتية قراءةٌ (قواعدية) في جوهرها، مادامت تحاور اللغة في شكلها العامّ المكوّن للسان، سرعان ما تتقاصر إزاءَ اللغة الأدبية لتزيد الدارس همّا و قلقا و حيرةً و إرباكًا تجاه المنهج الأنسب ؟؟؟...

في ظل هذا الجدل الحادّ القائم بين مختلف النظريات و المناهج الأدبية، يصبح اختيارنا للمنهج الأنسب الذي نعتمده في مقاربة الرواية الجزائرية المعاصرة، أمرًا في غاية الصعوبة، كما يغدو اختيار الإطار المعرفي الذي من خلاله نسائل هذه الرواية، مسألة اجتهادٍ ذاتيّ قد تخطأ و قد تصيب !!!!

[52] / عبد العزيز بن عرفة . الإبداع الشعري و تجربة التخوم . مرجع سابق . ص :17 .

[53] / صلاح فضل . علم الأسلوب . مرجع سابق . ص ، ص : 16 ، 17

2

وقفة عند الإشكاليات و المنهج و الرؤية و التصوّر

ليس فينا من يجد إشكالا في التسليم بأنّ السرد لا ينفصل من حيث أصوله التاريخية و الأنثروبولوجية عن الحياة و الثقافة و الوجود؛ ذلك أنّه يشكّل مكوّنا جوهريا في الطبيعة الإنسانية و خاصّية مميّزة لهُويتها، و عليه "يمكن صياغة تعريف فلسفيّ جديد للإنسان بأنّه [كائن سارد].." [1] الأمر الذي يؤكّد الطبيعة الكليّة والكونية للسرد و الحاجة الوجودية إليه لبقاء آثار الإنسان على الأرض إذ " يوجد السرد بأشكاله اللانهائية – تقريبا – في كلّ الأزمنة و الأمكنة و المجتمعات. إنّه يبدأ مع تاريخ البشرية ذاتها، فلا يوجد شعب – تماما – بدون سرد. كلّ الطبقات و الجماعات الإنسانية تمتلك محكيات، و غالبا ما يتمّ تذوّق هذه المحكيات من طرف أفراد من ثقافة مختلفة و حتّى متعارضة، و يسخر السرد من الأدب الجيّد و الرديء، إنّه عالمي و عبر– تاريخي و عبر– ثقافي ويوجد في كلّ مكان كما الحياة .." [2]

استنادًا إلى هذه الطبيعة عبر– اللسانية للسرد، يُلاحظ بجلاء، قصور التصوّر الحصري الذي يختزل السرد في مجرّد سَنن بنيوي أو مسألة أسلوب إستيطيقي، في مقابل انفتاح التصوّر الموسّع الذي يعتبر السرد سَننا واصفا méta-codeيسمح بنقل رسائل عبر– ثقافيةtransculturelles عن الواقع و التجربة و العالم.

على أساس ذلك خطا هذا البحث أولى خطواته بالارتكاز على تصوّر (**بول ريكور**Paul Ricoeur) الذي يتجاوز الأطروحات البنيوية الاختزالية و كذلك بالاستناد إلى مشروع نظري و تصوّري يجمع بين الهيرمينوطيقا و الأنثروبولوجيا الفلسفية و الظاهراتية (الفينومينولوجيا) يسمّيه هو (الفلسفة التأمّلية) [3] .. ذلك أنّ عناصر التجربة الإنسانية متنافرة أصلا، و وظيفة السرد هي تشكيل صور تعبيرية لها حيث تمفصلها إلى كيانات سردية و دلالية قابلة للإدراك و تضفي عليها طابع المعقولية، و عليه فإنّ " بناء حبكة لمتوالية من الأحداث وبالتالي تحويل كلّ ما يظلّ – بطريقة أخرى – مجرّد عرض كرونولوجي للأحداث في قصة، يعني إحداث وساطة

[1] / يُنظر : محمد بوعزة . هيرمينوطيقا المحكي " النسق و الكاوس في الرواية العربية " . مؤسسة الانتشار العربي . بيروت . ط 1 . 2007 . ص: 3 .

[2] / Roland Barthes .l' aventure sémiologique .édition du seuil . Paris .1985 .p : 167.

[3] / voir : Paul Ricœur. Du texte a l action (essais d'herméneutique) . édition du Seuil .Paris .1986 . p: 167.

بين الأحداث و بعض التجارب الإنسانية الكُلية ... يفهم معنى القصص من بناء حبكاتها. و ببناء الحبكة يتمّ تصوير متوالية من الأحداث بطريقة رمزية تمثّل ما لا يكون قابلا للوصف في اللغة .. " [4]

1 – أسئلة البحث الحصرية :

على ضوء ما سبق، لم يعد الإشكال مطروحا في كثير من القضايا التي أفاض فيها البحث الروائي فتحوّلت إلى ما يشبه المسَلّمات و لم تعد في حاجة إلى كثير كلام، خاصة ما تعلّق منها بما ذهبت تؤكّده (**فرونسوازروسوم**) من أنّ " كلّ رواية هي بذاتها كلية مُبنيَنة " [5] و عليه يمكننا الجزم أنّه: حيث توجد بنية توجد دلالة، وعبر تفاعل هذين المحفلين يتأسّس النصّ الروائي و ينتج أدبيته و أفق تلقّيه ..

لكنّالإشكال مطروح أوّلا في طبيعة الأسئلة التي يجب أن نطرحها على النصوص الروائية و ليس في عددها؛ أسئلة من قبيل: **ما طبيعة الدلالة الروائية؟ ما الكيفية التي يدلّ بها النص الروائي؟ و علام يدلّ؟ كيف يمكن البحث في دلالة النص الروائي؟ كيف يساهم القارئ في إنتاج هذه الدلالة؟ ما علاقة هذه الدلالة بالأنساق الدلالية الأخرى المعرفية و الثقافية؟** .... بعدها يُطرح الإشكال في مستوى آخر هو نوعية الأسئلة ... انطلاقا من هنا و في محاولة لفتح أفق جديد أمام قراءة النصوص الروائية يبدأ من تأمّل هادئ في الأسئلة المشكّلة لخلفية البحوث و الدراسات المنجزة في مجال السرديات وفق سيرورة ذهنية واعية بكلّ الإشكاليات المطروحة في هذا المجال، يقترح الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** في كتابه " آليات إنتاج النص الروائي " فرضية مفادها وجود ثلاثة أنواع من الأسئلة:

أ / أسئلة ترتبط بسيرورة فكرية تحايث الموضوع المعرفيّ (مثال ذلك الرواية في بحثنا هذا) تستند إلى معرفة محايثة لذلك الموضوع المعرفي و ترتبط بخلفية إبستيمولوجية تحكمها و ترسم آفاقها و أهدافها، تسفر في النهاية عن أنموذج جديد لابدّ له كي يحقّق شرط المحايثة التي تتيح له الانضواء تحت هذا النمط و تؤهّله لاستحقاق صفة الأنموذج النظري، أن يكون مختلفا عن سابقيه بدءًا من أوّل أنموذج يتّصل بأوّل تفكير نسقي أنتج معرفة نظرية حول موضوع الرواية ..

[4] / Voir : Hayden White . The content of the form .the Johns Hopkins University . Baltimore and London .1987 . pp:172 173 .

[5] / Françoise Van Rossum-Guyon . critique du roman .Gallimard .paris .1975 . p : 22 .

يحتّم اختيار هذا النمط من الأسئلة أن يكون الذهن المباشر للبحث مسلّحا بمعارف مسبقة ملائمة إبستيمولوجيا تضمّ فيما تضمّ المعارف المتعالية المنتَجة من قبل الأنموذجات السابقة ... إنّ أهمّية هذا النمط من الأسئلة تتمثّل في كونها تجعل الذهن مكانا لسيرورة تتفاعل فيها المعارف المسبقة العامّة بخصوصيات الموضوع المعرفي المخصوص (الرواية) و ليس كُليّة عارفة خارج هذا الموضوع.

إنّ أسئلة النمط الأوّل مشروطة قبل تشكّلها، بإدراك متمثّلها لعدم ملاءمة كلّ الإجابات السابقة للموضوع المعرفي، كما أنّها مستندة إلى خلفية نظرية عامّة محايدة لخلفيات النظريات الأخرى السابقة ... لعلّ عدم الملاءمة هذا أن يكون ناتجا عن اختلاف المستوى الأوّلي للإدراك المتعلّق بتصوّر الرواية بوصفها نشاطا فكريا تواصليا مخصوصا (البعد الإيديولوجي) أو في مستوى ثانويّ يتعلّق بكيفية وصف شكل انبنائها (البعد الجمالي) ... أو بأبعاد أخرى ... على أساس ذلك يفترض أن يمارس السؤال الجديد نوعا من التقويض يخضع بدوره لنوع من الاختلاف الذي قد ينصبّ على الخلفيات الإيديولوجية أو على شكل إدراك التشكّل البنائي للنصّ الروائي وحسب، أو عليهما معًا .. الأمر الذي يقتضي اختلاف الإجابة المنبثقة عن مثل هذا السؤال اختلافا لا يعني القطيعة أو التجاوز، بل يعني (التماسف) و ذلك لكون الأنموذجاتالمحايثة كلّها تتشارك في مبدأ التفاعل المباشر مع الموضوع المعرفي (الرواية) و تنبني في جزء هامّ منها على الاستقراء، الشيء الذي يجعل العديد من نتائجها تتحوّل إلى مُسلّمات لا ينتج عنها أيّ أنموذج لاحق .. ما يمكن استخلاصه من كلّ ما سبق، هو أنّ السؤال المحايث يؤدّي بالضرورة إلى إجابة تضع بشكل متكافئ، الموضوع المعرفي و متعالياته السابقة موضع بحث، ممّا يجعل الإجابة الجديدة مجبرة على صهر المفاهيم و المصطلحات التي سبق للأنموذجات السابقة و سيروراتها الإجرائية أن حدّدت من خلالها مُسلّمات الموضوع، و ذلك عن طريق إعادة تحديدها و توجيهها.

عندما يستند السؤال المحايث اللاحق لوجود إجابات عن أسئلة محايثة أخرى إلى خلفية نظرية مغايرة لتلك التي أسّست الإجابات السابقة، لابدّ أن تكون هذه الخلفية عامّة و ذات صبغة علمية بحيث تقبل أن يكون الموضوع المعرفي المخصوص (النصّ الروائي في حالتنا الخاصّة هذه) داخلا في نطاق اهتمامها .. بهذا الشكل تمتلك الإجابات الصبغة العلمية التي تؤهّلها لأن تصبح أنموذجا متميّزًا يضاف إلى بقية الأنموذجات السابقة و المتنافسة حول الموضوع المعرفيّ المخصوص. بهذه الكيفية أيضا تساهم في تطوير المعرفة به و تحقّق الشرط الحقيقي لما يمكن أن نسمّيه بحثا علميا .. و لا يهمّ بعد ذلك إن كانت هذه الإجابات – في ذاتها – متعالية تحدّد السمات

الفكرية و الإيديولوجية (كما هو الحال مع إجابات **باختين** و **لوكاتش** و **غولدمان** ..) أو محايثة ترتبط بشكل انبناء المعنى (**غريماس** ...) أو فقط بشكل المحاكاة الإظهارية (**جنيت** ..) ...

الإشكال المطروح في هذا النمط من الأسئلة هو أنّ إجاباتها ستكون بطريقة أو بأخرى، مساوية لبقيّة الأنموذجات النظرية التي حاورتها بعد أن رفضتها جزئيا أو كليّا، لذلك فمن الطبيعي أن تعرف المصير نفسه؛ أي أنّها قد تكون حال انبثاقها عُرضةً للتفنيد، فتُعتبر تجربة " سلبية " دون أن تعنيَ السلبية في هذا السياق فشلا بالضرورة، لأنّها على الأقل تجنّب الباحثين اللاحقين تعب إعادة التجربة، بل على العكس من ذلك فإنّها تساهم في تطوير المعرفة، خاصّة و أنّ هذه الأخيرة لا تتطوّر إلّا باكتشاف الخطأ و ظهور الأزمات ...

ب / أمّا النمط الثاني، فيتكوّن من الأسئلة المتعالية عن الموضوع المعرفيّ (الرواية في هذا البحث) نتيجة ربطها ذلك الموضوع بنسق فكري عامّ، أهمّ سماته أن يجعل الإنتاج الروائيّ (كما التلقّي) تجليًا للبنية الفكرية التي تحكم بقية المتجلّيات ... الأمر الذي يترتّب عنه إنتاج إجابة عن الموضوع المعرفيّ ناتجة عن الاستنباط، نظرًا لخضوعها للبعد الإيديولوجي المسبق للباحث و لكونها كذلك لا تنطلق أصلا من تأمّل محايث يراعي خصوصيات تشكّل الأعمال الروائية بناءً على تبصّر دقيق بأشكال تميّز قواعدها الأجناسية و الخطابية المخصوصة ...

واضحٌ أنّ هذا التوجّه لا يقود إلاّ إلى البحث عن فكرة كُليّة متعالية تدعم انسجام النسق في كُليّته. بعبارة أخرى؛ لا يرتبط هذا النمط من الأسئلة بالحقل العامّ للموضوع المخصوص (الرواية في هذا البحث)، و لكن بموضوع عامّ آخر هو شكل تجلّي الفكر الاجتماعي في مجالات التعبير عنه، الأمر الذي يجعل علاقتها بالموضوع المخصوص متعالية و محكومة بمسبقات آتية من نتائج مباشرتها لأشكال تجلّي الفكر الواضحة المعتمدة على الخطابات التجريدية (كالتصوّر الفلسفيّ و الدينيّ و السياسيّ ..).

ج / أمّا النمط الثالث فيتشكّل من الأسئلة البسيطة التي لا تهتمّ بالتساؤل عن حقيقة خلفيات الأنموذجات النظرية للموضوع المعرفي و لا عن مدى مناسبة مجموع أنموذجاتها الإجرائية لهذا الموضوع، بل تذهب رأسا إلى الاستناد إلى إحدى تلك الأنموذجات تحت إرغامات الموجة العارمة أو تحت تأثير فكرة مسبقة تتناسب و علاقة أنموذج ما بالموضوع الحصري ... لهذا فإنّ إجابات هذا النمط غالبا ما تعمل فقط على جعل النصّ المشكّل للموضوع، ملائما للسيرورات الإجرائية المحدّدة من قبل النموذج الإجرائي ... و لما كان ذلك لا يتمّ خارج حدود

ما ترسمه تلك السيرورة، فإنّ الموضوع يتوارى بوصفه موضوعا عضويا، إذ لا يعود يظهر منه إلاّ ما تسمح به تلك السيرورات النظرية التي تصير سيرورات ذهنية ...

رغم ما يبدو من أنّ أسئلة هذا النمط تعمل في العمق على ملاءمة المتعالي مع المحايث، فإنّها و إن كانت تكشف عن خصوصيات الموضوع المخصوص (الرواية)، فهي غير مؤهّلة لأن تُطوّر المعرفة بالموضوع الدينامي (أي الرواية بوصفها جنسا أدبيا).. يرجع ذلك من جهة إلى استناد منتجي هذه الأسئلة إلى الإبستيمي المطمئنّ السابق على نسبية (آينشتاين) و الذي يرى في المعارف النظرية ثوابت شبه مقدّسة .. من جهة ثانية، فإنّه و إن كان يُوهم بحضور الذات، فإنّه في الواقع يلغيها، لأنّ فعل الذات [الذات هنا بوصفها مكانا لسيرورة تمثّل الدليل " الموضوع المعرفي "] يتضاءل تحت وطأة استنباطات السيرورات الذهنية المتمثّلة في خطاطات ومفاهيم و مصطلحات النظرية الجزئية المنحاز إليها .. فتتحوّل الإجابة حينئذ إلى مجرّد تمرين ذهني مضمونه استنباط الأشكال الأنطولوجية المتبدّية في الموضوع، و هو استنباط ينطلق من السيرورات الإبستيمولوجية المجرّدة المعطاة من قبل نظرية ما، الأمر الذي يحيل الإجابة – التي غالبا ما تكون جاهزة بشكل مسبق – إلى عنصر جديد يُضاف إلى مجموع تطبيقات الأنموذج النظري و حسب ..

إنّ الإشكال المطروح في مثل هذا النوع من الأسئلة و ما يترتّب عنها من إجابات هو أنّها تقنّن رؤية و شكل إدراك الباحث الذي لا يعود يقوى على إدراك إشكالية الموضوع المعرفيّ و لا على إدراك الموضوع الدينامي المرتبط به و لا حتّى على إدراك إحراجات النظرية التي يكون بصدد تحيين سيروراتها الإجرائية. بالأحرى، لا يستطيع أن يرى إلاّ ما هو مرسومٌ من طرف تلك السيرورات ..[6]

نتيجة: يخلص الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** في نهاية تأمّلاته هذه، إلى سؤال مؤسّس لأطروحة بحثه يعتبره محايثا و تشييديا يرتكز على التصوّر الذي رست عنده تلك العملية التأمّلية الأوّلية التي ترى أنّ الرواية جنس تعبيريّ إيديولوجيّ و جماليّ يتوسّل – لكي يتجسّد – وسائل بلاغية و منطقية، فنتج عن ذلك أن تمّ ربط الأساس الذهني لإنتاج الرواية بفكرة إيديولوجية تحمل تصوّرًا عن العالم و الإنسان و المجتمع، و هي الفكرة التي تُحوّل وفق مقاييس حجاجية إلى حكاية منسوجة، بناءً على قيود الضروري و المحتمل الملائمين للفكرة الإيديولوجية

[6] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي " نحو تصور سيميائي " . منشورات الاختلاف .الجزائر . ط 1 . 2008 . ص- ص : 9-14 .

وللحساسية المعرفية و الجمالية المهيمنة على التلقّي المحاقب لزمن الإنتاج، ثم يتحوّل كلّ ذلك إلى أشكال لغوية خاضعة لأشكال التقنية الخاصّة التي تتولّى ربط النصّ المفرد (رواية ما) بالجنس الأدبي (الرواية بشكل عامّ)..[7]

لا يجد الباحث غضاضة في الاعتراف بأنّ التصوّر الذي صدرت عنه أطروحة كتابه لم يكن له أن يتشكّل بمنأى عن تصوّرات رائدة أفرزتها إجابات تنتمي إلى النمط الأوّل من الأسئلة، سواءٌ أ كانت تؤشّر – بفعل كونها ذات منحى متعالٍ – على الطابع الإيديولوجي الواضح للجنس عن طريق ربطه بالعالم الصادر عنه و العائد إليه (كما هو الشأن مع إجابات **لوكاتش** و **باختين** و **غولدمان** ..)، أو كانت تؤشّر على توجّه يرفض ربط الجنس بفكرة إيديولوجية ما مباشرة، و ترى – أسوةً**بأفلاطون** في محاورة **فيدر** – أنّ " النصوص حالما تُنتج تتسامى عن منتجيها، فتكتفي بناءً على ذلك الوعي، بوصف تشكّل المعنى و حسب، [كما هو الحال مع سيميائيات السرد مثلا ..]، أو بوصف شكل المحاكاة الإظهارية بوصفها المظهر الذي يمنح النصوص سماتها الأدبية [كما هو الشأن مع الشعرية المعاصرة] ..[8]

انتهى الباحث في سيرورته التأمّلية إلى اكتشاف أنّه بالإمكان إعادة تلك الإجابات التي أصبحت بمثابةأنموذجات، إلى أسئلة مؤشّرة على إمكانية تركيب أنموذج أكثر ملاءمةً :

– كيف يمكن للنصّ أن يكون نصّا آخر مغايرًا لذاته ؟؟..

– كيف يمكن التوفيق بين الشكّ في استقلال وظيفة المحتوى و بين التأكّد من تفاعل كلّ أشكال الكتابة مع البنيات الاجتماعية و الثقافية ؟؟..

– كيف يستطيع النصّ تمثّل و اختزال البنيات المعرفية و الاجتماعية ثمّ تمثيلها بواسطة أشكاله البنائية ؟؟..

– كيف تتعالق بنيات الإنتاج الأدبيّ مع البنيات الاجتماعية و المعرفية ؟؟..

– كيف يتيح النصّ – رغم أنّه بنية متراصّة – عددًا لا محدودا من التأثيرات على قُرّائه ؟؟.....

يمكننا أن نلاحظ أنّ الأسئلة التي ساهمت في تشكيل سؤال أطروحة الكاتب مختلفة و متنوّعة، فلماذا اختزلها في سؤال الإنتاج دون سؤال التلقّي ؟؟..

---

[7] / ينظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي " نحو تصور سيميائي " . مرجع سابق . ص : 15 .

[8] / Platon . Phedre ou de la beauté .œuvres complètes . tome 2 .traduction nouvelle et notes par LeonRobi . bibliothèque de la pléade .Gallimard .1950 .pp : 9 - 82 .

يبرّر الباحث ذلك بخصوصية تصوّره الشخصيّ للرواية المنطلق من كونها تخييلا تتحكّم به القصدية الممارسية (بالمعنى الأرسطي للمصطلح) الذي يقتضي أنّ وُرودات الجنس (الروايات المفردة) تكون إضافة إلى ذلك خاضعة إلى شكل إدراك المنتج للعالم المحاقب للإنتاج و لشكل إدراكه لإبدالات قيود الجنس الملائمة للفكرة الناتجة عن ذلك الإدراك؛ يعني ذلك أنّ القصدية الممارسية الذهنية تقتضي إضافة إلى التفكير في أشكال تجسيد ناتج التفكير في العالم، انتقاء الأشكال التي تتيحها قيود الجنس لكي تكون هي نفسها موادَّ دلاليةً، و ذلك ما يسمح للنصّ المفرد أن يكون هو نفسه في الوقت ذاته تطويرًا للجنس و إسهاما في إدراك إمكاناته التي لم تُحيّن بعد. و لعلّ هذه الحقيقة كافية لأن تدلّل على ضرورة تجريب الرؤية الإنتاجية، خاصّة و أنّ الرؤية التلقّياتية رغم اعتمادها على آليات الإنتاج، قد واجهتها إحراجات كثيرة أهمّها :

1/ كون التلقّي بوصفه قراءة، محكوما بالشروط المحيطة بالذات المتلقّية. على أساس ذلك فإنّ أيّ إدراك تلقّياتي و مهما كانت الآليات التي يعتمدها، لا يكون إلّا تأويلا ذاتيا و يظلّ اختزاليا و محدّدا و من ثم فإنّ الذات لا ترى إلّا ما يسمح هو برؤيته ...

2/ كون النظرة التلقّياتية تعمل عموما على تجريد المظاهر التي تبدو حاضرة وفق مبدأ الرسوخ الجشطالتي[9] وبذلك تنحو تلك المظاهر نحو التحوّل إلى قوالب لوصف النصوص الخاضعة لـ (ما صدق الجنس) عامّة، فينتج عن ذلك تحوّل ما هو مفترض بوصفه خاصًا بالجنس (في المستوى المجرّد) إلى قانون للبتّ في النصوص المتفرّدة الوجودية، بل للتنبّؤ بالنصوص الممكنة –كما تؤكّد ذلك الشعرية المعاصرة –.[10]

إنّ سؤال الإنتاج على خلاف ذلك، هو سؤال يتغيّا الإدراك الواقعي لحقيقة تلك الظهورات التي هي أدلّة ذهنية قصدية. و لا يُتاح ذلك إلّا بتمثّل النصوص بشكل مماثل للتمثّل الذي تمثّلها به **أرسطو** و هو يحدّد الشعرية؛ الشيء الذي يقتضي ضرورة تمثّل حصيلة كلّ تلك الآليات التلقّياتية، ثمّ معاملتها ليس بوصفها آليات لتلقّي النص الروائي، بل آليات لتلقّي المنتج للعالم الذي يريد التعبير عنه روائيا ..

ما يمكن ملاحظته في هذا الإطار، هو أنّه و رغم الأهمية القصوى التي تكتسيها أبحاث الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** و تصوّراته حول آليات إنتاج النصّ الروائي، و رغم استثمارنا لأهمّ ما جاء به في بحثنا هذا، إلاّ أنّ

---

[9] / يُنظر : محمد الماكري . الشكل و الخطاب . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء . 1991 . " فصل : نظرية الأشكال الجشطالتية " .

[10] / O. Ducrot et T .Todorov . dictionnaire encyclopédique des sciences du langage . éd. seuil .paris .1972 . pp : 106 - 112 .

مسألة اختزاله كلّ الأسئلة في سؤال الإنتاج دون التلقّي، نزعم أنّ فيها شيئا من التعسّف و الغُلوّ يشبه من يُصرّ – عبثا – على فصل وجهي العملة الواحدة عن بعضهما ... ربّما كان حريًا به أن يؤجّل أسئلة التلقّي إلى بحوث لاحقة ضمن مشروع متكامل و إن طال به الزمان، بدلا من التبريرات التي تبدو – في نظرنا على الأقلّ – غير واقعية على الإطلاق، لأسباب كثيرة أهمّها أنّ علاقة مَا، تقوم بين الفعاليتين: الكتاب؛ باعتبارها إنتاجًا للنصوص و من ثَمّ تداولها، و القراءة باعتبارها فعالية تلقّي تلك النصوص و التعامل معها و من ثَمّ " التورّط " في تأويلها وإعادة إنتاجها ..

إنّ القراءة التي نطمح إليها جميعا هي " عملية (قراءة / كتابة) معًا، حيث يُكتب النصّ من جديد مع كلّ قارئ بل مع كلّ قراءة، ممّا يؤدّي إلى الإفلات من إسار الدوران الأبله في فلك النصّ ذاته ... و تحاول هذه القراءة المركّبة كذلك أن تحرّر النصّ من الشرنقة التي حُوصر داخلها ليستأنف عملية الاستجابة للمستجدات؛ أي إنّها عملية تهدف إلى إعادة إنتاج النصّ في ضوء الوضعية المشخّصة للمجتمع، و هي وضعية متحرّكة بطبيعتها في ضوء المستجدّات المعرفية و السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية ... " [11]

لكن و على الرغم من كلّ ملاحظاتنا، يجب الاعتراف بأنّ ما طرحه **عبد اللطيف محفوظ** من أسئلة وإشكالات " من شأن تمحيص السؤال فيها، أن يعمّق فهمنا لمسألة اشتغال الدلالة في النصّ الروائيّ و لكيفيات و مستويات هذا الاشتغال .. و في حالة النصّ الروائي العربيّ، فإنّ مقاربة هذه الأسئلة تمكّننا من ملامسة الأنساق الدلالية و التخييلية و المعرفية للرواية العربية، و تحديد أهميّة و قيمة موقعها كنسق إبستيمي وسط الأنساق الثقافية المحدّدة لتمثّلات و صور المجتمع عن ذاته و هُويته و مستقبله و مشروعه .. " [12]

و لكن و من أجل تحديد دقيق لمسار المقاربة و أولوياته، كان لابد من الاعتراف بأنّ " الشكل هو نقطة الارتكاز التي من دونها لا يتأتّى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الإيديولوجية و الرمزية .. " [13]... جاء ذلك حرصا على أن تكون المقاربة تفاعلية نسقية قدر المستطاع تسلّم بتفاعل (و اندغامinvagination)

[11] / محمد راتب الحلاق . النص و الممانعة " مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع " . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2000 . ص : 10 .
[12] / محمد بوعزة . هيرمينوطيقا المحكي " النسق و الكاوس في الرواية العربية " . مؤسسة الانتشار العربي . بيروت . ط 1 . 2007 . ص : 17 .
[13] / أحمد اليبوري . دينامية النص الروائي . منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . ط 1 . 1993 . ص : 44 .

[14]الأنساقالمحايثة و التداولية للنصّ الروائي، شرط ألاّ تكون هناك حُظوة متعالية سابقة لنسق ما، على حساب الأنساق الأخرى ..

من جهة أخرى فإنّ دلالات النصّ الروائي تخضع لا محالة ، لشبكة معقّدة من العلاقات الظاهرة و المضمرة ، ما يجعلنا ننظر إلى الدلالة بشكل عام ، على أنّها سيرورة نصّية تداولية يتحكّم فيها محفل الإنتاج و محفل التلقّي .. لكن ما يجعل الأمر عسيرًا هو أنّ مستويات البحث عن دلالات النصّ الروائي تتعدّد بتعدّد مرجعياتها و تباين علاماتها المنتمية إلى مقولات مختلفة كمًا و كيفًا (شكلانية ، بنيوية ، رمزية ، إيديولوجية ، جمالية ...) .. من هنا يحيلنا إشكال الدلالة و المعنى إلى إشكال آخر يرتبط بعلاقة الرواية بالعالم أيّا كانت مسمّياته (واقعا ، إيديولوجيا ...) ، فالرواية و إن كانت تُبطن رؤيةً للعالم و الإنسان و تتقاطع مع التاريخ و الإيديولوجيا ، فإنّ الروائي لا يمكن أن يُعبّر عن هذا العالم إلا بالانسحاب منه و إعادة تشكيله وفق قوانين اللغة و الجنس الأدبي ؛ لأنّ الروائي المعاصر " يشتغل على الكلمات لا على الأشياء " [15] و عليه و تبعًا لهذا الوعي الجديد ، فإنّ الرواية المعاصرة لا تطمح لأن تعكس واقعا خارجيا أو تنقل تجربة معيشة ، بل تطمح للكشف عن إمكانات الكتابة الروائية بوصفها اشتغالا على اللغة و التخييل ... قد يطرح هذا التوجّه جملة من الأسئلة تتعلّق خاصة باحتمال أن يفضيَ هذا الوعي الجديد إلى (اغتيال) الواقع ، لكنّ المطَمئن في الأمر هو أنّ الرواية المعاصرة تدرك أنّها تشتغل على الكلمات لا " على الوقائع و الأشياء " كما تدرك أنّها تعيش وسط عالم إشكاليّ و متحوّل يشكّل لها مصدر قلق محفّز على الكتابة ...

ربما تُورّطنا محاولة إثبات معنى للنص أو العثور عليه و تفسيره وفق حقيقة برّانية ، في كثير من الإشكاليات ، لذلك كان الأسلم و الأحوط هو أن نرصد " كيفية تشكّل هذه الأنساق بتحديد جمالية و شعرية كل نسق و ترهين تضميناته المحتملة ، ثم الارتقاء بالتحليل في خطوة ثانية لكشف تفاعلاتها و ما ينتج عنها من تشاكلات و أطياف دلالية ، رمزية و معرفية .." [16]

في مقابل ذلك و على الرغم من أنّ كل مقاربة تبدأ محايثة للنص الروائي ، فإنّ ذلك لا يجب أن يكون هدفها الرئيس أو يحُول بينها و بين امتداداتها في السياقات الثقافية المتنوّعة التي تندمج فيها و تتفاعل معها عن طريق

---

[14] / voir : Jonathan Culler . on déconstruction (theory and criticismafterstructuralism) .Ithaca .new york . CornellUniversitypress .1982 .p.198 .

[15] / voir : Françoise van Rossum-Guyon.op.cit. p .9 .

[16] / محمد بوعزة .هيرمينوطيقا المحكي .. مرجع سابق . ص : 17 .

انفتاح السرديات على علوم أخرى غير اللسانيات تتجاوز المستويات النحوية للمحكي و تبحث في العلائق الممكنة بين أنساق السرد و أنساق أكثر شمولية ؛ اجتماعية و تداولية ، تماما مثلما جمع (**فاولر**) بين سرديات الخطاب و سرديات القصّة في تحليله اللساني من خلال اهتمامه بالمنظور السردي و الفواعل و كلام الشخصيات .. غير أنّه لاحظ أنّ دلالة هذه البنيات السردية المحايثة تظل محدودة ما لم يتمّ إدماجها في السياق الاجتماعي و التداولي .. لذلك هو يقترح السوسيولسانيات منهجا " يمكن ضمنه ربط الرواية الفردية أو القصّة بالسياقات الأوسع للكتابة و القراءة و البنية الاجتماعية .. " [17]

لم يكن هذا الأمر جديدا بالكُليّة ، فقد اقترح قبل ذلك (**فاركا**) نمذجة للسرد و خلُص إلى نتيجة مفادها أنّ السرد لا ينبغي أن ينفصل عن المثلّث التواصلي : المرسل ، الرسالة ، المرسل إليه .. لأنّنا بذلك نتمكّن من إعادة المحكي إلى سياقه الاجتماعي ، و عليه لاحظ أنّ السرديات البنيوية تطرح إشكالا على صعيد المعنى ، لأنّ المتواليات السردية لا تشكّل بالضرورة محكيا ما لم تُدمج في سياق ملائم لها .

من جهة أخرى ، يدعم (**بيار زيما**) هذا الرأي بملاحظته أنّ السرديات البنيوية و خاصة دراسة " **جنيت** " للعلاقات بين السرد و الخطاب و الحكاية ، لا تسمح بصياغة روابط بين البنية السردية و البنية الاجتماعية ، لأنّها تلغي المحتوى الدلالي للسرد ؛ فهي تصف التقنيات السردية دون بحث مضامينها الإيديولوجية و الاجتماعية ....

2- المقاربة البنيوية في السرديات :

لا يمكن لهذا الطموح أن يتحقّق إلا بدرجة عالية من التجريد و الصورنة ، و هو ما نلاحظه في أعمال **تودوروف** و **غريماس** و **جينيت** ، و نميّز فيه - منهجيا – بين اتجاهين حسب موضوع الدراسة :

أ - سرديات الخطاب :

و هو الاتجاه الذي ينطلق من التمييز بين الخطاب و القصّة و يتّخذ من دراسة الخطاب السردي موضوعا له من حيث هو طريقة تقديم و تمثيل القصّة باعتبارها متوالية للأحداث و الأفعال .. و في إطار العلاقة بين هذين المستويين للسرد ، فإنّ ما يهم سرديات الخطاب ليس الأحداث المسرودة و القصّة ، بل الخطاب ؛ أي طريقة سردها من خلال :

[17] / روجر فاولر . اللسانيات و الرواية . ترجمة : لحسن احمامة . دار الثقافة . الدار البيضاء . ط 1 . 1997 . ص : 150 .

1/ – صيغة الخطاب : أي دراسة نقل الأحداث ، أين يكون التمييز بين الأسلوب المباشر و الأسلوب غير المباشر ، و بين محكيّ الأقوال و محكيّ الأحداث ..

2/ – زمن الخطاب : أي دراسة نوع العلاقة بين زمن السرد (الخطاب التخييلي) و زمن الكتابة (العالم التخييلي)...

3/ – رؤى الخطاب : أي دراسة أنواع التبئير و الرؤية السردية الخاصّة بأشكال ظهور السرد كذات للتلفّظ .

ب – **السيميوطيقا السردية** :

يهتمّ هذا الاتجاه بسردية القصّة من خلال التركيز على مستوى المحتوى لتحديد التمفصلات الدلالية التي تتحكّم في البنيات السردية . و على خلاف سرديات الخطاب التي تركّز على الفعل التلفّظي ، تنقل السيميوطيقا السردية بؤرة التحليل إلى الملفوظ عبر تبئير التحليل السردي على القصّة باعتبارها خطاطات و برامج للحكي تُرهّنها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة ... و تتمّ دراسة سردية القصّة من خلال تحديد منظور الحكي كما نجد عند (**بريمون**) لكشف الاحتمالات السردية : الأدوار و الحبكات في المحكي ، و من خلال الاهتمام بعمليات إنتاج و تمفصل المعنى انطلاقا من البنيات السردية السطحية و العميقة كما في دراسات (**غريماس**) و (**كورتيس**)..[18]

ما يمكن ملاحظته هو أنّه بالمقارنة مع سرديات الخطاب التي تستبعد المعنى و تركّز على المظهر اللفظي للسرد ، تضفي سيميوطيقا**غريماس** بُعدا دلاليا على المحكي دون أن تُخرج دلالة المحكي في هذه النظرية عن إطار علم الدلالة البنيوي و بالتحديد عن مفهوم الدلالة المحايثة ..

لعلّ أهمّ إنجاز لهذه المقاربة هو أنّ المفاهيم الأساسية في علم الدلالة البنيوي تتحدّد من خلال التعارض بين المعانم الأساسية les sèmes ؛ (أي الوحدات الدلالية الصغرى) .. فلا ندرك معنى " الظلمة " مثلا إلاّ من خلال مقابلها " الضوء " ، كما يشكّل إدراك التعارضات ما يمكن تسميته بـ (البنية الأساسية للدلالة) التي

[18] / يُنظر : محمد بوعزة . هيرمينوطيقا المحكي . مرجع سابق . ص : 30 .

يستند عليها علم الدلالة البنيوي . ذلك أنّه بفضل إدراك الاختلافات و التعارضات يكتسب العالم شكلا .." (19)

واضحٌ من خلال ما سبق أنّ الأساس الإبستيمولوجي لهذه البنية الدلالية يرجع إلى النموذج اللساني الذي يقتضي بأنّ " الوحدات التي تكون في مستوى أعلى من الجملة تمتلك التركيب نفسه الذي تمتلكه الوحدات التي تكون في مستوى أدنى من الجملة ، و يكمن معنى المحكي في التنظيم الداخلي لعناصره ؛ إنّه يكمن – بعبارة أوضح – في قدرة الكلّ على إدماج الوحدات الجزئية . بالمقابل يكمن معنى عنصر ما في قدرته على الدخول في علاقة مع باقي العناصر الأخرى و مع النسق الكلّي للعمل ." [20]

نعاين بوضوح أنّ التحليل السردي قد استعار النموذج اللساني عن طريق " نقل تماثلي للوحدات الصغرى للسان (فونيمات ، ليكسيمات) إلى الوحدات الكبرى التي تتجاوز الجملة مثل المحكيّ و الفلكلور و الأسطورة " [21]... من زاوية أخرى ، فإنّ ما تتضمّنه سيميوطيقا**غريماس** من بُعد دلاليّ ، لا علاقة له بما يريد المحكي أن يقوله ؛ حيث يتعلّق الأمر بالمبادئ المنظّمة للمحكيّ و علاقاتها ؛ أي بنية و تركيب المحكيّ ...

لقد انتقد (**ريكور**) السيميوطيقا السردية و بوجه خاص (**بريمون**) و (**غريماس**) اللذين " حوّلا الحكاية إلى منطقية للأفعال ، و كيف أنّهما عندما قاما بتفريغها من الزمان و فرضا المنطقية عليها ، انتهكا بذلك أساس جانبها التصويري و هو حبكتها التي تتضمّن زمنية ملازمة و لا يمكن الاستعاضة عنها بشيء آخر .. " [22]

ليس معنى هذا أنّ الاختلاف بين سرديات الخطاب و السيميوطيقا السردية يشكّل تعارضا مطلقا ، خاصّة إذا ما عرفنا أنّ القصة و الخطاب يكوّنان مستوى واحدًا متلاحما و متداخلا في كل محكيّ و لا يمكن الفصل بينهما إلاّ في إجراء التحليل ؛ إذ يمكن أن نُرجع هذا الاختلاف إلى أنّ كل اتجاه " يؤسّس مستوى متجانسا للتحليل لا يحتفظ فيه إلاّ بما هو ملائم لموضوعه ، و الباقي يقع خارج بحثه .." [23]

---

19 / voir : Terence Hawkes . structuralism and semiotics . Editions Methuen and co.ltd.London / new york .1979 . p : 88 .

20 / Paul Ricœur .Du texte a l action (essais d herméneutique) . édition du seuil .Paris . 1986 . p: 149 .

21 / IBID. P : 151 .

22 / ينظر : محمد بوعزة .هيرمينوطيقا المحكي . مرجع سابق .ص : 33 .

23 / J.Courtés .Analyse sémiotique du discours .hachette .Paris .1991 . p : 35 .

على الرغم من هذا الاختلاف التصوّري ، تلتقي سرديات الخطاب و السيميوطيقا السردية في المقاربة البنيوية للخطاب السردي ؛ فكل واحد منهما يتقيّد بمستوى البنية و يستبعد المرجع و السياق و القارئ (و إن ادّعيا أنّ ذلك تأجيل لهذه العناصر و ليس استبعادا مطلقا لها) ..

أمام هذه المفارقة ، يقترح (**زيما**) توسيع مجال بعض المفاهيم السيميوطيقية التي تسمح بوصف العلاقات بين الأدب و المجتمع ، كما تسمح بتشخيص الإيديولوجيا على المستوى الخطابي و اللغوي . في هذا الإطار يعيد صياغة هذه المفاهيم السيميوطيقية ضمن نموذج نظري اجتماعي يضفي عليها محتوى اجتماعيا ، خاصة مفاهيم الفواعل و التركيب السردي و التناصّ و البنية السوسيولسانية في إطار ما سمّاه (علم اجتماع النص) الذي تُشكل فرضيتُه المركزية " معرفةَ كيف يتفاعل النصّ مع المشكلات الاجتماعية و التاريخية على مستوى اللغة .." (24)

لا يمكن أن يعنيَ كل ما سبق الخوض فيه ، التنكّر لجهود و نتائج المقاربات السابقة ؛ فلكلّ منها شروطها التاريخية و المعرفية ، لكن ثمّةَ جملة من الثغرات دفعت هذا البحث دفعا لتجاوزها إلى ما يزعم أنّها مقاربات أكثر نضجا – خاصة في المستوى الإبستيمولوجي – مع ضرورة تبرير هذا " التجاوز " معرفيا على الأقل ..

ما يمكن استنتاجه في الأخير هو " أنّ جميع هذه الاتجاهات التوسيعية تؤكّد انفتاح الحقول التعبيرية و الرمزية التي يشملها مفهوم السرد ، سواءٌ الشكلية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأنثروبولوجية . و يمثّل هذا الانفتاح الدلاليّ ضرورة معرفية لمقاربة السردية بصورة تتجاوز حدود السرديات . إنّ السرد ليس مجرّد صيغة للكلام أو متوالية من الأحداث ، إنّ ما يميّز طبيعته هو قدرته عن التعبير عن الحاجات الضرورية للذات و إشباعها ، حيث يقوم بدور(التوسّط) بين الذات و العالم و يشكّل أداةً للمعرفة و صيغةً للوجود و الكينونة . و تبيّن هذه الوظيفة المعرفية و الترميزية الحاجة إلى ربط السردية بأنساق أخرى أكثر شمولية و اجتماعية و ثقافية و معرفية ... " (25)

3 – الإطار الإبستيمولوجي العامّ :

تبيّن الدراسات الأنثروبولوجية التي تهتمّ بتشريح بنيات العقل الإنساني ، دور السردية في تمكين الإنسان من فهم ذاته و العالم عبر وظائف الترميز و التمثيل و الكشف ، خاصة منها ما ذهب يؤكّده العالم

---

[24] / يُنظر : بيير زيما . النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي) . ترجمة : عايد لطفي . دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع . القاهرة . ط 1 . 1991 . ص : 176 .

[25] / محمد بوعزة . هيرمينوطيقا المحكي . مرجع سابق . ص : 38 .

الإيطاليvicoمن أنّ " الخاصّية العبقرية المميّزة للعقل الإنساني على الدوام هي (ملَكة الحكمة الشعرية Poetiquewidsom) التي تُمظهر ذاتها كقدرة و ضرورة على إنتاج الأساطير و استعمال اللغة استعاريا .. " (26)

من خلال ذلك يُنظر إلى عملية إنتاج الأساطير و الرموز و الحكايات عند الإنسان القديم على أنّها نسق لمعرفة العالم و ترميزه و تمثيله من أجل فهمه و تغييره . إضافةً إلى أبحاث **ليفي شتراوس** اللاحقة التي عمّقت التصوّر البنيوي الباحث في ميكانيزمات العقل الإنساني و التي خلُصت إلى أنّ الحكايات و الأساطير تقوم بالوظائف الواصفة التي تنتج عن عملية البنينة (بناء الأشكال و الصور لتحقيق نوع من التفاهم بين الذات و العالم)...

كلّ هذه الأبحاث المعرفية و غيرها كثير ، ساهمت في إلقاء الضوء على القيمة الإبستيمولوجية لملكة التخيّل عند الإنسان ، باعتبارها استراتيجية محدّدة للرؤى و أنظمة الترميز... و من ثمَّ و استنادًا إلى عملية البنينة هذه ، لا يظل السرد مجرّد فعل لساني ، بل يتحوّل إلى سَنن عبر – ثقافي واصف ، يُمكّن الذات من إنجاز سيناريوهات لتأويل و تفسير الوجود ، و يؤسّس لنمط مخصوص من المعرفة و الفهم بفتحه أمام الذات أفقا جديدًا يسمّيه **ريكور** (عالم النص) ، هو في حقيقته أفق احتمالات و إمكانات الفعل حيث " يؤشّر النص قصديا على أفق جديد للواقع سمّيناه بالعالم . و يتدخّل عالم النص في عالم الفعل لكي يصوّره من جديد و إذا أمكن يغيّر شكله .. " (27)

إنّ الفهم السردي إذًا هو في محصلته نتاج للعملية التصويرية و التدليلية للحبكة التي " تطوّر نوعا من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردي ، و الذي هو أقرب إلى الحكمة العملية في الحكم الأخلاقي منه إلى العلم ، أو بمزيد من العمومية ؛ إلى الاستعمال النظري للعقل .. " (28)

أمّا على صعيد بناء المعرفة الدلالية " تؤسّس السردية أفقا تأويليا للفهم يتخطّى مناطق اشتغال العقل المقيّد بحدوده الإبستيمولوجية و إكراهاته النظرية ، سواءٌ على مستوى الموضوعات أو على مستوى الأدوات

---

[26] / Voir : Terence Hawkes . Structuration and semiotics .op.cit.p :15.

[27] / voir : Paul Ricœur .Du texte a l' action .op. cit. p: 23 .

[28] / بول ريكور . الحياة بحثا عن السرد . مرجع سابق . ص : 22 .

و المفاهيم " [29] إنّه نمط من الفهم السردي يختلف في كينونته و مقوّماته عن طبيعة الفهم العقلي المجرّد ، ذلك أنّ ما لا يمكن التعبير عنه بالخطاب العقلي أو فهمه ، يجد لا محالة حلولا شعرية و رمزية في الخطاب السردي الذي يفتح أمام الذات عالما مُمكنا أو عوالمَ ممكنة .. السردية تحلق بمنتهى الحرّية فوق كل هذه الحدود و الإرغامات " لتكشف عن الخرائط المجهولة في الوجود التي يعجز الخطاب العقلي عن ترسيمها أو وصفها " [30] و هي القناعة نفسها التي يتبناها الروائي (**ميلان كونديرا**) حين يعترف بأنّ الهُوية الروحية لأوربا لم تعكسها التطوّرات العلمية و التقنية ، بل إنّها تشكّل سبب أزمتها الأنثروبولوجية بسبب " الطابع الأحادي للعلوم الأوربية التي اختصرت العلم إلى موضوع مجرّد للاستكشاف التقني و الرياضي و استبعدت من أفقها العالم العياني للحياة .. " [31]

في مقابل هذا الإقصاء للهُوية و الذات و الإنسان من مختبرات العلوم التجريبية ، استطاعت الرواية أن تُعيد الإنسان إلى كينونته و هُويته و أن تكشف التيمات و الأبعاد المختلفة للهوية الروحية الأوربية و تقيها التشتّت و النسيان و التلاشي ...

معنى ذلك أنّ السرود و إن اختلفت في طبيعة و ماهية أحداثها ، تشترك في الطموح الإنساني للكشف عن ألغاز و أسرار الوجود ، إذ إنّ " أيّ تمثيل سردي للأحداث الإنسانية ، هو مشروع فلسفي عميق ، بل يمكن القول إنّه مشروع أنثروبولوجي أصيل ، و لا يهمّ إن كانت هذه الأحداث التي تحيل على مراجع مباشرة للسرد ، واقعية أم مُتخيّلة ، المهمّ هل يمكن اعتبارها أحداثا إنسانية نموذجية ؟.." [32] كما أنّ الحديث عن عالم النص ، يعني بالضرورة " التركيز على ملمح ينتمي إلى أيّ عمل أدبي يفتح أمامه أفقا لتجربة ممكنة ، عالم يمكن أن يُعاش فيه . فليس النصّ بالشيء المغلق على ذاته بل هو مشروع كون جديد مستقلّ عن الكون الذي نعيش فيه .. " [33]

أ / إبستيمولوجيا الرواية :

خلافا للأجناس السابقة عليها كالملحمة و الخرافة و الأسطورة ، تنتمي الرواية إلى الأزمنة الحديثة بالمعنى المعرفيّ و ليس بالمعنى الكرونولوجي ، إذ تكشف منجزاتها و أنماطها عن تحوّل عميق في الأنساق (الأكسيولوجية) و

---

[29] / محمد بوعزة . هيرمينوطيقا المحكي .مرجع سابق . ص : 44 .

[30] / م .س . ص : 44 .

[31] / ميلان كونديرا . فن الرواية . ترجمة : بدر الدين عرودكي . مجلة " العرب و الفكر العالمي " . العدد : 16/15 .1991 . ص : 7 .

[32] / Voir : Hayden White . The content of the form .op. cit. p : 180 .

[33] / بول ريكور . الحياة بحثا عن السرد .مرجع سابق . ص ص : 23 ، 24 .

المعرفية و الفلسفية و في العوالم المتخيّلة أيضا ، لأنّ الملحمة " عالم الأسلاف و البدايات و الدورات الكونية ، أمّا الرواية – و التي لم تظهر كجنس شفهي و إنّما كجنس مكتوب فورا بل و مطبوع – فتنتمي إلى العصر الحديث ، معبّرة عن تاريخية القيم و انتقاليتها ، بل و حتّى عن هشاشة السَنن الأدبي الذي تندرج فيه . لذلك فهي انتقادية إزاء اللغة مثلما هي انتقادية إزاء نفسها .." [34]

على أساس ذلك ، حدّدت نظريات الرواية ، هُوية الرواية من منطلق صياغة هذه الأخيرة لإبستيمي جديد يعيد تأويل علاقة الذات بالعالم . من هذا المنطلق كذلك شكّلت الرواية تمفصلا انتقاليا بين إبستيمي الملحمة و الأسطورة و الخرافة و بين إبستيميها الجديد المتعلّق بانتقال معرفيّ من الديني إلى الدنيوي ، و من القيم الجماعية إلى تفاصيل الحياة الشخصية . و رغم اختلاف خلفيات و أسس هذه النظريات إلاّ أنها تؤكّد جميعها على الطبيعة الجدلية للرواية التي تتمظهر في صورة سيرورة غير مكتملة مفتوحة على كل الممكنات ...

هذه التحوّلات الانتقالية للأنساق و العوالم ، هي التي رسمت خرائط النقلة الإبستيمولوجية من الوحدة إلى التعدّد و من الطوباوية المحايثة إلى الواقع المعقّد و من الثبات إلى التغيّر و من الجوهر إلى العرض و من الكُلية إلى الفردية و من الانغلاق إلى الانفتاح ... [35]

ب / المتخيل السردي :

الجنس الروائي ذو طابع مركّب و معقّد لا محالة ، بالنظر إلى شبكة العلاقات و التفاعلات التي يقيمها مع الأجناس الأخرى ، و حين نتساءل : أين تكمن الشيفرة الخاصة بالدلالة ؟ .. فإنّ ذلك يدفعنا إلى كشف العلامات التي ينهض عليها العالم الروائيّ و يتبنين من خلالها .و لا أقدرَ على ذلك من السيميائية بشكل عام لأنّها هي التي تهتمّ أكثر من غيرها بتعيين طبيعة الدوال و تحديد تركيبتها و إبراز طريقة اشتغال السَنن الذي تندرج فيه .. " [36]

يقترح (**كريزينسكي**) ضمن منظور معرفيّ موسّع ، يرتكز أساسا على السيميائيات التعاقبية و يستلهم النظريات الفلسفية و التأويلية الخاصة بحقل الجنس الروائي ، يقترح نمذجة للعلامات التي تُبنين مُتخيّل النصّ الروائيّ ضمن أفق تشييد دينامية للرواية الحديثة يتكوّن من البنيات التكوينية التالية :

---

[34] / بيرنارفاليط . النص الروائي . ترجمة : د.رشيدبنحدو . منشورات سليكي إخوان . المغرب . ط 1 . 1999 . ص ص : 7 ، 8 .

[35] / يُنظر : فيصل دراج . دلالات العلاقات الروائية . مؤسسة عيبال للدراسات و النشر .ط 1 . قبرص . 1992 . ص : 19 .

[36] / يُنظر : بيرنارفاليط .النص الروائي . مرجع سابق .ص : 35 .

التناصّ / الإيديولوجيا / الأكسيولوجيا / المرجع / الجمالية و الدوافع . لكن ما يلاحظ على هذه البنيات هو أنّها تحيل على علامات متعدّدة و متنوّعة تختلف في هُويتها و طبيعتها لأنّها تنتمي إلى أسنن و أنساق مختلفة ، ممّا يطرح إشكالا منهجيا و معرفيا عند محاولة قراءة هذه العلامات و تأويلها وفق سَنن شامل يستوعب كل الأسنن التي تحيل عليها .

يتجلّى النصّ الروائي من خلال نمذجة (**كريزينسكي**) كمسرح لتفاعل أسنن و أنساق متعدّدة ، و على أساس ذلك يتصوّر **كريزينسكي** " نصّ الرواية بمثابة مشجّر تترابط فيه هذه النمذجات بشكل متراتب و ذي تأثير متبادل ... فالرواية مثل الخليّة المركّبة من جزيئات تخضع في تطوّرها لضغوط المعطيات الوراثية و لتلك التي للوسط .. " [37] . تشتغل هذه الأنساق و النمذجات بشكل متزامن في النصّ الروائي و حين تؤثّث فضاء المتخيّل ، فإنّ ذلك ليس دون مقابل بل تفرض عليه بنية علاماتها . و كل بنية من هذه البنيات تتضمّن توتّرات و تعمل وفق سَنن سيميائي مخالف لسَنن البنيات الأخرى .

لعلّ أبسط مثال على ذلك هو أنّ النمذجة المرجعية تشكّل نسق القيود الموضوعاتية و الشكلية التي تفرضها مواجهة السارد للمرجعي و " تتعيّن كذلك بكونها توالدًا في البنيات الروائية النوعية التي تسميئ المرجع عندما تضعه بواسطة مُواربات التحويلات السردية و الخطابية في مستوى الإحالات ، هذا الذي يتّخذه المرجع ذريعة و علامة للإحالة على الواقعي .. " [38]

تُبرز مختلف هذه البنيات و العلامات أنّ " الرواية شكل يُكتب في عدّة مستويات و أنّها كلام علائقي بامتياز و أنّ كلّ نمذجة من نمذجاتها يطابقها خطاب خاصّ و سرد خاص ، بهما يتّحد الجسم الروائي " [39].. بناءً على ذلك ، كيف يتبنين النص الروائي باعتباره ملتقى علامات ؟؟.. إنّ ما ينّظم هذه الشبكة من النمذجات و العلامات – حسب **كريزينسكي** – هو مقولة الذات (المؤلف / السارد) لأنّ الرواية من وجهة نظره " شكل أدبيّ جدير بالإجابة عن ضغط القيود التيمية و البنيوية و الكتابية و التي تفرضها اللغة الطبيعية .." [40] و عليه تتحكّم الذات في تنظيم استراتيجية السرد و الخطاب من خلال وساطة السارد ، لأنّ هذا الأخير ليس إلا علامة

---

[37] / فلاديمير كريزينسكي . من أجل سيميائية تعاقبية للرواية . ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي " . ترجمة جماعية . منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . ط 1 . 1991 . ص : 204 .

[38] / المرجع السابق . ص : 207 .

[39] / المرجع السابق . ص : 209 .

[40] / المرجع السبق . ص : 205 .

مصنوعة من طرف سارد آخر هو المؤلف أو ما يسمّيه **كريزينسكي** بـ (السارد السيميائي) ، فالمؤلف بهذا المعنى " هو المنظّم العضوي و المركزي لكل مُوجّهات السرد و صيغه و هو الذي يضع السارد في موقعه من الخطاب .. " [41] .

رغم كلّ ما سبق يبقى السؤال مطروحا و بحدّة :**كيف يمكننا أن نحدّد السَنن الدلالي الشامل الذي يستوعب كل هذه العلامات و يستكشف دلالاتها** ؟؟..

أشرنا سابقا إلى أنّ تعدّد أنساق المتخيّل الروائي يطرح إشكالا تصوّريا و منهجيا يتعلّق خاصّة بتحديد المدخل المناسب الملائم القادر على استيعاب هذا التعدّد و الانفتاح الدلالي على عوالم البُنى الفكرية و الثقافية والإيديولوجية مثلما اعترف (**شولز**) من قبل بكون " المظهر التأويلي في التحليل الأدبي هو الأكثر صعوبة ؛ فلكي نُنجز هذه المحاولة ، لا ينبغي أن ننظر بدقّة إلى العمل ذاته فقط بل أن نتجاوزه و ننظر باتجاه عالم الأفكار و التجارب .. " [42]

إذا كنّا سلفا قد انطلقنا من واقع الطابع المركّب و المعقّد للجنس الروائي ، فلا يكفي مجرّد استكشاف الأنساق التي تُبنين و تمفصل المتخيّل الروائي ثم تحديد الأسنن التي تحيل إليها في مرحلة تالية ، بل ينبغي صياغة السَنن الدلالي الشامل الذي يفسّر شبكة العلاقات التي تنظّم الأسنن الفرعية باعتبار هذا السَنن يشكّل البنية الكبرى التي تمفصل بنيات الأسنن الصغرى ...

يتطلّب ذلك استراتيجية للقراءة واضحة المعالم يستطيع من خلالها من يواجه نصّا روائيا أن ينظّم نصّه باعتباره ملتقى علامات متعدّدة حين يحسن الانتقال من دلالات هذه العلامات في ذاتها إلى دلالاتها في إطار البنية الكبرى . و لما تعدّدت العلامات و الأنساق و كانت كل علامة تحيل إلى سَنن خاص ، سواءٌ على المستوى البنائي أو المستوى الدلالي ، أصبح **التسليم بوجود منهج قرائيّ واحد جامع لكل دلالات و أبعاد النصّ ، أمرًا يشبه المستحيل ، الشيء الذي يحتّم الانحياز إلى منهج يضمن قدرًا معقولا من الملاءمة و الوجاهة.**

4 – نحو منهج (استراتيجية) في قراءة الرواية الجزائرية :

[41] / المرجع السابق . ص : 215 .

[42] / Voir : Roberts Scholes and others .Elements of literature .oxford university press .inc . 1988 .p : 110 .

لم يُخف **أمبرتو إيكو** في كتابه الشهير " البنية الغائبة la strutturaassente" الصادر سنة 1972 رغبته – و إن كانت محتشمة – في تجاوز أسس و طروحات السيميوزيسالبيرسية دون أن يغمط **بيرس** حقّه في الإشادة و الاعتراف بما قدّمته أبحاثه الرائدة في مجال البحث السيميائي ، خاصة بعد الأزمة التي مرّت بها نظرية المعرفة في ميدان العلوم الإنسانية ، تلك الأبحاث التي قدّمت نفسها كبديل إبستيمولوجي ينتمي إلى الحقل العلمي مادام له موضوع محدّد يتجلّى في إبراز أنماط و قواعد الدلالة و مادام تطوّره يتقاطع مع العديد من العلوم و مادام – من زاوية أخرى – يحتفظ بمسافة نظرية تسمح له بالتفكير في الخطابات العلمية المنخرط فيها ...

على هذا الأساس ، فإن تجاوزنا بعض الأطروحات في بحثنا هذا ، فليس معنى ذلك أنّنا رجّحنا كفّة ما هو أفضل منها ، لكن معنى ذلك أنّنا حاولنا مواصلة المسيرة انطلاقا من النقطة التي انتهت إليها هذه الأطروحات اختصارا للجهد و الوقت و اعترافا بأنّنا " أقزام على أكتاف العمالقة " على حدّ تعبير المثل الأوربي السائر في القرون الوسطى و الذي خصّه **إيكو** في كتابه السابق ببعض التفسيرات و التعليقات حين رأى أنّ هناك حيلة من وراء ضربه ؛ فصاحب المثل رجل دين مسيحيّ من القرون الوسطى قاله لما سُئل عن قيمة آرائه بالنسبة لآراء الحواريين ... و مقصد المثل بالنسبة إليه هو نوع من التضادّ يتبيّن كالتالي : نحن أقزام بالنسبة لهم لكنّ القزم إذا كان فوق كتف العملاق فسيكون بالضرورة أطول منه و بالتالي سيتّسع له أفق الرؤية أكثر و أحسن .. [43]

إنّ كان ضرب هذا المثل يمثّل بالنسبة لرجل الدين هذا (كلمة حقّ يُراد بها باطل) فإنّه يمثل بالنسبة إلينا (كلمة حقّ يراد بها حقّ) دون أن ينسينا ذلك أمورًا تربكنا و تقلقنا كثيرا من أهمها :

أ – أنّ الحقل الذي نشأت فيه نظرية الرواية حقل أوربيّ بامتياز ... فقد صدرت هذه النظرية عن مقاربات فلسفية أو نظريات فلسفية مسكونة بفكرة النسق الفلسفي الذي ينزع إلى تأويل الظواهر الاجتماعية المختلفة ، الأمر الذي يجعل من ممارسة القراءة الروائية مستوى نظريا من بين مستويات أخرى .

ب – إنّ نظريات الرواية و باستثناء أعمال **باختين** ، ربما لا تبني قولها على قراءة تبدأ بالنص الروائي و تنتهي به ، بل تطبّق عليه قولا نظريا سابقا عليه . كما لو كان النصّ الروائي لا يُقصد لذاته ، بل ليكون موقعا متميّزا تقرأ فيه النظريةُ إمكاناتها الذاتية .. و لعلّ الانطلاق من فكرة النسق لا من خصوصية الجنس الروائي ، هو ما

[43] / يُنظر : وحيد بوعزيز . حدود التأويل " قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي ". منشورات الاختلاف . الجزائر .2008 . ص : 33 .

يشدّ نظريات الرواية إلى الفلسفات الجمالية أكثر ممّا يجذبها إلى حقل النقد الأدبي . و بهذا المعنى فإنّ نظرية الرواية تقرأ الدلالة الفكرية التاريخية للرواية قبل أن تقرأ العلاقات الداخلية التي تبني الممارسة الروائية ..

ج – الشرط التاريخيّ للرواية العربية الذي أعطى رواية دون أن يعطيَ العلاقات النظرية المرتبطة بها و المتضمّنة للحقول المعرفية المختلفة ... لكن و إن كانت الرواية العربية تختلف عن الرواية الأوربية في الشروط التاريخية لتكوّنها و في المعايير النظرية التي توافقها ، فليس بين الطرفين قطيعة كاملة ، ذلك أنّ الاختلاف بين الروايتين ليس اختلافا في النظر إلى العالم ، بل هو تميّزٌ في المواضيع و التجارب و الأدوات التقنية ، و إلاّ لما أخذ الجنس الروائي صيغته الكونية ..[44]

هذه الصيغة التي كانت عزاءنا الوحيد في انتظار نظرية للرواية العربية تنشأ من قراءة نصّية متأنّية على مبعدة من النظريات الجاهزة التي تحظى بشغف موسمي أكثر ممّا تتلقّى باستقبال رصين قلق الأسئلة ؛ أسئلة الرواية العربية التي هي أسئلة المجتمع العربيّ الذي ينتجها و يقمعها في آن واحد ..[45]

ريثما يتحقّق ذلك ، يجب الانتباه إلى أهمّ ما تحاول المقاربات الجديدة تجاوزه في تعاملها مع النصوص الأدبية بشكل عام و السردية بشكل خاص ؛ نعني بذلك هذا الانتقال من مفهوم **النقد** إلى مفهوم **القراءة** عن طريق النظر إلى النقد باعتباره إنتاجا لمعرفة و إمساكًا بطاقة جمالية و ليس مجرّد توصيف خارجي لهيكل النصوص الأدبية . لم يكن هذا الانتقال بهدف الوصول إلى تصوّر يوحّد بين النصوص بل كان نتيجة لحالة وعي حضاري شامل شكّك في اليقين و في أحادية الرؤية و المعاني الجاهزة بالاستناد إلى أساس إبستيمولوجيّ جديد أعاد النظر في الكتابة و الرؤية و المنهج و القراءة و المعنى و الدلالات و في تعريف النصّ ذاته ...

ربما يختلف المهتمّون بالأدب و المشتغلون به على السواء ، في درجة استيعاب هذه المقاربات الجديدة للمُتاح المعرفي الذي وفّرته الحضارة الإنسانية المعاصرة ، لكن الذي أجمعوا عليه هو أنّ هذه المقاربات ساهمت بشكل أو بآخر في زعزعة الكثير من القناعات الراسخة التي كانت تنظر إلى النص الأدبي باعتباره مستودعا لمعان جاهزة بإمكاننا التعرّف عليها كليًا أو جزئيا من خلال البحث عن الدلالة في ذات المؤلف أو محيطاته البعيدة أو القريبة ، أو حصر القضيّة برمّتها في رابط حصري و وحيد بين " الأعلى " و " الأسفل " ؛ أي بين وعي للحياة – بغضّ

[44] / يُنظر : فيصل درّاج . نظرية الرواية والرواية العربية . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .ط 2 .2002 . ص ص : 5، 6 .
[45] / يُنظر : م . ن . ص : 318 .

النظر عن كونه حقيقيا أو زائفا – و بين بنيات اقتصادية نُظر إليها على أنّها العنصر الحاسم و الأهمّ في تمثّل مظاهر الحياة و في بروز كلّ الأشكال الخاصة بتنظيم مضامينها و توزيعها على جزئيات السلوك اليومي ..[46]

الأدب وفق هذه المقاربات الجديدة ، ليس شيئا آخر سوى العوالم التي تبنيها اللغة و " الحديث عنه يقود بالضرورة إلى الحديث عنها ، و لا يمكن الحديث عن اللغة دون الاطّلاع على الإنجازات التي حقّقتها اللسانيات و التحليل النفسي . و من المستحيل أيضا الوقوف عند هذه الأعمال دون التساؤل عن فلسفة خاصّة بالوجود الإنساني كلّه . و في نهاية المطاف علينا بالضرورة استحضار التصوّر الخاص بالإنسان باعتباره كيانا مُودعًا داخل اللغة و أحد منتجاتها .." [47]

استنادًا إلى المبدأ الخاص بإدراك و إنتاج المعاني على حدّ سواء ، يمكن الجزم بأنّ العالم الطبيعي الخالي تقريبا من أيّ استثمار دلاليّ ، لا يمكن أن يتأنسنَ إلا من خلال **تحويل الأشياء إلى علامات** . ساعتها فقط يمكن لهذه الأشياء أن تتخلّص من بُعدها الوظيفي لتصبح خزّانا لكمية هائلة من المعاني التي تشير – خارج وظيفة التعيين أو ضدّها – إلى مواقع متنوّعة داخل الامتدادات الرمزية اللامتناهية للكائن البشري في كلّ ما يحيط به .

إنّ هذا الأمر يقودنا إلى الحديث عن الحدّ الفاصل بين " الوظيفة " و " المعنى " داخل ما يؤثّث الوجود الإنسانيّ ؛ أي ما يميّز النفعي المباشر عن التحديدات الرمزية اللاحقة : تشير الوظيفة إلى نشاط بعينه (الفأس للحفر و المنجل للحصاد و العصا " أتوكّأ عليها و أهشّ بها على غنمي و ليَ فيها مآربُ أخرى " [48]....) ، بينما يبقى المعنى ثابتا لا يتزعزع لأنّه سلسلة من الروابط المستحدثة (بتعبير **بارت**) [49] التي تعدّل من وضعه داخل الممارسة الإنسانية ؛ نعني بذلك الاستعمالات الرمزية للفأس و المنجل و العصا و غيرها من الأشياء . هنا يعيش الشيء حالة صراع قويّ بين حركيّة وظيفته و سكونيّة دلالته ، و ذلك حين يقوم المعنى بمنح الشيء وضعًا ثابتًا و يحوّله إلى كيان مكتف بذاته ، ليمنحَه موقعًا خاصّا ضمن ما يمكن أن نسمّيَه مشهدًا حيّا داخل المخيال الإنساني ..[50] في الوقت الذي تقوم فيه الوظيفة على العكس من ذلك ، بإدراج الشيء ضمن مردوديته داخل المناطق النفعية للحياة ...

---

[46] / يُنظر : سعيد بنكراد . السرد الروائي و تجربة المعنى . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . ط 1 .2008 . ص : 8 .

[47] / Serge Doubrovsky . pourquoi la nouvelle critique .ed. médiation .Paris .1966 . p : 13 .

[48] / سورة طه . الآية : 18 .

[49] / Roland Barthes . l' aventure sémiologique . éd.seuil .paris .1985 . p : 259 .

[50] / ibid .p : 259 .

إنّه الفاصل الذي يقود إلى بناء عوالم الممكن و المحتمل و تحديد دوائر الاستيهام و الرؤى الشعرية عن طريق التمييز بين معنى الشيء و مادّيته ؛ أي بين حضوره الفعليّ كجزء من سلوك غير لفظيّ و بين دلالته التي لا يمكن الإمساك بها إلا إذا استقرّت داخل سياقات قابلة للاستثمار الرمزي . و هو ما يفسّر في نهاية المطاف ، وجود توسّط إلزامي يحكم وعي الإنسان لعالمه ؛ فالذات " لا يمكن أن تعيَ نفسها بشكل مباشر خارج كل الوسائط ، فالعلامات التي أودعتها الثقافة في الذاكرة و المخيال ، هي الشرط الضروري لإنتاج معرفة قابلة للتجريد و الاستهلاك و التداول .. " [51] ، أمّا خارج التجريد و التعميم ، فليس هناك سوى " التجربة الصافية " بحسب تعبير **بيرس** .. و هي إحالة بلا أفق أو ضابط أو قانون .. مجرّد كائنات و أشياء لا تستقرّ في الذاكرة إلاّ على شكل أحداث عَرَضية تتلاشى من تلقاء ذاتها بمجرّد تلاشي الشروط المباشرة التي أنتجتها . و ما تتمّ " الإحالة عليه ، يشكّل في ارتباطه بالعلامات ، عالما ثقافيا لا يمكن اعتباره واقعيا و لا مُمكنا بالمعنى الأنطولوجي للكلمة " [52] ، بل هو كيان مجرّد يعيش في الذهن من خلال واجهاته الرمزية ، و هو الشرط الضروري لاستقراره النهائي في الذاكرة على شكل مفهوم تخلّص من نسخته المباشرة و تحوّل إلى عنصر داخل قسم .. و عليه فإنّ " كل دلالات العناصر المكوّنة للعمل الفنّي ، يجب أن تُؤوّل وفق السنن الأدبي " [53] و ليس وفق موقعها داخل اللسان أو وفق إكراهات الواقع المعيش ..

لذلك فإنّ ما نقرؤه في هذه الظواهر ليس معنى جاهزًا مستقلاّ بذاته ، بل فرضية للقراءة و حسب ، أو تحقّقات مُمكنة للظواهر من خلال فعل التأويل أو عوالم خاصة يولّدها استقبال (تلقّي) النصوص المتغيّر باستمرار ..

استنادًا إلى هذا التصوّر ، يمكن القول : إنّ النصوص الأدبية ليست شيئا آخر سوى " استعادة رمزية " لمجموع العوالم التي تشكّل ما تسمّيه الأدبيات السردية " العوالم الممكنة " و التي لا يمكن النظر إليها باعتبارها استعادةً حرفية لأحداث " واقعية " مباشرة ، بل هي بناءٌ ثقافيّ في المقام الأوّل ..[54] معنى ذلك أنّها تُبنى في انفصال عن الواقع و استنادًا إليه في الوقت ذاته . لذلك يكون من العبث البحث عن معادل واقعي لما تُقدّمه النصوص الفنّية

---

51 / Paul Ricœur . Réflexions faites (autobiographie intellectuelle) .éd : Esprit .Paris . 1995 . p : 30 .

52 / Jean- Michel Roy . sémiotique , philosophie et théorie du langage . in : au nom du sens .grasset . 2000 . p : 279 .

53 / Tzvetan Todorov . Poétique de la prose .éd.seuil .paris . 1971 .p : 12 .

54 / umbreto eco . lector in fabula .ed : grasset . 1985 . p ; 170 .

، فأقلّ أشكال التمثيل بساطةً (كحكايات المعيش اليومي و ملاحظاته مثلا) نجدها تحذف و تضيف و تتجاهل و تُبرز و تخفي .. وفق ما يستثير الذات و ما يستهويها ..

إنّ الدلالة – وفق هذا التصوّر – لا تكترث للمادة الحاملة لها مثلما كانت تلحّ على ذلك الأدبيات البنيوية و تدعو إليه .. فكلّ شيء يمكن أن يصبح وعاءً للدلالة و منبعًا لها . كما أنّ الاعتراف بوحدة الظاهرة الدلالية شرط ضروري يمكّننا لاحقا من التعامل مع المعنى باعتبار توليده و تجسّده و شكل وجوده ، لا باعتبار مادّته الأصلية أو ما يطلق عليه بعض الباحثين مصطلح " الجوهر الدلالي " الموجود خارج أيّ سياق . إنّ هذا الجوهر – كما تؤكّد ذلك كل المدارس الأدبية المعاصرة دون استثناء – فرضية للعمل و لا يمكن أن يكون حقيقة موضوعية مطلقة قابلة للتحديد و المعاينة ... و في الوقت الذي تفترض فيه ثنائية (الشكل و المضمون) وجود معنى قائم بذاته و مفصول عن أشكال تحقّقه ، فإنّ المقاربات المعاصرة تعتبر المعنى شكلا أو حصيلة للسيرورة التي تنتظم وفقها الوحدات المعنوية داخل أشكال بعينها .. وهي الخطوة الأولى التي خطتها المقاربات الجديدة في رحلتها نحو بناء نظريات تتحدّث عن المعنى من خلال " حدود بلا معنى " – إن جاز هذا التعبير – ؛ نعني بها خطوة التخلّص من " المضامين " المسبقة التي تقود إلى الحديث عن المعنى خارج الامتلاء الدلالي الذي يميّز كل الحدود المشكّلة للغة واصفة مختصّة بحقل معرفيّ بعينه ..[55] الأمر الذي يفتح الظاهرة الدلالية على كل التخصّصات الممكنة المهتمّة بالمنتوج الإنساني . وقتها " سيُعاد النظر فيما يُسمّى بالاختصاص الذي يقود إلى العزلة المعرفية للباحثين كما هو حاصل في ربوع الوطن العربي ، حيث يقود التخصّص إلى إفقار ممنهج لكل القطاعات المعرفية ... و العكس من ذلك ما هو حاصل في الغرب الأوربي على الخصوص ، إذ كانت كل مرحلة تاريخية تفرز أسئلتها التي تخترق المجتمع كلّه و تجد صداها في الحقول المعرفية كلّها دون أن يؤدّيَ ذلك إلى ذوبان هذه الحقول في بعضها البعض .. "[56]

إذا بقيَ الأمر في ثقافتنا العربية على شاكلة " كلّ حزب بما لديهم فرحون " و بقيَ لكلّ حقل معرفيّ أسئلته الخاصة التي لا تجد صداها في الحقول المعرفية الأخرى ، سيبقى هذا الخلل و الاضطراب في اشتغال المجتمع العربيّ و هذا الخلل في نموّه و تطوّره و لن تقوم للفكر فيه قائمة أبدا و لن يقوم هذا المجتمع سوى بإعادة إنتاج نفسه على شكل حالات نكوص و ارتكاس متتالين ..

---

[55] / voir : A.J.Greimas . Du sens . Ed : Seuil .Paris . p : 7 .

[56] / ينظر : سعيد بنكراد . السرد الروائي و تجربة المعنى . مرجع سابق .ص : 16 .

لا أحد يستطيع أن يماريَ في أنّ كل شكل تعبيريّ يملك هُوية و طريقة في إنتاج المعنى و تفجير الانفعالات و أسرها و ترويضها ، من خلال بناء النصّ ضمن عوالم دلالية بذاتها .. لكنّ ذلك لن يحُول دون بقاء المعطى الدلالي واحدًا في نهاية المطاف .. لا و طن للدلالة و كل الأوطان لها ، فالتحقّقات المخصوصة وحدها هي التي تحمل في ثناياها ما يميّز و يفصل الأسقف الثقافية عن بعضها .. على هذا الأساس ، فإنّ قراءة النصوص لا ترتبط بـ " اختيار " هذا المنهج أو ذاك ، بل هي مرتبطة بالأسئلة الخاصة التي يطرحها الباحث على النصّ من أجل إعادة بناء المعنى عن طريق الكشف عن سيرورة تشكّله و أشكال تجلّيه . لذلك فإنّ التقيّد بمنهج معيّن يجعل المعنى جاهزًا و مُعطى خارج الذات التي تقرأ و تحلّل ، أمّا الاتجاه الثاني فبناءٌ لا يتوقّف ، لأنّه مرتبط بزوايا النظر التي تقود إليه ..

من الجهة المقابلة ، تصبح القراءة – وفق التصوّر السابق – عملية انتقال من الكوني إلى الخاص ؛ أي عملية انتقال من خطاطات عامّة تُعدّ تسنينا لخصائص خطابية بعينها (و هو نفسه تعريف **تودوروف** للأنواع الأدبية) ، إلى ما يشكّل التلوين الثقافي الخاصّ بكل فعل إبداعيّ يتمّ بالضرورة ضمن غطاء ثقافي بعينه ، دون أن يؤديَ ذلك إلى نوع من التعصّب الذي تمثّل دعاوى الخصوصية أحدَ أكثر أشكاله تطرّفا.. فالخصوصية مُعطى موضوعيّ و ليست حكما مصدره موقف مسبق .. و التشبّث بخصوصية من هذا النوع، سيخرجنا لا محالة من العالم و يضعنا ضمن زمنية تتطوّر خارج التاريخ الكوني للإنسانية ..

و عليه فلا مناصّ من التجريد كمعيار عامّ، قصد التعميم و البحث عن قوانين كونية ، إذ كلّما توغّلنا في التجريد ، تقلّصت المسافات بين التجارب الإنسانية و تلاشى تأثيرها و حلّت الوجودية العامّة محلّ ما يميّز و يخصّص ... لعلّها معادلة يصعب التوفيق بين طرفيها ، في ظلّ كون النموذج النظري تصنيفا يعتمد التجريد و لا يستوقفه سوى العامّ ، بينما يشكّل النصّ واقعة مخصوصة مختلفة بالضرورة عن كلّ الوقائع الأخرى ، تماما كما هي التجربة الفردية الفريدة التي لا يمكن استنساخها أبدًا في تجربة أخرى .[57]

إنّ هذا الأمر يثير من جديد إشكالية أخرى ، هي ضرورة تحديد الفوارق بين ما ينتمي إلى النظرية باعتبارها تهتمّ بالظاهرة الدلالية في عموميتها ، و بين الممارسة النقدية (أو فعل القراءة وفق التصوّرات المعاصرة) التي تهتدي بهذه النظرية و تصوغ أسئلتها استنادًا إلى فرضياتها العامّة . فالنظرية " تُولد عندما يُنظر إلى النصّ من

[57] / ينظر : سعيد بنكراد . السرد الروائي و تجربة المعنى . مرجع سابق . ص : 19 و ما بعدها .

خلال جوهره اللساني و يُستبعد كلّ ما له علاقة بالتاريخ و الاجتماع و النفس . و هذا معناه أنّ النظرية تُولد عندما لا يكون موضوع الدراسة هو المعنى أو القيمة ، بل أنماط إنتاج المعنى أو القيمة .. "[58]

لقد تجسّد هذا الاختلاف بين النشاطين في شخصية **رولان بارت** التي " تَعايشَ " فيها **بارت** الطيّب الكاتب الباحث عن المتعة ، الناقد الذي يتلذّذ بالكشف عن خبايا المعاني و يراودها عن نفسها ، **بارت** الذي تستهويه الدلالات المتجدّدة باستمرار ، مع **بارت** الصلب المنظّر المتقيّد بصرامة المنهج و إكراهاته ، **بارت** الذي لا يلتفت إلاّ إلى القوانين العامّة التي ستُمكّنه من بناء النماذج ومراقبة مردوديتها من خلال نصوص بعينها .. " [59]

على ضوء ما سبق ،يمكن الجزم بأنّ الاستكانة إلى الخطاطات الجاهزة ، إفقارٌ للنصّ ، لأنّه و الحال كذلك لن يقول إلا ما تسمح به الخطاطة ، ما يعني في النهاية أنّ المعنى ليس في النصّ بل في الحقائق الثابتة داخل الخطاطة . لعلّ الكثير منّا صادف نقّادًا يقولون الشيء نفسه عن كل النصوص ، لكونهم موجهين بـ (خطوات تحليلية) من طبيعة واحدة . في الوقت الذي لا يجب أن تكون هذه الخطاطات سوى وسيط مرئيّ يساعد على الإمساك بسيرورات التدليل ؛ لأنّ هذه التقنيات ستظلّ جوفاءَ دون مردودية تحليلية خارج هذه السيرورات ...

إنّها المبادئ الأساسية التي يجب الاستناد إليها من أجل الحديث عن نقد يُنتج معرفة حقيقية تخصّ الإنسان و تكشف عن خصوصياته في الزمان و المكان و تسهم في إغناء رؤاه باستمرار .. و هي المبادئ نفسها التي تمَكّن من تصنيف النقد ضمن حركة فكريّة شاملة تحتضن القضايا السياسية و الاجتماعية و الفلسفية و النفسية ... ذلك أنّ كلّ ما يُكتب عن النصوص خارج هذه الحدود ، يمكن إدراجه ضمن الخواطر العابرة أو الانطباعات السريعة الزوال أو التعليق الصحفي المعرّف بالنصوص و الداعي إلى قراءتها ... إنّ فعلا كهذا – و إن كان محمودا على كل حال – لا يرقى إلى مرتبة الممارسة النقدية .." [60]

في رحلة البحث عن فعل للقراءة يمنح النصّ حرّية في أن يقول أكثر ممّا يتيحه المنهج ، تبدو ضرورة وجود تصوّر مسبق عن المعنى و عن كيفيات انبثاقه أمرًا بالغ الأهمية . ذلك أنّ مبدأ التعرّف القبلي هذا ، يعني امتلاك رؤية مسبقة تُخضع الأدوات التحليلية لغاياتها بعيدًا عن انتمائها لهذا الصنف من النصوص أو ذاك ، ممّا يجعل فعل

---

[58] / Antoine Compagnon . Le démon de la théorie .pp: 23/24. نقلا عنPaul de man .in : the resistance of theory. éd :Seuil. Paris .1998 .

[59]/ Voir :Antoine Compagnon . Le démon de la théorie . op cit . p : 21 .

[60] / سعيد بنكراد . السرد الروائي و تجربة المعنى . مرجع سابق . ص : 25 .

القراءة فعلا كاشفا و مؤوّلا و ليس كتابةً موازية للنصّ المدروس أو كشفًا متعدّد المستويات عن منطق البناء النصي ، و هو منطق يوحي به النصّ و تقوم الذات القارئة بصياغته ، و ليس منطقا معطى من خلال ما تقوله العلامة في مظهرها الخارجي ...

إنّ أمرا كهذا يحتّم علينا مرة أخرى التخلّي عن فكرتين إحداهما ساذجة و الأخرى أكثر سذاجة من سابقتها : تقول الفكرة الأولى بإمكانية قول شيء " ذي قيمة " عن النصّ من خلال وصف " خارجي " يكتفي بتجريد أشكال الزمن و أشكال الفضاء و التعرّف على نسق الشخصيات و باقي المكونات النصّية الأخرى . بينما تدّعي الثانية أنّ المسلّح بـ " النظرية الصحيحة " سيتمكّن في كل قراءة من تقديم " التأويل الصحيح " للنصّ ، إنّه تصوّر يفترض أنّ النصّ يشتمل على معنى وحيد سابق في الوجود على كل تحليل ، و أنّ مهمّة القارئ لا تتجاوز حدود " الكشف " عنه و بسطه أمام جمهور لا يستطيع التعرّف عليه إلا من خلال عين ناقد خبير بالنظريات ...

على ضوء ما سبق ، يكون الفعل النقديّ بالنتيجة ، ممارسة فكرية واعية تستدعي بالضرورة معرفة مركّبة من أهمّ ركائزها ما يلي :

1- معرفة بالنصّ الأدبيّ باعتباره كيانا له عمق و أطراف يستند في بنائها على مظاهر الوجود الإنساني نفسه و الذي يخضع بدوره لبرمجة مسبقة تُحيل عليها مجمل الأدوار الاجتماعية و طرق توزيعها ؛ ذلك أنّ الإنسان لا يمكن أن يوجدَ في المجتمع من خلال هُوية اسمية و حسب ، لأنّ الاسم دال فارغ كما يقول **بارت** ، بل الحضور في المجتمع و الوجود فيه ، إنّما يتمّ من خلال الوظيفة الاجتماعية .

إنّ هذه المعرفة عند الروائي ، هي معرفة اجتماعية و تقنية و لغوية و جمالية مسبقة يعتمد عليها في بناء عوالمه التخييلية ، أمّا عند القارئ فخانةٌ معرفية تُمكّنه من فكّ البرمجة المسبقة للأفعال و تُعينُه على توقّع ما يمكن أن يحدث . لكنّ الإشكال يبقى مطروحا و بحدّة بالغة في كيفية التوفيق بين النموذج العام المنبثق عن هذا التصوّر و بين الفعل الخاصّ و المميّز المحتفي بالنسخة المفردة . إنّ الاختلاف أساس الإبداع لا محالة ، منه يُولد النشاط المفرد المتميّز الذي يُغني – كلّما كان أصيلا – النموذج العام الذي تولّد عنه . و عليه فإنّ طبيعة المعنى و أهمّ سرّ من أسرار وجوده ،هو كونه لا يوجد في الأشكال الكونية و ليس (مُلقًى في الطريق) كما تصوّر الجاحظ . إنّه في النصوص ذات الطابع الخاص و المتميّز لا في النماذج العامة ...

2 – معرفة نظرية تعود إلى التصوّرات التي يملكها الناقد عن الآليات الخاصّة بالدلالة و طرق إنتاجها و المواد الحاملة لها ، و ذلك لاستحالة وجود قراءة (عفوية) تتمّ عن طريق الحدس خارج أيّ سياق نظريّ ، فالحدس فكر لا يسنده فكر سابق كما يقول **بيرس** . لكن في مقابل ذلك ، لا يجب اعتبار هذه المعرفة فرضيات مسبقة تُسقَط قسرا على النصّ . يجب أن يظلّ التصوّر النظريّ سؤالا لا يستدعي جوابا جاهزًا ، بل يكون محفّزًا على خلق أكبر عدد ممكن من السيرورات التأويلية . كما أنّ التعرّف على المعنى جزء من سيرورة تشكّله ، و عليه فإنّ الاكتفاء بتحديد مواطن النصّ و مكوناته ، و تحديد أشكال هذه المكونات لن يقود إلى إنتاج معرفة تخصّ الإنسان و العوالم التي يتحرّك داخلها . إنّها تقنيات في القول و في تنظيم الحدث تظلّ جوفاء ما لم تُتّخذ كوسيط للامساك بسيرورات التدليل . من هنا تتّضح الحدود الفاصلة بين الفعالية الإبداعية و بين الخواطر العامّة التي يكتبها " كل الناس " ...

إنّ ما هو أساسيّ في سيرورة القراءة ، ليس الوصول إلى معنى أو الوقوف عند حدّ بعينه ، فلا غاية هناك سوى الانتقال من معنى إلى آخر ضمن توالد سرطانيّ لا متناه . إنّ مصدر اللذّة إذًا ، هو هذه السيرورة التي تقود من محطّة إلى أخرى ضمن رحلة لا نعرف عنها سوى بدايتها في إطار لعبة " تأجيل " دائم – حسب تعبير **جاك دريدا**– يمنع الدال باستمرار من الاستقرار على مدلول محدّد ، شرط ألاّ يعنيَ هذا الاستمرار تسيّبًا و تيهًا في بحر دلاليّ بلا ضفاف و لا تُخوم ، إذ لا مناص من الاعتراف في المقابل بأنّ النصّ يحتوي – بحكم التكوّن و التحقّق – على عناصر ثابتة لا يمكن أبدًا تجاهلها أثناء عملية الاستقبال و " يجب أخذها بعين الاعتبار في كل فعل تأويليّ و إلا تحوّل التأويل إلى كتابة جديدة لا ضابط لها سوى هوى القارئ و ميولاته الصحّية منها و المرضية .. " (61)

إنّ التوالد الدلاليّ له منطق و ضوابط و ضمانات هي تلك الروابط الممكنة بين ما يمكن أن يشكّل بؤرة الانطلاق و بين ما يمكن تحديده كمدلولات نهائية محتملة ضمن هذه السيرورة أو تلك . يقف هذا التصوّر على النقيض من تصوّر الهرموسيين القائل بوجود " مركز دلالي " أصليّ يمكن التعرّف عليه و استعادته على شكل كمّ دلاليّ مستقل . ذلك أنّ الممارسة النقدية تؤكّد أنّ الواقعة النصّية لا تدل من خلال كُليّتها و لكنها تخبّئ أسرارها في جزئياتها و تفاصيلها و علاقاتها غير المرئية . لهذا كان التأويل دائما خَلقًا لمسارات تدليلية و ليس بحثا عن دلالة جاهزة ، الأمر الذي يحتّم ضرورة امتلاك المعرفة الثالثة :

61 / François Rastier . Sens et textualité . éd : Hachette / université .Paris .1989 . p : 15 .

3 – تلك المعرفة المتعلّقة بما ينتجه الإنسان عبر سلوكه من قيم و معارف بأبعادها الرمزية و الأسطورية و الاجتماعية (ثقافة الناقد) ، إذ لا يمكن فهم النصوص الأدبية دون معرفة الثقافة التي أنتجت ضمنها هذه النصوص ، أي استيعاب مجموع الأسنن التي تتحكّم في عملية الخلق و الإبداع الفنّي (الجمالية و الأخلاقية و التاريخية و الاجتماعية ..) و بناءً عليه ، فإنّ ما يحدّد عمق الممارسة النقدية و غناها أو على العكس من ذلك ما يكشف عن محدوديتها ، ليس تبنّي هذه النظرية أو تلك ؛ فالنظريات لا تحلّل و لا تقول أيّ شيء خارج مسلّماتها العامة المجرّدة ، إنّ ما يحدّدها هو نوعية الأسئلة التي يوجّهها المحلّل إلى النصّ الأدبيّ ، و هذه الأسئلة وثيقة الارتباط برؤى الناقد و ثقافته .. [62]

[62] / سعيد بنكراد . السرد الروائي و تجربة المعنى . مرجع سابق . ص : 47 .

1– توطئة :

في سياق الأزمة الإيديولوجية الشاملة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى في أوربا و التي كان من أبرز مظاهرها عقم العلم و افتتانه الأعمى بتصنيف الوقائع و تمزّق الفلسفات بين هذا الوضع و بين ذاتية هشّة فتحت المجال واسعا للنسبية و اللاعقلانية ، سعى الفيلسوف الألماني " **إدموند هوسرل** " إلى وضع منهج فلسفي يُعير اليقين المطلق لحضارة منهارة في كتابه الشهير " أزمة العلوم الأوربية ..thecrisis of european sciences" سنة 1953.

كانت تلك أولى الخطوات الجريئة في مغامرة بحث عن اليقين بدأت بالرفض المؤقت لما سمّاه" الموقف الطبيعي " ؛ أي الاعتقاد البدهي لرجل الشارع بأنّ وجود الأشياء في العالم الخارجي وجود مستقلّ عنّا و أنّ معلوماتنا عنها معلومات موثوق بها على العموم .. إنّ هذا الموقف الذي يَعتبر إمكان المعرفة أمرا متّفقا عليه هو ما وضعه **هوسرل** موضع استفهام : حيث رأى أنّه رغم كوننا لا نستطيع التثبّت من الوجود المستقلّ للأشياء إلاّ أنّه يمكننا أن نتيقّن من كيفية ظهورها مباشرة في وعينا سواء أ كان الشيء المختبر وهمًا أم لا.. فالأشياء يمكن النظر إليها لا باعتبارها أشياءَ في ذاتها و إنّما باعتبارها أشياء يُسلّم بها الوعي أو " يقصدها " ... مع ملاحظة أنّ الوعي المقصود هنا، ليس مجرّد تسجيل منفعل للعالم و إنّما تكوين له و" قصد " فاعلان ... نتيجة لذلك يرى **هوسرل** أنّه في سبيل إقامة اليقين يجب أوّلا أن نتجاهل كلّ ما ليس في متناول تجربتنا المباشرة أو على الأقل نضعه بين قوسين ، ثم نختزل العالم الخارجي بعد ذلك في محتويات وعينا وحده ... و هو ما سمّاه " الاختزال الظاهراتي " الذي أدّى به إلى التعامل مع كلّ الوقائع على أنّها " ظواهر " خالصة باعتبار تجلّيها في الذهن .[1]

يصطدم هذا الرأي أوّلا بكوننا لا نجد في محتويات أذهاننا و نحن نفحصها ،سوى سيل عشوائيّ من الظواهر و تيّار فوضويّ من الوعي ، أمّا اليقين فلا نجده إلاّ في القليل النادر . لعلّ مردّ ذلك إلى أنّ إدراك ظاهرة ما، إدراكا كليّا و خالصًا ، معناه إدراك ما هو جوهريّ و ثابت فيها ، الأمر الذي يجعل منهج **هوسرل** منهجًا تجريديا " نمطيا " ، إلى جانب اختزاله الظاهراتي . لكنّ غاية الظاهراتية خلاف التجريد تماما ؛ إنّها العودة إلى الملموس إلى الأرض الصلبة أو " العودة إلى الأشياء في ذاتها " لأنّ الفلسفات السابقة اهتمّت بالمفاهيم أكثر من اهتمامها بالمعطيات الواقعية و بَنَت أنساقها المتذبذبة المغرقة في الذهنية على أسس واهية . لكنّ الظاهراتية – نظرا

[1] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . ترجمة : محمد الخطابي ، ضمن كتابه (مدخل إلى نظرية الأدب) . مجلة علامات . مكناس . المغرب . العدد 3 . 1995 . ص : 23 .

لتمسّكها بما يمكن التثبّت منه تجريبيا – يمكنها تهيئة الأساس الذي تُبني على صرحه المعرفة الصحيحة الموثوق بها، و من ثمَّ اقتراح منهج لدراسة كلّ شيء ... إنّها باختصار تطمح لأن تكون علم وعي الإنسان لا باعتباره تجربة عمليّة تخصّ إنسانا بعينه ، بل باعتباره " بنيات عميقة " للذهن نفسه . و إذا كان **كانط** عاجزًا عن الإجابة عن الكثير من الأسئلة و التي من أهمّها : كيف يتأتّى للعقل أن يعرف حقّ المعرفة ، الأشياء التي تقع خارجه ؟؟ فإنّ الظاهراتية كانت تأمل في تجاوز هذا الشكّ بادّعائها أنّ ما هو معطى في الإدراك الخالص ، هو الجوهر الحقيقي للأشياء ..

إنّ العودة إلى " الأشياء في ذاتها " محاولة ضمنية لإبعاد النظريات غير المتجذرة في الحياة الملموسة . و حين يرى **هوسرل** أنّ الظواهر غنيّة عن " التأويل " و البناء على هذا النحو أو ذاك باعتماد برهنة عقلية ، فإنّ رؤيته هذه تشبه الأحكام النقدية التي تفرض علينا منطقها فرضا ، الأمر الذي يؤكد " استبدادية " و دوغمائية نظريته مادامت متوقّفة على الحدس توقّفا تامّا و تقترح " مقصدية " ترى أنّ " الكينونة " و " المعنى " مترابطان دائما بحيث لا يوجد موضوع بدون ذات و لا ذات بدون موضوع ، تناغما مع رأي الفيلسوف الإنكليزي (F.H.Bradley)[2]الذي يعتبر الموضوع و الذات وجهين لعملة واحدة .

لعلّ هذا المذهب أن يكون محاولة للتأسّي في مجتمع تبدو فيه الموضوعات مُجتثّة و مستلبة من الغايات الإنسانية ، و الذوات من ثمّ غارقة في عزلة مهمومة . أو محاولة لتوحيد العالم و العقل مرةً أخرى – ذهنيا على الأقل – عن طريق رأب الصدع الهائل بين الذوات و بين الموضوعات ؛ بين الإنسان و بين محيطه الإنساني الطبيعي . هذا الصدع الناجم أساسًا عن الحضارة المكثّفة .. جاء ذلك كردّة فعل على الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر و التي هدّدت بـ " مصادرة " عالم الذاتية برمّته ، و آزرتها بعد ذلك الفلسفة الكانطية الجديدة .. و في محاولة لإعادة الثقة إلى ما ينبغي معرفته عن النفس بعد ظلال الشكّ التي لفّت المسلّمة التقليدية الذاهبة إلى أنّ الإنسان سيّدُ قدره و المركز الخلاّق في عالمه ، أعادت الظاهراتية الذات المتسامية إلى عرشها الشرعيّ باعتبارها مصدر كلّ معنى و أصلا له ، مستعيدة بذلك الحلم القديم لإيديولوجيا البورجوازية الكلاسيكية و مجدّدة إيّاه .. تلك الإيديولوجيا التي ارتكزت على أنّ الإنسان سابق بشكل ما ،على تاريخه و شروطه التاريخية التي تنبع منه و تعود إليه .. لكن كيف غدا هذا الإنسان في الصدارة ؟؟ – سواءٌ أ كان منتوج شروطه التاريخية أم مُنتجها – ..

[2] / ناقد أدب إنكليزي (1846 – 1924) ، تابع دراسته في أكسفورد و التحق بها محاضرا متفرغا نظرا لمرض ألمّ به . كان يقدّر هيجل ، هاجم المذهب النفعي و النزعة التجريبية الوضعية .

إنّ هذا السؤال لم تتأمّله الظاهراتية بالجدّية اللازمة ، لذلك هيّأت – بإعادتها مركزة العالم حول ذات الإنسان – حلاّ خياليّا لمشكلة خطيرة جدا ..

إن كانت الظاهراتية قد ألقت بظلالها على جميع مناحي الحياة بعد ذلك ، فإنّ ما يهمنا في هذا المقام هو النقد الأدبي الذي أثّرت فيه الظاهراتية تأثيرا بالغا بدءًا من الشكلانية إلى ما بعد مدرسة **جنيف** في خمسينيات القرن العشرين . لقد كان النقد الظاهراتي محاولة لتطبيق المنهج الظاهراتي على الأعمال الأدبية ، حين تمّ تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي و مؤلّفه و شروط إنتاجه و قرّائه بحجّة أنّ هذا المنهج يهدف إلى قراءة " محايثة " شاملة للنص بعيدا عن المؤثرات الخارجية . و كانت الغاية الكبرى هي الاحتواء الخالص لوعي المؤلف من خلال إدراك مظهريّ نصّه الأسلوبي و الدلالي باعتبارهما جزأين عضويين من كلّ معقّد ، إطاره العام هو فكر المؤلّف .. و لمعرفة هذا الفكر ، يجب ألاّ نحيل على ما نعرفه عن المؤلف مكتفين بالإحالة على مظاهر وعيه المتجلّية في عمله الأدبيّ (ممّا يجعل النقد السيري مُدانًا أشدّ الإدانة) ، إضافة إلى الاهتمام بـ " البنيات العميقة " لهذا الفكر التي من خلال إدراكنا لها ، ندرك في الوقت نفسه الطريقة التي " عاش " بها المؤلف عالمه ؛ أي العلاقات الظاهراتية بينه – باعتباره ذاتا – و بين العالم باعتباره موضوعا ..[3]

يحاول النقد الظاهراتي تحقيق موضوعية و حياد تامّين قصد الإمساك بهذه البنيات المتسامية و ولوج دواخل وعي الكاتب ، متخلصًا من ميوله الخاصة ليغوص بشكل " صحيح " في عالم العمل الأدبي و يعيد ما وجده هناك بشكل دقيق و غير منحاز قدر المستطاع . فإذا ما تعلّق الأمر مثلا بمعالجة عمل أدبي مصبوغ بصبغة دينية (سماوية أو غير سماوية) ، فليس يعنيه إصدار أحكام قيمة على رؤية العمل الخاصّة هذه ، و إنّما الذي يعنيه هو الكشف عما يحس به المؤلف وهو " يعيش " هذه الرؤية .. من هنا يتورّط النقد الظاهراتي في نوع من التحليل غير النقدي و غير التقويمي ، فلا يصبح بناءً و تأويلا فاعلا للعمل الذي يتضمّن بالضرورة اهتمامات الناقد و ميوله ، و إنّما مجرّد تلقّ سلبي للنصّ و نسخ لجواهره العقلية . لكنّ ذلك في المقابل يجعله يتحرّك برباطة جأش بين النصوص الشديدة التباعد زمنيا و المختلفة الموضوعات ، كما يجعله نقدا جوهرانيا مثاليا لاتاريخياشكلانياعضوانيا و إبعادًا ممنهجًا للقضايا الشائكة للأحكام المسبقة و عوائق نظرية الأدب الحديث برمّتها ...

[3] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 25 .

يرى النقد الظاهراتي أنّ لغة العمل الأدبي تفوق نوعا ما " التعبير " عن معانيه الداخلية ، تأثرا **بهوسرل** الذي لم تحتل اللغة في ظاهريّته إلاّ حيّزا ضيقا كونه يؤمن بوجود تجربة خالصة مستقلّة عن اللغة ، كما يؤمن بأنّ ما يمنح لهذه التجربة معنى هو إدراك الظواهر الخالصة باعتبارها كلّيات ، و هو فعل ينبغي أن يتمّ في استقلال تامّ عن اللغة ممّا يعني أنّ المعنى عنده يسبق اللغة ، و بالتالي ليست اللغة إلاّ نشاطا ثانويا يسمّي المعاني التي نملكها مسبقا .. لكنّ نسق **هوسرل** الفكري و الفلسفي هذا يعجز عن الإجابة عن أسئلة من قبيل : كيف يمكننا امتلاك المعاني دون أن تكون لدينا لغةٌ مسبقا ؟؟ كيف تكون لنا تجربة ما لم تتمّ أولا بواسطة اللغة التي تمكّننا من التعرّف عليها في داخلها ؟؟..

إنّ أهمّ ما يميّز الثورة اللسانية في القرن العشرين بدءًا من **دي سوسير**و انتهاءً إلى نظرية الأدب المعاصرة ، هو إقرارها بأنّ المعنى ليس مجرّد شيء " تعبّر " عنه اللغة ، بل هو شيء " تنتجه " اللغة فعلا .. فما لدينا أوّلا هو لغة تمكّننا من خلق معان و التعبير عنها و ليس لدينا أولا معان و تجارب نلبسها كلمات .. و لا وجود لشيء اسمه (لغة خالصة) ، لأنّ تصوّر لغة هو تصوّر شكل كلّي للحياة الاجتماعية .. و هو التيّار الذي تسبح الظاهراتية في عكس اتجاهه ، لأنّها تحاول أن تقيَ تجارب داخلية " خالصة " من العدوى الاجتماعية للغة ، و أن تعتبر اللغة نسقا ليس إلاّ ، مناسبا لـ " تثبيت " المعاني التي تكوّنت بمعزل عنها و " تطابق تمام التطابق ما هو مدرك في وضوحه التامّ " [4] .. لكن كيف يمكننا إدراك شيء ما إدراكا واضحا ما لم يكن الجهاز المفاهيمي للغة رهن إشارتنا ؟؟.. إنّه سؤال من بين أسئلة كثيرة مربكة و مقلقة طرحتها اللغة على نظرية **هوسرل**، فحاول حلّ المعضلة بتخيّل لغة تعبّر تعبيرا خالصا عن الوعي ؛ أي لغة متحرّرة من أعباء وجوب تعيين المعاني خارج أذهاننا أثناء الحديث .. و الواقع أنّ " اللغة الوحيدة القابلة للتصوّر على هذا النحو ستكون لغة منعزلة و أقوالا باطنية لا تدلّ على شيء " [5]..

إنّ فكرة القول المنعزل الذي لا معنى له و الذي لم يلوّثه العالم الخارجي ، صورة مثالية تكاد تكون خاصة بالظاهراتية رغم سعيها الحثيث لاستعادة مطالب " العالم الحيّ " لعالم الإنسان و تجربته من القبضة العقيمة للفلسفة التقليدية .. لا شكّ أنّ المعاني الإنسانية تاريخية بشكل جذريّ ، غير أنّ الظاهراتية حين وعدت بمنح

[4] / تمنّى هوسرل عزل العلاقة " الخالصة " واضعا بين قوسين خصائصها الصوتية و الكتابية .. و تلك هي بالذات الصفات المادية التي ركّز عليها الشكلانيون الروس .

[5] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 28 .

المعرفة الإنسانية قاعدة صلبة ، كان الثمن فادحًا ؛ ألا و هو التضحية بالتاريخ الإنساني نفسه . لكنّ الإقرار بتاريخية المعنى هو ما أدّى بالفيلسوف الألماني (**مارتن هايدجر**) أشهر تلامذة **هوسرل** إلى إعلان القطيعة مع نسقه الفلسفي .

ينطلق **هوسرل** من أنّ الذات متسامية بينما يرفض **هايدجر** نقطة الانطلاق هذه ليبدأ بدلا من ذلك من التفكير في الوجود الإنساني غير القابل للاختزال باعتباره " معطى مسبقا " ، لذلك وُصف عمله بـ " الوجوديّ " ، على خلاف الطابع " الجوهراني " الفظّ لعمل أستاذه ، فكان الانتقال من ميدان العقل الخالص إلى فلسفة تتأمّل ما يُحتمل أنّه حيّ . اتّجه **هايدجر** نحو مسألة الكينونة نفسها على اعتبار أنّنا ذوات إنسانية كوننا مرتبطين عمليا بالآخرين و بالعالم الماديّ . و هذا الارتباط مكوّن أساسي لحياتنا و ليس عرضيا ؛ فالعالم ليس موضوعا خارجيا (يحلّل تحليلا عقلانيا و يوضع إزاء ذات متأمّلة) .. هذا العالم ليس شيئا نوجد خارجه ثم نقف إزاءه . إنّنا ننبثق – باعتبارنا ذواتا – من داخل واقع لا نستطيع أبدًا أن نشيّئه ؛ واقع يحيط بالذات و الموضوع معا ، واقع لا تنفد معانيه ، واقع يشكّلنا مثلما نشكّله تماما ..

استطاع **هايدجر** بهذا النسق الفلسفي أن يزحزح الذات المتسامية من موقع الهيمنة الخيالي ، لأنّ الوجود الإنساني حوار مع العالم ، و النشاط الأكثر حكمة هو الإنصات لا الكلام ، و المعرفة الإنسانية تنطلق دائما ممّا يسمّيه **هايدجر** " ما قبل الفهم " و تتحرّك داخله . و قبل أن نصبح قادرين على التفكير المنظّم ، كنّا نتقاسم مع العالم عددًا كبيرا من الافتراضات الضمنية المنبثقة من علاقاتنا العملية الوثيقة معه . و ما العلم أو النظرية بشيء آخر سوى تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات الملموسة ، تماما مثلما الخريطة عملية تجريدية لأرض حقيقية . و عليه ليس الفهم سلفًا ، معرفة قابلة للعزل أو فعلا خاصّا أنجزُه ، بل هو جزء من البنية الحقيقية للوجود الإنساني ؛ مادمتُ قد حييتُ الماضي و أحيا الحاضر و متجهٌ لأحيا الآتي ، فإنّني سأتعرّف لا محالة على إمكانيات جديدة لكينونتي ، كما سأشهد تحقّقات مغايرة لها ، لذلك فأنا لست مطابقا لنفسي في كلّ الأحوال و إنّما كائن متّجه مسبقا إلى الأمام ، متجاوز لنفسي في كلّ لحظة .. من ثمّ لا يمكن أن يكون وجودي شيئا يمكنني إدراكه موضوعا منتهيا ، بل شيئا يمكن اعتباره دائما احتمالا جديدا و إشكاليا ...

اللغة تصنع الوجود – حسب **هايدجر** – و لها وجودها الخاصّ بها و لكن يساهم فيه الكائن البشري . و هي ليست وسيلة للتعبير عن الأفكار ، بل هي ذلك البُعد الذي تتحرّك فيه حياة الإنسان ؛ أي ما يجعل العالم في الصدارة . و حيثما وُجد العالم ، وُجدت اللغة بالمعنى الإنساني حصرا . و عليه ،إذا كانت اللغة أداةً لتبادل

المعلومات الدقيقة ، فهي بهذا المعنى تتضمّن " الحقيقة " بقدر أقلّ ممّا لو كانت المكان الذي " ينكشف " فيه الواقع و يمنح نفسه لتأمّلاتنا .. إنّ إضفاء هذا المعنى على اللغة ؛ أي اعتبارها حدثا شبهَ موضوعيّ يسبق وجوده وجود كلّ الأفراد المخصوصين ، يجعل تفكير **هايدجر** شديد الموازاة مع النظريات البنيوية .

ما هو مركزيّ في فكر **هايدجر** هو الكينونة نفسها و ليس الذات الفردية ، و هو سعيٌ منه للعودة إلى ما قبل فكر **سقراط** ؛ أي قبل أن تصبح ثنائية الذات و الموضوع شيئا قائما عن طريق النظر إلى الكينونة باعتبارها شيئا يضمّ الذات و الموضوع معا .. لذلك يجب – حسب رأيه – على الإنسان أن " يفسح الطريق " أمام الكينونة جاعلا نفسه ملكا لها ؛ يجب عليه العودة إلى الأرض الأمّ المعطاء التي هي المنبع الأوّل لكل معنى .. لم تكن عقيدة **هايدجر** الفلسفية مأمونة العواقب نظرا لانحيازه إلى ما سمّاه " الفهم القبلي " العفوي ، و احتفائه بالحكمة السلبية و إيمانه بـ " وجود موثوق " سائر نحو الفناء ، متعال على الجماهير المجهولة .. كلّ ذلك أدّى به إلى تأييد صريح لـ (**هتلر**) سنة 1933 . و رغم أنّ هذا التأييد لم يعمّر طويلا ،إلاّ أنّه كان مُتضمّنا في عناصر فلسفته كلعنة تلاحقه في كل زمان و مكان ... [6]

رغم ذلك ، هناك ما يستحقّ التقدير في فلسفة **هايدجر** كالإلحاح على ضرورة انبثاق المعرفة النظرية دائما من مصالح اجتماعية ملموسة ؛ فنحن نعرف العالم لا عن طريق التأمّل و إنّما باعتباره نسقا من الأشياء المتعالقة التي تُعّد – مثل المطرقة و اليد – عناصرَ في مشروع ملموس ؛ فالمطرقة شديدة الارتباط بالعمل و الممارسة : لاحظ تأملّه الصوفي (حين تنكسر المطرقة و حين نكفّ عن اعتبارها مطرقة ، ينتهي ألفُها و تتخلّى عن كينونتها الأصلية ، و هكذا تغدو شيئا يفوق مجرّد مطرقة مكسورة) ..[7]

هذه الحقيقة قابلة للبروز في الفنّ وحده ؛ إذ لا ينبغي النظر إلى الفنّ و كذا اللغة كوسيلة للتعبير عن ذات فردية ، لأنّ الذات ليست مكانا أو وسيطا تتحدّث فيه حقيقة الكون عن نفسها .. كما يذهب **هايدجر** إلى أبعد من ذلك حين يرى أنّ التأويل الأدبيّ ليس متأصّلا في النشاط البشري ، فهو ليس شيئا نفعله بل هو شيء يجب أن نتركه يحدث ؛ يجب أن نواجه النصّ مواجهة سلبية و أن نسلس قيادنا لكينونته الغريبة اللامتناهية و أن

[6] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 33 .

[7] / المرجع السابق . ص : 34 .

نمنح له فرصة مساءلتنا .. بعبارة أخرى يجب أن يكون في مثولنا أمام النصّ شيء من الخنوع الذي دعا إليه **هايدجر** الشعب الألماني أمام (**الفوهرر**)..

يصف **هايدجر** مشروعه الفلسفي بأنّه " هيرمينوطيقا الكينونة " و يُشار إلى فلسفته بأنّها " ظاهراتيةهيرمينوطقية " تمييزا لها عن " الظاهراتيةالترنسندنتالية " **لهوسرل** و أتباعه ؛ كونها تتأسّس على قضايا التأويل التاريخي بدل الوعي المتسامي [8]..

دار في فلك **هايدجر** تلميذاه المشهورانSchleiermacherو Dilthey لكنّ خلفه الأكثر شهرة هو الفيلسوف الألماني Georg Gadamer المعاصر الذي أعادنا إلى معترك التساؤلات من جديد في دراسته الشهيرة (truth and method) ؛ تلك التساؤلات التي لم تفتأ تقضّ مضجع نظرية الأدب الحديثة : **ما هو معنى النص الأدبي ؟؟ إلى أيّ حدّ يتّصل مقصد المؤلّف بهذا المعنى ؟؟ هل يمكن أن نأمل في فهم الأعمال الغريبة عنّا تاريخيا و ثقافيا ؟؟ هل الفهم " الموضوعي " ممكنٌ أم إنّ كل فهم يرتبط بوضعنا التاريخيّ ؟؟**

يرى **هوسرل** أنّ المعنى " موضوع مقصديّ " غير قابل للاختزال في أفعال نفسية لمتكلّم أو مستمع ، و غير مستقلّ تماما عن مثل هذه العمليات العقلية ، يمكن التعبير عنه بطرق عدّة لكنّه يظلّ هو هو .. ممّا يعني في المحصّلة أنّ معنى العمل الأدبي قارّ بصفة نهائية و مطابق للموضوع العقلي الموجود في ذهن المؤلف أو الذي " قصده " أثناء الكتابة .

يقف الهيرمينوطيقي الأمريكي E.D.Hirsch jr الموقف نفسه من القضية المطروحة ، لكنّ ذلك لا يعني عنده أنّ التأويل الممكن للنصّ تأويل واحد لا غير .. فقد تثبت صلاحية عدد من التأويلات المختلفة شرط أن تتحرّك كلّها داخل نسق نمطي من التوقّعات و الاحتمالات التي يجيزها معنى المؤلف .

معنى ذلك أنّ (**هيرش**) لا ينكر أنّ العمل الأدبي قد " يعني " أشياءَ مختلفةً لدى عدد من الناس في أوقات مختلفة . لكنّ هذا الأمر – في نظره – يرتبط على نحو خاص بـ (دلالة) العمل أكثر من ارتباطه بـ (معناه) .. مثال ذلك أنّ إمكانية إنتاجنا لمسرحية " **ماكبيث** " بطريقة تجعلها مناسبة للحرب النووية ، لا يغيّر الواقع في كون

[8] / ولد هايدجر في (black forest) و هي منطقة جبلية غابوية في الجنوب الغربي من ألمانيا الفيدرالية سابقا .. و هي أيضا منبع نهري الدانوب و نيكار ، تخترقها وديان و غابات كثيفة .. فيها تلقى تعليمه الجامعي و فيها عمل بعد ذلك .

هذا ليس هو " المقصود " بـ (**ماكبيث**) [9] من وجهة نظر **شكسبير** .. فالدلالات تختلف من حقبة تاريخية إلى أخرى ، بينما تظلّ المعاني ثابتة ؛ بعبارة أخرى ، فإنّ المؤلّفين يصنعون المعاني بينما القُرّاء يضفُون الدلالات ..

عندما يطابق **هيرش** بين معنى النصّ و ما يعنيه المؤلّف ، فلا يعني ذلك بالضرورة أنّه بإمكاننا الوصول في كلّ مرّة إلى مقاصد المؤلّف ، فقد تفصلنا عنه مسافة زمنية شاسعة أو قد ينسى هو ما قصده بالمرّة ، لكن و رغم ذلك فقد نعثر أحيانا على التأويل " السليم " للنصّ ، إلا أنّنا لا نكون دائما في موقع يسمح لنا بمعرفة ذلك ... لا يبدو **هيرش** منزعجا بهذا ؛ إذ ظلّ متمسّكا بموقفه المتمثّل في أنّ المعنى الأدبي مطلق و راسخ و صامد في وجه التغيير التاريخي .. ذلك أنّ نظريته نظرية قبل – لسانية تذهب إلى أنّ المعنى شيء يقرّره المؤلف ؛ إنّه فعل شبحيّ معنوي ذهني و من ثمّ " راسخ " إلى الأبد في مجموعة مخصوصة من العلامات المادّية ، كما أنّه أمر متّصل بالوعي لا بالكلمات .

من المؤكّد أنّ محاولة تحديد ما يدور في ذهن شخص مَا ، ثم ادّعاء أنّ هذا هو معنى قطعة مكتوبة ، أمر تعترضه عوائقُ لا حصر لها ، لأنّ ما يجري أساسا في ذهن المؤلّف أثناء الكتابة لا حصر له أيضا ... لا يبدو أنّ **هيرش** ينكر هذه الحقيقة لكنّه " يتحايل " عليها باختزال كلّ ما يمكن أن يرميَ إليه المؤلف ، اختزالا صارما فيما يسمّيه هو " أنماط المعنى " ؛ أي ضروبًا مرنةً من المعنى يمكن أن يُحصر فيها النصّ و يُبسّط و يُغربل من قبل الناقد . بعد ذلك يجب على الناقد أن يعيد بناء ما يسمّيه **هيرش**" النوع الجوهري " و يعني به على وجه التقريب الأعراف و طرق الإدراك العامّة التي تحكّمت في معاني المؤلف أثناء الكتابة .

إنّ تأمين عمل ما إلى الأبد و إنقاذه من حوادث التاريخ ، يتطلّب من النقد مراقبة إمكانات تفاصيله الفوضوية و تطويقها و محاصرتها بمركّب " المعنى النمطي " ، كما يتطلّب أن تكون وقفته أمام النصّ وقفة سلطوية و قانونية ؛ فكلّ ما لا يمكن تجميعه داخل سياج " المعنى المحتمل " للمؤلف يُطرد دون نقاش ، و كل ما يبقى داخل السياج يكون تابعا لهذا المقصد الوحيد المتحكّم . إنّ المعنى غير القابل للتغيّر في الكتب المقدّسة مصُون ، أمّا ما يفعله به المرء و كيف يستعمله ، فيصبح أمرًا ثانويا يتّصل بـ " الدلالة " ..

لعلّ الهدف الرئيس من كلّ هذا ، هو اعتبار معنى المؤلّف ملكية خاصّة يجب حمايتها من " اعتداءات " القرّاء ، لكنّ الواقع يشهد أنّه ليس في طبيعة النصّ ما يحُول دون توافق تفسير القارئ مع معنى المؤلّف .. لكن و رغم

[9] / شخصية مسرحية تمثل ملكة الدانمارك في مسرحية (هاملیت) لشكسبير .. هي زوجة الملك المقتول أب هاملیت .

ذلك يرى **هيرش** أنّنا إذا لم نحترم معنى المؤلّف ، فإنّنا لا نملك أيّ معيار للتأويل ، و من ثمّ نجازف بإطلاق العنان لفوضى نقدية .. مبدئيا ليس هناك مسوّغ لتفضيل معنى المؤلّف على معنى آخر ، و عليه تبقى نظرية **هيرش** عاجزة عن التسويغ العقلاني لقيمها المتحكمة ...

يحلم **هيرش** بأن يؤمّن للنص الأدبي معنى محدّدا مبنيا على أساس صلب .. لعلّ ذلك يكون ممكنا شرط أن تكون معاني المؤلف وقائعَ نقيةً و صلبة و " متطابقة " يمكن أن تُستعمل بشكل غير قابل للطعن من أجل إرساء العمل الأدبي .. و هذه طريقة مريبة لرؤية المعنى مهما كان نوعه ، فالمعاني لم تكن يومًا قارّة و لا محدّدة ، لأنّها – و هو أمر لم يعترف به **هيرش** – من إنتاج اللغة أوّلا و التي تمتاز بشيء من المكر و المراوغة ، وعليه فلا معنى لأن يكون لدينا مقصد " خالص " أو يكون بإمكاننا التعبير عن معنى " خالص ". [10]

في سياق آخر ، يجب الاعتراف بأنّ تمييز **هيرش** بين " المعنى " و بين " الدلالة " صالح إلى حدّ ما ، لكنّه لا يستطيع الصمود بشكل مطلق ؛ إذ لا يمكنه إقامة تمييز بين (ما يعنيه النصّ) و بين (ما يعنيه النصّ في نظري) .. فتفسيرنا مثلا لما تعنيه مسرحية " **ماكبث** " في سياق شروط ثقافة زمان المسرحية ، هو في الحقيقة تفسيرنا المتأثّر – لا شكّ – بلغتنا الخاصّة و بأطر مرجعياتنا الثقافية .. لا نستطيع التحرّر تماما من كل ذلك لنصل – بطريقة موضوعية مطلقة – إلى معرفة ما كان يفكر فيه **شكسبير** فعليا .. الموضوعية بهذا الشكل وهمٌ مطلق ، و **هيرش** نفسه لم يكن يبحث عن هذا اليقين لأنّه يعلم أنّه لن يصل إليه ، لذا كان عليه أن " يَقنع " بإعادة بناء ما " يفترض " أنّه مقصد المؤلّف ... و لكونه لا يهتمّ بالطرق التي يمكن أن تتمّ بها إعادة بناء كهذه داخل أطرها التاريخية التي تشترط المعنى و التلقّي ، كانت هذه " التاريخاوية " هي غاية سجاله ، فقدّم – على غرار **هوسرل** – شكلا من المعرفة على نحو متعال .

تأثّر **هيرش**بهيرمينوطيقا**هايدجر** و **غادامير** التي تلحّ على المعنى التاريخي دائما و تفتح الباب مُشرعا أمام النسبية ، لذلك فإنّ العمل الأدبي – حسبهم – قد يعني شيئا يوم الجمعة و آخر يوم السبت و ثالثا يوم الأحد ... لكنّ **هيرش** في لحظة ما من مساره الفلسفيّ رأى هذه الإمكانية مرعبةً جدا ، و لوقف استشراء هذه النسبية عاد مجدّدا إلى **هوسرل** و رأى أنّ المعنى غير قابل للتغيّر لأنّه دوما فعل مقصديّ ، يأتيه فرد معيّن في لحظة زمنية محدّدة .. غير أنّ هذا ،خلق إشكالا في الجهة المقابلة : فلو أنّ شخصا خاطب شخصا في ظروف معينة و قال له

[10] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 36 .

" أغلق الباب " و قام الثاني بغلق الباب ، فعاد الأول و ادّعى : " أنا كنت أقصد افتح النافذة ".. هنا يكون من حقّ الثاني التنبيه إلى أنّ عبارة " أغلق الباب " تعني ما تعنيه بغضّ النظر عن قصد قائلها . لكن ليس معنى ذلك انعدام (سياقات) تعني فيها العبارة السابقة شيئا مخالفا تماما لمعناها المألوف ، فقد تكون كناية عن صفة هي (الكف عن التفاوض) ... و عليه فإنّ معنى أيّ جملة لا يكون ثابتا ولا قارّا ، إذ يمكن للمرء بشيء من البراعة اختراع أو إبداع سياقات كثيرة تعني فيها الكلمات و التراكيب آلاف المعاني المختلفة .. لكن مع افتراض أنّ السياق الذي قيلت فيه عبارة " أغلق الباب " هو ريح عاتية تهب على الغرفة و الشخص الذي بداخلها لا يرتدي إلا ملابس الاستحمام ، فإنّ معنى العبارة سيكون واضحا تبعا لهذا المقام ، و عليه يكون من العبث ادّعاء أنّ معنى عبارة " أغلق الباب " هو " افتح النافذة " على وجه الحقيقة ..

إنّها حالة جليّة يتّضح فيها أنّ معنى الكلمات لا يحدّده مقصدي الشخصيّ ، و أنّني لا أستطيع جعل كلماتي دائما تعني ما أشاء .. إنّ معنى اللغة مسألة اجتماعية ؛ هناك معنى حقيقي تُعدّ فيه اللغة ملكا اجتماعيا مُشاعا قبل أن تكون معنى فرديا ...

استنادًا إلى ما سبق ، يرى **غادامير** في كتابه (Truth and method) أنّ العمل الأدبي لا تستنفده مقاصد مؤلّفه ، فبمجرّد انتقال العمل الأدبيّ من سياق تاريخي أو ثقافي إلى آخر تُستخلص منه معان جديدة ربما لم تخطر على بال مؤلّفه أو جمهوره المعاصر له .. كما أنّ عدم الثبات هذا لا يُعدّ إشكالا عنده بل خاصية من خاصيات العمل نفسه تضمن له البقاء ما أمكنها ذلك ، و بناءً عليه فإنّ كل تأويل خاضع للمقام يصوغه و يقيّده المقياس النسبي التاريخي لثقافة بعينها .. كما يرى من جهة ثانية أنّ كل تأويل ينصبّ على عمل سابق يتكوّن من حوار بين الماضي و الحاضر .. يبقى الإشكال مطروحا في **كون ما " يقوله " لنا العمل الأدبي متوقّفا على نوع الأسئلة التي نطرحها عليه من خلال موقعنا المتميّز في التاريخ ، كما يبقى متوقّفا على مدى قدرتنا على إعادة بناء السؤال الذي يُعتبر العمل ذاته " جوابا " عنه،** لأنّ العمل بدوره حوار مع تاريخه الخاص .. [11]

مما لا شكّ فيه أنّ لكل فهم طبيعة إنتاجية ؛ فهو باستمرار " فهم بطريقة أخرى " و كشف عن إمكانات جديدة في النص و تسجيل للاختلاف معه ، لا يكون الحاضر قابلا للفهم إلا في ضوء الماضي الذي يشكّل معه استمرارية حيّة ، و لا ينبثق الماضي إلا من زاوية نظرنا الجزئية الخاصة بنا و توقّعاتنا مع " الأفق " الذي يموضع فيه

[11] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 37 .

العمل نفسه ... في هذه اللحظة نلج عالم الفنّ الغريب و نضمّه في الوقت نفسه إلى واقعنا محقّقين بذلك فهما أكثر كمالا لذواتنا ...

لا ينزعج **غادامير** من أنّ تصوّراتنا الضمنية المسبقة (أو فهمنا المسبق) قد تجعل تلقّينا للأعمال الأدبية الماضية منحازا ، طالما أنّ هذا الفهم المسبق يأتينا من التقليد نفسه الذي يُعدّ العمل الأدبي جزءًا منه ، على أنّ الانحياز عامل إيجابي عنده أكثر ممّا هو سلبي ، لذلك تراه يسلّم نفسه – و الأدب أيضا – لرياح التاريخ لأنّ العصافير المهاجرة – كما يقول – تعود دائما إلى أوكارها في نهاية المطاف ، و هي تفعل ذلك لأنّ هناك جسرا يربط بين الماضي و الحاضر و المستقبل في التاريخ برمّته و فيه يجري جوهر موحّد اسمه " التقليد " له سلطة موصولة العُرى مع تأمّلنا الذاتي الجهيد .. هذه السلطة هي التي تميّز بين ما هو " شرعي " و ما " ليس شرعيا " في تصوّراتنا المسبقة ، بالضبط كما تساعد المسافة التاريخية بيننا و بين عمل ينتمي إلى الماضي ، على مثل هذه المعرفة عن طريق تجريد العمل الأدبيّ من كلّ ما كان مجرّد دلالة عابرة بدل خلق حاجز أمام الفهم السليم ...

من الضروري مساءلة **غادامير** : في أيّ تقليد يفكّر ؟؟ و من أيّ زاوية ينظر إليه ؟؟ ذلك أنّ نظريته تتأسّس على افتراض مفاده أنّ هناك تقليدا وحيدا " مهيمنا " و أنّ كلّ الأعمال " المفيدة " تشارك فيه و أنّ التاريخ يشكّل استمرارا لا ينقطع و أنّ التاريخ خال تماما من القطيعة و الصراع و التناقض و أنّ الانحيازات التي ورثناها عن " التقليد " يجب أن تُصان و أنّ التاريخ هو وطننا الحقيقي حيثما كنّا و أنّ العمل الأدبي المنتمي إلى الماضي سيعمّق فهمنا الذاتي الحالي بدل القضاء عليه و أنّ الغريب مألوفٌ دائما بشكل ضمنيّ .... إنّها – بعبارة موجزة – نظرية في التاريخ مفرطة في الإعجاب بنفسها تقوم على إسقاط لوجهة نظر(ذاتية) على العالم أو إسقاط الذات في الماضي بشكل مفرط ، و يعني الفنّ لديها بالأساس ، تلك الأطلال الكلاسيكية في التقليد الجرماني العريق الذي يتوفّر على سلطة يجب أن نخضع لها ...

ترى الهيرمينوطيقا أنّ التاريخ حوار بين الماضي و الحاضر و المستقبل ، و تسعى بخطى ثابتة إلى رفع الحواجز من طريق هذا التواصل المستمر و لا تستسيغ إخفاقه و لا تراه مجرّد تأويل نصيّ ، بل تراه تواصلا نسقيا متجذّرا في كلّ البنيات التواصلية في المجتمع ، لذلك هي تجد صعوبة بالغة في التصالح مع إشكال الإيديولوجيا ؛ أي مع واقع أنّ " الحوار " اللانهائي في التاريخ البشري ما هو في معظم الأحوال إلاّ (مونولوجًا) بين القوي و الضعيف نتائجه محسومةٌ سلفا ...

لا غرابة في كون الهيرمينوطيقا تركّز على أعمال تنتمي إلى الماضي و تنبثق الأسئلة التي تطرحها من هذا المنظور ، لأنّ بداياتها متّصلة بالمخطوطات . كما يسعى المنهج الهيرمينوطيقي إلى إيجاد مكان لكل عنصر من عناصر النصّ داخل كلّ شامل بوساطة عملية تسمّى " الدائرة الهيرمينوطقية " معناها : أنّ الخصائص الفردية قابلة للفهم في إطار السياق الشامل ، و السياق الشامل قابل للفهم من خلال الخصائص الفردية ، لكنّ ما يجعلها عرضة للمساءلة في كل مناسبة هو أنّها لا تأخذ بعين الاعتبار احتمال أنّ الأعمال الأدبية قد تكون مشتّتة و ناقصة و متناقضة داخليا ، و ذلك رغم تعدّد الأسباب الداعية إلى افتراض ذلك .. [12]

ربما ينفر**هيرش** تمام النفور من هذه المفاهيم العضوية الرومانسية ، لكنّه رغم ذلك يشاركها الانحياز إلى أنّ النصوص الأدبية مجموع متكامل ، و من ثمّ تكمن وحدة العمل في مقصد المؤلّف الساري في العمل كلّه . و الواقع إنّه لا وجود لسبب يحُول دون توفّر المؤلّف على عدد من المقاصد المتضاربة و لا دون أن يناقضَ مقصده نفسه ، لكنّ **هيرش** لا يأخذ هذه الاحتمالات بعين الاعتبار فأوجد بنفسه " المبرّر " الكافي لأن تُتجاوز نظريته إلى أحدث تطوّر عرفته الهيرمينوطيقا في ألمانيا هو :

2- جماليات التلقّي أو نظرية التلقّي :

لقد مرّت نظرية الأدب بثلاث مراحل على وجه التقريب : مرحلة الاهتمام بالمؤلّف (الرومانسية في القرن التاسع عشر و ما قبلها) – مرحلة الاهتمام بالنصّ (النقد الجديد بريادة البنيوية و ما بعدها) ثم مرحلة الاهتمام بالقارئ بشكل لافت في السنوات الأخيرة ... هذا الأخير الذي كان على الدوام العنصر الأقلّ امتيازا في الثلاثية السابقة ، و هو أمر غريب حقًّا كلّ الغرابة إذ لا يُعقل أن تكون هناك نصوص أدبية بدون القارئ ، لأنّ هذه الأخيرة لا يتحقّق وجودها بتوضيبها على الرفوف ؛ إنّها إجراءات للدلالة تتجسّد بممارسة القراءة ... لكن ما الذي يتضمّنه فعل القراءة ؟؟...

