الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
emcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان

كلية الآداب واللغات والفنون.
قسم اللغة العربية وآدابها

شعبة: النقد الأدبي المعاصر في المغرب العربي بين النظرية والتطبيق.

الموضوع:

جماليات الكتابة الروائية
دراسة تأويلية تفكيكية

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر.

إعداد:
حياة لصحف

إشراف:
أ.د. محمد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ زوبير دراقي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د/ محمد بلقاسم	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا.
أ.د/ مصطفى منصوري	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د/ أحمد مسعود	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د/ محمد سعيدي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د/ عبد القادر شريف بموسى	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436-1437هـ/ 2015-2016م.

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــــــاء

" اللهم إني أسألك علما نافعا، ورزقا طيبا وعملا متقبلا... "

الإهـــداء

- إلى والدي رحمه الله، أقول فيه مثلما قال مرزاق بقطاش : في رواية" طيور في الظهيرة"
" إلى المغفور له والدي، كان أمّيا، ولكنّه علّمني أن أقدّس العربية"
- إلى قمر فؤادي بالدياجي * منيرة المسالك الفجاج.
والدتي أطال الله في عمرها.
- إلى ابني الصغير "محمد الأمين" وفيه أقول قول الشاعر:
كلّما مسّك شيء مسني * فإذا أنت أنا في كلّ حال.
- إلى أخي وأختي، وفيهما أقول كما قال الشاعر:
أخاك أخاك إنّ من لا أخ له * كساعٍ إلى الهيجا بغير سلاح
- إلى جميع أفراد عائلتي وعائلة زوجي.
- إلى زوجي، لقوله تعالى :﴿ هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ...﴾ ،﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنِ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمِ أَزْوَاجاً لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا...﴾
- إلى رفيق الدرب والحياة وله أقول في ختام الإهداء ليكون مسك بداية الرّسالة ومُنسي العناء:
أراك تزيد في عيني جمالا وأعشق كلّ يوم منك حالا.
ومهما حاولت القول فلن تسعفني لغات العالم عن ايصال امتناني لك لأنك أرفع من كلّ كلام، لذا أتمنى أمنية الشاعر الذي قال:
"من الناس من لفظه لؤلؤ يبادره اللقط إذ يُلْفظُ"

شكر وعرفان

فلو كان للشكر شخص يبين إذا تأمله الناظر

لمثلته لك حتى تراه لتعلم أني امرؤ شاكر

يا مولِي النعماء إني شاكر والشكر واجبٌ للمنعم

- أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور محمد بلقاسم الذي اعتنى بهذا البحث منذ كان فكرة إلى أن صار رسالةً ورعاه بالاهتمام كما تفعل الأم مع جنينها . وسلك معنا دربا طويلا مُفعما بالعلم والمعرفة والعطاء .
- وأخص بالشكر أيضا لجنة مناقشة الرسالة رئيسا وأعضاء فلولا نصائحها وانتقاداتها وتوجيهاتها ما كان للأبحاث الأكاديمية أن تصير كتبا في رفوف المكتبات .
- ولي عرفان خاص واعتراف بالجميل لزوجي الذي قطع معي أشواط هذه المبادرة العلمية وأسدى لي من الدعم والمساندة ما لن أستطيع أن أوفيه حقه ولو عشت حياتي مرتين .

مقدّمـــــة

بسم الله الرّحمن الرّحيم

الحمد لله بالابتداء والآخر بلا انتهاء، أما بعد ؛

يأتي هذا البحث موسوماً بجماليات الكتابة الروائية –دراسة تأويلية تفكيكية– متطرّقا إلى إرهاصات العمل الروائي ومفاهيم الرواية وأنواعها وإشكالاتها، في محاولته الإجابة عن **السؤال المتضمن إمكانية كينونة الرواية دون قراءة روائية وهل كلّ عمل إبداعي نثري يعدُّ عملا روائيا؟ ثمّ هل بإمكان التأويل والتفكيك الكشف عن الجماليات الضمنية في كمٍّ روائيّ متباين في اللغة والخلفية الأيديولوجية والثقافة؟ وهل لهذه المناهج والأدوات الاستراتيجية القدرة على كتابة النص الروائي بطريقة تقول غير ما يقوله المؤلّف؟** والسبيل إلى هذه الإجابة يتطلب اعتماد على **المنهج الوصفي الاستقرائي. والتاريخي، فضلا عن مناهج مابعد البنيوية ولعلّ أهمها التأويل والتفكيك.**

فالقراءة التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أوّلاً، لإثبات معانيه الصريحة، ثمّ تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرّح به. وتهدف هذه القراءة إلى إيجاد شرخٍ بين ما يصرّح به النّص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح). والتفكيكية على حدّ قول "ملر": قوّة عضلية توحي بتدمير النص وإنّها في الوقت نفسه تعمد إلى بناء ما دمّرته بشكل مختلف أي أنّ التفكيك بالمعنى العام هو فصل العناصر الأساسية في بناء بعضها مع بعض بهدف اكتشاف العلاقة بين هذه العناصر والثغرات الموجودة في البناء واكتشاف نقاط الضعف والقوّة. ويمكن أن يتمّ التفكيك داخل إطار فلسفي إنساني بهدف زيادة إدراكنا

للواقع. وفي هذه الحالة فإن التفكيك أداة تحليلية لا تحمل أي مضمون أيديولوجي. ولكن يمكن أن يتم التفكيك في إطار أنموذج الطبيعة/ المادة والواحدية المادية بحيث يرد كل شيء ما هو دونه حتى نصل إلى الأساس المادي.

في حين أنّ القراءة التأويلية فنٌّ طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربّما المطموسة لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية وهو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصلية لكلّ تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي. والفهم عندما يعمل لا يعلو فقط، أي لا يقول رموزا، وإنّما هو يؤوّل. أي أنه يبحث عما هو أَوْلٌ في الشيء، عما هو الأُسّ والأصل، فهو يحفر في طبقات النصوص المترسبة والمتراصة (في ذاكرة التراث الإنساني) قصد الكشف عن حقائق دفينة وغابرة وفتح أقفال الكنوز المطمورة. بهذا المعنى حفريات "فوكو" و تفكيك "جاك دريدا" عبارة عن فلسفة في الدّلالة.

ومن هذا المنطلق تطرّق الفصل الأوّل للتأويل والتفكيك وقراءة النص الروائي، معرّفا لهذه المناهج ومنظّرا لها محاولا الإجابة عن تساؤل تكوّن الرواية في تفاعلاتها مع المجتمع وتقاطعاتها مع الإنتاج وصيغ التلقي وكذلك عن التحليل النصي الملائم لخصوصية الرواية بقيمها المعرفية والجمالية والمستجيب لتكوينها المعقّد وبنائها الرّمزي. معالجا في مبحثه الأول مفهوم التأويل وفي مبحثه الثاني مفهوم التفكيك والمبحث الثالث للقراءة ومفاهيمها والمبحث الرابع خصص لنمذجة قرائية بين العرب والغرب يمثّلها كلّ من "تزيفيتان تودوروف" والقراءة الأصولية.

الفصل الثاني سلّط الضوء على جماليات الكتابة الروائية، منطلقا في مقارباته من النتائج التي توصلت إليها جمالية التلقي، محاولا تكييفها مع طبيعة الظاهرة الروائية في بعديها النصي والخيالي والسينيمائي، مقصيا الغموض المكتنف لعملية التلقي الروائي من

خلال تمييزه بين نوعين من أنواع تواصل التلقي الروائي، نوع نظرية التواصل، ونوع نظرية جمالية التلقي.

وقد تجاوزت هذه المقاربة الجمالية كلّ التحاليل البنيوية الصارمة لصالح تحاليل جديدة تنفتح على العالم الخارجي وعلى الأبعاد الهرمينيوطيقية للأعمال الروائية، وحاولت الإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي يطرحها المتلقي بخصوص المشاهد الروائية وأهمّها، ماذا يمكن أن أقول وأن أفعل؟ وأي ممارسة تجرى على النص الروائي؟

وللإجابة عنها أفرد المبحث الأول لجماليات النموذج الروائي السياسي في الجزائر، فالروائي العربي المعاصر عموما والجزائري خصوصا يعدّ كمُؤرّخ حقيقي لأحداث أمّته وقضاياها، من خلال الشخصيات المأزومة فكريا والمهمّشة اجتماعيا، والمغتربة إنسانيا. والرواية السياسية تحمل في جوفها كلّ ما هو سياسي من وجهة نظر المؤلّف طبعا. والحديث عن الرواية في الجزائر شبيه بنظيره في أيّ قطر عربي، غير أنّ أخصب فترة إنتاج جزائرية هي من سنة 1954 إلى 1962م. بحيث أصبح في مقدورها وهي تواجه الاستعمار، أن تضع في قوالب سياسية ونفسية واجتماعية المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي من حيث الصورة الكاملة.

وتناول المبحث الثاني توظيف الشخصيات الغربية في الرواية العربية كتكميل لنضج الوعي السياسي المتكوّن لدى بعض الروائيين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، والذي مكّنهم طبعا من وضع أيديهم على أهمّ المكامن الموجعة في العلاقات التاريخية وأن النضج الفني الخاص بامتلاك تقنيات الفنّ الروائي، هو الذي أخرج تلك الشخصيات من صياغتها النظرية والتجريدية المحتملة، وهو الذي منحها النبض الحي بالحضور والتمتع بالفنّ القوي أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى في الرواية العربية والعالمية.

الرواية ومستويات استجابة المتلقي هو ما خصّ المبحث الثالث المنضوي تحت هذا الفصل. وعالج تطوّر الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي، والرواية والتلقي، ومستويات القراءة، ثمّ الرواية العربية والتلقي، والتي صعُبَ تحديدُ انطلاقة دقيقة لها في شكلها الناضج المعاصر، بسبب تداخل البدايات حول صلاحية انضمام النماذج السردية المؤلفة في أواخر القرن 19 م وبدايات القرن 20م إلى فنّ الرواية، والخلاف عميق بشأن نسبة الرواية العربية المعاصرة بوصفها جنسا أدبيا إلى أحد مصدريها الرئيسيين: الأشكال السردية العربية القديمة، والرواية الغربية.

ومن وجهة نظر مغايرة –نوعا ما– حمل المبحث الرابع عنوان الرواية والمنظور الألسني، وتكمن أهمية التناول الألسني للرواية في الطبيعة الكلامية لهذا الفن، بوصف الرواية فنّا لغويا يتمتّع بما اعتاد الشعر أن يتمتع به من دراسات ومقاربات منهجية.واتسام هذا الأخير بالبساطة والابتعاد عن الزخارف والتعابير ذات الطبيعة التركيبية، ممّا يعهد في لغة الشعر، إلى جعل الرواية في منأى عن مجمل المناهج التي تنحو منحى تحليليا أو تفكيكيا، انطلاقا من أن تحليل ما هو واضح ومبسّط لا يقدّم لنا شيئا ذا أهمية، خلافا لما يقدّمه تحليل المادة النصية المركبة، أو المعقّدة التي يصعب التعامل معها بالشكل المنشود. يتطرق بالمقابل إلى الأنا والآخر عبر ضمائر السرد، والسرد بألسنة شخصيات متعدّدة، والسرد بطريقة الحوار الداخلي (المونولوغ أو تيار الوعي)، والكتابة بلغة الآخر، وسرد الأنثوية بلغة الذكورة والذكورة بلغة الآخر ، والتعبير عن روح العصر وتعدد الاستعمالات اللغوية.

الفصل الثالث، يعتبر كمدخل للقسم التطبيقي المحتوي على فصلين –طبعا– حمل مبحثه الأول قضية خطورة المشاهد الجنسية على الرواية من حيث العقيدة والأخلاقيات والتأثير المعنوي على القصّر وكذا سلبية إفساد أخلاق الناشئة بطريقة غير مباشرة، مهما

كشفت عن طابوهات اجتماعية وعرّت حقائق مدفونة واستخرجت أسرارا مطوية في البيوت والمقاهي والمحلاّت. والمبحث الثاني تناول المقاربة الجمالية للتلقي الروائي والوقوف على ما يطرحه هذا الخطاب من مسائل على مستوى التلقي باعتباره خطابا تواصليا كتابيا بامتياز، وذلك من خلال رصد الخصائص والسمات التي تميّز مختلف عناصره ومكوناته، ومن خلال ضبط المستويات والأبعاد التي تكشف عن خصوصيته التواصلية. والوقوف على الخطاب الروائي ومقاربات القراءة، واستراتيجيات القراءة ورؤية الزمان والمكان في الرواية المعاصرة.

يركز المبحث الثالث على تأويل وتفكيك رواية "السيدة دالاوي" لفرجينيا وولف في محاولة لقراءة ما سُكت عنه في العالم الروائي لهذه المؤلّفة الإنجليزية بالتخصيص "للسيدة دالاوي" كأنموذج للتطبيق، وهي تحمل في طياتها ميتافيزيقيا فرضت ذاتها أصلا عبر لغة الآخر، وعبر لغة الآخر الأحدية (فرجينيا) ويمكن القول أنها رواية مستقلة واقفة على قدميها كتحفة من الأدب الروائي.

وينفرد المبحث الرابع لمكامن الشراكة الفكرية في روايات "هكذا تكلم زرادشت" "لنيتشه" و"حدّث أبو هريرة قال" "للمسعدي" و"جبل قاف" "لعبد الإلاه بن عرفة"، وكلاهما تحمل معنى الروح والوجود والدين بطريقة رمزية، وتقابلها أقوال "نيتشه" الملحد أحيانا والمؤمن بأفكاره أحايين أخرى. رواية "نيتشه" عالمية ورواية "حدّث أبو هريرة قال" فائزة بعدّة جوائز، ورواية "ابن عرفة" تُرجمت إلى الإنجليزية.

الفصل الرابع والأخير يدرس جماليات التأويل والتفكيك في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" "لواسيني الأعرج"، ويفتتح بتأويلات وجدل الغواية في فصل (وصايا أمي) من الرواية متحدّثا عن العلاقة في النص وواصفا إيّاه وشارحا لتأويل الغواية، وفي المبحث الثاني توجّهٌ من نوع خاص لقراءة التمركز وقراءة اللاّتمركز في فصل " عطش

البحر الميت" وتنويه بالقراءة السطحية والضمنية العالية. المبحث الثالث ينفرد بنوع خاص من التحليل تحت عنوان مقولة الشبحية في الفصول: " مدونة الحداد وبكبرياء اللون وهشاشة الفراشة". وآخر مبحث تناول فصل "سوناتا الغياب" بين تأويل المعنى وتفكيكية معنى المعنى. والرواية في مجملها مولودة من صلب القضية الفلسطينية والعلاقات المعقدة بين الواقع والصورة، بين النقيض وضدّه في جميع المكونات والكائنات، تعدُّ بمثابة تحوّلٍ لافتٍ في مسار التّخييل السردي للمؤلف "لعرج واسيني" المولع بالعوالم الغرائبية والفضاءات الحلمية الحافلة بالتاريخ والخبايا والأسرار. والتفكيك الباحث في غير المتوقع من قول هذا العمل، يكشف إنسانية هذا العمل ويبعث رسائل قومية وعلمية وفنية وثقافية، مقدّسة للحياة والحبّ والفنّ بجميع أنواعه وأشكاله. وهي نسخة عن الربيع العربي ودعوة غير مباشرة للتواصل مع الماضي والمستقبل والحاضر وهي تزاوج الحضور مع الغياب والواقع مع الخيال والرّوح مع الجسد والموت مع الحياة.

والأصل في هذه الدراسة والرّكيزة الأساسية هي **مكتبة البحث** الغنية بالمصادر العربية والمترجمة والأجنبية، فضلا عن الأبحاث المنشورة والمقالات والأطروحات. ولعلّ من بعضها وأبرزها ما يلي:

" إشكاليات القراءة والتأويل" "لأبي زيد نصر حامد"، "الخطاب والتأويل"، و"فلسفة التأويل"، "رؤية السرد وفكرة النقد" "لأحمد المديني"، "تحليل الخطاب الروائي" "لسعد يقطين"، "النص المرصود" "لسمير بوحمدان"، "نقد الرواية" "لطه الوادي"، و"سحر الرواية المشتبه "لعبد الرحيم الإدريسي"، و"قضاء التأويل" "لعبد السلام المسدي"، "التلقي والتأويل، مقاربة نسقية" "لمحمد مفتاح".

وعن الروايات المدروسة فقد تباينت بتبيان الدّراسة المعتمدة والتحليل المطبق ولكن تمَّ التركيز على رواية: "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" "للعرج واسيني"، و"جبل

قاف" "لعبد الإله بن عرفة"، و"حدّث أبو هريرة قال" "للمسعدي"،و "هكذا تكلّم زرادشت" "لنيتشه"، و"السيدة دالاوي" "لفرجينيا وولف".

وأهمّ الكتب المترجمة، "نيتشه الحياة كنص أدبي"، "لألكسندر نيهاماس"، و"القارئ في الحكاية" "لأمبرتو إيكو"، و"الرواية في القرن العشرين" "لجان إيف تاديه"، و"تشريح الأفلام" "لبرناردف ديك"، و"الكتابة والاختلاف" "لجاك دريدا"، و"أحادية الآخر اللغوية"، و" S/Z " "لرولان بارث"، ومؤلفات "فريديريك نيتشه".

وعن أهم المقالات والدراسات، فقد تنوعت بتنوّع المصادر التي تنشرها والأطروحات حسب الجامعات التي تنتمي لها. وأهمّ المجلات: علامات (المغرب) وعلامات (جدّة) وثقافات، عالم الفكر، فكر وفن، آفاق (المغرب)، نزوة (عمان)، المجلس الأعلى للغة العربية (الجزائر)...وغيرها كثير. ولا يمكن إغفال الكتب ذات اللغات الأجنبية.

وما يخلص القول إليه هو أنّ هذا البحث بما ورد فيه من مناهج تحليلية وأدوات إجرائية وبما اعترضه من **عراقيل وصعوبات**، يبقى محاولة جديدة تحاول رصد استراتيجيات التفكيك ومناهج التأويل لاستنباط أهمّ الجماليات الواسمة لبعض الروايات، ويُعدّ قابلا لكلّ تقويم وتقييم ونقدٍ وتصويب وهو دعوةٌ مفتوحة للباحثين لمواصلة البحث في السّرد وجمالياته والاهتمام بالمناهج النقدية المعاصرة دون إهمال التراث العربي الأصيل الذي يعدّ الدّعامة والرّكيزة بأدبه ونقده.

وفي الختام أتقدّم **بالشكر للدكتور المشرف الأستاذ محمّد بلقاسم** وأدينُ لهُ بما وصلت إليه وما تبوّأت من نجاحات وترقيات وأسأل الله عزّ وجلّ أن ييسّر لهذا العمل من يسُدُّ خلله

ويقوِّم سناده ويصحّح خطأه، ويتمّم نقصانه، ويتجاوز تقصير وجهل صاحبه. والشكر موصول للجنة القراءة ومناقشة هذه الرسالة. ولله الفضل والمنّة وله الحمد أولا وأخيرا.

حياة لصحف

مرسى بن مهيدي –مريقة–

02 فبراير 2016م

22 ربيع الثاني 1437 هـ

مدخل

بدايات الرواية

أوّلا: مفهوم الرواية

ثانيا: صعوبة الرواية.

ثالثا: النص الروائي المختلف.

رابعا: إشكالات الرواية.

مدخل : بدايات الرواية.

أوّلا: مفهوم الرواية

1-1-: الرواية العربية.

1-2- : الرواية المغاربية.

1-2-1- الرواية الليبية.

1-2-2- الرواية التونسية

1-2-3- الرواية المغربية.

1-2-4- الرواية الموريتانية.

1-2-5- الرواية الجزائرية.

1- 2-5-1- واقع الرواية الجزائرية.

1-2-5-2- نشأة فن الرواية في الجزائر.

1-2-5-3- الرواية الجزائرية و الواقع السياسي.

1-2-5-4- سبعينيات الرواية الجزائرية.

1-2-5-5- ثمانينيات الرواية الجزائرية.

1-2-5-6- تسعينيات الرواية الجزائرية.

1-3- الرواية الإفريقية.

1-4- الرواية الخليجية.

1-5- الرواية المصرية.

ثانيا: صعوبة الرواية.

ثالثا: النص الروائي المختلف.

رابعا: إشكالات الرواية.

نستهل هذا البحث بتساؤلات كثيرة متناغمة مع موسيقى شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" وتنسك جبران في "النبي " و"حديقة الإله" وتأملات نيتشه في "هكذا تكلّم زراداشت " ،والعشق في "ما جدولين" ، والشبق في "الخبز الحافي "والسياسة في "الزلزال"، والرمزية في "شفرة دافينشي" "لداون براون " والاشتراكية في "الأم" "لماكسيم غوركي"...وغيرها كثيرة. فما هي بالقصّة ولا الأقصوصة ولا حتى بالرواية كما تسمى ولا بالملحمة ولا المسرحية ولا القصيدة ولا الأغنية. ومهما بُوِّبت وصُنّفت ضمن أجناس وأنواع حسب الإيديولوجيات والتراثيات والفلسفات، فإنّها تظل مجرّد صورة عن الحياة وتقلّباتها الكونية، تحاول الوصف والتعبير بما توفَّر لمؤلفيها من قدرات لغوية وفنية وإبداعية و حتى خيالية.

إنّ كلّ رواية وبغضّ النظر عن صاحبها تعدّ عالما معماريا محبوك السبك في هندسة خاصة يحوي تراث الأمم وتاريخ الشعوب والحضارات. وسِيَر مجاميع من الرجال والنساء والطبقات. ويظل فاتحا مصراعيه على النقد والقراءة والتحليل، والهدف في هذا البحث هو تفكيك بعض هذه الشفرات وقراءة ما خلف هذه المباني المعنوية مهما تشعّبت وتنوّعت من خلال نماذج مختارة على سبيل التنويع والمثال لا الجزم والحصر والكشف عن الجانب الجمالي فيها بتوظيف منهجي التأويل والتفكيك -كما سبق الذكر-.

فهل تكون الرواية ممكنة دون قراءة روائية؟ وهل يُعدّ كمّ الأعمال التي أغرقت الأوساط الفكرية والأدبية ورفوف المكتبات البيتية والنوادي والأكشاك والأرصفة والأسواق، نوعا إبداعيا روائيا محضا؟ بمثل هذا التساؤل يمكن استهلال هذا البحث للتطرق لعالم الرواية التي لم تكن تعني شيئا —تقريبا- يوم ولدت جديدة على كلّ لغة متداولة في بلدها الخاص بها، عدا أن لها شكلا لا رسم له، ولا قواعد، بل صنعت قواعدها وهي في طريقها إلى النّمو لتثبت بأنّها تعني كلّ شيء عند مؤلّفها.

روايات بُنيت على عتبات من أسئلة، انتقل فيها أصحابها من أقانيم اللغة بحمولاتها الحاضرة ودلالاتها الغائبة إلى البحث في أقانيم الهوّيات بمسمياتها وعناوينها الجمالية المتفرّدة تارة، وألاعيبها الكثيرة تارة أخرى.

هي عودة جمالية جديدة للرواية وإن قُدّمت، تهدف إلى وضعها على محكّ البحث الهرمينوطيقي التفكيكي وإدخالها مملكة "المعنى، المرجع، الدّلالة" وإسكانها قصر "الهدم" و"الحفر" و"البناء" "والتشييد" وبالمرّة إخراجُها من أقانيم اللغة الباحثة عن انسجامها داخل غرائبية لفظية متعبة تكاد أن تجعل من الحياة رمزا ولغزا و سِرّا ضمن قائمة مُبهماتها المتكاثرة وحقيقتها الواحدة.

الرواية بكل ألقابها، وحين يتعلّق الأمر بمدى خصوصياتها بالنسبة إلى ذاتها وما حقّقته من تراكمات في فضاء المشهد الإبداعي المكتوب، إلى جانب الأجناس الأدبية أولا، ثم بالنسبة لكُتَّابها وكاتباتها ومتخيلاتها ثانيا، وهي مستويات ترتبط بما يفرضه ويراهن عليه التفكير النقدي في هذا الجنس الأدبي المتنوع الذي يلبس أثوابا مختلفة من منظور الكتابة والسرد واللغة بقدر تنوع الموضوعات و تباين الشخصيات ، والعوامل الداخلية والفضاءات في ظلّ شروط جوهرية لا تحيد فيه هذه الأخيرة عن قناعات كبرى و التزامات أكبر يفرضها وعي الكاتب الجمالي ومنطق الأديب أصلا قبل أي وعي آخر. إنّها هوية ثقافية بالأساس، مشروطة بلغة الكتابة ورأي النقد في العمق والأغوار، وهي نص يمتلك قيمته في التحليل والمقاربة رغم اختلاف مناهج الدراسة والتصوير التي تسعى على تشييد نسق معرفي يخلع عليه صفة النص الموازي لصيرورة وتحولات المجتمع والحياة و العالم معا.

أولا: مفهوم الرواية:

الرواية في أبسط مفاهيمها، نوع أدبي نثري وتغطي حيّز التجارب الإنسانية والخيال ولكونها شكلا أدبي فهي تتميّز بأنّها سردٌ يحكيه راوٍ وتختلف عن المسرحية وهي أطول من القصّة وتغطي فترة زمنية أطول وشخصيات أكثر، لُغتها نثرية، وقوامها الخيال، تختلف عن التأريخ والسيرة الذاتية المباشرة والحقيقية. وهي في الغالب من نسج خيال المؤلّف.

في القرن الثامن عشر ميلادي، وفي إنجلترا، أصبحت الرواية شكلا ثابتا من أشكال الأدب، وتنفرد بملامح خاصة بها كالحبكة والموضوع وتقنيات القصّ... وغيرها.

1-1 – الرواية العربية: تعود نشأتها إلى التأثر المباشر بالرواية الغربية بعد منتصف القرن 19م، ولا يعني هذا التأثر أن التراث العربي لم يعرف شكلا روائيا خاصا به، وأوّل محاولة لنقل الرواية الغربية إلى العربية تعود إلى "رفاعة رافع الطهطاوي" في ترجمته لرواية "فينيلون مغامرات تيليماك"(1867)، ولعلّ رواية "سليم البستاني"، "الهيام في جنان الشام" (1870)، أوّل رواية عربية قلبا وقالبا. وتظل الرواية العربية قبل الحرب العالمية الأولى على حالة من التشويش والبعد عن القواعد الفنية والأقرب ما تكون إلى التعريب والاقتباس، حتى ظهور رواية "زينب" (1914م) "لمحمد حسين هيكل"، التي يكاد يتفق النقاد على أنّها بداية الرواية العربية الفنية، حيث اقترب مؤلّفها من البنية الفنية للرواية الغربية التي كانت في أوج ازدهارها آنذاك، وقد عالجت رواية "زينب" واقع الريف المصري وهو أمر لم تألفه الكتابة الروائية قبل ذلك.

وعقب الحرب العالمية الأولى ومع بداية الثلاثينيات من القرن العشرين بدأت الرواية العربية تتخذ سمة أكثر فنية وأعمق أصالة، على يد مجموعة من الكتاب المتأثرين بالثقافة

الغربية كـ"طه حسين، توفيق الحكيم ، عيسى عبيد، المازني، محمود تيمور...وغيرهم".

فقد نقلت روايات الأربعينيات والخمسينيات الإبداع الروائي في الأدب العربي نقلة جديدة، ومن أبرز كتاب هذه الفترة: "عبد الحميد جودة السحار، يوسف السباعي، إحسان عبد القدوس..."إلاّ أنّ الروائي "نجيب محفوظ" يُعدّ سيّد هذا الميدان دون منازع، فرواياته :"خان الخليلي، زقاق المدق، الثلاثية..." تمثّل رؤية جديدة أضافت إلى أجواء الرواية عوالم أرحب وأوسع، وفي الستينيات من القرن العشرين، بدأ "نجيب محفوظ" يُبدعُ عالما روائيا جديدا مستخدما تقنيات أكثر إبداعا وأكثر تعقيدا. وتقف رواياته "اللص و الكلاب"، "السمان والخريف"، "الطريق"، الشحاذ"، "ثرثرة فوق النيل"، معلما بارزا في مسيرة الرواية الجديدة. ذلك أنّ المضامين الاجتماعية التي عُني بها من قبل امتزجت بها في هذه المرحلة مضامين فكرية وإنسانية ونفسية احتاجت إلى شكل روائي أكثر فنية من مرحلته السابقة. وقد أجبرت هزيمة 1967م الروائي العربي على إعادة النظر في تيار الرواية السائد قبلها، فظهرت أنماطٌ جديدة ثائرة على الأساليب القديمة التقليدية، كالحبكة والبطل والسرد التاريخي. وظهر بعد "محفوظ" جيل روائي آخر سمّي بالحداثي، تخرَّج على رؤية الرواية التقليدية وتقنياتها ومنه: "صنع الله إبراهيم، حنا مينا، جمال الغيطاني، إدوارد الخراط، الطيب صالح، بهاء طاهر، إميل حبيبي، الطاهر وطار، لعرج واسيني، عبد الرحمن منيف...وغيرهم" فظهرت رؤية روائية تحمل اتجاهات معاصرة وحداثية مختلفة، من أهمّ سماتها أن الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة، وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي، مما جعلها سواءٌ في حُبكتها أوشخوصها أكثر تعقيدا وأعمق تركيبا.

ووصلت الرواية بذلك إلى دنيا النصّ المفتوح الذي يفضي إلى قراءات متعدّدة لا تصل إلى تفسير نهائي للخطاب الروائي كما كان الحال في الروايات السابقة.

1-2- الرواية المغاربية: إن الرواية التي هي جنس أدبي غربي بمعنى الكلمة، والتي نمت -كما سبق الذكر- في القرن التاسع عشر بنموّ التصنيع وتزايد السكان المتعلّمين، والبحث عن أشياء جديدة لقضاء أوقات الفراغ، تطرح معضلات خاصة أمام الأقطار المستعمرة سابقا، والسائرة في طريق البناء القومي حاليا.[1] وهذه الرواية التي ظهرت بين (1945-1962م) تطوّرت في إطار ثقافة فرنسية ذات بنية تحتية وبصفوة مثقّفة متخصّصة في الكتابة.

ويُعدّ نموّ جنس روائي مغاربي نموّا مصطنعا كونه لا يلبّي حاجات الشّعوب المغاربية، وهو ناجم عن عوامل خارجية وسياسية وهذه الإشكالية تبدو أقلّ مأساة في الرّبوع العربية مقارنة بإفريقيا السّوداء. كما يتميّز الإنتاج المغاربي الحديث بسمات وظواهر عديدة تُبرز خصوصيته وفرادته، فهو إنتاج متنوّع اللّغات والمرجعيات الثقافية وهو أدب يُجَسّد ويصدر عن قواسم مشتركة تُعتبر ثمرة استلهام الأدباء لنفس السّياق السياسي والسوسيو ثقافي[2]، وثمرة استلهامهم لنفس المتخيّل ولنفس الذاكرة اللغوية المشتركة، ومن هذه القواسم: ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، وغنى الموروث الثقافي العالِم واستمرار تأثيره وامتداداته في الذاكرة والوجدان والتربية، قوّةُ حضور التراث الشعبي وعمق التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي، وكذا تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي علّلا الآخر ثقافةً ولغةً، ولكن بأُفقٍ نقدي وانتقادي[3].

---

[1] عبد الكبير الخطيبي،"في الكتابة و التجربة"، ترجمة الدكتور "محمد برادة"، دار العودة-بيروت-، ص18.

[2] محمد برادة و عبد الحميد عقار، "الأدب العربي المغاربي الحديث، التيمات و الأشكال"، ضمن كتاب " L'Etat du Maghreb"، م.س،ص304.

[3] عبد الحميد عقار، "الرواية المغاربية تحوّلات اللغة و الخطاب"، شركة النشر و التوزيع –المدارس-الدار البيضاء-12 شارع الحسن الثاني،ط1-1421-200-،ص(19-20-21).

1-2-1- الرواية الليبية: في سنة 1961 صدر أوّل عمل بعنوان "اعترافات إنسان" لـ "محمد فريد سيالة"، وفي منتصف الثمانينات، نشرت عدّة نصوص باعتبارها روايات لكنّها تتّصف بنزعة التقليد والفقر على مستوى الأبنية والتخيل، عدا رواية "حقول الرّماد"(1985م)[4] لـ"أحمد إبراهيم الفقيه" التي تعدّ استثناء إلى حدود هذا التاريخ تقريبا. إنّها البداية الناضجة و المكتملة للرّواية. وتواصل الرواية الليبية بعد هذا النص تطوّرها وتجريبيّتها وبخاصة من خلال روايات "إبراهيم الكوني"، خماسية (الخسوف-1989) و(التبر1990) و(المجوس-1991)، ومن خلال ثلاثية éأحمد إبراهيم الفقيه-1991مé.

1-2-2- الرواية التونسية: تعتبر "ومن الضحايا" (1956م)[5] "لمحمد العروسي المطوي" أوّل رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة ونزعتها تاريخية ومصطَنِعة للشكل التقليدي الأوروبي من حيث الوصف وتقديم الشخصيات وسرد الأحداث سردا منظّما في الزمن.

وقد تكرّست الواقعية النقدية باعتبارها اختيارا أدبيا في الرواية التونسية خلال الستينيات والسبعينيات، ومن روايات هذا الاتجاه: "الرحيل إلى الزمن الدامي"(1981م) لـ"مصطفى المدايني" و"ن"(1983م) و"أعمدة الجنون السبعة"(1985م) لـ"هشام القروي"، و"النفير والقيامة"(1985م) لـ"فرج الحوار"، و "مراتيج" (1985م) و"تماس"(1995م) لـ"عروسية النالوتي"، و"توقيت البِنْكَا" (1992م) لـ"محمد علي اليوسفي". ولعلّ أهم رواية تونسيّة حققت شهرة مغاربية وعربية وكانت مُنطلق النزعة الحداثية ومرجعها ومأزقها هي "حدّث أبو هريرة قال" (1973م) "لمحمود المسعدي".

[4] أحمد إبراهيم الفقيه، رواية: "حقول الرّماد" ، النشأة العامة للنشر و التوزيع و الإعلان، طرابلس-ليبيا-.

[5] محمد العروسي المطوي، رواية: "ومن الضحايا" ،دار المغرب العربي، تونس.

1-2-3- الرواية المغربية: تعتبر رواية "دفنا الماضي" (1966م)[6] "لعبد الكريم غلاّب" أوّل رواية بالمعنى الأوروبي تصدر بالمغرب وهي رواية مصيرية أو قدرية تصوّر فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث.

إنّ ما تراكم من نصوص روائية خلال العقدين الأخيرين أفرز جملة من القضايا يتداخل فيها الشّكلي بالدّلالي والبنائي بالمعنوي والنّسقي بالسّياقي وما يثير الانتباه في هذه النصوص: ("المرأة والوردة"، "لعبة النسيان"، "الفريق"، "بدر زمانه"، "الجنازة"، "عين الفرس"، "أحلام بقرة"، "دليل العنفوان")، حضور الوعي النظري بالكتابة وإشكالاتها، توظيفُ الذاكرة بشكل طاغٍ واستدعاء العجائبي والخرافي، للاشتغال على اللغة بأُفقِ البحث لإغنائها وتطويعها وتجديدها، حضور المكوّنات –السير ذاتية- بوصفها عناصر تكوينية بالخطاب الروائي، وابتعاد الخطاب الروائي عن تسجيل الأحداث ووصفها إلاّ في القليل النادر[7].

1-2-4- الرواية الموريتانية: ما تزال الرواية الموريتانية في بداياتها الأولى قياسا إلى الشعر و القصة، وقياسا إلى الرواية المغاربية. ومن أبرز نصوصها "الأسماء المتغيرة"(1981م)[8]، و"القبر المجهول أو الأصول"(1984م) "لأحمد ولد عبد القادر"، و"مدينة الرّياح"(1996م) لـ"موسى ولد أَبْنُو". الرواية الأولى تؤرّخ لانتفاضة موريتانيا ضدّ الاستعمار ولصراعات ما بعد الاستقلال. أحداث الرواية تبدأ سنة 1891م وتنتهي سنة 1977م وتطرح قضايا الهوّية الوطنية.

[6] عبد الكريم غلاب، رواية: "دفنا الماضي"، منشورات المكتب التجاري للطباعة و التوزيع والنشر، بيروت.

[7] عبد الحميد عقار، "الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب"، المدارس-الدار البيضاء-،ط1: 1421-2000،ص(24-25)

[8] أحمد ولد عبد القادر، رواية: "الأسماء المتغيرة"، دار الباحث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

ويُستخلص من هذا التوصيف لوضع الرواية المغاربية، بأنّها حديثة العهد من حيث النشأة والتكوين والتطوّر قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي وقد اتبعت في تطوّرها نفس النهج تقريبا لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين واحتلّت مغامرة الكتابة محلّ كتابة المغامرة على حدّ تعبير "عبد الحميد عقّار"[9].

1-2-5- الرواية الجزائرية: "ريح الجنوب" (1970م)[10] لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، هي أوّل رواية تصدر بالعربية في الجزائر. تعالج قضية الريف والمجتمع الجزائري. ويعدّ التراكم الحاصل في الرواية الجزائرية منذ منتصف السبعينيات إلى اليوم مؤشّرا على وجود تحوّلات إيجابية في المكوّنات الأدبية لهذا الجنس التعبيري. وقوامه تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التناول الأطروحي. ومن أهمّ الروايات ذات النزوع التجريبي والتحديثي نذكر:"اللاّز"(1974م)، "عرس بغل" (1978م) لـ"الطاهر وطار"، "بَانَ الصّبح"، "الجازية والدّراويش" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" ، "نوّار اللّوز"(1983م) ، "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"(1989م)، "رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لـ"الأعرج واسيني" ، و"ذاكرة الجسد"(1983م) لـ"أحلام مستغانمي" والقائمة طويلة.

1-2-5-1: واقع الرواية الجزائرية: تكوّنت الرواية كجنس أدبي مستقل، متميز بوجوده وشكله الخاص في الأدب الغربي والعربي، في العصر الحديث، وارتبط مصطلح الرواية بسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر (ق18م) ، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع المحافظ والمثالي العجائبي، واهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل

[9] عبد الحميد عقار ، مرجع سبق ذكره،ص26.

[10] عبد الحميد بن هدوقة، رواية: "ريح الجنوب"، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر.

حديث، أُصطلح عليه "بالرواية الفنية"، في حين أطلق اسم "الرواية غير الفنية" على ما سبقه، حيث تميّز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة الطبقة الحاكمة وأذاها، والقصص المعبّرة عن الخدم والصعاليك لا يمكن القياس عليها[11].

القرن الثامن عشر هو بداية الرواية الأوروبية برسالتها الجديدة المعبّرة عن روح العصر، وخصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية "دون كيشوت" لـ"سيرفانتس" أوّل رواية فنّية في أوروبا كونها تعتمد على المغامرة والفردية. فالرواية الغربية وليدة البرجوازية وهي العِوضُ لملحمة "هيجل- Hegel"، أو ملحمة العصر الحديث، وقد استفاد "جورج لوكاتش" من الفكرة واعتبر الرواية ملحمة برجوازية.

وهناك من يقول أنّ جذور الرواية وأصولها تعود إلى الأدب العربي القديم :(فنّ الجاحظ، ابن المقفّع، مقامات بديع الزمان الهمداني، الحريري...)، في حين يرى البعض أنّه فن مأخوذ عن الغرب بامتياز على رأي "الطاهر وطار" :"الرواية بالأصل فن –لا نقول دخيل على اللغة العربية وإنّما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنّوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها."[12]

1-2-5-2: نشأة فنّ الرواية في الجزائر: لا تنفصل نشأة الرواية الجزائرية عن نظيرتها في الوطن العربي، ولها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القرآن الكريم والسيرة النبوية والمقامات والرسائل والرحلات. وتعدّ "حكاية العشّاق في الحب والاشتياق" لصاحبه "محمد بن براهيم" سنة 1849م أوّل عمل جزائري ذا منحى

[11] انظر: "نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)،مجلة المخبر –العدد الثاني 2005،ص12،وشادية بن يحي، "الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع"-اقتباسا بتصرف-

[12] المرجع نفسه، ص15.

