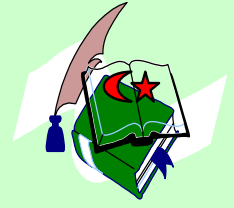


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي بشار



الملتقى الدولي للسرديات

القراءة و فاعلية الاختلاف في النص السردية

يومي : 3 / 4 نوفمبر 2007





كلمة المدير العام :

إن الاختلاف في الرأي سلوك إيجابي يدل على تطور فكري وورقي حضاري، وهو أحد عوامل التنوع والثراء، وبه تتقدم الأمم وترتقي الشعوب وتتسع مدركها في حقول المعرفة كلها . وهو حق إنساني، بتوافره تُدَكُّ معالم الأحادية القطبية وتمحي آثارها ويفسح المجال واسعا أمام تعدد الرؤى والقراءات، وتنوع الأفكار ووجهات النظر، فهو يعمل على تحرير المبادرات المنتجة الخلاقة في شتى مناحي الحياة الإنسانية، والاختلاف هو الاعتراف بالغير، والقبول بالتعدد. ولعل القراءة تعد أحد تجليات التواصل الإنساني، وهي في حقيقتها ضرب من الحوار بين الأنا و الأخر "الكاتب" انطلاقا من النص بوصفه منطلقا لكل قراءة ومدارا لكل مقاربة.

و غني عن البيان أن فاعلية الاختلاف لا تتحقق إلا في النصوص الإبداعية الراقية ومنها السردية التي تتحدى الزمن و أنماط القراءة، بحكم ما تنطوي عليه من غزارة وعمق و تنوع في المعنى. أعمال تحرك في المتلقي كوامن الشوق إلى البحث عن المجهول ، الذي يثير فيه المتعة والرغبة والرغبة ؛ من خلال ما نتوافر عليه هذه الكتابة من طاقات إبداعية ثرة وبناء محكم ووجود لغوي ذي وظيفة متعددة الأوجه، إن هذا الزخم الدلالي هو الذي يحول عملية القراءة

إلى مغامرة زاخرة بالاحتمال و التعدد والاختلاف الباني.
وانطلاقاً من هذه القناعة، واعتقاداً منا بعدم وجود طريقة
واحدة لقراءة النص وإنما إمكانية لقراءات مختلفة، وعملاً بتوصيات
المتقى السابق، اخترنا "القراءة وفاعلية الاختلاف في النص السردي"
عنواناً لهذا الملتقى؛ الذي يروم الوصول إلى قراءات تستشرف عوالم
النص السردي، و تفتح أبواب التساؤل حول الجمالي والديني و
الإيديولوجي والفكري...، وتثير إشكالات كثيرة على مستوى المعنى
والدلالة واللغة والذات والمعرفة والرؤية... قراءات تفتح على
الآخر "النقد الغربي دون الخضوع له"، من خلال الحوار والتواصل
معه برؤية متسائلة؛ تنسج م مع إيقاعات العصر وتستجيب لأهداف
الأمة.

د. عبد القادر سليمان

السرد والسرديات والاختلاف (وهم النظرية السردية العربية)

أ.د / سعيد يقطين
المغرب

1 . تقديم:

السرد موجود أبدا ، يقول بارث . إنه يوجد حيثما وجدت الحياة . لكن الوعي به ، حتى في الغرب ، لم يتحقق إلا مع تطور تحليل الخطاب السردى وظهور علمين يهتمان به ، منذ الستينيات من القرن العشرين ، في الدراسات الغربية نفسها . هذان العلمان هما: السرديات والسيمياثيات الحكائية .

منذ بداية انتقال هذه النظريات السردية الغربية إلى الثقافة العربية ، عن طريق الترجمة ، أو من خلال دراسات سردية أو تطبيقات على الرواية العربية في ضوء تلك النظريات السردية ، بدأت تتعالى أطروحات تنادي ب: المحاكاة والتطبيق الحرفي لهذه النظريات على النص العربي ، وتطالب بالوقف الفوري لهذه الضلالات النقدية العربية ، تحت ذريعة أساسية نلخصها في كلمتين اثنتين هما " المطابقة " تارة و "الاختلاف" طورا. حسب هذه الأطروحات :

أ — النص السردى العربي **مختلف** عن السرد الغربى . وعلينا ، تبعا لذلك ، عدم تطبيق هذه النظريات الغربية لأنها صيغت لـ **تتطابق** مع السرد الغربى .

ب — إن الدراسات السردية العربية ، وهي تطبق تلك النظريات السردية التي تأسست في الغرب ، **تتطابق** مع هذه النظريات **مطابقة** تامة ، وهي بذلك تكرر " ثقافة **المطابقة** " ولا تؤسس للثقافة المطلوبة : " ثقافة **الاختلاف** " .

أمام هذه الأمشاج من الأطروحات المتفككة والمختلفة ، والتي تتزبا أحيانا بزى الدفاع عن التراث ، أو تتستر أحيانا أخرى تحت رداء الحداثة ، نجدها ، جميعا ، رغم الاختلاف بينها في المنطلقات والغايات ، تشدد ، بكيفيات متفاوتة على مبدأى :الاختلاف والمطابقة بصدد السرد والسرديات ، في المجال العربى ، وتكاد تلتقى ، بصورة أو بأخرى ، ضمنا أو

مباشرة ، في المطالبة الملحة بضرورة ميلاد : نظرية سردية عربية خالصة ، تراعي خصوصيته وتشدد على اختلافه .

نسعى في هذه الدراسة إلى مناقشة مدلولات الاختلاف والمطابقة في علاقتهما بالسرد والسرديات مبرزين اختلافنا مع هذه الأطروحات ، ومتوقفين على الكيفية التي بواسطتها يمكننا أن نكون فاعلين في تحليل السرد العربي ، ومساهمين في تطوير الوعي بالسرد على الوجه الأمثل ليكون لنا إسهام في الفكر الإنساني عن طريق الاستيعاب الجيد للمنجزات العالمية والإضافة إليها .

2 . طرح الإشكال :

تعدد الآراء والتصورات التي تطالعنا في شكل مقالات أو كتب تتناول بالبحث والدراسة واقع النقد العربي المعاصر ، والروائي منه على وجه خاص . وهي تنطلق في ذلك من نقد المسار الذي اختطه في علاقته بالنقد الغربي الحديث ، من جهة ، وبالنص العربي ، من جهة ثانية ، مركزة تارة على :

— مقولة استيراد النظريات الغربية وتطبيقها على النص العربي . ويعتبر النقد الروائي بذلك مروجاً لثقافة الآخر ، ويسهم ، بذلك أيضاً ، في القضاء على الثقافة العربية .

— مطابقة النقد العربي الجديد مع النظريات الغربية يقلل من إسهامها في بناء ثقافة عربية خاصة ومختلفة عن الثقافة الغربية ومتميزة عنها .

إن هناك فرقا بين التصورين ، على المستوى الظاهري ، لأن الأول يظل مستندا إلى " الأصاله " في يبدو الثاني وكأنه مشدود إلى " المعاصرة " لو أردنا استعمال هذين المفهومين المعروفين جدا لدى القارئ العربي واللذين يعكسان تصورين مختلفين تجاه الواقع والثقافة العربيين في علاقتهما بالعصر .

سبق لي الدخول في حوار مع الاتجاه الأول (1) ، ويهمني الآن مناقشة التصور الثاني ، لأني أرى أنه لا يختلف ، في العمق ، عن التصور الأول ، وإن كان يعتمد في حججه على لغة ومفاهيم مغايرة لما نراه لدى أنصار الاتجاه المختلف .

إن المطابقة والاختلاف يضعان الثقافة العربية الحديثة في مرتكز جوهري يحدد واقعها وآفاقها . وبدون إزالة اللبس المتصل بهما بسبب نوعية السجال القائم بصدهما ، والذي

تغيب فيه عناصر شتى تتعلق بمعرفة ماذا نريد ، ونحن نعيش عصرنا ، وبأي موقف أو تصور ، سيظل حديثنا بلا مركز توجيه يحدد الأسئلة ، ويسعى لتدقيق الأجوبة ، من جهة ، كما أنه ، من جهة أخرى ، سيوجه نقدنا للعلاقة بينهما توجيهها لا يخدم القضية الأساسية ، وهي كيف نكون أبناء عصرنا ، بشكل ملائم ، ونسهم فيه بشكل إيجابي عن طريق تحديد إشكالاتنا بصورة واضحة لا ملتبسة ولا مبهمة ، ونختط لنا المسار الملائم للإجابة عنها وفتح مسارات مولدة للتطور والتجديد .

لنتناول هذه الإشكالات ، بصدد السرديات ، بقصد إبراز الموقف من تصوراتها وتطبيقاتها ، كما كرسنا لذلك كل جهودنا ، وما نزال وسنظل ، نروم فتح حوار علمي مع أطروحة عبد الله إبراهيم حول المطابقة والاختلاف ، من خلال قراءته لإنجازاته التي تعرض لها بالتحليل في كتابه الموسوم بـ " الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة : تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة " (2) ، وذلك للكشف عن " زيف " المطابقة و" وهم " الاختلاف ، وأن نقد الممارسة الإيجابي هو نقد للتصور الذي تبني عليه بعد العلم به والكشف عن أبعاده ومراميه . وما خلا ذلك سجال لا يمكن أن يفتح آفاقاً أو ينتج معرفة .

3 . المطابقة والاختلاف :

يقدم عبد الله إبراهيم في تصدير الكتاب تصوره للإشكال العام الذي تعرفه الثقافة العربية الحديثة . في هذا التصور يقدم لنا صورة قائمة ، وله الحق في تقديمه على النحو الذي يبدو له ، ونحن نتفق معه في بعض عناصر التشخيص التي يلجأ إليها ، وإن كانت لنا طريقة أخرى في رصد ملامح الصورة العامة للثقافة العربية الحديثة .

يبدأ أولاً بالحديث عن كون تطور هذه الثقافة يكشف عن صورة تتقاطع فيها التصورات والمناهج . غير أن هذا التقاطع لا يأخذ شكل الحوار والتفاعل . وهنا نسجل أول نقطة للاختلاف معه في التشخيص لأن كل ما سيبنى على هذه الفكرة سيحرف مجرى التحليل عن مساره الحقيقي ، ويدخله في أفكار جاهزة ومسبقة . إن التفاعل والحوار قائمان منذ عصر النهضة إلى الآن . لكن السؤال الذي غيبه هو : ما هي طبيعة هذا التفاعل والحوار ؟ فالمشكل هنا ليس مشكل " فعل " أو حدث ، ولكنه يتصل بنوعيته

وطبيعته .

لقد أدى به إلغاء التفاعل والحوار ، وعدم التساؤل عن طبيعتهما إلى تأكيد أن التعارض الذي تحكم بالأنساق الثقافية العربية أفضى إلى نتيجة " خطيرة " حسب تعبيره . هذه النتيجة الخطيرة يلخصها لنا في العبارة التالية : " الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة " مطابقة " وليست ثقافة " اختلاف " . (ص.7) .

إنه حكم عام ومطلق . ومثل هذه الأحكام المطلقة والعامية لا يمكنها إلا أن تكون وليدة البدايات العامة والمطلقة والتي تنبني على عدم الانتباه إلى الجزئيات والتفاصيل وأدت به إلى القول بغياب التفاعل والحوار ، رغم أنهما قائمان وثابتان واقعيًا وموضوعيًا . إذ لو كانا غائبين فعلا ما أمكن الحديث عن الـ " مطابقة " البتة . وسنلاحظ أنه في مفاصل متعددة من الكتاب يومئ إلى هذا التفاعل والحوار بصيغ وأشكال شتى. ولو أن صاحب الكتاب وجه عنايته إلى إثباتهما مع التساؤل عن طبيعتهما وكيفية ممارسهما لكان أمسك ، من خلال التحليل الملائم ، بنتائج التفاعل والحوار ، وبين إلى أي حد ساهما في تشكيل الثقافة العربية الحديثة ، وجعلها ثقافة مطابقة لا اختلاف، ولكان بذلك يقدم لنا تصورا مختلفا عن الذي تبناه واتبعه في التشخيص والتقويم .

يسوغ عبد الله إبراهيم هذا الحكم المطلق الذي انطلق منه بذهابه إلى أن الثقافة العربية " تهندي بـ " مرجعيات " متصلة بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفها " . وليفسر لنا ذلك يبين أن الثقافة العربية :

أ . تتطابق مرة مع مرجعيات ثقافية أفرزتها منظومات حضارية لها شروطها الخاصة (يقصد الغرب) .

ب . تتطابق مرة أخرى ، مع مرجعيات ذاتية تجريدية وقارة متصلة بنموذج فكري قديم (يقصد التراث العربي) .

بناء على هذين الضربين من المطابقة يستخلص أن الثقافة العربية الحديثة صارت تندرج في نوع من العلاقة الملتبسة التي يشوبها الإغواء الإيديولوجي مع " الآخر " و " الماضي " . ولقد أدى هذا إلى أن أصبح حضورها " استعارة " جردت من شروطها التاريخية ووظفت في سياقات مختلفة .

لقد تولد عن هذه المطابقة المزدوجة أن استعارت الثقافة العربية " ثقافة " أخرى (غربية حديثة وعربية قديمة) ، ولم يبق لها من وجود سوى أنها " استعارة " . ومعنى ذلك ، بتعبير آخر ، أن الثقافة العربية ليست سوى " صورة " مستعارة من غيرها . ويؤول الواقع الثقافي العربي الذي تسود فيه التناقضات والتعارضات التي تمزق نسيجه الداخلي إلى هذا البعد الاستعاري المسؤول ، (هل لنا أن نقول الوحيد ؟) عن هذه الانعكاسات السلبية التي تغمر الثقافة العربية.

كما أن المطابقة نفسها كانت لها تجليات تتبدى من خلال صور النبذ والإقصاء والاستبعاد المتبادل بين الممارسات الفكرية التي تستثمر هذه المرجعية أو تلك . ونجم عن كل ذلك نوع من القيم يبدو من خلال بروز التمويه والتخفي والإكراه والتنكر والتي نجدها كامنة في المفاهيم والمناهج والرؤى التي توظف بأساليب لا تأخذ في عين الاعتبار درجة الملاءمة بين هذه العناصر والسياقات التي تستعمل فيها . كما أن التعسف كان يمارس بهدف إخضاعه لأنساق لا صلة لها بأنساقها الأصلية . وكانت النتيجة أن ساد الإبهام والالتباس وأدى كل ذلك إلى تعميق نوع من الثقافة المسطحة التي تغيب فيها الفرضيات الكبرى والأسئلة الجوهرية .

هذه هي مجمل الإشكالات التي حاول عبد الله إبراهيم تشخيصها بالانطلاق من واقع الثقافة العربية الحديثة ، والتي عمل على التدليل عليها من خلال رصد نماذج من هذه الممارسة الثقافية العربية الحديثة القائمة على المطابقة مع الآخر أو الماضي بهدف واحد يعبر عنه بقوله : " بيان الكيفية التي تغلغلت فيها المرجعيات والمؤثرات في صلب الثقافة العربية الحديثة ، والآثار التي ترتبت على ذلك انطلاقاً من رؤيتنا إلى أن نقد " ثقافة المطابقة " هو السبيل إلى ظهور ثقافة الاختلاف " . (ص. 9).

إن الإطار الذي يحكم الكتاب هو : رصد واقع ثقافي من خلال ممارسات منهجية ورؤى فكرية مع نقد مظاهر ثقافة المطابقة التي تتجلى في كل هذه الممارسات لتحقيق هدف واحد هو العمل على تحقيق ثقافة الاختلاف .

لا أريد التوقف عند مختلف مظاهر التشخيص المعتمدة سواء من خلال مقدماتها أو نتائجها ودعواها لأن ذلك سيدخلنا في سجال نظري لم يوفر له صاحبه أي ملمح معرفي

أو إبستيمولوجي يمكن أن يشكل خلفية لحوار علمي جاد ، ولذلك فإننا نؤثر التوقف معه ، وعلى قاعدة المطابقة والاختلاف ، أمام القضايا المتصلة بالسرد والسرديات في الثقافة العربية ، ومن خلالها نناقش تصوراتها الخاصة والعامة . وسنعمل أولاً على استعراض آرائه بموضوعية ، في مستوى أول ، ونناقش تصوراتها عن السرد والسرديات في علاقتهما بالمرجعية المستعارة ، وأشكال التفاعل والحوار وآلياته وانعكاس ذلك على السرديات في الممارسة العربية كما أتصورها وأدافع عنها .

4 . السرديات والمطابقة :

4 . 1 . النموذج والسجال :

يجعل عبد الله إبراهيم قراءته لكتابي " تحليل الخطاب الروائي " (3) وانفتاح النص الروائي " (4) تحت عنوان دال " سعيد يقطين : السردية واستبداد النموذج الغربي " ، وينطلق من مفهوم " النموذج " جاعلاً إياه محور اهتمامه لإبراز المطابقة مع النظريات السردية الغربية . يقول : " مع الناقد سعيد يقطين في كتابيه تحليل الخطاب وانفتاح النص نواجه هيمنة " النموذج " الذي أنتجه السجال بين الآراء التي اعتنت بمكونات الخطاب السردية " . (ص . 77) .

ويحدد النظريات التي مورس معها السجال في السرديات مع جنيت والنظرية السردية الدلالية مع غريماس ، مبيناً أن كثيراً من المفاهيم والإجراءات التي تم الانتهاء إليها أمدتني بها هاتان النظريتان التي خصصت أجزاء كبيرة من الكتابين لعرض مفاهيمها ومقولاتها . لقد عملت ، كما يتصور الباحث ، على تخصيص حيز كبير لاستعراض الآراء لتحقيق هدفين اثنين : كشف جهود الآخرين في هذا الميدان من جهة ، وتعقب التطور التاريخي للسرديات من جهة ثانية .

وصولاً إلى هذه النقطة من التحليل ، يستخلص عبد الله إبراهيم حكماً على العمل بقوله : " إن الكتابين يحتشدان بالسجال والانتقاء والاستخلاص ، ثم التبني أو الرفض ، بهدف الاطمئنان إلى نموذج ينطوي على كفاية منهجية وتحليلية " . (ص . 78) . معتبراً أن المطلوب ، في هذه الحالة ، ليس استنباط " النموذج " عن طريق " السجال " ، ولكن عن طريق الاستقراء .

هذه هي الفكرة الأساسية التي يركز عليها لإبراز " المطابقة " مع النظريات السردية الغربية . وهو يعبر عنها مرارا بتعبيرات مختلفة : " إذا كان الباحث في حقل السردية (يقصد السرديات (Narratologie) وليس السردية (Narrativité)؛ بإزاء جهود خصبة، عنيت بتفصيل الموضوع ، فهل سجل الباحث معها فقط هو الذي يمكنه من بلوغ أهدافه ؟ أم أن الأمر يستدعي ، قبل كل شيء ، بل ويلزم ، أن يقدم البحث على استقراء دقيق وشامل لمكونات موضوع الاشتغال ، أقصد : مكونات الخطاب السردية الذي يعمل الباحث عليه " . ص . 78 .

4 . 2 . المتن والانتقاء :

إن بناء نموذج عن طريق السجل لا الاستقراء ، يرى عبد الله إبراهيم ، أدى بي إلى القيام بعملية الانتقاء على مستويين : نظري وتطبيقي . يبدو المستوى الأول من خلال انتقائي النظريات والآراء السردية التي كنت أتساجل معها ، وأقبل بعضها رافضا بعضها الآخر ، واصلا إلى نموذج من خلال الانتقاء ، وهو يستنتج أن هذا الأمر لا يخلو من مخاطر ، وقد تكون أحيانا مهلكة .

أما الانتقاء الثاني على المستوى التطبيقي فيبدو من خلال انتخابي خطابا روائيا واحدا هو الزيني بركات للتحليل مردفا إياه بأربعة خطابات روائية أخرى لا تستأثر بالاهتمام . ويبين إبراهيم عملية الانتقاء النظري والاختيار التطبيقي ، كما اشتغلت بذلك ، في تصوره ، بالوصف التالي : " وقد بدأ بحثه في المداخل التمهيدية التي خصصت للزمن والصيغة والرؤية والبناء النصي والتفاعل النصي والبنية السوسيونصية ، كأنه من أجل إيجاد تطابق بين بنية النموذج الذي استقاه من الدراسات السردية الغربية وبنية الخطاب الذي انتخبه للتحليل ، وكأن بحثه لا يهدف إلى استنباط " سردية " الخطاب الذي درسه . إنما هو إنشاء هيكل يصلح لتحليل الخطابات السردية .

لقد نجم عن هذا العمل الذي يسعى إلى إقامة نموذج بالسجل والانتقاء ، غياب " الكفاية المنهجية " ؟ لأن نتيجة العمل كما يستخلص ، ليست سوى مطابقة مع المرجعيات التي اعتمدها . وبذلك ، لا يمكن الحديث إلا عن تطبيق لنموذج أجنبي . يقول : " إن تعميم نموذج ما ، يتحدر من المضاهاة والمساجلة ، ثم انتخاب خطاب

يسوغ علميته ، أمر مخفوف بكثير من الأخطار ، ذلك أن موضوع الكفاية المنهجية ،
سيثار مجددا في ميدان البحث الأدبي " . ص . 79.

إن ما يؤكد هذا الحكم الذي يستنتجه إبراهيم يرهن إلى تأكيد أن " **الموجهات
الخارجية** في حقل السردية (؟) ، كما تبلورت خاصة في البحوث الفرنسية قد استأثرت
كثيرا باهتمام يقطين ، ووجهت كثيرا من النتائج التي توصل إليها ، وترددت في صفحات
كتايبه ، ووجهت توصلاته إلى الجهة التي تكونت فيها بما **يطابق المرجعيات** التي صدرت
عنها " . ص . 79.

تبعاً لهذه القراءة التي قدمها إبراهيم للكاتبين ، يمكننا أن نستخلص ما يلي :
أ . هناك اعتماد على النظريات السردية الغربية .
ب . هناك سجل وانتقاء نظري وتطبيقي .
ج . هناك رغبة في الوصول إلى نموذج قابل للتعميم .

غير أنه لم ينجم عن كل هذا سوى " **مطابقة** " السرديات ، كما اشتغلت بها ، مع
المرجعيات الأجنبية ، فغابت الكفاية المنهجية . وبذلك لم تكن كل النتائج التي توصلت
إليها سوى إسقاط على النص العربي لأن العمل استند ، حسب وجهة نظر إبراهيم ، على
استنساخ النموذج الغربي عن طريق السجل والانتقاء نظريا وعمليا .

4 . 3 . الهيكل العام والنص الخاص :

بناء على ما سجلناه أعلاه من أفكار قدمها إبراهيم لتبرير " المطابقة " ، نجده يسير في
الاتجاه نفسه ، محاولاً تلمس طريقة اشتغالي نظريا وتطبيقيا من خلال قوله : " إن سعيد
يقطين كان يريد تقديم هيكل عام يكون صالحاً لتحليل الخطابات السردية ، وأنه انتخب
نموذجاً لتسوية أهدافه . إن جهداً مثل هذا يعنى بالطرائق أكثر مما يعنى بالنصوص ، هو
أدخل في السردية (؟) التي تريد تحديد أنظمة عامة . ولهذا فإن رواية الزيني بركات
استخدمت لتأكيد صحة التوصلات النظرية التي كان الناقد قد توصل إليها نتيجة مضاربة
الآراء ببعضها البعض . ولم تفلح الرواية بتحويل أو تغيير الآراء المقررة سلفاً . فقد صيغت
قوالب وفراغات وأدخل الخطاب فيها . وهذا يبرهن على ما كنا قد أكدناه ، من قبل ،
من أن المكونات التي توصل إليها يقطين ، قد تشكلت بسبب من **العرض والسجل** ، لا

الاستقراء الدقيق لمكونات الرواية " .

لقد جئت بهذا الشاهد على طوله لأنه يبين لنا بجلاء كيفية فهم إبراهيم للأمور وقراءتها لها . فهو يبين أي أميل إلى العناية بتحديد الأنظمة العامة ، وأن عملي يدخل في نطاق السرديات ، ويطالبني بالاهتمام بالنصوص اهتمام الناقد بها ، وليس اهتمام السردية . ويكرر ما سبق أن قاله عن السجال والمكونات والقوالب . وإلى جانب ما حاولنا تلخيصه سابقا ، يمكن أن نضيف :

— تحليل النص كان فقط ذريعة لتأكيد صحة النظرية .

— إقامة قوالب جاهزة وقوالب وفراغات أدخل فيها النص .

وهذا هو الكلام الذي سمعناه منذ أواسط الثمانينيات عن طريقة عملنا وعمل من سار في الاتجاه نفسه .

4 . 4 . المعرفة العلمية : والمرجعية المستعارة :

بعد هذا التحليل يربط ما انتهى فيه من خلاصات في الكتابين تحت مفهوم " النموذج " بما سبق أن حلل به مؤلفات أخرى تحت عنوان " الرؤية " . وبإضافة اللاحق بالسابق يرى أن الرؤية والنموذج معا ، ليسل سوى " مطابقة " مع المرجعيات المستعارة ، ولذلك فقد ساهما في إشاعة " ثقافة المطابقة " لا " الاختلاف " . يقول : " وإذا كانت رؤية الآخر ، من قبل قد أثرت في عمل النقاد العرب ، فإننا نجد الآن (أي بصدد السرديات) أن " نموذج الآخر " قد أصبح مثار اهتمام النقاد العرب المعاصرين . وإذا كانت الرؤية مفهوما ملتبسا مع المعطيات الإيديولوجية ، فإن " النموذج " قد قدم بوصفه معيارا قياسيا، لا خلاف حوله ، لأنه ضرب من المعرفة العلمية التي لا هوية لها . ورتب ذلك تضليلا من نوع أخطر . إن النموذج الذي تنتجه مرجعيات ، طبقا لرؤى معينة سيظل لصيقا ومعبرا عن تلك المرجعيات والرؤى " . ص. 80

كنت أتمنى أن يجعل إبراهيم هذه الخلاصة بداية للتحليل ومنطلقا لإبراز خصوصية المرجعية المستعارة ، وعلاقتها بالعمل الذي قدمت . ولو فعل ذلك لدفعه إلى إجراء تحليل علمي لا الانطلاق من مسبقات والعمل على قراءة التحليلات في ضوءها . إنه هنا يقدم النموذج بوصفه علما لا هوية له ، كما ندعي لأنه يرى أن النموذج

الذي أنتجته المرجعيات الغربية ، هو وليد رؤية معينة (غربية) ، وسيظل لصيقا بها . وكأنه يريد أن يقول لنا : لو ادعيتم الاشتغال في أفق علمي ، فإن النماذج العلمية الغربية هي خاصة بالثقافة الغربية . ونحن كي لا نمارس " المطابقة " مع المرجعيات الغربية ، علينا " الاختلاف " معها ، ونبني " العلم " العربي " بناء على " النص العربي " .

إن عبد الله إبراهيم ، لا يختلف فيما يدافع عنه هنا عن الأطروحات التقليدية التي تتحدث عن استيراد النظريات وتطبيقها على النص العربي . والحل الذي يقترحه ، على غرارها ، بشكل ضمني ، هو إقامة " نظرية سردية عربية " تنطلق من خصوصية ، أي اختلاف ، السرد العربي عن نظيره الغربي الذي أدى إلى ظهور النظريات السردية الغربية .

5 . السرد ، السرديات ، الاختلاف :

5 . 1 . التصور والمنطلق :

لا بد لي أولاً من توضيح نقطتين أساسيتين بدوئهما يستحيل فهم العمل الذي قمت به في دراساتي النقدية المختلفة منذ القراءة والتجربة إلى الآن وأنا أبحث عن تطوير السرديات والانتقال بها ، مع التطور ، إلى سرديات تفاعلية تمكنا من فهم آليات اشتغال النص السردية الرقمي الجديد . شكلت هاتان النقطتان تصوري للعمل ومنطلقات تفكيري وكتاباتي منذ ذلك الوقت إلى الآن وستظل رغم حديث البعض عن موت السرديات أو موت النقد الأدبي . هاتان النقطتان هما :

5 . 1 . 1 . العصر المعرفي :

إننا معرفياً ، لا يمكننا أن نشتغل أو نفكر خارج العصر الذي نعيش فيه . وبما أننا نشتغل كباحثين ومثقفين لا يمكننا التفكير خارج إطار " العصر المعرفي " المتحقق بإبدالاته وتصوراته وتناقضات اتجاهاته وتياراته . هذا إذا كنا فعلاً ندرك أننا نعيش في عصر معرفي محدد ، وأننا نعرفه حق المعرفة ، وقادرون على تمثيل إنجازاته من جهة . والإحاطة بمختلف ما يعتمل فيه من فروقات ، ولو طفيفة ، من جهة أخرى ، ولنا إمكانية التمييز بينها بوضوح من جهة ثالثة . أما إذا كنا نرى ونتحدث عن " الآخر " بهذا " الرؤية " فهذا بالنسبة إلي وهم ، وهو لا يساعدنا على الفهم .

يبدو لي أن الحديث عن " الآخر " والمطابقة والاختلاف " مضيعة للوقت وتسجيل

أباطيل على أنها حقائق . وما دمنا نفكر بهذه الطريقة فنحن خارج العصر الذي نعيش فيه . ونحن فعلا كذلك لأننا لم نندمج فيه معرفيا . ولذلك فنحن نجعله ، وإن كنا نريد وضع المسافة معه .

5 . 1 . 2 . الثقافة العربية والعصر :

إننا بسبب انتمائنا إلى ثقافة متأخرة عن العصر المعرفي الذي نعيش فيه ، أبذل جهدا مضاعفا : محاولة مواكبة العصر المعرفي من جهة ، والعمل على جعل ثقافتنا التي نكتب بلغتها قابلة للارتقاء إلى ما يعرفه العصر وإدراك ما يحدث فيه من جهة ثانية، والانخراط في مشكلاته المعرفية الكبرى بوعي ومسؤولية ، لا الانعزال عنه بوهم الخصوصية والمغايرة والاختلاف .

هذا الوضع المزدوج الذي أحسست به ، منذ كتاباتي النقدية الأولى ، جعلني أشتغل في منحنيين اثنين أحاول من خلالهما اتخاذ موقف محدد من مختلف الأمور : **التفاعل مع الفكر الغربي** الذي هو امتداد تاريخي للفكر الإنساني ، من أجل **الفعل** في الثقافة العربية لتنتقل من تأخرها عن العصر إلى المستوى الذي يؤهلها للارتقاء إلى الأفق المعرفي الذي يزرع به العصر .

5 . 2 . البنيوية والوضوح النظري :

تشكل وعيي النظري والمعرفي ، وأنا تلميذ ، في نطاق الماركسية — اللينينية . لكن وعيي الكتابي تطور في الأفق المعرفي الذي تبلور مع البنيوية باعتبارها إبدالا جديدا جاء ليحدد النظر إلى الإنسان والمجتمع والتاريخ على أنقاض الوجودية والماركسية . اشتغلت البنيوية بالنص الأدبي وبغيره من النصوص . وكان لها هدف واحد ، استفادته من اللسانيات ومن الممارسة العلمية بوجه عام . وهو : فهم البنية بهدف الوصول إلى إدراك كيفية اشتغالها من داخلها أولا ، قبل التفكير في العوامل المحيطة بها ، عكس ما كنا نفكر به : عندما كان شعارنا الأساس هو " تغيير العالم لا تفسيره " . وانتهيت بعد معاينة نتائج هذا الوعي وزيفه ، أن التغيير لا يمكن أن يكون بدون التفسير . كما أن التفسير لا يمكن أن يكون بدون الفهم . والفهم وليد البحث العلمي وليس التأمل النظري . من هنا جاء انخيازي إلى البنيوية باعتبارها " أداة للفهم " . وهذا هو المنطلق الذي جعلني أفتنع

باحتمادات الشكلائين الروس ، وبعمل دو سوسير وهو يؤسس اللسانيات .
مع البنيوية أرى أننا في أفق معرفي جديد لأنه يدفعنا إلى إعادة التفكير في مختلف
الأشياء من أجل فهمها من داخلها عكس ما كان عليه الوضع سابقا حيث كان الاهتمام
منصبا على ما هو خارجي ، مع جهل تام بما هو داخلي .
انحزت إلى البنيوية ، على الصعيد الأدبي ، لأني كنت أرى النقد العربي ، إيديولوجيا ،
يفضل شاعرا أو روائيا تافها فقط لأنه ثوري ، ويرفض الشاعر أو الروائي الجيد فقط لأنه
غير ثوري . فبدا لي أن الخلل في الرؤية والتصوير لأنه يرتكز إلى مقدمات وآراء جاهزة ،
فكفرت بالمسبقات وبفكر القطيع .

عندما اطلعت على الأدبيات البنيوية ، تبين لي أنه رغم الالتقاء حول الاهتمام ب"
البنية " كقاسم مشترك ، كانت الاجتهادات متعددة ومختلفة . فميزت من خلال قراءاتي
المتعددة والعميقة والمتأنية لعدد مجلة " تواصلات " 1966 (وكان هذا العدد نقطة الصفر
في التحليل السردي) بين طرائق الاشتغال التي ينهجها كل باحث ، ومن خلال متابعة
أعمال كل واحد منهم انتهيت ، مثلا ، إلى أن عمل جنيت وتودوروف ليس هو عمل
غريماس ، وليس هو عمل بارث ،،، وانحزت إلى أعمال السرديين لأنني كنت أراهم أقرب
إلي من السيميائيين .

كان الاختيار ، وليس الانتقاء كما يدعي إبراهيم ، والاختيار قطعة من عقل المختار ،
كما يقول العرب القدماء ، مبنيا على أسس واعية . ومنذ القراءة والتجربة ، قلت إنني
سأشتغل بالسرديات ، وكل همي تأسيس السرديات في التربة العربية باعتبارها اختصاصا
علميا بكل حيثياته وأبعاده مع التفكير في آفاقه . وكنت في هذه العملية أنطلق من التفكير
وطرائق البحث العلمي الذي يؤمن بالعمل باعتباره مشروعاً قابلاً للتطور والإغناء
والتجاوز ، وليس قوالب وصيغا جاهزة ، تستورد من الآخر؟ وتطبق على النص العربي
كما يدعي إبراهيم .

عندما كنت أفكر في نطاق هذا الأفق المعرفي ، كنت أرى النقد العربي ، على العكس
، يتعامل مع البنيوية ، وكأنها شيء واحد ، فيوظف الراوي إلى جانب العوامل والوصف
إلى جانب التأويل ،،، هنا فعلا يمكننا الحديث عن الانتقاء ، بل عن الفوضى : المزج بين

التصورات المختلفة بلا تمييز ولا تفريق .

أمام هذا الوضع ارتأيت ، إلى جانب التحليل ، العمل على مناقشة المفاهيم والتعريف بالإجراءات والتميزات ، ومن هنا جاءت المقدمات النظرية الطويلة في الكتابين وفيما سيظهر بعدهما ، بهدف الارتقاء إلى الاستيعاب الجيد للنظريات ولتحقيق الوضوح النظري المفقود .

لم يكن عندي هدف كشف جهود الآخرين ، كما يدعي إبراهيم ، ولا تعقب التطور التاريخي للسرديات . فهذا ما يطفو على السطح . كان الهدف الأساس هو : مواجهة التسبب النظري والفوضى المعرفية ، والعمل على دفع المشتغلين بالسرد إلى التمييز بين الإطارات النظرية والاجتهادات المختلفة من أجل تشكيل اختصاصات محددة في ثقافتنا ، لأنه ، كما أعتقد دائما ، لا يمكننا تطوير معرفتنا وثقافتنا بدون تكوين اختصاصات ضيقة متعددة، وظهور مختصين في مختلف الاختصاصات . إنه ، بدون ذلك ، لا يمكننا أبدا تطوير النظر والعمل . ويبدو لي إن مقولة " الناقد الأدبي " بهذا الإطلاق لا تعني شيئا . بدون الاستيعاب الدقيق لا يمكننا التمييز بين " الاختلاف " بين المجتهدين من أجل الوصول إلى معرفة دقيقة بالمصطلحات والمفاهيم ودلالاتها التي تختلف باختلاف الإطار المرجعي الذي تعتمده . إن مفاهيم مثل الخطاب والنص والتناص ،،، وأخرى مثل الصيغة والسرد ، والشخصية ،،، هي في السرديات غيرها في السيميائيات الحكائية . وباختصار إن معجم السرديات ليس هو معجم السيميائيات ، وإن كان المعجمان يوظفان المادة الاصطلاحية نفسها . ويبدو لي أن واحدة من كبريات مشكلات التحليل السردى العربى تكمن في هذا الخلط والفوضى . فكانت المفاهيم والمصطلحات ملتبسة وغير واضحة . كان هذا هو الهدف الأول الذي كنت أرمي إليه ، وهو ذو بعد إبستمولوجى وتربوي فى آن .

أما الهدف الأساسى الثانى فىتمثل فى جعل القارئ الذى يتعامل مع التحليل الذى أقوم به فى الكتاب الأول والثانى وكل كتيبى اللاحقة (لأنى كنت بصدد مشروع بعيد المدى مخطط ومدرّس) على معرفة بالإجراءات والمصطلحات التى أوظف . إننى كنت حريصا على فهم النظرية جيدا ، وعلى ممارسة الوضوح النظرى فى أقصى مداه .

العلاقات النصية تبني على التفاعل ، وجدت بعد زمن ، جنيت يقول بأن مصطلح "المتعلقات" غير مناسب؟ وها أنت ترى "التفاعل" مع النص الرقمي يأخذ كل مداه .
وصرنا نتحدث عن "التفاعل" بأنه جوهر العلاقات بين الكاتب والقارئ والنص .
وبذلك، وسعت ما أسميته في "الانفتاح" بنظرية التفاعل النصي "أنواع التفاعل النصي ،
وأدخلت ضمنها "النص المترابط" . وعندما ميزت بين أشكال التفاعل النصي ،
وأدرجت ضمنها "التفاعل النصي الذاتي" ، ولدت هذا المفهوم من كتابات الغيطاني
نفسه حيث وجدت ضمن إحدى نصوص الغيطاني القصصية تفاعلا مع الزيني بركات ،،
لا أريد تعداد الأمثلة التي تبين أي حين أختلف مع هذا الباحث أو ذاك ، أو أفضل
هذا الاجتهاد أو ذاك ، أو أقترح مفهوما ، أي كنت أساغل . وأنا أسأل إبراهيم: هل
يمكن أن يتم السجال بدون رؤية أو تصور مسبق؟ لماذا كنت ، منذ البداية ، مع توسيع
السرديات لا حصرها؟ هل لأني أفضل ميك بال شلوميث كينان ،، وأريد "مساجلة"
جنيت الذي اعتبره دائما عالم السرديات الحقيقي وبدون منازع؟ أم هذا اختيار واع ،
جاء من أي مقتنع بفتح السرديات على الخلفية الاجتماعية والإيديولوجية التي أراها ، أبدا
، في خلفيتي المعرفية ، وأريد تأسيسها على ركائز علمية ، وليس على مسابقات سياسية؟
كنت أستعرض النظريات ، وأقول هذا تصوري الذي بنيته من خلال "المعرفة"
بالنظريات ، ومن خلال اشتغالي بالنصوص في علاقة مستمرة ومتواصلة. والأمثلة الدالة
على ذلك لا حصر لها سواء في اقتراحاتي المتصلة بالصيغة أو التبئير أو انفتاح السرديات
على المجتمع (السوسيو سرديات) أي كل ما يتعلق بالنص ومتفاعلاته. فهل هذا سجال
؟ أم حوار وتفاعل؟ وحين يكون عندنا وعي بهذه القضايا هل يمكننا أن نتحدث عن "
مطابقة" أم "اختلاف" بحسب تصور إبراهيم؟

5 . 3 . السرد والنموذج السردى والاستقراء:

5 . 3 . 1 . السرد فعل إنساني . هذا هو الدرس الأول الذي تعلمته من البنيوية . إنه
تماما كاللغة والحياة . والخطاطات السردية إنسانية كما تعلمنا حاليا النظريات المعرفية
ونظريات الذهن والدماع . والنموذج السردى لا يمكن أن يكون إلا علميا أي إنسانيا ،
اللهم إلا إذا كنا نؤمن بعلم فرنسي وآخر عربي في مجال الطب مثلا .

وجد السرديون أنفسهم ، في البداية ، أمام سرد متنوع ومتعدد ، تماما كما وجد دوسوسير نفسه إزاء لغات إنسانية متعددة. فماذا فعلوا ؟ لنترك بارث (1966) يجيب ، وهو البارع في هذا المجال : " إنهم يطالبون بإلحاح أن نطبق على السرد منهجا استقرائيا محضا ، وأن نبدأ بدراسة كل سرود جنس ما لفترة ما ، ولتجتمع ما ثم ننتقل بعد ذلك إلى تهيئ مخطط إجمالي لنموذج عام . إن هذه النظرة السليمة الطوية طوباوية . فحتى اللسانيات نفسها ، والتي ليس أمامها سوى نحو ثلاثة آلاف لغة عليها أن تحيط بها ، لا تستطيع ذلك . وهكذا جعلت من نفسها وبمحكمة منهجا استنباطيا . وبالفعل ، فمنذ ذلك اليوم تم تشكيلها بطريقة جديدة ، وتطورت بخطى عملاقة ، بل إنها وصلت إلى التكهّن بوقائع لم تكن قد اكتشفت بعد . فماذا يمكن القول إذن عن التحليل السردي المواجه بملايين السرود ؟ إنه محكوم عليه إذن ، وبالضرورة ، اتباع إجراء استنباطي ، وهو مضطر بادئ ذي بدء لتصور نموذج افتراضي للوصف (والذي يسميه الأمريكيون " نظرية ") ، ثم النزول بعد ذلك شيئا فشيئا انطلاقا من هذا النموذج باتجاه الأنواع التي تشارك فيه وتنزاح عنه في الوقت نفسه : إنه فقط في مستوى هذه التوافقات والانزياحات وبمساعدة أداة وحيدة للوصف حيث سيقف هذا النموذج على تعددية السرود وتنوعها التاريخي والجغرافي والثقافي ،،، " (5) (التشديد مني) . هذا هو الأفق الذي تشكل فيه وعيي السردي ورؤيتي للسرديات .

ولتجسيد الفكرة التي يدافع عنها بارث باسم كل البنيويين الذين شاركوا في العدد ، أبين الفرق بين عمل بروب وعمل غريماش . لقد انطلق الأول من متن واسع من الحكايات الشعبية ليصل إلى إحدى وثلاثين وظيفة . أما غريماش التي اشتغل في أفق صار الحديث فيه ممكنا عن " النموذج " وواقعا معرفيا ، فقد احتزل كل الوظائف في ست فقط ، وقدمها لنا باعتبارها اختزالا لكل البنات الشخصية والفاعلية والعملية في أي نص كيف كان نوعه أدبيا أو غير أدبي ، أو في أي مجال ، مهما كان الزمان أو المكان . هذا هو الأفق المعرفي الذي كنت أنطلق منه . إنه مفتوح دائما . وهو الذي دفعني إلى الاشتغال برواية مركزية (الزيني بركات) ، وبروايات محيطية (الروايات الأربع) . وبعد انتهائي من الاشتغال بالرواية انتقلت إلى البحث في السرد العربي القديم ، وأنا الآن بصدد

الاهتمام بالسرد الأوروبي في العصور الوسطى ، وبالسرد الرقمي ، وأفكر ، لاحقا ،
بالاشتغال في الخطابات غير الأدبية وبالصورة ،، من منظور سردي . يتم كل ذلك
بهدف تطوير المشروع المتواضع الذي دشنته منذ القراءة التجربة .

أما حديث إبراهيم عن المكونات فغير واضح . إن المكونات محدودة . لكن ما يمكن
أن نظوره بصدها فهو ما تمدنا به النصوص . وإذا كان جنيت بناء على الاشتغال ب "
البحث عن الزمن الضائع " ، انتهى إلى بناء تحليل زمن الخطاب بشكل متكامل ، فإن
نظرية التبئير كانت في حاجة إلى تطوير ، وكانت اجتهادات ميك بال في هذا الاتجاه
تطورا لما ابتداء به جنيت ، وهكذا . ومن يطور المفاهيم ، فإنه لا يبيّن ذلك من خلال
السجال ، ولكن من خلال التدليل على ما يقدم من خلال الأمثلة الدالة.

إن المسألة إذن ليست تطبيقا لقوالب وصيغ على الرواية العربية . فهذا تبسيط
واختزال . ولكنها بحث دائم عن تطوير النموذج لأن من أوليات سماته أنه منفتح أبدا .
ماذا يسمى إبراهيم اشتغال تودوروف على الليالي ؟ وغريماس على الأساطير والخرافات
الشعبية . هل هذا النموذج الذي يريدان الوصول إليه إنساني أم أنه خاص بالثقافة
الفرنسية؟ وإذا ما اشتغلت ، كما أفعل الآن ، بنصوص أجنبية ، باستعمال الإجراءات
والمفاهيم التي وظفتها في مختلف كتيبي هل أطبق نموذجا أجنبيا على نص أجنبي ؟ وهل
عملي يدخل في نطاق المطابقة أم الاختلاف ؟

6 . تركيب : الاختلاف مرة أخرى:

لا يفرق إبراهيم بين السرديات والنقد السردي (أي بين العلم والنقد) . ولهذا كان
كل حديثه عن المطابقة والاختلاف والسجال والاستقراء وخصوصية النص العربي كلها
وليدة هذا التصور . يمكن للناقد السردي أن يشتغل بالنصوص ولكن من منظور سردي
معين ، ويمكنه الاشتغال بالأدوات التي يقدمها السردي بهدف التطوير والإغناء . هذا هو
الدرس الأساس الذي استفدته كذلك من السرديات ، ومن عمل جيرار جنيت بالذات .
السرديات تنطلق من نموذج ومن محاولة البحث عن النسق العام لإنتاج السرد وتلقيه . أما
النقد السردي فيستفيد من المنجزات السردية لقراءة النصوص . ولقد اشتغلت بالسرديات
والنقد السردي وحاولت المزج بينهما، وأول كتيبي كان (القراءة والتجربة) كان نقدا

سرديا ، وكل ما استخلصته فيه من نتائج صارت هي المتداولة في مختلف الكتابات النقدية التي تناولت التجريب في الرواية العربية. والكتابان اللذان درسهما إبراهيم جاءا بعد هذا الكتاب الذي مارست فيه تحليل النصوص وعرفت مشاكلها النظرية والعملية . ولذلك كان اتفريقي واختلافي وانحيازي مبنيا على دراية ، وليس على سجال .

لا يمكن الحديث عن المطابقة والاختلاف ، إذا كنا ننطلق من عصر معرفي ومن دراية بما يجري في عصرنا . أما إذا كنا نتوهم أننا في كوكب خاص . فيمكننا أن ندافع عن " اختلاف " وهمي ، وعن " نظرية عربية وهمية " . وكل الذين ينادون بالاختلاف بهذه الصورة هم أعجز الناس عن فهم ما يجري ، فبالأحرى إبداع شيء ما ، لنسمه نظرية عربية أو ثقافة الاختلاف لا فرق . ولذلك نظل نلوك الكلام الذي لا ينتج غير الكلام . إن الروائي العربي ينتج رواياته وهو يتفاعل مع السرد العربي والسرد الغربي ومع العصر الذي نعيش فيه . كما أن الروائي الأجنبي ينتج رواياته وهو يتفاعل مع السرد الأجنبي والعربي ، ومع القديم والحديث . ولذلك يمكننا أن نتفاعل كقراء مع الرواية الأجنبية تفاعلنا مع الرواية العربية . وكما نقرأ الملاحم اليونانية القديمة والسير الشعبية نقرأ الأعمال السردية الجديدة . أين تكمن الخصوصية النصية ؟

كما ينتج الروائي سرده ، ينتج السرد نظريته السردية ، في تفاعله مع مختلف الإنجازات السردية الإنسانية . لا يمكن ، والحالة هذه ، إذا أردت قراءة الرواية العربية أن أقرأها بأدوات وإجراءات " عربية " ، وإلا فأنا أمارس ثقافة المطابقة . وإذا أردت قراءة وكتابة دراسة عن رواية أجنبية علي أن أبحث عن الأدوات الأجنبية لقراءتها . وكذلك من أراد قراءة الليالي أو أي نص سردي عربي ، من الأجنب ، فما عليهم سوى الانطلاق من النظرية السردية العربية التي هي وحدها القادرة على قراءة الليالي، وإلا فهم بعداء عن فهمها ، ويمارسون " المطابقة " لا الاختلاف . إن الاختلاف الحقيقي ، وأنا في مضمير البحث لا أحب مثل هذه المصطلحات ، يبدو من خلال الفهم والاستيعاب والاجتهاد . إذا تحقق هذا فهذا هو الاختلاف الحقيقي ، سواء كان ذلك مع الآخر أو مع الماضي . فالمشتغل (كيفما كانت جنسيته) في نطاق العلم ، سواء كان تجريبيا أو إنسانيا ، ينطلق من الإنجازات العلمية المتحققة ، ويسعى للارتقاء بها وتطويرها . إن نجاح في ذلك فهو

يسهم في تطوير المعرفة الإنسانية ، وإن لم ينجح فهو على الأقل يشارك في البحث العلمي (وهذا الأقل ليس بسيطاً ولا عادياً) ، ويمكن لأعماله أن تفيد أعمالاً أخرى قابلة للمساهمة في التطور . لقد اجتهدت ، وما أزال أفعل بذهنية الطالب الباحث ، وسأظل أفعل ، لأني لا أؤمن المطلقات ولا بالقوالب ولا بالمسبقات . وأرى أن ما قدمته للسرديات هو دون طموحي ، لمراغمت وإكراهات شتى ، ولذلك فأنا ما أزال أعتقد أن للسرديات مجالاً واسعاً للبحث والاختبار والتطور . وأن ما أنجز فيها ، عالمياً وعربياً ، ما يزال يتطلب الكثير من الاجتهاد والعمل ، ولهذا السبب ما تزال تقام ، في أوروبا وأمريكا ، مؤتمرات وتؤسس مختبرات حول السرديات وهي تبحث لها عن آفاق أرحب لمعانقة القضايا السردية الكبرى ، لأن السرد فعل إنساني تماماً كالحياة . أما في العالم العربي ، حيث لم تؤسس اختصاصات حقيقية للسرديات ، ولغيرها ، صرنا نتحدث عن " موت السرديات " ، و" موت النقد " ، ونفكر من جديد في الرجوع إلى الإيديولوجيا ، نتحدث عن العولمة كما تحدثنا عن الإمبريالية . وكما تحدث أسلافنا ، في بداية القرن العشرين عن " الأصالة " و" المعاصرة " ، نتحدث في بداية القرن الواحد والعشرين عن " المطابقة " و" الاختلاف " ، وكأن العرب ، خلال قرن من الزمان ، لم يستوعبوا العصر ، وكأن المثقفين لم يدركوا مقولة " العصر المعرفي " ...؟

هوامش :

- 1 . نقاش مع حسن الهويل ، نشر في حلقات في ملحق الأربعاء ، السعودية ، 1999 .
 - 2 . عبد الله إبراهيم ، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة : تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1999 ، ص . 77-80 .
 - 3 . سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي : الزمن ، السرد ، التبئير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط . 3 . 1997 .
 - 4 . سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي : النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط . 2 . 1997 .
 5. R.Barthes,Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communications,8-1966,P.8
- وانظر ترجمة هذه الدراسة في " طرائق تحليل السرد العربي " تر.حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار ، في : آفاق ، عدد 8-9/1988 ، ص . 8

بلاغة الصورة في السرد (دينامية القراءة والتأويل)

أ.د. شعيب حليفي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك / الدار البيضاء

المغرب

إن دينامية التواصل الإنساني هي التي تكسب الكلمات دلالتها وتعيدها، وتساهم في توسيع حقول معانيها واستعمالاتها. ويجري هذا الأمر بالنسبة للمفاهيم والأنساق أيضا، فمفهوم البلاغة، لم يرتبط فقط بجهود البلاغيين وإنما كان حيا ومتفاعلا وسط علوم أخرى وثقافات مجاورة، بالإضافة إلى الأثر الاجتماعي والسياسي ومختلف الأشكال التعبيرية وصراع علاماتها... وسط كل هذا نمت وتكيفت البلاغة بمفاهيمها المتغيرة وأطرها وأنظمتها وحقولها.

وفي مجال الصورة، باعتبارها مبحثا بلاغيا بامتياز، فقد ترعرعت وارتوت من مختلف الأنساق داخل دائرة التخيل والتصوير، الديني والسياسي والثقافي، وستحضر في الثقافة العربية، مبكرا منذ القرن التاسع الميلادي، بمعاني تجسد البعد الجمالي في العملية الإبداعية، حيث تبلورت الصورة ونمت تاريخيا وثقافيا، في تفاعل، مع البنيات الجوهرية لكل ما هو رمزي وغبي في التاريخ والدين والمجتمع والذات.

ارتبط تطور الخطاب السردي بهذه المعطيات مؤثرا ومتأثرا، حيث أن التعبير الأدبي يحتاج، باستمرار، إلى تقنيات وأساليب من أجل صوغ جمالي ورؤية معبرة تتقاطع في نسجها أنساق الذاتي واللاشعوري والتاريخي.

وقد لجأت الرواية، مثل كافة الأشكال التعبيرية الأدبية والفنية، إلى التنقيب عن تطويع بلاغي في بناء صور، ذات فاعلية في التخيل والخلق الأدبيين، وتمنح نوعا من الخلود للأسلوب، خصوصا، عن طريق استثمار واع ودينامي مكثف للاستعارة والكناية والرموز، توخيا لتحقيق إدراك محدد أو إدراكات متعددة للمعنى والرؤية.

إنها بلاغة تختفي بمتخيل الصورة عبر سيرورة الخلق بإبدالات وتشابهات في بنيات لغوية ترميزية تستطيع تحقيق تعبيرات استتيقية منفتحة على آفاق تأويلات إحالية، ضمن المساحات البارزة لمتخيل الصورة ببلاغته، باعتباره أثرا يرسم للدلالة آفاقها المتحولة.

أسئلة الصورة في الرواية

لم يقف الباحثون - في جهودهم النقدية البارزة - عند تطور الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة من خلال الحديث والبحث عن عموم المكونات، ولكن الانشغال بالمتخيل كان سبيلا للحفر في اللغة باعتبارها وسيلة الصور وقناة للقول بأساليب شتى. واستطاع المتخيل الروائي العربي أن يرسم لمساره أفقا بلاغيا تجديديا، كما جاءت اللغة في الرواية مواكبة وممهدة لسياق التحولات في الوعي العام بالوجود والهوية والثقافة، فضلا عن انفتاح الأدب على أشكال تعبيرية جديدة، على معاجم وسجلات وأساليب، من مؤسسة أدبية قديمة إلى أخرى جديدة (1). بموازاة التطور السريع للغة الاجتماعية واستعاراتها المتبدلة.

إن كل لغة تحتوي على طبقات متراكمة من اللغات واللهجات والأفكار والأحلام والأوهام والرموز والأساطير والمعتقدات، ومن القراءات والمراجع والتأويلات والمسكوكات والأحكام والأمثال والأفكار المسبقة.. وهي في كل هذا تسعى إلى بناء دلالات ذات أبعاد جمالية، استثمرت لها آفاق التخيل من أجل بناء عوالم ورؤى وتآويل وصور.

إن الاستثمار المكثف للبلاغة بكل فروعها، مكن الشكل المفتوح للرواية من التوغل في علوم ومباحث، للمساهمة في الخرق والتجريب والإبداع. في مجال الاجتهاد البلاغي في الرواية نلتقط اشتغال الصورة كبعد جمالي متشكل من كل المعطيات اللغوية، ومن بلاغة الوعي واللاوعي، الفردي والجمعي.

وقد وجد الباحثون صعوبة ومآزق في تحديدات مفهوم الصورة في مبحث البلاغة والشعرية، خصوصا إزرا باوند، لوغرين، ميشونيك، جان بورغوس، ستيفان أولمان، فرانسوا مورو....

كما أن المفهوم في الثقافة العربية، وعند الفلاسفة المسلمين تحديدا، ابن رشد والفارابي

وابن سينا، فقد تجلّى في مستويين: حقيقي ومجازي، من خلال استحضارهم لمفهومي التخيل والمحاكاة، فتحدثوا عن صور قائمة على المشابهة (الاستعارة والتشبيه) وصور قائمة على التناسب (المجاز المرسل والكناية). (2)

في حين استندت دراسة الصورة، كما اهتم بها الباحثون البلاغيون في الدرس النقدي الحديث، على الإرث الأرسطي والأوروبي وجهود النقد العربي القديم، وقد ربطها أحد المنشغلين بهذا المبحث ضمن إطار البلاغة عموماً، بالمنظور اللساني في وصل الصورة بما هو دلالي وتركيبى وتداولي، حيث يقول بأن "الوصف الدلالي للصورة كثيراً ما اختلطت فيه معارف من مصادر شتى، منها المنطقية ومنها المعرفة أو الخبرة بالمحيط والأشياء، ومنها ما ترتبط بنوايا الباحث والمتلقي" (3)، وهو ما جعل التحديد الاصطلاحي يتسع، باستمرار، مستندا إلى مرجعيات ثقافية وفلسفية وبلاغية ونقدية وانثروبولوجية (4)، إنها تشمل نظاماً مركباً تؤسسه العلاقات التي تقوم بين الكلمات ومعانيها، في كل يشكل وحدة فكرية وشعورية (5)، مولدة لدلالات.. وهي ليست معزولة أو مفصولة بل هي مندمجة ومتفاعلة، إنها فاعلية دلالية، اشتغالها متغير وقابل للتحويل حسب المحيط، وقادرة على الاندماج في غيرها ومعه (6).

إن بلاغة الصورة في الرواية العربية لم تعد للإدهاش أو التعجيب بقدر ما أصبحت بناءً ونسقاً يقيم على تخوم التأويلات، كونها نتاج الفاعلية الخيالية واللاوعي - كما يقول ك.غ. يونغ (7) ولكافة الأنساق الواعية الأخرى داخل مساحة الاحتمال والانفعال والمعارف والتناقضات، في دائرة تشتغل بشكل مروحي فتتشدر بنيتها إلى بنيات وأنوية تتشكل ويعاد تشكيلها داخل النص الواحد أو داخل عدة نصوص.

من الإدراك إلى التأويل

في نص سردي قصير رواه ابن الأثير يحكي فيه حكاية عن طسم وجديس، وعن عمليق الذي كان ملكاً عليهم...