لا شك أنّنا كلّما تقدّمنا في القراءة وجدنا إجابات عن هذا السؤال و عن غيره من الأسئلة و التساؤلات ، لكنّ عملية التخمين و الاستنباط التي دفعنا إليها جهلنا ، ليست هنا إلاّ مثالا شديد القوّة و الإثارة عمّا نفعله أثناء القراءة ؛ إذ كلّما تقدّمنا في القراءة واجهتنا مشاكلُ لا تُعدّ و لا تُحصى ، لن تجد الحلّ إلا بتوقّعات إضافية

[12] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 39 .

علينا أن نمنحها تأويلات قابلة للمساءلة ، الأمر الذي يورّطنا في قدر مذهل من العمل المعقّد و غير الواعي .. بهذه الطريقة نقيم نحن – كقراء – ترابطات ضمنية تهمّ العالم عامّة و التقاليد الأدبية بشكل خاصّ .. فالنصّ ذاته ليس في حقيقة الأمر سوى مجموعة من " الإشارات الأوّلية المرسلة إلى القارئ ، أو هو دعوة لإنشاء قطعة لغوية ذات معنى ، أو هو سلسلة منظّمة من العلامات السوداء على الصفحة لا يكون لها (تجسيد) بدون المساهمة المستمرّة و النشيطة من قبل القارئ .. [13] و مهما كانت المتانة الظاهرة لأيّ عمل أدبيّ ، فإنّ نظرية التلقّي ترى أنّه في الحقيقة لا يخلو من (فراغات) على القارئ أن يربط بينها بوساطة رابط غائب ...

إنّ العمل الأدبيّ – من منظور هذه النظرية – مليءٌ بالعناصر " غير المحدّدة " و هي عناصر يتوقّف تأثيرها على تأويل القارئ حيث تتعدّد و تختلف و ربما تتضارب طرق تأويلها ... لكنّ المفارقة الكبرى هنا تكمن في أنّ العمل الأدبي كلّما هيّأ معلومات وافرة ، كلّما كان ناقصا " فنيا " ...

ترى نظرية التلقّي أنّ عملية القراءة ، عملية دينامية دائما ، و حركة معقّدة و كاشفة عبر الزمن ، أمّا العمل الأدبي فيوجد باعتباره – على حدّ تعبير المنظّر البولوني **رومان رينكاردن** – مجموعة من " الخطابات " أو " المؤشّرات " العامّة يُناط بالقارئ تحيينُها . و لتحقيق ذلك على القارئ أن ينظر إلى العمل الأدبيّ من خلال ضروب من " الفهم القبلي " و من خلال سياق معتّم من الاعتقادات و التوقّعات التي ستقدّر في ضوئها مختلف خصائص العمل الأدبي .. و كلّما قطعنا أشواطا في قراءة عمل أدبي يقوم فعل القراءة بتعديل هذه التوقعات ، و حينها تشرع الدائرة الهيرمينوطيقية في الدوران (حيث الانتقال من الجزء إلى الكلّ ثمّ من الكلّ إلى الجزء ..) تزامنا مع بذل القارئ الجهد من أجل بناء معنى منسجم من خلال النصّ ، بانتقاء مفردات معيّنة بطرق معيّنة في محاولة لإبقاء مختلف المنظورات مجتمعة داخل العمل الأدبي أو الانتقال من منظور إلى آخر قصد بناء " وهم " متكامل ..

إنّ ما سنقرؤه في الصفحة الأولى سيخفُت لا محالة و ينزوي في الذاكرة ليكون له دور فيما بعد . ليست القراءة إذًا حركة خطّية أو مسألة تراكم و حسب ؛ ذلك أنّ تخميناتنا الأولى تولّد إطارًا مرجعيا يؤوّل فيه ما يأتي لاحقا ، لكنّ اللاحق قد يغيّر بأثر رجعي فهمَنا السابق مضيئا بعضا من خصائصه و حاجبا خصائص أخرى ، و

[13] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 41 .

كلّما تقدّمنا في القراءة طرحنا جانبًا بعض الافتراضات و راجعنا بعض القناعات و قمنا باستنباطات و توقّعات أكثر تعقيدا حين يفتح كلّ توقّع أفقا يؤكّده اللاحق أو يتحدّاه أو يلغيه بالمرّة ... يُنجز كلّ هذا النشاط على مستويات متعدّدة : وجهات نظر سردية و طبقات دلالية و بدائل معنوية ننتقل بينها باستمرار خلفا و أماما و سطحا وعمقا ...

لكي نقرأ ، نحتاج – **حسب وولفغانغإيزر** – إلى تأسيس " ألفة " مع التقنيات و التقاليد الأدبية التي يستخدمها عمل أدبيّ معيّن ، كما يجب أن نملك إدراكا ما ، لـ " سَننه " ؛ أي للقواعد التي تحكم – نسقيا – الطرق التي يسلكها في إنتاج معانيه .. لاحظ مثلا قراءته لذلك الإعلان الذي صادفه في ميترو الأنفاق (حمل الكلاب في السُلّم الكهربائي أمرٌ واجب) .. يقول إنّه من أجل فهم هذا الإعلان ، هو في حاجة إلى معالجة تفوق مجرّد قراءة كلماته واحدة تلو الأخرى ؛ هو في حاجة إلى معرفة أنّ هذه الكلمات تنتمي إلى ما يمكن أن يُسمّى " سنن الإحالة " ؛ أي أنّ العلامة ليست قطعة لغوية للتزيين وضعت هناك لتسلية المسافرين ، إنّما هي للتعامل معها باعتبارها علامة مُحيلة على سلوك كلاب حقيقية و مسافرين حقيقيين في سُلّم حقيقي .. و عليه أن يوظّف معرفته الاجتماعية العامّة للتعرّف على أنّ العلامة من وضع سلطات لها القدرة على معاقبة من لم يحترم محتواها ، و أنّه ضمنيا معنيٌ بها باعتباره فردًا من عموم الناس و إن لم يَرد شيءٌ من هذا في كلمات الإعلان ..

لقد تمّ فهمه لهذا الإعلان عن طريق تأويله باعتبار سُنن معينة تبدو ملائمة – من وجهة نظره على الأقل – لكن **إيزر** يرى أن ليس هذا هو ما يحدث أثناء قراءة الأعمال الأدبية ، ذلك أنّه إن حدث " توافق " تامّ بين السُنن التي تحكم الأعمال الأدبية و بين السُنن التي نستعملها لتأويلها ، فإنّ الأدب سيغدو غير ملهم كما هو شأن العلامة السابق ذكرها ..

إنّ العمل الأدبيّ الأكثر حيوية حسب **إيزر** هو ذاك الذي يجعل القارئ يعي سَننه و توقّعاته المعتادة وعيا نقديا جديدا ، فالعمل الأدبيّ يجعل معتقداتنا المضمرة موضع سؤال و يغيّرها و" ينفي " عاداتنا الروتينية المتعلّقة بالإدراك و يجبرنا من ثمّ على الاعتراف بها لأوّل مرّة كما هي . و بدل الاكتفاء بتقوية إدراكاتنا المعطاة ، يخرق العمل الأدبي القيّم ، هذه الطرق المعيارية للإدراك و ينتهكها ، فيعلّمنا على هذا النحو سُننا جديدة للفهم ..

في ضوء ما سبق تتأسّس نظرية التلقّي الإيزرية في الواقع على إيديولوجية إنسانية ليبيرالية تتلخّص في أنّنا ينبغي أن نكون أثناء القراءة مرنين و منفتحين و مستعدّين لوضع قناعاتنا موضع سؤال و أن نسمح لها بالتغيّر .. كان

ذلك بفعل تأثّرها بهيرمينوطيقا**غادامير** و ثقتها في المعرفة الذاتية الغنيّة الناجمة عن مواجهة ما ليس مألوفا . لكنّنا نلاحظ من زاوية أخرى أنّ إنسانية **إيزر** الليبيرالية أقلّ ليبيرالية ممّا هي عليه ظاهريا ، شأنها في ذلك شأنُ المذاهب السابقة ، فهو يرى أنّ " قارئا ذا التزامات إيديولوجية قوية يُحتمل أن يكون قارئا (غير كفء) لما كان تفتّحه على القوة التحويلية للأعمال الأدبية أقلّ وُرودا ." [14] .. معنى هذا القول أنّه يجب علينا قبل كل شيء أن نحرّر – نوعا ما – قناعاتنا من التحيّز قصد حدوث التحوّل بين يدي النص . كما ينبغي للقارئ " الجيّد " أن يكون ليبيراليا سلفا ، لأنّ فعل القراءة يُنتج ذاتا محايدة يفترضها هذا الفعل مسبقا ، لكنّه في المقابل يتضمّن مفارقة كبرى ؛ لأنّنا إذا احتفظنا سلفا بقناعاتنا ثم عرّضناها لسؤال النص و " غوايته " ، فهذا أمر لا أهمّية له ، إذ لن يحدث ما هو أكثر من ذلك في الحقيقة و لن يُعاتَب القارئ حين عودته إلى نفسه ذاتا ليبيرالية أشمل ، فكلّ ما يتعلّق بالذات القارئة خاضع للسؤال أثناء القراءة ما عدا ماهية نوع الذات (اليبيرالية) ... كما لا يمكن بأيّة حال من الأحوال النفاذ من هذه الحدود الإيديولوجية و إلاّ انهار النموذج برمّته .. بهذا المعنى يغدو تعدّد عملية القراءة و لانهائيتها أمرا مشروعا لأنّهما يفترضان مسبقا ضربا معينا من الوحدة المغلقة التي لا تغادر مكانها أبدا ، هي وحدة الذات القارئة التي تخترق و تنتهك فقط من أجل أن تعود إلى نفسها أكثر امتلاءً ...

إنّ نوع القارئ الذي سيؤثّر فيه العمل الأدبي تأثيرا عميقا هو ذاك المزوّد سلفا بالاستجابات و القدرات " الصائبة " و الماهر في إنجاز بعض التقنيات النقدية و التعرّف على بعض التقاليد الأدبية ، غير أنّ هذا النوع من القارئ بالذات هو الغنيّ عن التأثير لأنّه " مُغيّرٌ " منذ البداية و مستعدّ لمزيد من التغيّر بسبب هذا الواقع ..

إنّ اللانهاية المفتوحة على " الغيب " و الظاهرة في قدر مهمّ من نظرية التلقّي ، تستند أساسا على مفهومي الذات الموحّدة و النصّ المغلق كما يسلّم بذلك و بطريقة دوغمائية**رومان إنكاردن**في كتابه (the literryword of the art - 1931) سنة 1931 على اعتبار أنّ الأعمال الأدبية تشكّل كُلاّ عضويا ، و أنّ المهمّة التي يقوم بها القارئ لملء " فراغاتها " تعتبر تكميلا لهذا التناغم . بعبارة أخرى ، يجب على القارئ أن يربط بين مختلف مقاطع و مفاصل و طبقات العمل الأدبي بطريقة ملائمة شبيهة بتلك المعتمدة في تلوين كتب الأطفال المرسومة وفق توجيهات واضحة ..

[14] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 45 .

إنّ النصّ حسب **إنكاردن** مزوّد سلفا بعناصر تفتقد إلى التحديد و على القارئ أن " يلحمه " بشكل صائب ، لكنّ هذا يحدّ من حيوية و نشاط القارئ و يختزل دوره في حرفيّ أدبيّ " يضيّع " وقته في ملء الثغرات المتبقّية .. كان**إيزر**أكثر " تكرّما " حين منح القارئ شراكة أوسع في النصّ ؛ فمختلف القُرّاء – من وجهة نظره – أحرار في تحيين العمل الأدبي بطرق مختلفة ، لأنّه يستحيل وجود تأويل وحيد بإمكانه أن يستنفد كل الطاقات الدلالية للنصّ . لكن هذا الكرم يقيّده توجيهه الصارم في كونه يفرض على القارئ أن يبنيَ النص بشكل يجعله متّسقا داخليا .. لعلّ هذا الحكم المسبق الاعتباطي كان بفعل تأثير سيكولوجيا **الجشطالت** المنشغلة على الدوام بإدماج الإدراكات الجزئية في كلّ قابل للفهم ...

لا أحد ينكر أنّ هذا الحكم المسبق يتجذّر في النقد الحديث لدرجة أنّه استطاع أن يفتكّ " مشروعية " من نوع خاص ، فلم نعد ننظر إليه باعتباره حكما مسبقا و حسب ... يرى **إيزر** أنّ آراء **إنكاردن** في النص" عضوانية " إلى حدّ بعيد و أنّه يقدّر الأعمال الحديثة المختلفة لأنّها تقوّي وعينا الذاتي بمجهود تأويلها ، لكن ينبغي في الوقت نفسه أن يُلغى " انفتاح " النصّ تدريجيا بمجرّد وصول القارئ إلى بناء افتراض عمليّ يمكّنه من تفسير أكبر عدد من عناصر العمل الأدبي و يجعلها منسجمة بشكل متبادل ..

لما كانت الأشياء تُعرف و تتّضح معالمها أكثر بأضدادها ، و قصد الإدراك الجيّد لحدود الإنسانية الليبيرالية الإيزيرية ، كان من المفيد مقارنته بمُنظّر آخر للتلقّي هو الناقد الفرنسي **رولان بارت** الذي تختلف مقاربته (لذّة النص 1973) اختلافا شديدا عن مقاربة **إيزر** .. إنّه باختصار اختلاف بين فرنسي لذّويّ و ألماني عقلاني .. فبينما كان **إيزر** يركّز على العمل الواقعي ، كان **بارت** في الجهة المقابلة يقدّم تفسيرا مفارقًا و حادّا للقراءة بمعالجة نصّ حداثي يذيب المعاني المختلفة في لعب حرّ بالكلمات ، و يسعى جاهدا إلى إبطال الأنساق الفكرية " العميقة " بوساطة انسلال و انزلاق لغويّ مستمر ... مثل هذا النوع من النصوص يتطلّب – حسبه – " الإيروتيك " أكثر مما يتطلّب " الهيرمينوتيك " و لا يمكن حصره في معنى محدّد ، مما يجعل قارءه يتمتّع بانسياب مُغر للعلامات ، و بلمحات مثيرة للمعاني لا تكاد تظهر حتى تختفيَ من جديد ... القارئ هنا يظلّ – أو يجب أن يظلّ – مشدودا إلى هذا الرقص اللغوي الفنّي و متلذّذا بنسيج الكلمات ممّا يجعله يجهل – أو يكاد – المتع الرامية إلى بناء نظام منسجم ، كما يجهل طريقة ربط العناصر النصّية فيما بينها لإقامة ذات موحّدة ، أكثر ممّا يجهل النشوة (المازوشية) للإحساس بهذه الذات محطّمة و مشتّتة عبر الخيوط المتشابكة للعمل نفسه .. القراءة – في هذه الحالة – تشبه " مَخدعا " أكثر ممّا تشبه مختبرًا ، لأنّ النصّ الحداثي – حسب **بارت** – يعمل ، بدل

إرجاع القارئ إلى رشده في استرجاع أخير للذات التي وضعها فعل القراءة موضع سؤال ، إلى تفجير هُويّته الثقافية الآمنة في نشوة يعتبرها **بارت** بهجة قرائية و نشوة جنسية أيضا ..

هناك شيء ما مزعجٌ في مذهب اللذّة الطليعي عند **بارت** المسرف في اللذّات في عالم يفتقر فيه كثير من الناس لا إلى الكتاب فحسب ، بل إلى الغذاء أيضا . فإن كان **إيزر** يقدّم لنا أنموذجا " معياريا " يكبح جماح الإمكانات اللانهائية للغة ، فإنّ **بارت** يقدّم لنا تجربة خاصّة تتّسم بأنّها غير اجتماعية و فوضوية بالأساس .. كما يُظهر كلا الناقدين نفورا من التفكير المنهجي و يتجاهلان – كلٌ بطريقته الخاصّة – موقع القارئ في التاريخ .. ذلك أنّ القرّاء و هم يواجهون النصوص لا ينطلقون من الفراغ قطعا ؛ كلّ القراء يتموقعون اجتماعيا و تاريخيا ، و من ثمّ فإنّ هذا الواقع يصوغ بعمق طريقة تأويلهم للأعمال الأدبية .. و رغم أنّ **إيزر** على وعي تامّ بالبعد الاجتماعي للقراءة ، إلاّ أنّه يركّز أكثر على مظاهرها الجمالية ، في حين يسعى زميله في مدرسة **كونسطانس** ، المنظرّ الألماني الآخر (**هانس روبرت ياوس**) – في إطار الموضة الغاداميرية – إلى موضعة العمل الأدبي في " أفقه " التاريخي و في سياق المعاني الثقافية التي أُنتج فيها .. ثمّ بعد ذلك يستكشف العلاقات المتغيّرة بين هذا الأفق و بين الآفاق المتغيرة لقرُّائه التاريخيّين . إنّ الغاية من هذا العمل هي إنتاج ضرب جديد من تاريخ الأدب ؛ تاريخ يركّز على المؤلفين و المؤثّرات و الاتّجاهات الأدبية و كذا على الأدب كما حدّدته و أوّلته لحظات تلقّيه التاريخية المختلفة . [15]

في سياق مماثل تقريبا يرى (**جون بول سارتر**) في مؤلّفه " ما هو الأدب ؟؟ 1948 " أنّ تلقّي عمل أدبيّ مَا ، ليس واقعا " خارجيّا " عن الأدب بل هو بُعدٌ مكوّن للأدب نفسه ، فكل نصّ أدبي يُشيّد من معنى جمهوره المفترض و يتضمّن صورة عمّن كُتب من أجله . ما من عمل إلاّ و يحتضن في داخله ما يسمّيه **إيزر** " قارئا ضمنيا " و يحتضن في كلّ إيماءة من إيماءاته نوع " متلقّيه " المتوقّعين . إضافة إلى ذلك ، يُعدّ الاستهلاك في الأدب – شأنه شأن أنواع الإنتاج الأخرى – جزءًا من عملية الإنتاج نفسها ..

ليس معنى هذا أنّ المؤلّف يفتقر إلى " جمهور " ، فاللغة و الإشارات المبثوثة في عمله تتضمّن سلفا ضربا من الجمهور و تُقصي ضربا آخر ، و هذا الأمر ليس فيه للكاتب خيار كبير .. قد لا يشغل المؤلّف باله بنوع محدّد

[15] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 47 .

من القُرّاء ، و قد يكون غير مبال تماما بمن يقرأ عمله ، لكنّ قارئا معيّنا لا محالة مُتضمَّن سلفا في فعل الكتابة نفسه كبنية داخلية في النصّ ...

رغم كل ما سبق التفصيل فيه ، إلاّ أنّ نظرية التلقّي لدى **إيزر** و **ياوس** تثير مشكلة إبستيمولوجية ملحّة : فإذا ما اعتبرنا النصّ في ذاته هيكلا عظميا ؛ أي " مجموعة من الخطاطات" التي تنتظر التحقّق بطرق متعدّدة من قبل قُرّاء متعدّدين ، فكيف يمكن مناقشة هذه الخطاطات قبل تحقّقها ؟؟ .. حين نتحدّث عن النصّ في ذاته مقدّرينه معيارا مقابل تأويلاته الخاصّة ، فهل نتعامل مع شيء آخر سوى تحقّقه هو ؟؟.. هل يدّعي الناقد معرفة إلهية بـ " النصّ في ذاته " معرفة منكرة على القارئ البسيط الذي عليه أن يتصرّف حتما مع بنائه الجزئي الخاصّ ؟؟ .. لعلّها حتما صيغة أخرى للمشكل القديم الجديد : كيف يمكن للمرء أن يعرف أنّ المصباح الداخلي للثلاجة منطفئٌ و الحال أنّ بابها مغلق ؟؟..

اهتمّ **رومان إنكاردن**بهذه المسألة و لم يستطع في نهاية المطاف أن يقدّم لها حلاّ نهائيا ، بينما منح **إيزر** حريّة معتدلة للقارئ ، لكنّ الواقع يؤكّد أنّنا لسنا أحرارا في تأويل ما نشاء ؛ فلكي يكون تأويلٌ ما ، تأويلا لهذا النصّ لا لغيره ، يجب أن يكون – على نحو ما – مقيّدا منطقيا بالنصّ نفسه ، بتعبير آخر ؛ يمارس العمل الأدبي قدرا من التقييد على استجابات القُرّاء و إلاّ سيقع النقد في فوضى عارمة ... ماذا لو لم يكن العمل الأدبي بنية محدّدة ؟؟.. ماذا لو كان كلّ شيء فيه مفتقرا إلى التحديد ؟؟.. على أيّ أساس ساعتها سيختار القارئ بناءه ؟؟.. و بأيّ معنى إذًا يمكن الحديث عن تأويل العمل " نفسه " ؟؟.. [16]

رغم ذلك فإنّ هذا الأمر لا يبدو أنّه يزعج الكثير من منظّري التلقّي .. في مقدّمتهم الناقد الأمريكي (Stanley Fish) الذي يؤمن بفكرة مفادها أنّه حين يتعامل المرء بجدّ مع هذا الأمر ، سيكتشف أن ليس هناك في حلقة الدرس عمل أدبيّ " موضوعيّ " بالمرّة ، و أنّ الكاتب الحقيقي هو القارئ و أنّ القراءة لا تتعلّق باكتشاف ما يعنيه النصّ ، و إنّما هي إجراء لاختبار ما يصنعه النصّ بالقارئ .. هذا و يُعدّ تصوّره للغة ذرائعياحين يعتقد أنّ الارتكاس اللغوي ربما ولّد لدينا إحساسا بالمفاجأة و الضياع ، و عليه فالنقد الأدبي عنده ليس إلاّ تفسيرا لاستجابات القُرّاء أمام تتابع الكلمات على الصفحة ..

[16] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 50 .

إنّ ما يصنعه النصّ ، هو في الحقيقة مسألة تتعلّق بما نصنعه نحن به ؛ أي مسألة تأويل في المحصّلة . و من ثمّ يكون موضوع العناية النقدية هو بنية تجربة القارئ لا بنية " موضوعية " توجد في العمل نفسه . كما يعتبر كل شيء في النص (نحوه و معانيه و وحداته الشكلية ..) من إنتاج التأويل و ليس مُعطًى" واقعيا " بأيّ نحو من الأنحاء .. غير أنّ ما يتمنّاه **فيش** يثير الكثير من الأسئلة المحيّرة لم يجب عنها بشكل صريح ، لكنّه اهتمّ في المقابل بالتحذير من الفوضى الهيرمينوطيقية التي يبدو أنّ نظريته تؤدّي إليها ، و لكي يتفادى تشتيت النص إلى ألف قراءة متنافسة ، يقترح استراتيجيات تأويلية معيّنة مشتركة بين القُرّاء ستحكم استجاباتهم الفردية . لكنّ القُرّاء الذين يعنيهم هم قُرّاء تلقّوا تعليمهم في المؤسّسات الأكاديمية و بالتالي لا يتوقّع أن تكون استجاباتهم شديدة الاختلاف فيما بينها ، ممّا يحبط كل جدال معقول ...

لكن ومع ذلك يصرّ **فيش** على أنّ العمل الأدبي لا يوجد " فيه " كلّ شيء ؛ أي أنّ الفكرة الداعية إلى أنّ المعنى يجب أن " يلازم " لغة النصّ بشكل من الأشكال و ينتظر من القارئ أن يحقّقه ، مجرّد وهم موضوعاتي كان **إيزر** ضحيةً له ..

ربما يكون **فيش** محقّا في ادّعائه بأن ليس في الأدب أو في العالم شيءٌ " مُعطى " أو " محدّد " إن كان يقصد بذلك " غير مؤوّل " ... لا توجد وقائعُ " خالصةٌ " منقولة عن المعاني الإنسانية و لا توجد وقائعُ نجهل عنها كلّ شيء . وبناءً عليه لا يوجد في اللغة شيءٌ إلهيّ معطًى أو ثابت لا يتغيّر ، فكثير من مفردات اللغة العربية كانت لها فيما مضى معان أكثر ممّا قد يقترح المرء في عصره . كما أنّ تأويل العلامات مسألة مقيّدة ، لأنّ العلامات يستعملها الناس – في الغالب الأعمّ – في ممارساتهم الاجتماعية للتواصل بطرق معيّنة .. و هذه الاستعمالات الاجتماعية العملية، هي المعاني المختلفة للكلمة .. حين نحدّد دلالة الكلمة في نصّ أدبي ، فإنّ الممارسات الاجتماعية لا يمكن استبعادها إطلاقا . ربما أشعر – بعد قراءة عمل أدبي – أنّ الكلمة تعني الآن شيئا آخر مختلفا عن الذي كانت تعنيه من قبل و ذلك بسبب تغيّر سياق المعاني الذي أدرجت فيه .. بل إنّ تحديد الكلمة يتطلّب – في المقام الأول – تكوين فكرة كافية عن استعمالاتها الاجتماعية العملية ..

إنّ هذا الأمر يجعل الأدب حلبة لصراع أبديّ ؛فما مدى معقولية ادّعائنا القدرة على جعل نصّ أدبيّ يعني ما نريد ؟؟.. إلى أيّ حدّ يكون ذلك مستساغا ؟؟.. بل ما الذي سيمنعنا من ذلك في نهاية المطاف ؟؟.. هل هناك

فعلا مبالغة في قولنا أن لا حدّ لعدد السياقات التي يمكن أن تُبتدع للكلمات الواردة في النصّ كي نجعلها تعني أشياءَ مختلفة ؟؟..أم إنّ ذلك كلّه مجرّد " **فنطازيا** " في أذهان من قضوا وقتا طويلا في البحث الأدبيّ ؟؟..[17]

كي تنتمي النصوص إلى اللغة ككلّ و لكي تكون لها علاقات معقّدة مع ممارسات أخرى غير لغوية ،عليها أن تخرقها وتحطّمها أيضا .. على أنّ اللغة ليست في الواقع شيئا لنا مطلق الحرّية في أن نفعل به ما نشاء ؛ إن لم أكن قادرا على قراءة كلمة " عندليب " دون تخيّل مقدار البهجة الناجمة عن الانسحاب من الحاضرة نحو عزاء الطبيعة البكر ، فإنّ الكلمة لا سلطان لها على القلب و الوجدان و هو أمر لا يستطيع أحد أن يصدّقه ..

هذا جزء ممّا نعنيه بقولنا : إنّ العمل الأدبي يقيّد تأويلاتنا له ، أو إنّ معناه " يلازمه " إلى حدّ ما ، لأنّ اللغة حقل للقوى الاجتماعية التي تشكّلنا حتى جذورنا ، و من ثمّ يُعدّ النظر إلى العمل الأدبي باعتباره ميدانا لعدد لا ينتهي من الإمكانات المنفلتة من تلك القوى وهمًا أكاديميا حسب مُنظّري التلقّي الألمان ..

لا شكّ أنّ كيفيات القراءة و طرائقها يحدّدها المقام الذي يستبعد قراءات بعينها و يفسح المجال أمام أخرى معروفة و معلومة .. ذلك أنّ المؤسّسة الأكاديمية و " ريبارتوار " الطرق الاجتماعية المضفاة عليها الشرعية للقراءة الأدبية هي التي تشتغل قيدا .. مع ملاحظة أنّ طرائق القراءة " المسموح بها " هذه ليست عادية و لا أكاديمية فحسب ، بل هي مرتبطة بأشكال التقويم و التأويل المهيمنة في كلّ مجتمع .

لذلك كان لابدّ من تحدّي الفكرة الذاهبة إلى أنّ الأدب شيءٌ لا يقبل التغيير انطلاقا من محاولة إعطائه معنى قارّا متعلّقا بمقصد المؤلّف .. القيمُ الأدبية أقلّ أمانا ممّا قد يظنّه الناس أحيانا ، فقد رأينا بعض المشاكل التي تعترض هذا " التكتيتك " أثناء مناقشة آراء **هيرش** رغم دعوته إلى إقامة " استراتيجية تأويلية " مشتركة كنوع من القراءة المشتركة المفترض وجودها لدى القُرّاء أو لدى الأكاديميين منهم على الأقلّ .. كما كان لزامًا علينا تحدّي الفكرة الأخرى الذاهبة إلى وجود مؤسّسة أكاديمية [ممثّلة في المؤسّسة الأدبية من ناشرين و كُتّاب و أكاديميين و مهتمّين بالأدب و مشتغلين به على السواء] ، تحدّد بالقوة " القراءات المسموح بها " .. ذلك لأنّه قد يحدث صراع بين مختلف التأويلات داخل المؤسّسة نفسها و هو الأمر الذي لا يأخذه **فيش** بعين الاعتبار.. فلا يمكن للنقد الأدبي – أو يفترض كذلك – أن يُمليَ قراءة بعينها مادام " نقدا أدبيا " ، و ما يُعدّ نقدا أدبيا تحدّده المؤسسة الأدبية وحدها و ليس مؤسّسة أخرى ... إنّها متاهة كبرى لا شك في ذلك .. ربما تكون هي التي

[17] / يُنظر : تيري إيجلتون . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . مرجع سابق . ص : 52 .

أسهمت إلى حدّ بعيد في كثير من الغُلوّ و " التطرّف " الذي خرجت تدعو إليه بعض النظريات المعاصرة ، منها على سبيل المثال ، نظرية العماء ..

3- نظرية العماء chaos:

استثمرت السرديات منذ بداياتها التأسيسية الكثير من المفاهيم من قبيل (النظام – الوحدة – منطق الحكي ...) الأمر الذي تمخّض عنه بناء أنموذج عقلاني يعتمد آليات الاستقراء و الصورنة على صعيد المنهج .. غير أنّ المبالغة في الصورنة و التجريد دفعت السرديات إلى استبعاد الظواهر الدينامية المعقّدة التي تخرق وحدة النظام و تشوّش على منطق النسق بالمفارقات المفاجئة و التحوّلات اللاخطية ... فكان لابدّ من ولادة أنموذج نظريّ بديل يتمرّد على مركزية اللوغوس (الخطاب العقلاني المتمركز حول ذاته و الذي يعطي الأولوية للعقل و الحقيقة) كما يتمرّد على ميتافيزيقا النسق سعيًا إلى تفعيل دينامية الظواهر العمائية المتحوّلة من حالة إلى حالة أخرى بفعل تغيّرات غير منتظمة [18] ..

و لعلّ نظريات ما بعد البنيوية ، خاصّة التفكيكية هي التي نهضت بشكل لافت ضدّ مبدأ الصورنة لتحرير ظواهر الاختلاف و التعدّد و المغايرة و الأثر .. من المكبوت البنيوي ، كما أعلت من شأن" الهامش la marge " و " الملحق le supplément " على حساب أسطورة النسق و المركز .. كان ذلك تفكيكا فلسفيا مارست بالموازاة معه جماعة " Tel quel" تفكيكا نقديا و إبستيمولوجيا على صعيد نظرية النصّ ، حيث لم يعد النصّ من منظورها يمثّل بنية مغلقة ، و إنّما ظاهرة إنتاجية تعدّدية ، ليس بمنظور فضائي (أي يُنظر إليه كمكان يضمّ معانيَ عديدةً) ، و لكن بمنظور دينامي (أي يُنظر إليه كمولّد و منتج للمعاني) ، و النصّ في النهاية " ليس تواجدًا لمعان و إنّما مجازٌ و انتقال " [19]..

تعمّق هذا النقد في الفلسفة و الأدب مع نظرية " العماء chaos" التي أعادت اكتشاف الطبيعة المعقّدة للظواهر ؛ فما يبدو – حسبها – من نظام ظاهر في الكون قد لا يعبّر سوى عن رؤية مثالية للإنسان تسعى إلى إضفاء الانسجام و الوضوح على الظواهر خوفا من التعقيد و اللانظام : " فنحن حين نراقب الطبيعة نرى ما نريد

[18] / يُنظر : محمد بوعزة . هيرمينوطيقا المحكي " النسق و الكاوس في الرواية العربية " . مؤسسة الانتشار العربي . بيروت . ط 1 . 2007 . ص : 46 .

[19] / رولان بارت . درس السيميولوجيا . ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . ط 3 . 1993 . ص : 62 .

أن نراه ، وفقا لما نعتقد أنّنا نعرفه عنها في هذا الوقت .. فالطبيعة تتّسم بعدم النظام و القوّة و الفوضى ، و بسبب خوفنا من هذه الفوضى نضعها في إطار نظام ما .. إنّنا نكره التعقيد و نسعى إلى تبسيط الأمور ما أمكننا ذلك و بكل الوسائل المتاحة لدينا .. و نحن نلتمس الوصول إلى تفسير شامل لحقيقة الكون و أسلوب أدائه ، و من أجل تحقيق هذه النظرة الشاملة ، نستحدث نظريات للتفسير تسبغ على الظواهر هيكلا محدّدا ، إذ نصنّف الطبيعة داخل نظام مترابط ، فيبدو لنا أنّه يفعل ما نقول نحن إنّه يفعله ". [20]

قبل ذلك ، كانت الفلسفة التقليدية و العلوم المؤسّسة على المنطق الأرسطي قد اعتقدت بقدرتها على صياغة هذه (النظرة الشاملة) للكون التي تسمح لها بالتنبؤ بالظواهر الطبيعية و تفسيرها . تبلورت هذه الفكرة في مفهوم " الحتمية " الذي يفيد أنّ المستقبل قابل للتنبّؤ بدقّة انطلاقا من الحاضر . و كانت القوانين العلمية المتميّزة بشموليتها و عموميتها هي ما سوّغ هذا التنبّؤ الحتمي ..

لكن ما زاد الأمر تعقيدا هو اكتشاف " العماء " في الفيزياء و الميكانيكا ، فاكتُشفَ موازاةً مع ذلك دور المصادفة و اللامتوقع في " لا انتظامية الظواهر " و تحوّلاتها العرضية .. دون أن تعنيَ المصادفة في الإبستيمولوجيا الجديدة جهلا بالموضوع و عدم إحاطة به ، بل ربما تعني بشكل أدقّ ما عبّر عنه (الدكتور سامي أدهم) بقوله : " اللاتأكد التحديدي للحالات الابتدائية ، بحيث تكون فروقات القياسات و المعطيات هي المحدّدة [للمصادفة] و بالتالي لد (الكاوس) ..." [21]

تبعًا لذلك زعزعت مجموعة من المفاهيم كمفهوم المصادفة و اللاتأكد و اللامتوقّع ... مبدأ الحتمية الذي ساد طويلا ، و أبرزت الطبيعة المعقّدة للظواهر بحيث قد يؤدي أيّ تغيير مهما كان طفيفا في الحالات الابتدائية للمادة إلى اضطرابات كارثية في الحالات النهائية قياسا على " مفعول الفراشة butterflyeffect " عند **لورينتز**..

[20] / جيمس بيرك .عندما تغيّر العالم . ترجمة : ليلى الجيلالي . المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب " سلسلة عالم المعرفة " . الكويت . العدد : 85 .1994 . ص : 11 .

[21] / د. سامي أدهم . شاشة كمبيوتر فلسفية " شبح اللاإنسان الحقيقي " . مجلة (كتابات معاصرة) . العدد : 24 . 1995 . ص : 18 .

أحدثت هذه المفاهيم الجديدة التي تُسلّم بالعماء و المصادفة و اللانظام طفرات إبستيمولوجية خاصة مع ولادة (الفيزياء الكوانتية physique quantique و الفيزياء النسبية physique relative)و التي " اتضح منها خلافا لما كان يُعتقد ، أنّه كلّما دخلنا قلب المادّة ، وقفنا حيال عالم أكثر تعقيدا " [22]

نتيجة لذلك عجز المنطق العقلاني الكلاسيكي عن استيعاب الواقع الجديد استيعابا كاملا ، الشيء الذي دفع الكثير من العلماء و الفلاسفة إلى إعادة النظر في الكثير من مسلّمات المنطق ، و يدفعنا في الجهة المقابلة إلى التساؤل : هل يعني العماء الفوضى المطلقة ؟؟.. و هل تنفي نظرية العماء وجود الانتظام و التنبّؤ نفيا قاطعا ؟؟.. الواقع إنّ نظرية العماء لم تصل إلى حدّ اليقين هي الأخرى بل (تفترض) وجود علاقات و تفاعلات خفيّة و داخلية بين الانتظام و اللانظام و بين المصادفة و القانون ...

4- آثار نظرية العماء على السردية المعاصرة :

لعلّ الكثير منّا لاحظ أنّ الذات في عالم (**كافكا**) الروائيّ بنية متصدّعة غير متماسكة الأركان ، تكتشف أنّ العالم متاهة بلا حدود و ميثولوجيا مجهولة المصدر .. كما يعبّر (**نابوكوف**) في روايته " نار شاحبةPale fire " عن اللايقين الإبستيمولوجي المطلق ..[23] ففي هذا العالم الغامض الذي يواجه فيه الإنسان شظايا من الحقائق النسبية التي يناقض بعضها بعضا ، لم يعد الروائي يؤمن بحسب (**كونديرا**) سوى بيقين واحد هو (حكمة اللايقين) ، " فقد بدا هذا العالم في غياب حاكم أعلى غامضًا غموضًا رهيبا ؛ لقد تفتّتت الحقيقة الوحيدة إلى مئات الحقائق النسبية التي يتقاسمها الناس .. هكذا وُلد عالم الأزمنة الحديثة و الرواية صورته و نموذجه .." [24]

حين يعيد **كونديرا** اكتشاف تاريخ الرواية الحديثة من منظور جديد ، فإنّه يبيّن دورها في اكتشاف الوضع الأنطولوجي المعقّد و المطبوع بالعماء لتجربة الإنسان المعاصر ، و منه يمكن اعتبار اللايقين الروائي الذي شخّصه

---

[22] / سامي أبو شقرا . ما بعد الحداثة العلمية " التشظي ، الكوارث ، التشويش ، الكاوس " . مجلة (كتابات معاصرة) . العدد : 24 . 1994 . ص : 63 .

[23] / Voir: BriaumMchale . postmodernist fiction .Routledge .London and New york . 1989 .p : 18 .

[24] / ميلان كونديرا .فن الرواية . ترجمة : بدر الدين عرودكي . مجلة " العرب و الفكر العالمي " . العدد : 16/15 . 1991 .ص : 8 .

كثير من الروائيين الذين هم على شاكلة **كافكا** و **نابوكوف** و**كونديرا** ، موازيا لمبدأ" اللاتأكد " الذي تمّ اكتشافه في الميكانيكا على يد " **هايزبيرغ** ".

إذًا لم يعد بإمكان العالم الميكانيكي التنبّؤ بأيّ نتيجة محدّدة للمشاهدة ، بل فقط بعدد من النتائج المحتملة ، فإنّ كثيرا من النتائج الإبستيمولوجية ترتّبت على مبدأ اللاتأكد هذا و شخّصها مفهوم " اللايقين الروائي " و أضفى عليها أبعادا أنطولوجية أكثر تعقيدا و تشظّيا .. يظهر ذلك جليًا في دراسات (**بيير زيما**) حين يبيّن " الازدواج الدلالي " للشخصيات و الأحداث و التلفّظات في روايات [**موزيل – كافكا – بروست – جويس** ...] في تحطيم مبدأ السببية السردية : " فمن المشروع إذًا افتراض أنّ السببية السردية تتزعزع في وضع يكون فيه من المستحيل تعريف (سمات الشخصية) و الأحداث و الأقوال بشكل أحاديّ المعنى ... إنها تُترك فريسة للازدواج القيمي ." [25]

لم يقف الأمر عند هذا الحدّ و لم تقتصر تداعيات نظرية العماء على الرؤية الفكرية للروائيين ، بل تعدّدت لتشمل الإبستيمولوجيا المصطلحية للنقد و التنظير الروائيين ، فظهرت مقاربات تستثمر مفاهيم نظرية العماء من قبيل (الدينامية ، النسبية ، الانشطار ، التشعّب ، التغيّر ، التشويش ، الكارثية ، الاختلالات ، الاختراقات ، التوترات ....) ، و راح يروّج لها الكثير من الباحثين الغربيين بدءًا من السيميائي **كريزينسكي** الذي أكّد على الخاصية اللاخطية للتطوّر الروائي الذي يتقدّم باتجاه حالات يتجاذبها التنافس و التعالق و التناقض أحيانا ... [26] ، كما روّج لها باحثون عرب من أمثال المغربي **أحمد اليبّوري** الذي يؤكد أنّ " المدخل الصحيح لقراءة نصّ بهذا الخصب و التعقيد تتشابك مكوّناته و تُستثمر بطرق مختلفة و مخالفة للسائد ، لا يمكن أن يكون إلاّ في إطار دينامية العلامات ممثّلة بصفة خاصة في الكارثية و الجنون ... و انطلاقا من دينامية الأشكال و التي تستند إلى ضبط التشابكات و التشعّبات و الكوارث بدل التعادلات و البدائل و التضمينات .. " [27]

---

[25] / بيير زيما . النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الروائي) .ترجمة : عايدة لطفي . دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع . ط 1 . القاهرة . 1991 . ص: 209 .

[26] / ينظر : فلاديمير كريزينسكي . من أجل سيميائية تعاقبية للرواية . عرض : عبد الرحمن عقار (ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي ") . مرجع سابق . ص : 204 .

[27] / أحمد اليبوري . دينامية النص الروائي . منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . ط 1 . 1993 . ص : 204 .

توطئة :

لعلّ ما يُرجّح الاعتقاد بأنّ سيميائيات **بيرس** كانت نتيجة لانشغاله بكثير من العلوم التجريبية و الإنسانية ، هو رسالته الشهيرة إلى Welby [1] ، و كذا نتيجة لملاحظاته للآليات المشتركة التي تحركها هذه العلوم من خلال التحديدات التي خصّ بها المنطق و الاستدلال الرياضي (الذي ماثله بالملاحظة التجريدية) و الظاهراتية ، كما يتّضح ذلك أيضا من خلال التداخل الذي حقّقه بين السيميائيات و نظرية الطبيعة الأصلية للتدلال (sémiosis) .. هذا الأخير باعتباره منطقا للتمثيل و التفكيك ، لا يتّصل عنده بمجال محدّد أو دليل معيّن بل يشمل الأدلّة الكونية كلّها بغضّ النظر عن أنساقها و أوضاعها الأنطولوجية .

على هذا الأساس كانت خلفيته هذه أقدر من غيرها على تأطير مختلف أنماط التمثيل ، و ذلك لأنّها لم تجعل الدليل اللغوي موضوعا حصريا لها أو أنموذجا أرقى من أدلة الأنساق غير اللفظية الأخرى لكونها نظاما نظريا يهتمّ ببنية التمثيل و التفاعل التواصلي اللذين يتمّان انطلاقا من أدلة تنتمي إلى الأنساق الدلالية نفسها .. [2]

و قد ميّز **بيرس** ظاهريته عن ظاهرية **كانط** و **هيجل** حين أطلق عليها اسم (panéroscopie) ، كما عمل على إدراكها و تحديدها انطلاقا من مصطلحات واقعية بعيدة عن كلّ تضمين سيكولوجي في إحدى رسائله : " إنها وصف ما ، لما هو أمام العقل أو في الوعي ، وفق ما يبدو في مختلف أنواع الوعي .." [3]

أنواع الوعي عنده ثلاثة تتعلّق بشكل ارتباط هذا الوعي بالأفكار الأوّلانية أو الثانيانية أو الثالثانية ، و هي الأشكال الأوّلية الثلاثة التي يشتغل وفقها التحليل المنطقي ، ضرب لها **بيرس** مثلا تبسيطيا في قوله : إنّه لا يمكننا أن نفكر في العدد [1] دون أن نتصوّر حدا من حدوده و ليكن العدد [2] . لكنّ تصوّرهما ([1] و حدّه [2])

1 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي " نحو تصور سيميائي " . منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 . 2008 . ص : 32 .

2 / يُنظر : المرجع نفسه . ص : 32 .

3 / Voir : C.S.Peirce . Ecrits sur le signe . tra: par D.deledalle .seuil . paris . 1978 . p : 67 .

بوصفهما كيانين منعزلين يستلزم ثالثا من طبيعة أخرى ؛ أي طرفا وسيطا يغيّرهما حال التفكير فيهما باعتبارهما كيانين مختلفين ..[4]

يُلاحظ أنّه – وفق تشغيل **بيرس** لهذه المقولات – أنّها قادرة على تأطير كلّ ما في الكون ، لا فرق بين الظواهر الكبرى و الصغرى بما فيها تلك التي تتّصل بالفعاليات غير الواعية و الغريزية عند الإنسان ، و مختلف أشكال تطوّراتها و سيروراتها في تفاعلها مع الأشكال الواعية و القصدية .

أما المثال الذي ساقه الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** في كتابه " آليات إنتاج النص الروائي " ، فكان أقلّ تجريدا و أكثر ارتباطا بالواقع المعيش حين اعتبر أنّ ظاهرة الحياة الاجتماعية (المميّزة للإنسان) يمكن أن تُفسّر بوصفها دليلا يحضر في الذهن انطلاقا من تلك المقولات ؛ مثال ذلك ظاهرة الحسّ بالاجتماع و التقارب التي تسم فطرة الإنسان الأوّل و التي يجد مستوى الأولانية مقابله فيها . هذا الحسّ يدلّ في ذاته على مُمكنات لاحقة لم تتحقّق بعدُ بشكل فعلي ؛ أي موجودة بالقوة – حسب تعبير **أرسطو** – أو موجودة في ذاتها – حسب تعبير **هيجل** – ، و هذا النوع من الوجود الممكن ليس سوى نمط من أنماط الأوّلانية التي تختزن كلّ الممكنات (المفتوحة على احتمالات التحقّق أو عدم التحقّق) .. فإذا ما تحقّقت في الوجود – وفق صفة ما – بعلّة سببية أو منطقية أو حتى حتمية أو حتى اعتباطية ، تكون كذلك قابلة لأن يُعاد بناؤها انطلاقا من تفكيك جديد يُعيدها إلى أساسها الممكن ، و من ثَمّ يتيح لها تحقّقات تحيينية مغايرة ، دون أن يُحوّلها مجرّد تحقّق متميّز واحد إلى قانون له علاقة وطيدة بوجودها الممكن ، بل تكون العلاقة حينئذ جزئية فقط حتى و إن استطاعت تفسير تقارب الأشياء رغم اختلافاتها الظاهرية بالطريقة ذاتها التي تستطيع بها تفسير الوجود المنطقي للتعدّدية و لاختلاف ظواهر الوجود بكلّ أنواعها المعروفة لدينا و غير المعروفة بعد .

إنّ التقارب الاجتماعي أو حسّ الاجتماع هو إذًا نوعية ممكنة غير محكومة بقانون مُسبق ؛ حيث الأحاسيس و المشاعر تُتداول انطلاقا من قوى داخلية غير مُقنّنة و غير مُدركة بوصفها سلطة قائمة في عالم ما .. إنّ حسّ الاجتماع هذا محض إمكانية فارغة للتحقّق الفعلي للاجتماع . بعد ذلك تأتي مقولة الثانيانية لتنسجم مع الفترة

4 / Voir : C.Bruzy et AL . La sémiotique phanéroscopique de c.s.peirce . in : Langages . n 58 . 1980 . p : 32 .

التي تخارجت فيها بعض هذه الإرغامات الفطرية انطلاقا من الداخل العازل (نعني بذلك ما تؤمن به الذات بعيدا عن إكراهات الجماعة و قوانينها) ، إلى الخارج الرابط لهذه الذات بكلّية اجتماعية أو بفئة من الذوات .. و بالرغم من صعوبة الجزم في بداية تشكلاتها و تراتبياتها ، فإنّه يمكن القول إنّ القرابة تشكّل أهمّها لأنّ حميمية علاقاتها من المرجّح أن تكون أهمّ عناصر شعور الذات بامتدادها في الآخر .

على هذا الأساس يمكن أن تكون القرابة أهمّ صورة [من بين صور كثيرة ممكنة] لتخارج حسّ الاجتماع و التقارب إلى حيّز الوجود . كما قد يكون الجوار هو الذي شكّل العنصر الحميمي الثاني ، بعدهما تأتي العوامل الأكثر عمومية كالأساطير و الأديان التي هي بُنى فوقية مجرّدة لتجسّدات الاجتماع ، ثم بعد ذلك صور و أشكال الاجتماع الأوّلي (القبيلة و المدينة ...) .

لكنّ هذه التخارجات لا تعني بالضرورة أنّ كلّ إمكانيات حسّ الاجتماع المختزن بوصفه إحساسا نوعيا ممتلكا من طرف كلّ ذات قد عرف تخارجه المطلق أو المثالي . بل إنّ هذه التخارجات قد تحقّقت على قدر تخارجات الذوات المشاركة فيها .. من هنا تظهر في هذا المستوى الأوّلي جدلية بين الذات و الآخر ؛ إذ تُخارج كل ذات ما يوازي ما ينعكس عليها من إحساسات الآخر بحيث تجد كلّ ذات منطقة من أحاسيسها متقاطعة مع أحاسيس الكُلية الاجتماعية أو مع بعض الذوات على حدة .. و يعني ذلك بالمقابل أنّ لكل ذات جملة من الأحاسيس الممكنة غير المتخارجة و التي تعتبر مُخدّرة بفعل الإرغام الغيري . هذه الأحاسيس المخدّرة هي التي تشكّل خزّانا للإمكانيات الأوّلانية ، و بهذا تكون مقولة الأولانية حاضرة بالضرورة بوصفها قدرا إنسانيا رغم جنوح المقولات الإنسانية الأخرى نحو طمسها .

أمّا الأحاسيس الخارجة عن دائرة التقاطع داخل كلّ ذات ، فإنّها تشكّل نوعيات خاصّة تميّز هذه الذات و تمثّل لها خطرا في الوقت ذاته ، إذ يمكن أن تصبح آلية من آليات تدميرها و ذلك لأنّها جدليا تشكّل مقولة أولانية لحسّ الانفصال و التباعد و احتمالا قائما و إمكانية دائمة لتهديم النسق الاجتماعي البشري ...

بناءً على كلّ ما سبق يمكن اعتبار قواعد مقولة الثانيانية مؤسّسات تقاطعية بين الخارج و الداخل ، و عليه فإنّ الثالثانية تتساوق مع ما يُمكن تسميته بالمؤسّسات الفوقية التي تحاقب ما سماه **هيجل** (مرحلة بناء الروح) المتمثّلة في الأسرة و الدولة ..[5] و هي المرحلة التي تجعل القواعد و القوانين الخارجية بالنسبة للذات مفروضة عليها

5 / ينظر : وُلتر ستيس . فلسفة هيجل " فلسفة الروح " . ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام . دار التنوير . بيروت . ط2 . ص : 132 .

، ممّا يجعل سلوكاتها مشروطة بالخضوع اللازم لتلك القواعد التي تتحوّل إلى قوى للربط ، أي إلى سُنن تنظيمية ،[6] تتحدّد انطلاقا منها وُروداتها ذات الوضع الثانياني الوجودي . أمّا ما يُلاحظ من الاختلافات الموجودة بين العقود الاجتماعية المنظمة للاجتماع لدى الفئات و الشعوب و الأمم .. فإنّها تجد تفسيرها المنطقي في شكل تخارجها الأوّلي من الأولانية إلى الثانيانية .

يعتبر الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** الثانيانية أهمّ محطّة يمكن الانطلاق منها من أجل تفسير يُوضّح آلية اشتغال كلّ المقولات . و هي المقولة (أي الثانيانية) التي حدّدها **بيرس** بوصفها مقولة الوجود و الفعل و رد الفعل ،[7] أو مقولة الطاقة و التميّز و التفرّد ، و هي مقولة إشكالية في واقع الأمر لأنّها المجال الذي يتحقّق فيه التخارج وفق التحديد السابق له . كما أنّها في الوقت ذاته مجال تحيين القوانين (أي تحيين السُنن المنتمية لمقولة الثالثانية ، مقولة الضروريات) ، ممّا يحتّم أن نميّز داخلها بين التحقّقات (التي هي أصلا تخارجات ممكنة للأوّلانية) و بين التحيينات (التي هي وُرودات مُسنّنة للقوانين الثالثانية) ؛ أي للوُرودات الناتجة عن الانحلال .. [8]

تبدو ضرورة التفريق بين التخارج و الانحلال مُلحّة جدا قبل الخوض في أيّ تفصيل آخر . و تفاديا لأيّ غموض قد يكتنف مسألة التفريق بين الانبجاس الأوّلي للقضايا و الظواهر و بين أشكال إجراءاتها الحالية (و قد أصبحت مُقنّنة ضمن قوانين ثالثانية) ، سيكون من اللازم إرجاء التحليل المقولاتي لمسار تشكّل النسق الاجتماعي إلى وقت لاحق و البدء قبل ذلك بتحليل تشكّل نسق اصطناعي يُفضّل أن يكون نسق إشارات (علامات) المرور نظرا لبساطته :

إنّ اللحظة التي انبثق فيها الإحساس بوجود النظام هي أوّلانية هذا النسق . و قد أصبح ذلك واقعيا مع مرّ الزمن حين تكاثرت السيارات في كلّ أنحاء المعمورة بشكل لافت . و لابد أنّ هذا الإحساس قد أخذ في بدايته

6 / Voir : U.Eco . Sémiotique et philosophie du langage . traduit de l'Italien par : M.Bouzaher . éd. PUF . Paris . chapitre 5 .

7 / Voir : C.S.PEIRCE .Ecrits sur le signe . op.cit. p : 24 .

8 . / Voir : IBID . pp : (24 , 27 , 29 , 143 , 144 , 210 , 211)

عدّة أشكال ممكنة منها إمكانية السير على يمين الطريق أو على يساره ، و قد تحقّقتا معا في دلالة واضحة على أنّ الأولانية هي مجرّد خزّان للإمكانات .

لا يمكن أن تصبح التحقّقات الأولى لبعض الإمكانيات قوانين مفروضة من يومها . بل إنّ اللحظة السابقة على وجود القانون هي لحظة اتفاق مرحلية ؛ أي مجرّد صياغة " اعتباطية " أفرزها شكل التخارج وفق إرغامات ما ، فأصبحت قاعدة مقبولة (مثال ذلك : التجاوز لحظة خلوّ الطريق من سيارات قادمة من الاتجاه المعاكس أو لحظة تحقّق الرؤية الجيّدة لمسافة بعيدة ..) ، و لما ترسّخت هذه القواعد المقبولة أصبحت قواعد تنظيمية ؛ أي أنّها مرّت من مستوى الممارسة الوجودية إلى مستوى القانون الذهني للسياقة ؛ أي أصبحت قيدا مفروضا ..

بعدها تشكّل السَنن العام عن طريق تكاثر الأدلّة المرتبطة بمجال السير على الطريق و مرورها من المراحل السابقة ذاتها . فتحوّلت الأدلة إلى أدلة مجرّدة و قانونية حاضرة في كلّ ذهن ممارس للسياقة .. نستنتج من ذلك أنّ سيرورة تمثيل هذا النسق هي سيرورة واقعية و زمنية من حيث المنطلق ، و سيرورة ذهنية مجرّدة من حيث الوضع النهائي ، دون أن يعني ذلك أنّ أدلة النسق كلّها قد عرفت التطوّر نفسه ، فعدد منها تمّ وضعه مباشرة ليكون قانونا منظّما لمواقف لم تعرف قواعد مقبولة من قبل ، مثال ذلك الإشارات الموجّهة لسلوك السائقين و المرتبطة بخصوصيات بعض المواقع ، كإشارة الانزلاق أو خطر الانهيار الثلجي أو مرور حيوانات ...

لكنّ إشارات المرور المشكّلة من أشكال و ألوان تطرح إشكالا مزدوجا بالنظر إلى تمثيلها ، لأنّها عبارة عن تخارج مزدوج : مثال ذلك إشارة [قف] هي تخارج ممكن للرغبة في تفادي الاصطدام و تخارج ممكن للأشكال و الألوان .. ترتبط الازدواجية هنا بالبعدين : الإنجازي الذهني (المعنى و المقصدية) و كذا بالبعد المادّي للدليل . و إذا ما نظرنا فقط إلى آليات التمثيل الخاصّ بالبعد المادّي ، يمكننا الحديث عن تخارج مباشر من الأوّلانية إلى الثانيانية (على اعتبار أنّ الأدلّة المادّية لهذا النسق تمرّ مباشرة من الأوّلانية إلى الثانيانية لتصبح أدلة قانونية تملأ الذهن الممارس للسياقة بقيود مناسبة للحالات الملائمة) ، و هو ما يعني أنّ كلّ ممارسة فعلية واقعية هي تحيين لهذه (الحالات الملائمة) و كلّ تحيين هو تحقّق في الوجود (أي ثانياني) .. من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ الوضع النهائي للنسق و هو يساوي بين الأدلّة المادية و الإنجازية ، يطمس لحظات سيرورة التمثيل (حين يُغيّب

الأوّلانية بوصفها مجموع الإمكانات و الثانيانية بوصفها تحقيقا مرحليا مساوقا لقواعد مقبولة) ، لذلك فنحن لا نلمس في نهاية المطاف سوى شكله النهائي المشكّل لـ (سَنن منظم ثالثاني).[9]

واضحٌ أنّ النسق يشتغل في الواقع بوصفه ضابطا للسلوك الفعلي ، لكنّه في الوقت ذاته يصبح محروما من واقعيته لأنّه يتحوّل إلى سَنن فوقي غير ملموس و غير ذي علاقة بالتحيينات ، لأنّه لا يستطيع أن يفعّل أو ينظّم في الواقع إلا بفضل نُسخه الموجودة بأعداد هائلة في كلّ طرق العالم و المعتمدة في وجودها على وجود اللافتات التي إذ نعاينها ، لا نعيها إلاّ بفضل تأشيرها على قانونها الموجود بأذهاننا فقط .. [10]

تتيح هذه القوانين ربط الدليل الحاضر أمامنا في زمان و مكان محدّدين بمعناه الموجّه إلينا و الذي هو دليل موجود في وعينا بشكل سابق و متعال عن الزمان و المكان ، مما يعني في النهاية أنّ كلّ نسق مرّت أدلته إلى المرحلة الثالثة إلاّ و تصبح عملية إدراكها ممثّلة في عملية تحيين قوانينها .

من هنا يتضح أنّ مقولة الثانيانية هي الأهم لأنّها تستقطب مرحلتين تمثيليتين مختلفتين : مرحلة التحقّقات و مرحلة التحيينات (أي أنّها تستقطب مرحلة التخارجات الأوّلية التي تشكّل جسرا ضروريا نحو التقنين و بناء السَنن و مرحلة التحيين الوجودي للسُنن القائمة المتحكّمة في تأويل الموجودات) .

استنادًا إلى هذا الوصف المبسّط و بالعودة إلى نسق الاجتماع ، يمكننا القول إنّ كلّ مُروق عن القانون الاجتماعي لا يعتبر تحيينا انحلاليا للقانون في لحظته الأولى ، لكنّه يعتبر تخارجا واقعا خارج دائرة التقاطع مع حسّ الاجتماع ، أو بمعنى آخر : تخارجا لحسّ العزلة و التصارع . من هنا يمكن القول مرة أخرى إنّ المروق (أو ما يسمّى بالبدعة بالمعنى الديني و الأخلاقي) دليل مفرد مخصوص و غير مفهوم (و يكون في بعض الأحيان غير قابل للفهم) فيُشكّل ما يسمّى عند **إيكو** بالحدث الإفرادي . [11]

---

9 / للتعرف أكثر على معنى السنن المنظم عند بويسانس ينظر : Buyessens . cité par : G.Mounin . Introduction a la sémiologie . éd.minuit . 1970 .p : 19 .

10 / لمزيد من الشرح ينظر : D.Deledalle . Théorie et pratique du signe . Payot .Paris . 1979 . pp : 113 , 114 , 115 .

11 / Voir : U.Eco . Lector in fabula . Traduit de l'Italien par M.Bouzaher . B.Grasset . Paris . 1985 . pp : 19 , 20 .

مثل هذه الأدلّة ينتمي إلى مقولة الثانيانية غير المنحلّة ، لذلك فإنّه بإمكان هذه المقولة إذا ما تكرّرت و شكّلت منطقة تقاطع مع أحاسيس أخرى أن تُطوّر و تُؤطّر ضمن مقولات الفكر الثالثانية ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ العقل البشري ينحو بفطرته نحو التحكّم في الظواهر عن طريق إدماجها ضمن المقولات الثالثانية .. لكن هذا لا يمنع أن تظلّ الإمكانات مفتوحة باستمرار ، فتكون بذلك كلّ أشكال الخرق التي تستهدف الأعراف الاجتماعية من طرف الفرد عبارة عن تخارج التقاطع الداخلي المرتبط بتخارجات الذوات الأخرى ، و عليه فإنّ رفض الذات لمعايير المجتمع و مؤسّساته بشكل انفعالي ، ينطلق من خزّان الأوّلانية و منه يكون كلّ رفض للقوانين العقلية هو رفض لتحويل القوانين المقبولة طوعا ؛ (نعني بذلك الثانيانية في مستوى كونها تحقيقا أوّليا للتخارج) إلى قواعد مفروضة (و نعني بذلك الثانيانية في مستوى كونها تحيينا وجوديا للقوانين الضرورية) . (12)

كان ذلك باختصار تحليل الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** و هو يحاول تطوير ملاحظات **دولودال** [13] في تأويله للنسق البيرسي و الذي رآه قابلا لأن يفسّر اللغة عند إشارته إلى أنّ الأوّلانية تتعالق في مستوى اللغة مع حسّ التواصل و ذلك عن طريق الإيماءات الداخلية ، بينما تتعالق الثانيانية مع تداول اللغة انطلاقا من قواعد داخلية ، فيما تتلازم الثالثانية مع اللغة باعتبارها قدرة مجرّدة و فوقية ضامّة لكلّ القواعد الممكنة ..[14] واضح أنّ إشارة **دولودال** عابرة لكنّها إذا ما طُوّرت فإنّها ستكشف عن غنى النسق التصوّري البيرسي ، على اعتبار أنّ سيرورة التمثيل اللغوي ستمهّد الطريق نحو إدماج النصّ الروائي ضمن هذا النسق السيميائي العامّ .

بداهة يبدو أنّ أوّل شيء تلازم مع حسّ الاجتماع و التقارب هو حسّ التواصل .. فهما على الأرجح متشارطان ، و رغم كون المنطق الزمني يفرض اعتبار التواصل سابقا على الاجتماع ، فإنّ المنطق السببي يفرض اعتبار حسّ التواصل جزءًا من حسّ الاجتماع أو نتيجة له .[15]

---

12 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 38 .

13 / Voir : D.Deledalle .Théorie et pratique du signe . op.cit. pp : 92,93, 94 .

14 / Voir : IBID . p : 20 . 94 .

15 . / T.Todorov . Qu'est-ce-que le structuralisme ? . in : Poétique . éd. seuil .paris . 1973 . p : 68

الأوّلانية مرتبطة بتواصل غريزي يبدأ قبل اكتشاف أو اكتساب القدرة على مفصلة الأصوات الممكنة ؛ و ذلك عن طريق تنقّلات الأحاسيس و الذبذبات الشعورية و كلّ ما نعبّر عنه حاليا بالأدلة الحركية أو(الإيطوسات) .. و إذا ما تجاوزنا المناقشات الميتافيزيقية حول مشكل أصل اللغة يمكننا القول : إنّ كلّ كلمة تُقترح لأوّل مرة – من قبل فرد أو جماعة – من أجل تعيين شيء أو حالة أو فعل أو شخص ...هي عبارة عن مجموعة من الأدلة النوعية الممكنة التي انقلبت بفضل هذا التحقيق إلى حيّز الوجود (الثانيانية) . و بغض النظر عن مشكل الواضع (هل هو فرد أم جماعة) فإنّ هذا التخارج يغطي فترة زمنية غير محدّدة تنتهي بالحسم الاجتماعي في علاقة هذا الدليل بمعناه و من ثَم تعميمه أو التخلّي عنه : في حالة تبنّيه في إطار التواصل الاجتماعي فإنّه يصبح قانونا و ينتمي إلى المقولة الثالثانية .

انطلاقا من ذلك فإنّ انتماء الأدلة المقبولة إلى مقولة الثالثانية يحوّلها إلى قيود مفروضة على المجموعة المتكلّمة . و من ثمّة تصبح معيارا لإدماج (أو إبداع) أي دليل جديد قصد سدّ ثغرة في النسق اللغوي تكون قد ظهرت نتيجة حدوث حالة أشياء (أو روح) جديدة لم تُمثّل لغويا بعد ، و ذلك بالخضوع للمنطق نفسه ؛ فالكلمة الجديدة (أو حتى التركيب اللغوي الجديد) حين يوضع لأوّل مرة يظلّ مرحليا في إطار الثانيانية بوصفها تحقيقا .. بعد ذلك إمّا أن يُترك فيكون إفراديا أو يُقبل من طرف الجماعة المتكلّمة فيصير قانونا .

خلاصة ما سبق هو أنّ شكل الإدراك المعطى من قبل النظريات اللسانية و السيميائية التي شكّلت مراجع لنظريات تحليل الخطابات السردية ، مخالف لهذا الشكل المستند إلى سيميائيات **بيرس** في إدراك سيرورة التمثل و التمثيل عامة والتمثيل اللغوي بوجه خاصّ . و لما كان منطلق هذا البحث من مفاهيم و مصطلحات النظريات السابقة ، كان من الضروري إعادة تحديد هذه المفاهيم و المصطلحات انطلاقا من المقولات [الفانيروسكوبية] الثلاثة .

1/ الوضع الجديد للمفاهيم السيميائية (انطلاقا من المقولات الفانيروسكوبية) :

أ – الاعتباطية :

يُرجّح الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** أنّ أيّ نشاط خاصّ باعتباطية اللغة يموقع تأمّله بين الأوّلانية و الثانيانية و لا يتعدّاهما إلى الثالثانية من خلال شكل التخارج الأوّلي الذي يعيّن الأشياء الحاضرة في الوعي بفضل التمفصلات الصوتية ، بما في ذلك الرأي الذي يعارض اعتباطية اللغة سواء أ كان الذي يؤمن بظاهرة الأصوات

المتصاقبة و التي تفرز المحاكاة الطبيعية بين الصوت و الشيء ، أو كان ذلك النابع من تصوّر ديني (كالذي يرجّح نظرية الوحي و التوقيف ..) .. و يتحفّظ على آراء **دي سوسير** في هذا السياق حين يرى أنّ الشكل التعميمي الذي أخذته الاعتباطية عنده قد جعلها بوصفها مبدأ أساسيا موجها و مؤثّرا في تطوّر الدراسات السيميائية المعاصرة تهدّد بجعل اللغة منفصلة عن العقل و في ترابط هشّ و مباشر مع العالم نظرا لاعتماد تحليلاته على الثنائية التي لا تسمح لمن يتبنّاها برؤية جدلية المكونات المتعددة . [16]

ينطلق الباحث من الجزئية المتّصلة بالأصوات المتصاقبة و التي فرضت على **دي سوسير** الاعتراف بها ، فيفترض بناء على ذلك أنّ المرحلة الأولية لتجسيد حسّ التواصل تبدأ مع إدراك الإنسان لإمكانية محاكاة الأصوات الطبيعية أو المتخيلة بوصفها طبيعية ؛ كالمأمأة و الزقزقة و ما شاكل ذلك ..

ممّا سبق يخرج الباحث بنتيجة مفادها أنّ الاعتباطية لا ترتبط باللغة (ذاك أنّ اللغة نسق ضروري للربط الخاضع للعقل في تعالقاته الجدلية معها و مع العالم) و لكنّها ترتبط بالتحوّل الأوّلي من الأوّلانية إلى الثانيانية (التجسيدية التحقيقية و ليس التحيينية) على أساس ذلك فإنّ أيّ قول باعتباطية اللغة على وجه الإطلاق يكشف عن عطب منطقي في التصوّر . أمّا الاتجاه الذي يرى وجود علاقة قدرية أو طبيعية بين الدال و المدلول ، فيدحضه هذا التعدّد الكبير للغات و تلك الإمكانية في أن تتعرّض كلّ لغة للتغيّر بفعل الزمن ، إضافة إلى عدم وجود و لو دليل واحد ينبني على المحاكاة الطبيعية في كلّ لغات العالم .. لذلك هو يجد ضالّته في نسق المقولات البيرسية التي تؤكّد على وجود دليل ثالث مؤوّل (ناتج عن تحوّل الأدلّة إلى أدلة قانونية) هو بمثابة قانون ضروري للربط يتيح نجاح أيّ فعل " معنوي علائقي " في كلّ عملية تواصلية ، و منه فإنّ كلّ حديث عن الاعتباطية بعد أن أخذت اللغة وضعها ضمن مقولات **بيرس** الضرورية هو حديث غير مشروع ..

ب – اللسان و اللغة و الكلام :

هذا الثالوث الذي يقترحه **عبد اللطيف محفوظ** ، لا يحضر في التنظير **السوسيري** و لا في الدراسات اللسانية و السيميائية المترتّبة عنه إلاّ في شكل ثنائيتي (اللسان / اللغة) و (اللغة / الكلام) ، لذلك هو يرى أنّه ينطوي على خلط مربك و يحاول من ثَمّ (إعادة الأمور إلى نصابها المنطقي) من خلال وضع كلّ عنصر في المقولة التي تناسب الظاهرة التي يعنيها : فقد حدّد **دي سوسير** اللغة بشكل منظّم و مجرّد ومتعال عن الفرد حين

16 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . م . س . ص : 41 .

رأى أنّها " تشبه خزينة قد وضعتها ممارسة الكلام في الأفراد الذين ينتمون إلى مجموعة واحدة ، أو قل إنّ اللغة عبارة عن نسق من القواعد النحوية الموجودة بالقوّة في كلّ دماغ ، أو بالضبط في أدمغة مجموعة الأفراد ، لأنّ اللغة توجد عند كلّ فرد ناقصة و لا توجد كاملة إلاّ عند الجمهور " [17]..

واضحٌ أنّ هذا التحديد لا ينسجم إلاّ مع وجود اللغة ضمن مقولة **بيرس** الثالثانية لأنّها عامّة و ذهنية و مسؤولة عمّا يعرفه الأفراد عنها و لأنّها لا تتحيّن في الواقع من قبل الأفراد ، بل تساعدهم فقط على تحيين عناصرها ، و كلّ تحيين واقعي لعناصرها هو من قبيل الكلام الذي هو انحلال وجودي لها .. و هي ليست – وفق تصور **دي سوسير** دائما – إلا جزءًا من اللسان و لكنّه الجزء الأهمّ الذي يُشكّل نتاجا اجتماعيا حادثا عن ملكة اللسان نفسها .

أمّا اللسان فيتمنع على الانتماء إلى أيّ صنف من أصناف الظواهر الإنسانية ، يعتبره **دي سوسير** أعمّ من اللغة و من شكل تحيينها في الواقع (الكلام) و سابقا عليهما معا . فهو إذًا ملكة – يُختلف في كونها فطرية أو غير فطرية – لأنّها قدرة مجرّدة توجد في دماغ الكائن البشري لتُمكّنه من مفصلة الأصوات و صياغة الكلام نفسه ؛ أي هو ملكة من القواعد المختلفة .. لذلك أشار إلى وقوعه على حدود ميادين الفرد و الجماعة ، ما يعني أنّه المصدر الأصلي المموّل للثانيانية و الثالثانية في الوقت نفسه .

نُلاحظ أنّ اللسان – وفق تحديدات **دي سوسير** السابقة – يرتبط بمقولة الأوّلانية و خاصّة في مراحلها الأخيرة . و إذا كان اللسان ملكة فهو خزّان للإمكانات اللامحدودة ، و منه فإنّ تخارج الأوّلانية نحو الثانيانية التحقيقية – بوضع فردي أو جماعي – يتحقّق في صورة إمكانية واحدة شكلية تصبح مجسّدة للسان جزئيا بينما يظلّ هذا اللسان خزّانا غير ناضب – لأنّه ليس إلاّ مجموعة من الأصوات و القواعد الشكلية المنفتحة على توليفات لانهائية – و بالتالي يظلّ كذلك قابلا لأن يمنح للحالة الواحدة تحقيقات أخرى لا متناهية .. من خلال ما سبق يتّضح أنّ اللسان يشكّل أوّلية التواصل اللغوي ، تلك الأوّلانية التي بدونها لا يمكن المرور إلى الثانيانية التجسيدية ثم المرور عبرها إلى الثالثانية .

إنّ اللسان ملكة صورية للتصويت و التقعيد و ليس للتعيين ، ممّا يفسّر منطقيا سماحه بوجود عدد غير محدود من اللغات و سماحه بإمكانية تطوّر تلك اللغات – وفق شروط مخصوصة – أو موتها و إقامة لغات أخرى

17 / فرديناند دو سوسير . محاضرات في علم اللسان العام . ترجمة : عبد القادر قنيني . دار إفريقيا الشرق / الدار البيضاء . 1987 . ص : 23 .

.. إنّ وضع اللسان في وضعه الطبيعي يساعد – إضافة إلى ما سبق – على إدراك السيرورة الخاصة بتبدّل الأدلة و إبداع أدلة جديدة خلال الزمن نتيجة مسيرة العقل في تعالقه بالعالم ؛ ذلك أنّ العقل و هو يعي العالم بفضل اللغة التي تُعيّن حالاته ، قد يُفاجأ بحالة وعي طارئة تُحدث ثغرة في النسق اللغوي ، فيُضطر من أجل استعادة التوازن ، إلى وضع دليل جديد يُعيّن الحالة الطارئة مرورا بالسيرورة الأولى ؛ أي العودة إلى الخزّان المساوق للأوّلانية (اللسان) حيث الإمكانات متاحة للاقتطاع من الاستمراري " continum " الخاصّ بالأصوات و التراكيب و القواعد و .. فالتخارج الأوّلي (الأوّلانية) فالثانيانية التحقيقية (أي دليل جديد غير معروف من طرف المجموعة المتكلّمة) فالدليل – قانون أو الثالثانية (في حالة ما إذا قُبل هذا الدليل أو فُرض استعماله نتيجة تحقيقه الشروط المعروفة لإدماج الأدلة الجديدة في الأنساق اللغوية و التي من أهمّها تحقيقه الاختلاف و عدم ترادفه مع بقية أدلة النسق)..[18]

تُفسّر السيرورة السابقة ظاهرة تقويض الأدلة و تعويضها بأدلة جديدة ، و هي ظاهرة مطّردة ناتجة عن وعي العقل المستمر بعدم انسجام بعض الأدلة الحالية مع خصوصيات الحالة التي تتحوّل بتحوّل تأمّل العقل ذاته فيها . هنا يمرّ التعويض من خلال الانتقال من الثالثانية إلى الأولانية ؛ أي من الدليل/ قانون إلى دليل إمكاني موجود بالقوّة في اللسان (مع ملاحظة أنّ إبداع الدليل أو تغييره بدليل آخر أو ترجمته إلى دليل لغوي آخر .. و إن يعاود سيرورة التمثيل نفسها ، فإنّه يكون مقيّدا ، لأنّ العودة إلى الأولانية تكون مراقبة من قبل القواعد الثالثانية للنسق . و لذلك فهي مختلفة عن أشكال التخارج الأوّلي لأنّها هنا تجد القواعد الثالثانية النسقية التي تلعب دور المصفاة المبسطة للانتقاء كون شروطها مُعدّة مسبقا) ..

خلاصة ما سبق هي أنّ إعادة تحديد مصطلحي اللسان و اللغة في ضوء المقولات الرياضية البيرسية ، تجعل اللسان ضمن مقولة الأوّلانية و تجعل اللغة ضمن مقولة الثالثانية ، فيصبح الكلام بالضرورة و بفضل علاقاته بهما و خصوصياته ، منتميا إلى الثانيانية التي تشكّل عالم الموجودات الفعلية ، سواء تلك المطوّرة عما هو إمكاني (أي التجسيدات التي تتلاءم مع أشكال التخارجات الأوّلية المرحلية قبل تلاشيها أو تحوّلها إلى أدلة قانونية ثالثانية) أو تلك المنحلّة عن قوانين (أي التحيينات الوجودية للأدلة القانونية و التي تتلاءم مع نُسخ القوانين التحيينية و هي الكلام بمعناه السوسيري) ..

18 / لمعرفة القيود التي وضعها **غرانجه** و التي يتعين مراعاتها عند إدماج الأدلة الجديدة في الأنساق يُنظر : G.Granger . Langage et épistémologie . éd.(M/K) . paris . 1979 .

في نهاية المطاف ، لا يرى الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** فرقا بين تحديدات **بيرس** و تحديدات **دي سوسير** فيما يخصّ علاقة اللغة بالكلام ؛ ذلك أنّ الكلام سابق على اللغة وتابع لها في الوقت ذاته ، و أنّه مسؤول عنها زمنيا رغم كونه فعليا ليس إلا تحيينا لها " ... فوجود كلّ واحد منهما يفرض وجود الآخر و يقتضيه ... و لو نظرنا إلى الكلام من الناحية التاريخية لتبيّن لنا أنّ فعل الكلام له دائما السبق و التقدّم في الوجود . و كيف فطن الناس حتى ربطوا معنى بصورة لفظية لو لم يكونوا قد أدركوا أوّلا هذا الترابط في فعل الكلام ؟؟.. فاللغة هي في ذات الوقت أداة للكلام و نتاج له و لكن هذا لا يمنع من كونهما أمرين متمايزين أشدّ التمايز .. " [19]

على هذا الأساس فإنّ تعريف **دي سوسير** للسان و اللغة و الكلام يخرق داخل النسق الفكري نفسه قانون الثنائية و ينسجم بدقّة مع الثلاثية التي منحت – وفق التعديلات السابقة – مصطلحاته صفة أكثر منطقية و وضّحت مكان كلّ ظاهرة لغوية و أهميتها و مرحلة تأثيرها ... و بالتالي جعلتها قابلة لأن تُستثمر من طرف سيميائيات ذات منحى **بيرسي** .. [20]

ج – الدال و المدلول :

لم يحدّد **دي سوسير**– في تعريفه الشامل للدليل – ثنائيته المشهورة (الدال و المدلول) بمعزل تامّ عن حدّ ثالث كان ماثلا في ذهنه هو المرجع . لكنّ هذا الحد الثالث لم يحضر في المستوى الأوّلي للتحديد إلاّ ليمنح خلفية منطقية لوجود الثنائية نفسها . إنّ هذا الحدّ المقصى (المرجع) وفق تحديد **دي سوسير** لا يستجيب لكلّ الحالات الممكنة المادّية أو الذهنية ، الموجودة أو القابلة لأن تُوجد . فتخلّى من البداية عن اعتباره من مكونات الدليل ، لأنّه و الحال كذلك لا ينسجم مع مرونة التمثيل اللغوي و مع وظيفة اللغة لجملة من الأسباب أهمّها أنّ التحديد الذي أعطاه للمرجع يهدّد – في حال قبوله كعنصر بنائيّ للدليل – بتهديم مبدأ الاعتباطية و بتقييد و حصر الأشكال المجازية ، فضلا عن كونه يهدّد عن طريق ارتباطه بما هو محسوس فقط ، اللغة بالتحوّل إلى ما يشبه اللغة الاصطناعية . و اللغة في نظر **دي سوسير** لا تربط اسما بشيء و لكنها تربط صورة سمعية بمفهوم انطلاقا من علاقات نفسية ..[21] لكنّ هذا الربط المباشر (غير الموسّط) أفرز ثغرات منطقية تجلّت فيما يلي :

---

19 / دو سوسير . محاضرات في علم اللغة العام . م .س . ص ص : 29 ، 30 .

20 / يُنظر : عبد الطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . م . س . ص : 43 و ما بعدها .

21 / دو سوسير . محاضرات في علم اللغة العام . مرجع سابق . ص : 86 .

– يقدّم **دي سوسير** العلاقة بين الدال و المدلول كما لو كانت تتمّ بشكل آليّ حيث يكون الانتقال بفضل طاقة نفسية غير محسوسة دائما . في الواقع لا يمكن قبول هذا التحديد إلاّ إذا نُظر إليه مُجرّدا في إطار اللغة مع شرط تغييب مراحل تشكّلاتها التعاقبية و التزامنية . أمّا إذا نُظر إليه في مستوى التشكّل أو التطوّر اللغوي أو في مستوى الوجود المرتبط بالكلام ، فسيبدو غير مقبول و ربما غير ممكن ...

ممّا سبق يتّضح أنّ الاعتقاد بالمرور الآلي من الدال إلى المدلول يفرض دمج الكلام و اللغة في مقولة واحدة ، كما يفرض أنّنا نتواصل من داخل اللغة و ليس بفضل تحيينها (أي بفضل الكلام) .. إضافة إلى كون عدم الفصل يناقض كلّ أشكال الانزياحات البلاغية و غيرها ، لأنّ شكل التواصل – كما حدّده **دي سوسير** – يجعل المعنى غير موسّط بل مباشرا ، و عليه يكون من المستحيل بناء معان إيحائية ، لأنّ الترابط المباشر يمنع هذا البناء . فكلّ انحراف سينتج عن مفهوم أو معنى مفارق للدليل المتلفّظ به و سيتحقّق بفضل سيرورة من الأدلة الأخرى التي تحضر في الذهن في شكل حالة أشياء . و لأنّ هذه السيرورة منفصلة عن الدليل ، فبإمكانها أن تكون خزّانا ممكنا لمعانيه التي قد تكون مرادفة لكلّ جزء من تعريفه في هذه السيرورة الموجودة منعزلة و التي لا يشكّل الدليل إلاّ وُرودا لها .. من هنا يبدو أنّ تحديد **دي سوسير** لا يهمّ إلاّ اللغة بوصفها نسقا منظّما و متعاليا عن التحيين (الذي هو الكلام عند **دي سوسير**) ، فتصبح ثنائيته بذلك في حاجة إلى حدّ ثالث مُوسّط يستكمل بفضله الدليل بناءه المنطقي .[22]

د – الدلالة و المرجع :

يواصل الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** في كتابه المذكور توضيح خلل الترابط الثنائي في تصوّرات **دي سوسير** في هذا المستوى الخاصّ بالدلالة و المرجع ، فيرى أنّ الدلالة في واقع الحال هي توليد لدليل ثانوي منحلّ عن دليل/ قانون ثالثاني ، لأنّها نتاج فعل لغوي متحقّق في الوجود بواسطة عملية ذهنية تركيبية . لذلك فهي ترتبط دائما بمرجع معيّن يكون في النهاية متعيّنها رغم كونه في الأصل سببا لتشكّلها في مستوى الفعل ... لنلاحظ مثلا دلالة العبارة التالية (أقلعت الطائرة) : عند مراعاتنا لخصوصيات (عبر التسنين transcodage) تؤول الدلالة إلى التالي : (أقلع – ت – ال – طائر – ة) و هو ما مفاده أنّ (طائرة ما كانت رابضة في مطار ما و بآلية معيّنة حلّقت في الهواء ...) . من المؤكد أنّ هذه الدلالة ترتبط بمرجع ما ، لكنّه ليس مرجعا محدّدا و واقعيا ، لأنّ

22 / ينظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص ص : 47 ، 48 .

الواقعي الفعلي هو دلالة هذا المرجع لحظة حدوث الفعل و مكانه الحقيقي و ليس لحظة تمثّله لغويا .. على هذا الأساس فإنّ المرجع ينتمي إلى الثالثانية لأنه (في غياب أيّ إطار زمكاني) هو وحده الذي يسمح لنا بإدراك إمكانية حطّ و إقلاع و تحليق الطائرة ، لذلك لا يمكن أن يكون المرجع هو الشيء الواقعي كما يعتقد **دي سوسير** ، بل هو جزء من التمثّلات المفروضة علينا من قبل الموسوعة (أي مجموعة من الأدلة القانونية المركّبة انطلاقا من أدلّة قانونية منعزلة) و التي تسمح دائما بفهم العبارات المحيّنة وجوديا مثلما تسمح بإنتاجها . [23]

و ما يؤكد أيضا أنّ العبارة السابقة لا تُحيل على مرجع محدّد و متعيّن ، هو أنّ الدليل المأّر فيها (الطائرة) يأخذ في بعده التمثيلي شكل (طراز prototype) ، لذلك لا نستطيع عزل الأنواع التي تشكّل حقل النواة المجرّدة (champ noétique) عن الأنواع المؤشّر عليها إلاّ بفضل مرجع موسوعيّ يساعدنا على إقصاء الهيليكوبتر و الطائرة بدون طيار و الميغ 16 و ... و مادام المرجع ليس هو الشيء الفعلي أو الوجودي ، فهو بالضرورة ليس من نظام الثانيانية بل هو دليل مرتبط بقانون مُستّن معرفيا ؛ أي جزء من الموسوعة بمعناها العامّ .

قد يظن البعض أنّنا حين ندعّم دليلا لغويا من قبيل (هذه الطائرة) بدليل حركي ممثّل في إشارة من إصبعنا نحصل على مرجع ، لكنّنا لا نكون في واقع الحال إلاّ أمام دليل يعيّن في مستوى الثانيانية حالة ما للأشياء ممثّلة في الطائرة الموجودة أمامنا . و حالة الأشياء هذه و إن كانت تُعيننا إحاليا ، فإنّها ليست مرجعا ، لأنّ المرجع هو دائما تلك القدرة العرفية و القانونية التي تجعل ذهنيّ المنتج و المتلقّي يربطان بين إشارة الإصبع و الشيء المتعيّن . و بالتالي فهو العلاقة بينهما التي تجعل الذهن يقبل التطابق بين ورود (الدليل/ قانون) أي / طائرة / منحلاّ في دليل مفرد (الطائرة) و بين الإشارة الحركية أو لا يقبل ذلك لسبب من الأسباب .

خلاصة القول هي أنّه بدون اعتبار المرجع مجرّد تمثّلات ذهنية لقوانين تسنينية عبر– لغوية ، لا يمكن للغة في تركيباتها المنحلة [مستوى الكلام عند **دي سوسير**] أن تنتج الملفوظات التي تسمّى أفعالا كلامية و التي تفرض لكي تُدرك ، الاستناد إلى مبدأ التعاون ..[24] فلو لم يكن المرجع مُتضمّنا في الموسوعة (أي ثالثانيا) لما أمكن فهم العديد من الأدلّة كالتي ينتجها الأطفال الذين لم تكتمل بعد كفاءتهم المعرفية باللغة و بالعالم .. فإذا ما أراد

---

23 / يُنظر : المرجع السابق . ص : 49 .

24 / لمزيد من التفصيل في مصطلحات مثل (مبدأ التعاون – الفعل الكلامي ..) ينظر : غرايس . منطق الحوار . ترجمة : محمد طروس . مجلة الحكمة . العدد الأول . المغرب . 1992 . ص : 44 . وكذلك : A.R.Searle . sens et expression . traduit par : J.Proust . éd. Minuit . Paris . 1982 . p : 8 .

أحد من هؤلاء أن ينتج الدليل السابق (هذه الطائرة) لكنه أشار بإصبعه إلى ذبابة مثلا ؛ فإنّ رد فعل المتلقي (الذي اكتملت كفاءته المعرفية باللغة و بالعالم) و هو يعاين حالة الأشياء هذه سيبدأ ضاحكا و ينتهي قلقا ليشرع بعد ذلك في التصحيح .. سينطلق التصحيح بالضرورة من علاقة الدليل اللغوي بمدلوله في مستوى النسق اللغوي المجرّد (أي الثالثانية) ، فيترتّب عن ذلك تغيير الدلالة الحاصلة فعليا لدى الطفل بفضل تغيير مرجع الدليل لديه . و تغيير المرجع هو تغيير الخلفية المعرفية الموسوعية و ليس تغيير الواقع الفعلي طبعا ... و في حالة ما إذا كان الدليل السابق (هذه الطائرة) صادرا عن شخص عاقل لكنّه لا يشير إلى طائرة بل إلى إنسان ، يكون المرجع حينئذ هو إمكانية الاستعارة المسموح بها من قبل الموسوعة في بعدها الإيجابي (رجل سريع) أو في بعدها الساخر (رجل بطيء) أو في أي بعد آخر .. و هو الأمر الذي يحقّق مبدأ التعاون اللازم لإنقاذ دلالة من هذا النوع من العبثية .

يتّضح ممّا سبق أنّ المرجع – وفق التصوّر الذي يحاول بلورته الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** – لا يمكن أن يكون إلاّ من نظام الثالثانية ، فيكاد بذلك يطابق مفهوم السياق الذي يُحيّنه المؤوّل الدينامي عند **بيرس** ، و الفرق – حسب رأيه – لا يكمن إلاّ في كون المرجع مشروطا بربط دليل مركّب بموضوعه بواسطة سَنن جزئي ما .. و حين يربط الباحث الدلالة بالمقولة الثانيانية ، فذلك لأنّه يراها نتيجة لربط الدليل بموضوعه انطلاقا من مرجعية ما . كما يرى أنّ تحديد المرجع و الدلالة يتأسّس على مفهومين جوهريين هما التصوّر و حالة الأشياء ، و يشرع في محاولة تحديدهما من خلال تحديد مكانتهما داخل المقولات البيرسية تمهيدا لتطويعهما ضمن تصوّره الجديد و نسقه الاصطلاحي العام .

هـ – التصوّر و حالة الأشياء :

إنّ التعريفات المتعدّدة التي أعطيت لهذين المفهومين عبر تاريخ تفكير الإنسان الطويل في موضوع اللغة ، قد جعلتهما ينخرطان في فضاء معرفي إشكالي لا يمكن الخوض في كلّ تفاصيله بالنظر إلى هدف هذا البحث المتمثّل خاصة في إخضاع المفهومين – كأولوية ملحّة – لتحديدات **بيرس** المقولاتية ، لذلك كانت الانطلاقة من الاختزال الذي قدّمه (**راستيي**) لهما من خلال خطاطته التالية :

الحقيقة اليومية ..	موضوع 1	موضوع 2	حالة أشياء 1	حالة أشياء 2
المستوى التصوري	تصور 1	تصور 2	قضية 1	قضية 2
المستوى اللغوي ..	كلمة	كلمة	عبارة	عبارة

كلّ التعريفات التي أعطيت للتصوّر بعد ذلك تجد مكانها بشكل أو بآخر ضمن خطاطة **راستيي** السابقة التي تجعله محايثا للكلمة المنعزلة و مماثلا من حيث الوظيفة للمؤول البيرسي ، باستثناء (**بوتيي**) الذي سماه " مقوما مجردا noème " و اعتبره دليلا سابقا على كلّ أشكال التمفصلات اللغوية و ذا صبغة كونية لأنّ المقصود منه هو تمثيل ذهني و مجرّد لموضوع ما ، الشيء الذي جعل هذا التعريف بدئيا و سابقا على تخارج كلّ اللغات (أي من نظام الأوّلانية المرتبطة باللسان كما سبق توضيح ذلك) .

تُحايث القضيّة في المستوى اللغوي العبارات التي هي تركيب متميّز بمجموعة من الكلمات ، أمّا في المستوى التصوّري فهي عبارة عن تركيب فريد لمجموع تصوّرات كلمات العبارة الواحدة . و عليه فإنّها تمثّل من حيث الوظيفة ، السياق الدينامي عند **بيرس** .. من هنا يواجه هذا التحديد حرجا منطقيا ، لأنّ المؤوّل الذي هو مكوّن داخلي أساس لكلّ دليل – بغضّ النظر عن وضعه المقولاتي – مختلف عن السياق الذي هو بالضرورة مفعول منحلّ عن المؤوّلات ، و عليه فإنّ وضعهما (أعني التصوّر و القضية) المقولاتي مختلف قطعا حتى و لو نُظر إليهما بشكل مجرّد ؛ حيث يتماثل التصوّر في الخطاطة السابقة مع المدلول بمعناه التواصلي (أي القوّة التأشيرية الموسّعة) أو مع المؤوّل بمعناه البيرسي ، ما يعني أنّه أُدرك انطلاقا من وضعه في اللغة (وفق تحديد **دي سوسير** لها) فيغدو التصوّر هنا دليلا / قانونا لرمز حملي .. بينما القضية كوكبة من التصوّرات لا يمكن أن تكون – بحسب **دي سوسير** – إلاّ كلاما . و عليه فهي – بحسب **بيرس** – من نظام الثانيانية لأنّها ليست سوى تحيين وجودي منحلّ لتصوّرات ثالثانية . لذلك ينضوي وضع التصوّر و القضية في المستوى نفسه على خلط بين مستوى الربط الأوّلي و مستوى الربط الثانوي و على خلط بين سَننين متغايرين : سَنن ذهني خالص يقوم بوظيفة ربط العلاقة بين اللغة و العالم هو (التصوّر) و سَنن لغوي محيّن يقوم بوظيفة ربط العلاقة بين الملفوظات (ملفوظات ذات معيّنة) و بين العالم هو (القضية) .

يتأكّد هذا الخلط في كون الخطاطة السابقة لا تستجيب لكلّ اللغات ، ذلك أنّ اللغات مختلفة بداهة و منه فإنّ شكل الإدراك المحايث لإنتاجها الأوّلي أو التعاقبي مختلف ، إضافة إلى شكل تمفصلاتها ، فلا وجود بالضرورة لتماثل أو تطابق كلّي – في لغتين مختلفتين – بين تصوّرين للشيء نفسه أو لحالة الأشياء نفسها . مثال ذلك /

القمر ..la lune .. the moon / ، فإن كان له المرجع العياني نفسه أو (bendeting) [25] بتعبير " **فريجه** " عند كلّ البشر ، فليس له التصوّر نفسه عندهم .

في اللغة العربية مثلا يغطّي تصوّره كلّ ما هو ثقافي سواء أ تعلق الأمر بمؤشرات عقائدية " و القمر قدّرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم .. " [26] " يسألونك عن الأهلّة قل هي مواقيت للناس و الحج " [27].. " و من شر غاسق إذا وقب " [28].. أو تعلّق الأمر بمؤشّرات زمنية " إنّ عدّة الشهور عند الله اثنا عشر شهرا في كتاب الله .. " [29].. أو تعلّق الأمر بمؤشّرات أخرى ... في النهاية لا يمكن لكلّ هذه المؤشّرات التي هي مجموع المقوّمات اللازمة و التابعة ، أن توجد في تصوّر القمر في لغة أخرى . معنى ذلك أنّ التصوّر نفسه ليس في مستوى الأولانية إلا مقوّما مجرّدا يماثل المرجع العياني عند " **فريجه** " . لكنّه حالما يتخارج بوصفه شكلا للإدراك (أي تمثيلا ذهنيا متكاملا) انطلاقا من قيود لغوية خاضعة لشروط متكلّميها ، فإنّه يصبح دليلا مفردا ثانيانيا محاقبا للحظة التخارج المرحلية ، ثم يصبح بعد ذلك – وفق سيرورة التمثيل الموضّحة سابقا – سَننا فوقيا (أي جزءًا من الموسوعة الحصرية) .. من كلّ ما سبق يتّضح أنّ التصوّر لا يكون مُعيّنا للشيء (أو حالة الأشياء) و لكنّه يكون مُعيّنا لحالة إدراك الشيء .

نلاحظ من جهة أخرى أنّ مجموعة التصوّرات المعطاة في خطاطة (**راستتي**) السابقة تحت اسم (قضية) هي في الواقع من نظام الثانيانية ، لأنّ اعتبارها من نظام الثالثانية بناءً على الزعم القائل : إنّها تقوم بالربط المباشر بين العبارة و حالة الأشياء ، ليس إلا معتقدا رسّخه بعض الدلاليين في الأذهان حين انطلقوا من التقسيم الثلاثي الأرسطي الذي يؤدّي إلى انضواء الدلائلية اللسانية تحت لواء الأنطولوجيا .. و ذلك لأنّه لا يمكن ربط الكلمات بالعالم إلاّ عن طريق التصوّرات ، الأمر الذي جعل بعض الدلائليين ينتبهون إلى " عدم وجود لغتين متماثلتين

25 / تُرجم مصطلح (bendeting) إلى الفرنسية بـ : (dénotation) و ترجم عبد اللطيف محفوظ المصطلح الفرنسي إلى العربية بـ : (المرجع العياني) .

26 / سورة يس : الآية رقم 39 .

27 / سورة البقرة : الآية رقم 179 .

28 / سورة الفلق : الآية رقم 3 .

29 / سورة التوبة : الآية رقم 36 .

بشكل كاف حتى نستطيع اعتبارهما يمثّلان الواقعة الاجتماعية نفسها . فالعوالم التي تعيشها مختلف المجتمعات ليست تحقيقا للعالم نفسه الذي قد تبدّى في أشكال طقوسية مختلفة ، بل هي عوالم متمايزة " .[30]

ممّا سبق نستنتج أنّ التصوّر رابط ينتمي إلى اللغة ، ما يعني أنّ دلالته تختلف عن دلالة نظيره النسبي في لغة أخرى . و يزداد هذا الأمر وضوحا في فعل الترجمة الذي يقتضي – من أجل الحفاظ على المعنى – إعادة كل تصوّر يُراد ترجمته إلى مستوى المقوم المجرد الذي يناسبه في (اللغة الهدف la langue cible) حتى نتبيّن شكل تخارجه الأوّل و من خلاله نتبيّن أشكال تخارجاته الثانوية اللاحقة . و غالبا ما يحتّم ذلك إضافة جزء أو أجزاء من مقوّمات مجرّدة أخرى إلى الكلمة في اللغة المترجم إليها حتى يتم إشباع المعنى ..

كنتيجة لكلّ ما سلف يمكن الجزم بأنّ مضمون الخطاطة السابقة مؤسّس على خطأ الاعتقاد في كون التصوّرات هي روابط مباشرة بين اللغة و العالم ، بينما هي في واقع الأمر روابط بين اللغة و شكل إدراك العالم ؛ و ذلك لكون العالم غير قابل لأن يُدرك بشكل مباشر و لكون اللغة ليست سوى توصيف و تقطيع لهذا العالم ، مثلما هو مُؤسّس على خطأ الاعتقاد بكون الموضوعات و حالات الأشياء هي كيانات خارجية متّصلة بالحقيقة اليومية ، الأمر الذي يحُول دون الإدراك الأمثل للتمثيل و من ثمّ دون إنتاج الدلالة و المعنى ..[31]

إزاء هذا (الحرج المنطقي) يحاول الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** تعديل كلّ تلك المصطلحات عن طريق إخضاعها لقانون الثالثانية المقولاتي انطلاقا من اعتبار الموضوعات و حالات الأشياء نتائج لسيرورة ما ، مثلما ذهب إلى ذلك **كورديدا** : " حالة الأشياء هي نوعا ما (سكان) هذا العالم الثالث ، بين الواقعية المعمورة بالأشياء و الواقعية اللغوية أو الخطابية المعمورة بالأسماء و الملفوظات " [32].. فهي إذًا ليست واقعا خارجيا ما ، مادام الواقع الخارجي مُوسّطا و غير قابل لأن يُدرك في مادّيته الخاصة ، بل فقط نتيجة إدراك الواقع انطلاقا من سيرورة تساهم فيها الفعالية اللغوية و المرجعية ، " حيث ترتبط الفعالية اللغوية بالتصوّر و البنية التصوّرية التي هي كما – سبق تحديدها – مجموع التصوّرات الخاصّة بثقافة جزئية أو كُلية ، و تشكّل في اكتمالها سَننا إدراكيا

30 / Voir : Hambold . cité par : F.Rastier . in : sémantique et recherche cognitives . PUF . Paris . 1991 . p : 96 .

31 / ينظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 55 .

32 / Voir : P.Oullet .une physique du sens . éd/ critique . Paris . 1985 . p : 185 .

يحايث فعلي إنتاج و تلقّي الأدلة . و هي ليست لا واقعية و لا ميتافيزيقية ، لأنّها تختزل سيرورة الفكر متحقّقا في اللغة ، ثم إنّها خاصّة بكلّ ثقافة ... أمّا المرجعية فهي جملة القواعد الموازية للتصوّرات ، منها ما هو عامّ و كوني مثل القواعد التجريبية و العلمية و منها ما هو خاصّ مثل الشعائر الدينية و الزمنيات النفسية . و تساهم المرجعية في تحديد مستويات التمثيل الكبرى كتلك التي اقترحها **براخمان** " .."[33] و عليه فإنّ حالة الأشياء تكون من نظام الثانيانية المنحلّة عن الثالثانية (التي تشكّل في هذا المستوى البنية التصوّرية) . أمّا التصوّر فهو ثالثاني لأنّه يقوم بوظيفة الربط (و لا يكون أوّلانيا إلا إذا اعتبر مقوما مجرّدا كما في عُرف **بوتيي** الذي يتماثل التصوّر عنده مع الشيء الواقعي – مجرّدا كان أو محسوسا – قبل أن يؤطّر ضمن مقولات الفكر و اللغة) .

بعد ذلك ينوّه الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** إلى أنّ إعادة تحديده لتلك المصطلحات قصد تشغيلها ضمن جهاز التحليل المقترح ، إنّما تمّ من خلال تجريد قواعد الفكر و فصلها عن اللغة تجريدا فرضته منهجية البحث ، لأنّ عمليات المرور من المقومات المجرّدة (بوصفها بدئيات) إلى التصوّرات و البنية التصوّرية (بوصفها ضروريات ثالثانية) ثمّ إلى حالات الأشياء (بوصفها تحيينات وجودية منحلّة) ، لا يمكن أن تتمّ إلا بواسطة اللغة التي مثلما تضمّ كلّ هذه العمليات المحايثة لها ، تستوعب شروط التواصل المرتبطة بالمرجعية ، لأنّ كلّ شيء إلاّ و يُنجز داخل الكلمة نفسها ، الأمر الذي سيتم تحديده أكثر من خلال الثالوث الموالي :

و – جدلية " العالم – الفكر – اللغة " :

كان الهدف الرئيس من إعادة تحديد المصطلحات السابقة هو إمكانية توظيفها إجرائيا – بشكل أفضل – في تحليل النصوص الروائية عن طريق إعادة تحديد العلاقات القائمة بين عناصر الثلاثية (عالم – فكر – لغة) المتحكّمة في كلّ إنتاج أو تلقّ لهذه النصوص .. هذه الثلاثية مثل غيرها يلحقها إذا ما جُزّئت إلى ثنائيات ، الخلل نفسه الذي لوحظ في دراسة المصطلحات السابقة : فإذا ما تأمّلنا مثلا ثنائية (العالم / اللغة) فإنّنا سنكتشف لا محالة أنّ التحليل يُنجز حينئذ بناءً على كتلتين جامدتين ؛ فالعالم في ذاته ليس إلاّ مظهرا مادّيا سديميا في غياب الفكر الذي يقطّعه و يمفصله تصوّريا ، أمّا اللغة بوصفها نظاما ضروريا و ثالثانيا ، فإنّها ستتحوّل وقتئذ إلى مجرّد أشياء فيزيائية دالة دلالة قانونية و حسب . من هذه الزاوية يظهر العطب المتمثّل في تجاوز القدرة التي أنتجت تلك اللغة (نعني بذلك سيرورة الفكر) ، إضافة إلى تجاوز القدرة التي قطّعت العالم (و نعني بها الفكر أيضا) ثم

33 / لمزيد من التفصيل ينظر : Brachman . cité par : F.Rastier . in : Sémantique et recherche cognitives . PUF . Paris . 1991 . pp : 133,134 .

بعد ذلك في كيفية تفسير تعبير اللغة عن العالم و في كيفية تمظهر هذا الأخير عبرها في مستوى الثانيانية المرتبط بالتحيين التواصلي و الدلالي و المعنوي .

لا شكّ أنّ السرّ في ذلك هو أنّ العمليات السابقة لا تُنجز بناءً على وعي العالم أو بناءً على توسيط اللغة ، و لكن بواسطة الفكر الذي يُحوّل – بفضل قدرته الواضحة أو الغامضة – العالم و مظاهره المختلفة إلى معان مجسدة في التصوّرات التي لا تتمظهر إلا بواسطة اللغة . كما أنّ اللغة لا تستطيع تقطيع العالم و مفصلة جزئياته كي تصير بفضل ذلك مرجعا للثانيانية التواصلية (أي الكلام) إلا بفضل إدراك يحايث تحويلها لما هو طبيعي – حسيّا كان أو مجرّدا – إلى تعبير رمزي .. إنّ هذه الآلية المحايثة هي آلية فكرية في الأساس ، لذلك لا يمكن أبدا دراسة هذه الثنائية و الخروج بنتيجة ما إلا بإدماج الحدّ الثالث (الفكر) .

و إذا ما تأملنا الثنائية الثانية (العالم / الفكر) ، فإنّها تبدو مستحيلة من بدايتها في غياب اللغة ، لأنّ غياب هذه الأخيرة يُحيل العالم إلى سديم و الفكر إلى كتلة عديمة الشكل . و إذا وُجد من يؤمن بفكرة (اللغة الشيئية) [34] ، فإنّ اعتقاده مبنيّ على استعارة النظام اللغوي القائم و إضفائه على نظام العالم المحكوم أصلا بالفكر و اللغة .

و ما قيل عن الثنائيتين السابقتين يُقال عن الثنائية الثالثة (الفكر / اللغة) التي تبدو مستحيلة كذلك ما لم تُعضّد بالحدّ الثالث (أي العالم) . و ذلك لأنّ العالم بوصفه الموجود الأوّل السابق على الفكر و اللغة (الإنسانيتين) يشترط فعل وعي الإنسان بالعالم و يشترط قبل ذلك وعي هذا الإنسان بذاته و قدراته ، لأنّ الإنسان نفسه ليس سوى جزء غير منفصل عن هذا العالم [35].. و لأنّ الفكر المجسّد في اللغة لا يمكن أن يكون كُليّة عارفة خارج الموضوع ، و الموضوع مهما كان فهو في النهاية جزء من العالم . من هنا يتبيّن أنّ اللغة لم توجد إلاّ بوصفها تمييزا و إظهارا لأفعال فكرية ، و أنّ الفكر لم يُفعّل إلا تأسيسا على العالم و أنّ العالم غير موجود

34 / للتعرف على خلل هذا الاعتقاد يُنظر : حنون مبارك . دروس في السيميائيات . دار توبقال . المغرب . 1997 . ص ص : 26 ، 27 .

35 / لاحظ أنه حتى المعرفة نفسها عند هيوم " لها مصدر واحد فقط هو التجربة ، و التجربة عنده كما هي عند **لوك** ، هي الخبرة التي تأتينا عن طريق الحواس الطبيعية ؛ أعني عن طريق التفكير في عملياتنا الذهنية ذاتها ، و إذا فجزء من التفكير في العالم هو تفكير بالإنسان " .. انظر لمزيد من التفصيل في مفهوم المعرفة عند هيوم : ولتر ستيس . المنطق و فلسفة الطبيعة . ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام . دار التنوير . بيروت . ط2 . 1982 . ص ص : 45،46 .

بوصفه موضوعا للوعي إلاّ بفضل الفكر و اللغة ... و بناءً عليه فإنّ استحضار أيّ عنصر من هذا الحدّ الثالث (في أيّ مستوى مقولاتي) هو استحضار للحدود الثلاثة مجتمعة .

من الطبيعي ألاّ يستقيم الأمر – رغم كلّ التعليلات النظرية السابقة – ما لم تُدعّم وجاهة مضمون الفكرة النظرية القائلة " إنّ اللغة تعيّن الواقع في الوقت الذي تعيّن فيه الفكر المحدّد لهذا الواقع " بأمثلة ملموسة : إنّ الكلمة – في الوقت ذاته – هي جزء من اللغة بما هي مادة فيزيائية رمزية ، و جزء من الفكر لأنّها بالنظر إلى رمزيتها هي فكرة و جزء من العالم لأنّها بوصفها تمثيلا لفكرة ، فهي تمثيل لفكرة عن جزء من العالم (حقيقيا كان هذا العالم أم متخيلا) ..

من هناك ندرك (المنطق السليم) الذي نظر به **بيرس** إلى الدليل (أيّا كان هذا الدليل) بوصفه سيرورة ثلاثية تتألّف من (ممثّل و موضوع و مؤوّل) .. أمّا الدليل اللغوي تحديدا فلا يمكن أن يعتبر دليلا فعليا إلاّ إذا عبّر عن حالة عالم محدّدة بفضل حالة وعي : و مثال ذلك ، هذا التركيب المختلق (هدهل ليتبر البوكاز أو فلوني) [36]

فإنّ أيّ كلمة منه ليست دليلا تامّا ، ممّا يجعل التركيب كلّه في النهاية دليلا مركّبا غير تامّ لأنّ كلماته بدون مؤوّل لكونها غير مرتبطة بحالة فكر تربطها بحالة عالم ما . لكنّ الدليل الماديّ المحض (المرتبط بالعالم دون أن يكون قد حُدّد لغويا) فمثاله كلّ دليل مُمثّل بشيء طبيعي يدركه الإنسان و لا يستطيع تسميته و لا ربطه بتصوّر ما . فهو أيضا دليل غير مكتمل يعبّر عن حالة عالم مجهولة و لم يتحوّل بعدُ إلى حالة فكر حتى يتسنّى ضبطه بواسطة كلمة لغوية (مما يجعل تحويله إلى موضوع للتواصل قبل أن يصبح عنصرا من عناصر مقولتي الفكر و اللغة أمرا مستحيلا ؛ و الدليل على ذلك أنّنا إذا ما أدركنا شيئا لم يسبق لنا أن عرفنا معناه أو اسمه ثم أردنا أن نصفه لغيرنا فلن نتمكّن من ذلك مهما كان الجهد المبذول الذي لن يكون في أحسن الحالات إلاّ أيقونات حملية غنّية من حيث النوعيات الدالة) .

36 / يعبّر هذا الدليل عن حالة عالم مجهولة لا يفكّك شيفراته إلاّ من ابتدعه ؛ حدث لي هذا شخصيا و أنا في ثمانينيات القرن الماضي في القسم النهائي علوم عادية بثانوية عقبة بن نافع بمدينة فرندة ، فكان أن صعب علينا حفظ الجدول الدوري للعناصر الكيميائية فابتدعت هذا التركيب ؛ هد ، هل، ليت ، بر.. و أعني به : هيدروجين ، هيليوم ، ليتيوم ، بروم ..)

كذلك الفكرة المجرّدة التي قد تخطر على البال و تبدو لنا مع ذلك أكبر من أيّ دليل لغوي أو تصوّر عقلي و ربما أكبر من أيّ تركيب لغوي أو تصوّري ، فإنّها تكون و الحال كذلك ، دليلا غير مكتمل أو دليلا أوّلانيا محضا لم يُؤطر بعدُ لغويا كي يناسب حالة عالم ما . [37]

في هذا المستوى من البحث يكون الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** قد حدّد الآليات التمثيلية قبل – النصّية الممهّدة لتحديد آليات إنتاج النصوص الروائية بعد ذلك ، كما أعاد تحديد و توزيع المصطلحات المرتبطة بالتمثيل في معناه العامّ ، و تَوضّحَ لديه (و لدينا) خلل الاستناد إلى التصوّر البنيوي المتأصّل في الفكر السوسيري ، لكنّ العديد من القضايا مع ذلك لم تُوضّح بعد ، أهمّها خصوصيات الجدل المترتّب عن تعالق المقولات إجرائيا على المستوى التعاقبي أو التزامني أو مستوى ما تفرزه من خلفية ذريعية و تداولية تتجاوز به قيود البنية و آفاقها ، مما يُحتّم ربط نسق التدلال البيرسي (السيميوزيس) بالمقولات الأساسية المتحكّمة في شكله و شكل تفعيله الإجرائي :

2 – الخلفية الذريعية و التداولية لسيميائيات بيرس : [38]

يعتمد هذا البحث – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – سيميائيات **بيرس** أرضيةً معرفية له و التي تعتمد بدورها على الذريعية و التداولية خلفية لها . لذلك كان من الضروري معالجة أهمّ مبدأين أطّرا إجرائية سيميائيته هما الاستمرارية و الواقعية :

يعبّر مبدأ الاستمرارية غالبا عن الشكل المنفتح لتطوّر التمثيل بوصفه كلّية تضم الثالوث العام (اللغة – الفكر – العالم) ، كما ترتبط الاستمرارية بتقاطع المعرفة و الشكل الذي حدّده **بيرس** [39] ، حيث تقتضي المعرفة بالدليل المجرّد – شيئا كان أو ظاهرة – ربطه بمستوى الثالثانية ، لأنّه يعتبر في ذلك المستوى المجرّد (مستوى اللغة في عرف **دي سوسير**) ضروريا ، بينما يعتبر تحقيقه وجوديا في سياق تواصلي ما تحيينا له ؛ أي نسخة مُتعيّنة منه

37 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 59 .

38 / يتنافس مصطلحا (الذريعية و التداولية) عند الباحث من أجل ضبط المصطلح الغربي la pragmatique ، ليس إرضاء لمستعملي هذا أو ذاك كما يؤكد الباحث ، و لكن من أجل التحديد الحاسم و الضروري لسياقين متجاورين : سياق التواصل المتعدد القيم بتعدد الأوضاع الذاتية و الموضوعية الشارطة للإنجازات المتميزة و المنسجم مع الذريعية ، ثم سياق التواصل وحيد القيمة و الذي يتم فيه تبادل الموضوع التواصلي بنوع أكبر من حياد الأوضاع و هو ما ينسجم مع التداولية .

39 / Voir : C.S.Peirce . Ecrits sur le signe . op.cit. p : 59 .

، (لأنّ الذي يجعل التواصل بفضل الدليل ممكنا و بسيطا هو الإدراك المرتبط بالمعرفة المسبقة به) ، أمّا التعرّف فهو سيرورة معقّدة تبدأ مع نوع من الحدس لترسوَ عند المعقول الذي يستطيع الصمود – مرحليا على الأقل – في وجه أيّ نزعة تفنيدية أو تقويضية ... و لا يلحق التعرّف نوعا من الأدلة دون أخرى ، بل يلحق الأدلّة كلّها ، لا فرق عنده إن كانت كونية (كشكل الأرض أو مصير الإنسان بعد الموت أو ..) أو كانت من ذلك النوع العادي الذي سرعان ما تتخلّى عنه المجموعة المتكلّمة لتُبدله بأدلة أخرى جديدة تعيد تمثيل الموضوع نفسه بناءً على تمثيل جديد .

يسوق الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** مثالا يوضّح به التعرّف و علاقته بالاستمرارية هو التحوّل الذي لحق الدليل العام (شكل الأرض) نُورده في هذا البحث بمزيد من التفصيل : كان هذا الدليل (شكل الأرض) قبل أن يستطيع الإنسان إدراكه يحتوي – بوصفه ممكنا أوّلانيا – على كلّ إمكانيات الأشكال المدرَكة من طرف هذا الإنسان ، و المرتبطة بمعرفته المسبقة بالأشكال . أدرك الإنسان أنّ شكل الأرض منبسط للمرّة الأولى عن طريق حدس أو تجربة ما ، فوقع تخارج هذا الدليل من الممكن إلى الوجود ، و أصبح خلال الزمن الفاصل بين تخارجه الأوّل و سيادته – بوصفه قانونا – منتميا للثانيانية التحقيقية ، و حين أصبح أخيرا قوّة مفروضة ، تحوّل إلى دليل محدّد لتصوّر قائم و متوارث و مقاوم لكلّ نزعة تفنيدية تهدف إلى هدم واقعية تمثيله للدليل الفعلي (شكل الأرض) ... لكنّه عُدّل مع أوّل من اكتشف (كُروية) الأرض (**أمريكو**)... ذلك الاكتشاف الذي لم يكن سوى نتيجة لسيرورة بدأت من شعور المكتشف الأوّل بعدم مطابقة الدليل السابق لشكل الدليل الفعلي . و هو الأمر الذي فرض تقويض مسار السيرورة السابقة برمّتها و البدء من نقطة الصفر و الانطلاق من المراحل الأوّلية للإدراك و التمثيل ، حيث قام المدرك في المرحلة الثانية بانتقاء (الشكل الملائم) من بين الأشكال الأوّلانية المناسبة ، و بعدها قام بإنجاز عملية التخارج الأولى (الأرض كُروية الشكل) ، فشكّلت لحظة تحيينه لهذا التخارج الجديد لحظة الثانيانية التحقيقية ، و قبل أن يُقبل هذا الدليل الجديد قاوم كلّ المحاولات التفنيدية ثم أصبح ضروريا و مُتوارثا بعد ذلك و حلّ مكان الدليل السابق الذي أضحى متواريا و دالا على دليل تاريخي معبّر عن تصوّر محدّد لوعي مُتجاوَز ...

و ترتبط الاستمرارية بمبدأ ثان هو الواقعية ، و هي عند **بيرس** – على خلاف المدرسة التجريبية – تعني الارتباط بشكل الفعل الواقعي وفق حضوره في الوعي و ليس وفق المثول السطحي المباشر ؛ ذلك أنّ الواقعية هي كيفية تعيّن الظواهر من خلال معطيات الوعي (أو كيفية تعيّنها في المرجع وفق معناه المحدّد سابقا) أو هي

ببساطة : العودة إلى المرجع من أجل تفسير التحيينات ، مثال ذلك وعي (**كوبرنيك**) بدوران الأرض حول نفسها و حول الشمس التي تدور حول نفسها و حسب . إنّ هذا الوعي هو في الوقت ذاته تقويض للوعي العام المرتبط بالمعطى المعرفي السائد آنذاك (القائل بكون الأرض مركزا للكون) .. و كلّ التصوّرات و الأفكار و العقائد و النظريات التي شكّل ذلك المعطى مرجعا لها هي في علاقته معه واقعية . لكنّ تعديل (**كوبرنيك**) الخاص بدليل " مركز الكون " و الذي لا يزال ثابتا لحدّ الساعة ، قد عدّل المرجع الخاص بهذا الدليل فأفرز واقعية جديدة [40]

ممّا سبق يتضح أنّ المعنى الذي مُنح للواقعية عند **بيرس** ليس قائما على التجربة و لكنّه قائم فقط على تمثّل ما ، هو في جوهره تمثّل ذهني ممارسي للكيفية المثلى لوجود العالم منظّما تنظيما دقيقا . و منه يتّضح مرّة أخرى ألاّ علاقة للواقعية بالحقيقة ، إذ لا يمكن إدراك الشيء في ذاته – كما يؤكّد **بيرس** – و لكن يمكن إدراكه في واقعيته التي هي ما هو حاضر في وعينا حوله .

هذا فيما يتعلّق بأهميّة الاستمرارية و الواقعية في تشكيل البعد الذريعي و التداولي في سيميائيات **بيرس** و لكن لكي تكتمل الصورة أكثر لابد من توضيح كيفية تحكّم المبدأين السابقين في جميع حالات إنتاج و تلقّي الأدلة و كيفية تأثيرهما الحاسم في جميع العمليات التواصلية :

إنّ ما يؤكد أنّ فلسفة **بيرس** الذريعية و التداولية قادرة على التأطير النظري للأدلة كلّها و إن كانت منتمية لأنساق تواصلية مختلفة (من حيث السَنن و القناة و الأنواع السننية الفرعية) بفضل التحيين الذهني لها جميعا ، هو كونها آلية تتمّ داخل الوعي الذي هو المركز الأساس المسؤول عن أشكال إظهار المظاهر المادّية للتواصل .. إضافة إلى كون الذهن غالبا ما يعمد إلى مناوبة الأدلّة و تداخلها في العملية التواصلية نفسها ، فلا مانع عنده من أن يكون الدليل / المصدر في تجربة تواصلية ما لغويا و مع ذلك يحلّ محلّه في الذهن دليل آخر غير لغوي يمثّل إظهاريا وفق دليل ينتمي إلى نسق ثالث مغاير ؛ مثال ذلك دليل/ مصدر ممثّل في كلمة نابية جارحة تفرز دليلا جديدا يؤوّلها إظهاريا في شكل لكمة أو إشارة حركية مسننّة اجتماعيا (تجهّم وجه أو ...) [41]

40 / تجدر الملاحظة هنا إلى أنّ تغيير شكل إدراك الأدلة و إن كان يُنتج واقعيات جديدة ، فإنّ ما يمكن أن يتغيّر هو المرجع و الواقعية المرتبطة به ، أمّا الواقعية المحايثة للدليل فلا يمسّها التغير لأنها غير قابلة لأن تُدرك نتيجة استحالة إدراك الشيء في ذاته .

41 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص– ص : 60 – 64 .

3 – مفهوم الدليل عند بيرس

عرف الدليل جملة من التعريفات المختلفة باختلاف الحقول المعرفية التي ظهر فيها جعلته ملتبسا و إشكاليا ممّا حال دون وضوحه و ثباته و من ثَمّ دون الفهم العادي له .. لم يقتصر هذا على الدراسات العربية المعاصرة في ظلّ فوضى المصطلح التي تعيشها و اكتفائها بترجمة المفاهيم ، بل تعدّى إلى الدراسات الغربية نفسها .. انطلاقا من هذا الوضع الإشكالي تأسّست قراءة مفهوم الدليل عند **بيرس** على قراءة مفهومه في أهمّ النظريات السيميائية التي كان لها أثر في نظريات تحليل الخطاب :

أ / مفهوم الدليل عند سيميائيي الدلالة :

ارتبط تصوّرهم بتصوّر **دي سوسير** عن الدليل (دال و مدلول مرتبطان بعلاقة اعتباطية) و هو تحديد متعال عن الكلام و متجاوز للمرجع ، لأنّه منحصر في مستوى اللغة فقط ، الأمر الذي جعله تحديدا مجرّدا بدليل أنّ **دي سوسير** كفّ عن استعماله حين تجاوز مستوى اللفظ المنعزل إلى مستوى العبارة ، فكان الحديث حينئذ عن المحور التركيبي و المحور الاستبدالي .

تكمن الصعوبة في الحديث عن الدال و المدلول كلّما تعلق الأمر بالعبارة ، في كون الدال حين يتحوّل ساعتها إلى مُركّب (عبارة ، نصّ ..) ينفلت المدلول من التحديد السابق و لا يعود الترابط نفسيا فحسب كما لا تعود العلاقة اعتباطية بل مؤسّسة على تعالق مغاير يقتضي بدوره تعالقا بين كلّ المكونات اللسانية .

كان (**يالمسليف**) من بين أهمّ من انتبه بشكل دقيق في محاولته تطوير التحديد السوسيري إلى قضية العلاقة – و هي ذات صلة بالقيمة – التي زعزعت في الوقت نفسه الثقة في إسقاط الترابط المحدّد من قبل **دي سوسير** على الأدلة الكلامية و منحت تحديده شكل السيرورة الثلاثية (عبارة – محتوى – علاقة) لكنّها ظلّت مغايرة لسيرورة **بيرس** ، لأنّه استند في تحديدها إلى التصوّرات السوسيرية بدلا من المنطق البيرسي و عمل فقط على تعديلها كي تلائم الموضوع الجديد الذي تحوّل من كونه دليلا مجرّدا لغويا إلى دليل مُحيّن وجوديا و الذي من أهمّ سماته عدم ترابط داله بمدلوله عموديا إلا بفضل وجود علاقة قد لا تكون بالضرورة قانونية و لكنها بالضرورة تأشيرية ..[42]

42 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص– ص : 60 – 64 .

إنّ الطريقة التي تم بها تطويع تحديد الدليل من كونه يحدّد فقط اللفظة اللغوية إلى كونه يحدّد كل نصّ محيّن ، تمثلت في اهتمام **يالمسليف** بالعلاقة ، نتيجة للموضوع الجديد (ما فوق الدليل) الذي لا يكون خاضعا لنسق الكلام فسماه " الدليل العلائقي " [43].. وقد فرض عليه هذا التعديل إضافة ثنائية جديدة إلى ثنائية **دي سوسير** الأصلية كما هو موضح في الخطاطة أدناه :

الدليل

عبارة محتوى

مادة شكل مادة شكل

مادة التعبير هي المادة الصوتية المنطوقة غير الوظيفية ، تتّصل بما تقتطعه كلّ لغة من الأصوات الممكنة وفق ما يلائم شكلها ، و هي المادة التي تشكّل موضوع علم الأصوات (الفونيتيك و ليس الفونولوجيا) أمّا شكل التعبير فمكوّن من القواعد الاستبدالية و المركّبية . في حين تتشكّل مادة المحتوى من المظاهر العاطفية و الإيديولوجية و المعنوية للمدلول ؛ فهي إذًا المظهر الخاص بكلّ ما هو فيزيائي ، لأنّه نوع من الرؤية الشاملة لكلّ ما هو موجود في وعينا .

أمّا شكل المحتوى فيُحدّد باعتباره تنظيما صوريا بين المدلولات بواسطة غياب أو حضور سمة دلالية ما ، ممّا يجعله مساعدا على التمييز بين دليل و غيره من الأدلة التي تنتمي إلى الحقل المفهومي نفسه ، لأنّ الشكل ليس شيئا آخر سوى العلاقة القائمة بين دليل و آخر داخل النسق اللغوي الواحد ، و هي بطبيعة الحال علاقة إمّا استبدالية أو مُركّبيّة .

43 / Voir : G.Mounin . Introduction a la sémiologie . éd : Minuit . Paris . 1970 . p-p : 95-102.

لم يكن لهذا التطوير أن يوجد لو لم ينظر إلى اللغات في علاقتها بالفكر و العالم و إلى الأدلة بوصفها تحقيقا لفكرة مرتبطة بحالة عالم و لو لم يركّز على مستوى خضوع اللغات للتجارب التواصلية المرتبطة بالكلام (مستوى المقولة الثانيانية عند **بيرس**) الأمر الذي دعّم ثنائية المحور الاستبدالي / المحور التركيبي بثنائية أخرى هي : التعيين / التضمين .

استفاد السيميائيون البنيويون من هذا التعريف – بفضل تمفصلاته و شموليته – فصاغوا أنظمة تحليلية على ضوئه و بنوا نظريات نصية ، لكنهم أهملوا تماما مصطلحا مُهمّا من مصطلحاته و هو مصطلح " الاستمراري continum " الذي يُعتبر أهمّ عنصر بنيوي من عناصر الدليل ، كونه يعيّن حالات العالم المترابطة و المنسجمة بشكل لا محدود ، و يشمل الشكل و المحتوى اللذين ليسا سوى عنصرين متضمّنين فيه و مقتطعين منه .. تبرز أهمّيته خاصة في محايثته لتشكيل الثنائية (تعيين / تضمين) .

إنّ مصطلح الاستمراري بفضل تشكيله لما يشبه مفهوم (أساس الدليل) [44] عند **بيرس** ، ليسمحُ للذهن – كلّما حضر في الوعي دليل ما – بأن يستحضر الاستبدال المناسب لذلك الدليل على مستوى الشكل و المادة و في علاقتهما بالتعبير و المحتوى [45] .. و بالنظر إلى علاقة الدليل بالتعيين و الاستمراري ، فإنّنا نلاحظ مرة أخرى وجود التفكير الثلاثي (المقموع) من طرف التفكير الثنائي : فالدليل ثالثاني ، أمّا التعيين (المعنى التعييني) فهو انحلال له لأنّه مجرّد نسخة محيّنة منه و من ثَمّ فهو ثانياني ، أمّا التضمين (المعنى الإيحائي) فهو نتاج سيرورة تقتضي ربط (الدليل / المصدر) بالاستمراري الذي يؤشّر عليه .

بعد ذلك و انطلاقا من عناصر هذا الاستمراري يجري توجيه معنى مناسب من بين كلّ المعاني المتعدّدة .. هذا المعنى الموجّه هو نفسه المعنى الإيحائي و هو ثانياني كذلك لكنّه غير منحلّ مباشرة عن الدليل المجرّد ، بل مُطوّر عن انحلال كامل . مع ملاحظة أنّ هذا الاستمراري هو في حقيقته مستوى أوّلانية الدليل و الأدلة التي تشترك معه و لو في خاصية واحدة . ذلك أنّ " الاستمراري " يشكل خزانا متكاملا لكلّ ترابطات عناصر الدليل – المحدّدة من طرف **بالمسليف** – مع عناصر الأدلّة الأخرى التي يشترك معها في النوعيات . كما ينسجم هذا الربط مع الانحلال الكامل الذي يعبّر – وفق تصوّر **بيرس** – عن تحويل (الدليل – قانون) إلى أيقونة نوعية . ثمّ

44 / سنشرح بالتفصيل مصطلح (أساس الدليل) في موضع لاحق من هذا البحث .

45 / يشبه الاستبدال الناتج عن الاستمراري الموضوع الدينامي عند **بيرس** .

بناءً على ذلك الانحلال تُنجز عملية انتقاء معنى ما من معاني هذا الخزان . يشكل هذا المعنى المنتقى بالنسبة للنسق البيرسي مؤشّرا مطوّرا و يشكّل بالنسبة للنسق اليالمسليفي المعنى الإيحائي ، مع الإشارة إلى أنّ انتماء الدليل الإيحائي إلى مقولة الثانيانية التي ينتمي إليها المعنى التعييني لا يعني التماهي الأنطولوجي بينهما أو تماهي السيرورتين الذهنيتين المؤديتين إليهما . [46] ... كلّ هذا يرسّخ القناعة لدينا بأنّ **بيرس** كان على صواب في قوله بعدم كفاية الثنائية و بإمكانية اختزال ما فوق الثلاثة إلى ثلاثة . [47]

أمّا الذين عالجوا النصّ بوصفه دليلا ، فجعلوا المظهر الخطّي دالا و المضمون مدلولا ، فإنّهم قد أفرغوا الدليل من معناه السوسيري و عالجوه بوصفه كلمة محيّنة (أي كلاما) تُرادف النصّ الذي هو شيء واقعي و حادث ينتمي ليس إلى الثالثانية و لكن إلى الثانيانية ، الأمر الذي جعل تحليلاتهم تواجه سلسلة من الإحراجات :

أ / إذا كان الانطلاق من العلاقة بين حدّي الدليل (دال و مدلول) و هي اعتباطية ، فإنّ معالجة كلّ ظواهر الكلام (مستوى الثانيانية) و التي من بينها النصّ في حدود الدليل السوسيري ، فيها الكثير من التناقض لأنّ دال النصّ و مدلوله يترابطان بوساطة علاقات تحكمها قواعد مضبوطة (نحوية ، بلاغية ، أجناسية ..) .

ب / يترتّب على الملاحظة السابقة في حال كون الدليل مأخوذا في مستوى اللغة أن ينبنيَ مدلوله – مجرّدا كان أم محيّنا – على التصوّر المترابط نفسيا معه ؛ ذلك التصوّر المشترك بين كلّ أفراد المجموعة الواحدة .. أمّا الدليل المعادل للنصّ فإنّ مدلوله يكون نتاج تفاعل أجزاء مدلولات أدلته الفرعية [48] كما يكون نتاج سيرورة الذات المنتجة أو المتلقّية له ، الشيء الذي يحيل معناه غالبا إلى بنية افتراضية .