روائـي، تبعتـه محـاولات أخـرى في شـكل رحـلات ذات طـابع قصصـي منهـا :"ثـلاث رحلات جزائرية إلى باريس سنوات 1852، 1878، 1902"[13]

تلتهـا نصـوص أخـرى :"كغـادة أم القـرى" سـنة 1947م "لأحمـد رضـا حوحـو"، و"الطالـب المنكـوب" سـنة 1951م " لعبـد المجيـد الشـافعي"، و"الحريـق" لبوجـدرة" سـنة 1957، و"صـوت الغـرام "سـنة 1967 "لمحمـد منيـع"، و"ريـح الجنـوب" لابـن هدوقـة"، سنة 1970.

1-2-5-3: الروايـة والواقـع السياسـي: تماشـت الروايـة الجزائريـة مـع الواقـع، وعـبّرت عـن التغـيرات المجتمعيـة والعوامـل المسـاهمة فيهـا، وهـي ذات صـبغة ثوريـة، خاصّـة ضـدّ الاسـتعمار، كمـا سـايرت الاشـتراكية في السـبعينيات، ودخلـت الروايـة فيمـا يعـرف "بأدب الأزمة"[14].

1-2-5-4- سـبعينيات الروايـة الجزائريـة: هـي الفـترة الفعليـة لظهـور روايـة فنيـة ناضـجة، مـن خـلال "أعمـال عبـد الحميـد بـن هدوقـة" "ريـح الجنـوب" "ومـا لا تـذره الريـاح" 'لمحمـد عرعـار"، "والـلاز" " للطـاهر وطـار"، و"الزلـزال" ومـن هنـا تتكـون تجربـة روائيـة جزائريـة جديـدة متقدّمـة، مـن سماتهـا الشـجاعة في الطـرح والمغـامرة الفنيـة، والحريـة السياسـية، والطـابع السياسـوي لم يحـل دون الطـرح الجـدري الـذي اتسـمت بـه هـذه النصـوص الروائيـة القـائم على محاكمة التاريخ والواقع الراهن بلغة فنية جديدة[15].

[13] ينظر:عمر بن قينة، "في الأدب الجزائري الحديث -تاريخا و أنواعا وقضايا إعلام-"،ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر ،1995 ، ص197-198.

[14] إدريس بودية، "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1، 2000،ص50-51.

[15] نفسه،ص39-40-41.

فالروائيون الأوائل كانوا من جيل الثورة والاستقلال، وتمتعوا بالحصانة والتجربة في الرصيد كما يقول: سعد الله: "رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية"[16].

ومنحهم هذا الرصيد من التجربة السياسية بعدا سياسيا للرواية فابن هدوقة مثلا أسهم في إثراء الحركة الروائية من حيث مواجهة الحياة ومشاكلها والتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته، ونشر الوعي السياسي، وتدعيم آمال الطبقة الكادحة[17].

كتب ابن هدوقة رواية "ريح الجنوب" في فترة الحديث عن الثورة الزراعية فأنجزها في 1970م، مساندة للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عي الريف الجزائري والخروج به إلى حياة أكثر تقدّما وازدهارا، ورفع البؤس والشقاء عن الفلاح ومناهضة كل أشكال الاستغلال البشري وهذا ما تجسّد في الخطاب السّياسي لقانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 08 نوفمبر 1971م، وهذا هو الوسط الذي ولدت فيه "ريح الجنوب" التي جرت أحداثها في الريف بالهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله[18].

ومهما يكن من أمر الرواية بمحيطها وشخصياتها فهي تعبير عن وضع ريفي في بداية السبعينيات يتخبط في بحر من الهموم والمشاكل ويأمل بالتغيير والتجديد من خلال الثورة الزراعية. وفي رواية "نهاية الأمس" أعاد ابن هدوقة طرح قضية الإقطاعية ومعارضتها للإصلاح وهي على رأي "محمد مصايف": "صراع بين نزعتين تمثّل إحداهما الإقطاع وحب الاستقلال والرغبة في إبقاء ما كان على ما كان وتمثل الآخرين وهي نزعة البشير

[16] أحمد فريحات، "أصوات ثقافية في المغرب العربي"، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان،ط1، 1984،ص87.
[17] عمار عموش، "دراسات في النقد و الأدب"، دار الأمل، د.ط،1998 ، ص47.
[18] عمر بن قينة، "في الأدب الجزائري الحديث"، مرجع سابق الذكر، ص198.

والمتقدمين أمثاله العمل من أجل الصالح العام، ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري."[19]

أمّا الطاهر وطار، فقد أرّخت أعماله كلّ التغيرات الطارئة في الجزائر، من الثورة إلى الاستقلال، وتميزت أعماله بالتلقائية والرؤية والشمولية وإدراك العلاقات الجدلية بين الفرد وأفكاره وأفعاله والحياة بكلّ صراعاتها.[20] عاد "وطار" في روايته "اللاز" إلى سنوات الثورة التحريرية وصور مراحلها [21]، ويقول في بدايتها :"...لست مؤرّخا ولا يعني أبدا أني أقدمت على عمل يمدّ بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أنّ بعض الأحداث المروية وقعت أووقع ما يشبهها، إنني قصاصا وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا"[22]. وتلي "اللاز" رواية "الزلزال" التي جاءت لتحقق رؤية إيديولوجية في الواقع الاجتماعي والاقتصادي وكحلٍّ شرعي لمخلّفات الثورة التحريرية.

وبناء عليه، فإنّ معظم المضامين للنصوص الروائية خلال هذه الفترة سارت جميعا في فلك الإيديولوجية الاشتراكية المتبناة من طرف الدولة، وقد ساهمت الرواية باعتبارها جسرا أدبيا ومؤسسةً اجتماعية أداتها اللغة في بناء مشروع الدّولة.

1-2-5-5- ثمانينيات الرواية الجزائرية: ولّدت تحولاتُ مجتمع الاستقلال، اتجاها روائيا تجديديا حديثا في نمط الأدب الجزائري، ومن التجارب في هذه الفترة -وعلى سبيل المثال لا الحصر- نذكر روايات "الأعرج واسيني"، والذي تم اختيار التطبيق على روايته "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" في آخر فصل من هذه الأطروحة، عرفانا للأقلام الجزائرية وتقديرا للرواية العربية عموما ومحاولة للتعريف بها في

[19] محمد مصايف: "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"،الجزائر،د.ط،1983،ص91.

[20] إدريس بوذيبة، "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1، 2000.ص44-45.

[21] عمار عموش، "دراسات في النقد والأدب"، دار الأمل،د.ط،1998، ص86-87.

[22] الطاهر وطار،"اللاز"، دار ابن رشد، بيروت، ط4، 1983، ص19.

حدود ما يتوفر من آليات ومناهج وقدرات تحليلية ونقدية. ومن هذه الروايات: "وقع الأحذية الخشبية" سنة 1981م، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983م، ورواية "نوار اللوز" أو"تغريدة صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982م، التي يستثمر فيها التناص مع تغريبه "ابن هلال" وكتاب "المقيري" في "إغاثة الأمّة لكشف الغمة"[23].

كما أخرج "واسيني الأعرج" نمطا روائيا آخر تحت عنوان "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" سنة 1983م،و كتب "يحبي السايح" رواية "زمن التمرّد" سنة 1985. ومن الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة أعمال الروائي "جيلالي خلاص" رواية "رائحة الكلب" سنة 1985م، وروايته "حمائم الشفق" سنة 1988م،و كتب "مرزاق بقطاش" رواية "البزات" سنة 1982م، و"عزوز الكابران"[24] سنة 1989م.

وقد أخرج "رشيد بوجدرة" عدّة أعمال روائية منها "التفكك" سنة 1982م، و"المراث" سنة 1984م. و"ليليات امرأة آرق" سنة 1985م، و"معركة الزقاق" سنة 1986م[25].كما يتابع "الطاهر وطار" في هذه الفترة كتابة الجزء الثاني من "اللّاز" وهي "تجربة العشق والموت في زمن الحراشي" سنة 1980م، ورسم فيه مآل الثورة بعد الاستقلال، بالاصطفاف بين الحركة الطلابية ويجهضوا الثورة الزراعية، ويجهزوا على التقول الاشتراكي[26]. وغير هذا من التجارب الروائية المكتسبة بالجدة وتجاوز ما هو سائد في السّرد الروائي، كما نألف عند "بوجدرة وخلاص"[27].

---

[23] بن جمعة بوشوشة، "سردية التجريب وحداثها في الرواية العربية الجزائرية"، دار المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1، 2003،ص09.

[24] نفس المرجع، نفس الصفحة.

[25]نفس المرجع، نفس الصفحة.

[26] نبيل سليمان، "التجريب في الرواية العربية الجزائرية"، ص 68.

[27] بن جمعة بو شوشة، المرجع السابق، ص 09-10.

وما يلاحظ في هذا المنحى هو السعي الجاد من رواد الرواية الجزائرية إلى الانخراط ضمن التوجه الجديد في الممارسة الروائية والاستفادة من التقنيات الجديدة العربية والعالمية. حيث نشر "عبد الحميد بن هدوقة" روايته "الجازية والدراويش" سنة 1983م، التي مثلت إضافة نوعية لمسيرته الروائية، واستثمر فيها "سيرة بني هلال" وتناول إشكالات الثورة زمن الاستقلال بصراعاتها وتناقضاتها، التي انتقده فيها "الطاهر وطار" في روايته "الحوات والقصر" سنة 1980م، و"تجربة في العشق" سنة 1988، حيث كشف فهما عن سمعة السلطة القمعية والانتهازية في صياغة جزئية لا تتهيّب من الحظ ورأي السّياسي[28].

وبالرغم من كلّ هذه الأعمال الروائية الرامية إلى التجديد والخروج عن المألوف السردي، فإن عقد الثمانينات شهد ظهور عدد مهمّ من الروايات ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحوّلات المجتمع الجزائري بتناقضاته زمن الاستقلال. ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينيات والثمانينيات، وما ميزه من مناظر وصور تأزم متأنية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة.[29] وما يلاحظ على أغلب هذه النصوص هو الاحتفاء بموضوع الثورة وتمجيدها، مثلما تعكس روايات: "الانفجار" 1984م، و"هموم الزمن الفلاقي" 1985م، و"بيت الحمراء" 1986م، و"الانهيار" 1986م، و"زمن العشق والأخطار" 1988م، و"خيرة والحيال" 1988م "لمحمد مفلاح"، و"الألواح تحترق" 1982م

[28] بن جمعة بوشوشة، نفسه،ص10.

[29] بن جمعة بوشوشة، نفسه،ص11.

"لمحمد رتيلي" ، و"الضحية" 1984م . "للحيوسي رابح"، وأخيرا "تتلألأ الشمس" 1989م "لمحمد مرتاض"[30].

1-2-5-6- تسعينيات الرواية الجزائرية: لقد حفلت فترة التسعينات بالروايات المؤسسة لنص روائي باحث عن تميّز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميّز المرحلة التاريخية والواقع الاجتماعي المعاش، الذي شكّل الأرضية الخصبة للروائيين ليستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة مرهونة بالظروف التاريخية. وما تردّد في روايات التسعينيات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه بين نارين السلطة وجحيم الإرهاب. وضلت مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية نظرا للأوضاع المأساوية التي مرّ بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفنّ. فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب، كان مدار الأعمال الروائية التسعينية، فضلا عن عشرية التحوّل نحو اقتصاد السوق وتسريح العمال وإلغاء انتخابات سنة 1992م.[31]

بعد الأزمة العاصفة بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية والماسّة لكلّ طبقات المجتمع، أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها، فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدارا لها، منها تتولد أسئلة متنها الحكائي وفي أحضانها تتشكل مختلف عناصر سردها.

ومن الروايات التي تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، حيث يلتقي "الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" مع "واسيني لعرج" في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون في "فتاوي زمن الموت" و"محمد ساري" في "الورم" و" بشير مفتي" في

[30] بن جمعة بوشوشة، نفسه، ص10-11.

[31] ابراهيم سعدي، "تسعينات الجزائر كنص سردي"، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال و بحوث/ مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس، د.ط.ت. ص143-145.

"المراسيم والجنائز". وتصور "فضيلة فاروق" حياة صحافية جزائرية في شرق البلاد من خلال روايتها، "تاء الخجل"، وهي شهادة على واقع ، وشهادة على حضور ذات المثقف المعذبة وثقافة الوطن المجروح.

وظاهرة الإرهاب التي ميّزت الكتابة الروائية في عقد التسعينات، بدأت الإشارة إليها منذ السبعينات، وجاءت بشكل صريح مع "الطاهر وطار" في رواية "العشق والموت في زمن الحراشي"،إذ تصوّر الصراع بين حركة الإخوان المسلمين والمتطوعين لصالح الثورة الزراعية.

وما نخلص إليه يكمن في أنّ الخطاب الروائي السياسي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية والوطنية، إذ واكبت الرواية الجزائرية جلّ التحوّلات السياسية الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة.

1-3- الرواية الإفريقية: لعلّ "موسم الهجرة إلى الشّمال" لـ"الطيب صالح " أهمّ وأشهر ما كتب، وقد أصدرت الجامعة الأمريكية في بيرون عام 1985م كتابا عن رواية الكاتب السّوداني ويضمّ مجموعة من المقالات بأقلام دارسين عرب وأجانب عن هذه الرواية[32]. كما فاز الروائي "جون ماكسويل كويتزي"[33] بجائزة نوبل في الآداب عام 2003، فكان ذلك أجمل تتويج لرحلة أدبية تجاوزت الرّبع قرن من الزمان، امتلأت بفيض متميّز من الإنتاج.

بدأ"كويتزي" ينشر أعماله بدءا من عام 1984م في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث صدر أوّ كتاب له بعنوان "أرض منعزلة" ويتكوّم من روايتين قصيرتين هما "مشروع

[32] ماهر شفيق فريد،"قصّ يقصّ-دراسات نظرية وتطبيقية في الرواية و القصّة القصيرة العربية"، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة،2004 م، ص(370-371).

[33] جون ماكسويل كويتزي ، من مواليد 1940،في مدينة كيب تاون في جنب إفريقيا.

فيتنام"، و"الراوي جاكوب"، وكانت روايته الثالثة "في قلب الوطن". وفي عام 1980 نشر روايته "في انتظار البرابرة" التي حققت له شهرة عالمية. ثمّ توالت رواياته: "حياة وأزمنة مايكل " (1983م)، التي نال عنها جائزة البوكر، و"عدو" (1986م)، "عصر الأغلال" (1990م)، "سيد بتسبرج"(1994م)، "خزي" (1999م)، التي نال عنها جائزة البوكر للمرّ الثانية، فكان أوّل كاتب يحصل عليها لمرّتين، ثمّ "حياة الحيوانات"(1999م) و"اليزابيث كوستلو"(2003م). فضلا عن العديد من الكتب السياسية والنقدية[34].

1-4- الرواية الخليجية: إنّ هواجس الرواية الخليجية متباينة في طبيعتها ومضامينها ومصادرها، فهي جمالية فنية تعبر عن الانشغال بشكل السّرد وبنائه، أو تُعبر عن النزوع إلى التميّز والخصوصية حينا، وهي تاريخية تعبّر عن الانشغال بالنماذج والمصادر الكامنة في اللاّشعور الجمعي، حينا آخر، وهي سيكولوجية تعبر عن الانشغال برصد آثار الأحداث التاريخية في الوجدان الاجتماعي، أو رصد آثار التحولات الاجتماعية والاقتصادية السّريعة في ذلك الوجدان، حينا آخر. وتظلّ هذه الهواجس التي شغلت الرواية الخليجية مرهصة باتجاهاتها وتطلّعاتها المستقبلية التي تؤكّد مدى جدّيتها وحيوتها وتميّزها وقدرتها على إيقاظ الوعي بالتاريخ والذات والآخر. وهو ما يشكّل رهانها الذي يضمن تجدّدها وإسهامها في إثراء الرواية العربية والرواية العالمية[35].

1-5- الرواية المصرية: لا يشك قارئ "الحب في حياتي" لـ"الدكتور رشاد رشدى" التي نشرت تباعا في مجلّة (الجديد) أنّ الرواية العربية قد بدأت بهذا العمل وروايات أخرى مشابهة تتجاوز مرحلة الرصد التقريري المباشر، والتسجيل الواقعي الفج،

[34] ج.م.كويتزي، الرواية في إفريقيا، تقديم وترجمة "حسين عيد"، الدار المصرية اللبنانية، ط1، (1425هـ صفر-مارس2004)، ص(9-10).

[35] نقلا عن :"الرشيد بوشعير، "هواجس الرواية الخليجية"، الصدى للصحافة والنشر و التوزيع، كتاب 73-دبي الثقافية-ديسمبر2012، ص191(الخاتمة).

لكي تقتحم أفقا جديدا كان من قبل وقفا على الشعراء. فهذه الرواية المعاصرة أواللارواية، مونولوج داخلي يدور في عقل البطل، على نحو ما عهد في روايات (فرجينيا وولف وجيمز جويس).ويمتاز بغنائية عذبة تستحيل معها الألفاظ إلى بلورات شفافة يرى من خلالها ما يومئ إليه الكاتب[36]. والحديث عن الرواية المعاصرة تم ذكره هنا على سبيل المثال لا الحصر لأنّ غنى هذه الأخيرة لا حدود له وأسماؤه كالنّجوم في سماء الأدب وأبرزها المنفلوطي، الرافعي، طه حسين، نجيب محفوظ، محمد حسين هيكل، توفيق الحكيم، العقاد، سهيل إدريس...ولكلّ اسم أعمال روائيّة أخذت حقّها من الدّرس والنّقد.

ثانيا: صعوبة الرواية:

ليس من السهل أن يكتب مبدع رواية ولا حتى الأديب المتمرّس والمحترف إن صح التعبير مهما بدا ذلك بسيطا لأنّ صعوبة الكتابة الروائية تفرض الاستسلام لسلطة القارئ الفارض لإرادته والتي يستحيل على الكاتب إرضاؤها إلاّ إذا توفّرت له مفاتيح هذه الأخيرة[37].

إنّ كل عمل روائي تكوين سياقي لتشكّلات أسلوبية وفكرية جزئية أو شاملة تكشف في وشائجها عن جانب من كُنه الوجود الإنساني في مواقف مشحونة بالصّراع. وبقدر ما يوفق الصوغ الفني في تمثيل ذلك الصراع دراميا ويقترب النص من مستوى النضج ليصبح فسحة لتفتح محتويات الروح الإنسانية، تتهيّأ ميزته الروائية للتّشكل والتحقق. ويقتدر على التجدر واستمالة المتلقي. غير أن التكوين الجمالي والفكري لنصوص روائية في سياق ثقافي وتداولي ينتمي إلى مرحلة زمنية لا يسهم دائما في منح

[36] ماهر شفيق فريد،" قصّ يقصّ"، مركز الحضارة العربية، القاهرة 2004، ط1، (ص34).

[37] عبد الله باعلي "تجربة الكتابة و البحث عن الذات" مقال منشور في مجلة آفاق-اتحاد كتاب المغرب-العدد79-80

النقد الأدبي إمكانات معرفية وتحليلية أعمق وأوسع تجعله يتأمل موضوعه ويتفرغ للتفكير في ماهيته الجوهرية لإزالة القيود التي تعوق فعالية الناقد النقدية والثقافية، وتجديد النظر إلى إمكاناته وقدراته لمحاورة الإبداع [38].

و بناء عليه، تفرض هذه القراءة إنجاز مقاربة مغايرة بصدد التجارب الروائية لعدد من المؤلفين ذوي الأصول المتباينة، تنطلق من فرضية عامة مفادها أن التفكير في السرد الروائي في ضوء المساحات التأويلية الرحبة التي تفتحها الدراسات السردية المعاصرة، خاصة السرديات الثقافية والفكرية المعنية بوضع الأدب والفلسفة، والرواية بشكل خاص. ضمن الفضاء الموسع للممارسات الخطابية التي يُنتجها الإنسان ويتحدد من خلالها فعله في الزمان والمكان، يساعدنا على فهم الأهمية التي تكتسبها النصوص في استكشاف الإرث الحضاري والتاريخي والقومي الماضي والقديم وإنتاج معرفة جديدة جنينية مقنعة وذات قيمة [39] .

ثالثا: النص الروائي المختلف:

من يقرأ الرواية، يدرك فورا لماذا تحوّلت من أقوال عادية إلى أقوال روائية ذات رؤى ونظرات وجودية خاصّة بالكون، والبشر، رافضة للأسر والتّقييد بمقاسات وقوانين الخطاب الروائي. فالأدب حينها يصبح أكثر سموّا وشمولا ينطوي على موافقة مضمرة تُهوِّمُ في فضاء الرواية وبين أرجائها. فإذن ثمّة وعي يعتلي المنبر ولكنّه متوحّد في الفنّ والخيال ومتآزر معهما. إنه فعل روائي متميّز ومنفرد بذاته ودفع خاص للرواية التي ينشغل صاحبها في الأصل بفعل تصوير الحياة[40]. قراءة النص الروائي كالدخول إلى المتاهة ولا

[38] عبد الرحيم الإدريسي "سحر الرواية المشتبه" نفس المرجع السابق .ص194

[39] انظر : إدريس الخضراوي" أسئلة الذاكرة و الهوية في روايات محمد برادة ، مجلة آفاق، العدد 80/79، أفريل 2000" ،ص 175

[40] سمير بو حمدان "النص المرصود" دراسات في الرواية. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.ط1، 1990 ،ص75.

بدّ من الاستعانة بالبصر والبصيرة لخوض الصراع المرير بين العقل و الأعقل لأنها بحث في خلاص الإنسان من تعاسته الرّاهنة بالوقوف على حقيقته[41].فليس الموضوع و حده الذي يصنع الرواية[42] بل عن كل تقنية روائية مؤشّر على عقيدة خاصة[43].

إنّنا نتأوّل الرواية بتأوّل اللغة عل حدّ قول "عبد السّلام المسدي" "ثمّ باللغة نتأوّل الوقائع والأحداث فنرتقي إلى تأويل الظواهر عسى أن نتأوّل الوجود؟ وما الوجود؟ هذا الأقرب منا والأبعد منا، في كلّ زمن ندرك شيئا من حقائقه، وما ندركه لا يكادّ يروى ظمأ. إذ أتيت آخر كلمة مما بين يديك فلا تنس أن تستعيد ذلك السؤال. غامض صوبه خفيف النفس، واترك وراءك ممّا ما علّموك من أشباه ونظائر، هذا ينسب وهذا لا ينتسب. فغذا الحدود بارزة تضيق بها المهج كلّما همّت بالطّيران. فكل شيء إلى شيء بسبب. دع القواسم وجُل النّظر سوّحا بلا قيد ولا وهن. فالكون إن لم تحكمه حكمك والهم إن لم تطرده أسرك. واللغة حورية مهرها ما قدّمت لها لا ما أخّرت..."[44].

ولغتنا الحورية هنا نقدّم لها مهرا روائيا مميّزا يثير الانتباه و يُعربُ عن التغيير الكبير في الحساسية الأدبية لدى المبدع المتلقي حتى وإن كان العمل الإبداعي قديما حدّ الرّثّة أو جديدا حدّ الجراءة. لقد أصبحت أشكال التعبير الروائي ذات حضور أقوى مما كانت عليه وشهدت تراكما كمّيّا لا ينكر أتبعها بالقراءة والنقد في مستوى الملتقيات الثقافية والأدبية وفي مستوى الدراسة والأبحاث الجامعية. كما أصبح الخطاب السّردي والروائي تحديدا شبه مهيمن وهي هيمنة مقترنة بالحضور والتطور. ذلك لأن الخطاب الروائي فضلا عن كونه غير نهائي ويوجد دوما قيد التكون والاكتمال حسب "باختين" فهو

[41] نفس المرجع السابق ص 85.

[42] مارت روبير، "رواية الأصول و أصول الرواية، الرواية و التحليل النفسي" ترجمة وجيه أسعد، مراجعة أنطوان مقدسي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1987. ص69.

[43] عبد الله العروي، "من التاريخ إلى الحب"، حوار أجراه معه محمد الداهي، منشورات الفنك، الدار البيضاء ط1، 1996، ص80.

[44] عبد السلام المسدي، "فضاء التأويل"، دار الصدى، ط1 –سبتمبر2012- ص(15-16).

يتميّز بمرونته المرفولوجية....وهنا يأتي ارتباطه الشديد بنسق القيم السائد. وقدراته على تشخيص المتغيّر من أنماط الوعي والدهنيات والأشياء والأمكنة. فالخطاب الروائي نصّ تطوّري [45].

رابعا: إشكالات الرواية:

تظل العلاقة بين الخطاب النقدي وموضوعه علاقة إشكالية، وهذه العلاقة تبتدئ في مستواها الظاهر من استحالة وجود الخطاب بدون حضور نص سابق، وتنتهي بتعالي النقد عليه رغم العلم بأن النص شرط لحضوره. فالوعي بطبيعة العلاقة الإشكالية مهمّ جدّا. خاصة إذا كان الجهل بما يترتب عليه سوء فهم لطبيعة الحوار الحاصل والمستمر بين النقد من جهة، و النص من جهة ثانية. ولمدى تأثير أحدهما على الآخر، ولإنتاجيتهما داخل المعرفة الأدبية النقدية [46].

إنّ النص الروائي مثل أي نص أدبي مؤسس ويتضمن معرفة ويمتلك مفهومه الخاص في ذاته ولغيره من النصوص المشابهة والمغايرة أيضا. لذا فالنص الروائي تفكير صامت ووعي يباشر حضورا نقديا بطريقة غير مباشرة بحيث يتمكن من ترسيخ عدد من التصورات الأدبية ويزعزع أخرى ويرسم حدودا لنفسه ضمن الجنس الذي ينتمي إليه ولغيره من النصوص وإن انتمت إلى أجناس أخرى فهو بذلك منتج لمعرفة يحتكرها الناقد ويدعي أنه مصدر إبداعها ونشرها[47]. وحين نفكر في الوضع الإشكالي للنص الروائي، فإنه يلزم الأخذ بهذا الفهم، دون أن يكون ذلك مؤدّيا إلى تجاهل عدد من العوامل التي

[45] عبد الحميد عقار، "الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة و الخطاب"، شركة النشر و التوزيع، المدارس–الدار البيضاء– المغرب ط1 200 ، ص6/5.

[46] محمد الدغمومي، "نقد الرواية و القصة القصيرة بالمغرب مرحلة التأسيس"، شركة النشر و التوزيع، المدارس الدار البيضاء. ط1، 2006، ص100.

[47] نفس المرجع السابق، ص11.

تجعل الوضع الإشكالي أكثر تعقيدا، وتجعل العلاقة بين النقد والنص ليست مجرد علاقة بين وعيين بل بين وعيين متناقضين[48].

والرواية الحالية والمعروفة برواية ما بعد "جيمس جويس وفرجينا وولف ومارسيل بروست" فن خصب تضع فيه علوم الجماليات آلياتها التحليلية المضمونية والشكلية لتستكشف لنا أشكالا روائية مختلفة توضح الإمكانات الكامنة في الشكل التقليدي، وتزيح عنها القناع، وتحرّرنا من سطوته.

وقد حاولنا –كما سلف الذكر– إلقاء الضوء في الجانب التطبيقي لهذه الأطروحة على رواية "**كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**" لواسيني لعرج الأديب الجزائري الغني عن التعريف والروائي المعاصر بالمفهوم الحالي، وهي تعبير عن القضايا السياسية الراهنة، ولعلّ أهمّها القضية الفلسطينية وقضية المنفى والموت والفنّ. فضلا عن مختارات من ألمانيا، بريطانيا، المغرب ، تونس.

تأتي هذه الدراسة بتبني استراتيجية التفكيك ومنهج التأويل مادام التفكيك قد فتح عوالم ما بعد البنيوية باقتحام الساحة النقدية فاتحا أبواب التأويل على مصراعيه ليؤسّس لما يعرف بالتأويل المفتوح، وذلك من خلال عرض لا نهائية الدليل وعدم قصدية المؤلّف[49]. وكلّ هذا لنجيب عن إشكال طرحناه وهو كيف لنا أن نستخلص جُلَّ جماليات هذا النص الروائي بتطبيق –ما سبق ذكره– من استراتيجيات ومنهجيات وآليات، علّنا نعيد صياغة "الكريماتورية" بشعلة جديدة حتى على الواسيني نفسه، محاولين رصد مدى ما توصلنا إليه من توفيق أو عجز حيال مقاربة هذا العمل؟ وهذا ما نجده بالتدريج من أوّل مبحث للأطروحة حتى آخرها.

[48] مرجع مذكور سابقا، ص11.

[49] محمد شوقي الزين، "جاك دريدا"، "ماذا الآن، ماذا عن غد؟. الحدث، التفكيك، الخطاب"، منشورات الاختلاف، دار الفرابي، ط1 2011، ص58-59.

الفصل الأوّل

التأويل والتفكيك وقراء النص الروائي

- أوّلا: مفهوم التأويل.
- ثانيا: مفهوم التفكيك.
- ثالثا: مفهوم القراءة.
- رابعا: القراءة بين العرب والغرب.

الفصل الأول : التأويل والتفكيك وقراءة النص الروائي.

أوّلا: مفهوم التأويل.

1-1- القراءة التأويلية

ثانيا: مفهوم التفكيك.

2-1- التفكيكية وإشكالية الترجمة إلى العربية.

2-2- موقع التفكيكية في الساحة النقدية العربية.

2-3- التفكيكية ومصطلحات ما بعد البنيوية.

2-3-1- التفكيكية ونظرية التلقي.

2-3-2- التفكيكية والسيميائيات.

2-4- التفكيكية تنظيرا.

2-4-1- النشأة والمنطلقات الإبستمولوجية.

2-4-2- المفهوم والمقولات التفكيكية.

2-4-2-أ- المفهوم.

2-4-2-ب- المقولات التفكيكية.

ثالثا: مفهوم القراءة.

3 -1- القراءة الدريدية.

3-2- مخططات القراءة والتفكيك والتأويل.

3-3- النص الروائي بين السيمياء والتأويل

رابعا: القراءة بين العرب والغرب.

4-1- سيميائية القراءة عند "تزيفيتان تودورف"

4-2- القراءة عند الأصوليين.

ضمن أفق القراءة التأويلية نطرح كباحثين أسئلة حول تكوّن الرواية في تفاعلاتها مع المجتمع وتقاطعاتها مع الإنتاج وصيغ التلقي وكذا أسئلة حول التحليل النصي الملائم لخُصوصية الرواية بقيمها المعرفية والجمالية. والمستجيب لتكوينها المعقّد وبنائها الرّمزي. ولأجل تقديم أجوبة نقدية عن هذه الأسئلة وغيرها نربطها بالتفكيكية، كونُها لا تقول دوما ما أراده القول، رغم خلوّه من الطلاسم والشّعوذة واللعب على الألفاظ، والقراءة بهذا المعنى تتيح تجدّد القول، أي قراءة ما لم يقرأه المؤلّف-الروائيّ هنا- بمعنى انطواء النّص على فراغات وبياضات، لأنّه في الحقيقة كوِّنَ من المتاهات وهكذا يُبنى النص على الغياب والنسيان الأعلى وعدم التذكير. والغياب هو غياب الجسد والدّال، والحجبُ هناك يلجأ إليه المؤلّف عمدا لسبب من الأسباب أودون قصد منه بسبب مضامين إيديولوجية ذات اتجاه معيّن تتسرّب إلى النص ويقتصر تأثيرها على تغليف الحقيقة بقشرة خارجية أو جعل ما ليس بحقيقي تعلّقا من خارج.[1]

وهكذا فإنّ التفكيكية تعطي السّلطة الحقيقية للقارئ لا للمؤلّف كما تركّز تركيزا كبيرا على الكتابة باقتلاع مفاهيم الكلام والصّوت وتقتل أحادية الدّلالة وتدعو إلى تشتّت المعنى، بتخليص النص من القراءة الأحادية وتدعو التفكيكية إلى موت المؤلّف وميلاد القارئ، وتعتبر النّص جملة من النّصوص السّابقة أو إقصاء لنصوص متعدّدة -التّناص- . وبناء عليه، تجمع جلّ الكتابات على أنّها قراءة متضادّة، تُثبت معنى النّص ثمّ تنقضه لتُقيم آخر على أنقاضه في إطار "إساءة القراءة" بمعنى تُثبتُ ما هو هامشي ويتحوّل إلى مركزي في حين نظِرُ إليه من زاوية مغايرة.[2]

[1] ينظر: عبد الكريم درويش :"فاعلية القارئ في انتاج النص المرايا اللاّمتناهية"، مجلة الكرمل،2010/04/24،ص221.

[2] ينظر: يوسف وغليسي: "مناهج النقد الأدبي"، جسور للنشر و التوزيع، ط3، أكتوبر2010، ص190.

فإذن ورغم الدّراسات الغزيرة التي كُتبت عن الرّواية، فإنّها في الغالب لم تقرأ بعد قراءة ما بعد بنيوية محضة مرتكزة على البعد الحداثي المستفيد من السّردية الغربية وكذا النظر إلى هُجنة النّص الرّوائي المازج في طبقاته النّصية أنماط كتابة متعدّدة، تُركّب بين الاتجاهات الأدبية المتنوّعة، والصّيغ التعبيرية الكتابية والشّفوية. وقبل هذا وذاك وجب علينا التطرّق لمعالم هذا الصّنف الأدبي (الرواية) وللمناهج الشارحة له (التأويل والتفكيك)[3].

أولا: مفهوم التأويل:

لعلّ مفهوم التأويل إشكالي مثير للكثير من المحظورات، كونه ترعرع في المفهوم الديني، غير أنّه تراوح بين الفوز بثقة المؤسّسة الدينية تارة، وغضبها تارة أخرى كونها أرادته فكرة جمعية توسّع احتمالات الفهم المقدّس للخطاب، وتحفّز فاعلية تقبل هذا الخطاب على الالتحاق بمسيرة الفهم[4]. أمّا في الفكر الحديث، فالتأويل جزء من فلسفة التعامل مع الفن، وهي فلسفة تتركّز حول الفرد. بمعنى أنّه يضع الأنا في مواجهة القصدية التي شاع وصفُها بالقصدية الإلهية.

إنّ التأويل القديم كان يعني، عربيا وإسلاميا،(الأَوْل) الرّجوع بأغراض النصوص إلى مضامينها، أو منطلقاتها (الأَوْل)[5]. وبهذا تصبح فعالية التأويل مقدرة على فهم الدّلالات اللّغوية التاريخية عبر الاعتناء بمركزية الدّلالة وزمنها. وهي كذلك في الفكر الغربي القديم

[3] أحمد فرشوخ،"نقد المركزية السّردة، اشتغال الأدب الشّعبي في الرواية المغربية"، آفاق-اتحاد كتاب المغرب-2010، -العدد 80/79 ص16-17

[4] سرحان جفات ،"التأويل وقراءة النص في دراسات الإعجاز القرآني في الهرمينوطيقا الأدبية الإسلامية"، دار الينابيع ،ط1، 2010 ،ص16.

[5] ظ:الاتجاهات السنية والمعتزلة في تأويل القرآن الكريم:17،نقد الخطاب الديني:140-141.

إذ أنّ (الهرمينوطيقا) وإن أفصحت عن معنى التعبير عن الأفكار فإنّها تظلّ محكومة بالافتقاد إلى مقتضيات المنهج[6] المتعارف عليه.

أمّا في الفكر الحديث، فإنّ فكرة التأويل تطرح بصورة أو بأخرى هذا الانصياع إلى اشتراطات المنهج، ومقترنة بمفردة(فنّ) ومتوسّعة في أفعال الفهم، على حين تتراءى في القديم مقترنة بمفردة (العلم) المؤسّس على متطلّبات منهجية.

تنطلق أفعال التأويل من مُسَلَّمَةٍ أساس قوامها أنّ ثمّة نص ما يتقدّم تلك الأفعال. وأنّ ثمة انفصالا بين مستويات الوعي التي يطرحها النص، ومستويات الوعي التي تواجه بها الذات المتلقية النص. و"يكون ذلك تحديدا في كيفية تداول المعنى في الماضي وفق سنن دلالية معينة، من جهة أولى، وفي تبيان فعل القارئ في الحاضر حيال الرسالة الخطابية الموجهة إليه، من جهة أخرى."[7]

لذا يناقش التأويل في علاقته بالنص بوصفه نمطا من أنماط الفهم. ويطرح ثلاثة أنواع من الأسئلة: ما طبيعة النصوص التي تنضوي تحت الجهد التأويلي؟ وما اشتراطات الأفضلية التي تحقق أولوية هذا النص أو ذلك أو فوزه بالجهد التأويلي؟ ثمّ ما علاقة المتلقي المؤول بالنص المؤول؟ وما نوع الاتصال التأويلي بالنص؟.

إنّ بناء النّص يؤثّر في إدراك المتلقي رغم الطّاقة اللّسانية للخطاب لا تحتوي مقاصد المرسل، والسبب في ذلك إنشاء أكثر من نص في الموضوع عينه، "ولأنّ طاقة اللّغة على الإفصاح والإبانة محدودة بحيث لا يمكن أن يكون المعنى دائما في ظاهر النص"[8]. إذن ثمّة نوعين من النصوص يسقط عليهما فعل التأويل وهما النص الواضح

[6] ظ:فن التأويل،أشباح العقيدة التيولوجية (بحث):73.

[7] ينظر: محمد بن عياد، التلقي و التأويل، مدخل نظري ، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998

[8] حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره حتى القرن السادس، منشوراة الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، 173.

الواهب دلالته للمتلقي الملتحم بوعيه مع النص، والنص الإشكالي الذي لا يستجيب إلى أفعال الفهم ولا يعبّر عن دلالته بسهولة، ولعلّ صفة النّص تمثل مخالفة ضدية لأفعال التأويل، إذ كلّما كان النص مطاوعا للمتلقي بدا عصيا على التأويل. بيد أنّ النصوص الإشكالية أوفى نصيبا من اهتمام الجهد التأويلي وتحمل أكبر قدر من الرؤى المتنوعة وتقدم لها المصاديق.

تظهر أهمية التأويل في وجود مساحة بين المتلقي والنص أي حين يختلف النسق القيمي للنص عن وعي الذات المتلقية، "إذ بهذا المعنى يقرب التأويل ما كان شيئا غريبا عن الذات المؤولة أو يساوي بينه وبينها أو يجعله معاصرا لها ومماثلا، وهذا كلّه يعني في الحقيقة أنّ التأويل يحوّل ذلك الشيء الغريب المتباعد إلى شيء خاص بالذات ومتملك لديها"[9].

وبهذا يكتسب التأويل وجُهده فعالية تقريب تكتسب قيمتها حسب قدرتها على مواجهة احتمالات التعريب الواقعة بين النص والمتلقي لهذا النص بفعل تغيّر الزمان والمكان المغيّر لأنماط الوعي ومن ثمّ تغيير أنماط القيم المعرفية والجمالية التي يُحتكم إليها في فهم الخطاب. ولعلّ فكرة التقريب في مواجهة التغريب "ستعصم الدّارس من الوقوع في إشكاليات قد تُثار أمام التأويل بوصفه امتلاكا"[10].

1-1- القراءة التأويلية: هي قراءة تخصّ مسألة تكوّن الرواية العربية الشاغلة للنقد العربي الحديث على غرار ما ورد في كتاب "أحمد اليبوري"[11] وكتاب "سام فيبر"[12]

[9] ياوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه ، ترجمة: د بسام بركة، العرب والفكر العالمي، ع3 ،1988،ص59.

[10] نفس المرجع السابق.

[11] أحمد اليبوري،"في الرواية العربية التكون و الاشتغال"، المدارس، الدار البيضاء،2000.

[12] SAM WEBER، سام فيبر، المؤسسة والتفسير (1987)، والملتقى الفلسفي المنعقد في القدس (يونيو 1988)،والموسوم بـ"مؤسسات التأويل"، حيث شارك الفيلسوف "جاك دريدا" بدراسة هامة تحت عنوان "تأويل في حرب". انظر، "سياسة دريدا" لكاظم جهاد، بمجلة الكرمل،

وتتعلّق بارتباطها بحكايات المصادر و الأصول والتصور المطروح من قبل المركزية الغربية المحتوية للرواية العربية على أساس أنّها هبة من التمدن الأوروبي. وإنّ وعي النص الروائي العربي-على وجه الخصوص-يدعو إلى حركة نقدية كاشفة عن أبعاد ورمزيات الكتابة التاريخية والحضارية من خلال شروط تكوّنها الداخلية، وعبر حوارها المتجاوب والمتوتر مع الآخر[13].