والكن عمليقا في أول مملكته قد تهادى في الظلم والغشم والسيرة بغير الحق".
كانت في جديس امرأة يقال لها هزيمة ولها زوج يقال له ماشق فطلقها وأراد أخذ ولدها منها فخاصمته إلى عمليق. فقالت يا أيها الملك أني حملته تسعا ووضعته دفعا وأرضعته

شفعا حتى إذا نمت أوصاله ودنا فصاله أراد أن يأخذه مني كرها ويتركني من بعده ورها.
فقال لزوجها ما حججتك؟ قال حجتي ايها الملك اني قد أعطيتها المهر كاملا ولم اصب منها
طائلا الا وليدا خاملا، فافعل ما كنت فاعلا. فأمر ان يباع الزوج فيعطي ثمن الثمن
لزوجته، وتباع المرأة فيعطي خمس الثمن لزوجها، وينزع منهما الولد ويجعل في
غلمانه... فقالت هزيلة:

الزوج.. فافعل ما كنت فاعلا.

أتينا أخوا طسم ليحكم بيننا فأنفذ حكما في هزيلة ظالما
لعمري لقد حكمت لا متورعا ولا كنت في ما يبرم الحكم عالما
ندمت ولم أندم وأنى لعثرتي وأصبح بعلي في الحكومة نادما
فلما سمع عمليق قولها أمر الا تزوج بكر من جديس وتهدى الى زوجها حتى يبدأ بها قبل
زوجها. فلقيت جديس من ذلك بلاء وجهدا وذلا.

ما يلفت النظر أثناء فحص هذا النص -والذي تستمر أحداثه على نفس الشاكلة - كونه
حكاية بسيطة في تركيبها العام، لكن القول الحجاجي بداخله قوي وصدامي. فالمرأة على
دراية عالية ببلاغة الحجاج ومنطقه من خلال مستويين :

- الأول نثري مسجع في تقديم دفاعها عن حقها في أخذ ابنها من طليقتها.
 - الثاني في الدفاع عن وجودها مما يتهدده من ظلم وحكم جائر، عبرت عنه شعرا.
- وفي المقابل يرسم الراوي والمؤرخ لعمليق صورة سلبية من خلال اسمه وصفاته، وقد واجه
عمليق بلاغة المرأة، التي ليست لها وسيلة دفاع سوى بلاغة النظم، مقابل ما لعمليق من
قوانين وسلطة في المستويين الأول، حينما استعطفت بنثر مسجع، والثاني حينما هجته
شعرا، ببلاغة القوة والقوانين التي يحكم بها (بيعهما وانتزاع ابنهما ثم أمره بالدخول على
أي بكر من جديس قبل زوجها). تحقق بلاغة الواقع مقابل بلاغة المتخيل الأدبي.
- إن الإدراك هنا، يقود إلى التأويل والإبداع، وتتقنع بلاغة الصورة السردية سجعا وشعرا في
رد فعل تجاه ظلم، فهل الإدراك هو تأويل يتفاعل بين الإخفاء والتجلي، بين أفعال وردود
أفعال، حتى يبدو التأويل متعددًا ومموهاً وبعيدا، ولكنه بحث، في نفس الآن، عن البعد
الاستيقيني في التعبير الأدبي.

من ثم، فإن إدراك الصور في السرد الروائي هو إدراك لطبقات متعددة تستفيد من إمكانيات محور الترابط والاستبدال وكل معطيات الاستعارة، فالصورة أصبحت، في هذا الاتجاه، ولعا خاصا لتبديد المعنى المسطح واستيلاء مرايا دينامية تشخص وتنتقد وتغوي لأنها تتجه نحو الإدراك بحمولاتها وكثافتها وانشغالها التأويلية، فهي ليست جامدة ولكنها تنمو مع التخيل لأنها عريقة في استدعاء مثير وكثيف للذاتي والاجتماعي والأسطوري... ولها قدرات لتغيير - باستمرار وفي سيرورتها - من فنونها ومخابثها حتى تحتفظ برواء المجازفة وطراوة الخلق والإدهاش، لأن دور البلاغة في الرواية، وتمثالاتها في الصورة هو دور حيوي يمنح اللغة الخلود والتعددية.

تحليلات نصية

إذا كانت مباحث بلاغة الصورة قد اجتهدت في تحليلاتها انطلاقا من نصوص شعرية مع إهمال للنصوص السردية، فإن الدراسات الحديثة اتجهت للتنقيب عن الصورة في الرواية بشكل مباشر أو عبر قنوات أخرى ترصد التطور الروائي من خلال اللغة والتخيل عموما. تحقق الصورة بلاغتها في الرواية العربية، ويمكن أن تكون مدخلا لقياس درجة التطور الروائي انطلاقا من مجموعة مؤشرات نصية بلاغية، فقد كانت النصوص الروائية الأولى في مجموع العالم العربي مشدودة إلى متخيل لم ينضج بعد، تستعبر بلاغتها - في توظيفات ملتبسة - من الأشكال التعبيرية المسيطرة آنذاك، لكن التطور الذي عرفه التعبير الروائي في العقود الأخيرة، وجعل من النص الروائي خطابا في الواجهة الثقافية، حقق بلاغته واستطاع أن ينحت معجمه ويبنى صورته ضمن دينامية ثقافية مفتوحة على تأويل وهويات.

بل أصبح الاشتغال على بلاغة الصورة مدخلا استراتيجيا لبلاغة المعنى بالتأسيس لاستعارة متحولة تستولد التأويل، وتنتج نسائج متقاطعة من المعارف والمتع.

منذ روايته الأولى (فقهاء الظلام) والمهد لها - من قبل - بنصين سرديين الجندب الحديدي وهات النفير عن آخره، إلى روايته موتى مبتدئون (8)، يدون سليم بركات لاستعارة كبرى تمتح صورها الهادرة مطعمة بشعرية تحرق القواعد الأجناسية وتحدد في مرايا البلاغة بسبول من مجازات وكنائيات وتشبيهات لا تحيد عن تيمة الشمال الكردي

السوري والذي ورث عنه سليم بركات منجما لا ينفذ من المتخيل، أو من فضاءات المنفى، قبرص والسويد. وبعد ثلاثة عقود عن نص (فقهاء الظلام)، يكتب سليم بركات (موتى مبتدئون) مختطبا نفس السبيل في ابتداء صور استعارية ضمن فلسفة لغوية وسردية ذات قدرة متجددة على تنشيط التأويل والتقاط أفكار أزلية (الموت والموتى) إلى جنب قضايا جزئية وعابرة ولكنها تؤثت فضاء الأغاز في الكائنات الطبيعية أو ما يفرزه المنفى من صور طارئة.

بالنسبة لرواية (طائر الخراب) (9) لحبيب عبد الرب سروري، فإن هذا الأخير جعل من طائر الخراب الصورة الأم التي ستدوب في كل النص وتتشذر إلى أنوية صغرى من المجازات المشدودة إلى متخيل متناوب بين الذاتي والاجتماعي والسياسي، ليتأطر في النهاية ضمن بلاغة متخيل ينطلق من وعي بالكتابة وقدرتها على تأويل التذكر، عبر دججه في كنايات اجتماعية واستعارات سياسية، أو ما استطاع السرد أن يفصح عنه على لسان الراوي حينما قال :

" قررت لذلك أن أشتري كل الكتب الأدبية والاجتماعية التي سأجدها في مكاتب عدن، صممت أن أتابع كل ما يدور في صلب المجتمع، أن أرصد أحاديث الناس في أركان الشوارع، في اللوكندات... أن أفتش عنم تبقى من أصدقاء طفولتي لأتابع الخيط الذي جر حياتهم إلى ما هي عليه الآن (...). صحوت في الغد متحمسا ! مشروعى الأول : البحث البيولوجرافي عن بلد سال بين أصابعي يوما ما ولم أعد أعرف كيف أقبض به . تدرج في هاوية ولم أعد أعرف أين أجده، (ص 160).

كما تناولت رواية (حلق الريح) (10) لصالح السنوسي، وهي نص يبني على بلاغتين تعملان على نقض التاريخ وإحيائه، تاريخ باطني ينطلق من استعارة تاريخية للريحين (حلق الريح)، وصورة سليمان الأعرج. وهو ما تكشف عنه قولة مدسوسة في الصفحات الأخيرة من الكتاب يسميه الكاتب/الراوي : التاريخ المكتوب لإمارة بين زيغون في مقابل الحوليات الريحية المنثرة (ص 155). وبناء آخر متجدد تشيد الصورة الروائية في المشروع الروائي لجمال الغيطاني وهو يؤسس لدلالات استعارية ذات علاقة بالزمان والمكان والذات والأفكار والقيم... يعيد تركيبها وشحنها بنفس مزدوج، وروحانية

تؤدي وظائف جمالية، وواقعية عجائبية تنقض التاريخ لصالح تأويل الذات. إن الاجتهادات الإبداعية تسعى إلى ترسيخ التجديد في بلاغة الصور، وكل كاتب يصبح في تميزه، خالق صور لغوية يفرز أسلوبه حيث ارتبطت الحداثة، على مر التاريخ، بقدره المبدع على إنتاج صور ضمن لغة فنية تشذ عن المؤلف الفاقد لنسغ التأويل.

الحلم والتأويل

شكل الحقل السردي العربي فضاء للتجديد وأفقاً للبحث عن أشكال أخرى داخل جنس الرواية لإعطاء القول الأدبي والتعبير الفني منحى خلاقاً يوسع من الإدراك ويجذر من تلوينات التخيل، وقد ارتبط بمجمل التحولات الطفيفة والعميقة المتصلة بالإنسان العربي، وعياً وخطاباً، وبمحيطه ضمن دائرة ماضيه وراهنه ومستقبله، وتفاعل الأسئلة بالمتناقضات وبالقيم مما يجعل من الكتابة بحثاً مستمراً عن موقع ورؤية، تتلمس موقفاً أو مآزقاً، من تم ارتبطت بالذات والتاريخ والمجتمع، وما يعتمل بداخل هذه المحاور الكبرى من قضايا النفس والشعور والوهم والمعرفة والثقافة والسلطة.

والروائي العربي، في خطابه، يبحث عن بلاغة يعيد من خلالها بناء رؤيته للأشياء وإيجاد أسئلة ذات رابط منطقي، لذلك تعددت في إطار الرواية العربية، ومنذ بدايتها حتى الآن، الأصوات والأساليب والاجتهادات ضمن اللغة والقيمة والتقنية، وهي مكونات استقطبت الاهتمام النقدي والإبداعي على حد سواء وكانت سبباً لطفرات نوعية في الرواية، وفي ترتيب بلاغيات للصورة.

وقد استثمر السرد العربي، ومنذ الأشكال السردية الكلاسيكية الناضجة : صورة الحلم وبلاغته، فورد مشتتاً في التقييدات التاريخية وآداب التراجم والمناقب وكتب الرحلات والسير والأخبار..... بمختلف الأساليب والرؤى الكتابية.

وبالتأكيد فإن إيراد الحلم في هذه المؤلفات يشكل نصاً أساسياً ومفتاحاً لأسئلة ملغزة، ومنعرجاً في حيوية الشخصيات وكذا في سير الحياة/الحكاية.

أما صورة الحلم في الرواية العربية، وهو جزء من بلاغة النص الإبداعي عامة، فإنه يطرح عدداً من الإشكالات والمآزق المنهجية، باعتبار أن الإبداع الأدبي والفني عامة هو في حد ذاته تفرغ، وشكل من أشكال الصراع مع وضع قائم في سبيل وضع آخر محلول به.

إن الإبداع في المحصلة هو حلم ورؤية، والحلم في الرواية ليس ما نتعارف عليه في واقعنا حيث يعرفه علماء النفس بكونه نشاطا لا شعوريا وتفريغا للمكبوتات، وفي الرواية إبداع وتخيل تمثيلي يتغنى الانفعال وتحرير الأحداث، إنه بناء لغوي لصور مجازية تتمثل حالة، يعبر عنها مستعيرا عوالمها ورموزها لاستلهاها واستثمارها بلاغيا، بقصد تكثيف البنية الجمالية وتوسيع الأبعاد المعرفية وتجسير خطاب الشعور بخطاب اللاشعور ضمن تقوية ملحوظة لرسوم الإيحاء والرمز، وتكسير خطية الأفقي، وذلك في أفق تقديم صورة للواقع المتحول بأكثر من وجه ولون، مخلوط بالاحتمال والعجيب، وتقديم التصادمات بين عالمي الشعور واللاشعور، الوعي واللاوعي... وهي تبدو في شكل توافقات، وبالتالي فإن الحالم حينما يروي حلمه أو يدونه، فهو يفتح نافذة على تأويل صور نص من الحلم أو حلما آخر.

لذلك، وتمييزا بين الحلم باعتباره نشاطا إنسانيا له شروطه وآليات تحليله وتأويله، وبين الحلم في النص باعتباره صورة بلاغية وهو الذي سنطلق عليه "نص الحلم" أو نصيبه، فإن هذا الأخير هو جزء بنيوي من الرواية وإنتاج تخيلي يرد عند الروائي، حينما باعتباره حلقة يهيئ لها بحث قبلي لخلفيات الحلم وأساساته، أو قد يرد عن وعي تام بأبعاده النفسية والفلسفية والاجتماعية، حينما آخر.

وفي كل الحالات، ففي الرواية أو في السيرة الذاتية تتحول الأحلام إلى بلاغة نصية وفنية ينطبع بالطابع العام للسرد وطابع الرواية التي هي بناء شذري من خيالات عدة متفاعلة ومتناقضة تصبح متخيلا واحدا تتحكم فيه صورة الواقع وصورة الحلم.

وتتعدد أنواع ورود صورة الحلم نصا في الرواية العربية بين حلم الليل وحلم النهار، اليقظة، والحلم المفسر، والحلم الغامض، ثم الأحلام المتصلة بالأحداث أو بجزء منها، أو الأحلام الفاعلة والمحولة لجوهر الأحداث والأفعال.

إن هذه الأنواع وغيرها لا تبرز حجم الأهمية وإنما قدرة الروائي على الإدماج والتوظيف، ثم اللغة التي يسرد بها، من تم فإن صيغ ورود نص الحلم في سياقات الرواية يأتي مختلفا، فيجاء لأنه تقنية وعنصر من بين العناصر الأخرى المكونة للنص الروائي، يؤثت البناء

العام ويوسع من الحدث لفترة، ثم يختفي بعد تأديته لوظيفته المحدودة. ولعل ورود نص الحلم صورة بلاغية شديدة الإحكام والتميز عن باقي النصوص المشكلة للنص العام ووروده **مكونا روائيا**، غير مهمين هو الأكثر في الرواية العربية لأنه يجبي ضمن نشاطات الشخصية وعاكسا نفسيتها، ثم ارتباط الحلم بالأفعال اليومية التي تحياها هذه الشخصيات في كامل وعيها.

ويرد ثانيا **نصا رئيسيا مهمنا**، ضمن التشكيل البلاغي والنظام التأويلي العام، مما يعني أنه خطاب وحكي يتضمن قدرة على الإنتاج والتحكم في سير أو تحويل الوقائع. تأسيسا على كل هذا، كيف يمكن قراءة صورة الحلم نصا في ورودها مهمنا أو متمما، باعتبار بلاغته النصية واللغوية والبعد الحكائي الذي يحمل عدة رموز وإحالات متضمنة لأسئلة وأجوبة عن أشياء سابقة ولاحقة؟

تقدم رواية **خيرى شلبي** " منامات عم أحمد السماك " (11) تجربة أخرى في صميم إبداعه السردي الذي يرسم فيه نسيج الواقعي المهمش إلى جانب لوحات الأحلام الخبيثة والمقصية، وهو بهذا النص لا يبحث عن مسار آخر، بقدر ما يتجذر في خطه الروائي الذي ينظر عبره إلى الواقع من زوايا مختلفة.

في "منامات عم أحمد السماك" أربعة وعشرون فصلا على امتداد 179 صفحة، يهيمن بداخلها صوت الشخصية الواحدة، وهو الراوي عم أحمد السماك، الذي جعل من ذاته ومن أحلامه ومشاكل محيطه الإطار العام الذي يحلم به ويحيا فيه، وهو ما يفضي إلى القول أنه ليست هناك حكاية بالمعنى التقليدي، فكل فصل يشكل نصا قائما بذاته، وما يتكرر في الرواية هو ذلك الخيط الرفيع للإطار العام من جهة، ثم اللعبة التي خلقها المؤلف على مدار دورة كاملة من أربع وعشرين فصلا: لعبة الحلم مع الواقع ثم صوته إلى جانب زوجه أم صابر التي ترافقه في جل الفصول.

كل هذا يعطي الانطباع بأن الرواية يمكن أن تقرأ باعتبارها نصوصا سردية / قصصية، أو نصا سرديا روائيا، الرابط الأساسي فيه : الأحداث المتفرقة في الزمان والمكان ونصوص الأحلام وشخصية الراوي.

إن المؤلف، وهو يقدم روايته، جعل من نص الحلم صورا مرمزة وا لنول الذي ستغزل

عليه الحكاية كل نسيجها، ولعل إنتاج الرواية لأربعة وعشرين حلما أعطى إمكانية هامة لقراءتها نقديا، انطلاقا من حضور صورة "الحلم" نصا مهيمنا وفاعلا في الرواية، ذلك أن وظيفة تكاملية وتقابلية بين عالمين يبدوان في الظاهر، مختلفين، بين نص الحلم الذي يحيل، مراويا، على اللاشعور واللاوعي وما يحفل به من تفكك وغرائبية، وبين "نص الواقع" اليومي كما يواجهه الراوي وما يحيل عليه من علاقات وعمل ومشاكل وتأملات.

هذا التلاؤم الوظيفي يبدأ دائما من معطى نص الحلم وأسئلته المرموزة، وما يطرحه من أحداث سائرة، ستصبح عندما سيفيق راوي نص الحلم، أحداثا محتملة الوقوع بالصيغة التي رويت بها / ورؤيت فيها، أو بصيغة مختلفة تماما في الزمن القريب جدا أو البعيد، وهي أحلام في نوعين : نوع يراه لنفسه متعلق بحياته وبعمله، ونوع ثان يراه لغيره من بني عمومته وخؤولته وأهله عموما.

إن الراوي يعي جيدا أن حياته تنقسم إلى نوم وأحلام، ثم إفاقة تشخص تلك الأحلام، كما يعي جيدا وظيفة الحلم ودوره، وعي يربط صدقية الحلم بالفجر والعصر وتحققهما في القريب (الحلم الأول، الثالث، الرابع والخامس).

مثلا تحضر ضمن البنية العامة لصور الحلم أشكال إضافية تعطي للحلم دفقا فنا آخر، فالتأمل والحديث مع النفس والتعليقات هي بنيات صغرى حافلة بالإيحاءات والاحتمالات، فهو يقول مثلا : قلت في عقل بالي، خطر لي، خيل لي، رأيتني، وهي صيغ معجمية خاصة ببنية نص الحلم، لكنها تتبدل حينما يتحول الراوي من حكى الحلم إلى سرد اليومي، متخذا معجما دينيا وذاتيا مغموسا بالقلق والانزعاج، لذلك فعقب استفاقته من أغلب أحلامه يعيد العيش فيها مذعورا أو في حالة ملتبسة.

إن أهم خصيصات نصوص الأحلام في رواية "منامات عم أحمد السماك" هو التشابه فيها، رغم أنها، ظاهريا، تقدم أحداثا مختلفة أو تبدو كذلك.

لذلك فإن بدايات الأحلام والمعجم الذي يروي به الراوي هذه البدايات يتحكم في نهاية الحلم أولا ثم في تحققه ثانيا. بمعنى أن تشكل الصور يتم عبر آيتين تبدوان مختلفتين، على مستوى التخيل، جزء يتركب من اللاشعور والجزء الآخر المتمم من الشعور والوعي الاجتماعي.

تبدأ صور الأحلام ومشاهدها ، في أغلبها، بالمشي والمسير، وتتضمن فزعا من الأمكنة المجهولة والقريبة إلى النفس والمعرفة... أمكنة قضى فيها طفولته وشبابه (حوالي أربعة أمكنة) ضمنها المقابر، الطرق المجهولة، الاستراد، مسجد قاتيباي، كما أن كل حلم يتضمن حدثا غريبا أو محنة مزعجة، أي البحث عن شيء ما، وفي هذا الجانب ارتبطت الرواية في شقيها الحلمى وغير الحلمى بالحديث عن الراوي، في بعض تفاصيل حياته وخبراته، في تحوله من مجرم سابق إلى تائب مؤمن.

وقد تجسد حضور الخطيئة والتوبة في أكثر من نص حلمى وأحيانا يتم دمج الحلم بالواقع، واستمرار نفس الأحداث. وهي تقنية بلاغية، على مستوى الكتابة الروائية ذات بعد تجديدي ورمزي يوحى بهدم الفواصل الوهمية بين صور الخيال وصور الواقع، وان هناك بلاغة واحدة تحكم كل شيء.

في الفصل الثاني "الرجل الطائر" يرى نفسه في منطقة (كوم سعيد) يريد سرقة المحاصيل، ينهره الخفير، ويخاف من جده فيصعد فوق جدار، وإذا برجل طائر يحمله ويعذبه ثم يسقطه في أسبوط، بعدما أعلن توبته عن كل معصية. يتوقف الحلم هنا ويلج الراوي عالم الواقع فيخبرنا أنه مرت عدة سنوات تزوج خلالها وخلف أطفالا، لكن فجأة تغويه إحدى النساء فتطرده ويشقى لأنه دخل الخطيئة مرة أخرى، لينقطع رزقه، ويلتقى بالرجل الطائر الذي يوبخه ثم يتوب ثانية فتتحسن أحواله، ومرة أخرى تغويه امرأة بطريقة مغايرة فيضرب معها موعدا، وهنا يعود الراوي إلى الحلم لاستكمال الحكاية قائلا: "خطفني النوم فرأيتني واقفا على باب شقة هذه المرأة وأنا في شدة الهياج"، حيث سىرى نفسه أمام شقتها والرجل الطائر، نفسه، يحول دون دخوله إلى الخطيئة.

إن تيمة الخطيئة الحاضرة في ذهن الراوي وفي أحلامه بالخصوص باعتباره ثورة منحرفة عن المنطق العام، هي التي جعلته يوثق الرواية بالحديث عن ذاته وصلاحها وعن خطاياها، مما جعل هذا الحكى عن الذات، في ماضيها، خطابا يفسر الكثير من الأحلام لأن ما عاشه خيرة، والحلم جزء من هذه الخيرة: "أتمنى لو يعرفها كل الناس ليتعظوا ويأخذوا العبرة من قاطع طريق وحرامي سابق هداه الله أعظم هداية وبوده تفتين الناس إلى كيفية العراك مع الشر وهزمه" (ص9).

تتكرر مثل هذه التعابير حتى يستطيع وصف حاضره بالصدق والأمانة واستثمار خبرته في الحياة لإفادة الناس بها، بل إنه يوهم كل من حوله بأنه ولي له دراية في تفسير علم الغيب، لذلك فيصبع على نفسه التقوى واستحضار الذهاب إلى المسجد، وما المحن التي يتنبأ بها في الحلم ويحياها إلا امتحان له ولتوبته.

خصيصة أخرى أن بعض النصوص الحلمية في الرواية، تأتي خطية كما لو أنها نصوص حكاية، وأخرى تأتي صوراً مشتتة تمتح من طبيعة الأحلام الحقيقية التي يكون فيها العجائبي حاضراً إلى جانب اليومي واللازمي.

وهناك أيضاً داخل هذه الأحلام ورود عدد من الحيوانات : الحمار، السمك، فرخ الحمام، النسر، والأمكنة المجهولة والأمكنة العامة : النيل، البحر، الترعة، الأشجار، الحقول، المقبرة، المسجد، المقهى....

كما أن نصف الأحلام الواردة في الرواية، بعد استفاقة الراوي منها، يسافر بعدها إلى البلد، المستشفى، بلد زوجته، الحج (الفصول 2-4-5-6-7-8-11-14-19-20-23).

مثلما أن نصوص الأحلام في "منامات عم أحمد السماك" ترد بحدث ملغز ورمزي ويجد له مقابلاً، فلم يقع أن غاب تأويل للحلمي في مسار اليومي، سواء كان حلم ليل في الفجر أم حلم النهار من العصر أو حلم يقظة. إن التأويل أو التفسير لهذه الصور/ الرموز اللاشعورية يأتي بأشكال مختلفة من بينها نصوص يفسرها الراوي مباشرة أثناء استفاقته من النوم تفسيراً صحيحاً، على سبيل المثال الفصل السادس عشر : "قرموط في حجري"، حيث يروى أنه يرى نفسه في الحلم يصطاد في البرد قرموطاً كبيراً يضعه فرحاً في حجره وحينما يستفيق من نومه ودون سابق علم يسأل زوجته عن حبل زوجة ابنه، ثم يخبرها بأنها ستلد ولداً وفعلاً كان.

هناك صور يفسرها تفسيراً خاطئاً ثم يتبين في نهاية الفصل التأويل الصحيح، وهذا الأمر نجده في أربعة فصول وهي : الفصل الثالث : تحويد الحظ. الفصل الثامن : برقية ضوء. الفصل التاسع : البيت الآخر والفصل العشرون : حماران.

صور نصية حلمية أخرى تجد تفسيرها في أحداث النص كما هو الشأن في الفصل الثالث

بعنوان: "مكتوب"، وهو فصل يتضمن حلمين، في أحدهما يرى نفسه ممسكا بفرخ حمام باعتزاز وخوف من طيرانه، ثم نفاجا بفك يديه عنه ليطير منه، وفي نفس اليوم سيطلق زوجته الثانية رغم اعتزازه بها.

نوع رابع من التفسيرات في نص (الغدو) حلم يراه الراوي ثم يرويهِ للأستاذ الذي يؤوله، وهو النوع الذي يراه الراوي ويفسره غيره.

إن هذه التآويل لصور دينامية مشبعة باليومي والذاتي والتي انتهت إليها الرواية، جاءت لتخص الراوي أو أحد أقربائه وتتخلص في: التحذير - الموت - المشاحنة والضرب والشجار - المشاكل العائلية - الحادثة - السجن - الطلاق - الانخداع - الفداء - العطاء - التوبة - الامتلاك - الحج.

إنها تؤول إلى مواضيع تكشف عن صور المحنة المتعددة والتي يترجمها الواقع الذي يحياه، فباستثناء الحلمين الأخيرين السعيدين (الطريق المورق - القبة) ونهايتهما بالحج ورؤية قصر في الجنة، فإن باقي الأحلام هي اختبار قاس للراوي في حياته.

إن راوي (منامات عم أحمد السماك) يستطيع بعفوية أن يحول صور الأحلام إلى وقائع يومية، وبين كل هذه البنيات تجاور يخلق سؤالاً حقيقياً بالتأمل في من يخلق الآخر في الرواية: الحلم أم الواقع؟ من الدال ومن المدلول؟ من يشكل بالنسبة للآخر مرجعاً أم أن الراوي ومن خلفه "الأستاذ" الذي هو المؤلف، سمر أيام وليالي "عم أحمد السماك" هو المرجع بشعوره ولا شعوره، وهما مختبر خيالي، نظراً لقدرته على تصوير وتخيل كل شيء والانتقال بسرعة بين عالمين مختلفين ولكنهما عنده شيء واحد يحياه. عالم رمزي لا شعوري وعالم مفضوح وعيه مفكك.

ميزة أخرى عند الراوي الذي يقدم نفسه من وضعين، وضع سابق حين كان مجرماً منحرفاً، ثم وضع التوبة وعبرهما قدرته على تقديم حوارات ينقلها بصوته، والحوارات "المونولوجية" مع نفسه ومع الآخرين في النوم وفي اليقظة. وفي سياق الحكيم، هناك طريقة خاصة بالراوي حينما يوهنا بأنه يروي كل هذا الحكيم لشخص آخر ليس غير نفسه يدعوه ب: يابو العم - يابا الحاج.

رواية "منامات عم أحمد السماك" تجربة أخرى في كتابة اليومي من مرجع مختلف والتأسيس لصور بلاغية غير مباشرة قريبة من الغيب والثقافات الشعبية، تحيا حياتين ثم تعود الى أصولها لتبدع حكيًا، شذريا متجاوزا، حيث شكل اليومي تنفيسا للراوي مقابل الحلم الذي بات مثقلا بالحن والمآزق والفخاخ التي استعار منها المؤلف خيرى شلي فخا وديا نصبه للنقد وهو لا يرى في روايته هذه إلا تيمة الحلم مجالا للبحث والتساؤل.

إحالات :

- 1- احمد البيوري :في الرواية العربية ، التكون والاشتغال.الدار البيضاء.مكتبة المدارس.ط1- 2000
- المبحث الخاص بالمكون اللغوي ص:26 - 31).
- 2- علي ايت وشان:التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية .الرباط.منشورات اتحاد كتاب المغرب ط.1.2004(الباب الثاني حول وظيفة التخييل.الفصل الرابع: الثورة الشعرية والتخييل صص:286 - 308 .)
- 3- محمد الولي : الثورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي.الدار البيضاء.المركز الثقافي العربي.ط1.1990.ص25 وفي تقديمه لترجمة مؤلف فرانسوا مورو : البلاغة : مدخل لدراسة الصور البيانية (ترجمة محمد الولي وعائشة جري) منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي .ط.1.1989.تحدث في التقدم عن علاقة البلاغة بالأسلوب ، وعن أربعة مستويات من الصور : لفظية ،معنوية،تركيبية،وفكرية.ص.8
- 4 - يتخذ مفهوم الصورة في الثقافة العربية عدة دلالات منها : اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية . انظر :/ علي ايت وشان .م س .ص:287
- 5- العربي الذهبي : شعريات المتخييل ، اقتراب ظاهراتي.البيضاء.مكتبة المدارس.ط1. 2000.ص195
- 6 - نفس المرجع:ص.:201
- 7 - Mtypes psychologiques.1950.geneve.:c.g.young
- استشهاد ورد في : شعريات المتخييل ، اقتراب ظاهراتي.م.س.ص.278
- 8 - سليم بركات: موتى مبتدئون.رواية.لبنان.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط1. .2006
- 9-حبيب عبد الرب سروري:طائر الخراب.رواية . صنعاء.مؤسسة العفيف الثقافية.ط1 2005
- 10 - صالح السنوسي:حلق الريح .رواية .مصر .دار الهلال .2002
- 11 - خيرى شلي منامات عم أحمد السماك . رواية. القاهرة . روايات الهلال

خلفيات الاختزال في اتجاهات القراءة السيميائية

أ.د عبد اللطيف محفوظ

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك - الدار البيضاء

المغرب

0 - تقديم:

تعود جذور القراءة السيميائية إلى مصدرين أساسيين هما المصدر الفرنكوفوني، ويمثله فردناند دو سوسير، وقد تفرع هذا المصدر إلى اتجاهين هما سيميائيات الدلالة التي تأسست في جزء كبير منها على تصورات يالمسلاف، وإلى سيميائيات التواصل التي نظر لها إيريك بويسانس، ثم المصدر الأنكلوساكسوني مع الرياضي الأمريكي شارل ساندرس بورس، والتي تظهرت نتائجها عند عدد من السيميائيين من أبرزهم شارل موريس وأمبرتو إيكو.

وإذا كان تحويل بعض هذه النظريات إلى خلفيات لتحليل الخطابات الأدبية قد فرض عليها بالضرورة، أن تقوم بصياغة مفهوم للنص وتأويله، فقد فرض عليها أيضا اقتراح آليات أساسية لكيفية إدراك معناه ووصف شكل تخلقه، ولذلك كانت أهم النظريات مشروطة بإعطاء إجابة لشكل تمثل النص واستنتاج معناه.

بناء على هذه الحقيقة سنحاول في هذه الدراسة وصف خلفيات الاختزال الممارس من قبل أهم رواد الاتجاهات المنظرية بشكل ضمني أو جلي للقراءة السيميائية للنص الأدبي، وسنكتفي بقراءة مؤسسين وهما بورس و يالمسلاف، ورائدين أساسيين استفادا منها و حاولا تطوير نسقيهما هما غريماس وإيكو.

1 - الاختزال بوصفه مبدأ مشتركا:

إن كل مشتغل بالنقد الأدبي، سواء كان محللا أو دارسا أو ناقدا، إلا ويجابه عند عتبة مقارنته للنص مع كيفية اختزاله، سواء كان هذا الاختزال ضمنيا يتم في الذهن عقب القراءات المتكررة للنص، أو كان ضرورة منهجية يفرضها برتوكول المنهج التحليلي. ولذلك فإن التأمل في بعض الكتب التي اهتمت بنظرية النص، أو بنظرية تحليله، تدعو إلى تكوين صورة عن المنطق المتحكم فيها، والمنطق الذي تحاول إرساءه. إن ما يميز المنطق المتحكم فيها، هو قيامه على الافتراض، وذلك لأن أغلبها يبني على فرضية أساسية تقوم - في مستوى التلقي - على مبدأ إمكانية اختزال النص إلى جملة. والواقع أن هذا المبدأ

يشكل قاعدة شبه عامة، تتحكم في أغلب النظريات المعاصرة⁽¹⁾، الشيء الذي يجعله آلية متشاركة بين مدارس واتجاهات مختلفة، إذ لا نكاد نجد التمايز، إلا في البعد الإيديولوجي أو الجمالي المؤطر له عند اتجاه ما.. أو عند باحث ما.. ومن بين تجليات الاختزال وأسمائه الاصطلاحية: البنية الدالة عند غولدمان، والبنية الكبرى أو مدار الحديث عند علماء النص، والبنية الأولية للدلالة عند غريماس إلخ. وإذا كانت هذه الاتجاهات ذات الصبغة العلمية تعامل الاختزال وفق إجراءات محددة ودقيقة وتسمي نهايته، فإن الاتجاهات المفتقرة إلى خلفيات علمية واضحة - رغم عدم قدرتها على وصف سيرورته وتسمية نهايته - تنهج نفس النهج. فهي بدورها، تختزل النص أو بعضها من فقراته إلى الأفكار التي ترى أنها أساس للنص ولفقراته.

وهكذا يمكن القول عن هذا المبدأ - الذي يبدو كما لو كان قدرا مفروضا على نظامنا التفكري أوغريزة متأصلة يصعب لحد الآن قهرها - أنه يشكل سننا متعاليا، يتحكم في إنتاج وتحديد المصطلحات العلمية التي تنتجها النظريات في شكل حوامل دلائلية موجهة للسيرورات الإجرائية المحققة لذلك الغرض. ومن بين تلك المصطلحات: المؤولات عند بورس والتي تماثل الطاقة الذهنية للمتلقي في علاقته بالدليل أو النص المدرك من قبله. والشبكة، والجعلة، والإطار، والسيناريو، والمدونة، والخطاطة.. عند المعرفين والسيميائيين المتأثرين بهم..⁽²⁾ والبعد والمجال والمناطق الجامع والمناطق عند الدلائلين المجهريين⁽³⁾ ومقولات النحويين الأساسي والسطحي عند أتباع غريماس⁽⁴⁾ والموضوعة عند الموضوعاتيين⁽⁵⁾.. إلخ. والواقع أن كل هذه المصطلحات تحاول علمنة ذلك المبدأ القدرى،

¹ لقد وضعت كلمة (معاصرة) عنوة، لأن كل الاتجاهات التي سيشار إليها لاحقا معاصرة. ولا يعني ذلك أن المبدأ، في ذاته، خاص بها، بل إنه متأصل في كل تفكير في النص الأدبي. ولا أدل على ذلك من كونه موجود بوضوح في أول تحديد نسقي للنص عند أرسطو، في كتابه «فن الشعر»، من خلال تمييزه للخرافة ووصفه لمستوياتها بشكل منفرد..

² أنظر التعاريف المفصلة، مصحوبة بأسسها الإيبستيمولوجية عند محمد مفتاح، وخاصة في كتابيه (مجهول البيان) و(التشابه والاختلاف)..

³ وانظر الكتابات الأخيرة لفرانسوا راستي، وخاصة (الدلائلية التأويلية)

Rastier (F), *Sémantique interprétative*, P.U.F, Paris, 1987 p119

A.J. Greimas, *Du sens* ed Seuil 1970. p p (157 à184)

⁴ - أنظر:

P. Danger, *Sensations et objets*, ed. A.Colin, Paris. 1973. &

⁵ - أنظر:

-J.P.Richard. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. ed.

الذي وهو يحاول أن يلائم شكل إدراكنا العقلي مع الموضوعات النصية المحاثة، يجعل تلك الموضوعات عصبية على الضبط. ومن ثمة، يجعل من المعنى شيئاً زابقياً، وفي أحسن الأحوال يجعله مبنياً من قبل المتلقي. وذلك لأن كل اختزال هو نتاج تأويل ما. فهو رغم كونه، عند البعض، مراقباً وموجهاً من قبل آليات صورية، فإنه غالباً ما يرسو عند بنية صورية افتراضية وحسب، لأنها تقبل في واقع الأمر أن تكون نهاية مناسبة لاختزال عدد من النصوص⁽⁶⁾.

وما يؤكدها طابعها الافتراضي، هو كونها في أغلب الأحيان تأخذ شكل بنيات كبرى تظل خاضعة لإرادة المحلل كما هو الأمر مع سيميائيات السرد، أو لطاقتها الإدراكية كما هو الأمر مع نظرية المؤولات البورسية، ولهذا يعتبر هذا الإجراء من أهم مراحل التحليل كما أنه يتضمن بالضرورة مفهوماً للنص والتأويل، لأنه يشكل من جهة نهاية سيرورة ذهنية تأويلية ومن جهة ثانية أساساً للتحليل، فهو يجعلنا في تماس مع مفهوم "تنقيح غامض" يقوم به الذهن، وي طرح قضية علاقة الكل بالأجزاء والأجزاء بالكل، إنه باختصار مفهوم رياضي يطبق في مجال يتعارض مع الرياضيات، إنه كما وصفه كانط "الوظيفة العمياء لكن الضرورية". ومن الملاحظ أنه يتراوح لدى المنظرين والمطبقين على حد سواء، بين كونه مستنبطاً ومن ثمة متعالياً، أو مستنتجاً ومن ثمة محاثاً للنصوص..

إذا كان الاختزال هو قدر كل نظريات النص، سواء ركزت على آليات إنتاجه، أو على آليات تلقيه فقط، سواء كانت تبحث عن المعنى أو تدعي أنها تبحث عن شكل المعنى فقط، فإن الإحراج يتبار على المعنى. ويحدث ذلك لأن مسألة وجود المعنى في النص الأدبي، مثل مسألة كيفية تبرير وجوده، تفتقد إلى مؤول نهائي برهاني. وبديهي أن كل موضوع يفتقد إلى مؤول من ذلك النوع، إلا وتكون تحييناته المختلفة مجرد تحقيقات لفرضيات غير مراقبة، ويكون معناه مرتبطاً بفرضيتين أساسيتين، يمكن لكل واحدة منهما

⁶ - أنظر: عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في رواية "البحث عن وليد مسعود"

- بحث

مرقون. كلية الآداب الرباط 1986. وانظر أيضاً: J.Petitot, La morphogenèse du sens. ed P.U.F Paris, 1985.

أن توجه سيرورة الاختزال: ترتبط الأولى بكونه (المعنى) بناء ناتجا عن سيرورة التلقي، بينما ترتبط الثانية بافتراض كونه محايا للنص المظهر. ويعني ذلك أنه، وفق الفرضية الأولى، رهين بتفاعل القارئ مع النص (الذي لا يملك بالضرورة معناه). وفي هذه الحالة، سيرتبط المعنى بالتلقي. بينما تجعله الثانية موجودا بشكل سابق على التلقيات، الشيء الذي يعني أنها تجعله مبنيا من قبل المنتج، وفي هذه الحالة سيكون مرتبطا بالإنتاج، ولن يكون على أي قارئ إلا البحث عنه في مكان ما من النص!!

- تحيل الفرضية الأولى المعنى إلى بنية متعالية عن النص، وهي بنية لا تتحقق إلا في تفاعل النص والقارئ، ولذلك فإنها تلغي الذات المنتجة، مثلما تلغي كل شروط الإنتاج.. ولعل أهم تيار عرف بتشيعه هذه الفرضية هو تيار نظرية التلقي. ذلك أن أصحاب هذه النظرية قد انتهوا إلى اعتبار عملية البحث عن معنى محايت للنص، عن طريق افتراض وجود بنية ما معطاة تجسده، أمرا عيبيا.. لذلك اعتبروه مفعولا للتلقي ، وقد اصطالحوا على ذلك بـ التأثير⁽⁷⁾ الذي هو تفاعل القارئ والنص في كل لقاء. ولا بد هنا من الإشارة، ولو باقتضاب، إلى أن أصحاب هذه النظرية وهم يرفضون البحث عن المعنى المحايت بدعوى أنه ليس متعاليا، فإنهم ينتهون في الأخير - وبطريقتهم الخاصة إلى جعله متعاليا..

- أما الفرضية الثانية التي تجعله محايا للنص، فإن سيورتها الافتراضية ستنتهي إلى اختزاله مجسدا في بنية ستكون بالضرورة محايتة للنص، أي أنها بنية أنطولوجية. ويكمن المشكل، مع هذه الفرضية، في كيفية الوصول إليها انطلاقا من جعلها هي نفسها وسيلة؟!⁽⁸⁾. ولا يختلف الأمر كثيرا مع الاتجاهات التي تعترف بوجود معنى محايت للنص، ذلك أنها تحول إجراءات الاختزال - وإن كانت تمتلى حدودها بالمعاني المستنبطة من موضوعات النص - إلى إجراء إيبيستيمولوجي. وينتج عن ذلك عزل النص عن بنيته المعنوية، الشيء الذي يقود إلى تحول إجراءات الاختزال إلى مجرد إطار، أي إلى أشكال

⁷ التأثير ترجمة متداولة لمصطلحهم: Léffet. أنظر: H. R. Jauss, Pour une esthétique de la réception. ed Gallimard 1978. p / p (49/50).

⁸ - أنظر: J. Petitot, La morphogenèse du sens. op cit. p - p (24-25-26)

مادية متناسقة وفق علاقات (عديمة الشكل) خاضعة لقيود الإجراءات الإبيستيمولوجي. ويؤدي كل ذلك إلى اعتبار الشكل بنية، أي مجموعة من العلاقات المتعالية⁽⁹⁾.. ومن الواضح أن هذه المقاربات، تواجه بدورها بإحراج يتمثل في السؤال التالي: كيف يمكن لهذه المقاربات، التي تجعل من البنية المبنية مجرد بنية للمعنى الخفي، أن توضح لنا كيف يمكن أن نميز بين البنية، بوصفها سيرورة إجرائية إبيستيمولوجية، وبين المعنى المبتين من خلالها، وفق جواهر غريبة عنها!⁽¹⁰⁾.

إن حاصل الاختزال الذي تفرزه هذه النظريات المؤسسة على الفرضيتين السابقتين، يجعلها تواجه بإحراجات كبيرة، تجعل كل تفكير، مهما كان نسقيا وممنهجا، أمام عائق يصعب دفعه⁽¹¹⁾. غير أن الإحساس بهذا الإحراج هو الذي يحفز كل نظرية على المبالغة في الاهتمام بجعل آلياتها الإجرائية أكثر نسقية، وذلك من أجل جعلها أكثر إقناعا. بيد أن هذه المحاولات، مع ذلك، لا تتجاوز كونها ذريعة لإخفاء عدم استطاعتها فرض ذاتها علميا وتجريبيا.

انطلاقا من الوعي بأهمية الاختزال وإشكاليته، سنحاول كشف أسسه العميقة في أهم اتجاهات النقد السيميائي التي أثرت بشكل فعال في النقد العربي الذي جعلها مرجعا له.

2 - سيميائيات بورس وفرضية الاختزال:

إذا كان المهتمون يؤكدون على أنه من الصعب استنباط مفهوم واضح للنص من خلال استقراء الإرث السيميائي البورسي، دون العمل على استنباطه من نظرية المؤولات الستة، التي هي آليات ذهنية لتأويل الأدلة، وخاصة المؤول الدينامي منها، هذا المؤول الذي يستطيع وفق طاقة المدرك والمحلل أن يحدد الموضوع الدينامي للدليل المدرك، وبما أن النص هو دليل مركب أو ما فوق الدليل، (hyper signe)، فإن الموضوع الدينامي الذي توجهه

⁹ من بين الاتجاهات التي تقبل أن تصنف داخل هذا النمط مقترحات بروب، وغريماس، وديك.
¹⁰ - أنظر J. Petitot, La morphogenèse du sens. op cit. p – p (25-26)

¹¹ من الواضح أنه لن يكون سرد سلسلة من الأسئلة المشكلة للإحراج، إلا من باب الإطناب، مادامت الفرضيتان قد حددتا بوصفهما فرضيتين وحسب، حيث يعني ذلك أن نتائجهما، ما لم يبرهن عليها تجريبيا، فإنها تظل في مهدها قابلة للتفنيد..

المؤولات هو في النهاية اختزال ممكن للنص لأنه ليس بالضرورة كميًا بل هو نوعيًا. والموضوع الدينامي موسوم بكونه يوجد خارج الدليل باعتباره نتيجة لسياقاته المناسبة، كما يوضح بورس، ولكي نُمثل لذلك يكفي تحليل بسيط للدليل "كثير الرماد": إن هذه الاستعارة المستهلكة هي موضوع مباشر لموضوع دينامي هو الكرم، والكرم لا يوجد مظهرًا في الدليل، بل هو نتاج سلسلة من العلاقات المبنية على سنن حضارية وبلاغية، وهي السنن التي تشكل السيرورة الذهنية المحيطة للمؤول الدينامي. إن الذهن إذن اختزل الدليل المظهر وفق عمليات مضغمة منطقية وواقعية ثقافية لكي يقع على الموضوع المراد الذي يسميه بورس الموضوع الدينامي.

يتضح إذن أن بورس يرى أن السياقات التي يُوشر عليها الدليل وما فوق الدليل، والتي يستطيع ذهن المتلقي إدراكها، تُتمثل لتجسر العلاقة بين النص بكل تمظهراته وموضوعه الدينامي الممكن، ومن ثمة، فإنه يقوم على الاختزال الخاضع لمنطق الاستناد على السياقات العامة. وإذا كان الأمر كذلك، فإن سيرورات الذهن الموجهة من قبل السياقات المناسبة للدليل أو النص محكومة بما أسماه بـ "أساس الممثل" وهو آلية لضبط سيرورة التدلّال وجعلها تقف عند حدود ما. كما أنه يقوم بشكل ضمني بتحديد مسارات الاختزال وتوجيهها.

2 - 1 مفهوم أساس الممثل:

يعتبر أساس الممثل، من بين أهم المفاهيم الأساسية، في تصور بورس، لأنه، بدونها، لا يمكن فهم الاستمرارية التي تسمح بتعدد مؤولات نفس الدليل أو النص، والتي تتيح وجود كل وجهات النظر، وكل أنواع الاستعدادات الذهنية، مثلما تتيح انسجام الدليل أو النص مع مؤولاته المختلفة، وفي نفس الوقت تضبط التأويل وتشرطه. والغريب أن هذا المفهوم — حسب علمي المحدود — لم يحض بما يستحقه من الانتباه. ولعل ذلك عائد إلى عدم ظهوره بقوة في تعريفاته للدليل؛ إذ لم يظهر إلا في نهاية إحداها: «...غير أنه لا يأخذ مكان هذا الموضوع، وفق أي علاقة، ولكن بالرجوع إلى الفكرة التي سميتها أحيانًا: أساس الممثل»

يتماس الأساس، مع مفاهيم أخرى، ظهرت في أطر نظرية أخرى، تصلح لأن تكون مداخل جيدة لفهمه، خاصة وأنها ليست في النهاية إلا تحديدات جزئية لكلية يشكلها. ومن بينها مفهوم الأساس (Ground) عند هيكل الذي يعني تداخل الهوية والاختلاف⁽¹²⁾؛ والمحور الاستبدالي الترابطي عند دو سوسير وفق معناه العام⁽¹³⁾؛ ونواة المعنى العلائقي عند علماء السرد الموضوعاتيين، والتي تعني عندهم مولد تشكل التناظرات الخطائية⁽¹⁴⁾؛ وحقل النواة المجردة (Champs Noétique) عند التواصليين، والذي يشمل كل الحالات الممكنة المترابطة مع دليل ما، والتي يشكل بعضها مدلول الدليل، بينما تشكل واحدة منها فقط معناه⁽¹⁵⁾؛ والاستمراري المطلق عند يامسليف، والذي يشكل خلفية لترابط الدليل - على مستوى التعبير والمحتوى - مع الأدلة المعينة لأجزاء العالم المناظرة له⁽¹⁶⁾؛ وأيضا مفهوم الموسوعة عند إيكو، خاصة إذا خضع لتعديل في المستوى⁽¹⁷⁾

تكمّن أهمية أساس الممثل، حين يتعلق الأمر بالنص الذي يصبح مظهره المادي المعطى للقراءة ممثلا، في كونه يسمح للمحلل بتمثل كل السياقات الموجهة والممكنة، وهذه السياقات هي التي تسعده على تجاوز الموضوع المباشر، المساوق لفرضية المدلول بتعبير أميرتو إيكو، إلى موضوع دينامي مناسب يغدو بوصفه تمثلا وتكثيفا لنتيجة الإدراك، فرضية للقراءة ومرجعا للتحليل، الشيء الذي يجعله في هذه الحالة نهاية للاختزال، وبداية للتحليل. وفق هذا الفهم يمكننا تلمس عمق مفهوم الاختزال الذي تفرض سيميائيات بورس تحقيقه، وهو خاضع في تصوره لنظريته الرياضية المتحكمة في تصوره السيميائي

¹² - ولترستيس، المنطق وفلسفة الطبيعة. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. دار التنوير بيروت 1982 (196/195).

¹³ - دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، البيضاء 1987. (الفصل الخامس).

F. Rastier, Sémantique interprétative.

¹⁴ - أنظر:

Op.cit. p p (18 & 109).

¹⁵ - أنظر:

- » in **Le langage Encyclopédie** La sémiologie - L. J. Prieto « de la Pléiade, ed, Gallimard. , Paris, 1968..

- U. Eco. Sémiotique et philosophie du langage. ¹⁶ - أنظر: Traduit de l'Italien par M.Bouzaher ed P.U.F Paris, 1988.. p (79 – 80).

- U. Eco, Lector In

¹⁷ - أنظر:

- fbula. , Traduit de l'Italien par M. Bouzaher B.Grasset, Paris, 198. p16

العام المؤسس على المقولات الثلاث الظاهرية القائمة على المنطق المشاكل للواقع، والذي من سماته أنه يث في القضايا غير اليقينية، وعلى برتوكوله الرياضي الذي أسماه "الملاحظة التجريدية" التي بموجبها قبل أن نقرر في أمر نتصوره مجردا ونتصور كل إجراءاته وحالاته ومآلاته نظريا، ثم بعد ذلك نحكم ونقرر. وهذه السيرورة الذهنية هي التي من شأنها أن تفقد عملية اختزال النص وتحديد موضوعه الدينامي.

3 - الاختزال من وجهة نظر السيميائيات اليامسلافية

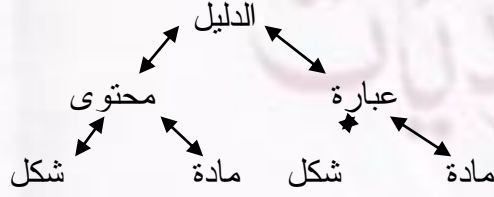
ويعتبر (يامسليف) من بين أهم من انتبه بشكل دقيق، وهو يطور التحديد السوسيري، إلى قضية **العلاقة** - وهي ذات صلة بالقيمة - التي زعزت في نفس الوقت الثقة في إسقاط الترابط المحدد من قبل دو سوسير على الأدلة الكلامية، ومنحت تعريفه شكل السيرورة الثلاثية (عبارة ومحتوى وعلاقة). إنه وهو يستند إلى التصورات السوسيرية التي عمل على تعديلها لكي تلائم الموضوع الجديد، الذي لم يعد الدليل المجرد اللغوي بل أصبح الدليل المحين وجوديا، والذي من سماته عدم ترابط داله بمدلوله عموديا، إلا بفضل وجود علاقة. ولا تكون هذه العلاقة الممكنة بالضرورة قانونية، ولكنها تكون بالضرورة تأشيرية⁽¹⁸⁾

يشكل تصور **يامسليف** المرجعية الأساسية لسيميائية النص، وذلك لأنه طور الدليل من كونه يحدد فقط اللفظة اللغوية، إلى كونه يحدد كل نص محين:

إن اهتمامه بالعلاقة - كما سبقت الإشارة - كان نتيجة للموضوع الجديد: **ما فوق الدليل أو النص**، الذي لا يكون إلا خاضعا لنسق الكلام. ولذلك تمت دعوة الدليل الذي اهتم به بالدليل **الدلالي**⁽¹⁹⁾ وقد فرض عليه هذا التعديل إضافة ثنائية جديدة إلى

18- لكن توخيا للموضوعية تجب الإشارة إلى أن تعديلا مماثلا، يلمس عند كل من (لكون Lacon) و (لبلانش Laplanche) و(لوكلير Leclair) من خلال تحديدهم لأيقونة الرسم البياني للدليل (د/مد) التي تتميز - حسب بارط - عن التمثيل السوسيري من ناحيتين: " ١- إن الدال(د) شامل، يتكون من سلسلة ذات مستويات عديدة (السلسلة الاستعارية): تربط بين الدال والمدلول علاقة غير قارة، إذ لا "يتطابقان" إلا من خلال بعض نقط التثبييت والإرساء. ٢- إن لعارضة الفصل(-) بين الدال (د) والمدلول(مد) قيمة خاصة (لم تكن لها بالطبع عند دو سوسير): إنها تمثل كبت المدلول"
19- أنظر:

ثنائية سوسير الأصلية. وقد تمثلت في ثنائية الشكل والمادة. وبذلك، أصبحنا أمام أربعة حدود: هي مادة المحتوى وشكل المحتوى ومادة التعبير وشكل التعبير⁽²⁰⁾:



تتصل مادة التعبير بما تقتطعه كل لغة من الأصوات الممكنة، وفق ما يلائم شكلها. وتعني المادة وجود قاسم مشترك بين كل اللغات. لكن هذه المادة لا قيمة لها بالنسبة لكل لغة على حدة، إلا باستحضار الشكل. وشكل العبارة مماثل للدال عند دو سوسير، لكن لا علاقة له بوصف المخارج والصفات، بل بالفونيمات الفارغة من الدلالة (والشكل طبعا أهم من المادة). أما مادة المحتوى، فهي المظهر الخاص بكل ما هو فيزيائي، لأنه نوع من الرؤية الشاملة لكل ما هو موجود في وعينا. وهي أيضا خاصة بمشاركة بين كل الفئات المتكلمة. ولذلك فإن المقصود عنده بالمادة، هو شكل تحليل كل لغة من اللغات لتلك الرؤية المتشاركة. وإذا كانت مادة المحتوى تقبل التمفصل إلى فونيمات (مقومات) مثل [+ كائن + حي + ...]؛ فإن شكل المحتوى، هو الذي يساعد على التمييز بين دليل وغيره من الأدلة التي تنتمي لنفس الحقل المفهومي، وذلك لأن الشكل ليس شيئا آخر غير العلاقة القائمة بين دليل وآخر داخل نفس النسق اللغوي. وهذه العلاقة إما استبدالية أو مركبية. وباختصار، فإن مادة التعبير تتشكل من المادة الصوتية المنطوقة غير الوظيفية، أي من

المادة التي تشكل موضوع علم الأصوات (الفونيتيك وليس الفونولوجيا). أما شكل التعبير

فمكون من القواعد الاستبدالية والمركبية. وتتشكل مادة المحتوى من المظاهر العاطفية

والإيديولوجية والمعنوية للمدلول، أما شكل المحتوى فيحدّد، باعتباره تنظيما سوريا بين

²⁰- يلاحظ إضافة إلى ربطه اللغة بالشكل فقط، أنه، على غرار دو سوسير، يلغي المرجع..

المدلولات، بواسطة غياب أو حضور سمة دلالية ما.

إن ما يلاحظ بخصوص إضافة بالمسيلف، هو استفادته من الإمكانيات الغنية التي أتاحتها مفهوم القيمة السوسيري؛ وذلك بفضل نظره إليه في مستويي التعبير والمحتوى، سواء تعلق الأمر باللغة الواحدة في علاقتها ببقية اللغات، أو تعلق الأمر فقط بالدليل الواحد في علاقتها ببقية أدلة النسق الذي ينتمي إليه⁽²¹⁾.

من الواضح أنه لم يكن لهذا التطوير أن يوجد، ما لم ينظر إلى اللغات في علاقتها بالفكر والعالم، وإلى الأدلة بوصفها تحقيقا لفكرة مرتبطة بحالة عالم. ومن الواضح أيضا أنه قد ركز بشكل خاص على مستوى خضوعها للتجارب التواصلية المرتبطة بالكلام. ولعل هذا التركيز هو الذي دفعه إلى تدعيم ثنائية: المحور الاستبدالي/المحور المركبي، بثنائية: التعيين/التضمين.

لقد سمح هذا التعريف - بفضل تفصيلاته وشموليته - للسيميائيين البنيويين بصياغة أنظمة تحليلية وبناء نظريات نصية، تظهت خصوصا في تصور رولان بارط وغريماس وإيكو. ولكي نبرز الخلفية الأساسية لمنطق الاختزال الكامن في تنظيره للسيميائيات الإيحائية، سنعمل على إبراز أهمية مفهوم الاستمراري:

3 - 1 الاستمراري وانسجام الاختزال والتحليل:

يعين مفهوم الاستمراري المطلق حالات العالم المترابطة والمنسجمة بشكل لا محدود. ويشمل الشكل والمحتوى، اللذين ليسا سوى عنصرين متضامين فيه ومقتطعين منه. وتبرز أهميته خاصة في محايته لتشكيل الزوج (التعيين/التضمين). إن الاستمراري، بفضل تشكيله لما يشبه مفهوم أساس الدليل⁽²²⁾ عند بورس، ليسمح للذهن - كلما حضر في الوعي

²¹- لقد ربط دو سوسير مفهوم القيمة أساسا بمستوى المدلول (المحتوى)، وقد جعل ذلك المفهوم آلية لتحديد العلاقات الاختلافية القائمة بين المدلولات المنتمية لنفس اللغة الطبيعية، وبين المدلولات التي تعين نفس الشيء وإن كانت تنتمي للغات مختلفة.. بينما لم يربطه بالادل، وذلك لأن هذا الأخير يقوم - تبعا لتحديده النسقي - في علاقتها بمدلوله على الاعتباطية، التي تفرز بالضرورة اختلاف دالات اللغات. ومن ثمة، تمنع أي حكم عليها.. وبالنظر إلى هذه الحقيقة، لم يكن من الممكن تحديد قيمة الدال في مستوى اللغات، ولكن فقط في مستوى اللغة الواحدة.. ويمكن بناء على هذه الملاحظة، استنتاج علة رفض بالمسيلف الضمني لمبدأ الاعتباطية²²- يعني أساس الدليل النوعيات التي بناء عليها يؤشر الدليل على موضوعه الدينامي.