ج/ تقتضي الملاحظتان السابقتان أن تُؤخذ دلالة الدليل المجرّد بعين الاعتبار الدال و المدلول بشكل متزامن و مترابط بينما لا يكون من الضروري أخذهما كذلك إذا ما تعلّق الأمر بالنصّ بوصفه دليلا متعيّنا في الوجود ، و ذلك لأنّ المدلول النصّي هو بشكل من الأشكال توليفة من المدلولات تتضافر لتشكّل في نهاية المطاف دلالة ما (و يحدث ذلك حتى بالنسبة للنصّ المتميز المأخوذ ليس في معناه أو معانيه الإيحائية بل حتى في معناه الحرفي

46 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص – ص : 68 – 69 .

47 / Voir : J.Réthoré . La sémiotique triadique de c.s.peirce . in : langages . n.58 . 1980 .p : 32 .

48 / Voir : N.Everaert -Desmedt . Le processus interprétatif . Margada . Liege . 1990. p : 18 .

المعتمد عادة على مسلّمات المدلول) . و لأنّ الدال من جهة ثانية لا يؤخذ في هذا المستوى أبدا في كُليته نتيجة إدراكنا الذي ينحو غالبا نحو اختزال الدال في مدلولات مقلّصة.

د/ نتيجة لما سبق يتحول الدليل اللغوي (الذي يتألف وفق تحديد **يالمسليف** من مجموعة من الصور figures يتحوّل و هو يأخذ معنى النصّ إلى بنية تضمّ درجات بنائية جديدة (كالمقاطع و الضمائر و الإيطوسات و المؤشّرات الزمنية و التبئير...) مثلما يتحوّل المدلول من تصوّر ثابت و مجرّد إلى حصيلة اختزالية تدعى – بحسب خلفيات أصحابها – إمّا بنية أوّلية للدلالة (**غريماس**) أو بنى كبرى (**فان دييك**) أو بنية دالة (**غولدمان**) أو ... كلّ هذه الملاحظات تؤكّد قصور التحديد البنيوي للدليل على الرغم من تطوّره عند **يالمسليف** و مرونته عند **بارت** كونه لا ينتظم ضمن نظام نسقي منطقي إجرائي سواءٌ أ تعلّق الأمر باللفظ المحيّن أو بالنصّ نفسه ، الشيء الذي يجعل طروحاتهم عُرضة للتفنيد . [49]

ب / مفهوم الدليل عند سيميائيي التواصل :

في مقدّمة هؤلاء : **برييتو** و **بويسانس** و **مونان** و الذين ارتبط فهم الدليل السوسيري عندهم بالدلالة القصدية بوصفها غاية للدليل ، لذلك حاولوا جعل الدلالة خاضعة لشروط محدّدة و مقبولة ، الأمر الذي أدّى بهم إلى رفض الفهم البنيوي للدليل اللغوي (الذي عادة ما يكون تسمية للفظ المنعزل) .

ب/ 1 – الدليل و اللفظ : الدليل في رأي التواصليين فكرة محدّدة معطاة من قبل إظهار مُركّب . مثالها النموذجي إشارة المرور التي تتركّب في مستوى الدال من مجموعة من الأشكال و الألوان ، لذلك لا يمكن أن يُترجم دالّها إلى لغة ما إلاّ بفضل تركيب يتكوّن بدوره من مجموعة من الأدلة ، و بناءً على هذا ، يرفضون أن يكون اللفظ المنعزل جزءًا من موضوع الدليل الذي يهتمون به و يرون أنّه كي يمكن الحديث عن الدليل – في مستوى الممارسة اللغوية – يجب أن نكون أمام مُركّب ما . و عليه لا يقبلون اعتبار الدليل اللغوي دليلا إلاّ إذا

49 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 71 .

كان (مناطا sémeme) [50] ، حيث لا يكون المدلول ساعتها مرتبطا بمكونات العبارة و لكن بتفاعلها ، أي بالفكرة الناتجة عنها .

ب / 2 – الدليل و الدلالة : حين يتحدّث التواصليون عن الدليل ، فهُم في الواقع يتحدّثون عن مفعول ذهني مترابط مع علاقة اجتماعية ما . فالدليل عندهم في كلّ الأحوال إمّا مؤشر أو إشارة [51] ؛ إذًا هو فكرة حاصلة انطلاقا من الدال المؤشّر عليها .

واضح أنّهم استفادوا – و هم يحدّدون الدليل – من المفهوم الرواقي في الفكر الإغريقي الذي ميّز بين التمثيل النفسي و الشيء الواقعي (المقيل didictum) .[52] لكنّ المدلول ليس مفعول الوعي أو مفعول الواقع ، بل هو المقيل الذي لا يظهر إلاّ أثناء سيرورة الدلالة و بكيفية تكاد تكون بدهية .

يرتبط الدليل عند سيميائيي التواصل بشكل أكثر صرامة بمقولة الثانيانية ، لأنّه لا يُنظر إليه بوصفه محيّنا في الواقع ، ممّا يمنع النظر إلى طبيعة الأصل المجرّد للأدلة رغم ما لهذا الأصل من تأثير على معالم المعالجات التحيينية . و بسبب غياب هذا الوعي ، فهم لا يعترفون بالدليل اللغوي إلاّ إذا كان مُفرزا لـ (مناط) ما يتساوى بفضله مع الأدلة الأخرى الاصطناعية الموسومة بالبصمات الاجتماعية .

يميل هذا التحديد إلى معنى البرهان أكثر منه إلى معنى الدليل ، فكان بذلك أقلّ المفاهيم انسجاما مع تحليل النصوص اللغوية عامّة .. يتّضح عدم الانسجام هذا في مقارنة بسيطة بين الدليل اللغوي و غير اللغوي ، و بين المؤشّر و الإشارة ؛ فعندما يُقصَر الدليل على (المناط) بوصفه توليفة من الألفاظ اللغوية من قبيل (كم الساعة الآن ؟؟) ثم يُشترط مع ذلك أن يكون المعنى ، عبارة عن علاقة اجتماعية متضمّنة في هذا الفعل (المعنى العلائقي) ؛ بعبارة أخرى لا يمكن للدليل السابق أن يُعتبر دليلا إلاّ إذا حقّق الشروط القصدية المباشرة [طلب

---

50 / المعنى المقصود بالمناط (sémeme) هنا هو معناه عند غريماس . انظر : A.J.Greimas et J.Courtés . Sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie du langage . éd: Hachette .Paris . tome 1 . 1979 . pp : 334–335 .

51 / يرتبط المؤشر بمدلول دلالة شيء ظاهر على شيء غير ظاهر انطلاقا من علاقة استلزام و هو عام . بينما الإشارة هي نوع مخصوص من المؤشرات تمتاز بكونها قصدية عرفية لا تحتمل إلا وجها واحدا للتأشير ؛ انظر : G.Mounin . Introduction a la sémiologie . op.cit. pp : 13 – 14 .

52 / Voir : U.Eco . sémiotique et philosophie du langage . op.cit. p : 39 .

تحديد الوقت في هذه اللحظة من شخص يعرف العربية و يعرف العقارب بتقطيع الزمن في الساعات القديمة أو يعرف قراءة الأرقام ..] .. إنّهم في هذه الحالة يكونون قد حصروا دلالة مثل هذا الدليل في معنى بعينه ، و الواقع أنّ هذا الدليل يمكن أن يكون فعلا لغويا – و ليس فعلا معنويا علائقيا فقط – يستدعي التعاون [كأن يكون المقصود هو الضجر و السأم ..] .

إنّ كلّ إنتاج يفترض التعاون إلا و يحوّل الدليل اللغوي حسبهم من إشارة إلى مؤشّر . و هذا التحويل هو الذي يقصيه من مجال اهتمام السيميائيات . بهذا المعنى يكون عدد (المناطات) التي تقبل صفة الأدلة ، محصورة جدا من منظورهم هذا . لكنّ الأنواع الملغاة – و التي تؤكّد عدم ملاءمة تحديداتهم للغة المنطوقة – تؤكّد في الوقت ذاته لامعقولية خلفيتهم ؛ لنتأمّل معًا هذه العبارة (ليلٌ هارب في غفلة منّا ...) ، إنّها تشكّل دليلا مؤشّريا ينضوي تحت مقولة الوجود الثانيانية و يفتقد لقانون ثالثاني يحدّده بصرامة و يمنع تأويله بأشكال مختلفة ، و رغم وجوده في الوضع المقولاتي نفسه مع إشارة المرور على سبيل المثال ، إلاّ أنّه يختلف عنها اختلافا جوهريا ؛ ذلك أنّ إشارة المرور لها أصلها المجرّد الثالثاني الذي يمنحها معنى ثابتا في كلّ التلقّيات .. إشارات المرور – التي تشكّل الأدلة النموذجية المفضّلة لدى سيميائيي التواصل – تنتمي إلى نسق منظّم و اصطلاحي يضمّ حتى في مستواه المجرّد مناطات قانونية هي نفسها التي تتحيّن وجوديا . لذلك لا يسمح عادة هذا النسق بتركيب ما ليس ثابتا فيه (كإقصائه لحالات الاعتقاد أو الظنّ أو التمنّي ..) . لكن الدليل اللغوي السابق (ليل هارب) ينتمي إلى نسق يقوم تحيينه على تركيب حرّ لأدلته التي ليست في مستواها النسقي المجرّد مناطات (أي مفعولات التحيين) بل مقوّمات و حسب .. تبعا لذلك لا يكون مدلولها – على خلاف أدلة نسق المرور – جاهزا في النسق العامّ .. لكنّه مبني وفق شروط الإنتاج و التلقّي . إنّ القسم الأوّل من الدليل السابق (ليل) و هو يُحيّن ، يقبل أن يكون إشارة (أي معادلا لإشارة المرور الوجودية) فيعني وقتئذ (حالة عالم متعلّقة بالغياب الكلّي للشمس عن البقعة التي يتواجد فيها الرائي / المتلفّظ) ، كما يقبل أن يكون مؤشرا على موضوع مشابه (الجهل ، الشرك ، الضلال ..) [53]

53 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 74 .

لم يأخذ تعريفهم بعين الاعتبار مختلف أشكال التواصل الواقعية كتمايز طبقات المتلقّين و نزوعاتهم و ذلك حتى مع إشارات المرور ، فهي الأخرى تقبل أن تكون بدورها تحريفا ناتجا عن خرق .. [54] إنّ طبيعة اللغة المشكّلة للنسق الثانوي لأطروحة هذا البحث ، لا تنسجم مع تحديد التواصليين للدليل ، و لو أنّ الاستفادة من بعض مصطلحاتهم الهامّة حاصلة لا محالة ، إلا أنّه من الضروري إخضاعها لإرغامات النسق النظري الذي نطمح في بلورته و نستند إليه و المتعلّق بمفهوم الدليل عند **بيرس** ..

ج / **مفهوم الدليل عند بيرس** :

لعلّ أخطر الإحراجات التي جابهت الاتجاهين السابقين هي عدم إمكانية احتوائهما على كلّ المظاهر التعبيرية و التواصلية – البسيطة أو المركّبة أو البالغة التركيب – ضمن إطار دقيق و منسجم ، و كذا عدم قدرتهما على مفصلة الأدلة ضمن مقولات ملائمة تبعا لمستوى و زاوية النظر إليهما دون الحديث عن عدم قدرتها على تقديم تصوّر متكامل و شامل يستجيب لخصوصيات كلّ الأدلة و يراعي طبيعة أنساقها المتميزة .. كما لم تراع خصوصيات العملية التواصلية لكلّ ذات منتجة و لم تأخذ في الحسبان أنّ هذه الذات ليست مثالية و لا مطلقة و لكنّها متعدّدة و متفرّدة و خاضعة – في عملية تلقّي الأدلة و إنتاجها – إلى خلفياتها المعرفية و قدراتها الإدراكية و التعرّفية الخاصة .

انطلاقا من هنا يرى الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** أنّ هذه الثغرات المحايثة لتحديدات الدليل عند هذه الاتجاهات المعاصرة ، بإمكانها أن تجد في النسق السيميائي البيرسي كلّ الإجابات المقوّمة لها ، و يسعى – كما نسعى معه – من خلال قراءة مفهوم الدليل عند **بيرس** إلى تأسيس الأرضية المعرفية التي تؤطر هذا البحث ..[55]

ج/ 1 – **ما هو الدليل عند بيرس** ؟؟؟ :

لن يتضح ذلك إلاّ من خلال تحليل التعريفين السابقين اللذين قدّمهما **بيرس** نفسه للدليل في مواضع مختلفة :

54 / انظر : ملاحظات إيكو عن التواصل مع أدلة نسق المرور : U.Eco . Les limites de l'interprétation . Traduit de l'Italien par : M.Bouzaher . Grasset . Paris . 1992 . p : 246 .

55 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 75 .

– يرتبط التعريف الأوّل بالمقولات الفانيروسكوبية الثلاثة و الذي راعى في تراتبيته سيرورة إنتاج الأدلة على اختلاف أنواعها : " تربط الدليل أو الممثّل الذي هو أوّل ، مع ثان يسمّى موضوعه ، علاقة ثلاثية أصلية يمكنها تحديد ثالث يسمى مؤوّله ، و تربط هذا الثالث مع موضوعه نفس العلاقة الثلاثية التي يربطها هو نفسه مع هذا الموضوع " [56]

– بينما يرتبط التعريف الثاني بالتلقّي و التأويل اللذين يعكسان في الوقت نفسه العلاقات المنطقية بين الإنتاج و التلقّي : " الدليل أو الممثّل هو شيء ما ، يأخذ مكانا ما ، بالنسبة لشخص ما ، وفق صفة ما ، و يعني ذلك أنه يخلق دليلا موازيا أو أكثر تطوّرا في ذهن ذلك الشخص . و الدليل الذي يخلقه أسمّيه مؤوّلا للدليل الأوّل ، و يأخذ هذا الدليل مكان موضوعه ، غير أنّه لا يأخذ مكان هذا الموضوع وفق أيّ علاقة ، و لكن بالرجوع إلى الفكرة التي سمّيتها أحيانا : أساس الممثل . " [57]

نلاحظ أنّ الدليل عند **بيرس** ليس تسمية محايدة لمكوناته [58]، بل هو نفسه ممثّل ، أي مجرّد مكوّن أو عنصر داخل سيرورة يؤطّرها هو و يتصدّرها بوصفه مشكّلا لمظهرها المادّي الوحيد . لذلك هو لا يماثل الدال كما هو الشأن عند أتباع **دي سوسير** (من أمثال **دولودال** على سبيل المثال) الذين ينمّ تحديدهم عن قلب بنيوي لمفهوم الدليل نتيجة – ربما – لتفكير عامّ عندهم يطمح لأن يؤطّر كلّ الظواهر الكائنة أو الممكنة بغضّ النظر عن كونها (لغوية أو شيئية ..) ، أو نتيجة ربما لتفكير ممارسي في عملية التدلال تجعل للدليل في الواقع بداية و نهاية :

الممثّل الأوّل – حسب **بيرس** – دليل و مؤوّله دليل (باعتباره حركة ذهنية) ، كما أنّ موضوعه كذلك دليل أو ممثّل جديد . مع الإشارة إلى أنّ الممثّل الجديد هذا الذي هو دليل ، ليس مهما أن يكون موازيا لـ (الدليل – المصدر) أو أكثر تطوّرا منه . مع العلم أنّ أغلب مؤوّلات الأدلة تكون إمّا أكثر تطوّرا منها كما يحدث في الترجمة التفسيرية عبر – اللغوية أو التي تتمّ من لغة إلى لغة . و قد تكون مؤوّلات الأدلة موازية لها ، كما يحدث حين

56 / Voir : C.S.Peirce . écrits sur le signe . op.cit. (2,274 .) . p : 247 .

Voir : IBID . (2,272) . p : 121 . / 57

58 / إنّ المتأمل في التعاريف التي عرفها الدليل بدءا من تصور الرواقيين و مرورا بتصور أرسطو و القديس أوغستين و انتهاء إلى معاصري بيرس ، يكتشف وجود سمة " المحايدة " بين الدليل و مكوناته ، كما يكتشف ميل هؤلاء إلى بناء تعاريف الدليل انطلاقا من المدلول و ما يقوم مقامه و ليس انطلاقا من الدال .. لمزيد من التفصيل ينظر : – U.Eco . sémiotique et philosophie du langage . op.cit. p-p : 52 – 58 .

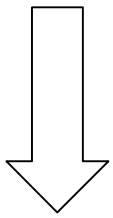
يتعلّق الأمر عند ترجمة الأدلة الشيئية إلى أدلة لغوية (مثال ذلك : قد نصادف في رحلة سياحية أو نزهة .. – صخرة مَا ، فيكون الدليل أو الممثّل هو / صخرة / و موضوعه هو / مفهوم الصخرة / أمّا مؤوله فهو / حدّ الصخرة / الذي يوجد بشكل مسبق في أذهاننا .

بالعودة إلى التعريفين السابقين المتكاملين ، نلاحظ أنّ التعريف الأوّل المبني على المقولات الثلاثة يمفصل علاقات أجزاء الدليل إلى ثلاثيات أخرى ، و تسفر تلك الثلاثيات عن تمفصل كلّ ركن من أركان الدليل إلى ثلاثة أصناف كذلك .. يتمّ ذلك تبعا لتناسب وجود الدليل مع إحدى المقولات فيسفر كلّ ذلك بالنتيجة عن تسعة أصناف أساسية تقوم بتحديد كلّ أشكال وجود الأدلة و تسمح بالتالي بوجود كلّ أشكال وجهات النظر (مهما كانت القدرات الإدراكية لمنتجيها) .. ابتداء من هنا يقوم التعريف الثاني بمسرحة السيرورة الاستمرارية في بعدها الواقعي ، فيُجسّد بذلك البعد الذريعي التداولي للنسق كلّه على النحو التالي :

إنّنا نكون أمام الدليل كلّما حضر في الذهن شيء ما وفق صفة ما ؛ وفق شروط متّصلة بالحالات الخارجية المحيطة بحضور هذا الشيء في الذهن ؛ لذلك هو يخلق فيه دليلا آخر موازيا له أو أكثر تطوّرا منه – كما أسلفنا – ، هذا الدليل الآخر هو في الحقيقة مؤوّل الدليل الأول الذي يحلّ محل الموضوع ؛ فالصخرة في المثال السابق و التي تشكّل (الدليل – المصدر) تتحوّل في الذهن – أثناء رؤيتها – إلى دليل جديد قد يكون لغويا / صخرة ، rocher , stone ../ في هذه الحالة يحلّ الدليل الجديد الحاضر في الذهن محلّ موضوع الدليل الذي هو تلك الصخرة المرئية في ذلك المكان و الزمان . يعتبر هذا الدليل الجديد موازيا لـ (الدليل – المصدر) . و السيرورة نفسها تحدث إذا حوّلنا المؤوّل إلى (دليل – مصدر) كأن نخبر من لم يشاهد الصخرة بقولنا له : / صخرة / . أما عبارة **بيرس** " أكثر تطوّرا " فهي وصف لإمكانية تجاوز حدود الموضوع المباشر لـ (الدليل – المصدر) بفضل تأثير الشروط الخارج – سيميائية (hors sémiotique) . و أمّا قوله : " وفق صفة ما " فذلك بالانتقال من موضوع الدليل إلى الاستمراري المترابط معه وفق علاقة ما قد تكون قائمة على التشابه و المقارنة أو على التجاور ... لا يحتاج التشابه إلى مثال أما المجاورة فكأن يكون موضوع الصخرة المتطوّر هو وجود الماء أو وجود سابق للبحر أو ضرورة تحريف الطريق أو ...

خلاصةً لما سبق ، يتّضح أنّ الدليل الطبيعي – بما في ذلك المنعزل – يدلّ في ذاته أو خارج ذاته وفق علاقات وضّحها **بيرس** في قوله : " وفق صفة ما " . كما أنّ موضوعه غير مرتبط بدلالة محدّدة و أحادية ، لكنّه

مرتبط باستعدادات الذهن و بالشروط المتحكّمة في إدراكه للدليل من خلال التجربة التواصلية التالية : 1/ ممثل ـ موضوع ـ مؤوّل (ممثّل جديد)



2/ مؤوّل (ممثل جديد) ـ موضوع ـ مؤوّل (ممثّل آخر) ...

ج/2 – ما مفهوم (أساس الممثل) عند بيرس ؟؟

لم يظهر هذا المفهوم بقوّة في تعريفات **بيرس** لأجزاء الدليل رغم أهميته البالغة في كوننا لا يمكننا فهم الاستمرارية التي تسمح بتعدّد مؤوّلات الدليل الواحد و التي تتيح وجود كلّ وجهات النظر وكلّ أنواع الاستعدادات الذهنية بالقدر الذي تتيح به انسجام الدليل مع مؤوّلاته المختلفة إلا من خلاله .

يتقاطع مفهوم (أساس الممثّل) مع مفاهيم أخرى ظهرت في أطر نظرية أخرى تصلح لأن تكون مداخل جيدة لفهمه ، لأنها في النهاية ليست إلا تحديدات جزئية لكلية يشكلها هو . أهمّ هذه المفاهيم مفهوم (الأساس) عند **هيجل** الذي يعني عنده تداخل الهُوية و الاختلاف [59] ، و كذا المحور الاستبدالي الترابطي عند **دي سوسير** وفق معناه العام [60] ، فضلا عن مفهوم نواة المعنى العلائقي عند علماء السرد الموضوعاتيين التي تعني عندهم مُولّد تشكّل التناظرات الخطابية [61] ، إضافة إلى مفهوم (حقل النواة المجرّدة champ noétique) عند التواصليين الذي يشمل كلّ الحالات الممكنة المترابطة مع دليل ما و التي يشكّل بعضها (مدلول) الدليل بينما تشكّل واحدة منها فقط معناه [62] ، و كذلك مفهوم (الاستمراري المطلق) عند **يالمسليف** و الذي يشكّل

59 / ولتر ستيس . المنطق و فلسفة الطبيعة . مرجع سابق . ص ص : 195 / 196 .

60 / دي سوسير . محاضرات في علم اللسان العام . مرجع سابق (الفصل الخامس) .

61 / ينظر : (18 et 109) : F.Rastier . sémantique interprétative . op .cit . pp

62 / ينظر : : L. J.Prieto . la sémiologie . in : Le langage encyclopédique de la Pléade . éd : Gallimard . Paris . 1968 . p : 22 .

خلفية لترابط الدليل – على مستوى التعبير و المحتوى – مع الأدلة المعيّنة لأجزاء العالم المناظرة له [63] ، و أخيرا مفهوم (الموسوعة) عند **إيكو**.[64]

يمكن تصنيف القواسم المشتركة [65] بين المفاهيم السابقة إلى دائرتين متمايزتين ، تتّصل الأولى بالجانب المعنوي المرتكز على المدلول (**هيجل** و علماء السرد و التواصليون ..) و تتّصل الثانية بالدال و المدلول معًا (**يالمسليف** و **دي سوسير** و **إيكو**) و رغم ما يبدو من أنّ الدائرة الثانية أقرب إلى مفهوم **بيرس** ، إلاّ أنّها تسند لكلّ مفهوم مميّزات خاصّة لمنع تماثله المطلق مع مفهوم (الأساس) .

إنّ مفهوم (الاستمراري المطلق) – رغم أهمّيته القصوى – يغفل ترابط الدليل مع حالات وعي مخصوصة ، كتلك التي تنتج عن التداعي الترابطي : فقد يكون مؤوّل رؤية شخص ما لـ (أفعى رقطاء أو ذات السمّ الزؤام) على شاشة التلفاز و بدرجة أكبر على الطبيعة ، هو فقدانه الوعي ، رغم أنّ هذا المؤوّل (فقدان الوعي) ليس حاضرا ضمن عناصر الاستمراري الخاصّ بـ (الدليل – المصدر) أي بالأفعى المذكورة . و عليه ، لكي يرقى مفهوم (الاستمراري) إلى مستوى (أساس الدليل) القابل لأن يستوعب مثل هذه التأويلات ، لابدّ من تطعيمه بمفهوم فرعي خاصّ بـ (الاستمراري الوجودي الذاتي) للمنتج و المتلقّي (مثال ذلك الفوبيا التي تكون لدى المتلقّي من هذا النوع من الزواحف).. يرجع سبب هذا القصور من جهة إلى كون (الاستمراري) لم يوضع انطلاقا من إدراك جدل المقولات الثلاثة خاصة الأوّلانية التي تتيح تقويض كلّ الأدلة و إعادة بنائها من جديد على مستوى الفرد و الجماعة و الأعراف و القوانين ..كما يرجع القصور من جهة ثانية إلى كون (الاستمراري) لم يُوضع كذلك انطلاقا من رؤية واقعية لـ " تفرّدات " الأذهان المشكّلة لمكان و زمان و حيثيات تحقّق التدلال ، لكنه وُضع انطلاقا من تصوّر ذهن شبه مثالي . لذلك لا يمكن أن يكون (الاستمراري) هو أساس الدليل ذاته و إنما هو جزء من (ما صدق) الدليل ليس إلاّ..

---

63 / ينظر : . U.Eco . sémiotique et philosophie du langage . op.cit . pp : 79 -80

64 / ينظر : . U.Eco .Lector in fabula . op.cit. p : 16

65 / استدّل محمد مفتاح في كتابه (التشابه و الاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، 1996 ، ص ص : 9،10) بهذه القواسم المشتركة على انتظام الكون .

أمّا مفهوم (المحور الاستبدالي الترابطي) فإنّه – فضلا عن كونه لا يستجيب لشكل التداعي السابق – لا يغطي أيضا على مستوى المدلول خاصّية الترابطات العضوية ، مثال ذلك : الانتقال من الصخور إلى وجود البحر في زمن جيولوجي غابر . في حين يظلّ مفهوم (الموسوعة) هو الأقرب إلى مفهوم (أساس الدليل) البيرسي بفضل إضافة **إيكو** مفهوم (الإيبستيمي الفردي) الذي أصبح مكوّنا من مكوّنات الموسوعة في بعدها الشامل . رغم ذلك يبقى الاختلاف قائما لأنّ (الموسوعة) من نظام الثالثانية ، بينما (أساس الدليل) هو خزّان موسوعي أوّلاني يشتغل بوصفه خلفية لكلّ تجربة تواصلية تستجيب لقدرات المنتج و المتلقّي على حدّ سواء .

كانت هذه محاولة لتعريف مفهوم (الأساس) انطلاقا من مقارنته بالمفاهيم القريبة منه . أمّا محاولة رؤية فعله في إنتاج التدلال استنادا إلى عبارة **بيرس** في تعريفه الثاني " ... و لكن بالرجوع إلى الفكرة التي سمّيتها أحيانا (أساس الممثّل) " ، فربما تتّضح من خلال المثال التالي : إنّ رؤيتنا لذلك الشيء الطبيعي / صخرة / لا يمكن أن تكون دليلا إلاّ إذا استطاع ذهننا وعيها بوصفها موضوعا (صخرة) و ذلك لا يكون إلا بوجود مؤوّل مناسب بشكل سابق في أذهاننا لأنّه هو الذي يعيننا على ربط ما يتمثّل لأذهاننا بموضوعه (فإن لم نكن على علم مسبق بـ / الصخرة / ، فإنّ ما يحضر في أذهاننا هو ممثّلها فقط ، و عليه لا تصبح / الصخرة / دليلا مكتملا) .

في هذه الحالة فإنّ الدليل الجديد الحاضر في أذهاننا يكون موازيا للأوّل بفضل (تحيين مباشر لقانونه) . لكنّه في إمكانه أن يفجّر في أذهاننا مؤوّلات أخرى تترابط معه بفضل علاقات مَا ، تحدّدها شروط الإنتاج و التلقّي التاريخية و الاجتماعية و الثقافية ... كأن يفكر عربيّ في (**صخر** أخ **الخنساء**) أو جزائري في (صخرية) اسم العلم المؤنّث المعروف في أعرافنا ، أو في السخرية ... أو في كلّ ترابطات الدال الممكنة (جناس القلب ، جناس التصحيف ..) ، أو في الأشرار ذوي القلوب الصلبة القاسية (كالصخر) ، أو في بني إسرائيل في زمن موسى عليه السلام (ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة) [66] ، أو بكلّ الصخور المقدّسة و الأسطورية أو بـ (قبّة الصخرة) في بيت المقدس أو ... كما أنّ انتقال تفكيرنا من هذا (الدليل – المصدر) إلى إحدى هذه الأدلة المترابطة معه ، يفجّر بدوره انتقالات متشابهة و هكذا .. و تلك هي الاستمرارية .

66 / سورة البقرة : الآية

إنّ هذا الغنى الذي يمنحه مفهوم (الأساس) و ينسّقه ، هو المرجع الأساس لشكل تحقّق الاستمرارية و الواقعية الخاصتين بإنتاج و تلقّي الأدلة المحكومة بوضعها المنسجم مع إحدى المقولات الثلاثة الموزّعة إلى ثلاثيات تترابط فيما بينها بفضل علاقات ثلاثية أيضا لنحصل في النهاية على تسعة أنماط أساسية للدليل حسب **بيرس** :

د / أجزاء الدليل و علاقاتها :

عمل **بيرس** على توضيح تعريفه للدليل عن طريق توزيع أجزائه إلى ثلاثيات منسجمة مع المقولات في عملية معقّدة وفق الخطاطة التالية التي حاول الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** إنجاز قراءة تفسيرية لها في إطار سعيه الحثيث لبناء تصوّره الخاصّ بإنتاج النصّ الروائي المستند إلى سيميائيات **بيرس** :

	1	2	3
ممثل	دليل – نوعي	دليل – مفرد	دليل – قانون
موضوع	أيقونة	مؤشر	رمز
مؤول	مؤول – حملي	مؤول – قضوي	برهان

د/ 1 – بُعد (الممثّل) " مستوى الممثّل " :

يعتبر الدليل الفرعي الأوّل (أو الدليل النوعي) ممثّلا بفضل نوعيته فقط ، أي أنّه يدلّ بذاته و لا يحدّد شيئا خارجا عنه (واقعيا كان ذلك الشيء أو غير واقعي) . لكنّه مع ذلك يمكن اعتباره دليلا متكاملا حتى بالنسبة للمتلقّي الذي لا يملك إلاّ أن يدركه بوصفه أوّلانيا في كلّ مكوّناته ؛ أي باعتباره نوعية (ممكنة) مشابهة لموضوع ما (موجود أو غير موجود) بفضل إدراك شكله فقط (حملي) . فالمتلقّي إذ يدركه ، يعرف أنّه ليس دليلا متحقّقا و لكنّه نوعية (متحرّرة من قيود الوجود و قيود الضرورة) لموضوع ما . [67]

نستخلص من تحديد **بيرس** أنّ النوعيات التي تعتمد في وجودها على وجود الآخر ، لا تعتبر أدلة نوعية إلاّ في ذاتها : مثال ذلك لون الضوء المشير إلى الوقوف (الأحمر في الأعراف العالمية) ليس دليلا نوعيا و لكن الدليل النوعي هو لون عيّنة ما ؛ هو اللون بغضّ النظر عن عماده (فقد يكون العماد ورقة أو قطعة قماش أو مصباحا

67 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 81 .

في عمود كهربائي أو مصباح سيارة ..) ذلك أنّ اللون (مثل مجموعة من المقولات التي تناظره) يعتمد في وجوده على وجود الآخر كمّا يؤكد **هيجل** ، لكن إذا أخذنا العماد بعين الاعتبار (الشكل أو الحجم أو المادة ..) فلن نكون أمام دليل نوعي ، بل أمام دليل مفرد (فاللون الأخضر مثلا دليل نوعيّ إذا ما نُظر إليه في ذاته ، أم"ا إذا ما أخذ عماده بعين الاعتبار فلن يكون كذلك ؛ هناك فرق بين اللون الأخضر في نسق إشارات المرور و اللون الأخضر في عمامة المذهب الشيعي و اللون الأخضر ..)

أمّا الدليل الفرعي الثاني في مستوى الممثّل (الدليل المفرد) ، فإنّ أهمّ ما يميزه هو ارتباطه بموضوعه عن طريق علاقة عُرفية وجودية . لكنّه يطرح إشكالا لاحتوائه على نمطين من الأدلة : أحدهما يُحيّن انطلاقا من قانون ضروري فيصبح بفعل ذلك نسخة تتميّز و تتفرّد بتفرّد لحظة تحيينها ؛ مثال ذلك طلقة المسدس المعلنة عن بداية سباق ما ، هي دليل ينتمي إلى أدلة سَنن فرعي (بمعناه عند **إيكو**) [68] ، و عليه فهي (دليل – قانون) في المستوى المجرّد . يندرج تحت هذا الإطار كلّ أدلة نسق المسابقات المعاصرة لأنّها تُلقّن للمتسابقين بشكل مجرّد و محايد لممارسة المسابقة ، لذلك فهي حين تُحيّن وجوديا أثناء سباق ما ، فإنّها تؤشّر وجوديا على موضوعها (بداية السباق) في كلّ التحيينات الواقعية . يتناغم هذا مع مفهوم الإشارة عند التواصليين و مع مفهوم (المعنى التعييني) عند **يالمسليف** و مع مفهوم (المعنى الحرفي) في أطر نظرية أخرى .

أمّا النمط الثاني فيتعلّق بالدليل المفرد الذي ليس نسخة من (دليل – قانون) و لكنّه دليل موجود فعليا انطلاقا من تحقّق نوعيات ما . قد يتحقّق بفضل حدس طوّره تحليل ممارسي حسب تعبير **سورل** [69]، أو نتيجة التعرّف حسب تعبير **بيرس** [70] ، خاصة حين يتعلق الأمر بالأفكار .

مع هذا النوع من الأدلة لا نكون أمام (الإشارة) التي هي مؤشّر قصدي يتغيّا إعادة حالة الوعي نفسها التي صدر عنها المنتج في وعي المتلقّي [71] ، و لكنّنا نكون أمام المؤشّر بالمعنى الذي يكون معه دالا على سياق و

68 / يُنظر : U.Eco. sémiologie et philosophie du langage . op.cit. p : 91 .

69 / يُنظر : AR . Searle . Du cerveau au savoir . éd : Hermand . Paris . 1985 . p : 91 .

70 / يُنظر : C.S.Peirce . écrits sur le signe . op . cit . p : 69 . et p : 103 .

71 / لمزيد من التفصيل ينظر : G.Mounin . Introduction a la sémiologie . op . cit . p : 12 .

ليس على معنى محدّد (مثال ذلك معنى المعنى و المعنى الإيحائي ... و كلّ أنواع الأدلة الناتجة عن آليات إنتاجية بلاغية) ...

كما قد يتحقّق بفضل تواجد عدد من الأدلة النوعية المجمّعة داخل دليل موحّد (مثال ذلك اللوحة الفنية المتكوّنة من مجموعة من النوعيات كالألوان و الأشكال و الأحجام و المواد الخامّ .. التي و هي تتضافر فوق العماد نفسه ، تصبح دليلا مفردا . غير أنّ الدليل المتولّد عنها دليل يفتقر إلى قانون ثالثاني لأنّه ليس منحلّا مباشرة و لكنّه مُطوّر عن تلك النوعيات) .. و مع ذلك لا يمكن لهذا الدليل أن يكون إلاّ مؤشّرا .

و لمزيد من التفصيل تجدر الإشارة إلى أنّ كلّ أدلة الأنساق المنظّمة ، كاللغة و إشارات المرور و الشارات العسكرية تنتمي – في مستوى ممثلها – إلى النمط الأول .[72]

أمّا الدليل الفرعي الثالث الـ (دليل – قانون) فيكون الممثّل في هذا المستوى ذا علاقة بمؤوّله و حسب (أي لا يكون في علاقة لا بذاته و لا بموضوعه) . أمّا مؤوّله فهو قانون أو عُرف وُضع بشكل تجريدي متعال ليقوم بوظيفة الربط المتعالية عن التحيين ، و هي مسألة – كما نلاحظ – لا تخصّ إلاّ الأدلة المجرّدة المنتمية إلى الأنساق المتعالية الضابطة للسلوكات و الإجراءات .

ليست هذه الأصناف – في علاقاتها بفعل التدلال و طاقات الذوات المحقّقة له – جواهر أو كيانات منعزلة ، بل هي أصناف متراتبة بحسب وجهة النظر إليها ؛ فالممثّل الواحد – تبعا لطاقات المتلقّين و زوايا النظر إليه – يمكن أن يكون دليلا نوعيا أو دليلا مفردا أو دليلا قانونا : مثال ذلك ، اللون الأخضر الذي استشهدنا به سابقا ، هو بغضّ النظر عن عماده (أي لون الخضرة الماثل في أذهان الناس) دليل نوعي . لكن إذا نظرنا إليه و قد أدمجنا العماد الذي تحقّق عبره بوصفه جزءًا من نوعيات الدليل ، فإنّ هذا اللون (مدمجا مع عماده) سيصبح دليلا مفردا دالا على موضوع وجودي ما ، (فيكون هذا الموضوع " ليبيا في عهد القذّافي " مثلا إذا كان العماد قطعة قماش خضراء اللون) .

د/ 2 – بعد (مستوى) الموضوع :

72 / لمزيد من التفصيل ينظر : Buyessens . cité par Mounin , in : introduction a la sémiologie . p : 71 .

تنبثق مقولة الموضوع بوصفها ثانيانية عن نمطين أساسيين هما : الموضوع المباشر و الموضوع الدينامي . قد تبدو – ظاهريا – هذه الثنائية متناقضة مع النسق البيرسي المستند على الثلاثية ، لكنّ الواقع الإجرائي يثبت أنّها مدعّمة للثلاثية كونها مجرّد مفعول لها ؛ فالموضوع بوصفه ثانيانيا (أي وجوديا) مرتبط بالفعل و ردّ الفعل ، لذلك هو لا يمكن أن يكون ضروريا إلاّ بتجريده بوصفه نظاما متعاليا . من جهة أخرى فإنّ التحيين هو عبارة عن ممارسة فعل انحلال الضرورة إلى الوجود حيث تتحوّل العلاقة التي تربط المؤوّل بموضوعه في مستوى الضرورة المجرّدة التي يدعوها (رمزا) إلى علاقة تأشيرية وجودية و استنتاجية . و هي العلاقة التي تنسجم مع الموضوع المباشر . يتماثل هذا الأخير مع الدليل المجرّد (القانون الرمزي) لفئة الإشارة عند سيميائيي التواصل ، كما يتماثل مع (المعنى الحرفي) عند أصحاب التوجّه البلاغي المنطقي (نعني بذلك **سورل** و من دار في فلكه) .. مع ملاحظة أنّ هذا التحيين الذي أنتج الموضوع المباشر ، بإمكانه أن يتحوّل (وفق صفة ما) إلى دليل لموضوع آخر (نوعي ممكن أو نوعي كائن) . هذا الموضوع الجديد الناتج هو الذي يتماثل مع (الموضوع الدينامي) عند **بيرس** و مع (المؤشّر) عند التواصليين . و الشكلان معا هما نتيجة لفعل تحيين الضرورة .

التحيين في جوهره مبني على الاستنتاج في مستوى التلقّي كما في مستوى الإنتاج . من هنا اعترض **إيكو** على تعريف **بيرس** للدليل الرمزي (في مستوى الضرورة المجرّدة) حين رأى أنّ الدليل لا يحلّ محلّ شيء ، و لكنّه دائما يساعدنا على معرفة شيء آخر . لكنّه لم ينتبه إلى اختلاف مستويي معالجة **بيرس** للموضوع .. فتقسيم **بيرس** للموضوع إلى مباشر و دينامي يرتبط بمستوى التحيين ، أو بعبارة أخرى ، لا يرتبط بمستوى اللغة المتعالية عن التحيينات الوجودية ، و لكن يرتبط بالكلام الذي لا يسمح مستواه إلاّ بمعنى أوّل و بمعنى ثان ما . لكنّ تقسيم **بيرس** الآخر لبعد الموضوع (الأيقونة – المؤشر – الرمز) منسجم مع بعدي الممثّل و المؤوّل ؛ إذ لم يُنجز هذا التقسيم بالنظر إلى الموضوع بوصفه محيّنا (أي موضوعا لتجربة تواصلية) ، بل بالنظر إليه في مستوى مجرّد و متعال عن كلّ معالجة تحيينية (أي في مستوى متّصل ببناء نسقه التدلالي المجرّد) كما في علاقاته الممكنة ليس بشخص واقعي و لكن بممثّله و مؤوّله .

كما لم ينتبه **إيكو** من جهة ثانية إلى أنّ (الموضوع المباشر) عند **بيرس** هو معنى الدليل و هو موجود دائما داخل الدليل نفسه ، بينما يرتبط (الموضوع الدينامي) بسياق نصل إليه بتجربة مناسبة ، و عليه فهو دائما يوجد خارج الدليل ، لكنّنا لا نصل إلى الموضوع الدينامي إلاّ بعد الموضوع المباشر : مثال ذلك الدليل " كثير الرماد " ؛ هو موضوع مباشر يعتمد على معطيات المدلول المركّب من (كثير + رماد) ، لكن دخول التجربة

التواصلية المناسبة في إدراكه يُقحمه في سياق خارجي و هو سياق وجودي حضاري محدّد بزمان و مكان و مرتبط بثقافة معينة و هو كذلك سياق بلاغي مؤسّس على سياق حضاري تُجسّده سلسلة مبنية على علاقات سببية وجودية (كثرة الرماد سببها كثرة الطبخ ـ كثرة الطبخ سببها كرم أهل البيت ـ ....) .

أمّا معنى كون الموضوع الدينامي خارجيا فهو إشارة إلى تحديد **بيرس** " ... إمّا أن يكون موازيا للدليل أو أكثر تطوّرا منه " . المقصود بالموضوع الأكثر تطوّرا هو الموضوع الدينامي المشروط بكمون نواته في أساس الدليل .. و قد سبق تحديد أساس الدليل بوصفه خزّانا للإمكانات المنسجمة (وفق صفة ما) مع (الدليل – المصدر) . و عليه ، فالموضوع الدينامي ليس ما يحدّده الدليل ، و لكنّه ما يجعل في النهاية كلّ مؤوّلاته – باستقلال عن الدليل ذاته – منسجمة و متلاحمة .[73]

د / 3 – الأيقونة :

يعتبر القسم الذي تغطيه الأيقونة القسم الأكثر إشكالية كما سيتأكّد ذلك لاحقا . أمّا الأيقونة وفق التعريف العامّ ، فهي قسم جامع لكلّ الأدلة التي تكون موضوعاتها أوّلانية حيث لا يمكن للموضوع أن يكون إلاّ ممكنا ، ممّا يجعلها مجرّد خاصية نوعية يظهرها الممثّل (الذي ليس من الضروري أن يرتبط بمقولة دون أخرى) لتدلّ وفق علاقة أو صفة ما على موضوع وجودي غير مقيّد بمؤوّل داخلي محدود ، مع ملاحظة أنّ هذا التعريف يستوعب كلّ أنواع الأدلة ، غير أنّ أطروحة هذا البحث تركّز على الدليل اللغوي الذي لا يمكن أن يكون في المستوى المجرّد إلا مرتبطا بمؤوّله باعتباره عنصرا من عناصر نسق ثالثاني منظّم . و عليه فإنّ هذا الدليل حين يحيّن وجوديا (مستوى الثانيانية) يتحوّل في حال كونه موضوعا إلى نسخة لمؤوّله . لذلك لا يمكن أن يصبح – و هو منعزل سواءٌ على مستوى اللغة أو مستوى الكلام – أيقونة إلا إذا نُظر إليه بوصفه دليلا منفصلا عن المؤوّل المحايث له . حينها يكون من اللازم لكي يتحقّق ذلك ، النظر إليه من جهة خارجية ما كجهة شكل حروفه مثلا (أي من جهة المظهر المادّي للدليل ، و هو أمر يختلف باختلاف الثقافات و حتى باختلاف الأعراف داخل الثقافة الواحدة) ..

لكن الدليل اللغوي حالما ينحلّ ليندمج في عبارة ما يمكن أن يصبح أيقونة على الرغم من احتفاظه بمؤوّله ، خاصّة إذا لم تكن تلك العبارة تنتمي إلى ذلك النوع من الاستعارات المستهلكة أو الميّتة التي أصبحت – تحت

73 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات النص الروائي . مرجع سابق . ص : 85 .

مفعول التكرار و الزمن – و رغم انزياحها عن مؤوّلات أدلّتها الجزئية ممتلكة في كُليتها لمؤوّل موسوعي مباشر يمنع اعتبارها أيقونة بل مجرّد مؤشّر منحلّ عن قانون ثالثاني (مثال ذلك : طويل النجاد – كثير الرماد ..) .

الأيقونة إذًا مرتبطة بكلّ دليل يحضر في وعي المدرك محروما من مؤوّله (في شكل فكرة غامضة مثلا) و ذلك لأنّ موضوعه عند هذا المدرك ممكن فقط ، و وجوده أو عدم وجوده مسألة محايدة لوعي المدرك و مرتبطة بجزء من الموسوعة غير الحاضرة ضمن معارفه المسبقة .. قياسا على ذلك فإنّ كلّ الأدلة التي لا يستطيع مدركها تبيّن موضوعها الفعلي ، تصبح بالنسبة إليه أيقونة حتى و إن كانت بالنسبة لمدركين آخرين مؤشّرات منحلّة عن قوانين ثالثانية .

في الواقع هناك الكثير من الأدلة المختلفة من حيث البعد الأنطولوجي تنضوي تحت هذا القسم ، كتلك التي تنبني في وجودها على وجود أدلة أخرى (مثال ذلك الأدلة الناتجة عن جعل أساس الممثّل كامنا في المظهر الشكلي مثل النظر إلى الهياكل العمرانية من جهة دلالة أشكالها ، بحيث تتحوّل نوعياتها هذه إلى أدلة أيقونية على موضوعها من قبيل : روح الشرق (كما في شكل العمارة الإسلامية) أو روح الغرب (كما في شكل العمارة الأوربية و اليونانية على الخصوص ..) .. من هنا يتمثّل غنى الأيقونة في استطاعتها استقطاب كلّ هذه الأنماط كونها " مرتبطة بكلّ وجهة نظر غير عادية و بكلّ انتباه تأمّلي كاشف لخاصية خفيّة لدليل ما .." [74]

الأيقونة في العمق توصيف لكلّ بداية تفكير حول موضوع ما ، انطلاقا إمّا من ممثّل يدلّ (بالنسبة للمدرك) في ذاته و حسب (و ذلك حين لا يستطيع المدرك تبيّن معناه) ، و إمّا انطلاقا من ممثّل منفصل عن المؤوّل القانوني للدليل (أي منطلق من نوعية ممثّله و حسب) .. تعكس الحالة الأولى التشكّل الأوّلي للتخارج نحو الموضوع ، بينما تعكس الثانية التخارج الثانوي ، ممّا يعني في المحصّلة أنّ الأيقونة هي بداية لكلّ سيرورة استمرارية حادثة أو معدّلة ، و أنّها هي وحدها التي تسمح بإمكانية التطوير باتجاه الوجود فالضرورة ... [75]

بعبارة أخرى يمكن القول إنّ الأيقونة تشكّل في مستوى الموضوع ، الخزّان الذي يشكّل و بصفة دائمة بدايات كلّ تطوّر أوّلي لأدلة جديدة و لكلّ تطوير ثانوي تقويمي ناتج عن سيرورة تهديم ما . تماثلها في ذلك طاقة

74 / Voir : A.K.Varga . Méthodologie des théories . in : Théorie de la littérature . Picard .Paris . 1981 . p : 246 .

75 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 89 .

الحدس التي تنسجم بدورها مع بداية التعرّف (وفق معناه المحدّد سابقا) .. هي إذًا أساس بناء كلّ موضوع ممكن ، بل أساس الفعل الأوّلي للفكر ذاته و مآل لردّ فعله تجاه نفسه ، الشيء الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ كلّ الأدلة التي ننتجها و نتلقّاها و التي تحضر دائما مترابطة مع مؤوّلاتها القانونية (كعلامات المرور و غيرها) كان منشؤها أيقونيا .

د / 4 – المؤشر :

يرتبط المؤشر بالمستوى الثاني للموضوع ، أي بالبعد المتّصل بمقولة الوجود الثانيانية ، ممّا يجعله حادثا و ملموسا بالضرورة ، أي مرتبطا بممثّل تحديدي بواسطة أفعال مباشرة و بردود أفعال مباشرة .

المؤشّر (وفق هذا التحديد) حدث ظاهر يدلّ على حدث آخر غير ظاهر (كالدخان الذي ندركه وحده و مع ذلك هو يدلّ على النار التي لا نراها ، و كالألم الذي نحسّه و يدلّنا على مرض قد ندركه و قد لا ندركه ..) مع ملاحظة أنّه ليس من الضروري أن يكون المؤشّر مرتبطا بمؤوّل ثابت (يوضّح ذلك المثال الذي ساقه **بيرس** و الخاص بآلة جلب المياه الجوفية و التي بفضل اتجاه دورانها تشكّل دليلا مرئيا مؤشّرا على دليل غير مرئي هو اتجاه الرياح و قوّتها) .

إنّ هذا يصدق على كلّ الأدلة بما فيها اللغوية ؛ لنلاحظ مثلا الدليل (عنترة) : هو في مستوى الممثّل دليل مفرد منحلّ عن قانون (أسماء الأعلام العربية) ، أمّا في مستوى الموضوع فهو دليل مؤشّر منحلّ عن رمز (شخصية عربية ما) يدلّ (بكيفيات عديدة) إمّا وفق سياق تواصلي بسيط على مؤوّله الرمزي غير المحسوس (شخص محدّد) و إمّا يدلّ وفق سياقات أخرى مثل سياق أعلام العرب في الجاهلية على الشخص المعروف لدينا في الثقافة العربية و على كلّ السياق التاريخي المرتبط به (كأن يدلّنا على حرب داحس و الغبراء أو على مكانة البطل الاعتبارية أو على دوافع التحرّر من العبودية أو ...) .

تتعلّق الحالة الأولى بالتأشير على الموضوع المباشر الذي يرتبط بالمدلول الداخلي للدليل ، بينما تتعلّق الثانية بالتأشير على الموضوع الدينامي الذي يفرض الخروج من الدليل إلى أحد سياقاته ، و لا يُتاح هذا الخروج منطقيا إلاّ بانتهاك المؤوّل القانوني و جعله ينحلّ .

لقد سبقت الإشارة إلى علاقة الثانيانية بالدليل المفرد في القول إنّ المؤشّر يقبل التمفصل إلى نمطين على الأقل : يماثل النمط الأوّل الإشارة (بمعناها عند سيميائيي التواصل) و ذلك حين يدلّ الدليل الظاهر بشكل مباشر

على مؤوّله الرمزي غير الظاهر (علامة المرور المشكّلة من توليفة من النوعيات ؛ ألوان ، أشكال ، أرقام .. تؤشّر على دلالة ما غير مرئية ، و هذه الدلالة هي التي تشكّل قانون العلامة الرمزي) .. بينما يماثل النمط الثاني المؤشّر (بمعناه عند التواصليين كذلك) الذي يضمّ كلّ إمكانات التأويل المقبولة وفق سياق تواصلي ما ، و هو جزء من الموضوع الدينامي لأنّه يفرض بالضرورة في كلّ عملية إنتاج أو تلقّ العودة إلى الأوّلانية التي تهيّئ كلّ نوعيات أساس الدليل الممكنة و تجعلها قابلة لأن تكون هي نفسها ممثّلات أيقونية ممكنة ... لنلاحظ على سبيل المثال اللون الأحمر (و هو مجرّد نوعية) الماثل في لوحة فنّية ما (و هي دليل مفرد) ، بإمكاننا أن نربطه بأشياء كثيرة من بينها الموت مثلا . إنّ هذا الربط يجعل الحمرة مؤشّرا على الموت لكنّه مؤشّر غير منحلّ عن قانون رمزي ، بل مُطوّر عن إحدى نوعيات الحمرة الكامنة في أساس ممثّلها و هو الدم ... ما الذي قمنا به فعلا ؟؟.. لقد أنتجنا هذا الدليل وفق سيرورة ذهنية انطلقت من تقويض الدليل (اللوحة الفنّية) إلى نوعياته الممكنة ، فكان تقويض نوعية (الحمرة) إلى أساسها الذي يسمح بعلاقتها الإمكانية بلون الدم البشري ، بعد ذلك نقلناها (بفضل علاقة المجاورة الوجودية) إلى التأشير الوجودي على الدم ضمن دلالة اخترناها من بين عدّة دلالات يسمح بها أساس الدليل (أو الاستمراري المطلق) .. هذه السيرورة المؤدّية إلى هذا النمط من التأشير على موضوع دينامي ، تصدق على كلّ الأدلّة بما فيها الأدلة اللغوية المحيّنة وجوديا .. يتّضح ذلك بالعودة إلى المثال السابق (عنترة) [76].

د / 5 – الرمز :

إنّ أهمّ ما يميّز الرمز – وفق النسق البيرسي – هو أنّه يوجد دائما مرتبطا بمؤوّله . لذلك لا يمكن الحديث عنه إلاّ في مستوى وجوده في نسقه المجرّد ، كما لا يمكن معالجته إلا بوصفه ضروريا و متعاليا عن كل تحيين . [77]

لكنّ كلمة " دائما " هذه التي يؤكّد عليها **بيرس** قد تخلق إشكالا ربما يرسّخ الاعتقاد بأنّ المضيّ من ممثّل أوّلاني (دليل نوعي) إلى موضوع نوعي (أيقونة) ، كما المضيّ من دليل مفرد إلى مؤشّر، قد يتمّ مباشرة دونما حاجة إلى مؤوّل .. هذا الاعتقاد باطل لا شكّ في ذلك لأنّ ما يقصده **بيرس** هنا يخصّ الأدلّة التي هي في أصلها بدون

76 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 91 .

77 معنى ذلك أنه لا يمكن معالجته إلا بوصفه موجودا وجودا ضروريا و ليس وجودا فعليا ؛ أي بوصفه موجودا في الأذهان و ليس في العيان حيث يكون منفلتا من كل قيد زماني أو مكاني أو ذريعي أو تداولي ..

مؤوّلات ثالثانية مثل أدلة الفنّ التشكيلي و أدلة الموسيقى ... ويخصّ من جهة ثانية أنواع الموضوعات غير الرمزية التي تقبل أن تتخلّى عن مؤوّلات ممثّلات أدلّتها و تغييرها بمؤوّلات أخرى ملائمة لإحدى النوعيات و هو ما يولّد الموضوعات الدينامية . (78)

نستخلص ممّا سبق أنّ العلاقة بين ممثّل الدليل و موضوعه هي ظاهرة " الحلول " (ليس بمعناها الصوفي طبعا) ؛ أي أنّ ممثّل الرمز يحلّ مكان موضوعه بفضل مؤوّله لذلك لا يكون ممثّله – بالنظر إليه في ذاته – إلاّ قانونا . من هنا يختلف الرمز عن الأيقونة التي تجسّد علاقة المشابهة بين ممثّلها و موضوعها الدينامي ، كما يختلف عن المؤشّر الذي يجسّد علاقة المجاورة بين ممثّله و موضوعه الدينامي ؛ فالدليل اللغوي (بحر ، sea ، mer ..) مثلا إذا نظرنا إليه داخل النسق اللغوي ، فإنّه بوصفه ممثّلا لا يشبه موضوعه و لا يناقضه و لا يجاوره .. [و الحروف الأبجدية السابقة ليست أنموذجا مصغرا miniature للبحر الحقيقي] .

لكنّ هذا الدليل اللغوي يحلّ محلّ موضوعه شأنُه شأنُ كلّ أدلة الأنساق المنظمة . و منه نستنتج أنّ الرموز لا توجد إلا مجرّدة داخل أنساقها المجرّدة ، فلا تحدّد بالتالي إلاّ موضوعات مباشرة ، لأنّها حين تُحيّن – في حالة الإفراد الوجودي – لا تشكّل إلا نُسَخا للقانون الرمزي و لا تضمّ و هي تنضوي تحت مقولة الثانيانية إلا فئة " الإشارات signaux " بمعناها عند التواصليين الذي يتماثل مع الموضوع المباشر عند **بيرس** أو المعنى الحرفي أو المعنى الأوّل أو المعنى الموضوعي ... في أطر نظرية أخرى .

إنّ الرموز تكفّ عن كونها رموزا عندما تُحيّن لتتحوّل إلى مؤشّرات ، لأنّها – بوصفها نُسخا محسوسة – لا تستطيع إلاّ التأشير على قانونها الرمزي (أو معناها) الذي لا يوجد متلاحما مع ممثّله إلاّ في مستوى النسق المجرّد .. لا يعني هذا أنّ التحيينات تضع حدًا لأهمّية الرموز أو تُغنينا عنها ، بل على العكس تماما هي تجعلها أكثر أهمّية ؛ فتجاربنا التواصلية – في الواقع – لا تقوم على تبادل الرموز بل على تبادل نسخها . أمّا الرموز فهي التي تسمح لها بالانحلال – كيفما كانت أشكال هذا الانحلال – ، لذلك يجب أن ينصبّ الاهتمام على أشكال انحلال الأدلة العادية في السيرورة الاستمرارية كي نتبيّن كيف يفعل الرمز و ينحلّ من أجل ضمان نجاح أفعال التواصل .

78 / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 92 .

توطئة :

يتبلور النصّ – وفقا للتصوّر الذي خلُص إليه **عبد اللطيف محفوظ** – كنوع مخصوص من الأدلة تسمى (ما فوق الدليل hypersigne) و الذي يتطلّب حسبه – نظرا لتمثيله المعقّد – معالجة مناسبة تراعي جميع خصوصياته ، كونه :

1 / دليلا مركّبا من توليفة من الأدلة اللغوية التي ليست سوى إظهاراتتجسّدية لموضوعه .

2 / كون موضوعه هذا لا يمكن أن يكون سوى (دليل تفكّري) ممّا يجعل الاستنتاج التلقّياتي في نهاية المطاف عصيّا ، لأنّ اللقاء لا يكون في مستوى التلقّي إلاّ مع المؤوّلات التجسيدية الإظهارية التي لا تسمح بالتماس مع الموضوع الملموس ... و السبب الرئيس في هذا الإشكال هو أنّ الأدلة التي هي مؤوّلات تجسيدية إظهارية لا تملك سوى موضوعات مباشرة بسبب طبيعة علاقة الدليل بالموضوع نفسه ؛ ذلك أنّ الدليل النصّي هو في الوقت ذاته موضوع الدليل (أي موضوع دينامي باعتباره حالة عالم خارجية) و موضوعٌ للدليل (أي بناء سيميائي محض لذلك الموضوع الخارجي).[1]

3 / إنّ هذه الخاصية وحدها كفيلة بأن تجعل معالجة الدليل النصّي توليفة لكلّ أقسام الدليل – كما دُرست سابقا – في علاقتها بالكيفية التي تُمثل بها مؤوّلاتها المختلفة ، الأمر الذي يفرض مراعاة كلّ أنواع المؤوّلات خاصّة تلك التي سبق مفصلتها انطلاقا من علاقات بُعد المؤوّل ببُعدي الممثّل و الموضوع ، سواءٌ أ تعلّق الأمر بالإنتاج الذي يفرض الانطلاق من الدليل التفكّري و الانتهاء عند المؤوّلاتالإظهاريةالتجسّدية التي تؤشّر عليه عن طريق تأشيرها على المؤوّلات التعرّفية التحيينية المختلفة التي وسّطت العلاقة بينهما .. (نعني بها تلك التي تكون مسؤولة عن شكل الإظهار و التي تختفي حالما تنتجه لكي يصبح هو نفسه مؤشّرا عليها ، منها مثلا تلك التي تشمل المؤوّلاتالأجناسية " قواعد الجنس الأدبي " أو ما فوق التسنينات بتعبير **إيكو**) ، أو تعلّق الأمر من جهة أخرى بالتلقّي الذي يجعلنا مباشرة أمام المؤوّلات الإظهارية التي تأخذ وضع السياق الذي يؤشّر افتراضيا على موضوع دينامي ما ، يظل التماسّ معه مشروطا بقدرات المتلقّي الإدراكية و معالقاتها .[2]

---

[1] / لمناقشة أكثر يُنظر : U.Eco .Lector in fabula . Traduit de l'Italien par M.Bouzaher .Grasset .Paris . 1985. p : 53 .

[2] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي " نحو تصور سيميائي " . منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 . 2008 . ص : 122 .

1 – وقفة عند أهم نظريات النص المعاصرة[3]:

إنّ ظاهرة الاختزال – بحسب تعبير **عبد اللطيف محفوظ** – قدر كلّ نظريات النصّ ، سواءٌ تلك التي ركّزت على آليات إنتاجه أو تلك التي ركّزت على آليات تلقّيه فقط ؛ تلك التي تبحث عن المعنى أو تلك التي تدّعي أنّها تبحث عن شكل للمعنى فقط ... ذلك لأنّ أغلبها يقوم على فرضية أساسية تقوم بدورها (في مستوى الرؤية التلقّياتية خاصة) على مبدأ اختزال النصّ إلى جملة ، و هي قاعدة تتحكّم في أغلب النظريات و المدارس و الاتجاهات الحديثة و المعاصرة التي لا تتمايز عن بعضها إلاّ في الأبعاد الإيديولوجية و الجمالية المؤطرة لها .

الاختزال هو نفسه في كلّ هذه المدارس و إن تجلّى في مصطلحات متعدّدة ؛ البنية الدالة عند **غولدمان** ، و البنية الكبرى أو مدار الحديث عند علماء النصّ ، و البنية الأولية للدلالة عند **غريماس** ... بل حتى الاتجاهات المفتقرة إلى خلفيات علمية واضحة ، تختزل النصّ أو بعضًا من فقراته إلى ما تُسمّيه (أفكار النصّ الأساسية) ... إنّ هذا المبدأ – الذي يبدو كما لو كان غريزة متأصّلة في نظامنا التفكّري يصعب قهرها لحدّ الآن – يشكّل سَننا متعاليا يتحكّم في إنتاج و تحديد و ضبط المصطلحات العلمية التي تنتجها النظريات المختلفة في شكل حوامل دلائلية موجّهة للسيرورات الإجرائية المحقّقة لذلك الغرض .

هذا المبدأ الذي تحاول المصطلحات السابقة علمنته و يحاول هو بدوره أن يلائم شكل إدراكنا العقلي مع الموضوعات النصّية المحايثة ، يجعل في نهاية المطاف تلك الموضوعات عصيّة على الضبط ، و يجعل من المعنى شيئا زئبقيا تبعا لذلك ، مبنيا في أحسن الأحوال من طرف المتلقّي ، كما تجعله (أي المعنى) مرتبطا بفرضيتين أساسيتين يمكن لكلّ منهما أن توجّه سيرورة الاختزال :

– ترتبط الأولى بكون المعنى بناءً ناتجا عن سيرورة التلقّي ، أي رهينا بتفاعل القارئ مع النصّ الذي لا يملك بالضرورة معناه ، بينما ترتبط الثانية بافتراض كونه محايثا للنصّ الظاهر ، أي موجودا بشكل سابق على التلقّيات ، ما يعني أنّه مبنيّ من طرف المنتج أو متعلّق بالإنتاج و ليس على القارئ سوى البحث عنه في مكان ما من النصّ

تُحيل الفرضية الأولى المعنى إلى بنية متعالية عن النصّ لا تتحقّق إلاّ في تفاعله مع القارئ ، و عليه فهي تلغي الذات المنتجة كما تلغي كلّ شروط الإنتاج .. أمّا الفرضية الثانية التي تجعل المعنى محايثا للنصّ فإنّ سيرورتها

[3] / ارتكز هذا المبحث أكثر على بحوث الناقد المغربي محمد مفتاح في كتابيه (مجهول البيان – التشابه و الاختلاف) إضافة إلى بحوث عبد اللطيف محفوظ (التمثّل و الترجمة . ضمن مجلة " فكر و نقد " العدد العاشر ، إضافة إلى بحوث أخرى مختلفة) .

الافتراضية ستنتهي لا محالة إلى اختزاله مجسّدا في بنية أنطولوجية .. و يظلّ الإشكال قائما مع هذه الفرضية أيضا في كيفية الوصول إلى هذه البنية انطلاقا من جعلها هي نفسها وسيلة .. كما لا يختلف الأمر كثيرًا مع الاتجاهات التي تؤمن بوجود معنى محايث للنصّ ، فتُحوّل بالتالي إجراءات الاختزال إلى إجراء إبستيمولوجي ، الأمر الذي يؤدّي بالضرورة إلى عزل النصّ عن بنيته المعنوية ، فتتحوّل إجراءات الاختزال إلى مجرّد إطار أو أشكال مادّية متناسقة وفق علاقات خاضعة لقيود هذا الإجراء الإبستيمولوجي ، ومنه اعتبار الشكل بنية ؛ أي مجموعة من العلاقات المتعالية ، كما هو الأمر في مقترحات **بروب** و **غريماس** و **فان ديك** .

لعلّ الإشكال الذي لازالت تواجهه هذه المقاربات هو أنّها لم تستطع لحدّ الآن أن تُميّز بين البنية (بوصفها سيرورة إجرائية إبستيمولوجية) و بين المعنى المبنين (sens structuré) من خلال هذه السيرورة .[4]

إنّ المقاربات السابقة غير قادرة – من وجهة نظر **عبد اللطيف محفوظ** – على وصف النصوص في تعدّديتها و انفتاحها فضلا عن الإحاطة الكاملة بكلّ تفاصيلها ، كونها تغفل الفوارق الكامنة بين الأجناس الأدبية من جهة ، و الفوارق بين سيرورتي الإنتاج و التلقّي من جهة ثانية ، الشيء الذي جعلها تفتقد الضوابط المصاغة داخليا ... انطلاقا من هذا الوعي ، يحاول الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** صياغة مشروعه الطموح المتمثّل في إمكانية نحت خطاطة مناسبة لتحليل النصّ الروائي تراعي الفوارق بين الإنتاج و التلقّي كما تراعي قواعد الجنس الأدبي .. كلّ ذلك انطلاقا من الخلفية النظرية لسيميائيات**بيرس**[5] التي اتّخذها مَعلمًا لقراءة أهمّ نظريات النصّ المعاصرة ، كون هذه الخلفية – من منظوره الخاصّ – تستطيع أن تُبيّن ما هو مشترك بين هذه النظريات و متكامل ، و بين ما هو مختلف و خاصّ بكلّ نظرية بشكل حصري .

2 – بنيات إنتاج و تلقّي النصّ السردي عند أمبرتو إيكو :

أ / أهم المعالم البارزة في نظرية **إيكو** السردية : إنّها نظرية سيميائية عامّة ، البُعد الذريعي فيها هو المعلم البارز الذي يأخذ من خلاله البعدان الآخران (التركيبي و الدلالي) وضعيهما فيها ، و عليه فإنّ نظريته تاريخانية و اجتماعية و ثقافية و إيديولوجية أهمّ ما تمتاز به :

---

[4] / لتوضيح ذلك أكثر يُنظر : J.PetitotCordida . La morphogenèse du sens . éd : PUF .Paris .1985 . pp : 25 , 26 .

[5] / إنّ الإصرار على جعل نظرية **بيرس** خلفية سيميائية لمشروع عبد اللطيف محفوظ ، ينبع من قناعة هذا الأخير الراسخة بأنها الأكثر ملاءمة في تحديد النص الذي هو في أصله " ما فوق دليل " يتألف بدوره من مجموعة من الأدلة .. و إن واجهه إشكال اهتمام سيميائيات**بيرس** بكل أنواع الأدلة ، فقد حاول تطويع النموذج العام كي يستجيب لخصوصية الموضوع المعرفي الحصري (الرواية) .

– رفضها لما سمّاه**كانط**" النهاية بدون هدف " لأنّ النصّ في رأيه لا يتحرّر من إرغامات الخطاب اليومي و التاريخي و الممارسي .

– ميل نظريته أكثر إلى الرؤية التلقّياتية و إن ادّعى غير ذلك ، كونها لا ترتبط بالإنتاج إلاّ بشكل غير مباشر يقتضي أن يؤوّل كي يبدوَ جليًا .

– رفض **إيكو** لمقولة " المرجعية الواقعية " و تعويضها بما سمّاه " الواقعية الثقافية " انطلاقا من قناعته أنّ ما يبدو واقعيا ليس في الحقيقة إلاّ ثقافيا ، و عليه فإنّ كلّ فعل تتميمي ينجزه القارئ ، لا ينجزه إلاّ في حدود وجوده الثقافي [6]... تتحكّم هذه الخصائص الثلاثة في تحديده للنصّ السردي ويبدو ذلك أكثر بجلاء من خلال العناصر الستة التي قدّمها في كتابه " القارئ في الحكاية " :

1– عدم وجود التساؤل عن كذب أو صدق الأحداث .

2 – ارتباط بعض الأفراد بأسماء خاصة .

3 – تموضع متتالية الأعمال في الزمان و المكان .

4 – تُعتبر تلك المتتالية كما لو كانت منتهية (أي لها بداية و نهاية) .

5 – لكي يقول النصّ بشكل قطعي ما حدث (س) ، ينطلق من حالة أشياء بدئية تهمّ الفرد (الشخصية) و يتابعه من تحوّلات الحالات ، و بذلك يتيح للقارئ فرضية التساؤل عمّا سيجري فيما سيتلو من مسرودات ..

6 – يمكن لكلّ المسار الحدثي الموصوف من طرف الحكي أن يُلخّص بمتتالية من القضايا الكبرى هي هيكل الحكاية الذي سمّاه " فابيولا " ، بإقامة مستوى تتابعي للنصّ مشتق من الإظهار الخطّي و ليس متماهيا معه . [7]

على ضوء ذلك بلور **إيكو** معالم نظريته في خطاطة تحتوي عناصرها على ترسانة هائلة من المصطلحات الإجرائية ، تأخذ في أغلبها شكل أدوات تلقّياتية أكثر منها إنتاجية أهمّها :

أ/ 1 – الموسوعة في علاقتها بالبُعد التلقياتي لآليات الاختزال :

---

[6] / انظر كيف نزع **إيكو** صفة " الواقعية " عن رواية (مدام بوفاري) في كتابه الشهير (Lector in fabula) ص : 160 .

[7] / U.Eco .Lector in fabula .op .cit .p : 91 .

لعلّ أهمية الموسوعة و وظيفتها تكمن في تلك اللحمة التي تؤدّي إلى انسجام بين بنيات النصّ و بنيات العالم ، حين تسمح بالانتقال من الإظهار الخطّي للنصّ إلى عالمه ؛ أي إسناد المعنى لتلك المتتالية من العبارات .. و هو أمر يقتضي بدوره امتلاك كفاءات سيميائية هي في الواقع كفاءات موسوعية تمنح النصّ صفة المقروئية اللازمة للحدّ الأدنى لفهمه .

تتمفصل هذه الكفاءات في مستوى تعالقها مع النصّ ، إلى سُنن عامّة و سُنن فرعية تأخذ في علاقاتها بالبنيات الخطابية أبعادا ثقافية أو بلاغية أو أسلوبية أو كلّ ذلك معًا ، و قد تأخذ أيضا أبعادا تقنية معرفية في علاقتها بالبنيات السردية كالسيناريو و الإطار و ما شاكل ذلك ..

بهذا الشكل تجعل الموسوعة الاختزال ذا صبغة علمية شرط أن تتحوّل السُنن العامّة و الفرعية إلى " ما فوق تسنينات " تضطلع بدور المؤوّلات التي تُصفّي المحتويات المتراكبة في الإظهار الخطّي للنصّ و تختزلها في محتويات أكثر محايثةً و كثافةً هي (ما تسمّى في المستوى الذريعي الموسوعي ، " مدار الحديث topic " و تسمّى في مستوى الخطاب الإظهاري ، التناظر ..) .. و هكذا إلى أن يتمّ الوصول إلى منتهى الاختزال التلقياتي الذي هو مناط مناسب للنصّ عند **إيكو** كما عند **غريماس** ، يضاهي " هيكل الفابيولا " في نظرية **إيكو** .

أ/ 2 – الإشكاليات التي تواجه آليات الاختزال في علاقة مضمونها بالتدلالالبيرسي :

تحفّظ **إيكو** كثيرًا على فكرة **غريماس** القائلة بأنّ مناط النصّ احتمالي أو انتشارٌ فعليّ لمناط ما ، و رأى فيها (أي الفكرة) إكراهًا منهجيا لا غير ، لأنّ النصّحسبه – و إن كان امتدادا للعديد من المناطات – فإنّ إمكانية اختزاله إلى مناط واحد تكون أكثر إنتاجية من الوجهة النظرية .كما تحفّظ على مسألة التمثيل الموسوعي عند **غريماس** التي رأى أنّها – إذا أخذت في مستواها الكوني – تظل نسبيةً جدا ، إضافة إلى تحفّظه على الواقعية الفعلية بتأكيده على حضور الواقعية الثقافية في النصّ السردي . و عليه بلور فكرة القارئ النموذجي التي فَرضت عليه اعتمادَ مبدأ التعاون كشرط أساسيّ لنظريته التلقّياتية ، فنتج عن هذا الوعي و هذه التحفّظات ، استعارته مفهوم (العوالم الممكنة) و تفعيله إجرائيا بعد إعادة تحديده وفق بنيتين من البنيات التسعة لخطاطته هما : البنية السابعة المخصّصة للجولات الاستنتاجية و البنية الثامنة المخصّصة لبنيات العالم .. كلّ ذلك في محاولة تدقيق جادّة في مسيرتي الانتشار الإنتاجي و الاختزال التلقياتي .

استعار **إيكو** مفهوم المناط من **غريماس** ، غير أنّ هذا المفهوم أوقعه في حرج كبير لأنّ **إيكو** يرفض تصوّر خطاطة إنتاجية محايثة بدعوى أنّها (ما وراء نصية) و المناط – كما هو معلوم عند **غريماس** – مرتبط بمرجع نظري يقول بإمكانية التصوّر المحايث لآليات بناء النصّ في الذهن ، كونه يعبّر عن النواة المجرّدة التي تكون منبعًا لانتشار النصّ الإظهاري .

يتأسّس مفهوم المناط عند كلا الباحثين على التصوّر المنطقي نفسه ، لكنّ شكله الملموس (نعني بذلك القيمة الدلالية التي يأخذها في علاقته الافتراضية بالنصّ الذي يُفترض أنه تشعبٌ و انتشارٌ له) ، مختلفٌ تماما ، حيث يأخذ عند **غريماس** شكل صنّافة مؤلّفة من حدّين (مرسلين) يصلحان لعدد غير متناه من النصوص ، كونهما يجسّدان في الواقع معيارًا صوريا لمراقبة التشعّب و الانتشار المنطقيين [8] و يأخذ عند **إيكو** شكلا ملموسًا مرتبطا بشكل نسبي بما يقدّمه الإظهار الخطي [9]..

نلاحظ – توضيحا للأمر أكثر – أنّ **إيكو** من خلال تحديده لمناط رواية " الأحمر و الأسود " لـ (**ستاندال**) ، قد استعار المصطلح التقني من **غريماس** كي يشحنه بمحتوى مصطلح الموضوع المباشر عند **بيرس** .. و عليه فإنّ نواة النصّ عنده هي (الدليل / المصدر) المرتبط بالموسوعة . و هو دليل حملي كما نلاحظ ، يقبل أن يُطوّر إلى دليل قضوي انطلاقا من تفعيل كلّ أنواع المؤوّلات التعرّفية التحيينية كما يقبل كلّ أشكال التطوير بعد ذلك : [مات نابوليون يوم الخامس من ماي سنة 1824 .... عبارةٌ يمكن تطويرها إلى : كيف حدث ذلك ؟؟ و في ظلّ أيّ ظروف ؟؟ و لماذا ....؟؟؟] [10]

يؤكّد شكل الاختزال مرّة أخرى أنّه تحيين لثنائية الموضوع **البيرسي** ، و ذلك حين يجعل المناط المستنبط موضوعًا مباشرًا و النصّ المظهر موضوعًا ديناميا له . لكن و رغم ما يبدو ظاهريا من تناغم ، فإنّ **إيكو** يتعارض مع **بيرس** في هذا المستوى (و هو الذي يُعتبر من أبرز مطوّري نظرية المؤوّلاتالبيرسية) و ذلك لأنّ ما يُستنتج من أمثلة **بيرس** الإجرائية المناظرة لإجراءات **إيكو** في هذا الصدد ، يؤكّد أنّه يعتبر الإظهار (سواءٌ أ كان في شكل نصّ لغوي أو غير لغوي) ليس سوى موضوع مباشر لموضوع دينامي يؤشّر عليه الإظهار نفسه بفضل السياق .

---

[8] / لمزيد من التفصيل يُنظر : J.PétitotCordida . La morphogenèse .op .cit .p,p : 48 ,52 .

[9] / انظر التوضيحات التي قدّمها **فان ديك** بهذا الشأن : T.A.V.Dijk . Le texte : structure et fonction . in : Théorie de la littérature .Picard .Paris .1981 . p : 83 .

[10] / انظر اختزال **إيكو** لحكاية رواية " مدام بوفاري " في موضع آخر من كتابه " Lector in fabula" ص : 202 .

يجابه مفهوم المناط في هذا المستوى تناقضا مع تحديد **غريماس** و تضادّا مع تصوّر **بيرس** للإجراء المشابه له و المتمثّل في النزول العمودي نحو الدليل المحايث ، الأمر الذي أحدث خللا أثّر على تراتبية البنيات التي اقترحها **إيكو** كآليات للإنتاج و التلقّي ... فالمناط عند **إيكو** بداية إذا ما كنّا إزاء الإنتاج ، و ناتج الاختزال إذا ماكنّا إزاء التلقّي ، و عليه فهو غير مراقب تجريبيا من جهة و غير منسجم مع بقية الآليات من جهة ثانية ، سواءٌ أ اتّصلت هذه الآليات بالإنتاج أو بالتلقّي ؛ فالنظر إليه من زاوية الإنتاج سيفرض علينا المناط (دليلا – مصدريا) يحضر في ذهن المنتج في شكل موضوع أوّلي ثم يخضع بعد ذلك إلى جملة من ميكانيزمات التطوير (الذي توجّهه الآليات الموصوفة نفسها) ، إلى أن يتحوّل في النهاية إلى نصّ يحضر في الشكل المادّي و الذي يحدّد موضوعه الثانوي هو مؤوّل (الدليل – المصدر) أو الموضوع الأوّل (المناط) .. يجعل هذا الافتراض – في علاقته بالموضوع الملموس للمناط عند **إيكو** – الخطاطة الإنتاجية تبدو متناقضةً ، لأنّها في أصلها خطاطة إنتاجية فُكّر فيها انطلاقا من فرضية تلقياتية . [11]

أمّا في مستوى التلقّي (المستوى الذي يكون فيه المناط مستنتجا) فإنّ هذا الأخير يتحيّن هو الآخر وفق المؤوّلات التعرّفية التي تستطيع كلّ ذات تحيينها .. هنا تكمن خطورة الاعتماد الكلّي في تحديد المناط على النصّ دون الاستعانة بفكرة وجود القارئ النموذجي المفترضة .. في حالة كهذه و بالاستناد إلى التدلالالبيرسي ، فإنّ النصّ (الذي هو نسيج من المؤوّلات التجسيدية الإظهارية في نظرية **بيرس**) لا يكون بالنسبة للقارئ ، سوى موضوع مباشر لموضوع دينامي لا يمكن استنتاجه إلاّ من السياقات المؤشّر عليها من طرف النسيج الإظهاري نفسه و الذي يضمّ فيما يضمّ البعد السياقي العام (أو المتبدّي بتعبير عبد اللطيف محفوظ) [12].. مثال ذلك الموضوعات الممكنة لرواية " السيدة بوفاري " : استلاب الطبقة البورجوازية في النصف الثاني من القرن التاسع

---

[11] / يتضح ذلك أكثر في ضوء تصوّر **بيرس** للتمثيل ، بدليل أنّ حضور الموضوع في الذهن وفق مؤوّل تعرّفي ما ، يفجّر كل الإمكانات التي يقبلها السياق الذي يكون بالضرورة لقاءً تفاعليا بين الموضوع (أي بين الدليل – المصدر) و بين المؤوّل التعرّفي المتحكّم في حضوره ، كما يفجّر كل الإمكانيات الموسّطة للإظهار ، بما فيها قيود الخطاب و قيود البلاغة و غيرها من القيود ... الشيء الذي قد يطمس نهائيا المؤوّل المباشر لذلك الموضوع (كما هو حال التوجيه المؤسّس على المجاز) .

[12] / على ضوء هذا التحليل لن يكون المناط الذي استنتجه **إيكو** من رواية " السيدة بوفاري " ملائما بالضرورة ، لأنّه في الواقع ليس إلاّ اختصارا للموضوع المباشر ، إذ الذي منع **إيكو** من تجاوز السياق النصي نحو السياق الخارجي هو المبدأ الأول من المبادئ المحدّدة للنص السردي عنده (عدم جدوى التساؤل عن صدق أو كذب الأحداث) ذلك المبدأ الذي ساوى بين النصوص الروائية التخييلية و الواقعية و التاريخية .. كل ذلك بسبب أنّ المناط أو الموضوع الدينامي لا يمكن أن يكون بالضرورة كلمة مفتاحية أو جملة محورية أو تلخيصا مكثفا للموضوع المباشر بل الأرجح أن يكون تكثيفا لفكرة مناسبة يتيحها البُعد السياقي العام .

عشر ، أو التطلّعات الذهنية لأفراد تلك الطبقة و خيباتها أو سلبية التربية في الأديرة المسيحية أو .. [13] فإذا صحّ الحديث عن أنّ **فلوبير** حُوكم بسبب تلك الرواية ، فليس من المعقول أنّه حوكم لمجرّد أنّه كتب رواية عن زوجة خائنة ، بل نتيجة إدراك المؤسّسة السياسية أنّ تلك الرواية مؤسّسة على أحد المناطات السابقة .

لكنّ السؤال الإبستيمولوجي يبقى مطروحا : هل يمكن اعتبار نظرية **إيكو** نظرية للتلقّي أم نظرية للإنتاج أم لكليهما معًا ؟؟؟

من المعلوم أنّ **إيكو** أراد أن يجعل من نسقه النظريّ في الوقت ذاته نسقًا وصفيًا للإنتاج و التلقّي انطلاقا من النسق النظري **البيرسي** – مثلما تجلّى ذلك في كتابه " القارئ في الحكاية " – غير أنّ ما يتّصل بالإنتاج في نظريته لا يتجاوز ما تقدّمه نظريات التلقّي مجتمعةً من آليات إنتاجية ، و عليه لا يُمكن اعتبار آلياته في تداخلاتها الهيكلية إلاّ عناصر نظرية متميّزة للتلقّي . [14]

ب / – ما المانع من اعتبار خطاطة إيكو خطاطةً إنتاجية ؟؟؟

في محاولة طموحة لإرساء قواعد خطاطة للإنتاج تصلح في الوقت نفسه أن تكون خطاطة للتلقّي ، يقف الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** متأمّلا خطاطة **إيكو** بدءًا من الصفحة 92 في كتابه " القارئ في الحكاية " ملاحظا أنّها – و هي تستعيد الآليات نفسها في كلّ محاور القراءة – لا تُوضّح مستويات و درجات القراءة و لا مستويات و درجات وعي ممارسيها ، كما لا تهتمّ بأمثلة موحدّة رابطة بين كلّ الآليات مسجّلا عليها المآخذ التالية :

ب / 1 – تكرار الآليات نفسها في مستويات التحليل المختلفة :

تحتفظ الكثير من الآليات كالمناط و السيناريو و المدار و البُعد الإيديولوجي و المحفّز الموقعي .. (الموظّفة في العنصر الرابع و الخامس و السادس ، الخاصّة بالقراءة في خطاطته) بالمعنى نفسه رغم اختلاف المستوى الذي تُعالج فيه . ذلك أنّه لا يمكن الإحساس بالاختلاف إلاّ في مستوى وظيفتها الشكلية . لكن و رغم ذلك يمكن تصنيفها في نمطين : نمط يمكن أن يُشغّل في كلّ مستوى قراءاتي (نظرا لتشكيله لما يشبه القواعد العامّة) ، يضمّ

[13] / عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 133 .

[14] / المرجع السابق : ص : 134 .

المدار السياقي و المدار النصّي و أغلب أنواع السيناريوهات (السياقية و التناصّية و المحلية) إضافة إلى المحفّز الموقعي .

تستطيع هذه الآليات بفضل عموميتها أن تساعد على الفهم في كلّ مستويات القراءة ، ما يعني أنّها تستطيع تحويل الأدلة – على اختلاف أنواعها – من أدلة تجسيدية إلى معان مكثّفة و حاضرة في شكل أدلة ذهنية تساعد على تكثيف دلالة النصوص في أدلة مقلّصة (تحقّق آلية الاختزال) .. فالسيناريو مثلا – بأنواعه المحدّدة من طرف **إيكو** – يساعد في مستوى الإظهار الخطّي (العنصر الرابع) على ضبط انسجام النصّ انطلاقا من الأدلة الإظهارية المتّصلة بمناط موحّد أو بمدار إظهاري .. كما يساعد في مستوى البنيات الخطابية (العنصر الخامس) على ضبط التناظرات الدلالية المسؤولة افتراضيا عن انسجام النسيج الإظهاري ، و يساعد في الأخير في مستوى البنيات السردية (العنصر السادس) على استنباط القضايا الكبرى أو هيكل الحكاية (الفابيولا) .

أمّا النمط الثاني فهو الآليات التي تبدو متناظرة من حيث وظيفتها .. و التي من بين أمثلتها ، الاختيار المقامي و السياقي الذي يتمّ بفضله توجيه إمكانية قصدية واحدة من بين مجموع الإمكانات المتوفّرة (أو يتمّ بفضله تحيين نوعية واحدة من بين النوعيات التي يختزنها أساس الدليل إذا ما اعتمدنا مصطلحات **بيرس**) ، ذلك أنّ الوظيفة التي يقوم بها الاختيار المقامي و السياقي (في العنصر الرابع) تتكرّر في باقي العناصر و لا يُلاحظ الاختلاف إلاّ في المصطلحات التي تأخذها تلك العناصر في كلّ مستوى ، حيث يسمّي الظاهرة نفسها – في مستوى البنيات الإظهارية (التخدير) الذي يعني – حسبه – الحدّ من إمكانات الدليل سواء أ كان مناطا أو مناطا فرعيا ، بينما يسمّي الظاهرة نفسها – في مستوى البنيات السردية – بـ (الأجزاء غير المهمّة)[15] التي يجب إغفالها في عملية الاختزال .[16]

ب / 2 – غياب منطق ناظم لمستويات القراءة :

لابدّ للقراءة من أن تنطلق – قصد تشكيل سيرورة للفهم – منَ الإظهار الخطّي [المستوى الرابع] و هو المستوى الوحيد للنصّ الذي دعّمه **إيكو** بمجموعة من المؤوّلاتالسننية أخذت عنده مصطلح " قواعد ما فوق

[15] / مثلما هو الشأن بالنسبة لمصطلح " الحوافز الحرّة و المشتركة " عند **توماشيفسكي** أو مصطلح " الزوائد catalyses " عند **بارت** .

[16] يبعث هذا الاختلاف الذي يشمل الدال دون المدلول على التساؤل إن كان الأمر يتعلق بآليات مختلفة حقا أم بتمايزات ذات قيمة شكلية فقط تهدف إلى التمييز الشكلي الذي يؤشر بدوره على التمييز الأنطولوجي لمستوى المعالجة .. مهما يكن فإنّ التضخّم الذي أصاب الجهاز الاصطلاحي عند **إيكو** هو الذي فرض عليه الاكتفاء – في المستوى التطبيقي – بالعوالم الممكنة (آليات العنصر الثامن) .

التسنين " أهمّها حدود الجنس و الموسوعة والقاموس التي تشكّل مجتمعةً ، آليات التعاون التي تجري في ذهن قارئ نموذجي و التي لا غنى عنها من أجل إدراك المعنى بوصفه مفعولا إيديولوجيا نصّيا أو مصاحبا نصّيا ... بعد ذلك يؤثّث **إيكو** هذه السيرورة التعاونية بآليات تقوم بوظيفة (تصفية المعنى و توجيه الفهم) أهمّها الاختيار المقامي السياقي و الماصدق " المقوسن " اللذان يفرضان – و إن ضمنيا – كون هذا القارئ النموذجي و هو يمارس القراءة الأولى – التي هي سيرورة زمنية تنفتح قبل تحقّقها الكامل على كلّ الإمكانات – عارفا بكلّ تفاصيل النصّ و حيثياته ... لكنّ واقع الحال (المنطق) لا يقبل – في مستوى هذه القراءة الأولى – سوى الاختيار الموجّه للكفاءة التناصّية و التي هي تحيين لما فوق التسنين المسبق المرتبط بحدود الجنس الأدبي أو قواعده ، أمّا ما سوى ذلك ، فلا يمكن الحسم في أمره إلاّ بعد الانتهاء من القراءة الأولى .

على ضوء ما سبق ، يلاحظ الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** أنّ **إيكو** لا يُميّز جيدًا بين مستويات القراءة حين يُراكم في المستوى نفسه بين ما هو مفعول قراءة لازالت في طور الإنجاز ، و بين قراءة فضائية [افتراضية] يمارسها الذهن في وقت لاحق عند اكتمال القراءة الأولى ، و ذلك من خلال تشكّل خطاطته من مصطلحات لا تصلح إلا لتلك القراءة كالتوقّعات – بما في ذلك الخاطئة – و الجولات الخارجية التي تهاجم كلّ قارئ أثناء إنجازه لهذه القراءة ، الأمر الذي يدفعه إلى تصيّد " غنيمة تناصّية ما " لا يمكن أن يتبيّن صدقها أو زيفها النصيّ إلاّ مع نهاية تلك القراءة .. [17]

و الشيء ذاته يمكن أن يُقال عن العنصرين الثامن و التاسع بدليل استحالة الحديث عن عوالم القارئ الممكنة بناءً على عوالم الشخصيات غير المنتهية ، ما لم يكن ذلك في مستوى القراءة الأولى ... و إذا كانت آليات العناصر 7 ، 8 ، 9 المتأخّرة تراتبيا ، لا تنسجم إلاّ مع القراءة الأولى المقيّدة بدورها بعدم الانتهاء ، فإنّ العناصر السابقة عليها (خاصة العنصر الخامس و السادس) تنبني على قراءة فضائية ، لأنّ آلياتها محدّدة لمفعول القراءة ؛ أي تنطلق من اللحظة التي يكون فيها الدليل قد تحوّل من (دليل – مصدر) [النصّ الظاهر] ، إلى دليل ذهني مؤوّل له ... و الشيء نفسه يصدُق على البنيات السردية التي تنتهي مع الحصول على الحكاية (الفابيولا) ، و الحكاية – كما هو معلوم – لا تُستنتج إلاّ من تلك القراءة ، ما يعني في النهاية أنّ العنصرين الخامس و السادس لا يمكن أن يتأسّسا إلا بناءً على العناصر (7 ، 8 ، 9) إضافة إلى العنصر الرابع .

ب / 3 – عدم تحديد درجات وعي القارئ :

[17] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 136 .

إنّ الذي فرض على **إيكو** اعتماد فرضية مبدأ التعاون ، فرض عليه تبعًا لذلك اقتراح آليات لا تستجيب إلاّ لقدرات قارئ نموذجي يمتلك معرفة شبه مثالية ، شأنه في ذلك شأنُ أصحاب نظرية التلقّي الذين وجدوا أنفسهم (مُورّطين) في وضع خطاطات متعالية عن أنماط القراءة الموضوعية . ذلك أنّ النموذج الذي اقترحه يصعب عمليا اعتماده أو الاقتداء به ، كونه من جهة لا يُراعي حضور النصّ بوصفه دليلا في كلّ أنواع الوعي [18] . كما يتطلّب (أي هذا النموذج) من جهة أخرى كاتبا يُنتج نصّه انطلاقا من تصوّره لهذا القارئ النموذجي بوصفه قارءه المفترض ... إنّ هذا – كما يرى الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** – يتعارض مع طبيعة الإنتاج الأدبي المتّسم بقدر من الحرّية ، و عليه يمكن الحكم بأنّ منهج **إيكو** أقربُ إلى الوضعية منه إلى الموضوعية ..[19]

ب / 4 – الآليات أهمّ من الهيكل :

إنّ المآخذ التي سجّلها **عبد اللطيف محفوظ** على نظرية **إيكو** السردية ، لا تحُول دون الاعتراف بدقّة و علمية ما قدّمه **إيكو** من بين من اهتمّوا بالمادة الدلالية المحايثة ، ذلك أنّه استطاع تجاوز مستوى الفرضية الحدسية المؤدّية إلى المستويات الأوّلية للإنتاج . أمّا الحديث عن الخلل ، فربما كان ناتجا عن تداخل التفكير بالخطاطتين من وجهة نظر تلقّياتية صرف ، أو عن اختلال منطقي لهرمية (منطقية) العناصر المشكّلة للهيكل النظري ، أو ربما لأنّ **إيكو** (تورّط) – و هو يرفض خطاطةً إنتاجيةً مُتصوّرَة ممارسيا بالمعنى الأرسطي على اعتبار أنّها ما وراء نصّية و مجرّدة – ، تورّط في إنتاج خطاطة تلقّياتية تتّصف بالصفات نفسها .. دليل ذلك قوله : " إنّ النصّ كامن في المناط " [20]. فالفرضية التلقّياتية ليست سوى فرضية نظرية هي الأخرى بل و أقلّ إقناعا و تجريدا من فرضية تَصوّر خطاطة توليدية إنتاجية ، لأنّ هذه الأخيرة أكثر انسجامًا من منطق التمثّل الذي يقول إنّ ذهن المنتج يكون – قبل تحضيره لكلّ مراحل الإنتاج – في وضع المتلقّي الفعلي للعالم .. بعد ذلك – و انطلاقا من هذا التلقّي – يستنبط الدليل التفكّري الذي سيشكّل الموضوع الدينامي ؛ الموضوع الذي سيظهر (وفق سياقات مناسبة) تجسّدُه أخيرا في المؤوّلات التجسيدية الإظهارية التي تشكّل في نهاية المطاف النسيج النصّي (أي الإظهار) .

---

[18] / أنواع الوعي كما حددها **بيرس** : الأولانية و الثانيانية و الثالثانية في كتابه " écritssur le signe" . مرجع مذكور . ص : 204 .

[19] / عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 136 .

[20] / يُنظر : U.Eco . Lector in fabula .op .cit . p : 21

إنّ ما يدعم به **عبد اللطيف محفوظ** نقده لخطاطة **إيكو** (في مستوى هيكلها العامّ و ليس في مستوى الآليات) هو ما يعتبره نقدا ذاتيا ضمنيا قدّمه **إيكو** نفسه لخطاطته التلقياتية الإنتاجية و المتمثّل خاصة في شكل أيقونة فضائية (دياغراماتيك) تجسّدت أوّلا في تخلّيه في مستوى التطبيق ، عن كلّ عناصر نظريته ما عدا العوالم الممكنة ، كما تجسّدت ثانيا في تخلّيه في كتاباته اللاحقة عن محاولة تطبيق ذلك النموذج أو محاولة تطوير هيكله النظري و الاكتفاء في – مستوى التنظير و التحليل – بقضايا جزئية دقيقة مثلما هو الشأن في تحليله لقصص **فولتير** ..[21]

3 – بنيات إنتاج و تلقّي النصّ في نظرية غريماس :

لقد انتقل **غريماس** بموضوع علم النصّ من المستويات السطحية إلى المستويات المحايثة حين حاول – انطلاقا من هذه المستويات الأخيرة – ضبط شكل معنى النصّ بافتراض وجود بنيات محايثة أساسية موجزة في بنيتين ذاتي بُعد جشطالتي و آخذتين وضع التضادّ ، هما البنية السطحية و البنية العميقة ؛ البنية العميقة عالم من المحتويات المقلّصة مؤلّفة من نسيج من العلاقات و العمليات ذات بُعد منطقيّ و ذات علاقة وثيقة بالشكل الفعلي لوجود الفرد أو الجماعة (الإيديولوجيا) ، أمّا البنية السطحية فجملة من الآليات مُتصوّرَة انطلاقا من مقولات نحو (ما وراء إظهاري) موسوم بالتلاؤم مع قواعد الجنس الأدبي ، وظيفتها تحيين العلاقات السابقة في البنية العميقة و جعلها دينامية ؛ أي إعداد المحتويات و القيم و أشكالهما قبل أن يتجسّدا في الإظهار الماديّ للنصّ . [22]

لم تستطع هذه النظرية لحدّ الآن – من وجهة نظر **عبد اللطيف محفوظ** – أن تثبت كفاءتها الفعلية بوصفها سيرورةً منهجية دقيقة للإنتاج أو التلقّي ، إذ أصابها العطب نفسه الذي أصاب نموذج **إيكو** النظري و المتمثّل في التفكير في قضايا إنتاجية انطلاقا من تصوّر تلقّياتي .

تحاول خطاطة **غريماس** – كما يعترف هو بنفسه – [23] كشف كيفية بناء المعنى و حسب . لكنّ كيفية بناء المعنى تختلف عن كيفية بناء النصّ ؛ بناء المعنى قضية ذريعية تداولية في المقام الأوّل ترتبط بالمعرفة الخلفية و بالوضعيات الشارطة لفعل الإدراك... بينما يُعتبر بناء النصّ قضية أجناسية قبل كلّ شيء مرتبطة في الأساس بحدود الجنس و الخطاب .. و عليه فإنّ خطاطة **غريماس** لا تقدّم في واقع الأمر إلاّ وصفا صوريا لبناء ما ، لنصّ

---

[21] / يُنظر : . U.Eco . Les limites de l'interprétation .op .cit . pp : 253-285

[22] / للتعمق أكثر في نظرية **غريماس** ينظر : . A.J.Greimas . Du sens . éd : Seuil .Paris .1970 . p-p : 135 – 136

[23] / انظر . A.J.Greimas . Du sens .op .cit . p-p : 7 – 17

سردي ما ، في الوقت الذي تزعم فيه أنّها تقدم شكلا لبناء المعنى ، الشيء الذي يطرح تساؤلات عميقة حول سيرورة الاختزال و حول مدى ملاءمة آليات البنيتين (السطحية و العميقة) لخصوصيات الخطاب السردي :

المرحلة الأولى من شكل بناء المعنى عند **غريماس** مرتبطةٌ ببنية أولية للدلالة ، عبارة عن مناط ذي حدين متضادّين تشكّل في مستوى التلقّي نهاية لسيرورة الاختزال الموجّهة عموديا انطلاقا من البنية الإظهارية ، و هو ما يوحي بأنّها مجرّد بنية فرضية محضة ناتجة عن فعل (تذاوتي) لقارئ ما ، مهما تكن قدراته لا يمكنه التمرّد على البروتوكول المنهجي الذي يقوده من الإظهار إلى البنية الأولية للدلالة ... تظهر سطوة هذا البروتوكول المنهجي في دفع القارئ إلى ضرورة التخلّص من البُعد الإيديولوجي ، الأمر الذي يُوقع **غريماس** في تناقض مع طرحه النظري الذي ينزع نحو ربط البُنى العميقة بالإيدولوجيا[24]..

أمّا إذا ما اعتُبرت خطاطتُه خطاطةً نظرية للإنتاج فقط ، فالشيء نفسه يمكن ملاحظته ؛ إذ الآليات التي يوفّرها النحوان الموسّطان (أحدهما ذلك المستند على مقولات منطقية و الآخر على مقولات أجناسية) قصد المرور من الدليل التفكّري الذهني إلى الدليل النصي (البنية الإظهارية) ، لا تسمح بهذا المرور ، كون المعنى الإيديولوجي المؤسّس (و الذي ليست البنية الأولية للدلالة سوى عماد ماديّ له ؛ أي موضوع مباشر أوّلي له) يتطلّب من أجل وصف هذه السيرورة الإنتاجية ، الاستناد إلى مقولات مطوّرة انطلاقا من بلاغة ذريعية .

من جهة أخرى ، إذا ما تمّت مناقشة المربّع السيميائي ، عن طريق التساؤل عن إمكانية استجابة العلاقات و العمليات المشكّلة له بوصفه ضابطا لمنطق تمفصل البنية العميقة المؤسّسة للنصوص السردية الموجودة وجودًا فعليا ، استجابةً ملائمةً و مطلقةً للبروتوكول المنهجي ، أم إنّها واقعة فقط تحت تأثير إرغاماته ؟؟.. لتبيّن الإجابة عن مثل هذا التساؤل ، نفترض جدلا أنّنا إزاء نصّ سردي مداره ماثل في دليل " الغيرة " على سبيل المثال و لنفترض أيضا أنّ محتواه المقلوب يصف حياة هادئة و مطمئنّة ، بينما يصف محتواه المطروح حياةً مزّقت الغيرة هدوءها ..[25] على ضوء ذلك يكون المناط المناسب المستنتج لهذا النصّ هو " الغيرة " لكنّ الإشكال الذي سيطرح حينها هو كيفية مفصلتيه إلى مقومين متضادّين ينسجمان فعلا مع محتوى النصّ و من ثمّ كيفية إسقاط العلاقات على حدود المربع المجرّدة ، خاصّة و أنّ المحتوى المقلوب لا ينسجم إلا مع المقوم " لا غيرة " .....

---

[24] / يُنظر : A.J.Greimas . Du sens .op .cit . p-p :155 – 135

[25] / ما يعنيه **غريماس** بمصطلح " المحتوى المقلوب " هو المحتوى القضوي الذي يسبق التعرف المؤدي عادة إلى التحول ، أما ما يعنيه بمصطلح " المحتوى المطروح " فهو الذي ينتهي النص منفتحا عليه ... لمزيد من التفصيل في هذا ، يُنظر : . IBID : p : 146

إنّ هذا الأمر يُوقع الادّعاء بأنّ مقولات النحو العميق كونية ، في حرج كبير ، ممّا قد يدفع إلى التخلّي عن المناط الدلالي المستنتج من تفاعله مع دلالة النصّ التقنية و استبداله بمناط آخر يتناسب مع العلاقات التي تقتضيها حدود المربّع ، كأن يُستبدل مثلا بمناط مناسب (زمنية البطل النفسية) قابل للتمفصل إلى مقوّمين متضادّين : [السعادة (م . خ) التعاسة] ..

لقد لاحظ **راستيي** نقلا عن**بوتيي**[26] في وقت سابق ، أنّ البنية الأوّلية لدلالة نصّ ما ، ليست فقط فرضية خاصّة بكلّ قارئ أو بعزم أيّ محلّل ، بل قد تكون مفروضةً من طرف البروتوكول المنهجي أكثر من كونها ناتجة آليا عن التفاعل بينهما .

إنّ التناقضات السابقة في خطاطة **غريماس** (و على العكس من خطاطة **إيكو** من وجهة نظر **عبد اللطيف محفوظ**) تفرض التخلّي عن هيكلها النظري في كُليّته و ليس مجرّد التخلّي عن آلياتها منظورًا إليها بشكل منعزل ، ذلك أنّ عددًا منها يقبل أن يكون أكثر إنتاجية إذا ما أدمج في نظام نظري آخر ،كالتناظر و العوامل ... [27]

4 – آليات تلقّي النص عند راستيي :

ليس من السهل استنتاج مفهوم محدّد للنصّ عند **راستيي** من خلال كتاباته الشهيرة (essais de sémiotique discursive – sémantique et recherches cognitives – sens et textualités – sémantique interprétative) ، لكن و رغم ذلك فإنّ كلّ الآليات التي نحتها بعد تأمّل إبستيمولوجي عميق أو ابتدعها ، لا تخرج عن إطار الدلالة التأويلية للنصّ ، حيث ارتبط تفكيره بالتلقّي منذ كتابه " الدلائلية التأويلية " بالدلائلية المجهرية أو التأليفية (sémantique componentielle) و التي حاول تطويرها منذ ذلك الحين بهدف الوصول إلى دلائلية لسانية ذريعية عن طريق إغنائها بآليات تنتمي إلى عدّة أطر و خلفيات نظرية دلائلية كتلك التي لها خلفية نفسية (الجشطالت) أو خلفية منطقية (الدلائلية الصورية و نظرية الذكاء الاصطناعي) أو لسانية بنيوية أو ...

[26] / يُنظر : F.Rastier . Sémantique interprétative . éd : PUF .Paris .1987 . p : 32

[27] / إنّ انتقادات عبد اللطيف محفوظ تطال شكل وجود و فعل النحوين الـ (ما وراء لغويين) و لا تطال شكل تصوّره لهما بوصفهما مرحلتين محايثتين .

حاول**راستيي** خلق تجانس بين الآليات المستعارة السابقة في نظريته للقراءة (التي هي دلائلية لسانية ذريعية) و ذلك بالاستناد إلى خلفية سيميائيةفيلولوجية تُسعفه في استعارة مختلف الآليات من مختلف النظريات الدلائلية بما في ذلك التي ثبت فشل تماسك هيكلها النظري .

بدأ رحلته في بناء أهمّ معالم نظريته بنقد أهمّ النظريات العامّة الكبرى : البنيوية التي فشلت – حسبه – بوصفها نظرية ، نتيجة تهميشها للمحيط اللغوي الذريعي و نتيجةً لتقديمها لقارئ مجهول غير مُتعيّن سُلّح بمنهجية صارمة .. و الهيرمينوطيقا التي عرفت المآل نفسه نتيجة (هوسها) في البحث عن المعنى المحايث خاصّة الهيرمينوطيقا الدينامية المؤسّسة على مفهوم " الكشف " معتقدةً – و إن بشكل مضمر – بأنّ هذا المعنى قد ضُمّن مسبقا من طرف إله أو بشر (فرضية كون المعنى مُعطى و ليس مبنيًا) ... أمّا التفكيكية (المنضوية حسب **إيكو** تحت لواء النزعة ذات المعنى المتعدّد) ، فقد عرفت الفشل نفسه نتيجة جعلها المعنى خاضعا للاوعي الذي يتمظهر مبنينا (structuré) بوصفه لغة ذات بُعد رغبوي يتّصل غالبا بالرموز الجنسية ، و هو ما جعل نتائجها مشابهة للاتجاهات الهيرمينوطيقيةالمحايثة التي تجعل المعنى متعاليا عن النص . [28]

بعد ذلك أدمج مقولة " المحيط " التي أصبحت أساسية منظّمة و متحكّمة في خطاطته التلقّياتية ، إضافة إلى مقولة " السياق " [29] و كذا الاستفادة الحذرة من مصطلحات و مفاهيم نظرية الذكاء الاصطناعي و علم النفس المعرفي ... يتجلّى حذره أكثر في نقده لمفهوم " المقولة " الخاضع حسبه لنظام الفكر الخالص و المتعالق مع البُعد النفساني الـ " ما وراء لغوي " ، بخلاف مفهوم " الحقل الدلالي " المرتبط أكثر بالخطاب بوصفه نمطا محدّدا لممارسة اجتماعية لغوية قبل أن يكون ممارسة ذهنية أو نفسية خالصة . [30]

4 / 1– أهم آليات نظرية **راستيي** (الدلائلية اللسانية الذريعية) :

لعلّ آلياته الأكثر حضورًا في معالجاته الإجرائية ، هي تلك التي تنزع نحو وصف شكل بناء النصّ في محاولة – و إن كانت ضمنية – نحو تشكيل مفهوم شامل للنصّ في نظريته : منها المناط و الحقول الدلالية و التناظرات ، و

---

[28] / لمزيد من التفاصيل ينظر : F.Rastier . Sens et textualité . éd : Hachette / université .Paris .1989 .p ,p : 14,15 .

[29] / مقولة السياق عنده لا تعني السياق اللغوي فقط بل تشمل السياق الخارج لغوي ، أي السياق المعرفي المجسّد من خلال اللغة و عبرها ، الأمر الذي يجعله عنده تركيبا لمقولتي القاموس و الموسوعة عند **إيكو** .

[30] / في الواقع لقد طال نقد **راستيي** الكثير من مصطلحات الذكاء الاصطناعي منها : المقولة و الشبكة و الغراف و الفسحة ... لمزيد من التفصيل يُنظر : F.Rastier . sémantique et recherche cognitives .op .cit .

هي الآليات التي تكشف إجرائيا في مستوى الإنتاج ، عن تطوّر ممكن من النواة الدلالية (الموضوعة أو التيمة) إلى شكلها الإظهاري ، مثلما تكشف في مستوى التلقّي عن سيرورة الاختزال المتّجهة من الإظهار إلى نواة دلالية ما ؛ المناط عنده بمثابة نواة دلالية للنصّ ، لكنّه لا يتألّف من المقومات القاموسية التي تشكّله و التي سمّاها **غريماس** مقومات نووية [31] ، و لا من المقوّمات التي يمنحها إياه السياق النصّي ، و لكنّه يتألّف من مقومات لازمة تترادف مع المقومات النووية عند **غريماس** أو المقوّمات القاموسية عند **إيكو** . كما يتألف من المقوّمات التابعة ؛ تلك التي تتجاوز المقوّمات السياقية النصّية عند **غريماس** إلى المقوّمات التي يؤشّر عليها السياق الخارجي (أو المقوّمات القاموسية بمصطلح **إيكو**) المتّصلة بكلّ أنواع التسنينات الاجتماعية و الثقافية ، و هو الأمر الذي يجعل في نهاية المطاف تحديد**راستيي**للمناط أكثر قربًا من مفهوم الموضوع الدينامي عند **بيرس** .

أمّا ما يخصّ تحوّل المناط إلى سياقات مؤنّثة ، فقد وصف **راستيي** شكل هذا التحوّل انطلاقا من نمطيّ المقوّمات و ذلك بالاعتماد على مقولات الحقل الدلالي التي حدّدها في : المناط الجامع [32] و المجال و البُعد و هي كما يبدو جليًا ، مؤوّلات ذهنية تعرفية تولّد السياقات المتراتبة للموضوع الدينامي :

أ – المناط الجامع :

القسم الاستبدالي الأصغر للمناطات التي يمكنها أن تتّحد داخله ذاتيا و حسب ، حين يدخل في تكوين نصّ ما ، فإنّه يشكّل عالما دلاليا مصغّرا ؛ مثال ذلك المناط الجامع (التبغ) الذي يشمل المناطات الفرعية (السيجارة ، السيجار ، الغليون ..) .

ب – المجال :

يتجاوز هذا القسم حدود المناط الجامع كونه يضمّ عددًا من المناطات المشروطة بارتباطها بعلاقات خارجية تؤطّرها ضمن وحدة [دلالية] ما .. فالمجال إذًا هو ما يبنين – غالبا – التمثيل اللغوي لممارسة اجتماعية . لتوضيح ذلك نأخذ على سبيل المثال المناط الجامع " التبغ " الذي يمكنه أن يترابط ذهنيا (و نصّيا أيضا) مع العديد من المناطات الجامعة عن طريق تحوّله إلى مناط فرعي لمناط جامع آخر هو " الصناعة الكيميائية " أو مناط

---

[31] / يُنظر : A.J.Greimas et J.Courtes .Sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie du langage . éd : Hachette .Paris . Tome 1 .1979 . p : 334 .

[32] / المناط الجامع ترجمة مقترحة من عبد اللطيف محفوظ لمصطلح " taxeme" و ذلك بناء على معناه التقني .

جامع ثان هو " نفايات السيارات " أو ثالث هو ... و عليه فإنّ أهمّ ما يُوصف به المجال هو أنّه الممثّل لعالم موسّط .

ج – البعد :

يشكّل قسم العموميات الكبرى (يتناغم مع مفهوم المقوّمات الجامعة عند **غريماس**) يتمّ بناؤه بواسطة التمفصلات الكبرى : [مجرّد (م .خ) ملموس] ، [حياة (م .خ) موت] ، [غيب (م .خ) شهادة] ... الأمر الذي يسمح له بأن يكون قادرا على استقطاب عدد لا نهائي من المناطات الجامعة و من المجالات ضمن وحدة متعالية ، كما يسمح من جهة أخرى لمناطات جامعة مختلفة بأن تتداخل في الخطاب بشكل منسجم .. مثال ذلك : إمكانية تجانس المناط الجامع " تبغ " مع المناط الجامع " أسلاك الكهرباء " لانضوائهما على الأقلّ تحت البعد " ملموس " .

أمّا الحقول الدلالية بوصفها مؤوّلاتتعرّفيةتحيينيةمتراتبة لانتشار المناطات ، فهي في حقيقتها اللبنات الأهمّ في بناء الانسجام اللازم الذي يجب أن يتوفّر في كلّ نصّ (مصطلح الانسجام الذي يعتمده **راستيي** متجاوزا به الحدود التي وقف عندها ناحت هذا المفهوم الأوّل **غريماس** حيث أصبح عنده من جهة ذريعيا كونه يعود في الوقت ذاته إلى دلالة التناظر الأوّلية ، ثم يتجاوزها إلى معنى التناظر السياقي المتناغم مع مفهوم المدار عند **إيكو** ، كما أصبح من جهة ثانية متمفصلا بشكل يتناسب مع تراتبية الحقول الدلالية ؛ حيث هناك التناظر الأصغر الذي يتناسب بشكل أو بآخر مع المناط الجامع ، و التناظر البيني الذي يتناسب مع المجال ، و التناظر الأكبر الذي يتناسب مع البُعد) . [33]

لكنّ **راستيي** بعد ذلك ميّز بين تناظر النصّ و تناظر القراءة ، على الرغم من تأكيده على أنّ المعنى ليس محايثا للرسالة الذريعية ، بل محايثا للوضعية التواصلية التي تضمّ إلى جانب مكونات الرسالة ، عاملي المرسل و المتلقّي اللذين يفرضان إدماج الشروط الذريعية ، كاستنتاج الحقول الدلالية بوصفها تشكيلا للانطباعات المرجعية المعطاة من طرف النصّ نفسه و التي قد تكون خصوصيات حصرية تميّزه عن غيره من النصوص أو علاقات تربطه بجنسه الأدبي (كعلاقة رواية **الدون كيشوط** برواية الفروسية ...) [34]

---

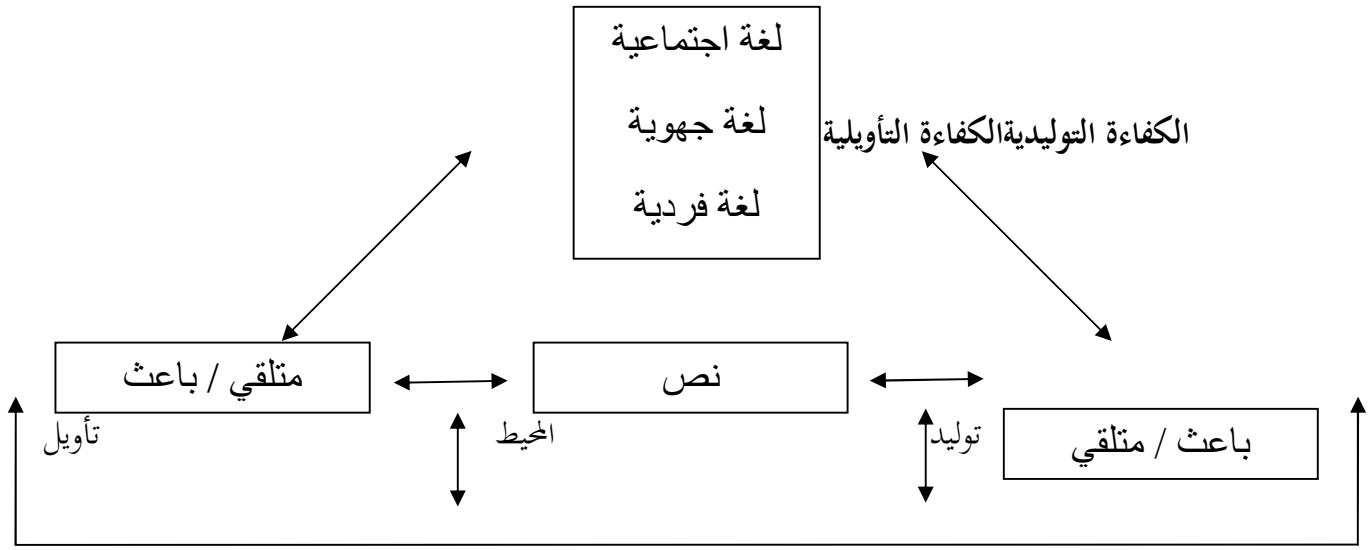
[33] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . نقلا عن :: F.Rastier . Sémantique interprétative . p . 112.

[34] / عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 147.

5 – نقد إجرائية الآليات في نظرية راستيي النصّية :

يرى **عبد اللطيف محفوظ** أنّه و رغم عمق و إنتاجية الآليات التي اقترحها **راستيي** و شغّلها ، إلاّ أنّها أصيبت بتضخّم على غرار مصطلحات **إيكو** في خطاطته السابقة ، و ذلك راجع – حسبه – إلى تنافس عدد كبير من الآليات لتحديد الظاهرة النصّية أو التلقياتية نفسها ، إضافة إلى اهتمامها أكثر بالآليات المشكّلة للكفاءة التأويلية على حساب الآليات الدالة على سيرورة إنتاجية رغم ما تُوهم به خطاطته المقترحة في كتابه الشهير " sens et textualités " [35] :

أنساق



لكنّه رغم ذلك استطاع التأشير على نظرية عامّة للنصّ (رغم كونه لم يسعَ إلى تقديم نظرية لإنتاج النصّ) تتمثّل في اعتبار النصّ بنية لغوية مشروطة من جهة ، بالوضعيات التاريخية و الثقافية و من جهة أخرى بحدود و قيود و ضوابط الجنس الأدبي .

35 / F.Rastier . Sens et textualité .op .cit . p : 47 .

إنّ تعدّد آليات **راستيي** و ترادفها و عدم تجاوز الجمل و المقاطع و الفقرات المقلّصة أثناء تشغيله لها ، يؤكّد أنّها في إجرائيتها ليست إلاّ بناءات نظرية تتغيّا " علمنة " التلقّي ، الأمر الذي يوحي بأنّ هذه الإجراءات التطبيقية لم تكن سوى وسيلة لإثبات جدارة التنظير ؛ و الدليل على ذلك – من وجهة نظر **عبد اللطيف محفوظ** دائما – هو أنّ الكثير من آلياته لا تنتظم في نسق موحّد ، بل القليل منها فقط يقبل التماسك النسقي كـ (المناط الأصلي ــ المناط النصّي ــ الشبكة ــ التناظر) ، و عليه فكلّ خطاطة نسقية مقلّصة تقبل أن تكون كافية لأن تُستلهَمَ في تحليل نص ما .[36]

بناءً على ما سبق ، فإنّ قصارى ما يمكن الاستفادة منه في نظرية **راستيي** ، لا يتجاوز إمكانية استعارة بعض الآليات التي تقبل الدخول ضمن تكوين المصطلحات البيرسية إثراءً و دعما لها و لجعلها أكثر ملاءمة لطبيعة الموضوع المدروس .

6 – مفهوم النصّ و شكل تماسكه عند (مانغينو) :

حدّد **مانغينو** مفهوم النصّ و تلاحمه انطلاقا من خلفية تداولية شكّلت آلياتُها محطّات هامّة و رئيسية في كتابه " تحليل الخطاب " ، و عليه فإنّ التوظيف الإجرائي الأمثل لها في هذا البحث يكون لا محالة من خلال الملاءمة بين تحديدها في ذاتها و تحديد خلفيتها النظرية عبر قراءتها انطلاقا من عناصر ثلاثة و وفق تراتبية تمضي من العامّ إلى الخاصّ : البعد الذريعي ـ التلاحم النصّي ـ فالتطوّر الموضوعاتي ..

6 / 1 – البُعد الذريعي :

إذا كان فريقٌ من المنظّرين يعتبر الذريعية مكوّنا من بين مكونات أخرى كالتركيب و الدلالة ... فإنّ القسم الأكبر ممّن نظّروا للنصّ السردي خاصّة ، يعتبرها شاملة بناءً على تصوّر كونها محايثة لكلّ الفضاء اللغوي . هذا التصوّر الذي يجعل الإرغام الذريعي متحكّما في كلّ الظواهر اللغوية ، الأمر الذي ينتهي باعتبار الذريعية ظاهرةً تلازم كل تفكير في المعنى ، بل كلّ عمل إنساني .

يرى **مانغينو** أنّ نظرية **أوستين** للأفعال اللغوية (معنى ملفوظ ما لا يكون إلاّ حالة عالم يعرضها الملفوظ باستقلال عن تلفّظه) هي التي أحدثت القطيعة مع ما مضى من النظريات و دفعت بالذريعية نحو الأمام ، إذ

[36] / عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 148 .

لكلّ ملفوظ – كما يرى **أوستين** – بُعدٌ يسمّيه الفعل الإنجازي ، و إذا ما صحّ القول بأنّ معنى كلّ ملفوظ إلاّ و يحتوي على بُعد إنجازي ، فإنّ هذا الأخير لا يكون إلاّ مستنتجا ، كونه لا يقدّم نفسه بالطريقة نفسها التي يقدّم بها المحتوى القضوي الذي يهيكله .

إضافة إلى أنّ الأفعال اللغوية ليست في حقيقتها إلاّ جزءًا نوعيا من الموضوع الدينامي و ليس أدلّ على ذلك من أنّ الإيطوس أو النبر المصاحب لتلفّظ الأمر لكي يبدو أمرًا و ليس طلبا أو التماسا ، يجب أن يكون موضوعا ديناميا وفق وجهة نظر ما و وفق صفة ما : لإصدار أمر لا نقول في ملفوظنا إنّه أمر و لكن نبني ذلك بطريقة مناسبة أثناء التلفّظ به ، و عليه يمكن اعتبار الأفعال اللغوية آلية جزئية من آليات المؤول الدينامي ..[37]

في الإدراك الساذج للغة [38] ، تبدو الملفوظات شفّافة بشكل ما و كأنّها وفق ذلك الإدراك تنمحي أمام حالة الأشياء التي تمثّلها . أمّا في الإدراك الذريعي فلا تصل الملفوظات إلى تمثيل حالة أشياء مخالفة لها إلا إذا بيّنت كذلك تلفّظها الخاصّ ؛ فقول شيء ما ، يبدو غير منفصل عن الحركة التي تستوجب تبيان أنّنا نقوله ... بناءً على ما سبق ، فإنّ شروط نجاح التواصل مرتبطة لا محالة بجملة من الضوابط و القواعد أهمّها مبدأ التعاون (كما أشّر عليه **سورل**) القاضي بضرورة افتراض أنّ المتلفّظ المصاحب يقاسم المتلفّظ مجموعة من الاقتضاءات[39] .. بمعنى آخر فإنّ الوقائع المحيطة و شكل بناء التلفّظ يشكّلان معنى الألفاظ اللغوية التي تؤمّن " مقبولية " و معنى كلّ فعل لغوي من الأفعال اللغوية التي تنسج تجربة الخطاب .

إنّ أهمّ الآليات المصاحبة للتلفّظ – حسب **مانغينو** – هي تلك التي تعكس حقيقة تلفّظ الشخص في كلّ تجربة تواصلية و التي أطّرها ضمن مصطلح " الأمكنة " [40] الذي يعني – حسبه دائما – مناطق التعاون التي تشهد سريان فعالية الإنسان المتميّزة ، خاصّة الفعالية الحوارية التي تبرز من خلالها سُنن المتحاورين و علاقاتهم التراتبية (سلطوية كانت أو معرفية أو إدارية أو طبقية ...)

---

[37] / عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 149 .

[38] / الإدراك الساذج هنا يكون في مقابل الإدراك الناتج عن المسؤولية التعرّفيةالتحيينيةالحملية (بحسب اجتهادات عبد اللطيف الاصطلاحية) .

[39] / مصطلح " المتلفظ المصاحب " ترجمة مقترحة لمصطلح " co-énonciateur " أمّا قضية الاقتضاءات فقد أفاض فيها **إيكو** شرحا في كتابه " حدود التأويل " الفصل الرابع .

[40] / مصطلح " الأمكنة les places " عند **مانغينو** هو مجموع السمات الاجتماعية الذي يتناسب من خلال تعليله و شكل توظيفه مع مفهوم " العوالم الممكنة " عند **إيكو** خاصة مفهوم " عوالم الشخصيات الممكنة " كما له علاقة وطيدة بمبادئ الحوار عند **غرايس** خاصة مبدأي الكم و النوع .

إنّ هذا الاهتمام بطرفي التواصل (الباعث و المتلقّي) من خلال فكرة الأمكنة التي تفرض وجود ذاتين تُسند كلّ منهما لنفسها و للأخرى الصورة التي تكوّنها عن مكانتها ومكانة الأخرى ، هو الذي جعل الذريعية تأخذ عند **مانغينو** بُعدًا حصريا لا يراعي إلاّ خصوصيات التلفّظ و مصاحبات الملفوظ التي يؤشّر عليها الملفوظ نفسه . و هو ما يعني في النهاية أنّ إدراك المعنى لا يتأتّى إلا بفضل وجود مبدأ التعاون (متلقّ نموذجي يأخذ بعين الاعتبار خصوصيات التلفّظ و الملفوظ إضافة إلى قيود و إرغامات الجنس الأدبي و الخطاب إذا ما تعلّق الأمر بنصّ ما) ممّا يعني من جهة ثانية ، أنّ الأوضاع الخارجية وثيقة الصلة بالمؤشّرات المحايثة للملفوظ ..[41]

لكنّ هذا كلّه يتناسب فقط مع وضعية تواصلية يتوفّر فيها مبدأ التعاون بين ذاتين تنجزان التجربة مباشرةً ، أمّا حين يتعلّق الأمر بالتواصل غير المباشر (من خلال الرسائل و النصوص و غيرها) ، فإنّ الإطوسات و النبر و التنغيم و حركات اليدين و قسمات الوجوه المعبّرة .. تختفي تمامًا ؛ و عليه يصبح شكل الأدلة اللغوية الممثّلة للملفوظ هو وحده موضوعا لتلك المؤشّرات ، الشيء الذي قد ينتج عنه إجحافٌ في حقّ النصوص التي لا تنتمي إلى سياق المتلقّي التاريخي أو الثقافي . [42] بناءً على ذلك فإنّ سيرورة التعاون النموذجية لإدراك الأدلة – وفق هذه الخلفية الذريعية – لا تتناغم إلاّ مع الكفاءة اللغوية و الكفاءة التعرّفيةالمحاقبة لفعلي الإنتاج و التلقّي ، ممّا يجعل مبدأ التعاون [المزعوم] يقف عند حدود المؤوّل الدينامي الثاني و لا يصل إلى المؤوّل النهائي الثاني وفقا لتصوّر **بيرس** .[43]

6 / 2 – تلاحم النصّ :

انطلق**مانغينو** في هذا المستوى من خطاطته (تحديد تلاحم النصّ) متأثرًا باتجاهين بينهما اختلاف بيّنٌ في التصوّر ، في محاولة للخروج بحلّ وسط يجمعهما في رأي ثالث دون أن يتجاوزهما : أوّلهما الاتجاه الذي حاول تكوين " نحو للنصّ " ينبني على مفهوم الكفاءة بتأثير من خلفية **شومسكي** الفكرية . و عليه تمّ افتراض وجود كفاءة نصّية تتيح ما إذا كانت متتالية من الجمل تشكّل نصًا أو لا تشكّله . و قد سار **فان ديبك** في هذا

---

41 / استشهد **مانغينو** في هذا السياق بـ (**باختين**) الذي يرى " أنّ الوضعية الـ (خارج لفظية) ليست على أيّ حال هي السبب الوحيد الخارجي للملفوظ إلا أنها لا تُفعّل من الخارج بوصفها قوة ميكانيكية " لكنها تدخل في تكوين الملفوظ بوصفها " مكونا ضروريا لبنيته الدلالية .. لمزيد من التفاصيل يُنظر : . D.Maingueneau . L'analyse du discours . éd : Hachette .Paris . 1991. P : 15

42 / إنّ هذا الإحراج هو الذي دفع **مانغينو** في تحليله لبعض من نصوصه إلى الانطلاق من مبدأ تضافر المعرفة اللغوية مع المعرفة بالعالم .

43 / إنّ الآليات التي سبقت الإشارة إليها ، تقبل الاندماج ضمن مفهوم " ما فوق التسنيين " (الأجناسي أو البلاغي أو الأسلوبي) و من ثمّ تقبل أن تُوظّف بوصفها آليات جزئية للمؤولاتالسننية التي تكون في خدمة المؤولات التعرّفية .

الاتجاه طويلا و كانت أبحاثه كما أبحاث غيره في هذا السياق ، تهدف إلى خلق قواعد مرتبطة بملكات بشرية تُمكّن من وصف " النحوية " ، لكنّ صعوبة وضع الفوارق بين النصوص النحوية و اللانحوية ، مافتئت تظهر شيئا فشيئا ؛ إذ بدا واضحا أنّ كثيرا من النصوص التي أدركت بوصفها غير منسجمة أصبحت تبدو منسجمة ، الأمر الذي انحرف بالبحث من الانشغال بقواعد الكفاية النصّية إلى الانشغال بآليات الذكاء الصناعي و بالإجراءات التي تعود إليها الذوات كي تجعل متتاليةً من الجمل ملتحمة . أمّا الاتجاه الثاني ، فكان أكثر ارتباطا باللسانيات كونه يهتمّ بدراسة الترابطات غير الجملية (كالروابط و الإحالات الضمائرية و ظواهر التطوّر الموضوعاتي و تسلسل السمات الزمنية ...) ، لكنّ ما يعقّد الأمر أكثر هو أنّه لا يُوجد بُعد لساني محض للتلاحم النصّي ، و عليه لابدّ من الاهتمام أكثر بالبنيات الأكثر شمولية و التي يُفترض أنّها متحكّمة في التلاحم اللغوي نفسه .

إذا كان الاتجاه الأوّل قد جعل النصّ يرتمي في سياق مفتوح ، فإنّ الاتجاه الثاني جعله يبدو كما لو كان منطويا على عملياته الخاصّة ، و الحقيقة إنّ كليهما يتجاهل أنّ التلاحم ليس كامنا في النصّ وحده أو في العالم الشارط لإنتاجه فقط ، و لكنّه كامن في فعالية انصهارهما المنفتحة بدورها على جملة من الإمكانات المتشعّبة ، اكتفى **مانغينو** بأهمّها : البنية الكبرى و البنية الصغرى و الإرغامات الشاملة و المحلية ..[44]

6 / 3 – التطوّر الموضوعاتي :

يرى **عبد اللطيف محفوظ** – و هو يتأمّل تحديد **راستيي** للتطوّر الموضوعاتي – أنّه يقدّمه انطلاقا من إظهار متمثّل و ليس مجسّدا ، كما يرى أنّه لا ينسجم إلاّ مع خطاطات منظّمة وفق قيود محدّدة (إذا ما أخذ بعين الاعتبار مفهوم الخطاب عند **راستيي**) [45]. و ليس أدلّ على ذلك من أمثلته التي تقدّم تشعّب الموضوعة وفق تصوّر شكل حضورها في ذهن منتج متّصف بخاصية " التحليل الممارسي " .. بناءً على ما سبق ، فإنّ تحديده هذا لا يمكن أن ينسجم بشكل دقيق لا مع وجهة النظر الإنتاجية و لا مع وجهة النظر التلقياتية بسبب منطلقه النظري الذي يعود بدوره إلى فرضية تلقّياتية مجسّدة في خطاطة ما وراء نصّية و مجرّدة .