فقريبا من التفكيك المستنير الكاشف لحياةٍ جديدة، تولد به المعرفة والقيم والجمال، ويُربح بتفتّحه صدق السّؤال. إذ بالانفتاح يصبح الفهم وعيا نقديا كاشفا ومنتجا، وليس مجرّد تطبيق لنظام جاهز ومغلق. وفي دائرة التأويل المبدع والعارف والمرتوي ننتقل من اللغة إلى القيمة ومن الظاهرة إلى النّسق، ومن التقنية إلى الرؤية، ومن التحليل إلى التركيب. أي من المعنى إلى الرّمز.

ثانيا: مفهوم التفكيك:

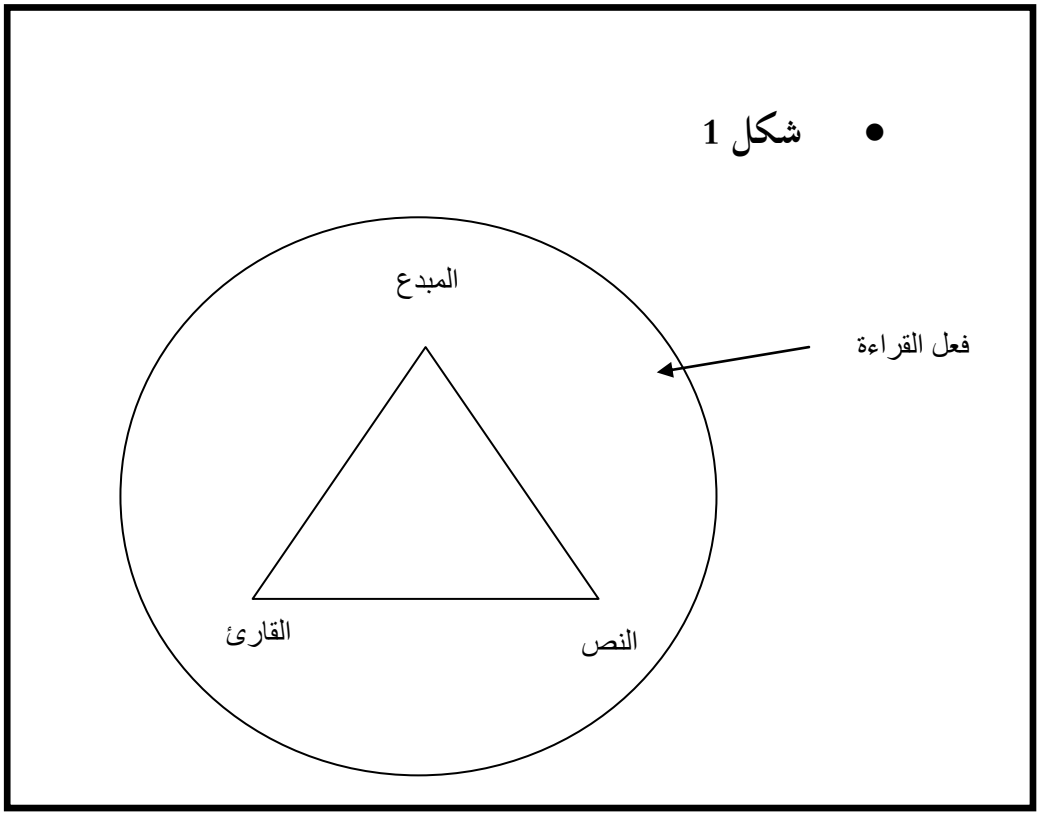
يعدّ الخطاب النقدي التفكيكي الأقلّ حضورا في السّاحة النقدية العربية الحديثة، لما حام حول التفكيكية من شكوك ونعوت وما ألصق بها من سوء فهم. علما أنّها الخطاب النقدي الوحيد الذي تمكن من خرق ذلك التمركز النقدي حول الأقانيم الثلاثة المؤثّثة لعملية الإبداع الأدبي والتي من خلالها انبثقت المناهج والنظريات النقدية، وذلك بتقديم شرط رابع يتّسم بالشمولية والمرونة وهو "فعل القراءة"[14]، الذي يحضر في كل عملية إبداعية، إذ يقوم به المبدع أو النص أو القارئ أو جميعا.

شتاء 1997، عدد50، ص65 وما بعدها. وينظر محاضرات دريدا بالقاهرة في شباط 2000، منشورة بذات المجلّة، خريف 2000، عدد65، ص150 وما يليها.

[13] ينظر: فرانزفانون، "معذبوا الأرض"، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة، بيروت،1966 .

[14] هشام الدركاوي، "التفكيكية التأسيس و المراس"، تقديم ومراجعة د.الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، 2011 ،ص16-17.

ويمكن التعبير عن ذلك بالشكل التالي:



2-1- التفكيكية وإشكالية الترجمة إلى العربية: إنّ الانتقال التفكيكي من فرنسا إلى أمريكا لم يُساوره أيّ لبس في الترجمة ولا شكٌّ في تمثّل المصطلحات وفهمها، على عكس النقد العربي الحديث سواء في زمن الدهشة والاصطدام بالتفكيكية (أواسط الثمانينات في القرن 20م) أو في زمن الاستيعاب والتمثل والتأصيل الحالي المتبني لمصطلح واحد أجمع عليه النقاد العرب وهو يحمل كلّ أبعاد كلمة Déconstruction الفرنسية، وسبب ذلك الاكتفاء بالتعريب وغياب الترجمة الجادة والمجامع العربية المهتمّة بها[15]. وشُعبا لما انصدع ووصلا لما انقطع، يمكن إجمال الاختلاف

[15] نفس المرجع السابق للدركاوي،ص26 ومايليها (27-28-29).

الحاصل في ترجمة مصطلح Déconstruction • ومقابله العلمي، في الجدول الآتي دون التطرّق لتبرير الترجمة أو التعريف للاختصار.

اسم الناقد	الترجمة	المصدر أو المرجع
عبد الله الغذامي.	– التشريحية	**الخطيئة والتكفير.ص48.**
ميجان الرويلي وسعد البازغي.	– التقويضية	**دليل الناقد الأدبي.ص107.**
سعد البازغي	–التقويض	**استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث(ص225.)**
سعيد علوش.	– التفكيك	**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص97.**
بسام قطرس	–التفكيكية	**المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص143.** **إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي،ص22.**
–عبد الله إبراهيم –سعيد الغانمي –علي عواد.	–التفكيك	**– معرفة الآخر ص114.**
–كاظم جهاد	–التفكيك	**الكتابة و الاختلاف،ص27.**

وما نلاحظ على الجدول هو "أنّ مواجهة الخطاب النقدي العربي المعاصر لمصطلح Déconstruction بهذا الكمّ المعتبر من الوحدات الاصطلاحية(التفكيك، التفكيكية، التقويض، التقويضية ،التشريحية، التحليلية، البنيوية، النقض) وربما وحدات أخرى لا علم لنا بها! "لا يمكن أن يعني إلا أن المصطلح لا يزال، في حد مفهومه، مكتنفا بكثير من الغموض والافتعال، وأنه لم يفهم على حقيقته (الدريدية)، وبقدر ما كان إنتاجا نقديا محليا ولكنّه مغلّف بتهارج

• الدكتور عبد الوهاب المسيري اخترع بديلا للمصطلح وهو الانزلاقية، مفارقا الترجمات المباشرة والمعجمية التي لا توحي في نظره بمضمون الكلمة كما حدّدها دريدا. ينظر: محمد أحمد البنكي،ص286-287.

أجنبية!"[16]. فمصطلح "التشريحية" الذي اختاره "عبد الله الغذامي" بديلا عن المصطلح الفرنسي قاصدا به تفكيك النص من أجل إعادة بنائه•.يكتسب شرعيته من الحقل الطبي. إذ أنّ هذا المصطلح (التشريح) يدل على تحليل المكونات من أجل استخراج مواطن الزلل واستئصاله...أمّا مصطلح (التقويض) الذي تبناه "سعد البازغي وميجان الرويلي" فهو لا يخلو من دلالة سلبية كذلك، إذ أن لفظ "قوض" يدل على الهدم و التخزين، الذي لا يقصد من ورائه إعادة البناء، بل التخريب التام[17]...وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمّى "التفكيك"، لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا، حالها في هذا الحال مصطلح التقويض[18]،كما أنّ مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماوائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنّه "صرح" أم معمار يجب تقويضه.[19].

وختاما، يمكن إيجاد عذر للنقاد العرب المحدثين في ترجمتهم لمصطلح ''Déconstruction''لأنّ دريدا نفسه أقرّ بصعوبته وصعوبة ترجمته وترجمة جميع مقولات التفكيكية ضمن كتابه "الكتابة والاختلاف"•. فكلمة التفكيك –حسبه– لا تتمتع بقيمة إلاّ في سياق معين تحلّ فيه محلّ كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحدّدها "الكتابة"

---

[16] يوسف وغليسي: "التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر"، مجلة قوافل، الرياض، (1977)، العدد9، ص53-66، ص61 نقلا عن أحمد البنكي،ص172.

• كثيرا ما يُفهم التفكيك على أنه هدمٌ من أجل إعادة البناء،إنّه أكبر من ذلك، فلو كان دوره كما تصوروه لكان ضربا من الممارسة الفارغة الساذجة التي تؤرق نفسها بتفكيك الخطابات وإعادة بنائها على شاكلتها الأولى. إنّه استراتيجية شاملة تحاول التموقع داخل الخطابات وعزل المدلولات عن الدّوال والوقوف عند بنية الاختلافات وأشكال التصاديات العميقة المغيبة في النص، وتشتيت المكونات البنائية المنسجمة قصد بعثر المعاني واستحالة حضورها وتأكيد إرجائها الدائم وقابليتها للتأويلات الكثيرة.

- يقول محمد أحمد البنكي :"لقد كان عبد الله الغذامي من أوائل من أشاعوا مصطلح "التشريح" كترجمة عربية للمصطلح الدريدي Déconstruction, .وقد صدر كتابه الام: "الخطيئة والتكفير" بما يشير إلى ذلك في العنوان الفرعي. إلا أنّ هذه التسمية لم يكتب لها التداول في الوسط النقدي كما كتب لمقترحات أخرى" ،ص124.

[17] ينظر ،هشام الدركاوي،"التفكيكية التأسيس والمراس"، مرجع مذكور سابقا، ص32-33.

[18] ميجان الرويلي وسعد البازغي:"دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005 ،ص107.

[19] نفسه، ص107.

•ص 57-63.

''écriture'' مثلا، أو"الأثر" ''trace'' أو الإخ(تـ) ـلاف ''diffirance''أو "الزيادة" ''supplement'' أو "الهامش" ''marge'' أو "الباكورة" ''entame'' ''أو "الإطار" ''parangon''[20].

2-2- موقع التفكيكية في الساحة النقدية العربية: أُطلقت على التفكيكية وغيرها من المصطلحات و المفاهيم النقدية الغربية المتبناة من قبل الفكر النقدي العربي الحديث مسميات ونعوت كثيرة لتصنيف الخطابات الغربية الأنفة ضمن مجال معرفي معين من المجالات الآتية: (النظرية، العلم، المنهج). فضلا عن النعوت التي ألصقت بالتفكيكية، حيث صنفت تارة على أنّها منهج نقدي "صلاح فضل"•• ، أو على أنّها فلسفة "عزيز عدمان"•••، أو على أنّها نظرية القراءة "بسام قطوس"••••. في حين" ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج".[21]

فالتفكيكية في نهاية المطاف استراتيجية قرائية شاملة تنصب وتشتغل على كلّ الخطابات والنصوص (فلسفية، أدبية، لغوية، دينية، نقدية...)وحتى على ذاتها، ولمّا كانت استراتيجية التفكيك هي أنّ كلّ قراءة إساءة للقراءة، فإنّها تغدو دراسة شاملة، ترتمي في أحضان نقد النّقد، يقول عبد النبي اصطيف مبينا منحى النقد التفكيكي:"وإذا ما كانت عملية الكتابة النقدية هي حياكة حبك هذه الخيوط على نحو يحقّق وظيفة هامة تبدو للناقد، فإنّ وظيفة درّاس النقد تغدو فكّا تفكيكا Déconstruction

[20] جاك دريدا، الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1998.ص63.

•• صلاح فضل: "مناهج النقد المعاصر، "إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002.

••• عزيز عدمان: "قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك"، عالم الفكر، الكويت(2004)،العدد2.

•••• بسام قطوس:"المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.

[21] جاك دريدا،"الكتابة و الاختلاف"، مذكور سابقا، ص61.

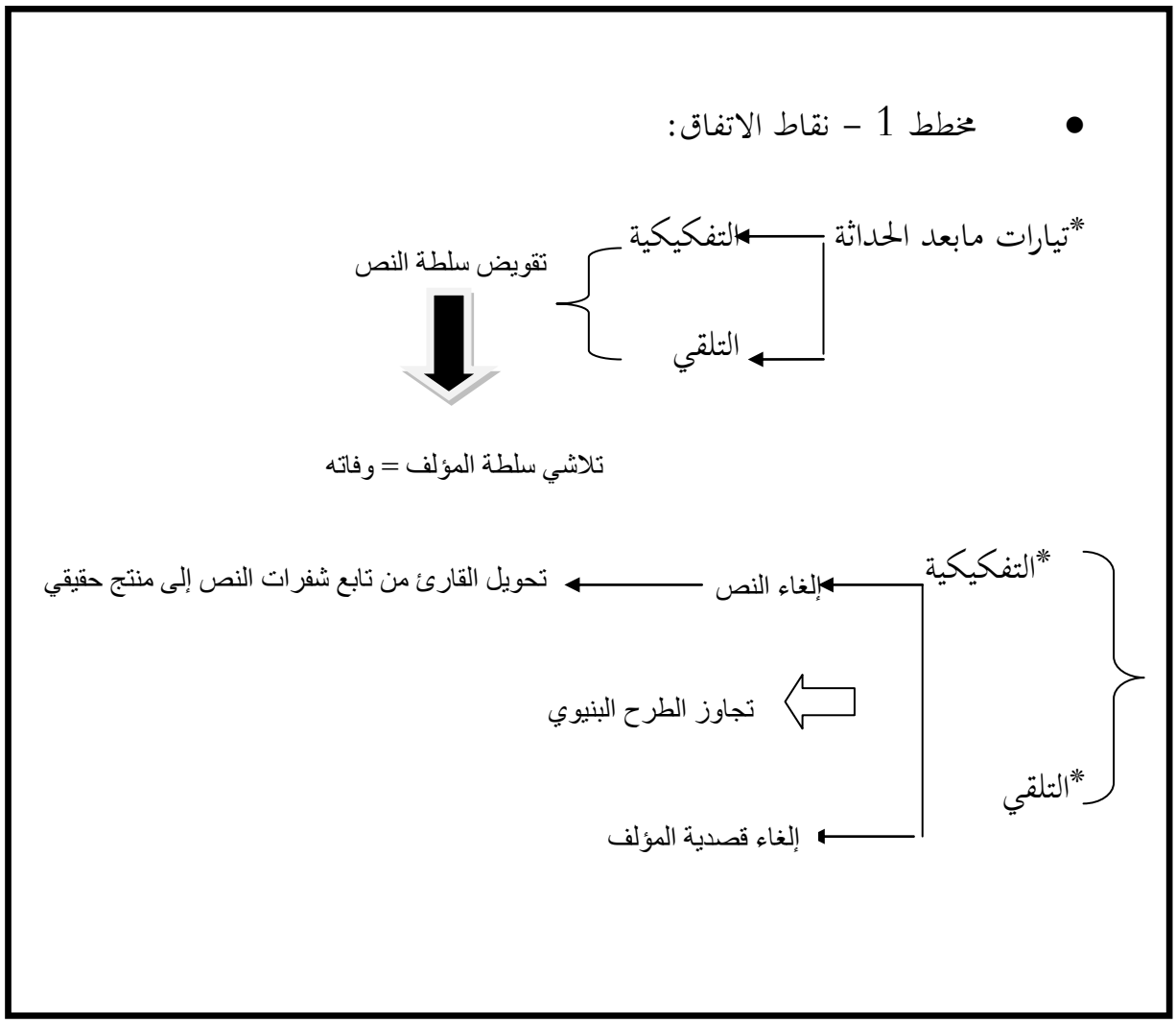
لهذا النّسيج حتى تستبين خيوطه التي حددت طبيعته وتأثرت إلى حدّ بعيد بالوظيفة التي يؤديها."[22]

2-3- التفكيكية ومصطلحات ما بعد البنيوية:

2-3-1- التفكيكية ونظرية التلقي:

ويمكن إجمالها في المخطّطات التالية:

- مخطط 1 - نقاط الاتفاق:



[22] عبد النبي اصطيف: "النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات-مداخل-نصوص"، المركز الثقافي العربي،ط1 ، 2005 ،ص237،نقلا عن هشام الدركاوي، "التفكيكية التأسيس و المراس"، ص40-41.

مخطط 2 – نقاط الاختلاف:

*القراءة التفكيكية	≠	* التلقي
– قراءة أدبية	≠	– قراءة تاريخية
– القراءة تمارس فعلها على القارئ.	≠	– القارئ يمارس فعل القراءة
– استحالة تثبيت معنى معين للنص	≠	– تسلم بنهائية التأويل
– قارئ خال الذهن	≠	– أفق الانتظار أو التوقع

وبناء عليه، فالطرح التفكيكي أعمق في تصوراته المنهجية من نظرية التلقي لتبنيه لآراء مثل:(فعل القراءة، تعدّد الدلالات، حرية القارئ، لعب المدلولات، لانهائية التأويل...)، ومن تم وعلى حد تعبير "عبد العزيز حمودة" في "الخروج من التيه"، يصبح التفكيك المشروع الأكبر الذي يمكن أن تندرج تحته نظرية التلقي، فالأصول الفلسفية، الظاهراتية والتأويلية، هي الأصول نفسها في التيارين النقديين.

2-3-2- التفكيكية والسيميائيات: ونندرج نقاط الاتفاق والاختلاف في الجدول الآتي:

نقاط الاتفاق	نقاط الاختلاف
-الانتعاش معا عقب الطرح البنيوي. -تجاوز الوصف البنيوي إلى التفسير المشروط بالتأويل	-الاختلاف حول لا نهائية السيميوزيس(سيرورة التأويل). -السيميائيات تقوم على تأويل العلامات، والتفكيكية تقوم بتأويل

-الاشتراك في لا نهائية التأويل. -اعتماد "دريدا" على سيميائيات "بورس" -القيام على نفس الأسس الإبستيمولوجية خاصة الفلسفة الظاهراتية. -الاعتماد على المنطق والرياضيات والهرمونيطيقا والمرجعيات الفلسفية الغربية.	التأويلات.(التأويل المضاعف). -عملية تأويل الدّوال والإشارات تعتمد سيميولوجياً على الحدس والوعي المباشر للمؤوِّل وحضوره الذاتي والتفكيكية تُلغي الجانب السيكولوجي للذات المؤوّلة في عملية التأويل.

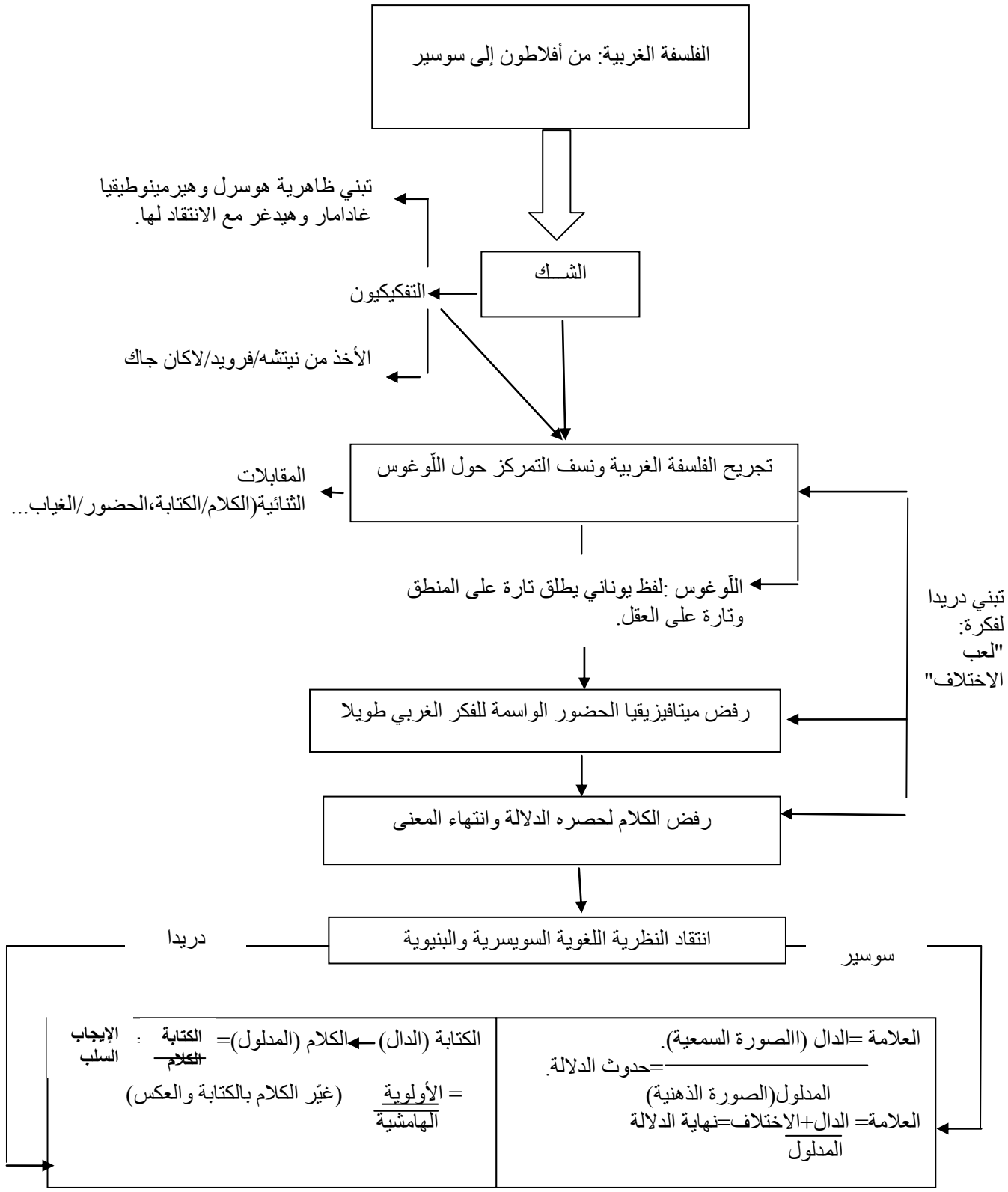
وما يمكن استبانته من هذه المقارنة المتواضعة هو التوصل إلى أنّ استراتيجية التفكيك أعمّ من المناهج والنظريات النقدية الآنفة الذكر كالسيميائيات ونظرية التلقي وغيرها من المناهج.

كما أنّ التفكيكية لم تفهم في الساحة النقدية العربية الفهم السّليم، لذا نَدُر التأليف حولها وهذا ما أقرّه "محمد الناصر العجيمي" في كتابه "النقد العربي الحديث ومدارس النقد العربية"، باستثناء بعض الدراسات التي خلطت بين المناهج والاستراتيجيات القرائية والنظريات النقدية وأبرزها "الخطيئة و التكفير" لـ"عبد الله الغذامي"، و"دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة: أين ليلاي" لعبد المالك مرتاض.

2-4- التفكيكية تنظيرا:

2-4-1- النشأة والمنطلقات الإبستيمولوجية: نستهلّ هذا المبحث بالتساؤل التالي: ماهي الخطابات المعرفية التي تأثّرت بها التفكيكية واستندت عليها كمنطلقات فكرية وأسس إبستيمولوجية؟ ونحاول الإجابة عنه بمخطّطات رياضية كالتالي:

- **مخطط 3:**


الفلسفة الغربية: من أفلاطون إلى سوسير
الشـــك
تبني ظاهرية هوسرل وهيرمينوطيقيا غادامار وهيدغر مع الانتقاد لها.
التفكيكيون
الأخذ من نيتشه/فرويد/لاكان جاك
تجريح الفلسفة الغربية ونسف التمركز حول اللّوغوس
المقابلات الثنائية(الكلام/الكتابة،الحضور/الغياب...
اللّوغوس :لفظ يوناني يطلق تارة على المنطق وتارة على العقل.
تبني دريدا لفكرة: "لعب الاختلاف"
رفض ميتافيزيقيا الحضور الواسمة للفكر الغربي طويلا
رفض الكلام لحصره الدلالة وانتهاء المعنى
انتقاد النظرية اللغوية السويسرية والبنيوية
دريدا
سوسير
العلامة =الدال (االصورة السمعية).
المدلول(الصورة الذهنية) =حدوث الدلالة.
العلامة= الدال+الاختلاف=نهاية الدلالة
المدلول
الكتابة (الدال) ←الكلام (المدلول)= الكتابة : الكلام الإيجاب السلب
= الأولوية الهامشية (غيّر الكلام بالكتابة والعكس)

2-4-2- المفهوم والمقولات التفكيكية:

2-4-2-أ- المفهوم: لكلّ نظرية أو منهج أو استراتيجية قراءة مجموعة من المفاهيم الخاصة بها. وتُعدّ أدوات إجرائية تتمّ بمقتضاها مقاربة النصوص والتعامل معها. بحيث تفتح مغاليق النص وتُرشد القارئ الناقد. وقد ركّزت كلّ المناهج النقدية في اعتمادها على مفاهيم ثابتة في التعامل مع النصوص الأدبية، فللمنهج التاريخي، (الصراع، الانعكاس، البنية الفوقية، البنية التحتية...) وللمنهج الاجتماعي (اللاوعي، اللاشعور، الكبت، العُقد، التداعي...) وللمنهج النفسي كذلك (البنية، التحول، الشمولية، التحكم الذاتي، المحادثة، النسق...) عند البنيويين. في حين تشبت السيميائيون بمفاهيم (المثل-الموضوع-المؤول (بمختلف درجاته)...). وتتسم جميعها بطابعها الإلزامي وحضورها الدائم ومعناها الذاتي القائم[23].

لذا فإن جاك دريدا هو الآخر اخترع مجموعة من المصطلحات باعتباره مؤسّس التفكيكية وهي "بمثابة مقولات (إحالة على الميزة المتغيرة وغير الثابتة لمصطلحات التفكيك، فالمقولة عكس المفهوم الذي يمتاز بطابعه الدائم ودلالته المستمرة الثابتة)، أساسية تنهض عليها وتنظم استراتيجياتها في القراءة والتأويل على وفقها، وذلك خروجا على ما أرسته المنهجيات السابقة من تقاليد بحث ومعاينة."[24] وتجدر بنا الإشارة إلى أن دريدا أثناء سكّه لمقولات التفكيك، أكّد على بُعدها المتغير ودلالتها المتحولة حتى لا يقع في التناقض لما أرساه من نقد لميتافيزيقيا الحضور، "فالتفكيك كما ورد في كتابه (الكتابة و الاختلاف)"، يحدث حيتما يحدث شيء، ويقوم حيث هناك شيء قائم، ولا

[23] هشام الدركاوي: "التفكيكية التأسيس والمراس"، تقديم ومراجعة د.الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، 2011 ،ص86-87.

[24] عبد الله إبراهيم وآخرون،"معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-"،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2، 1996 ، ص116.

يمكن فهم التفكيكية إلا في سياق معين تحل فيه كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحدّدها."[25]

وهذه الكلمات هي المقولات التفكيكية الآتية:

2-4-2-ب- المقولات التفكيكية:

- أوّلا :الاختلاف وتكتب الاخ(ت)ــلاف:différ ‘’a’’nce/

الإرجاء/التأجيل:

ورسمُ التاء وضعه كاظم جهاد ليدلّ على صعوبة كتابة المقابل العربي لهذه الكلمة وعلى ازدواجية معانيها. وتعدّ هذه المقولة العمود في فلسفة دريدا وقد قام بنحت الاخ(ت) ــلاف/ différ’’a’’nce من كلمتين اثنتين هما الاختلاف والإرجاء محوّلا حرف ’’e‘‘ في المفردة السابقة ’’difference‘‘إلى حرف ’’a‘‘ لتصبح الكلمة على الشكل التالي : differ’’a’’nce مقيدا في هذا التحويل من منطق الفرنسية نفسه الذي يمنح اللّاحقة اللغوية ’’ance‘‘ معنى الفعل وطاقته، أي ما يقابل "المصدر" في العربية[26].

والإجراء الذي قام به "دريدا" باستبدال ’’a‘‘ بـ’’e‘‘ الغرض منه تبيان أهمية الكتابة ومدى وضوحها والتأكيد بالمقابل على غموض الكلام وعدم نقائه وصفائه. وهذا ما يدلّ عليه الحرف الصامت « a » الحاضر كتابة والغائب صوتا، كما يؤكّد أيضا قضية (خطر) الكتابة على النطق، إذ أنّ هذا الخطر يتمثل في ذات حرف الألف

[25] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، مرجع مذكور سابقا، ص 62/61.

[26] جاك دريدا. "الكتابة و الاختلاف"، المرجع السابق،ص31.

اللاّتيني: فحرف « A »أشبه ما يكون بقبور الفراعنة وأهراماتها (والكتابة حسب الأسطورة جاءت منهم)[27].

وقد حاول "عبد الله عادل" تتبع دلالات مقولة الاختلاف عند "جاك دريدا" وبعض المهتمين بالتفكيك وحصر معناها في عشرين تعريف، نُجملُها كالآتي:

أ- ليس المختلف هو المتناقض=عكس الهوية ولا السكوني عكس الجدلي.

ب- إن المختلف لا يكون، غير موجود، ليس كائنا حاضرا ،إنّه كل ما ليس هو، أي كل شيء، وبالتالي ليس له وجود ولا ماهية.

ج- ليس هو الحاضر مقابل الغائب.

د- إنّه يتحاشى المثول أمام أحد دون أن يكون مختفيا تماما.

هـ-المختلف هو المتغير والاختلاف هو التغيير، هو المقارنة المتحيّزة...

و- إنّه قد يقع على مسافة من سواه، وهو ذات النفس بالنسبة للآخرين وبالعكس هو محل الآخروية، شرط أن يظل المختلف عكس المتشابه بل ضد المتكرر والمكرور.

ز- الاختلاف مصدر و المختلف صفة، يضل فعلها مجهولا.

ح- المختلف لا يحمل الجواب عن السؤال الذي يثيره لدى ملاحظته...

ط-إن المختلف قد يوحي بأنه يحمل خواص المتغير من حيث إنه حال في سلسلة أحوال وأسبابه ليست فيه...

ي- الاختلاف يتضمن معنى الإرجاء ويُفيد معنى الأثر.

ك- أن يختلف ألاّ يكون متماثلا.

[27] ميجان الرويلي وسعد البازغي:"دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط4، 2005 ،،ص116.

ل-أن يبعثر ويشتت.

م- أن يؤجل و يرجئ.

ن- إنه الأصل غير البسيط وغير المملوء إنه أصل الأشياء المركب والمختلف.

س- الاختلاف غير قادر على أن يكون شيئا، قوة أو سلطة في العالم.

ع- إنه ليس وجودا ولا جوهرا ولا ينتمي إلى أي صنف من أصناف الوجود الحاضر/الغائب.

ف-الاختلاف ليس لفظة ولا مفهوما.

ص-الاختلاف قوة كونية كلّية الحضور، قوة التميز الأولى الفاعلة(...)لا شيء يسبقه ولا شيء يهرب منه.

ق- هو المصدر المتعالي الذي لا يخضع لشروط سابقة ولا يمكن الذهاب أبعد منه، ولذلك فهو أصل دون مركز يعود إليه.

ر- إنه إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي.[28]

- **ثانيا: الأثر: Trace :**

هو الثاني أهمية عند دريدا بعد الاخ(ت) ـلاف، لأهميته في هدم ميتافيزيقيا الحضور، حيث يشكل مصدر القوة في الكتابة ومصدر تشكيلها في آن واحد[29]. عدا عن كونه يشكل الحركة الثانية، أو الفعل التفكيكي الثاني الذي يعقب حركية الاختلاف والإرجاء المؤديين إلى تحول الأصل إلى أثر لأصل يتضح أنه هو الآخر أصل لأثر[30]. وهذا دليل على انتقاء وجود أثر نقي وخالص، وإنما الأثر النقي هو الاختلاف، كما أنه

[28] عادل عبد الله ،"التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، دار الكلمة للنشر والتوزيع, 2002، ص72-74.

[29] نفسه،ص96.

[30] عبد العزيز حمودة،"الخروج من التيه"، إصدار سلسلة عالم المعرفة ، رقم 298، الكويت ،ص192.

الفاعل الأساس في تحقق شعرية النص وأدبيته • وذلك بدخوله في حوار وتجاذب وتصاد عميق مع باقي النصوص الأخرى السابقة عليه. فالنص نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى.[31]

- **ثالثا : علم الكتابة:La Grammatologie** :

وهي تهتم بكتابة الاختلافات بوصفها أثرا، أي الكتابة المعلومة الوجود والسابقة على اللغة، والمجهولة الماهية، وهي ما يسميها دريدا "بالكتابة الأصلية"-L'archi-écriture" وهي كتابة تتضمن الكتابة العادية والكلام معا. ومن تم يصبح عندنا نوعان من الكتابة: كتابة متمركزة حول العقل/النطق ليست إلاّ تمثيلا للكلمة المنطوقة، وكتابة سامية تتميّز بـ: التكرارية، المجاورة، الاختلافية. والنقاد العرب اختلفوا في ترجمته إلى العربية وإيجاد المقابل العلمي، حسب الجدول الآتي[32]:

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
ميجان الرويلي سعد البازعي	النحوية	دليل الناقد الأدبي،ص 246
عبد الله العذامي	النحوية	الخطيئة و التكفير،ص50
فضل ثامر	الكتابة	اللغة الثانية،ص46.
سعيد علوش	النحو-لوجيا	المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص120.
بسام قطوس	علم الكتابة الغراماتولوجيا	المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص155. استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي،ص28.

• يقول عبد الله الغذامي:"الأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كلّ النصوص..."،انظر:"الخطيئة والتكفير"،ص50.

[31] عبد الناصر حسن محمد،"نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات ، ط1، 1999، ص59.

[32] نقلا عن:"التفكيكية،التأسيس و المراس"،مرجع مذكور سابقا ص104.

عبد الله إبراهيم،سعيد الغانمي،علي عواد	علم الكتابة	معرفة الآخر،ص131.
كاظم جهاد	الغراماتولوجيا	الكتابة و الاختلاف،ص34.
محمد الماكري	الغراماتولوجيا/ علم الكتابة	الشكل و الخطاب،ص80.
عبد الناصر حسن محمد	الكتابة/علم الكتابة	نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ص52.

وختاما، فإن هذه المقولات الثلاث لا تُفهم ولا تحدّد طبيعتها إلاّ في تضامنها وانسجامها وليس في انفرادها ويسميها "دريدا" "بأشباه المفاهيم" وتوسل بمصطلحات أخرى لا تقل عن سابقاتها، إلاّ أنّ درجة رقيها في سلم التفكيك تظل ثانوية، لكونها جاءت تدعيما للمقولات السابقة، وشبيهة بها في الآن ذاته، خاصة طابعها الدلالي المزدوج الذي يجمع بين معان متعدّدة متضادة.

ثالثا- مفهوم القراءة:

تحاول القراءة الوقوف عند تحقيق الفهم الذي هو "ترجمة أمينة تحافظ على وعيين مستقلين وتمنعهما من الاختلاط بوضع أحدهما مكان الآخر"[33]، وهذا يعني أنها تؤسس على الانفصال بين الذات و الموضوع، بحيث تمسي ثمة علاقة قوامها اختلاف الوعي الذي يطرحه الموضوع خارج عن الوعي التي تطرحه الذات. كما تمتاز هذه العلاقة بأنها موضوعية تنتج خطابا واصفا عم موضوع خارج عن الذات الواصفة. وهذا التوصيف

[33] نقلا عن: سرحان جفات، "التأويل وقراءة النص"، دار الينابيع،دمشق، سورية، ط1، 2012 ،ص31.

يحمل على القول: إنّ القراءة فعل معرفي يمتاز باستناده إلى الوعي التاريخي والانفلات من الخصوصية المتميّزة للذات المتلقّية للنص، ذلك أن هذه الذات ستحتفظ بالانتساب إلى الوعي الجماعي، إذ "القراءة عمل استدلالي يستثمر مخزون الذاكرة الجمعية"[34]، وستمارس أفعال الفهم انطلاقا من ذلك الوعي ذاته.

وهناك من أعطى القراءة تصوّرين، أحدهما تقليدي يقسمها إلى نوعين: الشرح ويراد به الفهم الحرفي للنص، أي معرفة معاني الكلمات والجمل، وارتباط بعضها ببعض. والتفسير، أي معرفة دلالة النص، جملة وأجزاء، على أمور أخرى خارجة عنه "كالحالة الاجتماعية أو السياسية أو النفسية للقائل" ، وثانيها تصور سيميائي يرى "أن الشرح يبقى داخل حدود نظام سيميولوجي (أي رمزي) واحد، وهو اللغة. في حين أن التفسير يربط هذا النظام اللغوي بنظم أخرى[35] ."

وما يلاحظ عند دراسة القراءة هو أن الشرح والتفسير نشاطان موجّهان باتجاه الآخر أي ينقلان قيمة الخطاب إلى الآخر ويتناولان النص بوصفه قيمة معرفية، وليس بوصفه قيمة جمالية قادرة على إحداث وقع يثير استجابة جمالية لدى المتلقي.

3-1- القراء الدريدية: تتأسّس حقيقة أي عمل إثر حدث "القراءة" المساهم في استقلالية العمل وحركيّته، من خلال استجلائه في ساحة التمثيل التي تسهّل تمييز نمط وجوده في إبراز العلاقة الوثيقة بين الفهم والتمثيل، فكلّ وحدة تشترك في الشكل اللغوي تسمح لدلالة العمل أن تكون ذات معنى ومفهومة، إذ أنّ كلّ عمل أدبي يرتبط بالعنصر اللغوي يظهر على أنّه كما يقول "غادامير" :"كلّ ما يقال يمكن أن يكتب"، فالقراءة والكتابة لعبة حوارية عبر وسيط اللغة التي تقول لنا دوما شيئا ما، لكن هل القراءة

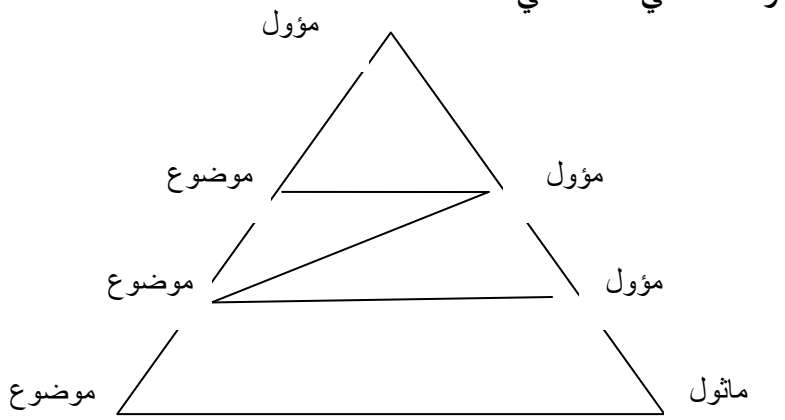
[34] نقلا عن، محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي،مجلة علامات العدد 10، 1998،بحث، كلية الآداب فاس. المغرب

[35] شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في في أصول النقد، دار إلياس العصرية، مصر، 1987ص163.

تختلف باختلاف نمط الأداء والسياق في بلوغ الفهم؟ لأن القراءة التي تصطحب معها الفهم تُظهر فعالية إعادة الإنتاج والتأويل والأداء. إذن هل ستتّسع وتيرة الفهم بين القراءة الصامتة والإلقاء مثلا؟. إنّ ما يمكن استنتاجه في ذلك أنّ قراءة ما هو مكتوب يتميّز بقدرته على حفظ التراث واستمراره من خلال حضوره الخالص، الذي يجسّد ميزة عملية العرض وتمثيل المعاني من خلال "أثر القراءة"، ما يعرف باكتمال وتحقيق نمط وجود العمل وبالتالي تحديد الفهم[36].