دليل ما - بأن يستحضر الاستبدال المناسب لذلك الدليل على مستوى الشكل والمادة وفي علاقتهما بالتعبير والمحتوى⁽²³⁾.

إذا كانت علاقة عناصر الدليل تقوم في المستوى المجرد على الضرورة، وتحدد حالة فكر وعالم، فإن نسخته التي تؤثر عليه، تعين المعنى في مستوى التحقق والوجود (أي المعنى على وجه الحقيقة وفق البلاغة العربية)، وهو المعنى الذي يسميه المعنى التعييني. أما المعنى الإيحائي، فهو حصيلة سيرورة تقتضي ربط الدليل - المصدر بالاستمراري الذي يؤثر عليه، ثم انطلاقاً من عناصر هذا الاستمراري يجري توجيه معنى مناسب من بين المعاني المتعددة. وهذا المعنى الموجه هو المعنى الإيحائي. إنه يتميز بكونه غير منحل مباشرة عن الدليل المجرد، بل مطور عن انحلال كامل⁽²⁴⁾ يشكل مفعول التأويل..

وفق هذا المعنى يكون الاستمراري، رغم كونه مغيباً من قبل السيميائيين البنيويين، خلفية عميقة لبناء مفهوم مقبول للنص، ولممارسة الاختزال أثناء التحليل. يبدو أنه بناء على هذا تم النظر إلى النص بوصفه دليلاً، فالدرك الإظهار الخطي دالاً والمضمون مدلولاً. ويقتضي ذلك اعتبار المدلول بنية افتراضية، نصل إليها عن طريق تمثيل مجرد، يجعل النص المظهرَ استمراريًا حافلاً بكل العلاقات التي يوجهها، والتي يتم العمل على تركيبها في الذهن بغية الوصول إلى نواته المولدة. يترتب على كل ذلك، أن الدليل اللغوي - الذي يتألف، وفق تحديد بالمسليف، من مجموعة من الصور (figures) - يتحول، وهو يأخذ معنى النص، إلى بنية ضامة لدرجات بنائية جديدة [: من بينها (المقاطع والضمائر والإيطوسات.. والمؤشرات الزمنية والتبئير..)]، مثلما يتحول المدلول من تصور ثابت ومجرد إلى حصيلة اختزالية. وهي الحصيلة التي تدعى تبعاً للخلفيات الموجهة لتشكيل دلالة النصوص: إما بنية أولية للدلالة (غريماس) أو بني كبرى (فان ديك) أو بنية دالة

23- يشبه الاستبدال الناتج عن الاستمراري الموضوع الدينامي عند بورس.

24 ليس هذا الاستمراري إلا مستوى أولانية الدليل والأدلة التي تشترك معه ولو في خاصية واحدة. وذلك لأن الاستمراري يشكل خزاناً متكاملًا، لكل ترابطات عناصر الدليل - المحددة من قبل بالمسليف - مع عناصر الأدلة الأخرى التي يشترك معها في النوعيات. وينسجم هذا الربط مع الانحلال الكامل الذي يعبر، وفق تصور بورس، عن تحويل الدليل - قانون إلى أيقونة نوعية. ثم بناء على ذلك الانحلال تنجز عملية انتقاء معنى ما من معاني هذا الخزان. ويشكل هذا المعنى المنتقى بالنسبة للنسق البورسي مؤشراً مطوراً، ويشكل بالنسبة للنسق اليال مسلافي المعنى الإيحائي. وتجدر الإشارة إلى أن انتماء الدليل الإيحائي إلى مقولة الوجود التي ينتمي إليها المعنى التعييني، لا يعني التماهي الأنطولوجي بينهما، أو تماهي السيرورتيين الذهنيين المؤديتين إليهما.

(غولدمان).. إلخ.

4 - الاختزال من وجهة نظر سيميائيات غريماس:

تكمن أهمية أطروحة غريماس، كما أشار (كورديدا)⁽²⁵⁾ في تنقيحها لموضوع علم النص من المستويات السطحية، إلى المستويات المحايثة. فقد حاول، انطلاقاً من تصور تلك المستويات، ضبط شكل معنى النص. فقد افترض وجود بنيات محايثة أساسية، أوجزها في بنيتين ذاتي بعد جشتالي، أخذتا تسميتين متضادتين هما البنية العميقة والبنية السطحية. وقد تصورهما بمقابل بنية ملموسة ومادية هي البنية الإظهارية⁽²⁶⁾.

وتعتبر البنية العميقة عنده عالماً من المحتويات المقلصة ، نصل إليها انطلاقاً من تجريد مكونات النص عن طريق تمثل التناظرات (Isotopies) التي تقوم عنده بوظيفة منح أجزاء الخطاب التلاحم والانسجام الدلالي، وبواسطة تمثل آليات النحو السردى السطحي، وخاصة مفهوم العوامل الستة والوظائف الملازمة لها. وتشكل البنية العميقة من بنية مؤلفة من علاقات وعمليات ذات بعد منطقي؛ ولكنها - تبعاً لتعريفه النظري لها - ذات علاقة بالشكل الفعلي لوجود الفرد أو الجماعة، أي أنها متصلة بالإيديولوجيا. أما البنية السطحية فهي مجموع الآليات، المتصورة انطلاقاً من مقولات نحو ما وراء إظهارى موسوم بالتلاؤم مع قواعد الجنس، والتي توظف لتحيين تلك العلاقات من أجل جعلها دينامية. ومهمة هذه البنية - التي هي بالمقارنة مع البنية الإظهارية، بنية ما وراء إظهارية - تكمن في إعداد المحتويات والقيم وأشكالهما قبل أن يتجسدا في الإظهار المادي للنص.

لكن إذا كانت رؤية هذه البنيات، في مستوى نظري مجرد، تجعلها تبدو منتجة؛ فإن رؤيتها بوصفها معياراً لاختزال نص فعلي، يجعلها غير مقنعة. إن خطاطة غريماس - وهي تتمظهر متمفصلة في النحوين المعالقين للبنيتين الما وراء لغويتين - تحاول ، كما سيكاد هو نفسه، كشف كيفية بناء المعنى وحسب⁽²⁷⁾. إن كيفية بناء المعنى تختلف بالضرورة عن

J. Pétitot, La morphogenèse du sens. op. cit. du p (48 à 52)

²⁵- أنظر:

A J. Greimas, Du sens. p / p (135/136)

²⁶- أنظر:

²⁷- نفس المرجع. من ص7 إلى 17.

كيفية بناء النص. فبناء المعنى، هو قبل كل شيء، قضية ذريعية تداولية، ترتبط بالمعرفة الخلفية، وبالوضعيات الشارطة لفعل الإدراك.. ومن السمات المميزة لهذه السيرورة الذهنية المتضامنة كونها غير محصورة عند ما هو مكتوب ومستحق لاسم النص.. بينما يكون بناء النص، قبل كل شيء، قضية أجناسية، ترتبط أساساً بحدود الجنس والخطاب.. من هنا يمكن أن نلاحظ أن خطاطته، وهي تزعم أنها تقدم وصفا لشكل المعنى، لا تقدم، في الواقع، إلا وصفا صوريا لبناء ما لنص سردي ما. ولذلك فإن الحدود المنطقية التي اقترحها غريماس للاختزال، حالما تملأ بالمحتويات المستنتجة من النص بواسطة آليات الاختزال المفترضة من قبله، تفقد منطقيتها. ومن ثمة، يغدو القالب المنطقي كله، كما لو كان ذريعة لإعطاء الحدوس والفرضيات صبغة علموية. وهكذا تفرض هذه الحقيقة وضع تساؤلات عميقة حول سيرورة الاختزال عنده، وحول مدى ملاءمة آليات البنيتين لخصوصيات الخطاب السردي:

ترتبط المرحلة الأولى لشكل بناء المعنى عند غريماس، ببنية أولية للدلالة. وهذه الأخيرة هي عبارة عن مناط (Sémème) ذي حدين متضادين. وتشكل هذه البنية، في مستوى التلقي، نهاية لسيرورة الاختزال الموجهة عمودياً، انطلاقاً من البنية الإظهارية (المظهر المادي للنص)، الشيء الذي ينجم عنه كونها بنية فرضية محضة ناتجة عن فعل تداوتي لقارئ ما. ومهما كانت قدرات هذا القارئ فإنه يستلج بالضرورة من قبل البروتوكول المنهجي الذي يقوده من الإظهار إلى البنية الأولية للدلالة. ويتمثل هذا الاستلاب في ضرورة تخلصه من البعد الإيديولوجي⁽²⁸⁾ (ذلك أن كل البنى الأولية، تأخذ في الغالب، شكل زوج ضدي شبه كوني) الشيء الذي يتناقض مع طرحه النظري الذي ينحو نحو ربط البنى العميقة بالإيديولوجيا⁽²⁹⁾، بل إن نفس الشيء يلاحظ حتى إذا ما اعتبرت خطاطته خطاطة نظرية للإنتاج، وذلك لأن الآليات المعطاة من قبل النحويين الموسطين للمرور من الدليل – التفكري الذهني، إلى الدليل – النصي (البنية الإظهارية)، لا تسمح بذلك إطلاقاً، لأن المعنى الإيديولوجي المؤسس – والذي ليست البنية الأولية

28- من مميزات استناد الاختزال على البروتوكول المنهجي لغريماس، ضرورة تغييب المعنى الإيديولوجي ليس للنص وحده، بل للذاتين المنتجة والمتلقية..

29- أنظر المرجع السابق (من ص 135 إلى ص 155)

للدلالة سوى عماد مادي له (أي موضوع مباشر أولي له) - يتطلب من أجل وصف سيرورته الإنتاجية، ليس نحوين مستندين على مقولات منطقية وأجناسية، ولكنه يتطلب الاستناد على مقولات مطورة انطلاقاً من بلاغة ذريعية.

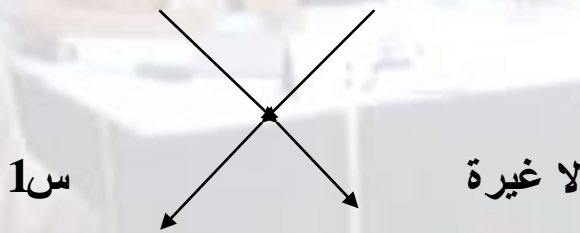
أما بتجاوز كل ذلك، والاكتفاء بالتساؤل عن إمكانية استجابة العلاقات والعمليات المشكلة للمربع السيميائي الضابط لمنطق تمفصل البنية العميقة المؤسسة للنصوص السردية الموجودة وجوداً فعلياً: هل توجد الملاءمة بشكل مطلق، أم توجد فقط تحت إرغامات البروتوكول المنهجي؟

ولكي تكون الإجابة ملموسة لا بد من افتراض وجود المحلل أمام نص سردي. ولتحقيق ذلك فلنفترض أن مدار هذا النص يمكن اختزاله، على سبيل المثال، في دليل «الغيرة»، ولنفترض أن محتواه المقلوب⁽³⁰⁾ يصف حياة هادئة ومطمئنة، بينما يصف محتواه المطروح حياة مزقت الغيرة هدوءها..

بناءً على ذلك سيكون المناط المستنتج المناسب لهذا النص هو «الغيرة». وهنا سيطرح على المحلل مشكل كيفية مفصلته إلى مقومين متضادين ينسجمان فعلاً مع محتوى النص. ومن ثمة، يطرح مشكل كيفية إسقاط العلاقات على حدود المربع المجردة، خاصة وأن المحتوى المقلوب لا ينسجم إلا مع المقوم «لا غيرة»

س1

غيرة؟:



ومن الواضح أن مثل هذا النص، يجرج الادعاء القائل بكون مقولات النحو العميق كونية،

³⁰ المحتوى المقلوب عند غريماس هو المحتوى القضوي، الذي يسبق التعرف المؤدي عادة إلى التحول. أما المحتوى المطروح، فهو الذي ينتهي النص منفتحاً عليه.. أنظر: Greimas, Du sens. op. cit. p 146

مثلاً يجرى المحلل المستند إليها. فمحلل النص السابق لا يملك، وهو يستند إلى مقولات النحو العميق، سوى التخلي عن المناط الدلالي الذي استنتجه من تفاعله مع دلالة النص التقنية، وإبداله بمناط آخر يتناسب مع العلاقات التي تقتضيها حدود المربع!! كأن يستبدله بمناط مناسب ل (زمنية البطل النفسية) وقابل للتمفصل إلى مقومين متضادين مثل [السعادة (م.خ) التعاسة]..

وهكذا يتضح أن البنية الأولية لدلالة نص ما، ليست فقط، فرضية خاصة بكل قارئ أو بعزم أي محلل - كما لاحظ بوتيري ذلك⁽³¹⁾ - بل إنها قد تكون مفروضة من قبل البروتوكول المنهجي، أكثر من كونها مفروضة من قبل التفاعل بينهما..

5 - آليات الاختزال عند أمبرتو إيكو:

5-1 المعالم العامة لنظريته:

من الواضح أنه من الصعب أن يزعم المرء أن بإمكانه استخلاص خصوصيات نظرية السرد عند إيكو؛ وذلك من جهة نظراً لكون مشروعه لا زال منفتحاً، ومن جهة ثانية نظراً لكونه من الذين يستعيدون تحديداتهم ويعدلونها تبعاً لتطور معرفتهم.. ولذلك لن يكون التأطير اللاحق إلا محاولة تقريبية:

تمتاز نظريته عامة، بكونها نظرية سيميائية عامة، فرغم الهيمنة المحسوسة للبعد الذريعي، فإنها تشمل البعد التركيبي والدلالي. وبفضل كون البعد الذريعي هو المعلم الذي من خلاله تأخذ الأبعاد الأخرى أوضاعها، فإن نظريته تاريخانية واجتماعية وثقافية وإيديولوجية. كما تمتاز بصفة خاصة:

(أ) برفضها لما أسماه (كانط) ب « النهائية بدون هدف » ، وذلك لأن النص، بالنسبة له، لا يتحرر أبدا من إرغامات الخطاب اليومي والتاريخي والممارسي.

(ب) على الرغم من كون إيكو أصر على عدم الفصل بين الإنتاج والتلقي⁽³²⁾، فإن تحديداته تميل أكثر إلى الرؤية التلقائية، إذ لا تبدو مرتبطة بالإنتاج إلا بشكل غير مباشر يقتضي أن يؤول لكي يبدو جليا.

(ج) لقد رفض إيكو مقولة المرجعية الواقعية، وعوضها بالمرجعية الثقافية، وذلك بناء على قناعته بأن النص ليس سوى تمثيل بنيوي للتحيين الدلائلي الملموس. وقد نتج عن ذلك نزعه قيمة "الواقعية" عن الروايات التي شاع اعتبارها روايات واقعية، ومن الأمثلة على ذلك اعتباره لرواية فلوبيير الشهيرة (السيدة بوفاري) رواية معبرة عن واقعية ثقافية وحسب، وذلك نظرا لقناعته بأن ما يبدو واقعيًا، ليس في الحقيقة إلا ثقافيا، ولذلك فإن كل فعل تسمي ينجزه القارئ، لا ينجزه إلا في حدود وجوده الثقافي⁽³³⁾.

وتشكل هذه الخصائص الثلاث، أهم مميزات نظريته الدقيقة، التي تتحكم في تحديده للنص السردي. ويبدو ذلك واضحا من خلال العناصر الستة التي قدمها في كتابه «
القارئ في الحكاية»: 1 - عدم [جدوى] التساؤل عن صدق أو كذب الأحداث؛ 2 -
ارتباط بعض الأفراد بأسماء خاصة؛ 3 - تموضع متتالية الأعمال في الزمان والمكان؛ 4 -
تعتبر تلك المتتالية كما لو كانت منتهية (أي أن لها بداية ونهاية)؛ 5 - لكي يقول النص
بشكل قطعي ما حدث (س)، ينطلق من حالة أشياء بدئية تهم الفرد (الشخصية) وتتابعه
من خلال تحولات الحالات، وبذلك تتيح للقارئ استثمار فرضية التساؤل عما سيجري
فيما سيتلو من مسرودات..؛ 6 - يمكن لكل المسار الحدثي الموصوف من قبل الحكوي،
أن يلخص بمتتالية من القضايا الكبرى - هيكل الحكاية الذي سماه "فابولا" - بإقامة
مستوى تنابعي للنص، وهو مشتق وليس متماهيا مع الإظهار الخطي⁽³⁴⁾.

وقد بلور هذه العناصر الافتراضية النظرية في خطاطة مؤلفة من تسع بنيات (35)،
تنسجم مع الإنتاج والقراءة. وتتميز تلك الخطاطة بكون عناصرها تنضوي على ترسامة
هائلة من المصطلحات الإجرائية، والتي تأخذ في أغلبها شكل أدوات للتلقي، وأهمها
الموسوعة:

5 - 2 - الموسوعة وآليات الاختزال:

تكمن وظيفة الموسوعة في منح النص صفة *المقروئية* اللازمة للحد الأدنى لفهمه،
وذلك بفضل كونها تقوم بلحم يؤدي إلى انسجام بنيات النص وبنيات العالم، لتسمح من
ثمة، بالانتقال من الإظهار الخطي إلى عالمه: فإذا كانت عملية الإدراك والفهم لا يمكنها أن
تنطلق إلا من الإظهار الخطي، المشكل للواقعية المادية الوحيدة للنص، وكان الإظهار
الخطي عبارة عن متتاليات من العبارات، فإن إسناد المعنى إلى تلك العبارات، يقتضي
امتلاك الكفاءات السيميائية⁽³⁶⁾، التي هي كفاءات موسوعية. وهي كفاءات تتمفصل في
مستوى تعالقتها مع النص، إلى سنن عامة وسنن فرعية. وقد تأخذ هذه السنن والسنن
الفرعية، في علاقتها بالبنيات الخطابية، أبعادا ثقافية أو بلاغية أو أسلوبية أو كلها معا، كما
قد تأخذ أبعادا تقنية معرفية في علاقتها بالبنيات السردية مثل السيناريو والإطار..
والواقع أنه بفضل إجرائية معطيات الموسوعة هذه، يغدو الاختزال ذا صبغة علمية.
بيد أنه لا يغدو كذلك إلا بتحول تلك السنن إلى *ما فوق التسنينات*، التي تضطلع بدور
المؤولات التي تصفي المحتويات المتراكبة في الإظهار، وتختزنها في محتويات أكثر محاثة
وكتافة - وهي المحتويات التي تأخذ في المستوى الذريعي الموسوعي اسم *مدار الحديث*
Topic⁽³⁷⁾، وتأخذ في مستوى الخطاب الإظهارية اسم *التناظر* - وهكذا دواليك، إلى أن
يتم الوصول إلى منتهى الاختزال التلقياقي، الذي هو عند إيكو، كما هو عند غريمانس،
عبارة عن *مناط* مناسب للنص. ويعادل المناط مضمون العنصر السادس المتعلق ب(هيكل
الغابولا).

35- نفسه. ص: 93.

36- نفسه. ص: 95.

37- إن مصطلح مدار الحديث هو ترجمة لمصطلح: Topic. وقد وردت هذه الترجمة في كتابات محمد مفتاح.
وسيتم اختزاله لاحقا في المدار، وذلك حتى يسهل إسناده إلى مصطلحات أخرى.

5-3 - الإحراجات المواجهة لآليات الاختزال:

تقتضي الموضوعية القول بأن إيكو، كان واعيا بالإحراجات التي تواجه آليات الاختزال التي حاول تطويرها، ومن ذلك تحفظه على فكرة غريماس القائلة بكون النص هو **مناط** احتمالي، أو أن النص هو انتشار فعلي لـ **مناط** ما. وقد تمثل ذلك التحفظ في ربطه لتلك الفكرة بإرغام منهاجي فقط، إذ النص، كما يرى، وإن كان في واقع الأمر امتدادا للعديد من المناطات، فإنه يكون نظريا، أكثر إنتاجية القول بإمكانية اختزاله إلى مناط واحد. فحكاية صياد ما [التي مثل بها غريماس] لا تختزل إلا ما يمكن أن تقوله لنا موسوعة مثالية عن الصياد [إنها مجموع السيناريوهات السننية المناسبة] وهي سريان اجتماعي يتطلب دقة في البحث من أجل اكتشافه⁽³⁸⁾. وقد تمثل تحفظه أيضا، وإن بشكل ضمني، في إشارته إلى أن التمثيل الموسوعي لمناط ما - إذا أخذ في مستواه الكوني - يظل نسبيا جدا.. وفي تأكيده على غياب الواقعية الفعلية بمقابل حضور واقعية ثقافية..

ولعل هذا الشك المصاحب لتحديداته، هو الذي فرض عليه الالتجاء إلى تصور القارئ النموذجي. هذا الالتجاء الذي أدى به إلى إضافة مقدمة غير نظرية إلى مقدماته النظرية. وهي المقدمة (غير النظرية) التي تحققت في مبدأ **التعاون**، والتي أضحت شرطا أساسيا لنظريته التلقيائية. ولقد نتج عن حدة وعيه بتلك الإحراجات، استعارته لمفهوم العوالم الممكنة، وتفعيله إجرائيا بعد إعادة تحديده. ويبدو - من خلال البنية السابعة المخصصة للحولات الاستنتاجية، ثم من خلال البنية الثامنة المخصصة لبنيات العالم - أن استعارته إياه قد أتت نتيجة فعاليته في تدقيق مسيرتي الانتشار الإنتاجي والاختزال التلقيائي.

5-4 - مضمون آليات الاختزال والتدلال البورسي:

يمكن في نفس الوقت اعتبار تحديد إيكو لبنيات النص السردي، وفق ذلك الشكل⁽³⁹⁾، تحديدا لآليات الاختزال النازلة عموديا انطلاقا من الإظهار إلى الفابولا. ولما

³⁸ - نفسه. ص: 28.

³⁹ إن تحديد إيكو لبنيات النص، وفق ذلك الشكل، يدعو إلى ربط علاقات بين أجزاء تصوره وبين تصورات أخرى، مثل علاقة الموسوعة بالذخيرة عند إيزر، والجولات الاستنتاجية بطاقة النفي.. وعلاقة الفابولا بالماكرو - قضايا عند ديك.. وبما أن تعداد هذه العلاقات سيؤدي إلى تشعبات جمة، فليس من اللازم إثقال هذه الدراسة بها،

كانت الفابولا مجرد اسم آخر للمناط الذي استعاره من غريماس، فسيتم الاكتفاء برؤية كيفية تشغيل كل منهما لهذا الأخير(المناط)، وذلك من أجل محاولة إدراك تميز نظرية النص السردي عنده، قبل قراءة آلياتها انطلاقاً من المرجعية البورسية التي استند إليها: إن أول ملاحظة يمكن ذكرها بخصوص استعارته لمفهوم المناط، هو إحراج هذا المفهوم لفكرته الواضحة التي تجلت في رفضه لتصور خطاطة إنتاجية محاثة، بدعوى أنها خطاطة ما وراء نصية. ويكمن هذا الإحراج في كون المناط مرتبطاً بمرجع نظري يفيد إمكانية التصور المحايث لآليات بناء النص في الذهن، وذلك بفضل كونه يعبر عن النواة المجردة التي تشكل أصلاً لانتشار النص الإظهارى.

أما بتجاوز هذا الإحراج، والاهتمام فقط بشكل توظيف غريماس وإيكو لهذا المفهوم، فإننا سنلاحظ أنه رغم كونه ناهضاً عن نفس التصور المنطقي، فإن شكله الملموس (أعني القيمة الدلالية التي يأخذها في علاقته الافتراضية بالنص الذي يُفترض أنه تشعب وانتشار له) مختلف. فإذا كان يأخذ عند غريماس شكل صنافة مؤلفة من حدين «سائين» يصلحان لعدد غير متناه من النصوص، لأنهما يجسدان، في الواقع، معياراً صورياً لمراقبة التشعب والانتشار المنطقيين⁽⁴⁰⁾، فإنه يأخذ عند إيكو شكلاً ملموساً. ويأخذ هذا الشكل الملموس بفضل ارتباطه النسبي بما يقدمه الإظهار الخطي، إذ يبدو كما لو كان بقايا قراءة - كما وضحها ديك⁽⁴¹⁾ - ويمكن أن نستدل على ذلك، من خلال تحديده لمناط رواية الأحمر والأسود لستاندال: « مات نابوليون يوم الخامس من ماي سنة 1821 »⁽⁴²⁾. ويوضح هذا المثال، أن إيكو قد استعار المصطلح التقني من غريماس، لكي يشحنه بمحتوى مصطلح الموضوع المباشر البورسي. وإذن فإن نواة النص عنده هو الدليل - المصدر الذي يرتبط بالموسوعة. وهو دليل حملي، يقبل أن يطور إلى موضوع دينامي

وسيتم الاكتفاء فقط بمقارنة شكل حضور وتوظيف مفهوم المناط عنده، قياساً إلى شكل حضوره وتوظيفه عند غريماس وذلك نظراً لأهمية هذا المصطلح في توضيح شكل الاختزال.

⁴⁰ - أنظر: J. pétiot, La morphogenèse.. op. cit. du p 48 à52

», in Le texte, structures et fonctions.. T. A V. Dijk, « :

⁴¹ أنظر -Théorie de la littérature. , Picard, Paris, 1981. p 83

U. Eco, Lector.. p 58

⁴² - أنظر:

انطلاقاً من تفعيل كل أنواع المؤولات، كما يقبل كل أشكال التطوير (متى حدث ذلك..؟ كيف حدث..؟ ولماذا..؟.. إلخ). ويتأكد شكل توظيفه هذا، في مكان آخر، حين اختزل حكاية رواية السيدة بوفاري، قائلاً إننا نخطئ حين نقول عنها إنها « زوجة طيب تتمتع بحياة هادئة» رغم كون بداية الرواية تقبل بذلك، ونصيب حين نقول « إنها حكاية زوجة خائنة، كانت برجوازية صغيرة، ثم ماتت »⁽⁴³⁾. وهكذا يؤكد شكل الاختزال مرة أخرى، أنه تحيين لثنائية الموضوع البورسي، حيث يبدو جلياً أنه يجعل المناط المستنبط موضوعاً مباشراً، والنص المظهر موضوعاً دينامياً له. إذا صدق هذا التحليل، فإن إيكو الذي يعتبر من أبرز مطوري نظرية المؤولات البورسية، يتعارض معه هنا، وذلك لأن ما يستنتج من أمثلة بورس الإجرائية، المناظرة لإجراءات إيكو السابقة، يؤكد أنه يعتبر الإظهار، سواء كان في شكل نص لغوي أو غيره، ليس سوى موضوع مباشر لموضوع دينامي يؤشر عليه الإظهار نفسه بفضل السياق⁽⁴⁴⁾. يتضح من خلال المحتوى الملموس للمناط، والذي يتناقض مع تحديد غريماش، ويتضاد مع تصور بورس للإجراء المشابه له والمتمثل في النزول العمودي نحو الدليل المحايث، أنه يعاني من خلل ما. والواقع أن هذا الخلل يؤثر على تراتبية كل البنيات التي اقترحها لكي تكون آليات للإنتاج والتلقي. ولكن لكي لا تستبق الأمور، ولكي يكتمل تحليل وضع المناط الذي هو عنده في نفس الوقت بداية إذا كنا إزاء الإنتاج، وناتج الاختزال إذا كنا إزاء التلقي، يمكن القول إنه من جهة غير مراقب تجريبياً، ومن جهة ثانية غير منسجم مع بقية الآليات، سواء اتصلت بالإنتاج أو بالتلقي: ففي حالة قبول كون تحديداته تتصل أيضاً بنظرية للإنتاج، فإن ذلك سيفرض تصور المناط دليلاً - مصدراً، يحضر إلى ذهن المنتج في شكل موضوع أولي، ثم يخضع بعد ذلك إلى التطوير الذي توجهه الآليات الموصوفة إلى أن يتحول أخيراً إلى نص يحضر في الشكل المادي الذي يحدد موضوعه الثانوي، بحيث يكون هذا الموضوع الثانوي المظهر هو مؤول الدليل - المصدر، أو الموضوع الأول (المناط). إن هذا الافتراض في علاقته

⁴³ - نفسه. ص: 202.

⁴⁴ - يمكن الاكتفاء من أجل توضيح هذه الفكرة بتحليل بورس للدليل العسكري «ضعوا السلاح» والذي جعل موضوعه المباشر هو طلب الضابط من جنده وضع السلاح (أي المدلول المباشر للدليل الإظهاري نفسه)، بينما ربط موضوعه الدينامي بالسلطة الاعتبارية التي يتمتع بها الضابط، والتي تسمح له بإصدار الأمر إلى جنده وتقرض عليهم الاستجابة. ويشكل هذا الموضوع الدينامي في نفس الوقت السياق المناسب للدليل..

بالموضوع الملموس للمناط عند إيكو، يجعل الخطاطة الإنتاجية، تبدو متناقضة، وذلك لأنها في الأصل خطاطة إنتاجية، فُكِّرَ فيها انطلاقاً من فرضية تلقائية. ويتضح هذا أكثر إذا تمت مقارنة المناط بالموضوع، ثم تمت، بناء على تلك المقارنة، رؤيته في ضوء تصور بورس للتمثيل⁽⁴⁵⁾، حيث سيتضح أن حضور الموضوع في الذهن، وفق مؤول ما، يفجر كل الإمكانيات التي يقبلها السياق الذي يكون بالضرورة لقاء تفاعلياً بين الموضوع (الذي هو الدليل المصدر) وبين المؤول المتحكم في حضوره، كما يفجر كل الإمكانيات الوسطية للإظهار بما فيها قيود الخطاب وقيود البلاغة.. الشيء الذي قد يطمر نهائياً المؤول المباشر لذلك الموضوع (كما هو حال التوجيه المؤسس على المحاز..)

أما في مستوى التلقي، الذي يكون بموجبه المناط مستنتجاً، فإنه يتحين أيضاً وفق المؤولات التي يستطيع كل محلل تحيينها. ولهذا لا يمكن التقليل من خطورة الحسم في تحديد المناط انطلاقاً من النص، إلا بالاستناد - بشكل علني أو خفي - إلى فرضية وجود القارئ النموذجي مثلاً. وفي مثل هذه الحالة، وبالارتكان إلى التدلّال البورسي، فإن النص الذي هو نسيج من المؤولات، لا يكون بالنسبة للقارئ إلا موضوعاً مباشراً لموضوع دينامي لا يمكن استنتاجه إلا من السياقات المؤشر عليها من قبل ذلك النسيج الإظهارية نفسه، والذي يضم فيما يضم بعد السياق العام (أي الواقع كما يتبدى للمدرِّك). وبناء على هذا، فلن يكون المناط الذي استنتجه إيكو من رواية السيدة بوفاري مثلاً، ملائماً بالضرورة. لأنه ليس في الواقع إلا اختصاراً للموضوع المباشر⁽⁴⁶⁾. وذلك أن المناط أو الموضوع الدينامي، لا يمكن أن يكون بالضرورة كلمة مفتاحاً، أو جملة محورية، أو تلخيصاً مكثفاً للموضوع المباشر، بل الأرجح أن يكون تكثيفاً لفكرة مناسبة يعطيها البعد السياقي العام. ومن بين الأمثلة المناسبة لأن تكون موضوعاً دينامياً لتلك الرواية: (استلاب الطبقة البرجوازية في النصف الثاني من القرن 19..، أو التطلعات الذهنية لأفراد تلك الطبقة

- ⁴⁵ يلاحظ أن بورس، قد حدد التمثيل الإمكانية للموضوع في الفقرة (5.553)، بشكل قابل لأن يكون أساساً نظرياً لنحو الحالات، وللسيناريوهات العملية..

- أنظر: **Piece (C.S) Textes Fondamentaux De Sémiotique**, Traduction et notes B.Fouchier-Axelsen et C.Foz, ed, M.K. Paris 1987 . p 27

⁴⁶ إن ما يمنع إيكو من تجاوز السياق النصي نحو السياق الخارجي، هو المبدأ الأول من المبادئ المحددة للنص السردي (عدم التساؤل عن (ص أو ك) الأحداث، وحيث هذا المبدأ يساوي بين النصوص الروائية التخيلية والواقعية والتاريخية..

وحياتها. أو سلبية التربية في الأديرة المسيحية.. إلخ). ولا بد أن فلوير قد مثل أمام المحكمة، نتيجة إدراك المؤسسة السياسية أن الرواية مؤسسة على أحد هذه المناطق، أو ماشابهها، إذ ليس من المعقول أن يحاكم لأنه كتب رواية عن زوجة خائنة!

6 - خلاصة:

يتأكد من خلال هذه القراءة لخلفيات أهم الاتجاهات السيميائية التي سنت بشكل جلي أو ضمني مفهوما ما للنص الأدبي، وآليات لتحليله، أهما، وهي تنغيا البحث عن معناه أو إرساءه، كانت تجاهه بمعضلة اختزاله، لأنه لا يكون معطى مباشرة من قبل المظهر المادي للنص الذي تشكله اللغة، بل متخفيا فيها وبها، ولذلك لا يمكن أن يدرك إلا مستنتجا بفضل عمليات ذهنية هي في الواقع أثر اختزالي. وقد لاحظنا أنها تختلف من حيث تصورها للاختزال وسنها لآليات تحقيقه.

تبين أيضا أن الاختلاف تابع من جهة للاتباسية المعنى وتعددده ومن جهة ثانية لخلفيات إدراكه، الشيء الذي يجيل كل الاتجاهات السيميائية، وهي تحاول أن تجعل النص الأدبي موضوعا لها، إلى مناهج تشترك مع بقية المناهج في النسبية، كما أن اقتراها من هذا الموضوع يقلل من صرامتها العلمية المتصلة بهيكلها النظري العام. ولعل محاولة فتح حوار بخصوص هذه الخلفيات والاهتمام بها، هو شكل من الأشكال تعرفها وتمحيصها، وطريق لا بد منه لإعادة قراءة ما أنجز من تحليلات ونقود من قبل المهتمين العرب الذين استندوا إلى خلفيات سيميائية، وخاصة سيميائيات السرد ونظرية إيكو في سيميائيات التلقي، ومنفذ لتطوير التجربة العربية الفتية وفتحها على الأسئلة الجوهرية التي حاولت النظريات السيميائية طرحها والإجابة عنها.

السرد، والارتحال، والبحث، والاكتشاف

د. عبدالله إبراهيم

(العراق)

1. مدخل.

اقتربت فكرة الارتحال بالآداب الملحمية منذ القدم، فبالارتحال يمكن التعرف إلى عالم مغاير، وخوض تجربة مختلفة، وغالبا ما تعيش شخصيات أدب الارتحال في المجتمع الجديد دون أن تندمج فيه بصورة كاملة، لكنها عود بخبرة مضافة. وفي الآداب الخرافية، والملحمية، والشعبية، تدفع الصدق بالأبطال إلى الارتحال، فتتهياً للبطل ظروف مساعدة للوصول إلى المكان الجديد، وتُمدّ له يد العون في العودة إلى موطنه، وربما يكون ذلك مرتبطاً بحقبة التفكير السحري. وهذا النظام السردى شائع في الآداب القديمة، وقد تسرّبت تحليّاته إلى الآداب الحديثة؛ فكل سرد إنما هو وصف لتوازن، ثم فقدانه، والعودة ثانية إليه. والشخصيات، في الآداب السردية، لا تحتمل فقداناً مطلقاً للتوازن، وهي غير مؤهلة للانزلاق الكلي إلى منطقة غياب التوازن، وأمر استكشافها للعالم الجديد الذي ترحل إليه لا يقع بدواعي الرغبة المسبقة للاكتشاف، والتصميم على ذلك، إنما يقع الارتحال بناء على سلسلة أحداث مترابطة تدفع الشخصية إليها دفعا، ولا تختارها، إلا على سبيل الفضول، أو الواجب، أو التوهم، أو الرغبة في انتهاك محرم. وما أن تلوح فكرة الارتحال إلا ويخرّب التوازن، فتتوجّه الشخصيات إلى عالم آخر، وتنخرط في مغامرات متعددة، وبعد أن يتحقق ميثاق السرد الخاص بالارتحال، تقفل الشخصيات راجعة إلى عالمها الأول، فتشرع في استخلاص قيم اعتبارية مما مرّت به من تجارب، فالرحيل - حسب تيتز روكي - هو بداية، وهو وعد بالتطور، والتقدّم، والنمو، وهو يوحي بالكشف، والمغامرة، والنجاح. والمقصد قد يكون قارة جديدة، أو بلداً جديداً، أو مدينة كبرى، أو أي مكان آخر، فالاستقطاب بين "المعروف" و"المجهول" ليس مجرد مسافة جغرافية؛ لأن التناقض هو تناقض رمزي. والبطل لا يغادر مكاناً فقط أو يرحل منه، إنما الأهم من ذلك كله أنه يغادر "ذاته" (1).

وتشكل فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، مادة أساسية في السرد الحديث، وتتعدّد

ضروبها طبقا للسياقات الحاضنة لها. ومع أن الغالب هو ارتحال من مكان إلى آخر، لكن ذلك قد يترافق مع ارتحال في الزمان، أو ارتحال في الأفكار، فلا يشترط بالارتحال أن يقتصر على الانتقال بين الأمكنة، إنما قد يكون ارتحالا من الحاضر إلى الماضي، أو يكون بحثا في قضية، أو فكرة، بهدف كشفها، وكل ذلك يتيح للشخصية أن تخوض تجارب مغايرة، تتصل باختلاف الأمكنة والأزمنة، والقضايا التي يروم السرد تمثيلها. وغالبا ما يقترن سرد الارتحال، والبحث، والاكتشاف بما يمكن الاصطلاح عليه بـ "المغامرة السردية" التي يخوضها البطل في عالم مختلف عن عالمه من النواحي الثقافية والاجتماعية، وهذه المغامرة تقتضي سرداً يعنى بوصف التجربة، وهو مختلف عن السرد التفسيري الرتيب، والبناء المتتابع للأحداث، وتعقب تاريخ الشخصيات، ولهذا فرواية الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تقترح سردا مغايرا لا يولي اهتماما كبيرا للحكاية المتخيلة؛ لأن الأحداث تتمركز حول تجربة فرد باحث في عالم مغاير، ومن خلال ذلك يقوم السرد بوظيفة التنقيب والبحث في موضوع ديني، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو ثقافي.

إن التداخل بين الارتحال، والبحث، والاكتشاف، ثم التعرف، ينتهي برواية تنتقل من مرحلة التخيل السردى القائم على اختلاق حكاية إلى مرحلة المشاركة في بحث قضية إشكالية، وما تتميز به هذه الرواية هو الانحراف في صلب الموضوعات التاريخية والدينية والاجتماعية ضمن إطار سردي يمزج الوقائع بالمتخيلات، فالفرضية السردية قائمة على أساس الخلط بين الاثنين، وعملية التمثيل السردى تميل إلى نوع من التقريرية التي تجعل من كل ذلك موضوعا للبحث، وبهذا، لم تعد الرواية فقط حكاية متخيلة، إنما أصبحت أداة بحث في أكثر الأحداث أهمية في التاريخ والمجتمع. وينبغي التأكيد على أن هذه الوظيفة الجديدة للغة في الخطاب السردى الحديث بدأت تسنأثر باهتمام كبار الكتاب في العالم، إذ لم تعد اللغة وسيلة إيجاء، وترميز، إنما أصبحت أداة بحث وتحليل لأشد القضايا تعقيدا، فالموضوعات الدينية، والتاريخية، والاجتماعية، أضحت المادة الأساسية للسرد الأدبي، وتوارت العوالم الافتراضية التخيلية التي رسختها الرواية التقليدية.

يقول جورج ماي "إن تجربة الرحلة تختلف عن سائر التجارب الشخصية، لا فقط من حيث هي قابلة لأن تروى إلى الغير، وإنما لأنها تستجيب لحاجة من أكثر حاجات البشر

انتشاراً، وهي لذة الجديد، والغريب، والتغرب، والمغامرة" (2). والمتون السردية التي ستكون موضوعاً للتحليل تتباين في موضوعاتها، وقضاياها، وأفكارها الأساسية، وفي بنائها السردية والدلالية، لكنها تنتظم في إطار واحد يبرز فكرة الارتحال في ثنايا قضية، أو في الانتقال إلى مكان آخر مختلف، وتتلازم فكرة الارتحال بفكرة البحث، بما يفضي إلى نوع من الاكتشاف.

2. الارتحال والبحث.

يقدم كتاب "السيد إبراهيم وزهور القرآن" لـ "إريك إيمانويل شميت" (3) تمثيلاً لفكرة التسامح، والحوار بين العقائد، وتبادل الانتماء فيما بينها، والوصول إلى فهم مشترك لا يسمح بالاحتراب والتعارض، فهو كتاب سردي يرتحل بين الأديان بغرض اكتشافها. وهذه القضية خلافية بين المؤمنين بالعقائد السماوية، فبعضهم يرى أن تلتقي العقائد في منطقة حوار وتفاعل؛ لأنها، في نهاية المطاف، بالنسبة لهم، ديانات الله، وبعضهم يرى غير ذلك، ولا بد، طبقاً لهؤلاء، أن تجهز عقيدة على أخرى، وتمحوها، وتطمسها، وتنتصر، وتعلن الظفر، فحيثما تكون ثمة عقيدة فلا مجال للحوار والمداهنة، بل الحسم، وتأكيد النصر النهائي. تعيش المجتمعات في عالم منقسم على نفسه في انتماءاته الدينية، وهوياته الثقافية. وينبغي ألا يُغفل السؤال الخاص بالنوع السردى لكتاب "السيد إبراهيم وزهور القرآن" لأن المؤلف أنجز سلسلة من الكتب التي تعتمد أسلوب الترميز السردى للبحث في الديانات، فلديه كتاب "أوسكار والسيدة الوردية" وهو مكرس للمسيحية، ثم كتاب "طفل نوح" وهو مخصص لليهودية، وعن البوذية أصدر كتاباً بعنوان "ميلاريا". وجاء هذا الكتاب في البحث عن الصلة بين الإسلام واليهودية. وجميع هذه الكتب أصدرها ضمن سلسلة بعنوان "اللامرئي". وهذا التعبير له دلالة، فحينما نتحدث عن الديانات والعقائد فإنما نتحدث عن ظواهر لا مرئية؛ لأنها نظم ثقافية رمزية غير منظورة تمنح الهوية الثقافية، ومادام الكاتب مشغولاً بالعقائد الكبرى، فهذا يرجح أن كتابه يندرج ضمن فكرة الحوار الديني. وذلك متصل بحوار الثقافات والأديان.

ولكي تمضي عملية كشف الصلات المضمرة بين الأديان، وبخاصة اليهودية والإسلام، يحتلق الكاتب شخصيتين أساسيتين، ويجعلهما تقسمان الكتاب منذ البداية إلى النهاية،

وهما الشيخ المسلم "إبراهيم" والصبي اليهودي "موسى". والتركيز على عقيدتي الشخصيتين يظهر في الصفحات الأولى من الكتاب، فإبراهيم يؤمن بقرآن، ويفسره بحرية طبقاً لحاجته اليومية، أما موسى، وهو صبي يهودي، فتواجهه صعاب كثيرة، ولهذا يجد في إبراهيم معياراً لتصحيح أخطائه، وتجنب إخفاقاته، ووسيلة لفتح أفق الحياة أمامه. لا يلجأ إبراهيم، في أية مناسبة، لإقناع موسى بصواب وجهة نظره، فهو ليس داعية لدينه، إنما يقدم له فكرة عن ممارسة الحياة بصورة لا تتعارض مع الدين، فالدين شعور داخلي بالانتماء أكثر مما هو نظام عقاب وردع خارجي. وهذا هو المحفز لفكرة البحث والاكتشاف في العالم المتخيل للكتاب.

يؤمن إبراهيم بقرآن مرّن، يدفع به إلى ممارسة الحرية، وهو لا يجد في قرآنه إلا وسيلة يهتدي بها نحو ممارسة الحياة بطريقة صحيحة، ولا يريد منه أكثر من ذلك. لقد انتهى إبراهيم إلى الإيمان بقرآن يفتح الشهية على الحياة ولا يلجمها، يغري بها ولا يفظمها. وكل هذا كان نتيجة بحث واكتشاف ذاتيين قاداه إلى الارتحال عبر قرآنه المقدس، فاستخلص منه فكرة الحرية. وبالمقابل نجد موسى صبياً غصاً لا يظهر في عالمه ذكر للتوراة، لكنه يواجه بروادع ونواهِ ذات معنى ديني تنتهي به إلى التمرد على دينه، ونكرانه، واختيار الإسلام، والتسمي باسم "محمد". فإبراهيم مرّ بتجربة بحث ذاتي أفضت به إلى الاكتشاف، أما موسى فاضطر للمرور بتجربة غيرية ارتحل فيها بين عقيدتين، قبل أن ينتهي إلى مرحلة الاكتشاف.

يعيش موسى في أسرة مفكّكة، فقد هجرت أمه المنزل، وتعلّقت برجل غير أبيه، أما الأب الذي يمتنن الحمامة، فعادته الاعتكاف في البيت منطويًا، لا يخالط أحداً. يعيش مع كتبه وشرابه وعزلته، وليس له إلا موسى الصغير الذي يعامله بسوء، فيجبره على أداء كافة أعمال المنزل، ويعزله في شقة مظلمة خالية، ويراه عبداً وليس ابناً، وفوق ذلك يتهمه بالسرقة، وهو بخيل لا شأن له إلا تنغيص حياة الصبي، وهذا يتسبب في استياء الابن الذي يسعى لاسترضاء أب لا يُسترضى. وبمواجهة سوء فهم متواصل يلجأ الابن إلى الاحتيال، فيكون سارقاً، ويعترف بذلك "بما أنني أصبحت موضع شك، فلأفعلها إذن" (4). ويُدفع إلى مغادرة حال العبودية في أول يوم من بلوغه السادسة عشرة من عمره، ويكون ذلك

على يد بائعة هوى في شارع "الفردوس".

يتعرّف موسى إلى نفسه على يد بغي في حي يجيل اسمه على الجنة، فطقس العبور من منطقة التقوى اللصيقة بالجهل إلى منطقة المتعة المقرونة بالمعرفة جعله يتعرّف إلى ذاته، ويعيد اكتشافها. أما إبراهيم المعمّر، ببشرته القمحية الدالة على الحكمة، فقد نضجت تجربته عبر الترحال. وكان استبدال بالعزلة الحياة، وبالعجز الاكتشاف، وبالجهل المعرفة، وبالحدق المحبة. وكان مسلما ينتمي إلى "الهلال الذهبي" وهي المنطقة الممتدة من "الأناضول حتى بلاد فارس" (5) إلى كل ذلك، قاوم بجلد الكراهية، والعجرفة، وهو البقال المسلم الوحيد في حي يهودي لأربعين عاما.

بدأت العلاقة بين الاثنين بالسرقة، سرقة موسى لإبراهيم، فلأن موسى اضطر إلى ذلك بسبب أبيه المتزمت، والبخيل، فقد شمل إبراهيم بسرقاته. إن سرقة لأبيه مبرّرة من وجهة نظره، فهي انتقام من الأبوية التي استحالت عبودية، لكن سرقة إبراهيم كانت فقط لأنه "عربي" كما يعتقد الآخرون. يعرف إبراهيم بسرقات موسى منذ البداية دون أن يخبره بذلك، فهو يريد أن يقوده إلى فكرة أساسية مؤدّاها أن تلك السرقات ممارسة خاطئة، ومن أجل حمايته، وتقديم العظة الأخلاقية التي يريدها، يقول لموسى "إذا كان عليك أن تستمر في السرقة، فافعل ذلك عندي أنا" (6). ينبغي الآن تثبيت الآتي: يدفع تصرف الأب اليهودي الابن موسى إلى السرقة، ثم يكتشف نفسه على يد موسى، وتقود السرقة إلى التعرّف إلى إبراهيم، ثم كيفية حماية نفسه، وادخار المال من أجل الملذات في حي الفردوس لإثبات رجولته. وعلى هذا النظام المتعاقب تترتب حياة موسى، فهي مراحل مترابطة من الحوافز التي تترافق فيها حالات بحث واكتشاف.

يجد موسى نفسه مستقطبا من علاقيتين: علاقته الملتبسة بأبيه الذي يذكّر بـ "يهوه" إله بني إسرائيل العابس، والناقم، ثم علاقته المتفاعلة مع إبراهيم. مع الأول يحسّ بسوء تفاهم، وغياب تواصل، ومع الثاني يُغمر بالدفء، والنور، والحرية. يعرض إبراهيم على موسى فكرة الفرحة عبر الابتسام، فلكي يكون سعيدا فعليه الابتسام، ويستجيب موسى "أخذت أمطر العالم أجمع بوابل من ابتساماتي، ولم يعد أحد يعاملني كصرصار" (7). وينخرطان في علاقة إنسانية عميقة، فبعد أن يهجره أبوه يلوذ بإبراهيم الذي يعيره القرآن ليطلع عليه،

ويخبره بأن كل ما هو جميل في العالم يوجد في هذا الكتاب. حيازة موسى لقرآن إبراهيم تتسبب في التخلص من كتب الأب، إذ يشرع في بيعها فكأنه يبدد تراثا يهوديا يحول دون أن يمارس حياته "في كل مرة كنت أبيع كتابا كنت أشعر أنني أكثر حرية" (8). وحينما بلغه نبأ انتحار أبيه لم يحزن إنما استغرب لأنه اختار الموت تحت عجلات القطار في "مرسيليا" وليس في "باريس" حيث تكثر القطار، فالإكتشاف يبدد العجب.

ثم تظهر أم موسى لتعيد الارتباط به، لكنه يرفضها، إذ إنه ارتحل إلى عالم إبراهيم، وانتمى إليه، وسمى نفسه محمدا. لقد هجرته أمه اليهودية طفلا، وفتى غضاً، وحينما شارف على البلوغ التقطه الإسلام، وأعاد التوازن الداخلي إليه، ولم يعد من الممكن الرجوع إلى حقبة الضياع، فمن الصعب عليه العودة إلى ما قبل مرحلة الإكتشاف. يجد موسى نفسه بلا أب ولا أم، ولديه شك عميق في جدوى يهوديته، فيعرض على إبراهيم أن يتبناه، فيتحقق مضمون الارتحال بالمعنى الرمزي، إذ يصبح الأخير أباً له، ويحتفي موسى بالأبوة الجديدة "عندما كنت أقول "بابا" لإبراهيم كان قلبي يضحك فرحا، كنت أمتلى ثقة، كان المستقبل يتلأأ أمام عيني" (9). وإثر نجاح فكرة التبني يصطحب إبراهيم موسى برحلة إلى "الهلال الذهبي" ليتعرف إلى موطنه، فيطلعه على مباهج التصوف وطقوسه، وهناك يموت إبراهيم، فيما يمضي موسى وقد تعلم معنى الحياة دونما فرضيات مسبقة. وحينما يعود إلى باريس يصيح وارثا لإبراهيم في "كل أمواله، وبقالته، وقرآنه" (10). يرث موسى كل ماله صلة بإبراهيم: الأموال، والمكان، والكتاب المقدس. يمكنه إبراهيم من وراثة الدنيوي والديني معا.

ينبغي التفكير في مرحلة ما بعد انتهاء الكتاب، أي في كيفية تلقي معنى هذه الفكرة بعد أن ارتحل موسى من عقيدة إلى أخرى، واكتشف كونه الإسلام. فهل استحوذ موسى اليهودي على كل شيء له صلة بإبراهيم المسلم أم أنه هجر عقيدته، وانتمى إلى الإسلام، أم أنه طور عقيدة ثالثة تجمع مباهج العقيدتين، أم أنه تعرف إلى نفسه عبر تجارب الارتحال والبحث والاكتشاف؟. لو أخذنا بالاحتمال الأول نكون جانبا الصواب، فلا يمكن لعقيدة أن تطمس أخرى، أو تستحوذ عليها، ولم يقع ذلك في أي وقت من التاريخ، ولكن موسى، بحسب الاحتمال الثاني، ليس مسلما مترمّتا؛ فقد عرف الحياة الدينية

السمحة على يد إبراهيم، كما لم يكن يهودياً محضاً، ولكنه، في الوقت نفسه، ليس ذلك المسلم الذي انبثق من فراغ عقائدي. إنه شخص ثالث مرّ بالتجربة اليهودية، وانتهى بالإسلامية، أي أنه مرّ بطقس تحول ديني، فارتحل من عقيدة إلى عقيدة أخرى، واكتشف ما في تلك وما في هذه. وهو رمز تواصل تاريخي للحقيقة التي تتلون بالأديان المتعاقبة، لكنها ترمز لأطراد الحياة اللاهائية القائمة على الاكتشاف الدائم.

لقد فاض الإسلام على موسى عبر شيخ مجرّب اعتنق إسلاماً سمحاً يتفاعل مع الحياة، وينمو بنموها، ويواكب تطوراتها. وممارسة الإسلام في أفق منفتح هي التي تغري الآخرين به، وليس فرض تفسير ضيق له بالقوة؛ ففي عالم لم تزل للعقائد الدينية سطوة فيه لا خيار بين الإغراء والإكراه. لقد تخلى موسى عن عقيدته مكرهاً، وانخرط في العقيدة الجديدة راغباً، وبهذا انتهى إلى دمج الاثنتين، بعد أن أعاد تعريف نفسه بوساطة إبراهيم، وهذا هو رهان العقائد الكبرى عبر التاريخ قبل أن تتلاشى. قام موسى بارتحال، ثم بحث، أفضى إلى الاكتشاف، فقد احتل تو.

وتندرج رواية "شيفرة دافنتشي" لـ "دان براون" (11) في صلب القضية الدينية، لكنها تنطلق من فرضية بحث مغايرة لا صلة لها بالعبور من عقيدة إلى أخرى، إنما بالارتحال داخل عقيدة واحدة، بهدف تفكيك المسلمات المطمورة في ثناياها، فالرواية بحث في أصل المسيحية، وفي تاريخها، وعملية الاكتشاف تقترن بالارتحال إلى الماضي لوصف تحولات الرموز الدينية عبر سياقات ثقافية متعدّدة، وهي تعرض جملة من التصورات الشائعة عن المسيحية، والتأويلات المتصلة بها، وتبحث في كيفية كتابة الأناجيل، وما له علاقة بشخصية المسيح "الكرستولوجيا" وصلته بمريم المجدلية، والبعد الإنساني لشخصيته، وتقترح في الوقت نفسه، تاريخاً مغايراً للمسيحية. وقد أفصح المؤلف في مقدمة الكتاب عن معاونة جماعة من الباحثين المتخصّصين في شؤون الدين والفن له، وشكرهم على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي أدرجها في الرواية، وأكد أن وصف كافة الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السريّة في هذه الرواية هو وصف دقيق وحقيقي (12).

يتركّب النص من مادة تاريخية- دينية-أسطورية، داخل إطار سردي يعتمد تقنية التناوب السريع، فالرواية مشغولة بفكرة الاكتشاف، وتنهل من المدونة المسيحية، وتتطّلع إلى إزالة

الشوايب الزائفة التي علقت بها- كما يرى المؤلف- ثم تخريب المسلّمات التي ترسخت في وعي المؤمنين عن شخصية المسيح، وأسرته، وعلاقته بالمرأة، ونفضح الإستراتيجية التي اتبعتها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح البابوات وكبار رجال الدين منذ القرن الميلادي الثالث، وتريد بذلك هدم التصورات الشائعة في أذهان المؤمنين بالعميقة المسيحية التي رسّخها التفسير الكنسي الضيق للمسيحية، وتقدّم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة عن كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية.

وتثير رواية "شيفرة دافنتشي" السؤال الذي لا يخصّ المسيحية وحدها إنما الديانات كافة: ما الحقيقي، وما الزائف، في المعلومات المتداولة بين المؤمنين في سائر الديانات عن أنبيائهم، ورسولهم، وظروف نشأتهم، وكتبهم، وتكوين عقائدهم؟. وهي تريد التحقق من تلك المعلومات التي جعلها التعليم المدرسي المغلق، ومصالح رجال الدين، والسلطات السياسية، جزءا لا يتجزأ من الدين. فهل ما تتداوله الكنائس هو حقائق موثقة أم جملة افتراءات روج لها لقطع المسيحية عن أصلها البشري-التاريخي، وبخاصة الأثوثي، وربطها بأصل أبوي زائف؟. ثم ما الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إنسانا ارتبط بعلاقة جسدية مع المرأة، ثم تقصّدت الكنيسة بتر صلاته بكلّ ذلك لتوقف نسله البشري، فيصبح أبا رمزيا لجميع المؤمنين به بدون أبوة حقيقية؟. تذهب الرواية، بواسطة البحث، إلى التأكيد بأن الديانات رموز، وصور، ومجازات، وأنه ينتصر تأويل ما للدين في عصر ما تبعا لقوة المؤلّين وسيطرتهم على المجتمع، وبالنظر إلى أن الكنيسة هي الوجه الديني لمؤسسة الدولة الرومانية القائمة على مبدأ السلطة الهرمية الأبوية، فإن تفسيرها المعبر عن مصالحها هو الذي ساد بين المسيحيين، ولكي يُرسّخ هذا التفسير بين عموم المؤمنين، فلا بد من ممارسة قوة تلجأ إلى طمس أي رمز يمكن أن ينبثق للتذكير بالأصل الحقيقي للمسيحية، ثم تصفية كل من يتبنّى تفسيراً مغايراً للتفسير الكنسي الشائع، ووصمه بالهرطقة والمروق عن الطريق الصحيح. تجعل الرواية من هذه الأمر قضية بحث في الرموز المطمورة في مكان سري، ثم النزاع بين جماعة تريد إعلان السرّ للعالم أجمع، وأخرى تريد طمسه إلى الأبد لقطع دابر الحقيقة المتوارية في مكان مجهول.