---

[44] / مفهوم البنية الكبرى عند **مانغينو** مرادف لمفهوم القضايا الكبرى عند **فان ديك** مثلما هو مرادف تقريبا لمفهوم المحفزات عند الشكلانيين الروس و التي يمكن القول إنها القضايا الأولية التي تتجمّع داخل وحدات أكثر اتساعا لتشكل في النهاية قضية كبرى .. و كمثال عن القضايا السردية الكبرى هو تلك الخطاطة الممثلة لكفاءة الذات القادرة على تلخيص النصوص السردية كما قدمها Labov : التوجيه ـ التعقيد ـ العمل ـ الحل ـ الوضعية الختامية . أما الإرغامات الشاملة فهي البنيات المعرفية المتصلة بالموسوعة و التي تحضر بفضل مؤشرات تُعطى من طرف البنيات اللغوية و الواقعية في تناظر مع مفهوم المقومات التابعة و اللازمة عند **راستيي** أو القاموس و الموسوعة عند **إيكو** .

[45] / يُنظر : F.Rastier . Sens et textualité .op .cit . p : 39 .

لكنّ انطلاق**مانغينو**في تحديد التطوّر الموضوعاتي ، فقد كان من ثنائية الشكلانيين الروس الشهيرة " موضوعة / خبر " [46] و التي أعطاها بُعدًا ديناميا حين وضعها في تعالق فعليّ مع ما تسمّيه نصّيا ، فسمح ذلك بإمكانية تناوب حدّيها ، إذ أصبح من الممكن أن تتحوّل الموضوعة إلى خبر ثم يتحوّل الخبر إلى موضوعة و هكذا دواليك .. إلى أن أتاح هذا التناوب لهذه الثنائية وصف شكل إمكانات التطوّر و التشعّب النصّي . كلّ ذلك كان مُستعارا من شكل تفعيل **فيبراس** و **دان** لهذه الثنائية وفق إبدلات تناوباتها الثلاثة :

أ – التطوّر التناوبي : المبني على مبدأ التحوّل المستمر للخبر إلى موضوعة و هذه إلى خبر و هذا إلى موضوعة جديدة و هكذا دواليك ... [47]

ب – تطوّر الموضوعة الثابتة : يرتبط هذا الشكل من التنامي التناوبي بديمومة وجود الموضوعة نفسها التي يسند إليها الكاتب أو المتكلّم العديد من المحمولات .

ج – تطوّر الموضوعة الانتشارية : يرتبط هذا الشكل بما فوق الموضوعة التي تنشطر – أثناء المعالجة – إلى موضوعات مختلفة مشتقة من أبعادها انطلاقا من علاقات الاستلزام المرجعي ..

في الأخير يخلُص **مانغينو** إلى أنّ تلاحم النصّ و انسجامه ماثل في التناوب المتوازن بين التطوّر و التكرار ، حيث يمكن أن يكون التكرار ناتجا عن توارد عناصر ذات مرجعيات إحالية ، كما يمكن أن يكون نتيجة استنتاجات مُستخلصَة من قضايا معطاة من طرف السياق السابق . بعد ذلك يربط هذه السيرورة الإظهارية بالسيرورة التأويلية للشارح عن طريق إخضاعها تطوّريا لتعالق المعرفة اللغوية بالمعرفة بالعالم .

لكنّ المعرفة بالعالم تظلّ نسبية دائما كونها نتاج معرفة مكتسبة (أي مبنية و ليست معطاة) فتكون السيرورة التأويلية تبعًا لذلك غير موضوعية و غير خارجية بشكل مطلق و لكن ذاتية . لذلك أشار **مانغينو** إلى أنّ المعرفة بالعالم – و التي غالبا ما تفرض إدماج مقدمات إضافية – قد تجعل الرهان عليها في تأويل بعض النصوص غير مقبول من طرف متلقّين آخرين ، خاصّة أولئك الذين تكون معرفتهم بالعالم مخالفة لمعرفة منتج النصّ ، إذ غالبا ما تؤدّي شساعة الهوّة الزمنية بين زمني الإنتاج و التلقّي إلى مزيد من الالتباس .

7 – لملمة الشتات : (استخلاصات عبد اللطيف محفوظ المركّبة) :

[46] / هي الثنائية المعروفة بـ : thème / rhème و التي يمكن أن تُترجم وفق المصطلحات المنطقية إلى : موضوع / محمول .

[47] / يمكننا اعتبار هذا الشكل عنصرا جزئيا من بين أشكال السيرورة الاستمرارية وفق المنطق **البيرسي** .

سعيًا نحو تحقيق تجربة ذهنية ممارسية تقلب وجهة النظر إلى النصّ و آليات انسجامه انطلاقا من التخلّي عن فرضية القارئ المجرّد و تبنّي – في مقابل ذلك – فرضية قارئ / منتج موضوعي قابل لأن يمتلك كلّ أنواع الوعي الممكنة انطلاقا من فلسفة التمثّل و التمثيل البيرسية ، تأتي أهميّة تأمّلات الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** في آليات نظريات النصّ السابقة ، في ملاحظة كونها مُخترقة بعدد من الثغرات – على حدّ تعبيره – شكّلت حرجًا كبيرا منع من الاطمئنان إلى تبنّيها ، رغم أنّ آلياتها إذا أخذت معزولة عن نسقها تبدو أقرب إلى وصف الإنتاج منها إلى وصف التلقّي ... أمّا عن مسألة عدم إدراج تصوّرات أصحاب نظرية التلقّي ، فربما يكون الدافع إلى ذلك – حسبه دائما – هو عدم وضوح نظرية النصّ عندهم و غياب مفهوم دقيق له (**إيزر** ، **ياوس** ..) . ذلك أنّ مقاصدهم الإيديولوجية مختلفة و إن كانت تبدو متقاربةً ، إضافة إلى جعلهم آلياتهم عامّة لكي تستجيب لشروط تلقّي نصوص تُتمثّل ذهنيا في شكل بنيات أجناسية رغم كونها مجهولة الأشكال التجسيدية . و إذا كانت نظرياتهم لا تقدّم تحديدا دقيقا للنصّ ، فإنّ ذلك أدّى في النهاية إلى الاستنجاد بمقدمة غير نظرية (من أجل افتراض وجوده) .. فالنصّ عندهم هو ما يُعتبر عند المتلقّين نصّا و حسب ، و هو ما يشبه المقدّمة غير النظرية عند **ياكوبسون** في الشعر ؛ الشعر هو ما يُعتبر شعرا ..فالنصّ بالنسبة**لإيزر** مثلا ليس سوى هيكل أو صورة ، و العمل الأدبيّ عنده شيء كامن بين النصّ و تحقّقه (أي بين هيكله أو صورته و بين تجسّده في قراءة ما) .

هذا التحديد يجعل النصّ مجرّد شكل ماديّ ، بينما يجعل معناه (أو تأثيره) صورة . ما يعني كذلك أنّ جوهر النصّ كامن في تقاطع تفاعليّ بين هيكل جامد (هو النصّ) و بين حركة نفسية موسومة بطابع خصوصيات الزمنية النفسية ، كتلك التي حدّدها **باشلار** في كتابه " جدلية الزمنية " ، مثلما يعني من جهة ثالثة أنّ جوهر النصّ أو معناه ، مجرّد حالة أشياء بمعناها الأفلاطوني الذي يجعلها متغيّرة بتغيّر الذوات و الاستعدادات النفسية للمتلقّي.[48]

بالعودة إلى النظريات التي تأمّلها **عبد اللطيف محفوظ** و التي لاحظ أنّ آلياتها أقرب إلى وصف الإنتاج منها إلى وصف التلقّي ، نجده يرى أنّه يمكن إعادة استثمارها كي تلائم الإنتاج و التلقّي معًا .. هذه النظريات مشروطة في بنائها بفعل تعاون منوط بقارئ نموذجي على شاكلة قارئ روّاد مدرسة كونستانس (القارئ الضمني عند **إيزر**) .. بهذا المنطق لا يتحقّق التلقّي في هذه النظريات إلاّ بناءً على فرضية أخرى بأن يملك كلّ قارئ فعليّ قدرات القارئ النموذجي ، ما يعني أنّ التواصل مع النصّ لا يكون ناجحا إلاّ إذا ارتبطت الطاقة الإدراكية

[48] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 155 .

للمتلقّي بالمؤوّل التعرّفيالتحييني النهائي الثاني الذي تشكّله هنا آليات القارئ المفترض من طرف تلك النظريات (نموذجيا كان أو مثاليا أو ضمنيا أو ..) .

1/ الإشكال الأوّل الذي يواجه هذه الفرضية، هو أنّ مسألة التعرّف على الآليات المشكّلة لموجّهات القراءة النموذجية مسألة نسبية إلى حدّ كبير ، و محتوياتها نسبية أيضا و كذا تغيّر الآليات و المحتويات تبعًا لتغيّر الأمكنة و الأزمنة، مسألة نسبية هي الأخرى. و لا أدلّ على ذلك من أنّ مستويات و محتويات الموسوعة عند **إيكو** أو المناطات السياقية عند **غريما س** أو التناظرات الكبرى عند **راستيي** أو المعرفة بالعالم عند **مانغينو** أو الذخيرة عند **إيزر** أو الأفق عند **ياوس** ... [49] كلّها غير قارّة و غير قابلة لأن تُدرَك في كُليّتها .

2/ أمّا الإشكال الثاني ، فيتمثّل في كيفية استنتاج آليات هذا القارئ من طرف المنظّر (هذا القارئ الذي هو في حقيقته موجّهات نصّية) و المنظّر في واقع الأمر مجرّد قارئ واقعي !!إذًا ألا يتعيّن على هذا القارئ / المنظّر أن يتسلّح بتلك الآليات قبل أن يستنتجها ليدرك معنى النصوص ؟؟..

بناءً على هذا ، يمكن بسهولة استنتاج أنّها خطاطات ما وراء نصية مجرّدة (و هو الوصف نفسه الذي أطلقه **إيكو** على خطاطة **بيتوفي** الإنتاجية) . إذا كان الأمر على هذه الشاكلة ، فإنّ افتراض آليات ذهنية لمنتج نموذجيّ ، ستكون لا محالة أكثر منطقيةً و مقبوليةً من افتراض آليات قارئ نموذجي مستحيل . أو على الأقلّ ، اعتبار هذا القارئ النموذجي هو نفسه المنتج لحظة كونه متلقّيا للعالم قبل الشروع في عملية الإنتاج أو أثناءها ... ليس أدلّ على ذلك من قبول الموسوعة أو الذخيرة لأن تصبح موضوعا مباشرا (العالم كما يحضر في الذهن) لموضوع دينامي يستنتجه المنتج منها يكون مصدرًا للإنتاج . [50]

هل يكمن الحلّ إذًا في فعل يقوم بقلب شكل التفكير في الموضوع أو عكس اتّجاهه ؟؟.. و هل يكون ذلك كافيا للحصول على نظرية أكثر قدرةً على مواجهة هذه الإحراجات ؟؟ .. ربما يتسنّى ذلك بتجاوز سلبيات القارئ النموذجي لكن دون السقوط في فخّ افتراض كاتب نموذجي .. بعدها مراعاة الخصوصيات

---

[49] / لمزيد من التفصيل يُنظر : W.Iser . L'acte de la lecture , théorie de l'effet esthétique . Trad. par : E.Sznycer . éd. Mardaga .1985 . p : 129 . كما ينظر : H.R. Jauss . Pour une esthétique de la réception . TEL/ GALLIMARD .Paris .1978 . p : 45 .

[50] / ينظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 157 .

الموضوعية و الواقعية للذوات المنتجة و المتلقّية .. مبدئيا يمكن الجزم بأنّ ذلك يمكن تحقيقه بالاستناد إلى خلفية واقعية موسومة بسمات السيرورة الاستمرارية القادرة على مراعاة البُنى و استبدالها (فكرية كانت هذه البُنى أو أجناسية أو خطابية أو ..) .

كان هذا حديثًا عن النصّ الأدبيّ بشكل عامّ ، أمّا إذا ما تعلّق الأمر تحديدا بالنصّ السردي المنجز ، فلابد من إدراكه باعتباره شكلا مركّبا لتلقّي منتجه للعالم و لقيود الإنتاج وفق قواعد الجنس الأدبي أو قواعد الخطاب ؛ أي إدراكه بوصفه مؤوّلا مركّبا من الحساسية الجمالية و الإيديولوجية (التعرّفية و المعرفية ..) . فهذا الإدراك هو وحده الذي يسمح بالوصول إلى المستويات الأولى للعمليات الذهنية التي يُفترض أنّ المنتج قد قطعها ، ما يعني كذلك اعتبار النصّ المظهر ، مجرّد موضوع مباشر لموضوع دينامي ، ثمّ اعتبار هذا الموضوع الدينامي المستنبط من النصّ (الحكاية أو ما يعادلها ..) موضوعًا مباشرًا لموضوع دينامي مجرّد (الفكرة / الإيديولوجيا) ، مع افتراض كون هذا الأخير مستنبطا من العالم بوصفه موضوعا مباشرا و خزّانا لا ينضب لإنتاج الموضوعات الدينامية من طرف الذوات المتميزة بقدراتها الإدراكية الخاصّة و بإيديولوجياتها الخاصة أيضا ، شرط أن يكون ذلك كلّه خاضعا لقيود السياقات التي تلعب دور الربط و الربط العكسي ؛ أي بين الموضوعات المباشرة و الدينامية من جهة و بين الموضوعات الدينامية و المباشرة من جهة أخرى .. [51]

[51] / يُنظر : المرجع نفسه . ص : 158 .

توطئة :

يسعى **عبد اللطيف محفوظ** في هذا المستوى من التحليل جاهدا في محاولة " بلورة تصوّر إنتاجي يستند إلى الخلفية البيرسية و تحديدا إلى سيميائياته التي تهتمّ أساسا بقضايا الإدراك و التمثيل المناسبين لكلّ تفكير في الإنتاج " [1] ، نتيجةً للإشكاليات الكثيرة التي واجهت محاولة وصف آليات تلقّي و إنتاج النصوص انطلاقا من الرؤية التلقّياتية فقط في المقاربات السابقة ، إذ كانت النتيجة أنّ الآليات السابقة " عوض أن تقدّم تصورًا للإنتاج الفعلي وفق تحقّقه الموضوعي في كلّ حالات الإنتاج المختلفة ، تقدّم تصوّرا لإنتاج أحاديّ و موجّه " [2] ، إضافة إلى أنّ التلقّي الذي تقترحه " يظلّ تلقّيا أحاديا لا يستقيم إلاّ بافتراض متعاون ممتلك لسمات قارئ نموذجي " [3] و عليه فهو لن يستقيم أبدا إلاّ إذا كان متعاليا على كلّ الإكراهات و الإرغامات الموضوعية للقرّاء الواقعيين .

من ثَمّ ينزع طموح **عبد اللطيف محفوظ** نحو إنشاء خطاطة إنتاجية / تلقّياتية مراقبة علميا من طرف آليات الإدراك و التمثيل وفق دالّة متغيّرة من النوع : [y = f (x)] أو [ص= د (س)] تؤطر تلقّيات النصّ الواحد ؛ حيث تمثّل (ص) النصّ بينما تمثّل (س) الشروط الواقعية للتلقّي ، و عليه كلّما تغيّرت قيم (س) تغيّرت بالضرورة قيمة (ص) .

لكنّ خلفية **بيرس** عامّة و متعالية عن جنس أدبي بعينه أو خطاب بعينه ، لذلك حرص الباحث على انسجام تسمية و معالجة الجوانب الخاصّة بالنصّ السردي مع المصطلحات التي أنتجتها سيميائيات **بيرس** أو تلك القابلة لأن تُولّد انطلاقا منها حتى تكونَ خطاطته مشروطةً بقيود الجنس الروائي .. مثال ذلك : " إمكانية تحويل قيود الجنس و الخطاب إلى مؤوّلات سَننية تتحكّم في الإنتاج و تنظّمه " [4] .

و لتحقيق ذلك لابدّ من تأطير المؤوّلات الذهنية بأنواعها ضمن هيكل مُشكّل من بنيات ذهنية محايثة تنصهر داخلها قيود التمثيل المعرفي و قيود التمثيل الأجناسي (أي قواعدُ المعرفة و قواعدُ الجنس الأدبي اللذان بفضل تقاطعهما و تفاعلهما و تضمّنهما لبعضهما البعض ، تتطوّر المعرفة و يتطوّر الجنس الأدبي كما تتمظهر بفضلهما كذلك كلّ أشكال الوعي بالعالم في الكتابة الروائية على الخصوص ...) قصد الحصول في الوقت ذاته

[1] /عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي " نحو تصوّر سيميائي " . منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 . 2008 . ص : 160 .
[2] / المرجع السابق . ص : 159 .
[3] / المرجع السابق . ص : 159 .
[4] / المرجع السابق . ص : 160 .

على بُنى نصّية و خطابية و مرجعية على السواء من خلال تصوّر خطاطة محايثة تنتج البنية و المعنى في الوقت نفسه .

قد يبدو أنّ مشروع **عبد اللطيف محفوظ** هذا لا يعدو كونه إعادةَ ترتيب و استثمارًا جديدًا لكلّ المحاولات السابقة و الرائدة في هذا المجال (كالبنى المحايثة المشكّلة للنحوين السرديين الـ (ما وراء لغويين) عند **غريما س** أو الخطاطة الإنتاجية عند **بيتوفي** أو غيرهما) ، غير أنّ إعادة الترتيب هذه ، المنطلقة أساسا من قلب تصوّر **غريماس** للبنيتين المحايثتين قصد جعلهما ملائمتين لمستويات بناء تلاحم النصّ ، إضافة إلى ربطهما بالبعد المعنوي الإيديولوجي ، لهما أهميتهما البالغة في تحديد مسار أفضل لتحليل النصوص السردية بشكل خاصّ .

يقترح **عبد اللطيف محفوظ** خطاطة يأمل أن تكون قادرة على وصف الإنتاج الروائي على مختلف أشكاله ، مؤلّفة من أربع مراحل كبرى :

1/ تتعلق المرحلة الأولى باللحظة الأوّلانية لإدراك المنتج للعالم بوصفه دليلا مباشرًا حاضرًا في الوعي وفق صفة ما : أي دليلا تفكّريا يكون في علاقته بالعالم بمثابة مؤوّل دينامي له ، مثلما يكون بمثابة (دليل – مصدر) بالنسبة للمراحل الثلاثة اللاحقة المرتبطة بسيرورة الإنتاج الذهني و الفعلي ..

يمكن وصف هذه المرحلة بأنّها نتاج سيرورة تدلالية مزدوجة : تلقّياتية لأنّ موضوعها العالم ، و إنتاجية لأنّ موضوعها هو النصّ الروائي . لكن تفسير شكل وجودها يقتضي تفسير العديد من المكونات التي تدخل في تفاعل معها هي : الواقع (العالم) – العالم الداخلي و العالم الخارجي – الموسوعة و القاموس – السُنن و السُنن التحتية – المؤوّلات السَننية – المدار السياقي .

1/ مفهوم الواقع :

لعلّ تصوّر مفهوم " الواقع " أن يكون من بين التصوّرات الزئبقية المستعصية على الفهم و التفسير و الملتبسة .. ربما لكون تلقّينا له غالبا ما يحدّده تواطؤنا مع منتجه .. فإذا ما سمعنا مثلا لفظة " الواقع " ستبدو لنا في بادئ الأمر مجرّد مؤوّل إظهاري حملي يحتمل عدّة دلالات ، و لن نحصل على إجابة دقيقة و محدّدة في كلّ الأحوال ، لأنّ أيّ إجابة لن تشكّل – في غياب تحديد اتفاقي (ثالثاني) – إلاّ فهما خاصّا و جزئيا .

أمّا كلمة (الواقع) في المجال الأدبيّ فإنّها تبدو أكثر التباسا لارتباط استعمالها وفق معنيين لا يتجاوزان حدود المؤوّل النهائي الأوّل . و هما المعنيان اللذان رسّختهما سياقات الخطابات السطحية العادية و الإيديولوجية النفعية ، إذ يرتبط الأوّل بالسياقات العامة و يتماثل مع شكل حياة ما في إطار مجتمع ما ، و يؤشّر المعنى الثاني على موافقة الفعل اللغوي للفعل الواقعي و حسب (مطابقة الفعل لإنجازه) .

إنّ المعنى الذي يرتبط بالاستعمال الأوّل هو الذي يهمّنا في هذا المقام ، لأنّه يشكّل منطلقا مُهمّا لمحاولة تحديد معنى الواقع : إنّ القول بأنّ شكل تعيين الواقع للموضوع الذي يعبّر عنه ، لا يعبّر عن حقيقة معينة ، ليس المقصود به أنّه يعبّر عن زيف أو وهم أو تخييل حرّ ، بل المقصود به أنّه يعبّر عمّا هو متمثّل [5] في ذهن ما بوصفه مظهرا من مظاهر الحقيقة .

و ما هو متمثّل في الذهن هو ما سبق معرفته عن العالم (عن طريق تجريبه ذهنيا أو عمليا أو إدراكه تعرّفيا ..) ، لذلك هو لا يرقى للتعبير عن الحقيقة المطلقة و عليه يمكن الجزم بأنّ هذه الأشكال الأساسية لتشكّل الوعي الذهني [6] ليست إلاّ أفعالا مُوسّطة لتماسّ مختلف أنواع الوعي بالشيء الظاهر نفسه ، و عليه فهي أشكال غير مجسّدة لواقع ما أو مجسّدة فيه ، بقدر ما هي استنتاجات ذهنية حول ما يُعتقد أنّه واقع و حسب .

لتوضيح ذلك أكثر ، يدعم **عبد اللطيف محفوظ** تحليله السابق بمثاله عن " الوردة " ؛ الذي يدركه باعتباره شيئا موجودا و حادثا ، كما يريد أن ينقل إلى ذات أخرى تجربته البصرية هذه ، و عليه فإنّ إدراكه للوردة و تمثيله لهذا الإدراك يخضع بالضرورة لتلك الإجراءات التي تشرط تشكّله و تحقّقه ، و أول شرط لذلك وجود الوردة المسبق في وعيه الخاصّ أو ضمن معارفه المسبقة بالعالم . و حالما يتحقّق له ذلك تُضاف آليا بقية الشروط المتصّلة بكلّ تصوّراته المسبقة حولها لتتراكب مع تصوّراته المزامنة للحظة الإدراك (و هي اللحظة التي تعطيها تميزها بوصفها نسخة متحقّقة في الوجود داخل إدراكه المتحقّق أيضا في مستوى الوجود) .

---

[5] / لاحظ معنى التمثيل représentation عند **فريجه** . G.Frege . écrits logiques et philosophiques . éd : Seuil . Paris . 1971 . p : 102 .

[6] / هذا الوعي الذي يتحول إلى دليل ذهني قبل أن يتحول بفعل الترابط الضروري بين العالم و اللغة عن طريق وساطة الفكر إلى دليل تواصلي .

إنّ حضور الوردة المتميّز في الوعي يفرض بالضرورة تجاوز مؤوّلها الحملي إلى مؤوّل قضوي ، لذلك فإنّ تمثيله لها كما يقول ، لابدّ أن يضيف إليها حدودا مميّزة .. فإذا ما خطر في ذهنه مثلا أنّها وردة حمراء فإنّ اللون الذي أسنده إليها ليس إلاّ اللون الذي بدا له هو حين إدراكها معتمدا في وجوده على وجودها ، إذ ليس بالضرورة أن يكون هذا اللون هو نفسه بالنسبة لمدرك آخر ، و إن تزامن الإدراكان (نتيجة عطب طبيعي في النظام البصري للمدرك الثاني مثلا) ناهيك عن بقية الصفات كالطول و الشكل و الجمال و الدلالة و سيميائية اللون ...

ثم تغدو الأمور أكثر تعقيدا إذا ما أراد نقل تجربته إلى ذات لم تدرك هذا الشيء مباشرة ، فلا تملك إلاّ أن تتصوّر ما تصوّره هو مع استعدادها للتعاون في حال عدم تطابق معارفها المسبقة حول الوردة مع معارف المدرك الأوّل .. لن يتمّ هذا التعاون إلاّ في حالة واحدة هي أن يقوم ناقل التجربة بتحويل مؤوّلاته القضوية إلى أدلة حملية ليقوم المدرك الثاني انطلاقا منها ببناء مؤوّلات قضوية أخرى تنسجم مع معارفه المسبقة حول الوردة التي يمثّل انطلاقا منها لنفسه أو لغيره ما مثّل له ناقل التجربة الأوّل ... و عليه يكون ما نقله الأوّل مجرّد عالم ممكن مؤسّس على حالة أشياء فعلية ، كما يصبح هذا الإدراك عالما ممكنا ثانيا لذات أخرى و ثالثا و رابعا و خامسا لذوات أخر .. [7]

لعلّنا نلاحظ أنّ سيرورة فعل التوسّط السابقة تخلق التباسا في الإدراك تعود أهمّ أسبابه إلى العالم الذي لا يعرض كلّ الأشياء وفق الصورة نفسها (سواء أ تعلّق الأمر بالموجودات المادّية أو بالكُليّات التجريبية) ، كما تعود الأسباب كذلك إلى الفكر الذي ينجز فعله بناءً على مقولات ذاتية للعقل البشري ليست موضوعية ، إضافة إلى أنّ حضور المعرفة الخاصّة بشيء محدّد لدى مدركه ، يكون مشروطا بمعرفة عامّة ومسبقة به و بمعرفة خاصّة بالمدرك وحده (تلك المتّصلة بتجاربه السابقة و المزامنة لإدراك الشيء و التي تعتبر مصدرا لوسم الشيء المدرَك بملابسات إدراكه أثناء تحويله إلى دليل تواصليّ) . و قد تعود الأسباب في النهاية إلى التعبير اللغوي ؛ إمّا لقصور المنتج في انتقاء مؤوّلات إظهارية معبّرة بشكل ملائم ، أو لقصور المتلقّي عن إدراك مؤوّلات المنتج .

يوضّح هذا المثال أنّ إدراك الشيء بشكل مباشر أو تمثيله لغويا لمن لم يدركه مباشرة هو في الحقيقة إبعادٌ له عن وجوده الفعلي ، و منه يمكن القول إنّ الواقع – من حيث استعصاء الإمساك به – يقترب من مفهوم الحقيقة التي أثبت **ديكارت** عدم إمكانية إدراكها بشكل مطلق . لكنّ الواقع رغم ذلك يختلف عن الحقيقة في كونه يتعالق

[7] / يجسد هذا المثال نوعا من أنواع السيرورة الاستمرارية كما سبق توضيحها في نظرية بيرس .

مع دلالة ممثّلة لتصوّر ما ، و هذا الأخير بدوره ممثّل بواسطة حدّ لغوي ما ، لذا يمكن أن يكون قابلا لأن يُتعرّف عليه في مستويات ما .. الأمر الذي يعني في نهاية المطاف أنّ الواقعية درجة في سُلّم إدراك الحقيقة التي تظل أبدًا مطلقة و متعالية و عبثا مبحوثٌ عنها ... [8]

بعبارة أخرى يمكن القول إنّ واقعية الشيء (أو الدليل بصفة عامّة) هي أكبر فسحة متاحة لمعرفته ، و هو الأمر الذي جعل **بيرس** يربط الواقعية بسيرورة المعرفة (خاصة تلك التي لا تتحقّق في الأشياء ، في ذاتها بل تتحقّق خارجها في شكل متتالية من المعارف الموجودة في الذهن و المدعّمة بافتراضات و استنتاجات مناسبة و متطوّرة) ، و منه تصبح واقعية الشيء هي تاريخ أشكال إدراكه المتعاقبة إلى حدود لحظة إدراكه الفعليّ من طرف ذات ما ، الشيء الذي يؤهّلها لأن تصبح آلية تدلالية تساعد على إنتاج الموضوعات الدينامية .

2 – العالم الداخلي و العالم الخارجي :

اعتمادًا على التحديد السالف الذكر لواقعية الأشياء (أو الأدلة بصفة عامّة) بوصفها الشكل الذي تحضر به في أشكال الوعي ، و اعتمادًا كذلك على تحديد الوعي بوصفه فعالية مكونة من معارف سابقة عن العالم في تفاعلها مع المعارف (التجارب) الخاصّة بعلاقة المدرك بالشيء المدرَك و المستندة بدورها على المعارف العامّة المستخدمة لحظة الإدراك كآليات لاستنتاج خصوصيات الشيء المزامنة للحظة إدراكه (التعرّف) .. فإنّ واقعية الشيء تصبح بالضرورة نسبيةً بل متعدّدة بتعدّد أنواع الوعي و درجات القدرة عند كلّ ذات على تمثّل الخلفيات المعرفية بالأشياء (كونيةً كانت هذه الخلفيات أو ثقافية أو تجريبية أو شائعة أو ..) ، في النهاية ستصبح الواقعية مفهوما قريبا من " تخييل مُعقلن أو تخييل ممارسيّ حسب تعبير **عبد اللطيف محفوظ** " خاصّة أمام الظواهر التي لا ندرك إلاّ مظاهرها أو مفعولاتها (مؤشّراتها) .

إنّ هذا – حسب **بيرس** – ما يبرّر وجود عالمين عند كلّ فرد منّا ؛ عالم خارجي يرتبط بكلّ المعطيات المدرَكة بواسطة المعرفة المسبقة بها إضافة إلى المعارف المترتّبة عن إدراك جزئياتها (الحاصلة عن طريق التعلّم أو الاستنتاجات المراقبة تجريبيا) . و أهمّ ما يميّز هذا العالم هو أنّ شكل إدراكه لا يتغيّر إلا بفعل (تواطؤ) جماعي . مثلما يوجد عند كلّ منّا عالمٌ داخليّ هو محصّلة الأحاسيس و المشاعر و التصوّرات الخاصة بكلّ ذات عن

[8] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 165 .

العالم .. يمارس العالم الداخليّ على كلّ ذات ضغطا – قد يكون ضعيفا و قد يكون شديد الوطأة – ، كما في مقدور كلّ ذات تغييره بفضل إمكانية تقويض أو خلق موضوعاته . [9]

إذا ما تعدّدت الواقعيات المسندة إلى الشيء نفسه ، فإنّ مردّ ذلك حتمًا يكون إلى العالم الداخلي الذي يُسقط معارفه على العالم الخارجي ، بما في ذلك المدركات التي تستند إلى الخلفية المعرفية نفسها . [10] بعبارة أخرى ، فإنّ العالم الداخليّ هو عالم الحياة الذهنية الخاصّة التي تُنتج المعنى و ترسم شكل واقعية العالم الذي لا يكون – في مستوى حضوره في الذهن – إلاّ نسقًا فيزيائيا محضًا [11] تتفاعل عناصره داخليا ، و لا إشكال في أن يكون حضوره في الوعي مؤطرًا بالمعرفة المسبقة به و بتفاعلاته البينية . [12]

و لكي يصيرَ هذا التمييز بين العالمين أكثر دقةً و وضوحا ، يتعيّن علينا تحديد مستواه أوّلا و دراسة العلاقة بين طرفيه ثانيا : أمّا فيما يتعلّق بمستواه فجليّ جدّا أنّه يقف عند تُخوم علاقة الفكر بالعالم دون أن يتجاوزها إلى الحدّ الثالث (اللغة) ، و هو ما سيتّضح لاحقا بجلاء أكثر في دراسة الفقرة الخاصّة بالموسوعة و القاموس . أمّا فيما يتعلّق بعلاقة حدّيه (طرفيه) ، فهما تارةً متقاطعان و تارةً يتضمّن الواحد منهما الآخر ، و أهمّ مظاهر تقاطعهما هيَ تلك الخاصّة بتفاعلهما من أجل إنتاج فعل الإدراك ..

ما يزيد الأمر تعقيدا هو أنّ العالم الخارجي ليس أنساقا فيزيائية محرومة من الوعي و حسب ، بل كذلك هو عناصر رمزية مجرّدة (كاللغة و الأسطورة و الدين و الإيديولوجيا ...) تشكّل بتفاعلها نسيج تجربة الإنسان عبر الزمن . [13]

---

[9] / للتفصيل أكثر في هذه المسألة ينظر : C.S.Peirce . Ecrits sur le signe . Traduit : par : D.Deledalle . Seuil . Paris . 1978 . p : 129 .

[10] / هذا يفسر ما يسميه بعض الباحثين " الاختلاف المؤتلف " الملاحظ في إدراكات الشيء نفسه من طرف ذوات تنتمي إلى الثقافة الواحدة .

[11] / لمزيد من العمق ينظر : A.R.Searle . Du cerveau au savoir . éd : Hermand .Paris . 1985 . p : 19 .

[12] / يتعارض هذا التصور مع أنصار الذكاء الاصطناعي الذين يُغيّبون تأثير العالم الداخلي (الذات) بتحويلهم التفاعلات البينية إلى مجرد أطر و مدونات و سيناريوهات ... و جعلها معيارا لتحديد واقعية النص السردي .

[13] / للتفصيل في هذا المستوى ينظر : **كاسيرر** . فلسفة الأشكال الرمزية . ترجمة : كمال أسفطان . مجلة " العرب و الفكر العالمي " . 1988 . العدد الثالث .

إنّ العناصر السابقة – بوصفها موضوعات للعالم الخارجي و آليات لإدراكه بمكوّنيه الفيزيائي و الرمزي – هي في الوقت ذاته آليات تتحكّم في اشتغالية العالم الداخلي ، لكونها مصدرًا للأحاسيس و المشاعر و القيم المؤطّرة للأشياء المدرَكة إضافةً إلى تشكيلها للخلفية المعرفية . [14]

يقود التحليل السابق إلى القول بأنّ واقعية كلّ شيء مُدرَك (أيّا كان نوعه) مردّها إلى الشكل الذي أُدرك به من طرف الذات ، مثلما يقودنا التحليل إلى أنّ شكل هذا الوعي الناتج عن تفاعل العالمين اللذين يسكنان الإنسان و يسكنهما ، مردّه إلى معارف مسبقة عامّة (تشكّلها معطيات الموسوعة ، خاصّة الإبستيمي الفردي منها) ، إضافة إلى معارفَ أخرى مزامنة للحظة الإدراك (تشكّلها الشروط الخارج – سيميائية للإدراك كالوضعية و الزمنية و النفسية و غيرها ...) ، بناءً عليه يمكن استنتاج أنّ الواقعية مجرّد تأثير ناتج عن شكل وعي ما ، و أنّ ما ندعوه واقعًا ليس سوى رابط لإدراك الواقع أو مؤشّر ظاهر لسيرورة غير ظاهرة هي موضوع هذا الواقع .. ليس أدلّ على ذلك من أنّ نظامنا الفكري لا يدرك الأشياء كما هي (أي في جوهرها أو ماهيتها) بل يدركها من خلال علاقاتها بأشياء أخرى (أسبابها – مسبباتها – أصولها – امتداداتها – وظائفها – نظائرها – أشباهها – أضدادها ..) و أحيانا من خلال علاقاتها بانفعال ما كالرغبة فيها أو النفور منها أو .. و بناءً على الاستنتاج السابق ، يدفعنا الدكتور **عبد اللطيف محفوظ** دفعًا إلى قبول اقتراحه بتعويض مصطلح " الواقع و الواقعية " بمصطلح " المتبدّي " [15]

لا شكّ أنّ سيرورات التدلال ذات الطابع الاستمراري المشروط بأنواع الوعي عند **بيرس** ، منسجمة تمام الانسجام – على ضوء ما سبق من تحليلات – مع خلفيته الظاهراتية حين يؤكّد على أهمّية الإدراك الأوّلي السابق على كلّ تأويل ، مفترضًا إمكانية تحقّقه في سيرورة مُدرك ذي ملكة فنّان . [16]

يتضمّن تصوّر **بيرس** للواقع مفهوم الجماعة بكلّ ما تحمله و تنتجه من معارف في زمن ما ، الشيء الذي يكسب الواقع خاصّية الانفتاح و النسبية و عدم الإنجازية .. ممّا يعني في النهاية أنّ الواقعية – حسبه – ليست

---

[14] / يؤكد **كاسيرر** في حديثه عن الأشكال الرمزية الموسّطة للإدراك ، بأنّ الفعالية الواقعية المادية في تراجع و الفعالية الرمزية في تطور ، إذ بفضل السياج الرمزي لم يعد الإنسان قادرا على رؤية أيّ شيء أو معرفة أي شيء دون اللجوء إلى العالم الداخلي .

[15] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 168 .

[16] / انظر تفاصيل المثال الذي دعم به **بيرس** رأيه هذا في : C.S.Peirce . cité par : N.Everaert-Desmedt . Le processus interprétatif . Margada . Liege . 1990 . p : 32 .

إمساكا مباشرا بجواهر الأشياء أو مصادرها الفعلية ، و لكنّها فقط أشكال لتصوّر الوجود الأنطولوجي و الوظيفي لتلك الأشياء .. و شكل التصوّر هذا مُوسّط بدوره بأشكال الوعي المحكومة بكُليّات متنوّعة (كونية و ثقافية و أفرادية) . و هذه الأخيرة خاضعة بدورها لفعل الزمن و لعالم الإنسان الموزّع بين عالمين (داخلي و خارجي) و هو ما تستحيل معه أن تكون موضوعيةً و نهائية بشكل مطلق .. لكنّ هذا كلّه لا يعني أنّ تحديد واقعية الأشياء أمرٌ اعتباطي أو رهين بالأهواء ، بل يعني ببساطة أنّه مختلف نظرا لاختلاف آليات الإدراك الموسّطة على المحورين : التزامني (الأديان ، الأساطير ، العادات ...) و التعاقبي (من خلال نسخ النظريات بعضها بعضًا ..) ، و مختلف كذلك بسبب اختلاف شكل إدراك الذوات لتلك الآليات (كاختلاف أفراد الجماعة الواحدة في فهم ثوابت أديانهم أو دلالات أساطيرهم أو ...) .[17]

3 – الموسوعة و القاموس (أو مكوّنات الموضوع الدينامي) :

انطلاقا من التحديد السابق الذي يعتمد المفهوم [الجديد] للواقع بوصفه متبدّيا ، كما يعتمد مفهوم الواقعية بوصفها شكلا لتأثير المتبدّي ، نكون قد اقتربنا أكثر فأكثر من مفهوم الموضوع الدينامي عند **بيرس** (الدليل الثاني المتولّد وفق صفة ما في وعي ذات ما عن دليل أوّل) . هذا الموضوع الدينامي الذي يظهر عبر المؤوّلات الإظهارية التي تشكّل مؤشّرات على سياق الدليل الأوّل ، لا يكون إلاّ نتاج سيرورة تدلالية منطلقة من الدليل الأوّل نحو امتداداته الخارجية ، لذلك هو أكثر تطوّرًا منه لدرجة أنّه لا يعود يربطه به إلاّ عن طريق نوعيات أساسه . [18]

هذا الموضوع الدينامي لا يُستدعى – في هذا لمستوى من البحث – في مستوى وجوده النظري (أي في حال كونه مُشكّلا من مجموع علاقات الدليل المختلفة وفق كلّ طاقات المؤوّلات التحيينية التعرّفية ، و هو المستوى الذي يماثل الواقعية المجرّدة للشيء) ، و لكن يُستدعى في مستوى كونه مفعولا واقعيا لإدراك أو تأويل ذات ما لدليل ما ، و هو المستوى الذي يماثل واقعية الشيء المدرك من وجهة نظر الذات المدركة فقط . [19]

---

[17] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 170 .

[18] / لقد تم التفصيل في هذه المسألة في المبحث الخاص بمفهوم الدليل .

[19] / لعل ذلك راجع إلى نسبية حضور المعرفة بالشيء المدرك لدى الذوات المختلفة .. و هو ما حاول **بيرس** البرهنة عليه في مثاله السابق من خلال بيانه كيف يمكن أن يتماثل متبدي الشيء (الدليل الأول " ثلج ") مع وجوده المحايد / ثلج / و كيف تخضع تأثيراته الممكنة في وعي مدركه لخصوصية النوعية التي تُنتقى من بين نوعيات أساس الدليل لكي تصبح أساسا لتمثيل موضوعاته الدينامية الجزئية .

إذا ما سلّمنا جدلا بأنّ كلّ أنواع الوعي بالشيء هي معارف مسبقة و نسقية قابلة لأن تُوجد منظّمة و متراتبة نظريا ضمن نسق عامّ جامع يضمّ كلّ أنواع المعارف المسبقة بكلّ الأشياء ، فإنّ ذلك يحتّم ربطها بمفهوم الموسوعة الذي يبدو أنّه الأكثر قدرةً – إذا ما أعيدَ النظرُ في تحديده طبعا – على تفسير حقيقة تلك النسبية .

أ – معنى الموسوعة :

يعتبر **إيكو** الموسوعة " مسلّمةً سيميائية لا ترقى لأن تكون حقيقة سيميائية ؛ إنّها المجموع المسجّل لكلّ التأويلات القابلة لأن يُتعرّف عليها موضوعيا بوصفها مكتبة المكتبات ، كما تعني هذه الأخيرة بدورها محفوظات لكلّ المعلومات غير اللفظية الموثّقة بشكل أو بآخر بدءًا من النحت إلى السينما ، و مع ذلك يجب أن تظلّ مسلّمة لأنها غير قابلة لأن تُوصف في كُليّتها .. " [20]

الموسوعة إذًا – في ضوء هذا التعريف – آلية عامّة للتأويل كونها خزّانا غير محدود من المعارف المسبقة حول أيّ موضوع ، لكنّ الإشكال فيها أنّها لا تتحيّن كلّها كلّما حضر دليل ما في الذهن ، بل جزء منها فقط هو الذي يتحيّن ، و هو الأمر الذي يجعلها – كما أسلفنا – مجرّد مسلّمة سيميائية تماثل مفهوم " الاستمراري " كما حدّده **يالمسليف** .. و عليه فهي مجرّدة و متعالية شأنها شأن المؤوّلات ، و ما يجعلها كذلك هو أنّها كونية و ثقافية و أفرادية في الوقت ذاته . ممّا دفع **إيكو** إلى اعتبارها غير ممكنة عند الشارح / الفرد خاصّة و أنّها تقتضي – في المستوى المثالي – استدعاء كلّ ما يتّصل بـ (الدليل / المصدر) و هذا مستحيل قطعا بالنسبة للفرد ؛ إذًا وُجد من يستنبط من (أ) (ب) و من (ب) (ج) ... فلا يعني ذلك بالضرورة أنّ كلّ من يعرف (أ) يعرف (ج) مباشرة ، كما لا يعني هذا أنّ من يستنبط من (أ) (ب) سيستنبط بالضرورة من (ب) (ج) مثل سابقه ، إذ قد يستنبط من (ب) شيئا آخر . [21]

بناءً على ذلك يقرّ **إيكو** في الأخير بأنّ " الشارح الذي عليه أن يؤوّل نصّا ما ، ليس مرغما على معرفة الموسوعة في شموليتها ، بل يكفيه أن يعرف منها الجزء الذي يكون ضروريا لفهم النصّ . " [22] إنّ ما يؤكد

---

[20] / ينظر U.Eco . Sémiotique et philosophie de la langue . Traduit de l'Italien par : : PUF M.Bouzaher . éd Paris . chapitre 5 . p : 110 .

[21] / يبدو واضحا من حديث Bernstein عن السنن المهيأة و السنن الحصرية انه كان يقصد من ورائه الإحالة إلى جهات الامتلاك الثقافي للمعطيات الموسوعية .

[22] / ينظر : U.Eco . Sémiotique et philosophie de la langue . op .cit . p : 111 .

خاصّية استحالة الوصف الشمولي للموسوعة عند **إيكو** هو ربطه للتأويل الموسوعي بـ (التدلال اللامحدود) الذي تقول به التفكيكية حين أقرّ أنّ " التمثيل الموسوعي .. غير محدود ، فقد تكون وظائف الكأس متعدّدة عند مجموعة ثقافية ما بحيث لا تكون وظيفة احتواء السائل إلاّ واحدة منها .. " [23]

ب – بنية الموسوعة :

تبدو الموسوعة وفق تحديد **إيكو** خزّانا جامعًا للمعارف المجرّدة المسبقة التي تضمّ ما يمكن للأفراد أو الكُلّيات الاجتماعية معرفته ثم تتجاوز تلك المعارف باستمرار كما لو أنّها حصيلة تراكمية لمعارف كلّ الثقافات في مستوييها التزامني و التعاقبي من جهة و لكلّ مكوّناتها المادية و المؤسّساتية من جهة أخرى .

هذا التحديد يجعلها خاضعة لتقاطع الفكر مع العالم و يُقصي اللغة من المعادلة من خلال عدم تقاطعها عبر الفكر مع العالم ، الشيء الذي دفع **إيكو** بعد ذلك إلى إدماج القاموس الأساسي ضمن بنيتها ، و هو ما أتاح لها إمكانية تحوّلها إلى آلية مناسبة لتحليل النصوص .

القاموس الأساسي خطوة أولى ضرورية في طريق بناء المعنى لكونه يشكّل البنية الأولى التي تتيح تحديد الألفاظ المعجمية ، لكنّه لا يستطيع الإحاطة بكلّ دلالات اللفظ أو الدليل مثلما يبدو ذلك جليّا في التراكيب المنتجة انطلاقا من تحيين ما للتسنينات البلاغية (كالكناية و السخرية و ما شاكلهما ...) . لا يستطيع " المعنى القاموسي " في كثير من أوضاع التمثيل أن يحدّد المدلول المتكامل الذي غالبا ما يفرض تعاونا يقتضي إدماج البعد الذريعي . [24]

بل حتى إذا ما افترضنا وجود قاموس يضمّ المدلولات الثقافية إلى جانب المدلولات المعجمية – و هو أمر يبدو مستحيلا من وجهة نظر **عبد اللطيف محفوظ** و يبدو عسيرا جدا من منظورنا الخاص – [25] فلن يكون إلاّ حصرًا للموضوعات الدينامية للمداخل المعجمية أو حصرًا لأشكال واقعيتها الثقافية كما هي مُدركة قبل إنجازه

---

[23] / IBID . P : 176 .

[24] / القاموس مثلا قد يحدد الموضوع الفعلي للفظة (جبل) بوصفه مرتفعا معتبرا من الأرض تكسوه الأشجار أو الصخور ...لكنه لا يحدده بوصفه رمزا للثبات أو الشموخ أو العزة أو الرفعة أو السمو ..

[25] / في هذا السياق استطاع كل من Alain Rey و Sophie Chantreau أن ينجزا كتابهما Dictionnaire des expressions et locutions (plus de 10000 manières de dire) و الذي جمعا فيه أكثر من عشرة ألاف طريقة في التعبير ، كل ذلك نتيجة العمل الجماعي و المخبري المثمر الذي يتبناه الباحثون الغربيون بخلاف العمل الفردي في طبيعة الفكر العربية .

فقط ، إذ سيصير مُتجاوزًا لا محالة بعد إنجازه لأنّ الفكر الإنساني ينحو بطبعه نحو إنتاج علاقات جديدة انطلاقا من الوسائل نفسها ؛ ممّا يجعل القاموس – في مستوى إنتاج أو تلقّي النصوص – لا يتجاوز مستوى المساعدة على إدراك الشيء في مستوى وجوده الأوّلي المحايد .. إنّه يمنح – وفق تراتبية المؤولات – المؤوّلات المباشرة على خلاف الموسوعة التي تستطيع توفير كلّ أنواع المؤوّلات .[26]

ج – نقد مفهوم الموسوعة :

يرى **عبد اللطيف محفوظ** أنّ مفهوم الموسوعة بالشكل الذي حدّده **إيكو** في حاجة إلى مزيد من التدقيق لتفسّر بجلاء أكثر منطق السيرورات التدلالية الاستمرارية (في مستوى الإنتاج كما في مستوى التلقّي) ، و تفسّر اختلافية واقعيات الشيء المدرَك نفسه ، إضافة إلى تفسير التدلال اللامحدود ، و ذلك عن طريق الاهتمام أكثر بالشكل الموضوعي لمستويات تحيين الذوات لمعطيات الموسوعة المعالقة للأدلة التي تدركها و الابتعاد قدر المستطاع عن ذلك النوع من الفرضيات التلقّياتية (كالقارئ النموذجي و ما شاكله ..) ، فما وجهُ اعتراض الباحث على الشكل الذي حدّد به **إيكو** موسوعته ؟؟..

تبدو الموسوعة متعاليةً و مجرّدة و مُغرقة في المثالية بشكل لا يستطيع الفرد معه امتلاكها في كُليّتها . فهي حسب **إيكو** موضوع دينامي للعالم و قد نُظر إليه من وجهة نظر تاريخانية (و ذلك من خلال إشارته إلى أنّها مكتبة المكتبات .. تضمّ كلّ المعارف حتى أسماء الأمكنة الفعلية و التخييلية و أسماء الأعلام و ...) و إذا كانت بهذا الشكل فهي قطعا ليست كما اعتبرها **إيكو** تركيبا للموضوع المباشر (الذي يشمل كلّ الاستنتاجات البديهية و الضرورية لقضيّة ما ، و الموضوع الدينامي و حسب) ، بل تشكّل – وفق تحديد **إيكو** دائما – فضلا عن ذلك ، التمثيل المجسّد للتأويل و الآليات المتيحة لذلك التمثيل .

[26] / لاحظ إشارة **إيكو** في حكاية Blanche neige التي لا يستطيع القاموس وفق شجرة **فورفوريوس** مثلا أن يحددها إلا بوصفها حيوانا و أنثى .. أما تحديدها بوصفها أميرة جميلة متخيلة فرهين بالموسوعة .

على ضوء ما سبق يرى **عبد اللطيف محفوظ** أنّ **إيكو** لم " ينتبه " و هو يحدّد الموسوعة ، إلى مستوى التواجد الأنطولوجي و الإبستيمولوجي لمقولتي الثالثانية (التي تضمّ المؤوّلات الإظهارية التجسيدية المحقّقة للموضوعات) .[27]

لكي يتلاءم مفهوم الموسوعة مع أشكال تحقّقاتها الفعلية ، يجب إعادة تأطير مستوياتها بشكل يراعي حدود حضورها في مختلف أشكال الوعي من حيث لا يغفل كونها في الوقت ذاته آلية لتحيين أجزائها نفسها ؛ أي لا يغفل كونها هي نفسها مكوّنات للمؤوّلات الذهنية بكلّ أنواعها . و عليه يكون من الأنسب تفريعها إلى ثلاثة فروع (منفصلة و متضامنة في الوقت نفسه) :

ج/ 1 – الموسوعة الكونية :

و هو جانب الموسوعة العامّ الذي يضمّ كلّ مل أفرزته الثقافات الكونية من المظاهر الوسائطية (بدءًا من الأديان و الأساطير و اللغات.. و انتهاءً إلى أبسط الأدلة الرمزية) و هو الأمر الذي يُمكّن الفرد من الاطلاع بخصوص أيّ دليل على كلّ ما يتعلق به في كلّ الثقافات و في كلّ الأزمنة .

ج / 2 – الموسوعة الثقافية :

تضمّ كلّ المعارف الخاصّة بكلّ المعتقدات الحاصلة بخصوص الأدلة المتداولة في إطار الثقافة الواحدة بما في ذلك الأدلة التي تمّ تجاوزها تحت تأثير تبدّل أشكال الواقعية في الزمن .. واضحٌ جدا أنّ الفرعين السابقين مستويان مجرّدان لا يحضران في كُلّيتهما بالضرورة في ذهن ما ، إضافة إلى كونهما بنيتين مشكّلتين لمصدر تحيين كلّ الموضوعات الدينامية لاحتوائهما على مكوّنات صغرى تقبل بدورها أن تكون متراتبة ، و هكذا دواليك إلى ما لا نهاية .. و عليه – و رغم كونهما نسقين ثالثانيين – إلاّ أنّ الإشكال فيهما هو أنّ أدلّتهما على خلاف الأدلة اللغوية ، قد لا تكون بالضرورة في المستوى المجرّد أدلة قانونية رمزية حملية . [28]

ج / 3 – الموسوعة الفُرادية :

---

[27] / هناك حالة من عدم التمييز في هذا المستوى من التحديد بين الموضوع الدينامي و بين المؤول الدينامي . فهذا الأخير ليس خلفية معرفية و حسب و لكنه قدرة على تحريك تلك الخلفية أيضا . ربما يرجع هذا الخلط إلى الانطلاق من النظرة التلقياتية دون غيرها .

[28] / من الممكن ألا تكون رمزية في مستوى الموضوع بل مؤشرية أو أيقونية كما يمكن ألا تكون حملية في مستوى المؤول بل قضوية أو برهانية .

ما يقصده **عبد اللطيف محفوظ** من الموسوعة الفُرادية هو شكل حضور الموسوعتين السابقتين المتعالقتين و المجرّدتين في ذهن الأفراد الفعليين . هذا الحضور الذي يختلف من ذات لأخرى تبعًا لقدراتها الإدراكية و كذا لنوعية المؤوّل الذي تستطيع تحيينه بخصوص (الأدلة – المصادر) . كما يدعم رأيه هذا بمثال " الأسبيرين " الذي يحضر في ذهن المتخصّص في الصيدلة في شكل نسخة من قانونه الرمزي ، لكنّه لا يحضر في أذهاننا – نحنُ الذين لا علم لنا بالصيدلة – إلاّ بوصفه نسخةً لنوعيته الوظيفية فقط (تسكين صداع الرأس) ...تضيف هذه الحقيقة سببا آخرَ لضرورة التمييز بين الموسوعتين المتعاليتين (الكونية و الثقافية) من جهة و بين الأدلة اللغوية ، لأنّ هذه الأخيرة – منظورًا إليها في مستوى النسق المجرّد المتعالي عن الاستعمال – تحضر حاملةً المدلول نفسَه في أذهان كلّ أفراد الجماعة المتكلّمة . لذلك فهي رموزٌ حملية بخلاف أدلة الموسوعتين (الكونية و الثقافية) التي لا تحضر في أذهان الأفراد بالشكل نفسه .

هذا من الزاوية الأولى ، أمّا النظر إلى الموسوعة الفُرادية من الزاوية الثانية فيتّصل بشكل إدراك الذوات المتميّز و المختلف في كثير من الأحيان للأدلة التي تحضر في الذهن . فالإدراك عادةً ما يتمّ عن طريق التصوّر الخاصّ بكلّ ذات ، إذ لكلّ ذات تجربتها الخاصة مع الدليل – المصدر . تلك التجربة التي تحدّد نوع المقصديات التي تصاحب إدراك الذات متجليةً في انفعالات كضيق الصدر و الحزن و الغمّ و الزهو و النشوة و الفرح ... و غير ذلك من الحالات التي توجّه المقصدية وجهةً دون أخرى و التي ليس من الضروري أن تصاحب إدراك الذوات الأخرى للدليل – المصدر نفسه . و إن أراد أحدٌ منا دليلا قاطعا على ما سبق ، فليسأل على سبيل المثال مجموعة من الناس عن رأيهم في جوّ مدينة **تيهرت** ... قطعا لن يحصل على الإجابة نفسها على الرغم من أنّ جوها هو هو في لحظة ما .

هذا المستوى من الموسوعة الفُرادية – و إن كان محكوما بالمستويين المتعاليين و بمدى معرفة الفرد بأدلتهما – إلاّ أنّه يصبح هو المتحكّم بهما حالما يتعلّق الأمر بالتحيينات الوجودية . الأمر الذي يدعم أكثر التحديد المقترح للواقعية بوصفها مجرّد تأثير للمتبدّي الذي تشكّل أدلة الموسوعتين (الكونية و الثقافية) مصدرَه .

على أساس هذا التأمّل يؤكد **عبد اللطيف محفوظ** على أنّ معالجة الكيفية التي تحضر بها الأدلة الموسوعية في الذهن أثناء الإنتاج و التلقّي معالجة دقيقة لن تتمّ إلاّ من خلال المؤوّلات البيرسية بعد التقسيم الذي اقترحه لها في

نهاية مبحثه (مفهوم الدليل) .. و لتحقيق ذلك عمليا و لضمان انسجام أكبر ، يرى من جهة أخرى ضرورة تفسير أدقّ لعناصر مستويات الموسوعة عن طريق ربطها بأنساق العلاقات المحدّدة في مصطلح " السَنن " .

د – السَنن و السُنن الفرعية :

سبق و أن عرّفنا السّنن بأنّه " نسق من العلاقات و الترابطات المحكومة بمتتالية من القواعد المؤسّساتية ... [التي] هي قواعد الفكر في تفاعله مع موضوع ما ، و التي تشكّل مؤوّلات ذهنية و مجرّدة تحكم تحيينات وُروداته الوجودية . فاللغة مثلا هي سنن مجرّدٌ و متعال عن الأفراد الذين – بفضل إدراكهم له – يحيّنون الكلام الذي هو وُرود منحلّ لأدلة اللغة في الوجود . و كذلك الأمر بالنسبة للعادات و التقاليد و الطقوس و كلّ ما شاكلها من الأنظمة الثالثانية ، و التي توجد كلّها متعاليةً عن الأفراد الذين لا يملكون إلا تحيين وُروداتها في الوجود .. " [29] . أمّا الموسوعة وهي تأخذ ذلك الشكل العام ، فلكي تغدوَ عمليةً أكثر ، يجب أن تؤطّر مستوياتها ضمن أنساق معرفية تستجيب في تفاعلاتها لخصوصيات مختلف الإدراكات ، و يبدو أنّ مفهوم السنن و السنن الفرعية هو الأنسب لتحقيق ذلك .

أمّا السُنن الفرعية فتخضع للسنن في امتلاكها لشكلها و في علاقاتها بالمجالات الحياتية ، و لا ترتبط بالسنن المبنية على اللغة فقط [30] ، بل ترتبط كذلك بالسنن غير المنمذجة بناءً على اللغة ، كسنن قيادة السيارات أو قيادة الجيش أو حتى سنن الغشّ في لعبة أوراق القمار ... باختصار ، كلّ السنن التي تماثل – إذا ما نُظر إليها من وجهة نظر تلقّياتية – ما فوق التسنين المحدد من طرف **إيكو** [31] ، و الذي يشمل فيما يشمل القواعد التي تشكلّ الأجناس الأدبية .

قد يقع خلطٌ بين السنن الفرعية و السنن التحتية ، و عليه يجب التوضيح أكثر بأنّ السنن التحتية تشكّل نمطا هامّا يتولّى تنظيم انعكاس علاقات العالم على الفكر عبر النسيج الداخلي للغة نفسها .. من أهمّ نماذجها سنن القرابة الذي هو في الواقع قاموس مصغّر للقرابة في لغة ما ، يأخذ على عاتقه مهمّة ربط الوحدات المعجمية بوضعيات القرابة الممفصلة ذهنيا من طرف المجموعة المتكلّمة .

---

[29] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 178 .

[30] / تُعرف هذه السنن في بعض الأطر النظرية بالأنساق المنمذجة ثانويا مثل سنن كتابة القصة أو الرواية ..

[31] / لمزيد من التفصيل ينظر : U.Eco . Sémiotique et philosophie de la langue . op .cit . chapitre 5 (la famille des codes).

لكن و رغم اختلافهما (السنن الفرعية و التحتية) ، إلاّ أنّهما متفاعلتان و متداخلتان و متراكبتان لأنّ السنن العامّة تحكمها و تؤطّرها ؛ لاحظ مثلا أنّ سنن القرابة يتداخل مع سنن التراتبية الاجتماعية و سنن كتابة الرسائل (خاصة الرسمية منها) و كذا السنن العام الخاصّ بالعادات و الطقوس (بكلّ سننه الفرعية) و يؤثّر فيها كذلك .. أ لسنا حين نفكّر في كتابة رسالة لأسرتنا ، نبدأ الأب بالتحيّة أوّلا ثمّ الأم ثمّ الإخوة ؟؟ !!.. و إذا وجّه أحدنا رسالة إلى الهيئة البرلمانية ألا يبدأ رئيس البرلمان بالتحيّة ثم رئيس الوزراء ثم الوزراء ثم السادة النواب .. وفق تراتبية سياسية يفرضها المقام ؟؟ [32]

كلّ ما سبق لا يمنع وجود معطيات تستعصي على التأطير ضمن سنن مجرّد يستطيع تفسيرها : أهمّها الوقائع التاريخية التي تحتوي عليها الموسوعة و التي يكفي أن يكون الذهن عارفا بمؤوّلها المباشر حتى يصل إليها مباشرة ، فتغدو المعرفة و كأنّها هي السنن نفسه .. إنّ ما يستعصي على الضبط يتمثل خاصّة في تلك الترابطات بين الأدلة و الأدلة المجاورة لها نتيجة الحدوث المتزامن و المنسجم بفضل علاقات ذهنية لا يبرّرها إلاّ الإبستيمي العامّ المتحكّم في العقل الجماعي بوصفه المتعالي الناظم لشكل الوجود و شكل الوعي به . لكن و على الرغم ممّا يبدو أنّ ذلك المتعالي كفيل بضمان ترابط و تفاعل كلّ السنن المؤسّساتية و ما ينضوي تحتها من سنن فرعية و تحتية ، إلاّ أنّ مفعوله ليس مطلقا بالمرّة ، ذلك أنّ بنيات العلاقات الداخلية لأنساق التفكير و كذا العلاقات الرابطة بين السنن تتغيّر حالما يتغير ذلك المتعالي لسبب أو لآخر . [33]

يقترح **عبد اللطيف محفوظ** مصطلح " السنن العلائقية التفكّرية " ليصف به تلك العلاقات الذهنية في الفقرة السابقة ، و يبرّر اقتراحه بكونها (أي العلاقات الذهنية) و هي تجسّد الشكل العامّ لتجانس الحياة الثقافية في لحظة ما ، تعكس تحيينات السنن الحياتية بكلّ أنواعها الضرورية . و إذا ما لحقها تغييرٌ أدمجت داخل الموسوعة علاقات و قيود جديدة محدّدة للسنن القديمة . و عليه تصبح الجديدة واقعية و تغدو القديمة لا واقعية . لكن الموسوعة و هي تُقصي هذه الأخيرة ، لا تنفيها تماما من ذاكرتها حتى تتيح للذهن العارف بها أن يُحيّن أجزاءها

---

[32] / ربما تضمن هذه السنن المجردة – في إطار ثقافة اجتماعية ما – تماثلا في التصور و حدا معقولا للتفاهم ، إلا أنّ شكل تحيينها قد يقبل كل الإمكانات التي سبق توضيحها بخصوص تحيين أدلة اللغة .. فقد يخرج أحد عن السنن المعمول به في الرسائل و يبدأ الأم بالتحيّة و آخر يبدأ النوّاب بالتحية و ينتهي بالرئيس ..

[33] / لاحظ محاولة كارل ماركس تقويض السنن و بناء بدائل لها في إطار تفاعل الفكر مع الزمن ، و ذلك من خلال افتراضه لسنن نظرية تفسر التطور من المشاعية إلى الشيوعية عبر نظام يتحكم في تفاعل المعارف الموسوعية في الأذهان من خلال سيرورة استمرارية معدلة لأشكال الإدراك و التمثيل السابقة و مقدمة لأشكال جديدة .

المناسبة لذاكرة كلّ ظاهرة ، بالقدر الذي تتيح له – عبر تذكّر أشكال واقعيتها المنقرضة – تذكّر الإبستيمي المحاقب لتلك الأشكال المنقرضة (بكلّ سننها الفرعية و التحتية) .. بهذه الطريقة يمكن للموسوعة أن تنجدنا في الإحاطة بالأدلة التي تكون – بفعل المسافة الزمنية و الثقافية – غامضة و عصيّة على إدراكنا . [34]

من هذا المنطلق تتّضح أهمية السنن العلائقية (التي تدلّ على شكل وجود الأشياء وفق أشكال الواقعيات المتعاقبة عبر الأزمنة و الثقافات) حين تسمح للإنتاج و التلقّي بأن يمضيا من الدليل – المصدر إلى كلّ واقعياته وفق ما يتيحه تضافر المؤوّل و الموضوع الديناميين . ثم المضيّ بعد ذلك إلى كلّ السنن المحدّدة لوجود ذلك الدليل – المصدر في كلّ واقعيّة من تلك الواقعيات . لكنّ ذلك لا يمنع من الإشارة إلى أنّ حضور أدلة السُنن المنتمية للواقعيات المنقرضة و التي كانت في المستوى المجرّد – قبل تقويضها – أدلّة قانونية رمزية (أي ضرورية) ، ستصبح بعد ذلك في المستوى نفسه (المجرّد) أدلة قانونية أيقونية حملية . أمّا في مستوى الوجود فستصبح أدلة مفردة مؤشّرة على سياقاتها المنقرضة وجوديا و مفردة أيقونية بالنسبة لعلاقتها بالموضوع الدينامي الحصري للتواصل . [35]

هـ – السنن و المؤوّلات التعرّفية التحيينية :

إنّ مقدار معرفة الأفراد المسبقة و كذا طاقاتهم التعرّفية (التي من بين تجلّياتها ، قدرتهم على تحويل معطيات الموسوعة المسبقة إلى آليات ذهنية للوعي بالأدلة الموجودة أو القابلة للوجود) ، لا يمكن أن تحضر في وعي الأفراد بالقدر نفسه إذا ما تعلّق الأمر بالدليل الواحد في اللحظة الواحدة ، كما أنّ سلوك الإنسان هو في الوقت نفسه فعل للإدراك و تفعيل له ، إذ لا يكتفي الإنسان بتحيين السنن بل يستخدمها أيضا من أجل تطويرها .. لاحظ مثلا هذا الإنسان – و هو يدرك دليلا ما – لا يكتفي بتحريك خلفيته المعرفية بل يستعملها مثلما يحدث في الألغاز و الأحاجي (و أكثرها من الموروث الثقافي الشعبي) حيث يتوجّب على الذهن في البداية إدراك الأدلة

---

[34] / يؤكد عبد اللطيف محفوظ هذه المسألة بواقعة يقول إنه عاشها فعلا و هو يقرأ روايات نجيب محفوظ التاريخية ، حيث اعتقد في بداية الأمر أنّ كون زوجة الفرعون هي في الوقت نفسه أخته ، هو مجرد دليل روائي تخييلي يؤدي وظيفة فنية ما . و لكن و بعد اطلاعه على معطيات الموسوعة المحاقبة ، أدرك أنّ هذا الدليل تحيين لسنن عادي آنذاك يتمثل في معتقد محاقب يتصل مضمونه بتجميع القوة الروحية من أجل ضمان توفر الهيبة الربانية في شخص الفرعون .

[35] / يدعم عبد اللطيف محفوظ هذه الإشارة بمثال عن " المختل عقليا " الذي لابد و أنه وُجد من بداية الحياة الإنسانية . ثم لا شك أنّ هذا الدليل قد أخذ مؤولات مختلفة – تبعا لما تفرضه السنن العلائقية المختلفة و السائدة في كل حقبة – ؛ إذ يمكن اعتباره في زمان و مكان ما مسحورا و في آخر مجنونا و في آخر مجذوبا ... أو مريضا نفسيا أو معاقا عقليا ..إنّ الموسوعة التي تقبل و تختزن كل هذه المؤولات قد تجعل بعضها يمتد بفضل التوارث المعرفي ، فيحيا بوصفه تأويلا ممكنا ، مثلما تحتفظ بسنن معالجته المنسجمة مع أشكال إدراك خلله ... مهما يكن فإنّ هذا المثال يوضح إمكانية بقاء السنن المنقرضة ماثلة في الموسوعة الكونية أو الثقافية .

بوصفها أجزاء سنن منظّم ، ثم يتحتّم عليه بعد ذلك إدراكها بوصفها لا تدلّ على الموضوع بفضل نُسخها المحيّنة ، بل بفضل نوعياتها المشابهة أو المجاورة لذلك الموضوع .

لا أحد يماري في كون كثير من السنن المعطاة في حقبة معينة ، لا تكون مُدرَكة بوصفها سننا بالمعنى الدقيق إلاّ بالنسبة لنخبة قليلة من الناس ، في الوقت الذي تكون فيه بالنسبة للسواد الأعظم من الناس شبه سنن و حسب ، كسنن الأدوية الطبّية التي تعتبر أدلتها بالنسبة للمتخصّصين أدلة قانونية رمزية برهانية بينما لا تُدرك مجرّدةً بالنسبة لغير المتخصّصين إلا بوصفها أدلة قانونية مؤشرية حملية . [36]

ناهيك عن إدراك العديد من السنن المؤسّساتية الاصطناعية الذي يتطلّب امتلاك طاقة تأويلية من نوع المؤوّل النهائي الثاني . من أمثلتها السنن التحتي الخاصّ بالإشارة إلى المصالح الحكومية ، الذي و إن كانت تُدرك أدلته فقط بفضل المعرفة به (و هي المعرفة التي تساوق وفق طبيعة التمثيل المتحكّم في هذا السنن البسيط ، المؤوّل النهائي الثاني) ، فإنّ موضوعاتها الوجودية الفعلية لا يمكن أن تُدرك إلاّ بالاستناد إلى سَنن داعم كاللغة أو اللون أو شكل العمران ... فالعلَم المرفوع فوق بعض البنايات يفيد للملاحظ من بعيد – بوصفه دليلا – بأنّها بنايات حكومية دون أن يحدّد بالضبط إن كانت مخفرا للشرطة أو دارًا للبلدية أو مدرسة أو .. و الشيء ذاته يقال بالنسبة للوحة أرقام السيارات ذات الخلفية الحمراء أو المكتوبة أرقامها باللون الأحمر ، فإنّ هذا الدليل يقول إنّها سيارة حكومية دون أن يخصّص إن كانت سيارة رئيس الجمهورية أو رئيس الحكومة أو الوالي أو .. [37]

هذا ما يؤكّد النسبية التي تمّ إسنادها إلى الموسوعة الفُرادية أو الإبستيمي الفردي ، ممّا يجعل محاولة الحصر خاضعة ليس فقط لسنن الموسوعتين (الكونية و الثقافية) و لكن أيضا لقدرة كلّ ذات على الاستنتاج (التعرّف) . لكن إذا كان الاستناد على المعرفة المسبقة بالسنن غير كاف ، فإنّ محاولة إدراك الشيء انطلاقا من التعرّف وحده لا يمكنها أن تكون إلاّ فرضية . كما أنّ فرص انسجام أنواع التعرّف مع أنواع الاستنتاج المحدّدة من طرف **إيكو** كبيرة جدا خاصة مع الشكلين اللذين حدّدهما **إيكو** و هما " ما فوق الفرض الاستكشافي و الفرض

---

[36] / و هي الظاهرة التي سمّاها **إيكو** " التسنين الجزئي hypo codage " و التي ربطها بالحدود التي تنظم التعلم التطوري للاستعمال المشترك للحدود التقنية .

[37] / ما يؤكد هذه الفكرة هو أنّ السنن التحتية و الفرعية تشاكل السنن الكبرى من حيث كون حضور أدلتها خارج السياق لا تتجاوز مستوى كونها حملية في علاقة مؤولها بممثلها .

الاستكشافي الجزئي " [38] و هما شكلان لا يتحقّقان بوصفهما طاقة تأويلية إلا إذا كان المدرك متوفرًا على معرفة سابقة بالسنن تسمح بإنجاز استنتاجاته التعرّفية بناءً على أحد الشكلين ؛ فإذا ما اعتمد المدرك شكل الاستنتاج الافتراضي فلن يكون استنتاجه إلا تحديدا عاما لمحتوى الدليل – المصدر ،

أي لن يكون على وجه الدقّة إلا تحديدا لفسحته [39] : لنفترض أنّ مدركا رأى سيارة فخمة ، لوحة أرقامها ذات خلفية حمراء ، فإنّ ذلك يولّد في ذهنه – بفضل المؤوّل النهائي الثاني المنحلّ عن البرهان السنني – مؤوّلا ديناميا جزئيا يتمثل في كون الدليل مؤشّرا على سيارة حكومية . بعد ذلك – و بفضل عملية تركيبية بين المؤوّل السنني و معطيات موسوعية أخرى – يصل المدرك إلى تحقيق التعرّف المساوق لما فوق الفرض الاستكشافي . كأن تقبل فسحة الدليل بأن المدرك بإزاء مسؤول سام (وزير ، رئيس وزراء ، وال ...) لكن ماذا لو تحقّقت التجربة البصرية لدليل مُناظر للدليل السابق في قرية صغيرة نائية ؟؟... هنا تكون العملية الذهنية التركيبية أكثر خصوصية لأنّها تعمل على تحديد الشخص المخصوص من بين الأفراد الذين يشكّلون عناصر المجموعة المشكّلة للفسحة حينئذ (رئيس بلدية أو رئيس مصلحة فيها أو ...) .

ما يمكن ملاحظته في هذا الصدد هو أنّ المؤوّلين الناتجين عن الفرضين الاستكشافيين ليسا سوى مؤوّلين حمليين تقودهما طاقة تُماثل طاقة المؤوّل النهائي الأوّل ، لذلك سُمّيا فرضين ، إضافة إلى أنّ اكتشاف موضوعهما الوجودي ناتج عن النوعيات فقط . كما أنّ شكل الإدراك هذا و ما يَنتج عنه من تمثيل ليس مقصورًا على السنن الفرعية ، بل يشمل كذلك السنن التحتية المؤسّسة على التحيينات اللغوية . [40]

---

[38] / هذان المصطلحان ترجمة مقترحة من عبد اللطيف محفوظ لمصطلحي **إيكو** : hyper abduction et hypo abduction في مؤلفه الشهير " les limites de l'interprétation . p : 268 et 272 . "

[39] / مصطلح " الفسحة " ترجمة لمصطلح " facette " و هو ذاك الذي يحدّد المغايرات الممكنة لمسندات موضوع ما (les attributs d'un objet quelquonque) . و ما يقصد بالموضوع هنا هو إحدى مغايرات مصطلحات الذكاء الاصطناعي : الأطر ، الخطاطة ، المدونة ، السيناريو ، الطراز ... بعبارة أخرى : الفسحة هي تلك المعطيات التي تعين شكل ورود مسندات الموضوع يوضحها التمثيل بدليل " التوتيم la date " الذي يملك ثلاثة مسندات هي : اليوم و الشهر و السنة . و لكل مسند فسحته المحددة ؛ فسحة اليوم [01 – 31] و كون المجال مغلقا هو عدم إمكانية وجود عنصر خارجه . و فسحة الشهر [01 – 12] و فسحة السنة] 01 – 99 [و كون المجال مفتوحا هنا هو احتمال وجود عناصر على طرفيه كالتأريخ بعد الألفية الثالثة أو قبل ميلاد السيد المسيح .. من هنا يتبين دور الفسحة في تمييز القيم الممكنة ، أما القائمة فتختلف باختلاف الموضوعات و المسندات . أما حين لا يكون الموضوع تقنيا مثل التوميم فإنّ الفسحة تصبح مرتبطة بالتراتبية النمذاجية ... ينظر لمزيد من التفصيل في هذا السياق : **ألان بونييه** . الذكاء الاصطناعي (واقعه و مستقبله) . ترجمة : علي صبري فرغلي . مجلة (عالم المعرفة) . الكويت . ص : 173 .

[40] / لاحظ السنن المجازي على سبيل المثال الذي يظل في محتوى أدلته مشروطا بفعل الذهن الذي يخضع – في إنتاجه له – إلى الشكلين الفرضيين السابقين و ذلك من خلال تعليق **سورل** على الاستعارة التفاعلية في مؤلفه " sens et expression " ص : 164 .

إنّ موضوع الدليل يحدّده هذان المؤوّلان و لا يكون إلاّ حمليا ، لذلك هما يشبهان إلى حدّ بعيد ، الفرض الاستكشافي في حصر المعنى ، غير أنّهما ينهضان عن سنن منظّم يشكّل لهما خلفيةً معرفيةً ضابطة ، بينما هو لا ينهض عن ذلك بالضرورة كونه وسيلة الذهن الحرّة لإدراك كلّ الأدلة بما فيها تلك التي لا تتقيّد بحدود أيّ سنن منظّم [41] (أي التي تحضر معها الفعالية الأيقونية بوصفها المسيرة التعرّفية الوحيدة) .

ما يُلاحظ من جهة أخرى هو أنّ المؤوّلات التي تستند على مثل تلك الآليات السابقة غالبا ما يكون تعيينها لمدلولات الأدلّة غير مطابق بالضرورة لمؤوّلاتها الفعلية ، و هي المسألة التي تدفعنا دفعًا إلى التأكيد على حتمية الاهتمام بالمستوى الفُرادي للموسوعة و بمستوى السُنن العلائقية .

إنّ إمكانية معرفة و لو مدرك واحد للدليل – المصدر معرفةٌ تجريبية ، تؤكّد نسبية المدلولات الناتجة عن تلك المؤوّلات . ذلك أنّ هذه المعرفة التجريبية تعفيه تماما من اللجوء إلى تلك الآليات ليمضيَ مباشرة من الدليل إلى موضوعه الوجودي الفعلي ... لنعد أدراجنا إلى مثال السيارة الحكومية السالف الذكر .. و نفترض وجود مدرك ذي معرفة حقيقية بمن في السيارة ، فإنّه يتعرّف عليه مباشرة و حقيقةً دون المرور عبر الآليات السابقة و عليه – كما سبق و أن وضّحنا – فإنّ المعرفة المباشرة بالمؤوّل النهائي الثاني تجعل سيرورة التأويل مكثّفة و وجيزة و حاسمة .. يبقى الإشكال مطروحا في كون تحقّق هذا النوع من الإدراك الخاصّ جدّا ليس مُعطى موسوعيًا ، بل مجرّد معرفة خاصة بهذا المدرك لا يمكن تعميمها أو اتخاذها إطارًا نظريا . بعبارة أخرى هي معرفة واقعية خاصّة و ليست معرفة واقعية خارجية . [42] و منه يمكن أن تستنتج أنّ الموضوعات التي تفرزها الموسوعة الفُرادية الخاصّة بكلّ مدرك هي مزيج من العوالم الفعلية و الممكنة .. علما بأنّ ما هو عالم فعلي عند هذه الذات قد يكون عالما ممكنا عند أخرى ، لذلك فالمعيار الفيصل في هذا هو المؤوّل النهائي الثاني الخاصّ بشكل حضور الدليل – المصدر في سَنن كلّ مستويات الموسوعة . [43]

و – إلامَ خلُص عبد اللطيف محفوظ بعد هذا التحليل ؟؟ !!..

[41] / نعني بالسنن المنظم ذلك الذي حين نفكك أدلته و ننظر إليها كل واحدة على حدة نحصل على وحدات معنوية ثابتة في الوقت الذي لا يحصل ذلك مع السنن غير المنظمة لأن أدلتها و إن قبلت أن تفكك فلن تكون إلا نوعيات عامة مثلما هو حاصل في أدلة الفنون التشكيلية ...

[42] / يمثل عبد اللطيف محفوظ لهذه الظاهرة و قد تحولت إلى آلية إنتاجية للرواية بفقرة من مطلع رواية " رادوبيس " لنجيب محفوظ يضيق هذا المقام عن ذكرها كاملة .... انظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 186 .

[43] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 186 .

حسب التصوّر الذي اتضحت معالمه لدى **عبد اللطيف محفوظ** ، أصبحت الموسوعة تضمّ المؤوّل الدينامي في علاقته بالموضوع الدينامي الذي يشمل كلّ ظواهر العالم و كذا الموضوعات الدينامية الكاملة لكلّ الأدلة الممكنة . و ذلك لأنّ المؤوّل الدينامي – بسبب كونه مؤوّلا تعرّفيا ذهنيا – ينتج في الوقت نفسه المعرفة ذاتها بالموضوع الدينامي و كذا القدرة على إسقاط هذه المعرفة على الدليل المدرَك في رحاب الحصول على مؤوّله الإظهاري الذي يحلّ محلّ موضوعه الدينامي الموجود أصلا في الموسوعة نفسها .

إنّ الذوات التي تقوم بهذا ، مسكونةٌ بعالمين (داخلي و خارجي) و تمتلك خلفيات معرفيةً بخصوص الأدلة ، متفاوتة من ذات لأخرى و قدرات تعرّفية متفاوتة هي الأخرى .. كلّ ذلك يدعم التسمية التي اقترحها **عبد اللطيف محفوظ** لمعطيات الموسوعة : " المتبدّي " و تسمية تفعيلها في الواقع " تأثير المتبدّي " و لكي تتّضح الرؤية أكثر كان لزاما عليه – من أجل ربط هذا التحديد بالنصوص الروائية – أن يتساءل عن علاقة الموسوعة بالدليل التفكّري !!!

و/ 1 – الموسوعة و الدليل التفكّري :

لا يقف مشروع **عبد اللطيف محفوظ** عند حدود الوصف الدقيق لكلّ آليات إنتاج النصوص – بغضّ النظر عن طبيعتها – بل يطمح فوق ذلك إلى وصف آليات كلّ أنواع التلقّي الممكنة . أما بخصوص النصّ الروائي تحديدا ، فإنّ شكل البناء السابق يخدم كلّ مستويات إنتاجه – فيما يرى الباحث – من الدليل التفكّري (المسؤول الأوّل عن النصّ الروائي) إلى الدليل الإظهاري .

إنّ الانطلاق من فرضية أنّ الدليل التفكّري موضوع دينامي مُقلّص يَنتُج في الذهن بشكل سابق عن التفكير الملموس المتراكب مع قواعد الجنس الأدبي و مشروط بالخضوع لآليات الإدراك التي سبق تحديدها ، يفضي بالضرورة إلى أنّه ناتجٌ عن سيرورة إدراكية تلقّياتية ؛ سيرورة يكون قد أنجزها المنتج انطلاقا من تأمّله العالم (أو من تأمّل المنتج في المتبدّي الثقافي أو الاجتماعي الذي يعيشه) . و إن كانت هذه السيرورة الإدراكية في حقيقتها إدراكا لسيرورة السنن العلائقي الماضوي في تماسّه مع لحظة الإدراك ، فإنّها تكون محكومةً بتنفيذها لغاية تشكّل قيمة البعد الذريعي و التداولي لذلك الدليل التفكّري . [44] لعلّ الأنموذج الأهمّ في المنجَز الروائي العربي و الجزائري

[44] / يُنظر : المرجع السابق . ص : 187 .

على الخصوص لهذه القيم هو تثبيت أو تغيير للمتبدّي [45] ، دون أن يكون التثبيت أو التغيير سببا و حسب ، بل هدفا لسبب ؛ لاحظ مثلا عندما يكون الشعور بضرورة التثبيت مؤوّلا مباشرا (أي سببا) لتهديد ما بالتحوّل ، مثلما يكون الشعور بضرورة التغيير مؤوّلا مباشرا (أي سببا) لرفض الراهن الذي يشكّل في جوهره تهديدا هو الآخر .

إنّ شكل إدراك المنتج للخلل الذي يتبدّى بوصفه أساسا للتهديد ، هو الذي يجعل التثبيت أو التغيير قيمتين إيديولوجيتين للدليل التفكّري تتمظهران في شكل سنن علائقي عادة ما يرتبط بالماضي و يبدو للمنتج أنّه لم يعد منسجما مع تطوّر الوعي ، فتطفو على السطح تبعا لذلك ضرورة " التغيير " . أو يبدو له في شكل سنن علائقي سلبي برز ثمّ أخذ يهدّد السنن القائم فتبرز من جهة أخرى ضرورة محاربته حفاظا على السنن القائم (ضرورة التثبيت) .

من جهة أخرى تكمن أهمية السَنن العلائقي في كونه تفاعلا بين كلّ السُنن (الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية و العقائدية و الأخلاقية و التراتبية ...) في لحظة ما داخل الزمن الفيزيقي [46] يؤدّي في الغالب الأعمّ إلى تغيّر كلّ أنواع السنن كلّما مسّ التغيير سننا أساسيا ، بل يستطيع كلّ سنن – بموجب هذا التفاعل – التأثير في أنواع السنن الأخرى إذا ما كان مهيمنا ، فيفرض عليها أن تأخذ في مستوى تواجدها في السَنن العلائقي العامّ أشكالا تناسبه تظهر بجلاء أكثر في السُنن الفرعية و التحتية . [47] و غالبا ما تتحقّق أشكال التثبيت أو التغيير في شكل إجابة عن سؤال يحمل فكرة (هي موضوع التفكّر) من قبيل : كيف حدث هذا ؟؟ حيث يعمل الدليل

---

[45] / يفترض عبد اللطيف محفوظ في هذا الصدد دليلا كثيرا ما يميّز الرواية العربية هو دليل " غياب الديمقراطية " و الذي يقبل أن يُجسّد في أشكال مختلفة قد يكون بعضها مؤشَرا عليه مباشرة (مثل سنن علاقة الحاكم بالمحكومين الذي تمثله رواية " ملحمة الحرافيش " لنجيب محفوظ) أو يُجسّد في أشكال أقل مباشرية و أقل رسوخا في الموسوعة (مثل سنن العلاقة الأبيسية خاصة علاقة الأب المتسلط مع أبنائه و زوجته و التي يمكن اعتبار ثلاثية نجيب محفوظ أنموذجا لها) كما يمكن أن يُجسّد الدليل في سنن أخرى أدنى مرتبة في سلمية تعبيرها عن إشكالية الديمقراطية في العالم العربي .

[46] / مثال ذلك السنن الاقتصادي بسننه الفرعية الممكنة التي نظمت الحياة الاقتصادية بدءًا من المشاعية إلى الآن .. نلاحظ أنّ كل سنن اقتصادي مهيمن في زمن ما و مكان ما إلا و يتمفصل إلى سنن فرعية و تحتية محيّنة له . بدءًا من سنن الخراج قديما و مرورا بسنن الفدية و انتهاء بسنن الضرائب و المخالفات في الزمن الحاضر ، حيث يمكنه أن ينتج سُننا ملائمة له مثلما أنتج سنن الخراج قديما سنن التكافل الاجتماعي .. بل أكثر من ذلك ، إنّ السَنن الاقتصادي قد يؤثر حتى في السُنن الكبرى المتفاعلة معه كاللغة و التقاليد و العقائد .. و إذا ما رُفض أو حُورب فليس بالضرورة لخلل في ذاته و لكن للاعتقاد الذي قد يكون سائدا في لحظة الإدراك تلك بأنّ له تأثيرا سلبيا على سُنن أخرى هامة و أخرى أهم كالسنن العقائدي و الأخلاقي ... و لعل سنن " تحرير تجارة الخمور " في زمن وزير التجارة الجزائري السابق عمارة بن يونس خير مثال على هذا ..

[47] / ليس بالضرورة أن يكون معنى " الشكل المناسب " أمرا إيجابيا ، فسنن الضرائب مثلا شأنها شأن الجزاءات (ما يترتب مثلا عن مخالفات السياقة و قانون المرور) قد تقبل بفعل تعارضها مع المصالح الاقتصادية للذوات المؤولة أن تنتج سننا أخرى للتعامل (كسنن الرشوة أو التهرّب ..) لتسبب بذلك خللا في السننين الهامين .

مع هذا السؤال على تفسير المتبدّي . أو سؤال على شاكلة : كيف نتجاوز هذا ؟؟ و هنا غالبا ما يتمّ عمل الدليل مع هذا النوع من الأسئلة على إبراز الجوانب السلبية المؤشّرة على الخلل بشكل مأساوي كما تفعل الرواية / الأطروحة ، أو بشكل مضادّ لما هو محسوس من طرف المتبدّي كما هو شأن كثير من الأعمال الروائية التي تصوّر عوالم مثالية نموذجية . أو سؤال من قبيل : كيف هو الحال ؟؟ المرتبط مباشرة بإدراك يؤدّي إلى فهم المتبدّي و حسب في كثير من النصوص الوصفية .

لكنّ ذلك كلّه لا يمنع من كون شكل التثبيت أو التغيير ناتجا عن تركيب سؤالين أو أكثر ، شرط أن يكون سؤال واحد على الأقلّ خاضعا لعلاقة الإبستيمي الفردي (معطيات الموسوعة الفُرادية) بالمستويين المجردين المتعاليين للموسوعة (المستوى الكوني و المستوى الثقافي) .

من زاوية أخرى يمكننا الجزم – وفق ما سبق من تأمّلات – أنّ الدليل التفكّري خلاصة سيرورة تلقّياتية متكاملة يتحوّل بموجبها المتبدّي الخارجي المحايد إلى موضوع مباشر لدليل مُعطى للوعي ، مثلما تتحوّل بموجب هذه السيرورة طاقة الشارح (المنتج) إلى مكان للمؤوّلات التي تربط ذلك الدليل المعطى بمؤوّله الدينامي الذي يحلّ محلّه أو يؤشّر عليه .[48]

هذا ما يؤكد أنّ تشكّل ذلك الدليل في الذهن لا ينفصل عن آليات تلقّيه التي تصبح حينئذ مؤشّرات ذهنية (أي مؤوّلات تعرّفية تحيينية) و مؤشّرات فعلية على سياقاته (هي معطيات المتبدّي) . فتتحوّل – لهذا السبب – في مستوى الإنتاج إلى سياقات لبناء الموضوع الدينامي .. باختصار يمكن القول إنّ الدليل التفكّري قابل – من جهة – لأن يكون أساسا للتمثيل (الفلسفي أو التاريخي أو الروائي أو القصصي أو المسرحي أو الشعري ..) مثلما هو قابل – من جهة أخرى – لأن يشكّل الموضع الذهني لسيرورة الإنتاج . أو بعبارة أخرى هو ناتج سيرورة تلقّياتية ذهنية قد تكون سابقة حتى على التفكير في الكتابة الخاضعة لقيود جنس معين ... إنّ هذه القدرة تسمح له بأن ينسج شبكة من العلاقات مع مراحل الإنتاج التجسيدية (نعني بها سياقات مؤوّلاته في تراتبيتها و التي توضّح شكل تمثّل الدليل التفكّري للمتبدّي المحايد العامّ من خلال المتبدّي الخاصّ بمنتجه) ، قد لا يجدي الخوض فيها قبل الإشارة إلى علاقة الدليل التفكّري ببناء شكله المرتبط بسؤال ما ، من خلال الحديث عن مصطلح نقدي يناسب الموضع الذهني هو " مدار الحديث " أو " المدار " بشكل عامّ :

[48] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 190 .

و/ 2 – المدار و مدار السياق :

المدار عند **إيكو** مصطلح مستعار من أطر نظرية أخرى ، لكنّ **إيكو** وظفه بكيفية يستطيع من خلالها أن يكشف عن النواة الدلالية المسؤولة عن موضوعات و سيناريوهات الخطاب (شكل الإظهار) الشيء الذي جعل المدار في نهاية المطاف أداة لحصر شساعة دائرة التأشير الإظهاري على أجزاء الموسوعة المتداخلة في التفاعلات المتعدّدة بين مختلف السنن الجزئية المنضوية تحت لواء السَنن العلائقي العامّ . تلك الشساعة التي مردّها إلى مظاهر تمثيل الدليل التفكّري بواسطة المؤوّلات الإظهارية التجسيدية و التي هي أدلة جزئية تقبل بدورها التأشير على العديد من الموضوعات المحايثة .

المدار عند **إيكو** إجابة عن سؤال افتراضي تهدف إلى ربط السيناريو بالسياق ، و هي الفكرة التي حاول توضيحها من خلال المثال الذي حلّله في مؤلفه : " Sémiotique et philosophie de la langue " [49] [ليس لـ [زيد] مشكل مع العيش لأنّه يغترف من ثروة أبيه] ، حيث يرى أنّ المدار هنا هو (مصادر العيش) بينما الإطار أو السيناريو هو (حياة بدون هاجس الحاجة) ، بينما يرى **عبد اللطيف محفوظ** قصورا في التحليل يجعل المرء يشكّ في قدرة المدار على حصر ضغط الموسوعة – بحسب تعبيره – و ذلك لأنّ الملفوظ قابل للانفتاح على عدد غير محدود من السيناريوهات التي تتيحها الموسوعة لعدم وجود سياق محدّد .[50] لذلك هو يقترح على – سبيل المثال لا الحصر – سيناريوهات أخرى ملائمة للدليل السابق : [الحياة الاتّكالية ، حياة العطالة المترفة ، الترفّع عن العمل ..] . أمّا المدار وفق تحديد **إيكو** فيبدو مماثلا للموضوعة التي ترتبط بالملفوظ و ليس الموضوعة التي ترتبط بسياق الملفوظ أو التلفظ .[51] و عليه فإنّ كلّا من المدار و السيناريو المفترضين لا يمثّلان سوى تأويل إيحائي ممكن من بين تأويلات أخرى ممكنة لا حصر لها . لكنّنا – و لغرض منهجي – سنبقى في حدود إمكانيتي **إيكو** الناتجتين عن معيار اكتشاف الموضوعة حين تكون ملتبسة : ما مصادرُ [زيد] ؟؟ هل لـ [زيد] مشكل في العيش ؟؟

---

[49] / لمزيد من التفاصيل يُنظر : U.Eco . Sémiotique et philosophie de la langue . op .cit . pp : 176 , 177 .

[50] / إنها الملاحظة نفسها التي لاحظها عبد اللطيف محفوظ في كثير من الأمثلة التي قدمها **إيكو** للاحتمالات في كتابه " السيميائيات و فلسفة اللغة " و كثير من الأمثلة التي قدمها **إيكو** للاقتضاءات في كتابه " حدود التأويل " .. ينظر : Sémiotique et philosophie de la langue . pp : 71 , 72 , 73 و كذلك : . chapitre 4 . les limites de l'interprétation "

[51] / يبدو ذلك واضحا من خلال مداره المقترح (ما هي مصادر زيد ؟) .

واضحٌ جدّا أنّ السؤال الثاني أكثر ملاءمة من الأوّل من خلال الأيقونة الفضائية للتوارد الخطّي للدليل المفترض كونه إجابة ، و ذلك لأنّ الجزء الأوّل من الملفوظ (ليس لزيد مشكل مع العيش ..) هو أقرب إلى كونه نفيا للسؤال المفترض سابقا (هل لزيد مشكل في العيش ؟؟) بينما لا يأتي الجزء الثاني من الإجابة (لأنّه يغترف من ثروة أبيه) إلاّ ليضيف معلومات يتضمّنها اقتضاء السؤال ، مثلما يسمح بافتراض أنّ الموضوعة مرتبطة بالسؤال (ما هي مصادر زيد ؟؟) ..

يُصرّ **عبد اللطيف محفوظ** على الإشارة في كلّ حين إلى أنّ وصف آليات و مراحل الإنتاج عند **إيكو** لم يكن إلاّ انطلاقا من نظرة تلقّياتية صرف ، يقود بالضرورة إلى نماذج و مصطلحات تحُول الكثيرُ من الإحراجات دون اعتمادها . فالمدار – الذي هو معيار لضبط القصد المحدّد للمنتج وفق تحديد **إيكو** – لا ينسجم مع شكل استنباطه من الملفوظ المظهَر .. لعلّ ذلك يُعزى أوّلا إلى أنّ **إيكو** لم يفترض – على خلاف **بيرس** – و هو يستنبط المدار سياقا محدّدا للمثال [52] و إن ادّعى أنّه ينطلق من التصوّر البيرسي ، كما يُعزى ثانيا إلى عدم مطابقة **إيكو** واقع الإدراك مع التمثيل اللذين يفرضان كون الدليل و مؤوّلاته نابعين من سياق و من طاقة وعي مخصوص ، بل يفرضان كذلك تمثّل السياقات التي تحدّدها الموسوعة بوصفها موضوعات دينامية جزئية للمؤشرات النوعية أو الوجودية للدليل – المصدر (و ذلك في حال كون السياق الفعلي للدليل مجهولا أو أفراده مجهولين) . مثال ذلك النصوص المنفلتة من التأريخ الضابط لسياقاتها الفعلية (ألف ليلة و ليلة و ما شاكلها ..) ، مثل هذه النصوص (و لعلّ النصوص التخييلية معنية بهذا كذلك) يكون السؤال المحدّد لمدارها مؤطّرًا بافتراض سياقي موسوعي ملائم حاضر في الموسوعة الكونية أو الثقافية أو في كلتيهما و التي يؤشّر عليها النصّ أو الدليل .

بمثل هذا الإجراء ، يمكن للمدار أن يكون في مستوى النصّ موضوعة و في مستوى الخطاب مدارا . أمّا ما يعنيه مصطلح " مدار السياق " أو المدار السياقي فهو ذلك التفاعل النظري بين " الداخل / نصي " و " الخارج / نصي " و بين الموضوعة النصّية و المدار الناتج عن السياق و الذي يحمل في رحمه معنى الإجابة عن السؤال الموجّه لبناء شكل الدليل التفكّري في جهة الإنتاج من المعادلة ، كما يحمل في الجهة الأخرى منها (جهة التلقّي)

[52] / يمكن للموسوعة في حالة كهذه (لا يحدّد فيها **إيكو** سياقا لمثاله) أن تقدم عدة مدارات ملائمة لهذا المثال كأن يكون زيد هذا طفلا فقد والديه أو يافعا جنّ أو شل .. أو أن السائل يجهل حقيقة السنن العلائقي للمجتمع الذي ينتمي إليه زيد في هذه الفترة من القرن 19 أين كان البورجوازيون الشباب يتعالون عن العمل لأنّ التحذلق و البطالة حينئذ أكثر جاذبية من العمل عندهم مثلما تصوّر ذلك رواية Madame Bovary .... و عليه فإنّ كل سياق من هذه السياقات أو من غيرها مما هو مناسب إلا و يقدم مدارا مختلفا و متميزا .

معنى الموضع الذهني الموسّط لسيرورتين محايثتين هما سيرورة تلقّي المنتج للعالم و سيرورة إنتاجه للنصّ المقيّد بقواعد و ضوابط و قيود الجنس الأدبي .

بناءً على القاعدة التي تؤكد أنّه (بالمثال يتّضح المقال) يدعم **عبد اللطيف محفوظ** فكرته بمثال يفترض فيه ذهن منتج منهمك في تأمّل مجتمعه (و هو جزء من العالم) من خلال إحساسه بوجود خلل يهدّده هو " غياب الديمقراطية " ، ثمّ يفترض أنّ موقفه الإيديولوجي يُملي عليه مقاومة هذا التهديد ممّا يقتضي أنّه سيسعى إلى (التغيير) و ليس إلى (التثبيت) . على أساس افتراضه هذا سيصبح الدليل " غياب الديمقراطية " في ذهن المنتج موضوعا ديناميا ذهنيا لمؤوّل دينامي للعالم المدرَك (أي ناتج الدليل التفكّري) و مدارا سياقيا لنصّ محتمل تؤسّس شكله الأسئلة الأوّلية المرتبطة بعلّة الخلل ؛ [كيف حدث هذا ؟؟] . و هو التساؤل الذي يصبح معه شكل الدليل المجسد لناتج الدليل التفكّري " غياب الديمقراطية " مبأرًا حول انحراف السَنن العلائقي ، خاصّة سنن علاقة الأفراد بالمؤسّسات و علاقة المؤسّسات بالأفراد في الماضي " الاستمراري " . ثم يعقبه التساؤل [كيف نتجاوز هذا ؟؟] ، و هنا يأخذ مؤوّل الدليل التفكّري مع هذا السؤال شكل خطّة ما لإقرار الديمقراطية ... أمّا في مجال الإنتاج الأدبي فقد يأخذ هذا الدليل شكلا مباشرا أو أشكالا أيقونية تضاهي علاقة " المدينة الفاضلة " بالمدار السياقي المجسّد لها . و قد يكون ذلك عن طريق وصف المنتج لشكل حياة محقّقة لقيم الديمقراطية من قبيل ما قام به مترجم كتاب " كليلة و دمنة " الذي سعى إلى تحقيق مدار (ضرورة الاحتكام إلى العقل و التروّي و الاستناد إلى المفكّرين) و هو المدار الغائب في الواقع الفعلي المحاقب لزمان إنتاج الترجمة .

أو بكلّ بساطة مجرّد التساؤل عن [كيف هو الحال ؟؟] و هنا يأخذ الدليل التفكّري شكل وصف للمتبدّي وفق شكل حضوره في وعي المنتج ... كلّ ذلك لأنّ المتبدّي بكلّ سننه المتفاعلة و المتداخلة التي تشكّل شكل حياة المجتمع ، تصبح تجليّا ظاهريا لغياب الديمقراطية ، الشيء الذي يعني – من الجهة المقابلة – أنّ السنن العلائقي المحاقب ، رغم أنّه كلّي و ضاغط ، يصبح وفق هذا الإدراك متأثّرا بسنن جزئي خاضع له و مؤوّلا إظهاريا في الوقت ذاته لهذا السنن المتمثّل في العلاقات المتبادلة بين الأفراد و المؤسّسات أو الأفراد و من يمثّل المؤسّسات . في حالة كهذه لابد أن يرتبط السؤال المؤسّس لمدار هذا المثال بالتساؤل عن ماهية الخلل في هذه اللحظة و في هذا المتبدّي (مجتمع منتج الدليل) بالنسبة لهذا المنتج . على اعتبار أنّ المتبدّي و لحظة إدراكه و

مكان سيرورة إدراكه (ذهن المنتج) هي العوامل المعطاة من طرف مستويات الموسوعة التي تشكّل فعلا ، عناصرَ السياق . [53]

لابدّ من الإشارة إلى أنّ خصوصيات مراحل الإنتاج التجسيدية اللاحقة هي التي فرضت – في هذا المستوى من البحث – منطقها بتعويض المدار السياقي للدليل التفكّري و ناتجه المرتبط بخلاصة إدراك الذهن للعالم بواسطة الآليات التي سبق تحديدها . كلّ ذلك لسبب وجيه هو أنّ المدار السياقي يناسب تماما تحوّل الدليل التفكّري من مؤوّل دينامي ذهني للعالم إلى موضوع دينامي يتطلّب أن تُمثّل سياقاته بفضل سيرورات تمثيلية معقّدة تحوّله في نهاية المطاف إلى نصّ مؤلّف من عدد من المؤوّلات الإظهارية المؤشّرة عليه . لكن لماذا أضاف **عبد اللطيف محفوظ** صفة (سياقي) إلى المدار ؟؟ !! إنّ ذلك – كما يصرّح هو – من أجل تمييزه عن توظيف **إيكو** و غيره من الذين لا يدلّ المدار عندهم إلاّ على المراحل التجسيدية للنصوص المظهرَة وقد أخذت بمعزل عن السياقات الخارجية و كذا المراحل الذهنية المنتجة لهذا المدار الذي لا يُدرك عند **إيكو** في مستوى علاقته بالنصّ إلاّ بوصفه مبنيا و ليس بوصفه قابلا لأن يكون معطى و مبنيا في الوقت ذاته . [54] مثلما تترتّب عليه مستويات مراحل الإنتاج الكبرى : المدار النصّي و المدارات السردية و مدارات البنية الإظهارية . [55]

أ/ **المدار النصّي** :

هذه المرحلة وثيقة الارتباط بالمرحلة السابقة (مرحلة تشكّل المدار السياقي) أين يكون المنتج قد أدرك – في مكان و زمان و شروط نفسية ما .. – المتبدّي الذي هو صورة العالم أو المجتمع أو إحدى ظواهرهما ، ثم حوّله في ذهنه إلى موضوع دينامي (هو ناتج الدليل التفكّري) .. بعدها فكّر في جعل هذا الدليل موضوعا للتواصل مع الآخرين .. إنّها لحظة العزم التي يتحوّل فيها الدليل إلى مدار سياقي ، أي إلى الجزء الذي يشكّل السياق المناسب (من بين سياقات ذلك الدليل الممكنة) بقصد الإجابة عن السؤال الذي أدّى إلى تشكّل وعي المنتج بالمتبدّي .. أو هي اللحظة التي يبدأ فيها التمثيل الذهني المجرّد المرتبط بتفكير المنتج في شكل بناء سياقات

---

[53] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 194 .

[54] / ينظر : المرجع نفسه . ص : 195 .

[55] / إذا تعمّد عبد اللطيف محفوظ استعمال مصطلح " المدار " في وصف كل مراحل الإنتاج فذلك – حسب رأيه – لكي يتم تأويل الرغبة المحايثة في ربط مراحل الإنتاج بالسياق بطريقة تبدو من خلالها كل مرحلة إجابة عن سؤال نابع من سياق المرحلة السابقة ضمانا لتماسك الانتشار و ترابطه . إضافة إلى أنّ مصطلح المدار – بالمعنى الذي روّج له عبد اللطيف محفوظ – و بالنظر إلى المستوى الذي وضعه فيه ، يبدو أكثر المصطلحات استجابة للخلفية الذريعية البيرسية المعتمدة في تصور الباحث و التي يرتكز عليها بحثنا كذلك .

الموضوع الدينامي الذي يتحوّل حينها إلى موضوع مباشر عبر استحضار قيود الجنس الأدبي كما قيود الخطاب . و هي اللحظة التي يبدأ فيها كذلك التمثيل الذهني المجسّد من خلال التفكير في السياقات الدلالية مجسّدة في تلك القيود التي هي أدلة قانونية أو ما فوق تسنينات أجناسية ...

إذا ما وقع اختيار المنتج على الرواية جنسًا أدبيا للتواصل ، فعليه أن يحوّل المدار السياقي المجرّد إلى خطاطة خاضعة لإرغامات المؤوّلات السَننية السردية . الأمر الذي يحتّم استعادة السيرورة التأويلية نفسها التي رافقت تشكّل الدليل التفكّري ، و ذلك انطلاقا من المؤوّل السَنني الأجناسي الأوّل و هو الحكاية الخاضعة بدورها لموضوعها الدينامي (المدار السياقي) و شكل تمفصلها اللاحق (قواعد الجنس الروائي) . و عليه فهي تأخذ – في علاقتها بذلك الموضوع الدينامي الذي تشكّل سياقا تجسيديا له – شكل مؤوّل قضوي له ؛ أي تطويرا لبعض نوعياته الكامنة في أساس ممثّله .. و هو الأمر الذي لا يتمّ إلا بتحويل هذا الموضوع الدينامي إلى أيقونة حملية .

بالعودة إلى المثال السابق ، يُمكن القول إنّ الدليل " غياب الديمقراطية " سيتحوّل في ذهن المنتج أثناء هذه المرحلة من مؤشّر قضوي إلى أيقونة حملية (و قد سبق توضيح ذلك) .. إنّ هذا التحوّل يشكل انحلالا للدليل ، فيسمح تبعا لذلك بممارسة الانتقاء الذي يكون مشروطا بملاءمته للمؤوّلات السننية الأجناسية في إطار خضوع ذلك كلّه لتصوّر المنتج لقارئه المفترض . بعد ذلك تأخذ النوعيات التي تمّ انتقاؤها في هذه المرحلة شكل سيناريو علائقي يكون بمثابة مؤوّل تجسيديّ للمدار السياقي إمّا أيقونيا أو مؤشّريا . من هنا ، إذا كانت هذه النوعيات مُستنتجة من طرف سيرورة التلقّي ، فلا يجوز اعتبارها موضوعا ديناميا للنصّ الروائي ، بل فقط سياقا أو سياقات [56] لذلك الموضوع ، لأنّ هذا الأخير يرتبط بمراحل سابقة على هذه النوعيات .

و إذا كانت الأشياء إنّما تُعرف أكثر حين مقارنتها بأضدادها أو أشباهها و نظائرها ، فيمكن مقارنة المرحلة التي يُعبّر عنها المدار النصي بالمرحلة التي تُسمّى " الإيجاد " [57] عند **أرسطو** أو المراحل الأوّلية لتشكّل النصوص السردية عند الكثير من مُنظريّ السرديات و التلقّي : كالفابيولا عند **إيكو** و القضايا الكبرى عند **فان دييك** و

[56] / السبب في ذلك هو أنه قد تتعدد السياقات المناسبة للدليل التفكّري الواحد و المدار السياقي كما قد تتساوى من حيث قدرتها على التأشير عليهما ، لذلك قد يبدو للمنتج أنه من الضروري انتقاء أكثر من نوعية (في شكل حكاية مثلا) و هو ما يجعل المدار النصي مؤلفا من عدة مدارات فرعية و هذا الأخير يجعل الإظهار مركّبا (كما هو ملاحظ في كثير من أعمال نجيب محفوظ الروائية : أولاد حارتنا – ملحمة الحرافيش – ليالي ألف ليلة و ليلة ...)

[57] / مصطلح " الإيجاد " ترجمة مقترحة من طرف عبد اللطيف محفوظ لمصطلح invention . ربما يكون من الأنسب ترجمته بـ " الخلق " أو " الإبداع " .

البنية الأوّلية للدلالة عند **غريماس** و التناظر الأكبر عند **راستيي** ... لكن دون أن تعنيَ المقارنة في هذا المقام التطابق التامّ ، لأنّ الأمر سيغدو حينها تضخّما و تُخمة تنظيرية تزيد من تعقيد الأمور بدل الإسهام في انفراجها . فإذا كانت المصطلحات المذكورة تحدّد مرحلة نهاية الاختزال التلقياتي ، كما تحدّد و- إن - ضمنيا بداية سيرورة الإنتاج ، فإنّ المدار النصّي - وفق التصوّر الذي يحاول **عبد اللطيف محفوظ** صياغته - ليس نهاية لسيرورة الاختزال المرتبطة بالتلقّي ، بل مرحلة من بين مراحله و كذلك ليس بداية لسيرورة إنتاج النصّ ، بل مرحلة من بين مراحل هذه السيرورة لا غير . [58]

لكنّ الأمر لا يقف عند هذا الحدّ ؛ إذ أنّ هذه المرحلة بفعل كونها دليلا مركّبا ، تتضمّن إمكانات تشعّب الحكاية و تحوّلها إلى حبكة من حيث إن المدار النصّي - و إن كان مجرّد مؤوّل لسياق دينامي لدليل- مصدر هو المدار السياقي - فإنّه يصبح في حدّ ذاته دليلا - مصدرا يتطلّب بدوره أن يُؤوّل من طرف سياقات دينامية تحدّده و تربطه بمصادره المحايثة . [59] تلك المصادر التي تشكّل - وفق مقصدية المنتج - المرحلتين اللاحقتين : المدارات السردية و البنية الإظهارية .

ب/ المدارات السردية أو دينامية التشعّب :

بالعودة إلى المرحلة السابقة (المدار النصّي) ، نلاحظ أنّها - و هي تجسّد المدار السياقي - تتحوّل آليا في ذهن المنتج إلى دليل - مصدر لموضوع دينامي جديد ، ما يعني أنّها تتحوّل إلى مؤشّرات على سياقات الحكاية بتأشيرها على موضوع الحكاية الدينامي دون أن تكون لها الحرّية المطلقة في ذلك ، لأنّها تكون حينئذ مراقبة من طرف حدود و نوعيات الدليل التفكّري و بقية الأدلة المؤوّلة له من جهة ، و خاضعة للمؤوّلات السَننية الأجناسية من جهة أخرى .

يتمثّل التأشير خاصة في انتقاء القضايا الجزئية بكيفية يكون فيها حرًا و مقيّدا ؛ تتجلّى الحرّية في كون المنتج و هو يجد نفسه أمام محتويات موجودة ضمن " استمراري " شاسع يترابط مع كل نوعيات أساس الدليل (مدار السياق أو مدار النصّ) ، حرًا في انتقاء واحد أو بعض من تلك المحتويات . و يتجلى القيد في كون أيّ دليل يتمّ

---

[58] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 198 .

[59] / في هذا المستوى من البحث يبدو جليا تصوّر عبد اللطيف محفوظ المغاير للتصورات السائدة و المتمثل في وضع حد لاعتبار هذه المرحلة أقصى ما يمكن أن تصل إليه مراحل الإنتاج ، كما وضع حدا للعمومية المطلقة التي تغيّب الذات كما تغيّب الإيديولوجيا و تجعل هذه المرحلة عند الكثير من المنظرين قابلة لأن تكون اختزالا لعدد غير محدود من النصوص .

انتقاؤه أو توجيهه إلاّ و يجب أن يكون مرتبطا بذلك الدليل و مؤشّرا عليه بالإضافة إلى خضوعه للمؤوّلات السننية الأجناسية المناسبة .

يواصل **عبد اللطيف محفوظ** في هذا الصدد استثمار المثال السابق " غياب الديمقراطية " لدعم تصوّره و الدفاع عنه : إنّ لحظة تحويل المدار السياقي في المثال السابق إلى مدار نصّي ، تشكّل التوجيه الأوّلي و القاعدي للتعبير بشكل ملموس (أو بشكل جمالي بتعبير **هيجل**) عن ناتج الدليل التفكّري ، عن طريق إخضاع المعنى للمؤوّلات الأجناسية بطريقة يكون فيها هذا التحليل نفسه نتيجة تجسيدية لفعل ذهنيّ منهمك في انتقاء يُمارَس على كلّ الحكايات القابلة لأن تجسّد و لو إحدى نوعيات أساس الدليل .

بناءً على ما سبق يُفترض أنّ المنتج و هو يجعل الدليل الممثّل للمدار السياقي ، ينحلّ إلى الأوّلانية الضامّة لكلّ الحكايات التي يمكن أن تجسّده . ثم يقرّر بعدها انتقاء المدار النصّي (ناخب بائس يبيع صوته لمرشّح فاسد) من بين مجموعة من المدارات الممكنة . بعد ذلك يحوّل ذهنُه هذا الدليل الجديد إلى نوعيات مؤشّرة على سياقات أقلّ شساعة ، لأنّ الأدلة تقبل عدّة فسحات و الفسحة بدورها تقبل عدّة عناصر أو سُطيحات و هكذا دواليك .. ، فالدليل الجزئي الأوّل (الناخب) يقبل فسحات متعدّدة منها العمر (مراهق ، شاب ، كهل ، شيخ ..) و كذا المستوى الثقافي بالمعنى العاميّ (أمّيّ ، متمدرس ، ذو ثقافة محدودة ، ذو ثقافة عالية ...) و كذا فسحة المكان (مدينة كبرى ، قرية نائية ، بادية ...) ثم فسحة الانتماء الاجتماعي (عاطل عن العمل ، عامل محدود الدخل ، عامل ذو دخل مريح ، إطار سام ...) كلّ هذا إضافة إلى إمكانيات لفسحات أخر ترتبط به بوصفه إنسانا ؛ كمستوى وعيه بالدليل (التصويت و ضوابطه و إجراءاته ..) ، هل هو مهرجان شعبي للتذكير بالانتماء الإثني و التعصّب له ؟؟ هل هو مهرجان كرنفالي ؟؟ هل هو فعل مسؤول يتغيّا المساهمة في توجيه سياسة البلاد ؟؟ إلى غير ذلك من الفسحات التي تنفتح آفاقها كلّما تعلّق الأمر بالإنسان و الديمقراطية .

من زاوية أخرى تفتح أمام المنتج إمكانات لا حصر لها لبقية مكوّنات موضوع هذا الدليل ، سواءٌ أ تعلّق الأمر بالذوات (المترشّح ..) أو بالوسطاء أو بالسلطات و الهيئات المشرفة على العملية أو تعلّق الأمر بالعلاقات و كيفية تمفصلها (كعلاقة الناخب البائس بالمترشّح ..) . و الشيء ذاته يمكن قوله إذا تعلّق الأمر بالمؤوّلات السننية الأجناسية الخاصّة بالقضايا الجزئية التي تُهيّئُ ذهنيا في هذه المرحلة (إذ يمكن – فنّيا – توجيه الحلّ أو

تغييبه أو جعله مفترضا أو تأجيله ... مثلما يمكن لهذا الحلّ أن يتصدّر التوجيه الذهني مثلما يمكن للوضعية البدئية أن تُذيّل .. كما يمكن للصراع السردي أن يكون فعليا " جسديا " أو كلاميا أو معرفيا أو ...)

لكن .. ما السرّ في تسمية هذه المرحلة بالمدارات السردية أو دينامية التشعّب ؟؟ !!

يقول **عبد اللطيف محفوظ** في هذا الصدد : إنّ القضايا الجزئية المنبثقة عن القضايا الكبرى تحضر في شكل سيناريو علائقي مؤلّف من مجموعة من السيناريوهات التناصّية و الثقافية ... تؤشّر في كلّ عملية إنتاج دقيقة على السياق الذي كان سببا في استدعائها . و بالتالي هي ليست مؤوّلات لـ (موضوعة) بل لـ (مدار) من جهة كما إنّها من جهة ثانية – و هي تخضع للمؤوّلات السننية الأجناسية – تصبح مؤوّلات محدّدة للدليل – المصدر من خلال تحديد سياقاته . لذلك هي تبدو في علاقتها به فعّالية دينامية لخلق التشعّب الناجم عن فعل التحديد ذاته . [60]

هذه المرحلة باختصار ، هي المرحلة التجسيدية الذهنية الثانية (تُشاكل مقولات البنية السطحية عند **غريماس** في كونها مرحلة " ما وراء – لغوية ") تأخذ وضعا تركيبيا يوائم بين السياقات [61] المؤشّرة على ناتج الدليل التفكّري و بين قواعد الجنس الأدبي . فضرورة وجود السارد و الشخصيات في العمل الروائي يفرض على المنتج إضافةً إلى السياقات التي سبق التفصيل فيها (و المتّصلة بالقضايا الجزئية و الفُسحات و عناصر الفسحات ..) أن يتصوّر طاقة إدراك كلّ ذات (ساردًا كانت هذه الذات أو شخصيةً) و أن يتصوّر مستوى تطوّر وعيها و قدراتها التأويلية التعرّفية و كذا حجم معرفتها المسبقة بالعالم و بالذوات المشاركة في العمل الروائي و أن يتصوّر وفق ذلك ، تصوّر كلّ ذات عن نفسها و عن الآخرين ؛ بعبارة أخرى عليه أن يتصوّر كلّ ما ينتج عن ذلك من عوالم ممكنة للشخصيات و من اقتضاءات و أفعال لغوية و قواعد أخرى – قد تُتصوّر إنتاجيا – كآليات الإنتاج الصيغية و الزمنية و الصوتية بمعناها عند **جيرار جنيت** .. إنّها المرحلة الأخيرة في سلسلة سيرورة الإنتاج الذهنية و لا يبقى بعدها إلاّ تجسّدها الماديّ عبر مؤوّلات إظهارية تشكّل النسيج النصّي المعطى للقراءة . [62]

---

[60] / يشير **هيجل** إلى أنّ التحديد سلب ، و كل سلب مراكمة للصفات و النعوت .. من ذلك مثلا أنّ تمييز المكان يقتضي سلب عمومياته أي وصفه . و قد يؤدي وصفه إلى خلق موضوع دينامي خاص به (كسرد تاريخه أو وصف آثاره أو عادات من أقاموا و يقيمون به أو ..) دون أن يتجاوز هذا الموضوع الدينامي حدود التأشير على موضوع الدليل – المصدر و هكذا ..

[61] / ليس هناك ما يمنع من أن تتحوّل هذه السياقات بدورها إلى أدلة مصدرية جزئية تتطلب هي الأخرى سياقات جديدة مؤولة لها و هكذا دواليك

[62] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 201 .

و/3 – البنية الإظهارية :

تُعتبر البنية الإظهارية مرحلة الإنتاج الذهنية النهائية و تكون بمثابة إظهار تجسيدي مادّي لها (نعني بالمادة هنا لغةً ثانوية محيّنة انطلاقا من لغة طبيعية ما) و هو ما يعني أنّ المدارات السردية و هي تُهيّأ في مراحل الإنتاج الذهنية الأخيرة وفق الشروط التي سبق تحديدها ، لا تكون إلاّ حالةً للأشياء قابلةً لأن تتحقّق من خلال المؤوّلات التجسيدية للغة منمذجة ثانويا بناءً على أيّة لغة طبيعية ما . الشيء الذي يعني في نهاية المطاف أنّ المراحل التي تسبق الإظهار المادّي ، لا تتّصل باللغة و لكن بالفكر الذي يستعمل اللغة من أجل إدراك العالم . و إذا قرّر منتجٌ ما انتقاء لغة ما فإنّه يرتبط بالضرورة بموسوعتها الثقافية ؛ ذلك أنّ الأدلة المتداوَلة (خاصة الأدلة المفردة) مشحونة بالضرورة بالمعاني الذريعية و التداولية التي تسنّها الموسوعة الثقافية الخاصة بها .[63] و الشيء نفسه يصدق على الاستعمال الجزئي للهجات المحلّية و أسماء الأماكن و كثير من الأمور " المحلّية " التي لا يعرف حيثياتها و معطياتها إلاّ أهلها . و لعلّ مثال " **مقهى الريش** " في رواية نجيب محفوظ " **يوم قتل الزعيم** " أصدق دليل على ذلك ؛ إنّ هذا الدليل الذي حضر في سياق وصف المكان الذي تعرّف فيه (**علوان**) على حادث إطلاق النار على السادات ، ينتمي إلى سَنن تحتيّ يضمّ أدلّة أسماء و أماكن و درجات مقاهي القاهرة التي يعرفها القاهريون وحدهم أو على الأقلّ أكثر من غيرهم ، كما يضمّ هذا السنن مستوى روّادها الطبقيّ و المعرفيّ ... هذا السَنن حاضر لا محالة في ذهن المتلقّين المحاقبين للمنتج و الذي يبدو أنّهم يشكّلون صورة قارئه المفترض ، لذلك هو أضمر سياق الدليل الدينامي (تجنّبا للشرح و التفصيل و حفاظا على المستوى الفنّي للعمل الروائي) و ترك أمر الوصول إلى الموضوع الدينامي الخاصّ بهذا الدليل الجزئي و بعلاقاته بالأدلة المصدرية إلى القدرة التأشيرية للدليل ذاته [64] التي تستطيع إذا ما تمّ الاستناد إلى المؤوّل النهائي الثاني أن توجّه المتلقّي غير المنتمي إلى السياق الثقافي القاهراتي إلى ذلك الموضوع و إلى تلك العلاقة .. لاحظ مثلا قراءة صلاح فضل – و هو العارف

---

[63] / لاحظ على سبيل المثال أنّ الغراب مرتبط في موسوعتنا الثقافية العربية بالشؤم و الخراب و الأماكن المهجورة .. لذلك فإنّ استعماله في نص عربي بهذا المعنى لا يستدعي السياق المبرر لذلك المعنى ، بينما يتوجب على العربي الذي يستعمله في لغة غير عربية بالمعنى نفسه أن يدمج إشارة إلى السياق الذي بفضله يدل الغراب على ذلك المعنى ... و الشيء نفسه يمكن قوله عن كل الاستعارات **المطفأة** و التي توجد في شكل مؤولات سننية لغوية ثانوية ذات بعد موسوعي ثقافي منقطع عن الحاضر .

[64] / يرى **إيكو** أنّ الدليل يفجّر في الذهن ما يناسبه في الموسوعة و هو ما يعني وفق التدلال البيرسي أنّ المؤول الدينامي يستطيع أن يستحضر الموضوع الدينامي .

بالموسوعة القاهرية – حين يرى أنّ " الإشارة المقترحة لمقهى الريش إمعانٌ في الربط بين أحشاء الرواية و شوارع العاصمة ، هنا حبل السُرّة ، فهي ملتقى المثقّفين و مظهر تجسيد الشعب اللاهي الصابر المستلب .. " [65]

لا شكّ أنّ للغة علاقةً بموسوعة مستعمليها الثقافية من خلال احتوائها على أدلّة تقوم – في أذهان المجموعة المتكلّمة المحاقبة لزمن الإنتاج – مقام المدارات . كما لا شكّ أنّ الإظهار النصّي لا يتحقّق إلاّ بوصفه منتميا إلى لغة ثانوية (أو لغة منمذجة ثانويا بتعبير **يوري لوتمان**) [66] تتماثل مقولاتها مع ما فوق التسنينات الأجناسية و البلاغية و الأسلوبية . و إذا ما نُظر إليها في مستوى وجودها المجرّد فإنّها تبدو مؤوّلات سننية ثالثانية ضرورية تفرض الارتباط بالموسوعة التناصّية . لكن قد يطفو إشكال على السطح يتمثل في رواية " مفردة " يمكنها أن تُحدث قطيعة في مسار تطوّر جنس الرواية ، بخرقها أفقَ الانتظار الذي يكون توارد النصوص قد أرساه ، فتأخذ – إظهاريا – شكل استراتيجية مدروسة لتقويض أغلب المؤوّلات السننية للجنس الروائي و إبقاء أهمّها حاضرا حتى لا تخرج عن إطار هذا الجنس الأدبي تماما ... إنّ هاجسا من هذا النوع يدفعنا لحصر الموضوع في حدود ما يتطلّبه مقام البحث هذا ؛ أي في علاقة الدليل الإظهاري بخصوصيات اللغة المنمذجة ثانويا و بالموسوعة التناصّية ممّا يحتّم – في هذه المرحلة من البحث – الاهتمام و الاكتفاء بدراسة قضيتين هما : علاقة الإظهار بالمدارات المتراتبة المحايثة و خصوصيات ميتافيزيقا لحظة التجسيد الفريدة ..

و/ 4 – الإظهار و المدارات المتراتبة :

الرواية ... هذا الجنس الأدبي ، يصعب توصيفه بدقّة متناهية لكثرة المنظّرين فيه ، لكن و رغم ذلك يمكن وصفه بأنّه كُلّية ممتدة (لفرد أو لمجموعة من الأفراد) أو استعارة زمنية يناظر المتبدّي و يرتكز في بنائه الفنّي على وجود ذات ناظمة (هي السارد) مع العديد من الذوات الفاعلة و المنفعلة (الشخصيات) تعيش الزمن المزدوج : الداخلي (أو العواطف بتعبير الأبيقوريين) و الخارجي (و هو الإكراهات الخارجية) يولّدان بدورهما عالمي الانفعالات و الأحاسيس اللذين يشكّلان بفضل تعالقهما عالم الرواية الداخلي الذي يتمّ التعامل معه من خلال

[65] / صلاح فضل . قراءة جمالية في رواية سياسية . ضمن مجلة آفاق . اتحاد كتاب المغرب . الرباط . 1990 . ص : 65 .

[66] / يُنظر : I.Lotman . La structure du texte artistique . éd. Gallimard . Paris . 1973 . p : 36 .

العالم الخارجي الذي يعتبر مجال الفعل و تحقيق المعارف المكتسبة ، كلّ ذلك بهدف إدراكه أو تغييره أو تثبيته أو التأثير فيه .. [67]

شخصيات العمل الروائي ليست في واقع الأمر إلاّ بناءً فنيّا شكليا تفرضه المؤوّلات السننية الأجناسية للمدارات المتراتبة ، لذلك فإنّ تفاعل العالمين ليس في نهاية الأمر بالنسبة لهذه الشخصيات سوى تصوّر للذات الناظمة (المنتج مباشرة أو المنتج من خلال سارده) . و حين تتعالق و تتفاعل عوالم الشخصيات في الرواية ، فذلك يعني بالضرورة صورة التفاعل الذي حدث في ذهن المنتج ، و هو ما يرجّح في النهاية كفّة نظرية العمل الممارسية كما حدّدها **سورل** [68] و المبنية تماما على مفهوم " القصدية " المنسجم إلى حدّ بعيد مع تفاعل العالمين بالنسبة لكلّ ذات .

لنفترض أنّه في لحظة ما من تطوّر الإظهار النصّي ، حضر في ذهن المنتج مدار سردي محلّي كان عليه أن يُسنده إلى شخصية من شخصياته الروائية ، و ليكن هذا المدار على سبيل المثال فكرة الذهاب من قسنطينة إلى العاصمة . [69] يشكّل هذا المدار الذهني الذي هو ناتج سببية ذهنية و سببية مقصدية ، الخلفية الموجّهة لفعل الإظهار . لكنّ الأمر قد لا يتمّ كما كان مخطّطا له ، إذ قد يحدث أن يُحوّل الإظهار الفعلي و ميتافيزيقا لحظة إنجازه ، البنيات الفعلية المهيّأة ذهنيا بوصفها مؤوّلات لسياقات دينامية محايثة إلى أدلّة مصدرية لسياقات دينامية خاصّة بها . بعبارة أخرى ؛ فإنّ ما كان مقصدية سببية ذهنية ذاتية ، يتحوّل تحت مفعول الكتابة الروائية و ضغطها ، إلى مقصدية سببية ذات بعد كينوني ، حيث يهيمن المبدأ الصوري للاستعمال اللغوي ، خاصّة إذا علمنا أنّ لحظة إنتاج (إنجاز) العمل الروائي ، تفرض مسافة لترسيخ جذور الكائن قصد تحقيق إظهار نصيّ غير ملتبس .

---

[67] / يُنظر في هذا الصدد على وجه الخصوص أهم من نظروا لهذا الجنس الأدبي : : G.Lukac . Théorie du roman . éd : Gouthier . 1963 . p : 54 . / C.S.Peirce . Ecrits sur le signe . op . cit . p : 129 . / A.J.Greimas et Fontanille . Sémiotique des passions (des états de choses aux états d'âmes) . éd : Seuil . Paris . p : 13 .

[68] / يُنظر تصوّر **سورل** في مؤلفه : AR.Searl . Du cerveau au savoir . éd : Hermand .Paris . 1985 .

[69] / هذا المدار مستوحى من رواية " الزلزال " للطاهر وطار ممثلا في شخصية (بولرواح) .

بناءً على ما سبق فإنّه غالبا ما تفرض هذه اللحظة الرابطة لذات الشخصية الروائية بالعالم المحيط بها – في إطار تصوّر المنتج المقيّد بدوره ببناء سياقات المدارات المتراتبة – تجاوز السببية المقصدية إلى الخلفية المقصدية التي هي المجال الفعلي للموضوع الدينامي المستعصي على النفاذ . [70]

إنّ فكرة سفر (بولرواح) مثلا من قسنطينة إلى العاصمة ، حتى و إن كانت فكرة مقصدية تلقائية بالنسبة لهذه الشخصية ، فإنّ لها عدّة مقصديات ثانوية (من وجهة نظر العمل الفنّي) . لكن هذه المقصديات الثانوية لا تحضر إلاّ بعد أن يكتمل موضوع الفكرة كما حدّده **بيرس** [71] ضمن عمليات ذهنية معقّدة تأخذ بعين الاعتبار السببية المقصدية و الخلفية المقصدية و معطيات الموسوعة الفعلية (أو التحليل الممارسي بتعبير **سورل**) : فالذهاب من قسنطينة إلى العاصمة قد يتطلّب في مستوى الإظهار النصّي ، تجسيد عدد من سياقات موضوعه الدينامي " الكامل " إذا كانت المدارات المحايثة تستوجب ذلك بطبيعة الحال .. إنّ دليل " السفر " في مثل هذه الحالة يتطلّب على الأقلّ تحويل (الحالات النحوية) بمعناها عند **فيلمور** ، من المستوى الحملي إلى المستوى القضوي .. لنفترض أنّ المنتج اختار (السيارة) وسيلةً للنقل ، فإنّها لا تكون قبل اختيارها إلاّ إمكانية من بين إمكانيات أخرى لم يقم التحليل الممارسي للسفر من قسنطينة إلى العاصمة بتوجيهها . تُشكّل هذه الإمكانيات نوعيات حملية يمكن تأطيرها بدالة متغيّرة من النوع $f(x)$ إذا أدركت بوصفها جزءًا من معطيات الموسوعة الكونية . كما يمكن تأطيرها بدالة متغيرة حصرية إذا أدركت فقط بوصفها جزءًا من معطيات الموسوعة المحاقبة لزمن الحكاية [72] ، حيث x هي المجموعة الحصرية لوسائل النقل المعطاة من طرف الموسوعة المحاقبة (السيارة الشخصية ، سيارة الأجرة ، القطار ، الطائرة ، الدرّاجة النارية ..) .

هذه (الحالة النحوية) هي التي تسمح للمنتج أن يجسّد تصوّره عن التحليل الممارسي الذي أجرته الشخصية المسافرة قبل قرارها بانتقاء الوسيلة من خلال مقارنة تعقدُها بين عناصر فسحة الوسيلة (وسائل النقل الممكنة) و

---

[70] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 205 .