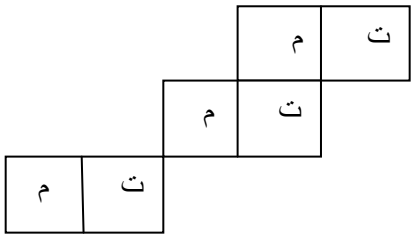
3-2- مخططات القراءة والتأويل والتفكيك:

*** الشكل2: التوالد الدلالي اللاّمتناهي[37]**



(تمثيل شيء آخر يسمى موضوعه)

- **الشكل 3: السيميوزيس اللاّمتناهية[38]:**

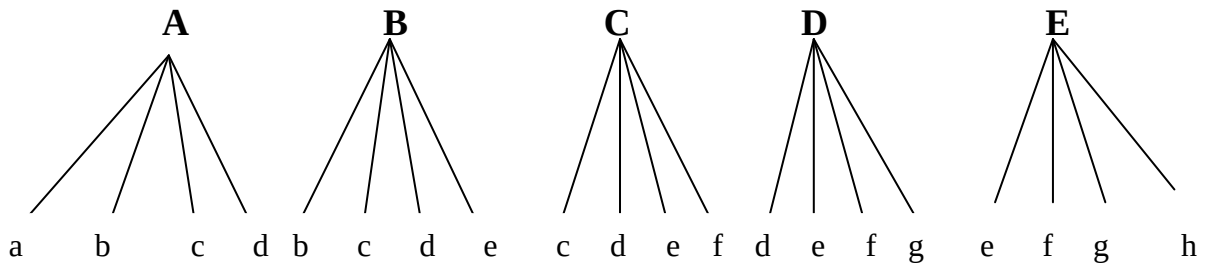


[36] محمد شوقي الزين: "جاك دريدا، ماذا الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب"، الفرابي، منشورات الاختلاف، ط1، ص238،239

[37] سعيد بنكراد:"السميوز والقراءة و التأويل" مجلة علامات، المغرب،العدد10، 1998 ،ص46.

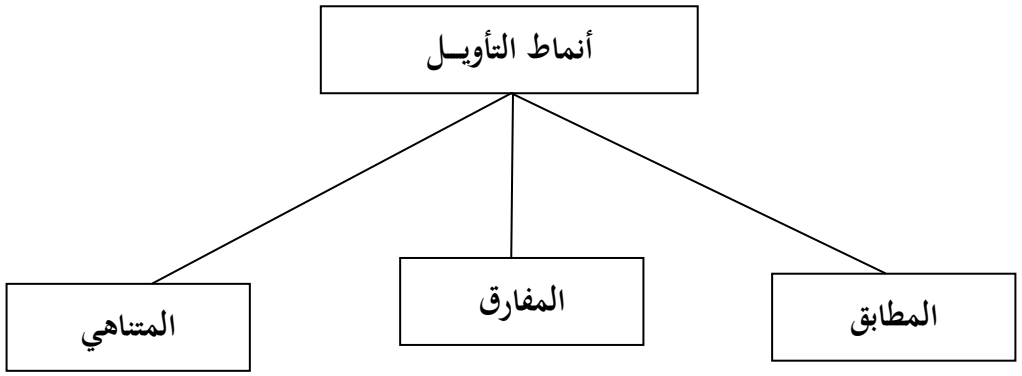
[38] نفس المرجع ،ص47-48

- **الشكل4: علاقات التشابه[39]:**



إنّ : « a ,b ,c,d,e,f,g,h » هـذه الأشـياء لا تشـترك مـع بعضـها الـبعض إلاّ في بعـض العناصـر. وسيتضـح أنـه حـتى في الحالـة الـتي تقتصـر فيهـا علـى خصـائص محـدودة، فإنّنـا سـنعثر علـى قرابـة بـين شـيئين لا رابـط بينهمـا في الواقـع، ومـع ذلـك مرتبطـان هنـا بسلسلة متتالية من علاقات التشابه كما في الشكل 4.

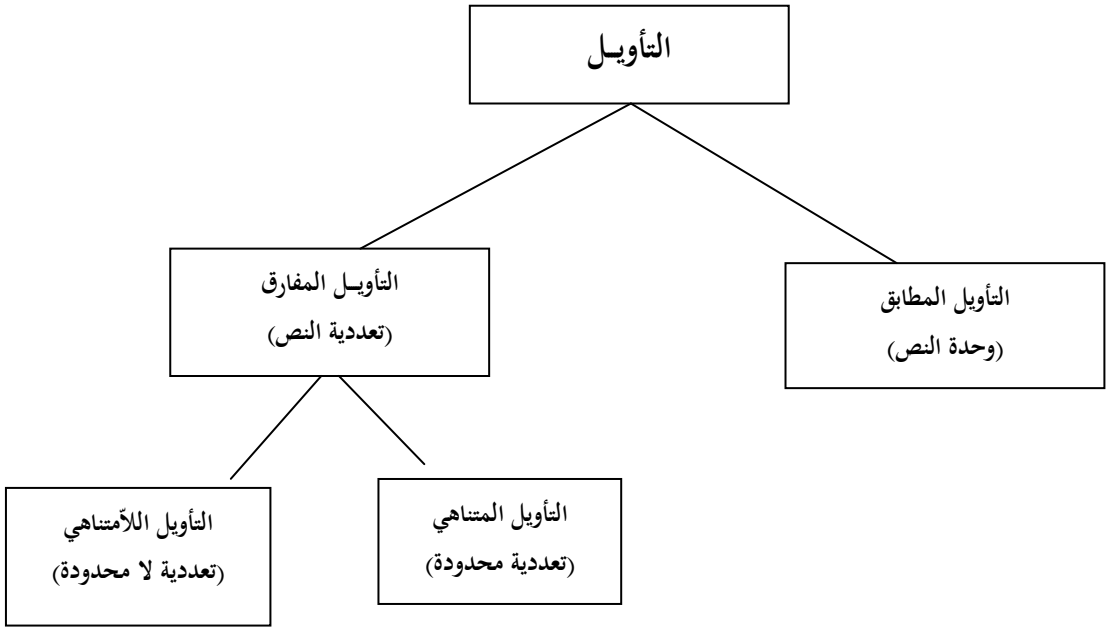
الشكل 5: أنماط التأويل[40] :



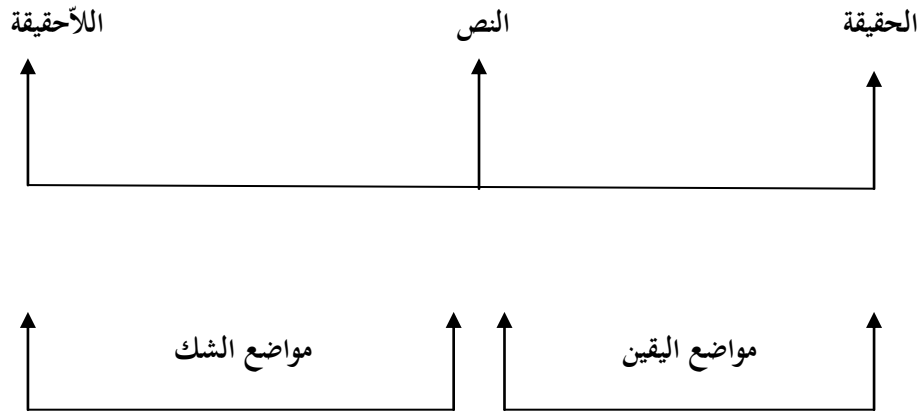
[39] محمد شوقي الزين، "جاك دريدا"، "ماذا الآن؟ماذا عن غد؟ الحدث،التفكيك،الخطاب"،الفرابي،منشورات الاختلاف،ط1، 2011 ،ص196.

[40] نفس المرجع،ص207—بتصرف-

الشكل 6: أنماط التأويل[41]:



•الشكل 7:[42]



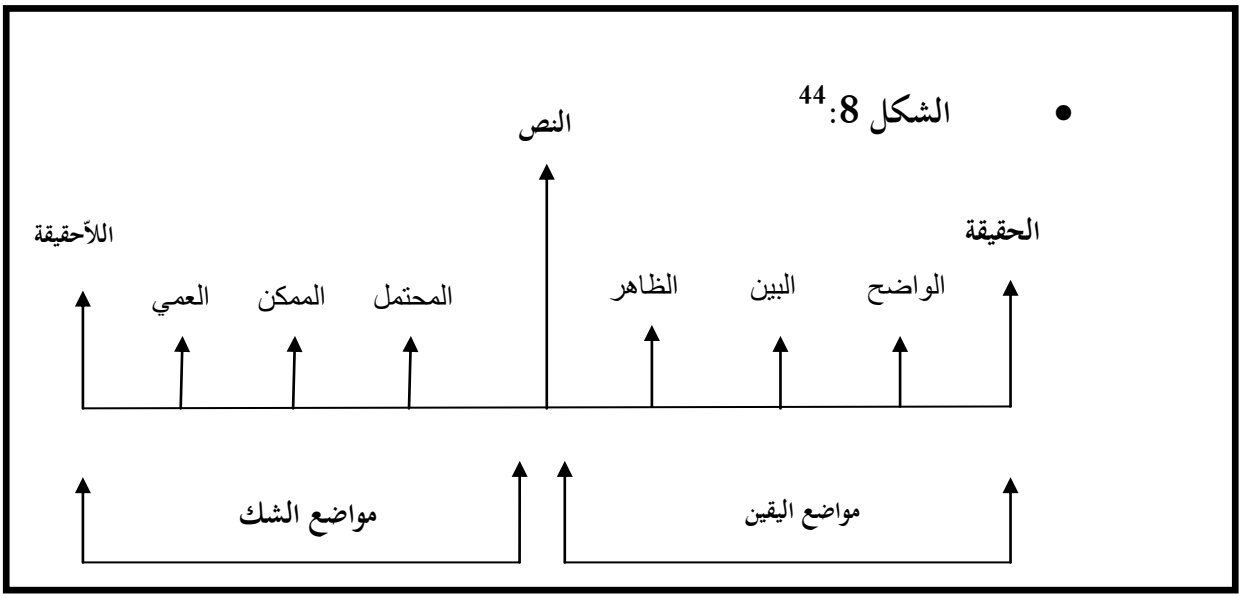
[41] ينظر "ميشيل فوكو"، "خصائص التأويل المعاصر" ،ترجمة "عبد السلام بن عبد العالي"، مجلة فكر ونقد،العدد16، 1999،ص138.

[42] ينظر: محمد مفتاح، "المفاهيم معالم"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط1، 1998 ص32..

- "النص لا يعبّر عن الحقيقة وحدها وإنّما يعبّر عن الاحتمال، بل والممكن والمستحيل إذا أردنا أن نذهب في الاستدلال إلى أبعد مداه" مفتاح محمد (المفاهيم معالم).

- تشكّل "مواقع اليقين (واليقين نسبي طبعا في معظم الأحيان) الأمكنة الأكثر وضوحا، والأكثر جلاء في النص."[43]

- **الشكل 8:**[44]



- الواضح: ⟵ هو ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق مثل الأوامر والنواهي الصريحة الحقيقية مهما كان مصدرها ، مثل الفصول القانونية...

- البيّن: ⟵ وهو الكلام ما لا يحتمل معنى آخر، ولكنه يقبل التأويل عند الضرورة ممّا يجعله حمّال أوجه...

- الظاهر: ⟵ هو ما يحتمل عدّة تأويلات ، ولكن يختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص والسياق العام...

[43] نقلا عن :محمد شوقي الزين: "جاك دريدا، ماذا الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب"، الفرابي، منشورات الاختلاف، ط1.ص233

[44] نقلا عن تفس المرجع ،ص234.

- المحتمل:⟵ وهو الكلام الذي ينبغي تأويله ليستقيم معناه، ويدرك فحواه بحسب قوانين لسان العرب، وقوانين العادات والأعراف لإدخاله ضمن معارف المتلقي ومجموعته.

- الممكن: ⟵وهو ما كان موجزا من الكلام متيحا لعدّة تأويلات،ولكن المؤول يتخذ ما وجد من مؤشرات لبناء موضوعة أو تشييد قصّة.

- العمي: ⟵ ما كان غير محدد المعنى ولا محدد الدلالة، ولا مقبولا من الناحية التداولية المعتادة. ولكن يحتال المؤول عليه حتى يصير له معنى ودلالة ومضمونا...

⟸ يتّضح من هذا المخطّط الدلالي المعقّد، تفاوت النصوص في الدلالة حتى في مواقع اليقين، وليس في مواقع الشك فقط.

3-3- النص الروائي بين السيمياء والتأويل: التأويل كشف عن الدلالة الخفية وعودةٌ إلى أصل الشيء بُغية الوصول إلى هدف وغاية النص المؤوّل[45].

والتأويل هو عملية التحوّل العلامي إلى (اللّب)، عن طريق تفسير بعض الشفرات الموجودة على المستوى الظاهري للنص، بمعنى الانتقال من الصورة إلى المعنى...ومن الكلمات إلى الدلالة الباطنية للنص، والنص وفق هذا يشكّل علامةً كلية تتكون من سلسلة من العلامات التي تشير في مجملها إلى مدلولات عدّة، تلك العلامات قابلة لتجدّد الدلالة مع كلّ قراءة لها، أي مع كلّ نشاط تأويلي يمارس عليها، وهنا يغدو

[45] محمد مفتاح، "مجهول البيان"، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص100.

التأويل مفهوما عقلانيا يتعامل مع النص بالمعنى السيميائي الشامل، الذي يرتكز على الاستنباط، وتداولية المعنى ودلالته بالمفهوم الاتصالي[46].

وقد جاء نشاط التأويل وفق مفاهيم (التداول، والدلالة، والاتصال)، بسبب محاولته بناء عقلانية جديدة قابلة للفهم من ..الجماعة، قابلة للمشاركة، وهذه القابلية هي نحدّد مدى الصواب والخطأ في عقلانيته[47].

قسّم "الجرجاني" التأويل على مراتب:

- المرتبة الأولى: التأويل القريب (المتداخل).
- المرتبة الثانية: التأويل المتوسط (البيني)
- المرتبة الثالثة: التأويل البعيد –الاستنباطي)

ومراتب التأويل ثلاث:

- فهم النص، تفسير النص، الاستنباط.

والبحث في التأويل الذي قصده "الجرجاني" يسعى إلى ما يأتي:

1- الحديث عن فلسفة التأويل، من خلال التدرج بـ(أقسام التأويل، مراتبه، وآلياته).

2- الحديث عن خصوصية التأويل في التأثير:

- في النص (ويتجلى ذلك من خلال الكشف عن تركيبته، وشرح العلائق التي تغلف نسيجه، والبحث عن وحدة الخطاب الموضوعية).

[46] ينظر: محمد عبد المطلب "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، الشركة المصرية العلمية للنشر، 1995، ص216.
[47] مطاع صفدي، "استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية"، مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، 1986، ص246.

- في المتلقي (ويظهر خلال الإدراك/فهم المتلقي للنص، والاتصال/تحقيق فاعلية الحدث الكلامي)

3- الحديث عن وظائف التأويل (وظائف تكمن في ما وراء الدال، ووظائف تكمن في مجموعة المدلولات، ووظائف تحديد مستويات المعنى، ووظائف تحديد مستويات الكلام).

في حين يقف تراث "إيكو" النقدي على قاعدة صلبة من الطروحات الغربية لمشروعية البقاء والهيمنة على الساحة النقدية والمعرفية والفلسفية والثقافية العالمية، تلك القاعدة تتمفصل بالتراث السيميائي الذي خلّفه الفيلسوف "تشارلز بيؤس" لا سيما فيما يتعلق منه بصيرورة إنتاج الدلالة، واشتغال العلامات، فالمتناهي والاّمتناهي، والنمو اللولبي للعلامة، وحركية الفعل الدلالي، والسيميوزيس...وكلّها مفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة تخص حجم التأويل وكثافته وأبعاده وأشكاله[48]. وتأثر "إيكو" بنظرية التأويل عند الباحث "لويجي باريون"، وأبحاث الشكلانيين الروس، وطروحات اللسانيين، والأنثروبولوجيا، واقتراحات "رومان ياكوبسون" السيميائية، وأعمال "رولان بارث"، ونظرية "غريماس" في علم الدلالة واكتشاف المعنى، كل ذلك أسهم بشكل أو بآخر في بنية نتاج التأويل لـ"إيكو" وطروحاته في ميدان علم التداول النصي[49]. ويتجلى بوضوح هذا الطرح السابق في كتب "إيكو": "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية – التأويل والتأويل المفرط- القارئ في الحكاية"[50].

[48] أمبرتو إيكو، "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص9.

[49] أمبرتو إيكو، "القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص7-8.

[50] محمد سالم سعد الله، "ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر"، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي ، ط1، 2008 (اقتباسا من : ص 184-196.)

رابعا: القراءة بين العرب والغرب:

4-1- سيميائية القراءة عند "تزيفيتان تودوروف": إنّ التطرق إلى الجانب السيميائي في هذا البحث مآله الارتباط الوثيق بين المناهج النقدية ما بعد البنيوية (التفكيك، التأويل، السيمياء، القراءة...) ولعلّ الوقوف على النموذج السيميائي عند "تزيفيتان تودورف" من باب التمثيل لا الحصر. وهذه الدراسة عائدة لترجمة "محمد الخير البقاعي" لكتاب " بحوث في القراءة والتلقي" المؤلّف من طرف: "فيرناندهالين – فرانك شويرفيجن- ميشيل أوتان".[51]

وأهمّ ما يمكن الوقوف عنه هو الملاحظات التي سجّلها "تودوروف" بشأن القارئ الذي عدّه أكبر المنسيين في نظريات الأدب الكلاسيكية كلّها بناء على قوله "إنّ فعل القراءة أمر مفرط في البديهية حتى يبدو في الوهلة الأولى أنّه لا يمكن أن نقول فيه شيئا". ويشير إلى أنه قد دشّنت ومنذ سنوات، مجموعة من الأبحاث اللسانية والسيميوطيقيا ونظرية الأدب لتدرس مظاهر القراءة بصورة منهجية من إرهاصات القراءة إلى ولادة مشكلات التأويل والتلقي.

كما يتعرض إلى التغييرات الجذرية في الأدب، التي لامست مفهوم النص حَسبه على يد من يعرفون بكاتبي القطيعة[52] "ملارميه ونيتشه" طارحو بذلك ما يعرف بقضية تعدّد التأويلات أي قضية دور القارئ و أهميته. وفي ذات السياق قدّم "فاليري"

---

[51] فيرناندهالين فرانك شويرفيجن- ميشيل أوتان ،" بحوث في القراءة والتلقي" ، ترجمها وقدّم لها وعلّق عليها، محمد خير البقاعي، الناشر: مركز الإنماء الحضري.حلب.ط1، 1998،ص71 إلى 88.

[52] يقول المؤلّف : أعني بالقراءة هنا التأويل حصرا، والتأويل المركز (أو المعقلن) الذي ينجز عن النص، مع الاعتراف أن النص نفسه يمكن أن يسمح بغير تأويل. وأنا ذا لا أهتم بالقراءة الانبثاقية disséminante التي صاغ نظريتها دريدا وبارث، والتي مارستها بتفوق " لويست فيناس Luccte Finas" في كتابها "صخب إيريس" " Le Bruit d'Iris" ، فلاماريون 1978م.لأن تلك القراءة تعالج مشكلات منهجية مختلفة كل الاختلاف.

اقتراحات كثيرة قبل الحرب العالمية الثانية لتليها أبحاث " بلانشو وبارث ودريدا" لتُعضّدها وتوسّعها. ومع ذلك وعلى رأي "تودوروف" ظلّ مفهوم القراءة الجديدة متحرّجا ومنحصرا في التعليم وآثاره في ممارسة تحليل النصوص ضئيلة جدّا. إلاّ أنّ تساءل "رولان بارث" عمّ إذا كنا نستطيع "أن نأمل منطقيا بوجود علم للقراءة أو بسيميائية للقراءة" (1984:47).

وانطلاقا ممّا أورده عن "رولان بارث" يتعرض "تودوروف" إلى صعوبة الفعل القرائي وتعقيده الكبير بمجرّد الإعلان عن المسلّمات الأساسية التي اتفقت حولها نظريات التأويل المعاصر ويجملها في النقاط التالية:

أ/ بداية تأويل نص بعد الشروع في قراءته وهذا الاعتقاد الوضعي نقده "نيتشه" بقوله: " ليس هناك واقعة بحدّ ذاتها، ولكي يمكن أن تتحقق هذه الواقعة لا بدّ من التدخل المسبق للمعني".

ب/ ينصب التأويل مباشرة على المعنى العام للنص الذي نشرع في قراءته، وقد يبدو للملاحظ السطحي أننا نقوم بفك رموز نص ما جملة بعد جملة ولكننا في الواقع نؤوّل معنى هذه الجمل سعيا لإمكانية فهم إجمالي للنص، ويستطرد في شرح هذه المسلّمات مبيّنا بأنّ القارئ ومنذ أ، يندمج في النص يكوّن فرضيّة عامّة عن مضمونه العام وكأنّه يحدس بتتمته وما يتوقع منه، وعليه أن يصبّ جهده النقدي بمجرّد بداية القراءة مركّزا على تأويله الخاص الذي يصبح مادّته الأوّلية الخام.

وبعدها مباشرة ينتقل للتركيز على مسلّمة جديدة تدعى "إنيّة المعنىl'immanance du sens "ومعناه أن السيميائية البنيوية تجاوزت التصور التقليدي وأصبح النظر في المعنى في نظرية القراءة المعاصرة على أنه تلاحم بين نص

مقروء ونص قارئ. مثلما فعل "رولان بارث" في (S/Z): " إنّ هذه "الأنا" التي تقترب من النص تمثّل هي نفسها قبلا تعددية من نصوص أخرى مأخوذة من رموز لا متناهية، أو بعبارة أدق: تعددية ضائعة (أصلها مفقود)[53].

ومعنى القوب أن فعل القراءة هو عملية تطبيقية، فالقارئ –النص، وانطلاقا من معارفه ورمزه ورغبته أيضا، يستجيب لبعض مظاهر النص التي اعتقاده أنه يعرفها، وينتج عنها التأويل النهائي.

يعود "تودوروف" ليرى بأن شمولية نظرية القراءة يجب أن تصف ثلاثة حقول يصعب في بعض الأحيان التمييز بينها لأنّها متداخلة ومختلطة وهي كالآتي:

1-النص نفسه باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها.

2-نص القارئ أو القارئ باعتباره نصا.

3-تلاقي النص والقارئ، أي عمل الدّلالة.

ولا ينبغي على نظرية القراءة أن تقدّم وصفاتها لهذه الأقوال الثلاثة فحسب، بل إن أي فعل شامل للقراءة ينبغي له بوضوحه ودقته وانفتاحه على التعدّدية النصية أن يحاول التمييز بوضوح في سريانه بين لعب المحافل الثلاثة. وهذه الاقتراحات –على حدّ رأيه– جمعها دون سعي لاستنفاذها، وإنما لإبراز مدى تعقّد القضايا، ويمكن أن تشكّل برنامجا نظريا أو رسما أوليا لمنهجية ملموسة عن فعل القراءة.

يعترف "تودوروف" النص المقروء (le texte a lire) الصعب التحديد من المنظور الجديد لأسباب، بأنّه "لا وجود للنص إلاّ بوجود القراءة"[54] . وبالتالي يصعب –حسب اعتقاده

[53] أنظر: رولان بارث، (S/Z) مترجم، محاولة، باريس، سوي seuil، 1980، ص16.

[54] يشير "تودوروف" إلى أنّها الفرضية التي تنطلق منها نظريات القراءة المعاصرة كلّها، ولها مثلان:

– التحدث عن نص خارج القراءة التي تتناوله وأغلب الملاحظات تتحقق بفعل التأويلات ولكن التحليل الاستنباطي ينبغي أن يسمح بمعزل ما يحدث التأويل في النص. وما يَحسن تحديده في النص بصفة عامة يتمحور دوما حول قطبين هما مواضع اليقين les lieux de certitude ومواضع الشك les lieux d'incertitude .

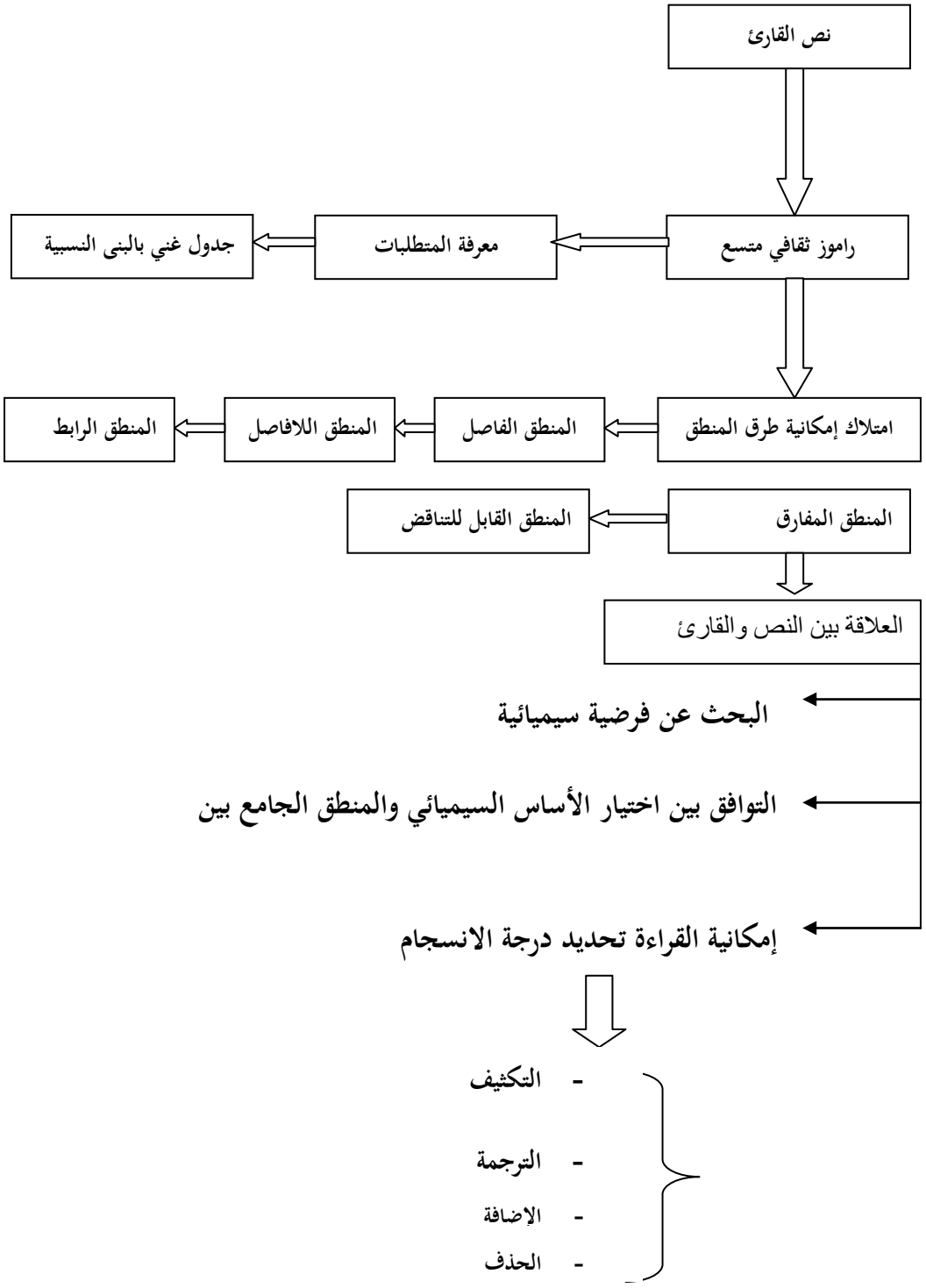
والأولى في رأيه نسبية في معظم الأحيان وهي الأكثر وضوحا وجلاء في النص، وهي الانطلاقة لبناء التأويل وتطبيقه على النص. في حين تبدأ مواضع الشك من الغموض الخفيف إلى أكثر الفقرات استغلاقا واضعة بذلك القارئ في حرج (حسب النظرية الكلاسيكية) أو تمنحه الحرية كلّها بأعتباره قارئا (حسب المنظور المعاصر). وبالتالي فإنّ القارئ يجد نفسه مجبرا على التدخّل وعلى اقتراح الفرضيات، وهذا يتيح الظهور لمكامن النص المتعدّد ويتيح أحيانا عرض عدد من التأويلات. وتقترح الدراسة تصنيفا لمواضع اليقين المختلفة باختلاف العصور الأدبية وباختلاف سياقات التلقي ولكن التجارب الكثيرة على النصوص المختلفة تسمح بعرض مقترحات عامّة[55] يمكن إجمالها في المخطّطات التالية:

- م.شارل M.charles ،"ليس هناك حقيقة النص، فالنص لا يوجد إلاّ بواسطة العمل الذي يقع عليه وباللّذة التي يجلبها" (1979:404)

- ف .روتن .F.Rutten " إنّنا لا نقرأ النص، النص موجود بوجود القراءة"، (مجلة العلوم الإنسانية، 180/177/ص38).

[55] يقول المؤلّف: إنّ ما أسمّيه (مواضع اليقين) يستغيد في كثير من جوانبه " الأنساق والرّموز الأسلوبية للقراءة" التي قدم فيلين هامون كشفا غنيا بها في كتابه " نص أدبي ولغة واصفة" "1977: 261–284)، ويسمي المفهوم نفسه عند "تان فان ديجك Teun Van Digik وأمبرتو إيكو (1985: 119 و132) "مؤشرات الموضوع".

- شكل 9:[56]



[56] شكل 9 : من تلخيصي الخاص.

ومجمل القول في هذه الدراسة الغربية مفادّه أنّ تحليل القراءة يكشف عن "عنف"[57] حقيقي يمارس على النص لكي يتمّ إخضاعه لانسجام عقلاني[58]، ممّا يمكّننا من تحديد حدود القراءة تحديدا جيّدا، وينبغي الاعتراف بذلك لأنّ لغة الأدبي ليس لها طبيعة لغة التعليق، إنّها رمزية ومتعدّدة وأكثر تحرّرا ومرونة، إنّ حاجة القارئ إلى الفهم (وهذا حقّه المشروع) تجعله يقوم بترجمة حقيقية، محاولا جذب النص إلى عالمه، وإدراجه داخل إيديولوجيته، عبثا، لأنّ النص سيكون دائما في مكان آخر، لذلك تكون أيّ قراءة مصحوبة في معظم الأحيان بشعور عميق بعدم الرضا[59].

4-2- القراءة عند الأصوليين[60]: يعدّ القرن العشرون أغنى قرن بالمناهج والدراسات العلمية والأدبية والإنسانية وخاصّة ما تعلّق بالنص، لذا تنوعت الحقول النظرية من الفليلوجيا إلى اللسانيات، ومن الأنتولوجيا إلى الأنتروبولوجيا، ومن علم الاجتماع إلى علم النفس، ومن الهرمينوطيقا إلى الهيرمينوطيقا الجديدة، ومن السيميائيات إلى السيميائيات التداولية. فنتج تنوع غني في الاستثمار المفاهيمي والمعجمي[61] الذي وصل على حدّ تعبير "دولاكروا" إلى حدّ التبذير والفوضى[62].

---

[57] تحدّث هايدغر من قبل عن العنف الذي لا مفرّ منه في كلّ تأويل : "ينبغي بالضرورة على كلّ تأويل أن يستعمل العنف لكي ينتزع مما تقوله الكلمات ما تريد قوله (كانط وقضايا الميتافيزيقيا) ، نقلا عن إزبانوفسكس E.Panofsky ، المنظور كشكل رمزي، باريس، مينوي ، (1975، ص 248)

[58] يذكر ميشيل شارل : "إذا كان كلّ تأويل ينبني بالضرورة على فكرة انسجام النص، فإنّ ذلك الانسجام ليس في حقيقة الأمر إلاّ انعكاسا لهذا التأويل نفسه. ليس الشيء الأدبي انسجاما ولا نسقية" (1989:395)

[59] أنظر: ترجمة وتعليق وتقديم محمد خير البقاعي، "بحوث في القراءة والتلقي"، تأليف "فيرناندهالين –فرانك شويرفيجن – ميشيل أوتان"، مركز الإنماء الحضري، حلب، ط1، 1998.

[60] ينظر: يحي رمضان، "القراءة في الخطاب الأصولي – الاستراتيجيو و الإجراء-"، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2008.

[61] M.Dela croix et F.Hallyrt, introduction, Méthodes du texte introduction littéraires, ed, Duclot, 1987; P6

[62] M.Maingueneau , Initiation aux méthodes de l'analyse de discours, Hachette, 1976, P9.

وقد سيطرت وجهة النظر الفليلوجية على ممارسة النصوص، سواء أكان ذلك في التاريخ أم الأدب، أم في الأنتولوجيا، أم في الفلسفة،[63] وظلّت النصوص محكومة لمدّة طويلة في قراءتها وفهمها بأمر خارجي إمّا بعصر، أو بحياة أو وعي، أو كتابة[64]. إلى أن أعادت البنيوية الاعتبار للنص وعلمنة قراءته، بفكه من ارتباطاته السابقة، وحصره على نفسه. فالنص يقرأ في ذاته، ولذاته، ولكن البنيوية انغلقت –هي الأخرى– ضمن حدود هذا النص فأصابته بالضمور وأصابت نفسها بالعجز وعدم القدرة على الوصول إلى كنهه. فجاءت محاولة تحديد مقاربة النصوص [65] وتطوير القراءة.فشرع المختصون بتحليل الخطاب من خلال النظر إلى النص لا من حيث ارتباطاته وأصوله ولا ذاته ولكن من خلال علاقته بمن يعطيه وُجوده، أي القارئ.

لقد طرحت القراءة الأصولية إشكالية استحالة عودة القارئ نحو المخاطب منزل الوحي من أجل سؤاله عن مقاصده وغايته، ومعانيه المبثوثة في خطابه. فولت وجهتها نحو الخطاب ذاته، قاصرة عنايتها على نص الوحي لا غير، مستفهمة متسائلة ومحاورة متفاعلة، ممّا مكنها من إنجاز قراءة تتميّز بكونها، قراءة نصية جسد فيها النص المبدأ والمنتهي، فمنه الانطلاق وإليه العودة، فلا شيء خارج النص إلاّ ما أحال عليه النص ذاته، ولا شيء يحكم النص من خارجه غير ما حدّده النّص نفسه، وتقابلها القراءة الموجّهة من النص ذاته، من خلال ما رسمه النص نفسه من مسلمات لقراءته، فقد أرجع الأصوليون المسلمات الثلاث جميعها، مسلمة اللسان، ومسلّمة المقاصد، ومسلّمة الانسجام، والتي جعلوها إطارا نظريا يحكم نظريتهم للقراءة أرجعوها للنص ذاته ودللوا عليها انطلاقا منه.

---

[63] M.Maingueneau , Initiation aux méthodes de l'analyse de discours, Hachette, 1976, P9.

[64] المرجع نفسه،ص03.

[65] Initiation aux methodes de l'analyse de discours,P.3.

والقراءة الثالثة تعدّ متفاعلة فعلى الرغم من كونها نصّية فهي قراءة لا تلغي دور القارئ بل تلح عليه وتستدعيه من خلال مسلمة اللسان التي حدّدها النص لقراءته، بوصفها ميثاقا مشتركا بين النص وقارئه إلى فعل التأمل والقراءة بشرط أن يراعي هذا القارئ شرط المسلّمة الثانية والتي يحدّدها النص ذاته أيضا وهي مسلّمة الانسجام وما انتهى إليه من مقاصد كبرى لهذا النص عبر ممارسته للقراءة وفق هاتين المسلّمتين. ثمّ رابعا القراءة العقلانية الوسطية، بكلّ ما تعنيه الصفة الأولى من تركيز على العبثية والاعتباط، وبكلّ ما تدلّ عليه الثانية من اعتدال يرفض الإفراط والتفريط، فلا هي قراءة ظاهرية تقف عند السطح اللغوي المحض، ولا هي قراءة باطنية تلغي هذا المعطى اللّغوي، لتلهث خلف الكلمات باحثة عن دلالات لا تؤيّدها قوانين اللسان، ولا يؤكّدها انسجام نص الوحي، ولا مقاصده الكبرى. إنّها وإن كانت قراءة توفر ظروف التفاعل النصي مع قارئه المستهدف، القارئ العربي اللّسان، فإنّها أيضا قراءة حكمت نفسها بمجموعة من المقتضيات حتى لا يشترط هذا القارئ، ولا يتطرف منساقا مع الهوى والتشهي أو راكنا إلى التساهل، فليس " المعتبر فيما يقبل ويرد أقيسة وتشبيهات وتلفيق عبارات، وإنّما يسوغ في التأويلات ما يسوغه الفصحاء"[66]، وليس المقصود بالفصحاء بحسب الأصوليين غير المخاطبين المستهدفين من قبل النص والذين حصّلوا ملكة اللّسان، ووعوا ضرورة انسجام النص في أي قراءة أو تأويل مقبول.

إنّ إدراك الأصوليين طبيعة الإشكالات والأسئلة المرتبطة بقراءة نص الوحي، وما تمخض عنه من نتائج، جعل إنجازهم من حيث رؤياه في التعامل مع النص ومن حيث مساطر تحليله، يقترب من إنجاز بعض المقاربات المعاصرة في قراءة النص، ولا سيما تلك المقاربات التي آمنت بضرورة احترام النص ومراعاة خصائصه ولغته وانسجامه وبخاصة

[66] الجويني، البرهان في أصول الفقه،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، 343/1.

المنظور السيميائي التأويلي لأمبرتو إيكو، الذي يقوم على أن التلقي في جزء كبير منه، هو مبرمج من قبل النص[67]. أو إنّ النص بالأحرى يفرض نوع قراءته ويأمر بها[68]. الأمر الذي يلزم القارئ بحدود معينة لا ينبغي انتهاكها ففي مواجهة النص هناك دائما واجبات فيلوجية يقتضي الانضباط لمبدأ الانسجام النصي احترامها حتى يستطيع التأويل أو القراءة أن تدعي لنفسها المشروعية إذ ليست كل قراءة مقبولة ولا كلّ تأويل مشروع، وهذا المبدأ كان من أهم ما دافعت عنه نظرية القراءة عند الأصوليين وحاولت تجليته وضبطه، وقد طمحوا إلى إنشاء نظرية في القراءة بمقدورها الشمول بالمعرفة والقواعد وبناء المساطر المكونة للمنهج الذي يسمح الوصول إلى معرفة أفضل بالموضوع[69]، ومن تمّ الوصول إلى الحكم الشرعي إلى الغاية النهائية لعمل الأصولي.

لم يسمح الاصوليون لأيّ قارئ كيف ما كان، بأن يتخذ سبيله نحو قراءة النص الوحي حتى لو كان هذا القارئ يخالف المنطلقات التي تحملها هذه الرسالة، فعلى الرغم من أنّ الإقرار بسمو رسالة النص وروحه[70]، يعتبر الشرط الأساسي لكلّ تأويل أمثل[71] فقد أجاز النظار[72] بحسب الشاطبي وقع الاجتهاد في الشريعة من الكافر المنكر لوجود الصانع والرسالة والشريعة، إذ كان الاجتهاد ينبني على مقدمات تفرض صحتها، كانت كذلك في نفس الأمر أوّلا[73]، إذ أن صحة المقدمات تؤدي إلى سلامة النتائج.

---

67 Vincent Jouve, la lecture, P16.

68 Michel Charles, Rhétorique de la lecture,P9.

69 Michel Charles , Introduction a l'etude des textes, P, 43-44.

70 أدريان مارينو، "نقد الأفكار الأدبية"، ترجمة محمد الرامي، رسالة دبلوم الدراسات العليا، مرقونة، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب، 91/90، ص111.

71 المرجع نفسه ، ص111.

72 االشاطبي ، الموافقات، دار ابن عفان ،ط1، 1997، 79/4.

73 المصدر نفسه، 79/4.

الفصل الثاني

جماليات الكتابة الروائية

- أوّلا: جماليات النموذج الروائي السياسي في الجزائر.
- ثانيا: توظيف الشخصيات الغربية في الرواية العربية.
- ثالثا: الرواية ومستويات استجابة المتلقي
- رابعا: الرواية والمنظور الألسني.

الفصل الثاني: جماليات الكتابة الروائية.

أوّلا: جماليات النموذج الروائي السياسي في الجزائر.

1-1- مفهوم الرواية السياسية.

1-2- الرواية في الجزائر (الفن القصصي – الخطاب الجزائري)

1-3- الرواية الجزائرية...رواية سياسية.