على أن "دان براون" استثمر قضية شهيرة في تاريخ المسيحية ليجعل منها موضوعا للبحث،

وهي "الكأس المقدسة" التي يُعتقد أن السيد المسيح شرب منها في العشاء الأخير قبل صلبه، ثم اختفت منذ ذلك الوقت، والبحث جارٍ من أجل العثور عليها، وهي كأس تجسّد رمزيا الأصل الأنثوي للمسيحية، وبالنظر إلى هيمنة التفسير الأبوي فلا بد من تدمير الكأس، وعلى هذا نشأت جماعة تحتفظ بالكأس، عبر القرون، وتنتظر الوقت المناسب لإظهارها، فيما تريد الكنيسة العثور على الكأس من أجل تدميرها؛ لإخفاء الدليل الذي يقود إلى الحقائق المنسية التي توارت خلف أحداث التاريخ. يتجسد أمر البحث عن "الكأس المقدسة" من خلال الصراع بين جماعتين. يمثل "جاك سونير" القيم على متحف اللوفر في باريس الجماعة الأولى، وهي "أخوية سيون" التي تأسست في عام 1099م، ومن أعضائها المفترضين: نيوتن، ودافنتشي، وبوتشلي، وهيغو، وجان كوكو، وقد حافظوا جميعا على سرّ الكأس المقدسة منذ نحو ألف سنة، أما الجماعة الثانية فيمثلها الاتجاه الكنسي المتشدّد الذي تقوده جمعية "أبوس داي" في نيويورك بزعمارة القس "أرينغاروزا" وهي جمعية أصولية متمزّنة تعتمد على فكرة الإيمان القائم على تعذيب الجسد، ووخزه بالمسامير للتذكير الدائم بعذاب المسيح. تريد الجماعة الأولى الاحتفاظ بالكأس التي ترمز إلى طقوس خاصة بالدم الملكي للمسيح، فيما تصرّ الجماعة الثانية على طمس هذا الأثر المقلق الذي سيؤدّي الإعلان عنه إلى فضح أكاذيب الكنيسة. ويعزّز الصراع بين هاتين الجماعتين كل من المؤرخ الأميركي "لانغدون" والفرنسية "صوفي" بالنسبة للجماعة الأولى، والبوليس الفرنسي ممثلا بالنقيب "فاش" المتواطئ مع الكنيسة، بالنسبة للثانية.

وتقع معظم أحداث الرواية بين فرنسا، وإنجلترا، خلال أقل من أربع وعشرين ساعة، وبخاصة في متحف اللوفر، وكنيسة سان سوليس، والريف الفرنسي في النورماندي، ثم بعض الكنائس العريقة في لندن. وتستأثر عملية فك الرموز السريّة للعثور على مكان الكأس، باهتمام بالغ، ويتخلّل ذلك تقطيع سريع للأحداث، ثم الدفع بمعلومات تاريخية في تضاعفها، فالمتلقّي موزع بين الحركة السردية البارعة للشخصيات ليلا، والبحث في معلومات تُكتشف شيئا فشيئا من خلال الحوارات، وفك الشيفرات المستغلقة. وفي النهاية يجد المتلقّي نفسه أمام كشف كبير لقضية دينية-أسطورية استأثرت باهتمام جدّي إلى درجة يعتقد كثيرون أنها حقيقة.

وسياق الحديث عن "شيفرة دافنتشي" فيما يخص اقتراح تاريخ مغاير للمسيحية يستدعي الوقوف على رواية "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو التي أثارَت الموضوع الديني على خلفية الصراع بين البابا والإمبراطور، أي بين الكنيسة والدولة، في القرن الرابع عشر الميلادي، وقد رهن إيكو في هذه الرواية، وفي رواياته الأخرى - بندول فوكو، وجزيرة اليوم السابق، وباودولينو - خبراته بوصفه باحثاً، وناقداً، فلجأ إلى أسلوب الإيهام السردي الذي يخدم القارئ بصدق الوقائع، وذلك حينما لجأ إلى توظيف فكرة المخطوط - وهي فكرة شائعة في الآداب السردية- الذي يُعثر عليه في "براغ" بعد أيام من اجتياح القوات السوفيتية لها في عام 1968، وهو مخطوط فريد كتبه باللاتينية راهب ألماني في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي يدعى "أدسو دا مالك" عن أحداث وقعت في أحد الأديرة الإيطالية أواخر عام 1327م، وكان المدونّ شاهداً على تلك الأحداث، حينما كان صيباً.

مرّ المخطوط بتقلبات كثيرة بين اللغات والأديرة قبل أن يصل إلى الراوي الذي سرعان ما يغيب بعد أن ينجز هذه المهمة السردية الإيهامية. وتستعين الرواية بأساليب البحث التاريخي الهادفة إلى تخليص المسيحية من البدع التي لحقت بها في ذروة التناحر المذهبي في نهاية العصر الوسيط، ومطلع عصر النهضة، ولكن على خلفية قوامها تحقيق جنائي يستفيد من تقنيات البحث السردية، وتوظف الرواية فكرة التابع- ويمثله أدسو دا مالك- وهو الفتى الذي رافق راهباً ومحققاً هو "غوليامو دا بارسكافيل" من أجل خدمته، وتقديم المساعدة إليه عند الحاجة، فيكون شاهداً على سلسلة الجرائم التي تجتاح الدير، ويقوم بتدوين مذكراته عنها. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ، فالرواية تُعنى بالحقبة الفاصلة بين عصرين هما الوسيط والحديث، وتعرض لأسلوبين في التفكير، إلى ذلك تفضح طبيعة الصراعات المذهبية، وآثارها المدمّرة على البشر، تلك الآثار التي تؤدي إلى تخريب كل شيء: حرق الدير، وقتل الرهبان، وتدمير المكتبة التي ترمز إلى العالم. يعيش المحقق "غوليامو" في اللحظة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية تدشن لعصر لم تتبين بعد معالمه الواضحة، ونظراً إلى أنه ورث الثقافة القديمة، فلم تعد تسعفه في العصر الذي يعيش فيه كما يتصور، فقيم الثقافة القديمة تتدخل

في توجيه أفعاله، لكن ذلك يتعارض، بدرجة أو بأخرى، مع القيم الثقافية الجديدة. وهذا الأمر ينعكس في سلوكه، وأفعاله، وعلاقاته بالآخرين. يبدو "غوليامو" منقسماً على ذاته، فهو يمثل رمزياً رجل القرن الرابع عشر الذي تزوج فيه الرؤى العقلية المنطقية المغلفة بمنظور ديني، من جهة، ومظاهر الإيمان العلمي-التجريبي الناشئة لتوها، من جهة ثانية. ففي الوقت الذي يمارس فيه عمله محققاً في الخصومات الدينية والديوية، لا ينسى أنه أحد تلامذة "روجر بيكون". والحال فـ "غوليامو" محقق بارع، وباحث متمكن، وراهب ثاقب الرأي، يستعين بالفرضيات العقلية في البحث، لكن مقدماته المنطقية لا تفلح في مطابقة الواقع، ولهذا يتشكك بوجود نظام يحكم الكون، فهو جزوع من التفسير الديني القائل بوجود نظام شامل، لكنه لم يتمكن بعد من هضم إمكانية الإقرار الكامل بوجود تفسير علمي لذلك النظام الكوني، ولهذا تتضارب تصورات، وتأملاته، وتداخل، وتتنازع فيما بينها؛ لأنه عالق بين نسقين ثقافيين متناقضين: الديني والعلمي. وكما يقول تلميذه وتابعه "أدسو" فهو يرتكب كثيراً من أفعال الغرور نظراً للكبرياء فكره "فما يدفعه للعمل هو الرغبة في معرفة الحقيقة، والشك بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الآونة الحاضرة".

قامت تحقيقات "غوليامو" على جمع الأدلة، وتحليل المعطيات، ولم تأخذ بالحسبان لا فكرة الفرح وصلتها بالضحك، ولا فكرة الحزن وعلاقتها بالبكاء، فيما يحدث من جرائم قتل في الدير، إذ لم يكن منتبهاً إلى أن الفرح هو المحفز الغامض وراء القتل المريع في أنحاء الدير. وتبدو له المفارقة كبيرة، حينما تقوده تحقيقاته إلى اكتشاف تلك الفكرة المبهمة، وهي أن سلسلة الجرائم التي يكون ضحاياها من الرهبان، إنما هي بسبب كتاب مسموم مداره الضحك، وهو القسم المفقود من "فن الشعر" لـ "أرسطو" المخصص لـ "الكوميديا". فقد سُمم المخطوط للحيلولة دون الإطلاع عليه؛ لأن الضحك يفسد المسيحية الجديدة، وبالفرح الذي يسببه الضحك تتحلل المسيحية، ويغزوها الفساد، والخراب، فالكنيسة تعدّ الضحك من إغراءات الشيطان، وهو يحرّر الإنسان من الخوف، ومتى قيض للإنسان أن يتحرّر من الخوف، فهو في غنى عن الله، ولا حاجة له بالدين. تلك خلاصة ما ينتهي "غوليامو" وهو يستحوب الأب "يورج" المسوّغ للجرائم بقوله إن

أرسطو بكتابه عن "الكوميديا" حطّم جزءاً من المعرفة التي جمعتها المسيحية طيلة قرون. لقد قال الآباء كل ما يجب معرفته عن قوة الكلمة الإلهية، وما أن شرح بويتسو مؤلفات الفيلسوف (=أرسطو) حتى تحوّل سرّ الكلمة الإلهي إلى محاكاة بشرية للمقولات والقياسات. إن سفر التكوين أورد ما يجب معرفته عن تركيب الكون، وما أن اكتُشفت كتبُ الفيلسوف الفيزيائية حتى أعيد التفكير في الكون بمعنى المادة الصماء اللزجة، وحتى كاد العربي ابن رشد أن يقنع الجميع بسرمدية العالم. "وينتهي" يورج" إلى موضوع الضحك في كتاب الفيلسوف، قائلاً "من هذا الكتاب يمكن أن يتولّد التوق الجديد والهدّام لتحطيم الموت عن طريق التحرر من الخوف، وماذا سيكون مصيرنا، نحن الكائنات المذنبّة، من غير الخوف، الذي هو ربما أحكم وألطف الهبات الإلهية؟ لقد جاد فكر الآباء والعلماء طيلة قرون بمخالصات عطرة من العلم المقدّس ضد التكفير، من خلال التأمل فيما هو سام، عن حقارة وإغراء ما هو ديني، وهذا الكتاب بتبريره للملهاة، وكذلك الأهجوّة والمحاكاة، على أنّها دواء معجز، يطهّر من الأهواء من خلال تصوير العيب والنقص، والضعف، سيحمل العلماء الزائفين على محاولة التكفير عمّا هو سام من خلال قبول الديني. من هذا الكتاب يمكن أن تنشأ فكرة أنه بإمكان الإنسان أن يريد على الأرض نفس الرخاء المزعوم في أرض النعيم. ولكن هذا ما لا يجب ولا نقدر أن نمتلكه" (13).

3. الارتحال، والاكتشاف.

رأينا كيف أن البحث في الموضوع الديني بوجوهه المختلفة كان المادة السردية لثلاث من الروايات، وفيها جرى التوغّل في عمق المنطقة الشائكة لتاريخ الدين. لم يقع تشكيك في الأديان، ولا ارتياب في العقائد، إنّما جرى البحث في التفسيرات المصاحبة لها، والتحيّزات الدنيوية الخاصة بها، وكيفية استئثار فئة بها دون أخرى، وهذا موضوع دنيوي له أهمية بالغة في حياة الناس، لكننا نلاحظ أن الارتحال في رواية "أمريكانلي" لـ "صنع الله إبراهيم" ورواية "شيكاجو" لـ "علاء الأسواني" يتجه بنا إلى منطقة أخرى لا صلة لها بالدين مباشرة، إنّما بالهوية: هوية مصر، وهوية أميركا، ثم نقد البنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فيهما.

تفضح الروايتان أميركا الاستعمارية التي لجأت إلى فرض سيطرتها على العالم، بمزيج من

أساليب الاستعمار القديم القائم على الاحتلال العسكري- كما هو الأمر في فيتنام والعراق- ومدّ نفوذها السياسي بوساطة الشركات المتعددة الجنسية، والقواعد العسكرية المنتشرة في شتى بقاع العالم لحفظ مصالحها، أو ممارسة الضغوط السياسية والعسكرية ضد الدول الأخرى، أو إخضاع المنظمات الدولية لما تريد، أو فرض سياسات العولمة على الآخرين، وكل ذلك لإعادة صوغ العالم على وفق الرؤية الأميركية، فلم يعد المبدأ الكولونيالي القديم متفردًا لوحده، إنما ترافقت معه وجوه أخرى قدمتها أميركا بأفضل ما يمكن تقديمه. وفكرة الكولونيالية الأميركية الجديدة يقع تمثيلها في الروايتين بطريقة مركبة لا تقتصر على وصف الهيمنة الخارجية، فحسب، إنما كشف السياسات القائمة على التحيزات الثقافية والعرقية داخل أميركا، بما في ذلك السياسات العنصرية البيضاء التي تدفع إلى الهامش بكثير من مكونات المجتمع الأمريكي. وتجعل الروايتان من هذه القضية موضوعا للبحث التاريخي أو شبه التاريخي، وقد وقع تجسيدها عبر التمثيل السردى من خلال العلاقات الاجتماعية المتوترة بين الملونين والبيض، ناهيك عن الوافدين إلى الأرض الأميركية.

أول ما يلفت الانتباه في "أمريكانلي" أن "صنع الله إبراهيم" توسّع في وظيفة السرد التقريرى الذي كان بدأه في أول رواية له، وهي "تلك الرائحة" التي صدرت في عام 1966. وهذه الرواية لا تنقطع عن سابقتها لا في تقنيتهما، ولا في لغتهما، ولا في العالم الافتراضى الذي تتماثل عناصره، وإن اختلفت الأزمنة، والأمكنة، والموضوعات، والأحداث، والشخصيات، فقد تمسك بذلك في كامل تجربته الروائية التي أقامها على ركيزتين، أولاهما: التنقل بين حيط سردى ينتظم الأحداث، من جهة، وبين مادة اجتماعية أو تاريخية، من جهة أخرى، وهذا التوازى يشكل أحد الثوابت لديه. وثانيتها: تعميق الوظيفة التقريرية للسرد المباشر الذي يكاد ينتكّر للموروث اللغوى الذي عرفته الرواية العربية؛ فلغة السرد وسيلة تحليل، واكتشاف؛ لأنها تنخرط في مناقشة التاريخ، والواقع، وتقدّم وجهات نظر حول مشكلات العالم المعاصر السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وتشتبك بالمصادر، والمراجع، والشخصيات التاريخية، ولا تعنى بالبعد التخيلي للمادة السردية المعروضة.

تنظم أحداث رواية "أمريكانلي" حول تفاصيل الحياة اليومية للبروفسور المصري "رشدي" الذي يصل أميركا مدعوًا من معهد "التاريخ المقارن" بمدينة "سان فرانسيسكو" خلال النصف الثاني من عام 1998 لتدريس مادة تاريخية مقترحة هي مزيج من منهج الأستاذ والتاريخ الشخصي له "دراسة نشاط مؤرخ عربي معاصر قضى أكثر من ثلاثين سنة في المهنة، وتتبع العوامل التي ساهمت في توجيهه إلى دراسة التاريخ، واعتماده منهجا معيناً في أبحاثه، ثم محاولة تقويم هذا المنهج، وتقدير نصيبه من النجاح وال فشل" (14) أو كما وردت على لسان "رشدي" حول المادة التي أعدها لتكون موضوعاً للعرض والنقاش "كانت تحديني الرغبة في تأمل تجربتي العامة في الحياة بجانبها العلمي والشخصي. تصوّرت أن محاولة صياغتها في كلمات ثم مشاهدة انعكاسها على عقول أخرى قد تضيء بعض جوانبها، وخاصة فيما يتعلق بحياتي الداخلية. فلم يحدث أن عكفتُ على دراسة بعض حلقاتها واستخلاص مدلولاتها البعيدة، شأن في ذلك شأن أغلب الناس الذين ينشغلون بالحياة نفسها عن تأملها" (15).

يصل رشدي إلى المعهد بدعوة من طرف أحد طلابه السابقين، وهو "ماهر لبيب" مدير المعهد، الذي كان "رشدي" درّسه في جامعة القاهرة، ثم نال منحة من جامعة كولومبيا لمواصلة دراسته العليا، ولما انتهى منها، رفض العودة إلى مصر، وحصل على الجنسية الأميركية، وأصبح مديراً للمعهد. ويمتلئ الإطار السردى للرواية، منذ اللحظة الأولى، بحركة "رشدي" في المدينة، والمعهد، والبيت، وتحواله في أحياء المهمشين، والمثليين، والمهاجرين، فيبدو وكأنه باحث جاء يكتب عن أحياء سان فرانسيسكو. وتتخلل ذلك النقاشات الصفية المتشعبة عن التاريخ، والسياسة، والمجتمع، إلى ذلك ترسم ملامح حبكة سردية موازية، تمثلها الرسائل الإغوائية التي يتلقاها "رشدي" من طرف امرأة مجهولة، فيستجيب لها، ويشغل في البحث عن مصدرها. لكن أبرز ما يرسمه السرد هو التركيب المغلق للمجتمع الأميركي المسكون بهاجس الحذر، والتوجس، والخوف، والذعر؛ فالأبواب المغلقة، والأقفال الكبيرة، والمفاتيح الكثيرة، والعزلة، وغياب التواصل، والعزوف عن المشاركة، كل ذلك يتردد في تضاعيف الرواية من أولها إلى نهايتها، وكأن العالم يتربح حدثاً جليلاً يهدد الأفراد. تبدو حركة الأفراد وكأنها تقع في متاهة مغلقة، ولا

هدف لها.

تتميز رؤية "رشدي" بالشبقية، فعيناه تمران بسرعة على الأشياء، لكنهما تتريثان بشبق على مظاهر الأنوثة، وتصفان بدقة أجساد النساء، على الرغم من كونه كهلا ستينيا يعاني من ضغط الدم، وانسداد في الأذنين، وحساسية في الأنف، وأوجاع في العنق والظهر، وفطريات بين أصابع القدمين، وخيانة في الذاكرة، وضعف في البصر (16). وكل هذا لا يثنيه عن تصابي المرتحل، ورغبة المكتشف، فيمعن في مغامرات غالبا ما تنتهي إلى الفشل، وهو رجل معطوب الأعماق، وفيه درجة واضحة من النفور، والسوداوية. وتتوازي هذه الوقائع مع مسار ثان للأحداث تمثلها تجربته الذاتية والعلمية في مصر منذ أربعينيات القرن العشرين. وهي سيرة تتضمن تاريخ مصر المعاصرة، لكنها، في الوقت نفسه، سيرة مؤرخ غير امتثالي ذي رؤية ماركسية في تحليلاته للظواهر الاجتماعية، وصاحبها انزلق إلى التاريخ بقراءة روايات "ساباتيني" و"الكسندر دوماس الأب" و"جورجي زيدان" وهم أعلام الرواية التاريخية، وكان المؤلف الضمني "في النص يسوغ معالجة المشكلات الاجتماعية بأسلوب روائي.

تشبّع "رشدي" بالتاريخ المصري، وعرفه جيدا، وسعى طوال حياته الأكاديمية إلى استبطان خفياها وكشفها بمنهجية ثقافية تتعد عن البحث المدرسي التقليدي، وهو يرغب في عرض كيفية تشكيل هذه التجربة أمام طلابه الأميركيين المنحدرين من خلفيات دينية، وثقافية، وعرقية متعدّدة، فيتطلّع إلى تقديم تجربته ورؤيته معا، على خلفية شاملة من عرض لأفكار بروديل، وهوبزباوم، وجمال حمدان، وطه حسين، وسواهم، ويحرص على كشف الصلات المتشابكة بين وقائع التاريخ وحواضنه الاجتماعية، والبحث في المؤثرات المحاذية لها، وهذا يدفع به إلى عرض وجهة نظره الشخصية مرفقة بأحداث التاريخ. وفي الغالب يقع رفض لوجهة النظر هذه، أو أنها تستدعي مزيدا من الحوار والنقد، وربما الاختلاف، ومن ذلك فما أن يثار أمر المذابح الصهيونية في فلسطين، ومنها "مذبحة دير ياسين" التي جرت وقائعها في ربيع عام 1948 ضد فلسطينيين عُزل حتى تتسرّب إشاعات في الوسط الجامعي بأن حلقة الدراسة يسودها جوٌّ من معادة السامية، فيرتسم قلق، ثم خوف؛ ذلك أن أعضاء الهيئة التدريسية في المعهد - وكذلك الطلبة - ما زالوا ينتمون إلى هوياتهم الأصلية التي

تحدّروا منها، ولم ينصهروا بعد في بوتقة هوية جامعة، فكل فكرة تكون مثار استياء وسخط إذا ما جرى تحريف مقاصدها بحيث يفهم منها أنها تنتقد هذا الدين أو ذاك، أو هذا العرق أو ذاك، أو أنها تعيد تقليب صفحات التاريخ على غير ما هو مرغوب فيه. يسعى "شكري" المؤرخ والباحث، إلى توجيه طلابه نحو معالجة الظواهر التاريخية معالجة كلية توافق منظوره المنهجي، وذلك بإحالتهم إلى مصادر الفكر التاريخي الكبرى، وإتاحة الفرصة أمامهم لتبادل وجهات النظر، وإبداء الرأي بحرية كاملة، ويكاد يفلح فيما انتواه داخل قاعة الدرس، ولكنه يصاب بحية أمل حينما يدعى ضيف شرف على الاجتماع الشهري لـ "جمعية المصريين الأميركيين" فيلقى محاضرة عن واقع حال المجتمع المصري، ولا يجد، حينما ينتهي من حديثه، أحداً في القاعة سوى رجل لا يفهم العربية، فالحضور يتلاشى مذعوراً بالتدرّج من القاعة كلّما اشتدت نزعة المحاضر النقدية للسياسات الحالية في مصر، وكأن الجمهور لا يريد أن يتحمّل وزر المسؤولية بالإصغاء إلى تشريح نقدي للحالة الاجتماعية الفاسدة التي ينتمي إليها، فعدوى الخوف لم تبق محصورة في مصر نفسها، إنما لاحقت، كلعنة الفراعنة، المصريين في المنافي، وصاروا كمن يتجنّب رؤية نفسه في المرآة، خائفين أن يضبطوا في حالة إصغاء لفكرة لا تريدها مؤسسة السلطة. ويستأثر تاريخ القاهرة، وسان فرانسيسكو، بحيز مهم من بحث "رشدي" وطلابه، فعبر المقارنة التاريخية بين المدينتين لا يكشف تاريخهما، فحسب، إنما التركيب الاجتماعي العميق الذي يحيل على تكوين الشعبين المصري والأميركي، وهو ما يقود إلى التعرف إلى هوية أمتين من خلال التاريخ الاجتماعي للمدينتين، وإذ يترافق وصفهما، يتضح طمس الأصول المجتمعية للسكان الأصليين للمدينة الأميركية، وضروب الإبادة التي تعرّض لها الهنود الحمر، ووصول حملات المستوطنين البيض إليهم، ودفعهم من شرق أميركا إلى غربها بتطهير عرقي توجّهه أطماع المال والاستيطان إلى أن ينتهي الأمر بفناء الجماعات الأصلية، وإعادة صوغ ذاكرة ما تبقى منها باعتبارهم غرباء وذلك بخطّة محكمة وضعت للتذويب الثقافي بإعادة صياغة ذاكرة الهنود ووعيهم" (17).

وسنكتفي بمثال واحد من أمثلة التنكيل الذي تقدّمه الرواية عن طقس "سلخ فروة الرأس" الذي مارسه المستعمرون الأوائل، واستقرّ في وعي المستوطنين البيض فيما

بعد" كانت السلطات الاستعمارية ترصد مكافأة لمن يقتل هنديا ويأتي برأسه، ثم اكتفت بفروة الرأس. وتساعدت هذه المكافأة حتى بلغت مائة جنيه في عام 1704 وهو مبلغ كان يعادل أربعة أضعاف متوسط الدخل السنوي للمزارع في مستعمرات"نيو إنجلند" فكان بإمكان أي مستوطن عجوز أن يصطاد طفلين وثلاث نساء من الهنود فيصبح ثريا. وسرعان ما تأسست شركات-الإنجليزية وفرنسية- تستأجر فرقا من المغامرين لقتل الهنود والعودة بفرواات رؤوسهم. وصار المستوطنون يتباهون بعدد ضحاياهم، وتباهى أحدهم بأن العدد 40 في الطلعة الواحدة. وتباهى آخرون- قبل زمن هتلر- بأن ملابس صيدهم وأحذيتهم مصنوعة من جلد الهنود. وكان الرئيس "أندرو جاكسون" الذي تزين صورته ورقة العشرين دولارا من عشاق التمثيل بالجلث، وكان يأمر بحساب عدد قتلاه، وإحصاء أنوفهم المجدوعة، وآذاهم المقطوعة، ورعى بنفسه في 27 مارس 1814 حفلة تمثيل بجث 800 هندي يتقدمهم زعيمهم. ووصف الرئيس "تيودور روزفلت" المذبحة بأنها كانت "عملا أخلاقيا مفيدا؛ لأن إبادة الأعراق المنحطة حتمية ضرورية لا مفر منها" (18). وبالمقارنة، فقد تعرض المصريون لفتوح، وغزوات، من طرف سائر الحملات التي اكتسحت بلادهم، لكن التاريخ يكشف أنهم لم ينقرضوا مقارنة بالهنود، وتفسير ذلك أنهم تميزوا بخاصية"الاستقرار التي تسمح باستيعاب الغزاة، وخاصية التجانس. كان المصريون أمة واحدة بينما توزع الهنود الحمر على مائة شعب وأمة" (19). البحث التاريخي المقارن لا يكشف تماثلا، فحسب، إنما يرسم تباينا للتاريخ الاجتماعي للمدينتين، فقد تفتت الوجود الاجتماعي للهنود أمام زحف البيض، فيما ذاب الغزاة والفتاحون في بوتقة المجتمع المصري العريق.

وبالنظر إلى أن السيرة الذاتية لـ"رشدي" تحتل مكانا بارزا في متن الرواية، فينبغي التريث أمام صعاب التجارب العاطفية والبحثية التي تعثر بها، ليتضح مسار علاقته بالمرأة، ورؤيته التاريخية بوصفه باحثا يعرض تجربته أمام متلقين يكادون يجهلون الحاضنة التاريخية لتجربته الشخصية، فمنذ بداية حياته ارتسم إخفاق واضح في المسارين الذاتي والأكاديمي له، وسيكون لذلك أهمية بالغة في صوغ رؤيته التاريخية وعلاقته بالمرأة، فقد أخفق جسديا مع الأميركية "برباره" لما قرّر اختبار رجولته، والتعبير عنها بعلاقة جسدية مع امرأة، فإذا بالفتاة

تعزف عنه في اللحظة الحرجة لأنها مثلية" لا تحب الرجال وتعيش مع صديقة لها" (20) فأغلق أمامه أفق طبيعي حلم بارتياحه، وهو في مقتبل العمر. وكان "رشدي" في شبابه ذا ميول مثلية، ولم تستقم علاقته بالمرأة على الإطلاق، على الرغم كل المحاولات التي قام بها، فبقي عازبا، على أن تعثراته العاطفية والدراسية تكشف شخصا يتحرك ببطء، ولكنه لا يتراجع. في عام 1960 أنهى دراسته الجامعية، وسجّل لنيل الماجستير في موضوع له صلة بـ "التاريخ المقارن" وذلك في أوج حملة تأميم الملكيات الخاصة التي قادها جمال عبد الناصر، واختار أن يكتب بحثا تاريخيا مقارنا عن "الملكية الفردية للأرض في مصر" فبعض المصريين يرون أن التأميم اعتداء على حق الملكية باعتباره حقا تاريخيا ومقدسا.

يرى "شكري" أن هذا التصور خاطئ لكل من يتمعن في التاريخ المصري، لأنه "لم تُعرف الملكية الفردية للأرض طوال خمسة آلاف سنة، ففي العصر الفرعوني كانت الأرض كلها للفرعون، وصارت بعدها للملوك والسلاطين، واقتصر اقتطاع بعضها على حق الانتفاع. وفي العصر الحديث أعلن "محمد علي" نفسه المالك الوحيد لها تاركا للفلاح حق الانتفاع وحسب. ثم بدأ اقتطاع أجزاء منها لأفراد أسرته الألبانية، ولمن رضي عنهم من المصريين، ولم تتحوّل إلى ملكيات فردية حقيقية إلا في عهد حفيده "سعيد". وكانت هذه الملكيات غير الشرعية هي الأساس الذي قامت عليه بعد ذلك بقية أشكال الملكية من تجارية وصناعية. وظلّت الأخيرة حكرا لدائرة ضيقة من المتمصرين، وأعوان الانجليز، الذين غدروا بـ "عراي" وساعدوا على احتلال البلاد في 1882 ووصل الأمر قبل ثورة 1952 أن كان نصف في المائة من مجموع السكان يملكون نصف الدخل القومي... التأميم لم يكن تصحيحا لظلم تاريخي بقدر ما كان حلا لمشكلة اقتصادية، فالرأسمالية المصرية كانت ضعيفة، وجرّدها هذا الضعف من الجرأة والخيال. فبدلا من الإقدام على مشروعات ضخمة تؤتي أكلها بعد عقود، اقتصرت أحلامها على الربح السريع الذي يتحقّق من المشروعات الخدمية والاستيراد، ولهذا لم يكن أمام الدولة المقبلة على خطة تصنيع وتحديث طويلة الأمد، إلا أن تضع يدها على الأصول الضرورية لذلك" (21).

يرفض المشرف فكرة الكتابة عن الملكية الخاصة للأرض؛ لأنها لا توافق المواد الجامعية

المقررة التي تعنى بوصف الظواهر الاجتماعية، وليس تفسيرها، فيختار البحث في الحضارة الفرعونية، لكن الاهتمام بهذا الموضوع يشوبه الحذر؛ لأنه غير مرغوب فيه مع هيمنة الأيدولوجيا القومية في تلك الحقبة، ولهذا يرفض أيضا. وفي وقت متأخر يعرف رشدي أنه موضوعاته تلاقى عنتا من المشرف الذي يدفع به للبحث في "تاريخ الشعبين في اليمن" ليستفيد من نتائج البحث في إعداد دراسة موسعة عن "الحركات الشعبية في الوطن العربي" كان وزّع أجزاءها على طلاب الدراسات العليا، ليحني ثمارها هو، إذ راج آنذاك أن كل من يعارض السياسات الناصرية على المستوى العربي يوصم بالشعبوية. لا يشعر "رشدي" بالميل إلى هذا الموضوع الذي وجدته غريبا عنه، لكنه لاحظ أن معاداة أستاذه سوف تجلب له الضرر، فاختار ما يمكن الاتفاق عليه بينهما، وهو "الفتح العربي لـ"مصر" من أجل تفسير الظروف التي جعلت المصريين يغيرون ديانتهم مرتين خلال خمسة قرون، مع ما رافق ذلك من تعاقب الهيمنة الأجنبية على البلاد خلال الحقبة التي سبقت ورافقت الفتوحات العربية. لكن المشرف الذي تبوأ مكانة وظيفية مهمة في الكلية، كان متخوفاً من أن يحقق أحد من زملائه أو طلبته اختراقاً في البحث "فوقف دون ذلك، وتراجع "رشدي" ولم يجسر على المضي بمطالبه، الأمر الذي جعله ينتهي باختيار مخطوط "المردفات من قريش" لـ"أبي الحسن علي بن محمد المدائني" ويقوم بتحقيقه على الرغم من وجود تحقيق سابق له. وبصعوبة بالغة انتهى من دراسته، حالما بالتوظيف في الجامعة، فإذا بنكسة عام 1967 تبدد كل أحلامه، إذ يجند خلال حرب الاستنزاف حتى حرب أكتوبر عام 1973. وبعد ذلك، وحينما تعصف بمصر سياسات الانفتاح الاقتصادي، وتبرز الأصولية الدينية، وتنهار المقومات الاجتماعية التي أرسنها الحقبة الناصرية، يحاول استئناف دراسته للدكتوراه، وبتأثير من منهجية "طه حسين" يروم تخصيص بحثه لحركة القرامطة، وهي حركة محل اختلاف المؤرخين، وتمكّن بصعوبة من تمرير بحثه، فأنتهى منه في أواخر عهد السادات عام 1981 بعد أن تعثر طويلاً. وأفلح في الالتحاق أستاذاً في الجامعة، لكنه قوبل بصعاب التآلف مع المدد الديني الذي اكتسح الجامعة المصرية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، فاعتكف معتزلاً يحاول تفسير حال مجتمع انزلق إلى هاوية مجهولة، وشرع بتأليف كتاب بعنوان "نظرية في الاكتئاب الجمعي" يريد به تشریح

حس الانهزامية، والامتثالية للشعب المصري.

ترافق كل ذلك بتعثر متواصل لحياته العاطفية، فالأمر أن أصبح وحيدا تلقه نظرة سوداوية لحياة مجتمعه، فهو كائن مفارق مشغول بتحليل الظواهر الاجتماعية والتاريخية التي تدفع به إلى الهامش، إذ كان شاهدا على صعود كافة مظاهر الرياء، والولاء الأعمى، والنفاق، وتراجع حرية التفكير، والتعبير، وغياب العقلانية، وسيادة التفكير السلفي، وسقوط المجتمع بأكمله في منطقة الحيرة الكاملة. ويمثل كل ذلك رحلة اكتشاف لمجتمعه تمت على أرض غريبة، فقد مكنته ظروف إعارته القصيرة إلى أميركا ليس فقط من البوح بسيرته الذاتية الملتبسة، إنما حررتة من الخوف، فأتاحت له، عبر المقارنة، والحوار، عرض رؤيته للتاريخين المصري والأميركي. إن التعثر العاطفي والبحثي دفعا به إلى منطقة التردد والشك، فهو محكوم بقوى أكبر، ورغبات أوسع، وأيدلوجيا شمولية تريد صوغ اختياراته، فيخالجه قلق داخلي، ويعيش حالة متواصلة من الإحساس بالإخفاق، والقهر، والظلم، وبما أنه عاجز عن تصحيح الخطأ الخاص برغبات الأفراد على المستوى العاطفي أو الفكري، فنشط لديه رؤية نقدية لكل ما يحيط به.

تعرض سيرة "رشدي" الأكاديمية على خلفية أرشيف متنوع من الوقائع اليومية الكثيرة الخاصة بالمجتمع الأمريكي خلال الأشهر الأخيرة من عام 1998 مما تنشره الصحف ووسائل الإعلام عن البطالة، والاستهلاك، والفضائح، والجرائم، والجنس، ومنها علاقة الرئيس الأمريكي "كلنتون" بالمتدربة في البيت الأبيض "مونيكا لوينسكي" وتداعياتها، بما في ذلك التحقيقات القضائية، واعتراف الرئيس بتلك العلاقة، وكل ذلك يستأثر باهتمام كبير من الراوي، والحامل لأيدولوجيا المؤلف إلى درجة المطابقة الكاملة. وتتوزع المادة الروائية على هذه المحاور المتداخلة فيما بينها على نحو شديد التلازم، فلا ينفرط عقدها الناظم لأن الإطار السردي يدرجها بالتتابع بحيث تكشف بوضوح عن الرؤية السردية المهيمنة في النص، وهي رؤية نقدية للمجتمع الأميركي، تفضح التمييز العنصري، وتكشف العيوب بلا موارد بعيني رجل مترحل، وطارئ، مولع بثقافة البورنو، لكن طاقته الجنسية تبقى شبه مشلولة، وحبسية، ولا تعبر عن نفسها بالأسلوب الصحيح إلا ما تستثيره فيه الأفلام الإباحية ليلا. على أن بحث "رشدي" في أعماق المجتمع الأميركي يظهره مجتمعا مأزوما

تتناهيه أزمات المال، والنفوذ السياسي، والعنصرية، والجنس، والخوف.

ولا يمكن أن نغفل دلالة العنوان، إذ يفلح المؤلف في نحت كلمة جديدة من عبارة، والكلمة هي "أمريكانلي" أما العبارة فهي "أمري كان لي" وهو العنوان الثانوي الشارح المثبت على غلاف الكتاب، والصلة بين الكلمة المنحوتة والعبارة تبدو قوية بدليل ترابطهما وظهورهما معا كعنوان للرواية، لكن ربما يكون من الصعب إقامة صلة دلالية مباشرة بينهما. بما يضيف معنى خاصا على هذا الاقتران، فالمؤلف يقدم تفسيراً في متن الرواية يختلف عن هذا الاقتران الظاهر، فيقول "إنني ألفتُ في طفولتي أن أسمع تعبير "أمريكاني" يطلق على أية سلعة ذات مظهر براق، وسريعة التلف. فقد خلقت الحرب العالمية الثانية طلباً على سلع واحتياجات لم تعد الصناعات الإنجليزية أو الألمانية قادرة على تلبيتها، وعُمرت الأسواق بمنتجات سعى صناعها الأمريكيون وراء ربح سريع فلم يعتنوا بجودتها، ولم أتصور أن الأمر شمل البشر أنفسهم" (22). وهذا التناقض سيضع أمامنا الاحتمالات الدلالية الآتية: يحيل العنوان والعبارة الشارحة إلى تعارض لا يخفى، فالعبارة تقر الاستقلالية، فيما العنوان يوحي بالتبعية، فأن تكون "أمريكانليا" هو أن تكون تابعا، وهو معنى يتعارض مع الدلالة الظاهرة للعبارة، ويدعم التفسير الذي يقدمه النص هذا التناقض، فاللفظة تطلق على السلع البراقة سريعة التلف، إلى ذلك أنها تدل على الناس المشغولين بالمظاهر الخادعة. باختصار أنها تحيل على المزيفين، المتقلبين، والمسطحين، والطارئين.

كيف إذا يمكن التوفيق بين "أمريكانلي" و"أمري كان لي"؟.

إن التنازع حول المعنى قائم في صلب العنوان، وفي داخل النص. وليس من تخريج لهذا التنازع غير استعادة حياة "شكري" في أمريكا، فلا يمكن التأكيد بأنه أصبح مزيفا، وسطحيا، فرؤيته السردية لا تكشف سوى الأخطاء، ولا يستأثر باهتمامه غير السلبات التي تبدأ من الدائرة الضيقة التي تحكم حياته، وصولاً إلى علاقته بطلبته، وجولاته في أحياء الشاذين، والمهجنين، والمشردين، وكشف الجانب الأسود من تاريخ المدينة، وعنايته المفرطة بحكايات المثليين، ومراقبتهم في الحانات والمقاهي والشوارع. فهو باختصار لم يمثل لسطوة الدعاية الأمريكية، ولم يصبح مزيفا، ولا مسطحا، وبذلك ظل أمره بيده، ولكن هل من الصحيح أن تقود عدم الامتثالية إلى الاختزال، والرؤية القائمة؟. من الواضح

أن "رشدي" انصرف إلى جانب واحد من الوقائع التي تطابق منظوره فلم يرَ سواها، ولم يورد إلا ما رغب فيه. فهل يكون امتلاك أمره لأنه عدّ نفسه مستقلا، ولم ينخرط في التزييف الأمريكي الذي يراه قد شمل العالم؟. من الصعب أيضا الأخذ بهذا التخريج، فالرؤية السردية كانت منحازة لا تتوقف إلا على التناقضات. ومن المستحيل كذلك تفسير هذه الاستقلالية اعتمادا على رؤية تلتقط المفارقات. ولهذا يكاد العنوانان العام والشارح يقوضان الدلالة المنتظرة من التسمية، فقد ارتسم التناقض على الرغم مما يحتمله من تورية.

رحلة البحث التي قام بها "رشدي" إلى أميركا تضعنا أمام أكاديمي مقتلع من تاريخه الاجتماعي والوطني، وهو لا ينتمي إلا إلى أفكاره، ونفسه، هو مملوءة بالفضول، والشكوك، والرغبة الجامحة بالتلصص، ويسكنه الفضول، وذو تاريخ شخصي ملتبس، ويكاد يمضي حياته اليومية بلا هدف واضح، لكن رؤيته المادية للتاريخ شديدة الأهمية، وتتميز بسجل نقدي لا يعرف الامتثال، إلا في حالات اضطرارية عابرة. وهي تكشف أمرين على غاية من الأهمية، فمن جهة أولى تسلط الضوء على البطانة الداخلية للمجتمع الأميركي حيث انهيار نظام القيم العام، وهيمنة المصالح، والولاءات، وتسرب البرود إلى العلاقات الإنسانية، فكأننا بإزاء عالم من الدمى وليس من بني البشر، فالسرد لا يستبطن العمق الإنساني للشخصيات، فحسب، إنما يرصد علاقاتها الخارجية القائمة على المنافع. ويخيم الجمود العام على المدينة، فمنظور الراوي يركّز على الشوارع الفارغة، ويجسّم الخوف في أحياء الشاذين، والمثليين، ومتعاطي المخدرات، ومن جهة ثانية تكشف تلك الرؤيةُ السيرةَ الاستعادية للشخصية الرئيسة في الرواية على خلفية التاريخ المصري الحديث، حيث لا أمل إذ ثمة فساد يتفاقم في مجالات الحياة كافة، وفي مقدمتها الوسط الجامعي، فالدوائر السردية الثلاث المكونة للعالم التخيلي للرواية: الدائرة الخاصة برشدي، ثم الدائرة الخاصة بمجتمعه المصري، وأخيرا الدائرة الخاصة بالمجتمع الأميركي، تتداخل فيما بينها فتُظهر عالما يزحف إلى حتفه الأخير. بمزيد من السرعة بعد أن تحلّى عن القيم الكبرى النازمة له. رحلة "رشدي" البحثية إلى خارج مصر كانت مناسبة للعودة إلى كشف تاريخها، ومناسبة لاستعادة تاريخ مطموس لشخص ظل دائما عائما على هامش الحراك

العام لمجتمعه.

وغير بعيد عمّا أفضت إليه رحلة "رشدي" في رواية "أمريكانلي" القائمة على فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تنزل رواية "شيكاغو" - "علاء الأسواني" في صلب الموضوع نفسه، فقوامها السردية يتشكل من علاقات متشابكة لمجموعة من الشخصيات المصرية أو الأميركية، في مدينة شيكاغو، ومع أنّها تلقي بعض الأضواء على ماضي تلك الشخصيات لكنها تعرض لحاضرها في ظل المتغيرات الحاصلة في المجتمعين المصري والأميركي، وترسم ملامح الشخصيات وطبائعها بالتدرّج، عبر بناء سردي متواز للأحداث، لا يتيح لمعظم الشخصيات أن تلتقي بعضها ببعض، إنّما يقتصر معظم اللقاءات على شخصيتين، من بين عدد يزيد على عشر في الرواية، وعلى الرغم من أن معظم الشخصيات مصرية أو من خلفيات مصرية، فإن المادة السردية الأساسية للرواية هي مزيج من وقائع أميركية ومصرية، كما رأينا في "أمريكانلي". وتحمل رواية "شيكاغو" الهموم المحلية لشخصياتها، وتدرجها في سياق الحياة الأميركية، ولا تكاد تتفاعل مع العالم الجديد الذي وجدت نفسها فيه لأسباب خاصة بمواصلة الدراسة، أو الهجرة، أو العمل، فالموضوع الوطني المصري يستأثر باهتمام الجماعة المبتعثة للدراسة في أميركا، أو تلك الشخصيات التي دفعت، لأسباب متعدّدة، إلى مغادرة مصر في وقت سابق لأسباب سياسية أو دينية. وقد مرّ بنا تصميم "رشدي" وطلابه على البحث في تاريخ "سان فرانسيسكو" وهو ما نجد نظيراً له في رواية "شيكاغو" التي تبدأ بالفكرة نفسها، وبالرؤية ذاتها تقريباً، وبالتركيز نفسه، فتاريخ المدن الأميركية يعوم على مذبح دموية لاستئصال السكان الأصليين من الهنود الحمر، والتنكيل بهم.

تبدأ الرواية بالتوضيح الآتي "قد لا يعرف الكثيرون أن "شيكاغو" ليست كلمة إنجليزية، وإنّما تنتمي إلى لغة الأجنوكي، وهي إحدى لغات عديدة كان الهنود الحمر يتحدثون بها.. معنى شيكاغو في تلك اللغة "الرائحة القوية" والسبب في هذه التسمية أن المكان الذي تشغله المدينة اليوم، كان في الأصل حقولاً شاسعة خصصها الهنود الحمر لزراعة البصل، الذي تسببت رائحته النفاذة في هذا الاسم" (23). بعد هذه المقدمة حول التسمية، يأتي الشرح "ظل الهنود الحمر لعشرات السنين يعيشون في شيكاغو، على ضفاف بحيرة

ميتشجن، يزرعون البصل ويرعون الماشية ويمارسون حياتهم بسلام.. حتى عام 1673 عندما وصل إلى المنطقة رحالة وصانع خرائط يدعى لويس جوليه، يرافقه راهب فرنسي من طائفة الجزويت اسمه جاك ماركت.. اكتشف الرجلان شيكاجو، وسرعان ما توافد عليها آلاف المستعمرين كما يتدافع النمل على إناء من العسل.. وخلال المائة عام التالية: شنّ المستعمرون البيض حروب إبادة مروّعة، قتلوا خلالها ما بين 5 و12 مليون نفس من الهنود الحمر في كل أنحاء أمريكا.. وكل من يقرأ التاريخ الأمريكي لابد أن يتوقف أمام هذه المفارقة: فالمستعمرون البيض، الذي قتلوا ملايين الهنود واستولوا على أراضيهم ونهبوا ثرواتهم من الذهب.. كانوا- في نفس الوقت- مسيحيين متدينين للغاية.. على أن هذا التناقض سينجلي عندما نعرف الآراء الشائعة في تلك الفترة؛ فقد ذهب كثير من المستعمرين البيض إلى أن "الهنود الحمر، بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما، فإنهم لم يخلقوا بروح المسيح، وإنما خلقوا بروح أخرى ناقصة وشريرة". وأكد آخرون بثقة "أن الهنود الحمر مثل الحيوانات، مخلوقات بلا روح ولا ضمير، وبالتالي فهم لا يحملون القيمة الإنسانية التي يحملها الرجل الأبيض" وبفضل هذه النظريات الحكيمة، أصبح بمقدور المستعمرين أن يقتلوا ما شاءوا من الهنود بلا أدنى ظل من ندم أو شعور بالذنب، ومهما بلغت بشاعة المذابح التي يرتكبوها طوال النهار، لم يكن ذلك ليفسد نقاء القداس الذي يقيمونه كل ليلة قبل النوم!" (24).

هذا التماثل في الرؤيتين السرديتين مهم جدا، فهو يكشف أن المدن الأميركية الكبرى إنما هي مستوطنات بيضاء جرى التنكيل بساكنيها الأصليين، أكثر مما هي مدن وطنية جامعة للأمريكيين، فالأهالي الأصليون إما أبيدوا عن بكرة أبيهم جراء المذابح التي تعرضوا لها، أو استبعدوا إلى الهامش دون أي دور في عالم يتدافع فيه البيض حول الهيمنة على كل مفاصل الحياة الرئيسة في أمريكا، وسواها من المستعمرات. هذه الرؤى الجديدة تنتمي إلى حقبة ما بعد الكولونيالية، وهي تتطلع إلى زحزة التصورات السائدة، ونقضها، واقتراح منظورات بديلة تقوم على كشوفات جديدة للتاريخ الأميركي، والتاريخ العالمي برمته في العصر الحديث، ولها أهمية بالغة في استئناف النظر مجددا بالمسلمات الشائعة، فبالسرود تعاد كتابة التاريخ الوطني والقومي والعالمي، وتزاح إلى الخلف التواريخ الزائفة التي رسختها إما

الثقافة الاستعمارية أو التفسيرات المحاكاتية لها. وإذا كنا لاحظنا توازيا بين المادة التخيلية والمادة الوثائقية في رواية "أمريكانلي" فإننا نلمس توازيا مختلفا لبنية الأحداث في رواية "شيكاغو". وهذه التقنية السردية تتيح للمتلقّي متابعة الأحوال الفردية للشخصيات دون الاهتمام بالعلاقات التفصيلية التي تربطها فيما بينها، كما ويتيح هذا النوع من البناء إمكانية أن يملأ المتلقّي الفراغات بين الأحداث على سبيل التوقع. ولهذا غالبا ما تنتهي الأحداث عند واقعة جديدة، وتفتح أفق انتظار أمام الأحداث الآتية. وذلك يخلق تشويقا سرديا بالغ الأهمية.

تُفتح الرواية بتقديم وصف لمدينة "شيكاغو"، ثم تنتقل إلى التفصيل في قسم "المستولوجي" وهو قسم علمي خاص بتحليل الأنسجة، في كلية الطب في جامعة "إلينوي". يعدّ هذا المكان البؤرة الحاضنة لأحداث الرواية، كون الشخصيات الأساسية في الرواية لها صلة به أساتذة أو طلبة، لكن كثيرا من الأحداث تجري بعيداً عنه. وأول ما يفصّله السرد هو الصراعات الثقافية والعلمية بين أساتذة القسم، فهم من خلفيات أميركية أو مصرية، ومنهم: بيل فريدمان، رأفت ثابت، محمد صلاح، جون جراهام، جورج مايكل، دنيس بيكر، ثم ينتقل إلى الطلبة المبتعثين من مصر للدكتوراه: طارق حسيب، وشيماء محمدي، وأحمد دنانه، وأخيرا يلتحق الطالب "ناجي عبد الصمد" وهو شاعر، وناشط في العمل السياسي، ويريد الحصول على الماجستير لتدعيم موقفه في قضية رفعها على جامعة القاهرة؛ لأنها رفضت تعيينه "لأسباب سياسية" وسيظل وعيه الناقد للأوضاع السياسية في مصر قائما إلى نهاية الرواية، كما ظهر عند نظيره "رشدي" في رواية "أمريكانلي". وينتهي الأمر باعتقاله من طرف مكتب التحقيقات الفدرالي بتهمة الإرهاب، ورؤية "ناجي" الكلية للتاريخ والمجتمع تكاد تطابق رؤية "رشدي" فكلاهما مشتبك بالحالة السياسية لبلده، ولا يتردّد كل منهما في الإفصاح عن موقفه النقدي الخاص لكل ضروب الفساد والاستبداد التي تعصف بمصر الحديثة.

لكي تتضح وظيفة الارتحال، وتبيّن أهمية الاكتشاف، ينبغي الوقوف على الشخصيات الأساسية في الرواية، ومعظمها يرتحل من مصر إلى أميركا، في محاولة للبحث عن أماكن بديلة أو لتحسين أوضاعها، وأول ما يلفت الانتباه هو أمر التناقضات فيما بينها، وهو

تناقض ينتهي إلى تخريب مصائرها الذاتية، فـ"رأفت ثابت" فرّ من مصر في أول الستينيات إثر التأميمات الناصرية لمصانع الزجاج التي كانت لأبيه، وهرب أموالاً، وتمكّن من إكمال دراسته، وتزوج ممرضة أميركية ليحصل على الجنسية، ودرّس في نيويورك وبوسطن، ثم استوطن شيكاغو منذ ثلاثين سنة، وجمع ثروة، ولا يشغله إلا السعي الدائب لقطع الصلة بكل ما يذكره بمصر، فبعد صدمة الهروب، اكتنز كمّاً هائلاً من الكراهية لمصر والمصريين إلى درجة لا يدّخر فيها أية فرصة دون الإعلان عن تلك الكراهية، فقد لازمته نعمة عميقة ما انفك يعبر عنها باستمرار حتى في الاجتماعات الرسمية، حيث يبدي رفضاً مبدئياً لقبول أي مصري في قسم "الهستولوجي" اعتقاداً منه إلا فائدة من تعليم المصريين، ورعايتهم. وحقته "باعتباري كنت مصرياً في يوم من الأيام، فأنا أعرف جيداً كيف يفكر المصريون.. إنهم لا يتعلّمون من أجل العلم.. وهم يحصلون على الماجستير والدكتوراه ليس من أجل البحث العلمي، وإنما من أجل الحصول على ترقية أو عقد مجز في بلاد الخليج" (25).

وبعد أحداث 11 سبتمبر 2001 شرع رأفت "بجهر بآراء ضد العرب والمسلمين قد يتحرّج منها أكثر الأمريكيين تعصبا، كأن يقول مثلاً: من حقّ الولايات المتحدة أن تمنع أي شخص عربي من دخول أراضيها حتى تتأكد من أنه شخص متحصّر.. لا يعتبر القتل فرضاً دينياً" (26). لكن كرهه الظاهر لخلفيته الثقافية، والتنكّر لها، يستبطن أخلاقاً شرقية لم يتمكن من التخلص منها، فالمبالغة في ادعاء الاندماج تخفي إحساساً مرضياً بالإبعاد والنفي، ومع ثرائه، وحب الاستعراض للتمتع بالحياة، وطمس ماضيه الذي يراه عاراً لاصقاً به، فإنه يعيش حياة أسرية متوتّرة مع زوجته الأميركية "ميتشل" وابنته "سارة" التي تتعلّق بفنان مدمن على المخدرات، فتصبح مدمنة، وتهجر الأسرة، وينتهي الأمر بوفاتها، فترتسم معالم انهيار في حياته.

أما محمد صلاح - وهو شأن رأفت أستاذ في قسم الهستولوجي - فعاجز جنسياً، وقد اتهارت حياته الخاصة، فلجأ إلى الخمر، وهو ينطوي على ماضٍ يسبب له كثيراً من القلق، والشعور بالإخفاق والعجز، وتأنيب الضمير، فقد ارتبط بـ"زينب رضوان" التي كانت إحدى الناشطات في الحركة الطلابية أول سبعينيات القرن العشرين، ثم تخلّى عنها، بعد أن

أهمته بالجبن لأنه متخاذل في شعوره الوطني، فهرب إلى أميركا، وخذع عاملة مطلقة في حانة، هي "كريس" وأخضعها لنزواته الجنسية، ثم تزوجها ليحصل على الوثائق الرسمية، وكان عقيما، وبعد ثلاثين عاما من الحياة المشتركة انتهت حياته بالفشل، وقد شلّ الحياة الجنسية لزوجته فلاذت بالأدوات الخاصة بالمتعة، وينتهي هو منتحرا بمسدسه الذي كان يحتمي به في "شيكاجو". ومن بين الشخصيات المهمة يظهر جراح القلب "كرم دوس" الذي اضطر مجبرا إلى الهجرة؛ لأن رئيس قسم الجراحة في كلية طب جامعة "عين شمس" كان "مسلمًا متشدّدًا ويجاهر بكرهه لله للأقباط، وكان يؤمن بأن تعليم الأقباط الجراحة لا يجوز في الإسلام لأنه يمكن الكفار من التحكّم في حياة المسلمين!" (27)

فيرفض كل محاولات كرم دوس للاستمرار في الجراحة التي يحلم أن يتخصّص بها، ويضطر للتوجّه إلى أميركا. ومن الطريف أن يصاب أستاذه الذي حال دون دراسته الجراحة، بأزمة قلبية، بعد ثلاثين سنة، ولا يكون شفاؤه إلا بيدي دوس نفسه. وكل ما يشغل هذا الجراح هو إسداء الخدمة إلى مصر، ومحاولة تطوير جراحة القلب فيها، لكنّ كل محاولاته تبوء بالفشل؛ فالنظام التعليمي الفاسد القائم على التمييز والتحيز والاستبعاد لا يتيح لأحد التقدم بأية مبادرة مفيدة للمجتمع. ولا غرابة أن يكون كرم دوس أحد الناشطين ضد سياسات النظام الحاكم اعتقادا منه أن ذلك يسهم في تنظيف البلاد من الفساد.

ويبرز "أحمد دنانه" عميل المباحث المصرية في القاهرة وفي شيكاغو، وهو مبتعث لدراسة الطب، ورئيس "اتحاد الدارسين المصريين في أميركا" وشخصية مدهانة، ومخادعة، ويكتب تقارير أمنية عن زملائه، ولا يتردد في التنكيل بهم إن لاحظ عليهم ما لا يرغب فيه. وهو بخيل يستغل زوجته الشابة "مروة نوفل" أبشع استغلال، ويتطوّع ليكون قوادا عليها لضابط المباحث في السفارة "صفوت شاكر" ولا ينفك يخادع الآخرين بتدنيته بإبراز ندبة الصلاة في جبهته دلالة الإيمان، لكنه منافق، ووصولي، ويرى في أميركا أرض حرب، ويجوز له شرعا ما يريد فعله في أرض الكفار بما في ذلك الخداع والسرقة، وسرعان ما يزور نتائج بحثه للدكتوراه، فيحال على التحقيق، ثم يطرد من الجامعة، لكن "صفوت شاكر" يتستر عليه لخدماته في مراقبة أقرانه من المبتعثين، ورغبته في النيل من زوجته. ولعل "صفوت شاكر" هو أهم الشخصيات التي تثير الذعر في الرواية بين المصريين، فقد تدرّب على تطوير أساليب

البطش بالمعارضين للنظام، وأصبح ماهراً في إذلالهم، وهو من ابتكر هتك أعراض النساء أمام ذويهن من السجناء ليدلوا باعترافهم، أو اختلاق اعترافات كاذبة، فرقي إلى أعلى المناصب في جهاز المباحث، وكوفئ على نجاحه في الوصول السريع إلى النتائج المرجوة مع المناهضين للنظام، وانتهى به الأمر ليكون المسؤول الأمني في السفارة المصرية في واشنطن، والعين الرقيبة على تحركات كل المصريين في سائر أمريكا، ويتطلع لأن يكون وزيراً للدخلية.

وثمة شخصيات أخرى مثل "شيماء محمدي" القادمة لدراسة الطب من "طنطا" وهي امرأة تقليدية، مشبعة الثقافة الدينية، و"طارق حسيب" المتحدّر من أسرة ثرية، والذي يمضي حياته اليومية في الدراسة نهاراً، والاستمناء ليلاً. وبسبب العزلة والغربة تنشأ بينهما علاقة جسدية، تنتهي بحمل شيماء، وإجهاضها في أحد المراكز المتخصصة لذلك، وطوال علاقتهما يشغلان بتخريج النصوص الدينية المحرمة للزنا بحيث لا تتعارض مع رغبتهما الجسدية. ولكن الرواية لا تقتصر على الشخصيات المصرية، إنما حتى الشخصيات الأميركية تتباين في مواقفها، فهناك من يؤيد السياسات الأميركية العنصرية مثل "جورج مايكل" وهنالك من يرفضها ويقاومها مثل "جون جراهام" الذي يمثل جانباً من الأيدلوجيا النقضية في المجتمع الأميركي، وهو معارض بصورة كلية لسياسات بلاده منذ حرب فيتنام، وسوف يصبح مشرفاً على ناجي عبد الصمد، فيتوافقا في الرؤية الأيدلوجية في كل شيء تقريباً.