[71] / يشبه تحديد بيرس لامتدادات الموضوع ما وصفه **فيلمور** بـ (نحو الحالات) .. انظر مزيدا من التفصيل في : محمد مفتاح . مجهول البيان . دار توبقال / الدار البيضاء . 1999 . الفصل الأول .

[72] / إذا ما تمّ التساؤل : لماذا ربط عبد اللطيف محفوظ الموسوعة بزمن الحكاية و ليس بزمن الكتابة ، فإنّ الباحث يجيب عن ذلك بأنّ زمن الحكاية هو المتحكم في تصور المنتج للموضوعات التي يحاول أن يجعلها مناسبة لزمن وجودها الحضاري . كما يدعم رأيه هذا بأمثلة من أعمال نجيب محفوظ ؛ حيث تمّ السفر في رواية " رحلة ابن فطومة " بالراحلة لأنّ زمن حكايتها يرتبط بموسوعة تحصر وسائل النقل في المشي أو ركوب الخيل أو الفيل .. بينما تمّ السفر في رواية " ليالي ألف ليلة و ليلة " بواسطة العفريت بوصفه وسيلة مشاكلة لبساط الريح ، و ذلك لكون الموسوعة تناصية ترتبط بعوالم ألف ليلة و ليلة التخييلية . أمّا في رواياته التي يرتبط زمن حكايتها بالمتبدّي المحاقب ، فإننا نجد نجيب محفوظ ينتقي لها وسائل النقل الملائمة للموسوعة المزامنة .

بين الزمنية الذهنية (كالخوف من وسيلة بعينها أو التطيّر منها أو تجنّب غلائها أو حبًا في السمعة و الرياء ..) إضافة إلى الوضعية الخارجية المحيطة بالعمل و بالهدف منه (كأن يقتضي الاستعجال و سرعة التنفيذ مثلا اختيار الطائرة ..) .

إنّها ليست الحالة النحوية الوحيدة التي يصدُق عليها هذا القول ، شرط أن يكون كلّ توجيه لها مستجيبا لضرورات محايثة .. فالعمل الروائي توليفة من الذوات (منتج ، سارد ، شخصية ...) ليست إلاّ جزءًا من الحالات القصدية الأخرى المعقّدة ، تؤكّد أنّ فعاليات الدماغ البشري لا تتألّف فقط من الحالات الذهنية المحضة ، كما تؤكّد أنّ حالاتنا الذهنية لا تشتغل وفق هذا النحو إلاّ لأنّها تتموضع في سياق من القدرات و من العادات – الخاصّة بأشكال الفعل – و من المواقف العامّة تجاه العالم و التي ليست بالضرورة ذات مقصدية في ذاتها . لاحظ مثلا أنّ القدرة على السياقة ليست أمرًا ضروريا تمام الضرورة في فكرة السفر من قسنطينة إلى العاصمة ؛ إذ لا تتطلّب أشياء عصيّة على التحقيق غالبا كالرغبة أو غيرها .. بل تتطلّب فقط معرفة الفعل ؛ إنّها الحالات المقصدية التي تسمح ببناء العمل دون أن تكون حالات ذهنيةً مباشرةً لهذا العمل لأنّها غالبا ما تكون مضمرة في إنجازنا الفعليّ للأعمال . لكنّها قد تصبح في إنجاز المنتج قصد إخراج العمل الروائي ، مؤوّلات سياقية للدليل الجزئي و أدلّته (السفر و وسيلته) . كلّ ذلك يمكن أن يجسّد في أشكال مختلفة : إمّا مدارات سردية محورية تتّصل بتطوّر الحدث (السفر) و إمّا مدارات ذهنية موازية للتفكير في العمل (حالات ذهنية للذات) و إمّا مدارات تقنية تتّخذ مظهر سيناريوهات جزئية كعودة السارد إلى ماضي الشخصية و تحديد المسار الذي مرّت به من أجل الحصول على رخصة السياقة و ما أحاط العملية من ظروف و ملابسات ...

غير أنّ إمكانات الخلفية المقصدية هذه مشروطة بخضوعها – في علاقتها بالمدارات المنتجة لها – بمبدأ الكمّ المعقول الذي يسمح لها بإظهار و تحديد المدارات المحايثة و إلاّ فإنّ المدارات المحلّية التي تخلقها ستكون تهديدًا للمدارات المحايثة ، الشيء الذي يؤدّي لا محالة إلى خلق التباس لدى المتلقّي الذي لا يستطيع تمييز المدار المحايث ، حين يجد نفسه إزاء مدارين أو أكثر متداخلين و متنافسين داخل الخطاب الواحد .

لقد عالج **عبد اللطيف محفوظ** – إلى غاية هذه المرحلة من بحثه – الظاهرة التي تتّصل حسب تعبيره بالتشييد الممكن لمدار دليل سردي فرعي مرتبط بالحالات الذهنية للذوات و حسب ؛ أي تلك الظاهرة المتّصلة بشكل الانتشار الإظهاري الحصري و الذي لا يمكن أن يُختصر في السيناريو و التناظر فحسب ، و هو ما دفعه

للاستعانة بمقولات المقصدية ، باعتبارها تملك كفاءةً وصفية تستجيب لمواضعات مستوى الإظهار الروائي الذي يقتضي وجود ذوات مسكونة بالعالمين اللذين تترتّب عنهما ثنائية الإحساس و الشعور في تفاعل مع معطيات العالم الفعلي الذي تمثّله أحداث الحكاية و في مواجهة معه .[73]

و / 5 – ميتافيزيقا لحظة التجسيد : [74]

ما يقصده **عبد اللطيف محفوظ** بـ (لحظة التجسيد) هو انزلاق المنتجين – حسب تعبيره – في لحظة الإظهار الفريدة ، نحو بناء مدارات لم تكن قد هيّأت لها المراحل السابقة . يكون ذلك حين ينجذب المنتج نحو السياقات الخاصة بالأدلة المؤوّلة التجسيدية عن طريق تحويلها إلى أدلة – مصادر و هي ليست في واقع الحال سوى مجرّد مؤشّرات على المدارات المحايثة ، فيتمّ بناءً على ذلك ، وصف سياقاتها . إنّ خطورة هذا الانجذاب من الناحية الفنّية ، تكمن في احتمال أن يعتقد المتلقّي أنّ هذه السياقات المضافة تشكّل مؤشّرات مساوية – من حيث القيمة التأشيرية – لمصادرها ، فيؤثّر ذلك حتمًا على إدراكه للمدارات المحايثة التي عليه استنتاجها .

غالبا ما تؤدّي أشكال الانجذاب [75] هذه إلى الالتباس و تعدّد معاني النصّ الواحد ، خاصّة حين تتداخل لديه مع السياقات المؤوّلة للأدلة المفكّر بها في المراحل السابقة . لكن و في مقابل ذلك ، فإنّ هذه الآلية الإنتاجية " غير المراقبة " للأعمال الأدبية ، هي التي برّرت في نهاية المطاف ربط الأدب بالإبداع و ليس بالإنتاج و جعلت الكثير من كُتّاب الرواية يدّعون [76] أنّ العمل الأدبي في النهاية يكون مخالفا للمقاصد الواعية لمنتجيه .

---

[73] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 208 .

[74] / يعترف عبد اللطيف محفوظ بأنّ مصطلح " ميتافيزيقا " قلق في ذهنه و لا يلائم ما يفكر فيه بالضبط ، ليفتح الباب أمام الباحثين من أجل إيجاد مصطلح أكثر ملاءمة .

[75] / لقد ضبطت هذه الأشكال تحت عدة مصطلحات : كالتفاصيل عند **غولدمان** و الزوائد عند **بارت** و الخصائص الطارئة عند **إيكو** .. لمزيد من التفاصيل يُنظر : / L.Goldman . Le dieu caché . éd : TEL.Gallimard . Paris . 1959 . p-p : 13-31 / R.Barthes . Introduction a l'analyse structurale des récits .op . cit. p :30. / U.Eco .Lector in fabula . op . cit . p,p :178,179 .

[76] / إنّ عبد اللطيف محفوظ هو الذي يرى هذا الأمر ادعاءً و " يهزأ " من نجيب محفوظ الذي قال يوما إنه لم يسبق له أن اعتبر كتابة الرواية أمرًا صدفويا ، كما إنه لا يكتب الرواية بل هي التي تكتبه و أنّ الشخصيات هي التي تفكّر ... كل هذا ليس إلا هراءً لا يمكن أن يصدر إلا عن كُتّاب الرواية بزعم عبد اللطيف محفوظ .. لكنني أرى من زاويتي في المسألة بعضا من الصحة على الأقل أرجو أن يتيح الله لي العمر و الجهد و التوفيق لإبرازه في مقام آخر .. أمّا عن أهمّ أسباب ذلك عند عبد اللطيف محفوظ فأرجّح أنّ السبب الرئيس هو كون الباحث أكاديميا بحتا و ليس مبدعًا ، لذلك هو لم يعش تجربة الإبداع و ما يمكن أن يحدث فيها من تمرّد شخصيات العمل الروائي على المنتج .

إنّ لحظة التجسيد الميتافيزقية ، انتشار غير موجّه ، منبجسٌ عفويا لحظة الإظهار و مؤسّس على مؤوّل تجسيدي غير مقصود في ذاته ، و إن كان يبدو ظاهريا أنّه يقوم بتحويل دليله المصدري من حملي إلى قضوي ، فإنّه في الحقيقة يحوّل الدليل إلى حملي ، لأنّه يسلبه الدلالة التي أنتج أصلا من أجل التأشير عليها بدقة ... كلّ ذلك على العكس من الانتشار الموجّه الذي يحوّل المدارات السردية – بشكل واع – من مستوياتها الحملية العامّة إلى مستويات قضوية وجودية تحدّ من دلالاتها لفائدة الدلالة المحايثة ، ممّا يجعل هذا النمط من الانتشار في نهاية المطاف مفعولا إيديولوجيا .

لعلّ المقصود باللحظة الميتافيزيقية يحتاج تفسيرًا أكثر : فلنفترض – و انطلاقا من المثال السابق دائما – أنّ المدارات السردية المتراتبة لفكرة السفر من قسنطينة إلى العاصمة لا تستدعي وصف حالات الطقس المحاقبة ، لكن إذا ما وُصفت هذه الحالات ، فإنّ وصفها يكون داخلا في إطار الانتشار الإظهاري غير الموجّه و الذي لا يفكّر فيه المنتج إلا عَرَضا أثناء الإنجاز الإظهاري . حينها يحضُر هذا الوصف إلى الذهن وفق آليات إنتاجية ممكنة متعدّدة و وفق آليات تعرّفية متعدّدة كذلك ؛ كأن تُفجّر فكرة السفر لحظة تحيينها ، لحظة أخرى حاضرة في موسوعة المنتج الفُرادية ، فيحدث أن ينجذب إليها و يتوقّف بالتالي تدفّق المؤوّلات التجسيدية للمدارات السردية الرئيسية بسبب انشغال المنتج بإسقاط ما تذكّره و المنتمي إلى مدار فعليّ مغاير للمدار السردي الذي كان بصدد التأشير عليه بدقّة ... إنّ هذا ما يفتح الباب على مصراعيه لتوالد مدارات إظهارية محضة ، قد تتشعّب بدورها إلى مدارات فرعية تتطلّب هي الأخرى سياقات محدّدة لها ، و هكذا دواليك في سلسلة من المؤوّلات التجسيدية قد لا تنتهي ...

إنّ انحلال الدليل – المصدر الإظهاري من وضعه في الإظهار النصّي بوصفه مؤشّرا على سياق المدار (أو المدارات) المؤسّس له إلى دليل وصفي أيقوني لموضوع دينامي خارجي ، هو ما يؤكد أنّ العلاقة بين السياق و بين الدليل – المصدر لا تكون في هذه الحالة مرتبطة بعوامل المقصدية و لكنّها تكون مرتبطة بدليل مقيّد نصيا و بسياق غير نصيّ مناسب له .

أمّا الآليات التي تدفع المنتج إلى هذا النوع من " الشرود " – إن جاز تعبير **عبد اللطيف محفوظ** هذا – فهي متعدّدة كونها ترتبط بكلّ أشكال القوى الأيقونية المؤشّرية ؛ فهناك التداعي الذي وجّهه المثال السابق و هناك الانتشار الذي يتمّ بواسطة تحويل الدليل الإظهاري إلى " مدونة " (كأن يتحوّل دليل " السيارة " إلى مدوّنة يتمّ

وصف عناصرها الميكانيكية أو يتحوّل هذا الدليل إلى سيناريو توصف سيروراته من فتح للأبواب أو انحناء و تشغيل للمكيّف أو تشغيل الراديو ...) فكلّ كلمة أو جملة تشغل وظيفة المؤوّل التجسيدي الإظهاري لمدار محايث ما ، إلاّ و تقبل وفق كلّ العلاقات (الأيقونية و المؤشّرية و حتى الرمزية) أن تتحوّل إلى دليل – مصدر لسياق مترابط معها .

إنّ ما قدمه **عبد اللطيف محفوظ** لحدّ الآن فيما يتعلّق بمدارات البنية الإظهارية ، لا يشكّل التباسا أو تناقضا أو عدم تناسق إلاّ في علاقته بالمدارات المحايثة ، و هو ما يمكن أن يربك حسابات المنتج نفسه مثلما يربك كلّ تلقّ يحاول اختزال النصّ المظهر عموديا .. إنّ أغلب ما قُدّم ، ناتج بدقّة محسوبة عن التفكير الممارسي الإنتاجي الذي يصف بشكل عامّ كيفية الانتقال من مرحلة محايثة إلى أخرى تبقى في حاجة إلى تفعيل انطلاقا من جعلها آليات لكشف و وصف أشكال إنتاج نصوص روائية فعلية ، و هو الأمر الذي يكفله الفصل الأخير من الباب الثاني من هذا البحث .

جاءت هذه الخلاصة كضرورة قصوى من أجل لملمة هذا الشتات من الأفكار و المصطلحات و ضبط الجهاز المفاهيمي و المعرفي لكلّ ما حاول **الدكتور عبد اللطيف** محفوظ الخوض فيه حول أهمّ الأدلة الأيقونية التي أمكنه استنتاجها من السيرورات المنجزة من أجل بناء أطروحته (مشروعه السردي) و الدفاع عن تصوّره المرتبط بالجوانب الخفية المرتبطة بالتلقّي المحايث لتصوّر الإنتاج .. تلك الخلاصة التي يمكن تأطيرها بعنوانين رئيسيين : 1- الخلفية المعرفية العامة . 2 – الخلفية المعرفية و مراحل إنتاج النصّ الروائي ...

ز– الخلفية المعرفية العامّة :

استند **عبد اللطيف محفوظ** (في مشروعه السردي) إلى فلسفة **بيرس** الذريعية و جعلها – ما أمكنه ذلك – خلفيةً متحكّمة في كلّ سيروراته التدلالية (تلك التي تمّ بفضلها إنتاج بعض الأدلة النظرية المستنبطة من نظريات النصّ و التي كان الهدف منها دعم قائمة المصطلحات البيرسية حتى تُسعف في تحليل النصوص الروائية . أو تلك التي يتمّ من خلالها توضيح الأفكار و التمثيل لها) . لكن و رغم تعدّد هذه الأدلة فإنّه يمكن اختصارها في دليل واحد أساسي مركّب يتّصل من جهة ، بتقسيم المؤوّلات البيرسية إلى ثلاثة أنماط : [المؤوّلات السَننية و المؤوّلات التعرّفية و المؤوّلات التجسيدية] .. يشكّل كلّ نمط دليلا متكاملا يقبل بدوره أن يُدرسَ من خلال الاحتكام إلى التفريع نفسه . كما يتّصل من جهة ثانية بالنظر إلى الأدلة في كلّ مستويات وجودها المقولاتي و

بالنظر إليها في كلّ مستوى عبر تجزيئها إلى مكوّناتها الثلاثة ثمّ معاملة كلّ مكوّن بوصفه مؤوّلا و هكذا إلى أن يكتمل السياق الدينامي المناسب ... [77] شرط عدم السماح للسيرورة التدلالية بالانسياق وراء القانون الذي يُفرز تلك التفريعات ، بل إيقافها عند حدّ معقول يُفترض أنّه الحدّ الأدنى لواقعية الأدلة .

أ/ الجدل القائم حول التدلال المحدود و التدلال اللامحدود :

لا شكّ أنّ السيرورات النظرية المتحكّمة في إنتاج الدلالة الفعلية للنصوص و تلقّيها ، متعلّقة في أهمّ مفاصلها بالجدل القائم بالتدلال المحدود و التدلال اللامحدود .. هذا الأخير الناتج عن منطق النظرية البيرسية نفسها و الذي يتجلّى حضوره أكثر ،حين يتعلّق الأمر بعلاقة المؤوّل الدينامي بالموضوع الدينامي المتكامل و المتّفَق على أنّ حصر كلّ سياقاته أمرٌ مستحيل . أمّا التدلال المحدود فذاك الذي يقف عند حدّ ما ، إمّا لكون هذا الحدّ يشكّل المتبدّي الأكثر معقولية أو لكون السيرورة التدلالية للمدرك تتوقّف عند ذلك الحدّ .

إنّ الاستناد إلى هذه العلاقة أمر في غاية الضرورة لأنّ آليات الإنتاج – على اعتبار أنّها نتيجة آليات أرقي للتلقّي – ستصبح مباشرة آليات للتلقّي و التأويل في آن واحد حين تُحوّل إلى آليات لمعالجة النصوص الفعلية . إنّه الطرح النظري الذي يحاول **عبد اللطيف محفوظ** " تسويقه " بوصفه مصدرًا نظريا لتحليل و تأويل النصوص الروائية من خلال المرور عبر مسألتين غاية في الأهمية :

ب / – المنطق و السيميائيات و إدراك (تلقّي) الأدلة :

المنطق – في تصوّر **بيرس** – اسم آخر للسيميائيات و عقيدة شبه ضرورية أو صورية للأدلة . و يعني ذلك عنده أنّنا نلاحظ [نتلقّى] خصائص الأدلة التي عرفناها و أنّنا بفضل هذه الملاحظة [التلقّي] نُساق بواسطة سيرورة (يسمّيها التجريد) إلى ملفوظات غائمة جدًا تتعلّق بما يجب أن تكون عليه خصائص كلّ الأدلة المستخدمة من قبل ذكاء " علميّ " [78] .. و سيرورة التجريد هذه هي نفسها نوع من الملاحظة (أي التلقّي) [79] . يعني ذلك أنّ الإدراك المزامن للملاحظة (التي نعتبرها هنا تلقّيا) يخضع لسيرورة ذهنية مجردة (سمّيناها التفكير الممارسي في موضع سابق من البحث) .. تنطلق هذه السيرورة من موضوع التفكير (الدليل التفكّري) و تحلّله ذهنيا بواسطة

[77] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 213 .

[78] / هو ذلك الذكاء الممكن تعلمه بواسطة التجربة .

[79] / يُنظر : . C.S.Peirce . Ecrits sur le signe . op . cit . p : 120

ذكاء علميّ لا يمكن أن يكون هنا سوى آليات المنطق الاستنتاجية التي حدّدها **بيرس** (الفرض الاستكشافي و الاستقراء و الاستنباط) ، ثم يقود هذا الذكاء العلميّ في النهاية إلى استنتاج الملفوظات المراقَبة تجريبيا .. و إذا كانت هذه السيرورة تعتبر نفسها ملاحظةً في المقام الأوّل (أي تلقّيا) ، فهذا يعني أنّها وليدة سيرورة سابقة و هذه وليدة سيرورة أسبق و هكذا دواليك ..

إنّها سيرورة إنتاج يصعب تفسير منطلقاتها – باعتراف **عبد اللطيف محفوظ** – كما يصعب الدفاع عن شرعية ميتافيزيقاها الماثلة في بُعد المحايثة . [80] اللهمّ إلاّ إذا انطلقنا من فكرة التجريد البيرسية التي تقتضي سيرورة ذكاء علميّ يقوم على آليات الاستنتاج المنطقي الواجب تطبيقها على النصّ الإظهاري ، و هو المعطى المادي الوحيد (أي موضوع التلقّي الفعلي) .

لعلّ هذا ما يجعل التلقّي بموجب تلك السيرورة بحثا ذهنيا عن الشكل الأنسب للملاحظة [التلقّي] التي قادت المنتج إلى منح الخصائص المناسبة لدليل تفكّري ما ؛ (أي منحه المؤوّلات التجسيدية التي تشكل المظهر المادّي للنصّ) .

إنّ ما قيل عن علاقة الملاحظة التجريدية بالتلقّي ، تدعمه الفكرة التي ختم بها **بيرس** تحديده للملاحظة التجريدية في مؤلفه الشهير " Ecrits sur le signe " [81] و الإشارة فيه واضحة إلى أنّ تلك السيرورة الملاحظية – بما أنّها علم – تتميّز عن العلوم الجزئية بكونها لا تهدف فقط إلى كشف ما هو موجود في الواقع بل تهدف أيضا إلى ما يجب أن يكون ، خاصّة من خلال تحديد **بيرس** لصورة القارئ الذي تتمثّله بالضرورة كلّ سيرورة تدلالية تلقياتية : " إنّنا لا ننشد إلى صنيع تفكير إله يتوجّب عليه امتلاك معرفة كُليّة حدسية تتّصف بكونها فوق العقل " . [82]

واضحٌ أنّ كلّ تصوّرات **بيرس** السابقة تفسّر المسوّغ الإبستيمولوجي لقراءة ذهنية للإنتاج ، انطلاقا من التلقّي . لذلك فإنّ الدليل الأيقوني الذي يُستنتج من شكل تحليل الأدلة في كلّ مستويات وجودها المقولاتي ، تتّضح خلفيته في فروع علم السيميائيات المرتبطة بمكوّنات الدليل :

---

[80] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 215 .

[81] / لمزيد من التفصيل يُنظر : . C.S.Peirce . Ecrits sur le signe . op . cit . p,p : 120,121

[82] / IBID .p : 121 .

ج / – مكونات الدليل و فروع السيميائيات و سيرورة التدلال :

إنّ التدلال (sémiosis) – وفق التصوّر البيرسي – هو فعل تأويل الأدلة من خلال ربط ممثلاتها بموضوعاتها عن طريق مؤوّلاتها . لكن كلّ مكوّن من مكونات الدليل (الممثّل و الموضوع و المؤوّل) قابل لأن يكون في حدّ ذاته دليلا متكاملا يتطلّب بدوره سيرورة تدلالية و هكذا .. إلى الحدّ الذي تصبح معه السيرورة التدلالية معادلا للملاحظة التجريدية في تحديدنا السابق لها . من جهة ثانية فإنّ مكوّنات الدليل مختلفة من حيث انتماؤها المقولاتي ، لذلك حدّد **بيرس** لكلّ مكوّن علما فرعيا يناسبه ؛ حيث سمّى الفرع الأوّل ، النحو المحض و أوكل إليه مهمّة الكشف عمّا يجب أن يكون صادقا بالنسبة إلى الممثّل إذا استُعمل كي يستطيع تلقّي دلالة ما من طرف أيّ ذكاء علميّ . و سمّى الفرع الثاني ، المنطق بمعناه الدقيق و ربطه بالموضوع على اعتبار أنّ المنطق هو العلم الصوري لشروط صدق التمثيلات . و سمّى الفرع الثالث ، البلاغة المحضة و أوكل إليه مهمّة الكشف عن الآليات التي بفضلها يُولّد الدليل – في ذكاء علميّ – دليلا آخر (أي كيف تنتج الفكرةُ فكرةً أخرى) .

ح – الخلفية المعرفية و مراحل إنتاج النص الروائي :

يقوم التصوّر السيميائي البيرسي في هيكله العامّ على الثلاثية التي ترى – بفعل استنادها إلى أسس رياضية – أنّ كلّ ما يمكن أن يتجاوز الثلاثة يمكن أن يُختزل إلى الثلاثة لأنّها كافية .. لكنّ **عبد اللطيف محفوظ** يرى تقسيما رباعيا فرضته عليه طبيعة الموضوع الذي يعالجه أو الزاوية التي ينظر هو منها إلى هذا الموضوع ، الشيء الذي فجّر في ذهنه دليلا أيقونيا تمثّل في سؤال يتعلّق بعدم الامتثال إلى قانون السَنن العام و فضّل الإجابة عنه من خلال معالجة قضيتين هما : علاقة خصوصيات الموضوع المعرفي بالخلفية النظرية و علاقة الدليل الأيقوني المفترض بالخلفية الرياضية لسيميائيات **بيرس** .

أ / علاقة خصوصيات الموضوع المعرفي بالخلفية النظرية :

لا شكّ أنّ أيّ محاولة للكشف عن آليات إنتاج النصّ الروائي إلاّ و تفرض إدماج المؤوّلات السننية الأجناسية الضرورية قصد تمييز هذا النصّ الروائي عن غيره من النصوص بوصفه تحيينا لقواعد جنسه ، و كذا قصد تحليل مستوياته المعروفة (الحكاية – السرد – الإظهار) . لكن إذا كانت هذه المراحل الثلاثة كافية لتشكيل تفريعات من شأنها أن تجعل الدليل الروائي مُعالجا في كلّ مستوياته البلاغية و المنطقية ، فإنّها غير كافية للمعالجة

الذريعية . ذلك أنّ هذه الأخيرة تفترض في مستوى الإنتاج أنّ الإنتاج نفسه وليد لشروط تلقّي المتبدّي الذي يُراد التعبير عنه وفق صيغة شعرية ما . مثلما تفترض في مستوى التلقّي إدماج السياقات الخارجية المؤشّر عليها من طرف هذا الدليل ، الأمر الذي يتطلّب إضافة مرحلة رابعة في مستوى الإنتاج كما في مستوى التلقّي ، و هو الطرح الذي لا يمكن قبوله بسهولة ما لم يتمّ التدليل على عدم كفاية الثلاثة ، بل على عدم إمكانية الاكتفاء بما دون الثلاثة [83] :

أ1 / – الإظهار :

يتشارك الإظهار من حيث بُعدُه العام ، مع كلّ الأدلة المركّبة على اعتبار أنّه المعطى المادّي للدليل النصّي . لذلك فإنّ شكل المادة التي يجسّدها (إنتاجيا) و يؤشّر عليها (تلقّياتيا) هو الذي يمنحه صفة الإظهار الروائي . و عليه فلا مناص من تمييز بين المادة و شكلها بافتراض مرحلتين تشكّلان مكانا ذهنيا لتَحَقُّق الدليلين المحدّدين لتراكبهما ، هما مرحلة الحكاية و مرحلة السردية (الحُبكة الروائية) .

أ2 / – السردية :

هي الدليل المؤوّل الذي يقوم في الوقت ذاته بتجسيد الحكاية و إعطائها شكلا ما عن طريق منحها أبعادها المعنوية و أبعادها الأجناسية ، ثم يطوّرها بعد ذلك من دليل حملي (قابل لأن يكون دليلا – مصدرا لسيرورات تدلالية غير محدودة) إلى دليل قضوي .

أ3 / – الحكاية :

يمكن اعتبار الحكاية تجسيدًا لنهاية سيرورة تفكّرية (أو تجسيدا لمؤوّل سَنني أجناسي) مثلما يمكن اعتبارها في هذا المستوى من الإدراك مؤوّلا قضويا ... كما يمكن اعتبارها دليلا حمليا – بالنظر من زاوية كونها مادةً دلالية أوّلية قابلة لأن تُستثمر من أجل إنتاج نصوص سردية تنتمي إلى كلّ الأنواع السردية – ... و لتوضيح الفكرة أكثر يمكن الاستدلال بما يلي :

- إنّ العديد من أجناس الكتابة و التعبير لا تعتمد الحكاية عمادًا للتجسيد الأوّلي (كما هو حال الشعر مثلا) .

[83] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 218 .

- إنّ كون الحكاية تجسيدا أوليا لكلّ الأنواع السردية لا يعني بحال من الأحوال أنّها الموضوع الأوّلي للتفكير ، و لكنّها نتاج لسيرورة تفكّرية سابقة متراكبة مع قصدية الإنتاج الشعري (بمعناه الأرسطي) ، لا لشيء إلاّ لأنّه لا يُعقل أن تكون الحكاية مصدرا للتفكير ، بينما يُعقل أن تكون نتيجةً لتفكير في الفكرة و في تجسيدها شعريا . و عليه فإذا كانت ضرورة الاحتفاظ بالمراحل الثلاثة السابقة أمرًا لا جدال فيه قصد تمييز الأدلة النصّية نفسها ، فإنّ إضافة المرحلة الرابعة – وفق تصوّر **عبد اللطيف محفوظ** – أمرٌ أكثر ضرورةً و أشدّ إلحاحا . فهذه المرحلة هي في الواقع المرحلة الأوّلية التي تتحكّم في إنتاج المراحل السابقة و التي تشكّل – من جهة التلقّي – موضوعات الذريعية و الاستمرارية و الواقعية ، و هي الأمور التي ترتكز عليها خلفية **بيرس** التي ارتكز عليها بدوره " مشروع **عبد اللطيف محفوظ** السردي " . [84]

ب / علاقة الدليل الأيقوني المفترض بالخلفية الرياضية لسيميائيات **بيرس** :

يقتضي الدليل الأيقوني وجود أربع مراحل على الرغم من الاعتقاد السائد لدى الكثير من منظّري السرديات المعاصرة ، بأنّ ذلك غير منسجم مع الشكل الراسخ لقانون التفريعات الذي تقتضيه الخلفية المعرفية في نظرية **بيرس** السيميائية . ذلك أنّ إشارة **بيرس** لم تكن تقصد الاعتراض على التعدّد المتجاوز للثلاثة ، لكنّها فقط تعترض على اختزال المتعدّد إلى أقلّ من ثلاثة . هذا فيما يخصّ الظواهر بشكل عامّ ، أمّا فيما يخصّ الاختزال الاضطراري لمراحل الإنتاج الروائي إلى أربع مراحل ، فإنّ مبرّراته تبدو كالآتي :

- إنّ طبيعة هذا الجنس الأدبي (الرواية) لا يمكنها الانسجام مع النسق التدلالي البيرسي إلاّ إذا أضيفت إليها المرحلة الرابعة مثمثلةً في الدليل التفكّري الذي يشكّل من جهة ، أساس استمرارية و واقعية الرواية ، و يشكّل من جهة ثانية ، موضوع الذريعية ، كما أنّه من جهة ثالثة ، هو وحده الذي بإمكانه ربط الدليل النصّي بمقولتي الفكر و العالم .
- تتّضح معالم الفكرة السابقة أكثر ، إذا نظرنا إلى الرواية من زاوية كونها دليلا فرعيا يحتاج – كي يفتكّ شرعيته – أن يُنظر إليه بوصفه دليلا من بين أدلّة الأجناس الأدبية المختلفة التي لا تأخذ بدورها شرعيتها إلاّ بفعل كونها دليلا من بين أدلّة نسق الفكر بشكل عام .

[84] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 220 .

- كلّ ما سبق الحديث عنه يؤكّد ضرورة الحدّ الرابع الذي يُعتبر – في علاقته بالمراحل المحايثة للإنتاج التجسيدي – مَعلمًا لضبط الاختلافية التدلالية الناتجة عن اختلافية المؤوّلات السَننية الأجناسية لأنساق التفكير و التمثيل الممكنة ، بوصفها تجلّيات ضرورية لأنشطة الفكر الإنساني و المتمثّلة في تحويل الأفكار المجرّدة إلى موضوعات للتواصل الإنساني .

إنّ طموح مشروع **عبد اللطيف محفوظ** السردي (المتمثّل أساسا في تطوير نظرية **بيرس** الذريعية إلى منهج متماسك لتحليل النصوص السردية بشكل عامّ) يدفعه إلى هذه " المغامرة " بإضافة الحدّ الرابع الذي يأخذ على عاتقه تحديد مدار الفكر المتمثّل في الصور الأولى للأفكار المسَلّم بها ، على اعتبار أنّ هذه الصور نتاج سيرورة تلقّياتية متكاملة (أو نتاج سيرورة ملاحظة تجريدية كما أسلفنا) موضوعها المتبدّي المحاقب لفعل التلقّي التفكّري ، و كذلك باعتبارها مصدرًا لقناة التواصل الممكنة [85] السابقة على التجسّد الأوّلي وفق قيود الجنس الأدبي أو الخطاب .

إنّ هذا ما يبرّر كون هذه المرحلة مؤسّسة و محايدة في علاقتها بكلّ الأجناس الأدبية و الخطابات في الوقت ذاته ؛ مؤسّسة على اعتبار أنّها اختزال و تمثّل لفكرة مجسّدة في الذهن ، بناءً على سيرورة تلقّي المتبدّي ، و محايدة لأنّها لا تكون قد خضعت بعدُ – في تلك المرحلة – للقيود الخارجية التي تشكّلها قواعد اللغة و الجنس الأدبي .. لعل السبب في ذلك عائد إلى أنّ الدليل التفكّري يولّد ناتجا يقبل أن يُطوّر كي يصبح موضوع تواصل فعليّ وفق كلّ أشكال المحاكاة الممكنة (المدرَكة و غير المدرَكة لحدّ الآن) ، كما يغدو تلقّيه ، المحطّة الأخيرة لنهاية سيرورات الاستنتاج . [86]

من زاوية أخرى ، يمكننا أن نلاحظ بجلاء أكثر ، تلك العلاقة بين نظريتي الإنتاج و التلقّي و المرتبطة بالمؤشّرات الرياضية المجسّدة لمراحل السيرورة التدلالية و التي يمكن تمثيلها بفكرة الصفر الرياضي (المطلق) التي تدعم أكثر فأكثر نظرية **بيرس** الذريعية المؤطّرة بالخلفية الرياضية الظاهراتية لفلسفته نفسها .

---

[85] / المراد هنا بقناة التواصل هو كل المؤولات السننية المحاكاتية من صور و نحت و رقص فني و رسم تشكيلي و نصوص لغوية .

[86] / لعل ما يدعم الفكرة التي سبق الدفاع عنها في هذا البحث و المتمثلة في عدم جدوى و استحالة الفصل بين فعاليتي الإنتاج و التلقي باعتبارهما وجهين لعملة واحدة ، هو كون الطبيعة الإنسانية تميل دائما في تلقيها للأدلة إلى اكتشاف الفكرة الأساسية فيها (أي إلى مصدر الدليل) . و هذا الميل يؤدي بدوره إلى سيرورة اختزالية تجعل من الدليل و ما يتصل به من مظاهر ، مؤشرات على العلة في كونه كذلك .. هذه العلة هي نفسها الفكرة التي تولد نوعا من الرغبة في العودة إلى الحالة السابقة لإنتاج الدليل .. و هذه العملية منسجمة تمام الانسجام مع ما يحدّده مفهوم النقيض الذي هو نكث الشيء حتى يعود إلى وضعه الأول .

إنّ فكرة الصفر الرياضي المطلق هنا تعني اللحظة السابقة مباشرة على إنجاز الفعل الحاضر في الذهن ، و التي تسمح لهذا الذهن بأن ينطلق منها وفق كلّ الأشكال المناسبة ، مثلما تسمح له كذلك بأن يكون موئلا لكلّ تجربة جديدة في حال فشل التجارب السابقة . و هي درجة تفرض على كلّ مؤوّل التعرّف عليها قصد الانطلاق منها . و ما يدعم ذلك رياضيا هو أنّ الصفر ليس فراغا كما قد يتبادر إلى الأذهان ، و لكنّه العدد الذي يشكّل الحدّ المانع (أو البرزخ) بين السلب و الإيجاب و الحدّ المانع لمنطق تميّز الموجودات في هذا الكون . [87]

بعد هذه الشروحات يركن **عبد اللطيف محفوظ** في نهاية بحثه إلى التفسير الذي قدّمه الدكتور **محمد مفتاح** و المنسجم – حسب رأيه – مع التنمية أو الاختزال إلى الأربعة : " بيد أنّ مسألة البداية تفرض نفسها في الامتداد الميتافيزيقي ، و لذلك التجأ [**بيرس**] إلى الرياضيات لحلّها . و إذا تبنّى نسقا ثلاثيا و ردّ إليه المتعدّد و نمى إليه الصغير و اتّخذه أداة للعمليات التوليدية و الوصفية و التفسيرية ، فإنّه أقرّ أحيانا بأنّ العلائق يمكن أن تكون أكثر من ذلك . و هذا ما يفهم من قوله بأنّ (الصفر الخالص سابق على كلّ أوّلانية) ، و عليه فإنّ العلائق ليست بين ثلاثة عناصر بالطبيعة و لكنّها عملية إجرائية و اقتطاعية لامتداد فرض عليه الصفر بداية .. و ذلك بعد أن كانت الفيثاغورثية ترجّح صنيعه بالانطلاق من الواحد الذي تولّدت عنه بقية الأعداد ، فإنّ المبادئ الأنطولوجية و الرياضية [الحديثة] تفرض عليه البداية من الصفر و اتخاذه عنصرا قائما بذاته فتصير العلاقة حينها رباعية ... " [88]

[87] / يُنظر : عبد اللطيف محفوظ . آليات إنتاج النص الروائي . مرجع سابق . ص : 222 .

[88] / محمد مفتاح . مفهوم الحقيقة عند **بيرس** . ضمن مجلة (فكر و نقد) . العدد : 2 . المغرب . 1997 .

1 – الجيل الروائيّالجديد ... و إشكاليات الكتابة " وقفة عند أبحاث (الحبيب مونسي) :

يرى الدكتور **حبيب مونسي**[1] أنّ المتأمّل في أعمال الرعيل الأوّل (**محمد ديب ،مولود فرعون ، عبد الحميد بن هدوقة ، الطاهر وطار** ..) و الذي اتّخذالسياق الثوري مجالا روائيا تتحرّك فيه شخصياته ، يكتشف شيئا جديدًا – إضافةً إلى الجانب التسجيلي الذي أثّث السرد الروائي في القصة – ، هو ذلك العدد الهائل من اللوحات التي عرضت الواقع الجزائري إبّان الثورة ؛ إمّامن خلال تقنيات الوصف أو من خلال الحوار .. و كأنّ الروائي في لحظة من لحظات السرد ،يقرّر أن يتحوّل إلى مسجّل للأحداث على طريقته الخاصة ؛ و من ثمّ يكتب تاريخه (الخاص)للثورة .. و يكفي أن نستعرض عددًا من هذه اللوحات التي تتحدّث عن حصار القُرى أو نقاطالتفتيش أو مداهمات المنازل أو توقيف أشخاص أو تعذيبهم أو إعدامهم أو .. لنكتشف أنّ كلّ ذلك لم يأت من الخيال المحض و لم تُنسج حوادثه من مُخيّلةالكاتب ، و إنّما كانت الكتابة الروائية في تلك اللحظات تقوم بفعل تسجيليّ دقيق ، فيهكثير من الحُبكة الفنية ، إلاّ أنّ مادّته تاريخية بالمعنى العميق للتاريخ ..

لكنّنا لما وصمنا ذلك الفعل ، بالتسجيل الواقعي الصرف ، كنّا سندًا لبعضالرؤى النقدية التي تحاول إقصاءه من ساحة السرد .. و ها هو اليوم يعود مجدّدا مع الملاحمالتاريخية أو ما يُسمّى بـ (الرواية التاريخية) التي تطرح نفسها بديلا عن التاريخ ، بعدماغدت مَهمّة كتابة التاريخ – في ظروف العولمة و صراع الحضارات و نهاية التاريخ .. – مهمّةًمشبوهةً على الصعيدين السياسي و الحضاري ...

لكن هل ماكُتب حتى الآن ، يرقى إلى المستوى الفنّي و البطولي و التاريخي و الإنساني لهذه الثورة ؟؟..هلهناك رواياتٌ جسّدت بعض الشحنات الدرامية للثورة بامتيازات فنّيةملحوظة ؟؟..[2]

---

[1] /**حبيب مونسي** روائي و ناقد و أستاذ النقد الأدبي بجامعة (سيدي بلعباس) ، صدرت له عدّةكتب نقدية منها : (القراءة و الحداثة ، " مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية ") و (نظرية الكتابة في النقد العربي القديم) و (فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى) و (فعلالقراءة ، " النشأة و التحوّل ") و (توترات الإبداع الشعري) و (فلسفة المكان في الشعرالعربي) و (شعرية المشهد في الإبداع الأدبي) و (الواحد المتعدّد " النص الأدبي بينالترجمة و التعريب ") و (نقد النقد " المنجز العربي في النقد الأدبي ") و (نظريات القراءةفي النقد المعاصر) ... كما صدرت له بعض الإبداعات الروائية منها : (متاهات الدوائر المغلقة) و (جلالته الأب الأعظم) و (على الضفّة الأخرى من الوهم) ...

[2] / حبيب مونسي . نقلا – و بتصرّف منهجي – عن حوار أجرته معه : نوارة لحرش . جريدة النصر الجزائرية . بتاريخ : 2012/11/09 .

لا يرى الدكتور **حبيب مونسي** من زاويته أنّالتجارب المذكورة – و إن كانت رائدةً في مجالها – قد استوفت حظّها من الجانب الفنّي في تعاطيها مع البطولي و الإنساني في الثورة ؛ لأنّذلك يحتاج إلى نضج كبير لدى الكاتب ... فإذا علمنا أنّنا نتعامل مع أشخاص لم يكن لهمحظّ كبيرٌ في التعليم و لم تتّسع أوقاتهم و لا إمكاناتهم لمثاقفة نقدية وعلمية في فنّهم ،أدركنا قيمة الجُهد الجبّار الذي بُذل من أجل إنشاء عوالمهم الروائية و أدركنا من جهةأخرى أنّنا إزاءَ عبقريات قصصية لو أُتيح لها ما أتيح لغيرها من الفُرص ، لأخرجت للناسروائعَ عالمية ...

أضف إلى ذلك أنّالمحتل لم يكن ليسمح بمثل هذا النشاط التسجيلي للثورة الذي يرفع من شأنها البطوليو الإنساني إلى قرّاء العالم ؛ كونها تفضح فيه جرائمه و انتهاكاته لأدنى حقوقالكرامة البشرية ... هذا لا يمنع وجود لوحات في روايات **محمد ديب** و **الطاهر وطار** و **عبد الحميد بنهدوقة** و **مرزاق بقطاش** و **رشيد بوجدرة** و **واسيني لعرج** ... تعالج الجانبالبطولي معالجةً فنّية راقية و تُبرز من خلاله الجانب الإنساني للثورة ، لأنّها تدرك أنّالقيمة الحقّة للنشاط الثوري ، ليست في البطولة كما تسوّقها الملاحم الغربية ، و إنّماالبطولة في المطالبة بالحقّ و الإخلاص للواجب ، و التضحية بالنفس ...

على الرّغم من ذلك يبقى السؤال مطروحًا و بحدّة : هل استطاعت الرواية الجزائرية على مدى تاريخها و تجربتها ، أن تقاربموضوع الثورة التحريرية كما ينبغي فنّيا و جماليا و دراميا و بمستوياتمختلفة ..؟؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال – من وجهة نظر الباحث دائما – تتطلّب العودة إلى طبيعة الكُتّاب أنفسهم ، ثُمّ التساؤل عن إمكاناتهم وعُدَّتهم : هل كان في مقدورهم الفنّي أن يُوفّوا الثورة حقّهافنّيا و جماليا ؟ هل كان في تكوينهم ، المعطى العلمي و التقني الذي يؤهّلهم لتجاوزالأحداث و الطابع التسجيلي ، إلى المناقشة الفلسفية و المعرفية لهذه الأحداث و دواعيها و أبعادها ؟ هلتكفي العبقرية و الموهبة لتغطية هذا العجز في بنيتهم الفكرية و الفنية ؟؟.. لم يكن شيءٌ من ذلك متوفّرًا بالقدر الكافي ،و إنّما كانت جهودًا فردية و اجتهادات محدودةً بشرطي الزمان و المكان ، ثمّ جاء التوجّهالسياسيّ و الأيديولوجي ليحتجز بعضهم في دائرة رؤية معينة لم تنضج هي الأخرى بعدُ ، لافكرًا و لا واقعا ..

كلّ ذلك و غيره كثير ، جعل الكتابة الروائية الجزائرية تسلك سبلا أخرى غير السبيل الواقعي الذيسلكته مع ثلاثية **محمد ديب** و **مولود فرعون** وغيرهما ، لتتحوّل إلى مفاهيم مغايرة عنالثورة و أهدافها .. إنّ ما يُنشر اليوم من (يوميات) و (مذكّرات) بعض الشخصياتالتي عاصرت الثورة و صنعت أحداثها ، بعد أن شعرت أنّه من الواجب عليها أن تقول كلمتها لما تراه منتحريف وتشويه و رؤية ضيّقة في كتابة التاريخ ، لوفُحص ثمّ اتُخذ قواعدَ لإنشاء نشاط روائي يكتب الثورة من جديد ، لا ليسجّل و إنّماليفلسف المواقف و يستخرج منها حيثياتها التي لوّنت حاضر الناس اليوم ، لتجلّى كثيرٌ منالغموض الذي يلُفّ التحوّلات التي عرفتها الثورة باعتبارها حِراكا ضخما متعدّد الأوجه ،كثير الأسرار و الخفايا لا يمكن لريشة فنّان واحد أن ترسمه ، حتى و لو أنفق العمر كلّهفي مشروع واحد ..

لكن ماذا عن رواية الثورة ؟؟.. هل تمّ استنطاقها و استثمارها و تمثّلها ؟؟ .. هل وُظّفت بكل ما تحمله هذه المحمولات من زخمو معان ؟؟ .. هل كُتبت رواية الثورة حقًا أم لم تُكتب بعدُ ؟؟ ..

يؤكّد الباحث أنّها لم تكتب بعدُ .. لكنّ بشائرها بدأت تظهر مع المذكّرات الشخصية ؛ تلك التربةالصالحة التي يتّكئ عليها جيل اليوم إذاأراد أن يكتب ملحمةً تربط الماضي بالحاضر ربطا متينا . إنّها الأرضية التي ستمكّنه من فهمالغامض من الأحداث التي ظلت مُغلقةً و التي لا تزال تفاعلاتها تسبّب ليوم الناس هذا،مآسيهم .. إنّها اعترافات رجال الأمس لجيل اليوم ،يقرؤها بهدوء ، لا ليسخط على التاريخ الرسمي و إنّما ليُعيد رسم حاضره من جديد ... ذلك هو سحر الرواية التاريخية التي تُكتب بعدهدأة الثورة و اتّضاح الرؤية ، و تلك هي الاستفادة الكبرى من التاريخ الخاص ..

إنّ الذيكُتِب كان مشروطا بالزمان والمكان و لا يمكن محاسبة أصحابه إلا داخل ذلك الإطار ؛لأنّنا لو جئنا نحاسبهم وفق المقاييس التي سطّرناها في حاضرنا بما نملك من رؤى و ماجمعنا من فكر و ما قرأنا من نماذج لغيرنا ، بخسناهم حقّهم في الوجود الفنّي ، و حوّلنا ماكتبوا إلى تجارب أوّلية خالية من المعاني التي كان يجب أن تكون في كل عمل يستلهمالتاريخ ، و لكنّه يأنف من التسجيلية التاريخية للأحداث .. إنّها رواية مؤجّلة في انتظار من يأتي لاحقًا ليكتبها ..

واضحٌ جدا أنّ إجابة الباحث لم تُشف غليلا ، بل زادت الأسئلة حول هذا الموضوع قلقًا و تشظّيا ؛ **ألم يَرقَ الأدبُ الجزائري بشكلٍ عام إلى ما كانمأمولا منه ؟؟.. هل عجز الكُتّاب عن ملامسة قيمة الثورة و عن تمثّلها فنيّا ؟؟ .. لماذا لمتجد لنفسها هذه الثورة التي تُعتبر من أعظم الثورات في العالم ، مُعادِلات جمالية و فنّية في النصوص الروائية الجزائرية ؟؟..**

إنّه لسؤال كبير – كما يعترف الباحث – يحتاج إطارًا زمنيا أكثر شساعة ، مثلما يحتاج مسحًا شاملا للمدوّنة الروائية في الجزائر .. لكن و على الرغم من ذلك ، يُمكن القول صراحة و مندون موارية : إنّ التحوّل في الرؤية الأيديولوجية أحدث إرباكًا في الكتابة الروائيةالجزائرية ؛ لقد كان التوجّه العام في الكتابة الروائية المكتوبة بالفرنسية و العربية على السواء، هو انتهاج مسلك الواقعية ، خاصة الغربية منها مُمثّلة في (**بلزاك ، فلوبير ، زولا ،بروست** .. و غيرهم) على غرار ما فعل **نجيب محفوظ** و **يوسف السباعي** .. بعدها حدث التحوّل نحوالأدب الاشتراكي بشقّه (البولشيفي) من غير أن تتعمّق الرؤية لدى كثير من الكُتاب فكريًاو فنّيا ، لجدّة عهدهم بالتيّار الذي اكتسح الشرق و بدأ يزحف نحو الغرب .. فحدث ما يشبهالاستجابة الاستعجالية في الأدب و الرواية خاصّة ، و اختلطت كثير من مفاهيم القوميةو الوطنية و الإسلام ، بالفكر الاشتراكي الشيوعي ، على الرغم من التنافر الصارخبينها ، و تحوّل فضاء الرواية إلى ما يشبه فضاء التنابز بالألسنة و التدافع بالمناكب ،فضاع حقّ الفنّ و ضاع معه حقّ الأدب ..

لأحد يجهل الزاوية التي ينظر من خلالها الدكتور **حبيب مونسي** إلى الرواية باعتبارها تحمل شحناتها العاطفية في كلّ جملة و سطر ؛لأنّها في واقعيتها و مُتخيّلها ، إنّما تحاول دوما أن تقتطع من الحياتي اليومي ، شريحة حيّةتنبض بحرارة المواقف المختلفة لترفعها إلى عالم الفن .. **فهل كان هذا حال روايةالثورة دائمًا ؟؟..**

قبل الخوض في أدغال هذا التساؤل ، يفضّل الباحث تبيّن الحدود الفاصلة بين التاريخ و الرواية و المتمثّل في الطابع التسجيلي للتاريخ ، لأنّ مهمّته أنيكون شاهدًا على العصر و أن ينقل الأحداث بأمانة على النحو الذي جرت عليه ... أمّاالرواية فليس من شأنها ذلك و إنّما ديدنها أن تقف عند مواقف خاصّة من الأحداث التاريخية ،فترفع فيها الجانب الإنساني الذي لا تصل إليه عين المؤرخ عادة ، لتفحصه من جديد منخلال تقنية

بالغة الحساسية هي إعادة نفخ الروح فيه و بعثه إلى الحياة مجدّدابعثا فنّيا و استعادة أسبابه وعلله في واقع جديد يتأسّس على المخيّلة ...

إنّ هذه العمليةهي التي يتحدّث عنها النُقّاد باعتبارها إخراجًا للحياتيّ اليومي من الدفق العام لمجرىنهر الحياة إلى عالم الفنّ الذي يتمتّع بسكونية نسبية تتيح للكاتب إيقاف عجلة الزمنفي الأحداث و تأمّلها من جميع جوانبها ؛ حينما يتوقّفالروائي في لحظة من اللحظات الحرجة ليتوغّل بعيدا في دواخل الشخصية متجوّلا في أطرافنفسيتها و ما يتوزّعها إزاء الموقف من خوف و رجاء ، و من أمل و انتظار ، و من شكّ و ريبة ،تذهب يمينا و يسارا، ترتدّ إلى ماضيها لمساءلته و تستشرف مستقبلها للتطلّع إليه ..

هذهالأحوال وغيرها التي قد تنفتح لها الصفحات تلو الصفحات ، و التي تجعل من القراءة متعةًحقيقية تُثري تجربة القارئ بما يتناهى إليها من وضعيات نفسية مختلفة ، هي التي تصنعالاختلاف الكبير بين الرواية و التاريخ ... فمن أسلم نفسه للتاريخيّ ، سقط في التقريرية ،و من ولج عالم المواقف دخل فضاء الفنّي الذي لا يعترف بالتقرير و التسجيل ، و إنّما يطمئنإلى طابع المحاورة و التفلسف .. لقد ظهرت في كتابات الجيل الأوّل فلذات من هذا القبيل ، و هي كذلك كثيرة فيما يكتبه الجيل الجديد الذي استطاعالفكاك من الأسر الأيديولوجي الضيّق . خاصة و أنّ قراءات الجيل الجديد ، قراءات متنوّعةتتعدّد فيها أصوات الشرق و الغرب و الشمال و الجنوب ؛ فقد انتهى إليها عددٌ هائل منالنصوص اللاتينية و الأوروبية و العربية و الإفريقية و نصوص بدأت تشقّ طريقها من الطرفالشرقي القصيّ ؛ من الصين و اليابان و الهند و الترك ..

لا شكّ أنّه لكلّ شعب من هذه الشعوب طرائقه فيالحكي والسرد ؛ فالراوي المكسيكي و الأرجنتيني يملك مُخيّلة خاصّة ذات طابع سحري ، كما أنّالراوي التركي و الهندي له نكهته الخاصة ، و من ثمّ فنحن أمام تناصّات في أساليب الحكيفي كتابات الجيل الجديد ، هي أولا مُربكة للفعل القرائي ، و ثانيا ، مدهشةٌ بما تقدّمه منغريب مستجدّ ... فهل يصحّ أن نقول : إنّ هناك ضربا من التميّز الفنّي لدى الجيل الجديد ؟؟ .. أم علينا دراسة الظاهرة باعتبارها تناصّا سرديا من نوع جديد يكتسح الساحة الروائيةبما يُغري قبل أن يُثري ؟؟ .. أم إنّ الاستفادة و الاستعارة السردية الجديدة تتجاوزعتبة التناصّ إلى لبوس الكيفيات التي يُنتج بها مخيال آخر واقعه الروائي ؟؟ ..

قد توصف هذه الكيفية بـ (التقليد) ، غير أنّها المحاكاة التي تنطلق من تأثّر بشخص أورواية أو طريقة سرد أو تقنية من التقنيات ، لتنطلق مرّة أخرى في فضائها الخاص ، تكتب ضمنهنصّها الجديد . لذلك لم نعد نرى سمتا واحدا لدى مؤلّف واحد عبر نصوصه المتتالية ، كماكان الشأن لدى الجيل الأوّل ، بل أصبحنا نجد ألوانا من النصوص تختلف من رواية إلى أخربلدى الكاتب الواحد ، و من ثمّة نراه في كل محاولة يعوّل على نصّه الجديد و يقف منتظراردود الفعل من قرائه و ناقديه ...

في الجهة المقابلة ، إذا ما دار تساؤل في خلد أحد : (**هل كانت الرواية الجزائرية شاهدة على كل ما مرّت بهالجزائر من ثورات و تحوّلات ، بما فيها محنة المأساة الوطنية مثلا ؟؟**) .. **كيف ينظر الباحث إلى هذا من موقعه ؟؟..**

يؤكّد الباحث في هذا السياق أنّه ليس مطلوبا فنيّا من الرواية أن تكون شاهدة على العصر ، لأنّها لاتملك صلاحية التسجيل البارد و المحايد للأحداث . إنّما لها أن تعكس أحوال عصر منخلال حدقة السرد ؛ أي من خلال مُتخيّل أُعيد إنشاؤه مرّة أخرى ، لا ليسجل حدثا و إنّماليُعيد خلقه من جديد حسب ما يُمليه موقف خاصّ .. لذلك يتوجّب علينا أولا أن نفهم مقولةالموقف لنبتعد بها عن الحدث الذي جرى استخدامه في النقد الروائي ؛ فالحدث أمرٌ يقع فيالزمان و المكان متعلّقا بعلل و أسباب ، بينما الموقف أمر خاصّ ، داخلي ، ذاتيّ متّصل بحدثما ، اتصالا نفسيا أو فكريا و حسب ..

ومن ثمّ قد يكون الحدث عرضًا تافهًا في مكوّناتهو أسبابه وعلله ، بيد أنّه في تعلّقه بالذات ، موقفٌ يرتفع إلى مستوى التأمّل العميق الذيتنجرّ عنه تحوّلات في النفس و الأخلاق و القيم .. لكن هل استطاعت الروايةالجديدة أن تفعل ذلك ؟؟.. ربما يجيب كل روائي – لو أنّه سُئل – بأنّه حاول ذلك و اجتهد ، و آثارالاجتهاد بادية في كثير من النصوص التي أدرك أصحابها أن ليس عليهم تسجيل الأحداثو حسب ، و إنّما عليهم إعادة بعثها في نصوصهم بعثا فنيّا يكتب واقعا أنشئ ثقافيا علىصفحات الرواية .. و أن ليس عليهم التهويل و كثرة الصراخ و (تلطيخ) الصفحات بالدمو الإكثار من ذكر القتل و انتهاك الحرمات و تخريب القرى و حرق المنشآت ، لتكون الروايةناطقة بفظاعات العشرية السوداء ، بل عليهم واجب خاصّ تجاه الفنّ و آخر تجاه الواقع ؛فالواجب نحو الفنّ هو أن نقدّم نصًا هادئا ، قويا ، رصينا ، عميقا ، محبوكا أسلوبيا ، أمّا الواجب نحو الواقع فهوأن نقدم واقعا مُحتملا ، تمّت تصفيته من كل الشوائب التي تعلق بالحياتيّ عادة ، مُركّزا فيجزئية إنسانية

أو عاطفية أو فكرية ، يصلح لأن يكون واقعا إنسانيا حتّى و إن اختلفتالجغرافيا و الألسن و الأزمنة ، لأنّه يصير بذلك (التجريد) واقعًا إنسانيا مُطلقا علىالرغم من تسميته بأسماء محلّية...

لكن و على ضوء ما سبق من تأمّل ، هل يمكن الجزم بأنّ الرواية الجزائرية أرّخت و أبدعت في تأريخها ، أم أنها أرّخت و جانبت الإبداع في كثير منهاذجها ؟؟..

في هذا الإطار يرى الباحث أنّالجمع بين الرواية و التاريخ على هذا النحو ، يربك الفكر النقدي أيّما إرباك ؛ ذلك أنّ الجمعبينهما على النحو السابق ينمّ عن عدم تمثّل لحقيقة كلّ منهما ، و عليه يكون الناتجالمترتّب عن ذلك غامطا لحقّ كلّ منهما ؛ للتاريخ روايته ، هيسرد الواقع لغويا و تسطيره كتابة و مراعاة الموضوعية والأمانة في كلّ ذلك .. أمّا روايةالرواية ، فأمرٌ مختلف تماما ؛ حينئذ سنكون أمام قصّة – واقعية كانت أم مُتخيّلة – نرويهابطريقتنا الخاصة .. أحداثها تقع خارج السرد الروائي مطلقا و يمكن لأيّ كان أنيستعيدها بطريقته الخاصة كتابةً أو مشافهة .. و لكن حينما يُقبل عليها الروائي ليرويَها، تتّخذ من صاحبها لبوسا يعطيها شكلها المتميّز و تستعير من مشاعره الخاصّة ما ينفخ فيهاحياتها الجديدة ، فتتنفّس بأنفاسه ، و تتحرّك بحركاته ، و تحيا بحياته فكرًا و ثقافة و تديّناو سياسة و ما شئنا لها من هيئات ..

إنّها بذلك تاريخ صاحبها أولا و أخيرا كُتب فنّيا ، فهيشاهدةٌ عليه هو قبل غيره ، وشاهدةٌ على واقعه الذي يرفعه من خلال السرد ، فإن رفع إلينالروائي لوحات من السنوات السوداء ، فهو يرفع إلينا رؤيته الخاصة للأحداث .. من ثمّتكون الرواية ذاتيةً مُغرقة في الذاتية من جانب ، و من جانب آخر تكون شريحةاجتماعية يُستفاد منها باعتبارها تجربة لإنسان له القدرة على بسط مواقفه من خلالشخصياته المتناقضة عبر نسيج السرد الروائيّ .. وقتئذ لن نتعلّم منها جديدا يُضاف إلىالتاريخ ، و إنّما نتعلّم منها رؤى فردية تعاملت مع التاريخ و قدّمت فهمًا خاصًا له ؛ وذلك ما يجعل النقد قادرا في نهاية المراجعة ، على تجسيد الرؤية الفكرية و النفسيةو الذاتية التي عاصرت الأحداث أو نقلتها فنيّا ..

على هذا الأساس متى يُمكن للكتابة الروائية في الجزائر أن تتخطّى التأريخالمندرج غالبا في السياق التوثيقي و الخبري إلى ما هو إبداعي و فنّي محض ؟؟..

إنّ القارئ حينما يلجأ إلى الرواية ، إنّما " يهرب " من واقع كثيرالضجيج ، كثير السطحية ، مجانيّ العواطف ، مبتذل اللغة ، إلى عالم تمّت تصفيته و أزيلت عنهكافة المثبّطات التي ذكرناها ، ليُقبِل من خلاله على تجارب خاصّة في مواقف خاصة ، تنبضبالحياة و الفكر ..

فلو أوقفناه ساعةً أمام عذابات فلان المادّية ، فلن نُغنيَ معرفته بشيءيراه يوميّا على قارعة الطريق و في عناوين الجرائد الصارخة في وجهه صباحَ مساء .. و لكنّناحين نُوقفه على خيط رفيع في إنسانية مهدورة الشرف أو مقهورة العاطفة أو مغبونةالرأي ، نكون قد رفعناه إلى عتبة التدبّر التي تجعله كائنا " متحوّلا " ؛ أي قابلا للتحوّل من أفق إلى آخر أعمق و أكثف و أفضل ..

إذا حقّقت الرواية هذاالشرط ، فقد حقّقت لنفسها الاستقلال التام عن التوثيق الخبري ، إلىفضاء رسالتها الحقّة التي من أجلها أنشئت .. فأولى مدارس التربية و التكوين منذفجر التاريخ ، كانت الرواية : حينما كان يعود الصيّاد الأول ليرويَ لقبيلته كيف عاركالوحش و قتل الطريدة و أمّن الغذاء ، كان يُلقي بخبرته في قلوب الصغار قبل إلقائها فيعقولهم ، كان يُغري الكبار بمجد يمكن حيازته و التباهي به مساءً حول المواقد التيتعطّرها روائح الشواء .. لم يكن يفعل ذلك من أجل تسجيل باهت بارد لحدث من الأحداث ،و إنّما كان يفعل ذلك لإحداث تحوّلات في وجدان سامعيه ، كلّ على قدر طموحه و قدرته و فضاء تخيّله ؛ ذلك هو سحر الرواية ..

بناءً على هذا الفهم ، جاءت تصريحات الدكتور **حبيب مونسي** الأخيرة من أنّ الجيلالجديد لا (يكتب الرواية) و لا (يجرّب) ، و إنّما (يُركّب)..و هذا ما أثار استياء بعض الكُتّاب من هذا الجيل الذين اعتبروا حكمه هذا قاسياو جارحا..**هل يتعلق الأمر بزلّة لسان أم إنّ تصريحاته غاية في العمق و الموضوعية ؟؟..**

يصرّ الباحث على أنّ الجيل الجديد يمارس " التركيب بالمفهوم الغربي المعروف بـ (compilation) " .. و على عادته في التسرّع ، فهم الكلمة على أنّها انتقاص من حقّه ،مع أنّها موجودة في حقل الموسيقى بامتياز؛ حينما يقوم الموسيقيّ بدمجأصوات مختلفة في قطعته ، قد تكون أصواته التي ابتدعها من قبل ، كما قد تكون أصوات غيرهيستعيرها ليقوّي بها رسالته الصوتية ..

لا أحد ينكر اليوم أنّنا أمام جيل ينهلمن كل الاتجاهات و من خيرة مايُنشر و يُترجم ، ثم تغريه الكتابة بأن يستعير ، يُركّب ، ينحو نحو فلان في السرد ..و ليس من عيب في هذا أبدا ، لأنّه (تلمّسٌ) واجب لطريق أو لعدّة طرق قبل الاستقرار على كيفيةيستريح لها و تتّسع لمشاريعه الروائية القادمة ، فلا يظهر سمت الروائي في نصّ أو نصّينأو ثلاثة ، و إنّما يتطوّر السمت عبر النصوص ليبلغ ذروته في أعمال تنال حظّ العالمية (شرط ألا تعني العالمية جائزةً مشبوهة) ، حين تلامس هذه الأعمال الإنساني المطلق في مواقفه و تطلّعاته ..

إنّها مرحلة نقدية لابدّ أن تمرّ بها الروايةالجزائرية ، ليست هي المبتدأ و لا المنتهى .. و كلروائيّ صادق مع فنّه ، يعتبر نفسه حِرفيا قبل أن يكون فنّانا ، و الحرفيّ فيه هوالبَنّاء الذي لا يشرع في بناء ما ، إلاّ و المخطّط الهندسيّ بين يديه مع جملة ما يحتاجإليه من مواد و أدوات و أعوان (التاريخ ، الفيلم الوثائقي ، الخبير، الطبيب ، المحامي ، بائع الخضر ..) ، الروائيّ في حاجة ماسّة إلى كل هؤلاء ينقلعنهم علمهم و خبرتهم ؛ لأنّه يتوجّب عليه – في واقعه المتخيّل – أنيكون كلّ هؤلاء ..[3]

2 – أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة و الرهانات الوطنية :

لا شكّ أنّ الأدب الجزائري شأنه شأن الآداب العالمية ، انعكاس للراهن الحيني ، ممّا يحدث من تحوّلات و تغيّرات في المسارات التي تصنع التجربة و أفق الترقّب في مسيرة الدولة الجزائرية .. و لعلّ الغاية من أدب المحنة على الخصوص ، تكمن في الكشف عن العنف و الإرهاب الذي برز بشكل لافت في تسعينيات القرن الماضي ، و أثّر بوجه أو بآخر على النصّ الجزائري ، ما يعني أنّه ينطوي على متغيّرات جديدة في مسار الإبداع الجزائري ، و بخاصّة في الجنس الروائي الذّي تُجسّده النصوص الإبداعية الروائية التي نتّفق على تسميتها من البداية بـ " أدب المحنة " ؛ المحنة التي تجلّت في فترة التسعينيات و فرضت حضورها بقوّة في الكتابة الأدبية .. [4]

[3] / حبيب مونسي . نقلا – و بتصرّف منهجي – عن حوار أجرته معه : نوارة لحرش . جريدة النصر الجزائرية . بتاريخ : 2012/11/09 .

[4] / بن جمعة بوشوشة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . المطبعة المغاربية للطباعة و النشر. ط1 . تونس . 2005 . ص : 9 .

من هنا يمكننا تمثّل مجالات الإرهاب و أسبابه فضلا عن جذوره و تجلّياته ، سواءٌ في تراثنا العربي أم في عصرنا هذا . فحضور الإرهاب في الكتابة التراثية ، طاغ ينوء بما يحمل من آثار الظلم و التسلّط و التعصّب و التطرّف ، و هو يحصل حين يقع الاصطدام بين الفكر و السلطة ، ممّا يفضي إلى اليأس ، مثلما فعل **أبو حيان التوحيدي** حين أحرق كتبه تعبيرًا عن خيبة الأمل التي آل إليها المثقّف في عصره و في علاقته بالسلطة ..

الرهانات الوطنية :

ظهرت إلى الوجود أعمالٌ روائية كسّرت نمطية المألوف و البحث عن الجديد في واقع الإنسان ، و كان أهمّ موضوعاتها : " محنة المثقّف الجزائري " ، و محنة صراعاته مع العالم الخارجي ، و محنة البحث عن الوجود و إثبات الذات .. و قبل الخوض في كلّهذا ، كان لزامًا علينا أن نتناول الراهن الوطني من كل جوانبه في علاقاته بالنصّ الروائي الجزائري انطلاقا من :

الرهان السياسي :

لقد رافق التعدّدية الحزبية المميّزة للراهن الجزائري ، اعتبار حرّية التعبير في الدستور حقًا من حقوق المواطنة ، و هو ما معناه أنّ النصّ الروائي الجزائري أضحى يتمتّع رسميا بحرّية أكبر في التعبير ، مقارنةً بما كان عليه الأمر في عهد ما قبل التعدّدية ، مع الإشارة إلى أنّ النصوص الأدبية و الروائية خاصّة ، كانت المجال الذي تبلورت فيه حرّية التعبير أكثر من الفضاءات الأخرى ، و بالنظر إلى حالة التضييق التي مُورست على الإعلام ، و أسلوب الرقابة الذي فُرض عليه في مجال النصوص الإبداعية ، نجد أنّ الإعلام قد عانى من ظاهرة الرقابة أكثر ممّا حدث في مجال الأدب ، لكنّ ذلك لا يجعلنا أبدًا نغضّ الطرف عمّا تعرّض له **حبيب السايح** من مضايقات بعد نشره (زمن النمرود) ، و كيف أنّه لم يُسمح بتداول رواية (التطليق) لـ **رشيد بوجدرة** في الجزائر إلاّ بعد انتهاء عهد **بومدين** ، و غير ذلك كثير من هذه النماذج ..

غير أنّ القول بأنّ الراهن السياسي يفتح مجالا أوسع لحرّية التعبير على صعيد النصّ السردي ، يتطلّب مع ذلك إبداء بعض التحفّظات التي تجعلنا أقل تفاؤلا ، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ظهور أشكال أخرى من الرقابة

بالموازاة مع رقابة السلطة المتمثّلة في رقابتها على مؤسّسات الطباعة و النشر، و رفض كلّ ما يتنافى و التطلّعات الإيديولوجية القائمة. [5]

فالنشر في حدّ ذاته أضحى من الصعوبة بمكان ، هذا إن لم يكن مستحيلا ، على أساس أنّ النشر على حساب المؤلّف يكاد يصير موضة العصر في الجزائر . و من ناحية أخرى يتجلّى هذا الجانب من الراهن ، في النصّ الروائي الجزائري من خلال اقتحام ظاهرة" الإسلام السياسي " معظم النصوص الروائية الراهنة إن لم نقل جميعها .، إلاّ أنّنا لم نلمس ذلك من خلال شخصيات روائية معبّرة عن الظاهرة إلا عند **الطاهر وطار** في روايته " الشمعة و الدهاليز " عبر شخصية (عمّار ابن ياسر) ؛ حيث تحتلّ الشخصية كل الفضاء السردي للنص . لكن إذا ما تعلّق الأمر ببعض الأعمال الروائية الأخرى ، كأعمال **واسيني** الأخيرة : " سيّدة المقام "، " ذاكرة الماء "، أو " الانزلاق " لـ **حميد عبد القادر** ، أو " المراسيم والجنائز " لـ **بشير مفتي** ، فلا نجد الإشكالية الإسلاموية تحتلّ الفضاء السردي في صورة شخصية محورية ، بل نجد تصوير الظاهرة في النصّ الروائي الجزائري المعاصر ، ينطلق دوما من موقف النقد ، لكن دون أن نعثر على موقف واضح محدّد .

أمّا في ما يتعلّق بالجانب الإيديولوجي الذي يشكّل الخلفية الملازمة للفعل السياسي ، فقد انعكس في النص الروائي المعاصر بمختلف تشكّلاته في الواقع ؛ فأعمال **واسيني** الأخيرة تنطوي على خلفية إيديولوجية تُحيل إلى الاتجاه الحداثي الجمهوري المدني ، و هو الاتّجاه الجديد الذي صار الكثير من الأدباء الجزائريين اليساريين يتبنّونه بعد انهيار الإيديولوجيا الماركسية و بروز التيّار الإسلامي و هو الاتّجاه نفسه الذي نجده في " الانزلاق " لـ **حميد عبد القادر** ..

أمّا **الطاهر وطار** الذي تأسّست أعماله المكتوبة في عهد الحزب الواحد على خلفية إيديولوجية يسارية ، فإنّنا نجده في " الشمعة و الدهاليز " ينحو نحو نوع من اليسارية النابعة من قراءة ماركسية للواقع الجديد ، في ما يؤكّد في أحد تصريحاته أنّ " الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " هو تعبير عن هاجس الوئام المدني .[6]

---

[5] / بن جمعة بوشوشة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. مرجع سابق . ص : 9 .

[6] / علال سنقوقة . المتخيّل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2000 . صص : 74،75 .

أمّا **بشير المفتي** في " المراسيم و الجنائز " فإنّ مسعاه يطمح إلى التخلّص من الهيمنة التقليدية للإيديولوجيات على النصّ السردي الجزائري ، من خلال التركيز على هموم الذات .. لكن مع ذلك تظلّ بعض الهواجس التقليدية للرواية الجزائرية حاضرةً في عمله الروائي هذا .

الرهان الاقتصادي :

لقد طُبّق اقتصاد السوق في مجال الثقافة أيضا بتخلّي الدولة عن دعم إنتاج النصّ الإبداعي ، فتحوّل هذا الأخير تبعًا لذلك ، إلى سلعة تحتكم إلى العرض و الطلب ، و ظهرت أزمة النشر ؛ إذ أنّ غلاء المنتوج الإبداعي في ظلّ انتشار البطالة و التضخّم المتزايد ، ما لبث أن أصبح عائقا يحُول دون تسويق هذا المنتوج ، ممّا حدَا بدُور النشر إلى الامتناع عن طبع الأعمال الأدبية ، و هكذا ظهر للمرة الأولى في تاريخ الجزائر المستقلّة ، النصّ الإبداعي المطبوع على نفقات المؤلّف ، و تحوّل هذا الأخير في آن واحد إلى مُسوّق و موزّع لأعماله ، و انجرّ عن ذلك أنّ النّص الأدبي المطبوع ، صار لا يتعدّى الألفي نسخة في أحسن الأحوال ، بل حتّى من حيث الحجم ، لم يتعدّ المائة صفحة ، و أصبح المبدعون الجزائريون يُولّون هكذا وجههم إمّا شطر باريس إن كانوا من كُتّاب اللغة الفرنسية ، أو نحو المشرق ، لاسيما سوريا و لبنان إن كانوا من أصحاب لغة الضاد ..

3 – الثابت الإيديولوجي في الكتابة الروائية الجزائرية :

لا شكّ أنّ كل روايات مرحلة التأسيس ، ارتبط جلّها بالإيديولوجية الاشتراكية كرؤية فكرية لتوجيه الفنّ و ربطه بالتحوّلات الاجتماعية ، الأمر الذي عمّق الوعي الإيديولوجي لدى مجموعة من الكُتّاب ، أهمّ ما ميّز أعمالهم هو أنّها رافقت توجّهات السلطة نحو الاتّجاه الاشتراكي ؛ فرواية " التسعينيات مازالت مشدودةً لتلك الرؤية الإيديولوجية ، و هذا راجعٌ للوضع المأساوي الذي يمرّ به الوطن و هذا ما ترك بصمات على الفنّ ".[7] و هو ما حدا بالروايات المؤرّخة لفترة التسعينات أو فترة المحنة ، أن تعكس ما تعرّض له المجتمع بصيغة فنّية حملت أثرًا إيديولوجيا ، و هذا ما يؤكّد مرة أخرى سيطرة الإيديولوجيا على الكتابة الروائية الجزائرية في تلك الفترة أيضا .

[7] / بن جمعة بوشوشة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . ص : 9 .

الخطاب الروائي و الخطاب الإيديولوجي :

الإيديولوجيا في أكثر تعاريفها شهرةً ، هي عبارة عن منظومة الأفكار و القيم و المبادئ التي تسعى إلى تحقيقها جماعةٌ ما ، أو هي مجموعة المواقف التي تدعوا إليها و تدافع عنها هذه الجماعة ، أو هي مجموعة الوسائل الكلامية و العملية التي تستخدمها تلك الجماعة من أجل تحقيق أغراضها .. إنّ هذه الثنائية تُحيلنا إلى إشكالية علاقة الفنّ بالواقع ؛ أي علاقة ما هو اجتماعي بما هو فنّي ، دون أن يعنيَ ذلك أنّها نسخة من الواقع ، بل هي عملٌ يحمل عناصر تتّصل فيما بينها من خلال مواقف إيديولوجية .

و الخطاب الروائي مهما كان مضمونه ، لا ينفصل عن الإيديولوجيا ، نظرًا لاتّساع فضائه النصّي ، و قربه من الحياة الاجتماعية ، و ما تتوفّر عليه شخصياته من مواقف إيديولوجية ، فـ " الإيديولوجيا هي نمط علاقات الناس ، عاداتهم ، أفكارهم و أخلاقهم " [8] .. هذا يعني أنّ شخصيات العمل الروائي تحمل في وعيها بُعدا إيديولوجيا وتجسّده في عادتها و أخلاقها ، و عليه ؛ فالخطاب الأدبيّ هو تعبير عن رؤية العالم بصورة أو بأخرى ، لذا على المبدع إبراز تلك الرؤية و بلورتها في أفضل صورة ممكنة و متكاملة لها .

في هذا المقام ، يتمّ تحويل الأبعاد الإيديولوجية و الاجتماعية إلى فنّ ، و من هنا يجب أن نفرّق بين الإيديولوجيا في الرواية ، و الرواية كإيديولوجيا ؛ في النوع الأوّل تكون الإيديولوجيا مكوّنا جماليا في الخطاب الروائي ، أمّا في النوع الثاني فيكون العكس ، حيث تتحوّل الرواية إلى وعاء للخطاب الإيديولوجي لا غير ..[9]ذلك أنّ الخطاب الروائي عندما يحمل أبعادًا إيديولوجية ، يضفي هذا الأمرُ عليه أبعادًا جمالية فنّية تخدمه في بنائه ، في حين عندما يكون الخطاب الروائي مجرّد وعاء للإيديولوجيا ، فهذا يؤثّر عليه سلبًا من المنظور الفنّي و الجمالي ..

الرواية الجزائرية و الإيدولوجيا :

لعلّ الرواية الجزائرية نشأت متّصلة بالواقع السياسي المضطرب ، و كان الموضوع الغالب عليها و المتحكّم في محاور مضمونها ، هو مضمون القضايا السياسية ، سواءٌ أ كانت هذه القضايا مرتبطةً بحدث المستعمر أو بقضايا الاستقلال ، السياسية و الاجتماعية و الإنسانية .. في ظلّ هذه الظروف ، تحتّم على المبدع ضرورة تحديد

[8] / نبيل سليمان . التجريب في الرواية الجزائرية . من أعمال الملتقى الرابع لابن هدوقة . وزارة الثقافة الجزائرية . ط1 . 2001 .ص : 68 .

[9] / بن جمعة بوشوشة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . مرجع سابق . ص : 09- 10.

موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي ، و هذا ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تتعدّد اتجاهاته الإيديولوجية ، الأمر الذي فرض على المبدع الجزائري في نهاية المطاف ، موقفين اثنين :

إمّا الالتزام بفنّه و الإبداع فيه و بقاءه خارج التغيّرات الحادثة في مجتمعه ، و إمّا أن يتبنّى موقفًا إيديولوجيا معيّنا و يسير وفقه في عمله الفنّي .

إنّ هذا هو ما حدث لجلّ الروائيين الجزائريين ، حتى كاد الخطاب الروائي كلّه يتحوّل من خطاب إبداعي إلى خطاب إيديولوجي متضمّن لمفاهيم سياسية ، بحكم حمل الروائي الجزائري على عاتقه ، معالجة قضايا مجتمعه و المساهمة في حلّها بواسطة إنتاجه الفنّي ، و الملاحظ على هذه النصوص الروائية ، هو سيطرة المضمون الفكري على النصّ الروائي تماما كما في روايات الثمانينيات ..

ربما يكون العذر في ذلك ، أنّ الواقع يفرض على المبدع أن يساير توجّهات النظام السياسي السائد ، لأنّ الخطاب الإيديولوجي لهذا النظام ، غالبًا ما يعمل على توظيف النصّ الأدبي لصالحه ، من جهة أخرى ، ظهر في تلك الفترة ما يُسمّى بالخطاب النقدي المتضمّن إيديولوجيا معينةً ، فعمل على تسييس الأدب و توجيهه وفق رؤيا إيديولوجية معينة ، إمّا إيديولوجيا النظام السياسي ، أو إيديولوجيا مستوردة .. و هذا ما أدّى في المحصّلة إلى ظهور تيّار يكتب إيديولوجيا قبل أن يكتب فنّا ...

إنّ ما نتج عن هذا ، هو تحوّل النصّ الروائي الجزائري إلى نصّ يرصد الصراع الإيديولوجي الحادث في المجتمع ، هذا الصراع الذي تطوّر حتى بلغ ذروته في بداية التسعينيات ، و أدّى إلى دفع النصّ الروائي إلى احتواء الهموم الاجتماعية ، فانزاحت بذلك النصوص الروائية الجزائرية من اللغة إلى الإيديولوجيا ..

انزياح الرواية الجزائرية من اللغة إلى الإيديولوجيا :

إنّ الأصل في اهتمامات الروائي ، أن تكون اللغة من أولى اهتماماته أولا ، ثمّ القضايا الأخرى ثانيا ، و لكنّ المطّلع على النصوص الروائية الجزائرية في هذه الفترة يلاحظ مدى انزياحها عن اللغة و انغماسها في الهمّ الاجتماعي ، فأصبح المضمون الاجتماعي مسيطرًا على النص الأدبي ، الأمر الذي أدّى إلى فقدان الشحنة الشعرية التي تسمو بالعمل الروائي إلى درجة الجمالية الأدبية ، حيث " اهتمت الرواية الجزائرية بالمضمون ، و لم تنظر إلى الشكل إلا بوصفه خادما لهذا المضمون ، الذي كان خاضعا لأفكار الواقع في تجلّياته الثورية ". [10]

[10] / بن جمعة بوشوشة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . مرجع سابق . ص : 9 – 10 .

4 – الرواية الجزائرية المعاصرة " بين نزعة التجريب و استراتيجيات التفاعل النصّي " :

يلاحظ كل متتبّع للتجربة الروائية العربية أن أغلب نصوصها ، في غضون العقود الثلاثة الماضية ، قد انغمست في مساحة تجريبية تكاد لا تمتلك حدودا ، و لا تحترم ، كما لا تتقيّد بأيّ شكل أو قالب يجعلها (تحطّ الرحال لتقضيَ فترة نقاهة) ، أو تُراوح المكان من أجل أن تأتمن لأنظمة بعينها ، رغم ما يمكن تسجيله من تراجع أو فتور في السنين الأخيرة ، سواء على المستوى الكمّي أو النوعي ، مقارنةً مع ستينيات وسبعينيات القرن العشرين . ربما يعود هذا الفتور في اعتقادنا إلى التطوّرات السريعة و المفاجئة التي عرفها العالم و التي أدّت إلى انقلاب في البنية المفهومية لمجموعة من القيم الثقافية و المعرفية و العلمية ؛ تلك التي صاحبت ما سُمّيَ بالنظام العالمي الجديد المشحون بأشباه معتقدات ، كالعولمة و الديمقراطية و تذويب الصراعات ، كان من أهمّ نتائجها ، تقدّمٌ حصل في مجال الإعلاميات و التكنولوجيا .. لم ينل منه الإنسان العربيّ أيّ شيء يذكر، سوى الانبهار و الاستيلاب المعهودين ..

كلّ ذلك يرافقه استمرار ما أنتجه الاحتلال البغيض الذي خلق وضعا غير متوازن ، حيث الصراع العربيّ الإسرائيلي ، و الحروب المفتعلة في مجموعة من البؤر في الوطن العربي .. خير مثال على ذلك . كما يمكن أن يعود ذلك الفتور إلى التعثّر الذي يعانيه الإبداع الفلسفي و الفكري ، مقارنة مع ما تميّز به النصف الأوّل من القرن العشرين . و لذلك لم يجد المثقّف العربي أو المفكّر – إلى جانبه المبدع – جديدا في هذا المجال ، سوى ما نهله من النظرية الوجودية ، أو الفلسفة العبثية ، أو ما تشبّع به من أفكار اشتراكية أو تحرّرية .. و ما إلى ذلك من ثقافات و أفكار و معارف جادت بها المراحل العصيبة التي عرفها الإنسان العربيّ على مدى النصف الأول من القرن الماضي ، كحصيلة لمجموعة من الاصطدامات العنيفة التي هزّت العالم و خلخلت الإنسان في كيانه ..

نسجّل هذه الملاحظات و نحن إزاءَ وضع مزر خلال المراحل المتأخّرة من القرن الماضي ، و كأنّ الأمر لا يستدعي مثل تلك الإبداعات الفكرية و المعرفية .. و بعيدًا عن هذا و ذاك ، فإنّ الإبداع الأدبي العربي – و منه الرواية الجزائرية – أصبح يواجه تحدّيات قويّة و شرسة ، بسبب الاكتساح القوّي لوسائل الاتصال الحديثة التي سدّت مجمل الفراغات التي يمكن للإبداع الأدبي – روايةً و شعرًا و مسرحًا – أن يشغلها ، ممّا دفع إلى عزوف

ملحوظ عن هذه المجالات ، و استبداله بوسائل سهلة الامتلاك و قويّة " الإشباع " .. على الرغم من أنّه لا يمكنها أن تعوّض – بأيّ حال من الأحوال – ما يمكن أن تقدّمه أنظمة الإبداع الأدبي للإنسان ، إلاّ أنّها استطاعت أن تُظهر منافسةً تزاحمه بها في الوظيفة و في أداء الخدمات ، بشكل أيسر من الذي تعتمده تلك الأنظمة ، إلى درجة أنّ وسائل الاتصال التي اقتحمت حياة الناس في كلّ مكان ، استطاعت أن تؤثّر في الإنسان العربي مبدعا و مثقّفا و مستهلكا .. و تخلخل أقوى كياناته و تنخر أكبر قضاياه المصيرية و تغيّر – أو تكاد – نظرته للعالم ..

في ضوء هذه القضايا ، بات من اللازم إعادة النظر في وسائلنا و أنظمتنا الإبداعية و الثقافية و المعرفية .. كي تستجيب – ليس بطريقة سلبية – لهذا الوضع ، من أجل أن تخدم هذا الإنسان و لا تدمّره أو تتركه فريسةً لوسائل أخرى تفعل ذلك .. و في ضوء ذلك أيضًا ، بات من المحتّم إعادة طرح الأسئلة ، سواءٌ منها الإبداعية أو النقدية ، بطريقة تضمن تلك الخدمة و تحمي أنظمتنا الإبداعية من التقهقر الذي يتهدّدنا ، في وقت أصبحت فيه مصائرنا و مصائر ثقافاتنا ، أكثر التباسًا من السابق ، في ظلّ تهديد ثقافي غير مسبوق ..

من هنا يتفجّر السؤال الكبير الذي تطرحه الرواية الجزائرية مؤخّرا ، أو الذي يجب أن يُطرح حولها ، و الذي تتفرّع عنه مجموعة من الأسئلة الأخرى .. إنّها أسئلة هذا النصّ الذي يبدو أنّه غير قادر – فيما يبدو – على الانخراط المطلوب في المواجهة الحضارية ، و الذي يحاول تدارك ذلك عبر نزعة تجريبية ملحوظة تتركّز معالمها في مجموعة من النقاط المحدودة ... إنّ ما تثيره هذه الأسئلة ، هو : إلى أيّ حدّ يمكنها أن تشكّل فلسفة إبداعية و فنّية تساهم على الأقل ، في أن تحافظ الرواية الجزائرية على مكانتها كجنس تستدعيه اللحظة الراهنة ؟؟ .. أو تدفعها على الأكثر إلى توسيع مكتسباتها و امتلاكها مواقع أخرى تؤهّلها لتبوّء المكانة اللائقة بها ، من أجل لعب دور هامّ داخل المنظومة الثقافية و الاجتماعية العربية على الأقل ؟؟ ..

بناءً على هذا ، وجدنا أنفسنا في مواجهة أحد الأسئلة المتفرّعة عن ذلك السؤال الكبير : **ما هي خصوصيات الرواية الجزائرية المعاصرة التي يمكن استخلاصها من تلك النزعة التجريبية التي أضحت تراهن عليها ؟؟ ما وظيفتها الأساسية التي يمكن أن تساهم في تحقيق عمل روائي يحمل تطلّعات البُعد الإبداعي الحامل لتقدّم ثقافيّ و معرفيّ ؟؟**

في ظلّ رهانات غامضة ، نطرح السؤال لا لكي ندّعي أنّنا سنجيب عنه بكلّ تفاصيله ، و لكن لنحاول أن نثير بين يديّ المهتمّين بالإبداع و النقد الأدبيين مجموعة من القضايا التي يمكن أن تطرحها روايتنا الجزائرية المعاصرة أو التي يجب أن تُطرح حولها .[11]

نطرح الموضوع هنا بصورة مغايرة يمكنها أن تتداخل في بعض الأحيان مع ما حاول الكثير من النقاد العرب طرحه ؛ حيث نسعى إلى طرح الإشكال في علاقته بقضيّة التجريب التي تتجاوز البُعد الإبداعي في النصّ المرتبط بالمؤهّلات التقنية و الطروحات المتعلّقة ببعض المواضيع ، إلى البُعد الإبداعي المنتج لمقولات نقدية أو نظرية ، تثير الجدل و تُغني النقاش الذي يجب أن يدور حول الإبداع الروائي العربي بشكل عام و الجزائري على الخصوص .. من هنا نطرح السؤال من جديد :**ما الذي تقدّمه الرواية الجزائرية المعاصرة خلال نزعتها التجريبية التي تخوضها منذ زمن ليس بالقريب ؟؟ هل هي حركة بحث عن صيغة ملائمة لهذا الجنس ؟؟ أم هي مجرّد مناورة كتابية تحاول أن تُنوّع أنماطها الكتابية من أجل استدراج القارئ العربي كي لا يشعر بالملل ، أو بالعزوف عما يكرّره النص بين مساحة و أخرى ؟؟**

ربما تتّضح معالم الجواب عن الأسئلة السالفة شيئا فشيئا من خلال مناقشة أحد العناصر التي استطاعت أن تثيرها رواية " الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " **للطاهر وطار** ، لا باعتبارها تختزل لوحدها عنصر استراتيجيات التفاعل النصّي ، بل لأنّها تشكّل – من وجهة نظرنا – أنموذجا راقيا لما نحاول أن نثبته في هذا التحليل ، أو لما نسعى إلى استنتاجه بخصوص هذا الموضوع ..

واقعية الخيال و خيالية الواقع :

إنّ التلاعب الملحوظ بأنظمة السرد ، أو التنويع الموضوعي – نسبة إلى الموضوعة (التيمة) و ليس إلى الموضوع – كميزة تفتح التجربة الروائية العربية على تجريبية واسعة ، لا تُحيل إلى انشغال بتطوير النصّ أو إغناء التجربة في ذاتها ، و إنّما تتغيّا في الأساس ، خلق جوّ مناسب للتفاعل النصّي ، و هو ما يُغني التجربة الإبداعية في ذاتها . من هنا تكتسب النزعة التجريبية التي تحاول هذه الرواية أن تتميّز بفضلها ، أو تتزيّا بها كي تُنتج شيئا غير

[11] / بن جمعة بوشوشة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . مرجع سابق . ص : 10 -11 .

الذي تسعى إلى أن تتمثّله ، فتُنتج ما يرتبط باستراتيجيات نصّية تخدم التفاعل بين النص و القارئ .. كلّ ذلك انطلاقا من مجموعة من الاعتبارات التي يمكن أن نستشفّها بخصوص طبيعة استلهام و تمثّل كل ما هو خيالي أو واقعي في مثل هذه النصوص .

فإذا كان التمييز بين ما هو خياليّ و ما هو واقعي ، يقوم على اعتبار المشاهد التي نتحسّسها و نتلمّسها بإحدى حواسّنا و نعيشها في حياتنا التي تحيط بنا ، يمكن أن تعود للواقع ، في مقابل المشاهد و الصور التي لا تكتسب المواصفات السابقة و التي تُنتجها مخيّلتنا تعود إلى الخيال ، إذا كان هذا التمييز أمرًا يكاد يكون محسوما نظريا ، فإنّ ما يجعل ذلك مقبولا ، هو أنّ ما ينتمي لمجال الخيال ، كثيرًا ما ينتمي إلى عالم غريب و أكثر إثارةً للانتباه ، و أشدّ إنتاجًا للانفعال ، إلاّ أنّ هذه المعادلة قد تنقلب فتجعل الواقع أشدّ غرابة في مقابل الخيال ، كعالم عاديّ غير مؤهّل بالقدر الكافي لأداء وظيفة التأثير أكثر من الواقع . لعلّ الشاهد على ذلك ، هو ما يميّز النصّ الروائي الجزائري المعاصر الذي يمكن أن نستخلص منه مجموعة من الملاحظات ، نصوغها على الشكل التالي :

– اعتماد هذا النمط من الإبداع على غمز الجمهور غمزًا ، لا يختلف عن النمط الكتابي الذي نعته**ألبريس** بأنه " لم يفتأ يسرد حياة أميّ بواسطة رجل متعلّم " [12] أو نقل الوقائع الصغيرة للغوص في طبيعة الحياة المقفرة ، عبر انتقاء مشاهد و صور متعدّدة و متناقضة ، يتمّ تركيبها بشكل ساخر يثير مجموعة من الأسئلة ذات القضايا الوجودية ..

– اعتماد الصور و المحاورات التي تتكّلم وحدها .. و ذلك انطلاقا ممّا يوحي به النصّ الروائي ؛ حيث يتعمّد الكاتب أن يترك مجموعة من القضايا التي تُثيرها هذه الصور و المحاورات ، سواءٌ أ كانت ذات بُعد اجتماعيّ أو سياسيّ أو عَقَدي ، دون أن يطرحها للنقاش على لسان السارد أو البطل الرئيسي أو الشخوص ، و ذلك حين يطرحها بكيفية كأنّما يقول للقارئ من خلالها ، هذا مكانك الخاصّ ، و لا حقّ لي أن أزاحمك فيه ، أو أتدخّل في دورك ، فتحمّل مسؤولياتك بالتقويم و التحديد و ملء الفراغ لكي يتمّ النص ..

– الاستحضار المباشر لذلك النوع من الحياة الاجتماعية القاسية و الكثيفة و المخنوقة و الأكثر هامشية ..

[12]/ صالح مفقودة . نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس و التأصيل) . جريدة الخبر الأسبوعي . العدد الثاني . 2005 . ص : 12 .

– تصوير الحياة الجماعية في وضعها العنيف ، و تقديم هذه المادّة دون اللجوء إلى تزيينها أو تفسيرها أو التفصيل في حيثياتها ..

– اكتشاف تلك المادة الإنسانية التي تتمركز في تجاويف الطبقات الجانبية للمجتمع و التي تشكّل مجالا أكثر غنًى و أكثر من أن تكون نوعًا أدبيًا من أدب الاحتجاج الاجتماعي .. " [13]

كما يتجلّى هذا الأسلوب في التقاط الصور و المشاهد الأكثر سرّيّة ، كتلك التي تتعرّض للصمت المطبق ، بحيث لا نجد من يتحدّث عنها داخل المجتمع ، و التي تكاد تُشكّل عالما خياليا رغم واقعيتها ، و رغم طبيعتها الموضوعية .. منها مثلا ، جعل أحداث المعركة ، أو المعارك اليومية تتحدّث بنفسها ، دون أن تجد للكاتب تدخّلا ، لأنّ قسوة الحياة و عنف الحرب ، أكثر من أن يتدخّل فيها الكاتب لكي يفسّر أو يوضّح مدى قسوة و عنف الحياة البشرية أثناء الحرب ... " حيث يمتزج في أسلوب معتدل و جافّ ، لؤم البشر و البؤس الخانق و الحقيقة العارية عن الأرض الجافّة ، و الإحساس الصابر المتشائم الرقيق ، بالعذاب و أخطاء البشرية و آلامها من جيل إلى جيل " [14].. كلّ ذلك إبداءً لرغبة جامحة في الحياة رغم عنفها و قساوتها ، يكشف عنه الشخوص و كأنّهم يتشبّثون بفلسفة غامضة المعالم ..

إنّ أهمّ ما تكشف عنه هذه الملاحظات ، هو أنّ النص الروائي الجزائري تخلّى عن المألوف و لجأ إلى المسكوت عنه و السرّيّ ، ليستظهر من خلالهما مجموعةً من المعطيات الغريبة التي تُوحي بطبيعة خاصّة للحياة المعاصرة . و نظرًا لتركيز هذا النوع من (الروائية) على القسوة متمظهرةً في بنياتها و مقوّماتها ، فإنّ ذلك ممّا يؤهّلها لإثارة الانفعال عبر التقاط الصور و المشاهد التي تعيش معنا ، و التي نعيشها في حياتنا اليومية .. و التي لا يتجرّأ أحدٌ على الحديث عنها أو بها لهذا السبب أو ذاك .. لذلك لا ينبعث من هذه الآثار ، الشعور بالعبث فقط ، بل يدّعي أنّه نوع من الدفاع عن الإنسان ، عن العناد الإنساني الأصمّ الأعمى الأخرس ، المتمثّل في الشكل البدائي المتوحّش اللاواعي الأخرق الوحشيّ العنيف في أغلب الأحيان و المتعطّش للدفقة الحيوية في البشر .. من هنا ، فإنّ المأساة لا تتولّد عن عبث العالم ، بل عن العنف الذي يُعارض به الإنسان هذا العبث " [15]

---

[13]/ صالح مفقودة . نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس و التأصيل) . مرجع سابق . ص : 2.

[14] / المرجع نفسه . ص : 153 .

[15] / حسين خمري . فضاء المتخيّل " مقاربات في الرواية " . منشورات الاختلاف . ط1 . الجزائر . 2002 . ص : 191.

لذلك يبدو الصراع المتعدّد الأشكال الذي يرافق عوالم الرواية الجزائرية المعاصرة ، و القائم بين الوجود الذي شيّدته بعض القيم و المعايير ذات الخلفيات المتشعّبة ، و بعض القيم البدائية التي تُوحي بعوالم معتّمة ، بالاصطدام الثقافي الذي يتمظهر في شكله الاجتماعي اللاواعي ... ؛ بحث الوليّ الطاهر عن القصر الذي ينتصب باعتباره المقام الزكيّ (العالم الطاهر من كل رجس) ، يقوده إلى الدخول في معارك و حروب لا يعرف لها أسبابا و ينتهي إلى البحث عن معنى حقيقي أو عميق لحياته ؛ المعنى الذي يُخيّل إليه أنّه اكتسبه أو أسّسه في الماضي ...

داخل هذا البحث المصحوب بالمخاطر و الغموض و الصراع المرير ، تنكشف الحياة القاسية الملوّنة بالصراع بين اللاشعور و الحلم و الواقع ، حيث يتمظهر امتزاج قاس لواقع حزين و مضجر موضوعي ، بعالم رمزي و سحري و صوفيّ ذاتي ، ثم تتولّد عن هذا الامتزاج صورة عالم ملتبس ، إلى الحدّ الذي يظهر فيه الظالم و المظلوم كلاهما ضحايا حرب لا يُعرف لها أسباب .

ليس الوليّ الطاهر في النصّ ، بالصوفيّ المحترف ، الذي يمارس التصوّف عبر شطحات و كرامات من خلال الكشف عن كوامن الوجود العميقة ، إمّا في خلواته أو حين يصطدم بالواقع المرير المرفوض في نظره ، والمشوّه بفعل فاعل ، بل هو مجرّد كائن مُطارد يمارس الحياة المشحونة بالأخطاء و التضليل ، يُضطرّ إلى أن يباشر البحث عن مقام شُيّد على أنقاض الأخطاء و التضليل .. ممّا جعل عالمه عبارة عن حياة مخنوقة و معقّدة تتّسم بالكثافة و التيه ، شأن الفتاة التي تمتزج فيها ملامح الجنّية التائهة و مقوّمات الإنسانة الضالّة ، تشارك في مغامرة البحث و الاستيلاء على قصر يمثل مكانا للخارجين على القانون ، أو الذين ينشدون حياة بريئة لم يلحقها التلوّث الذي أصاب الحياة ...

هذا هو الأمر الذي جعل شخوص الرواية ينخرطون في ملحمة البحث أو الجري وراء صورة معيّنة ، قد تكون تجلّت للوليّ الطاهر في قصر ، كما تجلّت لـ (بلارة) في إنسان يمكنه أن ينشئ و إيّاها نسلا جديدا ، و تجلّت أيضا لـ (القناديز) في (مالك بن نويرة) أو للفتيات في (أم متمّم) .. ممّا جعل النصّ يكتسب – عبر هذه المتاهة – جاذبية فاتنة تُورّط القارئ – في سياق البحث في هذه المتاهة – داخل مجموعة من العوالم العنيفة التي تستنطق ممارسة الحياة عبر بوابة الفتوّة التي " إذ تتمظهر في السرد بأشكال محلية مختلفة ، فإنّها تتأسّس في

سياق أوسع هو الموروث العربي الإسلامي " [16] .. لذلك يطرحها النصّ للنقاش ليقول عبرها إنّ هناك مجموعة من الأسئلة التي يجب طرحها عن طريق النبش في الماضي من أجل امتلاك الحاضر الهارب .. و للتأكيد أيضا على أنّه لكل حرب أسبابًا مقنعة و غامضة ، و أسبابًا سرّيّة و أخرى موضوعية ..

فحين يطرح النصّ أمام شخوصه قضيّة (مالك بن نويرة) و (أم متمّم) ، فإنّه يقتحم عوالم غريبة و مثيرة لعدد هائل من التأويلات ، يجد فيها الخطاب الصوفيّ سبيلا لإثارة المأثورات و المقولات و الأفكار ، كونه خطابا يختزن التواريخ و المواقف و يعلن نفسه بديلا عمّا هو " جائز بحكم قدرته على المخاتلة و تفجير التأويلات " [17] .. و لكي يطرح تعدّد الحياة و تشعّب قسوتها و معناها ، من خلال الحرب التي تتفجّر هنا و هناك في أكثر من موقع من الوطن العربي ، بسبب مجموعة من الأفكار المتعصّبة و مجموعة من الأخطاء القاتلة التي أنتجت المتاهة و حوّلت الحياة العربية إلى عالم خياليّ لا يصدّقه العقل ..

يتحوّل الواقع حينئذ ، إلى عالم أغنى من الخيال ، و يصبح النصّ ذا خصوصية يطلق عليها النقّاد " .. خصوصية الدوائر السردية و التخييل ؛ فبينما ينشغل السرد بما وراء المنظورات و المشاهدات ، يرى السارد نفسه مأخوذا أيضا بفتح دائرة على أخرى ، كأنّها المتاهة أو هي المتاهة ، ليتحرّر ممّا هو ضاغط عليه مرّة ، و يحقّق التسلية و التشفّي من نفسه و من الآخرين مرّة أخرى ، فالسارد يودّ أن يصبح سلطانا هو الآخر في حدود حرفته قبل أن يعرّض نفسه للتعذيب و الآخرين للاستهزاء أمام ما يعجز عن عقلنته أو تفسيره " [18] ..

و بذلك يتحوّل الواقع إلى خيال ، إن لم نقل إنّ الخيال نفسه يتحوّل إلى واقع ، عبر التقاط ما هو جزئي و عنيف ، و عبر الاهتمام بالأشياء الصغيرة [19] التي تبدو أنّها لا تثير أيّ فضول .. مثل تصرّفات و مواقف الناس مع قساوة الحياة [20] .. و حتّى الزمان نفسه يمتلك ما هو هامشيّ منه رغم أنّ له ما يميزه ؛ " إنّ

---

[16] / حسين خمري . فضاء المتخيل " مقاربات في الرواية " . مرجع سابق . ص : 191 .

[17] / مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية . مجلة عالم الفكر . المجلد 22 . العدد الأول . سبتمبر 1999 . ص : 304 .

[18] / ينظر : إبراهيم سعدي . الرواية الجزائرية و الراهن الوطني . جريدة الخبر الأسبوعي . العدد : 4 . ديسمبر 1999 . ص : 14 .

[19] / بن صبيات : الرواية الجزائرية تفتقد إلى البعد الذاتي .. حوار مع الروائي إبراهيم السعدي . جريدة الخبر اليومي . الثلاثاء 11 جوان 2001 . ص : 19.

[20] / مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية . مرجع سابق . ص : 316 .

بقايا الليلة الماضية و فضلات الأيّام التي مضت ، لا تقلّل من بطء الشوارع في هذا الوقت . إنّ ظلّ الليل و ندى الفجر يسكبان في صفائح الزبالة نوعا من الجمال ، و لا يبقى أيّ أثر للتراب على الأرض و لا العنكبوت في زوايا البيوت المهجورة .. في هذا الوقت المنسيّ ، و الزمان المهجور في الأجزاء الأخيرة من الليل ، و لحظة الفجر الندية .. " [21]

ذلك لأنّ الزمان و المكان و الوقائع ، عالم من الحصار الملفوف بالتضليل .. من هنا يصبح ما يثير أو ما يدهش ، مجالا غير ذي جدوى ، و يصبح ما هو صادق و مرئيّ و ملموس ، هو المجال الأكثر إثارةً ...

التجريب الروائي و استراتيجيات التفاعل النصّي في الرواية الجزائرية المعاصرة :

سبق القول إنّ التجريب لا يستهدف تطوير الكتابة أو تنويعها ، بقدر ما يسعى إلى إنتاج عنصر أو عدّة عناصر ترتبط بمقوّمات و خصوصيات نصّية ، يتعلّق أوّلها باستراتيجيات التفاعل النصّي .. تبعًا لذلك ، فإنّ ما يثير الانتباه هو أهميّة و وظيفة هذا التمثّل الذي يستطيع النصّ الروائي من خلاله أن يصوغ مجموعة من العلائق و التوليفات التي تجعله يتحرّك في اتجاه معيّن ، أو في عدّة اتجاهات ..

إذا وُجد من روائيينا من " يَنشدّون إلى حاضر غريب مريب لا ينتمون إليه ، لكنّهم يتحاورون معه على الرغم من ذلك " [22] .. و حين يُسجّل للرواية الجزائرية المعاصرة خصوصيةٌ معينةٌ من خلال نضالها بهدف " التعبير عن التعدّدية الصوتية و الحوارية و عكس مساحات الأعراف و التقاليد و العادات المتوارية داخلها [23] و المتكرّرة بشكل أو بآخر من جيل لآخر ، و حين تنغرس في عمق واقعها – الواقعي العربي – ، و حين تتعامل مع قساوة هذا الواقع و مع المقوّمات العنيفة التي تسيطر على مجموعة من أجزائه و مكوناته .. بعبارة أخرى ،

[21] / علال سنقوقة . المتخيل و السلطة " في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية " . مرجع سابق . ص : 83 .

[22] / مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية . مرجع سابق . ص ص : 305 ، 306 ، 308 ، 309 .

[23] / مزادي شارف . أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة (الأدبي والإيديولوجي في راوية التسعينات) . أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر . المركز الجامعي بسعيدة . 2008 . ص : 82 .

حين تتمثّل الرواية كلّ ما هو مأساوي في هذا الواقع ، فتقدّمه في ضوء استراتيجيات تفاعلية تستهدف الفعل القرائي في النصّ الروائي ، أو تتوخّى البنية التأويلية التي تشكل جزءًا من بنيته التوليدية .. [24] فإنّ التكثيف الذي يعرفه النصّ حين يعرض لقساوة الحياة وعنفها ، يجعل الأعراف و التقاليد الاجتماعية و المعايير و القيم الفنّية ، تكشف عن تشييد بناء يغوص في التاريخ و النسق المعرفيّ للمجتمع ...

حينها فقط ، يتحقّق التصوير الفنّي لما هو عميق في هذا الواقع ، عبر تحريك الشعور الجماعي الذي تشكّل خلال قرون و الذي لا يجرؤ الناس على الخوض فيه .. هذا الشعور الذي أضحى عبارة عن نسيج يكشف عن أزمة راهنة ، تجعل الناس ينظرون إليها بمنظورات متعدّدة ؛ فمنهم من يراها نفسيةً و منهم من يراها روحية و منهم من يراها مادّية و منهم من يراها اجتماعية أو سياسية و هناك من يجعلها ذات جذور خرافية أو أسطورية .. [25] بل هناك من يُرجع جذور الأوضاع المتأزّمة التي تتقاذفها الحروب و التقتيل والثأر .. إلى تعصّب دينيّ و صمت متخاذل يمتصّ الأصوات و يحوّلها إلى جزء من السكون الذي يغطّي المشهد كلّه " [26] ..

حين يختلط هذا الصمت بالإرهاب والتطرّف و الثأر و قساوة الحياة و عنف التعصّب و الأنانية .. يصبح العالم بلا معنى و الحياة بلا طعم .. كلّ شيء فيها يُؤجّل لوقت آخر و " كأس الدم لا بد و أن تدور على الجميع " [27] و هذا هو حال البلاد الذي تتخلّله مسلسلات الدماء .. و هذه هي حقيقة الأوضاع التي لا يريد أحدٌ الحديث عنها ..و هذا ما يريد النصّ أن يحرّكه لكي يدفع إلى فتح ملفّاته ، من منطلق التحديد الذي يقدّمه **وولفغانغإيزر** للنص الأدبي ، ليصبح بذلك مساحة مزدوجة ، جزؤها الأوّل يمثّله النصّ الذي نقرأ ، و جزؤها الثاني يعود لما يضيفه القارئ ليتمّم نواقص هذا النص .. [28]

---

[24] / جلال خشاب . إشكالية الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية . منشورات مخبر الأدب العام و المقارن . ملتقى إشكالية الأدب في الجزائر . الجزائر . 2006 . ص : 200 .

[25] / محمد كامل الخطيب . الرواية و الواقع . دار الحداثة . ط1 . بيروت . 1981 . ص : 108 .

[26] / علال سنقوقة . المتخيل و السلطة . مرجع سابق . ص : 35 .

[27] / فكتور إيرليخ . الشكلانية الروسية . ترجمة : الوالي محمد . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء / بيروت . الطبعة الأولى . 2000 . ص : 24 .

[28] / بوثوليوإيفانكوس . نظرية اللغة الأدبية . ترجمة : حامد أبو أحمد . دار الغريب . القاهرة . ص : 151 .

بهذا المنطق تتحقّق استراتيجيات التفاعل التي تقود الإبداع الروائي للاستمرار في الامتداد و اقتحام البُنى العميقة لمجموعة من القضايا الشائكة .. و من هذا المنطلق يصبح النصّ الروائي نصّا مضاعفا ، حتى تشتغل كل مكوّناته في اتّجاه تنشيط التفاعل بطريقة دينامية ، يشترك فيها مجموعة من الأطراف ، قصد تحقيق النصّ و تحيين معناه . فالنصّ كما هو ملاحظ في (الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ) ، ينغمس في تفاصيل الحياة اليومية و يلتقط منها كلّ شيء تافه و جزئي ، لكن في سياق هذه التفاصيل ، تنشأ أجزاء نصّ آخر ، تتأسّس أركانه على مجموعة من الانتقاءات التي تختزل المعطيات الطازجة و المشحونة بمجموعة من القيم و المعايير، يتكفّل القارئ بإتمامها و ملء ما ظلّ ناقصا أو غير مكتمل منها ، انطلاقا من اعتماده على ذخيرته التي تتيح له أن يكمل النص و يشيّد معالمه ، بالاعتماد على موادّ يثيرها النصّ ، كي يرسم الحياة التي تتشكّل من مجموعة من العناصر و المكوّنات التي تنتمي إلى التاريخ و قصّة الإنسان في هذه الحياة .. إنّ ما أدركه السارد و هو يتجوّل في تفاصيل حياة المجتمع و يتحسّس أنماطها عند البسطاء منه ، هو أنّه لكل إنسان قصّة تقوم على قصتين أو أكثر ، أهمّ ما يميّزها "أنّ خطأين فيها لا يصنعان صوابا " على العكس تماما من منطق الرياضيات الذي يقول إنّ سالبين يفضيان إلى الإيجاب ..

ذلك أنّ " الحكاية كلّها سلسلة من الأخطاء " [29] و عليه ، فإنّ النظرة البسيطة للأشياء كما يتعمّد الخطاب الرسميّ أن يجعل الناس محتمين بها ، لا يمكن أن تقود إلى فهم حقيقة الأمور . في حين تنتصب الحرب كوجه حقيقي لقساوة الحياة و عنفها ، واقعا لا يرغب الناس في فهمه ، مع أنّه هو الأمر الوحيد الذي يبدو غير مقبول ، و الحرب هي الواجهة التي تمتلك أشكال الواقع الحقيقية ..

نتيجةً لكل ما سبق ، تصبح مجالات الجنس و الدين و السياسة أرضيةً لنصّ " الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ " **للطاهر وطار** ؛ مساحات تكشف عن ثقافة يلفّها الصمت رغم ما تختزنه من ثراء و قسوة و عنف يملأ الحياة حربًا ، نتيجة أخطاء متتالية ، لا يبوح النصّ بمكوّناتها ، اللهمّ إلا ما يرجع لسياقها الموروث في الثقافة

[29] / إحالة على فكرة **جون بول سارتر** الذي حدثنا : أنّ الله ليس روائيا و إنّما يخلق واقعا حقيقيا يهيمن عليه و يعرف أسراره . نقلا عن : **بيير شارتييه** . مدخل إلى نظريات الرواية . ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي . دار توبقال للنشر . الطبعة الأولى . الرباط . المغرب . 2001 . ص : 192 .

العربية .. ما عدا ذلك لا يتعدّى ملامسة سطحية للواقع الراهن ، تتخلّلها بعض الانتقاءات المبسّطة ، لا تفيد بشيء يوضّح طبيعة الحرب التي تدمّر الوطن العربي ..

إنّ البنية التفاعلية التي تحرّك ميكانيزمات هذا النصّ ، تنبثق من مجموعة من المعطيات التي يستثمرها ، مثلما يمكننا أن نستشفّ من خلال الموقفين المتناقضين اللذين أنتجتهما قصّة مقتل (مالك بن نويرة) في نصّ **الطاهر وطار** .. فالنصّ من هذه الزاوية يخضع لعدّة انتقاءات ، و تخضع هذه الانتقاءات بدورها لعدّة اعتبارات يجعلها السرد عالما مكثّفا ، أهمّ ما يميّزه هو التيه و المتاهة ..

لكن كيف " **يقوم التمثيل السردي ذو الكثافة العالية بإنتاج الذات في صراعها مع نفسها و مع الآخر ضمن تاريخ ثقافي واحد ؟؟ و كيف تنشطر الذات بين تصوّرين و رؤيتين في إطار الثقافة الواحدة ؟؟** " [30] .. ربما يراها الناقد **عبد الله إبراهيم** تتمظهر في تقنيات السرد و وظائفه ، لكنّ ذلك لا يمنع من أن نستشفّها من خلال قساوة الحياة ، و تعدّدها و متاهتها و عنفها .. و هي الأمور التي تجعل الشخوص يتيهون في مجموعة من المواقف ، كما حصل لـ (القناديز) و الفتيات في نص **الطاهر وطار** بخصوص (مالك بن نويرة) و زوجته (أم متمّم) ..

لعل ما يثبت ذلك ، هو ما استنتجه الناقد **عبد الله إبراهيم** في قوله : " ينتهي النصّ حينما يكفّ السرد عن تجهيز المتلقّي بمصائر أخرى للشخصيات ، و تنتهي الرواية ككتاب . لكنّ التفكير في أمر صوغ الأحداث و تحوّلاتها الدائمة لا ينتهي ، فكلّ نصّ يفجّر مشكلة لدى المتلقّي " [31] .. و هذا هو صلب الإشكال الذي نبحثه في النص الروائي ، و حاصله أنّ النصّ الروائي يقوم على استراتيجية تفاعلية نتيجةَ ما يفجّره من إشكالات و أسئلة لدى القارئ .. من هنا يتمركز أساس خصوصيات النصّ الروائي الجزائري المعاصر ، بحيث لا يحقّق وجوده إلاّ بفضل ما يقدّمه القارئ من ممارسات و أفعال تحيينية لمجموعة من العناصر .. لأنّ الأمر هنا يعني

---

[30] / نقلا عن : حوار صحفي أجري مع الطاهر وطار و نُشر بجريدة الخبر اليومي بتاريخ 01/13/ 2005 .

[31] / حامد أبو أحمد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية . الطبعة الثانية . القاهرة . 2002 . ص : 69 .

بالأساس الأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النص ، ممّا يحيل على تلك (التوجيهات العملية) [32] ، التي تساعد المتلقّي على ممارسة القراءة في الاتجاه الذي يقوده إلى إدراك الكيفية التي يُنتج بها النص معناه ..

إنّ هذه الخصوصية هي إحدى الركائز التي قادت إلى إعادة النظر في مفهوم النص الأدبي و في مقوماته الأساسية ، من ذلك ما أشار إليه **وولفغانغإيزر** : " إنّ النص الأدبي مزيج من الواقع و أنواع التخييل ، لذلك فهو يولّد تفاعلا بين المعطى و المتخيّل .. و لأنّ هذا التفاعل يُنتج شيئا أكثر من الفرق بين المتخيّل و الواقع ، فيُستحسن تجنّب التعارض القديم بينهما تماما و استبدال هذه الثنائية بثلاثية الواقعي و التخييلي و الخيالي .. و انطلاقا من هذه الثلاثية ينشأ النصّ " [33].

إنّ هذا التحديد الجديد للنصّ الأدبي – و منه الروائي – و لمقوماته ، هو الذي جعل مجموعة من العناصر النصّية تبدو جديرة بالاهتمام ؛ يتعلّق الأمر بتلك التي يعمل النصّ على انتقائها من مجموعة من المجالات الاجتماعية و الأدبية و التاريخية .. أو الثقافية بالمعنى الشامل للكلمة ، فيوظفها داخل ثناياه بشكل من الأشكال ، الأمر الذي يشكّل مادّة لما هو خياليّ في النصّ ، انطلاقا من كون " الفعل التخييلي يمكّن الخيال من اكتساب صفة الواقعي ، لأنّ التحديد هو أدنى عنصر لتعريف الواقع .. دون أن يعني هذا أنّ الخيالي هو الواقعي بالذات ، و إن كان يتدخّل في العالم المعطى و يؤثّر فيه .. " [34]

إنّ التخييل الأدبي وفقا لهذا التحليل ، يكتسب مادّته من مجموعة من الأفعال التخييلية أهمّها الانتقاء ، حين يلجأ النصّ الروائي إلى الواقع الاجتماعي أو الثقافي ، فيحوّل عناصره إلى داخله لتشكّل مادّة ذات وظائف أخرى ، تعطي لتلك العناصر الخاضعة للانتقاء بُعدا تخييليا يتجلّى في تنشيط التفاعل بين النصّ و القارئ ؛ إذا تحدّث النصّ الروائي عن (جريمة قتل) مثلا ، فإنّه لا يسعى إلى نقل تفاصيلها كواقعة اجتماعية ، و إنّما يعمل على انتقائها بطريقة تخييلية ، تسمح لمجموعة من العناصر أن تظهر بشكل آخر ؛ إمّا عبر التركيز على جوانب منها ، أو عبر ما أقصاه من عناصر تنتمي لتلك الواقعة الاجتماعية ..

---

[32]/ حامد أبو أحمد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية. مرجع سابق . ص : 82 .

[33]/ نقلا عن : حافيظ إسماعيلي علوي . مدخل إلى نظرية التلقي . مجلة علامات . العدد : 34 . مكناس . المغرب . ص : 89 .

[34] / المرجع نفسه . ص : 90 .

هو لا يوظّفها إذًا من حيث إنّها تمتلك وظيفة تتعلّق بارتكاب جريمة قتل تقوم بها شخصية ما ، و إنّما من حيث إنّ الواقعة – وفقا لتوظيفها التخييلي – تضطلع بوظيفة أخرى جديدة تكتسبها انطلاقا من السياق الجديد الذي وضعت من أجله في النصّ ، و هذا معناه أنّها تصبح ذات وظيفة أخرى تستقيها من التشبّع بالانتقام ضدّ واقع قاس يصوّره النصّ باعتباره عالما ينتج العنف ، لذلك فإنّ شخوصه يتشبّعون – لا محالة – بممارسة الانتقام و محاولة التخلّص من كل ما ينتج العنف ..

على هذا الأساس ، يصبح عنصر (الجريمة) مقصًى من هذه الواقعة لأنّها تنتمي –داخل النص – إلى قوانين أخرى ليست هي القوانين نفسها التي تحكم عنصر الجريمة في الواقع العياني .. و عبر هذا التحويل ، ينشط التفاعل النصّي حين يسمح بإدراك كل العناصر التي تنتمي لهذه الواقعة الاجتماعية ، سواءٌ تلك المقصاة أو تلك التي تمّ التركيز عليها أو استحداثها طبقا لسياق استعمالها في النص .. من هنا ، فإنّ " القارئ يجدّ في الكشف عمّا يشكّل انسجام النصّ و يبلور معناه للوصول إلى (تجسيد) ممكن ، و سيكون هذا التجسيد استجابة للسؤال التالي : **ما النسق القيمي الذي يقوم النصّ بنفيه ؟؟..**" [35]

لكنّ الانتقاء – كفعل تخييلي – لا يرتبط فقط بالعناصر التي تعود للواقع الاجتماعي أو للأنساق الاجتماعية ، بل يشمل أيضا العناصر التي تعود للأنساق الأدبية و التاريخية و الثقافية .. لذلك فحين يلجأ نصّ " الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ " إلى التصوّف كحالة تتوزّع بين الصحو و الحلم ، بين الجوهر و العرَض .. فإنّه يوظّف التصوّف أو ينتقي منه عناصر معيّنة و محدّدة و لا ينقله باعتباره حضرة أو شطحات صوفية تتخلّص من كل ما هو زائف و عرضي ، لتلتحم بما هو حقيقيّ و خالص و جوهريّ .. بل يستقي منه ما يشكّل نوعا أو حالة من حالات التصوّف المعروفة في قاموس المتصوّفة يمتزج فيها الجوهر بالعرض في الوقت ذاته ..

لعلّ ما يمكن استعادته بخصوص الخطاب الصوفيّ الذي يسيطر على هذا النصّ بالذات ، هو أنّه خطاب قام في الأساس على منطق جدالي ، يقاوم سلطةً دينيةً تمارس الهيمنة بطريقة جزئية أو كُليّة .. و عن طريق هذا المنطق الجدالي يتوصّل إلى أن يثير مجموعةً من المتناقضات و المغالطات ، و عبر هذا و ذاك ، يؤسّس خطابا

[35] / حامد أبو أحمد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية . الطبعة الثانية . القاهرة . 2002 . ص : 78 .

يخلخل الأنساق الاعتقادية و الموقفية .. بل يُنتج ميثاقا قرائيا آخر ؛ ينتج ممارسةً تأويلية تغوص في العمق الروحي و تستكشف الباطن المكتوم .. [إذا كان للحرب ظاهرٌ ، فإنّ لها باطنا أيضا ، كما هو حال القصر الذي يتوفّر على أبواب أو نوافذ مما يدعو إلى الغوص إلى داخله / باطنه لاستكشاف اللغط الذي يهزّ أركانه] .. بناءً على ذلك ، فإنّ الحرب التي تدمّر الجزائر و غيرها ، إن لم يكن لها عدّة أوجه ، فإنّ لها على الأقل ، ظاهرًا و باطنا توجد بينهما أوجهٌ أخرى لاستلهام المعرفة بالأشياء و بالمواقف ..

إنّ انتقاءً من هذا النوع يضعنا أمام محورين :محور الواقع بلغة تصوّف الوليّ الطاهر و الوجود بلغة تصوّف **ابن عربي** و **الحلاّج**.. و محور الموقف إزاءَ المعنى في القول اللغوي و التشكّل الواقعي .. محوران يمكن استثمارهما عبر مقطع من الرواية : " مالك بن نويرة سيّد بني يربوع ... الذي قتله سيّدنا خالد بن الوليد في حرب الردّة ، يثير هذه الأيّام ، اهتمام الطلبة و الطالبات [...] لو أنّ مالكا لم يقتل ، هل كانت الحرب تتواصل و يسقط من الضحايا ما سقط ؟ " [36].

قياسًا على ذلك ، فإنّ الحرب التي تدور أو التي أشعلها طرف معيّن في المجتمع العربي و زكّاها آخرون باسم الدين ، تثير هذه الأيام اهتمام مجموعة من الأطراف السياسية و الثقافية و الفكرية .. فلو أنّ الطرف الأوّل لم يلجأ إلى ممارسة القتل و العنف و التعصّب ، هل كانت الحرب تتواصل و يسقط من الضحايا ما سقط ؟؟..

أمّا فيما يخصّ المحور الثاني ، فكلّ قول له ظاهر و باطن كما هو الشأن بالنسبة لكلّ فعل و لكلّ موجود ، تماما مثلما هو حال مدينة الجزائر : " من فوق تبدو ملهى كبيرًا من ملاهي تايوان ، لكنّه خاو ، خاو إلا من سُرادق لفرقة موسيقية تأبى الظهور ، ومن راقصين و راقصات غلبهم النوم ..لكنّها ، في العمق و في أسفل الملهى الكبير هي كهف مدلهمّ ، لا آخر لطوله ، و لا نهاية لعرضه ، تملؤه الدوابّ من كل نوع و من كل حجم .." [37]

خلاصةً لكلّ ما سبق : إنّ البعد التخييلي لتلك العناصر التاريخية و الثقافية ، لا يكمن في إدماجها في النصّ ، و إنّما في انتقائها و إلحاقها به لتؤدّيَ وظائف جديدةً غير تلك التي كانت تؤدّيها في سياقاتها الأصلية ..

[36] / حامد أبو أحمد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية . مرجع سابق . ص : 83 .

[37] / المرجع نفسه . ص ص : 86 ، 93 .

من هذه الزاوية ، تتكشّف خصوصية التجريب التي يعتمدها النصّ الروائي الجزائري ، خاصّة حين تصبح هذه الأنساق التاريخية و الثقافية سياقا للأنساق الأدبية و تتبادل معها الأدوار ؛ حيث تصبح هذه المواد مجتمعةً ، مجالا للملاحظة لما يتعمّد النصّ نسف نموذجها ، أو حين يجعل من المعايير الأدبية التي ينتجها فعل الانتقاء ، لا تؤدّي وظيفة السرد فقط ، بل وظائف أخرى أوّلها التفاعل و الاستمرارية في إنتاج ذلك السرد الذي لا يتوقف عند نهاية النصّ ، أو عند توقّف المحفل السردي فيه ، و إنّما يتواصل من أجل إنتاج سرد افتراضي ... ذلك ما أدركه صاحب النصّ نفسه أو السارد فيه بشكل صريح : " فلم أضع نهاية ، و إنّما اقترحت نهايات ، و اكتفيت بخاتمة ، هي هبوط اضطراري و محطّة لإقلاع جديد .. " [38]

فالنصّ من هذه الزاوية ، لم يعد فضاءً لتتبّع مراحل قصّة بشخوصها و مفاصل بؤرها و هي تنمو و تتطوّر في اتجاه النهاية .. بل أضحى نصّا ناقصًا و أقلّ تحديدًا ، يتطلّب عملا جادّا و تفاعليا ، كي تتجسّد و تتشيّد معالمه الكبرى و تتلاحم عناصره المتناقضة .. بل الأدهى من ذلك ، حين يكون النصّ هو الذي يهيّئ لتلك العناصر المتناقضة ، مساحةً للتعايش ... و عليه ، فإنّ النصّ الروائي ، بقدر ما يُدرك – تلقائيا – حقيقته التخييلية ، بقدر ما يكون أكثر تأهيلا للنجاح في اكتساب خصوصيات تتخطّى البُعد التقني ، لتعانق الفعل النصّي الملازم له ، من منطلق أنّ " التخييلي (شيء انتقائي) يحوم دائما بين الواقعي و الخيالي رابطا إيّاهما معًا .. و هو موجود بهذا الشكل ، لأنّه يشمل كل عمليات التبادل " .. [39]

بناءً على ما سبق ، فإنّ خصوصيات النصّ الروائي الجزائري المعاصر ، لم تعد تمثّلها تلك التنويعات السردية أو أنماط الكتابة فقط ، بل إنّها أبلغ من ذلك و أكبر من أن تتجلّى في بعض البنيات التكوينية للنصّ .. إنّ البحث عنها صار يتجلّى أكثر ، في ما تنتجه علاقة الواقعي بالمتخيّل في النص ....

---

[38] / حامد أبو أحمد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية . مرجع سابق . ص ص : 86 ، 93 .

[39] / هانز روبرت ياوس . جمالية التلقي " من أجل تأويل جديد للنص الأدبي " . ترجمة : رشيد بن حدو . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ط 1 . 2004 : ص : 29 .

توطئة :

عرف النقد الجزائري المعاصر تحوّلا في المفاهيم التي صارت غير قادرة على مواكبة العصر و تحوّلاته السريعة و المتجدّدة ، و ذلك اقتداءً بما عرفه النقد المعاصر من تطوّر في بعض الدول العربية مثل لبنان و سوريا و المغرب و مصر و غيرها .. قاد هذا التحولَ في الجزائر أساتذةٌ جامعيون مثل **عبد الحميد بورايو** و **عبد الملك مرتاض** و **رشيد بن مالك** و مجموعة كبيرة من النقّاد الشباب الطموحين إلى التغيير و التجديد مواكبةً لروح العصر و اطّلاعا عن كثب على الحركة النقدية الغربية بكل مستجدّاتها .

من هنا يمكن القول إنّ الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد في الكتب المطبوعة ، بقدر ما هي موجودة في الرسائل الجامعية ، مع ملاحظة أنّ هذه الدراسات الأكاديمية بقيت حبيسة جدران الجامعات و رفوف مكتباتها و لم يخرج منها إلا أقلّ القليل .. لهذا فإنّ البحث عن الوجه الحقيقي للنقد الأدبي الجديد في الجزائر ، لا يمكن تلمّسه بصورته الكاملة إلاّ في المكتبات الجامعية ، سواءٌ في الدراسات التطبيقية التي تناولت أجناسا أدبيةً مختلفةً ، أم في دراسات نقد النقد .[1]

لكن و من زاوية أخرى ، يرى الدكتور **عز الدين المخزومي** الأستاذ المحاضر في جامعة وهران ، أنّ النقد الأدبيّ في الجزائر خاصّة و في العالم العربيّ عامة ، أصبح في إطاره العامّ ، تابعا لمفاهيم و معايير النقد الغربي ، و لم يحاول إيجاد توازن بينه و بين متطلّبات واقع الأمّة التي تتخبّط في صراعات تزداد حدّة في ظلّ العولمة التي هيمنت على واقع شعوبها ..

على أساس ذلك ، كان لابد من توّفر ضابط منهجيّ يقوم على الوعي النقدي الذي يتأصّل و يتبلور نتيجة الوعي بالذات ، و هو أساس مقوّمات الشخصية المتشكّلة من القيم الحضارية و الفكرية و الدينية للأمّة ،حتى لا تتغلّب المفاهيم الدخيلة بما تحمله من قيم الآخر على القيم الذاتية فتميّعها ... و هذا ما يشهد عليه الواقع ؛ فالنُقّاد – أو أغلبهم على الأقلّ – يطبّقون كلّ ما يقرؤون بحذافيره دون مراعاة لمتطلّبات الواقع الفكري المحلّي و درجة التخلّف في المجتمعات العربية ، ممّا جعلهم يُحلّقون في آفاق بعيدة عن واقع المجتمع الجزائري .

[1] / جعفر يايوش . أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر . دار الأديب للنشر والتوزيع . الجزائر . ط 1 . 2005 . ص : 2 .