1-4- مخطط قراءة الرواية السياسية.

ثانيا: توظيف الشخصيات الغربية في الرواية العربية.

ثالثا: الرواية ومستويات استجابة المتلقي

3-1- تطور الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي

3-2- الرواية والتلقي

3-3- مستويات القراءة

3-4- الرواية العربية والتلقي

رابعا: الرواية والمنظور الألسني..

4-1- الأنا والآخر عبر ضمائر السرد

4-2- السّرد بألسنة شخصيات متعدّدة

4-3- السّرد بطريقة الحوار الداخلي "المونولوغ أو تيار الوعي"

4-4- الكتابة بلغة الآخر

4-5- سرد الأنثوية بلغة الذكورة والذكورة بلغة الأنثوية

4-6- التعبير عن روح العصر واستعمال لغات عدّة وليس مستويات.

ينطلق البحث في هذه المقاربات من النتائج التي توصلت إليها نظرية جمالية التلقي ويحاول تكييفها مع طبيعة الظاهرة الروائية في بعديها النصي والخيالي وحتى السينيمائي، لذلك نجده في البداية يقوم بإقصاء ذلك الغموض الذي يكتنف عملية التلقي الروائي من خلال تمييزه بين نوعين من أنواع تلقي الفصول الروائية، يرتبط الأول بنظرية التواصل، بينما يرتبط الثاني بنظرية جمالية التلقي.

وقد تجاوزت المقاربة الجمالية كلّ التحاليل البنيوية الصارمة لصالح تحاليل جديدة تنفتح على العالم الخارجي وعلى الأبعاد الهرمينيوطيقية للأعمال الروائية، كما حاولت الإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي يطرحها المتلقي بخصوص المشاهد الروائية نذكر منها السؤالين التاليين: ماذا يمكنني أن أقول وأن أفعل؟ وأية ممارسة دالة ينبغي إجراؤها على النص الروائي؟ إن الإجابة عن هذا النوع من الأسئلة ستمكّننا من فهم العلاقة الروائية التي تتّسم بالتعقيد والغموض. وهذا ما نجده في مباحث هذا الفصل.

أولا: جماليات النموذج الروائي السياسي في الجزائر.

ووصلا لما سبق استطاعت الرواية العربية في أقلّ من قرن أن تحدث صدى واسعا في المنظومة الثقافية المعاصرة. ورغم حداثة النشأة وصعوبة المراحل الأولى وعدم انتظام المسيرة، فإنها استطاعت في النهاية أن تثبت وجودها الأدبي –كما سبق وأن سلف الذكر–. من هنا تعدّ (السياسة) محورا هاما من محاور الأدب العربي المعاصر بصفة عامة، وفنون السرد بصفة خاصة، إذ لم يكن أمام المثقف العربي من سبيل إلاّ أن يلجأ إلى فنون السّرد (يحكي) من خلال منظومتها أوجاعه وآلامه ويقصّ أحواله وأشجانه، ويستشرف أحلامه وآماله. إنّ قضايا الفكر ومشكلات الأيديولوجيا أصبحت (التيمة)

الرئيسية والمحور الغالب عند كثير من كتاب الرواية العربية المعاصرة، ولا سيما مبدعي تيار "قصّ الحداثة" الذين يتبنّون موضوعات السياسة وأساليب التجريب[1].

1-1- مفهوم الرواية السياسية: إنّ الروائي العربي المعاصر أصبح –حاليا- المؤرّخ الحقيقي لكثير من أحداث الأمّة وقضاياها، من خلال شخصيات مأزومة فكريا، ومهمّشة اجتماعيا، ومغتربة إنسانيا. وهذه الشخصيات التي تعاني وتناضل من أجل نفي عذبات الذات وتحقيق أهداف المجتمع صارت تشغل مكانة رفيعة في شرفات فنّ القصّ. ومعظم الشخصيات التي تشكل منظومة العالم القصصي المعاصر تنتمي إلى فئات مظلومة ومناضلة في الوقت نفسه ولأنّ السياسة غدت المحرّك الأوّل لمسيرة البشر في أيّ مجتمع، فهي التي تحدّد أصول الحكم، وتنظّم شؤون الدولة، على أساس من الوعي بهذا الدور الخطير والمؤثر، فاهتمت الرواية العربية المعاصرة بكثير من قضايا السياسة ومدى تأثيرها على البشرية[2]. بناء على ذلك ظهر ما يعرف باسم "الرواية السياسية" Roman politique » وهي الرواية التي تلعب القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي. وكاتب الرواية السياسية ليس منتميا –بالضرورة- إلى حزب من الأحزاب السياسية، لكنّه (صاحب أيديولوجيا)، يريد أن يُقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني. وهنا يدخل الكاتب مع القارئ –خاصة الذي يخالفه الرأي- في تحدٍّ صعب، إذ كيف يُقنع الروائي من يختلف معه –سياسيا- فيما يعتقد أنّه الصّواب...ومعنى ذلك أنّ:

- الرّواية السياسة = **1-** رواية فنية مكتملة عناصر التشكيل
  + 2- وجهة نظر سياسية تشكّل قضية رئيسة فيها[3].

[1] طه وادي، "الرواية السياسية"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1،2003. ص من 1إلى 6 –بتصرف-
[2] نفسه، ص5-6.
[3] نفس المرجع السابق، ص6-7.

1-2- الرواية في الجزائر (الفن القصصي، الخطاب الجزائري): الحديث عن الرواية في الجزائر، ذو شجون لأنها بلد المليون ونصف المليون شهيد ، والحديث عن الرواية المعاصرة في الجزائر، هو نفسه الحديث عن الرواية العربية في أي قطر آخر على مستوى الرؤية والتشكيل•.

ويمكن حصر أهم كتاب الرواية مع القصّة –طبعا- المعاصرة في الأسماء التالية: أحمد رضا حوحو –محمد مرتاض – عبد الجليل مرتاض- عبد المالك مرتاض- واسيني الأعرج- أحلام مستغانمي- رشيد بوجذرة- مالك حدّاد- عبد الحميد بن هدوقة- الطاهر وطار – محمد ديب- كاتب ياسين- مولود فرعون- آسيا جبار- محمد مصايف- إسماعيل غموقات- أحمد بودشيشة- أحمد منور- زهور ونيسي –سعدي إبراهيم –علاوة وهبي- محمد مفلاح- محمد المنيع- محمد عرعار- أبو العيد دودو- جلال خلا- الشريف الشناتيلية- بوشفيرات عبد العزيز- علاوة بوجاري- الزاوي أمين- ميهوبي عز الدين- ربيعة جلطي...وغيرها كثير.

في هَدْيٍ من ضوء هذه الحقيقة –كثرة الإنتاج الروائي وجودته- فإنّ القضية التي تطرح نفسها هي: بم نعلّل وفرة الإنتاج الجزائري في الرواية أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى؟

وفي محاولة لتفسير هذه القضية نرى بأنّ الفترة الممتدة من سنة "1954 إلى 1962م" هي أخصب فترة في المجال الأدبي على الإطلاق، فهي التي شهدت تطوّر فن القصة والرواية. وأصبح في مقدور الجزائر وهي تواجه الاستعمار، أن تضع في قوالب سياسية ونفسية واجتماعية المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي من حيث الصورة الكاملة،

• تناول الرواية في الجزائر عدة كتاب باللغتين العربية والفرنسية في مختلف المراحل.

فقد دخلت موضوعات جديدة عن الأدب الجزائري، أولنقُل عل الأقلّ أنّ تناوله لها كان جديدا وخارجا عن المألوف[4].

بعد الاستقلال (1962م)، بدأ الأدب الجزائري، يُسجل ملحمة النصر وقصص الكفاح وقد تصادف أن تمّ ذلك النصر على يد طُلاّع الطبقة الوسطى ، الطبقة التي يعزى إليها فضل اكتشاف فن الرّواية الحديثة، وتطويره عن جذوره الأولى تطويرا يجعله منبت الصّلة –إلى حدّما– عن الجذور القديمة له[5].

1–3– الرواية الجزائرية...رواية سياسية: مثلما فرضت الظروف النضالية والاجتماعية للواقع الجزائري أن تكون الرواية أكثر الأنواع الأدبية ملاءمة للتعبير عن قضاياه وأزماته، أوجبت هذه الظروف –أيضا– أن يكون الموضوع الغالب عليها والمتحكم في محاور مضمونها (القضايا السياسية)، سواء أكانت هذه القضايا مرتبطة بتصوير بعض ما حدث في مرحلة النضال مع المستعمر الفرنسي، أم كانت متصلة بمشكلة ما بعد الاستقلال: السياسية والاجتماعية والإنسانية.

وممّا يؤكّد غلبة الرؤية السياسية على الإنتاج الروائي الجزائري، وجود رواية مبكّرة نسبيا وهي "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، التي صدرت طبعتها الأولى سنة 1980م، ورغم بعدها الرّومانسي إلاّ أنّها تعدّ رواية سياسية، تصوّر بعض ما حدث بعد انتهاء الحرب التحريرية، والأمر ذاته، نجده عند "مرزاق بقطاش" في روايته "طيور في الظهيرة"، وهذه الرواية رغم أنّها العمل الأوّل لصاحبها فهي ليست بعيدة عن تصوير بعض قضايا السياسة الجزائرية.

[4] واسيني الأعرج، الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، بيروت، دار الكتاب الحديث، 1986،ص65.
[5] ينظر: طه وادي، "في نقد الرواية"، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،1989، ص11–51.

كما نجد العناية نفسها –بقضايا السياسة في الرواية– عند بعض الكتّاب باللغة الفرنسية، ومنهم "رشيد بوجدرة"، الذي بدأ مسيرته الروائية سنة 1969م باللغة الفرنسية، لكنّه منذ سنة 1982م تقريبا، بدأ يكتب الرواية باللغة العربية[6]. هذا المؤلِّف حين نقرأ بعض إنتاجه الروائي لا نجد أنّه يقدّم طرحا سياسيا لبعض قضايا الواقع الجزائري المعاصر فحسب، وإنّما يريد أن يحدث عن طريق الرواية ثورة فكرية شاملة بالنسبة لكلّ عناصر تراث الأمّة[7]. وبناء على ما ذكرنا من استشهادات روائية مختلفة الرؤى والاتجاهات، نتبيّن أنّ الرؤى والقضايا السياسية تشكّل عاملا مشتركا، ومحورا رئيسيا في معظم الروايات وهي مشكلات الواقع نفسه، وقد انعكست أصداؤها عالية الصوت حادّة الإيقاع في معظم الإنتاج الروائي الجزائري –إن لم يكن كلّه تقريبا–

هذه القضايا وأمثالها هي ما تطرحه شخصيات الرواية الجزائرية المعاصرة،"لأنّ الإنسان المتكلّم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائما قول إيديولوجي. واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تستدعي قيمة اجتماعية. والكلمة قولا أيديولوجيا، هي التي تصبح موضوع تصوير الرواية، وإن فعل يطل الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الأيديولوجي. والحقيقة أن القرن التاسع عشر أوجد نوعا هامّا جدّاً من الرواية، البطل فيه هو الإنسان المتكلّم فقط العاجز عن الفعل، المحكوم عليه بالكلمة المجردة: بالحلم، بالوعظ الباطل، بالأستاذية، بالتأمل العقيم..."[8].

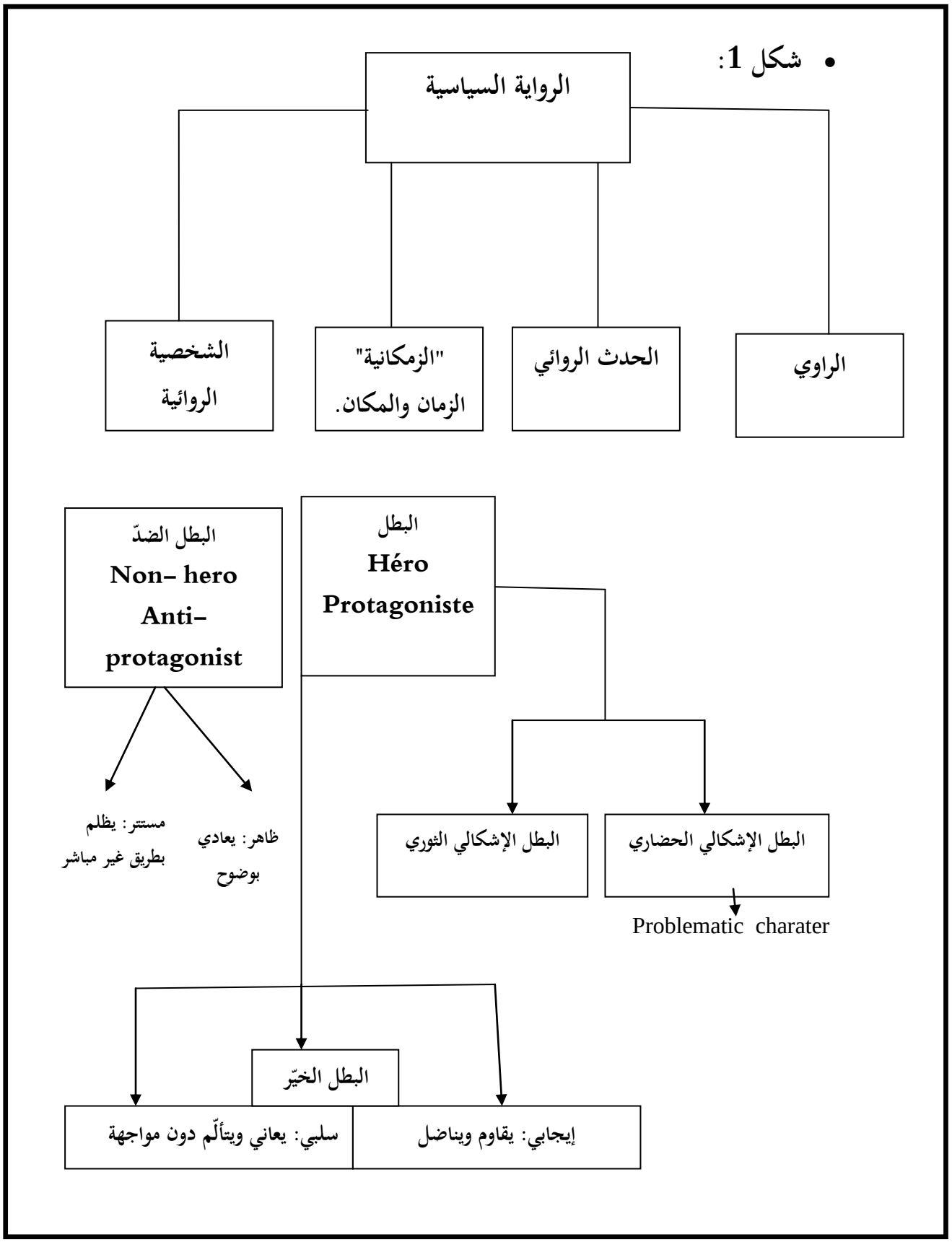
[6] نادية باقة، "الموقف الاجتماعي في روايات رشيد بوجذرة"، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية آداب عين شمس، 1989م،ص228.

[7] طه الوادي، "الرواية السياسية"، مرجع مذكور سابقا،ص214-217.

[8] ميخائيل باختين، "الكلمة في الرواية"، ت: يوسف حلاق، دمشق، وزارة الثقافة، 1988، ص110-111.

1-4- مخطط قراءة الرواية السياسية:

- **شكل 1:**



ثانيا: توظيف الشخصيات الغربية في الرواية العربية:

استأثرت العلاقة بين الشرق والغرب، بين العرب وأوروبا، بالمحاور الفاعلة لعدد من الروايات العربية منذ بداية عهد العرب بالرواية[9]، ضمن شكلها الحالي، وليس عبر أشكال السرد التراثي ونويّاتها المعروفة في كتب السّير والتراجم والأدب والأخبار[10]. وكثيرا ما لجأ الروائيون إلى تناول هذه العلاقة من خلال تناول شخصيات غربية مختلفة، استأثر بعضها بلعب دور الشخصية المحورية في بعض الروايات، وانضم بعضها إلى الشخصيات الأبرز في ممارسة الفعالية الروائية في روايات أخرى[11]. وقد توزعت الشخصيات الغربية في الرواية العربية، على اختلاف تواريخ صدورها بين مكانين رئيسيين:

الأول: أوروبا في الروايات التي دارت أحداثها في بلدان أوروبية، كـ" عصفور من الشرق" لـ "توفيق الحكيم"، و" الحي اللّاتيني" لـ "سهيل إدريس"، و"موسم الهجرة إلى الشمال" لـ "الطيب صالح"، و"قصة حب مجوسية" لـ" عبد الرحمن منيف".

والثاني: البلدان العربية أو الشرقية"كسباق المسافات الطويلة" لـ" عبد الرحمن منيف"، "واللّاز" "للطاهر وطار"، و"مسك الغزال" "لحنان الشيخ"، وانفردت "السفينة" "لجبرا إبراهيم جبرا" بعزل مكان اللقاء بين الشخصيات العربية والغربية عن أوروبا والوطن العربي، والبلدان الأخرى، وتقيمه على سفينة في البحر الأبض المتوسط الذي يشكّل مجالا مكانيا وزمانيا مزدوجا، للفصل واللقاء بين أوروبا والعرب وكأنّ السفينة رغم واقعيتها التي تحمل إمكانية التحقق في الواقع والتخييل الروائي انعدام للمكان أو مكان مطلق، مزدحم بالدلالات.

---

[9] منذ حملة نابليون على مصر، دخلت العلاقة مع الغرب إلى التآليف الثقافية العربية التي سبقت الرواية في الظهور....

[10] ينظر: عبد الله إبراهيم، "السردية العربية "، المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء 1992.

[11] صلاح صالح ، "سرد الآخر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003 ،ص98.

وتحسن الإشارة –في هذا السياق– إلى وجود روايات عربية يحضر فيها الغربيون بأعداد كبيرة ومتنوعة "كنجمة أغسطس" المزدحمة بمجموعات العمل الروسية والسويدية، أو الجم وعات الكبيرة من جنود المستعمرين في الروايات التي تناولت قضايا النضال الوطني وحروب الاستقلال. إن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، فقد كان الروائيون "يشعرون أن في الشخصية دائما شيئا شيّقا"[12]، وفي هذا السياق يماهي "هنري جيمس" بين الشخصية والأحداث التي تصير الرواية رواية بدونها "فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية"[13]، وتذهب "فرجينيا وولف" إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد "أن جميع الروايات تعالج الشخصية، وأن الشكل الروائي –هذا الشكل الأخرق– كثير الكلام، غير الدرامي، الثري المرن الحي إلى هذا الحد. قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بأمجاد الإمبراطورية البريطانية"[14]. الروايات العربية التي تتناول شخصيات غربية تقوِّلُ هذه الشخصيات نظرتنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسي، وليس النظرة الموضوعية التي يلتزمها الغرب تجاهنا، فتلك النظرة –المفترضة– حاولتها روايات غربية تناولت المشرق العربي كـ" رباعية الإسكندرية" " للورنس داريل"، و"الغريب" "لألبيركا مو"، و"جنة على نهر العاصي"" لموريس باريس"...على سبيل المثال، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ الروايات العربية المدروسة تتضمن مقادير مهمة من الموضوعية في معاينة نظرتنا إلى الغرب ونظرته إلينا. وتبين الرسومات التالية بعض الشخصيات الغربية في الروايات العربية:

[12] جيمس كونراد، فرجينيا وولف، لورنس، لبوك. "نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث"، ت.أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1971، ص171.

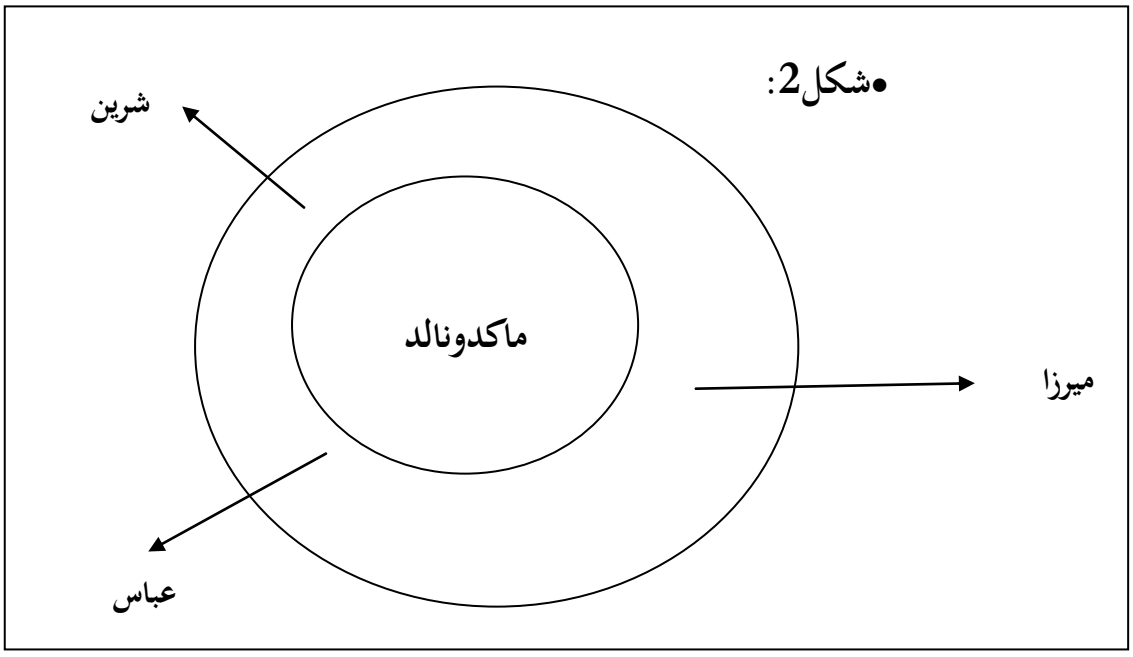
[13] نفسه، ص181.

[14] نفسه،ص181.

- الرواية:"مسك الغزال"[15] ← الشخصية: "سوزان" ← الصفة: أمريكية.
- الرواية: "اللاّز"[16] ← الشخصية:"الضابط" ← الصفة:فرنسي.
- الرواية:"متاهة الأعراب في ناطحات السراب"[17] ← الشخصية:"كريستوفر كولومبس" ← الصفة:أمريكي.
- الرواية: "مدن الملح"[18] ← الشخصية:"هاملتون" ← الصفة:إنجليزي.
- الرواية: "فساد الأمكنة"[19] ← الشخصية:"نيكولا" ← الصفة:روسي
- الرواية: "سباق المسافات الطويلة"[20] ← الشخصية:"بيتر ماكدونالد" ← الصفة:ضابط سابق في البحرية البريطانية

والرسومات التالية تمثل علاقة "ماكدونالد" بباقي الشخصيات:

•شكل2:



[15] حنان شيخ "مسك الغزال" ،دار الآداب، بيروت،ط1، 1988.

[16] الطاهر وطار، "اللاّز"، دار ابن رشد، بيروت،ط4، 1983.

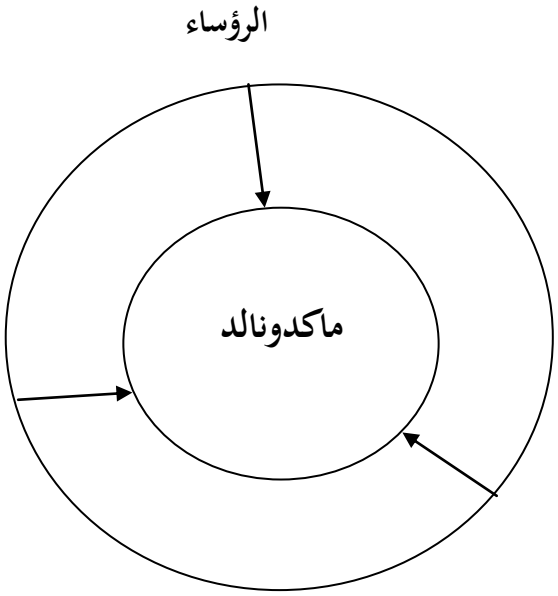
[17] مؤنس الرزاز، "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت، ط1، 1986.

[18] عبد الرحمن منيف، "مدن الملح"، خماسية (التيه)، 1984، (الأخدود) 1985، (تقاسيم الليل والنهار) 1989، (المنبت) 1989، (بادية الظلمات) 1989، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط10، 2003.

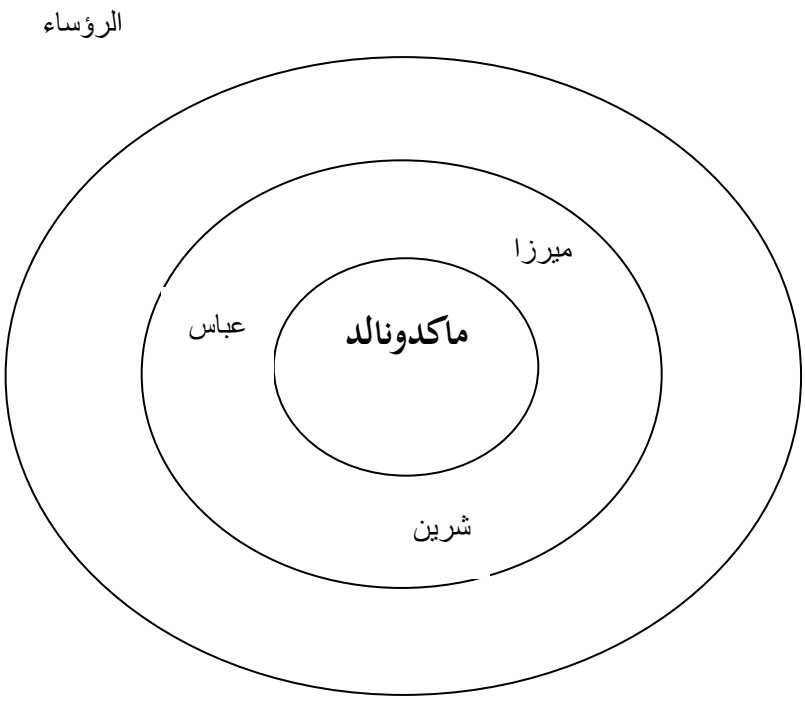
[19] صبري موسى،"فساد الأمكنة"، دار التنوير ودار المثلث، بيروت، ط2، 1982.

[20] عبد الرحمن منيف، "سباق المسافات الطويلة"، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط4، 2000.

•شكل3:



•شكل4:



وبناء عليه، نستخلص أن ملامح الشخصيات السابق ذكرها وسيرورتها الحياتية المختلفة داخل الروايات، تتشارك في قواسم كثيرة وإن تنوعت صياغتها الفنية، وتفاوت إتقان رسمها من رواية لأخرى. والنتيجة هي أن الشخصية الغربية في الرواية العربية ليست أكثر من تجسيد حي لفكرة الهيمنة الاستعمارية على المنطقة العربية خلال المرحلة الجديدة من مراحل الاستعمار، ولم يخرج هذا الإطار إلاّ الشخصيات الغربية التي تنتمي إلى دول غربية لم تدخل المنطقة العربية عبر الجيوش والعلاقات الكولونيالية، مثل "نيكولا" الروسي في "فساد الأمكنة" والعالِم النرويجي، والبلغار العشرة واليونانيين في "سباق المسافات الطويلة".

ولا شكّ أنّ نضج الوعي السياسي الذي تكوّن لدى بعض الروائيين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، هو الذي مكّنهم من وضع أيديهم على أهمّ المكامن الموجعة في العلاقات التاريخية الطويلة مع ، وأنّ النضج الفني الخاص بامتلاك تقنيات الفن الروائي، هو الذي أخرج تلك الشخصيات من صياغتها النظرية والتجريدية المحتملة، وهو الذي منحها النبض الحي بالحضور والتمتع بالحضور الفني القوي أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى في الرواية العربية والعالمية[21].

ثالثا: الرواية ومستويات استجابة المتلقي.

وُلدت الرواية اقتراحا لتجسيد فكرة السّرد التي يمكن أن تكون خفية، أو عصيّة على التّبيين والمتابعة في الفنون الأخرى، فاللغة التي يمكن عدّها تجسيدا حيّا للوعي، أو الوعي متجسّدا، لا تجد ما يمنحها الحياة والسّيرورة بوصفها سيرورة للوعي. مثلما تجد ذلك في السّرد الروائي الذي استطاع كسر رتابة التكرار، والخروج من عمقه على مستوى

[21] "سرد الآخر"، مرجع سابق الذكر،ص133-134.

الأداء اللغوي والإيقاعي في القصيدة التي ارتبط بناؤها بتكرار الإيقاع والقافية والروي، وتكرار المعنى في أحيان كثيرة، فجاء السّرد لجعل الوعي يخرج

3-1- تطوّر الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي: يصعب تقدير المسافة التي يمكن الاندفاع فيها بخصوص جعل تاريخ التلقي في الثقافة القديمة، تاريخا لنشوء الفن الحكائي وصولا إلى شكل الروائي العربي المعاصر، أو تاريخا لنشوء هذا الفن، أو ذاك، والأبحاث الغربية المعاصرة التي افتتحت هذا الميدان الخصب في العلوم الإنسانية، وبدا أنّها أشبعته بحثا وتفصيلا يبدوان فائضين عن الحدود، جرى كلّ شغلها بمعزل عن الثقافة العربية، وتاريخها، وخصوصيات تطوّرها، وما يجري الآن من تفكير منظّم وشغل دؤوب في قضايا التلقي لا يخرج عن إطارين كبيرين يتولّد أحدهما عن الآخر، التلقي وقضاياه الكبرى ومعظم ما يدور في فلكه والرواية ومستويات استجابة المتلقي[22].

3-2- الرواية والتلقي: عُوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدبا عاميا لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية التي كان يتصدّرها الشعر، وقد كتبت أساسا من أجل تسلية العامة، ولذلك توجّهت في بداياتها إلى مخاطبة هذا القارئ العام، وبديهي أنّ الصورة لم تبق ذاتها، فالقارئ العام تطوّر، والرواية تطوّرت، ولم يبق من خلال هذا التوجه إلى تسلية العامة إلاّ ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكّل الفنّ الروائي، ولذلك صارت الرواية تخاطب قرّاء وليس قارئا عاما واحدا، وعلى الرغم من استعمال تعبير القارئ النموذجي[23] لدى "أمبرتو إيكو" في أفعال تلقي النص الحكائي، فإن هذا التعبير يفتقد تحقّقه الفعلي لدى البحث عنه في المستوى الواقعي أثناء عملية القراءة، إنّ هناك إمكانية

[22] نفس المرجع السابق،ص16-17.

[23] "القارئ في الحكاية"، "أمبرتو إيكو"، ت "أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء-،ط1، 1996 ،ص77.

نمذجة أنماط القرّاء الذين تخاطبهم الرواية، بينما يمكن وضع تعبير " القارئ النموذجي ضمن خانة المفاهيم المجرّدة بسبب استعصاء ذلك على التعيين ضمن خانة الواقع[24].

إن تعدد المستويات الكلامية في الرواية، ونزوعها البدئي إلى محاولة قول أي شييء وكلّ شيء أمران يفرضان عليها التوجّه إلى مستويات من القراءة والقرّاء، فهي تضمّ عددا من "الأنماط التأليفية الأسلوبية التي يتفكّك إليها العمل الأدبي عادة، أي السّرد الأدبي المباشر للمؤلّف، وأسلبة السّرد الحياتي اليومي الشفوي، وأسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة كالرسائل والمذكرات، وهناك الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي الخارج عن نطاق الفن (المحاكاة الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الأثنوغرافي والوثائق الرسمية وضبوط وتقارير ومحاضر، وهناك أيضا كلام الأبطال المفرد أسلوبا"[25] وإلى جانب هذه الأنماط التأليفية الأسلوبية التي نجدها في كلّ رواية، نجد أن الطبيعة الحوارية للكلمة عموما والكلمة الروائية خصوصا[26] تفرض أيضا عددا من القرّاء، أو في الحدّ الأدنى، عددا من المخاطبين المحتملين وعددا من المستويات الفعلية، وليس الاحتمالية للتلقي.

إنّ ما سبق عرضه يدعونا إلى التفويض في مستويات الاستجابة الخاصة بالمتلقي، انطلاقا من الفرضية التي تؤدي بما يشبه الحتمية إلى أنّ فعل القراءة بمجرّد حدوثه يطرح استجابة ما، من جانب المتلقي، بغض النظر عن طبيعة المادّة المقروءة، والإشارة واجبة إلى أنّ إسقاط دور المادة المقروءة من حسابات فعل التلقي، هو مجرّد إسقاط افتراضي في سبيل المزيد من التحيز لصالح أفعال التلقي، وإضاءة ما يمكن أن يضاء منها، بحيث نستطيع أن نصنّف استجابة القارئ في عدد من المستويات التي يقبل بعضها التراتب

[24] صلاح صالح، "سرد الآخر" ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ، ط1، 2003،ص17.
[25] ميخائيل باختين، "الكلمة في الرواية" ، ت.يوسف حلاق، وزارة الثقافة،دمشق،ط1، 1988،ص9-10.
[26] نفسه، ص34.

الشاقولي، ولكن من الصعب إخضاعها كلّها إلى هذه الصيغة، ولذلك لا بدّ من الإشارة إلى أنّ التراتب المقترح ليس تراتبا شاقوليا بالضرورة، رغم محاولة السير به باتجاه المستويات التي يفترض أن تحقّق فيها الاستجابة حالتها المثلى والمستويات هي: ويمكن تلخيصها في الجدول الآتي:

3-3- مستويات القراءة:

المستوى	شرحه	أمثلة
1- **القراءة السلبية**	• بوصفها مجرد عمل من أعمال الاستجابة، تُرمى بمقادير كبيرة من السّلبية إذا عُدّ القارئ مجرّد إناء يمتلئ بما يلقى فيه، والحقيقة أنّ هذا المستوى المتدني من أفعال القراءة والتلقي، نستطيع العثور عليه في قراءة المناهج المدرسية التي تتبع الطرائق التقليدية في التعليم، وفي قراءة التسالي، أي لا تشكل عملية القراءة إلاّ نوعا من التلقين والتعبئة بمعناها الآلي، ويقتصر تفاعلهم على الثناء والاندهاش بما اطلعوا عليه.	-ا لكتب المدرسية -الممارسات الدينية -كتب الأحاجي والتسلية. -بعض قصص الأطفال.
	• تنجم عن التباس موقف القارئ من المادّة المقروءة، بحيث يدفعه ذلك	-الشروح

2–القراءة الإشكالية	إلى الاستعانة بالآخرين يُنيبهم ضمنيا من أجل أ، يتّخذوا عنه موقفا، أو يساعدوه في اتخاذ موقف، ويمكن أن تجري الاستعانة بشكل شفهي مباشر، عبر اللّجوء إلى قارئ آخر، أو أستاذ في الأطر المدرسية . • وفي هذا الإطار نجد فرعين متراكبين شاقوليا من مستويات التلقي لدى القارئ: المستوى الأوّل الناجم عن التعامل البدئي مع المادة المقروءة، والثاني الناجم عن مقدار من التفاعل الذي أدّت إليه عمليات الاستعانة بقراء آخرين مارسوا شغلا إضافيا، أو إضاءة إضافية على المادة المقروءة سابقا.	–التفاسير –المتابعات الدراسية –الدراسات النقدية
3– تمثّل المادة المقروءة.	• هذا المستوى تجسيد للحالة المثلى التي تنشدها كلّ عمليات القراءة، "فأثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكلّ عمل، ولذلك نبه علم ظواهر الفن إلى أنّ قراءة العمل الأدبي يجب أن تتوجه إلى فهم النص فهما أبعد مما يبدو عليه[27].	**–الطابع المدرسي التعليمي** **–التعليم بمعناه الأشمل.**

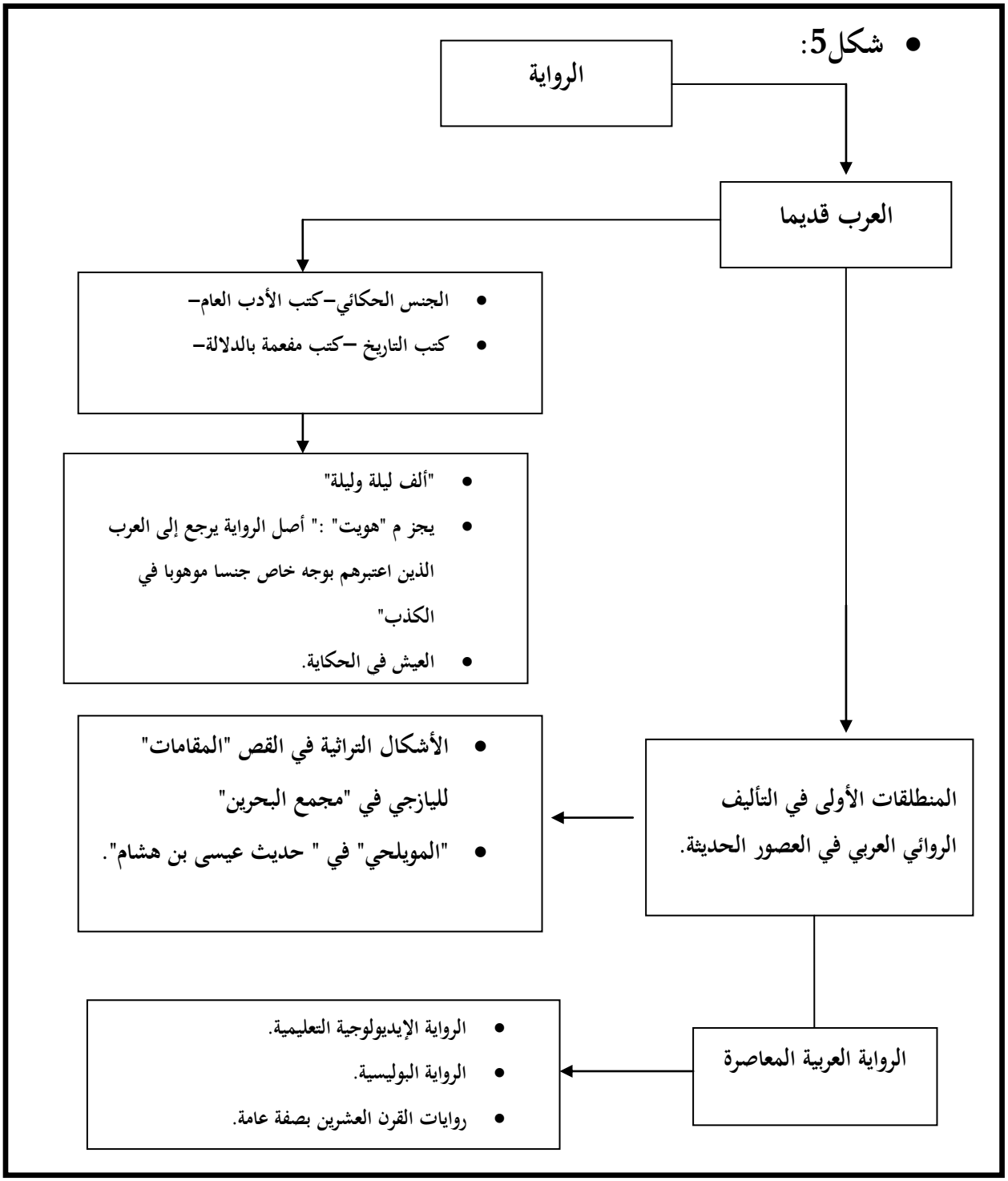
[27] Wolfgang Iser « L'acte de lecture,théorie de l'effet esthétique ». Traduit par Evlyne Srnyces Pierre Mardage,Bruxelles 1985,P47

4- القراءة التي تؤدي إلى تغيير جزئي أو كلّي في وعي المتلقي ومواقفه العامّة من نفسه ومن الحياة	• وتلعب المادة المقروءة دورا حاسما في تشكيل استجابة المتلقي عبر هذا المستوى.	**-التصورات والأفكار الإيديولوجية والسياسية.** **-تشكيل الذائقة الفنية.**
5-الاستجابتان الجمالية والنقدية الفلسفية	• هاتان الاستجابتان يمكن وضعهما في مستوى واحد من ناحية الماهية. ومن ناحية طرائق التجسيد التي تتخذها، ويمكن عدّها أيضا تفريقا للاستجابة السابقة التي تدخل في إطار تشكيل وعي المتلقي وذائقته الفنية. ففي إطار الاستجابة ذات الطابع الجمالي نجد أنّ " العمل الأدبي له قطبان، فني وجمالي، الفني يهتم بالنص...ومن هنا لا يوجد النص إلاّ من خلال عملية تحقيق وعي يتلقّاه، ويتلقاه فقط أثناء تناول العمل الأدبي، ولذلك يجب أن لا نتكلّم عن عمل أدبي إلاّ من خلال تكوينه داخل القارئ، فالعمل الأدبي هو تكوين النص داخل وعي القارئ."[28]	**-الرسائل.** **-المناظرات.**

3-4- الرواية العربية والتلقي: من الصعب تحديد انطلاقة دقيقة للرواية العربية في شكلها الناضج المعاصر، بسبب تداخل البدايات حول صلاحية انضمام النماذج السردية المؤلّفة في أواخر القرن 19م وبدايات القرن العشرين إلى فن الرواية، كما أنّ هناك خلافا عميقا بشأن نسبة الرواية العربية المعاصرة بوصفها جنسا أدبيا، إلى أحد

[28] نفس المرجع السابق، ص 49-50.