منذ لحظة وصوله يبدأ "ناجي عبد الصمد" - هو الشخصية المركزية في الرواية - بتسجيل وقائع رحلته بمذكرات صريحة تكشف رؤيته لنفسه وللعالم المحيط به، وتلك الوقائع تتوازي مع المتن السردي الخاص بالشخصيات الأخرى، وأول ما يفاجأ به هو التباين بين السياسات الأميركية السيئة الصيت في العالم، وبخاصة في الشرق الأوسط، وطيبة الشعب الأميركي "أنا الآن في أمريكا التي طالما هاجمتها وهتفت بسقوطها وأحرقت علمها في المظاهرات.. أمريكا المسؤولة عن إفقار وشقاء ملايين البشر في العالم.. أمريكا التي ساندت إسرائيل وسلّحتها ومكّنتها من قتل الفلسطينيين وانتزاع أرضهم.. أمريكا التي دعمت كل الحكام الفاسدين والمستبدين في العالم العربي من أجل مصالحها.. أمريكا الشريرة هذه أراها

الآن من الداخل ففتنابي حيرة.. ويلجّ عليّ سؤال: هؤلاء الأمريكيون الطيبون الذين يتعاملون مع الغرباء بلطف، الذين يتسمون في وجهك ويحيونك بمجرد أن تلقاهم، الذين يساعدونك ويفسحون لك الطريق أمام الأبواب ويشكرونك بجرارة لأقل سبب، هل يدركون مدى بشاعة الجرائم التي تقترفها حكوماتهم في حق الإنسانية؟" (28).

هذا التقرير الشخصي المباشر القائم على مبدأ حكم القيمة هو ما يبدأ به "ناجي عبد الصمد" مذكراته حالما تطأ قدماه الأرض الأميركية، وهو يكشف عن موقفه الأول، قبل الوصول إلى أميركا، لكنه سرعان ما يهدف كل ذلك، وكأنه يشرع بتغيير وجهة نظره التي انشطرت إلى ثنائية حكومة شريرة وشعب طيب، وبكل ذلك يستبدل مذكرات شخصية عمّا يجري له، وحول ما يخوض من تجارب "قررت أن أكتب ببساطة ما أشعر به. لن أنشر هذه الأوراق ولن يقرأها أحد سواي، أنا أكتب لنفسي، أكتب حتى أسجل نقطة التحول في حياتي، انتقل الآن من عالمي القديم الذي لم أعرف سواه، إلى عالم جديد مثير مفعم بالإمكانات والاحتمالات" (29). تضعنا هذه البداية أمام شخص تتشابك رؤاه ورغباته، فهو يعي أهمية البحث في نفسه أولاً، ليكتشف العالم المحيط به، فقد جاء بحمولة أيديولوجية تقول بأن أميركا هي أرض الشر المطلق، فإذا به يجد شعباً طيباً لا صلة له بالسياسات الخارجية لحكومته. ينبغي عليه إذا اختبار الصورة النمطية التي كوّنّها عن الآخرين، وذلك لا يتأتى إلا إذا قرّر إعادة اكتشاف نفسه بمنظور آخر للمكان الجديد الذي وصل إليه، فلمعرفة أميركا ينبغي أولاً التخلص من العمى الأيديولوجي الذي يحول دون معرفته بها. وأول ما أراد اختباره هو التعبير عن رغبته الجنسية المؤجّلة في مجتمع يكفل حرّيته الشخصية، فشأنه شأن أي شاب خرج من قمم الخوف اجتاحتته إثارة جنسية مفاجأة حالما وصل إلى شقته الجديدة في السكن الطلابي، ففكر في كيفية إشباع تلك الحاجة بعيداً عن المخاوف التربوية التي ورثها "أخذت حماماً ساخناً وصنعت لنفسي قهوة ثم تمدّدت على الفراش وأشعلت سيجارة.. وهنا حدث شيء غريب.. اجتاحتني فجأة خيالات جنسية فاحشة، تملكّني رغبة عارمة كادت تؤلمني من فرط قوتها وإلحاحها!... فقد استبد بي هياج جنسي عارم لا أعرف له سبباً.. ربما نتيجة إحساسي بالانطلاق وأنا أبدأ حياتي الجديدة في أميركا" (30)

يغامر "ناجي عبد الصمد" فيها تف امرأة طلبا للمتعة، متخيلا شبابه وجمالها، وهو أسير هياجه، فيقع ضحية عاهرة قبيحة مسنة يكتشف أنها الأخرى ضحية مجتمع دفعها إلى اختيار البغاء "جاوزت الأربعين وربما الخمسين، سوداء، بدينة، تعاني من حول ظاهر في عينها اليسرى، كانت ترتدي فستانا أزرق قديما مهترئا عند الكوع، وضيقا يبرز ثنايا جسدها المكتنزة بالشحم" (31). وتحاول عبثا استثارته، ثم ابتزازه لحاجتها إلى المال، فيتخلص منها بعد أن دفع الثمن الذي تريده، ثم يتضح أنها زنجية مُعدمة لا تجد مصدرا للعيش وأطفالها غير هذه المهنة في مجتمع ظاهره الثراء وباطنه العوز. وهذه أول الصدمات التي يتعرض لها في يومه الأول، وفيما بعد يفسر له أستاذه المشرف "جون جراهام" الأسباب التي تقف وراء هذه الممارسات حينما يخبره بذلك "هذه المرأة البائسة في رأيي أشرف من كثير من الساسة الأمريكيين.. إنها تباع جسدها لتطعم أولادها، في حين أنهم يوجهون السياسة الأمريكية من أجل افتعال حروب للسيطرة على منابع النفط، ويبيعون خلالها أسلحة تقتل عشرات الألوف من الأبرياء حتى تنهمر عليهم الأرباح بالملايين" (32).

ويمر "ناجي عبد الصمد" بتجربة حب مثيرة مع الشابة اليهودية "ويندي" فتلهمه قصائد جديدة بعد أن أبعدته الصعاب عن الشعر، فيستعيد معها أجواء المتعة الأندلسية بوهم أنهما ينتسبان إلى أصل أندلسي مشترك، ويتعرض لمضايقات جراء علاقته بفتاة يهودية، فتختفي من حياته تاركة أجمل ذكرى، ويكتشف أن السلطات قد صورتها عاريا معها، وسلّمت الأشرطة إلى السفارة المصرية التي تحاول ابتزازه حينما ينشط في العمل ضد سياسات النظام، إذ كان دائما تحت نظر المباحث المصرية، والأميركية، فمع وصوله إلى "شيكاجو" ترسل مباحث أمن الدولة في القاهرة ملفه إلى السفارة المصرية في واشنطن، مع التأكيد على أنه "عنصر مشاغب" (33) ومغضوب عليه، وبسبب نشاطه السياسي المعارض للنظام المصري، وسعيه لقراءة بيان يطالب بالحقوق السياسية إبان زيارة الرئيس المصري لشيكاغو، تُلَقَّ له مهمة من طرف الأمن المصري في السفارة، ويلقى القبض عليه من قبل مكتب التحقيق الفدرالي بتهمة التخطيط لعمل إرهابي يطال المواطنين الأمريكيين. يقول له ضابط التحقيق بعد اعتقاله "لدينا معلومات مؤكدة أنك ضالع في خلية تخطط لعمل إرهابي في الولايات المتحدة... لقد أعطتنا المخابرات المصرية كل شيء عن التنظيم

الذي تنتمي إليه، لا فائدة من الإنكار... تكلم يا ابن القحبة.. لماذا تريد أن تدمر بلادنا؟ فتحنا لك أبواب أمريكا.. رحبنا بك لتتعلم وتصبح إنسانا محترما.. وأنت بالمقابل تتآمر لتقتل الأمريكيين الأبرياء!.. إذا لم تعترف سأفعل بك كما يفعلون في بلادك.. سنجلدك ونصعقك بالكهرباء ونغتصبك" (34). وتشكل مذكرات ناجي اللب الأكثر إثارة في الرواية.

تبحث رواية "شيكاجو" في قضية المنفى باعتباره ملاذا أخيرا للشخصيات الواعية جراء فساد الأنظمة السياسية، ولكن الرواية، تفضح أيضا، العجز عن التكيف، والتعلق بوهم الانتماء إلى الوطن على الرغم من تغير الظروف والأحوال، فشخصيات الجيل الأول من المصريين في الرواية يسكنهم حنين عميق لبلادهم، وجميعهم يعيشون حياة مضطربة بسبب عدم التكيف مع المجتمع الأمريكي، أما شخصيات الجيل الجديد، جيل المبتعثين، فهي ضائعة بين رغبات شخصية وجنسية، وبين ضغوط من الأجهزة الأمنية التي تتحكم في مصائرهم. ومصائر الجيلين قائمة، ولم يحقق أي منهم هدفه الأخير في اكتساب المعرفة التي ينبغي أن يعود بها إلى بلاده، فإما أنه اضطر للهروب من وطن ينخره الفساد، أو أنه قرّر المكوث حيث هو كيلا يكون شاهدا على حياة تنزلق إلى الانهيار يوما بعد يوم. وتنوع المواقف الأيدلوجية للشخصيات بين متزلفة، ومداهنة، كأحمد دنانه، أو ناقدة، ورافضة كناجي عبد الصمد، وكرم دوس، أو عاتمة شغلت بدراساتها ورغباتها كشيما محمددي، وطارق حسيب، ومنها من يجتر ماضيه مثل محمد صلاح، أو يحاول قطع الصلة معه مثل رأفت ثابت. ولكن الدلالة الأخيرة للرواية ترسم نجاة للمداهنين المدعومين من النظام السياسي كصفوت شاكر وأحمد دنانه، فقد انتهت الرواية دون أن يطرأ تغيير على أوضاعهم سوى احتمال أن تدفع بهم الأحداث إلى مناصب أعلى، وآمال أكبر. أما الآخرون مثل ناجي، ومحمد صلاح، ورأفت ثابت، وشيما محمددي، وطارق حسيب، فقد ارتسمت مصائر قائمة لهم.

وتلتقي رواية "شيكاجو" في الدلالة العامة برواية "علاء الأسواني" التي سبقتها، وهي "عمارة يعقوبيان" (35) حيث تعرض الروايتان رثاء مريرا للنخب العلمية، والسياسية، والثقافية في ظل نظام سياسي واجتماعي وتعليمي يتفاهم فساد، فيدفع بأفراده نحو تغيير أفكارهم،

ومواقفهم، بل وتغيير انتماءاتهم، واختياراتهم، فالأحداث السردية في الروايتين تعوم على شبكة متلازمة من الأحداث العامة التي تعطل أي فعل إيجابي بسبب انهيار القيم الأصيلة، فتتخرط الشخصيات في سلسلة لانهائية من أعمال النفاق والاحتيال والتواطؤ لتواصل حياتها، وتقف جميع الشخصيات، في الروايتين، أمام حالة عجز عن أي تغيير بعد أن ضرب الفساد أطنابه في عمق المؤسسة الاجتماعية والسياسية، وبدل أن تنبثق فكرة الإصلاح، تنجرف الشخصيات نحو فساد، أو تتواطأ مع الفاسدين للتمكن من العثور على فرص ضئيلة جدا لمواصلة الحياة في شروط دنيا، ولا تلوح إلا أصوات مفردة تمثل النقيض، فالعالم السردية يمور بالسلبية، وعبر السرد الشفاف تحضر صورة المجتمع المصري بكامل تفاصيلها، وهو يزحف إلى نهاية ينفرط فيها العقد الناظم لحياته ومصيره.

في "عمارة يعقوبيان" تعوم حالة العقم، والانغلاق، والشذوذ، في مجتمع اختزن، طوال أكثر من نصف قرن، صراعا محتدما بين أرستقراطية تقليدية انهزمت إثر انهيار مقوماتها بسبب ثورة 1952، وجماعات متنفذة احتكرت السلطة على أعقابها، فجعلت من السلطة وسيلة للثروة، فيما كانت الثروة هي الطريق إلى السلطة عند الطبقة القديمة، وإلى جانب هذا وقع صراع دموي بين سلطة استبدادية ذات خلفية عسكرية وبين جماعات دينية وجدت في تلك السلطة أمودجا لممارسة العنف، والاستئصال، والاجتثاث، وهذه الجماعات رأت أن السلطة السياسية الفاسدة حالت دون تطوير المؤسسات المدنية التي تكفل للمجتمع سلامته وحرية. ومن الطبيعي أن يتمزق نسيج المجتمع بين هذه الاستقطابات المتضادة، فيبدو كل ما يتصل بالماضي جميلا، وشفافا، وكل ما له صلة بالحاضر سيئا ومربكا، والأكثر من ذلك فشخصيات الطبقة القديمة هي المنتمة، فيما الشخصيات المعاصرة عدمية، ولا منتمة، وغاضبة، وشرهة، ولاتني تعرض هجاء متواصلًا ضد بلدها؛ لأنها سلبت كل القيم الإنسانية التي تجعل من المرء ينتمي إلى مجتمع ووطن بإرادته ورغبته، وهو ما يتجسد بكامله في رواية "شيكاجو" أيضا، ذلك أن البحث الدقيق في البطانة الداخلية للمجتمع المصري، كما قدمته الروايتان، لن يفضي إلا إلى هذه النتيجة.

هذه الخلفية الخاضعة لرواية "عمارة يعقوبيان" أضفت على كل الإشارات الواردة فيها قيمة

مضاعفة، فالمتلقّي يتخطّى النص إلى المرجعية الواقعية؛ لأن الرواية تبحث بأسلوب تسجيلي جوانب من حياة مجموعة من الشخصيات، ثم تتعقب مصائرهما، برؤية تعتمد على مبدأ التناقض بين الخير والشر، فكل شرير ينبغي أن ينال العقاب الفعلي أو الرمزي، والأخيار- وهم نادرون- ينبغي مكافأتهم رمزيا بالتعاضّي عن أخطائهم، كما وقع لـ"زكي الدسوقي" و"طه الشاذلي". وحيثما نجول النظر في الاحتمالات الممكنة نجد أن المرجعية الواقعية التي تستند إليها الرواية في موضوعها هي التي أضفت معنى عميقا على النص، وليست المهارات السردية فيها؛ فتوازي الحكايات الأربع "حكاية زكي الدسوقي، وحكاية محمد عزام، وحكاية حاتم رشيد، وحكاية طه الشاذلي" يؤشر إلى مرجعيات أكثر مما يفتح الأفق على احتمالات تأويلية جديدة، فقد جرى ضبط علاقات التوازي لتتبع المصائر، فكأن النهاية هي المكافئ لمسار حياة المصريين، وليس الحياة ذاتها، وهذه نظرة أخلاقية- قيمية تسعى إلى تحويل الشخصيات- وهي مكونات سردية- إلى أيقونات واقعية بغرض تحديد مصيرها بناء على أفعالها، ليقع قبولها أو رفضها من قبل المتلقّي، ثم عقابها أو مكافأتها في ضوء علاقتها بنظام القيم الذي تعيش فيه، ولعل هذا المنحى في المعالجة السردية هو الذي قلّل من أهمية المكان الذي لم يعد إطارا جامعاً تتفاعل فيه الشخصيات، إنما مجرد عتبة تمر بها للولوج إلى عوالم أخرى، وحتى الزمان بدا مرتبكا، فكل طموح له تفسير جاهز، وهذا خرق للميثاق السردية الذي يؤكد ضرورة ترك الشخصيات تتطور بفعل الأحداث.

تبدو حكاية "زكي الدسوقي" حكاية رثاء قاسية لطبقة آفلة، فحيرته تعبير عن احتضار طبقة وأفولها، والتفسير الذي تعرضه الرواية يتمثل بثورة الضباط في مطلع الخمسينيات من القرن العشرين، وهم جماعة عنيفة كرسّت نفسها لفكرة الانتقام من طبقة حاكمة لها جذر عميق في الذوق والثقافة والتعليم، وبتفكيك الأواصر الخاصة بالطبقة القديمة تفككت عرى المجتمع بكامله، وفقد البوصلة الأخلاقية، وكان أن هيمن المنتفعون والانتهازيون على المجتمع، وهذا ما تجسده حكاية "محمد عزام" الذي ارتقى سلّم الثروة عبر المتاجرة بالمنتجات، ومن الطبيعي أن يقع تمهيش في إطار هذا المارثون لعدد هائل من الناس الذين لم يتمكنوا من الانخراط فيه، وتفسر ذلك بوضوح حكاية "طه الشاذلي" الذي حال الفساد

العام دون تحقيق رغبته في أن يكون ضابطاً في الشرطة، وبذلك استبدل اختياراً دينياً دفعه لممارسة عنف ضد سلطة انتهكت كرامته الإنسانية، وحالت دون تطلعاته في الحياة. وبين هذه الحكايات تربض حكاية "حاتم رشيد" وهي حكاية فردية تنأى بنفسها عن الصراع العام، وتحتكم إلى مبدأ اللذة الجسدية المحرّمة، ثم تكافأً بنهاية معتمة، فكل متعة ينبغي أن ترتبط بتفسير أخلاقي لكي يتقرر أمرها، وشم يقع قبولها أو رفضها، ويكون مصير حاتم قائماً؛ لأنه مضى في لذة تعارض نظام القيم العامة، فيما جرى قبول كل آثام الدسوقي لأنه أنهى مسار حياته بالارتباط الشرعي ببثينة. والحكايات بأجمعها عقيمة كالمرجعيات الحاضنة لها، فهي مرجعيات مقفلة في نوع الصراع الذي تخوضه، فالدسوقي العاجز يتزوج وهو على حافة القبر، وعزام لا يريد أن ينجب إنما يكتفي بالمتعة التي تقترب إلى أن تكون نوعاً من البغاء المقنع، وطه الشاذلي لا يعنيه غير الانتقام من السلطة التي عبثت به إذلالاً حدّ اغتصابه، أما حكاية حاتم رشيد، فبطبيعتها حكاية عقم مطلق.

نحن بإزاء أفق مغلق تحتضر رموزه أمامنا، وتدور صراعاته في دائرة مبهمّة من العجز، والمتعة الشاذة، والمنفعة، والفساد، والعنف، واهيار تلك الرموز إنما هو اهيار نظام شامل من القيم والتصورات. وحتى المقاومة الانفعالية التي تنطوي بمسوح الدين التي ينخرط فيها طه الشاذلي، إنما هي مقاومة انتقام بسبب أذى لحق بفرد أو جماعة تستعير تصوراتها اللاهوتية من الماضي، لكن تناقضات الحاضر هي التي تمنحها شرعية المقاومة. إنها حكايات عقم معظمها يغلق الطريق على نفسه، ويضع إشارة الحتام أمام الزمن والتاريخ.

والشخصيات الأربع الأساسية غير مجهزة بالديمومة والاستمرارية، فهي تعيش إما لتستمتع فقط (الدسوقي، وحاتم) أو لتثري بصورة غير مشروعة (عزام) أو لتنتقم (الشاذلي). وبين هذا وذاك يترنح مجتمع بكامله تحت طائلة الفساد، والتدمر، واللامبالاة، والعوز، والرغبة بالهجرة. وكل الشخصيات الثانوية الأخرى أدرجت لتعطي هذه الحالات معناها، وبخاصة النساء اللواتي جرى التلاعب بهن ليكن موضوعاً للمتعة المباحة أو المحرمة.

لاحظنا من قبل كيف أن "رشدي" في رواية "صنع الله إبراهيم" كان يخطّط لتأليف كتاب يبحث فيه نظرية عن "الاكتئاب الاجتماعي" في ضوء ما انتهى إليه المجتمع المصري من خنوع ضربه في الصميم، ولم تكن أغلب شخصيات "علاء الأسواني" بعيدة عن نغمة الرثاء

لمجتمع تتلاشى مقاومته بسبب الفساد، والاستبداد. وفكرة الاكتئاب الجماعي تأتي في رواية "شيكاجو" على لسان "زينب رضوان" إحدى الناشطات في الحركة الطلابية في أول السبعينيات، كما رأينا الأمر مع رشدي الذي ينتمي إلى نفس الجيل تقريباً. تنتهي زينب رضوان إلى نفس النتيجة بعد أن تتخلى عن أحلام التغيير، وتنخرط في مؤسسة الدولة التي كانت تقاوم نظامها السياسي، تقول مخاطبة "محمد صلاح" بالهاتف بعد ثلاثين عاماً "مصر في أسوأ حالاتها يا صلاح.. كأن كل ما ناضلنا من أجله، أنا وزملائي، كان سراباً.. لم تتحقق الديمقراطية، ولم نتحرر من التخلف، والجهل، والفساد.. كل شيء تغير إلى الأسوأ.. الأفكار الرجعية تنتشر في مصر كالوباء. تصور أنني المسلمة الوحيدة في إدارة التخطيط، من بين خمسين موظفة، التي لا ترتدي الحجاب.. القمع، الفقر، الظلم، اليأس من المستقبل، غياب أي هدف قومي، المصريون يئسوا من العدل في هذه الدنيا فصاروا ينتظرونه في الحياة الأخرى!.. ما ينتشر في مصر الآن ليس تدينا حقيقياً، وإنما اكتئاب نفسي جماعي مصحوب بأعراض دينية" (36).

يقترح كل من "صنع الله إبراهيم" و"علاء الأسواني" فكرة البطل المرتحل، والباحث، ليستكشفها بالسرد ملاسبات التاريخ الاجتماعي والسياسي لمصر، فالوطن والشعب هما موضوع يجعل منه السرد قضية بحث، والشخصيات مشغولة إما بكشف الحقائق، أو بتمثيل الأدوار السردية التي تحيل على رموز لها صلة بالتاريخ والواقع.

4. الارتحال والمغامرة السردية.

وقد يفضي الارتحال إلى حوض مغامرة، كما يظهر ذلك في رواية "الطريق إلى تل المطران" لـ "علي بدر" إذ يرتحل الراوي-البطل إلى مكان غريب عليه، فيستكشفه، ويعود منه بتجربة اعتبارية. وإذا ما أخذنا بالحسبان أن روايات الارتحال غايتها استخلاص فكرة من طيات المغامرة، فقد نجحت الرواية في تمثيل سردي عميق لفكرة الشر والخير، والمتعة، والجمال، والتحويلات الفكرية للشخصيات، لكنها تحولات تدفع بها الشخصيات الثانوية، وتقوم بها، وتلقاها الشخصية الرئيسة بنوع من القدرية والتسليم، وكأنها منقادة لرغبة غامضة في حوض مغامرة يرسمها الآخرون، مثل: صافيناز، وشيميران، والقاشا. ومع أن تغييراً وقع للشخصية الرئيسة في نهاية الأحداث، لكنه لم يكن تغييراً جذرياً يكافئ نوع

المغامرة، ولهذا يستعين النص بما يمكن الاصطلاح عليه بـ "الوهم المضاعف" أي أن يستفيق الراوي-البطل من "الوهم" الأول، ثم يقوم مرة ثانية صحبة صديقته الكلدانية "ليليان" برحلة للتحقق مما حصل له في المرة الأولى. وفي الحالين نحن بإزاء أوهام سردية مضاعفة غايتها تعميق البنية الدلالية للمغامرة من خلال اختلاق حكاية على خلفية مكان تاريخي يرتحل إليه البطل من بغداد إلى شمال العراق.

تُقدّم الشخصيات بعيني الراوي على خلفية مفصلة الأوصاف، وهي ترتبط بالحركة، والبحث، والاكتشاف. والتصريح بمواقفها، ورغباتها، وتقلباتها بين فكرة الخير والشر، وكل ذلك جعل الرواية نصا حاملا لأطروحة اكتشاف جماعة بشرية خاصة، فالرواية تعتمد تقنية السرد الإطاري الذي تندفع المغامرة السردية من عمقه، ثم البحث في قضية أخلاقية على خلفية جماعة دينية لها طقوسها وتقاليدھا الخاصة، دون نسيان علاقاتها بالجماعات الأخرى المجاورة لها. يقترح السرد الإطاري فكرة المغامرة، ولهذا يظهر مستويان، المستوى الحاضر للمغامرة، ومستوى المغامرة نفسها. يذهب الراوي- وهو قارئ فهم لكتب التنجيم، والأبراج، والروحانيات، والتصوف- إلى المكتبة البريطانية في بغداد لاستعارة كتاب للسير "كارما" عن أسرار الكف، ومعرفة الطالع، فيلتقي سيدة غامضة من أصول تركية تدعى "صافيناز عبد الرحمن أوغلو" فتقترح عليه أن يذهب إلى مدينة "تل المطران" في شمال غرب الموصل، ليتولى تعليم أطفال بيعة الكلدان الكاثوليك اللغة العربية. وتكتب له توصية موجهة إلى راعي الكنيسة الأب "عيسى اليسوعي". كان الراوي جنديا سابقا، تقلّب في أعمال كثيرة بعد تسريحه من الجيش، وأخيرا وجد نفسه عاطلا، ومفلسا، فاستغرقت كتب الروحانيات. لقد انزلق إلى الأوهام، ولهذا لا يبدي أية ممانعة، إذ اكتسحه الحضور الجارف للسيدة الغامضة، فأخذ بمقترحها، ومضى عبر التخيل إلى تحقيق مضمونه.

هذا الإطار السردى يرسم احتمال مغامرة تعيد بها الشخصية توازنها المفقود، فتقع تحت التأثير السحري المشع لتلك السيدة الغامضة" لم أستطع الكلام، لقد صمت.. بينما أخذت هي تدقق في تعبيرات وجهي التي تقلّصت في نظرة حول مقدمة أنفي. أخذت تحدّق بعيني مباشرة وبنظرة ثابتة عنيدة وبتركيز عميق، فشعرت بها وقد اقتحمت مراصدي ومصداي،

وانتهت أية حماية ومن أي نوع، إذ إن التشويش كان استحوذ على ذهني كلياً، وأصبحت أعوم بفعل تأثيراتها، وهي تتحدر صوي مثل زئبق بنعومة وسرعة مذهلتين، تستغورني فأحس بجسدها ينفذ مخترقاً عيني وينتشر في جسدي انتشار شعاع. لقد كان في صوتها المتغلغل نغمة اليقظة بعد سبات طويل، وبنظرهما التي أدركتها رغماً عني نظرة شرسة تربك بقوتها الحيوانية وسلطانها الوحشي أعنف المخلوقات... وما كان لي سوى أن أذعن، فأذعنت لها إذعان من يغمض عينيه منتظراً الموت برقة" (37). ينقاد الراوي لتأثير السيدة، ويستجيب لها بدون وعي. لقد شوّش عليه، وفقد تماسكه، فاخرقه سحرها، وسرعان ما تختفي السيدة بعد أن ترشده إلى كيفية الوصول إلى تل المطران.

ينتهي السرد الإطاري بأن تتدخل أمينة المكتبة "إيفون نادر" فتضبط للراوي زمن السرد حينما تقترح أن يكون تاريخ إرجاع كتاب السير "كارما" بعد عودته من تل المطران. لكن الراوي لا يعود إلى المكتبة بعد ذلك، ولا يعيد الكتاب، فمغامرة البحث تُقترح لها بداية ولا يمكن رسم طبيعة النهاية. يعيش الراوي تجربة ذهنية متوهجة "شعرت كأني عبرت الطريق الشاق للنهر السحري الذي لا يتجاوز عرضه قيد أمثلة. كان وجهي في المرآة أصفر مريضاً مثل قيء متجمد، وروحي مثقلة بأبخرة أرجوانية شبيهة بأبخرة تتصاعد من معدن ذائب، فسمعت صوتاً خفيضاً غائراً من بعيد، وكلمات غير مفهومة هادرة مدممة خلف الستائر المخملية المتموجة التي مرّ بها تيار بارد. لقد شعرت بروحي تتدلى بسكون عميق دون اختلاجة، ومشاعري مزدوجة: الرعب بجماله العاصف، وفيض سعادة روحية كانت تغمرني بمسرات شبيهة بتلك التي نحصل عليها من المركبات المرعبة والخطرة في مدن الملاهي، حيث يساهم الجو شبه المستيري بخلق ذلك الوهم الدائم ومؤداه أن الذي يحدث هو تحقيق للخيال" (38).

وفي النهاية ينقاد لتنفيذ مضمون الإيحاء" لم أكن قادراً على مواجهة هذه الإرادة التي تدفعني بقوة نحو شيء مرسوم في يدي، وملتصق بها مثل خط التيزاب" (39). يتحقق مضمون المغامرة في جو من الحركة الكابوسية، وهي مغامرة لا يمكن البرهنة عليها "عجزت رغم البلاغة المهيبه التي رويت بها هذه الأحداث عن وضع إطار محكم لتصوراتي، كنت أشعر بأنني افتقر إلى المضمون، وأن ما عشته هو مشروع خداع رهيب، بل هو نهاية لتذبذباتي

العميقة" (40). لم تنجح الشخصية الرئيسة في إعادة التوازن بكامله، كما هو معروف في الآداب السردية، فالذبذبات العميقة تمضي بالشخصية إلى منطقة التوهم والقلق على الرغم من إصرارها البرهنة على المغامرة الوهمية. نجح السرد الإطاري في رسم صورة شخصية قلقة، هشة، فيها ملمح من جنون الثقافة، وفضول المجازفة، وتنتهي وظيفة ذلك السرد لتظهر الأطروحة الكامنة في قلب المغامرة، وهي البحث والاكتشاف، فالشخصية الرئيسة تضيء عتمة اجتماعية وثقافية، وتتفاعل مع ذلك، وتكشف عن تحولات قيمة وجمالية، إذ تنخرط بالمجتمع الذي وصلت إليه، ولكنها لا تندمج فيه كما هو الأمر في سائر شخصيات الارتحال.

من الصحيح إن الشخصية الرئيسة لا تحقق أياً مما جاءت من أجله، لكنها بإزاء ذلك تستبدل بالمال رغبة الاكتشاف. وهذه الرغبة تجري درجة من التحول لديها، فكلما انزاح حجب الأسرار أمامها انخرطت في أفعال متلاحقة تجعل منها شاهداً ومشاركاً في الأحداث. وعرض الأحداث من منظورها أسبغ عليها رؤى جمالية وثقافية لا صلة لها بمجتمع الرواية إنما بالذوق الجمالي للراوي-المؤلف. وتتخلل الرواية أفكار كثيرة، فالشخصية الرئيسة مرآة تعكس عليها أفعال الشخصيات الأخرى، ولهذا شُغلت بوصف كل ما تمر به مع أن علاقتها العابرة بالأمم لا تؤهلها لملاحظته كل تلك التفاصيل وتفسيرها، وهو ما حال، فيما نرى، دون مساعدتها على تمثيل فكرة التحول بصورة كاملة، فانشغالها بوصف الأشياء عطّل عملية كشف الحالات، وباستثناء "القاشا" ارتسم التحول بأقل مما تحتاجه شخصيات شديدة الأهمية مثل "شميران، وفريدة، وتيمور، وجولي، ودانيال، وريزان، وبياتريس".

5. البحث، والإغواء

وإذا كانت بعض الروايات التي وقفنا عليها اهتمت بالارتحال عبر المكان، فرواية "سمر كلمات" لـ "طالب الرفاعي" (41) هي رحلة عبر الزمان، لأن أحداثها كافة تقع قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلاً، وانطلقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في

الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق. وينبغي أن نسأل لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلاً بعيداً عن الأنظار حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيات، والرغبات أسيرة في صدورهم، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلاً في المدينة بواسطة التداعي الحر، أو الاستذكار؟.

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب "ألف ليلة وليلة" رويت حكاياته جميعها ليلاً، لتبقى سرّاً لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة كونها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكوت عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية؛ لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات "سمر ليلي" للتسلية والترفيه. لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هادفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصايته المرضية القائلة بخيانة جنس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن مخالطة أحد، فالعذرية دليل الإخلاص، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر.

لم تفلح شهرزاد - وهي تقايض الحياة بالسرد - في شفاء الملك من عصايته الهوسية، فحسب، إنما حبّبت إليه جنس النساء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أبناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقبّل شهرزاد زوجة له وأما لأطفاله، وبقيا معا إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف "سمر كلمات" شخصياته وأحداث روايته. وقبيل منتصف الليل تواروا جميعاً: المؤلف والشخصيات، وتُرك المتلقون في شوارع الكويت يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلاً دون أن يحسم أي مما اتدبوا أنفسهم له. فقد بقيت رغباتهم معلقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على

العلاقات والمصائر.

بحث كتاب "ألف ليلة وليلة" في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص بحث في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراه الأبوية إذ تتحول المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسدية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدتها المجتمع من وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه. يتنكر لها نهاراً، ويلتذّ بسماعتها ليلاً كأسمار خاصة. ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لانفضح أمر من يصغي إليها. لا يقبل المجتمع التقليدي أن يفصح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال، وتقاليده هي الرشيدة. وبالإجمال فلا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلة، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنقذته من نفسه، وحمّت عذارى المملكة من الفناء. لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات ألف ليلة وليلة، وعدّها غثة، وباردة، ومخجلة، وفاحشة، وغير لائقة، وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النديم، فقد طوّمتها الثقافة العالمية في زوايا النسيان كيلا تفتضح أسرارها، وتنتهك عيوبها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين فذلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء.

هذه الفكرة الأساسية هي الحاضنة لأحداث رواية "سمر كلمات" فالرواية تتضمن تشريحاً قاسياً لبنية المجتمع الكويتي، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخذع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متآكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يفصح أحد عنها، ولا يمكن التصريح بها، لأنها تلطّخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الخلفية المناسبة لطرح هذه القضية. تقترح الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج، فقد كشف متن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعية أفضت إلى سوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية. تبدأ العلاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيداً بدل أن تكون شراكة. هذا ما وقع لكل الشخصيات

الأساسية في الرواية "سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم" فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والذهني حيث أخفقت العلاقات الزوجية من تليبتها، لأنها حولت تلك الذوات الإنسانية إلى رموز وظيفية غايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعية.

موضوع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع التقليدي لم يسمح به بعد بصورة علنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليلاً وفي نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فردية لوضع حلول شخصية لمشكلة يتعذر حلها أو مناقشتها أو طرحها أمام العموم. وفكرة العلاقات الموازية تستفز المجتمع التقليدي الذي يريد أن يطمئن إلى أن أفراد امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهم دائماً إمكانية انفرط العقد المقدس الناظم لأفراده، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين "الفاعلية" و"الامتثالية". وهذا النزاع الذي يستحيل وضع حل له ينتهي بالشخصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ خيارات أفرادها طبقاً لتصورات لا تتصف بالكفاءة، ولا توفر الحرية. وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها ينبغي أن تُستبعد، وتُنبذ، وتُعدّ مارقة عن نظام القيم العامة، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعلية، إنما تكتفي بتعرية الامتثالية.

لقد رسمت حركة الشخصيات الأساسية- وهي التي تمثل المحرك السردية في الرواية: سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم- صورة فعل مؤجل، وقرار مرجأ، وتنتهي الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، لكنها لا تلتقي. تُدفع الشخصيات لاتخاذ قراراتها دفعا بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين، وبخاصة العلاقات الزوجية. لم تختار أي من الشخصيات قراراً بحرية كاملة، إنما كان ذلك بسبب آخر، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقدة من الزواجات التي لم تعد تفي بحاجات الشخصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، تدفع بها إلى مصائر ترجح أفضلية العلاقات الموازية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فضاء الرواية كأنها مصحّات للمرضى مشحونة بالنزاعات اليومية، والمشاكل،

والتناحرات، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها، إلا المتلقي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتفرج، ويتفاعل، لكنه غير قادر على الانخراط في عالم النص إلا على سبيل استخلاص العبرة من كل ذلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرغبة معلقة في فضاء منتصف الليل حيث لم تنزل تلك الشخصيات تجدد في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب.

يظهر المؤلف في سياق الرواية وهو يمثل دور الباحث، والرباط بين الأحداث. يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات "سمر" لحياتها، وقد طردت لتوها من بين أبيها؛ لأنها أعلنت رغبتها بالزواج من طليق أختها، ثم يستأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين، ويُقدمان بصوته ورؤيته السردية، ويتردّد ذكره في الفصل الثالث حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع حيث تستعيد "ريم" معرفتها به كاتباً وشخصية في الرواية، فضلا عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع "سمر" و"سليمان" بوصفه صديقا لهما. وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد الكثيف، دوره مؤلفا، وراويًا مشاركا، وباحثا، وشخصية من شخصية العالم المتخيل في الرواية التي يكتبها. فحينما يؤلف يفصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية خلق الشخصيات، ورسم مسار الأحداث، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتيا، وحينما يكون شخصية ينخرط مع الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة وعمل وينجذب إلى "سمر" في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهي بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أصدقائه، لكنه يسارع للقاء "ريم" إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة منفردين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف-الراوي-الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية، وتقدير مصائر الشخصيات، وينتهي بأن ينزل مع شخصياته إلى مصائرهم الأخيرة، فيعشق، ويتأمل، ويسهر، ويكذب، ويتعايش مع الشخصيات كأنه إحداها، ويفصل عنها

ليحدّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصة بالرواية، أي كشف مآزق الشخصيات ليُدين من خلالها البنية الاجتماعية المغلقة، أو شبه المغلقة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها.

لا تحمل الرواية عظة أخلاقية، إنما تبحث في أعماق شخصياتها عمّا هو مخفيّ ومطمور. والخيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدّد أدواره. ومع أن شخصية "سمر" تبدو وكأنها الرئيسة، وتُخصّص لها ثلاثة فصول، فإن المؤلف والراوي المشارك والباحث هو المستأثر الأول بالعالم التخيلي للرواية، والمتحكّم بالأحداث ومسارقتها، فهو يبنثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في خلواتها، ويقىم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتحدّث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاربه، وتعم صورته في فضاء السرد؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه، إنما يريد أن يعيش فيه مشاركا شخصياته في حياتها. ولهذه الرغبة في الحضور مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطغى صوته على أصواتها، ومع أن نغمة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروي بضمير المتكلم، لكن هيمنة "الراوي العليم" على أفكار الشخصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تميز شخصيات الرواية بوعيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، فخلف الرّوى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني وهو يدفع بالشخصيات في العالم الافتراضي للرواية وكأنها قطع جامدة تستعيد أحداث كثيرة في زمن قصير متقطع دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها.

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة تنوزع على عشرة فصول وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جدا، وهذا يكون مفيدا إذا ما أتيح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في دواخلها، فالتداعي الحر، والاستذكار، واستعادة الماضي، والحوار الداخلي، لا بد أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن

السرد إنما العبرة بما يتيح ذلك الزمن للشخصيات من فرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي متقن في الرواية، لكنه حال دون تمكّن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الذي استأثرت به "سمر" في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة، وفيها تستعيد، وهي مطرودة من بيت أبيها، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت "جاسم" طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها "سليمان" حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات. أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق، فالزمن الضاغط لن يمكن الشخصية من التعبير عن الجوانب الأساسية في تجربتها، وقل ذلك بالنسبة لـ "طالب" الخارج للقاء "ريم" فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة، فيما لم تستأثر "ريم" بغير سبع دقائق، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيات بين هذين الحدّين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد. هذا الضغط المقصود للزمن - الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشخصيات، والبحث في ذلك - يجعل القارئ يتساءل إن كان من الممكن، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهتموا باستعادة ما ظهر في النص من أحداث وذكريات كثيرة ومتنوعة!، فانسياب الزمن وإيقاعاته السريعة تشعّرننا به الإشارات الضوئية في شوارع المدينة، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات. ولهذا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في أفكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجارها ومواقفها. بما يجعل رؤاها متباينة ومتفردة، ولكن هذه القضية بذاتها ربما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية.

تهيمن رؤية المؤلف الضمني الذي يتجسّد حضوره المباشر بوصفه كاتباً للنص، وحضوره غير المباشر بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثلت الشخصيات، والوقائع، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلّغت في رؤى الشخصيات، وصاغت صوغا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصيغ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثلت لأطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جدا في وجهت النظر، فالشخصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة بأطروحة المؤلف، وجاءت للتدليل عليها،

فكأنها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة. ومع أن المؤلف استغرق في استخدام الصيغ الحوارية قياسا بالوسائل السردية الأخرى، لكن البنية الحوارية-الفكرية للشخصيات كانت غائبة، وكل هذا مفهوم ومسوّغ في سياق حاضنة اجتماعية لا تقر بالحوارية، ولا تقبل بها. فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد يحول دون ظهور الأصوات الذاتية المتميزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفرادها صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه.

الإحالات والهوامش :

1. في طفولتي، تأليف: تيتز روكي، ترجمة: طلعت الشايب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2002، ص 215
2. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي- عبدالله صولة، بيت الحكمة قرطاج 1992، ص 149
3. إريك إيمانويل شميت، مسيو إبراهيم وزهور القرآن، ترجمة محمد سلماوي، القاهرة دار الشروق، 2005
4. م.ن. ص 15
5. م.ن. ص 19
6. م.ن. ص 23
7. م.ن. ص 29
8. م.ن. ص 46
9. م.ن. ص 55
10. م.ن. ص 69
11. دان براون، شريطة دافنشي، ترجمة سمة محمد عبد ربه، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2004
12. م.ن. ص 11
13. أمبرتو إيكو، اسم الورد، ترجمة أحمد الصمعي، تونس، دار التركي، 1991، ص 498-499
14. صنع الله إبراهيم، أمريكالي، القاهرة، دار المستقبل العربية، 2004 ط 2، ص 33-34
15. م.ن. ص 277
16. م.ن. ص 167
17. م.ن. ص 262
18. م.ن. ص 337-338
19. م.ن. ص 262
20. م.ن. ص 185
21. م.ن. ص 187-188
22. م.ن. ص 180-181
23. علاء الأسواني، شيكاجو، القاهرة، دار الشروق، ط 4، 2007، ص 7
24. م.ن. ص 7-8
25. م.ن. ص 27
26. م.ن. ص 45
27. م.ن. ص 163
28. م.ن. ص 54-55
29. م.ن. ص 55
30. م.ن. ص 60
31. م.ن. ص 88
32. م.ن. ص 160
33. م.ن. ص 109
34. م.ن. ص 434-435
35. علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2006
36. شيكاجو، ص 381
37. علي بدر، الطريق إلى تل المطران، بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2005، ص 16

38.م.ن.ص-23

39.م.ن.ص-29

40. م.ن.ص368

41. طالب الرفاعي، سمر كلمات، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2006

من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية

د. نادر كاظم

كاتب وناقد ثقافي بحريني

مدير تحرير مجلة العلوم الإنسانية ومجلة ثقافات

كيف يتحقق حدث القراءة؟ وما هي العناصر الحاضرة لحظة القراءة؟ هل يتمتع فعل

القراءة باستقامة في التوجه من وعي القارئ إلى بنية النص دائماً؟ أليس من الوارد أن

ينحرف بصر القارئ عن النص لتقع عينه على نص آخر غير النص المقروء؟ ماذا يحدث لو

كان القارئ يقرأ نصاً ما وفجأة ينحرف بصره إلى نص آخر؟ ثم هل بالإمكان قراءة النص

بصورة شفافة مباشرة دون توسط وسائط قد تحول بين القارئ والنص؟ أم إن المتوسّطات

التي تحول بين القطبين أمر لا فرار منه لحظة القراءة؟

قد تبدو القراءة حدثاً بسيطاً، لا يستلزم لحدوثه أكثر من توفر قارئ ونص قابل للقراءة

ومؤلف قابع هناك خلف نصه. غير أن القراءة أكثر تعقيداً من هذا التوصيف البسيط

لعناصرها. فهي حدث متشابك مع جملة أنساق وعلاقات ممتدة من الشروط الخارجية،

ومن القراءات السابقة، ومن نظريات التأويل، ومن الجماعات التأويلية، ومن أنظمة

الأنواع الأدبية، ومن التفاعل بين هذه العناصر كلها.

لقد راهنت أغلب النظريات النقدية على بساطة حدث القراءة، وعلى الاعتقاد الراسخ

بوجود علاقة مباشرة بين القارئ والنص، فالقراءة، على هذا، خيط موصول بين وعي

القارئ وبنية النص، حيث لا وجود لوسيط يشوش العلاقة ويحرّف مسار الرؤية من

القارئ إلى النص. ينبغي التضحية بكل شيء ما دام الأمر يتطلب انعقاد علاقة خالصة

ومخلصة بين قارئ ونص. ومن هنا أعلن رولان بارت "موت المؤلف" ليستأثر هو كقارئ بالنص وحده. إن انسحاب المؤلف أو شطب وجوده، من منظور بارت، سيغيّر نمط العلاقة بين النص والقارئ رأساً على عقب. فنحن حين نؤمن بوجود المؤلف، فإننا ننظر إليه على أنه ماضي عمله وضمن استمراريته، حيث العمل والمؤلف يضعان نفسيهما على خط واحد ويوزعان من ثم كسابق ولاحق، حيث ينتظر من المؤلف أن يغذي العمل، ومن العمل أن يبقى مشدوداً إلى المؤلف. في حين أن ما يرمي إليه بارت هو فكّ هذه العلاقة من أجل الدخول مع النص في علاقة حب خالصة ومباشرة، حيث ميلاد هذه العلاقة رهين بموت المؤلف الغريم. وقد وُفق عبد الله الغدامي في تأويله لـ "موت المؤلف" عند بارت، وذلك حين ذهب إلى استحضار حكاية "ليلي والمجنون" التي كانت تصويراً أليغورياً عن علاقة النص بالقارئ. فلو كتب لقيس بن الملوّح أن يصل إلى ليلاه فما هو سبيله إليها؟ بحسب تأويل الغدامي لبارت فإنه لا سبيل له سوى أن يموت زوجها الذي حال بينه وبينها، والذي كان وسيطاً سميكاً يحول دون انعقاد علاقة مباشرة وشفافة بينهما. وإذا كان رولان بارت قد وجد الطريق إلى قلب النص وإلى "لذة النص" يتمثل في الإجهاز على المؤلف، فإن جورج بوليه، على خلاف بارت، قد وجد الطريق الوحيدة إلى تحقيق هذه العلاقة يتمثل في معانقة "وعي المؤلف" الذي يتجسّد في عمله. لقد كان "نقاد الوعي" أو من يعرفون بـ "مدرسة جنيف" يركّزون على العمل الأدبي من حيث هو تجسيد لوعي المؤلف الفريد والذي لا نظير له. ومن هنا فإن القراءة الحقيقية، من منظور جورج بوليه، هي تلك التي تشبك القارئ مباشرة بوعي المؤلف، وتحمله على تحقيق ذاته وهويته من خلال معانقته لوعي المؤلف المتجسّد في عمله، حيث العمل يتيح للقارئ الدخول إلى وعي المؤلف الذي يصفه بوليه بأنه "مفتوح لي، يرحب بي، ويتركني أنظر عميقاً داخله... يسمح لي أن أفكر فيما يفكر، وأن أشعر فيما يشعر".

لا يختلف أغلب النقاد البنيويين وما قبل البنيويين وحتى بعض مما بعد البنيويين على ضرورة توفر هذه العلاقة الخالصة والمباشرة. ويبقى الاختلاف بين هذه التيارات اختلافاً في الدرجة لا في النوع، كما في تحديد نمط العلاقة المطلوبة: بين القارئ والنص، أو بين القارئ والمؤلف، أو بين القارئ ومجتمع المؤلف وعصره، أو بين القارئ ونظام النوع الأدبي (الجنس)؟ فحتى نقاد نظرية القراءة لم يسلم أغلبهم من وهمية هذه العلاقة، فاهتمام فولفغانغ آيزر كان مصروفاً إلى إثبات بدهاة فعل القراءة من حيث هو تفاعل نشط بين النص وقارئه. أما ياكوب فهدا فقد اهتم كأيزر بالتواصل الأدبي بين العمل ومتلقيه، وإن كان ياكوب قد التفت إلى وجود وسيط خطير بين هذين القطبين يتمثل فيما أسماها بـ "أفق الانتظار"؛ فنحن لا نقرأ النص بصورة مباشرة كما لو كانت القراءة سهماً متجهاً من القوس إلى الهدف، هكذا وباستقامة مطلقة. بل إن القارئ يقرأ النص انطلاقاً من أفقه الخاص ووفقاً لمحددات القراءة السياقية. ومن هنا ذهب ياكوب، مشايحاً في ذلك هانز جورج غادامير، إلى التنديد بأوهام التاريخية التقليدية التي تدعو إلى "العودة إلى المنابع" وإلى "الإخلاص للنصوص" وتقود المؤول إلى تجاهل أفقه التاريخي، وإلى الاعتقاد الأعمى بعلاقة خالصة ومباشرة بالنصوص. وهو الأمر الذي دفع ياكوب إلى الالتفات إلى نظرية هارولد بلوم عن "قلق التأثير" ونسب المراجعة والتنقيح التي تحكم علاقات التأثر والتأثير بين الشعراء الآباء والأبناء، مما يعني أننا لسنا في علاقة متفردة مع النص إطلاقاً؛ فثمة تراث من التلقي السابق ينسرب إلى وعي القارئ لحظة يختلي وحده بالنص، وثمة أنساق تاريخية وشروط خارجية تحدد اختيارات القراءة وتحكم مساراته ونتائجها، هكذا كما لو أن القارئ ليس حراً طليق اليدين في تعامله مع النص، حيث ثمة دائماً محددات خارجية وهو اجس أيديولوجية وقراءات سابقة، كل ذلك يجعل مفهوم "القراءة في درجة الصفر" مفهوماً لا وجود له داخل لحظة القراءة والتلقي.

لا يجادل أحد بأن حدث القراءة يتضمن قطبين أساسيين وهما القارئ والنص المقروء، لكن هذين القطبين متشابكان مع أنساق وشروط معقدة، فالقارئ فاعل له حضوره المشبوك بعلاقات ثقافية وأدبية واجتماعية ومؤسسية معقدة، والنص المقروء كذلك له امتداده الموصول بشروط إنتاجه وبجملة القراءات التي تعاقبت عليه. ومن هنا فالقارئ يقرأ النص وهو متمثل سلفاً لأنساق قبلية سابقة على لحظة القراءة، وهذه الأنساق تلعب دوراً كبيراً في توجيه فهم القارئ وتأويله. ومن هذه الأنساق التي يتمثلها القارئ سلفاً تلك القراءات السابقة التي سبق لها أن تناولت النص. كل قارئ يأتي إلى النص متأخراً، حيث سبق للنص أن قرئ من قبل قراء كثر تعاونوا على تشكيل النص وتحديد معناه ودلالته وقيّمته، لدرجة يغدو من الصعب الفصل بين ما هو للنص من حيث الأصل، وبين ما هو من إضافات القراءات المتلاحقة والمتعاقبة على قراءته.

قد تتحوّل هذه القراءات السابقة إلى حُجُبٍ كثيفة تلتف حول النص لدرجة يغدو فيها من المستحيل تبيين صورة النص الموضوعية، والتعرّفُ الأولي البكر عليه (*). وهو ما يجعل العلاقة بين القراءات السابقة واللاحقة علاقة متوترة باستمرار، فالقراءات اللاحقة لا تبدأ من درجة الصفر في القراءة، بل هي تقرأ النص من خلال القراءات السابقة. ومن هنا يتكشّف الانخداع الكبير الذي تمرّ به القراءات المتعاقبة حين تتوهّم أنها تقرأ النص بشفافية مطلقة وبصورة مباشرة، في حين أنها لم تكن تشبك إلا بقراءاته السابقة، أو لم تكن تقرأه إلا من خلال هذه القراءات السابقة التي تتوسّط كحجاب كثيف بين النص والقارئ، حيث تقع القراءات اللاحقة في أسر القراءات السابقة متوهّمةً أنها تقرأ النص –الأصل في صفائه الأولي البكر، في حين أنها لم تكن تقرأ إلا قراءاته التي أسهمت في تشكيل صورته وطبيعته وسماته وقيّمته. فما إن يتوهم القارئ أنه يقرأ النص بصورة شفافة مباشرة، حتى يفاجأ بشبكة هائلة من القراءات السابقة أو المتوسّطات القرائية السابقة التي لا تتركه

وحيداً في عزلة متفردة مع النص أبداً. وهذا ما يقود من جديد إلى مناقشة طبيعة العلاقة الملتبسة بين النص والقارئ، وهي العلاقة التي تتداعى معها أسئلة كثيرة تتصل بطبيعة النص وطبيعة القراءة: فهل للنص سمات موضوعية قابلة للوصف والتحديد؟ أم إن فعل التلقي والقراءة هو ما يحدّد سمات النص وطبيعته؟ وهل للنص وجود بمعزل عن القارئ؟ أم إنه يفتقر إلى القارئ في وجوده واستمراريته؟ وهل النص حقيقة أدبية قائمة بذاتها؟ أم إنه ظاهرة معتمدة على تدخّل وعي القارئ؟ ثم هل بالإمكان التمييز بين ما هو للنص من حيث الأصل وبين ما هو من إضافات القراءات المتلاحقة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تعدّ إشكاليات محورية في نظرية القراءة وجمالية التلقي.

في مقدمة كتاب "الحقيقة والمنهج" وضع هانز جورج غادامير هدفاً لبحثه يتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: كيف يصبح الفهم ممكناً في لحظة تاريخية ما؟ ومن المعروف أن هذا السؤال ليس جديداً، وأن إجاباته تعود إلى تاريخ بعيد أسهم فيها أفلاطون وأرسطو وكانط وهايدجر وآخرون. أما غادامير فإنه يذهب إلى القول، متأثراً بتراث هايدجر، بأن عملية الفهم - والقراءة شكل من أشكال الفهم في نهاية المطاف - لا تحدث بطريقة موضوعية **objective manner**، وأن العملية ليست خالصة بين ذات عارفة وموضوع للمعرفة، إنما هي محكومة بما يسميه غادامير "أفق الفهم" *horizon of understanding*، بمعنى أن عملية الفهم لا تتم إلا في "أفق فهم" ما. وبما أن الإنسان لا يمتلك أكثر من أفق واحد هو الأفق الذي يعيشه ويتمثله ويمتثل له، فإن هذا الإنسان ليس قادراً على الفهم إلا من خلال هذا الأفق، ومن ثم فإنه لا يعلم أكثر من الدلالة النسبية لكل شيء من خلال إمكانيات الفهم المتاحة في هذا الأفق الخاص.

إن "أفق الفهم" مفهوم يشكو من شيء غير قليل من الغموض، وبالتحديد من حيث تحديد مكونات هذا الأفق، لكن المتتبع لفلسفة غادامير يعلم أنه يقصد بهذا المفهوم الوضعية

التاريخية للإنسان بكل ظروفها، واللحظة التاريخية بكل معطياتها، وهذه الوضعية التاريخية أو اللحظة التاريخية هي الأفق الذي يجعل عملية الفهم أمراً ممكناً. فلو قدر لعالم من القرن الأول الهجري أن يبعث حياً في هذا الزمن لما أمكنه أن يفهم عالم اليوم، أي أن يستوعب ومن ثم يواجه هذا العالم الراهن، لا لشيء إلا لأنه يفتقد "أفق الفهم" الخاص بهذا الزمن. وبالمقابل لو قدر لشخص من أبناء هذا الزمن أن يرجع إلى الوراء إلى القرن الأول الهجري لعجز عن فهم ذلك العالم وظروفه.

إضافة إلى ذلك فإن غادامير يربط عملية الفهم بالأفق كما باللغة. إن اللغة، عند غادامير كما عند هايدجر، نسق تاريخي، فاللغة الخاصة مرتبطة بوضعية تاريخية خاصة أيضاً. لكنّ اللغة في حالات تكون مصدر هذه التاريخية، أي ما يعطي لعملية الفهم إمكانية، فالفهم ليس ممكناً دون لغة، ولغة مرتبطة بوضعية تاريخية محددة وبـ "أفق فهم" مخصوص. وهذا ما يسميه غادامير بـ "الغوية للإنسان" *linguisticity of man*، بحيث تكون كل أشكال الفهم والإبداع والتأويل والقراءة مرتكزة على هذه المقولة الأنطولوجية: "الوجود، الذي يمكن أن يكون مفهوماً، هو لغة"، أي لا يمكن أن يحدث إلا من خلال وسيط اللغة. وإذا أضفنا إلى وسيط اللغة هذا وسيطاً آخر هو وسيط "أفق الفهم"، عندئذٍ يمكن لغادامير أن يرفض العلاقة المباشرة بين الذات والموضوع. وإذا كان الذات قارئاً والموضوع نصاً مقروءاً، فيمكننا أن نرفض ذلك النمط من العلاقة المتوهمة بين القارئ والنص.

وللتدقيق في هذه الوسائط التي تتف بين النص والقارئ، فيمكننا أن نحدّد وسائط ثلاث أساسية تحكم هذه العلاقة، وهذه الوسائط هي التي تكوّن ما يسميه ياوس "أفق الانتظار": فهناك وسيط النوع الأدبي (الجنس)، فالقارئ يقرأ النص بعد أن يتعرف على النوع الذي ينتمي إليه، وهذا يعني أن قراءة نص ما باعتباره شعراً سوف تختلف عن قراءة

تقرأه بوصفه نصاً سردياً. وقراءة نص سردي بوصفه سرداً هجائياً سوف تختلف عن قراءة تنظر إليه بوصفه سرداً ملحمياً بطولياً، يمكن أن نجرب ذلك من خلال قراءة المقامة الأخيرة من مقامات بديع الزمان الهمذاني "المقامة البشرية" التي تحكي قصة بشر بن عوانة العبدى وبطولاته الزائفة. كما يمكن تجريب ذلك من خلال قراءة مقامات الهمذاني والحريري بوصفهما سرداً إبداعياً أو مجموعة من الدروس اللغوية والبلاغية أريد بها تعليم الناشئة قواعد اللغة وجماليات الأساليب.