لعلّ التبعيّة الكاملة للنقد الغربي ،تظهر في غزو المصطلحات التي يكتنفها الغموض ، لأنّها تحمل في مضمونها شحنات معرفية و عقائدية مرتبطة بأبعاد الثقافة التي أوجدتها ..و قد نبّه الكثير من النقّاد إلى ضرورة التمسّك بالخصوصية مقاومةً للانفلات و العودة إلى المصطلحات النقدية العربية و تطويرها ، بدلا من الانبهار بالمصطلح الغربيّ و نقله بعوالقه الغربية إلى الثقافة العربية .. [2]

1 - الممارسة النقدية و إشكاليات التصنيف :

لا شكّ أنّ حال النقد في الجزائر من حال الأدب و الثقافة و نظام التعليم و غيرها .. و من الطموح الزائد أو من التعسّف ، أن نحكم على الجهود النقدية بغير ما أفرزه الواقع العامّ في هذه التجربة المحدودة .. فالتصنيف السياسيّ للأدب ، عُرفٌ درج عليه أدبنا التراثيّ ؛ حيث صُنّفت العصور الأدبية على أساس الفترات السلطانية ، و ضعفُ الأدب و قوّته ، رهينٌ بالفترة التي كثيرا ما يكون ظلاّ لها .

من هذه الزاوية ، يعتبر الدكتور **مخلوف عامر** ، أنّ الحركة الأدبية في الجزائر مرتبطة بالخطاب السياسي منذ عشرينيات القرن الماضي على الأقلّ؛ فجمعية العلماء المسلمين الجزائريين كانت حركة بعث لإحياء الأصول و عملت على توظيف كلّ الأدوات المتاحة بما فيها اللغة العربية و آدابها ، لخدمة القيم التي أنشئت من أجلها ، و هي " قيمٌ ماضوية " حسب تعبيره ، بعيدةٌ كلّ البعد عن مستجدّات الحركة الأدبية و النقدية في العالم ..

على أنّ الفترة التي برز فيها البُعد الاجتماعي في الإبداع و في المحاولات النقدية على حدّ سواء ، هي فترة السبعينيات ؛ إلى درجة أنّ الخطاب الرسمي – الخطاب الاشتراكي يومئذ – قد انعكس بطريقة آلية في كثير من الأعمال الأدبية ..بل كثيرا ما أُقحم الفعل الأدبي تبعًا لهذه الرؤية في معارك وهمية ، هي في الواقع ، صدى للحرب الباردة و توازناتها الدولية ، فهُوجمت الإمبريالية و الرجعية .. و عُزل الأدب المتخم بالنزعة المؤدلجة نفسها ، و ابتنى أصحابه لأنفسهم برجًا عاجيا بعيدًا عن تطلّعات الجماهير و آلامهم وآمالهم و ظلّت كتبهم تتناسخ مضامينها ... [3]

[2] / المرجع نفسه . ص : 3 .

[3] / يُنظر : جعفر يايوش . أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر . مرجع سابق . ص : 4 .

لكن و رغم بروز بعض الروايات الواقعية ذات الوظيفة النقدية السياسية التي تناولت أزمة الديمقراطية و الحركة الفكرية في منتصف الثمانينيات ، إلاّ أنّ هذه الأعمال جاءت لتجعل من الرواية مساحةً تتمثّل الأنساق الفكرية المتّصلة بالمواقف السياسية الرسمية وغير الرسمية ، و من ثَم رهن النصّ الإبداعي بتلك المواقف التي أصبحت مقياسا جوهريا في الممارسة النقدية ..

بيد أنّه مع بداية التسعينيات ، ظهرت موجةٌ جديدة في الرواية الجزائرية ، تحرّرت من أسر الرواية الكلاسيكية ، لتُعبّر عن انسداد الواقع السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي ، محاولةً نقده من زوايا إيديولوجية متباينة ؛ فظهرت كتابةٌ أدبية جديدة لجيل جديد من الشباب لم يكن معروفا ؛ حيث خرجت كتابته – التي انحصرت بشكل واضح في النصّ الروائي – من رحم المعاناة الجزائرية ... من هنا يجد الناقد نفسه أمام إشكالية تصنيف هذه الكتابة الشبابية الجديدة ، خاصّة تلك التي كسّرت طوق الرواية الحديثة و تجاوزتها ، مثل كتابات **بشير مفتي** و **احميدة العياشي** و **أحلام مستغانمي** و غيرها كثير .. سواءٌ على مستوى الموضوع ، أم على مستوى تقنيات الكتابة الروائية ...

السرّ في ذلك هو أنّ النقد ليس سوى أحد تجلّيات المشهد العام المتأزّم ، مع أنّ الأزمة ليست بالضرورة ، أزمة تدهور كما قد يتبادر إلى الأذهان عادة ، بل قد تكون أزمة تطوّر.. و من خلال دراسة مستفيضة لنماذج روائية كروايتي " ذاكرة الجسد " و" فوضى الحواس "**لأحلام مستغانمي** و رواية " أرخبيل الذباب " **لبشير مفتي** و رواية " يصحو الحرير "**لأمين الزاوي** وغيرها .. يخلص الدكتور **عز الدين المخزومي** إلى أهمّ السمات الخاصّة بالرواية الجزائرية لأدب الأزمة التي تنضوي تحت صنف الرواية " ما بعد الحديثة " :التلاعب بالأزمنة بالانتقال المفاجئ من زمن إلى آخر عبر تقنية تكسير خطّية السرد و كذا إلغاء الحدث الرئيسي كعنصر محرّك للنصّ الروائي ، ناهيك عن تعدّد الشخصيات و اختفاء البطل باتّباع مذهب اللامعقول ، مع الإكثار من العبثية و الميل إلى الواقع المأساوي و النهاية المفتوحة .. إضافةً إلى ظاهرة التحطيم اللساني بتوظيف اللهجة المحلّية و العامّية إلى جانب اللغات الأجنبية من فرنسية و إسبانية ، بل الوصول إلى أدنى دركات التعبير الشفهي الشعبي بالاقتراب من لغة السُوقة و عامّة الناس ..

و هنا يرى الباحث أنّ ركاكة الأسلوب الطاغية أحيانا عند تمحيصها ، توحي بأنّها كانت بفعل واع من الروائي ، قصد تعرية الواقع في أجلى صور تدنّيه و انحطاطه .. فالخطاب الرسميّ منذ الاستقلال ، أحدث فجوة

كبيرة بين معرّب و مفرنس ، و لم يجعل من اللغة الفرنسية غنيمة حرب مثلما قال **كاتب ياسين** ذات يوم ؛ فلم تظهر لدينا نخبةٌ متميّزة في البحث الفلسفي و لا في الترجمة و لا في مجالات متخصّصة ، ناهيك عمّا يشوب تدريس الأدب من رداءة في كل الأطوار التعليمية .. [4]

2 – واقع النقد الأدبيّ في الجزائر " مساره و إشكالاته " :

إنّ الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر ، يضمّ قضايا متعدّدة ، لعلّ أبرزها قضيّة الوعي النقدي و مدى تمثّله و تجسّده في الممارسة .. لذلك فالطرح الموضوعي لهذه الإشكالية النقدية طرح شاقّ تعترضه الانزلاقات الفكرية التي تحكم – بوعي أو بغير وعي – منهج البحث في الممارسة النقدية ؛ لا شكّ أنّ النقد استعمال منَظّم للتقنيات غير الأدبية و لضُروب المعرفة في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب ،لذلك لا مناصّ من إزالة كلّ ما يمكن أن يحيط به من لبس أو غموض و بالتالي لا بدّ من :

أ / تحديد دقيق لحدود الإشكالية النقدية في الجزائر .

ب / إبراز الترابط المنطقي بين الوعي الفكري و الأدبي ؛ أي بين الممارسة النقدية و مسألة النصّ الإبداعي على ضوء المناهج النقدية المتعارف عليها على الساحة الأدبية . و هو الإطار العام الذي (تحلّق في سمائه) أطروحة هذا البحث ؛ معادلة الإبداع و التلقّي في الرواية الجزائرية ..

لكنّ إلقاء الضوء على طبيعة الممارسة النقدية في الجزائر، يقودنا إلى الكشف عن الوعي الأدبيّ و تأرجحه بين الذاتية و الموضوعية ، نظرًا لتباين المستوى الفكري و الثقافي عند النُقّاد .. و لعلّ التباين بين الممارسات النقدية ، يعود إلى التباين في مستوى الوعي المصاحب لكل عمل نقدي ..

لأجل ذلك سعت هذه الدراسة في محاولة لإضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الأدبي ؛ لأنّ الأدب بحث و النقد بحث عن هذا البحث من خلال المتابعة و الاهتمام بطبيعة الممارسة النقدية في الجزائر ، و تبيّن المناهج البارزة على الساحة النقدية و استيضاح أهمّ قضايا و رؤى النقد الأدبي الجزائري الراهن و مدى

[4] / جعفر يايوش . أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر . مرجع سابق . ص : 5 .

مشاركة النقّاد في دفع الحركة الأدبية نحو التطوّر و التجديد و إثراء الرصد الأفقي لظواهر الحياة الأدبية و الفكرية ..

لعلّ جلّ الأعمال النقدية في الجزائر قد بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي كأعمال " **محمد مصايف** " و " **عبد الله الركيبي** " . و لكنّها مرحلة طبيعية لا يسعنا إلاّ أن نقدّر مجهودات الذين ساهموا فيها ، إلاّ أنّ ما يغلب على محاولات الجيل الجديد ، هو أنّها تنحو في معظم الأحيان منحًى نظرياً يبدو فيه الاطلاع كبيرًا على أحدث النظريات النقدية ، غير أنّ الصلة بالنظريات المعاصرة بقيت على صعيد التنظير و اجترار التنظير ... و استمرت العربية في زمانهم تصارع و تجاهد لتفرض حضورها في الساحة الأدبية في خضمّ واقع زاخر بالمتناقضات وكثرة الألوان و اللهجات العامية و انقسام الناس ما بين فرانكوفوني وعامّي ، وإن تمّ الاعتراف بالدلالة الاجتماعية للأدب منذ القديم – صراحةً أو ضمناً – إلاّ أنّ التنظير لوجودها على نحو فلسفي أعمق ، لم يحصل إلاّ في العصر الحديث .

المنهج النقدي و آلياته :

إنّ تنوّع المناهج النقدية المعتمدة من طرف النُقّاد و الباحثين ، قد يؤدّي في شموليته إلى الخلط أو التداخل فيما بينها خلال العملية النقدية . و عليه فإنّ الحسم في مسألة اختيار المنهج المناسب لنقد أيّ أثر إبداعي ، يقتضي العودة إلى ما يشتمل عليه هذا الأثر من خطاب ، و ذلك لضبط أهمّ مرتكزاته ... هذه العودة من شأنها أن تساعد الناقد على تحديد دعائم المنهج النقدي الملائم الذي بإمكانه أن يفيَ بممارسة نقدية علمية مستوحاة أصلا من طبيعة العمل الأدبي المنقود .. ففي البداية كان (الخطاب الأدبي) و بعد ذلك لحقت به (الممارسة النقدية) ثم لازمته و تطوّرت إلى مناهج ، فأصبح النقد الأدبي لحظة وعي مُسخّرة تعمد إلى تفكيك النصّ لمعرفة بنيته و من ثمّ تعيد بناءه و تركيبه بغية استقصاء تجلّيات ذاته ، و اقتفاء تأثير خطابه ، ثم ضبط الوعي في الأشياء ، و استقراء الظواهر و الفضاءات ، و كذلك إماطة اللثام عن العلاقات الخفيّة في قلب الخطاب الأدبي ..

إنّها قراءات متكاملة رأت النور بفضل الأدب و قوّته الإيحائية ، و لا شكّ أنّ منطلقها العلمي إنّما هو محاولة إنجاز قراءة دقيقة يطرح الناقد في مختلف أطوارها أسئلة مركّزة كي يصل إلى إجابات وافية محدّدة ، يفتح بها آفاقا جديدة و فضاءات مغمورة في أجواء العمل الأدبي المنقود ، مستعينا في سبيل ذلك بخلاصة ما انتهى إليه من

قراءات منهجية .. إلا أنّه حتى الآن لم يكتسب النقد الصفة العلمية بالمعنى الصحيح و الدقيق ، إذ على الرغم من وجود الاتجاهات النقدية الجديدة : كالبنيوية و الأسلوبية ... فإنّ أيّ نص إبداعي سيظل يحتفظ بجملة عناصر لا سبيل إلى استقرائها إلا باعتماد ذوق و حسّ لغوي عند الناقد ، دون أن يعنيَ هذا ، حجب أهمّية النقد المنهجي ..

العمل الإبداعي و المنهج النقدي :

إنّ الأعمال الأدبية في حدّ ذاتها ، هي النبع الذي تتولّد منه المناهج النقدية ، و البوابة التي منها يمكن النفاذ إلى جوهرها ، و عليه لن يستطيع أيّ منهج نقدي بمفرده أن يوفّي أيّ عمل إبداعي حقّه من النقد السليم ، إذا نظر الناقد من خلاله إلى الأثر الأدبي المنقود نظرة جزئية و أهمل الجوانب الأخرى ، فكل عمل إبداعي له امتداد في الزمن و سعة في المكان و واقع في اللغة ...

خلاصة القول هي أنّ الأصل في مهمّة الناقد ، كامن في اجتهاده ما وسعه الاجتهاد في نقد العمل الأدبي بأقصى ما يمكن من الإحاطة العميقة به ، دون الاستسلام للسطحية . و ذلك بالاعتماد و الاستفادة ممّا سبق في مختلف المناهج ، على مستوى الأدوات الإجرائية ، و ممّا انتهت إليه من نتائج علمية ، و ما بلغته من عُصارة و حقائق . [5]

النتاج الأدبي و الممارسة النقدية :

عرف النقد الأدبي في الجزائر تحوّلاً في المفاهيم التي صارت غير قادرة على مسايرة العصر و مواكبة تغيّراته و تطوّراته السريعة و مقتضياته ، و ذلك على غرار ما قد نراه في بلدان عربية أخرى تحاول بدورها أن تساير الركب في ظلّ عولمة سيطرت على الفكر العالمي .. ذلك أنّ نضج النقد الأدبي يرتبط خاصّة بتحقيق نهضة ثقافية شاملة مرهونة بمشروع التحوّل الذي لم يكتمل في جميع الميادين .

---

[5] / أحمد كمال زكي . النقد الأدبي الحديث " أصوله واتجاهاته " . دار النهضة العربية للطباعة و النشر والتوزيع . بيروت . 1981 . ص : 27 .

إنّ البلاد التي أنجبت جيلاً من الأدباء يكتبون باللغة العربية في ظلّ الظروف القاهرة و ينتجون نصّاً أدبياً يرتقي و يتسامى فوق كل تلك الظروف ، لكفيلة بأن تنجب جيلاً من النقّاد أيضاً ، يواكبون التطوّر الأدبي الحاصل .. لكن و الحقّ يُقال ، إنّ الولادة في ميدان النقد عسيرة و بطيئة ، كما أنّ نضج العمل النقدي يتطلّب معرفة علمية و فلسفية عميقة ، كما يتطلّب ممارسة منتظمة طويلة النفس .

كان الأدب الجزائري المكتوب بالعربية ، منذ البداية تابعاً لأحداث حرب التحرير المتسارعة " فثورة الشعب هي التي أنتجت ثورة الشعر " – على حد تعبير **محمد العيد آل خليفة** – و لو أنّ نتاج فترة الاستقلال كان أدعى إلى الميل نحو كتابة الفنّ القصصي لما فيها من هدوء نسبيّ ، لكن ظلّ موضوع الثورة يخيّم بظلاله على أغلب النصوص ؛ سواءٌ من باب الحنين فالاستحضار فالوصف ، أو من باب الحنين فالنقد ؛ فرواياتٌ (كالمؤامرة) **لمحمد مصايف** و (هموم الزمن الفلاقي) **لمحمد مفلاح** مثلاً ، لم تتعدّ الوصف بهدف التغنّي بمجد صنعناه ... بينما (التفكّك) **لرشيد بوجدرة** أو (اللاز) **للطاهر وطار** أو (ريح الجنوب) **لابن هدوقة** ، من الكتابات التي لم تبق في حدود التعاطف و الوصف ، بل تجاوزت ذلك إلى النقد ...

أمّا ما كُتب خلال حرب التحرير بالعربية ، فلم يكن ليلعب دوراً ريادياً أو قيادياً ، ليس لأنّ أحداث الحرب بطبيعتها أقوى وقعاً من التأثير الأدبي ، و لا لأنّ تسارع الأحداث لا يتناسب مع ما تقتضيه عملية الكتابة من بطء وطول اختمار ، بل أيضاً لأنّ الحرب من حيث هي مضمون واقعي تحرّري ، نضجت ظروفها بفعل تراكمات الماضي بما عرفه من مقاومات شعبية و بفعل المدّ التحرّري العالمي ، بينما لم تتخلّص الأشكال الأدبية من بنياتها التقليدية و بقيت في حدود المواكبة و التسجيل و الاستجابة العاطفية ...

أمّا جيل الشباب من النقّاد ، فكان واقعا تحت نزعة الموضة و المخالفة القشرية ، فكان زمنه بالتالي " زمن الحوار و الاستقراء لذاكرة الموروث و التأسيس ، زمن المراجعة الكُلّية و إلغاء الأطر المرجعية المسبقة ، و نفي الأحكام الجاهزة و مواجهة النص عاريًا من كل ملابساته و شوائبه التي تُخفي حقيقته التي ترسّبت في ذاكرة القارئ بفعل الإلحاح عليها ، زمن جديد لا يتّكئ على آراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين و لا يشفع لهذا النصّ أو

ذاك بشهادة ناقد كبير أو أستاذ معروف ، لأنّ الشهادة الصحيحة في التاريخ الأدبي المكتفية بذاتها ، هي النصّ كبنية لها وجود متكامل داخليا و خارجيا " [6].

أمّا في تسعينات القرن الماضي ، فقد ظهرت موجة جديدة في الرواية الجزائرية تحرّرت من أسر الطابع الكلاسيكي للرواية القديمة ، لتعبّر عن انسداد الواقع السياسي و كذا الاجتماعي والاقتصادي ، محاولةً نقده من زوايا إيديولوجية متباينة و مختلفة .. لكنّ الحركة النقدية و بالرغم من التطوّر الحاصل ، نجدها قد بقيت تعاني من عيوب في التأصيل النقدي ، أو المنهج النقدي ، الذي يقوم على أساس الوعي الذاتي بمختلف القيم الحضارية و الفكرية موازنة و مراعاة لمختلف الظروف الاجتماعية و الثقافية ، بحيث لم يعد أداة سهلة في يد كلّ متتبّع للحركة الإبداعية الحاصلة على مستوى الساحة الأدبية .. [7]

راهن منظومة النقد الأدبي الجزائري و إشكالياتها

بغية الخروج بالنقد و الإنتاج الأدبي عامة ، من دائرة الاجترار و التقليد الميّت و التطبيع اللاعقلاني ، إلى دائرة التصنيف العالمي و مراتبه الأرقى ، لنصل إلى نقد بنّاء يسعى إلى معالجة الآثار الأدبية علاجاً منظّماً يكشف عن أفكارها و قيمها ، و يجيب عن شتّى الأسئلة التي تثيرها ، يجب أولا حسم الصراع الذي نتخبّط فيه بين موروث يحاول أن يفرض نفسه ، و جديد وافد يمارس علينا نوعا من الفتنة و الغواية و الإغراء .. من خلال التنوّع و التعدّد في المفاهيم بين مصطلحات مستمدّة من الموروث الشرقي و أخرى مستوردة من المفهوم الغربي . إضافة إلى قلّة المهتمّين بالنقد ، مقارنة بحركة الكتابة الإبداعية و التأليف ، إذ باستثناء جهود **محمد مصايف** و **عبد الله الركيبي** التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية ، و بصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعدُ ، فإنّ وجوهاً قليلة جداً يمكن أن يُعوّل عليها مستقبلاً ، ذلك أنّ المحاولات النقدية ، و إن همّ بها بعضهم و أقبلوا عليها في بداياتهم ، فإنّهم سرعان ما انصرفوا عنها إلى كتابة القصّة أو الرواية أو الشعر ، مثلما انقطع **محمد ساري** إلى تجريب الكتابة الروائية ، مع أنّ مساهماته النقدية تشهد له بحضور متميّز ..

---

[6] / محمد مصايف . النثر الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . ط1 . 1983 . ص : 25 .

[7] / جعفر يايوش . أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر . مرجع سابق . ص : 7 .

إنّ ما تفتقر إليه منظومة النقد الأدبي و الروائي على الخصوص في الجزائر ، هو ذلك الضبط المنهجي الذي يقوم على الوعي النقدي الذي يتأصّل و يتبلور نتيجة الوعي بالذات ، و هو أساس مقوّمات الشخصية المتشكّلة من القيم الحضارية و الفكرية و الدينية لهذه الأمّة .. و نحن من هذا المنطلق و هذه القناعة ، نعتقد بأنّ فرض منهج نقديّ بعينه ، عمل غير صائب و خطوة لا تندرج ضمن المبادئ العلمية السليمة ، خاصّة و نحن الآن في وقت لم يعد الأمر فيه مجرّد تجريب زخم من الرُؤى أو الأدوات النقدية التي أفرزتها جملة من المناهج الغربية على نتاج الأدب العربي الإسلامي ..

إنّ فرض أيّ منهج بالقوة على خطاب أيّ عمل أدبي عربي ، كفيل بتكريس معالجة نقدية منحرفة ، و من شأنه كذلك أن يُسفر عن لغة واصفة عقيمة ، و من المؤكّد أنّ أيّ عمل أدبي نابع من صميم البيئة العربية يظلّ مغتربا، بل و يتمّ إلغاؤه و طمس أسئلة الذات الكاتبة و المنتجة له ، عندما يصير تباهي الناقد العربي بالمفاهيم و المناهج النظرية الغربية غشاوة سميكة تحُول بينه و بين الاهتمام بالعمل الإبداعي و الإنصات إلى الأصوات و الأصداء المتردّدة فيه ، ممّا يجعله بعيدا كلّ البعد عن تقديره حقّ قدره .. [8]

إنّ ما يشهده واقع النقد الأدبي ، هو أنّ كثيرا من النقّاد يعمدون إلى إفراغ كلّ ما لديهم من معلومات و ما تمّ الاطلاع عليه من نظريات دونما مراعاة لمتطلّبات الحال و الواقع الفكري العربي و درجة التثقّف و التثاقف أو التخلّف في المجتمع ، مصداقا لماقاله الناقد **حسين مروة** ذات يوم **ليمنى العيد** : " نحن بحاجة إلى ممارسات نقدية لا إلى نظريات في النقد وعظية .. لنكتب نقداً ، و لنترك الآن مهمّة تحديد أصول النقد و منهجه و واجبات الناقد ؛ ما عليه أن يقول و ما عليه أن يدع .... يومئذ يصبح عندنا إنتاج نقدي ، و يصبح بإمكاننا أن نستنتج كلّ هذه المقولات النظرية و بشكل أصدق .. " [9]

لا أحد منّا ينكر أهمّية التنظير و دوره في العملية الإبداعية ، فالممارسة بدونه عمياء لا تهتدي إلى الطريق السويّ .. و لكن النظرية هي الأخرى في غياب الممارسة تبقى عرجاء . و عليه لا مناصّمن أن ندرك و نعيَ ما

---

[8] / عبد الرسول الغفاري . النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق . دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع . ط1 . بيروت . 2003 . ص : 52 .

[9] / عبد الكريم حسن . المنهج الموضوعي (نظرية و تطبيق) . المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . ط 3 . بيروت . 2006 . ص : 45 .

نقرأ و نعرف ماذا نكتب و كيف نكتب .. فالخطر كلّ الخطر في تحوّل ما هو نظري إلى لعبة ذهنية تصبح متّكأ للتلذّذ و المباهاة و الاستعلاء ، و قد تصبح في أحسن الأحوال مطيّة لتلقين دروس للمتلقّي بشكل تعليمي مفضوح ..

من زاوية أخرى ، فإنّ ضعف التواصل و التكامل ، يُعقّد من مهمّة الناقد في تطوير أدواته في ظل الانغلاق الخانق ؛ فنحن لا نشتكي فقط من ضعف التواصل فيما بيننا و بين البلدان العربية في المجال الثقافي ، بل إنّنا نشتكي من أمر أخطر من ذلك بكثير ، هو ضعف التواصل بيننا حتى داخل الوطن الواحد .. و من الغريب أن يحدث هذا في وقت أصبح فيه العالم قريةً صغيرة .. إضافة إلى إشكالية الكتاب الذي يُفترض فيه خدمة التواصل و التعارف و لكنّه كفّ عن أداء هذا الدور بسبب ثمنه الذي ارتفع ، ممّا قلّل من إمكانية اقتنائه بالنسبة للمواطن أو الدارس البسيط ، الأمر الذي استوجب البحث عن النقد في الرسائل و الأطروحات الجامعية و التي ما يزال أغلبها مخطوطات لا يطّلع عليها إلا جمهور ضئيل من القرّاء .. و هنا يكون من الضروري الخروج من العزلة إلى الاجتهاد و العمل الاستراتيجي . [10]

إنّ الحاجة ما تزال ماسّة لإعادة النظر في المسلّمات و الأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية و منطلقاتنا الفكرية المسؤولة عن هذا المأزق الذي نستشعره في كل المجالات الإبداعية و الممارسات النقدية ؛ إذ يمكن القول إنّ النقد اليوم ، إنّما يقوم على مرجعية معرفية متنوّعة ، يصعب الخوض فيها من دون زاد مسبق يتمثل في امتلاك ناصية اللغة الجمالية مع الفهم الدقيق و الاختيار الجيّد و السليم ، للمفاهيم والمصطلحات النقدية و الاختبار المطوّل للمناهج النقدية .. [11]

3 – إشكاليات النقد الأدبي في الجزائر و استراتجيات بناء الوعي المتحرّر :

[10] / عبد الكريم حسن . المنهج الموضوعي (نظرية وتطبيق) . مرجع سابق . ص : 48 .

[11] / محمد مصايف . فصول في النقد الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر. ط 2 . 1981. ص : 23 .

قراءة في أبحاث الدكتور " اليامين بن تومي "

بهدف الوقوف عند أزمات الوعي الثقافي العربي ، وكيف يسهم النقد الثقافي و الأدبي في تحقيق التجاوز من خلال استحضار العُدّة المفهومية و النقدية الإيجابية و الفعالة التي يتيحها الدرس الأدبي و اللغوي في مضمار مرجعيات القراءة و التأويل و البحث النقدي المتوازن و المتين في الآن نفسه ، تأتي أبحاث الدكتور (**اليامين بن تومي**) ، المتخصّص في تحليل الخطاب و النظرية النقدية و السيمياء و الآداب العالمية ، و الأستاذ بجامعة فرحات عباس (سطيف) بالشرق الجزائري و المساهم في تأسيس العديد من المؤسّسات العلمية و البحثية ، كالرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة و الشبكة المغاربية للفلسفة والإنسانيات و العضو في العديد من الوحدات البحثية و صاحب الأبحاث الرائدة في هذا السياق : (مرجعيات القراءة و التأويل : قراءة في مشروع نصر حامد أبو زيد عن الدار العربية للعلوم و منشورات الاختلاف) و (التفاعل البروكسيمي في السرد العربي : قراءة في دوائر القرب عن دار ابن النديم ببيروت) و (النهضة العربية : ممكنات النهضة في الجزائر، عن سلسلة مواطنة الجزائر) و غيرها كثير .. إضافة إلى أعماله الإبداعية ممثّلة على الخصوص في روايتيه " الوجع الآتي " و "من قتل الابتسامة " ...

إنّها أبحاث تؤسّس لـ (كوجيطو : أنا أحاور إذًا أنا موجود) ؛ ذلك أنَّ في الحوار قدرةً عجيبة على تخريج مسألة الاهتمام بالشخصيّ ، مخرج الجماعة المتحاورة أو كما يقول **باختين** : " الخروج من المونولوج إلي البوليفونيا " أو الأصوات المتعدّدة ، خصوصًا لما يتخلّص الشخصي من النرجسية التي تقوم على معاودة الصوت " أنا " إلى الداخل ليصبح الصوت متراكبًا في شكل رسالة (سؤال/جواب) .

ربما يكون انشغاله العميق بالنقد هو ما جعله يركّز قراءاته حول الخطاب الفلسفي المعاصر، " حيث يتداخل النقدي بالفلسفي في الخطاب المعاصر إلى درجة يمكننا معها أن نقول : إنّ النقد يقوم في الفلسفة مقام الصلب و الترائب " حيث لا يمكن للمفهوم الفلسفي أن يتخلّق إن لم يخرج من امتزاج غريب و مركّب بين السؤال و نقده ؛ حين يحمل الخطاب تصوّرًا نقديًّا لكل البراديغمات السابقة .. و التصوّر العقلي لا يكف عن وضع الأسئلة وضعًا يربط العالم بالرؤية ، و بالتالي تُطَعِّمُنا الفلسفة بأشكال فهم متعالية و عميقة للظاهرة الأدبية ، لأنّ الأدب يهتمّ بوضع العالم و الإنسان وضعًا جماليًّا حين ينتشلهما ممّا هو كائن إلى ما يجب أن يكون .. و بناءً على كل ما سبق ، يحاول الباحث أن يعمّق النظرة لماهية الإنسان أثناء الكتابة ؛ فالكتابة تعبّر عن عمق

التقويض للصوت الواحد ، ليصبح الحوار متداخلاً فينا ذاتًا متشظّية .. هنا فقط تصبح لازمة الفلسفة ضرورية و ممتعة لأيّ أديب يريد أن يكون عميقًا و فاحصًا ..

لكن بم يبرّر الباحث تلك الثنائية الماثلة في أبحاثه على الدوام (الأدب / الفلسفة) ؟؟ .. هل هي تعبيرٌ عن علاقته الحميمية بالفلسفة ؟؟ أم هي تعبيرٌ عن المتعدّد في شخصيته الفكرية ؟؟ ..[12]

لعلّ هذا التعدّد هو ما يمكّن الإنسان من فهم القضايا الكبرى فهمًا دقيقًا ، بالقدر الذي تُعين به الفلسفة على وعي التراكبات الكبرى و فهمها ، في تتبّع المسار النقدي الغربي الذي لم يكن بمعزل عن تلاحقه الفلسفي ، و بالتالي من لزوم المعرفة أو الـ (ما قبليات) المعرفية التي يضطلع بها الناقد الفاحص كي يربط مسار النظرية النقدية بمرجعياتها الفلسفية ، حتى يمكنه أن يتتبّع خيوط هذه المرجعيات و تغلغلها في النظرية النقدية .. إنّ ذلك من الضرورات الفعلية لفهم الجهاز المعرفي برمّته ، و إلا كانت معرفة الناقد هزيلة و ضعيفة ؛ فكلّما كانت العُدّة الفلسفية ضخمة ، كان الوعي الإبستيمولوجي تأسيسيًّا لانخراط حقيقيّ للباحث في حوارية جذرية مع ما يمكن أن يميّز وضعنا النقدي عن الأوضاع المتاخمة له ، و بالتالي يمكننا تحديد الحدود الإبستيمولوجية بين ما هو فلسفي و ما هو نقدي ، و كيف يمكن أن يستفيد النقد من الرؤية العامّة للفلسفة حتى تصدر أحكامنا النقدية عن وعي بالشرط الفلسفي لتراكب النصّ بشكل دقيق .. و عليه فهذا التعدّد الذي يشعر به الباحث ، يعبّر عن حاجة معرفية تحتية ، من كونه يريد فهم تلك الدروب الداخلية التي يتقاطع فيها الفلسفي بالأدبي و وعيها .

من زاوية أخرى ، إذا كان بعض الروائيين – على شاكلة **أمين الزاوي** مثلا – يعتقدون بأنّ قدر الفلسفة هو الرواية ، فإنّ الدكتور **اليامين بن تومي** ، يرى أنّالرواية هي قدر عالمنا الجديد ، بل هي النصّ الوحيد الذي يمكنه أن ينقل المآسي الكبيرة ، لذلك كان أول سؤال طرحته الرواية هو الإشكالات الكبرى التي صاحبت عصر النهضة و عمّقت أسئلة الإنسانية الكبرى مع رواية دونكيشوت لـ (**سرفانتس**) التي طرحت إشكاليات كبيرة منها تجاوز النسق الأخروي في شخص **دونكيشوت** ، و بداية عصر جديد تترسّخ فيه قيم الدنيوة ... هذه الرواية التي يُقال إنّ **سرفانتس** بدأها بالجزائر حين كان أسيرًا هناك ، لعلّ هذا الأمر هو الذي دفع **اليامين بن تومي** إلى محاولة البحث العميق عن علاقة الجغرافيا بالرواية ، و هو ما فجّر داخله – ربما – أسئلة كثيرة قادته فيما بعد إلى

[12] / اليامين بن تومي . نقلا عن حوار مع : خالد عبد الوهاب . الموقع الإلكتروني " مؤمنون بلا حدود " . بتاريخ : 2015/04/30 .

أن يقرأ أهمّ التنظيرات في تاريخ الرواية ذاتها من **جورج لوكاتش** و **باختين** وصولاً إلى الرواية الجديدة .. هذا النوع من السرديات الذي استطاع أن يستنطق عمق الأسئلة الإنسانية من قبيل سؤال : الحرية ، العبث ، الفوضى ، الإنسانية ، الموت و غيرها من الأسئلة ، و بالتالي فهذا الزمن الذي نعيشه هو قدر الرواية لأنّها فنّ يمكنه أن يستوعب تفاصيل الأزمة الأنطولوجية للإنسان المعاصر و التي كتب عنها الأدباء و الفلاسفة ..

لكن إن بدا لنا في لحظة من اللحظات أنّ النصّ الأدبي العربيّ بشكل عامّ و الجزائري على الخصوص ، لا يزال حبيس تلك الدائرة المغلقة و المتمثّلة في الجدل الفكري القائم بين التراث و الحداثة ، على الرغم من كونه (أي الجدل) غير منخرط في التراث و لا منتج للحداثة .. فما تبرير الباحث لهذه الأزمة التي يعانيها النص الأدبي الجزائري عموما و الروائي بشكل خاص ؟؟ ..[13]

لا يرى الباحث أنّنا بصدد التأسيس إلى يوم الناس هذا ، لحركة مراجعة قويّة تقف عند العوائق البنيوية الأساسية التي حالت دون تفعيل حقيقي للنهضة الفنّية التي ننشدها ، فحتّى تلك المشاريع الفردية ، واجهتها إدانة سلطوية رهيبة ، سواءٌ كانت سلطة دينية (أورثوذكسية) أو سلطة سياسية ريعية ، حالت دون تأسيس وعي حقيقيّ في فهم المعضلات الكبرى للتخلّف ، أمّا الأبحاث التي شرحت الأزمة ، فلغتها حماسية و وعظية تفترش جهازًا فقهيًّا رهيبًا عن الأمّة التي خالفت تعاليم نبيّها .. و بالتالي نكون أمام تشريح فرديّ يشتغل على أزمة الفرد في المجتمع و ليس عملاً مؤسّساتيًّا يبحث في إخفاق سوسيولوجي ..

لعلّ هذا ما يمكن أن نلاحظه من الفروقات المنهجية لمتصدّري الخطاب العربي عمومًا و الجزائري بوجه خاص ، في ثوب محاولات معزولة عن بعضها ، تفكّر في شكل دوائر مغلقة تكتنفها العدائية بين المفكّرين أنفسهم ، و هذا يجعلنا نركّز بشدة على تلك الخلافات النفسية لأمزجة المفكّرين أنفسهم ، و ظاهرة النرجسية التي تظهر على المفكّر العربي ، الذي يبدأ دائمًا من القديم و يعمل على التأسيس و التأصيل ، حتى أصبحت المشاريع الفكرية العربية عبارة عن بُنى مَرَضية (باثولوجية) مليئة بالعُقد النفسية المتخمة بالمديح لشخص الباحث ، أو توجّهه الإيديولوجي ، و النّيل من غيره و كأنّه ليس في سماء الفكر إلا هو .. و لعلّ هذا ما قدّم فرصة من ذهب للحركات الإسلامية التي أدانت هذا العقل المجتهد و وضعته في خانة الكافر و المرتدّ ، فحصل من ثمّة ، قطع الطريق عن كلّ تجديد .. إنّ هذا ما لم يساعد كثيرًا في الوقوف على أزمة الفكر العربي ، لغياب تراكم حقيقي في

[13] / اليامين بن تومي . نقلا عن حوار مع : خالد عبد الوهاب . الموقع الإلكتروني " مؤمنون بلا حدود " . بتاريخ : 2015/04/30 .

النصوص نتيجة إهدار جهد الفرد / المفكّر في صراعات وهمية ، فكلّ المشروع الفكري العربي منهمكٌ في الجهد النضالي و السياسيّ الذي ينمّ عن قلق و خوف في الذهاب مباشرة إلى بناء نصّ كبير يمكنه أن يكون فارقًا في سماء الفكر العربي ؛ أي ليست هناك مساحة من الحرّية ، ليشتغل الفكر وفق ضوابط معقولة .. هناك حراك قويّ للمصادرات فكيف يمكن للعقل أن يقف على معضلاته ؟؟ ..

لعلّ هذا الأمر هو الذي أدّى إلى غلبة السياسي على المعرفي ، و هنا احتقنت الساحة بضحايا الأفكار نتيجة تعويم أنموذج سياسيّ واحد ، و كذلك نتيجة تعويم (براديغم) فقهيّ واحد حبس الجميع تحت قبّته و استبعد العقول المفكّرة إلى الهامش ، بل سلّط عليها كلّ أشكال العقاب ، فكيف للطفرة الفكرية أن تحصل في جوّ لا تسوده الحرية ؟؟ ..[14]

أمّا ما يبدو – و إن ظاهريا – من أنّ الباحث متمرّدٌ على الضوابط الأكاديمية الصارمة ، فلا نكاد نتبيّن إن كان ذلك تمرّدُ القلب على العقل ، أم إنّ الأمر ضروريّ لإبداع النصوص المتميّزة ... لكنّ الباحث يصرّ على أنّه ممّن ينشغلون بعمق الممارسة النظرية و ليس صحيحًا عنده أنّ كتابة الرواية و الإبداع عمومًا تُغلِّب القلب على العقل ، بل على العكس من ذلك تمامًا ، فإنّ قدرة الأديب الفلسفية تتجلّى في قوّة الترميز القويّ الذي يمكن أن يحتكم إليه الكاتب أثناء الكتابة ..

لكنّه يرى من زاوية أخرى ، أنّ النقد الأكاديمي متضخّم ، يخال نفسه معصوما و في منأى عن كلّ محاكمة ، بل و في مقدوره ممارسة الرقابة بشكل جذري اتجاه النصوص .. و هذا توجّه فيه الكثير من النرجسية و الغطرسة و التفاهة ، لأنّ النقد من المفروض أن يؤسّس للحوارية مع النصّ الإبداعي و أن يتواضع النقد أمام الإبداع .. هذا هو الخلل الذي يظهر بجلاء في سمائنا النقدية حيث نجد النقّاد يتعاملون مع النصوص بطريقة فيها الكثير من ليِّ العنق و التقوّل المفضوح ، لذلك كان نقدًا باهتًا و متهافتًا من جهة عدم مراعاة الخصوصية التي يكون عليها النصّ الإبداعي ، و هنا فقط يكون نقدًا أكاديميًّا متعاليًا على النصوص الإبداعية ، نقدًا نرجسيًّا و متورّمًا .. و عليه وجب أن نخرج من طور النقد المدرسي الذي بنته الجامعة و سيّجته بأسوارها المتعالية ، و أن نهدم تلك الجدران التي تدّعي العصمة لتتوالد المناهج من عمق النصوص ، و ليس العكس ..

[14] / اليامين بن تومي . نقلا عن حوار مع : خالد عبد الوهاب . الموقع الإلكتروني " مؤمنون بلا حدود " . بتاريخ : 2015/04/30 .

إشكالية الحدود الفاصلة بين النصّ و الخطاب في أبحاث الدكتور اليامين بن تومي :

يؤكّد الباحث في سياق آخر على أنّ " البراكسيس " النقدي عندنا لم يتجاوز الفعل الفردي المعزول ، حيث لم نحقّق لحدّ الآن تراكمًا كبيرًا للنصوص ، إنّه نقد و إن كان في ظاهره يحتكم لآليات نقدية ، إلا أنّه ذوقيّ و انتقائيّ لم يتجاوز حكم القيمة في الغالب الأعمّ ، ولم يصل إلى تأسيس نظرية عامّة تؤسّس لحراك فلسفي حول مفهوم النصّ بعدُ .. و إن كان الغالب على ساحتنا النقدية ، ترجمة عديد النظريات من هنا و هناك ، إلاّ أنّها تبقى في حدود الترجمة المبتورة و لم ترتق إلى كونها فعلاً إبداعيًّا خلّاقًا ، حيث لم نتجاوز إلى الآن عقلية الاستهلاك ، نتيجة أنّنا ما زلنا نراكم الترجمة .. و لعلّها عند بعضهم حالة الإبداع أو المدخل الإبداعي الوحيد الذي يمكنه أن يؤكّد فعليا انخراطنا في المشروع النقدي ، و مع ذلك تبقى نصوصنا معزولة ، و تعاني قلقا أنطولوجيًّا نتيجة أنّها لم تكن أبدًا مصدرًا لتلك الإبداعية مع هذا التراكم المريب لعديد المناهج النقدية ؛ البنيوية ، السيميائية ، التداولية ، التفكيكية و غيرها ...

أضف إلى ذلك أنّ هذا التدهور في عدم تراكم النصوص ، لم يمكّنّا نحن العرب من أن نؤسّس مؤسّسة نقدية فعّالة و مختلفة ، بقدر ما أسّسنا لفعل التقليد .. و أيّ إبداع خارج عن التقليد يصادر مباشرة .. لذلك ما تزال محاولتنا النقدية في طور البناء و لم تنهض من داخلها بعدُ ، نظرية نقدية يمكن أن تُبين عن قوة نقدية ما .. نحن فقط في حالة الترجمة ؛ أي حالة النقل ، و علينا أن نراكم النصوص لنؤسّس للتقاليد التي يمكنها أن تؤسّس نصًّا طفرة في ممارستنا النقدية ، لذلك نحن في طور ما قبل المنهج ؛ طور البحث عن الذات .. و لعل هذه الحيرة الأنطولوجية ستقودنا يوما لنؤسّس نصوصنا النقدية التي ننتظرها جميعًا ..

أمّا فيما يخصّ المقولة الرائجة و القائلة بكون الروائي ابن مخزونه من القراءة ، و بضرورة التثاقف كشرط أساس لجدّة النصّ و أزليته ، فإنّ للباحث رأيًا في هذا الإطار ، يفرض بموجبه على الروائي أن يقرأ كتابات سابقيه و أن يتعرّف على فنّ الملحمة و التراجيديا و الكوميديا و العناصر المختلفة المشكّلة لها و أن يعرف العلاقة بين تشكّل الرواية و البورجوازية مثلاً ، و أن يكون على علم بالأسماء الأدبية الكبيرة و طرق الكتابة عندها ، و كذا المذاهب الأدبية و مشاربها .. بهذا يمكن أن يكتب الروائي و هو مؤسّس بشكل يسمح له أن يبدأ في المختلف و ألاّ يكون إبداعه مبتورًا عن السياق العامّ للنظرية الروائية ، و عليه يكون التثاقف مهمّا ، شرط أن يُحصِّل المبدع

إواليّاته كالتمثّل و التحصّن .. لأنّ التثاقف عملية معقّدة و مركّبة تحتاج إلى تمثّل عميق و معرفة علمية و دقيقة بالموضوع المراد التثاقف معه .. حتّى لا يكون النقد آليًّا و ميكانيكيا من دون روح تؤسّس لـ (إيطيقا) الحوار و حتى لا تقع نصوصنا بالتالي في دائرة التسجيلي و السوداوية و تصبح كتابة صحفية و نسخة طبق الأصل عن الواقع .. و وحدها الفلسفة التي يمكنها أن تطعّم النصّ و تثخنه و تجعله يحمل الأسئلة الكبيرة و تخلّص النصّ من فجاجة اليومي و الواقعي ،كونها تساعد الإنسان في البحث عن الخلاص من مغبّة السقوط في حضيض الاستهلاكي و اليومي ..

لكنّ سؤال المستقبل لابدّ من إثارته إن آجلا أو عاجلا ، و هو سؤال في جوهره عن إمكان الحداثة أو الإحالة على الحداثة .. **فكيف يتصوّر الباحث مستقبل الكتابة الأدبية بشكل عام و الروائية على الخصوص في الجزائر ؟؟ ..**[15]

المستقبل من منظور الباحث ، منظورٌ إليه على أنّه ماض في زمن غيرنا ، إنّ مستقبلنا – كما يراه الدكتور – يقع هنا في لحظتنا الراهنة ، بل يوجد أكثر في الماضي ، طالما ما زلنا لم نقطع معه .. أو لنقل لم نفضّ إشكالاته التي تعود في كلّ مرّة أكثر تعقيدًا .. إنّنا – عربًا – لا نملك تصوّرًا للمستقبل ، لأنّ كل الأزمنة عندنا مجرّد لحظة زمنية واحدة صُنعت في الماضي ، و علينا أن نتدبّر الماضي هنا بشكل نقطع فيه مع أسباب التخلّف و كلّ ما من شأنه أن يؤدّيَ إلى فشلنا في المستقبل .. هذه القراءة من شأنها أن تعيد توصيف ما المستقبل ؟؟.. فإعادة تدبير الزمن من شأنه أن يخلّصنا من انفجار قضايا الماضي التي تصنع مستقبلنا ، إن ظللنا نضع الزمن في خانة التقديس .. ما يجب أن نفعله هو أن نعيش زمنًاأرضيًّا / دنيويًّا بعيدًا عن كلّ انفعال عاطفي مع أمجاد الماضي .. فالمستقبل هو ما يمكن أن نشكّله نحن فقط بعيدًا عن كل الألاعيب اللغوية و الموضوعاتية التي قد تسحب بساط الفعالية عن زمننا ، ليصبح مستقبلنا مجرّد ماض (مُعلَّب) و تحت خدمة الإشكالات نفسها ..

أسئلة النقد الأدبي و آفاق الكتابة النقدية في أبحاث الناقد الجزائريّ " بن ساعد قلولي "

في غمرة التساؤل عن علاقة ممكنة بين الإبداع الأدبي و النقد بأبعاده الثقافيّة و الاجتماعيّة و السياسيّة ، لا يرى الناقد الجزائري (**بن ساعد قلولي**) في أفق الكتابة النقدية الجزائرية أيّ تصوّر لنقد محلّي ذي

[15] / الياميّن بن تومي . نقلا عن حوار مع : خالد عبد الوهاب . الموقع الإلكتروني " مؤمنون بلا حدود " . بتاريخ : 2015/04/30 .

خصوصية عربية ؛ كوننا " لم نؤسّس بعدُ في عالمنا العربي لمدرسة نقدية عربية واضحة المعالم ، و كلّ ما نسمعه بين الحين و الآخر من دعوات إلى ضرورة التأسيس لمدرسة نقدية عربية ، هو مجرّد آمال و أحلام طوباوية .. " . [16]

لا شكّ أنّ الإبداع سابق على النقد بداهة ، و القراءة النقدية ، أيّة قراءة ، تبدأ أوّلا من الإحساس بمكامن الجمال في النصّ الإبداعي ثم تأتي بعد ذالك المعرفة و القدرة على التحليل و استخدام المفاهيم كوسائط إجرائية ليس إلاّ ، دون أن تنحرف العملية النقدية برمّتها عن مهمتها الأساسية في " تفكيك رموز النصّ الأدبي " بفعل فلسفة التطابق و التماثل التي يفرضها المنهج المستخدم بوسائطه الإجرائية على مستخدمه أو مستخدميه و التي عادةً ما تفرض عليه الانصياع لمتعالياتها المدرسية ، قصد التعامل مع هذه الوسائط بمرونة ما أمكن ذلك ، خدمة للنصّ الإبداعي في نهاية المطاف ..

و لئن بدأ النقد الجزائري سياقيا على يد الروّاد نهاية الستينيات و بداية السبعينيات على غرار **عبد الله الركيبي** و **محمد ناصر** و **محمد مصايف** و **سعد الله** وغيرهم .. فتلك مرحلة كان لا بدّ منها في ذلك الزمن بالنظر إلى حداثة تجربة الكتابة النقدية في الجزائر آنذاك في حدود و سياقات مختلف المواقف و التوجّهات الفكرية السابقة منها أو الراهنة و ما أنتجته في زمنها و بيئتها من منظومات فكرية و معرفية متباينة ، تبعا لتحوّلات تجربة الكتابة النقدية و إحالاتها التاريخية و الإيديولوجية ..

لكن ، و في السنوات الأخيرة ، بدأت الممارسة النقدية تعرف بعض التحوّل – و إن لم يكن عميقا و كافيا – نحو الاستثمار المنتج لما فجّرته العلوم الإنسانية في الغرب و التي وجد فيها النقّاد الجزائريون بعد لأي ، المطيّة لحمل النقد نحو الجديد ، بما يستجيب لشروط الانخراط في تيّار الاختلاف و الانفجارات المعرفية المتتالية ، بأدوات و مفاهيم لا تلغي الخصوصيات الإثنية و الهوّياتية ، عبر الانفتاح على بعض المناهج النسقية من أسلوبية و سيميائية و بنيوية و غيرها .. مع الحذر من التورّط فيما يسمى بالنقد الثقافي ، المختلف تماما عن النقد الأدبي من حيث الأهداف .. فالنقد الثقافي ليس من استراتيجياته مطلقا أدبية النصّ أو إبداعيته أو القيم الجمالية التي يحاول أن يكرّسها ... إنّه يبحث في المنسيّ و (اللامفكّر فيه) لمساءلة بنيات النصّ الإبداعي و أنظمة الخطاب الثقافي ككلّ و الحفر في الأنساق الداخلية للمعرفة و الثقافة التي يشكّل الملفوظ الأدبي و الخطاب الثقافي ،

[16] / قلولي بن ساعد . مقالات في حداثة النص الأدبي الجزائري . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين . الجزائر . 2005 . ص : 22 .

خلاصتها الإبداعية و الرمزية لاختبار فعاليته و هو يحاور ما يربض خلف النصّ ليقول ما لم يقله النقد الأدبي النصوصي ، مبتعدًا قدر الإمكان عن ثقافة الحسم النهائي و الوُثوقية العمياء و قيم النسخ و التكرار و التماثل السائدة ؛ (**أزراج عمر** و **أحمد دلباني** و غيرهما ..) .[17]

لكن هل يرى الباحث تناغما بين أسئلة الثقافة و أسئلة النقد ؟؟ ...

إنّ النقد الثقافي بما يحيل إليه من محاور متعدّدة ؛ (النقد التاريخي عند **محمد أركون** و نقد الذات المفكّرة عند **علي حرب** و النقد المزدوج أي نقد الأنا و الآخر عند **عبد الكبير الخطيبي** و النقد ما بعد الكولونيالي مثلما يسمّيه **إدوارد سعيد** و نقد المتعاليات عند **محمد بنّيس** و النقد الأبوي عند **هشام شرابي** و التحليل الثقافي و الدراسات الثقافية و المادّية الثقافية و غيرها في أشكالها الأكثر راهنية و ارتباطا بحركة الثقافة و المجتمع و التاريخ ، أصبحت تساهم في الدعوة إلى كلّ أشكال الشلل الثقافي و التدجين السياسي و المعرفي ، بعد تلاشي بريق (اليوتوبيا) الاشتراكية و سقوط مختلف الوثوقيات العمياء و إحلال وعي الاختلاف محلّ التطابق و التماثل و كشف ألاعيب اللوغوس و تهاوي كلّ الأبويات و تعرية الأنساق الثقافية المهيمنة بفعل هيمنة قوى دفينة جاذبة للوراء محتكرة للقيم الرمزية لخطاب الوطنياتية و الذاكرة الوطنية على أسس براغماتية مرجعها الغموض و التوظيف الدعائي للخطاب السياسي الإيديولوجي السائد .. [18]

4 – مأزق المصطلح و تشظي الأسئلة في منظومة النقد الروائي الجزائري المعاصر

لا يمكن الحديث عن الرواية في الجزائر ، دون الوقوع في مطبّ التصنيف أو في مزالق المصطلح ... ذلك أنّ معظم الإنتاج الروائي الجديد يحيل إلى تيار روائي ظهر في فرنسا في خمسينيات القرن العشرين ، هو تيّار الرواية التي وصفها النُقّاد بـ (الشيئية) ، التي لم تكن تحتفل بالبطل و لا بأحواله النفسية أو الاجتماعية ، بل إنّها رواية ضدّ الدخول في مطبخ السياسة مثلاً .. و لكن هل الرواية الجديدة في الجزائر تحمل مثل هذه المواصفات ؟؟ ..

[17] / قلولي بن ساعد . مقالات في حداثة النص الأدبي الجزائري . المرجع السابق . ص : 24 .

[18] / المرجع السابق . ص : 24 .

للإمساك بتلابيب ما يُنشر اليوم في الجزائر من أعمال سردية ، يجب الانتباه إلى أنّ المصطلح السابق يحيل أساسا إلى شريحة عمرية (الشباب) دون أن يكون مؤشّراً على جماليات محدّدة و لا على خصوصيات فنّية تمُتّ بصلة إلى هذه التجارب ..

صحيح أنّ جيلاً من الشباب دخل مغامرة الكتابة الروائية : (**علاوة حاجي** " في رواية أخرى ") ، (**عبد الرزاق بوكبة** " جلدة الظل " و" ندبة الهلالي ") ، (**شرف الدين شكري** " جبل نابليون الحزين ") و (**الخيّر شوار** " حروف الضباب ") و (**سعيد خطيبي** " كتاب الخطايا " و" ثقوب زرقاء ") و (**محمد جعفر** " هذيان نواقيس القيامة ") ، إضافة إلى (**إسماعيل يبرير** " وصية المعتوه " و " باردة كأنثى ") و غير هؤلاء كثير ...لعل القاسم المشترك بين هذه الأسماء هو العمر، و هو مؤشّر على أنّ هذه التجارب انطلقت من السياق الزمني نفسه و تتحرّك في النطاق التجاربي ذاته (اجتماعياً و لغوياً و ثقافياً و نفسياً و سياسياً ..) . لكنّ هذه التجارب لم تحظ بالاهتمام الأكاديمي في مجالي النقد و الدراسات الأدبية ، علماً أنّ تناول العمل الروائي بالبحث الأكاديمي ، لا يُعدّ مؤشراً دقيقاً على نوعية أو فُرادة هذه التجربة أو تلك ..

و إذا كان عامل العمر غير كاف لبناء تصوّر نظري حول الرواية التي تُكتب اليوم في الجزائر ، فلا يمكن بالتالي قراءة هذه الأعمال خارج العلاقة مع التجارب السابقة التي مثّلت جيل المخضرمين أو الجيل التسعيني الذي كان هو الآخر موضوعاً لجدل نقديّ حول نوعية الرواية التي كتبها ، و التي التصقت بها صفتا التسرّع و الضعف الفنيّ (الأدب الاستعجالي) ... و لعلّ هذا الجيل هو الجسر الذي يصل بين تجربة المؤسّسين و المخضرمين من كُتّاب الرواية **كعبد الحميد بن هدوقة** و **الطاهر وطار** و **رشيد بوجدرة** و **واسيني الأعرج** .. الجيل الذي أصبح يمثّل اليوم مرجعاً للرواية الجزائرية ، حين حظيت رواياته بنوع من الاحترام العامّ ، بغضّ النظر عن قيمتها الفنّية و الجمالية ..

كانت الرواية الجزائرية في تسعينيات القرن الماضي ، رواية التعبير عن مخاض لميلاد أفق روائي من رحم الأزمة الوطنية التي تجلّت في وجوه متعدّدة : فشل مشروع المجتمع الحداثي التعدّدي و دخول الجزائر في دوامة العنف بكلّ أشكاله ، و هو العنف الذي سوّغ للبعض تسمية ما كتبه جيل تلك المرحلة بـ (الرواية الاستعجالية) ، كونها لم تمنح نفسها الوقت الكافي للتأمّل في أدواتها ، بل كانت مهمّة الروائي آنذاك طارئة : التعبير عن آلام الفرد الجزائري

و يومياته مع الموت .. و إن أصبح المصطلح لصيقاً بتلك الفترة ، بل مكرّساً في الكتابات النقدية و حتّى الجامعية .. لكن ذلك أثار من جديد جملة من الأسئلة المربكة ..

ما أحلام هذا الجيل الجديد اليوم ؛ جيل ما بعد العشرية الدموية ؟؟ .. هل طوى صفحة الماضي الدموي ؟؟ كيف هي علاقته بالكتابة ؟؟ ما تصوّره لفنّ الرواية ؟؟ ما هي مرجعياته ؟؟ ما الإضافة الأسلوبية و الشكلية التي يمكن أن يضيفها إلى المدوّنات التي سبقته ؟؟ ما علاقته بالتاريخ و السياسة ؟؟ ... إنّ هذه الأسئلة و غيرها كثير هي بعض أسئلة النقد الروائي الجزائري التي نحاول الخوض في تفاصيلها من خلال :

5 – تجربة السعيد بوطاجين الروائية " بين محنة الإبداع و أسئلة النقد " :

ما هي أبعاد إبداعاته القصصية و الروائية ، و هو الذي ظل وفيّا للقصة القصيرة و أبدع فيها حتى و لو أنّه خاض تجربة الكتابة الروائية من خلال نصّه الروائي الوحيد (أعوذ بالله) ؟؟ و ما أهمّية هذا الباحث الجامعي و الناقد ضمن خارطة المشهد النقدي العربي ؟؟ .. كيف يمكن تأمّل بعض مساهماته النقدية و جهوده المعرفية ؟؟

معادلة الإبداع و التلقي في تجربة السعيد بوطاجين الروائية :

1 / محنة الكتابة الإبداعية :

شعرية التركيب الساخر في " وفاة الرجل الميت " :

لعلّ الكتابة الساخرة أن تكون من أهمّ العناصر التي جعلت العديد من النصوص الأدبية توصف بالتميّز و التفرّد مثلما استطاع **سرفانتس** بفضل الطريقة الساخرة التي انتهجها ، إشاعة هذا النوع بين أوساط المبدعين قصد نقد المجتمع و تحطيم الكثير من أصنامه ...

تدّل السخرية من حيث هي مكوّن للجنس الأدبي الروائي ، على أنّ الذات المعيارية و المبدعة تنشطر إلى ذاتيتين : إحداهما هي تلك التي تُحابه – من حيث هي طوّية – القوى المركّبة الغريبة عنها و تجتهد في سبيل جعل

محتوياتها نفسها تخيّم على عالم غريب ، و الأخرى هي التي تكتشف الطابع التجريدي لعالميّ الذات و الموضوع و بالتالي طابعها المحدود .. [19]

تتجلّى السخرية في قصص **السعيد بوطاجين** في مستويات عدّة ، كما تنهض على أساس المفارقة الضدّية [20] ؛ فكلّما ازداد حجم التناقضات في الواقع ، ازدادت سخرية الكاتب ، و هذا ما يجعله يرحل إلى الماضي ليحتميَ به ؛ باستحضاره و العيش في ظلال ذكرياته هربًا من الواقع المأساوي الذي يَخنق الذات و يُقوقعها : " بين الحلم و الذكرى كان الصوت يخترق الذاكرة ليضفيَ عليها مُسحة من الكآبة تجعلني أتشبّث بكل شيء ، بالفراغ الممتدّ حتى الصرخة الأولى حيث بذور الغابة البشرية الآثمة .." [21]

تطمح هذه المجموعة إلى إضفاء طابع ساخر على الحكاية و المحكي ، مُوهمةً في ظاهرها بأنّ ما تسرده ، لا يرقى إلى مجرّد قلب في موازين اللغة أو قّصّ غرضهُ التسلية و الضحك ، لكنّها على العكس من ذلك تمامًا ، تسعى بعمق و ذكاء إلى توظيف " سياق المفارقة ... ليتحوّل الهزلي عبر قناة القراءة المستمرّة و التأويل و بعد تفكيك شيفرات النصّ ، إلى جادّ خالص .. " [22] .. فالكاتب ينطلق من ذاته و من واقع مأزوم ، تحوّلت فيه الذات إلى لا شيء و يمثّل لها بشخصية (عبد الوالو) الذي ينشد اللانتماء و يعيش في اللّامكان... كلّ شيء أصبح باهتا و معدوما حتى المدن أضحت مجرّد أجساد تُمارس عليها كل أنواع الرذيلة ..يصوّر (عبد الوالو) مدينته بقوله : " هذا النعش الفسيح يُسمّى مدينة .. " . [23]

تشعر الذات بالاختناق ، فتلوذ بالأحلام كحبل نجاة ، إلاّ أنّ حدّة الأزمة تزداد ، فتفقد الذات لغتها و طموحها و حتى الكتابة لم تعد تسعفها كطريقة للهروب من عالمها .. " كلّ لغات العالم لم تحتو روحي .. و في هذه الدقيقة تماما اشتقت إلى قلم بأنياب و ألفاظ بمخالب حتى أقرض التحيّات و الأحلام المدسوسة في معطفي ،

---

[19] / جورج لوكاتش . نظرية الرواية . ترجمة : الحسين سحبان . منشورات التّل . 1988 . ص : 70.

[20] / محمد العمري . البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . 2005 . ص : 97 .

[21] / السعيد بوطاجين . وفاة الرجل الميت . دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع . تيزي وزو . الجزائر . ط 2 . 2005 . ص : 80 .

[22] / عبد السلام أقلمون . الرواية و التاريخ . دار الكتاب الجديدة المتحدة .بيروت . ط 1 . 2010 . ص : 19 .

[23] / السعيد بوطاجين . وفاة الرجل الميت . مصدر سابق . ص : 11 .

أصبحت أتوق إلى الكوابيس و المسخ . فماذا لو نهضت من النوم عملاقا و وجدت نفسي بأذنين طويلتين و أربعة قوائم ؟ جحشا مهذّبا يرعى في التلال و الهاجرة ؟ .. إنّ جلدي هذا لم يعد يغطّي تنهّداتي الجاحظة .... " (24)

واضحٌ أنّ الأزمة بدأت صغيرة ضيّقة فردية ثمّ وطنية لتشمل العروبة كاملة ، ليجد الفرد نفسه مجرّد عربيّ صُودرت عروبته في غفلة منه ، فتلاشت الابتسامات كما الأحلام كما الطموحات " فلماذا تريدون منّي أن أبتسم في هذا التابوت العربيّ ؟ آسف إنّي بلا خدود ، و هذي الأسنان المبعثرة في فمي لا تصلح إلا للاصطكاك وعصف الريح .. " [25].. إنّها " استراتيجية الإحباط و اللّامبالاة و خيبة الأمل ، و لكنّها – في الوقت نفسه – تنطوي على جانب إيجابي ؛ فقد ننظر إليها على أنّها سلاح الضحك الذي يتولّد عن التوتر الحادّ و الضغط الذي لابد أن ينفجر .. [26]

تشتغل السخرية في هذا النوع من النصوص كوسيلة دفاع و مقاومة لكلّ أشكال الاضطهاد و الظلم التي تُمارس ضدّ الشخصية : " في سرّه لعن الخُطب و الإذاعات و هيئة الأمم المتفرّقة و جمعية الدفاع عن حقوق القراصنة و المقاولين ..." [27] إنّها حال الجامعة أيضا و التي تعيش مظاهر الجهل نفسها .. " طالبات و طلبة يجرجرون حيواتهم الفتّية ، أقمار مهملة ماضية إلى الوجوم و النواميس و الاحتضار المبكّر ، لا شيء يطعم تلك الخطى المشرفة على السكتات الأدبية المتربّصة بالخلايا .. " [28].. و تلك أيضا حال الأدب و الثقافة و النقد ....

أبعاد السخرية وآليات تحققها :

أ – مستوى الحكي الساخر :

يلوّن هذا النوع من الحكي كل المجموعة الروائية ؛ فالنصوص مكثّفة بالسخرية و أسلوب التهكّم الذي يحيل إلى جدّية فائقة و إلى حقيقة لا يمكن التغاضي عنها أو تفادي آثارها الوخيمة و الموجعة ، إلى حدّ

---

[24] / الرواية . ص : 107 .

[25] / الرواية . ص : 108 .

[26] / سيزا قاسم . المفارقة في القصّ العربي . مجلة (فصول) . م/2 . ع/2 . 1982 . ص : 144 .

[27] / الرواية . ص : 180 .

[28] / الرواية . ص : 185 .

البكاءِ ضحِكا من شدة الوجع ؛ ففي قصّة (لا شيء) ، تطغى السخرية لدرجة أنّ الشخصية تعيش عبثًا رهيبا ، تفقد فيه القدرة على معرفة ذاتها ، فجاءت لغتها مبعثرةً تعبّر عن لا توازنها ، أمّا تراكيبها فمشتّتة كروحها ، مُتعبة كجسدها مُنهارة ككيانها ... " .. من المرآة المنتصبة أمامي كالخطيئة ، خرج الصوت و تشكّل وجهي ؛ وجه رجل يحسّ بعبثية تدوين آرائه ، رجل صغير يحاول كتابة فكرة ما عن الحجارة و الأجراس المعلّقة في الرقبة و عن السفن الثلجية و الاكتفاء الخرافي و الجري (....) عن التبن و غبار الثقافة يتحدّث أنبياء المدن المضحكة ، و باختراعاتهم الذابلة يفتخرون و نحو الأعالي يتسابقون... و من حيطان غرفتي يتسلل الشيب ، و لا شيء في الشوارع إلاّ الليل و النقيق و المواء ، و ثمّة مصابيحُ ملوّنةٌ تتدلّى على الأعمدة لتنير الشوارع دون النفوس ، النفوس التي خُلقت من الحرائق و الكآبة و الظلام ... " [29]

يُقدّم هذا النوع من الحكي الساخر صورة حقيقية عن المجتمع و حقيقته الفكرية و الاجتماعية ، كما أنّه صانعٌ " لإطار هجين يتدفّق بتراكيب مزجية و مختلطة و ملتبسة لكنّها دّالة .. " [30] دلالة لا تسبح على سطح النصّ ، و إنّما تحتاج إلى الغوص في أعماقه لبلوغ الحقيقة و فكّ شيفرات الرسالة . عندها يقرّر القارئ و يُعرب عن شعوره بالضحك أم بالبكاء ..

ب – مستوى الشخصية الساخرة :

تنطلق الكتابة الساخرة من واقع حقيقي / متخيّل ؛ فالحقيقة تشي بمأساوية الواقع المعيش و بواقع مدننا الموبوءة و الوطن المغدور ... و قد بلغت السخرية ذروتها عندما كشفت حقيقة ما نعيشه و ما نعانيه و قرّبت المشهد من القارئ فترفّع عن الضحك و شعر بسوداوية الموقف و بحجم الكارثة ...

تقاسم حِمل المحنة في هذا المقام ، شخصياتٌ ساخرة مُتعبة و مغبونة تجرّ أذيال الهزيمة و تتجرّع بمرارة خيبات هذا الوطن ؛ هذا الفراغ الشاسع الذي يملؤهاللّاشيء و اللّامعنى و العبث و اللّالون ... فهذا (عبد الوالو) " يحاول جاهدًا ، أن ينسى جزئيات الليالي التي لا تشبه شيئا (...) و الذات المثقوبة تتسلّى بترتيب الأيام التي سقطت من التقويم الزمني ، و يرى نفسه قطعة من رصيف منسيّ ؛ رصيف قانط مزروع بالأنين و

[29] / الرواية . ص : 152 .

[30] / عبد السلام أقلمون . الرواية والتاريخ . مرجع سابق . ص : 203 .

خلاصة الأيام القاطبة ذات الإيقاع الواحد ثم لا يلبث أن يتذكّر بلاد الغربة و الكفّار التي آوته و لم تقصّر ... " [31] إنّها حياة بلا زمن حين فقدت كلّ الأزمنة قيمتها فاتّسعت الهوّة بين الذات و الزمن ..

إنّ وصف الذات بهذا العمق و هذه السخرية اللّاذعة ، يُبيّن قدرة الكتابة الروائية على استشراف المستقبل و التنبُؤ بما سيحدث ، كما أنّ وصفها بهذا الذكاء و هذا الأسلوب اللّامألوف أيضا ، يشرح البعد الفلسفي للكاتب و نظرته للحياة ... إنّه وصف لا يمكن الاستغناء عنه في مواقف إبداعية كهذه ، كما لا يمكن اعتباره مجرّد آلية من آليات الكتابة .. و عليه لن يكون وصفها بأسلوب مألوف أمرًا مُستساغا ، بل كلّما كان الكاتب ساخرًا ، كلّما كان أسلوبه أكثر دلالة و تعبيرًا ...

شخصية (الوازنة) عندما تحكي مأساتها و تتحدّث عن جرحها ، تختصر همّ وطن بأكمله إن لم تكن هي الوطن الذي فقد كل توازنه في رحلة زيف محفوفة بوعود كاذبة .. " أوّاه يا وازنة ، في كل الخرائط يتشابه الهمّ و القلق إلاّ هنا . همّك من سلالة البراغيث لابدّ (.....) بين الضياع والضياع تتأرجحين ، و صوتك الأسير يرّن كجرس مبحوح في كنيسة هجرها الخلاّن و لا أحد يسمع صمتك ...عندما تغنّي الأموال ، تسكت الموسيقى و يسكت الشعراء أيضا .. " [32] .

إنّه عصر المادّة و الضياع و زمن العبث و الهمّ المنتقل في سلالة هذا الوطن بالوراثة .. ليموت في الأخير كل الرجال و هُم أحياء و يُعلن عن وفاتهم جهارًا ، بعدها يُعشّش الخونة في كلّ الزوايا و النواحي و يبقى الحائط القديم كتاب تاريخ يدوّنون عليه مآسيهم و خيباتهم و أحلامهم .... و يبقى الوطن قصيدة تلحّنها كلّ ذات مقهورة في شوارع المنفى ..

ج – مستوى التركيب اللامألوف :

في هذا المستوى ، يخوض الكاتب تغريبة الكتابة من خلال خرق كلّ مألوف و تكسير كلّ نمطيّ ، مبتدعًا علاقات تركيبية جديدة بدلالات كثيرة ناحتا ألفاظا غير مألوفة ... عندها يشعر المتلقّي أنّه يقرأ لغة

[31] / الرواية . ص : 16 .
[32] / الرواية . ص : 180 .

أخرى لا تلامس الواقع بل تعرّيه و تشهّر به و تفضح خيباته ، فيدرك أنّ هذه اللغة وحدها هي القادرة على التعبير عن الذات و عن الواقع ...

يظهر هذا الخرق عند الكاتب ، بداية من عنوان المجموعة (وفاة الرجل الميّت) و التي يقف المتلقّي عندها طويلا و عميقا ؛ قد يضحك و قد ينعت الكاتب بالجنون و قد ... لأنّ الكاتب أدخله في دائرة جنون اللغة و بهتانها و احتيالها و غرابتها ، كما أنّه لم يألف هذا السياق الجديد ؛ فكيف لميّت أن يُتوفى ؟؟ .. لماذا هذا الإشهار بوفاة رجل قد تُوفّيَ ؟؟ .. أم إنّ الوفاة لا تعني فيُ عرف الإبداع موتًا ؟؟ .. لكن إذا علم القارئ أنّ الأشياء تُعرف بأضدادها ، فإنّه سيفهم ربما أنّ هذا الرجل قتلته المأساة و الخيبات و هو حيّ ، فأعلن الكاتب رسميا وفاته بسخرية باكية .. فما جدوى حياة رجل كان في الأصل ميّتا و هو حيّ ؟؟ .. هذا التعبير غير المألوف هو السبيل الوحيد للتعبير عن واقع مأزوم و لأنّ حجم الأزمة كبير ، كان على اللغة أن تكون أكبر ، لتستوعب حجم المأساة ، و لن تكون أكبر إلاّ إذا اخترقت أفق التوقّع عند القارئ ..

صياغة العنوان بهذه التشكيلة الساخرة و المجنونة و غير المألوفة ، تُميز أسلوب الكاتب من جهة ، كما تصف الواقع بدقّة ، كما تستفزّ ذوق القارئ من جهة أخرى و تجعله يتخطّى هذه العتبة ليدخل عالم النصّ و يكتشف إن كان هذا الجنون يُحاصر كل جسد النصّ ، أم إنّ الكاتب ستتعبه مسالك اللغة لا محالة .. ؟؟

لقد تجلّى ذلك (الجنون) في مستويات متمايزة ، كما تجسّد في حقول معرفية كثيرة مارس فيها الكاتب سلطة التصرّف و استنساخ تراكيب جديدة و كائنات لغوية هجينة : " و حدث أن طرقت باب كبيرهم الذي علّمهم الخُبث .. " [33] .. إنّ هذه النماذج المتصرّف فيها من طرف الكاتب ، نجد لها أصلا في القرآن الكريم و لكنّه لم يوظّفها لغرض الاقتباس كآلية في الكتابة ، و إنّما استحضرها لتقوية فكرته و لتوضيح زوايا معتّمة في الواقع ، في إشارة إلى أنّ رأس المحنة في هذا الوطن هم من يعتلون عرشه .. " مع الليالي المعتّمة و حماقات البشر ، جاء عبد الوالو شجرةً حافيةً تبحث عن أرض رؤوف تقيها الجليد و الفظاظة ... و مع الأيام رأى الوقت يتساقط أمام

[33] / الرواية . ص : 175 .

عينيه و أبصر عمره يسبح في مستنقعات التنظير وعلم الكلام .. " [34] .. " مدن فقدت الحياء و أضحت بلا علامة " [35] ... " هناك مهامّ لا يستطيع أحد القيام بها : التسكّع و التثاؤب و تعميم العمش .. " [36]

إنّ هذه النماذج وغيرها كثير ، تخترق كلّ مألوف و تستفزّ القارئ و تحتال عليه و تُوهمه بالضحك ، لكنّها تشي في عمقها بالتحوّلات التي أخضعها الكاتب لبنية اللغة ، فولّد منها تراكيبَ جديدةً غير مألوفة ، غير أنّها لم تُخلّ بجمالية اللغة ، بل أكسبتها لمحة أكثر جمالا و إشراقا نبعت من غموضها ... عندما يقول : " هل وجدت اسمك ؟ " يشعر القارئ بأنّه سيدخل عالما مختلفا و سيركب قاربا بلا مجدافين ؛ عالما تُزهق فيه الكلمة بدل الروح و يعوي فيه القمر و يصير فيه للفم أزرار بدل الأسنان .. عندها يشعر القارئ الواعي بأنّ المصيبة أكبر و أنّ واقعه هو المعني بهذا الانقلاب و أنّ العربي أصبح حقًا (مجرّد صرصور بائس ، لا يحسن إلا الأنين) ...

هذه التراكيب ، و إن كانت بسيطة ، فإنّ استعمالها يُربك المتلقّي و يبهره حين يحافظ الكاتب باختراقاته هذه ، على مرونة الكلمة و يفتحها على آفاق غير محدودة من خلال الدلالات الجديدة ... الأمر الذي يظهر من خلاله الكاتب مسكونا بهاجس تجاوز كلّ مألوف و مُستعمَلٍ و مبتذلٍ في اللّغة ؛ لأنّه – كناقد عاشر النصوص الأدبية – يدرك تماما أنّ النصّ الأدبي جَسدٌ مشكّل من علاقات إشارية و صور جمالية ذات دلالات رمزية متناسلة ... بهذه التشكيلة المعقّدة ، يستفزّ ذوق القارئ و يدفعه إلى التسلّح بالمرجعية اللغوية و الثقافية ، ليكون في مستوى النصّ الذي يستدعي كثيرا من التأويل ، حتى و إن كان ساخرًا ، فإنّ سخريته لا تُؤتمن ؛ فالكتابة الإبداعية إبحار في عوالمَ مختلفة و بحثٌ مستمرّ عن الحقيقة ، يكون قادرا على إثارة أسئلة تجعل النص حيّا ، قابلا لمجموعة من القراءات التي تهتمّ بالمعنى و الشكل الناقل له ..[37]

هكذا جاءت تراكيب الكاتب غير مألوفة ، مع الإشارة إلى أنّ هذا الخرق في اللغة لم يدخلها في متاهة التجريد و التكّلف في الصنعة اللغوية بغرض التعجيز ، و إنّما تعالت اللغة في نصوصه عن كل مُبتذل و مُجترّ و مُتكلّف...

---

[34] / الرواية . ص : 21 .

[35] / الرواية . ص : 73 .

[36] / الرواية . ص : 110 .

[37] / نقلا عن حوار أجراه معه : نور الدين برقادي . جريدة النصر الجزائرية . السبت 5 أكتوبر 2013 الموافق لـ 29 من ذي القعدة 1434 هـ . العدد : 14197 .

فساهمت بدورها في تمييز أسلوب الكاتب ، كما رفعت النصّ إلى مستوى الأدبية و فتحت أفق القراءة عند المتلقّي و أشرعت أبواب التأويل على مصراعيها و كتبت للنصّ الخلود ..

سيميائية الأهواء في " وفاة الرجل الميت " :

لئن كانت نظرية سيميائية الأهواء لم تتبلور و لم تتّخذ شكلها النهائي في الدرس الأدبي ، إلاّ أنّ الأبحاث مستمرّة حثيثة في هذا الصدد من أجل دراسة جادّة لجميع الانزياحات الموجودة بين العاطفي و التوتّري و مساءلة الخطاب عن أسرار الفعل و الكينونة التي قد يبوح بها هوى ما ، انطلاقا من دراسة (**غريماس** و **جاك فونتانيي** – 1991) اللذين ركّزا على بعض المفاهيم التحليلية ، بتسليط الضوء على الجانب الشعوري و حالة الذات المنجزة في النص ...

(وفاة الرجل الميّت) نصّ يلخّص مرحلة من الفساد السياسي و الاجتماعي و الثقافي ، شوّهت دواخل المحكومين فذلّوا ، و دواخل الحكّام فطغوا .. يجري هذا في مرحلة زمنية متكرّرة ، قد تكون حدثت أو ستحدث اليوم أو ربما تحدث غدا .. أو هو خطاطة سردية يلفّها إحساس عميق بحزن سابق وُلد خارج حدود النصّ و تطوّر بعنف خارج البُعدين : المعرفي و التداولي للنصّ ، فهو متمرّد على الزمن و الأفكار المرتّبة .. تترجمه دلالات إيحائية مصدرها الإيماءات و الحركات الجسدية التي تربطها علاقة لصيقة بالحالة النفسية ..

إذا كان الصراخ أو الهمس يدل على حالة نفسية معيّنة ، فإنّ الوحدات الإيمائية تُوّلد انطلاقا من طرق تنفيذها أوّلا ، ثم انطلاقا من نمط تشكّلها ثانيا ، تنويعات دلالية تُعدّ تنويعات ثقافية ، هي ما يُطلق عليه مفهوم " الدلالات الإيحائية "، التيتتوازى و الكلام ؛ فكلاهما يُعدّ ترجمانا للأحاسيس و الانفعالات للكشف عن مكنونات السريرة .. و بناءً عليه و نتيجة لمجموع الإيحاءات في هذا النصّ ، فإنّ علاقة الذات الاستهوائية بمحيطها هي علاقة رفض و صراع و غضب .. فإن كانت حركاتها للوهلة الأولى ساكنة مستسلمة ، فذلك لأنّ الجسد في حالة سكون في انتظار الموت ..

لقد اكتفى (عبد الرحيم) في واقعه على الوقوف ، لأنّ الوقوف ببساطة ، هو مهنته و لأنّه حسب اعتقاده " من لم يقف مرّة واحدة خلال حياته ليتفرج على الوجوه ، مات دون أن يعرف تلك القوّة الخفيّة التي أبدعت الجفاف و المقابر .. " [38] بل حتّى لما حان وقت القبض عليه لم يُبد ردّة فعل واحدة إلى أن أعدم بشكل مبهم و بطريقة مستترة لينتهي كالسراب ..

لما يضطلع الجسد بالتوّسط بين الحالتين (حالة الأشياء و حالة النفس) ، فهو يسهم في إحداث نوع من الانسجام بينهما ، و لكنّ ما قيل بين السطور ،كان بديلا إيحائيا لخّص مجموع الانفعالات الجسدية و الحالة النفسية المتفجّرة ؛ فالسكون في حالة (عبد الرحيم طارق) هو النافذة التي تطلّ منها الذات الفاعلة في السكون على ما سيصدر عنها .... السكون أصل الدلالات المتولّدة عن الإيماءات.. و الاستسلام للموت و المضيّ نحوه ، حركة لا يُقدم عليها إلا من فقد عقله أو فيلسوف (يرى العالم من منظوره المغاير و يسعى إلى تكسير كل ما هو ثابت بحكم العادة أو التعوّد ..) و الاستسلام يحرّكه في ذلك و يدفعه حزن عميق ينتهي به إلى الموت .. و عليه ، لا يمكن تحديد عمق الهوى المسيطر على النصّ ، إلا بتوافر عدّة شركاء هامّين ، كالإيحاءات في الحالة الانفعالية و كذا اللغة المنتقاة حسب نظرية دلالية منسجمة ..

عنوان النصّ هو نصّ في حدّ ذاته أو هو النصّ مكتوبًا بشكل آخر كنافذة – و إن كانت ضيّقة جدا – ، فإنّها تطلّ على الممنوع و المسكوت عنه سياسيا .. و لكل قارئ حسب ثقافته نصيبٌ في تأويل ما توصّل إليه فهمه .. إنّما قد يقع الإجماع على أنّ كل ما تبثّه هذه النافذة الضيّقة لا يسرّ أحدًا .. إنّه نصّ جريء تتجلّى جرأته فيما لم يكتبه المبدع ، بل فيما أومأ إليه من خلال العنوان .. إنّ الوفاة هاهنا اختيارٌ فيه الكثير من الشجاعة ؛ فلئن يغادر الإنسان برغبته اعتقادًا منه أنّ الوقت قد حان لمنح حياته البائسة معنى حتّى و إن صادف موتُه زمنا رماديا تُولد فيه البطولات من رحم شاخ و فارقته الخصوبة ، فإنّ هذا القرار بالرحيل يتحوّل إلى أسطورة – في الزمن نفسه – دون أن يكون سلوكا مبهرا أو عملا بطوليا ... لعلّ ثنائية " الموت / الحياة " كانت هي الحافز الذي أشعل فتيل الصراع داخل الفعل الاستهوائي من أجل تحقيق الإرادة أو الهدف المرغوب فيه و المتمثّل

[38] / الرواية . ص : 73 .

في الموت كتصحيح للواقع حسب مفهومه و اعتقاده متدرّجا من المستوى العميق إلى المستوى السطحي وفق الهرم التالي :

أ- مستوى الانكشاف الشعوري:

يسبح النصّ في فضاء توتّري من الغضب و اليأس و الإحباط (مشاعر عاشها عبد الرحيم قبل أن يدرك مراده) و كلّها سمات توليدية يضمّها هوى " الحزن " كشعور وجداني – عدواني غشيَ نفسية (عبد الرحيم) فأفسد داخله و لوّن عالمه الجميل قتامة و نشر حوله الخراب : " و ثمّة قرب رأسه سماءٌ قديمة أصفرٌ وجهها ، و شمسها طفلة مشلولة عيناها خضراوتان و قلبها عانس ... و بعد اعتقاله أصبح لهوى الحزن مغزى و مبرّرات و أصبح بإمكان عبد الرحيم أن يختار .. أمنيتي الأخيرة يا سيّدي هي الموت .. " [39] ... إذًا قبل الوصول إلى تحقيق هذه (الإرادة) أو الرغبة ، مرّت الذات الاستهوائية بمرحلة ضبابية لم تستطع خلالها تحديد أسباب الكآبة و التشوّهات الداخلية التي أصابتها جراء ذلك . و عند لحظة القبض عليه ، توضّحت الصورة و أصبح الموت هو الهدف بعد أن تيقّن أن (لا جدوى) من هذه الحياة التي عاشها بتلك الصورة و التي حتما ستستمرّ كذلك ..

ب – مستوى الاستعداد:

لعلّنا نفهم من لحظة القبض على عبد الرحيم ، أنّها اللحظة التي استوعب فيها حزنه و حدّد مصيرًا لحياته .. أو هي لحظة الميلاد الفعليّ لماهية هوى الحزن و مبرّراته ؛ كونها نهاية رحلة البحث عن اسم و هُوّية و وطن ، بدل العيش خارج نطاق الزمان " هذا اليوم الموبوء ، هو اليوم الثامن من الشهر الثالث عشر .. " [40] .. فاستسلامه للقيد و ترحيبه بالموت ، هما سبب عدم مقاومته ، لقد سئم الحياة في " مدينته التي لم تمنحه سوى الذلّ .. " [41] و تمنّى الرحيل لعلّ " دمه المبارك يغور في أرض بكر و يصعد نسغا يروي للشجر قصّة تبخّره في قبو مظلم و للصخر يحكي الشجر .. " [42] .. فبعد أن كان يمشي عبر شوارع " تضمّ أناسا لهم آمال وديعة و بطاقات وطنية جدّا ، أجسادهم من الحطب و في أعماقهم يعوى القمر .. " [43] .. قرّر أن يجد ذاته ؛ فهو (

[39] / الرواية . ص : 70 .
[40] / الرواية . ص : 73 .
[41] / الرواية . ص : 73 .
[42] / الرواية . ص : 97 .
[43] / الرواية . ص : 97 .

عبد الرحيم طارق) لا قيس بن الملوّح ، هو لا ينتمي إلى هذا العالم الرومانسي ، لأنّه لم يعرف " امرأة اسمها ليلى ، أنا من عواصم الموتى التي عبّدت الطرقات للمكفوفين .. " [44] .. و لا مصير له إلا الهلاك و الموت تمامًا مثل هؤلاء الذين لوّنوا حائط المعتقل بـ " رسومات و كتابات و أشكال هندسية غامضة .. " [45] .. هؤلاء الذين تحدّث عنهم (همسًا) بكل انتماءاتهم و أحلامهم و معتقداتهم ..

إنّه انعطاف و انقلاب للمفاهيم ؛ فالانتقال من هذه الحياة بأيّ شكل من أشكال الموت ، هو الحياة الفعلية لعبد الرحيم الذي سيكون وحيدا متوحّدا يبحث عن أرض خضراء تمنحه الفرح و الأمن ، و كأنّ الرغبة الشديدة في الموت هي في حقيقتها رغبة شديدة في الخلاص (أو الطوفان الذي يُخلّف الحياة) ؛ فكل ما قيل عن الموت في النصّ هو أوجاع مخاض لميلاد جديد ..

ج – مستوى التقويم الأخلاقي:

حين تجاوز **السعيد بوطاجين** كيفية موت عبد الرحيم (حرقا أم شنقا أم رميا بالرصاص أم ..) أضحت عملية القبض عليه طقسا عبثيا مقصودًا لذاته ، و من خلاله تجلّت لا ديمقراطية العالم العربي و سياسة حكوماته الفاسدة و كذا استسلام شعوبه للقهر و الذلّ ، هذه الشعوب التي لا تتقن فنّا سوى (فنّ التآكل في المقاهي بحثا عن نهار أصلع ، نفوس غامضة مفصولة عن الأرض رؤوسها محشوّة بالنجوم الباردة و الصدأ و أرجلها في الوحل و الفشل الفطري).. و كلّها أمور صنعت بإحكام ، حزن عبد الرحيم و صنعت قاموسًا خاصّا بهذا الحزن و من خلال قاموس السمات التوليدية لحزن عبد الرحيم طارق ، ندخل في صراعه النفسي و رفضه لاسم (قيس بن الملوّح) أيقونة الحب و الهوى.. و تشبّهه باسم (عبد الرحيم طارق ؛ الجهاديّ المغربي و ضابط المخابرات المنشقّ) في زمن المحقّقين و البوليس السرّي و انعدام الخيارات و الحريات ...

لقد قرّر في لا وعيه أنّه لابد من موته و موت غيره في انتظار ميلاد وطن جميل ، و هذا ما تحقّق في آخر النصّ ... (منذ ذلك اليوم و الصخب يعظم و يتكاثف كغيمة عاقر غطّت كلّ المسافات) ... بناءً عليه تتوضّح عدّة قيم أخلاقية تتجلّى في العمق السيميائي لهوى الحزن ، قابلة للتقويم وفق الترتيب التالي :

[44] / الرواية . ص : 98 .

[45] / الرواية . ص : 101 .

1- الحزن إحساس راق يكشف عن نفس حسّاسة و مهتمّة بالآخرين ، خاصّة إذا تمحور هذا الحزن حول همّ عام أو قضية وطنية كالانتماء ...

2- الحزن شعور إنساني تشاركيّ ، تخفّ حدّته ضمن الجماعة .

3- قد يتحوّل الحزن من شعور داخلي إلى موقف من الحياة ، يقرّره الإنسان و يعيشه ليعبّر من خلاله عن رفضه لواقع لم يستطع أن يغيره ...

6 - أسئلة الكتابة النقدية في منظومة النقد الروائي الجزائري المعاصر :

إذا كان الدكتور **السعيد بوطاجين** يقدّم كتابه (السرد و وهم المرجع) بوصفه مجرّد مقاربات نقدية ، فإنّ هذا المنجز النقدي في تصوّر الناقد **بن ساعد قلولي** ، يمثّل أحد أهمّ الأعمال النقدية القليلة المهمّة التي تناولت المنجز السردي الجزائري قصّة و رواية ، في تحوّلاته المتعدّدة ، تناولا مختلفا و منتجا نصّيا ، نظرًا للغياب الفادح الذي يشهده حقل النقد السردي الجزائري مقارنة بالنقد الشعري .. و لذلك عوامل و ملابسات سوسيو- تاريخية ، تُحيل في مجملها إلى طبيعة البنية الثقافية العربية التي لازالت ترى في الشعر ديوان العرب الأوّل ..

من هنا يكتسي كتاب (السرد ووهم المرجع) أهمّية خاصّة و مميَّزة في المخيال الثقافي للقُرّاء و الدارسين و النخب المعنية برصد تحوّلات الكتابة السردية في الجزائر ، و التي عرفت في السنوات الأخيرة تراكما يحتاج إلى مقاربات نقدية متعدّدة و متنوعة تنوّع أشكال الكتابة السردية ذاتها ، و هو يشير في المقدمة التي وضعها لكتابه ، إلى أنّه في السنوات الأخيرة أولى اهتمامًا خاصا بما يُكتب في الجزائر ، بدافع التعريف به في المنابر المحلّية و العربية ، بعد أن لاحظ أنّ السرد الجزائري بدأ " يستقلّ شيئا فشيئا عن المفاهيم الغيرية ، مكوّنا بذلك عالمه الخاص .. " [46] ..

معنى ذلك أنّ **السعيد بوطاجين** قد أقرّ بأنّ هناك خصوصية سردية بدأت تُميّزُ النصّ السردي الجزائري عن غيره من النصوص السردية العربية ، لتفادي الأشكال السردية الوافدة المهيمنة على لاوعي السارد الجزائري ، التي

[46] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 . 2005 . ص : 5 .

يرى الناقد أنّ حضورها " لم تكن له مبرّرات وظيفية مقنعة .. " [47] . و كعادته ، لا يعتبر رؤياه النقدية نهائيةً أو ناجزة ، فهو ينفي عنها صفة الكمال تاركا إيّاها لمزيد من الاختبار و المراجعة النقدية و إثارة السؤال الحواري الذي لابدّ منه ، مبتعدًا كلّ الابتعاد عن الأحكام المطلقة الوثوقية ، بما يؤسّس لرؤياه النقدية انطلاقا من نسبية منظوراته في النقد و التحليل من زاوية علم السرد أو السرديات كممارسة للتجلّي النقدي ، طالما أنّه لا توجد قراءة بريئة و أنّ " كل القراءات هي إساءة قراءة " على رأي **ديريدا** ..

ففي قراءته لرواية **مالك حداد** (الانطباع الأخير) ، يغوص عميقا في المنسيّ و المغيّب الذي أهمله النقد الأدبي الجزائري المكتوب باللغتين العربية و الفرنسية .. النقد الذي تناول رواية (الانطباع الأخير) **لمالك حداد** ، و فاته أن ينتبه لغياب السرد و هيمنة الحوار لدرجة التواشج الصارخ بين " وضع العنوان و وضع المقدمة الافتتاحية .. " [48] ، فيحلّل ذلك من منطلق مكاسب السميائية السردية مجال تخصّصه الجامعي ، بالكشف عن البنية السطحية و حركة الذوات الفاعلة بحذر شديد ، من دون الدخول في استحضار وجوب " الكفاءة المفوّضة من الذات العليا للسارد " [49] التي تتناسل كثيرا في بحوث **غريماس** السردية عبر كتابه (البنيوية الدلالية) .. و غياب السرد بهذه الكيفية عند **مالك حداد** في(الانطباع الأخير) تاركا المجال للحوار أحيانا و أحيانا أخرى للتوقّف و الانطباع و التأمّل الذي لا يعتبره الناقد قصورا من **مالك حداد** أو انكماشا في البنية الروائية ، بل يراه " طريقة و غاية جمالية " .. [50]

كما يرى من زاوية أخرى أنّ رواية (تيميمون) **لرشيد بوجدرة** تحتاج إلى مقاربة خاصّة من وجهة علم السرد ، حتى و إن لم يصرّح بذلك .. و لأجل هذه الغاية ، بحث فيها عن المستويات السردية ، كالسرد الآني و السرد التابع و التسريد بما ينطوي عليه من أشكال خطابية كالخطاب المنقول و الخطاب الناقل للمادّة السردية ، مستفيدا من مكتسبات مدرسة الشكلانيين الروس في هذا السياق ، و التي كانت أوّل من طرحت مستويات متعدّدة لمختلف أشكال الخطابات السردية في أبعادها المختلفة ، على اعتبار أنّ رواية (تيميمون) تعتمد بنية سردية ؛ الحاضر فيها يُحيل إلى موقع السارد الخارج /نصيّ ؛ أي الراوي و هو في صحراء تيميمون يستعيد سنوات الطفولة

---

[47] / المرجع نفسه . ص : 6 .

[48] / المرجع نفسه . ص : 14 .

[49] / محمد ناصر العجيمي . الخطاب السردي في نظرية غريماس . الدار العربية للكتاب . تونس . 1993 . ص : 30 .

[50] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 22 .

بقسنطينة ، يستدعيها السرد التابع الذي يَدين لمرجع هو الماضي ، يستقي منه كلّ قيمه المرجعية .. كما يلاحظ الناقد من زاوية أخرى حضورًا قويا و لافتا للنظر ، هو السرد المكرّر في هذه الرواية .. و لإثبات هذه الظاهرة الأسلوبية ، يقدّم الناقد أمثلة عن ذلك من المقاطع السردية التي تتكرّر فيها جمل و ملفوظات بعينها ، تخضع أحيانا لبعض التحويرات الطفيفة ، حيث تقوم " بوظائف تأكيدية لجمل أو مفاتيح قامت عليها الرواية .. " . (51)

لعلّها ملاحظة ملفتة للانتباه ، لأنّ ظاهرة السرد المكرّر تكاد تشكّل خصوصية أسلوبية عند **رشيد بوجدرة** في جلّ أعماله الروائية بدءًا من روايته الأولى (التطليق) من دون أن يغفل الناقد عن ظواهر أسلوبية أخرى في (تيميمون) كالسرعة السردية مثلا ، و التي تتحدّد بالعلاقة بين " مدّة هي مدّة الحكاية محكومةً بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام و الشهور ، و طول ، هو طول النصّ مقياسه السطور و الصفحات بما يطرأ على نسق السرد و إيقاعه .. " [52] .. الأمر الذي قاده إلى تأمّل ذلك بوصفه جزءًا من خطاب سرديّ ، كنوع من التسريد أو الخطاب المسرّد " تتحوّل فيه أقوال الشخصية إلى حدث أو عمل يعرضه الراوي مثل سائر الأحداث و الأعمال .. " . [53]

أمّا رواية (تيميمون) فيعتبرها امتدادا لأعمال الكاتب الأخرى الروائية ، لاعتمادها كما يرى "على التناص الداخلي بأنواعه و جزئياته " [54] ؛ التناصّ الذي يتجنّب **السعيد بوطاجين** استخدامه أو استثمار أدواته ، و يوظّف بدلا عنه ، مفاهيم أخرى كالسرد المكرّر و (التأسلب و التمشهد و التأسرد) و غيرها من حيث إنّه تناصّ داخلي .. و لا يشير إلى تقاطعات مع نصوص أخرى لكُتّاب آخرين ، ممّا يجعل هذا النوع من التناصّ " بحاجة إلى مزيد من الدقّة لإبراز خصوصيات النصّ " [55] ؛ تلك الخصوصيات الأسلوبية على وجه التحديد ..

---

[51] / المرجع نفسه . ص : 32 .

[52] / محمد القاضي . معجم السرديات . منشورات الرابطة الدولية للناشرين المتحدين . الطبعة الأولى . 2010 . ص : 254 .

[53] / المرجع نفسه . ص : 90 .

[54] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 63 .

[55] / المرجع نفسه . ص : 37 .

أما تجربة الروائي **الحبيب السائح** في تحوّلاته الجديدة ، فقد فرضت نفسها بقوّة أيضا في الفضاء النقدي الجزائري ، بحكم التجريب اللغوي الذي يمارسه الروائي ، لعلّه يرمّم بعض ما كسّرته الإيديولوجيا و (خيانة) الذين تنكّروا له بعد صدمة (زمن النمرود) أو لغة اللغة .. و كان لا بد **للسعيد بوطاجين** أن يتوقّف عند هذه التجربة في طبعتها الجديدة و احتفائها بالعنصر اللغوي كرافد أساس و مهمّ في (ذاك الحنين) و في (تماسخت دم النسيان) ، و هي تتّسم " بازدواجية انتمائها ؛ انتماء للواقع لأنّه مادّة السرد ، و انتماء للغة لأنّها تقوم بفعل إبلاغي له مرجعية واقعية أو شبه واقعية .. " .[56]

يستخلص الناقد انفتاح (ذاك الحنين) على مكوّنات ثقافية و فكرية متعدّدة المشارب و المناهل تستقي قيمها المرجعية من ثراء الذاكرة القرائية للروائي ، يذكر منها القرآن و الكتاب المقدّس و الشعر العربي القديم و الأسطورة و الخرافة و الشعر الشعبي و البلاغة و فنّ المقامات و الآداب الأجنبية ... معنى هذا أنّ (ذاك الحنين) كانت تشكّل لحظة القطيعة مع الكتابة الروائية الواقعية المنخرطة في الهمّ الإيديولوجي الذي كان **الحبيب السائح** أحد ممثّليه ؛ قطيعة تجلّت على وجه الخصوص في كثافة لغة **السائح** الروائية و انفجارها الدلالي و المجازي و انفتاحها على مكوّنات الحلم و الشوق و الموت و العوالم الصوفية و الغرائبية في بُعدها الأنثروبولوجي البحت ، و عليه يؤكّد أنّ السارد " يمزج بين عناصر مختلفة ، مشكّلا أحداثا و حالات ، لأنّ اللغة في تشكّلاتها تصبح هي الحدث ، مقارنةً بالأحداث الروائية التي تجيء خافتةً و بسيطة و لا تلفت الانتباه " [57] .. ليستخلص مرّة أخرى أنّ هذا (العدول الأسلوبي) هو " الغاية الأساسية التي توخّاها السارد بالنظر إلى كيفية التعامل مع المكوّنات الأخرى كالزمان و المكان و الشخصيات .. " [58]

أمّا الأسئلة التي ينبغي أن تُطرح وفقا لهذا المنظور فهي :**ما معنى أن تُلقي اللغة بظلالها على عناصر التشكيل الروائي مجتمعة ؟؟ و هل يمكن لشحنة اللغة و مفعولها السحري أن يُعوّضا وحدهما القارئ العادي عن (المتعة النصوصية) بتعبير رولان بارت و التي يبحث عنها قارئ عاديّ بين فصول الرواية ؟؟.... نقصد قارئًا لا حول له و لا قوّة ، لم يمتلء بعدُ بمركزية اللغة و بالأسئلة العميقة التي تسكن تجاويفها ... هل يمكن القول مثلا : إنّ السائح وفقا لهذا (العدول الأسلوبي) بتعبير بوطاجين ، الذي يتوخّاه في تجربته**

[56] / المرجع نفسه . ص : 43 .

[57] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 50 .

[58] / المرجع نفسه . ص : 50 .

الروائية الجديدة ، هو روائيّ يكتب لقارئ مستقبليّ أو إنّه يستدعي نوعًا خاصّا من القُرّاء هو بصدد التشكّل و الحلول اللغوي ؟؟ ..

لا أحد يملك في الواقع أجوبة نهائية ، فالقيم التي يتأسّس عليها النقد الأدبي المعاصر ، قيمٌ تتجنّب الإجابات القطعية .. إنّنا نثير أسئلة فقط رغبة منّا في مزيد من إثارة الأسئلة حول راهن الرواية الجزائرية وعلاقتها باللغة كتجلّ لسانيّ إلى حدّ الخروج عن الإملاءات المرجعية أو (وهم المرجع) الذي يناهضه **السعيد بوطاجين** .. و من نافلة القول : إنّ **السعيد بوطاجين** لا يميّز أبدًا بين روائيّ من جيل و آخر ، و لا بين روائيّ يكتب باللغة العربية و آخر يكتب باللغة الفرنسية و لا بين القصّة و الرواية بالنظر للسلطة الرمزية التي أصبحت تتربّع عليها الرواية ، خلافا للقصّة القصيرة ، بدليل أنّه جمع في كتابه (السرد ووهم المرجع) بين **مالك حداد** و **رشيد بوجدرة** و **عبد الحميد بن هدوقة** و **الحبيب السائح** و **عمار بلحسن** .. لقد حاول مرّة أخرى البحث عن خصائص (شعرية السرد في رواية " غدا يوم جديد ") **لعبد الحميد بن هدوقة** ، و هو بهذا ، يريد استكمال إثارة سؤال الكتابة الروائية في (غدا يوم جديد) الذي كان قد دشّنه بإصداره لكتاب نقدي مهمّ سمّاه (الاشتغال العاملي .. دراسة سيميائية لـ " غدا يوم جديد ") ، استثمر فيها بروح علمية ، بعض مكاسب النظرية السيميائية السردية التي اقترحها **غريماس** و شكّلت ما يشبه الهُويّة النقدية لنقّاد آخرين على غرار **جوزيف كورتيس** و **جون كلود كوكي** و **كلود بريمون** .. استفادوا من الإرث الغريماسي في حقل السيميائيات السردية بصورتها العلمية التقشّفية الصارمة في بدايات عطاءاتها ، و أصبحوا يشكّلون فيما بعد ، ما يُعرف بمدرسة باريس السيميائية ، مقترحًا ملامسة حدود (الأدوار العاملية) لبعض الفواعل السردية ..

و لأنّ **السعيد بوطاجين** قاصّ في المقام الأوّل و يعرف حدود اللعبة السردية أو البرامج السردية المعيشة أو المتخيّلة في الرواية ، و ليس مجرّد باحث جامعي من أولئك الباحثين الذين يحلو لهم تقديم تطبيقات نقدية مشوّهة ، يغلب عليها الجانب التقني المتماثل مع ثقافة الإلزام المدرسية التي ينصاع لها الباحث دون فعالية إنتاجية تُذكر ، نتيجة الخلط المفاهيمي المتولّد عن غياب الإطار النظري و السياقات المعرفية كفضاء إبستيمي لنشأة النظرية و تشكّلها و كمرحلة أولى .. لأجل ذلك كلّه ، افتتح الدراسة بضرورة التنبيه إلى أنّه " سوف يتفادى التحليلات الآلية المائلة إلى حفظ النظريات و نقدها فوقيا .. " [59] لتجاوز ما يسمّيه " المعيارية الآنية كنتيجة

[59] / السعيد بوطاجين . الاشتغال العاملي ؛ دراسة سيميائية لـ " غدا يوم جديد " . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2000 . ص : 7 .

ذات علاقات سببية لبُنى معرفية أصلية ، أسهمت في إنتاجها " [60] إلى الدرجة التي جعلته يلجأ إلى اختيار بعض الترجمات المصطلحية التي قدّر أنّها من الدقّة بمكان ، مستعينا ببعض أعمال **عبد السلام المسدّي** و **سمير المرزوقي** و **جميل شاكر** و **ميشال شريّم** و في بعض الأحيان يقول " كنت ألجأ إلى الشرح من خلال استعمال جمل كاملة تهدف إلى تقريب المعنى من المتلقّي .. " [61]

و ممّا يمكن التأكيد عليه و هو يستكمل ملفّ الكتابة الروائية في (غدا يوم جديد) في بحثه عن شعرية السرد ، الإشارة إلى أنّه لا يتوخّى من ذلك الحفر في باطن اللغة الشعرية في معناها السائد و النمطي ، فما يعنيه بشعرية السرد ، هو أدبيته ؛ أي ما يجعل الأدب أدبًا بالمعنى الذي يحدّده **تودوروف** ؛ فيسائل في هذه الرواية ، حركة الشخوص و البرامج السردية التي تتجلّى عبر مستويات السرد ، محدّدا أهمّ المستويات و أكثرها شيوعا ، كالسرد المكرّر و السرد المؤلف و السرد التابع و السرد المتقدّم من دون التغاضي عن بعض الفجوات السردية القائمة بفعل اهتمام السارد – كما يرى – " بالأنواع الخطابية الناقلة لكيفية تشكّل المشهد ، قصد الاقتصاد السردي أو البحث عن طريقة لتفادي التضخّمات النصية " [62] بالاعتماد على بعض مفاهيم **جيرار جينيت** في علم السرد من خلال (المسافة أو المنظور) بوصفه مبحثًا من مباحث الصيغة " يخصّ العلاقة بين السرد و الحكاية ، يتمّ انطلاقا منه التبئير " [63] ؛ للنظر إلى العالم الروائي من زوايا عدّة ..

لم يقتصر جهد الناقد التحليلي على الرواية فقط ، بل خصّص أيضا للقصّة الجزائرية المعاصرة نصيبا من تناوله النقدي ضمن مقاربتين : الأولى خصّ بها تجربة **عمار بلحسن** القصصية عبر مجاميعه الثلاثة التي تركها (حرائق البحر – الأصوات – فوانيس) و الثانية تناول فيها بالنقد و التحليل المجموعة القصصية الأخيرة للروائي **عبد الحميد بن هدوقة** (ذكريات و جراح) إذ يفضّل الناقد مفهوم الكتابة السردية بدلا من القصصية ، و هو يحاول إضاءة الجوانب المظلمة في المنجز القصصي **لعمار بلحسن** من خلال العنوان (عمار بلحسن و الكتابة السردية) ..

[60] / المرجع السابق . ص : 8 .
[61] / المرجع السابق . ص : 9 .
[62] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 134 .
[63] / محمد القاضي . معجم السرديات . مرجع سابق . ص : 426 .

و على الرغم من أنّه يعلم مثلما نعرف جميعا ، أنّ القاصّ و السوسيولوجي**عمار بلحسن** لم يكتب الرواية إطلاقا و ظل وفيّا طوال عمره القصير للقصّة القصيرة ، ما يدل أنّ **السعيد بوطاجين** يصرّ إصراره المحموم على الانتصار لرؤياه في معرفة السرد عموما دون تمييز معياري بين القصة و الرواية انطلاقا من قوانين العرض و الطلب و التداول الإعلامي و النقدي السائد أو التكريس لأجناس أدبية محدّدة دون أخرى .. معرفة السرد التي أكّد عليها في مقدمة كتابه (السرد و وهم المرجع) بوصفها المحور العامّ الذي تتأسّس عليه الكتابة السردية عموما ، فيلاحظ اختلافا فارقًا بين المجموعات القصصية الثلاثة ، من حيث أدوات المعالجة الفنّية و البناء السردي و التصوير الفنّي ؛ ففي الوقت الذي يحاول فيه الكشف عن اعتماد (حرائق البحر) على سرد " تمثيلي يتميز بغلبة الحوار الناقل للأحداث اللفظية أو استحضار بعض أجزاء الخطاب لفظا و معنى باتّباع الحرفية أو تحيين الأصول عن طريق الإسناد أو التأكيد على التفاوت اللفظي و الأسلوبي بين الشخصيات لتجسيد وهم الواقعية .. " [64] أو (وهم المرجع) مثلما يسمّيه ، و يتحفّظ الناقد كثيرا على الجانب السائد الذي درجت عليه القصة الجزائرية المعاصرة و هي تتّكئ على محمول إيديولوجي شبه واقعي نُقل إلى نصوصنا السردية بحرفية ساذجة ،على الرغم من أنّه لا يخلوا أبدا أيّ نصّ من أيّ ملمح إيديولوجي كيفما كان شكل هذه الإيديولوجيا ، كون " الإيديولوجيا هي المعنى المعاش و الانعكاس الممارس لمختلف العلاقات التي يقيمها الإنسان مع سائر الناس في الأشكال الأدبية أو القانونية أو السياسية .. ". [65]

إنّها موجودة شئنا أم أبينا " كممارسة سيميائية مباشرة و متجلّية من خلال سند لساني أو أيّ سند آخر تسنينا سابقا على التجلّي النصي .. " [66] .. و عليه لا يمكن أن يخلوَ أيّ نصّ من أيّ تجلّ (ما قبل نصي) أو أدوار عرضية سابقة على النصّ الإبداعي ، تعمل على حثّ القارئ الناقد على ما يسمّيه إيكو " التعاضد التأويلي للنصوص " ؛ أي أن يستخرج من النصّ الإبداعي ، المضمرَ فيه و المغيّبَ ، من أجل قراءة البياض الذي تركه الناصّ أو مساحات التشفير الرمزي و الدلالي في تناصّها مع المواقف الإيديولوجية للكاتب في ارتباطها بالمكوّن الإيديولوجي الذي يؤمن به ..

---

[64] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 149 .

[65] / عمار بلحسن . الأدب و الإيديولوجيا . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1984 . ص : 19 .

[66] / سعيد بن كراد . النص السردي " نحو سيميائيات للإيديولوجيا " . دار الأمان . الرباط . 1996 . ص : 50 .

من هذه الزاوية ، يذكّر **السعيد بوطاجين** القارئ أنّه لا يريد " الإساءة إلى (حرائق البحر) إنّما يقصد إيجاد تعليل يؤطّر المنطق السردي للتفريق بين الإلزام و الالتزام ؛ بين الموقف الإيديولوجي و الشكل الناقل له .. " [67] .. كما يعتقد أنّ " الأشكال التعبيرية بما في ذلك السرد ، تقوم بوظيفة الارتقاء بالواقع إلى مستوى الفنّ .. " [68] ، كي لا تصطدم المغامرة الإبداعية بما تسمّيه **روبين سليمان**(ثأر الكتابة) نتيجة امّحاء الأثر الجمالي و هيمنة المكون الإيديولوجي كمكوّن مرجعي على بعض الصيغ و الملفوظات الحوارية و السردية و المعجمية و النحوية الناقلة للمادة القصصية ..

و لأنّ **السعيد بوطاجين** أبعد ما يكون عن التعميم ، فهو يشيد كثيرا ببعض إبداعية **عمار بلحسن** من جوانب أخرى ، مثال ذلك " المقاطع السردية المعتمدة على الوصف أكثر من اعتمادها على الفعل ، نتيجة طابعها المشهدي الخافت " [69] ، الأمرالذي يُحيل في تصوّره إلى وجود " فروقات إبلاغية مدروسة بعناية شديدة .. " [70] .. و لا يتوقّف عند هذا الحدّ ، بل يسجّل بروح الموضوعية التي يتحلّى بها ، إعجابه الشديد بالنضج النسبي للكتابة القصصية عند **عمار بلحسن** في مجموعته القصصية الثانية(الأصوات) عندما يعاين " إدراك القاصّ للمواد المسرودة و للأشكال الواصفة " [71] ، مثلما يرى أنّ هناك اختلافًا جذريا و عميقا ، بين هاتين المجموعتين القصصيتين و مجموعة القاصّ الأخيرة (فوانيس) ، على الرغم من القاسم المشترك الذي يوحّد بينها و هو اللغة الشاعرية التي " تتعمّق أكثر ، و غالبا ما يكون ضمير الأنا النقطة البؤرية التي تُنسج حولها الملفوظات .. " .. [72]

نتيجةً لذلك يرصد **بوطاجين** كيف يتجلّى في (فوانيس) أكثر ، مفهوم القصة / القصيدة حيث " ستتخلى عن عنصري الزمان و المكان لأنّها تقترب من الاعترافات ذات المرجعية الواحدة و الرؤية الواحدة للمادّة

---

[67] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 150 .

[68]/ المرجع السابق . ص : 150 .

[69] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق ص : 153 .

[70]/ المرجع السابق . ص : 153 .

[71]/ المرجع السابق . ص : 154 .

[72]/ المرجعالسابق . ص : 156 .

المسرودة .. " [73] ، من دون أن يحاول طرحها بديلا أو جنسا جديدا لاختراقها الشكلي شبه الأجناسي أو " لاعتمادها على التكثيف و الإيجاز و الحجم الزمني و غلبة الطابع السردي " .. [74]

لعلّ ما ماذهب إليه **السعيد بوطاجين** أمر وجيه لا يختلف فيه اثنان ، لكن هناك نصوص قصصية قليلة في (فوانيس) لا تتخلّى فيها القصة عن عنصر المكان مثل (واريس) و (التنين) كجزء من البنية الفنّية للنصّ أو كبؤر مركزية أو (لواحق منظورية) بتعبير الناقد الأمريكي **دافيد هيرش** ؛ فبعض الفضاءات المكانية على غرار " مقهى المنصورة " و " ساحة فرانز فانون " و " شرفة المقهى الثريّ تيمقاد " و " حانة البراستول " و " حاسي الرمل " و أبواب بلاد العطش القاحلة كما جاء في قصة (التنين) تظلّ محافظة على هُوية النصّ و المنظور الرؤيوي لكاتبه ، حرصا من القاصّ على تقديم نصّ إبداعيّ يمثله و يعبّر عن خصوصية الفضاء الذي شكّل ذاكرته بما تنطوي عليه من دلالات نفسية و سوسيولوجية ..

رغم كلّ ما يمكن أن يقال عن كتاب (السرد و وهم المرجع) من أنّه كتابٌ في النقد الأدبي النصوصي ، تناول فيه **السعيد بوطاجين** كما رأينا عددا متنوّعا من النصوص السردية من زاوية علم السرد أو السرديات ، فإنّنا نلاحظ في هذا الكتاب انبثاق مُسحة نقدية هي أقرب إلى النقد الثقافي منها إلى النقد الأدبي النصوصي في مقاربته الأخيرة (الرواية غدًا) ، و إن كان الناقد لا يصرّح بذلك في هذه المقاربة ، إلا أنّه تتجلّى بوضوح مسألة (وهم المرجع) التي يناهضها **السعيد بوطاجين** من حيث إنّه يركّز على نقد مرجعيات الكتابة الروائية . و نقد المرجعيات أو النقد المرجعي كما هو معلوم ، فرع من فروع النقد الثقافي " الذي يتعامل مع النصوص الأدبية في سياقاتها التي أنتجت فيها بمعاملة النصّ على أنّه علامة ثقافية قبل أن يكون مكوّنا جماليا ، تتحدّد دلالتها ؛ أي العلامة الثقافية ، من خلال سياق المؤلّف و سياق القارئ المؤوّل أو المتلقّي لها " [75] في إطار (وصل القارئ بالمقروء) بتعبير **الجابري** من خلال المرجع الذي تستند إليه الكتابة كبعد سوسيو – ثقافي ، لمساءلة بنيات النص المرجعية و أنظمة تشكّل الخطاب الإبداعي لملامسة أنساق مرجعياته و ربما هذا ما قاد **السعيد بوطاجين** إلى نقد

---

[73]/ المرجع السابق . ص : 156 .

[74] / إدوارد الخرّاط .الكتابة عبر النوعية " مقالات في ظاهرة القصة / القصيدة و نصوص مختارة " . دار الآداب . بيروت . 1994 . ص : 10 .

[75] / غزلان هاشمي .تعارضات المركز و الهامش " عبد الله إبراهيم نموذجا " . منشورات دار نيبور . العراق . 2013 . ص : 21 .

مرجعيات الكتابة الروائية و التساؤل عمّا قدّمته من إضافات نوعية للرواية الجزائرية و للسرديات العربية على الرغم من عدم إيمان الناقد بـ (مجايلة) حقيقية تستند إلى فروقات معرفية أو حساسية إبداعية أو جمالية أو فلسفية تشكّل تيارًا أدبيا بالمعنى الجذري لمفهوم التيّار الأدبي الذي له خصوصياته الجمالية و الإبداعية التي تتطلّب مثل هذه المجايلة على الصعيد المفهومي النظري ، من حيث إنّ المرجع الواقعي الذي بنى عليه بعض الروائيين من الجيل الجديد نقدهم للرواية الجزائرية المكتوبة في فترة السبعينيات من القرن المنصرم ، ملتبسٌ بالنضال الإيديولوجي و الصراع الطبقي و الامتلاء بالآخرين و همومهم على صعيد الملفوظ الروائي و مناهضتهم لهذه الرواية و لمساراتها ..

هذا كلّه يُعاد إنتاجه الآن بكيفية أخرى بوصفه مرجعا أو دالا آخر أصبح يشكّل وهما جديدا يعمل على تقييد أحادية المعنى ، بما يعني انبثاق مركزية أخرى للنصّ الروائي الجزائري مرجعها الواقع السياسي و الاقتصادي و الأمني الذي عرفته الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988 ، بفعل وجود عدد محدّد من السرود الروائية الصادرة في السنوات الأخيرة لم تستطع التخلّص من (الصناعة الظرفية للمتخيّل الروائي) بتعبير **آمنة بالعالي** ، و من مزالق السقوط في لغة (الروبورتاج) الصحفي ، نظرا لهيمنة موضوع الأزمة الأمنية و السياسية على حركة الشخوص و التشكيل الروائي ، و هي الأهداف و المقاصد ذاتها التي حذّر منها **السعيد بوطاجين** " لمقاربة الأزمة إبداعيا و لإمكانية انبثاق معنى آخر غير المعنى المكدّس في الطرقات " [76] تفاديًا للخلط المفهومي بين المجتمع التخييلي للرواية ، و هو مجتمع له شروطه الخاصة ، و المجتمع الخارجي الذي يعرفه القُرّاء و لا يحتاج إلى جهد للتعرّف عليه ..

إنّها رؤية أو ممارسة نقدية لم يكن يهدف من خلالها **السعيد بوطاجين** إلى الانحياز لجهة أو منظور معيّن ، بقدر ما كان يريد أن ينتصر لرؤياه النقدية و قناعاته في الكتابة و الإبداع و نقد كافّة المرجعيات ، أيّا كان شكلها و خلخلته للسائد و النمطي بحثا عن المعنى المتبقّي أو المحتجب أو (المسكوت عنه) من مراجع الكتابة الروائية و محمولاتها الأداتية و الواقعية في حدود و سياقات مختلف التجارب الإبداعية السابقة منها أو الراهنة و ما أنتجته في زمنها و بيئتها من منظومات إبداعية مختلفة نسبيا عمّا عداها ، و هذا أمرٌ طبيعي جدّا في كل عصر و في كل فضاء ثقافي ...

إشكالية النقد الموضوعاتي (النقد بإحساس جزائري) :

[76] / السعيد بوطاجين . السرد و وهم المرجع . مرجع سابق . ص : 184 .

قراءة في رواية " الأسود يليق بك " **لأحلام مستغانمي** :

(ذاكرة الجسد 1993 ، فوضى الحواس 1999 ، عابر سرير 2003) ؛ تلك الثلاثية التي صنّفت صاحبتها على أنّها الكاتبة الروائية العربية الأكثر انتشارا ، كان لها و خاصة رواية " ذاكرة الجسد " مكانتها الفنّية و الإبداعية الناجحة ، و لازالت هذه الرواية المتميّزة تحظى بإعجاب القرّاء و بمتابعة الدارسين ..

بعد عقد من زمن الثلاثية ، ظهرت لها روايتها الجديدة " الأسود يليق بك " و التي قُوبل ظهورها بـ (تصفيقات باردة) في أحسن الحالات و بهجوم نقديّ مركّز و لاذع ، طال الرواية و إبداع الكاتبة نفسه ، عبّر من خلاله بعض المثقّفين الجزائريين حينها عن خيبة أملهم و عدم رضاهم عن بعض محتويات الرواية ..

و تحت ضغط السؤال و إلحاحه عن السبب الجوهري في عدم الرضا النقدي و خلفياته ، و توخّيا لأقصى درجات الموضوعية ، كان لابد من انتظار مرور العاصفة و العودة بعدها إلى الثلاثية المذكورة بقراءة متأنّية ، يمكن من خلالها رصد المرتكزات الفنّية في الكتابة الروائية عند **أحلام مستغانمي** ، ثم العودة ثانية إلى رواية " الأسود يليق بك " بقراءة متفحّصة – في حدود ها هو متاح من أدوات فنّية –نتتبّع فيها ما يمكن أن يكون سببا في خيبة أمل بعض الأدباء الجزائريين في هذه الرواية ..

قبل الحديث عن أيّ نتائج محتملة لهذه المتابعة المذكورة ، يتعيّن علينا رصد الملاحظتين التاليتين :

1. إنّ العمل الإبداعي الكبير " ذاكرة الجسد " و الذي نال إعجاب القارئ العربي عموما و الجزائري على الخصوص ، خاصّة و أنّه أوّل عمل روائي للكاتبة ، كان قد ارتكز على جملة من القيم التاريخية و الوطنية ، بداية بالمآثر التاريخية المختلفة للشعب الجزائري ، مرورًا بالحركة الوطنية ثمّ الثورة التحريرية و تضحيات أبطالها ، وقوفا عند فترة الاستقلال و ما شهدته من إنجازات بل و حتى الانزلاقات و الاختلالات السياسية ، ثمّ عرض للمحنة الأمنية الجزائرية في فترة التسعينيات من القرن الماضي .. الأمر الذي جعل الثلاثية عموما عبارة عن ملحمة جزائرية متكاملة ، بما فيها من شحنة وطنية تعزّز الشعور بالانتماء ، دون عزل وقائعها عن محيطها العربي عموما ..

2 . كان لأسلوب الكاتبة في الثلاثية أثر سحريّ جميل – لا شكّ في ذلك – فاللغة الشاعرية المتدفّقة و الألوان الرومانسية الحالمة في الكثير من المواقف و ما بطنت به الرواية من خلفيات تاريخية و مرتكزات ثقافية مزجت فيها

بين الثقافة العربية و الثقافة الغربية ، وظفتها الكاتبة كمرجعيات و إشارات رامزة كثّفت بها المعنى و المبنى ، لا يخفى أثرها العميق الذي أثرى الرواية بإشعاع لغوي جميل ..

على ضوء ما سبق يدفعنا قلق السؤال إلى الحفر و التنقيب عميقا في رواية " الأسود يليق بك " للتعرف أكثر على طبيعة الإشكاليات التي طرحتها هذه الرواية على منظومة النقد الروائي الجزائري ..

تدور أحداث الرواية في ثلاث بيئات مختلفة : الجزائر (مروانة * قسنطينة * العاصمة) و الشام (سوريا و لبنان) و أوروبا (باريس و فيينا) .. هالة الوافي ، فتاة جزائرية (أوراسية) تمتهن التعليم و تمارس هواية الغناء ، تعركها مآسي المحنة الأمنية التي عاشها الوطن فترة التسعينيات . يقتل الإرهاب والدها المغنّي المعروف ، كما يقتل أخاها (الشاب المثقّف الحالم بالارتباط بالصحافية) ... تعيش الفتاة مع والدتها السورية الأصل ؛ الوالدة التي كانت قد فقدت والدها في إحدى المحن الأمنية بسوريا قبل ثلاثين سنة ، و قد اختارت حينها الزواج من المطرب الجزائري الوافد إلى سوريا من أجل دراسة الموسيقى و رحلت معه إلى الجزائر .. و نظرا للضغط الأمني و الاجتماعي تتحوّل الفتاة و والدتها للعيش و الاستقرار في سوريا .. هناك تتعرّف على رجل الأعمال اللبناني (طلال هاشم) الذي سعى إلى استمالتها بل و الاستحواذ عليها بماله و غرائبية تصرّفاته ..

تبدو البطلة كما لو كانت أرجوحة في لعبة امتلاكه لها ، على الرغم من تمسّكها بقيمها و دفاعها عن كرامتها .. و بين انبهارها بشخصية الرجل و بسخائه (المدروس) و بين تركيبتها النفسية الأصيلة و ذودها عن كرامتها ، يظلّ محور الصراع قائما إلى أن يُسدل الستار على هذه العلاقة نتيجة سوء فهم حدث في إحدى الفنادق ..

تبدو **أحلام مستغانمي** في رواية " الأسود يليق بك " كما لو كانت تريد التجديد والتخلّص من المواضيع المطروحة في رواياتها السابقة ، مع الحفاظ على خصوصية وطنية و اجتماعية معيّنة ؛ فاختيارها لموضوع العلاقة بين الفنانين و رجال الأعمال يبدو متقدّما نسبيا بالنسبة للرواية الجزائرية ، أما الزجّ بالمحنة الوطنية و الخصوصية الأوراسية الجزائرية كمنطلق للرواية ، فيحتاج إلى وقفة أعمق ؛ فقد تبدو المسافة بين الموضوعين بعيدة إلى حدّ ما ، و هو ما لم يهضمه بعض المثقفين ، فالعمل على إبراز العلاقة بين الفنّانين و رجال الأعمال ، ليس موضوع الساعة الجزائرية – حسب رأيهم – ، كما أنّه ليس من أولويات اهتمام القارئ العربي عموما . كما يُلاحظ من الجانب الفنّي ، أنّ الكاتبة لم تتخلّص بعدُ من مَعين السيرة الذاتية ، و بالطريقة نفسها في الثلاثية ؛

فهي لا تحكي سيرتها الذاتية كما لو كانت ، بل تتماهى معها و توازيها كأن تحرّك موقع الشخصيات و تغيّر من أسمائها و وظائفها .. " أحلام " الكاتبة هذه المرّة تختفي أضواء روايتها و تترك غيرها يمثّلها ..

أمّا إذا ما توغّلنا في طبيعة العلاقة (محور الصراع) بين الشابّة الجزائرية ذات السبعة و العشرين ربيعا و بين رجل أعمال خمسيني بطباع غريبة و بتركيبة نفسية صادمة أحيانا ؛ رجل متزوج و له بنتان و أسرة تبدو مستقرّة ، ممّا يجعل السؤال يُطرح على الشاكلة التالية : ما الذي يجعل هذا الرجل يسعى إلى اصطياد هذه الفتاة ؟؟ أليس الدافع هو الغرور المادّي وعُقد الامتلاك المعروفة عند بعض هذه الشخصيات ؟؟ و هل من مبرّر لتصرّف هذه الفتاة التي تستجيب لدعوته كلّما دعاها للقائه ، على ما في ذلك من إغراء مادّي ؟؟ .. فهي علاقة غير متكافئة حسب القيم و التقاليد الجزائرية على الأقلّ ، خاصّة و أنّ الفتاة تمثّل قيمة نضالية تمتدّ من محاربة الاستعمار و تستمرّ إلى مواجهة الإرهاب ..

لكنّ بعض محطّات الرواية على قلّتها ، تلفت الانتباه و تدعو إلى التساؤل:

* – الرجل الذي يكتري قاعة حفلات كبيرة ليحضر حفلا غنائيا لمطربة تغنّي له وحده .!
* – هو على موعد معها في مطار باريس ، يركب معها من بيروت و يجلس مقابلا لها في الطائرة طيلة الرحلة .. و لما لم تتعرّف عليه ، ينزل دون استقبالها في المطار ..
* – عاشقان على موعد ، يخصّص لهما جناح في فندق ، ينامان على سرير واحد ليلة كاملة كما لو كانا ملائكة .!.

هذا و غيره كثير ، أثار حفيظة الكثير من المثقّفين الذين تساءل البعض منهم :

هل كانت الكاتبة مضطرّة إلى أن تؤثّث الرواية بجملة من النقائص ، بل و بالخصوصيات الجزائرية بما فيها ما هو متأتّ من فجائع الوطن ؟؟ .. ثم تقدّمه كأرقام و تقارير سلبية ؛ (... معدل الراتب الجزائري الذي لا يتعدى 170دولارا ... الرواية ص : 55) .. (.. دور جامعة قسنطينة في التطرّف الديني .. الرواية ص : 68)

.. (.. فصل (هالة) عن العمل لأنّها مطربة .. الرواية ص : 80) .. (.. أتريدين عاشقا بائسا كأولئك الذين تركتهم في الجزائر.. الرواية ص : 184) ..[77]

هذا بعضٌ ممّا أحصاه المنتقدون في هذه الرواية ، لكن ما يمكن أن نستخلصه من موقفهم هو أنّ أغلب انتقاداتهم قد انصبّت حول :

1. الجوانب (التيمية) للرواية على أساس أنّ المحاور الموضوعاتية في أغلبها جاءت بعيدة عن اهتمام القارئ ؛ فهناك جملة من المؤشّرات و النقائص الاجتماعية و السياسية و التي هي من خصوصيات المجتمع الجزائري ، يُعتبر توظيفها تشهيرا سلبيا لا يخدم الرواية و لا شخصية المجتمع الجزائري ..

2 – لكن ماذا عن الجوانب الفنّية و الإبداعية للرواية بما في ذلك اللغة و البناء الدرامي للأحداث ؟ هل ذُكر شيء من هذا من طرف منتقدي الرواية ؟؟ الواقع أنّ هناك من أشار إلى جمالية اللغة و شاعرية أسلوب الكاتبة .. في المقابل ، هناك من أهمل تمامًا الجانب الأسلوبي في دراسته للرواية .. كما عرض بعضهم إلى ما رآه أخطاء لغوية و تركيبية مختلفة ... و للتعليق على ما سبق ذكره – نقدًا كان أم انتقادًا – لابدّ من الإشارة إلى ما يلي :

أ . لقد سبق ظهور الرواية حملة دعائية كبيرة شاركت فيها مختلف وسائل الإعلام وغذّتها بعض الدوائر الثقافية التي تجاوبت تلقائيا مع هذه الحملة ، فبدت الرواية كما لو كانت حدثا أدبيا غير مسبوق مع التركيز على أرقام المبيعات الذي تجاوزت المليوني نسخة .

ب . أقدم القارئ الجزائري و العربي على العموم على قراءة " الأسود يليق بك "بمنظار قراءته لـ " الثلاثية " بما فيها من قوّة فنّية و إبداعية ، و تحت ضغط الإعلام المذكور كان ينتظر (ذاكرة جسد جديدة) أو ما هو أرقى منها ..

ج . إنّ الذين تناولوا رواية " الأسود يليق بك " في الجزائر بالدراسة و خاصّة الذين انتقدوها ، يبدو أنّهم قد قرؤوا الرواية بأحاسيس جزائرية ، بما فيها من غيرة على القيم و التقاليد الموروثة ، و كذا العادات الاجتماعية ، و كلّ ما ينعكس على الشخصية الجزائرية المحافظة على تقاليدها الإسلامية أوّلا ثم العُرفية ثانية ...