مصـــدريها الرئيســـيين: الأشـــكال الســـردية العربيـــة القديمـــة، والروايـــة الغربيـــة، وتوجـــد أربـــع اعتبـــارات تجعـــل تنـــاول الروايـــة العربيـــة المعاصـــرة بوصـــفها امتـــدادا أو تطـــوّرا طبيعيـــا لأشـــكال سردية عربية قديمة[29]، نلخصها في المخطط الآتي:



[29] صلاح صالح، "سرد الآخر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ، ط1، 2003، ص22.

رابعا: الرواية والمنظور الألسني:

تكمن أهمية التناول الألسني للرواية في الطبيعة الكلامية لهذا الفن، والرواية بوصفها فنا لغويا، تتمتع –أو من الضروري أن تتمتع– بما اعتاد الشعر أن يتمته به من دراسات ومقاربات منهجية[30]، و" طالما تهتم الشعرية بقضايا البنية اللسانية تماما مثلما يهتمّ الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أنّ اللّسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللّسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزءا من اللّسانيات."[31]، وسواء عُدّت الرواية حالة جزئية تنضوي في خانة الشعرية، أو تمّ النظر إليها مثلما نظر إليها باختين بوصفها شعرية بكليتيها، فمن الطبيعي إيلاء جانبها الألسني أهميته المناسبة، ولأنّ الرواية وجود لغوي ، لا بد للدراسة من أن تحاول تبيان ما يجعل أية رسالة للفظية –بوصف الرواية رسالة لفظية– عملا فنيا[32].

أدّى اتسام لغة الرواية بالبساطة والابتعاد عن الزخارف والتعابير ذات الطبيعة التركيبية وسوى ذلك ممّا هو معهود في لغة الشّعر، إلى جعل الرواية في منأى عن مجمل المناهج التي تنحو منحى تحليليا أو تفكيكيا، انطلاقا من أن تحليل ما هو واضح ومبسّط لا يقدّم لنا شيئا ذا أهمية، خلافا لما يقدّمه تحليل المادّة النصية المركبة، أو المعقّدة التي يصعب التعامل معها بالشكل المنشود من غير تحليلها إلى عناصرها ووحداتها البدئية المكونة منها بالأصل.

وسمة البساطة المعنية تنطبق إلى حدّ بعيد على أنماط عدّة من التأليف الروائي، كالرواية التاريخية والبوليسية والرواية ذات التوجهات والمضامين الاجتماعية والسياسية،

[30] جيمس كونراد، فرجينيا وولف، لورنس، لبوك. "نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث"، ت.أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1971،ص16.

[31] رومان ياكوبسون، "قضايا الشعرية"، ت.محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص24.

[32] ميخائيل باختين، "الكلمة في الرواية"، ت.يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.ص8.

وحتى ما يسمّونه أحيانا رواية الشخصيات تظلّها سمة البساطة، ولكن بقية التآليف الروائية التي تعتمد اللغة المركّبة هي التي تشعرنا بالحاجة إلى إخضاعها للتحليل وسواه من المناهج والعمليات النقدية الأخرى[33].

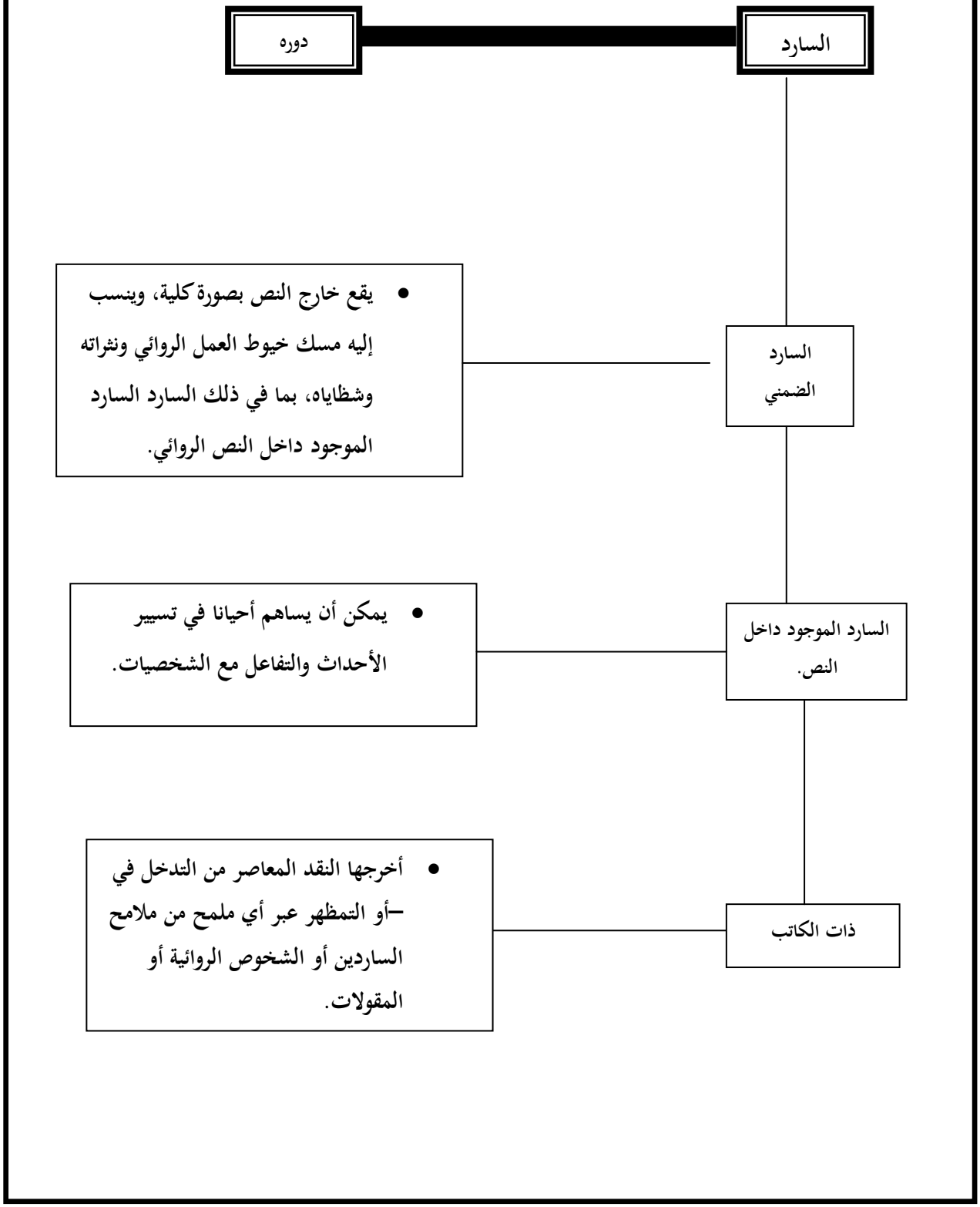
يصعب التعيين الدقيق للمسارين اللذين انصب عبرهما الاهتمام الألسني المباشر بالسرديات: مسار التأليف الروائي، ومسار الشغل الألسني على النصوص الروائية، والمؤكّد من الناحيتين المنطقية والفعلية، هو أسبقية التأليف الروائي على الأبحاث المشتغلة عليه، من الناحية الألسنية وغير الألسنية، فقد ظهرت "موبي ديك" التي تبتدئ سيرورتها السردية بما يشبه الدرس الألسني البحت، في منتصف القرن 19م، وتأخذ ظهور التوجه العلمي للدراسات الألسنية المعاصرة حتى بداية القرن 20م، إذا تم عد محاضرات "دوسوسور" المنطلق الأساس لهذه الدراسات.

4-1- الأنا والآخر عبر ضمائر السّرد: من النادر أن نجد شغلا رصينا على السرد الروائي عزف عن تناول ضمائر السّرد وتنوعها ودورها في منح العمل الروائي مزيدا من الجاذبية، أو دورها من منح العمل الروائي مزيدا من الجاذبية، أو دورها الآخر المحتمل في تقليص مساحة الاجتذاب الجمالي وإضعافه...

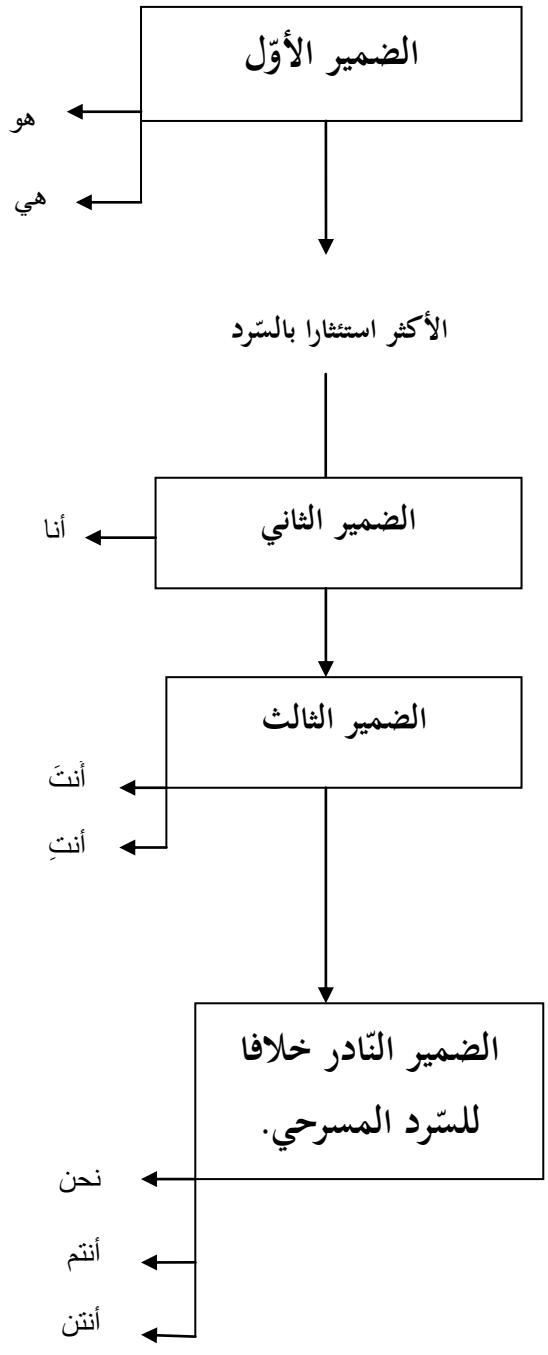
والأصل في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راوٍ عليم بكلّ شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر ممّا يعرفون. كما في سرود الملاحم الكبرى والمآسي المسرحية الإغريقية والشكسبيرية، والرواية التاريخية والبوليسية على سبيل المثال، ومع التطوّر الثقافي الشامل، وتطوّر تقنيات السرد الروائي، وتطوّر الشغل النقدي، تشظّى السّارد العليم، أو اختفى لصالح ثلاثة ساردين أساسيين، كل منهم يضمر الآخر، نجملهم في التخطيط التالي :

[33] صلاح صالح، "سرد الآخر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص55، 56، 57.

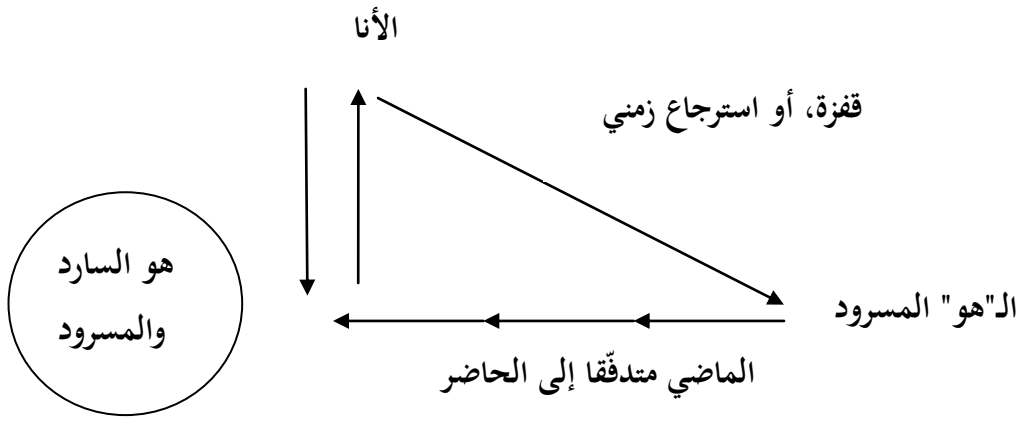
- **شكل6:**


السارد
دوره
السارد الضمني
يقع خارج النص بصورة كلية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الروائي ونثراته وشظاياه، بما في ذلك السارد السارد الموجود داخل النص الروائي.
السارد الموجود داخل النص.
يمكن أن يساهم أحيانا في تسيير الأحداث والتفاعل مع الشخصيات.
ذات الكاتب
أخرجها النقد المعاصر من التدخل في –أو التمظهر عبر أي ملمح من ملامح الساردين أو الشخوص الروائية أو المقولات.

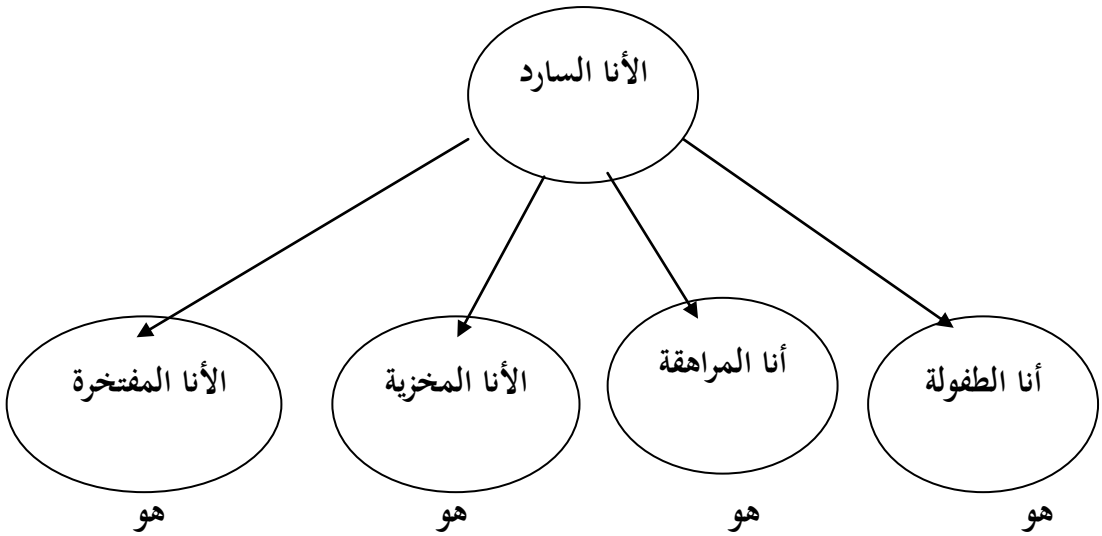
شكل 7:


الضمير الأوّل
هو
هي
الأكثر استئثارا بالسّرد
الضمير الثاني
أنا
الضمير الثالث
أنتَ
أنتِ
الضمير النّادر خلافا للسّرد المسرحي.
نحن
أنتم
أنتن

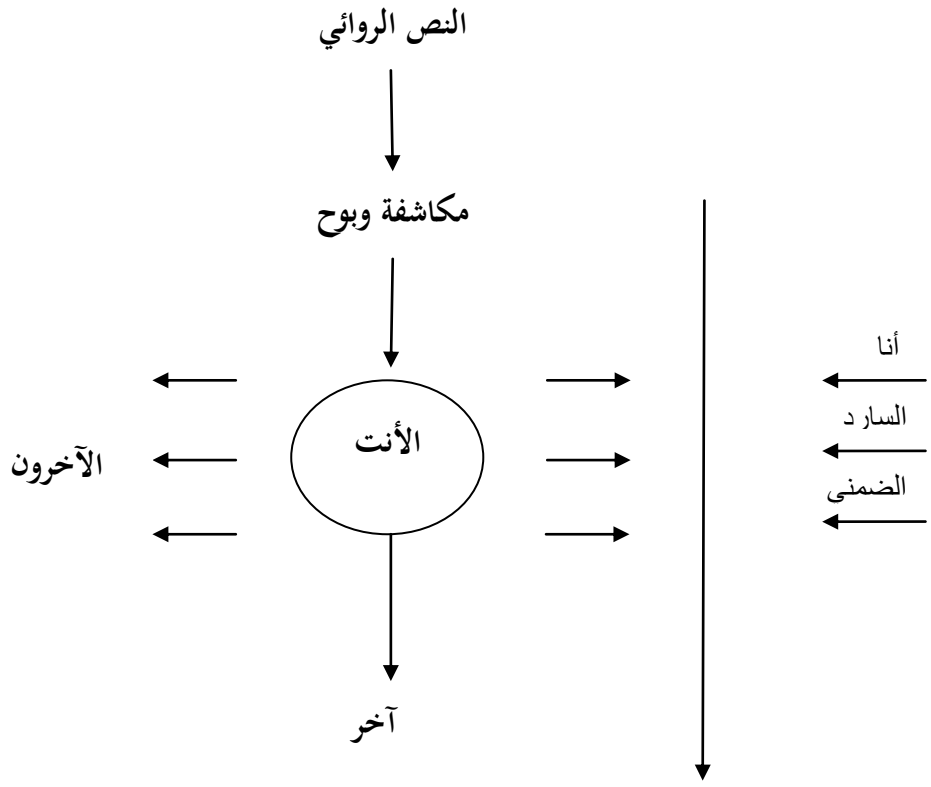
شكل 8:


الأنا
قفزة، أو استرجاع زمني
هو السارد
والمسرود
الـ"هو" المسرود
الماضي متدفّقا إلى الحاضر

- شكل 9:


الأنا السارد
الأنا المفتخرة
هو
الأنا المخزية
هو
أنا المراهقة
هو
أنا الطفولة
هو

- **شكل 10:**



4-2- السرد بألسنة شخصيات متعدّدة: عُدّ سرد أحداث الرّواية، أو الحدث الرئيسي فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي يروي كلّ منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص قفزة نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين التقني والفلسفي، إذ استطاع فنّ الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر، والانحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح، في مقابل الأحادية و الانغلاق[34].

[34] صلاح صالح، "سرد الآخر"، مرجع مذكور، ص68-69-70.

ويعني السرد بألسنة عدّة شخصيات أن كلّ شخصية روائية والتي تشترك في رواية الحدث الواحد، تؤدي دور الأنا ودور الآخر بصورة جلية، من غير أن يكون هناك توازن صارم في القسمة الفنية والمضمونية بين أدوار الأنا والآخر، حيث يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من اثنين.

ولم تكن الرواية العربية في معزل عن سرد الأحداث بألسنة عدد من الشخصيات، وربما كان السبق في هذا الإطار لرواية "البحث عن وليد مسعود" لـ"جبرا إبراهيم جبرا" الذي ترجم "الصخب والعنف" إلى العربية، ففي رواية جبرا تتناوب الشخصيات الرئيسية ليتحدّث كلّ منها بضمير الأنا عن علاقته بوليد مسعود و بالآخرين.

4-3- السرد بطريقة الحوار الداخلي "المونولوغ أو تيار الوعي": ينفرد هذا النمط من السرود بما يمكن أن نسميه تنويعا على وتر الأنا، حيث يجري تقليب الأنا أو تقلّبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكلّ منها أن يتّخذ لُبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها، أو لِأنا خاصة بالآخر، خلال برهة سردية واحدة، فكأنّ السرد بهذه الطريقة يشبه إحدى لعب الأطفال التي تتشكّل من حلقة، أو كرة بعدّة ألوان، وحين يدوّرها الطفل تلتبس الألوان فيما بينها لتشكل لونا واحدا مكوّنا من امتزاج الألوان جميعها، فيزيائيا وليس كيميائيا، في حالة التدوير بسرعة مناسبة، ثمّ تعود الألوان إلى تمايزها عن بعضها في حالة التقليب، أو التدوير البطيء، وتعود للالتباس والامتزاج فيما بينها، أو العكس وفق سرعة التدوير[35].

4-4- الكتابة بلغة الآخر: بدأت هذه الكتابة تحتل مساحة مهمّة من المشهد الروائي العربي الراهن، وهناك ملامح من تسجيل بعض الروايات لبعض محاولات

[35] صلاح صالح، "سرد الآخر"، مرجع مذكور سابقا ،ص71.

شخصياتها في الانفتاح على الآخر والاتصال معه عبر استعمال لغته التي جاءت في أحايين كثيرة بواسطة إدارة الحوار

بالمحكيات العربية، كسعي بعض "الشوام" في "مدن الملح" إلى استعمال اللّهجة الخليجية، أو تسجيل "مدن الملح"[36] نفسها في "التيه" النطق العربي الأرمني "آكوب" بوصف ذلك النطق تمثيلا لنطق الأجيال الأولى من الأرمن الذين كان اتصالهم مع المنطقة العربية لا يزال في بدايات عهده.

4-5- سرد الأنثوية بلغة الذكورة والذكورة بلغة الأنوثة: في إطار الرواية العربية التي كتبتها الأنثى لتسرد أنوثتها، أشار الدكتور "عبد الله الغذّامي" إلى مفارقة مفادها أن الأنثى لجأت إلى استعمال لغة الذكر في سبيل إتقان التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية من جانب، وفي إطار تناقضاتها الراهنة، أو الدائمة مع الذكورة من جانب آخر، فقد مكّنها استعمال لغة الذكورة من امتلاك حرّية التعبير عمّا تريد بشكل أفضل، وأكثر دقّة ممّا لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية، وفي هذا السياق يوردُ الغذامي ما أوردته "أحلام مستغانمي" التي "وجدت أنّ التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى"[37].ويؤكّد الفكرة نفسها في موضوع آخر : "صار الحضور المذكر هو جوهر اللغة وتعمّقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها، وكلّما تصاعد المستوى اللغوي تعمّقت معه الذكورة فقمّة الإبداع هي الفحولة"[38].

[36] عبد الرحمن منيف، "مدن الملح" "خماسية التيه"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص434 وما بعدها.
[37] عبد الله الغذّامي، "المرأة واللغة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، و بيروت، ط1، 1996، ص49.
[38] نفسه، ص27.

ورغم رصانة هذه الأفكار، فإن الذهاب إلى وجود لغة يمكن أن تكون خاصّة بالأنثى في مقابل اللغة الرّاهنة التي أنتجتها، ورسّخت جعلها "كلّية اللغة" عشرات الآلاف من سنوات الطغيان الذكوري على المستوى الإنساني، هذا الأمر لا يصمد للتأمل والخوض المباشر في اللغة، فاللغة لا تزال مشتركا إنسانيا عامّا، تحكمها اعتباطية اختيار علامات الدّلالة على مختلف المداليل، على صعيدي الكلمات والوحدات الصوتية الأدنى كأصوات الحروف[39].

4-6- التعبير عن روح العصر واستعمال لغات عدة وليس مستويات لغوية:

يمكن الذهاب إلى أنّ روح العصر تكمن في التنوع الآخري الهائل الذي يتشكّل منه عالمنا الحالي، ويزيده إثارة، ويعاظم طرح تحدياته على الوعي التباساته المتواترة بالأنا والإشكالات الحضارية الراهنة المتمثلة في مجمل مآزق الهوية وأزمات الانتماء، وخصوصا في ظلّ هذه المتغيرات المتسارعة على الصعيدين المحلي والعالمي، والتي أدّت إلى نبذ ثوابت كثيرة كانت راسخة وقارّة في أعماق الإنسان، أوتفريغها من مضامينها، في أطر الانتماءات الوطنية والقومية والحزبية والإيديولوجية والدينية والمذهبية، وما إلى ذلك، فصار السؤال بشأن ماهية الأنا من غير إجابة شافية.

[39] دي سوسير، "محاضرات في الألسنية العامة"، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للنشر، 1986م، ص96 وما بعدها.

الفصل الثالث

مقاربات في الرواية العربية المعاصرة.

- أولا: الرواية وخطورة المشاهد الجنسية ومقتضياتها.
- ثانيا: المقاربة الجمالية للتلقي الروائي.
- ثالثا: تأويل وتفكيك رواية "السيدة دلاوي" "لفرجينيا وولف"
- رابعا: مكامن الشراكة الفكرية في روايات:
  أ/ " هكذا تكلّم زرادشت" "لنيتشه"
  ب/"حدّث أبو هريرة قال" "للمسعدي"
  ج/ "جبل قاف" " لعبد الإله بن عرقة"

الفصل الثالث: مقاربات في الرواية العربية المعاصرة.

أولا: الرواية وخطورة المشاهد الجنسية ومقتضياتها.

1-1- التحلية الجنسية.

1-2- خطر المشهد الجني في الرواية.

ثانيا: المقاربة الجمالية للتلقي الروائي.

2-1- الخطاب الروائي ومقاربات القراءة.

2-2- اِستراتيجيات القراءة.

2-2-1- التأويل والتفكيك.

2-2-2- مبادئ التأويل.

2-3- رؤية الزمان والمكان في الرواية المعاصرة.

ثالثا: تأويل وتفكيك رواية "السيدة دلاوي" "لفرجينيا وولف"

رابعا: مكامن الشراكة الفكرية في روايات:

أ/ " هكذا تكلّم زرادشت" "لنيتشه"

ب/"حدّث أبو هريرة قال" "للمسعدي"

ج/ "جبل قاف" " لعبد الإلاه بن عرقة"

تطـوّرت الروايــة العربيــة خــلال القــرن العشــرين تطـوّرا ملحوظــا واســتقطبت اهتمــام القـراء والنقـاد علـى اخـتلاف مشـاربهم واتجاهـاتهم، ولم تـزدد مكانتهـا إلاّ تأكّـدا. لا سـيما في النصـف الثـاني مـن أواخـر القـرن الماضـي. كمـا تنوّعـت أسـاليب وتقنيـات كتابتهـا، واختلفـت أشـكالها وتعـدّدت أنواعهـا وتياراتهـا وصـيغ تقـديمها، حـتى صـارت فعـلا تسـتأهل نعتهـا بديوان العرب الجديد على غرار الشعر الذي ظل ديوان العرب طيلة قرون عديدة.

ومـا كـان للروايـة أن تحتـلّ هـذه المكانـة مـن الاهتمـام داخـل حقـل الإبـداع الأدبي والفـني والثقافـة العربيـة المعاصـرة بوجـه عـام، لـولا الإنجـازات المهمّـة الـتي حقّقتهـا علـى مسـتويات عـدّة تشـمل القصـة والخطـاب والـنص معـا، وتـرتبط ارتباطـا وثيقـا بنـبض الإيقـاع الـداخلي للحيـاة العربيـة في أبسـط صـورها وأعقـد تجلياتهـا، فحملـت بـذلك أحاسـيس الإنسـان العـربي وانفعالاتـه وانشـغالاته بقضـاياه اليوميـة والمصـيرية في مجـالات الاجتمـاع والسياسـة، بكـل ذلـك حققـت الروايـة ارتباطـا عميقـا بمعانـاة الإنسـان ومكابدتـه وتطلّعاتـه، وهي تتجسّد من خلال علاقاته بالسّلطات المختلفة...

لقـد عرفـت الروايـة العربيـة في تاريخهـا القصـير، مقارنـة مـع الشـعر ذي التـاريخ الطويـل ومـع نظيراتهـا الغربيـة الـتي سـبقتها إلى الظهـور، تطـوّرا كبـيرا، سـواء علـى مسـتوى الموضـوعات الـتي عالجتهـا أو التقنيـات والأسـاليب الـتي وظفتهـا في التعبـير. لقـد هيـأ لهـا هـذا التطـور المتحقـق في مسـيرتها القصـيرة مـوئلا مكّنهـا مـن ملاحقـة تحـولات المجتمـع العـربي الحـديث ومواكبـة صـيرورته، وجعلهـا بـذلك تقـدم بمـا لم تضـطلع بـه أشـكال أخـرى، همـس الشـارع العربي وفوضاه وقلقه العارم ومختلف أحاسيسه وطموحاته.

لم يكـن مـن الممكـن أن تنفـرد العربيـة بهـذه السـمات بالمقارنـة مـع غيرهـا مـن الأشـكال التعبيريـة، لا سـيما في النصـف الثـاني مـن القـرن العشـرين لـولا جمالياتهـا التعبيريـة، وأسـاليبها

الفنية التي ظلت تتطور مع الصيرورة والتقنيات التي استخدمتها في تجديد عوالمها، وهي تسعى إلى مواكبة تطور المجتمع العربي وتحوّلاته، وهذا ما سنتوقف عنده من التفصيل في مراحل فصل هذه الأطروحة[1].

أولا: الرواية وخطورة المشاهدة الجنسية ومقتضياتها.

1-1- التحلية الجنسية: باعتبار الجنس يشكّل مساحة شديدة الأهمية والإثارة والحساسية في حياة الكائن البشري، والرواية من خلال سعيها لمواكبة الحياة، وطرح التنوع والإثارة، تعرض على صفحاتها بعض المسائل ذات الطابع الجنسي، ولكن تناول المسائل الجنسية في الرواية العربية المعاصرة، يتجاوز عدّها من التنوع الذي يشكل الحياة، ويجعل من هذه المسائل وسيلة رئيسية لاجتذاب القارئ فنجد بعض الروايات لا يضم في طياتها أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل الجسدية، على غرار كثير من الأفلام السينيمائية التي يمكن أن يقحم سياقها مشهد جنسي لمجرّد تحقيق المزيد من جذب المتفرّجين إلى شباك التذاكر.

تعميم إقحام المسائل الجسدية على سياقات الروايات العربية المعاصرة عملية غير واردة، وخصوصا فيما يتعلّق بنماذجها المتقدّمة، ولكن هذا الإقحام علامة مائزة لبعض الروايات التي تجد تناول الجنس وسيلة وحيدة لجذب القارئ بسبب عجز هذا "البعض" عن اجتذاب القارئ بوسائل أخرى، وما نذكره في هذا السياق مجرّد توصيف، ولا يعني حكم قيمة، وخصوصا من الناحية الأخلاقية حسبما يمكن أن يستقي من السياق، ومع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملحوظة في التفريق بين الدرجة التي يتحوّل عبرها التناول

[1]" الرواية العربية-ممكنات السرد-" ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر،11-13 ديسمبر 2004، دولة الكويت2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ص131، نسخة مجانية توزع مع العدد 359 من سلسلة عالم المعرفة يناير2009.

الجنسي إلى إقحام لمجرّد اجتذاب قارئ معين، والدرجة التي يظلّ عبرها هذا التناول واحدا من العوالم الموجودة موضوعيا في حياة الإنسان، وخصوصا أننا لا نعني إطلاقا بما يقع في إطار الابتذال الجنسي، وما يسمى "الرواية الرخيصة". وما يضع هذه الصعوبة في مقدّمة الموضوع أنّ روايات أجمع الدّرس النقدي العربي على وضعها في طليعة ما تفخر به الرواية العربية لم تقرأ إلاّ بسبب ما تتضمّنه من مشاهد جنسية حية وكثير ممن قرأها لم يتذكر منها إلاّ مقاطعها الخاصة بالجسد، كموسم الهجرة إلى الشمال، والخبز الحافي،...

الروايات التي سعت إلى مخاطبة القارئ من خلال الجنس، بوصفه أبرز المكبوتات التاريخية في المنطقة، لا يمكن وضعها في خانة واحدة من حيث طريقة تملّق القارئ والمساحة التي يشغلها هذا التملق ضمن المكوّنات الكبرى للحكي في الرواية، وفي هذا السياق اتجاهان بارزان:

يتمثل **الأول** في الروايات التي كتبتها كاتبات جعلن تهديم جدران ما يسمى 'الحجرة السّرية للمرأة' والمبالغة في شجاعة الاعتراف والمكاشفة، سبيلا لاجتذاب القارئ تحت دعاوى الانتصار للمرأة بوصفها قضية، كما في بعض أعمال "غادة السّمان، حنان الشيخ، ليلى بعلبكي، نوال السعداوي..."وغيرهن كثير.

ويتمثل **الثاني** في بعض الروايات التي كتبها كتاب ذكور، ويتصدّرها عملا "حيدر حيدر" في "الزمن الموحش"، و"وليمة لأعشاب البحر"، والمتشابهة –حسب رأي النقاد– مع "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وسيّرها الكتاب في مستووين رئيسين: توثيق جوانب من تجربة بعض الاتجاهات في الحزب الشيوعي العراقي، وجوانب من الحياة اليومية التي يعيشها مدرسون عرب عراقيون وسوريون ومصريون في إحدى المدن الجزائرية، حيث ينغمس الجميع في هذا المستوى في دوامة من الممارسات التي يصل بعضها حدّ

البذاءة، كما في علاقة المصري "مرسي" و "فلّة بوعنّاب" إحدى أبرز الشخصيات الموجودة في الرواية[2].

ولا بد من الإشارة إلى أن قصدية اجتذاب المتلقي بواسطة الجنس، تتدخّل أساسا في المساحة التي يشغلها الجنس داخل المحكي، أكثر ممّا تتدخل في طرائق التناول، وخاصة أن القدر الأعظم من هذه الطرائق سعى الاستثارة القصوى للمكنونات الشبقية لدى القارئ كما في العلاقة التي تستغرق أكثر من ثلث صفحات الرواية في "الياطر" بين "زكريا وشكيبة"[3] على سبيل المثال، ويصل الأمر في رواية "الخيول" "لأحمد يوسف داود" إلى حدّ تحويل عملية اغتصاب بشعة إلى ممارسة جنسية والنص الروائي قدّم المشهد مفعما بعناصر الاستثارة والشّبق بدلا من تصويره بشكله الآخر "القبيح" حسبما يقتضي سياق الأحداث في الرواية، وخاصة أنّ ذلك أدى إلى موت المرأة[4]. مع ملاحظة أخيرة تتعلّق بعد كل ما يمكن أن يلجأ إليه الروائي لاجتذاب المتلقي مشروعا في التأليف الروائي[5].

إنّ "الكلام" و"الهذيان" و"الخطابات المنظمة" و"المناجاة" و"الصراخ" وكل أشكال الخروج من الذات والالتحام بالآخر تخفي – بشكل واع أو لا واعٍ، إرادي أو لا إرادي- استراتيجية خطابية منظمة لأنماط الظهور اللفظي للمضامين التي نطلق عليها عادة الإيديولوجيا، أي القيم كما يتم تجسيدها في وحدات أو وقائع سلوكية يحكمها نسق ما. إن هذا التنظيم الخفي للوحدات المرئية، أي الوحدات المدركة عبر الخطية اللسانية، يقودنا من جديد إلى التساؤل عن تجليات موقع كل طرف من أطراف "العملية الجنسية" داخل

[2] حيدر حيدر،"وليمة لأعشاب البحر"، دار ورد للطباعة والنشر والتوسيع، دمشق، سوريا، ط6 ، 1998

[3] حنا مينه، "الياطر"، دمشق، ط1، 1972.

[4] أحمد يوسف داود، "الخيول"، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1976،ص94.

[5] "سرد الآخر"، مرجع سابق الذكر، ص37 إلى 39 نقلا بتصرف.

المشاهد التي تزخر بها الرواية، سواء أتعلق الأمر بوصف مباشر للفعل الجنسي أم باستبطان يحيل على أفعال سابقة أو أفعال مسقطة أو قابلة للإسقاط.

إنّ الرغبة في قراءة الفعل الإنساني عبر "مقتضيات الجسد الحسية" هي التي أدت بهذا الجسد، كما سبق الإشارة إلى ذلك إلى أن يكون هو مادة السرد الأولى والأخيرة. إنّ النقطة التي تتولد انطلاقا من الموضوعات، تماما كما تتولد الآهات والأنات المريضة والصحيحة على حدّ سواء.

إن التعامل مع الجسد من هذا الموقع، معناه أننا نسير في اتجاه التعامل مع الوحدات النصية باعتبارها وحدات تندرج ضمن خطاب الإغراء بمفهومه الإيروسي. فاللغة التي تصوغ لفظا ما ينتجه الجسد إيماء (حركية) لا تقف عند حدود نقل ما يجري، إنها تتخلّص من "تركيبها" و"حرفيتها" و"مباشرتها" لكي تقود المتلقي إلى الارتكاز على شعرية "مايجري" من أجل تأسيس "استيهامات الفعل المقبل".

ولعلّ هذا النمط في الصياغة هو الذي يفسر الطريقة التي يبنى من خلالها "المشهد الجنسي" (تؤدي الصياغة الشعرية للوقائع إلى تنويع في قراءتها(. إن هذا المشهد يشتغل خارج الخطية السردية التي تبني أفقها انطلاقا من وقائع صغرى ينضاف بعضها إلى البعض الآخر لبناء قصة ما. إنه لحظة توقف داخل الحركة الكبرى للسرد من أجل بناء حركة سردية أخرى تمنح "وقائعها" من استيهامات الكلمات والتراكيب التي تنضح جنسا ولذة، فعندما يتوقف السرد تتحرك الآلة الوصفية لتنزاح عن الخطية السردية لتقدم هذه الوقائع وصفا. إن الوصف في هذه الحالة يتحول إلى عنصر سردي، وفي الآن نفسه يخرج السرد عن مساره الأصلي ليلتحم بحركة الوصف. فمن خلال وصف العملية الجنسية، يتسلّل إلى النص عالم جديد لا تربطه بالعالم الذي تقدّمه الحركة السردية، من خلال

منطلقاتها الأصلية، أية صلة. إنه عالم آخر لا يمكن أن يدرك إلا من خلال قوانين التجربة الجنسية ذاتها[6].

ووصلا لما قطع، وعلى رأي "بنكراد سعيد"، فهذه القراءة لا تشكل إحاطة كلية بالوقائع المسرودة والموصوفة كما لا تدعي تقديم تأويل شامل ونهائي لأي من النصوص الروائية، إنها قراءة جزئية لا ترغب في الوصول إلى دلالة كلية ونهائية للنص. إنها تقف عند حدود بعينها، يتعلق الأمر بمساءلة مجموعة من "الوقائع المصية" وتحديد موقعها ووظيفتها ضمن البناء العام للنص الروائي.

إنها قراءة جزئية، لأن تأويل الوقائع تأويلٌ متحيّز. فلقد ولّدت القراءات المتعدّدة للنص فرضية تأويلية تقود إلى التركيز على عناصر بعينها ومساءلتها باعتبارها تشكل نسقا فرعيا ضمن النسق العام للنص الروائي.

وبالفعل، فإن التأويل هو في نفس الآن سيرورة في التكوين وفرضية للقراءة وإجراء تحليلي. فلا حديث عن تأويل جاهز، بل يعود الأمر إلى فرضيات للتأويل، وليس هناك تأويل مطلق، بل يتعلق الأمر بمسارات تأويلية. فالوحدات (الوقائع) لا تدرك إلا ضمن نسق بعينه، ولهذا فهي لا يمكن أن تؤول معزولة. وبناء عليه، يمكن القول إن تعدد الأنساق وتداخلها مرتبطان بتعدد المسارات التأويلية وتنوعها. فإذا كانت "الواقعية النصية" الواحدة قابلة لأن تدرج ضمن أنساق متنوعة وقابلة للقراءة وفق أسس متعدّدة، فإن التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنه يتخلّلها ويتعقب أنماط وجودها ويطاردها ليمسك بالبؤر التي تلوذ بها. إن كلّ تأويل هو استحضار لسياق، وكل سياق هو ذاكرة خاصة للواقعة وللملفوظ وللوحدات المعجمية[7].