أما عن الوسيط الثاني بعد النوع الأدبي، فإنه "الجماعة التأويلية". ومفهوم الجماعة التأويلية من ابتكار ستانلي فيش، وهو يقصد به "جزءاً من ثقافة أو مجتمع أكبر، حيث يشترك جماعة من القراء في مجموعة من الافتراضات، والمصطلحات الفنية، واستراتيجيات القراءة، والأيدولوجيا، التي تسمح بقراءة النص بأكثر من طريقة، والتي تسمح كذلك بالوصول إلى نتائج مشتركة". فالجماعة التأويلية، من هذا المنظور، عبارة عن جماعة من القراء، يمتلكون أعراف تأويل مشتركة، واستراتيجيات قراءة متقاربة، ومصطلحات فنية خاصة، كما تحركهم هواجس أيديولوجية متشابهة، وينتهون في الغالب إلى تأويل متشابه، مما يعني أن تأويل نص من النصوص عملية معقدة تخضع لأعراف مواضعة، هي التي تعطي لأي تأويل مصداقيته ومشروعيته النسبية، فكما أن نتائج التفسيرات والتحليلات العلمية تعتمد، كما يقول توماس كون، على النموذج الإرشادي لرجل العلم، فكذلك تكون نتائج التأويل والقراءة، حيث إنها تعتمد على الأعراف والاستراتيجيات، التي ارتضتها الجماعة التأويلية. و"استراتيجيات التأويل لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة (...)", بل هي هيكل القراءة؛ ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها، وتصنعها أكثر من كونها تنشأ عنها كما هو مفترض غالباً بحسب ما يكتب ستانلي فيش. وهكذا فإن قراءة نص من قبل ناقد ينتمي إلى "جماعة تأويلية" ماركسية سوف تختلف بالضرورة عن قراءة النص

ذاته من قبل قارئ آخر ينتمي إلى "جماعة تأويلية" ليبرالية أو كولونيالية ذات طابع إمبريالي مثلاً. فما يعد أدباً رفيعاً من منظور جماعة ما قد يكون رديئاً من منظور جماعة أخرى، والشخصية الروائية التي تعد بطلاً قومياً أو ثورياً من منظور قراءة ما، قد تعدّ بطلاً مضاداً أو إرهابياً مخزباً من قبل قراءة أخرى.

أما الوسيط الثالث فيتمثل فيما يسميه غدامير "أفق الفهم" الذي تتم فيه القراءة. فقراءة القرن الأول الهجري تختلف عن قراءة القرن الثامن، وهذه تختلف عن قراءة عصر الإحياء والنهضة التي سوف تختلف كذلك عن قراءة عصر التحديث، وكل هذه القراءات سوف تختلف عن قراءة عصر التأصيل (البحث عن جذور تراثية لكل ظاهرة حديثة) وهكذا. ويمكن أن يؤخذ النص الديني التأسيسي (ا لقرآن الكريم) نموذجاً على هذا الاختلاف، فقراءة الجيل الأول من المسلمين لن تكون هي هي لدى قراء القرن الثالث الهجري وما بعده (الطبري، القاضي عبد الجبار، الزمخشري، الجرجاني، الواسطي، الرماني، الخطابي، الطوسي، الطبرسي، البيضاوي، القرطبي، السيوطي، ..)، وقراءات هؤلاء المتنوعة سوف تختلف عن قراءة المعاصرين.

وختاماً، يمكننا القول إن القراءة، وهي شكل من أشكال الفهم بالمعنى الغداميري، عملية معقدة، من حيث هي محكومة بجملة من الشروط القبلية التي تحيط بالقارئ، والأعراف والاستراتيجيات التي يكتسبها عبر اتصاله بالنصوص، والتي تحدّد، إلى حد كبير، فهمه وتأويله لهذه النصوص. مما يعني أن قراءة النص معزولاً عن هذه الوسائط عملية غير ممكنة، وإذا افترضنا أنها في حكم الممكن فإنها ستكون عملية خطيرة وغالباً ما تنتهي إلى فهم مغلوط - بالمعنى السلبي للمصطلح - للنص. وهذا ما قصده يوري لوتمان حين تحدّث عن علاقة النص بشفرته الثقافية، حيث النص يكون قابلاً للفهم مادام حاضراً أمام وعي القارئ بشفرته الثقافية، لكنّ هذه العلاقة ليست لازمة بالضرورة فالنص القديم مثلاً قد

يحضر أمام وعي القارئ المعاصر دون شفرته الثقافية التي تعطي له معناه المخصوص في ثقافته القديمة، "وعلى سبيل المثال فإن الخرافات **Supersitions** كانت ذات معنى ومفهومة لأنها كانت جزءاً من نص الثقافة القديمة التي كانت تجمع بين النص وشفرته الثقافية، أما الآن فإن الخرافات توجد بعد أن فقدت شفرتها الثقافية، ومن ثمَّ بعد أن فقدت معناها ودلالاتها الأصلية".

ومادمننا قد ذكرنا يوري لوتمان فيامكاننا الآن أن نتقل من القراءة بوصفها حدثاً أدبياً جمالياً إلى القراءة بوصفها فعلاً ثقافياً، أي الانتقال من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية. فإذا كانت القراءة الأدبية عبارة عن علاقة بين قارئٍ ونصٍ أدبي، تنعقد بهدف المتعة الجمالية أو بهدف الكشف عن المكونات الجمالية لهذا النص، إذا كانت القراءة الأدبية كذلك فإن القراءة الثقافية ستكون عبارة عن علاقة بين الإنسان – القارئ وبين كل ما يمكن أن يكون موضوعاً للمعرفة والفهم والقراءة من نصوص وبشر وعادات وتقاليد وأزياء ورؤى، سواء كانت تنتمي إلى ثقافته أو إلى ثقافة أخرى. وإذا كانت القراءة الأدبية محكومة، بحسب ما أوضحنا سلفاً، بمتوسطات تنتمي إلى النوع الأدبي والجماعات التأويلية وأفق الفهم، فإن القراءة الثقافية محكومة أيضاً بما يسميه كل من يوري لوتمان وكليفورد غيرتس ولويس مونتروس وعبد الله الغدامي بـ "الأنساق الثقافية"، فنحن نقرأ – ومن ثم نتعامل مع البشر والأشياء – كل النصوص الثقافية من حولنا من خلال الأنساق الثقافية التي تتمثلها وتمثل لها؛ لتعطي لكل شيء معنى، ومن ثمَّ لتعمل كآلية من آليات الهيمنة على تفكيرنا وسلوكنا كما يقول غيرتس. فلهذه الأنساق وظيفة مزدوجة، فهي تعطي للعالم بنيته ومعناه أمام الإنسان، وهي كذلك تشتغل كأدوات هيمنة على تفكير هذا الإنسان وسلوكه.

في رواية الكاتب النيجيرى تشينوا أتشيبى "الأشياء تتداعى" **Things Fall Apart**، كان

بطل الرواية "أوكونكو" قد قتل ابن كبير البلدة "أوموفيا"، فذهب إلى بلدة خاله ليعيش معه. بعد سنة وصل صديقه لزيارته، فسأله أوكونكو عن حال القرية، فأجابه بأن هناك قصصاً مزعجة حدثت في القرية، ومنها مجيء رجل أبيض إلى القرية. عندئذٍ تساءل أوكونكو باستغراب: هل تعني رجلاً مصاباً بالبهق **albino**؟! قال الصديق: لا إنه رجل مختلف، إنه يركب خيلاً حديدية، وهو يقصد رجلاً أوروبياً أبيض يركب دراجة!. إن تأويل "الرجل الأبيض" بالرجل المصاب بالبهق، والدراجة بالحيل الحديدية، على الرغم من أنه تأويل ذو دلالة ثقافية في رواية تتحدث عن الخراب والأشياء التي تساقطت وتداعت بعد مجيء الإنسان الأبيض إلى بلدان أفريقيا الآمنة المطمئنة، إلا أنه بصورة عامة تأويل خاطئ لكنه نابع من الأنساق الثقافية لبلدة أوكونكو التي لم تر قبل الآن رجلاً أبيض أو دراجة حديدية.

وفي سياق آخر، كان المتخيّل العربي الإسلامي الوسيط ينظر بدونية إلى السود الأفارقة، فهم بشر محترقون لشدة مسامته الشمس على رؤوسهم. لكن محمد بن عمر التونسي (1789 - 1857م) حين زار بلاد السودان تجمّع حوله خلق كثير متعجبين من احمرار لونه، وكان مقصودهم الفتك به لأنهم يقولون: "إن هذا لم ينضج في بطن أمه، ولو نزلت عليه ذبابة لأخرجت دمه". وبعد أن تخلّص منهم وصل إلى مكان آخر، وحصل أن تجمّع حوله خلق كثير من نساء ورجال وجعلوه أعجوبة متوهمين أنه لم ينضج في بطن أمه، بل إن بعضهم تساءل عن طبيعة هذا المخلوق، "فبعضهم قال: هو آدمي، وقال آخرون: هو ليس بآدمي، بل هو حيوان مأكول اللحم، على هيئة الآدمي، لأنهم ينكرون أن يكون للآدمي لون أبيض أو أحمر."

وعلى هذا، فإن المتخيّل الذي تكوّنه الثقافات إنما هو نتاج قراءة مخصوصة للذات والآخر والعالم، قراءة محكومة بالأنساق الثقافية (الدين، الأيديولوجيا، التاريخ، الفن،

العلم، القانون، العادات والتقاليد، علاقات القرابة...). ومن هنا فإن تيارات وتوجهات كالعنصرية والنازية والصهيونية والتفوق العرقي ... إنما هي قراءات مغرضة أو تأويلات مفرطة في انصياعها لأنساقها الثقافية المتمتمة. أي إنها قراءات وتأويلات لا تنظر إلى موضوع قراءتها وتأويلها إلا من خلال "متوسطات القراءة" الكثيفة. وإذا كانت قراءة النص قراءة جمالية معزولاً عن "متوسطاته" تقود، كما أوضحنا، إلى تأويل مغلوط، فإن قراءة الأشكال والموضوعات الثقافية قراءةً ثقافيةً بتأويل مغلوط قد تقود إلى حرب ضروس أو علاقات صراعية لا تفر بين المجتمعات والثقافات.



التعلق النصي و شعرية الاختلاف و الابتداع في رواية سبع صبايا لصالح الدين بوجاه

إعداد / أ. د. الطاهر رواينية
جامعة باجي مختار / عنابة
الجزائر

يشكل التحريب في السردية العربية المعاصرة توجهها يكاد أن يكون مهيمننا في مجالي القصة القصيرة والرواية، وقد تعددت تسميات هذا التوجه من الأدب التجريبي في تونس إلى رواية الحساسية الجديدة في مصر إلى الرواية الجديدة في الجزائر و المغرب... الخ . ومهما تكن التسميات مختلفة فإنها تشير إلى نماذج نصية جديدة تنتظم داخل مجرى متحول ، ينزع باستمرار للعدول والانزياح عن السائد السردية ، و خرق الجماليات القائمة ، وتنوع المرجعيات الموظفة بواسطة الراوي الحديث الذي يحتل موقعا ملتبسا يجعل منه مفردا ومتعددا ، ظاهرا أو مضمرا... الخ ، أي أن جدلية تطور الخطاب الروائي الجديد قد وصلت إلى انجاز التعبير الأكثر اندفاعا و الأكثر خرقا لكل ما حققته السرديات الأدبية ، حيث أصبحت وظيفة الراوي لا تقف عند حدود تحيين المحكي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فقد أسهم تطور الرواية في التأسيس لما يسمى ببلاغة المواجهة الجمالية، وبالتالي تجاوز الأطروحة البنيوية التي تحصر الراوي داخل حقل مغلق من المفاهيم الشكلية التي تجعل منه مجرد " انعكاس جزئي و مؤقت يفسح المجال للمحكي"⁽¹⁾، كي يحقق سرديته ؛ حيث لم تعد الرواية مرآة جواله بل نتاج مرايا متعاكسة ومسلطة على الجسد النصي ، وفي هذا تكريس للنزوع التجريبي و تبرير فني للحضور الغازي للروائي داخل بنية نصه في صورة الراوي المتخصص والمحترف ؛ وإن كان هذا التوجه يكشف عما بلغته الكتابة الروائية من قوة و نضج ، فإنه

أيضا يشير إلى عدم استقرار وظيفي وقيمي على مستوى اللعبة السردية التي يديرها الراوي ، وهذا بإمكانه أن يبرر مقولة الروائي التونسي صلاح الدين بوجاه : " فبالنص الروائي تناط الحداثة اليوم ..بل لعله يمثل الساعة سبيلا بكرا تبطن عدولا في الأدبية جديدا... يحيل على ما يمكن أن نغامر في شأنه بـ " الحداثة المتخطاة " (2) ، ويكرس التوجه الجمالي الذي يجعل من الرواية " شكلا مفتوحا يراوغ انغلاقه " (3) بوسائل شتى .

يأتي الحديث عن الراوي في مفتتح دراستنا لرواية سبع صبايا للكاتب التونسي صلاح الدين بوجاه كون هذه الرواية تعد بطريقة ما إعادة إبداع وتحويل لنص حكائي شعبي شفوي متداول على نطاق واسع في تونس و المغرب العربي ، يندرج ضمن الحكايات الشعبية العجائبية ذات المضمون التعليمي والقيمي ؛ و في الحكايات الشعبية الشفوية يتماهى المؤلف في الراوي ليشكلا هيئة سردية واحدة يمكن سميها بالراوي السيميائي المنتج للعلامات النصية ، والصوت المنجز لها سرديا ؛ أي أن هذا التماثل بين المؤلف و الراوي يمكن أن نجد له حضورا و تحققا ما في رواية سبع صبايا من خلال صورة الراوي الشاهد المعان والمعاني للأحداث ، والمبرمج لإستراتيجية تلقيها وقراءتها ، حيث يعبر المؤلف داخل نصه من خلال المصاحب النصي المعاد إنتاجه داخل النص بطريقة تكرارية تمكينية تجعل النص الروائي مهما أمعن في التحويل والاختلاق و الابتداء و القطيعة مع النص الحكائي الموثل و المؤسس للسند المرجعي ، فإنه يبقى مشدودا بخيوط سردية ومؤشرات وعلامات مهاجرة من النص المرجع نحو النص المبتدع ، لتسهم في تشويشه وارتبائه و غرابته من ناحية ولتفسح مجالا - مهما كان معتما أو أحرص - للتواصل الحكائي والحوار و اشتغال التعلق النصي بين النصين : السابق واللاحق ، والموسومين بـ "سبع صبايا" ، من ناحية ثانية ، حيث يتسنى للنص الروائي أن يحدث انقلابا جذريا على مؤشرات الحكواتي le conteur

كونها تشكل إجراء سرديا غير مكتمل من حيث رؤية العالم وإعادة إنتاجه ، إذا ما قورنت بما يتوفر عليه الراوي في النص الروائي من إمكانات ومن أوضاع متعددة ومختلفة ، وكذا من معرفة تمكينية يمكن حصرها ضمن " رؤيتين متكاملتين : تدل الأولى على أن فعل حضور الراوي داخل العالم المعاد إنتاجه يطرح كآلية إيمائية محاكائية ، أما الثانية فإنها تسائل معنى العالم كما يمكن روايته وسرده " (4) ، وهو ما جعل رواية " سبع صبايا " تشيد عالما متخيلا يتجاوز فيه ويتجاوز الواقعي والعجائبي ، تهيمن فيه الرؤية الواقعية السحرية ذات المذاق الخاص ، الذي لا يمكن إلا أن يكون مذاقا فانتاستيكيا خارقا لفضاء متخيل ، تسقط فيه الحجب بين الكائنات الواقعية و الوهمية ، كالأطياف والأشياء والحيوانات العاقلة ، المسهمة في حركة الأحداث وسيرورة السرد الذي " يدفع إلى العالم شيئا جديدا ، وما يدفعه هو تأليف بين المتنافرات [...] بيتكر ويحمل إلى العالم ، ليس فقط الأحداث و الشخصوص التي لا توجد في العالم (على الأقل في الخيال) ، بل يدفع بصورة من الأحداث يخلو منها العالم " (5). أي أن رواية " سبع صبايا " استطاعت من خلال تجاوزهها لمحاكاة الأشياء وتقليد الأفعال أن تحقق ضربا من التمثيل اللغوي والفني الذي لا يهتم بالعلاقات الدقيقة بين الوقائع بقدر ما يهتم ما يتحقق من تشاكل سيميائي و دلالي تلتقي داخله و تتجاوز مجموع الصيغ النصية والخطابية ضمن تجميع متداخل و منسجم للخطابات منه تتشكل مجموع العلاقات النصية وعبر النصية وتترابط و تتواشج داخل النص بوصفه مصبا لمحمل تشاكلاته ، وفي هذا السياق يرى صلاح الدين بوجاه أن " الرواية اليوم - بلا منازع - مؤسسة " لنص جمع " تتعدد لدنه الهواتف والأجناس و ضروب الخطاب ، فيجتذب إلى مجاله أفق القصيدة و المقطع الملحمي و المشهد المسرحي فضله عن محض السرد القصصي بمختلف سماته وحيثياته " (6) ؛ ويبدو أن صلاح الدين بوجاه المولع بالبحث عن تشكيل فني عقم بدءا بعمله الروائي الأول مدونة الأسرار والاعترافات سنة 1985 ، يصر أيضا في هذه الرواية على ابتداع شكل روائي مختلف بالعودة إلى الأصول البدائية للحكي الشعبي و معانقته والسفر بعيدا داخل فضاءاته العجائبية البسيطة والخارقة في الوقت نفسه، من أجل إعادة قراءة الذاكرة السردية قراءة أنثربولوجية وشعرية، تستند إلى مبدأ خاص يجمع بين الثابت و المتحول ، و الواقعي

والعجائبي ، من أجل بناء شكل فني مختلف وشديد الإيجاء ، فيه من بساطة الحكاية و عفويتها قدر ما فيه من إيقاع الشعر الذي يلامس أعماقا لا تستطيع النظرة العادية ملامستها ، و " الرواية عندما تبدع أو تسترجع ميثولوجيا معينة ، فإنها تقترب أكثر من الشعر ومن الأنثربولوجيا " (7). وهذا الاقتراب يجعلها تتأسطر أو تقف - على الأقل - عند تخوم الأسطورة ، حيث يتم تقنيع العادي واليومي تقنيعا خاصا يسمح " ببروز النفس الفانتاستيكي le souffle fantastique ، الذي يبدأ في التكون كجنين يداعب بصراخه عالما مألوفا ، لكن سرعان ما يصبح هذا الجنين الفانتاستيكي هو الأبوة العجائية لما كان مألوفا " (8) ، و هو ما حدا بصلاح الدين بوجاه أن يتدع عالما متخيلا ، و أن يخلق فضاء واقعيًا عجائبيًا ، هو فضاء " الكائنات البسيطة تسحقها رحي الوجود . لا فرق في ذلك بين الحيوان ، و الإنسان ، و الجماد ، و لا فرق بين الموتى والأحياء ، و الأطياف و العمال الأقوياء تضرب أقدامهم حديد الجسر الصغير لدى منعطف النهر " (9) ؛ و داخل هذا الفضاء يحقق التشاكل مجموع وظائفه منجزا توليفا لا ينحصر في جملة الانسجومات الخطائية بل يتعداها إلى مجموع المعاني والدلالات التي يجليها أو يضمها نسق العلاقات الغريبة التي تقوم بين مختلف أجناس الكائنات ، التي تعمر فضاء المتخيل الروائي ، الذي تتمظهر [من خلاله] الدلالة مثل شيء يخفي كنزا يقتضي كشفه بواسطة التأويل " (10) ، الذي قد يقف مترددا بين المنجز النصي و السند المرجعي انطلاقا من مغامرة التحويل والاختلاف والابتداع التي تجعل النص الروائي كلا فنيا مفارقا ينتصب على أنقاض المرجع ، ويؤسس لفانطازية خاصة ، يفتح من خلالها الوعي على عوالم الكائنات الإنسانية والحيوانية والأشياء الخرساء التي يسهم اجتماعها و تناغم مقصدياتها في تحقيق وحدة الوجود و انسجام إيقاع الحياة، و هو معنى يمكن استجلاؤه و استحضاره من خلال هذا المقطع الوصفي " الريف و الضيعة و النهر مجمع كائنات خفية تتلاعب ، تقذف بعضها بثمار العناب و الرمان .

وفي ساعات بعيدة لا يعرفها أحد تسند رؤوسها إلى السياج و تنام" (11)، و على الرغم من التوتر الذي يحكم العلاقات بين هذه الكائنات إلا أن هناك معنى عميقا يتصل بالوجود و المصير يؤلف بينها ضمن منظور فلسفي و اجتماعي يحاول أن يؤلف بين الأضداد و المتناقضات ، و يجمع بين الألفة و الغرابة و التعجيب.

- اشتغال التعلق النصي :

يرى ج. جينيت أن " التعلق النصي مظهر كوني قريب من حيث الدرجة من الأدبية و أن كل الأعمال الأدبية متعلقة نصيا، اللاحق منها بالسابق ولكن بعضا منها أكثر تمظها من غيرها " (12)؛ وتشمل علاقة التعلق " كل نص متفرع من نص سابق بواسطة تحويل بسيط أو غير مباشر " (13)، و تندرج عمليات التحويل في إطار من المحاكاة أو التحريف أو المعارضة و الاختراع forgerie... الخ و نظرا لما يتميز به التعلق النصي من اتساع على مستوى الفضاء النصي يشمل كلية النص اللاحق أو المتفرع ، ولذلك فإنه بإمكانه أن يشتمل على مجموع المكونات العلائقية التي وسمها جيرار جينيت بالمتعاليات النصية كعمارية النص ، و المناصصة ، و التناص، و الميئانص ، وقد اعتبر جينيت أن هذه الأنماط من العلاقات عبر النصية لا تشكل مستويات عازلة ، و إنما تقوم بينها علاقات تواصل و تقاطع متعددة و غالبا ما تكون حاسمة ، فعمارية النص الأجناسية تتكون - تقريبا - دائما و تاريخيا عن طريق المحاكاة (محاكاة فيرجيل هوميروس...) أي من خلال التعلق النصي ، كما يتم - في الغالب - الإعلان عن انتساب معمارية عمل أدبي ما عن طريق مؤشرات المناصصة (المصاحب النصي) و هذه المؤشرات في حد ذاتها تعد مداخل ميتانصية... الخ (14)، لكننا يجب أن نضع في اعتبارنا دائما أن اشتغال المتعاليات النصية نصيا يدفع نحو التحريف و الاختلاف لأن المعنى لا يقوم إلا في الاختلاف ، أما علاقات التقاطع والتشابه فإنها تشكل منطلقات ذات مصادر متنوعة يحقق من خلالها النص

مجموع تشاكلاته و بالتالي انسجامه الدلالي " لأن الانطلاق من المداليل الجزئية إلى المدلول الشامل يجعله ممكن التأويل بوصفه واقعة بنوية للتمظهر اللساني " (15) ؛ ولذلك فإن اشتغال التعلق النصي في رواية سبع صبايا لا يتحقق من خلال العنوان المشترك بين النص السابق (الحكاية الشعبية) و النص اللاحق (الرواية) فقط ، وإنما أيضا من خلال مجموع المؤشرات على مستوى الحاشية أو الاستشهاد épigraphe أو exergue و كذا التنصيص الذي يذيل نهاية الرواية ، أو ما يندس من تناصات مهاجرة من أصقاع شتى من نصوص الحكيم و الثقافة داخل المتن الروائي ، حيث يعمل هذا الكل المتعدد و المتنوع و المحول من العلاقات النصية المتفاعلة والمتواشجة مع كلية النص على جعل هذا النص مشدودا بأمراس إلى أصول حكاية عجيبة كامنة في التراث الشعبي التونسي ، و منفتحة في الوقت نفسه على المنجز السردي الروائي الكوني ممثلا في الرواية العجائبية أو الفانتاستيكية ، والتي تعد عملا أدبيا مفتوحا على الإرث الأسطوري و على نصوص الرعب و الفولكلور، محاولة جعل الراهن الواقعي منفتحا على الإرث العجائبي و مستوعبا لموضوعاته و متضمنا لفضاءاته ، وقد عملت رواية سبع صبايا على إعادة ترهين الحكاية العجائبية البسيطة مستلهمة روحها السردية ، و كأن صلاح الدين بوجه يتمثل قوله شهرزاد في الليالي " أن ما سأحكيه أعجب مما حكيت "، و هو مبدأ يقوم على توالد السرد من رحم الحكاية الشعبية التونسية "سبع صبايا" ، ثم انزياحها عن مسارها و محتواها الموضوعاتي ، يقول صلاح الدين بوجه في التنصيص ، و هو ذيل الرواية و ذاكرتها : " اعتمدت في كتابة هذه الرواية عناصر قصصية و شخصيات ، و نتف من حكايات قصيرة ظهرت في "سهل الغرباء" و " لا شيء يحدث الآن " (16). وفي هذا التنصيص إشارة إلى الأصول السردية التخيلية للرواية ، إذ على مستوى التخييل لا يحدث شيء في أي مكان و زمان ؛ و مثلما يتغذى من الواقعية الأكثر يومية يتغذى أيضا من موضوعات

التعجيب ، و من " الحكاية السحرية و هي عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة
" (17) و هي علاقة تشكل قطب الرحي بين رواية "سبع صبايا" و الحكاية
الشعبية المنزاحة عنها على أكثر من مستوى من مستويات التشكيل و التخيل ،
متجاوزة أحادية المرجع ، و متحولة عن بساطة الحكاية إلى تعقد الرواية و
انفتاحها على خليط من المكونات المتنافرة و غير المنسجمة ، و كأنها تريد أن
تدفع إلى العالم شيئا لا يوجد فيه ، أو كأنها تريد أن تؤكد أن " الفن مثل
الأسطورة يملك مبدأه الخاص من التشكل " (18) ، حيث لم يبق من الحكاية
المرجع إلا العنوان و الفضاء السحري العجائبي و بعض الهيئات السردية كالراوي
الشاهد الذي التبس بالمؤلف زمن التأليف و السرد مثلما يلتبس الراوي الشعبي
بالمؤلف و يتماهى معه أثناء عملية الحكى و السرد ، و كذلك بعض الشخصيات
كالصبايا السبع و الكلب ، و إن كانت عمليات التحويل و المناقلة قد أحدثت
انقلابا جذريا على مستوى المسار السردى و كذا مجموع البرامج المتعلقة به إلى
حد أن العلاقة بين الحكاية و الرواية كادت أن تنقطع تماما ، ولعل الأمر أكثر
تعقيدا مما نقدر ، و ذلك أن اشتغال التعلق النصي ، انطلاقا من علاقات التحويل
و التكرار المتوترة و المتواترة على مستوى النص اللاحق أسهمت في تشويش هذه
العلاقة و توسيع مدى التعلق وتنويعه ، حيث يأتي الاستشهاد :

"سبع صبايا في قصبايا

يطيح الليل... و ناكلهم

سيدي وصاني عليهم

والله ما تذوقيههم " (19)

ليصل نصا بنص ؛ رواية بحكاية ، ويتولد عن عملية الاتصال و الحوار بين
النصوص ؛ الشفوي منها و المكتوب حوار آخر بين نصين روائيين منسجمين
أجناسيا لكنهما متعارضين جماليا ، السابق غربى يحيل عليه الاستشهاد المقتبس من

رواية الربوة la coline لجان جيونو jean giono ، " ينقع الغسيل في تابوت من صخر جيري محفور من الداخل في شكل إنسان في القمط ...

تجويف الجثة مليء بسائل أخضر لامع متموج باستمرار بسبب ما يتحرك في داخله من كائنات ... " (20) ، حيث يتعلق هذا الاستشهاد بتعميد العجوز راجح للجرى (زرنوخ) بعد نجاته من مذبحه الجراء ، " نجا وارتد يكتم عواءه ، وانساب نحو كومة التبن وانفوس داخلها تصحبه خشخشة جافة " (21) ، ويبدو أن صلاح الدين بوجهه لم يكتف باستعارة هذا الاستشهاد من رواية الربوة لجان جيونو ، ثم إعادة توظيفه بطريقة تكرارية موسعة داخل المتن الروائي ، من أجل ابتكار طقوس سردية شبيهة بالطقوس السريالية والميثولوجية لجان جيونو ، والتي يشير إليها الاستشهاد من خلال جمعه وتأليفه بين النقيضين المتعارضين والمتنافرين أبدا (الحياة والموت) ، و (الكفن والقمط) و (القبر والمهاد) ، حيث تشكل هذه الثنائيات الضدية توليفة من التشاكل الدلالي والسميائي الذي يتجاوز حدود الجملة ، أو المقطع إلى كلية النص الروائي الذي يتبنى مقصدية ، ويقدم حقائق لا يمكن أن تكون منسجمة ، إلا على مستوى النص الأساطيري ، وهو ما يفتح إمكانية تعلق نصي بين الرواية والأسطورة ، وهو ما جعل محمد الغزي يصف صلاح الدين بوجهه بأنه صانع أساطير ، بل نجده يذهب بعيدا في رؤيته للأشياء والعالم شأن جان جيونو الذي لا يعير للمحتمل كبير اهتمام ، ولذلك تبدو الأوضاع والمواقف التي ينظمها عجيبة وغريبة ، ويمكن أن ندعي أن كتابته تصب في الميلودراما أو بالأحرى في التراجيديا العتيقة ، التي تعد غايتها وقصده ، وهو ما يجعله يعتني بالفلكلور والتاريخ ؛ وهذا الهروب داخل الزمن يحمي المؤلف من اتخاذ موقف من النزاع الشرس الذي يهيمن على أحداث عصرنا ، ويسمح له أكثر من السابق بتغيير وجهته عن عالم خيب أمله فرفضه (22) ، ولذلك نجد صلاح الدين بوجهه يحاول من خلال علاقة المجاورة بين الاستشهادين الشعبي

/العربي والغربي أن يشيد نصا محاورا متعدد الأصوات والثقافات ينغرس في فضاءات السرد العربي ، ومن خلالها يفتح على مجموع العلامات والمقولات المهاجرة من فضاءات أخرى يتفاعل معها ثم يستوعبها فتتبخر في فضاءه وتذوب فيه ، وهو ما يجعل هذا النص موتورا أجناسيا وثقافيا ، بل يمكن القول إن هذا النص ومن خلال اتساع مجال اشتغال التعلق النصي يفسح المجال لحوار واسع المدى بين التراث والحداثة وبين الواقعي والمتخيل العجائبي الذي يقرب ويؤلف بين الإنسان والحيوان والنبات والأشياء ، ويفتح عالم الأحياء على عالم الموتى والأطياف وكل ما تتعذر رؤيته في الواقع العياني ، وكأنه ينطلق من منظور كاسيرر الذي يرى أن " الوجود لم يكن منقسما بعد إلى فئات وفروع فئات ، وإنما كان كلا مستمرا لا ينقطع ولا ينقسم " (23) ، أي أن صلاح الدين بوجهه يطرح من خلال هذه البنية النصية الدينامية أشكالا جديدة للإدراك وطرائق مختلفة لرؤية العالم ، تجعل هذا النص يقف على تخوم الأسطورة لا ليعيد ابتداعها ، وإنما ليشيد في فضاءها نصا مختلفا مراوغا ومختلعا ؛ يمارس التكرار ولا يتبناه إلا كإيقاع شعري خاص لنشيد كوني يحاول أن يعبر عن حركة الوجود في لحظة تتواشج فيها الكائنات وتتناغم .

الهوامش :

- 1- W. Krynski, Carrefours de signes, Mouton - éditeur, , la Haye, Paris, New York, 1981, P103.
- 2- صلاح الدين بوجه ، مقالة في الروائية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1994 ، ص 7 .
- 3- W. Kriysinski, Op. cit, P 251.
- 4- Ibid, P 251.
- 5- ديفيد كار ، ريكور والسرد ، الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص 228 .
- 6- صلاح الدين بوجه ، مقالة في الروائية ، ص 8 .
- 7- كارلوس فوينطيس ، الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة ، تر ، صالح محمد ويونو عبد المنعم ، منشورات الحوار الأكاديمي ، 1990 ، ص 15 .

- 8- شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997 ، ص 86 .
- 9- محمد الغري ، عندما يتحول الكاتب إلى صانع أساطير ، مقدمة لرواية ، سيع صبايا ، دار الجنوب ، تونس ، 2005 ، ص 14 .
- 10- W. Iser, l' acte de lecture, Pierre, Mardaga, éditeur, Bruxelles, 1976, P 24 .
- 11- الرواية ، ص 23 .
- 12- G.Genette, Palimpsestes, seuil, 1982, P 16.
- 13- Ibid, P 14.
- 14- Ibid, P 14.
- 15- قوتال فضيلة ، معالم السيميائيات المحايثة وحدودها ، مذكرة ماجستير ، مخطوطة ، جامعة وهران ، السانية ، 2004 ، ص 63 .
- 16- الرواية ، ص 125 .
- 17- شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 56 .
- 18- سطمبول ناصر ، تداخل الأنواع الأدبية ، الشعر العربي المعاصر أمودجا ، دكتوراه دولة ، مخطوطة ، جامعة وهران ، السانية ، 2006 ، ص 262 .
- 19- الرواية ، ص 17 .
- 20- الرواية ، ص 18 .
- 21- الرواية ، ص 28 .
- 22- Maurice Nadeau, le roman français depuis la guerre, Gallimard, Paris 1970, P 59.
- 23- مقدمة الرواية ، ص 10 ، عن كاسيرر ، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، تر : إحسان عباس ، دار الأندلس ، بيروت ، 1961 ، ص 155 .

ملاح لسانية

في مقامات الذاكرة المنسية لـ: حبيب موني

الدكتورة: مطهري صفيه

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة وهران

إن البنية النصية للأسلوب الروائي لترفدها عدة روافد لسانية لتجعل منها وحدة متكاملة ذات دلالات متنوعة بتنوع أحداثها، وفواعلها، ومدخيلها، وتفاعل هذه العناصر مع بعضها لتنتج نصا ذا حمولة دلالية متميزة.

إن المادة الحكائية في " مقامات الذاكرة المنسية " لتمتاز بخصائص لسانية بينت نسيجها الحكائي، إذ استطاع المبدع أن يوظف جملة من الإجراءات اللسانية جعلت من المادة الحكائية كلا متكاملا، وبينت خصوصية المبدع في تقديم هذه المادة.

لقد وظف صاحب " مقامات الذاكرة المنسية " أدوات لسانية جعلت من

النص نسيجا يحمل في داخله معاناة لا نلمسها إلا في مثل هذه الأعمال.

إن بحثي هذا، هو قراءة أحاول من خلالها استكناه المضامين الأساسية

للنص استنادا إلى أهمية الفاعل التلظية، وبقية المقامات التي وظفها المبدع لتمرير

مضامينه الحكائية، وهذا بدراسة الأدوات اللسانية في " مقامات الذاكرة

المنسية" لـ: "حبيب موني"، وكيفية توظيفه لهذه الأدوات لأستخلص في الأخير

جملة من النتائج.

الإجراءات اللسانية في البنية النصية

1- الشخصية

إن للشخصية أهمية ودورا كبيرين، إذ تناولتها الدراسات النقدية على اختلاف مراحل العمل الروائي، حيث يمكن تمييز وتعيين خصائص كل مرحلة، وذلك لصلتها مع الشخصية و"ما تعبر عنه من فهم لها وهي تشكل علاقتها بها مع الواقع حيث بقيت هذه العلاقة مركز الوعي النقدي في استيعاب فاعلية الشخصية وتحديد ما تتميز به من ملامح وسمات في استجابتها لازدواجية السياق وهي تقدم عالما متخيلا في شيء من العلاقة المتكشفة مع عالمنا التجريبي"¹

كما تعد الشخصية في بنية النص الروائي ركنا ذا أهمية بالغة، إذ هي من الأركان الأساسية التي "تتجلى عبر أفعالها الأحداث وتوضح الأفكار وتتخلق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصة تكون مادة هذا العمل"². ومن هاهنا، فهي "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية."³ وبالتالي فإن الشخصية مرهونة بالتعبير عن حياة وتجارب الإنسان، وذلك لأنها تؤدي أدوار "مختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكى."⁴ فنسيج النص الروائي واتصال حلقاته "معقود إلى درجة كبيرة بما يميز شخصياته من نشاط وما يَنمُّ عنها من أفعال وحوارات تتباين بتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها."⁵

تنفتح البنية النصية لرواية "المقامات" على مجموعة من الشخصيات تتباين صورها وتنوع مهماتها "محققة لكل منها رتبة داخل النص، تقوم على ما تتمتع به الشخصية من مستوى وما يُكشف عنها من معلومات."⁶

- شخصيات نص المقامات

إن شخصيات "المقامات" هي عبارة عن علامات سيميائية ذات مضامين موزعة ووفق محاور دلالية تنضوي تحتها، وتعبّر عن واقع مأساوي يثير الشفقة والرحمة، إذ نجد كل شخصية موكل إليها فعل أو أكثر من فعل تقوم به، وبالتالي فإن هناك علاقة قائمة بين الحدث والشخصيات الفاعلة فيه، وهذا يبين لنا العلاقة التلفظية التي ينشئها الراوي مع الحدث عبر وسائط مؤدية لهذه الأحداث هي الشخصيات ذاتها.

كما أن ما يميز شخصيات هذه "المقامات" هو الطابع النفساني الذي هو عبارة عن عوالم نفسية تدور في فلكها هذه الشخصيات، إذ نجد كل شخصية منوطة بعالمين: أحدهما واقع مرير ترفضه، وثانيهما واقع ترضاه وتبغيه يرفضه المجتمع، وهنا تكمن فسحة الجنون، هذه الفسحة التي ترسمها كل شخصية لتعيش فيها منفردة منعزلة، وبالتالي فهي شاذة عن الحقيقة الموجودة وعن الواقع الواقع. إن الشخصيات في "المقامات" تتوزع وفق مستويين:

1- مستوى تشكيل النص باعتباره فواعل. والفواعل هي محركات لمصنفات دلالية معينة مرتبطة بعملية بناء النص الروائي.

2- أما المستوى الثاني فيتمثل في ما تعكسه هذه الفواعل بمضامينها الدلالية من وقائع اجتماعية وثقافية ومتغيرات لهذه الوقائع هي عبارة عن توترات سببت أزمات سيكولوجية، وباتت معاناة يتشجع لوقعها ذوي الإحساس المرهف كما هو الشأن بالنسبة لشخصية "سليم".

ومن هنا فإن ما نلمسه عند قراءتنا لـ: "مقامات الذاكرة المنسية" هو "أن الفعل والشخصية يتكونان تدريجياً على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة وتطور السرد." ⁷ كما لا يمكن فصل الشخصية عما تنتج من أحداث، ومن هنا كذلك يرى لوثمان Luthman أن "الحدث داخل النص هو تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي، فالحدث يوجد عندما يتضافر عنصران: الشخصية والحقل

الدلالي"8 وذلك لأن الحدث زمن تتحرك فيه الشخصيات لتجسد وقائع محددة ذات بنية دلالية محددة.

وعليه فإن تشكل النص الروائي في " المقامات"، يتحدد من خلال هذا التفاعل المتبادل بين الأفعال وهي مشحونة بحمولة زمنية وبين الفواعل/الشخصيات باعتبارها هي المحرك الأساس والمحقق لهذه الأفعال. وقد وظف الكاتب شخصياته وهو يهدف إلى تجسيد نمطين من التصورات النقدية "تشكلهما حساسية هذه العلاقة وفاعلية حركتها داخل النص وخارجه".9 أما خارج النص فذلك لأن الشخصية تستمد وجودها من واقع خارجي تتجاوزه عدة عوامل اجتماعية وسياسية وثقافية وغيرها. وهي بهذا تعد إما سجلا تاريخيا يوثق الأحداث كما هي، أو يبين صراعها مع قوى مختلفة كما هو الحال بالنسبة لشخصية "سليم" التي ترفض الواقع وهي برفضها له تمثل عالم المجانين. وأما حركتها داخل النص الروائي، فنجد بأن مفهومها هو تخيلي لساني لأن اللغة هي المادة الأساس التي يصطنعها الكاتب لتكوين الشخصية وتبيين نسيجها اللساني، ومن ثمَّ إيجائها الدلالي وهي تتصارع مع واقع لا ترضاه داخل نص أدبي يبين خصوصياتها وتميزها عن سواها من الشخصيات الأخرى. وقد اصطنع الكاتب لشخصياته أسماء ذات صيغ لسانية تُنمُّ عن مقامات وأبعاد دلالية توجه القارئ وتجعله يستعين بهذه الصيغ اللسانية وبحمولاتها الدلالية ليرسم في ذهنه الصورة الحقيقية لشخصيات العمل الإبداعي.

إن ما تتميز به الشخصية في وجودها وتختص به في حياتها عن غيرها هو تسميتها. والتسمية قد تكون مكرورة، ومع ذلك تعد أساس التمييز والتخصيص، وهي أول ما تتخذه الذات لها من مجتمعها. فتسمية المولود واجبة على والده في تراثنا الاجتماعي، وفي فقهننا الإسلامي موضوع يسمى العقيقة. فمن واجب المولود على والده أن يختار له اسمه، ولاختيار الاسم شروط وخلفيات دلالية.

والاسم "لفظ أو صوت مركب من أصوات له معنى" ¹⁰ ومعناه هذا ودلالته هاته تكون "إما على سبيل الاستتباع والالتزام مثل دلالة السقف على الحائط والإنسان على قابل صنعة الكتابة." ¹¹ ومن هنا فإن اختيار الاسم هو من واجبات الوالد، يرتبط بالعرف والتقاليد، ومن هذه الزاوية تكون دلالة الاسم عرفية ذات خلفية اجتماعية، لحال توقعية أو تذكيرية، ومن ذلك أن ابن الرومي سمي ابنه يحيى، ولكنه مات فقال فيه ¹²:

وسميته يحيى ليحيا فلم يكن *** إلى مردّ أمر الله فيه سبيلا

وإذا كان الوالد يختار لأبنائه أسماءهم، فإن المبدع يقوم بالمهمة نفسها، إذ يختار لشخصيات روايته أسماء يتميزون بها ويختصون بها عن سواهم، ذات وظائف دلالية مشحونة بوقائع وأحداث تقوم بها داخل النص الروائي مما يجعله ينماز بخصائص ذات حمولة دلالية تبين مجاله، سواء أكان اجتماعيا أم سياسيا أم اقتصاديا أم غير ذلك.

ومن هاهنا، فقد وظف الكاتب في " مقاماته " شخصيات بأسماء اختارها وهو يهدف إلى تخصيص نصه الروائي، إذ هو يندرج في المجال السيكلوجي النفسي، حيث نجد الأسماء تؤدي دورا أساسيا في بيان الشخصيات، كما تعمل على تحديد وتبيين المرجعية الواقعية التي تنتمي إليها. "إن الشخصية وتجربتها تُوثّقان بما يُحدّد للأولى من اسم وما يُكشف عنها من معلومات تسهم عبر كمّاتها ونوعيتها بتحقيق فاعليتها داخل النص مثلما تسهم عبر الطريقة التي ترد بها بإضاءة جانب أساسي من جوانب بنائه. بيد أن ذلك لا يمنع وجود نوع ثانٍ من الشخصيات تكتفي النصوص في استحضاره ومتابعة أفعاله" ¹³ كما هو الحال بالنسبة للشخصيات الثانوية التي تؤدي أدوارا تدور في فلك الشخصيات الأساسية وتكمل أفعالها، فيظهر في النص تنوع في الشخصيات ذات مستويات متعددة وأهميات متباينة. ¹⁴ ويظهر ذلك جليا في شخصيات " المقامات " التي

استطاع الكاتب أن يوزعها وفق أهميتها في النص إلى نوعين اثنين:

1- الشخصية المحورية

وهي الشخصية التي تتمحور حولها وقائع وأحداث النص وتمثل في قوة حضورها مركز الحدث وأساس حركته، لأنها ذات صلة بواقع معلوم، حيث وظفها الكاتب داخل النص باسمها وبين صفاتها الجسدية وطبائعها الفطرية منها والمكتسبة.

إن الشخصية المحورية في "مقامات الذاكرة المنسية" هي شخصية "سليم" الذي هو البطل في هذه الرواية، إذ يعد العنصر الفاعل والمحرك الذي بني عليه نص الرواية في "المقامات". و"سليم" كما يبين التقرير الطي هو "معلم متقاعد .. أرهقته سنوات العمل .. وأحدثت في نفسه آثارا أضحت تشوش على معاملاته اليومية .. لقد أصبح خطرا على نفسه، وعلى ذويه .. بيد أن لا شيء فيه يكشف عن الثورة والهيجان." ¹⁵ وهذا ما يؤكده هو بنفسه عندما سأله الممرضة عن عدد الدفاتر التي كتبها فابتسم وقال: "إنه كتاب واحد، يمتد كما يمتد أديم الأرض، ويتسع كما تتسع السماء." ¹⁶ فزمن "سليم" مع فعل الكتابة جاء مقيدا ومحددا، ونلمس ذلك في قوله: "بدأت الكتابة لما فقدت الجليس من أهل وصديق، فكان الدفتر تلو الدفتر خير أذن أدع فيها ما يهجس به الخاطر أول الأمر قبل أن أنعم برفقاء الرحلة." ¹⁷ كما أن لفظة "سليم" جاءت دالة ومعبرة عن حالته التي هو عليها الآن، إذ كان في نيته التغيير والتجديد، غير أنه لم يستطع ذلك وبقي ثابتا، مسالما ومسلما بما هو حوله. ومن ذلك قوله: "فانقلب الوضع رأسا على عقب .. كنت قبل ذلك أكتب وفي ظني أنني أحمل الحقيقة، ثم صرت أكتب لأسجل الحقيقة من أفواه هؤلاء الرفقاء الذين أصادفهم في مسار الرحلة." ¹⁸ و"سليم" بالإضافة إلى ذلك أطلقه الكاتب على هذه الشخصية المريضة بالجنون، وهذا من التضاد، فهو سليم في نظره ومريض مجنون في نظر

المجتمع حوله. وبقي ثابتا حتى في كتاباته إذ لم تتعدد دفاتره وإنما هو كتاب واحد وهاهو يؤكد ذلك قائلا: "إنه كتاب واحد يا بني أتمنى أن يكون كتاب الحياة التي تقع وراء تخوم الجنون، أو ما تسمونه أنتم جنونا." ¹⁹ فهو إذن سليم ولا يرضى بهذه الصفة التي وسمه بها مجتمعه. وعليه أدخل مستشفى المجانين واحترار الطبيب في أمر جنونه، حيث "قلب بين يديه البطاقة الطبية، وعاد يقرأ اسم الرجل "سليم" .. حقا إنه سليم .. لا شيء في ظاهره ينبئ عن مرض أو اختلال .. حتى حديثه الهادئ يكشف عن شخصية ما زالت تتمتع بكثير من قواها العقلية .. بل إنه يعجب من الجهة التي بعثت إليه بملف "سليم" .. وكيف رأت أن الرجل في حاجة إلى فحص نفسي." ²⁰

واستطاع "سليم" أن يشخص ما يعاني منه عندما قال للممرضة "عائشة":
"كل واحد منا كتاب مفتوح على الآخر إن كلف نفسه عناء القراءة الجادة .. لو قرأ كل واحد منا كتاب الآخر لحصل التواصل الذي تفتقر إليه الحضارة في شرق الأرض ومغربها .. داؤنا يا بنية يسمى سوء التفاهم وجرثومته الخطيرة سوء النوايا .. إذا ساءت النية، ساء التفاهم، وإذا ساء التفاهم ساء التواصل، وإذا ساء التواصل ساءت الحياة، وانتهى سر الوجود، وعم الشقاء." ²¹

ففي قوله هذا نلمس تشخيصا لما عجز عن تشخيصه الطبيب المعالج الذي احتار فيما يعاني منه "سليم". إن مشكلة "سليم" تتمثل في عدم التواصل الناتج عن سوء النوايا وسوء التفاهم.

2- الشخصيات الثانوية

أما الشخصية الثانوية فهي الشخصية التي لا نلمس لها دورا مميزا ولا يركز عليها الكاتب كثيرا بل هي الشخصية المساعدة والمكملة لما تقوم به الشخصية المحورية حيث "تتصل بها اتصالا مباشرا ينمي الحدث عبر تلاحم أفعالها ويوسع المساحة الإنسانية للنص." ²²

ومن الشخصيات الثانوية التي وظفها الروائي في مقاماته شخصية الطبيب وأطلق عليه اسم "رفيق". ولم يورد هذا الاسم صدفة وإنما اختاره اختياراً أضيف على البنية النصية للرواية دلالة ميزته عن غيره من النصوص وحددت مجاله ومقامه.

إن "رفيق" هو من رَفُقَ بضم العين يرفُقُ رَفَاقَةً بمعنى صار رفيقاً، تقول كنت في رَفَاقَةِ فلان أي في صحبته، فهو رفيق²³ وهو في صيغته الإفرادية صفة مشبهة باسم الفاعل ودلالاتها هي الثبات والدوام. ولعل هذا ما نستشعره في دلالة "رفيق"، إذ نجد ملازماً لمرضاه لا يفارقهم أبداً، وفي آن أخرى فهو رفيق بهم، مصاحب لهم ومؤنس لهم يحاول معالجتهم من الجنون، وهذا ما يميز الطبيب النفساني عن غيره من الأطباء، إذ يجب أن يكون رفيقاً للمريض وفي رفقته له علاج لا يكون بالأدوية وإنما بالاستماع إليه وإلى همومه ومعاناته محاولاً تفهمه ومساعدته ليخرجه من حلقة مظلمة تتنافى مع ما هو موجود في المجتمع إلى حلقة أخرى مشرقة مليئة بالآمال والأحلام، وكأن "رفيق" يحاول أو يوصل خيط هذه الحلقة المفقودة إلى بقية الحلقات، ليقضي على هذا الانفصام والانقطاع الذي يعاني منه المريض.

كما أن هناك شخصيات أخرى ثانوية وظفها الكاتب لتكون متممة للأحداث التي تقوم بها الشخصية المحورية، إذ تتم الحركة الروائية بتآزر هاتين الشخصيتين، ومن هذه الشخصيات نجد الممرضات: "عائشة"، و"زينب". أما "عائشة" فقد اختار الكاتب اسمها. فهي من عاش يعيش عيشاً، وهي عائشة اسم فاعل لفعل متعدٍ، إذ نجدها تقوم على راحة المرضى، تهدئ آلامهم بالحقن، فهي لم تكن عائشة لنفسها وإنما هي ممرضة، تسهر على مرضاها ومن هنا فإن عملها يتعدى إلى غيرها وهذا الغير هو المرضى. كما نجد "عائشة" هي الأخرى تعاني من متاعب تخفيها وراء ابتسامتها أمام المرضى لتبعث فيهم

الإحساس بالاطمئنان إليها حتى وهي تغرز في أجسادهم الحقن. وقد أدرك "سليم" ألمها ولذا انتبه إليها قائلا: "كيف لك يا ابني أن تسكني ألم الناس وأتعابهم بهذه الأشياء التافهة .. إن أتعابهم وأتعابنا لا تكفيهم الحقن .. ما هذه إلا وسائل لتأجيل الألم إلى حين .. لو فحصت نفسك لوجدت أنك مثلنا في حاجة إلى شيء آخر غير الحقن." ²⁴ وما قوله هذا لها إلا دليل على أنها هي الأخرى تعاني من متاعب أرهقتها بها كاهل الحياة. فنظرت إليه ساحرة وقالت: "وهل تظن أنني في حاجة إلى شيء آخر ..؟"

فرد عليها "سليم" مشخصا داءها ودواءها في آن واحدة حيث قال: "أنتِ في حاجة إلى من يقول لك أنك ضرورية له، ضرورة الماء والهواء .. ضرورة الوجود كله. هذا هو دأؤك وذاك دواؤك .. أنتِ في كيانتك تشعرين بهذا الفراغ الذي يسمم حياتك كل يوم، تشعرين أنه في إمكانك أن تقدمي السعادة والحياة للغير إن التفت إليك .. ذلك شعور الأم فيك .. " إلى أن يقول: "لقد خاب الذي تركك تفلتين من بين يديه في لحظة طيش وجنون أو في لحظة غرور وبلادة" ²⁵ لقد أدرك "سليم" بخبرته وفطنته أن "عائشة" مطلقة وقد قرأ ذلك في ملاحظتها. وحين سألته: كيف علمت؟ قال لها: "أنا ما علمت شيئا. إنما قرأت." ²⁶

أما الممرضة الثانية فتتمثل في شخصية "إسمهان" التي وظفها الكاتب وهو يهدف إلى بيان أن ما يعاني منه "سليم" لا يعد جنونا وإنما هو مجرد سوء تفاهم، إذ بين في هذه "المقامات" أن "سليم" الذي يعترف له الطب بالجنون، وجد نفسه في موقف الطبيب النفساني يعمل على شفاء "إسمهان" من عقدتها الماثلة في الخجل والعصبية والخوف من الحقن، حيث بين لها أن "الخوف هو أقوم السبل للنجاة، وهو السبيل للنجاح." إلى أن يقول لها: "الخوف ليس مرضا." ²⁷ نلاحظ من خلال هذا كيف استطاع مريض أن يشخص داء مريض آخر

ويعالجه منه. وقد وظف بديلا لم تعطه له هذه الممرضة أي "إسمهان"، من حقن، أسلوبا علاجيا تمثل في أسلوب التضاد الذي جسده في الكلمات الآتية: ²⁸

الفشل ≠ النجاح

الانتقاد ≠ التجويد

الظلم ≠ الأمن

وكلها كلمات دالة على أحداث غير مقيدة بزمان، حيث جاء بها الكاتب مصادر وعاملها معاملة الأسماء في الدلالة وكأنها أشياء ماثلة وصفات يتصف بها الإنسان.

2- دلالة الوقفة الزمنية في المقامات

إن البنية النصية لـ: "المقامات" تنطوي على أحداث عديدة قائمة في أساسها على بلورة النص الروائي وتحديد مجاله المناسب له في إضاءة واقعه وتجسيد حالات مرضاه، وبالتالي تميزه عن غيره من النصوص، حيث إن البنية الزمنية التي وظفها الكاتب في الرواية تبين نسيج علاقات عدد من العناصر مما يعطي الزمان أبعاده الحقيقية وإيجاءاته الدلالية.

إن ما يشكل الفضاء الزمني في "المقامات" هو اتجاهان:

أحدهما الحاضر: وهو زمن إنتاج النص وواقعه الحاضر.

وثانيهما الماضي: وهو ما تشكل من أطراف تلك الحكايات التي كان يرويها

"سليم"، إذ كانت تنقلات شخصياتها تتجاوز بحرکتها الحد المعقول، حيث

يتعدى الزمن فيها الحدود، مما لا يتواءم والنظرة الواقعية للزمن الذي يعيشه

"سليم" ومجتمعهم، وهذا ما أدى إلى اتهامه بالجنون وإدخاله مستشفى الأمراض

النفسية.

ومما كان يروي ويسجل في دفتره من حكايات، حكاية "السندباد" الذي

تخيله وتخيل سفره معه، ثم تخيل نفسه هو "السندباد"، حتى أنه يقول في إحدى مقاماته "شعرت باضطراب مخيف، كيف أكون السندباد.. كيف أكون هذا الفتي الشقي الذي عرفته الجزر والبحار؟"²⁹

ولإيضاح رحلته الزمنية هذه، وظف فعل الكينونة دالا على الحاضر، وهذا يبين أن رحلة "السندباد" الحقيقية كانت في الزمن الماضي، أما رحلته هو الخيالية فهي حاصلة في الزمن الحاضر، وهذا بفعل الكينونة الدال على التحول. كما صدر هذا الفعل باسم الاستفهام "كيف" الدال على النفي. ومن هنا فإن "سليم" ثابت في مكانه راحل بخياله متجول في عوالم خيالية تبعده وتنسيه معاناته، وهذا يدل على هروبه وابتعاده عن معاناته. ثم يفيق من خياله فيقول متسائلا: "كيف أستدرك على نصه نصا جديدا مختلفا"³⁰ مستعملا فعلا دالا على الحاضر، غير أن أداة الاستفهام "كيف" هاهنا لم تأت دالة على نفي الحدث، وإنما هي دالة على إثباته بدليل قوله: "ثم شعرت بشيء من الراحة، وقلت في نفسي لو كتب "السندباد" عن نفسه، فما عساه كان قد كتب؟"³¹

لقد كانت رحلاته الخيالية هذه معبرة عن أزمنة غابرة ترجمها هو في واقعه الحاضر. ففي الرحلة السندبادية عواصف مخيفة وفي حياة "سليم" عواصف اجتماعية وتغيرات سياسية واقتصادية عليه أن يتعايش معها ويتعاطف مع عواصفها كي يصل إلى بر الأمان. وهذا ما بينه المبدع حين قال على لسان الشيخ الضرير الذي التقى به "سليم" في رحلته السندبادية الخيالية وهو في تلك العاصفة الهوجاء: "اعلم أنه لا شيء ينجينا مما نحن فيه سوى التعاطف مع العاصفة، أن تكون معها لا ضدها.. أن تفهم عنها لغتها، لا أن تقابلها بالصمم والعمى."³² لقد أدرك "سليم" بعد ذلك أنه عليه أن يتعاطف مع العاصفة الهوجاء، ولكنه عاد وتساءل قائلا: "ولكن كيف أتعاطف معها؟ كيف أكون جزءا منها، وتكون هي جزءا مني"³³ وفي تساؤله دلالة على الاستحالة حيث

وظف الكاتب صيغا حديثة دالة على الحاضر المستمر، وهنا يكمن جنون "سليم".

أما الزمن الحاضر فتمثل في هذا الواقع المرير الذي يعيشه "سليم" وكافة الذين هم في مثل حالته مودعين في المستشفى يتلقون الحقن التخديرية من حين لآخر. وقد تنوعت الوحدات الزمنية معتمدة على مقاطع زمنية مختلفة جسدت نسيج هذه الرواية، حيث وظف لها الكاتب أفعالا مشحونة بجمولات زمنية دالة على الحاضر الذي يعيشه "سليم" وبقية أسرته الاستشفائية، من ذلك مثلا أنه استعمل الحاضر الدال على المستقبل في قول "سليم" للطبيب: "لن تستطيع معي صبرا"³⁴ حيث وظف أداة النفي "لن" التي تنفي وقوع الحدث في المستقبل، وهذا ما يبين ويؤكد أن الشخصية المحورية في "المقامات" يتنافى واقعها الحقيقي والعالم الذي أدخلت فيه.