[77] / أحلام مستغانمي . الأسود يليق بك . دار نوفل للنشر . الجزائر .2012 .

ربما تكون هذه بعضًا من الأسباب التي يمكن أن تبرّر الحملة الانتقادية التي صاحبت ظهور الرواية في الجزائر .. لكنّنا في إطار الأعراف الفنّية المتعارف عليها ، يمكننا القول : إنّ لكلّ كاتب مطلق الحرية في التعبير عمّا يدور في خلده ، حتّى و إن تعرّض لنقد الوضع الاجتماعي أو السياسي لبلده ، فهو في الأخير مواطن و من حقّه ذلك .. ؛ إنّ ما يراه البعض مساسا بقيم المجتمع ، يراه الآخرون نقدا لسياسة السلطة في مواجهة الملفّات الاجتماعية و السياسية عموما ، و من حقّ الكاتبة كما من حقّ غيرها أن يكون لهم موقف من بعض السياسات المتّبعة في الجزائر ، دون الدخول في لعبة التخوين و المزايدات المفضوحة ..

لا شكّ أنّ الحملات الإشهارية و الدعائية للمنتج الأدبي الجديد ، لها تأثيرها السلبي عليه ، إذا ما بالغ الإعلام فيها بهدف إطالة عمر المنتج الأدبي .. لكنّ المقيّم الوحيد له و الحَكَم الأساس في ذلك على جودته ، هو القارئ ، لذلك لنا الحقّ كلّ الحقّ في أن نرى – نحن قُرّاء الرواية و مالكيها الجُدد – أنّها رواية ناجحة إذا ما وُضعت في سياقها الزمني ، بالنسبة لإنتاج الكاتبة ، كما أنّها على قدر كبير من الجودة الفنّية مقارنة مع مثيلاتها المنجزة في التاريخ نفسه ، فيها كثير من اللطف و الدهشة و الجمال في أسلوب بدا راقيا ومبدعا و أكثر إشراقا و مرونة و شاعرية و أكثر قدرة على حبك الأحداث بطريقة راقية و جذابة تدهش القارئ و تأسر مشاعره و تروي ظمأه و تنعش ذائقة المطالعة لديه ..

7 – منظومة النقد الجزائري و أطروحة " الأدب الاستعجالي ":

الأدب الاستعجالي – حسب الأعراف الأدبية و الثقافية الجزائرية – هو مجموع النصوص الأدبية الروائية على وجه الخصوص التي كُتبت في العشرية الحمراء في تسعينيات القرن العشرين .. وجدنا المعاجم تنقل لنا معاني لفظة الـ (استعجال) في العمل ، بمعنى : تقديمه بصورة سريعة .. و لا يختلف المعنى كثيرًا عمّا ورد في معجم La Rousse أو Micro Robert : .. l'urgence d'un travail nécessite d'agir vite جاء في لسان العرب

لابن منظور :" عجل ، أعجل و العجلة : السرعة خلاف البطء ..الاستعجال والإعجال و التعجّل : بمعنى الاستحثاث و طلب العجلة .. و استعجل الرجلَ ؛ أي : حثّه و أمره أن يعجّل في الأمر .. " [78].

من أجل فهم أعمق لمصطلح الأدب الاستعجالي ، علينا " أن نعاين اللّبس الذي أثاره النقاش حول هذه المسألة و الذي تلقّفه البعض بالترحيب و التهليل ، بينما اعتبره البعض مقوّضا للبنية الجمالية للشكل الأدبي – الرواية على وجه الخصوص – .. و من الذين اعترضوا على صيغة الأدب الاستعجالي نجد الروائي **الطاهر وطار** يقول : " إنّني لا أعترف بمصطلح الاستعجال في الأدب ، و إذا لم نكن نقصد بالاستعجال التهافت من أجل الظهور و البروز رغم حداثة التجربة و الموهبة .." [79]

قبل أن نناقش هذا المصطلح كفعالية و استراتيجية نصّية اتجاه الواقع ، يجدر في البدء معاينة البنية الخطابية التحتية التي ارتكز عليها **الطاهر وطار** في إقصائه مصطلح الأدب الاستعجالي Littérature deL'urgenceمن جهازه المفاهيمي .. بشكل عام ، هو الأدب الذي كتبه الأدباء الجزائريون الشباب في مرحلة التسعينيات .. و إذا كان **الطاهر وطار** قد اعترض على نمذجة الكتابة المسمّاة بالاستعجال ، فإنّ ذلك يحتّم علينا أن ندرس بالدقّة الكافية ، تلك اللحظة التي تجلّى فيها الإبداع أنطولوجيا .. ذلك لأنّ الإبداع – بتعبير **هايدجر** – شكل من أشكال الفهم ؛ بمعنى أنّه ظاهرةٌ فنّية تحمل مقصدًا ما ، لأنّ " الواقع التاريخي و الثقافي الذي نسمّيه العمل الأدبي ، لا ينتهي بانتهاء النصّ .. لأنّ النصّ مجرّد عنصر من عناصر علاقة ما ، و الحقّ أنّ العمل الأدبي نسق من علاقات التداخل النصّي .. و في صلته بواقع ما ، هو خارج النصّ مثل المعايير الأدبية و التراث و التخييل .. " [80].

[78] / نقلا عن : مزادي شارف . أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة (الأدبي و الإيديولوجي في راوية التسعينات) . أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر. المركز الجامعي بسعيدة . 2008 . ص : 82 .

[79] / حامد أبو أحمد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية . الطبعة الثانية . القاهرة . 2002 . ص : 36 .

[80] / ابن منظور الإفريقي المصري . لسان العرب . المجلد 11 . دار الصدارة بيروت . الطبعة الثانية . 1992 . ص : 425 .

من هذا المنطلق ، قلبت نظرية جمالية التلقّي Th. de l'Esthétique de la réception تاريخ الأدب ،فتاريخية الأدب لا تحدّدها الانطباعات الذوقية ، و لكن تعيّنها كما يرى **ياوس** ، " علاقة الانسجام المؤسّس قبليا بين الأحداث الأدبية ، لكنها ترتكز على التجربة التي يكتسبها القرّاء من علاقتهم بالأعمال أولا .. " [81].

ضمن هذا المسار ، يتشكّل الأثر الذي يولّده العمل الأدبي من خلال تحصيل المعنى الذي يعطيه الجمهور ، و هنا فقط كان على **ياوس** أن يبتكر ميكانيزماً ما ، يعاين به هذا الحاصل عن كثب ، لذلك كان أفق الانتظار horizon d'attente أحد أهمّ المفاهيم الإجرائية التي توسّل بها **ياوس** .

ظهر المصطلح أوّل ما ظهر ، في الدوائر الفلسفية الألمانية .. حيث يرى الناقد الاسباني **أنطونيو غارثيا بيرو** أنّ **ياوس** قد تأثّر في صياغة هذا المصطلح بمفهوم ظهر عند **غادامير** عام 1960 ، هو أفق الأسئلة الذي يدخل بمنطق السؤال و الجواب ، بينما كان **هوسرل** يستعمله للدلالة على " تحديد التجربة الآنية أو الزمنية .. مؤكّدا أنّ أفق الانتباه أو الاهتمام يقابله أفق آخر هو أفق اللاانتباه و اللا اهتمام .. " [82]

من جهة أخرى ، بيّن **روبرت هولب** في كتابه (نظرية التلقّي) أنّ هذا المصطلح قد استُخدم قبل **ياوس** بوقت طويل من قبل **كارل بوبر** و **كارل مانهايم** .. حين عرّفه **أ.هـ.جمبرش** متأثّرا في هذا **بكارل بوبر** ، بأنّه جهاز عقلي يسجّل الانحراف و التحويرات بحساسية مفرطة .. و لقد اعتبر **بوبر** أنّ خيبة الانتظار تكون حينما " يتبيّن خطأ الفرضية و الملاحظات ، و ذلك من أهمّ العوامل المساعدة على التقدّم في ميدان العلم و في تجربة الحياة على السواء .. أمّا **ياوس** فيرى أنّ الأعمال الأدبية لا تتميّز بالتعالي أو (الترندستالية) و لكنّها تتجلّى من خلال حركات التلقّيات المختلفة التي تتواصل في التاريخ .. كما يحدّد **ياوس** " أفق الانتظار باعتباره النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا ..." [83].

---

[81] / نقلا عن : حسين خمري . فضاء المتخيل " مقاربات في الرواية " . منشورات الاختلاف . ط1 . الجزائر . 2002 . ص : 191 .

[82] / مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الرواية . مجلة عالم الفكر . المجلد 22 . العدد الأول . سبتمبر 1999 . ص : 304 .

[83] / نقلا عن : إبراهيم سعدي . تسعينات الجزائر كنص سردي . الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية . د ط . د ت . ص – ص : 143- 145 .

يقوم مصطلح " أفق الانتظار " على جملة من التحديدات المفاهيمية من أهمّها : اندماج الآفاق و المنعطف التاريخي .. أمّا المصطلح الأوّل فينتج عن مفهوم " العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية و الانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب .. في حين أنّ المصطلح الثاني نجد **ياوس** يستعيره من **بلومنج** الذي وظّفه قصد التأريخ للفلسفة ... و قد ذهب **ياوس** إلى أنّ المنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية ، من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة .. و أنّ الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحوّلات الكبرى التي تقدّم رواية مغايرة للآفاق و الانتظارات السابقة ، بحكم ما تحمله تلك التحوّلات من تصوّرات جديدة للعالم .. "[84]

لعلّ ذلك كلّه هو بيت القصيد ؛ أعني الطروحات التي قدّمها **ياوس** .. فهذا الأخير يتصوّر أنّه بمثل هذا المقترح تتمكّن النظرية من التمييز بين تلقّي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها و تلقّيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقّيات المتتالية التي عرفتها من قبل .. فمصطلح " أفق الانتظار " كما يشرحه **ياوس** يشتغل وفق ثلاثة عوامل :

أ / التجربة السابقة التي يتوافر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النصّالأدبي .

ب / شكل و تيمات الأعمال الأدبية السابقة التي يُفترض أن يعرفها العمل الأدبي الجديد ؛ أي ما يسمّيه الآخرون : الأدبية السابقة ، التي يُفترض أن يعرفها العمل الأدبي الجديد أو ما يسمّيه البعض بالقدرة التناصّية .

ج / التعارض القائم بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية ؛ بين العالم المتخيّل و الحقيقة اليومية " .[85]

إنّ إنكار العمل الأدبي في جمالية التلقّي ، ضرب من الإهمال المعرفي ؛ ذلك أنّ هذا العمل متميّز بارتهانه إلى التقاليد و الأعراف ، و هي نفسها القيم الجمالية التي يختزنها القارئ في بنيته المعرفية ، لذلك على هذا الأخير أن لا يخلط بين الأجناس الأدبية ... فالتمييز ينشأ أصلا عن الممارسة التي يضطلع بها القارئ اتجاه النصوص .. ف " حين يشرع المتلقّي في قراءة عمل أدبيّ حديث الصدور ، فإنّه يُنتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره ؛ أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تُكوّن تصوّره الخاص للأدب ، في حين يسعى مؤلّفه إلى انتهاك هذه المعايير و

[84] / يُنظر : إبراهيم سعدي . الرواية الجزائرية و الراهن الوطني .جريدة الخبر الأسبوعي . العدد 4 . ديسمبر 1999 . ص : 14 .

[85] / يُنظر : بن صبيات . الرواية الجزائرية تفتقد البعد الذاتي . حوار مع الروائي إبراهيم سعدي . جريدة الخبر اليومي . الثلاثاء 11 جوان 2001 . ص : 19 .

مخالفتها ، ممّا يجعل طريقته الجديدة في الكتابة تدخل في صراع مع أفق انتظار هذا المتلقّي .. و هذا الفارق بين كتابة المؤلّف و أفق انتظار القارئ هو ما يُسمّى بـ (المسافة الجمالية) " .[86]

ابتداءً من هذا المنعطف ، تبدأ معالم الموضوع الذي تتناوله هذه المطارحة النقدية في التجلّي شيئا فشيئا ... لعلّ اعتراض **الطاهر وطار** إنّما يكون قد نشأ بالأساس من خلال نقطتين أساسيتين هما :

الأولى : هي أنّ الخيبة التي مُنِيَ بها أفق **الطاهر وطار** كانت نتيجة للمعايير القارّة التي شكّلت وعيه بمسألتي الجنس الأدبي – الرواية — و الإطار الجمالي .. فالاعتراض الحاصل من **وطار** حول الأدب الاستعجالي ، إنّما شكّلته بالأساس المعايير الجمالية التي يحتويها وعيه ؛ فالصياغة الأدبية من منظوره ، إنّما تنتظم وفق مقولات الجمالية البنيوية ..

الثانية : هي أنّ تقنيات الكتابة في الأدب الاستعجالي ، فرضتها سلطة الواقع (السياسي و الاجتماعي و الثقافي و ..) على الكتابة الأدبية ؛ حيث جعلت الكاتب يبتكر لنفسه حلولا تختلف عن نسق الحلول الجمالية التي يؤمن بها **وطار** .. فدخلت هذه الطريقة الجديدة مع أفق **الطاهر وطار** في صراع ، نتج أصلا عن المسافة بين مؤلّف و أفق انتظاره ؛ أي بين المعيار الجمالي الموروث و انتهاك الكاتب لهذا المعيار لصالح آخر جديد ...

من هنا نلاحظ أنّ **الطاهر وطار** قد حكم على ضعف الأدب الموسوم بالاستعجال ؛ لأنّه (من وجهة نظره) لا يتوافر على الشروط الأدبية ، كتابةً و صياغةً و شكلا و بناءً .. يقول :" تتشكّل مهنة الرواية من معرفة أصول التراجيديا و أصول الملحمة إلى جانب معرفة المأساة و الملهاة ، و كذا أصول تكوين الشخصية الروائية بكلّ أبعادها و أيضا امتلاك رصيد كبير من اللغة و من البلاغة و من باقي العلوم (...) أعود فأقول : إنّ الرواية إبداع و ملكة و موهبة تحتاج إلى تقنيات و تأتي بعد ذلك إضافات الكاتب في الشكل و في السرد و في اختيار لغة معينة .. " [87]

إنّ هذه المقولات الأدبية التي رسّختها التجربة الجمالية في رأي **وطار** ، إنّما نشأت عن استنفار رصيد التجربة الجمالية من خلال ملمحين أساسيين هما : الكتابة و القراءة ، أو بين التنظير و الممارسة ؛ و لعلّ رفض **وطار** للأدب الاستعجالي ، قد أجابت عنه نظرية التلقّي التي أعادت فضّ النزاع حول الإشكال الذي طُرح أثناء

[86] / آمنة بلعلي . المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف . دار الأمل للنشر و التوزيع . د ط . د ت . الجزائر . ص : 77.

[87] / نقلا عن : مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية .مرجع سابق . ص : 316 .

انحسار المدّ البنيوي ، ليكون التساؤل هنا جوهريا و مهمّا : " **كيف يمكن إعادة إدماج الظاهرة الأدبية المعزولة أو العمل الأدبي المستقلّ ظاهريا ، في السياق التاريخي للأدب ؟؟ .. كيف يمكن إدراكهما من حيث كونهما حدثين ؛ أي شهادتين على أحد أوضاع المجتمع و على إحدى لحظات التطوّر الأدبي ؟؟ ..** "[88]

ربما يكمن الاعتراض في تصوّر **وطار** ، في الصيغة التي كُتب بها الأدب الاستعجالي الذي ينتهج طريقة الكتابة الصحفية .. ذلك أنّ أنموذج الكتابة الذي تبنّته معايير الجمال الأدبية ، يعترض على طريقة الكتابة الجديدة من منطلق أنّ " كل عمل فنّي يمتلك خاصيتين غير قابلتين للانفصال ؛ فهو يعبّر عن الواقع ، لكنّه يبني أيضا واقعا لا وجود له قبل العمل أو بموازاته ، بل وجوده كامن في هذا العمل بالذات و فيه وحده .. " [89]

أمّا الخاصّية الأولى المتمثّلة في كون الأدب تعبيرا عن الواقع ، فلا اعتراض عليها ، بينما الخاصية الثانية و المتمثّلة في كون الأدب يبني واقعًا لا وجود له ، فهي (القطرة التي أفاضت الكأس) و أثارت هذا الإشكال الذي نعاين آثاره و نحاول فضّ النزاع حوله .. و هو ما حاولت نظرية التلقّي أن تجد له حلولا موضوعية بطرحها بديلا نظريا من داخل الجهاز المقولاتي لتاريخ الأدب ؛ حيث قدّمت معالجة نظرية منهجية صارمة تمثّلت في " إحلال مفهوم استعمال ما هو أدبيّ و استهلاكه ، محلّ مفهوم اللغة الأدبية .. و النصّ الأدبي – في اعتبارات **ياوس** الجمالية – لا يصبح أدبيّا ، إلا إذا استعمل بوصفه أدبا من جماعة من القرّاء .. لعلّ هذه المسألة تطرح إشكال التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية .. بل حتى على المستوى الدياكروني يظهر هذا التعارض الشكلي المتجدّد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة و أعمال سبقتها في السلسلة الأدبية .. و كذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى .. " [90]

لما كانت الحال كذلك ، و أمام هذا الأفق الجديد من الكتابة ، نكون إزاء ظاهرة أدبية تحتاج منّا اجتهادًا ، أن نميّز بين الأدب الاستعجالي و الاستعجال في الأدب ؛ فإذا كان الأدب الاستعجالي قد أفرزه سياق اجتماعي و سياسي و ثقافي متعلّقٌ أساسا بالحاجة إلى الكتابة كتعبير يتّسم بالضغط السوسيوثقافي ؛ كون الكتابة الأدبية خاصة ، هي المنفذ الوحيد للتنفيس عن هذا الضغط الذي ظهر زمن الإرهاب ، فإنّ الاستعجال في

[88] / علال سنقوقة . المتخيّل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية . مرجع سابق . ص : 83 .

[89] / المرجع نفسه . ص : 310 .

[90] / نقلا عن : مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية .مرجع سابق . ص ص : 305- 306 و 308- 309 .

الأدب ، هو ذلك التهافت الحاصل في نمط الكتابة ، و هو غير الأدب الاستعجالي : هذا الأخير طريقة في التعامل أو التعاطي مع الواقع و استجابة لشروطه و مقتضياته المرحلية و الراهنة " مرحلة الإرهاب " .. في هذا الأنموذج ، يكون المؤلّف مدفوعا إلى الكتابة كمحاولة للتأريخ أو حفظ الذاكرة ..

أمّا الاستعجال في الأدب ، فلا يتحدّد وفق سياق معين ، بل تفرضه أنماط الكتابة الأدبية وفق الحالة النفسية التي يكون عليها المؤلّف ؛ الأوّل وليد الأدبية ذاتها ، لأنّها صفة مهيمنة .. و الثاني متعلّق بأسلوب الكتابة (أو بالمؤلّف) .. غير أنّ الاعتقاد السائد لدى شريحة كبرى من النقّاد الجزائريين ، هو أنّ النصوص التي أنتجت في فترة التسعينيات ، لم تكن استعجالية بهذا التهويل ، بل لها جماليتها الخاصّة .. الأمر الذي يُجيز لنا نحن أيضا ، الاعتراض على المصطلح في ذاته ، و إن كانت له مبرّراته الخاصّة من منطلقين هما :

1/ الأدب في حدّ ذاته لا يتشكّل أدبًا إلا من لحظة القراءة ، و بالتالي هو ينحو نحو قراءة تستجيب لهذا الأدب وفق مبدأ اللذّة عند **بارت** و من لفّ لفّه ..

2/ لا نستطيع أن نضع تقديرًا خاصّا لتطوّر الأدب و إن اجتهدنا في ذلك ؛ لأنّه يخضع للشروط السياسية الاجتماعية و الثقافية نفسها .. فهو حالة تفاعل مستمرّة عبر الزمان و المكان ..

على هذا الأساس ، و من داخل الطاقة التكثيفية لهذا المصطلح ، " يغامر " البعض بطرح بديل اصطلاحي سبق و أن تداولته الساحة النقدية الجزائرية ، تفاديًا لكل الإشكاليات الإبستيمولوجية التي أحال عليها مصطلح " الأدب الاستعجالي " ، منه مثلا ما استعمله بعض النقاد مرادفًا مفاهيميا لهذا المصطلح كـ " الأدب الإنعاشي " الذي يحمل داخله الإشكالات المعرفية نفسها التي يطرحها مصطلح الأدب الاستعجالي ، و الخوف كلّ الخوف من أن يُضطرّنا هذا الجدل القائم ، إلى أن نساير الذين اقترحوا مصطلح " أدب الأزمة " ؛ و هو – حسبهم – الأدب أو مجموع النصوص التي كُتبت أثناء الأزمة الوطنية ... عسى أن يخلّصنا هذا المصطلح من الالتباس الآنف الذكر ، و بالتالي يحيل على أزمة الإنسان الجزائري في سنوات الإرهاب ...

ربما تكون هذه المصطلحات قاصرةً عن إعطاء المفهوم حقّه من الدلالة الحداثية للكتابة الإبداعية المرتبطة بهذه المرحلة ، لذلك يوجد من النُقّاد من يتصوّر أنّه من الأنسب تسميته " أدب الصدمة " لاعتبارات نفسية

كانت بمثابة الرابط السلوكي الذي أدّى إلى ظهور هذا النوع من الكتابة ، كحاجة للتنفيس عن ضغط سوسيو-نفسي ... [91]

بعيدًا عن كل تعصّب أو حساسية ما ، نخلُص إلى القول بأنّه : تعدّدت الأسباب و الأزمة واحدة ، سواءٌ سمّيناها أدبًا استعجاليا أو أزمة رواية ؛ إذ لا شكّ أنّ المتتبّع لسوسيولوجيا و سيكولوجيا الإبداع الأدبي في الجزائر ، سيتوصّل لا محالة إلى قناعة مفادها أنّ الهُوّة شاسعة بين الأجيال الأدبية ... و على ما يبدو ، فقد تقطّعت بهم السُبل و ساروا في خطّين متعاكسين سيرًا أصاب على أثره الرواية ما أصاب المسرح و السينما و المنظومة النقدية برُمّتها (و قد شهد شاهد من أهلها على ذلك كلّه) ؛ حيث افتقدت الرواية جمهورها ، ذاك الذي كان يتظاهر بأنّه غيرُ قارئ و غير ملمّ بأدبائه في " جمهورية الرواية الفاضلة " .. فلقد اتّسع الشرخ أكثر بعد رحيل **كاتب ياسين** و خروج **أحلام مستغانمي** خارج الديار ، بين روايتين كُتبتا بلغتين مختلفتين ، و بين روايتين إحداهما تلك التي نُشرت في ظرف عُشريتين متزامنتين ، و تلك التي كان يُبدع لها في مصر و تُطبع في لبنان و تُنتقد في المغرب و صارت اليوم بعد فتح المعهد العربي للترجمة ، تُترجم في الجزائر ، و على خط حسابيّ جبري رتيب .. أ ليس هذا حقّا ، أدبًا استعجاليا يقابله أزمة رواية و أزمة جيل أدبيّ متصدّع مصاب بالشطط المعرفيّ ؟؟ .. جيل كان و لا يزال مخدّرا و مذهولا باشتراكية زائفة زائلة تبشيرية تحلم بصكوك غفران و بـ (مفتاح لكلّ فلاّح و بدجاجة لكل كوخ و ببقرة لكل زريبة ..) ، جيل حاصرته دوائر عصره آنذاك (خاصّة السياسية منها) و مرّ عليه الوقت مسرعًا و لم يفق بعدُ من صدمة سُلّم الأعمار و فخّ المجادلة ، إلاّ و هو وجها لوجه أمام الأزمة ؛ (المأساة الوطنية في أبشع صورها) ... [92]

و لما ضُرب مُجدّدا و هو لم يفق بعدُ من أثر الصدمة الأولى التي أفقدته وعيه ، جرّاء التخدير و " التجيّل " ، استعاد لسانُه الكلمة نفسها التي وقف عندها في الصدمة الأولى ، ظنّا منه بأنّه لا يزال يتمّم لوائح التشكّرات و بيانات التبرّك لوليّ النعمة .. و ظنّا منه أيضا بأنّ المفاتيح سُلّمت لمستحقّيها في المكان و الزمان المحدّدين .. و بأنّ الفقر غادر إلى غير رجعة و معه الأميّة ... ، و بأنّ الثورة الثقافية التي كان يناضل من أجلها " المقتصرة على حفلات الطرب و الخلاعة و المجون " قد نجحت أيّما نجاح ، و كذا الثورات الأخرى التي كان

[91] / مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية .مرجع سابق . ص : 310 .

[92] / ينظر : المرجع نفسه . ص : 312 .

يردّدها جيلا بعد جيل ... لكنّه لما نظر ذات اليمين و ذات الشمال لم يجد أكثر ممّا وجد .. فشرع مستعجلا يسجّل الأحداث بذاكرة الماضي و بشكل مسطّح دون انتظار أو ترقّب أو تروّ .. ظنّا منه مرة أخرى بأنّه يكتب رواية لم يسبق لها مثيل في تاريخ الجزائر الحديثة لأكبر شريحة في المجتمع (ذات الأغلبية الساحقة من جيل الشباب ؛ 75 بالمائة) .. و بأنّه سيكون محسودًا عليها ، و بأنّ وحي الكتابة نزل عليه من دون الناس جميعًا .. [93]

لكن عند عودته إلى القرى المحروقة و إلى حرّ الصحراء و قرّها .. إلى المصانع المغلقة و الأراضي الزراعية التي تسلّحت بالخرسانة .. تأكّد له بأنّه كان غريبا و سيظل غريبا يبحث عن غريب ، غربةَ مكان تقابلها غربة زمان و حدث .. لم يكن يدري بأنّه يبحث عن قشّة في كومة تبن ؛ يكتب لمجتمع آخر لا يحرّكه الأدب و لا يعنيه و لا يُثير فيه شيئا ... و حتى الحُجّة الواهية التي كان يتذرّع بها للنخبة ، سقطت هي الأخرى لأنّها الفئة الصورية نفسُها (من علية القوم) التي كانت في الماضي و توقّفت مخيّلتها الإبداعية و الفكرية عن الإبداع و النقد الأدبي بحكم التقدّم في السن .. بل أضحت ببّغاوات تردّد سحر الماضي وعبق التراث ، بلغة مهدّمة و سرد متصدّع و أسلوب (ساديّ) و شخصيات سافرة عارية ، ليس نتيجةً للعوز و الحاجة ، و لكن من أجل التلذّذ بعذابات الآخرين (كشخصيات سجن أبو غريب) أو (شخصيات معتقل غوانتانامو) ..

تقوقع الروائيّ بعد ذلك على فنّ واحد و على جيل واحد ، مكوّنا عصبةً أدبية تُردّد الإيماءة نفسها لفظا و لحظا و إشارة ، ممّا عجّل بالأزمة في الوقت الذي كان الأجدر به أن يلقي بنفسه في أحضان المجتمع .. على النقيض تمامًا من **كاتب ياسين** – على سبيل المثال لا الحصر – ، و الذي لم يكن كاتبا روائيا فقط ، بل كان رجل مسرح أيضا ... و **أحلام مستغانمي** التي بدأت حياتها الأدبية شاعرةً ... و هكذا كما كان يقول " **بيكاسو** " : حين يُعوزني اللون الأزرق ، أستخدم اللون الأحمر .. ما يعني توظيف كلّ الفنون و المعارف الأدبية في فنّ الرواية الحديثة ...

كما أنّ الذي زاد الطين بلّة هو إحالة الناقد الجادّ على التقاعد المسبق أو على كراسي الإدارات أو على قاعات التدريس الأكاديمي في أحسن الأحوال .. و عليه ، لم يبق لنا إلا ذلك الحلم الجميل في عودة نخبة

[93] / مخلوف عامر . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية .مرجع سابق. ص : 313 .

من النقّاد ، تعيد رسم الخارطة الثقافية الجزائرية من جديد ، و تتبّع حركة الإبداع الأدبي بشكل عامّ ، من يوم أن يمسك المبدع بقلم الرصاص ، إلى اليوم الذي يسلّم فيه إبداعه إلى المطبعة منتقلا به من عالم الطفولة (الحلم) إلى عالم المراهقين و اليافعين (الشعر) إلى عالم الراشدين المبدعين (الرواية) ... إلى عوالم الفكر و النقد ...

أين الرواية من كلّ هذه السنين العجاف ثقافيا و اجتماعيا و سياسيا و من الواقع المعيش و من المدينة و الجمهور ؟؟ .. كلّ شيء صار استعجاليا كغريب يبحث عن غريب ... لم نعد نسمع أو نقرأ في هذه الفترة سوى عن جيل يطحن جيلا ، عن حرب مواقع – الرابح فيها خاسر مسبقا – يخوضها المثقّف اليوم ضد أخيه المثقّف .. لم نعد نسمع إلا اللعن و الشتم من المثقفين أنفسهم ... إنّ هذه الظاهرة " الشمشونية " في الأدب الاستعجالي ؛ تلك التي على وزن (عليّ و على أعدائي يا رب !) ، قد أنجبت لنا روايةً و قصّةً و شعرًا بلا قارئ و بلا مستمع و بلا مشاهد ... رواية – في معظم نصوصها – مريضة بمرض الأدب بشكل عامّ ، و روائيا مُصابا بمرض الخوف مهما كان مصدر هذا الخوف ... و كان من المفروض أن يظل الروائيّ إنسانا خلاّقا مقاتلا ساحرا شاعرا ... صحيحٌ أنّه كتب ، لكنّه قتل و لم يُحي ، خلق و لم يبدع ، سحر و لم يدهش ، صنع و لم يحسن الصنع ... بالتالي لم يشيّد " جمهوريته الروائية الفاضلة " التي كان يحلم بها .. لم يستطع أن يؤسّس ديوانا جديدا للعرب ... حطّم اللغة و لم يبن أسلوبا .. صدّع و شتّت بناءات السرد و اكتفى بالتقديم دون التحليل ، متفرّجا سلبيا على المشهد العامّ للمجتمع ..

توطئة :

لا شكّ أنّ فترة التسعينيات و بداية الألفية الثالثة في الجزائر ، شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي (**بشير مفتي ، عز الدين جلاوجي ، الخيّر شوار ، أمين الزاوي ، احميدة العياشي ، أحلام مستغانمي ، كمال قرور ، عبير شهرزاد ، إبراهيم سعدي، حسين علام ، حميد عبد القادر** .. و القائمة طويلة جدا ..) من أهمّ خصائص إبداعاتهم الروائية : التحرّر من قيود الرواية الكلاسيكية و النزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن و إسماع أصوات الذات المقموعة و الانغماس في قضايا الواقع و التباساته و العناية بالطرائق الفنّية و الجمالية و النزوع إلى التجريب و الوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها ..

و لئن كان يستحيل الخوض في هذه المدوّنة المترامية الأطراف ضمن حدود هذا المقام الضيّق ، فإنّ ما يقرّبنا أكثر من إشكالية الكتابة ، هو الاشتغال على نصّ ما ، قصد تحديد معنى الجدّة و الخصوصية أو معنى التجريب و الاستقلالية أو استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة .. في هذا الإطار كان الاشتغال على نصّ روائيّ صدر سنة 2005 تحت عنوان : " أشجار القيامة " للروائي الجزائري المعاصر **بشير مفتي** ؛ أحد الأصوات الروائية الشابّة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء ، موقعًا في خريطة السردية الجزائرية ، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد و التحليل ، دون أن يتوانى في توظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع يفور و يتصارع ، فيما تتراجع قيمه الجمالية و القيمية بصورة مفجعة ..

بشير مفتي الذي يبني فرضيته الأساس على فكرة تنسيبية ترى بأنّ إنتاج الأدبية مقترن بالسياق الثقافي ؛ إذ لا وجود لأدبية معيارية تتعالى على الشروط المكانية و الزمانية ، كما أنّ النصوص على اختلاف أنماطها متورّطة وجوبا في شبكة العلاقات السياسية الاجتماعية المعقّدة .. و بما أنّ الرواية الجزائرية جزءٌ من آداب الشعوب المستعمرة ، فإنّ (لا شعورها) السياسي الجريح يتوق عبر التخييل إلى توكيد الهوّية و رسم الاختلاف من خلال جمالية المقاومة التي تعتبر بديلا عن الخطاب القومي الأصولي المتشدّد ..

لعلّ هذه الرواية أن تكون عملا فنيّا تجريبيا يسهم في الانتقال من كتابة اللقطة و الحالة و الصورة الخاطفة ، إلى استكشاف الكُلية المركّبة و الإشكالية المشخّصة للعلاقات النثرية العميقة بين الذات و المجتمع و الوجود .. ففيها نلمس محاولة كسر قانون السرد الغربي و التصرّف في قواعده المعيارية ، و ذلك من خلال

تشييد عالم حكائي متميّز في نمط خطابه و صيغة تلفّظه و طبيعة ارتباطاته بالمتخيّل الاجتماعي ، و علاقاته التناصّية بالأجناس الأدبية و الخطابات المعرفية و الأشكال البسيطة و الأعراف و القيم الثقافية ..

سردية النصّ / سردية المجتمع :

لعلّ أوّل ما يواجه القارئ في تلقّيه للنصّ ، هو الوسم الأجناسي ، لأنّه علامة ثمينة تفتح أفق انتظار يراعي طبيعة تمثّل الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يرتاد فضاءه بوعي أو بدونه .. و يدعو إلى التفكير مجدّدا في مفهوم " الرواية " العربيّ بشكل عامّ و البحث في أصوله المعرفية و الخيالية انطلاقا من طبيعة الاحتكاك بين الثقافة المحلّية و الثقافة الوافدة ، و في ضوء (سفر) المفاهيم و الأشكال والنظريات ..

من هنا يمكن القول بأنّ رواية " أشجار القيامة " تجعل من مبدأ التقويض رهانا فنّيا بطريقتها الخاصّة ، على نحو يجعل تماسكها مبنيا وفق تركيب مفارق باعث على تخصيص الهوّية السردية .. و من الواضح أنّ تصوّر التماسك السردي المحيل في التحديد النظري على الكُليّة ، يحتاج إلى نقاش .. إذ أنّ تصوّر الكُليّة ليس متماثلا في جميع الثقافات ، لأنّه يظل منبثقا من طبيعة تمثّل العالم بكائناته و ظواهره و أشيائه ..

و يمكن ضمن هذا المنحى ، استدعاء شكلين من الكُليّة ، نراهما نافعين في تقريب الغرض المقصود : أوّلهما يتّصل بالكُلية المتكاملة الموحّدة و المركّزة ، حيث التفكير هنا متّصل متتابع و علاماته متجاورة متجاذبة إلى حدّ الاستنفاد و العودة إلى نقطة البداية .. هذه الكُلية تنتمي إلى ثقافة الكمال و الاستمرار ؛ إذ الأجزاء تندمج بقوّة كنقاط الماء المتضامنة في محيط .. أمّا الشكل الثاني للتوحيد ، فيتّخذ صيغة كُلية منثورة تجميعية ممتدّة ، تتكوّن ظاهريا من أجزاء منفصلة بعضها عن بعض كما لو أنّنا أمام أشجار متفرقة في غابة فسيحة ..

لا شكّ أنّ هذا التركيب الشذري ، ينحت فوضى سردية جميلة تستدعي قارئا يقظا يتذوّق الانفصال و التباعد ، و يقدّر قيمة (الفراغ)، بحيث يساهم بدوره في تشكيل هُوّية النصّ و القبض على رهانه الفنّي و المعرفي .. و من المؤكّد أنّ الرواية قد استوحت الواقع الجزائري من جهة تمثيل انكساراته الاجتماعية و السياسية و تصوير مظاهر الفساد فيه ، كما أنّها شخّصت حلمه بالعدالة الاجتماعية في مرحلة ما بعد الاحتلال .. غير أنّ هذه المقاصد المشكّلة للسياق و إن رافقت النصّ ، فإنّها تموقعت أيضا خارجه ، بحيث أفضى ظهورها

العرضي و المختلف ، إلى انتصار الشكل و تجسيد نزاهة الكتابة التي لا تطمس الإحالة ، بل تجعلها غامضة و مشرقة في الوقت ذاته ..

و ليس توظيف الإيديولوجي ممّا يؤخذ على الأديب ، أو يُردّ عليه .. لا يمكن تصوّر عمل فنّي بدون إيديولوجيا ، لكن ما ندعو إليه ، هو إبداعٌ يصهر الإيديولوجي في بوتقة الفنّي ؛ بحيث لا يشعر المتلقّي أنّه أمام خطاب سياسيّ مغلّف بـ (رداء أدبيّ رثّ ، لا يستر عورة المعاني) .. فالحياة لا نعيشها كواقع ماديّ ، و إنّما نعيشها كتمثّلات و أوهام و تخيّلات .. مثلما أكد **بورديو** على أنّ الوظائف الاجتماعية ليست إلا تخييلات و أوهام اجتماعية .. [1] تلك التمثّلات التي تساعدنا على التغلّب على فظاعة الواقع و إكراهاته ، و تدفعنا إلى مواصلة الحياة .. ينطبق هذا الكلام على النصّ الأدبي الذي يشخّص الراهن ، أملا في مستقبل أحسن ، لأنّ الأدب على الرغم من تناوله للواقع الراهن أو عودته إلى الماضي فهو مشدود نحو المستقبل لا محالة ..

في هذه الرواية بالذات ، نجد الروائي قد أحالنا على هذه (**الفوبيا**) الاجتماعية المطبوعة بجزائرية خالصة ؛ قلق الأفكار، قلق السؤال ، قلق الأشياء .. لذلك لم نجد أنفسنا غرباء في عوالمها ، إذ أنّ أحداثها و أشخاصها بنية ثابتة في المتخيّل الاجتماعي الجزائري ؛ شخصيات الرواية ، التي نقلها الروائي من فضائها الاجتماعي إلى فضاء المتخيّل بشكل نسج فيه ذاكرتنا الجماعية .. فهل الأدب إلاّ هذه النقلة التي تحدثها الأسلبة ، إن على مستوى التهجين أو على مستوى تعدّد الأصوات الناطق داخل متن الحكاية ؟؟.. الرواية كما يتصوّرها **باختين** " بمثابة بيئة خارج – أدبية " [2] و لعلّ الصارخ في هذه الرواية ، أنّها جاءت على شاكلة المتعدّد لسانيا وصوتيا ؛ حيث تعدّدت داخلها الطبقات المعرفية ، فشكّلت (لا تجانسا) أسلوبيا ، عبّر عن التناقض الاجتماعي أو الاختلاف السوسيوثقافي في منظومة الحوار اللغوي ...

لقد فتحت المجال واسعا للشخصيات أن تتحدّث عن نفسها دون أيّة سلطة أو رقابة .. و هذه الميزة خاصّية أصبحت تتعلّق بالكتابة الروائية الجزائرية عموما ، خاصّة مع النقلة التي عرفها المجتمع و التي أصبحت تمارس

1 / بيار بورديو . الرمز و السلطة . ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي . دار توبقال . الدار البيضاء . 1986 . ص : 25 .

2 / حسين فيلا لي . السمة والنص السردي . منشورات أهل القلم . الجزائر . 2003 . ص : 30 .

هيمنتها في صناعة الخطاب عموما و الخطاب الأدبي على وجه الخصوص ، فدخل الخطاب الروائي في حالة توصيف لهذا الواقع ، انطلاقا من أولى العتبات النصية : **العنوان** ؟؟؟

سيميائية العنوان في رواية " أشجار القيامة " :

لو انطلقنا من الفرضية التي تزعم أنّ العنوان بنية سابقة لمتضمّن في فعل الحكي ، لجاز لنا القول إنّ الحكاية مبنية في كينونتها على (العنوان / الصفر) .. مع العلم أنّ العنوان لاحقٌ معرفيّ و سابق بنيوي ؛ فاللاحق منه يحدّد سابق القول الذي يتحدّد حكايةً قبل أن يُوجد عنوانا ، لأنّ الحكاية قد مضت في حالة تسمية حتى تشكّل الوسم المتقدّم الذي أطلقناه في شكل عنونة .. و السابق البنيوي هو عبارة بصرية " عازمة على القول " [3] متضمّنة لأفعالها و محفّزة للدلالة أن تقول مقولا ؛ ما يعني أنّ العنوان سيؤول إلى القول أو هو متضمّن معنى القول .. لعلّ هذا المنطلق الذي ينزع فيه القول منزع التلميح تارة و التصريح تارة أخرى ، هو الذي حدّدته دلالات العنوان في اللسان العربي و الذي كان مدار الإبانة فيه على جانبين [4]:

1/ – الظهور ، يُقال : " عنا النبت يعنو ؛ إذا ظهر " ..

2/ – الأثر ، قال **ابن برّي** : و العنوان الأثر ، قال **سوّار بن المضرّب** :

و حاجةٌ دون أخرى قد سنحت بها ** جعلتُها للتي أخفيتُ عُنوانا .

و مع أنّ دلالة "عَنَا " في المعاجم العربية قُصد بها أكثر من دلالة ، إلا أنّ أقربها إلى ما نريد تصوّره هو دلالة الظهور و الأثر ، لكون العنوان يشتغل على الإبانة البصرية التي تحيل نفسها على الإغراء الدلالي ... و الظهور و البروز يعني الإبانة عن الجسد ، و هي حركة بصرية تحيل على الرؤية ، لأنّ البارز يُبيّن عن نفسه فهو يتجسّد نصّا يكشف عن مفاتنه ، و هل النصّ غير الوضوح و البروز ؟؟.. و لعلّه القاسم الذي يجعل العنوان نصّا ؛ فالعنوان يدفع نصيّته تجري إلى القول من خلال المتبقّي من القول داخله ، لأنّ آثار الحكي تبدو سيميائيافي شكل طاقة

3 / د/ ب . بركة . مبادئ تحليل النصوص الأدبية . مكتبة لبنان . بيروت . ط1 . دت . ص : 25 .

4 / المرجع نفسه . ص : 25 .

كامنة داخله ، فإذا كان اللفظ هو الواضح عنوانا ، فإنّ القول هو الخفيّ معنى .. و هذه لعبة الحضور و الغياب لذلك قال **هيدجر** : (الوضوح هو أكثر الأشياء غموضا ..) ..

و الظهور في خاصّية العنونة لا يكون إلا سمة أو علامة على معنى يحيل أو يفضى إليه ، فهو لا يدل بنفسه و إنّما بالحكاية التي سيرويها هذا العنوان ؛ بالحكاية يتحدّد معنى هذا النصّ ، لذلك فالعلاقة التي تحكم المرسل بالمرسل إليه هي علاقة تفاعل نصيّ ، و في البنية المتقدمة يكون العنوان جزءًا من هذا البناء العام لعالم النصّ ، و يلج العالم في مفاعلة ناتجة عن نشاط التعاضد التأويلي الذي يقدّمه القارئ ، منطلقه البدئي هو العلامة العنوانية .. و عليه يشتغل العنوان على الإنابة ؛ فهو ينوب عن (النصّ / الحكاية) ، يقول ما لا تقوله ، إنّه بعبارة أخرى : مصادرة على المطلوب ..

العنوان إذًا ، من أهمّ العلامات التي تحقّق نصيّة النصّ ، لأنّ النصّ لا يتكامل إلا إذا شكّل عنونته ، فهو تكامل قائم على أساس الإحالة البينية بين العنوان و الحكاية ، أو هو نوع من التناصّ و الرابط أساس نحوي ، لأنّ العنوان نصّ ؛ مبتدأ في نصيّته و الحكاية ككلّ هي الخبر ؛ العنوان مسندٌ إليه و (الحكاية / المتن) مسند .. هنا يرى **أندريه مارتنيه** " أنّ العنوان يشكّل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه إليه فعل التلقّي ، بوصفه أعلى سلطة تلقّ ممكنة ، و لتميّزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن و لاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرّة إلى العالم و إلى النصّ و إلى المرسل "[5] لذلك علينا أن نفكّك الشيفرة التي يختزنها العنوان انطلاقا من النظام البلاغي الذي يحيل عليه " دون أن ننسى أنّ التحليل اللغوي لدلالة الإيحاء ، ينبغي أن لا يختلط بـ (أسلوبية الأزمنة) لأنّ الأسلوبية تُعنى بدراسة الشيفرات التي تعمل على مستوى اللغة "Langue .."[6]

تتحقّق شعرية العنوان و جماليته من خلال الخاصّية الأسلوبية التي يختزنها ، فهو مركّب أسلوبي تعدل به الشيفرة إلى الإحالة الناتجة عن التأويل ، و هنا يحقّق التأويل شعريته .. فبين المركّب الأسلوبي و التلقّي التأويلي ، مسافة جمالية ينتقل فيها العنوان من كونه نصّا مغلقا على بنيته ، إلى انفتاح على شعرية التأويل ..كما يندرج العنوان كمؤشّر واحد على جملة من العلامات السيميائية ، تتعاضد فيما بينها لتبني لنا موضوع الحكاية و تدخل

5 / حسين فيلا لي . السمة والنص السردي . مرجع سابق . ص : 39 .

6 / المرجع نفسه . ص : 107 .

كلها في دور واحد نطلق عليه شبكة القراءة .. لكن وحده القارئ النموذجي هو الذي يستطيع أن يتخطّى هذه العتبات (Seuils) ، هذه الشبكة التي تدخل مع النسق السوسيوثقافي للقرّاء في تفاعل نصّي مشترك . و من خلال هذا التفاعل يتمّ بناء العوامل المرجعية للنص ..

تأسيسا على ما تمّ تحديده ، فإنّ للعنونة استراتيجية خاصّة وجب معها أن نعيد بناء الموضوع الجماليّ انطلاقا من قيمة الاقتصاد اللغوي . نقصد هنا طبيعة العلاقات الإيحائية للعنوان ، لأنّها كما يقول **دي سوسير** : (ذات منشأ لغوي) ؛ حيث تنفذ لغة العنوان إلى جوانيّة النّص فتحدث فيه انتشارا لمعانيه و مقاصده ، فإذا كان العنوان (دالا) ، فالنصّ (مدلول) ؛ حيث تنتشر الدلالة و تتشتّت في ربوع النصّ .. وعن هذا التشتّت الدلالي تتخلّق شعرية النصّ نتيجة الإرجاء و التأجيل الدلاليين ...

دلالة اللون الأصفر في عنوان رواية " أشجار القيامة " :

لا شكّ أنّ الألوان قد ارتبطت بشكل أو بآخر ، بنفسية الإنسان منذ فجر الحياة ؛ لذلك نرى الناس يأخذون من الوقت ما يكفيهم أو يزيد عن حاجتهم ، في اختيار اللون المناسب لطلاء منزل أو اقتناء أثاث أو شراء ثوب أو .. من ذلك مثلا ، ما تعارف عليه الناس من تخصيص اللون الأزرق الفاتح للأطفال الذكور و الزهريّ الفاتح للإناث .. بل أكثر من ذلك ، فقد ارتبطت لدينا الألوان حتّى باللغة ؛ فأنتجنا جملة من التراكيب اللغوية من قبيل : ضحكة صفراء ، أيام سوداء ، كذبة بيضاء و غيرها كثير .. و للتأكيد على أهمّية الألوان و ارتباطها بنفسية الأشخاص ، ظهر علم جديد ، هو أحد الفروع الحديثة لعلم النفس العام ، يسمّى " علم النفس اللوني " ..

و من الأوائل الذين اهتمّوا بهذه الدلالات ، شركات التسويق التي تبذل الجهد الأكبر في كيفية الترويج لمنتجاتها عن طريق ربط دلالة اللون بما تهدف إلى الترويج له ، و لفت انتباه المستهلك إليه ، مستغلةً بذلك ، ما ارتبط في أذهان الناس و وجدانهم من دلالة أو دلالات لكل لون ؛ فاللون الأحمر عادة ما يدلّ على القوّة و الإثارة و العاطفة و الحبّ و الطاقة و الخطر و حبّ المغامرة ...

أما اللون الأزرق ، فغالبا ما يدلّ على الثقة و الأمان و الاستقرار و النجاح و المهنيّة و الانتماء إلى العمل و الموثوقية و الهدوء .. كما يدلّ اللون الأبيض على النقاء و الصفاء و النظافة و الوضوح و البراءة و البساطة .. مثلما يدلّ اللون الزهري على النعومة و الجمال و النضارة و الأمومة و الحنان و الرقّة و الرومانسية ..

و يدلّ الأسود من زاويته على الفخامة و الرسميات و الجدّية و الأناقة و الغموض .. و هكذا نجد كل لون في الطبيعة مرتبطا برمزية و دلالة من وحي الثقافة التي أنتجتها ..

الأصفر – من وجهة النظر العلمية الصرف – لون مكوّن من خليط من اللونين الأحمر و الأخضر .. (و لذلك في عرفنا الديني رمزية عميقة جدّا ؛ النار و الجنة) ، أمّا رمزيته في الموروث الثقافي الغربي ، فهو رمزٌللثراء المستمدّ من لون الذهب و الشمس ، و الشغف و الحبّ .. و هو أيضا رمز الخديعة و الغشّ و المرض ؛ تُسمّى صحف الإشاعات بالصحافة الصفراء .. و تُسمّى الابتسامة المتكلّفة التي تكون دون شعور حقيقيّ بالفرح ، ابتسامة صفراء ...

كما قد تختلف دلالات الألوان باختلاف الحضارات و الشعوب ؛ فالأصفر عند الصينيين مثلا ، رمزٌ للحياة الطويلة و السعادة ، و كذلك رمز للإمبراطور و الإمبراطورية ، كمايعتبر لونا مقدّسا عند الهندوس ؛ فأكثر رجال الدين عندهم ، لون لباسهم الأصفر أو الأبيض .. يُعتبر هذا اللون من أشدّ الألوان فرحا لأنّه مثيرٌ للغاية و مبهجٌ ، يمثل قمّة التوهّج و الإشراق و يُعدّ من أكثر الألوان إضاءة و نورانية ،لأنّه لون الشمس و مصدر الضوء ؛ واهبة الحرارة و الحياة و النشاط و السرور.. كما استخدمه المصريونالقدامى رمزًا لآلهة الشمس و الوقاية من المرض ..

أمّا اللون الأصفر في ثقافتنا العربية ، فله دلالة أخرى قد تناقض الأولى ، هي دلالته على الحزن و الهمّ و الذبول و الكسل و الموت و الفناء ... ربما ترتبط هذه الدلالة بالخريف و موت الطبيعة و الصحاري الجافّة و صفرة وجوه المرضى ؛ " .. حتّى إذا أخذت الأرض زخرفها و ازّيّنت و ظنّ أهلها أنّهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدًا كأن لم تغن بالأمس .. " [7]... انطلاقا من هنا ، يمكن وضع كتابة عنوان الرواية باللون الأصفر في هذا السياق التأويلي و قراءتها وفق مقتضياته :

دائرة اشتغال العتبات النصية وفق حضورها في رواية " أشجار القيامة" :

عتبة العنوان:

7 / سورة يونس . الآية : 24 .

العنوان نصّ آخر، له دلالته الضمنية في الخطاب الروائي ، " معناه من وظيفته ؛ لأنّ عنوان الشيء دليله .. وضعه أن يكون في بداية المصنّف ، فهو خير ما يساعدنا في كشف غرض المؤلف " [8] .. أو هو الوجه الآخر للمؤلف ، نجده مُرفقا بمؤشر أجناسيindication générique محدّد لجنس العمل الأدبي (الرواية في هذا المقام) يتموضع على صفحة الغلاف باللون الأصفر المنفتح على جملة من الدلالات و الإيحاءات : الهمّ و الغمّ و الكآبة الحزن و مرارة العيش و النهاية و العدم و الانعدام و ..

كان **جيرار جينيت** قد أقحم العنوان في مؤلفه الشهير " **طروس**Palimpsestes " ضمن ما سمّاه بـ " النصّية المصاحبة " عند تقسيمه التناصّ إلى خمسة أنواع ... و النصّية المصاحبة عنده هي : العنوان ، عنوان الفصل أو الجزء ، المقدّمة ، التصدير ، الهامش ، الرسوم ، الغلاف ، الإهداء ،.. و كل ما يحيط بالنصّ من علامات أو إشارات ... قبل أن يفصّل فيه القول أكثر في مؤلفه الضخم الذي نشره سنة 1987 ، و خصّصه لدراسة ظاهرة العتبات (seuils) .

لعلّ الصيغة اللغوية المشكّلة للعنوان ، تستفزّنا لنتحرّى البحث في المستويين : مستوى الخفاء و مستوى التجلّي ، و ذلك برصد الذبذبات الدلالية على الصعيدين النحوي و المعجمي من جهة ، و قراءة ما خلف السطور و ما بينها ، على الصعيد الدلالي و التأويلي ..

المستوى النحوي :

و ذلك بتحديد المحلّ الإعرابي لكلّ لفظة من العنوان المتمظهر في صيغة جملة اسمية متفرّعة إلى وحدتين أساسيتين هما : أشجار/ خبر مرفوع و علامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره لمبتدأ محذوف تقديره (هذه ..) و هو مضاف ... القيامة / مضاف إليه مجرور و علامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره ..

المستوى المعجمي :

8 / عبد الرزاق بلال . مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم " . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء / بيروت . 2000 . ص : 16 .

جاء في لسان العرب في مادة (شجر) : الشجرة الواحدة تُجمع على الشجر و الشجرات و الأشجار و المجتمع الكثير منه في منبته : شجراء .. و الشجر من النبات : ما قام على ساق ، و قيل الشجر كل ما سمَا بنفسه ، دقّ أو جلّ ، قاوم الشتاء أو عجز عنه ، و الواحدة من كل ذلك شجرة .. و قالوا شيرة فأبدلوا الجيم ياءً ، فإمّا أن يكون ذلك على لغة من قال شجرة و إمّا أن تكون الكسرة لمجاورتها الياء .. " [9] أما مفهوم القيامة ، فنجده في مادة (قوم) .. يعرّفها ابن منظور في قوله : ".. و يوم القيامة : يوم البعث ، و في التهذيب :القيامة يوم البعث يقوم فيه الخلق بين يديّ الحيّ القيّوم ... و في الحديث النبوي الشريف ذُكر يوم القيامة في غير ما غير موضع ، و قيل : أصله من مصدر قام الخلق من قبورهم قيامةً ، و قيل هو تعريب لـ (قيمثا) و هو بالسريانية بهذا المعنى .. و قال ابن سيّده : و يوم القيامة يوم الجمعة و منه قول كعب بن مالك : أتظلم رجلا يوم القيامة ؟؟.. و مضت قويمة من الليل أي ساعة أو قطعة منه .." [10]

يبدو من تعريف المفردتين المعجميتين في لسان العرب ، أنّ المؤلف قد بنى بعناية فائقة عنوان روايته حين جعل الأشجار تفجّر جملة من الدلالات الممكنة : شباب حيّه و مدينته و بلدته (الشريحة الأكثر عددا في المجتمع الجزائري) ، فيما جاء معنى القيامة تلميحا حينا و تصريحا في أحايين كثيرة ، يوحي بضرورة قيام الثورة .. الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ العنوان الحقيقي هو " شباب الثورة " في مقابل العنوان المجازي " أشجار القيامة ..."

المستوى الدلالي :

يتيح لنا العنوان فهمًا مُسبقا للرواية ، لأنّه يصرح بالقيامة ؛ أي ما بعد الموت .. و قيام القيامة يوحي بالخوف و الهول و الذهول و الفزع و الضياع و التشتّت و التشظّي و ما إلى ذلك من علامات الخوف و الرهبة و الرغبة .. لكنّ اقتران القيامة بالأشجار ، هو في حقيقته اقتران الطبيعة بما فوق الطبيعة .. اقتران الدنيوي بالأخروي .. اقتران الحاضر بالغائب .. اقتران الكائن بالممكن .. فيه بعضٌ من إشارات الثبات و الحياة و الإصرار عليها ، و فيه علامات الخوف من فجأة الشرّ فيها .. لذلك يظلّ العنوان غامضا مستعصيا على الإدراك ما لم يتمّ تصفّح أوراق الرواية كاملة ، لإزاحة هذا الضباب الكثيف الذي يلفّ الرواية برمّتها ..

9 / ابن منظور . لسان العرب (المجلد الثامن) . دار الصدارة . طبعة أولى جديدة و منقحة . بيروت . د ت . ص : 24 .

10 / ابن منظور .، لسان العرب (المجلد الثاني عشر) . دار الصدارة . طبعة أولى جديدة و منقحة . بيروت . د ت . ص : 229.

اتّخذت الرواية ، إذًا، عنوانا غريبا و محيّرا ، فيه ما يشبه محاولة خلق ألفة ما ، بين المتضادّات و المتناقضات ، بهدف تضليل القارئ ، عن طريق تعتيم سُبل الوصول إلى (الحقيقة) أو إلى المغزى المراد استنباطه .. ففي أوّل استقراء للعنوان ، توحي الأشجار بالمكان كما توحي القيامة بالزمان البعيد ، و هي قراءة سرعان ما تبدّدها القراءة المتأنّية للرواية و التامّة لها ، حين يتحوّل المكان إلى شخصيات و يتحوّل الزمان إلى مصائر تلك الشخصيات ...

" أشجار القيامة " هو أيضا ، عنوان مشبعٌ بالنظر الثاقب و الرؤية المستقبلية ، لأنّه يحمل شحنة دلالية مكثّفة و رامزة ، تعبّر عن وعي الكاتب بعالمه الإبداعي الصادر عن وعيه بالعالم المحيط به ، إنّه يحمل رؤية يودّ إسقاطها على مشروعه الروائي ، رؤية معرفية نسبية عن الذات أو الذوات التي أثّث بها نصّه الروائي ... إنّ محاولة فكّ شيفرات العنوان ، لهي محاولة عصيّة و مستعصية ، كون هذا الأخير لا يفصح عن مكنونات النصّ المعطى و مكبوتاته بيسر و سهولة ، حيث لا يلمّح حتى مجرّد التلميح إلى القضايا المثارة فيه ، بل يظلّ عُقدة ضخمة منسوجة بإحكام يرجى حلُّ خيوطها بتأنّ و روّية ، ليتبيّن القارئ في نهاية المطاف ، مدى جسارة المؤلف في حبكها و حياكتها ..

المستوى التأويلي : " عتبات العناوين الفرعية في رواية أشجار القيامة "

لن يتأتّى التأويل " السليم " إن لم تسبقه قراءة واعية متمعّنة و فاحصة و كاشفة لمضامين الرواية .. هي قراءة عناوينها الفرعية التي أتاحت مساحة أخرى في هذا النصّ لمجموعة من شخوص الرواية كي تسرد هي الأخرى قصّتها (مأساتها) : بلسان الراوي ، بلسان كريمة ، بلسان زهرة ، بلسان القارئ و بلسان الروائي .. تُعدّ تقنية العتبات النصّية في هذه الرواية بمثابة الإشارات الدالة ، القائمة بإرشاد المتلقّي و توجيهه نحو لملمة خيوط النصّ السردي المتناثرة هنا و هناك ، بُغية استنطاق الدلالة و تفجير تفاصيلها .. نوجزها فيما يلي :

1/ بلسان الراوي : من ص 7 إلى ص 111 ؛ أي ما مجموعه 105 صفحات و ما نسبته 53.57 %
2/ بلسان كريمة : من ص 113 إلى ص 129 ؛ أي ما مجموعه 17 صفحة و ما نسبته 8.67 %
3/ بلسان القارئ : من ص131 إلى ص 140 ؛ أي ما مجموعه 10 صفحات و ما نسبته 5.10 %
4/ بلسان الروائي : من ص 141 إلى ص 144 ؛ أي ما مجموعه 14 صفحة و ما نسبته 7.14 %
5/ بلسان الراوي : من ص 145 إلى ص 160 ؛ أي ما مجموعه 16 صفحة و ما نسبته 8.16 %

6/ بلسان كريمة : من ص 161 إلى ص 178 ؛ أي ما مجموعه 18 صفحة و ما نسبته 9.18 %

7/ بلسان زهرة : من ص 179 إلى ص 196 ؛ أي ما مجموعه 18 صفحة و ما نسبته 9.18 %

8/ بلسان الراوي : من ص 197 إلى 204 ؛ أي ما مجموعه 8 صفحات و ما نسبته 4.08 %

عتبة السارد (الراوي) :

من الطبيعيّ أن يشغل الراوي حيزًا أكبر من العمل السردي، فهو الذي أسندت إليه البطولة ، فكان يسرد وقائع ما بعد الحياة و ما قبلها بضمير المتكلّم : " ..لم أتصوّر الموت سهلا أبدا ، تصوّرت الحياة دائما صعبة ... " [11] و مثل ذلك قوله تصريحا لا تلميحا : " .. قُتلتُ في ذلك اليوم من شهر .. من عام ... عندما غمر الظلام العالم ، و توقفت الحركة و دبّ نعاس كلّي في جسمي و بسرعة كنت في مكان و زمان آخر .. في طريق لا نهائي ينتظرني كي أسير فيه .. هكذا بدأت الحكاية يومها .. " [12]

و لهذا الحضور نسبته المئوية التي تثبت مدى هيمنة الراوي على المحكي ، هو استحواذ يفوق سرده نصف العمل الروائي (65.85%) .. الراوي شخصية مشاركة في أحداث الرواية ، يفتح عالمه السردي من حيث انتهى هو من عرض الأحداث ، فيبدأ بالخاتمة المتمثّلة في انتحاره في حادث مرور سيارة ، أو ما بعد الخاتمة (هو ما بعد الموت) ، ليسرد لنا آلامه و آماله في مدينة مُثقلة بالأحزان و الأسرار : " .. أسأل نفسي كيف أخاطر بسرد حكاية قتلي ، أ ليس من الجنون أن يعلم الناس هذه القصّة بطولها و عرضها و أسرارها و غياهبها .. أ ليس من المستحسن أن تبقى الحقيقة نائمة في صمت ، أن يبقى الصمت هو لغة الحقيقة الوحيدة ، أن لا يكون هناك إلاّ الصمت المزعج للحقيقة .. أ ليس من الأفضل أن لا يعرف الجميع أيّ سرّ .. " [13]

11 / الرواية . ص : 12 .

12 / الرواية . ص : 15 .

13 / الرواية . ص : 18 .

هكذا يتلاعب الراوي بالأزمنة ، ضاربا نظامها عرض الحائط ، غير مبال بالتشويش الذي قد يخلقه بذهن المتلقّي ، يستهلّ سرده بالنهاية وصولا إلى البداية .. و لطالما وجدنا نصوصا سردية تعرض – بامتياز– لهذا النمط من الانقلاب الزمني في سير الأحداث .. أمّا أحداثه هو ، فكانت بحثا عن الثورة في الكتابة ، برفضه واقع الحال في البلاد بسبب تفشّي الآفات الاجتماعية و الفتن ما ظهر منها و ما بطن .. و ما لهذه الأسباب من انزلاقات كارثية مُفضية إلى الموت بشتى أشكاله ؛ (عن طريق الانتحار ، الاغتيال ، التعذيب ، الاغتراب ، أو حتى الموت بفقدان العقل ..) ..

عتبة كريمة :

أما حضور شخصية كريمة عشيقة الراوي ، فيحتلّ المرتبة الثانية في العمل الروائي ، ذلك لأنّها ساهمت في تطوير الحدث و دفعه إلى الاتجاه المعاكس الذي اختاره هذا الأخير ؛ باسم الحب راحت تدمّر مساعيه و تغلق في وجهه أبواب الأمل في الحياة السعيدة : " لم يبق لي إلاّ هذا الرجل ، أحبّه ، لقد ضحّيت من أجله ، عذّبت نفسي ، قهرتها بزيجات متعبة ، و منهكة ، حاولت أن أتحرّر منه لم أستطع ، و لهذا قمت بكلّ ما قمت به ، جعلته يدفع مثل الآخرين الثمن .. إنّ دافعي كان الحب ، الحب الأعمق ، أي الحب الذي يقود إلى الهاوية ، إلى الجرح ، إلى مكان مظلم في النفس ، إلى النقطة السوداء في الحياة ، إلى الجوهر الإنساني القائم على التناقض و المفارقات .. " [14]

تتمتّع شخصية كريمة بحضور نسبيّ أعلى و أقوى من باقي شخصيات الرواية (17.85%) ، ذلك لأنّها طاردت الراوي في حبّه لزهرة زوجة رفيقه ساعد ، فكريمة هي كريمة بعواطفها الفيّاضة اتجاهه ، و كريمة بخططها الدنيئة للحيلولة بينه و بين زهرة ؛ " .. كنت أريد في الحقيقة أن أنتقم منها هي زهرة لا غير ، هي التي أخذت حبّي الكبير ، حبّي الذي نما و ترعرع فيّ منذ الصغر ، أردت أن أضربها في العمق ، أن أشعرها بكيّ الفراق ، و عذاب الانفصال عمّن تهوى و تحبّ .. تصوّرتها ضربة قاضية لكن فشلت ، بقيت صامدة ، و لم أدر أنّني بتفريقها عن زوجها سأفتح باب التمنّيات لحبيبي ، شعرت أنّ الدائرة تنغلق عليّ ، أنّني فريسة لمكائدي .. " [15]

14 / الرواية . ص ، ص : 173 ، 174 .

15 / الرواية . ص : 175 .

إذا كان الراوي قد قدّم الرواية بلسانه ثلاث مرّات ، فإنّنا نلاحظه يمتطي الزمن تارة إلى الحاضر و تارة أخرى إلى الماضي ، بينما تتكدّس الأحداث مع شخصية كريمة ، و تتراكم لحدّ التضخّم ؛ تسرد خلجات نفسها و مصائبها و تبوح بأسرارها و تسترسل في تصوير علاقتها بالراوي و تتأسّف على حياتها الضائعة مع طليقيها .. لقد عُلّقت الأحداث برقبة كريمة ، فكانت السرّ المكنون من وراء اختيار المؤلّف لغلاف روايته الذي لا يمتّ بصلة إلى عنوانها .. غلافٌ صُوّرت على نصفه الأيمن امرأة شبه عارية ، تنظر إلى الأرض أو إلى الفراغ ، و ملامح الحزن على وجهها ؛ تأسّفا على ضياع حلمها في تحقيق ما تصبو إليه من حبّ و تودّد للراوي .. فيما اكتسى باقي الغلاف اللون الأخضر المنحدر من خضرة الأشجار في الرواية ..

عتبة زهرة :

زهرة زوجة ساعد المناضل رفيق الراوي .. اتّصفت بالرصانة و الصبر و الوفاء لزوجها المسجون ، ذات مبادئ و أخلاق عالية ، لم تعرف الانكسار و لا الضعف على الرغم من بعدها عن أهلها و ذويها .. مثقّفة و ذكيّة ، افتُتن بها الراوي لأنّها تمتلك روحا كبيرة .. تركت النظام البرجوازي و اختارت النظام الثوري المناهض لكلّ أشكال الظلم و الجور و الطغيان و الإقصاء و التهميش .. رفقة ساعد ، يوظّفها الراوي أيضا لتكون شاهدًا على موته و موت كريمة الذي تحقّق بفعل طعنة خنجر من طليقها إسماعيل ..

زهرة علامة من علامات التعجّب في المسار الروائي ، ذلك لأنّها حملت وعيا بالعالم ، و تشبّعت بعقلانية فريدة و بحسّ شعوري مرهف .. " علاقتنا بقيت متماسكة ، عملتُ في مدرسة فرنسية أوّل الأمر ، كانت الجزائر بالرغم من ذلك تستعيد عافيتها ، و الناس تتأقلم مع الأوضاع الجديدة ، الخلافات على الحكم كانت متواصلة ، لكن لا أنا و لا ساعد كنّا نوليها آذاننا ، كنّا نشعر أنّ الأمر تجاوز أحلامنا الطوباوية ، و أنّ الواقع صار سافرًا من الأقنعة و عاريًا من أيّ مُثل .. " [16]

و كان نصيبها من الرواية ، أن خصّها الراوي بالمكان ، لأنّها جمعت بين " بيت المطالعة " في بيتها و بين سجن زوجها المناضل و بين اختيار المنفى في الأخير ، بعدما فقدت الأحبّة و الرفاق .. أمّا عن حاصل تقدير

16 / الرواية . ص : 190 .

حضورها بالنسبة المئوية ، فهو يشكّل نصف ما قُدّرَ لشخصية كريمة (9.18%) ، و السبب راجع ربما ، إلى أنّها ملتزمة و محترمة ، لم تساير الراوي في رغباته و لم تبادله شيئا منها ، بل كانت راجحة العقل و مخلصة ..

عتبة الروائي :

هي عتبة يعلّق فيها الروائي على عمل الراوي في سرده لحكاية الرواية ، يناقش تعقيداتها من خلال إشكالية تعالق مجموعة من الثنائيات كالحقيقة و الأقنعة ، الحياة و الرواية ، الراوي و الروائي .. و هي أيضا قسم من (النصّ الفوقي) المدرج في النصّ الروائي ربما لضرورة تجريبية ، لها وظيفة جمالية و تنبيهية معًا .. و هي آخر عتبة من العناوين الفرعية الحاصلة على النسبة الأضعف بعد نسبة القارئ ، من مجموع النسب المدروسة أعلاه (7.14%) ...

عتبة الإهداء :

نجده متمثّلا في شكر – هكذا صرّح به الروائي – موجّه إلى الأصدقاء و الصديقات مع التخصيص بذكر أسماء علم : كمديرة دار الاختلاف للنشر و مدير دار العربية للعلوم و آخرين ..

كلمات التصدير " Epigraphe" :

هي كلمات أو جمل مختارة بعناية و قصد بالغين من طرف المؤلَف ، تساعدنا على فهم النصّ السردي أكثر، لها وظيفة مرجعية تكسب النصّ قيمة و دلالة ، وسمها الكاتب بعملية انتقاء لحكمتين متناقضتين ؛ الأولى عن الألم و الثانية عن السعادة ، لصاحبهما **ج . م . كويتزي** ، مقتبستين من عملين له ، مختلفين هما : " في انتظار البرابرة " و " خزي " .. حيث يقول في أحدهما : " الألم حقيقة و كل ما عدا ذلك خاضع للشكّ " [17] .. و تحته نقيض القول السابق ؛ حين يصرّح : " لا تسمّ أيّ إنسان سعيدا إلا بعد أن يموت .. " [18] .. على هذا الأساس ، تكون كلمات التصدير علامات دالة في الغالب الأعمّ ، لها إيحاءات في نفس المتلقّي لا محالة ، تشدّه شدًا إلى ضرورة ممارسة القراءة بشغف و حبّ دائمين ..

17 / الرواية . ص : 6 .

18 / الرواية . ص : 6 .

كلمة الناشر:

يعرّفها **جنيت** بكونها " إحدى خصوصيات المناصّ المعاصر .. لا تتعلّق فقط بالنقد .. نعرفها من كلّ مطبوع حامل لمؤشّرات العمل .. بعبارة أخرى ، نجدها في نصّ موجز (عادة ما يأتي من نصف صفحة إلى صفحة) ، يصف من خلال خلاصة أو أيّة وسيلة كانت ، و بكيفية غالبا ما تكون ذات قيمة ، يصف إذًا العمل الذي هو راعيه .." [19] في " أشجار القيامة " ، تمركزت كلمة الناشر على ظهر الغلاف دونما ذكر أو تحديد لاسم الناشر ، و تمثّلت في التعريف بالروائي و بآثاره الإبداعية المنشورة داخل الوطن أو خارجه (سوريا تحديدا) و بترجمة بعض تلك الآثار إلى اللغة الفرنسية .. مع اختيار لمقطع من الرواية ، على لسان الراوي واقع في الصفحة الأخيرة من الرواية ..

النص الفوقيÉpi– texteفي رواية " أشجار القيامة " :

هو أهمّ قسم إلى جانب النصّالمحيط ، و قد عرّفه **جنيت** في قوله : " هو كلّ عنصر مُناصّ ، غير ملحق بالنصّ لكنّه يتحرّك بحرية وسط فضاء فيزيائي و اجتماعي مضمر غير محدود .. مكان النصّ الفوقي هو إذًا في (وجوده في أيّ مكان خارج الكتاب) .. مثل الحوارات الإعلامية .. أو المراسلات .. أو المذكّرات .. في أيّ مكان من الكتاب ، قد يأتي مثلا في الجرائد و المجلات ، في بثّ إذاعي أو تلفزيوني ، في محاضرات و ملتقيات و كلّ تذوّق جمهوري من خلال عمل تسجيلي أو مقتطفات مطبوعة : حوارات و نقاشات جمعها المؤلف أو الوسيط ..أو حتى شهادات .. " [20]

تجسّد النصّ الفوقي في رواية " أشجار القيامة " ، بإدراج ما يشبه فصلين متتابعين ، الأول بلسان القارئ يقع في حدود عشر صفحات ، و الآخر بلسان الروائي و ضمّ أربع صفحات لا غير .. نصّ فوقي لقراءات نقدية ، توقّف السارد عن السرد ، ليسجّل اهتمامه البالغ بنقد القارئ و نقد الروائي .. و إذا ما ركّزنا على الأول فلأنّه متلقّي الخطاب الروائي و المتفاعل الأوّل معه .. تراوح نقد القارئ بين لاذع مستهجن و شاكر مستحسن ... هو نقد لقرّاء مفترضين متفاوتة أعمارهم ، من الجنسين و من طبقات اجتماعية متفاوتة أيضا ، ما بين من يمدح و

19 / بلعابد عبد الحق . عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص) . تقديم سعيد يقطين . منشورات الاختلاف . الجزائر/ الدار العربية للعلوم . بيروت . ط1 . 2008 . ص : 49 .

20 / المرجع السابق . ص : 50 .

يشكر و بين من يذمّ و يشتم ، تمّ تسجيل أربع و عشرين شهادة هي قراءات نقدية باللغة الفصحى و العامّية ، بين معلوم و مجهول الهُويّة ؛ فهذا محمد عندليب ، و بعده مسعود ، يليه (غير ممضي) ، ثم كريم داود إمام مسجد و بعده (غير ممضي) ، و آخر ممضي باسم قبيح ، و هذا طالب و سجين رأي و ثالث غير ممضي ، و كاتب كبير ، تلاه كاتب كبير آخر ، و هذه (مومس فاضلة) ، تبعها نقد رجل متديّن و رابع غير ممضي ، و ناقد و بعده طالب ثانوي ، فمجاهد متعلّم و مجاهد أميّ و امرأة مطلّقة و**نرجلة** اسم طالبة ، و تاجر ثم الناشر و مواطن سوريالي و أخيرا مريض في مصحة نفسية ..

نستأنس بقراءات لبعض من هذه الأسماء ، كقول الرجل المتديّن : " إن لم تستح فافعل ما شئت " [21] ، أو قول مجاهد أميّ : " البلاد أدّاها الواد " [22] ، أو حتى قول غير ممضيّ : " قصّتك قذرة تستحقّ عليها الشنق " [23] .. و هذا ممضيّ باسم قبيح يسخر منه فيقول : " أعتقد بأنّك كاتب كبير تستحق جائزة نوبل هاهاها .. " [24]. و **نرجلة** الطالبة تثني عليه و تقول :" عزيزي .. نبلٌ منك أن تبعث لي بأوراقك هاته ، لقد أعجبتني حقّا ... فيها الكثير من الرومانسية المتشائمة ، أتمنّى أن تواصل الكتابة حتى تكتمل الرواية .. " [25]

لعلّ رواية " أشجار القيامة " **لبشير مفتي** أن تكون نوعا جديدًا من الخطاب الروائي الذي شرع في رحلة الانتقال و التحوّل في الكتابة الروائية الجزائرية شكلا و مضمونا .. الملفت فيها ، ذلك السارد الذي يبحث عن طريق : " أين الطريق ؟؟ .. "[26] بكتابة الأحرف عموديا كما الخط الصيني لإثارة انتباه المتلقّي .. [الصين ، ذلك العملاق النائم الذي يخشى العالم كلّه أن يستفزّه أو يوقظه .. تماما مثل الشباب (الهادئ) في هذا الوطن رغم كثرة عدده ..] ، و هتافه المرير بالدعوة إلى الثورة و كأنّه تنبّأ بها حينما اجتمعت اليوم خيوطها و تشابكت فاحترقت بنارها بعض البلدان العربية ، و صار المفهوم غير المفهوم ؛ الثورة ضدّ العدو الأجنبي قديما هي الثورة ضدّ

21 / الرواية . ص : 138 .

22 / الرواية . ص : 138 .

23 / الرواية . ص : 137 .

24 / الرواية . ص : 136 .

25 / الرواية . ص : 139 .

26 / الرواية . ص : 160 .

العدو الحاكم اليوم ... هكذا تتحوّل الإيديولوجيات و الفلسفات بحسب العقود و الفترات ..." المنطقة ستثور حتما ، إن لم يكن اليوم ففي الغد .. الثورة قادمة و عليكم الاستعداد لها .. الثورة ليست مثل المنطقة(...)إنّها اختيار .. الثورة قد تكون وهمًا محرّرا للمنطقة ... لا أخاف من الثورة أخاف المنطقة ... أكره المنطقة لأنّها لم تبدأ ثورتها بعد ... أكره الثورة التي لا تأتي من المنطقة ... الثورة لا تعني أن نموت فقط ، و لكن أن نحيا كذلك .. لا توجد ضمانات و لكنّ المغامرة أجمل من الانتصار و الصمت ... قد تفشل كلّ الثورات مثل سابقاتها لكنّ الحلم لن يفشل ..... " [27] ... هي علامات للصمت ، للحلم و للعبث أيضا ....

من خلال نظرة – و إن كانت سريعة – يمكن أن نلاحظ بأنّ في الرواية عددًا من عناصر الحداثة و التجريب (تعدّد الرواة ، تكسير خطّية السرد ، تقسيم الرواية إلى أجزاء و أقسام منفصلة و متّصلة في الوقت نفسه ، التخييل الذاتي ، الخلط بين الأجناس و الأنواع الأدبية ، النقد ، التنظير ، الصوغ الموضوعاتي للقارئ ، معالجة متوازنة للواقع و الخيال...) . و بقراءة سريعة كذلك ، يمكن أن نسجّل أنّ الرواية تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد ، يعيد أو يريد أن يعيد قراءة تاريخ الثورة بمنظورات نقدية جديدة بعيدًا عن دوغمائية الخطاب الإيديولوجي و يقول المسكوت عنه ؛ يقول الخيانة و الفساد ، يقول مأساة العنف و الدمار ، يقول الخوف و القمع و الحرمان و القهر و الجنون و الموت في محيط متعفّن فاسد ..

بهذا – كما بغيره – لم تعد الكتابة هي أن تردّد الرواية خطاب الثورة الذي أمسى مسكوكا متخشّبا ، بل أن تمنح الفرصة للفرد المعزول المهدّد لأن يقول ذاكرته و تاريخه و مجتمعه ، ذاتيته وغيريته ، فكره المضطرب و نفسيته المأزومة ، تيهه و جنونه ، انتحاره و موته .. و مع ذلك ، يبدو جليّا أنّ هذه العناصر مدرسية معيارية تتردّد باستمرار كلّما تعلّق الأمر برواية تجريبية جديدة ، و يبقى شيءٌ ما ناقصًا و غائبا هو الخيط الرابط بين كلّ هذه العناصر .. أو ربما هو المدخل الذي اختارته الرواية لتقول ما تريد أن تقول و بالطريقة التي تراها أكثر ملاءمة و دلالة ..

واضحٌ للعيان أنّ هذا المدخل هو الجسد ؛ المدخل الأكثر بروزا على مستوى الإنتاج الروائي بالعالم العربي ، كما على مستوى نقده و قراءته .. و مع ذلك ، يمكننا افتراض أنّ الجسد في رواية " أشجار القيامة " يتقدّم بمعنى مغاير للمعنيين السائدين (المعنى الكلاسيكي الرومانسي الإيروتيكي و المعنى الحداثي البورنوغرافي الشهواني) ..

27 / الرواية . ص : 158 .

فرواية **بشير مفتي** و إن كانت تقول الحبّ و الجنس و الشهوة و اللذّة – ، فإنّها لا تقول ذلك إلاّ في علاقة بالقهر و الاغتراب ، بالسجن و الاعتقال ، بالعنف و الألم ، بالانتحار و الموت ، بالهذيان و الجنون ...

إنّها إذ تقول حكاية الجسد المقموع و المقهور و المسجون و المعذّب و المحروم و المقتول ، فإنّها بذلك تريد أن تحدّثنا عن قسوة الحبّ و عنفه ؛ حبّ الثورة أو حبّ المرأة أو حبّ الكتابة ، في عالم فاسد متعفّن مخنوق ، و في زمن هو زمن الثورة المغدورة ؛ زمن الخيانة و الفساد ، زمن القتل و الموت ..

الجديد في هذه الرواية لا ينحصر في كون الحكاية هي حكاية جسد ما – و ما أكثرها اليوم – ، في أنّ الرواية تكتب الجسد بمعنى من المعاني ، بالرغم من أهمّية ذلك ، بل اللافت هو أنّ الجسد نفسه هو ذات القول و الكلام في هذه الرواية ، أو على الأقل في أكثر أجزائها قوّة و تأثيرا .. الجسد هو الذي يقول ذاته و آخره ، تجربته و مصيره ، أحلامه و آلامه .. و عليه يكمن الجديد في الطريقة التي يقول بها الجسد حياته و موته ، عذابه و ألمه ، حبّه و حرمانه ، هذيانه و جنونه ..

إنّ اللافت في الرواية هو أنّ الجسد ليس موضوعا للكتابة فحسب ، بل هو الكتابة ذاتها ؛ فالجسد هنا هو الذي يقول ذاته ، هو الذي ينتج خطابه عن ذاته و جنسه و آخره ... هذا الافتراض الذي يفجّر أسئلة عديدة :

كيف تمثّلت هذه الرواية الجسد ؟؟.. ما معنى أنّ الجسد موضوع السرد و ذاته في الوقت نفسه ؟؟.. هل من الممكن أن نتحدّث عن رابط ما بين فعل الكتابة برمزيته و أدبيّته و أبعاده النفسية و الثقافية ، و بين التجربة الحيّة المأساوية التي تمتلكها الذات عن جسدها و جنسها و آخرها ؟؟ .. هل من الممكن أن نتحدّث عن جدل الجسد و الكتابة في رواية " أشجار القيامة " ؟؟.. ما النتائج التي تترتّب عن هذا الجدل ؟؟..

1ـ جدل الجسد و الكتابة :

يُعتبرالجسدعلامةرمزيةأكثرمنهكينونةمادّية ،يختزلداخلهكلّماهوبدائيو حضاري وواقعيوخيالي

،يختزلداخلهالوجودالإنسانيفيتجذّرهمعالعالملكونهمعيارالوجود الإنسانيفيهذاالخلق

،لهذاتمّاعتمادهفيالخطابالفكريالإنسانيالفلسفيوالاجتماعي والأنثروبولوجيفالأدبي

،كعلامة سيميائية حُبلبسلسلةغيرمتناهيةمنالدلالاتوالأشكال والأنساقالقابلةلتعدّديةالقراءة .. ذلك أنّ هذاالجسدينتجنصوصاطبيعيةوثقافية ،ممّا يجعلهنصّاثقافياباميتاز،قادرًاعلىتجسيد القيمالثقافيةللمجتمعالذييّنتميإليه ،ويبرزطبيعةالإيديولوجياالمتمظهرةعبرتعبيراتها الحركية ،الأمر الذي يجعلصورةالجسدتتحدّدفيأيّثقافةإنسانيةمنخلالذاكرتهاالجمعية؛ حينماتغدوهذه الصورةعلامةفارقةداخلها،تمرّرأنساقامنالسننالمتعاملبها ...

كمايعتبرالجسدركيزةأساسيةفيالعملالروائيالذيتتعلّقبهكلّمكوّناته ،باعتبارهالنواة السرديةالدلاليةالكبرىالمنتجةلتوليفاتسرديةتتعالقفيمابينهاعضويا،تُختزلفيه وظائفيةكلّالأعضاءلصالحالبُعدالثقافيوالأيديولوجيبمايجعلالسياسيوالأخلاقيو السلطوييمرّمنخلال هذه الوظائفية ، فيتحوّلالجسدفيالروايةإلىرمزذيبعدإيديولوجيكبير ،يطرح رؤيةالكاتبحولقضاياااجتماعيةمختلفةفيظلّكسرالتابوهاتوتخطّيالمحرّمات ،و خرق المألوف من القيم و المواضعات ..

إذاكانللجسدلغة، فهيتلكالكلماتالخارجيةأوالرموزالخارجيةعننطاقه والتييكتسبها منثقافته ؛الكلمةهي الإنسانوالإنسانهوالكلمةبعينها؛فحركاتالجسدتدخلفيمفرداتاللغةالمستعملة ..و لأنّها اللغةالمرئيةمنالإشارات والإيحاءاتوالرموزوالوضعياتالتييتّخذهاالجسمو حتى حركاتالأعضاء، فإنّالجسديتحوّل بموجب ذلك إلى أداةيوظفهاالخطابالبصريلبناءرسالته الفنّية ..

الجسدوحدة كُليّةلايمكنتفكيكها

،كونهطاقةبيولوجيةوطاقةجنسيةوطاقةإيديولوجيةتأخذمعناهامنبُعدهاالتداوليفيأيّثقافةمنالثقافات .. لذلك فغالبا ما تكونصورةالجسدناتجةعنفعلالثقافةالذكوريةو محاولةالمجتمعتثبيتهاو ترسيخها في الوجدان الجمعي .. ونتيجةلهذهالمرجعيةالحضاريةللصورةالجسديةالنسوية ،تقلّصتصورة(جسدالأنثى) وتحوّلتإلىمجرّدسلعة ،وتمّاستثمارهذاالجسدثقافيا ،حيثمازالتصورتهتختبئتحتترسّباتاللغةوالثقافة ،علىاعتبارهاكائنامشحوناداخلاللغة ..

الاشتغالالجسديفيرواية "أشجار القيامة " كانوفقمنظورالمقدّسو المدنّس ،ظلّمنخلالهالسارد يبثّ أبعادًادلاليةتُعيدصياغةالوعيبمفهومالجسدتحتصورةالجسدالنقيّ الخالص / و النجس المدنّس ، فيبعدهالروحي و فيظلّالمنظومةالثقافيةالتيتحاصرهبالمفاهيم (الأرثوذكسية) حينيخرجمنأطرالقوانين الطبيعيةوالوضعية ،ليخلققوانينهالخاصةالتيتخدممنطقالسرد كتيمةإيديولوجية و علامةسيميائيةمشحونةبدلالاتالتحرّر ، تسعى إلىالكشفعنالقيمالاجتماعيةالتيوضعتالجسدتحتمظلةالفحولةالعربية ...

كانالجسدبوابةللنفاذإلىمجموعةمنالوقائعو مقاربتها،سواءٌ فيبعدهالمقدّسأوالمدنّس ،وتجليًّالصراعالقيمفيالثقافةالجزائرية ،بينالثقافةالأموالقيمالتيتصنعهاالذاتو التيتتحرّكوفقها ،و منخلالهايتحدّدمفهومالهُوية الشخصيةو صراعهامعالهُويةالاجتماعية ، فكان أنأنتجتلناهذهالروايةجسداأنثوياواعيابنفسهخارجالصورةالنمطية ، عكستأكثر ما عكست ، الممارساتوالانتهاكاتالتيتمارسهاالسلطةفيحقالفرد ..

يتعرضالجسدفيالروايةإلىحالةمنالاستلاب المادّيوالنفسيلمقوماتهالأنثوية ،ليدخلبوتقةالاضمحلالفيالآخر ،تحتظلالالشبقوالشهوة ،و يعلنبحثهعنوجودهفيالآخرالذييُعدّمشروعهالأولوالأخير ،ليكتشففيهعنفوانهويتحرّربهمنكلّ القيود ...

تُفتتح الرواية بلحظة خاصّة و استثنائية يعيشها جسد الراوي في تلك اللحظة الراهنة ؛ اللحظة التي يوجد فيها الجسد في غرفة الإنعاش الأشبه بالزنزانة ، هي لحظة الاستيقاظ من غيبوبة لا يعرف الراوي كم استغرقت من الوقت ... فبعد محاولة قتله أو انتحاره التي أنقذوه منها ، يستيقظ جسده ليجد الحياة ، أو ما تبقّى منها ، تناديه و تدفعه للمقاومة و تحدّي الموت .. إنّها لحظة العودة من عالم الموت و الغياب إلى عالم الحياة و الحضور؛ لحظة يتوقّف فيها الزمن ليشاهد المرء كلّ شيء و يدرك أنّه حبيس لحظة " يا لها من لحظة ! عمري كله هنا .. مجتمع في هذه النقطة ... لاشيء ينتهي و لا شيء يبدأ ،كل شيء بداية و نهاية " . [28]

يتعلّق الأمر بلحظة استثنائية طافحة بالشيء و ضدّه ، بالفرح و الكآبة ، و الجسد فيها معلّق بين الموت و الحياة ، بين هنا و هناك ، و لا يجد لأسئلته جوابا : " أين أنا الآن ؟ بعضي هناك ، و بعضي الآخر هنا .. لا أعرف أين هنا ، و لا أين هناك ؟ " [29] .. في هذه اللحظة الخاصّة ، يشعر الراوي أنّ ساعة الحسم أو

28 / بشير مفتي . أشجار القيامة . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2005 . ص ، ص : 7 ، 8 .

29 / المصدر نفسه . ص : 10 .

ساعة الحقيقة قد حلّت ؛ ساعة التذكّر و النسيان ، ساعة تجريب الحكي و تلوين الذاكرة . و ما يريده الآن هو " فتح الجرح و تشريح الجثة و قول الحقيقة .. " [30]..

فبعد أن قطع كلّ ذلك الطريق اللانهائي نحو الغياب و الموت ، نحو المجهول و اللانهاية ، لم يعد يخاف لومة لائم في قول الحقيقة ، بل إنّه لن يبرّئ نفسه ، فهو سبب من أسباب الجريمة .. و لأنّ أولئك الذين قتلوه و واروه التراب ، يريدون بذلك أن يدفنوا تاريخه و ذاكرته ، فإنّه سيحكي و يفضح هؤلاء الذين أرادوا أن ينتهوا منه بهذا الشكل ؛ " فذاكرته ما تزال تشتعل بالضوء ، و عيناه تحلمان ، و قلبه لن يموت أبدا .. " [31] ..

و بالتذكّر و استحضار ما مضى ، يحصل الجسد (الميّت / الحيّ) على ما يسرّ النفس و القلب ؛ إنّ أوّل ما يستحضره الراوي ، هو حالة جسده في غرفة الإنعاش التي قضى بها شهرين و لم يكن يدرك ما يحدث له (استنطاق و تعذيب و تخدير و تنويم .. تستنطقه الممرّضة **فاتن** في مرحلة أولى ، ثم يأتي بدلها ممرّض أكثر شدّة و غلظة ، و هما معًا لا يسألانه إلاّ عن أشياء كان يقولها في غيبوبته ، عن أوراق يقول إنّه كتبها عن الثورة ؛ عن امرأة اسمها (**فاء**) يتحدّث عنها كثيرا عندما يكون غارقا في الحلم و الهذيان .. يسألانه و هو لم يعد يعرف ، لم يعد يتذكّر هل كان يعرف امرأة اسمها (**فاء**) : هل هي امرأة أم حلم أم كابوس ، أم هي من صنع خياله ؟؟.. هل هي المرأة / الكتابة ، أم هي أناه العميقة و البعيدة ؟؟ .. و يتداعى الراوي مع ماضيه الخاصّ ، و من دون تفكير– كما يقول – يذهب إلى مناطقه الداخلية البعيدة و المعتّمة و الحيّة ..

في هذه المناطق البعيدة في أعماق الجسد ، لا يحضر إلا عنصران : المرأة و الكتابة ... و قد يجتمعان معًا في عنصر واحد (المرأة – الكتابة) التي اسمها **فاء** .. العلاقة بالمرأة تبدأ مع الأمّ ، و الراوي يقول إنّ أمّه قد رحلت في الوقت الذي كان بحاجة إليها .. كما يقول إنّه تعرّف على **كريمة** منذ طفولته في حيّهم القذر ، و كانا في مدرسة واحدة ، و كان يأخذها إلى أماكن بعيدة عن الأنظار ، و هناك يطّلع كل واحد منهما على جسد الآخر و (...) . لم يكن يوما يحبّها ، بل يعتبرها عديمة الذكاء ، قليلة المعرفة .. غادرت المدرسة ، و واصل هو

30 / بشير مفتي . أشجار القيامة. مصدر سابق .ص : 16 .

31 / المصدر نفسه . ص : 17 .

تعليمه إلى أن صار مهندسا ، إلاّ أنّ العلاقة بينهما لم تنقطع تماما ، ستتزوج **كريمة** مرارًا ، و في كلّ مرّة تحصل على الطلاق ، و تعود لتعيش إلى جنب الراوي ، فلا أحد آخر يمكن أن يحلّ محلّه ، بالرغم من معرفتها بأنّ الراوي لا يحبّها ، بل و يحطّ من قيمتها ، و يحدّثها باستمرار عن المرأة الأخرى التي يحبّها ؛ **زهرة** ..

أمّا **كريمة** ، فهي لا تحبّ **إسماعيل** الذي أحبّها و تزوّجها ، بل عملت المستحيل من أجل الحصول على الطلاق منه ، بالرغم من أنّها تعرف أنّ حبّها للراوي حبّ مستحيل ، فهو لن يبادلها الشعور نفسه ، و لو مارس معها الحبّ و الجنس، فإنّه يبقى مُغرما بامرأة أخرى ؟؟؟ ...

بعد فشلها في فصله عن تلك المرأة و امتلاكها لنفسه ، شرعت في تدميره ؛ في تدمير عقله و أعصابه و جسده ، بعقاقير و حبوب سامّة ، و انتهى بها الأمر إلى تدمير نفسها ، و لا ندري هل انتحرت أم استدعت **إسماعيل** لقتلها كما تقول رسالتها التي اكتشفها الراوي ، أم إنّ هذا الأخير هو نفسه قاتلها ؟؟ .. و الشيء نفسه بالنسبة إلى الراوي ، فهو يحبّ زهرة ، لكنّها زوجة صديقه **ساعد** المناضل الذي يحترمه ، بل ربما يقدّسه ، و هي تحبّ زوجها ، و لا تبادل الراوي – على الأقل كما يتصوّر – الحبّ نفسه ... لكنّ الراوي ظلّ متعلّقا بها ، أملا في استمالتها خاصّة بعد اعتقال **ساعد** و غيابه الطويل . و في الوقت نفسه تقدّمت علاقته **بكريمة** لتنتقل إلى الجنس و اللذّة ، دون أن يمنعه ذلك – و هو الذي يكتب رواية – من التفكير في امرأة أخرى اسمها **فاء** ..

انتهى به الأمر إلى الجنون و الهذيان و محاولة الانتحار . و الشيء نفسه بالنسبة إلى **زهرة** ، فهي تحب **ساعد** ، لكنّ هذا الأخير يعيش بقناعة أنّ عليه الاستمرار في الثورة و النضال إلى أن يحدث شيء أو يموت دونه .. ، إنّه من ذلك النوع الخاصّ الذي يضحّي حتى بجسده من أجل موضوع حبّه (الثورة) . و بعد انتحار **ساعد**بزنزانته ، صارت **زهرة** تعترف بحبّها للراوي ، الحبّ الذي كتمته إلى أن جُنّ الراوي و انتحر **ساعد** .. و الشيء ذاته بالنسبة إلى **عيد** صديق الراوي ، فقد أحبّ **سارة** و تزوّجها ، لكنّ هذه الأخيرة لم تستطع أن تنسى المراهق الذي اغتصبها و أنجبت منه ولدًا ، فارتكب **عيد** جريمة قتل ، و تمّ اعتقاله و إيداعه السجن ..

بالنظر إلى كلّ شخصية من شخصيات الرواية ، نجد أنّ موضوع الحبّ غائب أو مستحيل . و إذا ما ركّزنا على الراوي ، فإنّنا نختزل الأمر بالقول إنّ هناك امرأة تحبّ الراوي ، لكنّ الراوي يحب امرأة أخرى ، و هذه الأخيرة تحبّ رجلا آخر ، و هذا الرجل يحبّ شيئا آخر أعلى و أسمى... و الجسد في كلّ الحالات محرومٌ من

موضوع حبّه و رغبته ، موزّع بين الواقع و المشتهى ، منقسم بين امرأة الواقع و امرأة الخيال ... و لاستحالة امتلاك موضوع الحبّ ، كانت نهاية الجسد في كلّ مرة مأساوية ؛ انتحرت **كريمة** أو قُتلت ، انتحر **ساعد** في السجن ، أصيب الراوي بالجنون و حاول الانتحار... و إذا انتقلنا من المرأة إلى الكتابة ، فاللافت في الحكاية علاقة الراوي بالكتابة ؛ فمن بداية الحكاية إلى نهايتها نقرأ ما يفيد أنّ الراوي يكتب رواية ، بل نقرأ بعض فقراتها و مقاطعها .. هي رواية عن الثورة ، عن امرأة اسمها **فاء** .. هي رواية تقول الواقع و تقول الثورة ، تقول الحلم و الحبّ المستحيل ، تقول الألم و الأمل ، تقول الحقيقة و الهذيان ، تقول الحلم و الجنون ... هل تمكّن الراوي من أن يكتب الرواية التي يريد ؟؟ هل تمكّن من امتلاك تلك المرأة / الكتابة التي اسمها **فاء** ؟ هناك الكثير من القرائن التي تكشف أنّ الراوي لم يكتب كلّ ما يريد ، و أنّ **فاء** ، **كزهرة** ، بقيت حبّا مستحيلا ،غائبا ، بعيد المنال ... كما أنّ هناك من القرائن ما يفيد أنّ الراوي قد كتب الرواية و أطلع عليها مجموعة من القرّاء أبدوا آراءهم ، و نجح في أن يضمّن أوراقه جسده و تاريخه ، ألمه و تمزّقه ، حماسه للثورة و جنونه ، حلمه و هذيانه

كما يمكن القول من زاوية أخرى ، إنّ **كريمة** قد خلّفت يوميات فيها اعترافات تكشف أجزاء مهمّة من الحكاية ، مثلما تكشف أنّ كاتبتها كانت تكتب و هي تعلم أنّها مقبلة على وضع حدّ لآلام الجسد و أوجاعه... كما ضمّنت **زهرة** شهادتها آلام جسد أحبّ **ساعد** إلى أن انتحر بزنزانته و لم يستطع يوما أن يبوح للراوي بحبّه إلى أن ذهب بعيدا في طريق الجنون و الموت ...

كأنّ سحرا ما في هذا النصّ الروائي يعود إلى حكايته ، و حكايته هي حكاية جسد يعيش في الوقت الراهن بين الحياة و الموت في غرفة إنعاش أشبه بالزنزانة ، و هو يستحضر ذاكرته ليقاوم الموت و ذاكرته تستدعي لحظات خاصّة ، يشكو فيها فقدانا في الكينونة ؛ ذلك أنّ موضوع رغبته غائب و مستحيل باستمرار ...

أما بالانتقال من اعتبار الجسد موضوعا للكتابة إلى اعتباره ذاتا و مُنتجا للقول و الكلام ، و إذا ما ركّزنا على الأجزاء المروية بلسان الراوي فقط ، فإنّنا سنلاحظ أنّ الظروف التي يعيشها الراوي (محاولة الانتحار ، الغيبوبة ، محاولة الاستيقاظ ، غرفة الإنعاش/الزنزانة ، الاستنطاق ، محاولةالتذكّر ..) هي ظروف تفترض أنّ الجسد هو منتج القول و الكلام و بطريقة مغايرة ، إذ في مثل هذه الظروف لا نقول إنّ الجسد يحكي و يقول ، بل الأصحّ من ذلك أن نقول : إنه يُحكى و يُقال ، فهو ليس في كامل وعيه و إرادته ، ذلك لأنّه جسدٌ كان في عالم الموت و الغياب ، و هو يحاول الآن أن يعود إلى عالم الحياة و الحضور، أو الأنسب أن نقول : إنّه يوجد بين

عالمين ، و لا يدري أيّهما العالم الحقيقي ، لا يدري أين كان و لا أين هو الآن ، و ليس سهلا عليه في هذه الحالة أن يستعيد ذاكرته التي توجد – شأنها شأنه – في (حالة حضور نومي) على حدّ تعبير الراوي نفسه ...

بعبارة أوضح ، في هذه الظروف " يحدث الشلل في الروح ، لا يوجد رأس هنا ، أقصد لا أفكّر ـ يقول الراوي ـ و أنا أتداعى مع ماضيّ الخاصّ " [32] .. يبدو الأمر كأنّه يتعلّق هنا بنوع ممّا يسمّيه الراوي نفسه بـ (التذكّر اللاواعي) الذي يمارسه جسد هو بين الحياة و الموت ، بين الغياب و الحضور ، بين الاستنطاق و التنويم ... إنّه التذكّر الذي يتّخذ صبغة أخرى عبّر عنها الراوي بهذه الكلمات الشديدة الدلالة : " هرطقات الروح ، تعابير النسيان ، فهارس الكلام المنتشي بالخوف والقلق و التصدّع الداخلي الكبير . الكلام الذي يهذي بلا توقّف ، و ينتحب بلا مبالاة ، و يسعى جاهدا لكي يدرك الطريق .. " [33] ..

بعبارة أكثر وضوحا ، فالجسد هو الكلام ذاته ، ليس حاضرا كلّ الحضور و لا غائبا كلّ الغياب ، إنّه بين بين ، و بالتالي فكلامه لن يكون من النوع المألوف في السرد و الحكي ، هو أشبه بكلام الهذيان في تنقّله بين الأزمنة و الأمكنة ، و في تفكّكه و انتثاره ، في تدفّقه و اندفاعه ، في تكراره و توكيده ، في انفعاله و حيويته ، في كثافته و تفسّخه ؛ " كرهت حياتي من قبل ، كيف كانت يا ترى . عراء الأيام ، و دهشة الطفولة ، سحر الحبّ ، حنان الأمومة .. معابر الذاكرة ، شوارع الحبّ المثقوب بالآمالالضائعة ، الثورة المغدورة ، زمن القتل ، و الفظاعة ، و غياب الطموح ، و انكسارات الجسد على سكك القطارات الموبوءة ، و الخيانات .. أزقّة الموت ، و حروب تقع لتفجّر العالم ، عالمنا المنفجر ، كرهت زمن الحياة المتعفّنة ، جنون الاختيارات العشوائية ، جنرالات الحرب ، الحروب نفسها ، حرب نهاية العالم **لفونتس** ، حرب العوالم **لويلز** ، حرب العرب في 48 ، حرب العرب في 67، حرب مصر في 73 ، حرب الفيتنام ، حرب العراق ، حرب أفغانستان ، حرب الشيشان ، حرب فرنسا للجزائر ، حرب المخدرات ، حرب (المافيات) ، حرب النيران للغابات .. قاذورات الأغنياء .. قصص الأطفال

32 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر مذكور . ص : 12 .

33 / المصدر نفسه . ص : 10 .

الذين يشيخون باكرا .. و النساء المكرهات على تغييب أجسادهن حتى لا يوسمن بالعار ، كرهت عارهم و شرفهم .. كرهت ثرثرتهم في كل مكان .. " [34] .

كلام الجسد أشبه بالهذيان في مزجه بين الواقع و الخيال ، و بين الوهم و الحقيقة ، و بين الشكّ و اليقين ، و بين التحقيق و التصوير ، و التقرير و الترميز ، و بين السرد و الشعر ، كما في هذا النموذج : " الحلم فراشة نائمة في صدر الأرض .. بحر بلا شواطئ أو حدود .. ذكريات وارفة الظلال ، و جنان متعبّدة للدهشة و الذهول .. الحلم قطعة منك .. قطعة منّي .. الحلم ينتهي و لا يموت . أخيرا أحسست بيديك الناعمتين تتسلّلان إليّ ، و بروحها تطفو فوق مياه قلبي الهادئة ، و تسبح براحة و سعادة مكتملة ، و وجهها الطلق كالرعشات الخفيفة ، و هي تغمر جسدا مُتعبا بالحياة و الآمال التي ضاعت في صمت .. أخيرا وُجدنا يا فاء .. وُجدنا في هذه الزنزانة ، عفوا الزنزانتين المنقبضتين على روحي ، أراك مبتسمة مضيئة ، نافذة تنفتح في صحراء العدم ، و تطلّين كعروس بحر ، ممتلئة بنشوى الرحيق . بالمطر المنهمر بإيقاعات العشب حينما يتهادى من سعادة اللمس ، و احتكاك الريح ، أنت فيّ و بداخلي .. أنا فيك ، و بداخلك ، وعندما يذهبون و ينتهي العالم ، سأكون محتميا بك و فيك .. " [35]

في هذه الرواية نجد الجسد صوَرًا تتداعى " شلّالا من الصور و الأحلام و الذكريات و القصص تخرج طليقة كالسهام ، غير مصوّبة نحو أيّ هدف ، تخرج بأشكال هندسية متعدّدة و فوضوية ، و بلا ضابط أو نظام .. " [36] .. و هي في كلّ ذلك تقول الألم و قسوة الحبّ و عنفه ؛ حبّ الثورة ، حبّ المرأة ، حبّ الكتابة .. و الرواية : " .. الآن هي صورٌ و تذكّرات .. هي لحظات أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع .. هي رقصات لغة ، و شطحات أوهام ، و نصوص ورقية ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة و حبر الكتابة .. " [37]

34 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر مذكور . ص : 10 .

35 / المصدر نفسه . ص : 102 .

36 / المصدر نفسه . ص : 51 .

37 / المصدر نفسه . ص : 51 .

هل تكفي هذه الإشارات لأن نتساءل : ماذا عن الكتابة التي تقول الجسد في علاقته بالعنف و الألم ، بالجنون و الهذيان ؟؟.. ماذا عن الكتابة التي تقول قسوة الحبّ و عنفه ؟؟.. ماذا عن الكتابة التي تمارس (التذكّر اللاواعي) ؟؟.. ما الأثر الذي يتركه جسد يشكو الفقدان و قسوة الحبّ على بياض الورق ، على جسد الكتابة ؟؟..

و في مقابل ذلك ، نتساءل أيضا : ماذا لو تخلّينا عن النقد المعياري المدرسي ؟؟.. ماذا لو تخلّينا عن القراءات و الدراسات التي تحكمها عقلانية متضخّمة ؟؟.. ماذا لو شرعنا في قراءات هذيانية تكسّر الحواجز بين جسد النصّ و جسد القارئ ؟؟..

1/ موقع الكاتب :

يقول الراوي : "... فلست لا بطلا و لا شجاعا ، أنا مجرّد كاتب .. " [38] .. إنّنا أمام حالة و وضعية مزريتين تعيشهما الشخصية الروائية ، تلخّصان الرؤية التي ينطلق منها الحكي و يعود إليها ، و تبنيان الفضاء الروائي الذي يشمل كلّ المقوّمات و المكوّنات الروائية ؛ اللغة و الزمان و المكان و الأفعال ... لقد وجد الكاتب نفسه أمام عالم ، معرفته لا تقوم على اليقين المطلق ، و لا حتّى على الحدس ، بل عالم روائي يقوم على الالتباس و على معرفة آنية تتقلّب كلّ حين ؛ عالم رخو بلا ملامح مميّزة ..

" .. **أنا مجرد كاتب !** " ؛ بلا قيمة ، و ما أقدّمه للعالم ليس معرفة يقينية كالتي تقدّمها العلوم الحقّة .. لست سوى رقم محايد في عملية الإنتاج ، و في معاملات السوق الجشعة .. هكذا هو الكاتب اليوم بعد الذي تعرّض له من التحوّلات و التغيّرات ، و بعدما تحوّلت القيم و أفرغت من محتوياتها ..

في هذه العبارة اختزال للتاريخ السرّي للكتابة و الأدب و الثقافة عامّة .. و فيها تحديد لوضعية الكاتب في زمننا المعاصر الذي أصبح فيه الغرب (كموجّه) بحاجة ماسّة إلى إعادة التفكير في مفهوم العقل و في مفهوم

38 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر مذكور . ص : 106 .

القيم ، و بات فيه الشرق في حاجة إلى التفكير عميقا في مفهوم الحرّية و الأخلاق . عبارةٌ من حيث مضمونها ، تقول التحوّل الكبير في الوعي و في الرؤية إلى الثقافة و الأدب و الفكر اليوم ... أمّا من حيث أبعادها السردية ، فهي عبارة تقول اللاجدوى ، و تقول الحقيقة من موقع اللايقين ، التردّد ، التداخل ، ألم الذات في عزلتها ، و عجز الفكرة أمام الواقع ...

لكن كيف عبّر الكاتب عنها كتابةً ؟؟..

تلك صيغة التساؤل الذي تتوالد منه أسئلة أخرى و لا تجد لها أجوبة شافية .. السؤال هنا للإخبار لا بحثا عن الخبر .. لذلك جاءت عملية القلب هذه ، مناسبة لحالة الحيرة و القلق لدى الشخصية الروائية ، و مناسبة كذلك لـ (لا يقين) السارد ، الذي يحدّثنا من قلب الغيبوبة ؛ من لحظة الـ (ما بين) ؛ بين الحياة و الموت ، و هو على محمل العبور نحو العالم الآخر ؛ العالم المنشود ، بعدما أصبح الواقع و الحياة و العيش بلا أمل ... و من قلب الـ (ما بين) أيضا يسائل السارد الحقيقة : **ما الحقيقة ؟؟.. هل هي تلك التي عشتها و سأرويها لكم عبر ذاكرة ممزّقة و منهكة ؟؟.. أم هي تلك الحياة التي كتبتها في (الرواية) ؟؟..**

يتساءل السارد عن الحقيقة كشيء ثابت و يقيني ، و عن الحدود التي بينها و بين وهم الحقيقة الذي نكتسبه بالعادة ، و بالاستكانة لكلّ سهل بسيط و مسلّم به .. لكنّه ككاتب ، أو (مجرّد كاتب) ، فإنّ الحقيقة لديه تصبح ممكنة ، كونها كامنة في البحث عن الممكنات .. و هذا يجعل قول السارد بين الحقيقة و اللا حقيقة ، بين الشكّ و اليقين .. فالكاتب اليوم ، في ظلّ التحوّلات الكبرى على كلّ الأصعدة ، لم يعد مطالبا بخلق عوالم منسجمة ، و نظم صيرورة متناسقة متماسكة ، ذلك أنّ وضعه أصبح محايدا في المعادلات الكبرى ، لأنّ سوق القيم ؛ العقل و الأخلاق ..، قد كسد في ظلّ هجمة الهُجنة و التمزّق و الجشع و القهر و انتشار الشعور بالقلق و بالاضطهاد النفسي و الفكري و الاغتراب اللغوي و ...

سيميائية المسار السردي في رواية " أشجار القيامة " :

اعتُبر التخيّل منذ القديم ، الملاذ الوحيد للشعوب المقهورة ، كما أنّه في الثقافة المعاصرة أضحى فضاءً للهروب من سياسات الهيمنة و التبعية .. فالمقاومة الإبداعية إذًا ، نهجٌ بديل في تصوّر التاريخ البشري .. و من المهمّ أن نختبر قدرة هذا البديل على تحطيم الحواجز القائمة بين الثقافات ؛ ذلك " أنّ الكتابة ردّ على الثقافات (الحواضرية) و تخريب السرديات الأوربية عن الشرق و إفريقيا ، و استبدالها بأسلوب سردي جديد ، أكثر لعبا و أشدّ قوّة ، تشكّلَ مكوّنا رئيسيا في هذه العملية .. " [39]

لذلك فإنّ شاعرية كلّ نصّ ، تتحقّق بما تتوفّر عليه من طاقات إبداعية ، و بما تحدثه من انفعالات ، و بما تسهم فيه من شحذ للطاقات التخيلية للمتلقّي ، و لهذا تختلف هذه الطاقة الكامنة في الذات (ذات القارئ / ذات النصّ) من قارئ إلى آخر و من نصّ إلى آخر .. و (القصّة تنتج معانيها بطرق لا تُحصى ، و لكنّها تنتجها على الدوام بلغة حركة ما ، من الشخصيات و الحوادث الخاصّة في القصّة ، نحو الأفكار العامّة أو الأوضاع البشرية التي تقترحها) ..

الواقع / الخيال :

من المؤكد أنّ هذه المفارقة التي تشكّل الحجر القلق للنصّ ، لن يرتاح لها القارئ المتواطئ الذي تسحره قوّة الإيهام و يتلذّذ بالتصديق و ينخدع بالمحاكاة ، لكنّها في المقابل ، ستحفّز القارئ الإشكالي على إعادة بناء العلاقة بين الخيالي و المرجعي وفق تصوّر مغاير ينتصر لذات الكتابة ؛ أي لنسق العلاقات القائمة بين شرائح النصّ نفسه .. ذلك أنّ ذات الكتابة ، هي في العمق ، فعالية متّصلة و متباعدة مع مرجعها حسب شبكات معقّدة من الاشتغال و التبنيُن .. حينها ينبثق مشهد فنّيّ يتضمّن في داخله انتقالات و تقاطعات و تحويلات ، تستوعب البنية و النفس و المجتمع و العالم .. [40]

الزمن بدلالات المكان:

39 / إدوارد سعيد . الثقافة و الإمبريالية . ترجمة : كمال أبو ديب . دار الآداب . بيروت . 1997 . ص : 274 .

40من أجل إيضاح أوسع لمفهوم " ذات الكتابة " ، ينظر : جاك دريدا . حوارات . ترجمة و تقديم : فريد الزاهي . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . 1988 . ص :81 .

الرواية تضع هذه المقاربات الزمكانيةكاستلهامات لتفتح أواصر الحوار بين الأمكنة و الأزمنة و الناصّ و المتلقّي كأطر معرفية لمحاولة تحريض أفق المتلقّي و دفع إنتاجية الأدب الذي ينظر إليه **باختين** على أنّه " .. حوار بين النصوص من جهة ، و بين المعرفة المسبقة لدى القرّاء و المؤلّفين من جهة ثانية .. "[41] ، فالزمكانية بهذا المنظور ، " .. تُعنى أيضا بالاستراتجيات الذهنية الإدراكية التي يستخدمها القرّاء و المؤلّفون .. " [42] .. و الرواية على مستوى تراكيب جملها ، تنتج هذه الإدراكات الذهنية و استخدام المعرفة المسبقة ، " فحانة التبّان " لا تُدرك دلالاتها إلا عندما يستذهن القارئ حركية المكان الذي لا ينشط إلاّ ليلا ، و بهذا يحصل الوعي تلقائيا على النتيجة (الليل) ، و عليه فالمكان كان دلالة عن الزمن ، و لأنّ الناصّ يحتمي بالذاكرة المخدّرة المغيّبة (الخمر) لإدانة الحاضر (الدماء التي سفكت في العشرية الحمراء ، بحقّ أو بغير وجه حقّ) ، يستنجد بضدّية بين الزمان و المكان ، الرابط بينهما اللون الأحمر، الذي يوحي بالتفجّر ؛ فهو في الزمكان الأوّل تفجّر عبثي ، و في الزمكان الثاني تفجّر إبداعي ...

يرسم بصدق العلاقة الممكنة بين فضاء النصّ وفضاء الواقع ؛ تلك العلاقة التي تتجسّد في النصّ وفق معيار التأمّل و أفق الانتظار ، المرتبطين بقصدية الكشف عن جذور العبثية فيما يُتخيّل من أحداث و ما يُبنى من شخصيات ، كما تُجتثّ – تلك العلاقة – من فسيفساء الواقع المنتشر عبر المسافات و المتاهات المنجزة بفعل الذات ، بتواطؤ صريح تارة و ضمنيّ تارة أخرى من " الآخر " المتخفّي ضمن منحنيات الراهن و منعرجاته ..، لعلّ ذلك ما من شأنه أن يثير الرعب و الفتنة في الذات القارئة ، حين تلامس في فرضية النصّ ، مغايرة و مشاكسة لحقائق العصر ، الأمر الذي يشرّع لطرح السؤال التالي :

ما جدوى الاحتفاظ بالمؤسّسات إذا تساهلنا مع الذين يساهمون في نسخ راهنية الحال ؟؟.. سؤال قد ينسحب أصلا على صلب الهّوية الأم ، جوهر القضية الأمّ ، ما الفائدة من ثورة التحرير ، و من تضحيات مليون و نصف المليون من الشهداء بأنفسهم ؟؟ ..

41 / ميخائيل باختين . الخطاب الروائي . ترجمة : محمد برادة . دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع . ط1 . القاهرة . 1987 . ص : 48 .

42 / المرجع نفسه . ص : 48 .

2 / سيميائية الفضاء الروائي :

أ / سيميائية الفضاء الجزائري .. من المطابَقة إلى المغايَرة

ينزع الدرس النقدي المعاصِر ، إلى تهميش الكاتب في العمليّة الإبداعيّة و التّقليل من شأنه في إنتاج المعنى ؛ فوظيفته لا تعدو أن تكون تدويناً لواقع فعليّ يخبره بحواسه و إدراكه في نصّ يحمل عتبات نصيّة : (العنوان والعنوان الفرعيّ و الإهداء و التقديم و التنبيه ..) ، تحيل إلى وجود مسافةٍ بين الإبداع و ذلك الواقع . كما يستعين هذا الدرس في تحليله للنّص السردي ، بمفهوم الرّاوي الّذي تبدو ملامحه و سماته أكثر بروزاً من الكاتب الّذي تحضر رؤيته و خطابه من خلال فعل الكتابة ، و هو فعلٌ يؤطّر محتوى النصّ المكتوب و حسب ، بحيث إنّ الكاتب لا يتدخّل في تنظيم الأحداث المرويّة و لا يُعدّ طرفاً في التّفاعل السّردي ، كما أنّ الفكر الّذي يروم تمثيله ليس هو بالضّرورة الفكر المبثوث في ثنايا النصّ الذي يضطلع الراوي براويته...

يعني هذا أنّ من ينهض بفعل الإبداع و إنتاج المعنى طرفان اثنان : طرفٌ خارجيّ يتمثّل في شخص الكاتب الواقعي التاريخي الّذي يعيش بيننا و الذي يخطّ نصّاً يشي بسلطة واقع يتلقّفه القارئ الواقعيّ التّاريخي هو أيضاً ، فيقرأه وفق مقام و رؤية محدَّديْن . و هذا الطّرف هو محور الدّراسات السياقيّة الّتي تنصرف إلى مقارَبة كلّ ما يحيط بالعمليّة الإبداعيّة من تاريخ و اجتماع و سيرة نفسيّة .. و طرف داخلي يتمثّل في شخصيّة الرّاوي المتخيَّلة اللّغويّة الّتي تنسّق محتوى النصّ عبر التّلفّظ الّذي يوحي بانفصال النصّ عن سياقه ، بحيث يفترض هذا التّلفّظ وجود مرويٍّ له يستمع إلى فحوى الكلام الّذي يُشكِّل المرويَّ ...

هذا الطّرف هو موضوع الدّراسات النسقية الّتي تُعنى بأدبيّة النصّ و خصائصه التّركيبية .. و من ثمّ ، إذا كانت الكتابة هي القناة التي تحدّد العلاقة بين الكاتب و القارئ داخل النصّ ، فإنّ التلفّظ هو القناة التي ترسم العلاقة بين الراوي و المروي له حول المروي .. و في حين تُحيل الكتابة إلى مرجعية النصّ و واقعيّته الموضوعية ، يحيل التّلفّظ إلى بنية المرويّ و واقعيته المتخيَّلة ..

فحضور المكان بهندسته و جغرافيته في النصّ ، يُوهم القارئ بالواقع و بواقعيّة ما يقرأ من أحداث هي في الأصل أحداث مصطنعة مُتخيّلة أبدعتها اللّغة و حبكها خيال الكاتب الرحب . في حين أنّ الفضاء بسعته و امتداده و امتلائه ، يوحي بالواقع و لا يُوهم به أو يحيل إليه ، و إن تلمّس القارئ شيئاً من التّناظر و التّماثل بينه

و بين المكان المحسوس الذي يعيش فيه ؛ فالفضاء مُكوّنٌ لسانيٌّ يتّسم بخصائص و مميّزات جمالية ، يكون توظيفه في النصّ لغاية فنيّة قوامها النظر إلى الفضاء كحاملٍ لقيمٍ تدركها الألباب لا الأبصار ..

من هنا يحصل الاختلاف بين النّقد الاجتماعيّ و الشّعرية المعاصرة في فهم وظيفة المكان و جدواه في السّرد عامّة ؛ فبينما يحصر النّقد الاجتماعيّ دوره في كونه أرضية للأحداث شأن الديكور في البيت أو الخلفيّة في المسرح ، و يُفرِغه من وظيفته التّأثيرية على مجرى الوقائع في النّص ، ترى فيه الشّعرية مَعيناً لا ينضب من المعاني و مصدراً غزير الإيحاءات و الرموز ؛ فالفضاء في عُرْفها ، يتجاوز ضيق المكان الذي يجعل منه هيكلاً بلا روح و قاصراً بسبب ذلك عن التّفاعل مع الشخصية ، إلى رحابة القيم الّتي لا تحدّها الأشكال و الأبعاد و الألوان ؛ سعة الفضاء و امتداده و امتلاؤه ، هي بفضل تلك القيم الّتي يفرزها المكان حين يتواصل مع الشّخصية السرديّة فيفعل فيها و ينفعل بها ..

إنّ المكان الواقعيّ أداة يحوّل بها الإنسان المحسوسات إلى أفكار في شكل أنساق ، و " هذه الأنساق نتاج ثقافيّ في المقام الأوّل ، و لكنّها تدخل في تشكيل النّصوص الفنيّة ، غير أنّ الفنّ لا يتقبّل معطيات الثّقافة على علاّتها بدون تحويل أو تغيير ، بل قد يكون الأمر على نقيض هذا ؛ فالفنّ يحطِّم الأنساق السّائدة و يضع بدائلَ تحلّ محلَّها ، قد تكون أنساقاً مختلفة أو مخالفة .. و لذلك ، لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنيّة عن الأنساق الواردة في الثّقافة ، بل يجب أن نستكنهاالأنساق الخاصّة بكلّ فنّان ، بل بكلّ عمل فنيّ على حدة .. " [43]

على ضوء ما سبق ، نحسَب أنّ الفرق بين روائيٍّ و آخر يمثُل في درجة القرب أو البعد عن سلطة المكان و أنساقه الثقافيّة التي يتواضع عليها المجتمع من جهة ، و في درجة القرب أو البعد عن حريّة الفضاء و أنساقه الثّقافيّة الّتي يتمثّلها الكاتب في نصّه من جهة أخرى ؛ فإذا اقترب الرّوائيّ من مركزية المكان ، كان أدنى إلى المطابَقة مع الواقع و القيم السّائدة فيه ، و إذا ابتعد عن تلك المركزيّة و لاذ بآفاق الفضاء اللاّمحدودة ، كان أقرب إلى المغايَرة الّتي تعدّ خاصيّة الفنّ ؛ مغايَرة تقدّم الحياة كما يُدرِكها الرّوائيّ نفسُه لا كما يُراد له أن يُدرِكها..

و على هذا الأساس ، نميل إلى الاعتقاد بأنّ الكاتب ينهج في روايته " أشجار القيامة " نهج المغايَرة في استثمار عنصر المكان ؛ فهو يريده فضاءً عامراً بقيم ثقافيّة غير تلك الّتي ألفها في الواقع و أَلِفها النّاس .. طبعاً هو لا

43 / يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني . تقديم و ترجمة : سيزا قاسم دراز ، في " جماليات المكان " كتاب مشترك . عيون المقالات . الدّار البيضاء . ط 2 . 1988 . ص ، ص : 65 ، 66 .

ينفي حضور القيم في الحياة و لا يستطيع أن يُنشئ سدّاً أمام تدفّقها على النصّ ؛ أن توظّف مكاناً واقعيّاً ، معناه أنّ النّسق الثقافي سيلج – لا محالة – إلى مفاصل الرواية و لو اقتصر الأمر على ذكر دالّه (اسمه) . لكنّ الكاتب يعيد تشكيل تلك القيم المتداوَلة وفق طبيعة الموضوعة التي يروم سردَها و المنظور الّذي من خلاله يعرض نصّه .. لهذا ، يرى **يوري لوتمان** أنّ " مشكلة بنية المكان الفنيّ ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلتيْ الموضوع و المنظور .. " [44] و إنّنا لَنَجِدُ في عبارة (المكان الفنيّ) و في استنباط أنساقه الثّقافيّة في الشّعر و السّرد ، لدى هذا الباحث الذي احتفى بسيميائيّة الفضاء ، ما يدلّ على أنّ الكاتب لا يتعامل مع مكانٍ فعليٍّ له وجود في العالم المحسوس ، و إنّما يتّخذ ذلك المكان مطيّةً للتّعبير عن قيم ثقافيّة تخضع للصّياغة و التّركيب و المساءلة و المعارَضة و المناقَضة ، أو بعبارة أخرى ،للمغايَرة ؛ مغايَرة الفضاء للمكان ، و من ثمّ مغايَرة الفنّ للواقع ..

ب / الفضاء و الموضوعة و المنظور :

تنتظم قيم الفضاء إذاً ، في أنساق ثقافيّة و تخضع لاستراتيجيّة نصيّة ينهض الروائيّ بتشكيلها بناءً على موضوعة ينتخبها [45] و منظور يتخيّره .. و في رواية " أشجار القيامة "، يثير الكاتب موضوعات متعدّدة ، تفصح عنها أقوال الشّخصيات و أفعالها ، تأتي في شكل ثنائيات ضدّية هي : الحبّ / الغيرة ، الفرح / الحزن ، الثّورة / الإرهاب ، الخير / الشّرّ ، الحياة / الموت .. بل قد تتكاتف بعض هذه الموضوعات فتقابل موضوعات أخرى متآلفة هي أيضاً : [الحبّ–الفرح – الثّورة – الخير – الحياة] / [الغيرة – الحزن – الإرهاب – الشّرّ–الموت] ،كما تتجسّد الموضوعات في فضاءات متعدّدة كذلك ...

هذا بعضٌ من تمظهرات الموضوعة في الرّواية . أمّا المنظور الّذي يعتمده الكاتب لعرض تلك التّمظهرات ، فإنّه يُمكِن تقسيمه إلى صنفيْن اثنيْن : منظور رؤيويّ (من رؤية العالم) يحدّد إدراك الكاتب لموضوعاته ، و منظور سرديّ يُمثّل البؤرة الّتي تنقل الأخبار .. إنّ المنظور الأوّل يرتبط بمقاصد الروائي الإيديولوجيّة الّتي تخضع لاستراتيجيّة

44 / يوري لوتمان . مشكلة المكان الفني . مرجع سابق . ص : 82 .

45/ يُفضّل استعمال لفظة " موضوعة thème " بدلا من لفظة " موضوع " ، لأنّها تحيل إلى الصفة اللغويّة و الجماليّة الّتي يصطبغ بها الموضوع ذو المنشأ الواقعيّ في النّص .

نصيّة تعكس أسلوبه في النّهوض بترجمة فكره على صعيد الكتابة ، حيث يتضافر في هذا الأسلوب ، الواقعي و الخيالي و الأيديولوجي و الشّعري و التّاريخي ..

و الروائي لا يتردّد في إدانة تواطؤ السلطة مع الإرهاب و النّأي عن دائرة الصّراع بينهما و عدم الانحياز إلى طرفٍ دون آخر .. إنّه موقفٌ إشكاليٌّ ينمّ عن فقدان الثّقة و الريبة و التّوجّس من غياب العقل الّذي أضحى سمةً لصيقة بهذيْن الطّرفيْن .. و الحكايات المتضمَّنة في الحكايات الثّلاثة ، ليست سوى رغبة متوقِّدة في الحياة من خلال البوح بالأسرار و كشف المستور و فضح الخبايا .. إنّه منطق الحكاية الّذي يتغذّى من الأخبار الموضوعة و الأكاذيب المستملَحة و لا يتقيّد بحدود المعيش و تخوم الحقيقة ؛ فيَطلب التاريخ ليؤسِّس واقعاً تخييليّاً مغايراً للواقع الموضوعيّ ..

تلك هي رؤية الكاتب للعالم ، و ذلك هو موقفه الأيديولوجي ، و هما يتجليّان عبر المنظور السّرديّ الّذي من خلاله ، " .. يُفوِّض (أو لا يُفوِّض) للسّارد قدرتَه على التّبئير أو عدم التّبئير .. " [46] حينها ، نمرّ من الكتابة إلى التّلفّظ ، و من ذات الكاتب إلى ذات التّلفّظ الّتي تتماهى هنا مع ذات الملفوظ ، على اعتبار أنّ الذي ينهض بفعل الحكي مُتَضَمَّنٌ في الحكاية الّتي يرويها .. إنّها قصّة متجانسة السرد (récit homodiégétique) ، تأتي على لسان الرّاوي المشارك بضمير المتكلّم (أنا) ..

ج/ بوليفونية الفضاء الروائي :

إنّ جنوح أو تصنّع الكاتب للسّيرة الذّاتية في رواية " أشجار القيامة " ، يوحي برغبته في توثيق جزء من حياته الّذي يتقاطع مع حقبة حسّاسة شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين .. و هي حقبة تميّزت بتنامي العنف الذي كاد يقضي على مقوّمات الدولة الوطنيّة ... و قد شكّل المثقّف بامتياز ، ضحيّةً لهذا " الجنون " الذي اغتاله جسدياً و دأب على إسكات صوته بالتّرهيب و التّخويف فلاذ بالصّمت و الصّبر حيناً ، و المداراة حيناً آخر ، و المنفى القسري حيناً ثالثة ..و لعلّ الكاتب أن يكون مثالاً ناصحاً للمثقّف الذي ألزمه (اضطراب العقل و تشوّش البصيرة) بشدّ الرحال إلى فضاءٍ لم يكن به رحيماً ، لكنّه هيّأ له فرصة البوح بشوقه إلى مدينته ..

---

46 / جيرار جينيت . عودة إلى خطاب الحكاية . ترجمة : محمّد معتصم . تقديم : سعيد يقطين . المركز الثّقافي العربي . بيروت / الدّار البيضاء . ط 1 . 2000 . ص : 96 .

غير أنّ الفضاء الحميم لم يكن هو كذلك رحيماً بشخصياته ، كما لم تكن العاصمة الفضاء الرّحمي ، رحيمةً بها في ظلّ العنف الأعمى الّذي طال الفضاءات جميعَها ؛ بحيث تدثّر المكان بالسّواد و العَتْمة و اكتسحه الموت و الخراب و طوّقه الشّرّ من كلّ جانب .. و إذا كانت أحداث الرواية تجري في فضاءَيْن رئيسيّيْن هما عنابة و العاصمة ، فإنّ الكاتب يتوسّل بشخصية **زهرة**بهدف الترميز إلى نسق ثقافيّ كونيّ سائد يرى أنّ المرأة رمزٌ للأرض . و من ثمّ ، تصبح العلاقة بين **زهرة** ، الّتي تعني الإشراق و النّضارة و الحسن و البهاء و بين الراوي بمثابة العلاقة بين الأمّ و ابنها ، و الأرض و الإنسان ، و الوطن و المواطن .. إنّ رواية " أشجار القيامة " حكايةٌ بطلاها المحوريان الجزائر و الكاتب ...