[6] سعيد بنكراد، "النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا"، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص133-140، نقلا عنه بتصرف.
[7] نقلا وبتصرف عن نفس المرجع،ص109-140.

1-2-خطر المشهد الجنسي في الرواية: وما تجدر الإشارة إليه، هو أن توظيف الجنس في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، تقليد أعمى للغرب وكتابةٌ منافية للدين الإسلامي والأخلاق والآداب العامة، وهو خطرٌ على الفئة المراهقة، كونها لا تملك مفاتيح القراءة النقدية الواعية، كما أن التصوير الجسدي المفصل شبيه إلى حد بعيد بالتجسيد السينيمائي. وفي هذا دعوة إلى الشدود والزنا والآفات الاجتماعية المخلة بالحياء والخادشة بطرق غير مباشرة. لذا وجب على الأديب الذي يعبّر عن المجتمع وينقل الواقع كما هو أن يتوخى الحذر في التطرق إلى هذه القضايا وإن تفشت في المجتمع مثلما يتوخى الحذر في التطرق لشؤون العقائد والسياسات وكلّ الطابوهات.

ثانيا: المقاربة الجمالية للتلقي الروائي:

للحديث عن الخطاب الروائي وإشكالية التلقي، لابد من الوقوف على ما يطرحه هذا الخطاب من مسائل على مستوى التلقي باعتباره خطابا تواصليا كتابيا بامتياز، وذلك من خلال رصد الخصائص والسمات التي تميز مختلف عناصره ومكوناته، ومن خلال ضبط المستويات والأبعاد التي تكشف عن خصوصيته التواصلية.

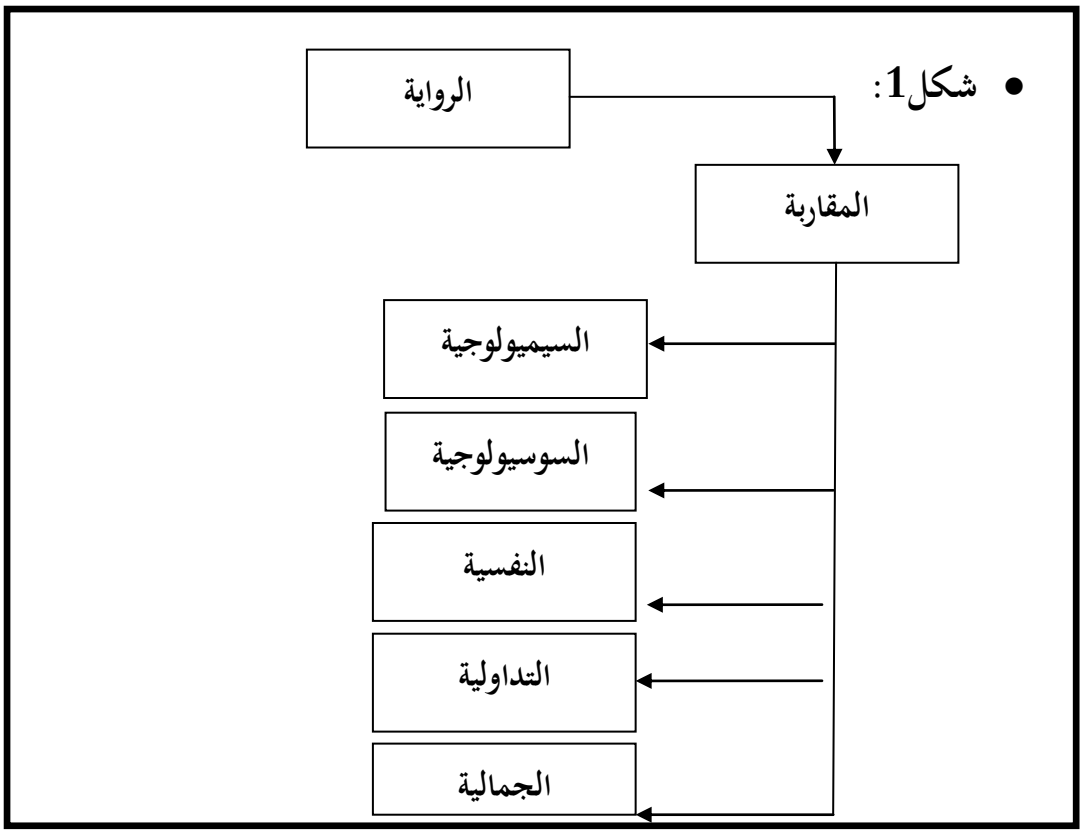
وإذا كانت التجارب الغربية قد تناولت مفهوم التلقي وحظي باهتمامها الكبير فإن النقاد والدارسين منذ "أرسطو" إلى الآن لا يقلون عن الممارسين الروائيين اهتماما بعملية قراءة الخطاب الروائي ومسألة تلقيه بموجب توسلهم بمقاربات قرائية ومناهج نقدية من حقول معرفية وعلمية متعدّدة ومتباينة، مما ترتب عنه ظهور مجموعة من القضايا والمشاكل النظرية والإجرائية والإبستيمولوجية التي انعكست على هذا الخطاب –أي الروائي- وإشكالات تلقّيه[8].

[8] محمد فراح، "الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي. نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي"، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص7-8.

لقد استمد فعل القراءة دلالته من مجموعة من الدراسات والأبحاث النظرية المعاصرة، باعتباره فعلا يقوم على مجموعة من المفاهيم والدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية واللغوية وغيرها، الأمر الذي تولد عنه ظهور مجموعة من المقاربات القرائية التي تعاملت مع الظاهرة الروائية إمّا باعتبارها نشاطا نفسيا أو استجابة داخلية، وإمّا باعتبارها ظاهرة اجتماعية وتاريخية، أو بمثابة تمظهرات حركية لمعطيات لغوية وثقافية ومعرفية. فالظاهرة الروائية شكّلت محور اهتمامات قرائية متعدّدة ومتنوعة، فإذا كانت خاصية الرواية توجد في كل ذلك، فإن ذلك ما جعل من الفن الروائي ضالّة كلّ الفئات الاجتماعية والثقافية والبشرية عامة، كما أن تداخل الأبعاد والمستويات في الظاهرة الروائية هو ما جعل من الرواية أدبا مفارقا تتداخل فيه كلّ العلوم والتاريخ والفنون والمعارف –كما المسرح تقريبا– وأغلب الروايات صارت تمثَّلُ سينيمائيا[9].

2–1– الخطاب الروائي ومقاربات القراءة:

- **شكل1:**



[9] المرجع السابق، ص66 –بتصرف–

وآخر مقاربة –أي الجمالية– هي ما سنتوقف عنده بالتفصيل، وهي انطلاق من نظرية جمالية التلقي، فالتلقي الأول للنص الروائي ضيق الأفق لأنه يختزل العملية الإبداعية في الخطاب الروائي إلى مجرد انتقال السطور بين مُرْسِل (المؤلف) ومتلقٍّ (القارئ)، ولأنه يختزل أبعاد هذه الرسالة في معطيات نفسية أو اجتماعية، مع العلم أن هذا التصوير ينطبق أساسا على المقاربات المستندة على نظرية الإخبار وكذلك على المقاربات السيميولوجية التي تعتبر اللغة تتشكل من علامات ورموز ودلائل روائية موجهة بشكل قصدي إلى قارئ يتموضع ضمن وضعية المحلّل أو المصنف لهذه الدلائل والرموز. إن هذا النوع من التلقي يجعل المادة الروائية مصدرا للمعلومات التي يتم ترميزها، أي تحويلها إلى نظام من الشفرات الروائية، كما هو الشأن بالنسبة للمرسلات التلغرافية أو للمرسلات اللغوية ذات الاستعمال العادي، كما يتعامل مع الرواية باعتبارها "مرسلة ميتة"، لأنه لا يلتزم بالأبعاد الهيرمينوطيقية للمتلقي[10].

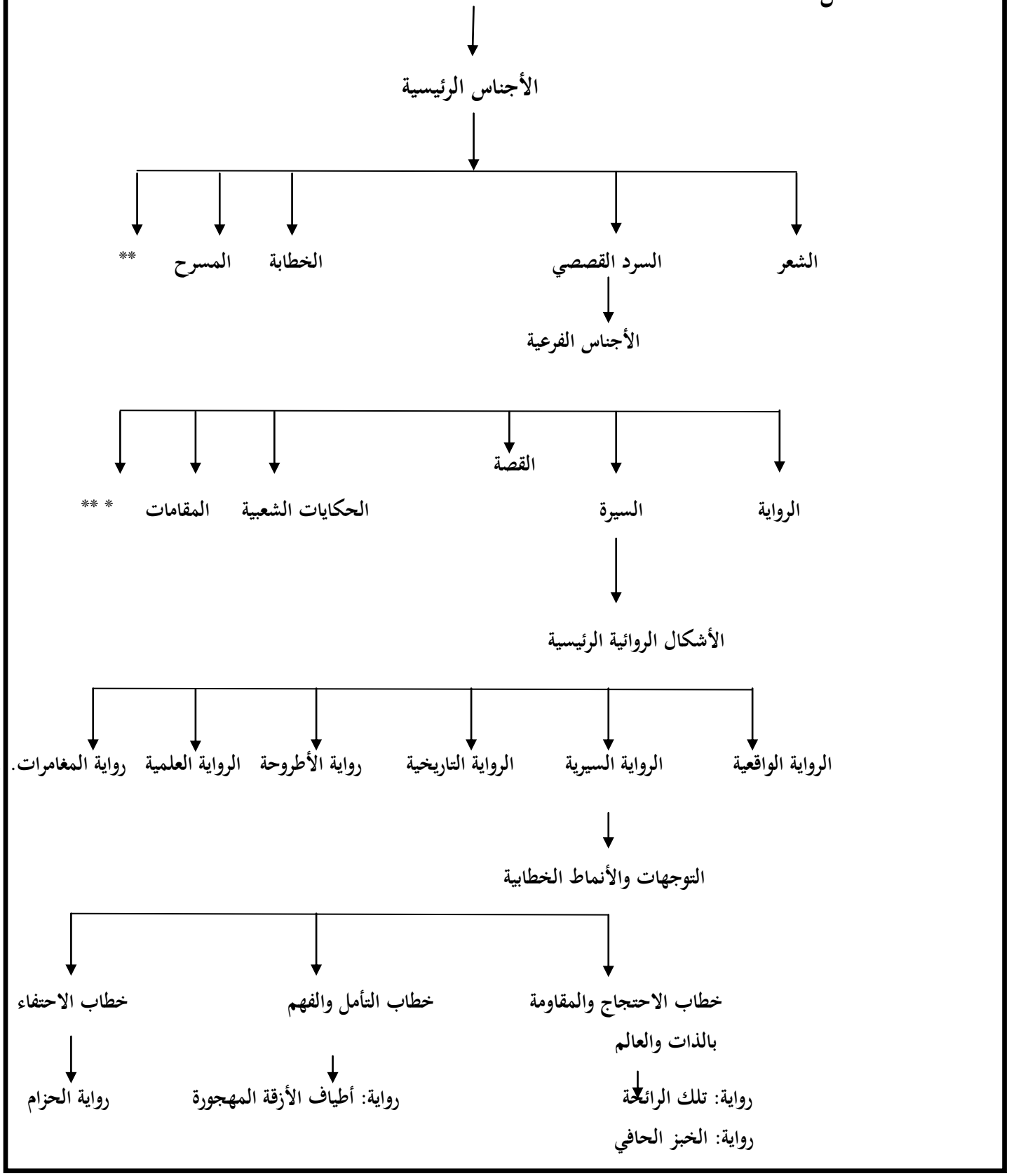
أمّا التلقي الثاني فيقتضي فضلا عن رصد العمليات النفسية والشروط الاجتماعية والجمالية للرواية، دراسة تلقي العمل الروائي ذاته في عصور متعدّدة ومختلفة، ووفق انتظارات ونماذج أيديولوجية متنوعة، بمعنى أن هذا التلقي الأخير ينطلق أساسا من النتائج التي انتهت إليها نظرية جمالية التلقي بخصوص الأثر الإبداعي المنتج.

لقد تجاوزت المقاربة الجمالية للتلقي كل التحاليل البنيوية الصارمة لصالح تحاليل جديدة تنفتح على العالم الخارجي وعلى الأبعاد الهيرمينوطيقية للأعمال الروائية، كما حاولت الإجابة على مجموعة من الأسئلة يطرحها القارئ/المتلقي بخصوص النص الروائي ويمكن إجمال الأنواع الأدبية في المخطط التالي:

[10] Voir : Patrice Pavis : « pour une esthétique de la réception théatrale » in la relation théatrale. P.V de lille. 1980. P 29.

النوع الجمالي الأدبي (الإبداع اللغوي)

- شكل 2:



ومن أهم المقاربات الجمالية للتلقي الروائي هو أن يحوّل القارئ الرواية إلى رواية ثانية أجمل بكثير من الأصل وأنضج على جميع الصواعد وأحسن مثال رواية "طوارق"[11]، فحين انتهى الصحافي الإسباني (ألبيرتو باثكث فيكيرو) من كتابة نصه الروائي المذكور – طوارق– يَدُر بحسبانه أنّها ستتحوّل إلى إحدى أهمّ التخييلات الغربية عن عالم الصحراء، فكلّ ما كان يطمح إليه، هو تخليد فضاء مدهش من الجنوب المغربي الذي احتضن طفولته ومراهقته. لكن ليس ذلك وحده هو ما يلفت الانتباه بصدد هذا النص الفريد (طوارق)، بل إن ما يجعل القارئ يحبس أنفاسه، من الأسطر الأولى إلى آخر الفقرات في الكتاب، هو ذلك الإيقاع الملحمي المفعم درامية وتوترا، الذي جعل من نص "طوارق" امتدادا ناجحا لنصوص استثنائية في الأدب العالمي عن عوالم الصحراء، من مثل:" الكيميائي" لـ" بابلو كويلو"، و"الأمير الصغير" لـ"سانت اكزوبيري"، و"أعمدة الحكمة السبعة" لـ" توماس لورنس"، و"مدن الملح" لـ"عبد الرحمن منيف"، و"واو الصغرى" لـ"إبراهيم الكوني"....

تحكي الرواية رحلة البطل "غزال صياح" عبر الصحراء، وتقلبه في المفازات، طالبا ثأر ضيفه العابر،حكاية تبدو عبثية بمنطق الحياة المدينية، وبدون مسوغات، وذات كنه أخرق، يستثير السخرية إلى حدّ ما. بيد أنها من منظور شخصية "الطارقي" الفطرية، الصلبة كحجر، تعكس يقينا أثيلا باشتمراطات الواجب الأخلاقي تجاه الضيف. ولو كان عابرا، بدون خطورة ولا قرابة دم...هذا استهلال الرواية، التي تحوّلت بعد وقت وجيز من كتابتها، إلى فيلم أخرجه السينيمائي الإسباني "إنزوج غاستياري"، كان فرصة أخرى لتشخيص الولع الإسباني بالموضوعات المغربية، وحظي بقدر معتبر من الاهتمام النقدي. بيد أن النص الروائي ظل محتفظا على الدوام، بقدر كبير من الانتشار والتأثير

[11] ترجمة: د.عبدو زغبور، دار ورد للنشر والتوزيع، دمشق،2005.

في أوساط الجماهير الغربية، وبات بحق عملا نادرا في سياق التخييلات الروائية الأوروبية عن فضاءات الجنوب[12].

والأمر سيان، لعديد من الروايات التي مُثِّلَتِ سينيمائيا، كرواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي"، و" السيدة دلاوي" لـ"فرجينيا وولف"، و" شفرة دافينشي" لـ" داون براون"، و"الخبز الحافي" لـ" محمد شكري" ، وغيرها كثير. وما تجدر الإشارة إليه أن جماليات تلقي النص المكتوب وتأثيرها في المتلقي تختلف تماما عن صدى الذي يحدثه النص المرئي المسموع، فإمّا يدعّم الرواية وإمّا يسرق كل عوامل إبهارها وعناصر ازدهارها، فالسينما مثلا لها مؤثراتها الخاصة في التعامل مع الصوت والصورة والشخصيات وحتى في المكان والفترة الزمنية. واستجابة المشاهد تختلف من فئة عمرية إلى أخرى ومن ذكر إلى أنثى، بل تختلف من المشاهد نفسه حيال قراءته للنص كرواية ومشاهدته له كفيلم، فدرجات الخيال تتقاوت بين الاثنين هنا، ونظنّه يبذل في عملية القراءة جهدا مضاعفا في التفكيك والتحليل وحتى تصور الكائنات والأماكن. ويمكننا العودة لرواية الجزائرية "أحلام مستغانمي" فالنجاح الذي حققته كإبداع مقروء ومدوّن في كتاب فاق كلّ التوقعات والتصورات في حين أنّ المسلسل انتقد بشدّة لدرجة أنّ البعض غير رأيه في الرواية ذاتها رغم الإعجاب الكبير بها سابقا قبل تجربتها في السينيما ورغم الانتقادات الشرسة التي وُجّهت لها والقائلة بأنها نسخة طبق الأصل لرواية "وليمة لأعشاب البحر" لـ "حيدر حيدر" وبأن تقديم نزار قباني لها هو تزكية سابقة لأوانها، وهناك من يقول بأنه هو أو غيره من كتبها.

[12] شرف الدين ماجدولين، "حكايات صور"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص102-110.

2-2- استراتيجيات القراءة[13]:

2-2-1- التأويل والتفكيك: يبدأ المفكر "علي حرب" حديثه عن التأويل والتفكيك بالإجابة عن تساؤلات صحافي في الملحق الثقافي لجريدة "النهار" البيروتية•، مُقِرّاً بأنّ هناك علاقة بين الاثنين.

ولكن ليست طردية استبعادية، بل هي علاقة تداخل وتقاطع. ولعلّ التأويل هو أصل للتفكيك وجذر، إذ كلاهما يتجاوز المنطوق الظاهر للنص إلى منطقة الخفي. غير أنّ التأويل هو سعي للوقوف على مقاصد المؤلف. في حين أن التفكيك لا يتعامل إلاّ مع ما هو بالمتناول، أي يعالج النص ويسعى إلى استكشاف إمكاناته. التأويل هو التفات إلى كثافة المعنى ومفاضلة بين وجوه الدلالة، في حين أن التفكيك يهتم بفراغات النص وثقوبه. التأويل هو التقاط معنى أو استقصاء مفهوم، بينما التفكيك خلخلة لبنية النص وحفر في طبقات الخطاب(...) إنّ التأويل لا يقع بالكلية من جهة المعنى، فهذا شأن نظرية المعنى التي تتعامل مع المنطوق بوصفة مجرّد خادم للمفهوم أو تابع للفكرة أو عاكس للصورة. أمّا نظرية التأويل فلها وجه يطلّ على المعنى، ووجه يطلّ على النص. والتأويل يتعلّق بالمعنى بقدر ما هو بحث عن احتمالاته. أي بقدر ما هو صرف اللّفظ إلى معنى يحتمله. ولكن مفهوم "الصرف" هو في الحقيقة اعتراف بأهمية اللفظ ودوره في إنتاج المعنى. وهذا هو مسوَّغُ التأويل: كون اللفظ لا يُحيلُ مباشرة إلى مرجعه، كون النص لا ينُص على المراد بالتمام، كون الكلام يخدع ويلعب من وراء المؤلف وعلى حساب الشيء الذي يتكلم عليه. وبقدر ما يقترب التأويل من هذه المنطقة، أعني فاعلية النص وفعل الكلام، يلتقي مع التفكيك أو يؤول إليه. والتفكيك يقطع الصلة بالمؤلف ومراده،

[13] علي حرب، "النص والحقيقة 3 ، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص53.

• استراتيجيات القراءة : حوار أجراه ونشره الملحق الثقافي لجريدة النهار البيروتية، ويتعلق بمنهج علي حرب في قراءة النصوص.

ويتعدى المعنى واحتمالاته إنه لا يهتم بالمعنى بقدر ما هو سعي للتحرّر من أمبرياليته. ولا يُعنى بما يطرحه القول ما يعنى يستبعده أو يتناساه. ولا يبحث عن الدلالة الحقيقية للنص، بل يتعامل مع النص نفسه بوصفه واقعة مستقلة تملك حقيقتها وتفرض نفسها بكلام آخر، التأويل يفصل بين عالم الحقيقة وعالم لبمجاز، أمّا التفكيك فيرى أن لا إمكان لقول الحقيقة من دون مجاز، لأنّ الخطاب هو ذو طبيعة مجازية، بمعنى أنه لا يتوقف عن استخدام الاستعارات وتوظيف الكنايات. ولهذا فإن التفكيك هو اشتغال على بنية النص وتحليل لفاعليته للكشف عن آلياته في إنتاج المعنى أو إجراءاته في إقرار الحقائق أو ألاعيبه في إخفاء ذاته وحقيقته. باختصار : التفكيك يتعامل من النص بوصفه استراتيجية للحجب والخداع والنسخ والتحويل أو التحريف... والنص يحجب في النهاية ذاته وسلطته أو موضوعه وشروط إمكانه. وهذه مفاهيم محورية في استراتيجية التفكيك (...) مختصر القول إن التأويل يقع بين نظرية المعنى ونظرية النص، بين التفسير والتفكيك، أمّا التفكيك فهو نظرية النص نفسها (...)"[14].

ويجيب أيضا –علي حرب– على سؤال ورد ضمن الأسئلة الصِّحافية، في غاية الأهمية وهو هل يلغي التفكيك التأويل؟، "بأن لا شيء يلغي شيئا ويقوم مقامه، بل ثمّة تداخل وتعايش أو تجاذب، نحن هنا حيال ثلاث قراءات لكلّ قراءة نظريتها واستراتيجياتها. أولا : نظرية التفسير، وهي تعطي الأولوية للمعنى على النص والقارئ. إذ المفسّر يزعم أنه يكشف مراد المؤلف ودلالة الخطاب، ولهذا تشكل هذه النظرية استراتيجية للمعنى تقوم على المماثلة والمماهاة. ثانيا: نظرية التفكيك وهي تعطي الأولوية للنص على الذات والمعنى والمرجع، لأن المفكك لا يهتم بما يقوله النص بل يلتفت إلى نفس الخطاب الذي يخفي ذاته وحقيقته، ولهذا تشكل هذه النظرية استراتيجية للنص، قوامها الحجب والمخاتلة. ثالثا: نظرية التأويل، وهي بحث عن المعنى

[14] نقلا عن المرجع السابق، ص53 إلى 55.

الضائع وإعادة بناء للفهم المستعصي. إنها استراتيجية الذات للأم المعنى بالمغايرة والمخالفة. إذن نحن إزاء قراءاتٍ ثلاث لكلّ واحدة مأزقها وحدودها. فمأزق التفسير أنه لا تطابق بين كلام المفسر و النص الذي يُفسّر، ولهذا يقع التفسير بين التكرار والهذر وبين التأويل، فتلك حدوده. أمّا التفكيك فمأزقه أنه يسعى إلى إلغاء الذات المؤوّلة بواسطة الذات نفسها، وهو يقع بين الفراغ و الخواء وبين التأويل، فتلك حدوده. وأمّا التأويل فمأزقه أنه خروج على النص وانتهاك للدّلالة. وهو يقع بين التفسير والتفكيك، بيت تحصيل الحاصل وموت المعنى، وتلك حدوده. ولا محيد عن التفسير لمن أراد أن يشرح ويتعلّم، ولا محيد عن التأويل لمن أراد أن يمارس اختلافه وأن يعيد بناء ذاته. ولا محيد عن التفكيك لمن أراد أن يتحرّر من سلطة الأسماء والمقولات(...).ونُلخّص آراء "علي حرب "، في التفكيك والتأويل وحتى التفسير في الجدول التالي[15]:

التفكيك	التأويل	التفسير
–يقطع الصلة نهائيا مع المؤلّف ومراده –لا يلتفت إلى المعنى واحتمالاته ولا إلى القول وطروحاته. – يهتم بما لا يقوله الخطاب أي بما يتبعده أو يتناساه... – يقوم على الاشتغال على بنية النص للكشف عن آلياته في إنتاج المعنى أو إجراءاته في إقرار الحقيقة أو ألاعيبه في إخفاء ذاته وحقيقة سلطته.	– صرف اللفظ إلى معنى يحتمله. – يعترف بأهمية اللفظ ودوره في إنتاج المعنى.	–يقوم على الكشف عن مراد المؤلف ودلالة النص. – يعطي الأولوية للمعنى على النص.

[15] علي حرب، "النص والحقيقة 3 ، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص58.

2-2-2- مبادئ التأويل:

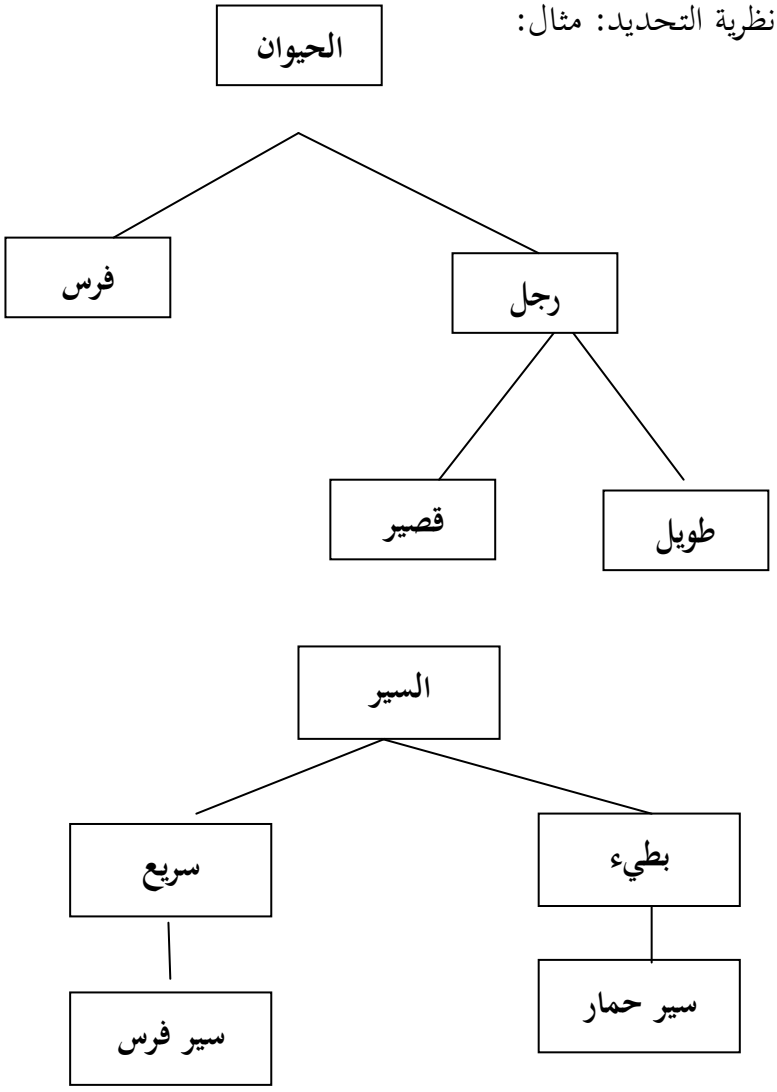
مبادئ الاستدلال: وفيها:

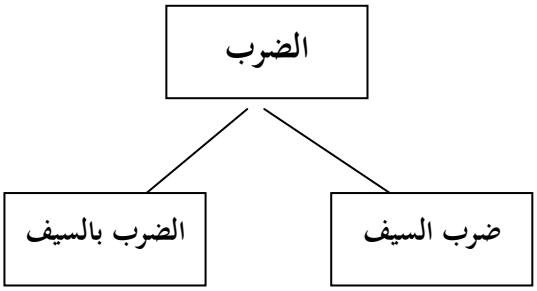
أ- التيار ابلاغي المنطقي

ب- تداخل الأنساق.

ج- هيمنة النسق المنطقي لدى ابن عميرة: ونلخص ما جاء به في المخططات الآتية:

1- نظرية التحديد: مثال:





2- العلائق بين القضايا:

- القضايا الحملية
- القضايا الشرطية ← القضايا الشرطية المتلازمة.
  القضايا الشرطية المتعاندة

- القضايا المقترنة: ولشرحها أعطى ابن عميرة البيتين التاليين:

أَبَيْنَ فما يزُرن سوى كَريمٍ وَحَسْبُكُ أَنْ يَزُرْنَ أَباَ سعيدٍ

ومَسْلمةُ بْنُ عَمْرُو منْ تميمٍ

متى تخلو كريمٌ منْ تميمٍ

⇐ فالبيت الأول يمكن أن يرد إلى القياس التالي:

أَبينَ أن يَزُرْنَ سوى كريم، واكتفين بزيارة أبي سعيد،فحصل من هذا : أنه كريم.

⇐ والبيت الثاني يمكن أن يرد إلى قياس التالي:

مسلمة من بني تميم، ومسلم كريم، فتميم لا تخلو من كريم. ويرى أن البيت الأول كان كرم الممدوح فيه نتيجة، وفي الثاني مقدمة، فالأول أولى بالكناية.

وفي سياق الإشارة إلى القياس الافتراضي تحدث عمّا يسمى "بالضمير"، وهو قياس تحذف فيه بعض مقدّماته أو نتيجته للعلم بها، وإن لم يفصل أيضا، وقد قدم أمثلة متداولة في هذا الشأن: النبيذ مسكِّر فهو حرام/فقد أضمر/وكل مسكر حرام/ والعالم مكون فهو محدث/فقد أضمر/ وكلّ مكون محدث[16].

2-3- رؤية الزمان والمكان في الرواية المعاصرة: الزمان والمكان مكونان أساسيان في العمل السردي، فهما ركنان متلازمان لا يمكن الفصل بينهما، إذ لا يمكن تصوّر رواية من دون فضائين، زماني ومكاني، تدور فيهما الأحداث، ولا فرق أن يكونا خياليين أو واقعيين[17]. كما لا يمكن تصوّر قصة تجري في مكان دون زمان، وحين "نقرأ قصة يجب ألّا ننسى بأنّنا نقرأها في كتاب، وانّ الأحداث والوقائع التي ترتسم في أذهاننا إنما هي أحداث أو وقائع تنتمي إلى الفضاء المتخيل"[18].

وهذان الفضاءان لهما قدرة كبيرة على الإيحاء بالعديد من المعاني القابلة للمناقشة والتأويل (...) فالزمان مكوّن مهمّ جدّا في الرواية، إلى درجة أن بعض الدارسين اعتبره موضوعا للرواية أو بطلها[19]. أمّا المكان فيعمل على تنظيم تفاصيل الأحداث، والربط بينهما والحفاظ على انسجامهما، كما أنّ له تأثيرا عميقا في الشخصية، ممّا يخلق أبعادا دلالية(...) فالمكان سواء كان في مدرسة، أو سجنا، أو مستشفى ، يظلّ هيكلا ماديا مجردا من أي قيمة اجتماعية أو مؤسساتية معينة ما لم يكن حاضنا لتجربة إنسانية معينة.[20]

---

[16] نقلا عن: محمد مفتاح،" التلقي والتأويل –مقاربة نسقية"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

[17]عبد اللطيف خروبة (أديب مغربي)، "رؤية الزمان والمكان في الرواية الإسلامية المعاصرة"، الوعي الإسلامي –مجلة كويتية جامعية، شهرية- العدد 586، أبريل 2014، ص56-57-58.

[18] يمنى العيد، "تقنيات السرد الروائي"، دار الفرابي، ط1، 1990 بيروت، ص71.

[19] نجيب الكيلاني، "عمر يظهر في القدس"، رواية، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001، المغرب

[20] عالم الفكر، عدد3، مجلد41، يناير-مارس 2013. ص228،

واتضح ممّا سبق أن الزمان والمكان في الرواية مجالان حاضنان لمختلف أنماط سلوك الشخصيات وأفعالها. وأّنهما قد مكنا من فهم كلّ تحركاتها وتصرفاتها في وضعياتها وتفاعلاتها المختلفة، سواء كانت متوافقة متفاهمة، أو متناقضة متضاربة الأهداف. يعادي بعضها البعض الآخر.

وبذلك فهما يحملان بعدا إنسانيا، ويرسمان معالم الشخصيات وتجاربها الحياتية.

ثالثا تأويل وتفكيك رواية "السيدة دالاوي" لـ"فرجينيا وولف".[21]

كتبت "فرجينيا وولف" (1882-1941) تسع روايات ظهرت بين 1915 و1941م. ورواية "السيدة دالاوي" رابع رواية لها، نشرت سنة 1925. ينحصر زمن الرواية بيوم واحد فقط من حياة "كلاريسا دلاوي"، الزوجة العصرية لأحد أعضاء البرلمان، لكنه زمن يتشعب إلى أيام ماضية تتدفق فيها الذكريات. وبهذا قطعت الكاتبة صلتها بالشكل التقليدي لكتابة الرواية الإنجليزية.إذ أخذ يجري عرض الأحداث ورسم الشخوص لا بطريقة التصوير المباشر بل عن طريق الانطباعات التي تحدث، والذكريات التي تمرّ، في عقل الشخصية الأولى في الرواية وفي عقول الشخصيات الأخرى، الرئيسية منها والثانوية، في ذلك اليوم الواحد الذي كانت السيدة دالاوي ستقيم فيه حفلة كبرى.

يتم أسلوب الكاتبة بتسليط الاهتمام على أصغر المسائل وخلق حسٍّ بالثراء العظيم لنسيج الحياة والواقعية اليومية، أو ما يعرف بتداعي الوعي[22].

وفي هذا المستوى من التحليل، نستحضر موقف "دريدا" في ضوء المعطيات الهرمينوطيقية المتعلقة بالقصد، المعنى، الدلالة، لاستكشاف أعماق "الهاوية" التي ما

[21] فرجينيا وولف، "السيدة دالاوي"، ترجمة: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية 2، 1998.

[22] تيار الوعي، تداعي الذاكرة، يفوق تيار السرد النظامي للعالم الخارجي، ومافيه والذي يطبع الأسلوب التقليدي.

انفك "دريدا" يذكرنا بحضورها في الحياة الاجتماعية، السياسية، واللغوية تحديدا. ذلك أن أغلب الدراسات المتأخرة وبخاصة التي تنحو منحى هرمينوطيقيا قد وضعت "دريدا" أمام امتحان معرفي في غاية القساوة، إن لجهة الغموض الإبلاغي واللغوي الذي يطبعها [...] وهو الزمن الكتابة الغرائبية عند "جاك دريدا التي لا هم لها سوى البحث في انسجامها الأفقي الشكلاني، وإن لجهة المضامين التأويلية والأنطولوجية الكامنة في أعماقها الراكدة ومنها على سبيل المثال لا الحصر: اللغة، الآخر، الأنا، التشتيت، اللامركزة، الهامش، الحضور، الغياب، الميتافيزيقا، اليهودية، الفرنسية، العدم، الخرق، الاختراق، البنية، النسق[23].

إلا أن أكثر مفاهيم دريدا شهرة وخطرا في الوقت ذاته يبقى مصطلح "التفكيك" دون منازع "Déconstruction" وهو ما أسقطناه على الرواية الحالية، فما هي دلالته أو دلالاته يا ترى؟ وما هي تطبيقاته بعامة؟

يجيب "دريدا" في حوار مع "الخطيبي"، ومع صديقه الياباني، بأن التفكيك لا شيء بما أنه يحيل إلى لاشيء، وكلّ شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء أيضا، إنه أكثر من لغة كما عرفه لأول وآخر مرة في كتابه الذي يحمل عنوان: "مذكرات لأجل بول دومان" "Mémoires pour Paul De Man"، وذلك أمام دهشة أصدقائه ومريديه الذين صعقوا لهول ما سمعوا بما أنه كان يخبرهم دائما أنه لا يجد الكلمات المناسبة لتعريف ما لا يعرف "Indéfinissable "، وتفكير ما لا يمكن التفكير به "Impensable"[24].

يقول "دريدا" في حوار يخدم شخصية بطلة رواية "السيدة دلاوي" والتي تعدُّ مريضة وعصبية: " لقد قمت أيضا بدراسات في علم النفس المرضي Psychopathologie.

[23] جاك دريدا،" أحادية الآخر اللغوية"، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1429هـ-2008م،ص15.

[24] نفسه،ص16.

ولم هـذا الاختصـاص المزعـزم يضـيف شـيئا ذا بـال، فنشـأ السـؤال التـالي: كيـف لهـذا النـزر القليـل مـن المعرفـة أن يـؤدي إلى كـلّ هـذا القـدر مـن السـلطة؟ كـان ثمـة مـبرّر للانـدهاش. وكنـت مندهشـا لا سـيما وأنـني قـد قمـت بتربصـات في المستشـفيات لمـدّة عـامين في "سـانت–آن" " Sainte – Anne". وربمـا أنـني لسـت طبيبـا، ولم أكـن أتمتـع بـأي حـق يـذكر، وبوصـفي طالبـا، لا مريضـا، كنـت أسـتطيع التجـوال، ولـذلك دون أن أكـون مجـبرا علـى ممارسـة السـلطة المرتبطـة بالمعرفـة الطـب نفسـية، فقـد كـان بمقـدوري مـع ذلـك مراقبتهـا في كـلّ لحظـة. كنـت علـى سـطح العلاقـة بـين المرضـى، وكنـت أحـادثهم بحجـة القيـام باختبـارات نفسـانية وبـين هيئـة الأطبـاء الـتي كانـت تمـر بانتظـام وتأخـذ القـرارات. هـذا الموقـع الـذي كـان نتيجـة الصـدفة أتـاح لي أن أعـاين سـطح العلاقـة بـين المجنـون والسـلطة الـتي تُمـارس عليـه ثم حاولت فيما بعد أن أعيد صياغة تشكّلها التاريخي[25].

ومـا يجـدر توظيفـه أيضـا قـول "دريـدا": " مثلمـا سـبق وأن ذكّـرت بـذلك منـذ البدايـة وقبـل التجـارب الخاصـة بمواصـلة البقـاء Survivance بكثـير، أي تلـك الـتي أصـبحت الآن تجـاربي، أشـرت إلى أن البقـاء تصـوّر مبتكـر يشـكّل نفـس البنيـة لمـا نسـميه الوجـود، "الـدزاين" "Da-Sein "، إذا شـئت. إننـا مـن البـاقين –علـى الصـعيد البنـائي– الموسـومين بتلـك البنيـة الخاصـة بـالأثر Trace والوصـية. ولكنـني لا أريـد –بعـد قـولي هـذا– أن يُطلـق العنـان للتأويـل الـذي تُعتـبر بحسـبه مواصـلة البقـاء أقـرب إلى جهـة المـوت والماضـي، منهـا إلى جهـة الحيـاة والمسـتقبل. كـلاّ، فالتفكيـك موجـود دائمـا إلى جانـب الـنعم، وتأكيـد الحيـاة. كـلّ مـا أقولـه –انطلاقـا مـن خطـوات Pasعلـى الأقـل (ضـمن أنحـاء Parages ، غاليليـه، 1986)– عـن البقـاء بوصـفه تعقيـدا للتعـارض (حيـاة/موت) ينبـع لـديّ مـن تأكيـد غـير مشـروط للحيـاة. فمـا يتبقـى حيـا Survivant هـو الحيـاة فيمـا وراء الحيـاة وهـو الحيـاة أكثـر مـن الحيـاة، ولا علاقـة للخطـاب الـذي أقيمـه بجلـب المـوت، بـل علـى العكـس هـو تأكيـد

[25] ميشيل فوكو، جاك دريدا، "حوارات ونصوص"، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص20.