أما بقية الأحداث فقد أوردها الكاتب بحسب مقاماتها وبحسب ما يقترحه الحدث وما يتطلبه الموقف، "فالزمان من هذا الجانب مكون سردي يخضع أسوة بمكونات السرد الأخرى لغايات النصوص وأهدافها ويتأثر بما يحدد له من موقع في العملية السردية، بسبل أداء النصوص وأساليب عملها"³⁵؛ غير أنه ركز فيها على الزمن الماضي الذي عادة ما يستعمل للقص والحكي، وإن كان في هذه الرواية بالإضافة إلى دلالاته على الماضي، فهو يدل على الحاضر، وهذا ما نلمسه من خلال تعامل الشخصيات فيما بينها، فحديث "سليم" مع "رفيق" أو مع الممرضات ليس ماضيا، وإنما هو حاضر يعيشه "سليم" وبقية من هم في المستشفى.

كما عبر الكاتب عن مراحل زمنية وظفها وهو يهدف إلى بيان الوضعية الاجتماعية والوضعية النفسية لشخصياته، فجاءت موزعة في نسيج سردي بين أهمية إيرادها مستندا في ذلك إلى صيغ وصفية استقاها من عمق ما تعاني منه

الشخصيات ذاتها حيث يقول على لسان "عائشة" الممرضة وهي تتحاور مع "سليم": "لست مجنوناً .. نحن المجانين .. أنا المطلقة .. و إسمهان المعقدة .. وزينب العانس .. ورفيق الذي لا حول ولا قوة له."³⁶ إلى أن يقول متحدثاً عن المجانين "إنهم أشبه بالمستنقع الراكد الذي يستر الحياة التي تعج في بطنه."³⁷ فقد وصف "سليم" بصفة ذات صيغة صرفية على وزن مفعول، وصيغة مفعول تبين خصوصية وتميزا وصف به "سليم" وكذا بالنسبة لـ "عائشة" فهي المطلقة، حيث وصفها هي الأخرى بصفة أصبحت تعرف بها وتميزها عن غيرها، إذ هي التي وقع عليها فعل الفاعل وبالتالي هي المطلقة. ومثلها "إسمهان" التي وقع عليها فعل الزمن فأصبحت معقدة. وأما "زينب" فقد وصفها بصفة هي في صيغتها اسم فاعل غير أنها تدل على أنها وقع عليها فعل الفاعل فألبسها هذه الصفة. وأما "رفيق" الطبيب فقد وصفه بجملة كاملة تبين عجزه في أحيان كثيرة أمام ما يعاني منه المرضى كما حدث مع "سليم". فهؤلاء المجانين الموجودين في المستشفى هم الأصحاء في نظر الممرضة "عائشة"، مخدرين بالدواء وقد شبههم بالمستنقع الراكد. والمستنقع كلمة هي عبارة عن وصف ذي دلالة واضحة تبين حالة المجانين في المستشفى والمستنقع لا يكون مستنقعا إلا نتيجة لتحول زمني. وقد وُصف هذا المستنقع بالراكد، فهو الوصف على الوصف. ومن هنا فإننا نستشف عوالم متداخلة يحتضنها عالم واحد وفضاء واحد، فالأصحاء هم المجانين والمجانين هم الأصحاء في نظر "عائشة".

ويمكن توضيح ذلك وفق الجدول الآتي:

الشخصية	الوحدة الزمنية	دالتها
---------	----------------	--------

اسم مفعول دال على حالة سليم النفسية.	مجنون	سليم
" " دال على الحالة الاجتماعية لعائشة.	المطلقة	عائشة
" " دال على حالة إسمهان النفسية.	المعقدة	إسمهان
اسم فاعل دال على حالة زينب الاجتماعية النفسية.	العانس	زينب
حال من رفيق دال على عجز سليم أمام المرضى.	لا حول ولا قوة له	رفيق
اسم مفعول دال على حالة المجانين في المستشفى وقد أورده الكاتب موصوفا بصيغة أخرى إذ هو الوصف على الوصف. فالمجانين مستنقع والمستنقع راكد.	-المستنقع الراكد -مستنقع رهيب -مستنقع أخضر الوجه -مستنقع أسود البطن	المجانين

كما وظف الكاتب وحدات زمنية أخرى تدل على الاستمرارية ومنها كلمة "دوما" التي استعملها "سليم" وهو يتحدث مع عائشة التي كانت تريد قراءة ما يكتب وتخشى من أنها لا تحسن القراءة لأنها ليست متعلمة بالقدر الكافي، حيث قال: "القراءة ستظل دوما الفعل الذي تبني عليه المعرفة الحقيقية"³⁸، فهذه الوحدة الزمنية إنما وظفها الكاتب على لسان "سليم" ليجعل منها متنفسا يطل من خلاله على عالم المعرفة والحقيقة.

3- المكان في المقامات

إن للمكان في مجال النقد الأدبي وتحليل النصوص أهمية كبيرة، حيث حظي بدراسات عديدة بينت جماليته وشعريته ومدى إسهامه في تشكيل النصوص الأدبية وبخاصة في الرواية، لأن هذه الأخيرة كما يقول عبد الملك مرتاض :

39 "تختلف عن سواها برسم الحيز وغرس الزمن فيه، أو تعويم الزمن في الحيز." ومن هنا لا يمكن فصل المكان عن الزمان إذ هما صنوان متلازمان لا يفترقان "ومتقاربان لا يتزايلان، إلا أن جمهور الدارسين ومحلي الروايات يميزون بينهما على سبيل التيسير الإجرائي، وإلا فلا حيز بلا زمان، ولا زمان بلا حيز، ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه في العمل السردي."⁴⁰

كما أن للمكان في بنية نص "المقامات" خصوصية تميزه حيث انتظمت وفقه عناصر النص الروائي وبينت مدى إسهامه في إبراز وتحلية هذه الخصوصية وذلك بتواشج هذا العنصر الفعال مع سائر العناصر الأخرى التي تعمل على تحقيق مجال واضح وحضور مؤثر يمثل فاعلية هذه العناصر في ترابطها مع بعضها البعض. والمكان هو واحد من بين هذه العناصر، إذ "هو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية... وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية."⁴¹

لقد وظف الكاتب المكان في "المقامات" بغية تحقيق غاية معينة في النص الروائي، حيث اتخذ مجالاً تسعى فيه الشخصيات إلى تحقيق أهداف معينة، فكان المكان هاهنا هو المستشفى، هذا الفضاء الذي يمثل مجالاً واسعاً تنتقل فيه الشخصيات من مكان إلى مكان آخر وهي تؤدي وظائف معينة مما يعمل على بناء النص الروائي وإظهار خصوصيته.

ويعد المستشفى أحد الأطراف الأساسية المساعدة لـ "سليم" وبقية المجانين باعتباره المكان الذي يعمل على تغيير مجريات الواقع الذي يعيشه المريض.

إن الدلالة الإيحائية لكلمة مستشفى تكمن في لفظه، إذ هو مكان لطلب الشفاء ومفارقة الداء، كما تكمن في صيغته، فالألف والسين والتاء تدل على الطلب، وهذا يمثل نقل المرضى من واقعهم اللاواقع إلى واقع واقع. فالتصور الحقيقي للمستشفى هو الذي جعل "أيمن" -الابن البكر لـ "سليم" يدخل أباه

إلى المستشفى ويعرضه على طبيب نفسي. فقد جاء المكان هنا موظفا للتعبير عن ممارسة سيميائية تتوافق وتفاعل الشخصيات مع الأحداث.

والمكان في "المقامات" كذلك هو عبارة عن علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية، وذلك بإثارته لحركة دينامية في السياق الروائي مما يجعل تفاعل الشخصيات مع الأحداث محققا في كل متكامل يمثله الطابع النفسي العام الذي يطبع هذا النوع الأدبي ويهيمن على الرواية ككل مما يجعلها تنفرد بخصوصية معينة. كما أن المستشفى في "المقامات" هو إطار مادي وظفه الكاتب "ليستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخر مثل الشخصية، والحدث، والزمان. إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها... ولا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث فعلا أو تفاعلا أن تفلت من قبضة هذا الحيز، كما أن هذا الحيز يمثّل في مألوف العادة، طائعا لها يمتد إذا مددته، ويتسع إذا وسّعته، ويتجه أتي وجهته." 42

ومن هنا، فإن المستشفى بالنسبة لـ "سليم" أو النزول كما يحلو له أن يسميه، يمثل مرحلة معينة من مراحل حياته مثلما مثلت كلية علم النفس بالنسبة للطبيب "رفيق". وهذا ما أكده "رويتير yves reuter في كتابه: introduction a l'analyse du roman وهو يتحدث عن وظائف المكان حيث قال: "إن الأمكنة تعني كذلك مراحل من الحياة". 43

الخاتمة

كانت هذه أهم الإجراءات اللسانية التي درستها في نص "مقامات الذاكرة المنسية" التي تبين من خلالها أن المبدع استطاع أن يوظفها هادفا إلى إبراز إيجائها الدلالية وخصوصية مضامينها الحكائية، حيث إن هذا النوع الأدبي ينماز بعلامات سيميائية أضفت عليه طابعا مميزا ونلمس ذلك في بداية ونهاية هذه

الرواية إذ استهلها صاحبها بآية قرآنية من سورة الكهف تمثلت في قوله تعالى:
"لن تستطيع معي صبرا" (الكهف 67)، وختمها بآية قرآنية كذلك من سورة
الكهف تمثلت في قوله تعالى: "ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا" (الكهف

الهوامش

- 1- سرد الأمثال. دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل الضبي (أمثال العرب). لوي حمزة عباس. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2003. ص. 129
- 2- م س، ص س.
- 3- بنية الشكل الروائي. حسن البحراوي. المركز الثقافي العربي. بيروت 1990. ص. 20
- 4- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. بيروت 1997. ص. 87
- 5- سرد المثل. ص. 129
- 6- م س، ص. 140
- 7- نظريات السرد الحديثة. ولاس مارتن. ترجمة حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة. مصر 1998. ص. 96
- 8- شخصيات النص السردى (مقال) مجلة علامات ج 31. مج 8. سنة 1999. ص. 84
- 9- سرد الأمثال. ص. 130
- 10- فن الشعر. أرسطو. ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. مصر 1953. ص. 56
- 11- الإشارات والتنبيهات. أبو علي بن سينا. شرح نصر الدين الطوسي. تحقيق د. سليمان دنيا. طبعة دار المعارف. مصر 1960. ص. 188
- 12- يراجع منتخبات الأدب العربي. حنا الفاحوري وجماعة من الأساتذة. الطبعة الخامسة 1970. منشورات المكتبة البوليسية. بيروت لبنان. ص. 230
- 13- سرد الأمثال. ص. 132
- 14- يراجع م س، ص س.
- 15- مقامات الذاكرة المنسية. حبيب مونسي. الصندوق الوطني لترقية الفنون. 2003-2004. ص. 4
- 16- م س، ص. 68
- 17- م س، ص س.
- 18- م س، ص س.
- 19- م س، ص س.
- 20- م س، ص. 4
- 21- م س، ص. 19
- 22- سرد الأمثال. ص. 140
- 23- المعجم الوسيط. الطبعة الثانية. مطابع دار المعارف. مصر 1972. ج 1. ص. 362
- 24- المقامات. ص. 18
- 25- المقامات. ص. 18-19
- 26- م س، ص. 19
- 27- م س، ص. 60
- 28- يراجع ص. 60
- 29- م س، ص. 25

- 30-م س، ص س.
31-م س، ص س.
32-م س، ص.31
33-م س، ص س.
34-م س، ص.3
35-سرد المثال.ص.174
36-المقامات.ص.64
37-م س، ص س.
38-م س، ص.65
39-في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد.عبد الملك مرتاض.مطابع الرسالة. الكويت1978.ص.148
40-م س، ص.149
41-م س، ص.148-149
introduction a l'analyse du roman. Yves reuter. Dumod. Paris1996.p57-42
43-في نظرية الرواية. ص.158.



قراءة أولية لأعمال الكوني العابر و هاجس البحث عن المكان الضائع

د.كرومي لحسن

المركز الجامعي بشار

الجزائر

1- العابر وسحر المكان: إن الصحراوي، الذي لا يكف عن طلب الحرية والسكينة في الآفاق، يعشق الصحراء إلى حد الجنون لأنها تضمن له التخلص من الاستعباد وتمكنه من السعي العنيد إلى الحرية. ويذهب الخيال الروائي في التعامل مع الصحراء، فيؤنسها ويؤنثها، ويدخل في الصحراء كل غموض المرأة²، وإثارة المرأة، وحقيقة حضور المرأة الإنساني والجسدي¹. فالصحراء تستقبل الغيث كما تستقبل الجميلة حبيبا أب من سفر على نحو ما يتجلى في الملفوظ التالي: "فاستغاثت الأرض شوقا، وند عنها فحيح، انطفأت النار المحبوسة في صدر الأرض منذ ألف عام وبدأ الوحش يحتضر، وحش الجذب والخفاف والقبلي. تنفست الصحراء الصعداء وفتحن ذراعيها لاحتضان معشوق غاب طويلا، وانتظرته طويلا"². وهذا ارتفاع شاعري مشحون بجماليات المكان الصحراوي إلى حديث الروح والأنوثة والجمال الفاتن...

"- ألم نجد في معشوقتنا الصحراء وطنا؟

- وجدنا أنفسنا في الصحراء لنعبر الصحراء، لا لنسكن الصحراء!

ألست صحراويا؟ ألم تعشق هذه الحسناء (التي نسميها صحراء) يوما؟

- لم يعشق الصحراء مخلوق كما عشق الصحراء هذه المخلوق الذي يقف قدامك

& نظر العابرون إلى المرأة والصحراء نظرة واحدة. لذا تراهم يشبهون الصحراء - في مواسم الجمال - بالمرأة بوصفها رمزا للإثمار والخصوبة. ويشبهون المرأة بالصحراء على نحو ما يتجلى في الآتي: "المرأة يا شيخنا مثل الصحراء التي تمتد أمامك إلى الأبد. تبدو قاحلة، قاسية، باعثة على اليأس، لكن أعماقها تخفي سحرا وأسرا وكنوزا وحياء. واكتشافها يحتاج إلى الصبر والخبرة. هذه حكمة الصحراء. وأنت أدري بما أكثر مني". البر 132. لقد أجه الذهن البشري منذ بدايات تعامله مع الصحراء إلى جعلها تستبطن غير ما تظهر وساعد على ترسيخ هذه المفارقة، انكشاف الأمداء الصحراوية عن واحات فاتنة مخبوءة في الامتدادات الميتة، ووصلت المفارقة بين الظاهر الفقير والباطن الغني إلى حدودها القصوى بعد اكتشاف البترول والفسفاط وغيرها من الثروات الطرية لكثرة...

1 ينظر عبد الحميد المخادين. جدلية المكان والزمان وإنسان في الرواية الخليجية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص60

2 إبراهيم الكوني. الخوص، ص350.

- فلماذا تكابر؟

لأن ما نعشقه هو الذي يجب أن نتخلى عنه.

- ما أفسى هذا!

- والصحراء ولدت صحراء لتطردنا. الصحراء خلقت صحراء لتستدرجنا إلى المتهامة وتذهب بنا إلى سبيل اسمه العبور. الصحراء خلقت صحراء لتعلمنا التخلي لأنها تعلم أننا عشاقها الذين لا يطبقون لها فراقاً أبداً¹. الرواية تتميز بخاصية الحوارية التي تمكنها من الجمع بين المتناقضات والأضداد، الحب والتخلي. فالصحراء تقود العابر حائراً إلى مجاهدة مصيره بشيء من العثية، على الرغم من حبه الكبير لهذه العنود الجموح.

إن الطارق لا يفتأ يعشق الصحراء عشقا صوفيا، ويحبها حبا عذريا... لا يمكن أن ينافسها مخلوق فيه، فلم يعد للروح والقل ب مطرح لغيرها، فلا يجتمع معشوقان في قلب المحب أبداً. لذلك "تتلازم حالات العشق القصوى في نصوص الكوني بعنف بدني ومعنوي توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق في آن، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه في يد معشوق آخر. فيلجأ إلى تحطيم خيوط الارتباط والامتلاك بالتخلي، أو بفعل قتل يتحقق نصياً أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر في مواضع عدة من النصوص كقول الراوي: "نحن لا نتخلى إلا عن الأشياء التي نجها أكثر مما ينبغي. و أنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينبغي". لهذا تحتفي الشخصيات الرئيسة إما بالاختباء في مغاور الجبال أو بمواصلة الترحال الدائم في البعيد، على نحو ما يتجلى في روايات الجوس، فتنة الزؤان² براختينور، و او الصغرى.

في البحث الدؤوب عن المكان الضائع، باعتباره استعادة للذات والهوية والانتماء؛ يرسم

الناصر فضاء عالم خاص، هو عالم الصحراء ذو الدلالات المتعددة Polysémique.

في أعمال الكوني لا تعني الصحراء هذا المكان المرئي، المفعم بالفراغ اللامحدود، والفاغر فاه دوماً؛ وإنما الصحراء هي رمز أو بالأحرى، مجموعة رموز حية، وإيجاءات ثرة مفعمة بالدلالات المتوثبة والمؤجلة، التي تتوارى خلف نخومها النائية أسرار و أشواق وأشجان وحنين وتصورات وفلسفة ومواقف من حقيقة الواقع والحياة والإنسان والجود.... الكاتب يكتب عما لا يراه يكتب عن العالم الذي يتخيل وجوده، على الرغم من علمه بعدم وجوده في حدود العالم الحسي. نفي المرئي في اللامرئي، إعدام الواقع بواسطة الحلم، إلغاء المكان الوجودي البارد في مملكة أسطورية بلا

1 إبراهيم الكوني. الدنيا أيام ثلاثة. دار المنقلى للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2000. ص187.

2 ينظر اعتدال عثمان. قراءة استطلاعية في أعمال الكوني. فصول، 16، ع4، ربيع 1998، ص231

شطآن ولا حدود.¹ إن اهتمام الكوني بهذا المكان الحلمى المفقود جعله يكتب رواية "البحث عن

المكان الضائع"، كما فعل بروس في عمله الشهير *A la recherche du temps perdu* يوظف الروائي الصحراء لكي يجعلها صورة يفجر من أبعادها أشجانها، ويفجر من سماتها معاناتها ويجعل منها فضاء رحابا للتصوير و التمثل والتوسع في المشاعر الإنسانية. الصحراء يعلي بناءها المتخيل، فتولد مدينة حلمية متألثة الأنوار، ندية قريبة من القلب. إنها واو الرمز، والميعاد المستحيل... توحى أعمال الكوني القصصية والروائية، بأنه يعيش حالة اغتراب رهيبية في هذا العالم المادي الكئيب؛ إنه عابر هذه الشوق العارم إلى فردوس الخفاء، الذي لا يعترف بالمكان الأرضي البارد الفج. إنه لـ (شاعر) تائه، غريب الديار "يرمق الآفاق البتول البكر بلهفة العاشق، فيسيل في حدقة [هذا] الغريب دمع تيه، و أحزان وحنين².

أعمال الكوني توفر للقارئ لذة القراءة، و تفضي به إلى متاهات السؤال والتأمل. وهي ذات دلالة مميزة في البسط والتفصيل، وإيجاءات اللغة، تلك التي تسري في الكتابة وتنسج مكوناتها من حميمية التواصل، ومناخاته بوصفه علامة تفصل بين لغة الإنشاء ولغة الإبداع. إنها تفتح أكثر من رؤية، وتدفع إلى أكثر من حوار، رافضة دعوة القراءة الأحادية. من هذا المنظور، يدخل القارئ في عملية الإبداع بوصفه طرفا فاعلا فيها، لا "متلقيا" سلبيًا. فهو يحاور الكتابة ويستنطقها، ويسائلها؛ في محاولة جادة دؤوب تسعى إلى اكتشاف أبعاد الوعي والصراع فيها. تشكل الحكاية والسرد الروائي من "المكان" و من وعي أفرادها. إذ تنغمر لحظة الكتابة في استرجاع الماضي بتفاصيله والدخول إليه باتجاه ربط الأجزاء المبعثرة والغامضة فيه والحنين إليه.

يأخذ الحنين إلى (المكان الضائع) صورًا متخيلة تتميز بالبراءة والغموض واللمحة الدالة. وبأبعادها الإنسانية وحميمية انتمائها إلى الصحراء.

ب- العابر وغواية التيه

يشير الخطاب الروائي إلى أن الآثار الدالة على "واو"، كانت باقية وماثلة للعيان، وأنها لم تندثر إلا بفعل السيول العارمة، وقوة الفيضانات الطوفانية الشهيرة التي اجتاحت تلك المنطقة الصحراوية عام 1913.¹ وقد أشار الراوي إلى هذه القضية في نهاية رواية المحوس ج 2/ ص 390 - 391. والملاحظ أن "واو"، باعتبارها حيزًا حلميًا أو فضاءً أسطوريًا مرغوبًا فيه، تشكل بؤرة

¹ - إبراهيم الكوني. صحرائي الكبرى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص14

² - ينظر المرجع نفسه ص14/15.

¹ cuL riov--Willy Deheuvls & autres.(*Le Lieu de l'utopie dans l'œuvre d'Ibrahim Al-Kawni*)in la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne.sous la direction de B.Hallaq ,Paris, Presses Sorbonne Nouvelle,2002, pp25-42.

الاهتمام، أو نقطة الارتكاز التي تلتقي عندها كل أنظمة التفكير في أعمال الكوني القصصية والروائية.

ولقد أعاد الكوني صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية اتخذت صوراً مثالية و إنسانية، وتجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزرع بالحركة والحياة؛ فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته. وكان ذلك - حسب رأينا - تعويضاً نفسياً لافتقاده وطنه الروحي الضائع في فلوات الفكر وهو اجس النفس.

وفي هذا السياق يرى الناص: "أن الوطن هو الصحراء، ولكنه ليست الصحراء بصفقتها الجغرافية المدونة في معاجم البلدان، الصحراء هنا من طينة أخرى، صحراء استعارية صحراء باطنية وجدانية؛ لا تزدهر ولا تنتعش إلا في ظلال الروح². ألا يمثل هذا الأمر محاولة للسمو بالنفس بغية الاتحاد مع المطلق؟! هذا الوطن الحلمى الذي يرسمه الخيال الشارد، ينشده أهل الصحراء، إنهم في بحث دائم عن المهد الأول الذي ضيعه مندام* ذات يوم.

العابرون في الصحراء يمارسون غواية السفر والتهيه في البيد عملاً بوصية آهني التي تقول إن: "قدر الأجيال الصحراوية هو الرحيل"³، استكشافاً للواحة المجهولة، طلباً للهاجس الخفي، سعياً لنيل الوعد، اندفاعاً للإمساك بتلابيب الحقيقة. وفي هذا البحث الملهب بجمر الشوق والحنين يبرز سؤال: هل الوصول إلى الحقيقة ممكن؟! يقول أحد العابرين: "نحن مسافرون أضعنا الطريق إلى "او" التي نسعى إليها.. ضعنا في الماضي وأضعنا المستقبل" وهكذا يمضي الطارق في متاهات البيد، منقسماً على نفسه، وحيداً متلفعاً بأحزانه.

سفر العابر تعويض نفسي لافتقاده "الفردوس الضائع"، و هو الحقيقة المطلقة؛ إيماناً منه أن السفر يغسل الروح ويطهرها من أوضار المادة. وأن الاستقرار في مكان معين، قيد وعبودية، و تقليص لحضور الإنسان أمام سلطة الأشياء. على نحو ما يتجلى في الحوار الآتي:

- قال الزبرجداني:

- هذه مساوئ الاستقرار في المكان. كلما بقيت مدة أطول كلما تكومت حولك لأشياء...

- ولذلك يعشق الصوفيون الترحال والتنقل. في التنقل تحرر من قبضة الأشياء، الخلاص من الأشياء والتجرد من الممتلكات نعمة تعلمها من الصوفيين. أو ربما من الصحراء... الله أعلم"⁴⁷.

²- إبراهيم الكوني. في طلب الناموس المفقود.. دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص215..

* مندام - كما تؤكد ذلك أعمال الكوني السردية - هو جد الطوارق الأول الذي طرد من الواحة الغناء وا و لأكله اللقمة الحرام، فواجه العالم وحيداً حزينا محملاً بخطيئة عصيانه. ولم تسلم ذريته من صنيعه القلدم، فتحملت كفلاً من وزر الخطيئة وتاهت في البيد أملاً في العثور على سبيل يوصلها إلى الفردوس المفقود.

³- إبراهيم الكوني . رواية السحرة ج1، ص 127/126.

⁴⁷ الخسوف3، أخبار الطوفان الثاني، ص 136.

العابر، الباحث الحقيقي، كان يرى نعيمه في البحث نفسه، لا في غاية البحث، وأن الاستقرار هو أصل كل الشرور، في منظور القبيلة الصحراوية، ديدن الصحراوي الاستنفار المستمر والاستعداد الدائم للرحيل. البحث عن واو الحفية السماوية التي لم تلوثها يد الإثم².
"نعم نحن على يقين أن من يسكن الأرض، من يستسلم لأرض، من يفلح أرضا، ويأكل من الأرض، و يقيم على الأرض بنيانا ليسكنه، ليس سوى عبد من العبيد. الناموس يقول: "كل من يسكن أرضا أمد أربعين يوما صار عبدا لها". كان أسلافنا يرون في العمران خطرا مميتا يهدد حريتهم، يهدد وجودهم، كانوا يغيرون على الواحات، وينظمون الحملات على مدن الشمال البعيد، ليهدموا الأبنية، ويجرروا من جدرانها العبيد

— لا أدري الأجداد نظموا الحملات نحو جهات الصحراء الأربع ليظهروا أرضها من العبودية. هذا ما رواه عنهم الأولون وتناقلته، فيما بعد، الأجيال. أرادوا أن يخربوا العمران في كل الصحراء عملا بوصايا الناموس. قاموا زحف العمران طويلا، ثم توقفوا. ربما لأنهم اكتشفوا أن قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم، فتوقفوا ووضعوا بينهم وبين أهل العمران عهدا يعطي لمريدي الاستقرار الحق في رفع الحجارة وتشبيد الأبنية والبيوت والأسوار، مقابل أن يدفعوا لأهل الصحراء مكوسا جزاء الأمان"¹.

الصحراويون يعتقدون أنهم ولدوا لمهمة أخرى غير الاستقرار، ولدوا ليشقوا وكانوا يرون أنه من لا يشقى لا يلقى. العابر تعصف به حمى الأشواق، فيرى الآفاق البتول بلهفة العاشق فيرى نعيمه في رحلة البحث عن مملكة الأنوار غير آبه بنتائج الرحلة الموحجة. واو هي المستحيل الذي لم يعد العابر يطلب غيره.

من هذه الزاوية، تعد الصحراء موضعا للفراق و ليس للقاء، أفقا للمغادرة وليس للمجيء. فالصحراوي تواق دائما للبحث عن أحلامه الدفينة والعميقة... تيهه الطويل في البيد، علمه أن الخروج هو ثمن الدخول إلى "واو"².

يشير الخطاب الروائي إلى أن البحث عن الواحة الضائعة، لم يكن فرديا وحسب، بل جماعيا أيضا، قال الزعيم: "و لم يكن يخطر ببالي أن أرى نجعا كاملا يهيم في القارة بحثا عن الوطن المفقود"³. إن تعلق الشخصيات بالبحث عن المكان المفقود وعجزها الدائم عن بلوغه، جعلها تحس بالضياح في فضاء قاس لا تحده حدود. توارث أهل الصحراء عن أسلافهم، أن العزلة هي قدر الباحث عن

2 ينظر الخوس، ج، ص 444/445

1 بر اليختور ص 53/54

2 ديوان الشر البري ص 26

3 الخوس ج 1، ص 444

واو. لقد شكل موضوع الرحلة المقرونة بحال الشعور بالإحباط ظاهرة مهيمنة في كتابات الكويني. تجسد ذلك على المستوي اللغوي في إشاعة معجم من مفردات وصور ورموز الحزن والاستيحاش والمعانات والمكابدة وخبية الأمل... والتي يمكن دراستها وتصنيفها بتطوير مجموعة من الحقول الدلالية الخاصة بذلك.

تشكل (واو) علامة نصية محورية في كتابات الكويني القصصية والروائية؛ وقد جعل منها إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه؛ فـ(واو) بالإضافة إلى كونها حقيقة تاريخية، فهي أسطورة طارقية، تشير إلى واحة غناء ضائعة وسط الصحراء، يقول عنها الزعيم: "(واو) لن تبعث في مجملها على يد بني آدم. الإنسان دنس و"واو" فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقا، فإن انتظم في قناة ومستته يد الإثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذي لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه... لو لم توجد "واو" في مكان ما، يوما ما، لما كان للصحراء معنى في منظور العابرين، واو هي الحلم والعزاء..."

إن واو، الحقيقة المطلقة، لم يعثر عليه أحد من العابرين. لعل هذه الجنة المفقودة، إنما وجدت لتضيع وتدفع الطارق لأن يتبعها في رحلة الضياع الأبدية.

ألا تمثل "واو" الحلم و الأمل والعقيدة وسط هذا الفراغ المطلق الرهيب؟. إن هذا الفردوس الضائع، لا يظفر به إلا العابرون الذين تقطعت بهم السبل وتاهوا في البيد وأمسوا على أطراف العدم، وفقدوا الآمال كلها في النجاة من القحط واليباب والحرارة القائظة والعطش وإغواء السراب اللعوب؛ حينئذ يدركون الغاية، ويحققون الهدف من الرحلة المضنية... يتمتع الظافرون بـ"واو" بالتكريم وحسن الضيافة والسعادة التي لم يصادفوها في حياتهم قط، ولم تحظر على قلوبهم يوما... وإذا ما دخل هذه الواحة إنسان، خرج منها غائما ظافرا بكنوز عظيمة لا يضل بعدها أو يشقى، إلى آخر أيام العمر. غير أنه إذا ما خرج العابر الظافر من أسوار(واو) فإنها ستختفي.¹ كأن واو هي رمز المستحيل الذي ما أن يدرك حتى يضيع.

وتدخل علامة واو في سياقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، يطلق عليها الزعيم اسم "الواحة الضائعة". وبناء هذه الواحة، يتغير نظام الحياة البدوية القائم على الترحال وتتم مخالفة الناموس"القاضي بأن الموت يأتي مع اكتمال البنيان"². لهذا السبب نلفي السلطان يهدم بالليل ما بينيه الحكيم بالنهار؛ محاولة منه درء الخطر المحدق بالقبيلة جراء عملية البناء هذه. وهل يتم بناء الواحة الضائعة؟

¹-ينظر المحوس خ1- ص85.

²-بر الخيتومر، ص69

يشير الخطاب الروائي إلى "أن واو الواقع والاستقرار تستمر في الوجود فتصبح محورا لرواية (واو الصغرى) و(الدمية) وذلك لأن قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم"³. إن تشييد الواحة الضائعة "واو" على أرض الواقع، قد يكون ذلك إيذانا بنهاية حال الترحال بالنسبة للعابرين؛ الذي كان يمثل السفر والبحث بالنسبة له غاية في حد ذاته... وأن عذاب رحلته كان طهارته. ألا يمثل التعلق بـ "واو الجنة"، مشروعية الحلم وأهميته في الحياة، وأن الواقع المجدب المرير لا يمكن الاستسلام لجبروته دون رد فعل إيجابي، يحقق للإنسان إنسانيته ويمكنه من الاستمرارية في الوجود... ويضمن له التيه بكل حرية في فلولات الفكر؟!

ومن زاوية أخرى، ألا يمثل سفر العابر المتواصل في الصحراء، على المستوي الفلسفي (الوجودي) رحلة الإنسان (العشبية) الشاقة في البحث عن الحقيقة المؤجلة دوماً، وهي رحلة مضية قد لا يبلغ معها هدفه المنشود ولا غايته المتبغاة؛ وإذا ما اعتقد يوماً أنه أوشك على بلوغ نهاية المطاف، وأنه قارب النجوم، ولاحت له تباشير مدينة النور (الحقيقة) من بعيد؛ وقتئذ تكون ساعة الحقيقة المطلقة قد أزفت والعمر قد أوشك على الانقضاء؟

ألا ترمز هذه القضية بأن الزمن هو قاهر الإنسان، وهو القيد الذي يحول دون إدراك المستحيل؟... إننا نلفي في أعمال الكوني كثيراً من التأملات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق الرؤية لدى الكاتب الذي أدمج كل ما يرتبط بالحوادث والتفاصيل بأفكاره الفلسفية، وتأثراته بالمعرفة الإنسانية الشاملة، وهو في رأينا الأمر الذي وسم كتاباته بالجمالية والعمق الفني والحس الإنساني الرفيع.

هناك قلق دائم عند الشخصيات الروائية، ناجم عن الرغبة في امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة المنشودة، الفردوس المفقود "واو". "أنت تعرف أن أهل الخلاء جميعاً يكون وطناً ضائعاً، وأنا يا ضيفي النبيل أبكي وطناً ضائعاً"⁴. بهذا الحنين تبدو العلاقة بالمكان الضائع، خاصة وحميمية وعميقة، لأنها علاقة يعاينها الجسد ويكابدها الروح.

ج) الصحراء وطن اغتراب: أعمال الكوني تعبر عن صراع الإنسان في مواجهة الطبيعة الإنسان الغفل البدائي، مخلوق الطبيعة البكر، العذراء، التي لم يسبقها غير العدم. ونحن لا نجد لحظتين إنما هي لحظة واحدة، هي أقرب إلى لحظة النزول من الفردوس، وصرخة الإنسان الأولى، حين أحس بالضياح وسط عالم شرس لا يرحم، فبدأ يومها يبحث عن السبيل الذي يعيده إلى المههد الأول. لقد فقد الإنسان جنته، فواجه العالم وحيداً محملاً بوزر الخطيئة. "وجدنا أنفسنا نعبّر الصحراء لا نسكن الصحراء"¹.

1- بر الخيتور، ص53/54.

2- بر الخيتور، ص82.

1- الدنيا أيام ثلاث. ص209.

العابري يستسلم للمتاهاة، سعياً للهاجس الخفي المتواري خلف الآفاق البعيدة، إن لم نقل وراء العدم، "يتباهى صحبان الأوطان بالانتماء إلى الأوطان، ويتباهى صحبان الصحراء بالانتماء إلى العدم"². لهذا فالصحراء هي وطن اغتراب.

تشكل الرحلة بحثاً عن الأرض الموعودة، إيقاعاً شاملاً يتسلل إلى خلایا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه. "العراف يعرف أن الصحراء إغواء، العراف يعرف أن الصحراء تستدرج، العراف يعرف أن الخروج إلى الصحراء سفر، لأن القارة العارية لا تستضيف من يخرج للتسكع؛ لأنها لا تعرف ناموساً غير السفر"³.

المجرة والرحيل والعبور هو "خروج إلى التيه"، حيث لا عودة أبداً، إنه طقس الصحراء الذي لا بد منه. إن السفر إغواء الصحراء، "إيماء الميعاد المستحيل" الذي "يسوق العابرين إلى الصحراء، إلى الحياة ملوحاً بالوعد، واعداء بالواحة". إن العابري شقي بحلمه؛ هذا الحلم الذي يجعل من المكان الضائع الأفق الواحد الممكن والمستحيل في الوقت نفسه بالنسبة للعابري الباحث عبثاً عن يقين يروي ظمأه للوصول إلى الحقيقة المطلقة.

لعل قسوة الصحراء، وصعوبة الحياة فيها، وتقلبات الزمان الدائمة؛ وما تتركه من جراحات عميقة فوجدان العابرين. هو ما جعل الوعي الجمعي، والمخيال الشعبي، يلجأ إلى الحلم وخلق الأسطورة الجميلة (كأسطورة واو) التي تعد، في رأينا، تعويضاً عن أوجه الفقد و الحرمان الموجودة في الواقع المحسوس، المتسم بالقسوة و الشراسة. واو هي الحلم المستحيل والأمل في الوقت نفسه؛ إنها الرمز الذي التقى في رحابه الجميع. وتلاقت كل الهواجس الإنسانية في الصحراء حوله. أهل الصحراء يرفضون حال الاستقرار، إنهم في بحث دائم عن فردوس الخفاء، الذي لا يعترف بالمكان الأرضي، لأنه الرقعة المكابر المسماة في معجم الديانات: الأبدية.⁴

العابرون تعصف بهم حمى الأشواق إلى المدينة الفاضلة، لذا تراهم يمارسون غواية التيه في البيد باستمرار، بحثاً عن يقين يروي ظمأ الروح. قال البطل: "لا ينبغي أن نشد أنفسنا إلى أي أرض. لا ينبغي أن نركن إلى أي ركن. لا ينبغي أن نأمن أوطان الأسافل حتى لو استدرجتنا الأرباب نفسها بالأنصاب!"⁵

الصحراء عند الكوني تمثل المكان المضاد لمفهوم الحصن، المدينة المسيجة، أو البقعة المحددة بمعالم، الصحراء رمز للمطلق الذي لا تحده حدود...

²-أنوبيس، ص214

³-واو الصغرى. 73

¹-ينظر: إبراهيم الكوني. صحرائي الكبير(نصوص)، ص43.

²- إبراهيم الكوني. الدنيا أيام ثلاثة. دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2000، ص186

لعل ضياع "واو"، أو الإحساس بضياعها، جعل المكان هاجسا في مخيلة العابرين ودافعا لهم إلى التيه بحثا عن الحلم المستحيل...

الحرية مآثرة الصحراء: تظل الحرية مآثرة الصحراء الرئيسة، في نظر أصحابها، إنها الهبة الغالية التي تمنحها لساكنيها، والتي يتمكنون بموجبها من الرحيل إلى كل الآفاق بحثا عن حلمهم الضائع. قال زعيم القبيلة للسلطان: "لقد قاينا الحياة بعدم، بفناء، بضياع ابدي اسمه الحرية"¹.

واو التي يبحث عنها العابر في الصحراء هي في مكان آخر، أبعد من الصحراء... إنها الكنز المتواري خلف تحوم الصحراء، و الذي أيقظ في نفوس العابرين الأولين جذوة الظمأ إلى اكتشاف الخفاء، و أشعل في الصدور الحنين إلى المجهول، وغذى جذوة البحث عما أدرك بالقلب و لم ير بالعين، على نحو ما يتجلى في هذا التساؤل الحزين الملمع بحس ماساوي: "فهل أنت حقا أيها البستان القديم، وهل أنت حقا يا نهر العسل الممزوج بالدين؟ وهل هذا حقا يا شجر الإبهام؟ وهل هذه أنت يا سدرة المنتهى؟"². "واو" هي المطلق الذي يجعل الشوق يلهب الأحشاء، ويذكى جذوة الحدس الصوفي الراض لمقولات العقل. إن علاقة "العابر" بوطن الرؤى السماوية، علاقة عشق و وفاء، فهو دائم الوجد والشوق إلى عالم نوراني مشرق، مفعم بالنعيم والمسرات والابتهاج والسعادة؛ إنه يتطلع دوما إلى "واو" اللجنة الضائعة يعلل، النفس بالآمال: "بالميعاد الذي لا يدرك. في البعد الجديد يغلب الفرح، ويفيض القلب وجدا، يرتجف البدن برعش كالرقص، لأن وهجا تبتدى في الأفق لأن قبسا بدد ظلمات الأفق الأبدى الشاحب، فلاح، لغمضة قصيرة كومض البروق إماء تاق العابر لنيله طويلا وجاهد لمشاهدته أزلا كالأبد، فوسم الفراغ الصارم، الأبدى بإشارة كشرر الوحي، فرأى ما لم يستطيع أن يراه في المدى، ووجد ما لم يستطيع أن يجده، وجد ما لم يطمع في أن يجده. فكيف لا يتزعزع الجسد الهزيل برعش الوجد؟ وكيف لا يفز من المقلدة دمع الحنين؟"³.

تنهض البنية اللغوية في هذا الملفوظ السردي، وغيره كثير، على تجربة حلولية. ذلك أن العلاقة بالمكان تتجلى أكثر عمقا في التحام العابر بالصحراء التحاما خاصا، يكاد يبلغ حد الفناء الصوفي. إن العاشق مثقل بهموم وجد عارم إلى "الفردوس المفقود"، مدينة النوار التي يرسمها الخيال الشارد المجنح.

تؤدي فكرة الاتحاد، بمفهومها الصوفي، دورا مساعدا في تنمية البعد الديني والأسطوري واستمراريهما، في الخطاب السردي لدى الكوني، وكأن الصحراء، التي تتواري خلف تحومها "واو" فضاء مقدس، عالم نوراني يهفو الفؤاد شوقا إلى رؤيته.

³المجوس ج1، ص350.

⁴البحث عن المكان الضائع. ص28-29.

¹سوا الصغرى، ص8.

السفر سمة أهل الصحراء، فحتى الحفار، في رواية واو الصغرى، الذي لم يمارس غواية السفر والرحيل نحو المدى المطلق؛ مارسها في اتجاه أعماق الأرض بحثاً عن سر الحياة الأولى (الماء): "ربما لهذا السبب لم يسلك السبيل الذي سلكه الآخرون في رحلة العبور. سلك الآخرون طريق الأفق، وسلك هو طريق الأعماق. سار الأقران، كما سار الذين سبقوهم، في سبيل الخلاء المديد، ونكس هو الرأس و انكفاً إلى الجوف فأنشأ في صدره بيته قبل أن يبتني الأقبية في التراب، فرارا من تيه المدى، واحتماء بالأم من غول الفقد".¹

ليس للحفار من مهرب سوى أنثاه، الأرض يجد في صدرها ملجأ يلوذ به من تيه المدى وهاجس الفقد. إن رحلة الحفار رحلة داخلية نحو الأعماق. تثير الأرض عنده حيننا خاصا واقترانا لا فكاك منه، أمومة أو عشقا.. في الرواية الكثير من الدلائل التي تشير إلى أن الشخصيات تحاول، من خلال وجودها الفردي، وعزلتها في الصحراء، أن ترتبط بالأرض ارتباطا حميميا رحمة تعوض به حالة الفقد الطاغية في الصحراء.²

بمحاكاة ملاحظة:

الجنة السماوية - نقيض - الصحراء.

وأيا كانت أوضاع سكان الصحراء، و أيا كانت حدود إيمانهم بالمعتقدات السماوية التي يؤمنون بها، فقد جاءت "الجنة السماوية (الحلمية) نقيضا مطلقا للصحراء...". إننا نكتشف أن لا وجود لـ "واو" في وطن الصحراء". يؤكد العرافون على عبثية الرحلة وأن سفر العابرين في البيد بحثا عن المكان الضائع، غير مجد وهو لا يعدوان يكون ركدا وراء سراب لعوب؟ وأن الصحراء ما هي إلا أرض منذورة لميعاد مجهول!

ومع ذلك نلفي هؤلاء العرافين لا يتخلون عن طقوس السعي المرتبط بواو بحثا عن السكينة المقدسة. تقول الأسطورة الطارقية التي تتحدث نشأة الصحراء الكبرى، إن من حكماء الصحراء كثيرا ما كانوا يضربون صدورهم النحيلة ليرددوا "واو" هنا. قفص الصدر أسوارها والسكون لغتها. والبلهاء هم الذين يبحثون عنها في المفازل الخالية".²

² الكوي. واو الصغرى ص 212

² ياسين النصر. نريف الحجر... درامل الصحراء الذاتية. ابواب، بيروت، دار الساقى، العدد 22، خريف 1999، ص 167.

* يبدو أن الكوي (المثقف) مطلع على تعاليم كونفوشيوس، وقد أورد له عبارة - في رواية واو الصغرى، ص 179 - جاء فيها: "خلقت السمكة للماء، وخلق الإنسان للسبيل" أي للسفر. وكأنها إشارة

من قبل الناص، تنسي بعينية الرحلة التي يقوم بها الإنسان في هذا الكون الشاسع بحثا عن المجهول، أو المطلق أو الأبدية. إنه لن يصل أبدا إلى مناه؛ كما لم يصل العابرين إلى فردوس الخفاء واو.

و: أن الخطاب يشي بأن "او" توجد في قلب المرء، أي أن الفردوس لا يقع خارج حدود ذات الكائن. لعل الفكرة المشار إليها تتقاطع مع مثل لاتيبي يقول: ² Ne cherche rien à l'extérieur de toi même.

بمثابة خاتمة الفصل

ينهج الكوني في مشروعه الروائي نهجا خاصا من الواقعية السحرية، ليس بالمعنى الذي نجده عند كتاب أمريكا اللاتينية وبصورة أحص غابرييل غارسيا ماركيث. لكنها واقعية سحرية خاصة. نابعة من ثقافتنا العربية والمغارية، وطرق السرد الشفهي فيها، ذلك أن نسيج النص يتشكل عن طريق المزج بين التاريخي و الواقعي والأسطوري، والديني والخرافي، والعربي والأمزيغي؛ محققا بذلك عالما سحريا أحادا؛ ومن تجليات هذا العالم السحري، توحد المخلوقات البشرية بأنواع الحياة الطبيعية والحيوانية و النباتية في الصحراء. فلا نظفر بفرق بين البدوي وجمله أو بين الإنس و الجان والطير وسائر المخلوقات... على نحو ما يتجلى في قول هذه الشخصية:

"نحن في الصحراء أمة واحدة، لا فرق بين ملة وملة، بين مخلوق ومخلوق، بين إنسان و جان، بين طير ودابة"⁴⁸. يتوافر العنصر السحري والخرافي على امتداد الأعمال الروائية، ويجري فيها مجرى الحقيقة، ويحتل مساحة كبيرة من فضاء النصوص. ولقد عمد الروائي في معظم أعماله إلى المزاوجة بين الإنسان والحيوان مزوجة بنيوية، أي أنه أحل روح الإنسان في الحيوان، كما أنه أحل روح الحيوان في الإنسان "نتظر رواياته السحرة، الجوس، التبر".

إن تشكيل الخيال الأسطوري للغة، في أعمال الكوني، يحمل في ثناياه، تلك النزعة البدائية إلى الغموض والسحر وهو يصيبنا بالدهشة، والغرائبية، على نحو ما يتجلى في الملفوظين الآتين:

(1) "لما قتل قابيل أسوف صرخ مسعود صرخة، فتردد صدى الصرخة في القمم المجاورة. استحابت الجنيات في الكهوف، وتصدع الجبل، اسود وجه الشمس، وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية"⁴⁹.

(2) "جاء على لسان أسوف أن والده "انتظر حتى هل القمر وحكى له ... أن (...). الصحراء الجبلية كانت في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية. وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرقيقين وتهدي بين جدوة العداوة بينهما"⁵⁰

هذا النمط من الكتابة يعيد إلى الذاكرة، قيم الأزمنة الأسطورية الغابرة، ويحرك فينا كوامن الشوق إلى

2- Voir Ibrahim Al-kawni & Autres. La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne. sous la direction de B. Hallaq Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p99.

48 بر الخنتعور. ص 32

49 م ن ص 146/145.

50 ينظر الكوني نزيف الحجر، ط1، دار الرئيس، لندن، ط1، 1990، ص31.

طفولة الإنسانية الأولى . إن اللغة التي تواجهها في أعمال الكوني، لغة منعكسة عن الرؤية الأسطورية، وهي من التقنيات التي توصلت بها. ولأن مادة الرواية ذات عناصر أسطورية، وخرافية ودينية وصوفية، فقد تكثفت اللغة وارتفعت فوق المستوى الإشاري، مكتسبة طاقات إيحائية متميزة.. يحذر بي الإشارة في الأخير، إلى أن الخطاب السردي عند الكوني، يعتمد على البناء التراكمي ، المتجاور الأحداث، وليس على البناء المتسلسل؛ على الرغم من الإيحاء بأنه يأتي متسلسلا . لذلك يصلنا صوت الراوي (أو الرواة) عبر مسارات متعاقبة ومتداخلة، تتأرجح بين أزمنة عدة. ويأتي السرد على شكل تموج سمفوني متناغم؛ إن هذا "التموج السمفوني الذي يعيشه السرد ما بين الطير والسيبل والجفاف والغمر، التميمة والحجارة القيط والنجع، يمنح الرواية مزاجا وفعلا إجماليا تندمج في داخله شتى التداعيات والهموم و النواميس والأعراف والظنون التي لا تهتز ضرورة تحت وطأة قناعات بديلة، مادام فعل الحمى والمس والنبوءة وكذلك التخلي والعشق والجشع والشيخوخة والصبا متنوعا حاضرا باستمرار من خلال هيمنة الصحراء نفسها على المخلوقات اقتحاما لسلا لا تم و أذهامهم وعواطفهم و آمالهم وحنينهم الذي لا ينقطع إلى وعي بعيد، أو ذاك الذي تحيله العادة إلى وعد تال مؤجل باستمرار"⁵¹.

العامية في الخطاب السردي الجزائري استثمار الموروث / تعدد المقروء

الدكتور محمد تحريشي
المركز الجامعي بشار
الجزائر

إن الكتابة بالعامية في الخطاب السردى أو توظيفها فيه قد يكون لغرض جمالى للوصول إلى واقعية الحدث و صدقه، و قد يكون مراعاة لحال المتكلم أو مناسبة لوضعية المتلقى، و الحال هذه فقد توظف العامية لتكون عامل فرقة كما قد توظف لتوحد بين أفراد المجتمع المتنوع فى الاستعمال اللغوى؛ لأن كل موحد ما هو فى الأساس إلا مجموعة أجزاء، فالتوحد يكون فى المتعدد، و المتعدد يكون فى التوحد مما يولد جمالا و متعة فنية.

من المبدعين من يوظف العامية للحفاظ على تلك الشحنة القوية لحمولة الكلمات العامية أو الاستعمالات الشعبية، و التى يرى أنه لا يمكن أن تؤدى إلا بهذه الصيغة، فى حين نجد آخريين يعمدون إلى تفصيح العامية بشرح فى الهامش، أو يعزفون عن هذه الاستعمالات العامية بتوظيف لغة وسطى تقع بين الفصيح و العامي، و لكن هل سنكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها مثلما فعل توفيق الحكيم و نجيب محفوظ؛ لأن هذه المزاوجة تضفى على النص الروائى نوعا من الواقعية والصدق الفنى؟!!

في رسالة من جميل حمداوي⁵² إلى الناقد عبد الحميد عقار يتناول هذه القضية

فيقول: " هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية العويصة، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في روايته(الأرض)، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية" ثم يستشهد برأي الدكتور عبد الملك مرتاض الذي يقول: " ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لا نكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/الأردنية/ المغربية. إذاً، لابد من تفصيح اللغة الحوارية أو سردنة الحوار بلغة شعرية جميلة. و لا يعني أن الكتابة بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى المتكلم الاجتماعي والثقافي. إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاك Balzac و هيغو Victor Hugo وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مما قد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية".⁵³ وهذا ما عمل به الدكتور مرتاض في رواياته و بالأخص في رواية مرايا متشظية، وهي قناعة نقدية و فنية عند الرجل.

و يرى جميل حمداوي أن " من الأفضل أن نقوم بتفصيح الرواية وجميع الفنون والأجناس الأدبية وخاصة السينما. و ذلك لأننا لا نفهم ما يقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون. فكم من مسرحيات هادفة وجادة لا تحقق التواصل بين المغاربة و المشاركة! والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لابد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لتحقيق التواصل بين المرسل والمتلقي، و نرفع من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. و ينبغي كذلك أن تكون اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتفجيرها انزياحا وإبداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية."⁵⁴ و إن كنت لا أتفق مع هذا الرأي في بعض الجوانب على أن أساس العامية فصيح يجمع أكثر مما يفرق، ثم إن ما كان لا يحقق التواصل بين

52 - www.arabiancreativity.com/j_hamdaou_ihtm

53 في نظرية الرواية 119-120

54 - جميل حمداوي، اللغة في الخطاب الروائي لعربي

المغاربة و المشاركة أصبح الآن متداولاً لدى الجمهور العربي كالعامة الخليجية و العامة الشامية و هلم ما جر، و ذلك بفضل الأعمال الدرامية و ما تقدمه الفضائيات العربية .

1- عبد الملك مرتاض

ارتبط وجود الرواية الجديدة بقدرتها على التعامل مع اللغة تعاملًا منتجًا، و الروائي عبد الملك مرتاض من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة من موقع العالم الذي يمارس التجريب و يتفنن فيه، ولعل القارئ لهذا النص الروائي يلاحظ التدفق اللغوي و الزخم من التنوعات اللغوية إلى درجة أن اللغة تصبح تجريباً في شكل تداعيات لغوية و متتاليات سردية لا تكاد تنتهي. و يقول عبد الملك مرتاض: "إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالمية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيها... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها و هزلتها وركاكتها...، ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حدثي هو عمل باللغة قبل كل شيء".⁵⁵

و يتفاوت التجريب اللغوي في النصوص الروائية في الجزائر، فقد عمد بعض الروائيين إلى محاولة تحديد اللغة و تحييدها إلى درجة قد نجد عنتاً في تقبل هذه اللغة ؛ ذلك أن الروائي يسعى إلى تفرغ اللغة من أبعادها النمطية الدلالية المعروفة و يحاول إعطائها أبعاداً أخرى جديدة، و من ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسبق. ولكن ألا يؤدي غياب إيديولوجية عن النص إلى ولادة نص ميت ؟، و يصبح الحديث عن يتم النص أمراً مرغوباً فيه كما يعرف في الدراسات الحداثية؛ إننا لا نستطيع في الواقع، مهما حاولنا، أن نفرغ النص من إيديولوجيته، و أي نص هو لغة، و اللغة هي إيديولوجية و هي نمط تفكير و مستوى من الإحساس و الشعور. وأظن أننا إذا أفرغنا النص من محتواه الأيديولوجي ربما ولد النص ميتاً، وربما أدى إلى يتمان النص لأن ليس له انتماء و كل خطاب من وجهة نظري الخاصة، و كل نص يحوي إيديولوجية بالمفهوم الفني و ليس بالمفهوم المذهبي المتميز، وإنما لكل نص أدبي رؤية فنية خاصة به. و إذا ما عدنا إلى الخطاب الروائي الجديد نجد أن زعماءه، و على رأسهم نتالي ساروت و كلود سيمون، يرفضون التعامل مع

الواقع، و يرفضون الالتزام بالمفهوم القديم ليطرحوا مفهوما جديدا له، فقد ربطه ألان روب قربي بالأيدولوجية. إن الالتزام يجب أن يكون بالأدب و هو الوعي و هو اللغة و يجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص و البناء، و هذا الكلام يفضي بنا إلى الحديث عن دور القارئ.

إن المتتبع للنص الروائي يلاحظ تدفقا لغوي و زحلم من التنوعات اللغوية إلى درجة أن اللغة تصبح تجريبا في شكل تداعيات لغوية و متتاليات سردية لا تكاد تنتهي..

إن الالتزام في الأدب هو الوعي بلغة، و يجب أن يستمد الأدب حضوره من الداخل من خلال النص و البناء. ويتقاطع مرتاض الروائي مع مرتاض الدارس الذي يقول: " إن اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا إذ هل أن نراعي، و نحن نكتب، مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضا ما، و ذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذمه النقاد العرب التقليديون والمتمثل في أن الأدب يجب أن ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع.... و مع أننا لا نذهب هذا المذهب العليل، و مع أننا أيضا نرى بأدبية اللغة حين تنشط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإننا مع ذلك نميل إلى لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، و تكون مفهومة... إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، و لكن ليست كالشعر؛ و لغة عالية المستوى و لكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا و تفيهما.. غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها و هزالها و ركائها.. و ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حدائي هو عمل باللغة قبل كل شيء".⁵⁶

إن "صوت الكهف" نص يستعصي بمناعته على القراءة من خلال ذلك الزخم اللغوي المتدفق بسهولة و يسر و عبر تلك السيولة الشعرية حتى أن الصفحات الأولى كانت عبارة عن تداعيات لغوية تشعر القارئ بالمتعة و تولد لديه معرفة و تدفعه إلى حب الاكتشا و التطلع إلى ما يحمله النص من تنوعات لغوية تقوم على مبدأ التشابه والاختلاف.

إن مما يميز به عبد الملك مرتاض هو تلك المقدرة على جعل اللغة طيعة مطواعة يشكلها كما يريد، و هي لا تعص له أمراً لأنه يتعامل معاً تعامل العالم العارف بكل خباياها، و المتحسس لمواطن الجمال فيها، و الكاشف عن تلك القدرات التعبيرية الكامنة وراء توظيف الألفاظ توظيفا فنيا راقيا، و تتصف هذه اللغة بأنها لغة حضارية غير منفرة. و تكاد رواية صوت الكهف أن تكون عبارة عن تداعيات لغوية يجد القارئ صعوبة في متابعتها، و يشعره ذلك بالمتعة و الجمال و بالانسيابية و السهولة في توارد الألفاظ و تجاوزها انطلاقاً من مبدأ الاختيار و التوزيع و التأليف. و قد استطاع الروائي مرتاض أن يتخصص في نوع من الكتابة السردية يقوم على السعي نحو التأسيس لخطاب روائي يتعامل مع الرواية بوصفها تجربة لغوية قبل أي شيء آخر، إنها تجربة في الكتابة و سؤال يبحث عن جواب، و جواب لا يملك سؤالاً واحداً. و إذا كان الأمر كذلك ألا يمكن عدّ هذه التجربة إسرافاً لغوياً أو نوعاً من الترف اللغوي القائم على شعرية اللغة العربية، أو استثماراً لتنوعات لغوية تسعى إلى تركيب يتماشى و الأثر المرغوب في الوصول إليه عبر تلقي النص؟ إن هذا الروائي يحاصر المعنى و يحيط به من كل جانب بتلك الثروة اللغوية التي يمتلكها، من خلال تجربته في الكتابة، و يحسن توظيفها توظيفا جمالياً حتى أن النص يغطي كل الوظائف التعبيرية و اللغوية و الجمالية المرغوب فيها. و تتصف هذه البنية بأنها بنية منغلقة لا تمدك بما تريد؛ لأنها تقبل أكثر من قراءة و تخريج، ثم إنها نص متجدد في بنيته و تركيبه و لا يسلمك نفسه بسهولة و يسر، و في الوقت ذاته يغريك بمستوى من التقرب و التودد حتى تقع في شركه. يقول مرتاض عن علاقة المبدع باللغة: "... بينما اللغة الإبداعية... قابلة للتغير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها، و بحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب و هو يلعب بلغته و هو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، و يحملها طاقات دلالية لم يعدها أحد فيها من ذي قبل... يمنح ألفاظه دلالات جديدة فإذا هو كأنه يُنشئها لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح.."⁵⁷

إن اللغة العربية بالنسبة لهذا المبدع مسألة تذوق و معرفة و حسن استغلال للقدرات

الكامنة وراء كل تركيب، إنه يتعامل معها تعامل العالم العارف بجباياها؛ فالعربية هي التي تحدد الخصوصية و الهوية الحضارية و " من أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر، كريمة المكانة، عالية القيمة: لدى كل الأمة، لأنها هي مضطرب تاريخها و حضارتها، و جراب رقيها وانحطاطها، و من أجل ذلك كله يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع، أو للغة في الإبداع؛ و ذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع و جماله، و مرآة خياله، فلا خيال إلا باللغة، و لا جمال إلا باللغة... فهل بعد كل هذا يمكن أن ندبج كتابة، أو نكتب أدبا، أو نقرأه، خارج اللغة؟"⁵⁸

و استفادت هذه البنية من حمولة النص الشعبي الفنية و الجمالية لما استطاعت أن توظف الأمثال و الحكايات الشعبية و كذا الخرافات كقصة ودعة، و قصة عزة و معزوزة، مما ولد حركة تناصية مهمة تجلت مظاهرها في تقاطع بين هذه النصوص المختلفة، كما تخفف الحوار من الفصحى ما أمكن ليسمح لبنية لغوية أخرى من مد النص بطاقة تعبيرية أخرى تغطي مساحة أخرى من إمكانات النص الجمالية، تم تكسر نمطية السرد و تسمح للقارئ باسترجاع الأنفاس لتتبع الحدث في الرواية.