تمارس الكتابة و القراءة معاً ، دوراً مُهِمّاً في استظهار الفكر الّذي يدفع الإنسان إلى إضفاء قيمٍ على المكان تعكس تمثُّلَه للعالم من حوله ؛ فالبشر لا يختلفون في تعريف العمق و الارتفاع و الحجم ، كما لا يختلفون في تصنيف اللّون و الشّكل ، لكنّهم يختلفون حتماً في إدراك الضّيق و الامتداد و استكناه رمزيّة الأحمر و دلالة الهرم ، و في إسناد القيم الثّقافية إلى ذلك المكان ؛ قيمة أخلاقية (خير / شرّ) أو هَوَوِية (حب / غيرة) أو وجودية (حياة / موت) أو دينية (إيمان / كفر) أو أيديولوجية (ثورة / جهاد)أو معرفية (علم / جهل) أو فلسفية (فكر / واقع) ... من هنا يكون الانتقال من الكونية أو المخيال الذي يوحّد و يجمع إلى الثّقافة الّتي تميّز و تفرّق .. حينها يصبح النّسق الثّقافي السّند الّذي تركن إليه المجموعة الاجتماعيّة في تفسير دلالات المكان و تأويلها ؛ فتُبين من خلاله موقفا من العالم لا يتحدّد إلاّ عن طريق إدراك المكان نفسِه ..

و تمثّل الرّواية – بوصفها نصّاً ثقافياً يحفل بالرّموز و القرائن و الأيقونات – حلقة وصل بين ثقافة المجموعة الاجتماعيّة و موضوعيّة العالم ؛ فتعرِض تمثّلاتها له عبر المكان الّذي يفتقد شيئاً فشيئاً ، علاماته الهندسية و الجغرافية و الطوبوغرافية و يكتسب علامات ثقافيّة تجعل منه فضاءً لا مجرّد مكانٍ خالٍ من الحركة و الصّوت و الفعل و القول .. غير أنّ الرّواية لا تكتفي برصد القيم الثّقافية الّتي يتداولها أفراد هذه المجموعة أو تلك ، بل إنّها تنتِج قيماً خاصّةً بالعالم المتخيَّل الّذي تصطنعه ؛ فتُحوِّل الامتلاء فراغاً ، و الأمن خوفاً ، و الموت حياةً ، و

السّعادة شقاءً ، و العلم جهلاً ، و الخفاء جلاءً ... حينها ، يصبح " المكان الّذي نحمله في الإبداع أكبر من الحجر و من الشّوارع و من الزّمن .. " [47]

يُؤثّث الفضاء الروائي باعتماد الكاتب على صيغة الاعتراف (ضمير المتكلم) الذي يجعل القول حميميا .. لكنّه اعتراف ليس من أجل تخليص الروح و العقل من وطأة الماضي ، بل هو اعتراف من أجل فهم ما جرى ؛ محاولة إعادة ترميم الذات من الداخل .. محاولة لفهم كل تلك المتغيّرات الكبرى انطلاقا من التغيّرات التي حدثت في الذات المفردة .. أكثر ما يبرزه هذه الثنائيات التي تشكّل لحمة النصّالروائي ؛ نصّ الاعتراف الذي يقوم به راو ثنائيّ المظهر و التحقّق في النصّ ، فالراوي هو ذاته الشخصية الروائية المتحدّث عنها ؛ أي الشخصية الفاعلة في السرد الذاتي .. أما الثنائيات البارزة فيمكننا إدراجها بالشكل التالي :

[التذكر ≠ النسيان] – [الحياة ≠ الموت] – [الحب ≠ وهم الحب] – [الحقيقة ≠ الوهم] – [الحركة ≠ التوقف أو (الثبات ≠ الجمود)] – [الإدراك ≠ الشك] – [الصحو ≠ الغيبوبة] ..

هذه الثنائيات الضدية تسيّج ما يُسمّى الفضاء الروائي ؛ أي الأبعاد الصورية للمكان ، مسرح الأحداث .. هي أبعاد هندسية تقول كلّها بانغلاق الأمكنة كغرفة الإنعاش التي تتحوّل إلى غرفة / زنزانة ؛ استنطاق و تعذيب نفسي و بدني ، أو عربة قطار ، أو حانة (التبان) لصاحبها (مقران) ، أو البيت الذي يسكنه الراوي و كريمة ، أو بيت ساعد و زهرة... و حتى الأمكنة المنفتحة كالشارع و حيّ (الثقب) يصبحان ضيقين خانقين بالوجود الدائم لمراقبين .. و لا يكتمل معنى الفضاء الروائي إلا بالحديث عن الصيرورة ؛ عن دورة الزمن .. و قد جعل الراوي الزمن منغلقا و ارتداديا ؛ منغلقا لأنّه كامن في الذات ، و مرتدّا لأنّه محاولة لاستذكار ما مضى ، و محاولة لحثّ الذاكرة على التذكّر ، وعلى رتق ما تمزّق ..

لا شكّ أنّ انغلاق الصيرورة الزمنية داخل الذات أو داخل الفكر ، يخدم الفكرة التي انطلق منها السرد : ذلك السرد الملتبس ، غير المنسجم ، و الفاجع ، الذي يروي كيف مات الراوي و اللحظة التي ألقت فيها الشخصية الروائية بجسدها أمام السيارة لتضع حدّا للألم و الحيرة و القلق و سوء وضعية الكاتب و سوء المسار الذي اتخذته الأحداث ؛ أي سوء مآل الثورة و رجالاتها ..

47 / أمين الزّاوي . " نعم ، امسيردا أعظم و أجمل من واشنطن و من بيكين " مقال منشور في جريدة (الشّروق اليومي) الجزائريّة . بتاريخ : 22 / 12 / 2010 .

يوحي ذلك بالنهايات القاسية للجيل الجديد ، جيل واقع بين المطرقة و السندان ، جيل لم يعد حرّا في اختياراته ، جيل أصبح محكوم الوثاق بتاريخ لم يعشه و آمال ليس له فيها نصيب .. عليه أن يهتف للثورة و رجالها الأشاوس و ليس له الحقّ في تحقيق ثورته هو .. هنا مكمن القلق ، و بؤرة الأزمة التي تحكيها رواية " أشجار القيامة " .. ؛ كيف لي أن أحقّق ثورتي ما لم أنسف وهم الثورة السالفة ؟؟.. هل يمكن ذلك في الواقع ؟؟..

لا بأس بأن تكون الثورة حلما مضطهدا ينمو على الورق حين تغدو فكرة جميلة ملتهبة و عصيّة في آن على صفحات الكتاب الذي سيحوّل الراوي من شخصية بسيطة إلى شخصية متألّمة غاضبة و حتى يائسة من كلّتغيير ... بدليل مصير الشخوص الرئيسية في الرواية / الحكاية : انتحار **ساعد** بزنزانته و هو النموذج الذي كان الراوي يقتدي به في الصلابة و الثبات على المبدأ ، و مثال النباهة و الذكاء و العزيمة .. لكن إذا سقط المثال و النموذج فليس لذلك من معنى إلا فشل و سقوط الأمل في التحقّق ؛ تحقيق الذات و تحقيق الثورة و تحقيق التغيير الذي ينشده الجيل الجديد ..

من زاوية أخرى – في اعتراف زهرة – فإنّ جنون الراوي الذي حوّلته الكتابة (التي تُرهف الحسّ و تجعل الذهن جمرة متوقّدة) من رجل عاديّ إلى رجل مختلف ، ذُكر للنتيجتين معًا ؛ الانتحار و الجنون دون تأكيد أو يقين ، و لكن مع ترك باب التأويل مواربا على المستقبل ؛ تقول في الرسالة / الاعتراف : " أحببته [الراوي] ، أقولها الآن بعد أن لم يعد عندي ما أربحه أو أخسره ، و بعد أن غادراني معًا ، ساعد و هو . الأوّل انتحر في السجن ، و ما أخاله فعل ذلك ، فالتحقيقات لم تثبت أيّ شيء ، إلاّ أنّه كان يهذي من ألم التعذيب لا غير ، و الثاني أصيب بالجنون ، و ذهب بعيدا عنّي ، لا أدري أين ، و لكنّه كما يقول صديقه المختار ، يدخل المستشفى و يخرج ، و في كل مرّة يدخل ، يقول لنا إنّه مات ، و عاد للحياة .. " [48].

أمّا نهاية **كريمة** ، ففيها دلالة الحبّ المستحيل و الانغلاق و الضيّق و انسداد الأفق .. خاصة إذا كانت هي من يرجو ذلك و يسعى إليه : " ... و أنا أرجو منك رجاءً صادقا أن تأتيَ إليّ ، و تخلّصني من نفسي ،

48 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر مذكور . ص : 195 .

فليس عندي حظّ مع الحياة ، أو مع أحد ، أترجّاك أن تأتيَ ، و تُنهيَ حياتي ، فلست بالشُجاعة التي تقدم على شيء كهذا ، و لو كنت كذلك لفعلتها من غير انتظار ، أو تمهل .. ". [49]

و إذا ما تأمّلنا من جهة أخرى مشهد دخول **عيد** السجن في جريمة قتل : " .. بعد أيّام قليلة فقط زارني مختار ، و هو يحمل معه نبأ سيئا للغاية .. تصوّرت كلّ شيء إلاّ أن يحدث ذلك ، و ما إن قال لي : إنّ عيد في السجن ، حتّى أصابني مسّ من الجنون ، مسّ من الهلوسة ، و رحت أصرخ [...] ، كان يحاول بطيبته المعهودة أن لا يدعني أذهب في هذياني و تخيّلاتي إلى أبعد مدى .. صرخ في وجهي بالرغم من ذلك عندما لم يلاحظ صدى لكلامه : ماذا ؟ هل ترغب في أن تلحق به أنت أيضا ؟و أضاف ملحّا : هيّا اسمعني جيّدا .. و خرجت العبارة الآثمة من بين شفتيه اليابستين : لقد قتل ابنه ، عفوا ابنها .. " [50]

عيد الذي أحبّ **سارة** و تزوّجها ، و هو يعرف أنّها قد أنجبت ابنا جرّاء اغتصابها من قبل مجهول . لكنّه لم يلبث أن سقط في حال من اليأس و التعاسة عندما لم تتمكّن **سارة** من تجاوز تجربة الاغتصاب و الدخول في سياق حياة نفسية و اجتماعية سويّة . فكانت النتيجة هي التخلّص من ابنها (اللقيط) كما نعته مرة .. هذا الانحدار الحادّ جهة الموت و القتل و السجن و الانتحار و الجنون ، له تأويل يلحّ علينا كثيرا ، هو انسداد الأفق لدى الجيل الجديد الذي لم يكن من السهل عليه تحقيق ذاته و الارتقاء بطموحه الخاصّ جرّاء سلطة الماضي ؛ الثورة العارمة لجلاء المستعمر و تحرير البلاد ، و هي سلطة لم يعرف لها الجيل الجديد مذاقا لأنّها لم تتمثّل أمامه كالحقيقة في الواقع المعيش ؛ السياسي و الفكري و الثقافي و الاجتماعي .. و أيضا جرّاء الحصار الكبير المضروب حول الطموح الجديد و الرؤى المغايرة النابعة من قلب آفاق المستقبل ...

لعلّ ما يُمعن في (تسويق) حال الانغلاق و اللاجدوى و توهّم الحقيقة التي تشكّل الفضاء الروائي في (أشجار القيامة) ، هو مآل **زهرة** التي جعل منها الراوي بؤرة ضوء يشدّه نحو الأعلى و يرصّ أمامه الطريق نحو الأمل ... تقول **زهرة** عن نفسها : " ... كنت فتاة مهذّبة و مربيّة بطريقة فيها الكثير من النظام و العقل و الكثير من الصرامة و الانضباط ، ربما لأنّ هناك عرقا أجنبيا في العائلة من الأمّ ، عرقٌ دسّاس كما تقول العرب ، له تأثيره حتما ، والدي كان رجل أعمال ، أو هذا ما كنت أعرفه عنه ، يسافر كثيرا ، و كلّما يعود ، يُحضر معه

49 / بشير مفتي . أشجار القيامة . ص : 204 .

50 / المصدر نفسه . ص ، ص : 153 ، 154.

هدايا و تحفا ، لم يكن ينقصنا أيّ شيء ، بالرغم من أنّنا كنّا في تلك الفترة في زمن الحرب الذي لن أتذكّره جيّدا ، كنّا نعيش في المناطق المحميّة ، و كانت ثورة الجزائريين الذين سأستفيق على صدمة أنّهم أبناء بلدي ، بعيدة عنّا ... " (51)

رغم تضحية **زهرة** بوضعها المادّي المريح و التحاقها **بساعد**و الإقامة معه في حيّ فقير بائس هو مسرح هذه الرواية (حيّ الثقب) و التزامها حرفيا بالقانون الصارم الذي سطّره **ساعد** في باب " زوجة المناضل " ؛ كيف ينبغي أن تكون و كيف ينبغي لها التصرّف ، إلاّ أنّها في نهاية الأمر ستعود إلى والدها هنالك في **سويسرا** بعد انتحار **ساعد** و جنون الراوي .. هذا الموقف لا يختلف عن مواقف الاندحار و النكوص و السقوط لدى الشخصيات الروائية الأخرى .. إنّه موقف يشكّل النسيج المأساوي للنهايات في هذه الرواية ..

سيميائية الرفض و فلسفة النهايات :

الكتابة الروائية كتابة إشكالية لا شكّ في ذلك ، على اعتبار أنّ الجنس الروائي هو أقدر الأجناس الأدبية و أكثرها إمكانية على الانفتاح و التطوّر القائم [على استيعاب الأسئلة و القضايا و التحوّلات الملازمة لرحلة الإنسان] ، إضافة إلى كون النصّ الروائي عموما ، يشكّل بنية شديدة التعقيد و التشعّب ، و نظرًا لخصوصية النصّ الروائي العربي الحديث المنفتح على أشكال التجريب الأصلية أو المستوردة ، و نظرًا لصعوبة الإلمام بكل ما تحفل به رواية " أشجار القيامة " من تجلّيات الحداثة الروائية ، لغناها و كثافة تعدّدها المعرفي و الفنّي ؛ إذ أنّ النصّ الروائي الذي يحمل في طيّاته هذه الدلالات و العلامات المتعدّدة و المنفتحة ، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة .. كلّ هذه العوامل ستحصر بحثنا في مقاربة بعض تجلّيات الحداثة الروائية التي نراها علامات فارقة في هذا النصّ ..

تتوّزع المهامّ على الشخصيات بشكل تلقائي في البداية ، ثم تتجزّأ الأحداث متلاحقة في تتبّع مستويات المواقف و المشاهد المرئية و الخفيّة التي يستدرج من خلالها الكاتب شخصياته بالتعاقب الحسّي و التفاوت الزمني و الاختلاف النوعي أو الجنسي ، متتبّعا خطوات التملّص و الانتقال المفاجئ للأحداث التي يتصدّرها بطل الرواية الذي عبّر عنه الكاتب (بلسان الرّاوي) .. كأنّه اختيار لم يكن مجرّد عنوان بقدر ما يحمل من تبعات

51 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر مذكور . ص : 180 .

فلسفية عميقة و خلفيات نفسية متراكمة في هذه الشخصية التي لم تكتمل عناصرها الوجودية إلاّ بعد أن تفسح المجال لشخصيات أخرى مركّبة من عدّة جوانب و احتمالات .. و كلّها باللسان كما اختارها الكاتب ..

لعلّها الميزة التي لم يقف عندها النقّاد بالعمق المطلوب : (بلسان) و (الراوي) ؟؟..أ هي مجرّد انتقال أم فاصل فنّي للتنوّع السردي ؟؟ .. تبدو العملية أبعد من هذا نظرًا للصراع و الكبت الذي عاشته هذه الشخصية و ما لاقته من متاعب و ضعف و تراكم لكثير من أسباب التعاسة و التشتّت و الاضمحلال في وسط متعفّن راكد لا يبعث على التفاؤل أو السعادة ؛ فالراوي لم يشأ أن يفشيَ أسراره دفعةً واحدة .. و لم يقل كلّ شيء في ظرف واحد ، بل ترك الأمور تتداعى ، و برويّة ليتمكّن من الاستيقاظ على مهل ، و حتى يتمكّن من فرز أشيائه الهائمة و التائهة و البعيدة و الغامضة في ظلّ صراع حادّ اختلطت فيه عوامل البؤس و الشقاء مع أسباب البحث عن النجاة و السعادة ..

إنّها لحظة الوعي و الصدمة " .. حالما استيقظت ، وجدت العالم كثيفا أمامي ، صار مثل لوحة مجرّدة و عارية مليئة بالدهشة و الألغاز ، صار لغة أخرى .. " [52] .. يحاول أن يدرك طبائع الأشياء و كأنّه وُلد من جديد .. كما أنّ ابتعاده الطويل ، ولّد لديه انفصالا عميقا بينه و بين ما اعتاده ذات يوم أو ذات حلم .. و هو مبحرٌ في متاهات الحياة و التقلّبات المتكرّرة و المستمرّة ، يطرح السؤال مجدّدا : من ذا الذي يُحسن الإبحار في هذا البحر اللجب ؟؟ .. " .. بحرًا يتماوج ، و سماءً تهدّد بالعاصفة ، كنت قد نمت طويلا و فكّرت في أنّ عودتي ستكون متعبة ، و لكن جديرة بأن تكون .. " .[53]

لعلّها مرحلة ابتدائية أفرزتها عملية التردّد و الغموض و لم يشعر بردّ فعل محدّد غير الشعور بالتغيّر المفاجئ إزاء تناقضات الأشياء .. انتابه شعور رهيب و صمت مطبق ، تدافعت فيه الرغبات المتنوّعة في تحديد معالم العالم الجديد و تصادماته و أسباب هذه الارتدادات ؛ " ..... الصمت لفَّني الآن ، درجة حرارتي ارتفعت ، ازدادت آلاما الحاجة فيّ ، و ارتبكتُ ، حائرا و طليقا ، و بيننا مسافة . هل هي طريق ؟؟.. كلّ الطرق كانت تتشابه و تتّحد ، كأنّ هناك طريقا واحدًا نمضي فيه ، و يمضي بنا .. " [54]

52 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 7 .

53 / المصدر نفسه . ص : 7 .

54 / المصدر نفسه . ص : 10 .

و لما كانت البداية غامضة ، كان لابدّ من ولوج عالمها ، لابدّ من الخروج ممّا هو فيه ، إنّها بداية البحث الجِدّي لما تقلّصت المسافة بين الرؤية لظاهر الأشياء و التفكّر في طبيعتها ، و لو من باب التخمين و التقدير ؛ كمرحلة ثانية في تحديد صياغة جديدة تساعده على تركيب الصور كما يشعر بها أو بالأحرى كما تلقّاها ثم فسّرها .. هل هو الفضول ؟؟.. تلك فكرة أخرى أراد الكتاب ترسيخها في ذهن القارئ بطريقة ذكيّة تمنعه من التعرّض للتناقضات و الصدمات المتوقّعة من حين لآخر ، تلك ميزة أخرى باشرها الكاتب و لم يتجاوزها بسهولة ، أمعن النظر فيها و حلّل قيمها النفسية بشكل ملفت؛ " خرجت من تلك القوقعة ، رفعت رأسي إلى أعلى ، و حلمت بالرياح .. تنقلني إلى بعيد .. "[55]

لقد تحوَّل المكان من مجرّد ديكور أو وسط يؤطّر الأحداث في الرواية التقليدية ، إلى مُحاور حقيقيّ في الرواية المعاصرة و هو أسلوب ذو نزعة إبستيمولوجية واقعية ، يقتحم عالم السرد في تفاصيله و تناقضاته ، كأنّه محاولة لتحرير النفس من أغلال الوصف التقليدي و انتهاج أسلوب المحاورة الـ (ما ورائية) الشفّافة ، و ذلك عن طريق إسقاط الكاتب للحالة الفكرية و النفسية للشخصيات على المحيط الذي تعيش فيه ، لعلّها الطريقة الأنسب في اعتقاده و الأقرب في تحليل معطيات الواقع على غرار التصوّرات و الأحلام و المواقف ... ربما تحمل هذه الطريقة أكثر من دلالة ؛ التأمّل ، السفر ، الهجرة ، الغربة ، النفي ، العذاب ، الانتظار .. " تتدافع الأحلام ، و تخرج من روحي المسلوخة عن جلدها . أتوقّف عن النظر إلى السقف ، و التأكّد من صحّة قلبي على الحياة . دائما أتأكّد من أنّ هناك نطفة تقاوم زمن السحق و الغدر ، و أنّني لا أزال حرّا و أنتظر .. " [56]

إنّ تنوع الشخصيات ، معناه تنوّعٌ في المواقف إلى درجة التناقض و التصارع .. من هنا لم يكتف الكاتب بإخراج زفرات النفس الحبيسة ، و لم يترك لها العنان لقول كلّ الأسرار و البوح بقلقها ، إلاّ في لحظات الانشغال عن عالمه البعيد و الشعور بالانسحاق ، مادام تركيب الزمن لا يتحدّد بتعاقبه ما لم تتداخل الشخصيات و تقف عند حدود الألم و طبيعة الأشياء المفقودة ، عندها تَحْدُث العزلة و تتأكّد القطيعة ؛ " .. كانت تلك هي

55بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 11 .

56 / المصدر نفسه . ص : 26 .

أوّل مرّة يثور فيها المختار ، و ينعت الرفاق بالكلاب ، و يخرج صافقا الباب من ورائه فتبعته على الفور . سمعت الرئيس ينادي عليّ ، لكنّني لم ألتفت . كانت علاقتي بالمختار أقوى من الحزب و من الجميع .. " [57]

لقد أحدث الكاتب طريقة تداولية في استنطاق الأشياء على طبيعتها – استنادا إلى تعاقب الشخصيات – بعيدا عن مؤثّرات الذات الغائبة عن الحقيقة ، حتّى و لو اقتضى الأمر التضحية مادام التفكير في التغيير حاضرا ، و حضوره أخطر و أعمق من مجرّد التألّم و التأوّه و الشكوى كما هو ظاهر في أكثر المقاطع التي التبس فيها الأمر على شخصية الراوي .. ربما يكون هذا التفكير مشفوعا بنتيجة مجرّدة لكنّها تلامس الواقع ، غير أنّها مسبوقة بإرهاصات مُوجعة طالت الجسد و الذات معًا .. و إذا ما استمرّ التفكير دون انقطاع ، مسايرةً للشعور ، فإنّ ما يلامس النفس يرسخ في عمقها أكثر من أيّ شيء آخر ، و احتكاك الذات بالآخر يقتضي الكثير من الأسئلة ، عبَّر عنها الكاتب بسؤال واحد و تظاهر بالاكتفاء بذلك ، لكنّ المشكلة مطروحة بعمق في قرارة نفسه و تستدعي كلّ العناصر المؤثّرة ، مباشرة أو بشكل غير مباشر؛ " .. كنت شعرت بهوّة ساحقة بداخلي بعد مشاهدة تلك المرأة ، و لا أعلم إن طرحت على نفسي أسئلة من نوع : ماذا يربطني بها ؟ أو ما الذي يمكن أن يخلق بيننا علاقة ؟ جسرا للتلاقي .. كانت الجزائر تعجّ بالنساء الجميلات ، و حتّى الفاتنات . لكن هل كان هذا كافيا ليشعر الواحد بنفسه مُستلبا بواحدة فقط .. " [58]

واضحٌ جدّا أنّ اهتمام الكاتب ليس مجرّد اهتمام ، و إنّما هو انشغال كلّي متجذّر في الذات مُوغل في النفس ، تصدر عنه آهات متباعدة و متقاربة في كثير من الحالات اللاطبيعية التي لا تكتفي بالصمت ، إنّما تنقل الحالة إلى الخارج بتقمّص الشخصيات حتّى الغريب منها ، كصورة حيّة يمكن أن تنفِّس عن الصراع و توجّهه إلى أقلّ حدّة .. ربما يكون الانشغال القويّ أحد أهمّ الأسباب في قوّة الألم و تضاعفه المستمرّ على مستويات كثيرة ؛ " .. بدت ليَ الأحلام صغيرة أمام بؤس الحياة و ضيق المعيشة و أزمات الوجود الخانقة ، و بقدر ما نستطيع الحلم و الذهاب بعيدا في منطقته الغريبة ، يبقى كلّ شيء محكوما بما يحيط به من أسيجة ، بعضها حقيقيّ و الآخر مُتوهّم ، تصنعه نفس الإنسان و دواخله المعذّبة بكل شيء و بلا شيء .. " [59]

57 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 37 .

58 / المصدر نفسه . ص : 53 .

59 / المصدر نفسه . ص : 84 .

إنّها فلسفة أخرى ينشغل بها الكاتب و يحوِّل اهتمامه من الخارج إلى الداخل ، ينقل ما يراه مناسبا من عناصر الطبيعة نقلا محدودا و متميّزا ، فيه حذر شديدٌ في توظيفه و تأويله ، متنبّها لمسألة التأويل بمفهومها الجدلي الذي يعتقد أنّه من الممكن أن يُوقعه في فلسفة عقيمة تثير حفيظة القرّاء ضدّه .. لهذا – ربما – لجأ إلى توصيف الأشياء ذات الصلة التنوّعية في الانقلاب الذاتي و التكدّس الانفعالي ، كنظرة جديدة في تحليل الواقع و تأويله ، و طريقة دقيقة في طرح الأسئلة بشكل مختلف عمّا كانت تمارسه الرواية التقليدية الإيديولوجية المسيّسة ، و إن كانت هذه الرواية لا تخلو من نفحات واضحة و متخفّية وراء تصارع الأشخاص و تلبُّسهم مع أشياء الواقع المعقّد ..

لعلنا ندري و لا ندري ما الذي يخطّط له الكاتب في هذا الاندفاع ، خاصّة في تمسّكه بذلك الخيط الخفيّ الذي يجعلنا نشكّ في النهاية التي رسمها في بداية الرواية ، و إن كانت مجزّأة في أدوارها بين شخصيات مختلفة تتداول على اللعبة بأطروحات متكاملة ، تختلف في وجهات نظرها الواقعية و الاجتماعية و حتّى في فلسفة التاريخ و إيديولوجيا الموقف السياسي ؛ فتكرار شخصية الراوي الذي بدا كعنصر استدراكيّ لبعض المواقف التي لم يتعرّض لها في البداية ، هو استدراك مقصود في تأخيره و ليس استطرادًا ؛ " .. في عرين الأسد ، كل الأوصاف التي تعبّر عن شيء لا يُعبّر عنه بأيّ وصف . إنّها لحظة و ستعبر. حياتي قطعة معدومة المعنى ، و كرامتي ممسوحة على الأرض . كجثّتي ، نعم ليس جسمي ، إنّها جثّة الآن ، أنا أدقّق في الوصف ، لا أعرف لماذا ؟..... و لكن حالتي وصلت إلى أعلى مستويات الخضوع ، تعفّنت روحي ، تيبّس لعاب لساني ، و صار لساني أعور ، أقصد أبكم .

– هيّا تكلّم ؟

– لساني أعور .. أبكم

– هيّا أفرغ جعبتك ؟

– لساني أبكم .. أعور

– قل أيّ شيء

– لساني ....

– تبّا لك .. " [60]

و قبل أن يجدّد الكاتب موقفه الثاني على لسان بطل آخر ، لم تكن العملية مجرّد انتقال ، إنّما هو تواصل داخلي ، فكريّ أكثر منه اجتماعي ، في تقابل الشخصيات و تحاورها ، لكنّه عن بعد ، و لعل هذه هي الطريقة المناسبة في كشف الوجه الثاني للواقع و لكن في صورة مختلفة و على لسان آخر ، انتقال مفاجئ و لكنه مخطّط له بإحكام ، الرأي الثاني للواقع من حيث الموافقة و المعارضة ، يأتي هذه المرّة على لسان شخصية (كريمة) ؛ " .. سنّ التعلّق بالأفكار الكبيرة و التي مع الوقت سنفارقها من دون حزن ، نكتشف أنّها متّعتنا في لحظتها تلك ، في زمنها ذاك ، و أنّه ما عاد منها نفع بعد ذلك ، لكنّ المشكلة أنّه كان يعتبر هذه الأفكار خاصّة به ، و كان يقول لي : لا أريد تلويث أيّ عقل آخر بها .. " [61]

ربما يكون هذا وجها آخر للرفض ، موقفا صارخا في الاعتراض على تلك المنطلقات التي انتشرت بإذن أو بدونه ، فلاقت مستويات متناقضة في تقبّل الفكرة .. لا يمكن للفكرة أن تصل إلى العمق ما لم نتهيّأ لها .. و لن تتحقّق مادامت الانفعالات مشوبة بالقلق و التيه و فقدان الاستقرار .. ربما لأنّه لم يعد هناك حبّ متميّز يربط العلاقات الحقيقية على سجيّتها و لم يعد هناك وجهات نظر متوافقة و متبادلة ، تحوّلت العملية من جلب الأفكار و استرضاء الخواطر و الأحاسيس ، إلى مجرّد جلب للمصالح الدونية و قد تعرّت من مبادئ الإنسانية و سقطت في مهاوي العبث و الانسلاخ ... " .. الحب لا يعني أن نموت من أجل شخص ، و لكن أن نعيش من أجله أيضا ، هذه الفكرة التي قالها لي عابرًا ذات مرة ، هي التي أنقذتني ساعتها ، و قد فكّرت في وضع حدّ لحياتي . لم أكن مراهقة تتعذّب بحبّ لا يُنال . كنت امرأة و الحبّ لا يفرّق بين سنّ و سنّ . كنت امرأة و لكنّه الحبّ أقوى و كان أقسى ما فيه أنّني وقعت في المكيدة التي نصبْتُها للشاب الوسيم ، و وقع فيها بغباء .. " [62]

60 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 99 .

61 / المصدر نفسه . ص : 117 .

62 / المصدر نفسه . ص : 122 .

كان من نتائج هذا الفتور و التمزّق حدوث الانقلاب الداخلي للذات ، و الكفر بالكثير من القيم التي تستجمع مكوّنات الإنسان ؛ فالتصوّر الذي اختاره الكاتب في تحديد هُوية العالم و المحيط القريب منه ، كان أكثر بروزا في هذه المقاطع من شخصية (كريمة) ؛ الإنسان الذي رمت به الأقدار في بوتقة التقت فيها مثيلاتها من بين جنسها عن قرب أو بعد ، و إن اختلفت الأزمنة و الأمكنة ، فالتيّارات الوافدة مرّت من هنا مثل ما مرّت من هناك على اختلاف درجاتها قوّة و ضعفا ؛ " و الحقّ أنّني سئمت من نفسي ، و من جريي اللاهث وراء شخص لن يراني كما أحبّ أن يراني .. من شخص أحبّه ، و لكنّه يهملني و ينساني ... " (63)

حتّى تلك العلاقات التي تبدو في ظاهرها بسيطة ، لن تشفع لها حركة التغيير القوية في المجتمع أو السياسة بتقديراتها المتجدّدة .. لعلّ هذا ما جعل الكاتب فطنا عند اختيار الشخصيات .. فلكي تكتمل الصورة من وجهة نظره ، كان لابدّ للعملية ألاّ تنتهي عند واحد منها فقط ، إنّما ترك المجال مفتوحا أمام جمهور القرّاء بمختلف مستوياتهم ، و تلك نظرة جديدة في طرح الموضوع من أساسه و لعلّ هذا الذي يجعل الكاتب يطمئن على نفسه من القارئ المجهول ، إذ بمقدوره أن يقرأ و يؤوّل بحرّية ، بعيدا عن ضغوطات الكاتب نفسه أو قراءات أخرى تصادر قناعته في تحليل و تفسير ما يقرأ من هذا النصّ الروائي ؛ " .. لا أدري لماذا لم أتعجّب من فعلتك هذه ، لقد وجدت الظرف بالقرب من باب منزلي ، تصوّرْ .. لم أفتحه لمدّة طويلة لأنّني ببساطة تصوّرت أنّهم أخطئوا في العنوان ، و هو أمر يحدث باستمرار عند سعاة بريد قريتنا في المنسية ، و لكن عندما قرأت الاسم (محمد عندليب) فهمت أنّه ما من شكّ في أنّ الظرف الثقيل موجّه إليّ .. " (64)

من يكون هذا القارئ الذي اختاره الكاتب ؟؟.. قد لا يعدو الأمر كونه مسألة تنويع في التعبير عن المواقف ، يصبح القارئ بموجبها لسانا آخر في نظره ، يجلّي الحقيقة أكثر و يوسّع من المفاهيم التي قد تبدو للقارئ غامضة و بعيدة عن الحقيقة ، أو فرصة أخرى لنقد المجتمع ، تحقيقا للتوازن و الموضوعية .. قد يكون هذا الأمر نابعا من ذات الكاتب لأسباب موضوعية ، هي نوع من التبرير للمواقف ، تحقيقا للرغبات و تأكيدا لوجهة نظر تتردّد فيها ، فاستعان بالقارئ حتى لا يتحمّل العبء وحده و تنتشر الفكرة على أوسع نطاق .. هذه وجهة نظر نفسية أكثر منها فكرية ، علاج استبطاني تبنّته زمرة من المثقّفين في المجتمعات العربية (لإحداث تغيير جذري

63 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 129 .

64 / المصدر نفسه . ص : 131 .

في البُنى المكوّنة للمجتمع العربي) على غرار ما حدث في المجتمعات الغربية بعد القرون الوسطى ... ؛ " .. أيّها الحقير لماذا بعثت لي بهذه الأوراق ؟ لو فعلتها ثانية (.....) إنّك تكذب . الناس الذين يتحدّثون عن القتل و الموتمرضى .... أنت لا تعرف ما هي الكتابة لأنّك لا تعرف ما هي الحياة ، الحياة لا تُكتب ، الحياة تُعاش ، تعاش يا نذل حقير كلب أجرب .... غير ممضيّ .. " (65)

مرّة أخرى يقف الكاتب (أو الراوي) مجدّدا ، ليضفي على كلامه مصداقية من الواقع و يرمي بثقل الإشكال إلى كلّ المثقفين بما فيهم الراوي نفسه .. لقد احتمل بما فيه الكفاية و ترك العملية تسير على طبيعتها و كأنّه يوجّه مسار الصراع باتجاه الآخرين بلا مذلّة و لكي لا تُفسّر تقديراته ضعفا أو هروبا ، إنّما هي عملية ، الكلّ فيها شركاء ، و ما يحدث هنا أو هناك أسبابه الجميع ؛ " .. يروي الراوي قصّته و يموت .. يموت مرّة ثانية ، أو ثالثة ... لا تهمّ عدد الميتات في الرواية ، و لكن بعد كلّ ميتة ينهض من جديد ليحدّثكم .. يجب أن أعرف بأنّ الراوي فاجأني بخرجات كثيرة لم أكن أتوقّعها منه ، لأوّل مرة استوعبت استقلاليته عنّي ، و فهمت أنّها ليست مجرّد تقنية أو فبركة أدبية الغرض منها إيهام القارئ بأنّ الأشياء مستقلّة عن الكاتب .. " (66)

تبدو صورة الإلحاح عادية بالنسبة للكاتب ، بما أنّه ينقطع عن نفسه للحديث عنها إلى الحديث عنها على لسان من تصادفه رؤيته إياه في أيّ مكان أو زمان ، من الخيال أو الواقع أو التاريخ .. مشاهد متداخلة و متباعدة ، لكنّها تتّفق في النهاية على أنّ الصراع صنعه الجميع ، و ما جاء (بلسان زهرة) يؤكّد مرّة أخرى اهتمام الكاتب البالغ في ترسيخ فكرته ؛ " .. تبدو لي الحياة الآن قاسية قسوة الشتاء الذي يأتي قبل موعده ، و يقرّر تخويفنا بزمهرير رياحه ، و خشونة أمطاره .. " (67)

حكم فيه قساوة كقساوة الحياة أو الشتاء على حدّ تعبير (زهرة) ، لم يكن مجرّد حكم ، ثمّة دلالة نفسية بعيدة ، إنّها التوقّعات ، الاحتمالات ، أنشأتها اعتبارات قديمة امتزجت بالانقلابات المفاجئة التي أحدثتها تركيبة الواقع القاسي ، و هو الذي اتّفقت عليه كلّ الشخصيات .. و إن كان الكاتب قد اختار تسمية الأبطال بأسماء قد تبدو واقعية أو عشوائية ، إلاّ أنّها تحمل ثنائية أخرى ، قد لا نُلقي لها بالا ؛ عندما يفسح الكاتب الحديث

---

65 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 134 .

66 / المصدر نفسه . ص ، ص : 143 ، 144 .

67 / المصدر نفسه . ص : 179 .

لهذه الشخصيات تتحدّث ، فإنّه يستعمل عبارة " بلسان " لنفهم صراحة ما تعبّر عنه كلّ منها على ضوء ما في الواقع .. و ما لسان الراوي إلاّ واحدًا من هذه الرؤى " .. كلامك هذا يخلق بداخلي سعادة لا منتهية ، الآن أعرف أنّني أحبّ امرأة خالصة مثل الذهب ، لن أعرّض حياتك للخطر ، و لكن أنت الآن أعظم في عيني من أيّ شيء آخر .. " [68]

و مرّة أخرى و أخيرة على لسان الراوي ، تحتدم الصور و المواقف احتداما بدًا من خلاله مفهوم الكاتب للقضية التي طرحها ليس غريبا ، و إذا كانت فكرة التواصل مطروحة بين الأجيال ، ففئة قليلة باستطاعتها إدراك الحقيقة ، لأنّ الرحلة في هذا الطريق و على متن هذا القطار – كما قال الكاتب – تتّضح معالمها بعد قطع مسافة تتغيّر خلالها كثيرٌ من المشاهد و الأشخاص و الأوضاع ؛ " .. متّ ، أو خُيّل إليّ أنّني متّ .. لا أدري رأيت القطار يأتي في وقته ، لم يكن هناك أحد آخر غيري .. كنت سأرحل ، وجدت طريقي ، أخيرًا سأذهب إلى أيّ مكان ، مكان يبدأ و لا ينتهي ، مكان لا نهائي ، مكان جديد و قديم ، مكان هو كلّ الأمكنة ... " [69].. " ... استيقظت بعدها ، شاهدت العالم كثيفا أمامي ، و تذكّرت كلّ سيرتي تلك من يوم مولدي إلى يوم انتحاري .. " [70]

و تأتي أخيرا عملية الاستكشاف أو تحديد الموقف بطريقة مفاجئة ؛ ينفجر الراوي بتلقائية و تتراكم لديه كلّ الصور و يتذكّر الأحداث ليستخلص منها ما يمكن أن يكون هدفا حقيقيا ، تتّضح على ضوئه النتائج .. كلّ نهاية قد تكون بداية جديدة ، و كلّ عزلة و وحدة هي التفاف و تحدّ .. " .. ها أنا وحدي بعد أن قتلوني ، و رموني في القبر .. أراك واقفة بجانبي ، و يدك فوق يدي ، أصابعنا المشتبكة و المشتركة و أدرك أنّهم قتلوني ، و لكن ما قتلوني ، و أنّني أصبحت ريحا ستهبّ عاصفة و بك سأستمرّ .. " [71]

إذًا ، هي بداية الاستمرار و التفكير في إرساء قواعد المسيرة و تجلية كلّ غموض و تقريب كلّ بعيد ، هو الانقلاب الجديد ، فـ (القيامة) التي تحدّث عنها الكاتب منذ بداية الرواية إنّما هي : هذا الانبعاث من جديد ،

68 / بشير مفتي . أشجار القيامة . مصدر سابق . ص : 188 .

69 / المصدر نفسه . ص : 197 .

70 / المصدر نفسه . ص : 198 .

71 / المصدر نفسه . ص : 204 .

كالنبات الضاربة جذوره في الأعماق ، تتوالد كلّما أُتيح لها وضع ملائم و أجواءُ مناسبة و أصابها وابل فأغدقت و أعطت أكُلها مرّة و مرّتين و ثلاثا و ..

2/ سيميائيةالمرآة المقعّرة أو الحكاية الموازية :

في هذه الرواية نوع من (التقعير) كما في المرآة المقعّرة التي تعكس ذاتها إلى الداخل ؛ و ذلك من خلال تعاطي الراوي للكتابة ، كتابة رواية تقول الثورة و تنشد التغيير في حيّ (الثقب) المهمّش ، حيث يسكن الراوي و باقي الشخوص الروائية .. إذا كانت هذه الأخيرة تروي بضمير المتكلّم ، و من خلال تعدّد الأصوات ، فإنّ رواية الراوي الضمنية تروي طموح الجيل الجديد ، تروي الثورة التي لم تقم ، الثورة المقموعة و المكبوتة ..لذلك فالتقعير المتحدّث عنه هنا ، يختلف عن الذي يُعرف في الدراسات النقدية (أي رواية الرواية ذاتها) .. " أشجار القيامة " لم ترو ذاتها بل تروي شيئا آخر . إنّها تحاول التعبير عن الكامن في الفكر و النفس ، و لم تكن تروي الوقائع ؛ لأنّ هذه الحكاية تكفّل بها الشخوص جميعا من خلال المحكيات الذاتية التالية :

محكيّ الراوي :

يسرد الراوي وهو في حال بين الغيبوبة و الصحو ، كيف حاول الانتحار عندما رمى بجسمه أمام السيّارة . كما يسرد لحظات التحقيق معه حول الرواية التي كتبها ، و السؤال عن " فاء " و عن الثورة و عن باقي أفراد " العصابة "...

محكيّ كريمة :

هو اعتراف تكشف فيه **كريمة** عن المناطق المظلمة التي لم يتمكّن الراوي من ذكرها لجهله بحقيقتها ، و من ذلك قيام **كريمة** بدسّ أوراق ممنوعة **لساعد** و الوشاية به انتقاما من **زهرة** ، و اعترافها أيضا بوضع أقراص الهلوسة في شراب الراوي ... إضافة إلى إعادة التأكيد على الأخبار المنقولة و الواردة على لسان الراوي ...

محكيّ زهرة :

لا يخرج عن صيغة الرسالة و الاعتراف .. لكنّه يضيء أكثر ما لم يكن الراوي قادرا على الوصول إليه ، كسيرة الشخصية الروائية .. و أهمّ ما فيه ، اعترافها بحبّ الراوي بعد يأسها من **ساعد** الذي طال سجنه . ثم اعترافها بالعودة إلى والدها و العيش الرغيد ..

محكيّ القراء :

هو اجتهاد افتراضي من الكاتب ، يقدّم فيه تعاليق متنوّعة و مختلفة لعدد من القرّاء المفترضين ، بهدف توضيح تنوّع العقليات و اختلاف قنوات استقبال العمل الأدبي ...

3 / وظائف المحكيّ الذاتي :

يكون تعدّد المحكي الذاتي في الرواية غير ذي جدوى ، إذا لم تكن له وظائفُ جماليةٌ و أسلوبية .. و من تلك الوظائف التي ساعدت السرد على التنامي ، أوّلا من حيث المضمون و ثانيا من حيث التوسيع في الحكاية و تنضيدها ، ما يلي :

محكيّ الراوي :

له وظيفتان أساسيتان ، هما تنمية الحدث و التشكيك في النتائج ... لقد اعتمد الراوي في السرد الذي يخصّه على تقديم الأحداث مستندا إلى ذاكرته أو ما تبقّى من ذاكرته بعد الاعتقال و محاولة الانتحار، ليسترجع الأسباب التي أدّت إلى هذه النتيجة ؛ أي أنّ الرواية تبدأ من نقطة النهاية ثم تعود القهقرى بحثا عن العلل و الأسباب ...

و ما دامت الأحداث التي رواها الراوي مُفجعة و مأساوية ، و ما دامت نتائجها موسومة بالفشل ، فقد اعتمد على التشويش و التشكيك في الحقائق و النتائج ، لأنّ الحقيقة بالنسبة له ليست ثابتة و أزلية ، بل الحقيقة الوحيدة الممكنة ، هي السعي نحو الحقيقة .. أو أنّ الحقيقة تكمن في الطريق إليها .. أمّا هي كجوهر ، فليست سوى سراب .. **فعن أيّة حقيقة نتحدّث ؟؟ حقيقة الثورة المغدورة و رجالاتها ؟؟ .. أم حقيقة الواقع المزري لأهل حيّ الثقب ؟؟.. أم حقيقة ملاحقة الجيل الطموح و النبش في نواياه و أحلامه على الورق ؟؟..**

إنّ محكي الراوي وُظّف لقول الوقائع صريحة لكن بمنطق اللا يقين .. و لقول الفشل الذريع و الشامل ؛ فشل الثورة في تحقيق أهدافها .. فشل الحبّ في التغيير .. و فشل الزواج في رأب الصدع الداخلي (ساعد / زهرة – كريمة / الراوي – الراوي / زهرة – كريمة / إسماعيل – سارة / عيد) .. و لقول الخيانة و الخذلان ..

محكيّا كريمة و زهرة :

وظائفه السردية : إضاءة جوانب غامضة من الذات ؛ ذات الشخصية الروائية ، ترميم الحكاية المسرودة على لسان الراوي ، إضاءة جوانب من ذات الراوي ، ليس من اللائق أن تأتي على لسانه أو لم يهيّئ لها سياقات سردية ملائمة ، المحكي الاسترجاعي و الاستذكاري الذي يقوم هو أيضا بالإضاءة و الترميم و الرتق ، لكن من منطلق التاريخ الشخصي للشخوص الروائية .. إنّه تأكيد على الأحداث و الأقوال و الأفعال التي ساقها الراوي و هو في حال الـ (ما بين) ، في الغيبوبة و اللا يقين .. إنّه محكيّ مكمّل و منظّم للحكاية المركزية ..

محكيّ القراءة :

ليس محكيّا ذاتيا بالمعنى النقدي ، و لكنّه مجرّد تعليق على الكتاب ، أو نقد لمضمون الكتاب ، أو إسقاط لذات القارئ على محتوى الكتاب ، أو رفض غير مبرّر ، أو تحريف لمدلول الكتاب ... لكنّ وظيفته خارجية ، تعكس وضعية الكتاب في السوق ، حيث تختلف القراءات و التأويلات و التفسيرات بحسب الوضعية التعليمية ، و الوضعية الاجتماعية ، و الموقف السياسي ، و الانتماء الطبقي ... وهنا يكون الكتاب مُشرعا على كلّ الاحتمالات .. أي إنّ (القول / الخطاب) في النهاية ، لا يحمل حقيقة واحدة ثابتة و إنّما هو حقائق متنوّعة و مختلفة و متشظّية ..

لا أحد يجادل اليوم في أنّ الرواية العربية بشكل عامّ و الجزائرية بشكل خاصّقد حقّقت إنجازات شديدة الغنى والتنوّع وأثبتت كفاءتها العالية في تجديدها لنفسها وفي مساءلتها لأدواتها وتقنياتها وفي مغامراتها الجمالية التي مكّنتهما أيضاً من إحداث توازٍ مستمرّ بين محاولات مبدعيها البحث عن كتابة روائية لها هُويتها الخاصّة بهاومحاولات هؤلاء المبدعين أنفسهم مواكبة إنجازات السرد الروائيّ في الأجزاء الأخرى من الجغرافيا الإبداعية ... ولعلّ أبرز ما ميّزها طوال تاريخها، ليس مواكبتها لمختلف المدارس والتيارات والاتجاهات والفلسفات الوافدة فحسب، بل تمرّدها أيضاً على الثابت والمستقرّ من القيم والتقاليد الجمالية إلى حدّ بدت من خلاله فعالية إبداعية مفتوحة ومُشرعة على احتمالات غير محدودة، ودالّة على امتلاكها ما يؤهّلها للتجدّد والتطوّر على الدوام، و هو ما جعل فعل التجريب إمكانا لا ينضب، ولئن كانت هذه السمات جميعاًهي ما جعل الرواية ذلك الجنس الأدبيّ الأثير إلى جمهور القرّاء، فإنّ هذا يؤشّر من جهة أخربعلى أنّ هذه الرواية نفسها هي فنّ المستقبل بامتياز.وليس أدلّ على ذلك من وعي عدد غير قليل من الروائيين العرب – كما أثبتت نصوصهم –بأنّ كلّ تحوّلٍ في حركة الواقع يستلزم تحوّلاً في الوعي الجماليّ..وليس أدلّ عليه أيضاً من بزوغ أصوات جديدة مثّلَ عددٌ منها علاماتٍ في التجربة الروائية العربية من جهة وبدايات لإيقاع جديد أو لمنعطف جديد في هذه التجربة من جهة ثانية.. و بعد فعل القراءة و التمحيص و الصبر أمكن الوصول إلى النتائج التالية:

- لم تكن التحوّلات التي دفعت بالرواية الجزائرية إلى الأمام وقفاً على المستوى الكمّي بل تجاوزت ذلك إلى المستوى الفنّي الذي بدت العقود الثلاثة الأخيرة معه حُبلى بالجديد دائماً، دون أن تكون حكرًا على أجزاءَ بعينها من الجغرافيا الروائية الجزائرية أو جيلٍ بعينه من الروائيين أو روائيّ بعينه فحسب.
- كانت فعاليات التجريب حتّى نهاية الستينيات من القرن الماضي وقفاً على أجزاء محدّدة من المشهد الروائيّ العربيّ(مصر وسورية والعراق خاصة)، ثم امتدّت تلك الفعاليات مع نهاية الستينيات لتشملوبنسب متفاوتةغالبية الجغرافيا الروائيّة العربيّة و الجزائريّة.

- إنكان نِتاج السبعينيات يُوحي باستنفاد مجمل أشكال التجريب، تمخّض نتاج الثمانينيات عن مغامرات فنّية أكثرَ جرأةً وعزّز نتاجُ التسعينيات الثقة بمستقبل الإبداع الروائيّ العربيّ عموما والجزائري على الخصوص؛ فمن تجديد الواقعية ومناوئة المقدّس بأشكاله كافّة كما في روايتي "التفكيك" و"معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، إلى إعادة كتابة التاريخ كما في رواية " الأمير " للأعرج واسيني، إلى استلهام سرد المتصوّفة كما في الأغلب الأعمّ من أعمال الطاهر وطار و الحبيب السايح، إلى استلهام التراث كما في رواية"رمل الماية " للأعرج واسيني، إلى استدعاء الموروث الحكائي من التاريخ والسرد الشعبي كما في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرجإلى الاستفادة من تقنيات الصحافة والسينما والوثائق إلى تقويض خطيّة الزمن إضافة إلى(رواية النصّ) أو (الميتا رواية) إلى (رواية الضدّ)و غير ذلك كثير، ممّا يؤكّد أنّ الرواية العربية بشكل عامّ و الجزائرية بشكل خاصّلم تعرف منذ مخاضها العسير المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبيّ الواحد، أو الاتجاه الأدبيّ الوحيد، أو التقنيات الثابتة.. و هو ما تجلّت معه ومن خلاله حاضنة حقيقية لمختلف إنجازات الإنسان من بداياته الفكرية الأولى إلى راهنه، وحقلاً شاسع الإمداد للتجريب وخلخلة السائد...

- أثبت المشهد الروائي العربي طوال تاريخه وفي العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين والسنوات الأولى من هذا العقد خاصة أنّه مشهدٌمتجدّد. وإذا كان من أبرز ما ميّزه في مرحلته الأولى ترجّح الخطّ البياني المحدّد لمساره بين انحناءات حادّة ومتعثّرة أحياناً، فإنّ من أبرز ما ميّز هذا الخطّ نفسه في المرحلة الثانية ليس تصاعده الدائم فحسب، بل إفصاحه أيضاً عن سمتين تكادان تكونان خاصّتين به: حضور الصوت النسوي فيه بقوّة ثمّ كفاءة عدد غير قليل من التجارب الروائية النسوية في صياغة مشهد جديد،إذْ لم تعد المكانة الممنوحة للمرأة العربية المبدعة فيه هامشية أو تزينيةفحسب،بل مكانة دالّة على أنّ الإبداع النسوي مكوّن فاعل في حركته وفي وسائل تجديده لنفسه على أكثر من مستوى

... (أحلام مستغانمي ، فضيلة الفاروق و غيرهما كثير.. وإذا كان ذلك كلّههو ما جعل التجربة الروائية الجزائرية فضاءً مفتوحاً على الاحتمالات دائماً، فإنّه وسواه ما يجعلها فضاء واعداً بالاحتمالات أيضاً، تحوّلت فيه المرأة من كونها منكتبةً إلى كونها كاتبة.

- سعة المخزون المعرفيّ بإنجازات الرواية العالميةحيث تضمنّت حوارات بعض الروائيين الجزائريين وشهاداتهم إشاراتٍ إلى حمولة معرفية واضحة بالمناهج والنظريات النقدية فيما يتّصل بإنجازات الرواية العالمية، وأحياناً بإنجازات الرواية العربية أيضاً. لكن إذا كان مُسوّغاًتعليل أولئك في هذا المجال بتحرير الإبداع العربيّ من كونه صدى لإنجازات الآخر إلى كونه إبداعاً عربيّ الوجه واليد واللسان، فإنّه ممّا لا يبدو مسوّغاً، أن يكون البيت الروائيّ الجزائريّموصد النوافذ أمام تلك الإنجازات أو أسير إنجازات سكّانه فحسب. فالرواية العربية في الجزائر التي أحدثت في العقود الثلاثة الأخيرة خاصّة تعديلاً في الذائقة الجمعية العربية التي ظلّ الشعر يتربّع على عرشها طوال أربعة عشر قرناً تقريباًفاستحقت بذلك وبسواه صفة (ديوان العرب في القرن العشرين)، لم يكن ممكناً لها أن تحُقّق ذلك لو لم تُشرع نوافذها على إنجازات الرواية العالمية، ولو لم تستثمر تلك الإنجازات استثماراً دالاًّ على كفاءتها العالمية بل الكفاءة العالية لمبدعيها في امتصاص مختلف مغامرات الجنس الروائي أياً كان مصدر ذلك الجنس من جهة، وأياً كانت المرجعيات الفكرية والجمالية لتلك المغامرات من جهة ثانية .. وليس أدلّ على ذلك من الدور الذي نهضت به الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية خاصّة في تحرير الكتابة الروائيّة الجزائرية من جفاف الواقعية التي ارتهنت بها طويلاً إمّا بالاستلهام أو الاستيحاء أو الاقتباس أو التأثّر .. إنّ استثمار إنجازات الآخر لا تعني تبعية له بالضرورة أو إلغاءً للهويّة، بل هو شكل من أشكال الوعي بضرورة بناء الذات مهما تكن مصادر ذلك البناء ووسائله،مثلما هو ثقة بحصانة هذه الذات ضدّ محاولات الهيمنة أو الإقصاء من التاريخ .. عندماتشيّد الرواية الجزائرية هويّتها بمتابعة مبدعيها

تحوّلات الرواية العالمية، ليس ذلك رغبة في تقليد هذه الأخيرة أو النسج على منوالهاأو اقتفاء أثرها بل هو تشييد عمارة روائيّة عربيّة في الجزائر تضارع مثيلاتها في المشهد الروائيّ العالميّ ..

- مناوئة المقدّس،حيثمثّلت الرواية الجزائرية في العقود الثلاثة الأخيرة خاصّة فعالية تعرية وتفكيك ومقاومة المقدّس بأشكاله كافّة: السياسي والديني والاجتماعي .. وبسبب ذلك تعرّض الكثير منها إلى المصادرة بفعل الرقيب السياسيّ أحياناً والدينيّ أحياناً ثانية والاجتماعي أحياناً ثالثة أو بفعل هؤلاء الرقباء الثلاثة أحياناً رابعة .. ومن أمثلة ذلك رواية الحبيب السائح(زمن النمرود1985) التي لوحقت من طرف الرقيب السياسيّ الجزائريّ فأمرت وزارة الثقافة بسحبها من المكتبات وإعدام نسخها بسبب خرقها الصمت المحظور سياسياً خاصّة وأخلاقياً ولغوياً عامّة بتعبير السائح نفسه الذي اضطر إلى إبقاء روايته الثانية(الخيانة) طيّ المخطوط بعد التحفّظ على نشرها بسبب خطورة موضوعها الذي يمسّ الثوابت .. لقد قضّ الكثير من النصوص الروائية الجزائرية مضاجع المقدّس فمكّن بسبب ذلكهذا الجنس الروائي من تبوّأ مكانة لافتة للنظر وجديرة بالتقدير في الحركة الثقافية العربية .لكن ثمّة الكثير ممّا ينتظر الرواية الجزائرية في هذا المجال؛ أي مقارعة المقدّس والتمرّد عليه وتغليب إرادة التنوير على إرادة السلطات المستبدّة ... وليس غُلوّاً القول إنّ ما يجعل هذه الرواية جديرة بالانتماء إلى المرحلة التي ستُنجز فيهاهو دأب مبدعيها على الحفر في طبقات الاستبداد السياسي والديني والاجتماعي وعدم انصياعهم لمجمل أشكال التحريم المعيقة للتقدّم الحضاري وابتكارهم الهوامش المناسبة التي تمكّنهم من قول ما يريدون ولكن على نحو جمالي تتعاضد فيه فعالية الحفرمع فعالية البناء على المستوى الفنّي.

- فعل التجريبحيث نهض الأخير بدور مهمّ في تجديد الرواية الجزائرية لنفسها وبفضله استطاعت تحقيق قفزات نوعية في سيرورتها الجمالية وعبّرت عن استجابات الجنس الروائي عامّة أكثر من سواه من

أشكال الإبداع الأخرى لمختلف مغامرات الإبداع على مستوى التخييل أحياناً وعلى مستوى الشكل أو البناء أحياناً ثانية وعليهما معاً أحياناً ثالثة.. وإذا كانت هذه الرواية قد أنجزت ما أنجزت في حقل التجريب ، فإنّ هذا الحقل نفسه هو ما يتيح لها إضافة المزيد إلى ما أنجزت وهو أيضاً ما يعدّد احتمالات المستقبل الذي ينتظرها وما يمكّنها من إبداع مدوّنتها الخاصّة .. ومهما يكن صحيحاً من أنّ مصادر تجريب هذه الرواية قد استُنفدت أو كادت وأنّ ما ستحاوله في هذا المجال يكاد يكون محدوداً في مصادرَ بعينها، فإنّ ثمّة الكثير من الينابيع التي لم تنهل هذه الرواية منها بعدُ؛ ففي التراث السردي العربيّ على سبيل المثالخزّان هائل من مصادر التجريب التي يمكن للروائي الجزائريّ أن يغذّي بها نصوصه وأن يؤصّل من خلالها لإبداع روائيّ له هُويّته الخاصّة به. فالفنّ الذي لا يسائل أدواته ووسائله وتقنياته دائماً، لا ينتج قطيعة مع المرحلة التي صدر فيها فحسب، بل ينتج قطيعة مع المستقبل أيضاً. إنّ أمام الرواية العربيّة في الجزائر مهمّات كثيرة من أبرزها تعزيز مكانتها بوصفها أقدر الأجناس الأدبية العربية على التقاط توتّرات الواقع وحركته وعلى الغوص في ما هو جوهريّ فيه .. وهي لن تحقّق ذلك إذا اكتفت بما أنجزته وإذا لم يجدّ مبدعوها في البحث عن أشكال وتقنيات جديدة لا تكتفي بتقويض عادات الكتابة فحسب، بل تتجاوز ذلك أيضاً إلى جعل هذه الكتابة فعالية مفتوحة تتعدّد احتمالاتها بتعدّد فعاليات البحث نفسها.

- ازدهار الحركة النقدية، إذطالما اشتكى معظم الروائيين الجزائرييننمن ندرة النقد الجادّمعللينّ ذلك أحياناً ومكتفين بالتعبير عن تبرّمهم بتلك الحركة دون تعليل أحياناً أخرى وإلى حدّ بدا معه أنّ ثمّة قطيعة أو ما يشبه القطيعة بين الروائيّ الجزائريّ والنقد المعني بالرواية العربية في الجزائر . ولئن كان لتلك السمة ما يسوّغها أحياناً كغياب الحوار بين الرواية العربيّة ونقدها وضآلة النقد المؤسّس على زادٍ معرفي كافٍ بمعنى الممارسة النقدية، فإنّه ممّا لا يبدو مسوّغاً، استمرار تلك القطيعة بين كليهما؛ حيث أكّد كثير

منهم أنّ نقد تجربتهم لم يقدّم لهم شيئاً ولم يدفع بهم إلى التعديل في منظومة وعيهم للفنّ الروائيّ وللإبداع عامّة على الرغم من وفرة الدراسات التي عُنيت بنتاج بعضهم وعلى الرغم أيضاً من أنّ بعض تلك الدراسات أنجزها أكاديميون مختصّون في نقد الرواية ... إنّترسيخ تأكيد كهذا في الحياة الثقافية العربية لا يعني عزلة الإبداع عن النقد فحسب بل تعطيلاً لحركة الثقافة أولاً وإمعاناً في القطيعة بين كليهما ثانياً وتثبيتاً لثقافة الإقصاء والنفي ثالثاً؛ فالإبداع شرط لازدهار النقد كما أنّ النقد شرط لازدهار الإبداع .. وبهذا المعنى، فإنّ مستقبل الرواية الجزائرية وثيق الصلة بمستقبل نقدها بل بمستقبل وعي الروائيّ والناقد على حدّ سواء بأنّ الإبداع والنقد فعاليتان متكاملتانلا يمكن النهوض بهما إلّا بمراعاة ما يلي :

1 / إعادة النظر بواقع الدراسات العليا في الجامعات الجزائرية .

2 / تحديد هوامش النشر في الدوريات الثقافية الجزائرية و العربية.

3 / تحرير الممارسة النقدية من أوهام التمجيد لأصوات إبداعية بعينها وتهميش ما سواها (قد يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر) .

4 / تثبيت قيم وتقاليد الفنّ و الجمال أوّلا في المشهد النقديّ و تأصيل النقد .

القرآن الكريم . قراءة حفص عن عاصم .

المصادر :

1. (بوطاجين) السعيد . وفاة الرجل الميت . دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع . تيزي وزو . الجزائر . ط 2 . 2005 .
2. (مستغانمي) أحلام . الأسود يليق بك . دار نوفل للنشر . الجزائر . 2012 .
3. (مفتي) بشير . أشجار القيامة . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2005 .
4. ابن منظور . لسان العرب (المجلد الثامن) . دار الصدارة . طبعة أولى جديدة و منقحة . بيروت . د ت .
5. ابن منظور . لسان العرب (المجلد الثاني عشر) . دار الصدارة . طبعة أولى جديدة و منقحة . بيروت . د ت .

المراجع العربية :

1. (إبراهيم) عبد اللّه . التفكيك " الأصول والمقولات " . إفريقيا الشرق . المغرب . 1989 .
2. (أبو أحمد) حامد . الخطاب و القارئ . مركز الحضارة العربية . الطبعة الثانية . القاهرة . 2002 .
3. (أقلمون) عبد السلام . الرواية والتاريخ . دار الكتاب الجديدة المتحدة .بيروت . ط 1 . 2010 .
4. (الحلاق) محمد راتب . النص و الممانعة " مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع " . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2000 .
5. (الخرّاط) إدوارد . الكتابة عبر النوعية " مقالات في ظاهرة القصة / القصيدة ونصوص مختارة " . دار الآداب . بيروت . 1994 .
6. (الخطيب) محمد كامل . الرواية و الواقع . دار الحداثة . ط1 . بيروت . 1981 .
7. (الزيدي) توفيق . أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . الدار العربية للكتاب . ليبيا / تونس . 1988 .
8. (الشمعة) خلدون . النقد و الحرية . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ط1 . 1989 .
9. (العجيمي) محمد ناصر . الخطاب السردي في نظرية غريماس . الدار العربية للكتاب . تونس . 1993 .
10. (العمري) محمد . البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . 2005 .
11. (الغذامي) عبد اللّه . تشريح النص . دار الطليعة . ط1 . بيروت . 1987 .
12. (الغفاري) عبد الرسول . النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع . ط1 . بيروت . 2003 .

13. (القاضي) محمد . معجم السرديات . منشورات الرابطة الدولية للناشرين المتحدين . الطبعة الأولى . 2010 .
14. (الماكري) محمد . الشكل و الخطاب . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء . 1991 .
15.(الوعر) مازن . دراسات لسانية تطبيقية . دار طلاس . دمشق . ط1 . 1989 .
16. (اليبّوري) أحمد . دينامية النص الروائي . منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . ط 1 . 1993 .
17.(أوكان) عمر . لذّة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت . دار إفريقيا الشرق . المغرب . 1991 .
18.(إيرليخ) فكتور . الشكلانية الروسية . ترجمة : الوالي محمد . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء / بيروت . الطبعة الأولى . 2000 .
19.(إيفانكوس) بوثوليو . نظرية اللغة الأدبية . ترجمة : حامد أبو أحمد . دار الغريب . القاهرة . دت .
20.(باختين) ميخائيل . الخطاب الروائي . ترجمة : محمد برادة . دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع . ط1 . القاهرة . 1987 .
21.(بارت) رولان . درس السيميولوجيا . ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . ط 3 . 1993 .
22.(باساغانا) . مبادئ في علم النفس الاجتماعي . ترجمة : بو عبد اللّه غلام الله . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1981 .
23.(باشلار) غاستون . جماليات المكان . ترجمة : غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . بيروت . 1984 .
24.(بلال) عبد الرزاق . مدخل إلى عتبات النص " دراسة في مقدمات النقد العربي القديم " . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء / بيروت . 2000 .
25.(بلحسن) عمار . الأدب و الإيديولوجيا . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1984 .
26. (بن عرفة) عبد العزيز . الإبداع الشعري و تجربة التخوم . الدار التونسية للنشر . 1988 .
27. (بن كراد) سعيد . النص السردي " نحو سيميائيات للإيديولوجيا " . دار الأمان . الرباط . 1996 .
28.(بنكراد) سعيد . السرد الروائي و تجربة المعنى . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . ط 1 . 2008.
29.(بورديو) بيار . الرمز و السلطة . ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي . دار توبقال . الدار البيضاء . 1986 .
30. (بوشوشة) بن جمعة . سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية . المطبعة المغاربية للطباعة و النشر . ط1 . تونس . 2005 .
31.(بوطاجين) السعيد . الاشتغال العاملي ؛ دراسة سيميائية لـ " غدا يوم جديد " . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2000 .
32.(بوطاجين) السعيد . السرد و وهم المرجع . منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 . 2005 .

33. (بوعزة) محمد . هيرمينوطيقا المحكي " النسق و الكاوس في الرواية العربية " . مؤسسة الانتشار العربي . بيروت . ط 1 . 2007 .

34.(بوعزيز) وحيد . حدود التأويل " قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي " . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2008

35.(بيرك) جيمس . عندما تغيّر العالم . ترجمة : ليلى الجيلالي . المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب " سلسلة عالم المعرفة " . الكويت . العدد : 85 . 1994 .

36.(جينيت) جيرار . عودة إلى خطاب الحكاية . ترجمة : محمّد معتصم . تقديم : سعيد يقطين . المركز الثّقافي العربي . بيروت / الدّار البيضاء . ط 1 . 2000 .

37.(حسن) عبد الكريم . المنهج الموضوعي " نظرية و تطبيق " . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . ط 3 . بيروت . 2006 .

38.(حيدوش) أحمد . الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001 .

39.(خشاب) جلال . إشكالية الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية . منشورات مخبر الأدب العام و المقارن . ملتقى إشكالية الأدب في الجزائر . الجزائر . 2006 .

40.(خمري) حسين . فضاء المتخيّل " مقاربات في الرواية " . منشورات الاختلاف . ط1 . الجزائر . 2002 .

41.(دراج) فيصل . دلالات العلاقات الروائية . مؤسسة عيبال للدراسات و النشر . ط 1 . قبرص . 1992 .

42.(دراج) فيصل . نظرية الرواية والرواية العربية . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط 2 . 2002 .

43. (دريدا) جاك . حوارات . ترجمة و تقديم : فريد الزاهي . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . 1988 .

44.(دو سوسير) فرديناند . محاضرات في علم اللسان العام . ترجمة : عبد القادر قنيني . دار إفريقيا الشرق / الدار البيضاء . 1987 .

45. (ريكور) بول . الحياة بحثا عن السرد . ترجوة و تقديم : سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي . بيروت . 1999 .

46. (زكي) أحمد كمال . النقد الأدبي الحديث " أصوله و مناهجه " . دار النهضة العربية . بيروت . 1981 .

47. (زيما) بيير . النقد الاجتماعي " نحو علم اجتماع للنص الروائي " . ترجمة : عايدة لطفي . دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع . ط 1 . القاهرة . 1991 .

48.(ستيس) ولتر . فلسفة هيجل " فلسفة الروح " . ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام . دار التنوير . بيروت . ط2 . دت .

49.(سعدي) إبراهيم . الرواية الجزائرية و الراهن الوطني . جريدة الخبر الأسبوعي . العدد : 4 . ديسمبر 1999 .

50.(سعيد) إدوارد . الثقافة و الامبريالية . ترجمة : كمال أبو ديب . دار الآداب . بيروت . 1997 .

51. (سليمان) نبيل . التجريب في الرواية الجزائرية . من أعمال الملتقى الرابع لابن هدوقة . وزارة الثقافة الجزائرية . ط1 . 2001 .

52.(سنقوقة) علّال . المتخيّل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية . منشورات الاختلاف . الجزائر . 2000 .

53.(شارف) مزادي . أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة (الأدبي والإيديولوجي في راوية التسعينات) . أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر . المركز الجامعي بسعيدة . 2008 .

54.(طحان) ريمون . الأدب المقارن و الأدب العام . دار الكتاب اللبناني . بيروت . 1972 .

55.(عبد الحق) بلعابد . عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناصّ) . تقديم سعيد يقطين . منشورات الاختلاف ، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ، بيروت . ط1 . 2008 .

56.(عكاشة) شايف . نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1994 .

57. (فاليط) بيرنار . النص الروائي . ترجمة : د.رشيد بنحدو . منشورات سليكي إخوان . المغرب . ط 1 . 1999 .

58.(فاولر) روجر . اللسانيات و الرواية . ترجمة : لحسن احمامة . دار الثقافة . الدار البيضاء . ط 1 . 1997 .

59. (فضل) صلاح . النظرية البنائية في النقد الأدبي الحديث . المكتبة الأنجلو مصرية . القاهرة . ط2 . 1980 .

60. (فضل) صلاح . قراءة جمالية في رواية سياسية . ضمن مجلة آفاق . اتحاد كتاب المغرب . الرباط . 1990 .

61.(فيلا لي) حسين . السمة والنص السردي . منشورات أهل القلم . الجزائر . 2003 .

62.(قاسم) سيزا . المفارقة في القصّ العربي . مجلة (فصول) . م/2 . ع/2 . 1982 .

63.(قلولي) بن ساعد . مقالات في حداثة النص الأدبي الجزائري . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين . الجزائر . 2005

64. (كريزينسكي) فلاديمير . من أجل سيميائية تعاقبية للرواية . ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي " . ترجمة جماعية . منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . ط 1 . 1991 .

65. (كوفمان) سارة و (لا بورت) روجي . مدخل إلى فلسفة جاك دريدا " تفكيك الميتافزيقا و استحضار الأثر " . ترجمة : إدريس كثير و عز الدين الخطابي . إفريقيا الشرق / الدار البيضاء . 1991 .

66.(لوتمان) يوري . مشكلة المكان الفني . تقديم و ترجمة : سيزا قاسم دراز ، في " جماليات المكان " كتاب مشترك . عيون المقالات . الدّار البيضاء . ط 2 . 1988 .

67.(لوكاتش) جورج . نظرية الرواية . ترجمة : الحسين سحبان . منشورات التّل . 1988 .

68.(محفوظ) عبد اللطيف . آليات إنتاج النص الروائي " نحو تصور سيميائي " . منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 . 2008 .

69.(مرتاض) عبد الملك . النص الأدبي " من أين وإلى أين " . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1983 .

70. (مصايف) محمد . النثر الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . ط1 . 1983 .

71.(مصايف) محمد . فصول في النقد الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر. ط 2 . 1981.

72. (مهيبل) عمر . البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1991 .
73.(مونسي) حبيب . توتّرات الإبداع الشعري " نحو رؤية داخلية للدفق الشعري و تضاريس القصيدة " . دار الغرب للنشر و التوزيع . ط1 . الجزائر . 2002 .
74.(مونسي) حبيب . فعل القراءة " النشأة و التحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض " . منشورات دار الغرب . ط1 . الجزائر . 2002 .
75. (هاشمي) غزلان . تعارضات المركز و الهامش " عبد الله إبراهيم نموذجا " . منشورات دار نيبور . العراق . 2013 .
76. (واد) حسين . في مناهج الدراسة الأدبية . دار سراس للنشر . تونس . 1985 .
77.(ياوس) هانز روبرت . جمالية التلقي " من أجل تأويل جديد للنص الأدبي " . ترجمة : رشيد بن حدو . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ط 1 . 2004 .
78. (يايوش) جعفر . أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر . دار الأديب للنشر والتوزيع . الجزائر . ط 1 . 2005 .

الدوريات و المجلات و الجرائد :

1. بن صبيات : الرواية الجزائرية تفتقد إلى البعد الذاتي .. حوار مع الروائي إبراهيم السعدي . جريدة الخبر اليومي . الثلاثاء 11 جوان 2001 .
2. (مفقودة) صالح . نشأة الرواية العربية في الجزائر " التأسيس و التأصيل " . جريدة الخبر الأسبوعي . العدد الثاني . 2005 .
3. (كونديرا) ميلان . فن الرواية . ترجمة : بدر الدين عرودكي . مجلة " العرب و الفكر العالمي " . العدد : 16/15 . 1991 .
4. (كاسيرر) . فلسفة الأشكال الرمزية . ترجمة : كمال أسفطان . مجلة " العرب و الفكر العالمي " . 1988 . العدد الثالث .
5. (غرايس) . منطق الحوار . ترجمة : محمد طروس . مجلة الحكمة . العدد الأول . المغرب . 1992 .
6. (إيجلتون) تيري . الظاهراتية و الهيرمينوطيقا و نظرية التلقي . ترجمة : محمد الخطابي ، ضمن كتابه (مدخل إلى نظرية الأدب) . مجلة علامات . مكناس . المغرب . العدد 3 . 1995 .
7. (أبو شقرا) سامي . ما بعد الحداثة العلمية " التشظي ، الكوارث ، التشويش ، الكاوس " . مجلة (كتابات معاصرة) . العدد : 24 . 1994 .
8. (أدهم) سامي . شاشة كمبيوتر فلسفية " شبح اللا إنسان الحقيقي " . مجلة " كتابات معاصرة " . العدد : 24 . 1995 .
9. (مونسي) حبيب . في حوار مع نوارة لحرش . جريدة النصر الجزائرية . تاريخ : 2012/11/09 .

10.(إسماعيلي علوي) حافيظ . مدخل إلى نظرية التلقي . مجلة علامات . العدد : 34 . مكناس . المغرب . دت .

11.(الزّاوي) أمين . " نعم ، امسيردا أعظم و أجمل من واشنطن و من بيكين " مقال منشور في جريدة (الشّروق اليومي) الجزائريّة . بتاريخ : 22 / 12 / 2010 .

12.(المسدي) عبد السلام . النقد الأدبي وانتماء النص . مجلة (علامات) . ج3 / م1 . يونيو 1992

13.جريدة النصر الجزائرية . السبت 5 أكتوبر 2013 الموافق لـ 29 من ذي القعدة 1434 هـ . العدد : 14197 .

14.(عامر) مخلوف . أثر الإرهاب في الكتابة الروائية . مجلة عالم الفكر . المجلد 22 . العدد الأول . سبتمبر 1999 .

المراجع الأجنبية :

1. (Brachman) . cité par : F. Rastier . in : Sémantique et recherche cognitives . PUF . Paris . 1991 .
2. A.J.(Greimas) . Du sens . éd : Seuil . Paris . 1970 .
3. A.J.(Greimas) et(Fontanille) . Sémiotique des passions (des états de choses aux états d'âmes) . éd : Seuil . Paris . 1979 .
4. A.J.(Greimas) et J.(Courtés) . Sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie du langage . éd : Hachette . Paris . Tome 1 . 1979 .
5. A.K.(Varga) . Méthodologie des théories . in : Théorie de la littérature . Picard .Paris . 1981 .
6. A.R.(Searle) . Sens et expression . traduit par : J.Proust . éd. Minuit . 1998 .
7. Antoine (Compagnon) . Le démon de la théorie . cité par : Paul de Man . in : The resistance of theory .éd . Seuil .Paris . 1998 .
8. AR.(Searl) . Du cerveau au savoir . éd : Hermand . Paris . 1985 .
9. Briaum (Mchale) . Postmodernist fiction . Routledge . London and New york . 1989
10. Buyessens . cité par : G.Mounin . Introduction a la sémiologie . éd : Minuit . 1970 .

11. C.(Bruzy) et AL . La sémiotique phanéroscopique de c.s.peirce . in : Langages . numéro : 58 . 1980 .
12. C.S. (Peirce) . Ecrits sur le signe . Traduit : par : D.Deledalle . Seuil . Paris . 1978 .
13. D . (Maingueneau) . L'analyse du discours . éd : Hachette . Paris . 1991 .
14. D.(Deledalle) .Théorie et pratique du signe . Payot . Paris . 1979 .
15. François (Rastier) . Sémantique et recherche cognitives . PUF . Paris . 1991 .
16. François (Rastier) . Sémantique interprétative . éd : PUF . Paris . 1987 .
17. François (Rastier) . Sens et textualité . éd : Hachette / université . Paris . 1989 .
18. Françoise (van rossum-guyon) . Critique du roman . Gallimard . Paris . 1975 .
19. G.(Frege) . Ecrits logiques et philosophiques . éd : Seuil . Paris . 1971 .
20. G.(Granger) . Langage et épistémologie . ed.(M/K) .paris . 1979 .
21. G.(Lukac) . Théorie du roman . éd : Gouthier . 1963
22. G.(Mounin) . Introduction a la sémiologie . éd : Minuit . Paris . 1970 .
23. Hambold . cité par : F.Rastier . in : sémantique et recherche cognitives . PUF . Paris . 1991 .
24. Hayden(White) . The content of the form . the Johns Hopkins University . Baltimore and London . 1987 .
25. I.(Lotman) . La structure du texte artistique . Ed. Gallimard . Paris . 1973 .
26. J.(Courtés) . Analyse sémiotique du discours . Hachette . Paris . 1991 .
27. J.(Petitot cordida) . La morphogenèse du sens . éd : PUF .Paris .1985 .
28. J.Réthoré . La sémiotique triadique de C.S.Peirce . in : langages . n. 58 . 1980 .
29. Jean- Michel (Roy) . Sémiotique , Philosophie et théorie du langage . in : au nom du sens . Grasset . 2000 .
30. Jonathan (Culler) . On déconstruction (theory and criticism after structuralism) . Ithaca . new york . Cornell University press . 1982 .
31. L. J.Prieto . la sémiologie . in : Le langage encyclopédique de la Pléade . éd : Gallimard . Paris . 1968 .
32. L.(Goldman) . Le dieu caché . éd : TEL.Gallimard . Paris . 1959

33. N.(Everaert-Desmedt) . Le processus interprétatif . Margada . Liege . 1990 .
34. O.(Ducrot) et T. (Todorov) . Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage . éd. Seuil . Paris . 1972 .
35. P.(Oullet) . Une physique du sens . éd : Critique . Paris . 1985 .
36. Paul (de man) . in : The resistance of theory. éd: Seuil. Paris .
37. Paul (Ricœur) . Du texte a l action (essais d'herméneutique) . édition du Seuil . Paris . 1986 .
38. Paul (Ricœur) . Réflexions faites (autobiographie intellectuelle) . éd : Esprit . Paris . 1995 .
39. Platon . Phedre ou de la beauté . œuvres complètes . tome 2 . traduction nouvelle et notes par Leon Robi . Bibliothèque de la Pleade . Gallimard . 1950 .
40. R.(Barthes) . Introduction a l'analyse structurale des récits . in :communications . n 08 . éd : Seuil . Paris . 1981 .
41. Roberts (Scholes) and others . Elements of literature . Oxford university press .inc . 1988 .
42. Roland (Barthes) . l'aventure sémiologique . éd : Seuil . Paris . 1985 .
43. Roland(Barthes) . l' aventure sémiologique . éd. du Seuil . Paris .1985 .
44. Serge (Doubrovsky) . Pourquoi la nouvelle critique . éd. Médiation . Paris . 1966 .
45. T.(Todorov) . Qu'est-ce-que le structuralisme ? . in : Poétique . éd. Seuil . Paris . 1973 .
46. T.(Todorov) . Qu'est-ce-que le structuralisme ? . in : Poétique . éd. seuil . Paris . 1973
47. T.A.V.(Dijk) . Le texte : structure et fonction . in : théorie de la littérature .
48. Terence (Hawkes) . Structuralism and semiotics . éditions Methuen and co.ltd. London / new york . 1979 .
49. Tzvetan(Todorov) . Poétique de la prose . éd : Seuil . Paris . 1971 .
50. U.(Eco) . Lector in fabula . Traduit de l'Italien par M.Bouzaher . Grasset . Paris . 1985 .
51. U.(Eco) . Sémiotique et philosophie du langage . Traduit de l'Italien par : M.Bouzaher . éd: PUF . Paris . chapitre 5 . 1988 .

52. Umbreto(Eco) . Les limites de l’interprétations . Traduit de l'Italien par : M.Bouzaher . Grasset . Paris . 1992 .
53. W.(Iser) . L’acte de la lecture : théorie de l’effet esthétique . Traduit par : E.Sznycer . éd. Mardaga . 1985 .

1.

مقدمة	أ
المدخل	01
1 - المنهج التاريخي (أسسه و حدود اشتغاله)	02
أ - المقياس التاريخي في تأريخ الأدب (الأسس و المعوقات)	03
ب - المنهج التاريخي في صيغته الوضعية	05
ج - المنهج التاريخي في صيغته التوفيقية	06
2 - القراءة السياقية و تغييب النص	11
3 - رحلة النقد الأدبي من السياق إلى النسق	19
أ - جدلية الواقع و النص	24
أ/1 - رفض ثنائية " السياق / الواقع "	25
أ/2 - رفض فكرة التقعيد	26
ب - القراءة اللسانياتية	29
ب/1- عملية " من نوع خاص "	30
ب/2 - النسبية	30
ب/3 - الديناميكية	30
ب/4 - الاستنباط و الوصف	30
الباب الأول : الإطار المعرفي (الإبستيمولوجي) في مساءلة الرواية الجزائرية " بحث في الإشكال و المنهج و الرؤية و التصوّر "	35
الفصل الأول : المنهج و الرؤية و التصوّر	35
وقفة عند الإشكاليات و المنهج و الرؤية و التصوّر	36
1 - أسئلة البحث الحصرية	37
2 - المقاربات البنيوية في السرد	45
أ - سرديات الخطاب	45
ب - السيميوطيقا السردية	46
3 - الإطار الإبستيمولوجي العامّ	48
أ/ - إبستيمولوجيا الرواية	50
ب/ - المتخيّل السردي	50
4 - نحو منهج (استراتيجية) في قراءة الرواية الجزائرية	53

الفصل الثاني : الخلفية الفلسفية لأطروحة البحث " الفلسفة الظاهراتية "	64

1 - توطئة	65
2 - جماليات التلقّي أو نظرية التلقّي	76
3 - نظرية العماء	85
4 - آثار نظرية العماء على السردية المعاصرة	87

الفصل الثالث : الأرضية الإبستيمولوجية لأطروحة البحث " سيميائيات بيرس "	89

1 - الوضع الجديد للمفاهيم السيميائية (انطلاقا من المقولات الفانيروسكوبية)	97
أ – الاعتباطية	97
ب - اللسان و اللغة و الكلام	98
ج - الدال و المدلول	101
د - الدلالة و المرجع	102
هـ - التصور و حالة الأشياء	104
و - جدلية " العالم - الفكر - اللغة "	108
2 - الخلفية الذريعية و التداولية لسيميائيات بيرس	111
3 -مفهوم الدليل عند بيرس	114
أ / مفهوم الدليل عند سيميائيي الدلالة	114
ب / مفهوم الدليل عند سيميائيي التواصل	118
ج / مفهوم الدليل عند بيرس	121
ج/1 - ما هو الدليل عند بيرس	121
ج/2 - ما مفهوم (أساس الممثل) عند بيرس ؟؟	124
د / - أجزاء الدليل و علاقاتها	127
د/1 - بعد " الممثل " (مستوى الممثل)	127
د/2 - بعد (مستوى) الموضوع	129

د/3 - الأيقونة	131
د/4 - المؤشر	133
د/5 - الرمز	134
الفصل الرابع : النصّ بوصفه دليلا (من مفهوم الدليل إلى مفهوم النصّ)	136

1 – وقفة عند أهمّ نظريات النصّ المعاصرة	138
2 – بنيات إنتاج و تلقّي النص السردي عند أمبرتو إيكو	139
أ / - أهم المعالم البارزة في نظرية إيكو السردية	139
أ/ 1 - الموسوعة في علاقتها بالبعد التلقياتي لآليات الاختزال	140
أ/ 2 - الإشكاليات التي تواجه آليات الاختزال في علاقة مضمونها بالتدلاالبيرسي	141
ب/ - ما المانع من اعتبار خطاطة إيكو خطاطة إنتاجية ؟؟	144

ب/1 - تكرار الآليات نفسها في مستويات التحليل المختلفة	144
ب/2 - غياب منطق ناظم لمستويات القراءة	145
ب/3 - عدم تحديد درجات وعي القارئ	146
ب/4 - الآليات أهم من الهيكل	147
3 - بنيات إنتاج و تلقّي النص عند غريماس	148
4 - آليات تلقّي النصّ عند راستيي	150
أهم آليات نظرية راستيي (الدلائلية اللسانية الذريعية)	151
أ - المناط الجامع	152
ب - المجال	152
ج - البعد	153

5 - نقد إجرائية الآليات في نظرية راستيي النصية	154

6 - مفهوم النص و شكل تماسكه عند مانغينو	155
1/6 - البعد الذريعي	155
2/6 - تلاحم النص	157
3/6 - التطور الموضوعاتي	158
أ - التطور التناوبي	159
ب - تطور الموضوعة الثابتة	159
ج - تطور الموضوعة الانتشارية	159
7 - لملمة الشتات : (استخلاصات عبد اللطيف محفوظ المركبة)	160

الفصل الخامس : قراءة في مشروع عبد اللطيف محفوظ السردي " نحو تصور ذهني لمستويات إنتاج النص الروائي "	163

1/ - مفهوم الواقع	165
2/ - العالم الداخلي و العالم الخارجي	168
3/ - الموسوعة و القاموس (أو مكونات الموضوع الدينامي)	171
أ - معنى الموسوعة	172
ب - بنية الموسوعة	173
ج - نقد مفهوم الموسوعة	174
ج/1 - الموسوعة الكونية	175
ج/2 - الموسوعة الثقافية	175
ج/3 - الموسوعة الفرادية	175
د - السنن و السنن الفرعية	177
هـ - السنن و المؤولاتالتعرفيةالتحيينية	179
و - إلام خلص عبد اللطيف محفوظ بعد هذا التحليل ؟؟	182
و/1 : الموسوعة و الدليل التفكّري	183
و/2 : المدار و مدار السياق	186

أ - المدار النصي	189
ب - المدارات السردية و دينامية التشعّب	191
و/3 : البنية الإظهارية	194
و/4 : الإظهار و المدارات المتراتبة	195
و/5 : ميتافيزيقا لحظة التجسيد	199
ز - الخلفية المعرفية العامة	201
ز/1 - الجدل القائم حول التدلال المحدود و التدلال اللامحدود	202
ز/2 - المنطق و السيميائيات و إدراك (تلقي) الأدلة	202
ز/3 - مكونات الدليل و فروع السيميائيات و سيرورة التدلال	204
ح -الخلفية المعرفية و مراحل إنتاج النص الروائي	204
أ - علاقة خصوصيات الموضوع المعرفي بالخلفية النظرية	204
أ/1 - الإظهار	205
أ/2 - السردية	205
أ/3 - الحكاية	205
ب -علاقة الدليل الأيقوني المفترض بالخلفية الرياضية لسيميائيات بيرس	206

الباب الثاني : معادلة الإبداع و التلقّي في الرواية الجزائرية المعاصرة	209

الفصل الأوّل : واقع الإبداع الروائي المعاصر في الجزائر " الإشكال و الرهان و التحدّيات "	210

1 - الجيل الروائي الجديد .. و إشكاليات الكتابة " وقفة عند أبحاث الدكتور حبيب مونسي "	211
2 - أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة و الرهانات الوطنية	219
أ - الرهانات الوطنية	220
ب - الرهان السياسي	220
ج - الرهان الاقتصادي	222
3 - الثابت الإيديولوجي في الكتابة الروائية الجزائرية	222
أ - الخطاب الروائي و الخطاب الإيديولوجي	223
ب - الرواية الجزائرية و الإيديولوجيا	223

ج - انزياح الرواية الجزائرية من اللغة إلى الإيديولوجيا	224
4 - الرواية الجزائرية المعاصرة " بين نزعة التجريب و استراتيجيات التفاعل النصي "	225
أ - واقعية الخيال و خيالية الواقع	227
ب - التجريب الروائي و استراتيجيات التفاعل النصي في الرواية الجزائرية المعاصرة	232

الفصل الثاني : أسئلة و رهانات النقد الأدبي الجزائري المعاصر	240

1 - الممارسة النقدية و إشكاليات التصنيف	242

2 - واقع النقد الأدبي في الجزائر " مساره و إشكالاته "	244
أ - المنهج النقدي و آلياته	245
ب - العمل الإبداعي و المنهج النقدي	246
ج - النتاج الأدبي و الممارسة النقدية	246
د - راهن منظومة النقد الأدبي الجزائري و إشكالياتها	248
3 - إشكاليات النقد الأدبي في الجزائر و استراتيجيات بناء الوعي المتحرر	250
أ - قراءة في أبحاث الدكتور اليامين بن تومي	251

ب - إشكالية الحدود الفاصلة بين النص و الخطاب في أبحاث الدكتور اليامين بن تومي	254
ج - أسئلة النقد الأدبي و آفاق الكتابة النقدية في أبحاث الناقد الجزائري بن ساعد قلولي	256
4 - مأزق المصطلح و تشظي الأسئلة في منظومة النقد الروائي الجزائري المعاصر	258
5 - تجربة السعيد بوطاجين الروائية : بين محنة الإبداع و أسئلة النقد	260
معادلة الإبداع و التلقي في تجربة السعيد بوطاجين الروائية	260
محنة الكتابة الإبداعية	260
أبعاد السخرية و آليات تحققها	262
أ - مستوى الحكي الساخر	262

ب - مستوى الشخصية الساخرة	263
ج - مستوى التركيب اللامألوف	264
سيميائية الأهواء في " وفاة الرجل الميت "	266
أ - مستوى الانكشاف الشعوري	268
ب - مستوى الاستعداد	269
ج - مستوى التقويم الأخلاقي	270
أسئلة الكتابة النقدية	270
إشكالية النقد الموضوعاتي (النقد بإحساس جزائري)	280

قراءة في رواية " الأسود يليق بك " لأحلام مستغانمي	280
منظومة النقد الجزائري و أطروحة " الأدب الاستعجالي "	285

الفصل الثالث : سيميائية البناء الفنّي في رواية " أشجار القيامة "	294

توطئة	295
سردية النص / سردية المجتمع :	295
سيميائية العنوان في رواية " أشجار القيامة " :	298
دلالة اللون الأصفر في عنوان رواية " أشجار القيامة " :	300
دائرة اشتغال العتبات النصية وفق حضورها في رواية " أشجار القيامة " :	301

عتبة العنوان :	301
المستوى النحوي :	302
المستوى المعجمي :	302
المستوى الدلالي :	303
المستوى التأويلي : " عتبات العناوين الفرعية في رواية أشجار القيامة "	304
عتبة السارد (الراوي) :	305
عتبة كريمة :	306
عتبة زهرة :	307
عتبة الروائي :	308
عتبة الإهداء :	308
كلمات التصدير " Epigraphe" :	308
كلمة الناشر:	309
النص الفوقي Épi texte في رواية " أشجار القيامة "	309
1ـ جدل الجسد و الكتابة :	312
1/ موقع الكاتب :	320
سيميائية المسار السردي في رواية " أشجار القيامة " :	321
الواقع / الخيال :	322
الزمن بدلالات المكان :	322
2 / سيميائية الفضاء الروائي :	324
أ / سيميائية الفضاء الجزائري .. من المطابَقة إلى المغايَرة	324
ب / الفضاء و الموضوعة و المنظور :	326
ج / بوليفونية الفضاء الروائي :	327
سيميائية الرفض و فلسفة النهايات :	332
2/ المرآة المقعّرة أو الحكاية الموازية	341
محكيّ الراوي :	341
محكيّ كريمة :	341
محكيّ زهرة :	341
محكيّ القراء :	342
3 / وظائف المحكيّ الذاتي :	342
محكيّ الراوي :	342
محكيّا كريمة و زهرة	342
محكيّ القراءة :	343

الخاتمة	346
قائمة المصادر و المراجع	354
فهرس الموضوعات	361

مدخل

الفصل الأوّل

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الخاتمة

فهرس الموضوعات

قائمة المصادر و المراجع

الفصل الأوّل

الفصل الثاني

الباب الأوّل

الإطار المعرفي (الإبستيمولوجي) في مساءلة الرواية الجزائرية

" بحث في الإشكال و المنهج و الرؤية و التصوّر "

الباب الثاني

معادلة الإبداع و التلقّي في الرواية الجزائرية المعاصرة

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

مقال

رحلة الثقافة العربية من الشعر إلى الرواية...
هل هي حاجة فنية أم حاجة اجتماعية ؟

الأستـاذ:

- **أحمد قليلية**

جامعة ابن خلدون – تيارت

الهاتف: **07.99.28.79.98/0673293576**

البريد الإلكتروني: guelailia11@gmail.com

في معرض حديثه عن قضايا الإبداعالأدبي، قال الدكتور محمود السمرة مجيبا عن سؤال حول مصير قصيدة النثر : هي الباقية وذاك [يعني الشعر الملتزم بالأوزان الخليلية]إن لم يمت فسوف يموت [1]

أما عن سؤال حول أهمية الشعر ودوره في حياتنا المعاصرة فأجاب بما معناه : يزدهر الشعر في طفولة الأمم وينحسر كلما تقدمي هذه الأمم لتحل محله القضايا الفكرية، ذاك أن الشعر لغة العاطفة، وكلما تقدم الإنسان في التحضر فانه يزيح العاطفة ...و لئن كانت الرواية أكثر رواجا وقتنا الحاضر فذاك لان مجتمع اليوم بات معقدا وكثير المشاكل . والرواية من أكثر الفنون قدرة على تناول هده الحياة المعقدة بينما تظل آفاق الشعر محدودة في هذا الإطار .[2]

والرأي نفسه يراه الدكتور محمد راتب الحلاق حين يجزم أن (القارئ العربي قد وجد ضالته أخيرا في الرواية، هذا الجنس الأدبي الجديد والدخيل على الثقافة العربية (بغض النظر عن بعض الإرهاصات) لأنه من دون الأجناسالأدبيةالأخرى ينفتح على الحياة بمجملها ويستوعب تفاصيلها ومفرداتها ويتحمل مستويات متعددة من الخطاب نظرا لتعدد الشخصيات وتفاوت مستواها المعرفي والثقافي والاجتماعي واختلاف موقعها الاقتصادي والسياسي مما يجعل الخطاب الروائيقادرا على الوصول إلى الشرائح الاجتماعية كافة (المتحررة من الأميةالأبجدية بطبيعة الحال) [3]

هذه الأصوات وغيرها كثيرتعالت في الآونةالأخيرة واتسمت بحدة في الطرح والمعالجة مبشرة بزوال سلطان الشعر ومتنبئة لهذا الجنس الأدبي المهيمن le genre littéraire dominant بتبوء مركز الصدارة في الحياة الأدبيةالمعاصرة، ومتموقعة في الطرف النقيض من كثير من الأصوات السابقة التي لديها ما يشبه

1محمود السمرة .عمان(مجلة ثقافية شهرية) .أمانة عمان الكبرى، العدد :143، أيار (مايو)2007، ص :8 .

2م، ن، ص : 8.

3محمد راتب الحلاق .النص والممانعة .منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2000،ص: 81.

اليقين حول كون الحكاية هي التي تعود في جذورها الأولىإلى طفولة المجتمع البشري، أيإلى المراحل الأولى لتكون وعيه وليس الشعر كما رأينا مع الدكتور محمود السمرة ... تلك الأصوات التي ظلت مصرة على انه (من الطبيعي أن يستقطب الشعرباعتباره النشاط الفني الأساس في الثقافة العربية جميع إشكالات الواقع الثقافي ويصبح مستقر ذلك التمزق الحاد فتأتي أحواله تعبيرا عن تلك الهزات الثقافية ونتيجة لحدتها ..[4]

وبعد قراءة أخرىمتأنية تعود هذه الأصوات نفسها إلى مراجعة أطروحاتها وتقر في الأخير بأن القصيدة العربية المعاصرة (منشغلة إلى حد الهوس بالبحث الدائم، لذلك نراها تنزع نحو التجريبية، تجريب جميع المسالك الممكنة والبحث عن آفاق جديدة . إنها تتحرك داخل معاناة البحث وتسير فوق دروب ملغومة بالمتناقضات هي في نهاية التحليل دروب المغامرة الكبرى التي بدأت بالخروج على المؤسسة الشعرية القديمة .. لعل السبب الرئيسفي ذلك كله هو أزمة الذات العربية التي يرزح تحت ثقلين هما : موروثها الحضاري الضخم وما يمارسه عليها من تأثير يكاد يجعلها ترى الآتي بعين الماضي الذي أمعن في الغياب من جهة، وانبهارها بالغرب الأوربي وما يمارسه عليها من ضغوط يكاد يجعلها تخرج من جلدها لتذوب فيه وتتبنى مجمل أطروحاته من جهة أخرى .

ومما هو ثابت لدينا – كما يرى الدكتور محمد لطفي اليوسفي –أن (انفجار الشكل الشعري القديم وانحساره بصفة نهائية تقريبا كان نتيجة حتمية للتحولات التي جاءت بدورها في شكل سلسلة من الرجات العاتية التي شهدتها الذات العربية .. ولقد اضطلع الغرب في كل ذلك بدور القادح . فمنذ عصر النهضة أيضاوالغرب الأوربي حاضر في وعي الذات العربية وفي لا وعيها على حد سواء، ذلك انه دخل المنطقة من بابها الواسع : الاستهلاك ..) [5]

---

4 محمد لطفي اليوسفي .في بنية الشعر العربي المعاصر .مطابع ceres،تونس ،1996 ،ص : 11.

5 م، ن، ص : 155.

ليت بضاعة الغرب الأوربي كانت مجرد آلات ومنتوجات صناعية، لقد كانت اخطر من ذلك بكثير حين استطاع أن يجعل من هذه المنتوجات محملا لأطروحاته التي خلخلت على نحو مذهل مجمل المفاهيم العربية وحتى قيمهاوثوابتها . لذلك تبدو جميع المحاولات التحديثية التي تحاول أن ترسي توجهات جديدة سواء على المستوى الاقتصادي أو السياسي أو الثقافي منشغلة بذلك الغرب (المستعمر القديم الجديد) . فإماأن تستورد ما حققه من منجزات على كل الصعد، بعد أن تتبنى مقولاته وتدخل ضمن أطره، أو ترفضه وتحاول أن تتناسى قدرته الهائلة على التسرب إلى عمق أعماق الذات العربية . وفي الحالتين كلتيهما يبقى الغرب الأوربي مصدر الكثير من التحولات التي تشهدها الذات العربية . لا أدل على ذلك من موقف الرومانسيين العرب في بداية القرن العشرين وخاصة موقف الشابي من النتاج الإبداعي العربي القديم برمته، فقد ذهب الشابي إلى (إن الشعر العربي مفتقر حتى في ابرز لحظات عطائه إلى الخيال الإبداعي ..و ارجع ذلك إلى قصور الروح العربية إذ من طبيعتها ألا تحيط بغير المحسوس، لذلك كان شعرها (اجدب لا خيال فيه) يشبه إلى حد بعيد (الموامي المقفرة الموحشة والصحاري الضامية التي نما فيها وتدرج) [6]

لم يكن الشابي وحده في الثلث الأول من القرن العشرين من حاول أن يلغي الشعر العربي القديم أو يسحب منه كل طابع إبداعي ويدعو إلى تجوزه والثورة عليه، ولكنه هو الذي أشار صراحة إلىأن الهدم مشروع حياتي بالنسبة إلى الشعر العربي المعاصر مبينا في الوقت ذاته أن بناء جديدا لابد أن يقوم على أنقاضه مستعملا حجارته نفسها ومستوحيا الأنموذج الغربي .

ونتيجة للتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الثقافية التي افرزها الاحتلال الأوربي للبلاد العربية، فقد وجد الشعر العربي الجديد نفسه تحت ضغط المثاقفة يحطم كثيرا من (القداسات) الواحدة تلو الأخرى بدءا بالوزن

6 محمد لطفي اليوسفي .في بنية الشعر العربي المعاصر.مرجعمذكور .ص : 155.

الخليليوالقافية ومرورا بتخليه عن المحسنات البديعية وانتهاء بثورته على التفعيلة نفسها كما هو الشأن بالنسبة لقصيدة النثر . وكان لابد من البحث عن بديل ومرة أخرى كان الأنموذج الغربي حاضرا ...

في البداية كان البحث عن البديل في رحم القصيدة العربية نفسها وليس في جنس أدبي آخر، غير أن هذا التوجه التحديثي الحاد والمتسرع في بعض الأحيان لم يسلم من الوقوع في كثير من المزالق والمطبات حاول الدكتور محمد لطفي اليوسفي حصرها في مجموعة من النقاط :

أ –أدت عملية التحديث المتواصل إلىإفراغ بعض المقاطع والوحدات من كثافتها وتوازنها .. وبذلك صارت الكتابة في بعض الأحيان عبارة عن عملية تكديس لصور متجاورة لا يربط بينها سوى الربط القسري الذي يقوم به صوت الشاعر معولا في كل ذلك على الحروف العاطفة حتى لكان القصيدة ترفض التقدم فيتدخل الصوت من الخارج ويجبرها على التقدم فتفقد كثافتها ..من ذلك مثلا هذا المقطع من قصيدة (أحمد الزعتر) لمحمود درويش :

لم تأتأغنيتيلترسم احمد المحروق بالأزرق

هو احمد الكوني في هذا الصفيح الضيق

المتمزق الحالم

و الرصاص البرتقالي.. البنفسجة الرصاصية

و هو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حرية ...

ب –أدت النزعة التجريبية المتطرفة أحياناإلى جعل القصيدة تغرق في إيراد شكليات تظل في جميع الحالات محدودة الدلالة لا تثري النص .. بل تكشف أن التجديد تحول إلىهوس .من ذلك مثلا ما نجده في قصيدة (مفرد بصيغة الجمع)

كبعثرة الحروف : أ ح د = د ح أ = الأرض ..... أوإيراد بعض الرموز الرياضية بدل الكلمات التي تدل على معنى الرموز :

أخرج

في

آخر

الزمان

ج – سقطت القصيدة نتيجة تخليها عن التفعيلة أحيانا في نوع من النثرية المفرطة يشخصها هذا المقطع من قصيدة (مفرد بصيغة الجمع) :

و أخذ يشفي القرى ويغني

أهلها يكسو عاريهم وينفق على

الجميع ما يكفيهم حتى لم يبق بينهم

فقير أومحتاج ..

د –أصبحت القصيدة نتيجة الرغبة في الكتابة بالفعل عبارة عن حشد من الأفعال يستند إلى هوس التجديد ولا ينبني على أي ترابط داخلي يحتمه مسار النص أو يقود إليه ..و من ثم فان هذه الظاهرة تحول بعض الوحدات إلى مجرد أكداس من الأفعال المتجاورة لا يربط بينها أي رابط سوى صوت الشاعر أو علاقة السبب بالنتيجة وهو منطق ينهض عليه النثر ويعدل عنه الشعر عادة .[7]

كانت هذه بعض الملاحظات التي أشارإليها الدكتور محمد لطفي اليوسفي حول مستقبل القصيدة العربية المعاصرة في كتابه (في بنية الشعر العربي المعاصر).. الكتاب الذي خلص في خاتمته إلى (أن القصيدة الجديدة التي أنجزت داخل هذا

7 محمد لطفي اليوسفي .في بنية الشعر العربي المعاصر.مرجعمذكور .ص ،ص : 158، 159 .

المسار الثقافي المليء بالتفجراتالهائلةوالمخاضات العسيرة توهم ظاهريا على الأقلبأنها قد تمكنت من تأسيس بنية محددة المعالم تقوم جوهريا على دفع الخطاب الشعري بأسره نحو مدارات جديدة تقوم بدورها على إغناء ذلك الخطاب بالعناصر المسرحية، لكنها في الواقع تعيش في صلب التناقض وتحيا في عمق الصراعات ..إنها ما زالت تبحث عن صيغة محددة، لذلك نراها ترتاد الآفاق كلها وتجرب كل المسالك .[8]

من جهة أخرى يشير الكاتب في موضع آخرإلىأن سرعة التفاعل مع الأحداث التي تهز المنطقة العربية، تأتي بمثابة الوجه الأخر للازمة نفسها حين تتكاثر النصوص التي تلاحق الأحداث ..إن تكاثرها يشير صراحة إلىأن مفجرها الأساس ليس اختمار التجربة وما يتضمنه من معاناة في جوهر عملية الإبداع، بل هو لحظة انفعالية آنية .

كذلك يرى الكاتب أنالرؤية الجديدة المتفردة هي وحدها التي تقود إلى خلق العبارة الشعرية المتفردة وليس التركيب المجاني للدوال على نحو يغاير المألوف هو الذي يقود إلىتأسيس حدث الشعر . على ضوء ذلك يكون من الصعب جدا التكهن بوضع القصيدة التي ستتأسس في المستقبل .لكننا نستطيع مع ذلك أن نقر بوجود أزمةجديدة تنبئ ببداية تحول جديد ستسهم المفارقات التي تعتمل في صلب الواقع العربي اليوم في تحديد ملامحه الكبرى مستقبلا.) [9]

قبل ذلك بعقود كان ميشال بيتور قد أشار في كتابه (بحوث في الرواية) إلى كثير من الإكراهات والضغوط التي تمارسها طبيعة الكتابة الشعرية على الشاعر . ويبدو أن هذه الإكراهات بلغت في الثقافة العربية حدا لا يطاق، الأمر الذي جعل شاعرا في وزن ميشال بيتور يتحول من الشعر إلى الرواية... يقول في كتابه المذكور : (عندما يكون الشاعر على مقربة من قول شيء ما أو تكون لديه عبارة (

8م.ن. ص: 160.

9 ينظر : م.ن ص: 162.

على طرف اللسان)، فإذا ما كتبها ملتزما بحر (الأليكساندران) فان هذه العبارة قد تزيد مثلا بمقطع يجعل الشاعر لا يستطيع ان يدرجها في نظام تفعيلات البحر المذكور، لذلك سيكون مضطرا في نهاية المطاف إلى التوقف عندها والتفكير بكيفية جديدة فيما سيقوله .) [10]

هذا التفكير بكيفية جديدة أو بشكل جديد سوف يفرز بالضرورة دلالة مغايرة غير التي يريدها الشاعر مما يستدعي طرح سؤال حول طبيعة وضرورة هذا البديل الأدبي (الرواية) ..فهل كانت الرواية العربية فعلا حاجة فنية ...نشأت مهمومة بوظيفتها قبل أنتستقيم داخل جنسها المتميز ؟..[11]

نستنتج مما سبق أن بداية التحول في الثقافة العربية من الشعر إلى الرواية له ما يبرره بدءا بالتحولات الاجتماعية التي تشهدها الذات العربية والتي تطلبت إشكالاأدبية جديدة تلائمها .لذلك هل يصبح في مقدورنا أن نقررمن الآنأن هذا التحول حاجة اجتماعية وفنية على حد سواء بشكل جدلي متداخل لا يقبل الفصل بين أطرافه كم يمكننا أن نتساءل في غضون ذلك : ما طبيعة هذا الجنس الأدبي الجديد (الرواية) وكيف تمثلته الثقافة العربية ؟

ليس للجهود المبذولة في مجال السرديات خارج العالم العربي نظير في ثقافتنا النقدية العربية بسبب عدم وجود اي نوع من الاهتمام بالسرد في منظومتنا النقدية القديمة وبسبب هيمنة نظرية الشعر على الدراسات الاولى في بداية القرن العشرين، رغم قيام ه المنظومة النقدية بتحليل اعمال سردية لها طبيعة مخالفة . وكذلك بسبب هيمنة المناهج الخارجية فيما بعد على تحليل هذه الاعمال .كما ان نظرية الرواية نظرية موزعة حتى في مواطن نشأتها وتطورها (لأنها عبارة عن جهود متفرقة تلتقي اساسا عند محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب) لذلك كان

10Michel butor .essais sur le roman .ed.tel/gallimard/minuit . paris.1964.p : 37.

11 محمد الباردي .في نظرية الرواية .مطابع سيريس للنشر، تونس، 1996، ص : 172.

الحديث عنها يقتضي الرجوع الى هذه المحاولات المتفرقة ذاتها مع مراعاة خطيتها التاريخية قدر المستطاع حتى يتضح خط تطورها الطبيعي ..[12]

يعيب الدكتور فيصل دراج على نظريةالرواية الغربية كونها صدرت في بداياتها عن مقاربات فلسفية، أو عن نظريات مسكونة بفكرة النسق الفلسفي ... كما أنها لا تبني قولها على قراءة تبدأ بالنص الروائي وتنتهي به، بل تطبق عليه قولا سابقا عليه كما لو كان النص الروائي لا يقصد لذاته بل ليكون موقعا متميزا تقرأ فيه النظرية إمكانياتها الذاتية... ولعل الانطلاق من فكرة النسق لا من خصوصية الجنس الروائي هو ما يشد نظريات الرواية إلى الفلسفات الجمالية أكثر مما يجذبها إلى حقل النقد الأدبي، وبهذا المعنى فإن نظرية الرواية وبصيغة الجمع كانت تقرأ الدلالة الفكرية التاريخية قبل ان تقرا العلاقات الداخلية التي تيني الممارسة الروائية [13].

فلسفة لوكاتش : زمن الملجمة وزمن الرواية :

نقف في مدخل هذا البحث وقفة قصيرة عند فلسفة لوكاتش في تنظيره الروائي دون باقي المنظرين (لوسيانغولدمان، ميخاءيلباختين، فرويد، رينيه جيراروغيرهم...) رغم أهمية آثارهم البالغة في هذا المجال وذلك نظرا للفضاء الشاسع الذي يتطلبه البحث في نظرية الرواية بشكل عام , كما أن أطروحة لوكاتشفي جعله زمن الملحمة يقابل زمن الرواية هي أكثر الأطروحات ملاءمة فيما يبدو لنا وتناغما مع فكرة زمن الشعر الذي يقابل زمن الرواية في الثقافة العربية رغم الاختلاف البين بين شروط تكون هذا الجنس الأدبي (الرواية) في كل من الثقافتين العربية والغربية .

12 ينظر : حميد لحميداني . بنية النص السردي .المركز الثقافي العربي .بيروت / الدار البيضاء .ص : 5.

13 ينظر : حميد لجميداني .بنية النص السردي . المركز الثقافي العربي . بيروت / الدار البيضاء .ط 2. 2002 . ص: 5.

يرى لوكاتش في فترة صعود الرأسمالية والتي حددا الفيلسوف الألماني فيخته بـ (1804، 1805) تجسيدا لزمن الرواية وهي فترة انتصار الأنانية الجامحة والحرية الفارغة والعقل المباشر المكتفي بظواهر الأشياء وزمن سيطرة المؤسسات وقيم التبادل على الفرد وأولوية الكمي على الكيفي مثلما أنها زمن المجردات الذهنية التي تلقي بأسئلة الحياة على قارعة الطريق، على العكس تماما من زمن الملحمة وهو عالم تسكنه السعادة لا مكان فيه للفلسفة على حد تعبيره، والبشر في الأزمنة السعيدة لا يعرفون السعادة لأنهم يعيشونها . فلا يبحث عن معنى السعادة إلا من عرفها زمنا ثم تسللت منه هاربة في زمن آخر . والزمن الذي لا يحتاج فلسفة يجعل الإنسان والطبيعة موحدين في انسجام لا نقصان فيه، فالإنسان في ذاته موحد لا فواصل بين داخله وخارجه ولامسافة بين فعله وعقله ... كأن عصر الملحمة هو الزمن النموذجي الذي تتأنسن فيه الطبيعة ويتطبعن فيه الإنسان . [14]

يرى لوكاتش المجتمع الإغريقي مجتمعا لا يعرف الأسئلة وإنما يعرف الأجوبة ولا يعرف الألغاز وإنما يعرف الحلول التي تكون أحيانا ملغزة ولا يعرف العماء أو الفوضى وإنما يعرف الأشكال والصور .. وفي عالم يعرف الأشكال أي محايثة المعنى للفعل لا يبحث الإنسان فيه عن الأشكال أبدا، لأن الشكل تعبير عن النقص والنشاز، يذهب إليه إنسان اغترب في مجتمع لا يعرف عن الأشكال إلا ظلالها ... فالملحمة إذا عالم لا غربة فيه تمثل جوابا مبدعا عن أسئلة مجتمع لا يطرح الأسئلة .

أما الرواية فهي جنس أدبي غير أصلي أملاه مجتمع فقد الأصلي فيه أيضا ..و هذا الفرق بين الزمنيين يفضي بالضرورة إلى فرق بين الجنسين الأدبيين المرتبطين بهما، إذ تركن الرواية على مستوى اللغة إلى النثر، إلى شكل من التعبير يسعفها على تقصي المعنى والكشف عن وجوهه على خلاف الملحمة التي تعيش المعنى قبل أن تفصح عنه .. الملحمة عالم يحلق المعنى في جميع أرجائه لذلك كأن الشكل

14 ينظر : فيصل دراج . مرجع سابق . ص : 11 .

اللغويالشعري هو الأكثر موافقة له ولو ان هذا الشكل يضفي على عالم الملحمة جمالا لا يحتاجه أو يضيف إلى شاعريته شاعرية أخرى .. ولغة الملحمة شيء قريب من لغة البداهة التي لا تحرض العقل ولا تحتاجه أصلا، على مبعدة من لغة الرواية الراحلة أبدا بين الوجود والظلال وبين عالم خارجي شديد المراوغة وعالم داخلي مختنق لا يفصح عن هواجسه إلا بلغة ناقصة . [15]

الملحمة إذا كلية عضوية معيشة ومتحققة في الواقع قبل ان تستأنف تحققها في شكل تعبيري هو صدى شفاف لها .. بينما الرواية الصادرة عن واقع معمور بالحرمان والنشاز تتوسل الشكل الفني بحثا عن كلية مفقودة، أي انها (ملحمة عالم بدون آلهة) كما يقول لوكاتش .

ويؤكد من جهة أخرى أن الرواية هي وحدها التي تستطيع أن تعطي شكلا لحياة العالم المجزأة .. ذلك أنها جنس أدبي يتوسط بين المعارف المختلفة التي تحتضن علم الأخلاق وعلم الجمالوالميتافيزيقا .. من جهة أخرى فإن الرواية بقدر ما تطرح أسئلة مفتوحة وهي تتوسط هذه المعارف، بقدر ما تطرح أسئلتها الخاصة بها التي تبدأ بوضع الروائي وتنتهي بسؤال اللغة .. على الروائي إن كان جديرا بهذه الصفة ان يخلق عالما موحدا من عناصر متناثرة وأن يضع نفسه في آن خارجها، كأن الشكل لا يستوي إلا إذا انمحى أمامه خالقه.. على هذا الاساس يصبح السرد القضية المركزية في الكتابة الروائية بقدر ما تصبح الكتابة النقطة المركزية في التحليل الروائي ... وإذا كان السرد يحيل على التوسط الدال الذي يقيمه الروائي بين الأشخاص والوقائع والعالم الخارجي، فإن الكتابة الروائية تعود مباشرة إلى لغتها الخاصة بها وعنوانها : النثر، كما لو كانت الرواية تساوي النثر الذي يكتبها أو كانت ولادة النثر توافق ولادة الجنس الروائي.

إن معنى النثر في هذا السياق هو تأكيد عجز النظم عن صياغة أسئلة الحياة الحديثة، فقد يكون النظم ربما لغة الروح المتحققة في العالم الأليف لا لغة عالم

15 ينظر : فيصل دراج . مرجع سابق . ص : 13 .

مهجور تبحث الروح فيه عن ذاتها لأن العالم الذي تحقق فيه المعنى لا يحتاج إلى لغة النثر التي تبحث عن المعنى .[16]

كما أن التعامل مع الواقع والأزمنة والبشر بصيغة الجمع والاحتمالوالمتوقعواللامتوقع يجعل الرواية جنسا أدبيا متحررا بامتياز ويؤكدها ممارسة كتابية نقدية، سواء مس ذلك ما تحاول أن تقوله أو البنية التي تبني القول وتنشئه ... وهذا التحرر الذي يلازم الرواية يخلق إنسانا روائيا لا ينتظر " هبة القدر " لا نه علم نفسه أن يخلق هباته حتى وإن كانت لا تصل ولا ينتظر هبة من أحد .لذلك فإن قلق واضطراب البطل الروائي الذي يرى سعادته في بحثه المفتوح عن السعادة، أكثر سموا وارتقاء من البطل الملحمي الذي لا يرى إلا ما يسمح له برؤيته .[17]

أما على صعيد الزمن فتكتفي الملحمة في عالم منسجم لا تناقض فيه بزمن واحد هو زمن السعادة الغنائي، لكنه في الحقيقة زمن زائف رغم غنائيته لأنه زمن الرغبة الواهمة التي تكره الجديد وترتاح إلى السعادة المنجزة، لذلك لا يكون غريبا أن يكون زمن الملحمة مساويا لــ " الدهر " والدهر لا ينطفئ أبدا لأن نهايته في بدايته...وعلى النقيض من ذلك يقف الزمن الروائي قلقا ومتعدد الوجوه، يقف مع التاريخي واليومي والآني ومع الزمن النفسي وزمن الأحلام والكوابيس... لذلك يتحول الزمن في الرواية إلى قضية أساسية مبعثرة الحلول رغم ما يبدو ظاهريا من أنه قضية تقنية لا أكثر، حتى كأن الرواية تحاول أن تقول من خلال ذلك كله : إن العثور على جواب لسؤال الزمن يساوي العثور على معنى الحقيقة، غير أن الرواية لا تبحث عن الحقيقة ولكن عن الأسباب التي تجعل الإنسان لا يعثر عليها . وجود الزمن في الرواية يساوي استعماله بقدر ما يساوي وجود الإنسان قدرته على خلق ذاته من جديد، أي أن الاحساس بالزمن جواب عن غاية بعيدة يتوق الإنسان

16ينظر :م.ن, ص : 23.

17 ينظر : فيصل . دراج . مرجع سابق . ص : 25 .

إلى تحقيقها، الأمر الذي يربط بين المستقبل والزمن الروائي ويجعل من هذا الأخير زمنا مستقبليا لا يكف عن التحول والتغير، والأمر ذاته يجعلنا نتساءل من جديد : هل كان لوكاتش صائبا حين رأى في الرواية محاكاة يائسة لعالم ملحمي لا يمكن الوصول إليه ..[18]

في نهاية المطاف يربط جورج لوكاتشفي نظريته بين تاريخ الرواية والتاريخ الاجتماعي، بل يذهب الى حد جعل التاريخ الأول ظلا باهتا للتاريخ الثاني، فالرواية تصعد بصعود البورجوازية وتتداعى مع الطبقة التي أعطتها الميلاد والازدهار متهيئة لدخول طور جديد تكون فيه رواية أخرى لطبقة أخرى . فما حركة الرواية - حسب رأيه- إلا أثرا لصراع طبقات متناقضة تخلق في صراعها التاريخ وتضيف إليه تاريخا مجزوءا هو الرواية . لذلك كان لوكاتش أول من أكد على وجود علاقة قوية بين التحول الأدبي والتحول الاجتماعي وحضور البعد الاجتماعي كعلاقة داخلية في النص الروائي ودلالة الفعل الروائي .

كانت هذه لمحة قصيرة جدا عن الرواية (في منابتها) الأوربية وفي ظل الشروط التي أنتجتها، لكن الشرط العربي (التاريخي والثقافي والسياسيوالاجتماعي ..) أعطى رواية عربية كما أسلفنا دون أن يعطي العلاقات النظرية المرتبطة بها، الشيء الذي يؤكد أن هذا الجنس الأدبي دخيل على العرب، لذلك كانت كل أسئلة الرواية العربية مختصرة في السؤال التالي : كيف تمثلت الثقافة العربية هذا الجنس الأدبي الدخيل ؟ وهل أسئلة الرواية العربية أسئلة دخيلةومستوردة هي الأخرى أم كانت أسئلة المجتمع العربي الذي ينتجها ويقمعها في آن واحد ؟

في زمن الحداثة الاجتماعية، كان الدكتور طه حسين أول من احتفى بالبشر قبل أن يحتفي بالكتابة والقراءة وذلك في رده الذي يحمل أكثر من دلالة على تحديات مصطفى صادق الرافعي له، فقد أجاب بقوله : " أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس كما

18 ينظر : م.ن . ص : 26 .

نريد أن نفهم الناس لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس .. نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت .[19]

يؤكد هذا القول أطروحتين تشكلان مرجع كل ممارسة اجتماعية حديثة، سواء أ كانت فعلا سياسيا منظما أو إبداعا متميزا : الأطروحة الأولى مؤداها أن الثقافة لا تتحقق بالمعنى الحديث إلا في مجتمع يعي أفراده حقهم في الوجود وحريتهم في الرفض والقبول والمحاكمة . أما الأطروحة الثانية فمفادها أن الثقافة لا تصبح ممكنة إلا في مجتمع جديد أنجز لغة مجتمعية لا مراتب فيها تتوزع على كاتب هجر الكتابة الزخرفية المحترفة وعلى قارئ يميز بين اللغة الزخرفية الضيقة وبين لغة الحياة .[20]

لا شك أن الرواية تنتمي إلى هذا الزمن الجديد، زمن الحداثة الاجتماعية الذي يحدد القارئ والكاتب علاقتين مجتمعيتين وينقل العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه ومن المتجانس إلى المختلف .. ومن الكليات المغلقة إلى الخصوصيات المفتوحة ومن سير العظماء الذين يقفون فوق البشر ويحددون مراتبهم إلى سير البشر الذين ينكرون المراتب المقيدة كلها، ومن الخضوع إلى معيارية الكتابة الأدبية إلى الحرية الداخلية في الرواية إذ تبني هذه الأخيرة ما تشاء من العوالم في علاقات الكتابة وتتطلع إلى عوالم مختلفة خارج الكتابة .

أما الرواية العربية فقد ولدت ولادة قيصرية في زمن اجتماعي لا يعترف بحوارية المعارف المتعددة نظرا لتسلط المؤسسة الدينية التي كرست مقولة العلم الوحيد الذي يصادر إمكانيات ظهور علماء آخرين في علوم أخرى بقدر ما يحتكر القراء ويمنعهم من الذهاب إلى أشكال جديدة من القراءة . ونظرا إلى أحادية المرجع السياسي الذي يحول كلما يقع خارجه إلى (رعية) تماما مثل المرجع الثقافي الذي

---

19 طه حسين .حديث الاربعاء .دار المعارف بمصر . الجزء الثالث . ط 10 . د،ت . ص : 16 .

20 ينظر : فيصل دراج . نظرية الرواية والرواية العربية . مرجع سابق . ص : 144 .

يرد ما عداه إلى " رعية مكتوبة " أي إلى كتابة ذاتية لا ذاتية لها مسوغها يقع خارجها أو لا مسوغ لها على الإطلاق .

على هذا الأساس تنزاح الكتابة الروائية من حيث هي كتابة جديدة في المجتمع العربي عن شكل الكتابة المسيطرة منذ قرون، الشيء الذي يربط بين الظاهرة الروائية ومجتمعية علاقات القراءة والكتابة، كما لو كان شرط تحقق القراءة الروائية هو وجود قارئ مجتمعي بلغة المتعدد لا بلغة الفرد . [21]

لقد ولد النص الروائي العربي معاقا لأن البنية الثقافية في زمن البدايات لم تؤمن له المواد والوسائل التي يحتاجها . ولكن ورغم ذلك تطور هذا النص في زمن قياسي مقارنة بالمدة الزمنية الطويلة التي استغرقها اختمار الرواية الغربية قبل أن تتضح معالمها وتأخذ الشكل الذي هي عليه الآن . فما الأسباب التي أتاحت تطور الرواية العربية بهذه السرعة ؟

يقودنا هذا السؤال إلى مغامرة البحث في إشكالية الدولة التي تحدد أجهزتها المختلفة أشكال مجتمعية علاقات القراءة والكتابة من خلال موقفها من جملة العناصر التي تجعل الحقل الروائي ممكنا والذي ينبني على تعددية المعارف وحواريتها وتراجع المرتبية وغيرها ... إن حضور هذه العناصر أو غيابها هو الذي يعلن عن حضور أو غياب " مجتمع الرواية ".لأن الدولة الديموقراطية أثر لحوار مجتمعي سمته التعدد والاختلاف لم تعرف له المجتمعات العربية مثيلا ألى غاية الثلث الأخير من القرن العشرين وعلى نحو محتشم . لذلك تحولت المعارف في حقل عربي أحادي مسيطر إلى إيديولوجيا سلطوية اختزلت التاريخ كله في تاريخ السلطة ... وهو وحده الذي كان متاحا له تعيين حدود المسموحوالممنوع . لقد قامت الرواية العربية في شروط لم ترحب بها كثيرا أهمها عزلة الروائي وعزلة الكتابة الروائية بشكل عام . غير أن خاصية المكر الروائي التي هي أهم سمات هذا

21 ينظر : فيصل دراج . نظرية الرواية والرواية العربية . مرجع سابق . ص : 150 .

الجنس الأدبي هي التي أتاحت لكاتب مثل جمال الغيطاني أن يقرأ هزيمة حزيران في هزيمة سابقة عليها .

كما لم تتحقق الحداثة في الحياة المجتمعية العربية إلا بتحول " المدينة " العربية من جملة من القرى إلى كيان مستقل بذاته ينتد ويعيد إنتاج مؤسساته الثقافية التي تستطيع تخليق الرواية كلحظة حداثية .

ولعل الفرق بين المدينة والقرية العربية يعادل الفرق بين الدولةوالسلطة . فالدولة بالمعنى الحديث تدين بالفضل في ثبات مؤسساتها للسلطات المتعاقبة عليها، أما السلطة فعادة ما تمحو الدولة وتلغي مؤسساتها إن لم تتشخصن في رموز عارضة ....المجتمع المديني فضاء مفتوح يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويعيد توحيدها كما وكيفا ويجعل من المدينة بؤرة ثقافية تنقض الركود والمعايير المغلقة.

كما ينطوي حديث المدينة على حديث " المتعدد " قراءة وكتابة وتخيلا بعكس حديث القرية الضيق حيث البشر متماثلون في عاداتهم وقيمهم ونصوصهم المقروءة قبل قراءتها في مقابل نص المدينة الذي لا يكتب إلا لتعاد كتابته من جديد .إضافة إلى أن القرية تنظر الى الوافد إليها بصفته غريبا في حين تظهر المدينة مخزنا للغرباء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة والإنسان فيها أعمق وأوسع من الشعب، يتعدد ولا يخسر من فرديته شيئا .

يعكس الفضاء المديني جماعية الحوار الفكري وتكافل الطاقات المبدعة وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام الشيء الذي يجعله فضاء روائيا بامتياز. لكن أغلب مدننا العربية لم تحقق بعد ذاتها كوحدة مستقلة مرجعها في ذاتها ومؤسساتها مستقلةومتناتجة . ما زالت أغلب مددنا العربية فضاءات عزلاء تشكلها السلطات السياسية . لذلك غالبا ما تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم معارفها ولاتنتج تراكما ممن وفد إليها ..فتسبب ذلك بأن تقدمت الرواية العربية وتأخر قارئها، لأن أجهزة الدولة المختلفة أنتجت قارئا يذهب إلى الواحد ويبتعد عن المتعدد، مما جعل الرواية العربية تتطور بمعزل عن التطور الاجتماعي

العام منذ هزيمة 1967 كأنها علاقة هامشية يكتبها مثقفون وتتجه إلى جمهور مستنير .[22]

22 ينظر فيصل دراج . نظرية الرواية والرواية العربية . مرجع سابق . ص : 161 .

الملخّص

لا أحدَ يجادل اليوم في أنّ الرواية العربية بشكل عامّ و الجزائرية بشكل خاصّقد حقّقت إنجازاتٍ شديدة الغنى والتنوّع وأثبتت كفاءتها العالية في تجديدها لنفسها وفي مساءلتها لأدواتها وتقنياتها وفي مغامراتها الجمالية التي مكّنتهما أيضاً من إحداث توازٍ مستمرّ بين محاولات مُبدعيها البحثَ عن كتابةٍ روائيةٍ لها هُويّتها الخاصّة بهاومحاولات هؤلاء المبدعين أنفسهم مواكبة إنجازات السرد الروائي في الأجزاء الأخرى من الجغرافيا الإبداعية ... ولعلّ أبرز ما ميّزها طوال تاريخها، ليس مواكبتها لمختلف المدارس والتيّارات والاتجاهات والفلسفات الوافدة فحسب، بل تمرّدها أيضاً على الثابت والمستقّر من القيم والتقاليد الجمالية إلى حدّ بدتْ من خلاله فعالية إبداعية مفتوحة ومُشرعة على احتمالات غير محدودة، ودالّة على امتلاكها ما يؤهّلها للتجدّد والتطوّر على الدوام، و هو ما جعل فعل التجريب إمكانا لا ينضب، ولئن كانت هذه السمات جميعاًهي ما جعل الرواية ذلك الجنس الأدبيّ الأثير إلى جمهور القراء، فإنّ هذا يؤشّر من جهة أخربعلى أنّ هذه الرواية نفسها هي فنّ المستقبل بامتياز.

Le résumé

Personne ne peut nier aujourd'hui que le roman arabe en général et le roman algérien en particulier, ont réalisé un acquis très riche et varié et une grande efficacité prouvée à renouveler lui-même en posant des questions à ses outils et à ses techniques d'écriture et de ses aventures esthétiques qui leur a également permis de réaliser des parallèles constants entre les tentatives de créateurs et la recherche de la fiction d'écriture dans leur propre identité, et les tentatives de ces créateurs qui se croisent avec les réalisations du récit dans d'autres parties de la géographie créative ... peut-être le plus qui le caractérise tout au long de son histoire, non seulement de suivre les différentes écoles et courants, les tendances et les philosophies expatriés, mais toute rébellion également contre une des valeurs dures et stables des traditions esthétiques dans la mesure où il semblait par l'efficacité de l'innovation ouverte et grande ouverte à des possibilités illimitées, et une fonction de posséder l'étoffe d'un développement renouvelé, ce qui a fait de l'acte d'expérimentation une possibilité inépuisable et l'art de l'avenir par excellence