و من جمالية البنية اللغوية في هذا النص استعمال لغة صوتية استعمالا سيميائيا متميزا حيث استطاعت أن تشحن النص بحمولة فنية أخرى؛ من ذلك ما جاء في الرواية " و صوت الكتلة العجينية يسمع من خارج الدار " طاق.. طاق... طاق..". صمت الليل يحمل الصوت إلى بعيد. بعيد بعيد"،⁵⁹ و هو تعبير صوتي يدل على الحدث في مستوى معين قد لا يستطيع تعبير آخر أن يعبر عنه كمثل ما دل عليه هذا المستوى الصوتي، من ذلك أيضا ما جاء في الرواية". لحذائها العالي الكعب وقع موقع. يحدث صوتا فوق بلاط البهو "طاق.. طاق.. طاق..".⁶⁰ و هو دليل حركة تنقل و عدم ثبات، و عاكس لحالة نفسية قد تدل على كبرياء جاكين و استعلائها.

هذا و قد وظفت الرواية حمولة النص الشعبي من خلال مرجعية المؤلف الغنية بكتابات المتعددة و المتنوعة، فقد أعطى هذا الالتقاء عالية بنت منصور بعدا آخر من الأبعاد

58 - في نظرية الرواية 111.

59 - م، ن: 87.

60 - صوت الكهف: 96.

التي حملتها داخل هذا النص، فكانت الحافز و المحرك و " ليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة إما لتحقيقها و تؤكد وجودها، و إما لتعاديها و تدمير قيمتها و أهميتها، و للمرأة في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورته عن دور الرجل، بل إن هناك سيرة شعبية كاملة عقد لواء بطولتها للمرأة، ولعب الرجال فيها أدوار التابعين و معاونين هي سيرة ذات الهممة ... و المرأة في السيرة الشعبية لعبت أدوارا عديدة و هامة في تكوين البطل، و في رسم صراعه و في تحديد نهاية هذا الصراع".⁶¹

ب — البنية اللغوية للنص:

كانت البنية اللغوية الرهان الكبير الذي رفعه المؤلف، و أزعج أن النص كان تجربة لغوية في الكتابة؛ فهذه البداية نجد حرصا على إنتاج نص سردي متميز ينتج متعة جمالية و معرفة قد ترضي القارئ كما قد تقلقه أو تزعجه، و قد تمادى فتدعوه إلى المساهمة في بناء الفراغ، في بناء عالم مرغوب في وجوده. إن رواية "مرايا متشظية" نص يحتفل باللغة و ينتصر لها و يرتقي بها إلى آفاق سامية؛ و لهذا كان الروائي حريصا على ضبط اللغة ضبطا دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل، و يعكس هذا حرصه على أن تؤدي اللغة وظيفتها التبليغية و الإبداعية، و يكاد الوصف أن يكون من أهم جماليات البنية اللغوية لهذا النص، فقد استثمره المؤلف استثمارا جيدا، و كأنه يريد إعلان الحياد مما جرى و يجري؛ يقول: " الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل و كأنه يهمس ... ".⁶²

و لعل هذه التقنية الموظفة بعناية واهتمام تشعرنا بتلك الفخامة اللغوية، فقد أسهم الوصف في رسم بنية لغوية تعكس لنا سلطة نصية عبر هذا التصوير الجامع بين الشيخ و أهل الحلقة لسرد أخبار وقعت، أو أنه رسم لها أن تقع، أو تصور المؤلف وقوعها، ثم إن الوصف لم يكن عاديا و لا موظفا توظيفا سمجا، بل إن المؤلف أضاف إليه مساحة خاصة لما زينه بتلك القدرة و التمكّن على تطويع اللغة لتخدم الوصف، و من ثم تنتصر بانتصاره و تفرد و تميزه. كما تزين الوصف بمسحة أسطورية في بعض المواقف، من ذلك ما نصل

⁶¹ - عالم الأدب الشعبي العجيب 27، 28 .

⁶² - مرايا متشظية: 3 .

إليه لما تقترب من عالم " عالية بنت منصور " هذا العالم السحري الأسطوري الذي يصفه السارد بقوله: " يا الله ... يا لروعة هذه الصبية الحسناء الهيفاء الفاتنة الساحرة الآسرة و هي تطوف بك في أرجاء قصر عالية بنت منصور الذي لا يوجد له نظير في القصور ، فهو يبدو من قمم الروابي السبع مجرد قصر واحد و لكنه ضخيم فخيم. و جليل جميل ، حتى إذا دخله الداخل و لم يدخله من أبناء البشر قبلك أحد. ولن يدخله بعدك أحد... رأى العجائب التي لا توصف... أنت أول من دخله من البشر... " ⁶³ ، و يبدو أن المؤلف وقع تحت سحر هذه الشخصية الأسطورية ، فكأنه وقع مع اللغة في حرب و تحدٍ حتى يطوعها لتكون في خدمة عالية بنت منصور التي تتجمع من حولها كل الأبعاد السيميائية للنص.

السائح الحبيب

و تحقق ذلك على مستوى لغة الوصف كما تحقق في لغة الحوار؛ يقول نص تماسخت واصفا: " أمسكت يدها تقودها خلفك طفلة، و في الحوش استوقفتك تخلص أصابعها، مبهورة بالليل الملون، مسحورة بأنوار القناديل ذات التراصيع المشعة، حمرة في خضرة في صفرة، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها، ممزوجة بدخان احتراق الجاوي و عود القماري، معروكة بعطر الياسمين، توهج النضارة، توشح السلام في وجوه رجال، صفوفًا ثلاثة جلسوا فتراتبوا بتصدرهم صف الجوق بالعمائم التوتية والعبايات التبرية، و عن شمالهم نساء في أعينهن تفتق اللهفة، يجاوز استطلاعهن حدود حواشي المحارم الزاهية بانسياح الخصلات فوق حواجب شهشها المرود كما الجفون كحلا ..: ⁶⁴ .. هكذا يرسم هذا النص السردي خصوصية من احتفالية مغاربية أنتجت لغة واصفة مميزة.

هذا و قد احتوى هذا النص على ثلاثة مستويات حوارية جزائرية ومغربية و

تونسية. يقول: " — خدمت في صفوف الطاغوت ؟

— أسفل قدميّ بلاطة.

— ماذا تشتغل عند الطاغوت ؟

63 - مرايا متشظية: 124 .

64 - تماسخت ... : 44 .

— أنا بطّال.
— درست في وكر الكفر؟
— طردوني من الثانوية.
— ستصلك بطاقة الهوية الإسلامية⁶⁵.
إن هذا المقطع الحواري يعكس جانبا من محنة الجزائر، و الطاغوت هاهنا هو السلطة الجزائرية.

و ينقل النص مستوى آخر من الحوار حيث يقول:

- مرحبا.
— كيراك؟
— أعتذر.
— ما عليّش.
— جتتنا بالخير.
— أه، نويوة دافية.
— كيف الحال؟
— شوية شوية.
— شيء فظيع ما يحدث عندكم..
— ديناميا الجنون.
— اعلى من الجنون.
— ما لا يرى أو يسمع عنه أشنع.
— قلوبنا معكم.
— ربي يحفظك.
— تكلمت مع الأخوة في الجمعية.. تشرب قهوة و بعد نروح للفندق.
— ولكن..
— لا تهتم .. الأخوة يتكلمون.

- الواصلي مسلم عليك.
- كيف حاله.
- كحالنا جميعا.. شبه سرية، خوف، تحايل على الموت المبرمج بخنجر أو محشوشة.
- المكاوي هنا.. جاء من مكناس.
- شيء جميل. لم نلتق منذ وجدة و نحن نقيم في مدينة واحدة.
- وجدة كانت بداية مجهضة.. المثقفون لا يملكون مجالاً للتحرك إلا في حدود السياسي.
- كانه قدر. الواصلي حثني على الاتصال بك في حال خروجي.
- صديق. أنا و أنت لم نتعارف بما يكفي في وجدة
- صحيح و لكني عرفتك من خلال كتابك الذي مرره لي الواصلي و أنت في السجن.
- قرأته باهتمام.
- شكرا. خرج جذاذة.
- كذلك حدثني الواصلي.. و حالك الآن؟
- ليس أسوأ. و عدت بوظيفة في كتابة حقوق الإنسان ستكون أنت أولى حالة يحصل لي شرف التكفل بها.
- شكرا، يحصل لي أنا الشرف، و لكن أنت أولى بحالك مني.
- أمزح.
- مهما يكن، مؤسسات كثيرة، لكن ما أقل التفاتتها إلى ما يعانیه إنسانا في جسده و ضميره و حقه.
- لأن تلك المؤسسات لا تستطيع التأثير في الرأي العالم و لا أن تشكل رقابة على أجهزة القمع⁶⁶.

لعل هذا المقطع من حوار مطول نوعا ما، يكشف عن خصوصية الحوار في الكتابة المغاربية على وجه العموم، و عند السائح الحبيب، وهو حوار اشتغل عليه المبدع، أنتجه

و ولده، فهو يشبه لغة الشارع المتداولة يوميا بين الناس، و لكنه مختلف عنها، إنه شفاف نقي سلس. وهو متباين عن الحوار في الرواية المشرقية حيث يكون الحوار في الكثير من المدونات السردية مشابها للغة الحوار اليومي في الشارع، فكأن الروائي يأخذ من هذه اللغة ما يناسبه دون أن يشتغل عليه أو أن يمارس عليه فعل التجريب. ومع ذلك قد نشعر بنوع من التدخل و التصرف لخدمة التوجه الفني للنص؛ من ذلك قوله: المثقفون لا يملكون مجالاً للتحرك إلا في حدود السياسي، و قد لا ينتبه القارئ إلى تنوء هذه العبارة التي تنقل بصدق مستوى النقاش بين المثقفين المغاربة داخل حدود السياسي الذي هم أحد مكوناته الفاعلة.

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهموم، و الذات المستقبلية للبطل لما انتقل إلى المغرب، و عندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرصد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري و التونسي

إن هذا الحوار صورة تفاعلية بين الذات الوافدة المثقلة بالهموم، و الذات المستقبلية للبطل لما انتقل إلى المغرب، و عندما تحول هذا إلى تونس استطاع النص أن يرصد لنا مستوى آخر من الحوار يشترك فيه الجزائري و التونسي. يقول:

"— ماذا قال لك إمام الزيتونة المعين؟"

— أوصاني بشيئين لا يمتكلهما الإيمان و الشجاعة.

— أنا أبعدت يده من على رأسي.

— حدثته كيف انفجر الدم من رأسي عمار بطلقة من كابوس فرانكي.

— سألني هل أحفظ الشهادة.

— قلت له: عمري عام واحد و ربي ما يجاسيني.

— أحنا قرابين.

— عرفت ذاك الذي دخل علينا بعد و كيل الجمهورية؟

— الباشطر؟

— كنية اقل من مقامه.

— سنصل.

— سألني عن لذة طعم اللحم البشري التي يحسها الحديد فقلت له: رقبته ياكل منها الموس و لا يشبع. و استجمعت نخامي و لكنه لم يقترب الخبيث.

— رأيت البارحة طيرا يشبه لونه الحديد يأكل من قفائي، و أنا على صدري كأني أسبح وراء أُمي التي تناديني غارقة.

— أنا بت أطارد علياء بلباسها البيض في حقل قمح أحمر.

— هل رأيت الملائكة يوما؟!...⁶⁷.

هكذا يبدو جليا أن السائح الحبيب يشتغل على حوارهِ و لا يخرجهُ إلا بحسب الصيغة المرغوب فيها و البنية التي يريد. إنه يمارس التجريب في كل جزء من النص، و نشعر أن الحوار حاصل بين المتحاورين، و في الوقت ذاته هو تليفقة من تليفقات المبدع. و شح السائح الحبيب حوارته ببعض الخصوصية اللهجية في رواية "تماسخت"، فلما كان البطل في الجزائر استعمل خصوصية لهجية جزائرية⁶⁸ — أنت كما، صاحبك.. هيا، الدوزيام.. — في غرضك.. أطلقني. — ترحبوا. — بعد يدك. — حاسب روحه حكومة⁶⁸، و لما رحل على المغرب نجد خصوصية لهجية مغربية⁶⁸ — أيوه دبه، آش هذا الشي للي كتعمل؟!... و في حواراته اعتمد على العامية و اللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقربه من الواقع باختياره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فينا ممارسا فعل التجريب.

إن السائح الحبيب بهذا العمل يؤسس لكتابة تجمع بين المتفرق و المتعدد ف شخصية كريم في تماسخت عاشت في الجزائر ثم انتقلت إلى المغرب، و من ثم إلى تونس فالعودة إلى الجزائر. و بذلك كان النص نصا للجزائر و عنها كُتب، و فيها و في المغرب و تونس دُون، نص سردي اعتمد على الوصف و نقل الأحاسيس و المشاعر بلغة عربية فصيحة مشتركة بين البلدان الثلاث، و في حواراته اعتمد على العامية و اللهجة المحلية حتى يطبع العمل بخصوصية محلية تقربه من الواقع باختياره بنيات لغوية قصيرة جدا مكثفة تكثيفا فينا

67 - تماسخت : 247 ، 248 .

68 - تماسخت: 28.

ممارسا فعل التجريب. وهو بذلك قريب من النتيجة التي توصل إليها الناقد التونسي بوشوشة حيث يقول: " إن أسلوب التعامل مع اللغة يختلف على الرغم من تشابه الأجواء الروائية لهؤلاء الكتاب، فاللغة أكثر رصانة و متانة عند المشاركة، بينما نجد الكتاب المغاربة يمارسون نوعا من الصعلكة اللغوية مما يجعل كتاباتهم تحمل الكثير من الشراسة و الاستفزاز اللغوية. فالأديب المغربي له أسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة و اختيار الألفاظ و بنية الجملة. "69

الحكاية وحدود التأويل وإمكاناته

الأستاذ عبد الرحمان مزيان

المركز كز الجامعي بشار

الجزائر

مدخل:

سنتناول في هذه الورقة طبيعة وحدود التأويل في الحكاية، أي أننا سنلتزم بما هو سردي. لكن ولطبيعة الموضوع الذي يتداخل فيه النثري مع الشعري سوف نقف قليلا على طبيعة التأويل في الشعر.

سننطلق من قضيتين هامتين: الأولى تخص الشعر والثانية تتعلق بالنثر. السؤال الذي نراه جوهريا ونظره، هو هل يمكن الحديث عن التأويل خارج الكتابة؟ بمعنى آخر هل يمكن الحديث عن التأويل في الحقول التعبيرية غير المرتبطة بالكتابة؟

للإجابة عن هذا التساؤل نعود إلى شكلين من أنواع الكتابة وهما: الميتوغرافيا واللوغوغرافيا.

الميتوغرافيا:

للميتوغرافيا عدة أوجه تتحقق بها مثلما ما هو الأمر عند اللوتسو في سومطرا عندما يعلنون الحرب بإرسال قطعة من الخشب موسومة بفريضة مرفوقة بريشة وطرف حزمة

وسمكة⁷⁰. يعتبر هذا النوع من الاتصال شكلا من أشكال التواصل ما قبل التواصل اللغوي. فهذا الشكل من الاتصال يفهم على أن اللوتسو سيهاجمون بمئات أو آلاف من المحاربين وبسرعة فائقة مثل الطائر ويدمرون كل شيء ويغرقون أعداءهم. عندما نضع هذا النوع من التواصل في سياقه الثقافي فإننا بلا شك نحصل على رسالة واضحة بما تخاطب جماعة ما جماعة أخرى. فلا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث هنا عن التأويل.

اللغوغرافيا:

وهي أكثر تقدما من الميتوغرافيا بحيث نجدها عند الإسكيمو فعند خروجهم إلى العمل يتكون رسالة مرسومة على الباب يحددون فيها اتجاه عملهم وطبيعته⁷¹. فهذا النوع أيضا وإن كان متقدما على سابقه فهو ليس بوسعه أن يرقى إلى أن يفسر لأنه شكل تواصل سابق عن اللغة. إضافة إلى هذين الشكلين فلا يمكن الحديث أيضا عن التأويل في ميادين التعبير الفنية غير اللغوية كالنحت مثلا والرسم والزخرفة والخط... إلخ.

اللغة والتأويل:

إذن فالتأويل مرتبط باللغة. وعندما نتكلم عن اللغة فإننا نقصد اللغة بشقيها الشفهي والكتابي. وعليه سنحصر التأويل في اللغة المكتوبة، أي نعتمد على الجانب العارف في اللغة، ذلك المرتبط باللغة العاملة التي تخضع للدراسة العلمية. لأنها تجعل الإنسان يتحدث مع الورق ومع الكتب. أي أن الكتب والأوراق تتكلم مثلما يتكلم الإنسان. وفي هذا الإطار نسرد القصة التي استهل بها أميرطو إيكون كتابه حدود التأويل Les limites de l'interprétation وهذه الحكاية مفادها أن عبدا هنديا كلفه سيده بأن يحمل رسالة وسلة من التين إلى شخص آخر. وهو في طريقه أكل العبد جزءا كبيرا من التين وأعطى الباقي للشخص الذي بعثت إليه الحمولة. لما قرأ هذا الأخير الرسالة اتهم العبد بخيانة الأمانة وأوضحها له عن طريق الرسالة. إلا أن العبد أنكر واتهم الرسالة بالكاذبة والباطلة. وكلف فيما بعد بالمهمة ذاتها إلا أنه هذه المرة لما أراد أكل التين أخذ الرسالة ووضعها تحت صخرة كبيرة حتى لا تراه وهو يأكل التين وتخبر الشخص الذي كلف بإعطائه الحمولة،

⁷⁰ - تودوروف تزفيطان: مفاهيم سردية. ترجمة عبد الرحمان مزيان. منشورات الاختلاف الجزائر. الطبعة الأولى سنة 2005 ص 11.

⁷¹ - المرجع نفسه ص 12.

لكنه افتضح للمرة الثانية واعترف بفعلته وأقسم بأن لا يعيد مثل هذه الفعل ويبقى وفياً⁷².
القصص من سرد هذه الحكاية هو أن التأويل المرتبط باللغة يقتضي نصاً لغوياً بما أن هذا
الأخير يتكلم - كما أسلفنا - ويكون مجيباً أو متحدثاً مع هذا النص الذي لن يكون إلا
المتحدث معه/ القارئ أي الذي سوف يتكفل بمهمة التأويل. لكن ليس أي نص
بإستطاعته أن يتكلم معنا ويبادلنا أطراف الحديث، هناك شروط يجب أن تتوفر في النص
لكي يتحدث معنا كما أنه يجب أن تتوفر شروط فينا لكي نتحدث مع هذا النص. فما
هي إذن هذه الشروط التي يجب أن تتوفر في الطرفين؟
شروط محادثة النص والقارئ:

بالتحديد على النص كما يقول رولان بارت الذي تكتبونه أن يقدم لي الدليل بأني
أرغب فيه. هذا الدليل موجود: إنه الكتابة. إن الكتابة هي: علم متعة اللغة، فن حبها (هو
هذا العلم، فليس هناك إلا مؤلف واحد: إنها الكتابة ذاتها)⁷³. وإذا كان بارت قد حدد
اللذة في الكتابة ذاتها، فكيف تحصل لذة الكتابة هذه؟ أو بمعنى آخر كيف ينتج الكاتب
اللذة من خلال الكتابة؟ وكيف تخرج اللذة من الكتابة؟ وكيف يلتذ القارئ بالكتابة؟ إن
الإجابة عن هذه الأسئلة يقتضي العودة إلى مفهوم اللذة سواء عند بارت أو في المفهوم
النفسي. وما نفهمه من اللذة سواء عند بارت أو في الإطار النفسي هو أنه لا فرق بين
اللذة الجنسية الطبيعية وهي أعلى ذروة يمكن للكائن الحي أن يحصل وبين لذة الكتابة ولذة
القراءة. فهذه اللذة تناسب العناصر الثلاثة التي تنبني عليها الكاماسوترا عند الهنود. فلا
لذة تضاهي اللذة الجنسية إلا تلك التي تتعلق بالحالات الخاصة في تفاعم توازن الشخصية.
وهذا التفاعم يوازى تفاعم القراءة أو خللها لذا القارئ. إن أي خلل في القراءة يؤدي
بالتالي إلى انعدام تأويل النص. لأن لذة النص هي المفتاح المؤدي إلى التأويل. ولا تأويل
قبل حصول لذة النص. سواء كما قال بها بارت أو تلك الحالة التي يشعر بها القارئ خلال
تعامله مع النص. إن الكتابة لذة والقراءة لذة والنص مصدر اللذة والقارئ الملتذ. إن النص
الذي يجذبنا إليه لن يكون إلا نصاً شهوانياً أي ذلك النص الذي يُرغبنا فيه. لكن إثارته

72- interprétation ; traduction de MYRIEM' ECO UMBERTO : Les limites de 1-
BOUZAHER, éd Grasset et Fasquelle Paris 2°
éd 1992. p7-8.
73- Barthes Roland ; Le plaisir du texte ; éd du seuil Paris 1973 ; p 13-14.

تكمُن في الحمولة الدلالية التي تتوفر فيه من خلال اللغة: النص القابل للقراءات المتعدد هو النص الذي يثير فينا لذة قراءة وبالتالي، يسمح للقارئ بالتأويل. أي أن يجد فيه نصا غير النص الذي كتب أصلا في زمن ومكان ما. بمعنى آخر، إنه نص متجدد ونص يكتب مع كل قراءة جديدة بطريقة جديدة. إنه نص حي وحياته هي تعاقب القراء عليه، فكل قارئ يضيف عليه فهما جديدا من خلال قراءته التي هي في حقيقة الأمر إسقاط مجموعة من النصوص القبلية على نص تشكل على إثر قراءة كاتب، كان من قبل قارئاً ممتازاً أو قارئاً مبدعاً بحسب النص الذي أبدعه لغويا. إن هذا النص إذن، ما هو في الواقع إلا نتيجة سيرورة نص تحول عبر تناقح مجموعة من النصوص وتفاعلها معه أي: تناص وتبئير عدة نصوص في نص واحد. وهذا النص الواحد ما هو في الواقع إلا نصا بصيغة الجمع. إنه نص حي عن طريق القراءة الفاعلة. أي أنه يقتضي قارئاً ممتازاً. فهذا القارئ الممتاز ليس سوى ذلك القارئ العارف بلعبة قراءة النص. فعلى هذا الأخير أن يكون ملماً بعملية التأويل.

ما هو التأويل؟

للجواب على هذا السؤال لن نعود إلى النظريات الفلسفية أو تلك الغارقة في التجريد. سوف نربط تعريف التأويل بعملية القراءة حتى نكون عمليين. وعليه فإن القارئ لا يولد صدفة ولا مرة واحدة، بل هو حصيلة تراكم عدة نصوص في ذاكرة ما هذه الذاكرة التي ستصبح بفعل القراءة ذاكرة قارئة أو قارئاً. فهذا القارئ الذي يتعامل مع النص عن طريق الكتابة ليس هو وليد تلك اللحظة. بل هو نتاج تلك النصوص القبلية مثلما هو النص في ذاته نتيجة قراءات قبلية، تشكلت في ذاكرة مؤلها سواء يكون قد وعها أم لا. فقط أنه يقرر كتابة نص مع تحديد طبيعته. وما هو معروف برغم تداخل الأجناس فإن الكاتب يجد المجال الأوسع لنص هل هو علمي في لغته أم أدبي حتى لا نقول هل هو شعري أم نثري. فعند الحديث عن ذلك النص الأدبي الذي ينتجه الكاتب مع سبق الإصرار، يجب أن نتكلم على مستوى الأدبية لأن درجات الأدبية تختلف من نص إلى آخر. فشرط أدبية النص هي أرضية التأويل بحيث أن هذا الأخير لا يمكن أن يقوم على أرضية تقريرية محضة. بل مجاله هو الإيحاء والغموض الجمالي المتأني من التراكم غير المؤلف ولن يكون هذا إلا نصاً مشيراً للقراءة واللذة وملزماً للقارئ بالتأويل. وما التأويل إلا تلك الفسحة التي يسمح بها

النسيج النص الشاذ للقارئ بأن يضيف فيها معارفه السابقة وينتج نصا جديدا له صلة وثيقة مع النص السابق أي النص الأصلي. إن الكتابة مصدر للتأويل والكاتب فعل إثارة التأويل أما النص فهو بؤرة التأويل والقارئ محين لهذا التأويل.

ما هو الحكيم؟

للإجابة على هذا السؤال نعرض تعريف الحكيم الذي ساقه جيرار جينيت يقول :
«فعل أو حدث، إنه المرور من حالة سابقة إلى حالة لاحقة تكون حاصلة⁷⁴.»
وهذا التعريف للحكي يقودنا إلى تعريف الحكاية التي هي لب الموضوع الذي نعالجه في إطار التأويل:

«الحكاية هي متوالية زمنية مرتين...: هناك زمن الشيء المحكي وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول). إن هذه الثنائية ليست فقط هي ما يجعل كل الالتواءات الزمنية التي يكون استخراجها عاديا في الحكايات (ثلاث سنوات من حياة بطل ملخصة في جملة رواية أو في عدة مشاهد «تواترية» سينمائية، إلخ.) وبأكثر أصالة فإنها تدعونا إلى ملاحظة أن واحدة من بين وظائف الحكيم هي ضرب زمن في آخر⁷⁵.»
فالحكي دائما حسب جيرار جينيت يغطي أيضا ثلاثة مفاهيم مختلفة:

- مرادفة للخطاب، يعني مفهوما سرديا. فهو يأخذ إذن، شكل الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يضطلع بعلاقة بحدث أو بسلسلة أحداث. مثلا: حكاية إليس لفينسيان (الأوديسا، الفصل. 9-12).
- مرادفة للحكاية، يعني تتابع أحداث حقيقية أو تخيلية التي تشكل موضوع هذا الخطاب. مثلا: المغامرات التي عاشها إليس منذ سقوط طروادة إلى وصوله عند كليسو.
- مرادفة للسرد، يعني أن فعل السرد مأخوذ في ذاته؛ شخص ما يحكي شيئا ما. مثلا: حدث بروسست مكتوبا في البحث عن الزمن الضائع⁷⁶.

⁷⁴ Ducrot Oswald. Schaeffer Jean - Marie. Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage

⁷⁵ GENETTE.Gérard ; FIGURE III éd Cérès TUNIS 1996 p 109.

⁷⁶ Tamine Joelle Gardes, Hubert Marie Claude ; Dictionnaire de Critique Littéraire ; éd Cérès TUNISIE 1998. p 250.

أول ما نسجله إذن، هو أن الحكيم مرتبط بالزمن، وهذا معناه أن الزمن والمكان مرتبطين ارتباطاً عضوياً، بحيث لا يمكن الفصل بينهما ففي المفهوم الأول يربطه جنيت بالحدث، هذا الأخير زميني ولا يمكن أن يكون خارج حيز المكان. أما الملاحظة الثانية فهي مرتبطة مباشرة بحدث الزمنى وقع في زمن ماضٍ أكان قريباً أم بعيداً. والشيء نفسه بالنسبة إلى المفهوم الثالث فهو يؤكد على أن الحكيم عملية سردية تقع في الزمن الماضي وفي مكان ما. وفي الأخير أن الحكيم يكون مرادفاً للحكاية من خلال تتابع الأحداث أو المشاهد. سواء الحكيم أو الحكاية يخضعان لسيرورة الحدث. أي تلك التحولات التي يشهدها الحدث من خلال تغييره من حالة (أ) إلى حالة (ب). فهذا التحول من حالة إلى أخرى في المجال الأدبي لا يتم إلا بإرادة كاتب النص. والنص ما هو في الحقيقة إلا تمثلاً لواقع مادي عن طريق اللغة. والحديث عن اللغة يقودنا إلى اللغة الأدبية. أي أن الكاتب يراعي في تحويله لحالات الحي عدة عناصر أساسية. هذه العناصر هي التي تكون محددة لشروط وحدود التأويل.

شروط وحدود التأويل:

لتحديد شروط وحدود التأويل نقف مع حادثة تراثية معروفة والتي مفادها:
توقف أبو نواس، مرة قرب حلقة درس في الأدب، فسمع طلباً يسأل الأستاذ:
- لماذا، يا صاحب الفضيلة، قال الشاعر:

ألا فاسقيني خمراً وقل لي هي الخمر

ولا تسقني ســــرا إذا أمكن الجهــــر؟

أجاب الأستاذ بأن اللذة تكتمل لدى شارب الخمر عندما تشارك في العملية كل الحواس. إنه يراها بلونها الأصفر أو الأحمر، ويلمسها في الكأس، ويتذوقها. يبقى أن يدخل السمع في جوقة الحواس المعرّبة. فطلب الشاعر:

قولوا لي: «إنها الخمر! أريد أن أنعم بسماع اسمها...».

كان أبو نواس ينصت، فتعجب وقال: «إني لم أقصد ذلك⁷⁷!».

إن هذه الواقعة تجمع بين الحكاية الثرية والشعرية. فشرط تحقيق التأويل هو أن تتوفر على

77- عبد القادر الفاسي الفهري: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الأولى 1986. ص 37.

العناصر التي تجعل فهمها وإدراكها يختلف من شخص لآخر. وهذا ما اشتملت عليه الحادثة في صيغة البيتين: لو أن دلالة البيتين اتفق عليها لما كان للتأويل من حضور، والاختلاف بمعنى أن القراء لا يتفقون على معنى واحد، بل يتجاوز ذلك أن قارئاً في حقبة زمنية ما يعطي تأويلاً لهذا النص ثم يعدل عنه في حقبة زمنية لاحقة، شريطة أن يكون هذا القارئ قد أجرى قراءات جديدة. بمعنى أن ذاكرته قد استقبلت نصوصاً جيدة، هذه الأخير هي التي تجعل التأويل يتجدد والقراءة تختلف من حقبة إلى أخرى.

الخلاصة:

إن التأويل نتيجة لطبيعة النص الأدبي. فهذا الأخير هو الذي يحدد طبيعته عن طريق أدبيته، وأساليبه البلاغية وتكثيف اللغة التي بها سيقته دلالاته. ومن هنا يأتي تفرد النصوص وتمايز الكتاب والمبدعين. فالنص الذي يأتي نسيجه إيحائياً وتراكيبه غريبة وغير مألوفة هو النص الحي أي النص الذي يخلق ويحدد شروط تأويله التي بها يضمن استمراره في الوجود لأن النصوص تحي وتعيش بالقراءة الواعية والعلامة. أما النصوص التي تفتقد إلى الألدبية فهي بالتالي تفتقد إلى الوجود والاستمرارية، لأن التأويل الذي هو شرط وجودها لا يكون له وجود، فهي إذن نصوص منغلقة والنص المنغلق نص ميت.

القراءة واختلاف آليات التحليل النصي

المناسية والنص السردى la paratextualité et le texte narratif

الأستاذ : كوارى مبروك
المركز الجامعى بشار

إن فعل القراءة سواء كان شرحاً أم تفسيراً؛ أم تأويلاً ، أو كان سطحياً أو عميقاً فالقارئ يعيد إنتاج المقرؤ، بمعنى من المعاني، وعلى صورة من الصور^{78 1} فهو موجه نحو الإشارة اللغوية للوقوف على أبعادها، وتفكيك بنيتها التركيبية والدلالية انطلاقاً من الدال للوصول إلى المدلول المتوارى؛ ضمن شبكة القرائن والعلاقات الدلالية؛ هذا المدلول الذى هو محور البحث وأساس الاختلاف فى الشرح والتفسير، والتعليل، والتأويل .

القراءة فعل معقد يحتاج إلى مهارات تتضافر لفك شفرات النص⁷⁹²، تمكن القارئ من فهم أبعاده السيميائية (الدلالية، الأيديولوجية والجمالية). وهى محور المعرفة الإنسانية، والدافع إلى البحث عن المعنى وإنتاجه، وهى أساس التواصل وتبادل التأثير... والقرآن الكريم أول ما نزل منه من آيات تدعو إلى القراءة .

﴿اقرأ باسم ربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم﴾

سورة العلق .

هذه الدعوة الصريحة إلى إعمال الفكر، والتدبى فى ملكوت الله دليل على ما لهذا الفعل من

⁷⁸ - عثمان الميلود : شعري تودوروف .ص:38 .ط1990 دار عيون البيضاء

⁷⁹ - Dominique Maingueneau . Pragmatique pour discours littéraire . p.36.ed.NATHAN 2001

تأثير في الإنسان. لأن القراءة هي أساس العلم والمعرفة، والرقمي وهي قوام السلوك البشري المنتج للدلالة المرتبط بالقصد؛ أساس كل القضايا المعرفية⁸⁰. وبإدراك الإشارة الدالة تتوالد وتنوع المعاني، وينتج الثراء الثقافي الحضاري...

إن القراءة عملية استقبال النصوص المكتوبة، وهي محاولة لشرح وتفسير وتحليل وتعليل وتأويل الإشارات الدالة..

من هذه الوجهة كانت القراءات المباشرة للنصوص الأدبية، من لحظة الانطباع إلى مرحلة التقنين وإعادة التقنين، إلى مرحلة الافتنان في وضع القواعد والمناهج لقراءة النصوص الإبداعية وفك شفراتها. كان الاختلاف بين القراء عبر مختلف العصور...

و القراءة فعل مسلط على النصوص الإبداعية، يخضع لشروط إكراهية داخلية وخارجية⁴ تحد من سطوته، منها خصوصية النص في حد ذاته، نوع الثقافة التي أفرزته، وطبيعة المتلقين له. هذه الشروط هي أساس القراءة، وهي منبع الاختلاف في الشرح والتفسير، والتحليل والتعليل والتأويل...

1. الشروط الداخلية (خصوصية النص :)

- طبيعة النص : نص علمي (أحادية المعنى) ، نص أدبي (تعدد المعاني)
- نوع النص: شعر ، قصة قصيرة ، رواية ، مسرحية ، سيناريو ...

2. الشروط الخارجية (ثقافة النص):

- الثقافة المهيمنة

- نوع ثقافة المتلقي

- عصر القراءة

إن اختلاف القراءات، وتنوعها يخضع بالضرورة لهذه الشروط التي تتلون بلونها. فطبيعة الإشارة الدالة، وشكلها، وثقافة المستقبل، وعصر التقليل، ومؤشرات تفرز التنوع والاختلاف.⁸¹

فالنص يوجه القراءة، وينتقي أدواتها الإجرائية التي تمارس بها بدءاً من تماسك الإشارات

80 - سعيد بنكراد. السيميائيات ص. 164

81 - ميشال فوكو : نظام الخطاب. مجلة الكرمل العدد 101 سنة 1983

المشكلة للنص، إلى إطار النص العام ، إلى المتلقي نفسه...
فالدال يتلون وفق الموقع الذي يحتله في الجملة أولاً، وفي بنية الإشارة اللغوية
ثانية، وفي التركيب والسياق النصي ثالثاً .
فالموقع يحدد وظيفة الإشارة ، والبنية تكشف المعنى ، والتركيب بين الدلالة
والسياق يؤثر في التأويل السيميائي و يوجه التلقي ويموقع أفق الانتظار .
فدراسة نص روائي تفرض على القارئ تحليلاً معيناً يختلف عن نص شعري أو مسرحي...
لأن النص الشعري من اخص خصوصياته الإنشاد يلقي فيسمع .
فالصوت وما يرافقه من نبر وهمس، وجهر وموسيقى هو أساس تأثير النص. وهو مجال
الدراسة والبحث بالدرجة الأولى.
أما النص المسرحي في الأساس عرض يشاهد، فيه حركات وشخوص وأضواء وألوان،
وهو مرهون بفترة زمنية، ومقام خطابي وجمهور، هذه العناصر هي مجال الدراسة .
أما النص الروائي فهو منجز للقراءة المنفردة ، له شكل وبنية خاصة (شخوص أحداث
وزمن وتثير ...)
هذه الخصائص التي يتميز بها كل نوع أدبي تجعل القراءة تختلف، ناهيك عن
اختلاف ثقافة القراء عبر العصور .
فالقراءة الموجهة للنص هي قراءة فاحصة لمكوناته، تتنوع بتنوع عناصر فعل القراءة .
وهذا التنوع يختص به النص الأدبي، فهو الذي يحمل في طياته هذا الاختلاف . والقارئ
في تعامله مع النص ينطلق من الدال الذي يؤول حسب تضاريس النص لتشكيل دلالة
خاصة بالمتلقي ...
فالمقاربات النقدية المعاصرة التي بحثت في النصوص الإبداعية قدمت آليات لممارسة هذا
الفعل . فإذا حاولنا تتبع هذه المقاربات نجد أن كل توجه قدم تقنيات تمكن القارئ من
معرفة تضاريس النص ، وما يعتور ه من انحرافات ، وتحليل إشاراته والوقوف على أبعدها
الدلالية والتداولية...
ومن هذه المناهج المعاصرة التي كانت لها سطوتها في قراءة النصوص الأدبية
نجد البنيوية، والتكوينية، السيميولوجيا، التفكيكية، والتداولية، ونظرية القراءة ونظرية

التنصص ...

فكل مذهب منها قدم أدواته الإجرائية لقراءة النصوص الإبداعية وتفكيك شفراتها. هذه الأدوات تختلف وتتكامل بين القراء .

نظرية التلقي (نظرية القراءة):

اتجاه ما بعد البنيوية، يرفض الشكل الواحد للمعنى، ويقو ض مفهوم الملفوظ اللساني كدليل وحيد، أو وسيط وحيد لبناء جمالية النص ومحاوره بنيتة. والجمالية التي تنشدها هذه النظرية استمدت أصولها من الفلسفة الظاهرانية التي تجعل الذات مصدرا للفهم. فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك. هذا النص الذي يقاوم فكرة اختزان معنى ما بغض النظر عن كونه سطحياً، أو عميقاً (لأن النص قائم في الأساس على التعددية في المعنى تشكياً وتلقياً) ⁸². وقراءة النص تستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة .

يقول ميشال فوكو : (إن من غايات النقد إنطاق المعاني الخرساء النائمة في الكتابات التي يكتبها الكتاب، والأدباء عبر القرون الطوال) ⁸³. لأن النصوص الأدبية تنتمي إلى أشكال التبليغ في مستواها الأرقى. والنقد ينتمي إلى الأيديولوجيات والثقافات، والاتجاهات الفكرية والنظريات المعرفية. وهذا ما يجعل ينطلق من اهتمامات تخصه، وبذلك يسعى إلى إثبات غرض ما ⁸⁴

القراءة من مرحلة النشأة إلى التقبل: (سلطة المؤلف، سلطة الرص، سلطة القارئ).

إن قراءة النصوص الأدبية تمت وفق النموذج الثقافي السائد في المجتمع وتلونت بمفاهيمه الفلسفية المعرفية والجمالية الفنية، وجسد هذا الزعم القراءة السياقية التي تبحث في خارج النص (المؤلف السياق)، إلى القراءة النسقية والانكباب على النص والتوقع داخله، ونفي كل ما هو خارجه، إلى الفوضى في التأويلات الدلالية والبحث في متلقي النص... فكل عصر جسده قراءته :

1— قراءة تنظر إلى النص من خلال سياقاته التاريخية في قوانين الإنشاء وأساليبه

82 - حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي. ص: 19 وما بعد:

83 - عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد ص 29

84 - جماعة من الباحثين ك المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. ص 19. دار توبقال. ط1/1989

وفي ذاتية الأديب و في الوسط الاجتماعي ، قراءة النص الأدبي في إطار شروط إنتاجه (نفسية أو اجتماعية أو تاريخية)

2 — قراءة الأثر الأدبي وعزله عن السياقات المساهمة في إنتاجه، قراءة النص الأدبي باعتباره بنية أو نسقاً ونظماً له قواعده الخاصة ، وذلك بالاستناد على اللسانيات الحديثة والمنهج البنيوية ...

3— قراءة القارئ و فقط لأن الأديب بمجهوره ألقى ، فاهتمت بالنص من حيث هو يقرأ؛ أي قراءة النص؛ باعتباره رسالة أو خطاب من المهدع إلى المتلقي (في إطار نظرية التلقي في النقد المعاصر).

و قد تولد هذا النوع من القراءة عن طريق الحوار التواصل والتراكم الذي حصل بين مختلف المناهج والعلوم الإنسانية والتفاعل داخل المعرفة البشرية نظرية التناص التي سأحاول تقديم أهم إنجازاتها في تجسيد الاختلاف والتفرد

إن المعنى الأدبي لا يعرف الثبات؛ بل هو في حركة وتطور مطردين، يتجدد كل مرة في كل بنية عمل؛ وذلك بتجدد موضوعه الجمالي تبعاً لتغير وتطور شروط تلقيه التاريخية والاجتماعية⁸⁵

وفعل القراءة يجعل النص مفتوحاً قابلاً لإعادة الإنتاج من خلال عمليتي التفسير والتأويل . (لأن العمل الفني لا وجود له إلا حين ينظر له)⁸⁶ .
والنص الأدبي حسب فيليب سولرز يتشكل من ثلاثة مستويات: طبقة سطحية، وطبقة وسطى، وطبقة عميقة:

— فالطبقة السطحية للنص هي الكتابة (الألفاظ، والجمل، والمقاطع) أو ما هو مكتوب وتقرأ بوضوح.

— والطبقة الوسطى هي (التناص) أو الجسد المادي للنص، وهو لا يكتب من جمل أو كلمات، وإنما من نصوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، وذلك داخل النصّ الجمل.

85 — حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي. ص: 19

86 - سارتر. ما الأدب ..ت. غنيمي هلال. ص. 55

- وأما الطبقة العميقة فهي (الكتابة) أو انفتاح اللغة.
ومجموع هذه العمليات لا يؤسس موضوعاً أدبياً ولكن أثراً معرفياً.
وينتهي سولرز إلى أن النصّ المكتوب هو لا نهائي، لأنه مكون من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها بالمتلقي . وقارئ النصّ مرغم على أن يصير طرفاً فيّه.
فلقراءة عملية استحضر المغيب، الذي يقود إلى تخصيص مستمر للمدلول. وبذا فإن تنازع القراءات للنص الأدبي تفضي إلى متتالية لا نهائية من المدلولات. فمنطلق القراءة، ووجود الدال واحد لكن لا حد لنهاية الرحلة⁸⁷ فكل نص أدبي ينتج ضمن محددات وأطر معينة، في إطار تلق معين من قبل مرسل ومتلق معينين⁸⁸، لأن القارئ يقرأ ما يقرأ، و عينه دائماً على الواقع⁸⁹

فالقراءة الاستكشافية أو الإسقاطية، بمستوياتها التحليلية ومحاسنها التأويلية بدءاً من اللسانيات إلى البنيوية والأسلوبيات السيميولوجيا والتفكيك، والتداولية، ونظريتي التلقي والتناصية... تطرح رؤية شمولية، تحدّد جانباً من جوانب النصّ المكتوب. فهي أداء معرفي، ونشاط ذهني يصاغ حول النص، مسلط بقصديه لتقصّي مساحات مكتوبة. هذا التقصّي محكوم بآليات ووعي متوازنة وبنوايا تخطيطية واضحة ترسم ملامح الغايات المرجوة من وراء القراءة.

والقراءة كيفما كانت، فهي فعل منحز يعتمد مبدأ التحليل والتفكيك، والتأويل والتدوين للملامسة مضمون النص، وإظهار جمالياته. فهي دورة معرفية متكاملة تؤدي إلى إنتاج نصّ جديد يمكن تسميته بنصّ القراءة.

التناصية : l'intertextualité

نظرية التناص مجال معرفي خصب أسهم في بلورة مفاهيم، و قدم للساحة النقدية آليات لقراءة النصوص الإبداعية تمكن الدارس من فك شفرات النص والوقوف على أبعاده الدلالية الجمالية وتأويلاته السيميائية.
والتناصية في أبسط تعريف لها هي حضور الآخر في النص وهي كل ما يجعل نصاً يدخل

87 - عبد الله إبراهيم : التفكيك الأصول والمقولات ص:44/45

88 - محمد مفتاح : مجهول البيان ص: 111/112

89 - كامل الخطيب : الرواية والواقع ص:14

في علاقة حوارية مع نصوص أخرى، ويتجلى في مختلف أنواع العلاقات الظاهرة أو الخفية التي يقيمها النص مع غيره من النصوص⁹⁰. والقراءة التي تعتمد التحليل التناسبي قراءة خصبة للغاية بالمقارنة مع القراءة المحايدة الخالصة، لكونها تقوم بإدماج النص الفردي في الشبكة النصية المرتبط بها. والتي تعمل القراءة المحايدة على عزله منها، بشكل مصطنع⁹¹

التناسبية مجال معرفي يتميز بالشمول والعموم فتخترق حقولاً معرفية خارج حقل الأدب بحيث فلا يخلو منها نص، فهي قدره (بارث).

هذه الهيمنة والحضور الدائم دفعت لوران جيني Jenny L. إلى القول: "خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك"⁹². وحدد العلاقات التناسبية في ثلاثة علاقات محورية هي⁹³:

- 1- علاقة تحقق حيث لا يتحقق إلا التكرار.
 - 2- علاقة تحويل حيث لا تتحقق إلا تغييرات بسيطة على النصوص السابقة.
 - 3- علاقة خرق حيث تعدل النصوص اللاحقة عن النصوص السابقة.
- فالكاتب مهما كان موقعه، فهو يكتب نصه تحت تأثير الهوس الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفعه إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه...
- أنواع التعالي النصي⁹⁴: (المتفاعلات، التداخل، المستنسخات،...) خمسة أنواع أساسية

هي:

- 1- التناسبية intertextualité: وهو حضور نص في نص آخر بشكل جلي أو مضمّر (الاستشهاد citation التلميح allusion، السرقة وما شابه ذلك plagiat).
- 2- الميتانصبية metatextualité: وهو علاقة التعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً.

⁹⁰ David Fontaine, la poétique, Op. Cit P 114

⁹¹ J.M. Schaeffer : du texte au genre théorie des genres oeuvres collectives éd du

1986 P 194

⁹² سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي المركز الثقافي العربي ط 1 أغسطس 1992 ص 10

⁹³ م.س: 94

⁹⁴ G.Genette, palimpsestes, ed seuil 1983 P 10

3- التجاوز النصي Hyper textualité ويمكن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق (Hypertexte) بالنص (أ) كنص سابق (Hypo texte) وهي علاقة تقليد أو محاكاة أو تحويل .

4- المعمارية النصية Archi textualité: وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمناً حيث يشير إلى علاقة النص بمجموع الخصائص العامة أو المتعالية للجنس الذي ينتمي إليه، إنه علاقة بكما، لا تفصح عنها إلا إشارات مناصية، وتتصل بالنوع (شعر، رواية مسرحية) على اعتبار أن التمييز النوعي يتحكم في توجيه أفق انتظار القارئ ، ومن ثم في استقباله للعمل الأدبي .

5- المناصية para textualité : هو مجموع الخطابات، والتعليقات التي ترافق الإنتاج الأدبي في صورته المادية OEUVRE ، وهو رسالة بصرية تتمظهر في الصور والرسومات والأشكال والجداول والخطوط، والألوان . توضع من طرف المؤلف والناش⁹⁵ . تقوم بعدة وظائف تتحقق في المتلقي منها الإغراء والإثارة والإيجاء، والوصف والتعيين⁹⁶ .
مصطلح para texte عرب بعدة مرادفات⁹⁷ منها:
المناص، والمناصة، والنص الموازي، والنص المحيط، وملحق النص، المناصة شبه النص، المناصية، النص الفوقي... ويعني كل العناصر الخارجية التي يتشكل منها النص والتي هي بمثابة البوابق الأولى التي يطالعها لقارئ، وكل إشارة فيه لها وظيفة خاصة تسهم في رواج المؤلف وهي:

Préface: تقديم ، titre : عنوان ، sous titre : عنوان فرعي ، notes : ملاحظة، Dédicace : إهداء ، Epigraphe : استشهاد ، Avertissement : تنبيه تحذير ، Poste face : خاتمة، تمهيد، هوامش، حواشي، توقيعات المؤلف، المسودات، المقابلات والاستجوابات ، الشهادات، التعليقات، المراسلات الخاصة، الملتقيات، المطويات الإشهارية...
والمناص يتكون من ثلاثة عناصر تعطيه حضوره الفعلي إنتاجاً وتلقياً وهي⁹⁸

⁹⁵ - موقع الموسوعة الحرة ل.فيكي بيديا L'ENCYCLOPEDIE LIBRE DE WIKIPEDIA

PARATXTE

⁹⁶ - جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة. ص 112 /79 مجلة عالم الفكر.ع.3 . 1997. الكويت

⁹⁷ - الطاهر رواينية:النص الأدبي وشعرية المناصة:مجلة اللغة والفكر .الجزائر.ص:360.ع12. 1993

⁹⁸ - Yves REUTER. L'ANALYSE DU RECIT..P 110. NATHAN 2003-

1- الكتاب نفسه كمادة مكتوبة تشغل حيزاً بمواصفات خاصة منها :

الغلاف ، الصورة ، العنوان ، الإهداء ، المقدمة ، الاستشهاد ، كلمة الناشر ...

2- الكتابات التي تسبق النص أو ترافقه، ملاحظات، مسودات، مختصرات المؤلف

مذكرات ، مراسلات خاصة الفهارس ، الحواشي ...

3- توقعات بخط المؤلف أو من غيره

هذه العناصر هي الأساس في تحديد اختيار الكتاب من القراء، وتؤثر في تأويلاتهم للنص

كما تحدد أفق انتظارهم بما تحمله من قصد في خدش وخلخلة الخطاطة الجاهزة

للتفسيراتهم⁹⁹ .

والمناص هو العتبة الأولى التي يدخل منها القارئ إلى عالم النص، وهو وسيلة قوية في

الاتصال والتواصل والتأثير في المتلقي وتوجيهه . هذا الخصوصية تلزم المبدع والناشر الإلمام

بالعلوم الخاصة بالدعاية، والإغراء لحمل القراء على إبرام عقد قرائي صحيح نهايته اقتناء

المؤلف وقراءته .

وقد أفرد جرار جينيت كتاباً خاصاً بالمناص *para texte* سماه بالعبثات *seuils* تحدث فيه

عن علاقة النص بعبثاته. لأنها هي التي تمنح حضوراً للنص وتضمن مثوله في العالم، ومن ثم

استهلاكه، يقول جينيت: إن المناص يتكون من مجموعة شاذة أو غير متجانسة من

الممارسات والخطابات المختلفة ، ومن أي نوع وأي

سنن والتي سأجعلها مؤتلفة تحت هذا المفهوم باسم وحدة المصالح ، أو تقارب

الآثار، والتي تبدو لي أكثر أهمية من تنافر مظاهرها²³

وعليه فإن تحديد أي عنصر مناصي ما يتطلب تحديد موقعه والمرتبط بالسؤال (أين؟)

وزمن ظهوره، واحتمالاً زمن غيابه (متى؟)، وصيغة وجوده اللغوي وغيرها (كيف؟)

وخصيات محفل تواصله بين المرسل والمرسل إليه (ممن وإلى من؟) والوظائف التي تحرك

رسالته : (لأية غاية أو لماذا؟) وواضح أن الأسئلة السالفة تحيل إلى الخصائص الآتية:

المكانية - الزمانية - الماهية - التداولية - الوظيفية...

المناص le para texte

أ- فالمناص بصفته رسالة مادية يحتاج إلى مكان، وهو صنفان اثنان إما أن يكون:
الصنف الأول : يكون ملتصقاً بالنص ومحيط بالكتاب من مثل: العنوان والتمهيد أو
مدرجة ضمن فجواته من مثل: عناوين الفصول والهوامش وبعض الملاحظات. وهو ما
يعرف بـ " النص المحيط Péri texte " ¹⁰⁰.
الصنف الثاني: ويكون خارج النص من مثل: المقابلات أو الاستجابات أو بعض العناصر
ذات الخصوصية من مثل المراسلات والمذكرات الشخصية وغيرها. وهو ما يسمى بالنص
الفوقي épi texte ."

"إن النص المحيط والنص الفوقي سيقترسان بشمولية الحقل الفضائي للمناص
بمعنى آخر، إن "المناص = النص المحيط + النص الفوقي" ¹⁰¹

ب- أما بالنسبة للزمن فإنه يرتبط بتاريخ ظهور النص وخاصة طبعته الأولى أو الأصلية.
ويمكن أن يتحدد المناص بالوضعية التالية :

- أن يظهر قبل ظهور النص Para texte antérieur
- أن يتزامن، ظهور مع ظهور النص. فهو المناص الأصلي Para texte Original
- أو يكون لاحقاً، يظهر بعد ظهور النص Para texte ultérieure ou tardif.
- ويمكن أن يكون إما بعد وفاة الكاتب أو في حياته Posthumes ou authume.
- ج- أما بالنسبة للماهية فإن المناصات تتشكل في النص بأن تكون إما:
- ذات تجليات نصية أو على الأقل لفظية من مثل العناوين والتمهيدات والمقابلات
وفي الغالب يكون المناص نفسه نصاً "فإذا لم يكن هو النص، فهو من النص" ¹⁰²
- ذات تجليات أيقونية من مثل الصور الرسومات والأشكال، والألوان ...
- ذات تجليات مادية مرتبطة بالإخراج المطبعي، والتي تكون، أحياناً، دالة في تأليف
كتاب ما في نوع الورق و تقنية الإخراج ...
- ذات تجليات سياقية مرتبطة بحدث معروف من طرف الجمهور، فيؤثر في طريقة التلقي
من مثل سن وجنس الكاتب، أو ذات أهمية ضعيفة من مثل انتمائه (الكاتب) إلى أكاديمية

¹⁰⁰ G. Genette ,seuils ed du seuil , février 1987 P 7

¹⁰¹ G. Genette ,seuils ed du seuil , février 1987 .P 8

ما، أو حصوله على جائزة أدبية، أو ذات أهمية أساسية من مثل حضور سياق مضمّر حول النص، يحدد أو يعدل من دلالاته وهو أنواع:

سياق ذاتي مؤلفي *contexte auctorial*

سياق جناسي *contexte générique* مرتبط بتحديد جنس العمل الأدبي.

سياق تاريخي *contexte historique* مرتبط بالعصر الذي ظهر فيه العمل الأدبي. مما يؤكد، مبدئياً، على أن كل سياق يشكل مناصباً.

د- أما بالنسبة للتداولية *Pragmatique* فإنها تتحدد من خلال خاصيات محفلها ووضعية

التواصل من مثل: طبيعة مرسل المرسلات المناصية والمرسل إليه ودرجة سلطة الأول

ومسؤوليته، وقوة رسالته التلفظية. ومن بين المناصب المرتبطة بهذا الجانب، نجد:

1- المناصب المرتبطة بالمؤلف ذي المسؤولية الواضحة.

2- المناصب المرتبطة بالناشر والذي يقتسم مع المؤلف المسؤولية.

3- المناصب المرتبطة بالجمهور العام وخاصة العنوان والمقابلة.

4- المناصب المرتبطة بقراء النص (قراء، نقاد، أصحاب مكتبات) ويظهر في التمهيد.

5- المناصب الخاص أو الشخصي *Privé* والمتمثل، بشكل خاص، في الرسائل التي يوجهها

المؤلف إلى نفسه في شكل مذكرات شخصية أو غيرها. ويظهر أن

هذا الجانب يحدد بقوة العلاقة التواصلية الضمنية المقامة تفاعلياً بين العناصر المناصية

والمتلقي.

وظيفة المناصب:

إن سؤال الذي يطرح في البحث عن الوظائف (لماذا)، التي تحرك المرسلات على اعتبار أن

المناصب، بمختلف أشكاله، هو خطاب تابع في خدمة النص الذي يمنحه حقيقة وجوده " إن

الوضعية المكانية والزمنية والجوهرية والتداولية للعنصر المناصي ترتبط باختيار حر، يجري

على شبكة عامة وثابتة من الاحتمالات التناوبية حيث يتم تبني واحدة وينفى الباقي " ¹⁰³

من هنا يكون تحديد الوضعية الوظيفية للعنصر المناصي غير خاضعة لهذا الاختيار المقيد،

وإنما تكون خاضعةً لاختيارات غير مقيدة.

وخلص القول الحقل التناسي أعطى للقارئ مساحات يشتغل بها لتحليل النصوص لم يعرّها النقد اهتماماً من قبل ، كما مكنه من آليات التحليل النصي للغوص في أعماق النصوص وكشف جمالياتها فظهرت مصطلحات جديدة ، حدد مجالات للقراءة بداية مما يحيط بالنص ونهاية مشكلاته الداخلية. فظهرت قراءات جديدة حول التداخل النصي، وأشكاله وأنواعه، ومعمارية النص، أنواع وأجناس . و المناصية (المحيط ، والفوقي) .
والدراسة المناصية التي هي عتبة النص تخضع لمعايير ومفاهيم خاصة تأخذ أبعاداً وتأويلات وفق العنصر المدروس . فدراسة صورة الغلاف تختلف عن دراسة العنوان ، وتحليل الإهداء يختلف عن تحليل كلمة الناشر . فكل مقوم من مقومات المناص هو خطاب يحمل قصداً ويروم التأثير في المتلقي مما يجعل القراءة حقل معرفي خصب ومغر .