الحيّ الذي بفضّل العيش والبقاء على الموت، لأنّ البقاء، ليس فقط ما يمكث بل هو الحياة الأكثر كثافة ممكنة. وإنني لا أكون أبدا مسكونا بضرورة الموت إلى هذا الحدّ إلاّ في لحظات السّعادة والاستمتاع. إنّ الاستمتاع وبكاء الموت الذي يترصّدنا أمر واحد. وعندما أتذكر حياتي، أميل إلى الاعتقاد بأنني حيت بحب اللحظات الشقية نفسها من حياتي وبمباركتها. أي بحبّ كلّ تلك اللحظات تقريبا باستثناء شيء بسيط. وعندما أتذكّر اللحظات السعيدة، أباركها أيضا بطبيعة الحال وهي في نفس الوقت تدفع بي إلى التفكير في الموت، وإلى الموت، لأن الأمر قد انقضى وانتهى...[26]

ويواصل في ذات السياق بأنه "لا يجب أن نفهم هذه العبارة "التفكيك" بالمعنى الذي يفيد الانحلال أو الهدم بل تحليل البنى المترسبة التي تشكل العنصر الخطابي أو الخطابية الفلسفية التي نفكّر داخلها. ويمرّ ذلك عبر اللغة وعبر الثقافة الغربية وعبر مجموع الأشياء التي تحدّد انتماءنا إلى هذا التاريخ للفلسفة، وكلمة "تفكيك" موجودة مسبقا في الفرنسية، لكن استعمالها كان نادرا جدّا. وقد استخدمتها أوّلا في ترجمة كلمات معينة، ترجع أولاها إلى "هيدغر" الذي كان يتحدّث عن "الهدم"، والكلمة الثانية ترجع إلى "فرويد" الذي كان يتحدث عن "الانفصال". لكن بطبيعة الحال، سرعان ما حاولت أن أبيّن أن ما أعنيه بكلمة "تفكيك" نفسها لم يكن ببساطة هيدغريا ولا فرويديا. وقد خصصت عددا لا يستهان به من الأعمال للإقرار في آن واحد بدين إزاء "فرويد" و"هيدغر" وبإجراء تعديل بشأن ما سمّيته بالتفكيك.[27]

ولتفكيك العالم الروائي في "السيدة دالاوي" لا بد من معرفة "فرجينيا وولف"، وهي الآنسة "ستيفن" "Stephen"، برز آل ستيفن من العدم في أواسط القرن 18م، كانوا مزارعين وتجارا وتسلّمين بضائع مهربة في مقاطعة "أبرينشاير" "Aberdeenshire"،

[26] ميشيل فوكو، جاك دريدا، "حوارات ونصوص"، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص20.ص138.
[27] نفس المرجع، ص143.

ولا يعرف عن "جيمز ستيفن"، الذي عاش في "أردنبروت" "Ardenbraught"، سوى أنه مات قرابة سنة 1750 تاركا وراءه سبعة أبناء وبنين، وجريا على التقليد الذي كان يسير عليه أمثالهم هام أغلبية الأبناء خارج البلاد طلبا لموارد العيش، استقر أحدهم وهو "ويليم ستيفن" في جزر الهند الغربية فازدهرت أحواله من تجارة تعيسة في شراء العبيد المرضى ثم مداواتهم إلى حدّ يليق بعرضهم للبيع في الأسواق.[28]

مثلت حياة "فرجينيا وولف" في فيلم يصور انتحارها في نهر "أوز" "Ouse" غرقا، والفيلم بعنوان: الساعات، ويبدأ بعرض المكان في "سايكس، إنجلترا" سنة 1941، ويصور بعدها منظر النهر، و"فرجينيا" تشدّ حزام معطفها بصورة عصبية رهيبة ثم تباشر في كتابة الرسالة التالية :" عزيزي، أشعر بشكل مؤكّد بأنني سأصاب بالجنون مجدّدا، أشعر بأنني لا أستطيع اختبار أحد تلك الأوقات الرهيبة نجدّدا، وأنني لن أشفى هذه المرة، بدأت أسمع أصواتا، ولا أستطيع التركيز، لذا أفعل ما يبدو أفضل شيء لفعله"، وتقطع العبارات بتصوير اضطرابها، ثم دخول زوجها البيت، ليجد رسالتين على الرّف، ثم تواصل: "منحتني أكبر سعادة ممكنة، كنت من كلّ ناحية كل ما يمكن لأي شخص أن يكون عليه" وتحمل حجرا وتضعه في جيب معطفها وتدخل النهر، وتواصل: "أعرف أنني أفسد حياتك وبدوني يمكنك العمل وستفعل أعرف، أترى؟ لا يمكنني حتى كتابة هذه الرسالة بشكل مناسب"، في هذه اللحظة يقف زوجها أمام الرسائل، وتواصل هي التعمق في النهر والرسالة: " ما أريد قوله إنني أدين بكل السعادة في حياتي إليك، تحليت بصبر كبير معي، وطيبا للغاية، كل شيء زال مني إلاّ الثقة بطيبتك، لا يمكنني الاستمرار في إفساد حياتك لوقت أطول، لا أظن أنه يمكن لشخصين أن يكونا أكثر سعادة مما

[28] كونيتين بيل ، "فرجينيا وولف، سيرة حياة"، ترجمة عطا عبد الوهاب، الجزء الأول: فرجينيا ستتيفن، V.Stephen 1882-1912/ المؤلف: أستاذ التاريخ ونظرية الفن في جامعة سايكس في انجلترا منذ 1964. وهو رسام ونحات وخزّاف ومؤلف وناقد فني. شغل مناصب أكاديمية متعدّدة لتدريس الثقافة الفنية والفنون الجميلة في عدد من الجامعات البريطانية منها جامعة "أكسفورد" وله أعمال مختلفة منشورة منها: On Human Finery, The Schools of Design, Ruskin, Victorian Artists, Blooms Bury

كنا عليه...فرجينيا"، وتغوص في النهر، ويركض زوجها راميا الرسائل أيضا، وتنساب جثة "فرجينيا" في المياه ويبدأ الفيلم معنونا بـ"الساعات".

وبعد لقطات متعدّدة، تجلس "فرجينيا" حاملة التدخين بين أصابعها وتبدأ رواية "السيدة دالاوي" بعبارة: "قالت السيدة دالاوي، إنها ستشترى الأزهار بنفسها" وتصور بطلة أخرى تحمل رواية "السيدة دالاوي" وتقرأ نفس العبارة، وتقول البطلة الثالثة وهي تكتب على بعض المطبوعات: "سالي" أظنني سأشتري الأزهار بنفسي، وتجيبها "سالي" من فراشها: ماذا؟ أي أزهار؟ تبا. ويبدأ الفيلم مثلما تبدأ الرواية بمفارقاتهما في التفاصيل طبعا، وتتوقف "فرجينيا" عند عبارة تهمنا في هذا التحليل وهو أنها تكتب: "حياة امرأة بأكملها...بيوم واحد، فقط يوم واحد وفي ذلك اليوم، حياة كاملة..."

وكما سبق الذكر، فإنّ تفكيك عمل "السيدة دالاوي"لـ"فرجينيا وولف" نال حظه في مجال السينما أيضا، لا الأدب والنقد فقط كون المؤلفة تعدّ أهم شخصيات الربع الأول من القرن العشرين، ومن المجدّدات في الأدب الإنجليزي وقد قورن تجديدها بتجديد "هنري جيمس" و" جيمس جويس". توفيت سنة 1941 غرقا في النهر كما في روايتها وبعد الانتهاء منها مباشرة.

الرواية تدور في فلك يوم واحد، حيث تعاني الكاتبة اضطرابات وقلق عميق وهي تباشر الكتابة، سنة 1921، وفي الآن ذاته تقرأ الرواية ربة بيت "لورابراون" عام 1952، وصحفية أخرى هي "كلاريسا"، عام 1998.

فإذن، يوم واحد يجمع بين ثلاث نساء من ثلاث عصور مختلفة في ثلاث ساعات متفرقة. فرجينيا وولف كاتبة وناقدة إنجليزية من لندن، تعيش أزمة نفسية عام 1921 بينما تكتب الرواية الأهم في حياتها وكأنّها ستخلّد بها نفسها بعد الموت، وفي لوس أنجلس، ربة البيت "لورا" مع طفلها "ريشارد" وهو أهم شخوص الرواية وتختار له فرجينيا

الموت انتحارا لأنه صاحب رؤية ورسالة –حسب رأيها- وأمّه "لورا" هي أيضا من أهم شخوص الرواية، تقرأ "السيدة دالاوي"، وتتماهى معها ومع أحداثها، تترك ابنها محاولة الانتحار لمرّتين، ولا تشعر بعاطفة تجاه زوجها، وتجد صعوبة في التكيّف مع جياتها كأم وزوجة، وتكشف فرجينيا قرار تخليها عن ابنها وابنتها وذهابها للعمل في مكتبة، بعد وفاة "ريشارد" في حوار تجريه مع "كلاريسا" في بيتها. و "كلاريسا" موظفة خمسينية في نيويورك عام 1998، تختارها الرواية بوصفها الشخصية المعاصرة لها، وهي رواية ريشارد في النص، تدور حول الحفلة التي تقيمها لهذا الشاعر المصاب بالإيدز والمشرف على الموت ورغم إظهار انشغالها إلاّ أنها تعاني آلاما وإحباطات كثيرة وأهمّها وفاة "ريشارد" انتحارا أمام ناظريها وتتحول الحفلة إلى حداد[29].

وعن "لورابراون"، فإن حكايتها تبدو أصلية، ولكن هي أيضا لها جذورها في رواية "السيدة دلاوي"، وفي حياة "لورا وولف"[30]. وهو اسم أخت "فرجينيا" غير الشقيقة من زوجة والدها الأولى، كانت غير مستقرة ذهنيا وفي آخر المطاف دخلت المصحّة. و"لورابراون" –كما سبق الذكر- لم تصل إلى تلك المرحلة، لكنها تقترب منها. ففي محاولة يائسة منها لإتمام قراءة "السيدة دالاوي"، ولكونها تعرف الكثير عن حياة المؤلفة الخاصة وقصة انتحارها، فإنّها تفكر بالقيام بالشيء نفسه، ولذلك تنزل في فندق ومعها نسخة من الرواية، التي تقرّر قراءتها قبل أن تنهي حياتها. وفي النهاية تعدل عن الانتحار لكونها حاملا بطفلها الثاني (ابنة)[31].

ولورا هي بديلة لفرجينيا الحقيقية، أكثر من كلاريسا فون، فهي امرأة متزوجة وأمّ الشاعر المذكور، (الصغير)، وزوجها مولع بها لكنّها لا تزال غير راضية. وحين تسرّ لها

[29] تحليل شخصي.

[30] كوينتين بيل، "فرجينيا وولف سيرة حياة"، ترجمة عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،1993.

[31] ينظر: برناردف ديك، "تشريح الأفلام"، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع،234.

كيتي « Kitty »، إحدى جاراتها، خبر عملية عنق الرحم التي تخضع لها لبتر ورم، تخفف عنها، بالطريقة الوحيدة التي تعرفها بقبلة وعناق، والإلهام لهذه القبلة هو التي تبادلتها "كلاريسا" و "سالي ستون" في "السيدة دالاوي". لكن هناك اختلاف كبير، "فلورا" تمنح نفسها "لكيتي"، ولكن بطريقة هي في الوقت نفسه أمومية وحسية. وفي عناقهما تشعر "لورا" أنها تكشف أعماق "كيتي"، وهذا إحساس كان زوج "كيتي" يبحث عنه ولا يعثر عليه، والمعنى الضمني هو أنه لا يوجد رجل يستطيع ذلك أبدا. وباكتشاف "لورا" لأعماق "كيتي" يبدو أنها اكتشفت أعماقها هي، وهذا ما أدّى فيما بعد إلى هجرانها أسرتها وصياغة حياة جديدة لنفسها[32].

وقرب نهاية الرواية، يؤطر "ريتشارد" نفسه في نافذة شقته وينزلق إلى موته، وهو يودّع "كلاريسا" بالكلمات نفسها التي استعملتها "فرجينيا وولف" في رسالتها الانتحارية القصيرة إلى "لينرد"، "لا أعتقد أنه يمكن لشخصين أن يكونا أسعد مما كنا عليه..."، وفي الفصل الأخير، الذي تقع أحداثه عند "نهاية القرن العشرين" تصل أم "ريشارد" البالغة الثمانين من العمر إلى شقة "كلاريسا" بعد أن يردها خبر انتحار ابنها. والسبب نفسه هو الذي دفع "فرجينيا وولف" لشراء تذكرة إلى لندن في أيلول 1923، وهو العودة إلى حياة كانت رغم مخاطرها وإغواءاتها تتيح فرصا للتسلية والغوص التي لا توفّرها الضواحي. وبعد ولادة ابنتها تركت أسرتها ومضت إلى حياة خاصة بها، لتصبح أمينة مكتبة في كندا. وزوجها توفي بالسرطان في الكبد، وابنتها قتلت من طرف سائق ثمل، و "ريشارد" الشاعر المرموق كتب رواية دالاوي وجعل فيها امرأة تنتحر كانتقام من أمه، التي كانت على ما يبدو النموذج له، رغم أن القلّة التي قرأتها افترضت أن "كلاريسا" هي التي ألهمته بالشخصية.

[32] نفس المرجع، ص465 –مع التحليل الشخصي–

الإيحاء هنا يكمن في كون عدم وجود اختلاف كبير بين "فرجينيا وولف" و"كلاريسا فون" و"لورابراون"، على اعتبار أن كلاّ منهن اختارت اختيارا حرّا. لقد تاقت "فرجينيا وولف" إلى الغوص في الحياة، لكن جنونها المرضي، وجّهها إلى غوص من نوع مختلف ومأساوي. و "كلاريسافون" تقبل الحياة وفق شروط هذه الحياة، وهي تعرف أنه سيأتي يوم من الأيام يشير إلى الغوص، لكن "ستتبعه أيام أخرى أكثر ظلمة وأكثر صعوبة". وغوص "لورابراون" هو أصعب الحالات كلّها، باعتبار أنه انطوى على قطع العلاقات مع الماضي، بما فيه زوج وابن وابنة من أجل الحفاظ على سلامتها العقلية.

رواية كتبت من بطلة سكنت حياتها الأشباح والحدادات، فوظّفتها في دواخل شخصيتها، والموت من أهمّ محاورها، ولعلّها ليست بالصدفة ولا العبثية أن تنتحر بعد ذلك، وكأنّما هذا العمل خُلق ليُدرسَ تفكيكيا وسيميائيا وتأويليا، ويقرأ بمختلف الصور والمضامين، لغناه بالرموز والعلامات والأشباح والتأويلات وكذا في قدرته ترك الاختيار لنا للقول فيه كما نشاء.

تبدأ الرواية "بالسيدة دلاوي" المتفائلة وتنتهي فيها متفائلة وتستهلّ بقول "فرجينيا" وتنتهي بقولها: " لينرد، عزيزي "لينرد"، النظر إلى الحياة بوجهها، دائما النظر إلى الحياة بوجهها ومعرفتها على حقيقتها، أخيرا معرفتها وحبّها على ما هي عليه ثمّ وضعها جانبا". تغوص في النهر وتواصل: "لينرد، دائما السنوات بيننا، دائما السنوات، دائما الحب، دائما السّاعات."

"السيدة دلاوي" ، رواية جميع البطلات في النص وهي في الأصل للشاعر "ريتشارد" الذي كتبها عن حبيبته وأمه التي تخلّت عنه صغيرا وهي الأخرى كانت مسكونة على قراءتها وأقبلت على الانتحار مرتين إلى أن تركت عائلتها، وهذا الموقف هو آخر ما يتذكّر "ريتشارد" الشاعر في آخر يوم من حياته، الذي تحضر له فيها

"كلاريسا" حفلة حصوله على جائزة الشعر، لكن إصابته بالإيدز وبعدم الجدوى من الحياة، تجعل "فرجينيا" تقتله انتحارا في الرواية، تقول: " على أحد أن يموت ليقدّر الآخرون الحياة أكثر، إنّه التناقض...سيموت الشاعر صاحب الرؤيا"[33]

كلّ هذه الكلمات مجتمعة: الحقيقة، الاغتراب، الحيازة، السكنى، التواجد داخل المسكن الخاص، الهوية الذاتية Ipséité ، مكانة الذات، القانون،...الخ، تبقى كلمات استكشافية في نظر "جاك دريدا". إنّها تحمل في طياتها بصمة تلك الميتافيزيقيا التي فرضت ذاتها أصلا عبر لغة الآخر، عبر أحادية الآخر اللغوية (فرجينيا)، لذا فإن هذه المناقشة حول الأحادية اللغوية ما كان لها أن تكون شيئا آخر سوى كتابة تفكيكية، كتابة ما انفكت تتهجم على ما يمثا ماهية هذه اللغة، لغتي الوحيدة...[34]

- **تنويه:**

- رواية "فرجينيا وولف" "السيدة دالاوي" (1925) وفيلم "مارلين غوريس" "السيدة دالاوي" (1998).

- كاتبة السيناريو "أيلين آتكنز" "Aileen Atkins"، ممثل مسرحية وسينيمائية، سبق لها أن كتبت قطعة للمسرح لشخص واحد اسمها "غرفة خاصة بالمرء" وقامت بتمثيلها وهي مبنية على كتابات "فرجينيا وولف".

- رواية "مايكل كننغام"، "الساعات" وفيلم "الساعات" لـ" ستيفن دالدري" (2002)، فرواية "مايكل كننغام" "الساعات" (1998) هي مقتبسة. فما كان بإمكان "كننغام" أن يكتب "الساعات" لولا معرفته التامة برواية "السيدة دالاوي" وبحياة "فرجينيا وولف". "الساعات" كان العنوان المؤقت لرواية وولف

[33] تحليل شخصي.

[34] جاك دريدا، "أحادية الآخر اللغوية"، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، الدار العربية للعلون ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص122.

"السيدة دالاوي"، التي يعتبر مرور الزمن أحد موضوعاتها. وكما الحال في "السيدة دالاوي"، يجعل "كننغام" الحاضر والماضي يتشابكان، ولكن بطريقة مختلفة اختلافا كلّيا. إذ أن رواية "الساعات" تروي ثلاث قصص: صراع "فرجينيا وولف" من أجل كتابة "السيدة دالاوي" في ضاحية من ضواحي لندن عام 1923، واستعداد "كلاريسا فون" لإقامة حفل استقبال تكريما لشاعر يحتضر بسبب مرض انعدام المناعة المكتسب (الإيدز) في نيويورك عند نهاية القرن العشرين. ومحاولة "لورابراون" أن تقرأ "السيدة دالاوي" في لوس أنجلس عام 1949، أثناء نضالها المشابه لنضال شخصية العنوان للعثور على معنى في حياتها.

- تبدأ الرواية بمقدمة في عام 1941، وبالتحديد 28 آذار 1942، حين قامت "فرجينيا وولف" –بعد أن تركت ملاحظتين لزوجها "لينارد" وأختها "فانيسا"– بالخوض في نهر والانتحار غرقا. والمقدمة هي بمثابة قفز إلى المستقبل لأن "كننغام" حدّد سنة 1923 بوليس 1941 لوولف.

- على الرغم من أن الشخصيات في رواية "الساعات" ترتبط بالاسم وبالتلميح مع رواية "فرجينيا وولف" ومع حياتها الخاصة أيضا، فهي رواية تستطيع الوقوف مستقلة على قدميها كتحفة من الأدب الروائي. وفي نقل كاتب السيناريو "ديفيد هير" للرواية، حافظ على حكاية "كننغام" الثلاثية مجزئا إياها بطريقة تناسب السينما وليس الرواية المكتوبة. ولأن توزيع فيلم "الساعات" كان في 2002، فقد أخّر "هير" حكايتي "كلاريسا فون" و"لورابراون" إلى عامي 2001 و 1951 على التوالي، والجزء الخاص بـ"فرجينيا وولف" (1923،1941) بقي على حاله بدون تغيير، باعتبار أن له أصلا في الواقع[35].

[35] تشريح الأفلام، مذكور سابقا، –مع التحليل الخاص–.

رابعا: مكامن الشراكة الفكرية في روايات:

أ- "هكذا تكلم زرادشت". "لنيتشه"[36]•

ب- "حدث ابو هريرة قال". "للمسعدي"[37]

ج- "جبل قاف". "لعبد الإله بن عرفة"[38]

أ/ **"هكـذا تكلّـم زرادشـت"، "لنيتشـه"**: يصـنّف هـذا العمـل ضـمن الروايـات الفلسـفية للفيلسـوف الألمـاني "فريـديريك نيتشـه"، تتـألف مـن أربعـة أجـزاء، وهـي عبـارة عـن سلسـلة مـن الخطـب الـتي تسـلّط الضـوء علـى تـأملات "زرادشـت". وفيهـا تقـديم للفضـائل المجمّدة للقوّة ولنظرية الرجل الخارق.

يعتـبر الكتـاب (1883) مـن أشـهر مـا دوّن والأعظـم بينهـا، كُتِـب بأسـلوب أدبي نقـدي رفيـع المسـتوى، يجمـع بـين النثـر والشـعر والموسـيقى، وفيـه صـياغة للأفكـار الجهنميـة وصـور نمـوذج الإنسـان المتفـوق، الخـارق للعـادة (السـوبرمان) الـذي رآه متحـرّرا مـن القيـود الاجتماعيـة والأخلاقيـة، مثـل إنسـان عصـر النهضـة الـذي تجـرأ علـى أن يعـيش حيـاة تتفـق مـع مصـيره الأعلـى، وكانـت معرفتـه هـي الشـكل الظـاهري لإرادة القـوة الـتي هـي هـذف الحياة.

---

[36] تأليف الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم –بيروت، لبنان.

• هكذا تكلم زرادشت:

هي رواية فلسفية للفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، تتألف من أربعة أجزاء، تتكون من سلسلة من الخطب التي تسلط الضوء على تأملات زرادشت. وقدم نيتشه في كتابه الفضائل الإنسانية كما يراها إلا أنه أخذ عليه تمجيده للقوة حيث يعد نيتشه من أوائل من صاغوا نظرية "الرجل الخارق". (أخذا بالرأي الذي يرى أنها رواية فلسفية)، علما أن هناك من يعتبر أنه كتاب تأملات فلسفي، وليس برواية.

[37] محمود المسعدي، "الأعمال الكاملة"، "المجلد الأول، وزارة الثقافة والشباب والترفيه، آدم، دار النشر للجنوب، المطبعة: معامل الطباعة فينزي، ديسمبر 2002.

[38] عبد الإلاه بن عرفة، "جبل قاف"، –رواية–، مطبعة عكراش بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، ذو الحجة –1422– 2002–.

من أبرز النقاط التي ناقشها "نيتشه" من خلال سيرة "زرادشت" وتعاليمه، فلسفة الإنسان المتفوق، فلسفة الأخلاق، فلسفة الدين، والفلسفة اتجاه المرأة.

ويتفق المفكّرون على أنّ أفكار "نيتشه" وفلسفته غير صائبة، وتتضمن أفكارا ومفاهيم راديكالية ضدّ الديمقراطية، وعداء سافرا للنساء.

اكتشف رواد مدرسة فرانكفورت "نيتشه" ورواد ما بعد الحداثة الفرنسيين أمثال "دلوز" و"فوكو" المناهضة بقوة لليسار الأوروبي[39].

ونيتشه هو أوّل من نادى بفكرة (موت الإله) في "هكذا تكلّم زرادشت"، وهو أوّل من دعا إلى ما يسمّيه الإنسان المتفوّق.

إنّه يضع قارئه، بكيفية أكيدة، أمام صنفين من المفارقات، الصنف الأول تحتويه مكتوباته. ويتعلّق بمضمون مجموع أعماله، ويشتمل مثلا، على تصوّره لإدارة القوة، والعود السرمدي، وطبيعة الأنا، والمفترضات اللاّأخلاقية للأخلاق. إنّ هذه المفارقات تنتمي إلى ما تحاول تأويلات مؤلفات "نيتشه" أن تفهمه وتوضحه. أمّا الصنف الآخر من المفارقات، فتولده مكتوباته، فهذه المفارقات هي نتاج أعماله، وتطرح مسألة الجهود ذاتها التي يمكن أن تبذل لفهمه، ووضع تأويل لأفكاره، ومن بينها الصنف الأول من المفارقات[40].

يمثّل "نيتشه"، من خلال مكتوباته، الطريقة التي نجح بها ربما فرد معين في تشكيل نفسه ،وهو فرد ليس، علاوة على ذلك، وعلى الرغم من أنه يتعين فيما فوق الأخلاق،

[39] انظر: فريديريك نيتشه ، "الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي"، تقديم ميشال فوكو ،ترجمة سهيل القش –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

أنظر: فريديريك نيتشه "هذا هو الانسان"، ترجمة علي مصباحي، منشورات الجمل.

أنظر: "أصل الأخلاق وفصلها"، ترجمة القبيسي، المؤسسة الجامعية.

[40] ألكسندر نيهاماس، "نيتشه الحياة كنص أدبي"، ترجمة : محمد هشام، أفريقيا الشرق،2008، ص05.

قابلا للإدانة أخلاقيا. ولعلّ هذا الفرد ليس بآخر غير "نيتشه" نفسه، الذي هو مخلوق نصوصه خاصة، إنّ هذه الشخصية لا تقدم ذاتها كنموذج للتقليد، لأنّها مكونة أساسا من أفعال متميّزة، أي من مكتوبات خاصة تشكّلها وهي التي وحدها يمكنها أن تكتبها. وبتقليدها ببساطة، فإنه قد لا ينتج عن ذلك سوى رسما كاريكاتوريا. أو على الأحسن نسخه، وهو ما ليس، في الحالتين معا، بفرد وبتقليدها كما يجب، فقد ننتج خلقا قد يكون أيضا، باعترافه من كلّ ما نملك خصوصا، هو خلقنا تماما، وبالتالي فقد لا يبقى تقليدا[41].

فنيتشه كاتب، وشخصية عمومية، وكلّ مكتوباته يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في تأويله ، والأهمية التي نوليها لهذا الجزاء أو ذاك من أعماله لا يمكنها أن تتوقف على مبادئ عامّة قد تقيم الأولوية الأساسية لهذا والهامشية الضرورية لذاك، إنّ أهمية كل نص تتوقف على الإسهام المتميّز الذي يقدّمه النص لبناء كلّ متماسك ومفهوم. إنها يجب أن تتحدّد بكيفية منفصلة في كلّ حالة فردية، فهذا المبدأ قد لاءم تماما المؤلّف[42].

ويتعلّق هذا التأويل والتفكيك، قبل كلّ شيء، بالنصوص التي كتبها "نيتشه" أثناء سنوات الثمانينات من القرن التاسع عشر، من "هكذا تكلم زرادشت" (1883-1885) والتي يسلّط بحثنا الضوء عليها، إلى "ها هو الإنسان" (1888م)، مرورا بـ"جينيالوجيا الأخلاق" (1887م) و "الحالة فاغنير"(1888م)،و"أفول الأوثان"(1888م)، و"ضد المسيح" (1888م)، كما بالملاحظات التي جمعت بعد مماته تحت عنوان "إرادة القوّة" (1883-1888)[43].

[41] ألكسندر نيهاماس، "نيتشه الحياة كنص أدبي"، ترجمة : محمد هشام، أفريقيا الشرق،2008، ص13.

[42] نفس المرجع،ص15.

[43] نفسه، ص14.

يقف التلميذ مندهشا أمام تعدّد المؤلّفين، وبالتالي الارتباط الوثيق بين النص ومؤلفه، في الوقت الذي ما كانت لعبة لتحمل اسم صانعها، ولم تكن كذلك الحكايات التي يرويها له الكبار لتحمل اسم روايتها[44]، ولهذا وجب طرح السؤال: ما المؤلّف؟ وما هي وظيفته؟[45]

إنّ المؤلف هو "مبدأ تجميع الخطابات وأصل وحدة دلالتها، وبؤرة تماسكها"[46]، ويرى "فيليب لوجون" أننا لا يمكننا الحديث عن مؤلّف إلاّ انطلاقا من كتابه الثاني حيث يكون أفق انتظار قد خلق[47]. وحين تعترف له المؤسسة بإنتاج النصوص، فعن طريق السماح له لإنتاج ثان يكون هناك اعتراف من المؤسسة يعطيه صفة المؤلّف، وهذه الصفة هي التي تجعل كلامه يتميّز عن سائر الكلام بأن يحفظ بين دفتي كتاب خوفا عليه من الضياع، كما يخضع للتعليق (أو لعدّ تعاليق) من أجل نزع اللّبس عن دلالاته. فطقوس المؤسسة كما يرى "بورديو" "هي التي تجعل ممن تعترف له بالدخول في المؤسسة ملكا أو فارسا أو أستاذا أو قسا أو مؤلفا فترسم له صورته الاجتماعية وتشكل التمثل الذي ينبغي أن يتركه كشخص معنوي، أي كمكلف من طرف جماعة ناطق باسمها [...] ويدخل في اللعبة والوهم ويلعب اللعبة والوظيفة."[48]

تريد العادة أن تبدأ كلّ المؤلّفات حول "نيتشه"، بما فيها دراسات كثيرة وكتب كثيرة بأفكار عامة، مبتذلة، عن أسلوبه. ومن بينها، الابتدائي والبسيط، أن تفكير "نيتشه" لا ينفصل عن كتاباته، وأنه من الضروري قياس أسلوبه لمحاولة فهمه هو. غير أنّ

[44] كيليطو عبد الفتاح، "الكتابة والتناسخ"، ترجمة:عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.

[45] عمر أوكان، "لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث"، أفريقيا الشرق،1996،ص59.

[46] ميشيل فوكو،"نظام الخطاب"، ترجمة: محمد سبيك، دار التنوير، بيروت 1984، ص59.

[47] كليطو عبد الفتاح،مرجع مذكور سابقا، ص8.

[48] بورديو (بيير)، "الرمز والسلطة"، ترجمة ، ع. بن عبد العالي، دار توبقال، البيضاء، 1986

هـذه الفكـرة العامـة شـكّلت موضـوع تـأويلات عديـدة جـدّا وتفكيكـات، وكـلّ واحـد منهـا أنتج قراءات مدهشة الاختلاف لفكره ولكتاباته[49].

فعلـى مسـتوى أوّل، فـإن القـول بـأن أسـلوب "نيتشـه" مهـم، معنـاه أن كتابتـه غريبـة ومزاجيـة. وإذن، معنـاه ببسـاطة القـول بـأن مؤلفاتـه لا تقـدم الخصـائص الـتي نتوقـع عـادة أن نجـدها في المطـولات الفلسـفية. وبنسـيان أن هـذه الأخـيرة ذاتهـا قـد حـررت بالأسـاليب الأكثـر تنوعـا الـتي يمكـن تخيلهـا، فلقـد استخلصـت مـن ذلـك، في معظـم الأحيـان، البرهنـة علـى أن مؤلفـات نيتشـه لم تكـن، بكيفيـة مـا، فلسـفية[50]. وهكـذا، فـإنّ فكـرة أن نيتشـه كـان في الواقـع شـاعرا ولـيس فيلسـوفا، والـتي تجـد أصـلها ربمـا وملخصـها في كـلّ الأحـوال في أبيـات "سـتيفان جـورج" "Stefan George " "لقـد كـان يجـب عليهـا أن تغـني، لا أن تـتكلّم، هـذه 'الـنفس الجديـدة'[51]،أتـت إلى الانتشـار الواسـع، محدثـة بـذلك أضـرارا جسـيمة في حقـل الشعر كما في حقل الفلسفة".

لقـد اسـتخرج "نيتشـه" مـن ذاتـه شخصـية. و" لحـس الحـظ، فـإن الكتـب، بالنسـبة لأغلبيـة النـاس، ليسـت سـوى كلامـا في كـلام" (ضـد المسـيح،44)، أمـا بالنسـبة إليـه هـو، فإنّهـا هـي الحيـاة نفسـها. وكمـا كـان يـرى بـأنّ "غوتـه" سـبق لـه أن فعـل ذلـك، فإنـه هـو أيضـا قـد صـنع نفسـه بنفسـه. ولعـلّ ابتكـاره الأكـبر كـان هـو أنـه قـد حقـق هـذا الهـدف بـالقول إن خلـق الـذات بالـذات هـو الغايـة الأساسـية مـن الحيـاة. وبـالقول فعـلا أنّ هـذا بالضـبط هـو مـا كـان يفعلـه. فبولعـه بالمرجعيـة الذاتيـة إنمـا يـرتبط لديـه برغبتـه الحـارة في الخلـق الـذاتي ليجعـل

[49] ألكسندر نيهماس، "نيتشه الحياة كنص أدبي"، ترجمة : محمد هشام، أفريقيا الشرق، ص19.

[50] ذكرت أميلي أوكسنبرغ روتي Amélie Oksemberg- – أهمية الأسلوب فيما يرجع إلى تصنيف أو عدم تصنيف بعض المكتوبات في خانة المؤلفات الفلسفية، في " تجارب في الجنس الفلسفي: ديكارت، التأملات".

« Experiments in philosophie genre : Descartes, Meditations », Critical Inquiry, 9(1983),545-564.

[51] ستيفان جورج، "نيتشه، الذي يظهر في التركوفمان (Walter Kaufmann) "عشرون شاعرا ألمانيا"، إصدار مزدوج اللغة « Teuenty German Poets » ، 1963، Edition New-York, Rendom House.

منه أوّل المحدثين ةفي ذات اللحظة آخر الرومانسيين، على أنّ محتوى مؤلفاته يظل مجموعا من الأفكار نمط حياة، والذي يشجع الآخرين على جعل أفكارهم نمط حياة أفكار، كما تقضي المنظورية بذلك، لا يمكنه ولا يريد أن يوفرها لهم[52].

كان "زرادشت" بعيدا في خطابه عن المجتمع مسافة تصل بين صوته وآذانهم، حيث يقف في أعلى القمة، وحيث يقفون في أسفلها، وأية قمّة لزرادشت سوى المحبة، تلك الفضيلة البراقة كالذهب لأنها الوحيدة التي يتشوّق الإنسان إلى اعتلائها، ومن يستهزئ بمآسي الحياة حصرا، هو القوي المحب المحلّق كالنسر القوي الذي يستهزئ بالمأساة ، تلك الأفعوان الشديد الخبث والسمّية، فالقوة هي السلم الواصل بين الزاحف في حقارة الدنيا "الأفعوان" والمحلّق في قمتها "النسر"، فهي السلم الواصل بين القمة والقاعدة، التي وإت انتهت في النسر تبدأ في الأفعوان، فلا فناء لها إلاّ بفناء الحياة نفسها لأنّهما حظان متلازمان يلازم أحدهما الآخر أبدا، الأمر الذي يتجلى في كلّ خلائق الحياة، حتى أوتي كل كائن من كائناتها وسيلة يدافع بها عن نفسه أمام أي قوة أكبر من قوته، فالحياة تعطي قوتها لأحقر خلائقها، لكي تعزّز وجودها بها، لأنّ الثقة نتيجة واضحة للقوة، وكلّ كائن عل الإطلاق يتمتع بنوع منها تكون درجتها على حساب من هو دونه، فتعطي القوة صاحبها شكلا يحاول فرضه على الطبيعة من حوله، وبالتالي سلطة تقرر للحياة مصيرا تراه مناسبا لاستمرار صاحبها[53].

في نظرة أي كائن حي، نوع من السلطة يرسلها بشكل غريزي، حتى بين عاشقين متحابين من بني الإنسان بالرغم من أنّ علاقتهما بهذا الشكل تعتبر أرقى أنواع العلاقات الإنسانية المعروفة، إذا فالقوة تعتمد على شكل موروث تعلل محاولة بسط سلطانها، من جمال المرأة إلى ذكاء الرجل وعضلاته، وعندما وهبتهم الحياة إياها فليعززون وجودهم

[52] ألكسندنيهماس، "نيتشه الحياة كنص أدبي"، ترجمة: محمد هشام، إفريقيا الشرق، 2008،ص 284.

[53] ماهر حمادي، "لماذا تكلّم زرادشت"، التلوين للتأليف والترجمة و النشر، 2007، ص14-15

فيها، فالقوة إذا جوهر الحياة، "نيتشه" مبدأ ثم ينفيه، يعطي دليلا ثم نقيضه، فهو يحاول أن يكون صادقا، فكلّ ما هو صادق يسمو فوق سيكولوجيا الحياة، وكذا "سقراط" سما عنها عندما قال: "لست حكيما، لكنني محبّا للحكمة وأعرف شيئا واحدا فقط هو أنني لا أعرف شيئا على الإطلاق" يقصد الصدق، ولم يعن "روسو" في آخر اعترافاته إلاّ هذا عندما قال: "لا شيء في هذا العالم يسمّى الصداقة أو الحب"، وأنهم بهذا يحاولون الانتصار على إنسانيتهم الأولى والتفوق عليها، فيخرج منهم إنسانا تفوّق على ذاته[54].

هذا هو نيتشه وفلسفته الطاغية على أدبيته، ربما هي التي ساقتنا إلى وضعه في مصاف المقارنة الفكرية التي نالت شهرتها في عملين أدبيين عربيين (حدث أبو هريرة قال، وجبل قاف) ولكلّ عمل رمزيته اللغوية بدلالاتها المتشعبة وأهمّها جانب الدين الذي يسم محاور نيتشه، والحديث عن أبي هريرة وابن عربي في العمليين المذكورين لا يقلّ اهتماما عم ما جاء به.

لقد عبر المفكر "إيميل فاكيه" عضو المجمع العلمي الفرنسي ، عن نيتشه قائلا: " ما من مفكّر أشدّ إخلاصا من نيتشه إذ لم يبلغ أحد قبله ما وصل إليه وهو يسبر الأغوار في طلب الحقيقة دون أن يبالي بما يعترض سبيله من مصاعب لأنه ما كان ليرتاع من اصطدامه بالفجائع في قراراتها أو من انتهائه إلى لا شيء."[55]

وفي هذا تصوير له بعد دراسة عديد مؤلفاته وفلسفته، وجاراه بهذا التقرير أنصار نيتشه وخصومه من كلّ شعوب أوروبا، فعباقرة العالم كتبوا عنه ما كتبوا، منهم من يعتقد بتخبطه على غير هدى ومنهم من يرى وراء كلّ جملة من أقواله سورة لا تنجلي معانيها

[54] ماهر حمادي، "لماذا تكلم زرادشت"، التلوين للتأليف والترجمة والنشر، 2007، ص15

[55] فريديريك نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، لبنان، ص05.

إلاّ للعقل النافذ والحسّ المرهف، ووصفوه بالمفكّر الجبار المتجه إلى الحقيقة يطلبها وراء كل شيء حتى وراء المبادئ التي يقوم بها[56].

ونيتشه يوافقه هؤلاء بالوصف الذي ارتضاه لنفسه قائلا: "لا يكفي لطالب الحقيقة أن يكون مخلصا في قصده بل عليه أن يترصد إخلاصه ويقف موقف المشكوك فيه لأن عاشق الحقيقة إنما يحبّها لا لنفسه مجاراة لأهوائه بل يهيم بها لذاته ولو كان ذلك مخالفا لعقيدته، فإذا هو اعترضته فكرة ناقضت مبدأه وجب عليه أن يقف عندها فلا يتردّد أن يأخذ بها. إيّاك أن تقف حائلا بين فكرتك وبين ما ينافيها، فلا يبلغ أول درجة من الحكمة من لا يعمل بهذه الوصية من المفكرين. عليك أن تصلي نفسك كلّ يوم حربا وليس لك أن تبالي بما تجنيه من نصر أو تجني عليك جهودك من انحدار، فإنّ ذلك من شأن الحقيقة لا من شأنك."[57]

قال نيتشه بهذا المبدأ وعمل به، وبالرغم ممّا في تعاليمه من غرور وصلف فإنّه كان يسير في أبحاثه ولا همّ له سوى استكشاف الآفاق فيورد اليوم فكرة يكذّبها غدا فكأنّه بإنكاره الخير والشّر لم يجد بدّا من إنكار كلّ عقيدة ثابتة، فإذا أنت أردت أن تسير وراء هذا الفيلسوف طلبا للعقيدة فلا تتعب نفسك باللّحاق به في مراحل يقطعها بخطواته الجبّارة لأنه هو نفسه قد أصابه الخبل وبصيرته تائهة في استلهام الحقيقة واستقرائها، والدليل قوله: "أن لا مكتشف لحقيقة ذاته إلاّ من يهتف: هذا هو خيري وهذا هو شري فيخرس الخلد والقزم القائلين بأنّ الخير خير للكلّ والشّر شرّ للجميع."[58]

من قال لك هذا، لا تتوقع منه أن يأتيك بشرعه تقوم مقام الشرائع التي يثور عليها، إن "نيتشه" المفكر الجبّار الذي يفتح أمام الفرد آفاقا وسيعة في مجال القوة والثقة بالنفس وتحرير الحياة من المسكنة والذّل، تائقا إلى إيجاد إنسان يتفوّق على إنسانيته

[56] فريديريك نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، لبنان، ص05.

[57] فريديريك نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، مرجع مذكور سابقا، ص06.

[58] نفسه، ص06.

بالمجاهدة والتغلب على العادات والعناصر والتقاليد وما توارثته الأجيال من العقائد الموهنة للعزم، يقف وقفة الحائر المتردّد عندما يحاول إقامة مجتمع لأفراده المتفوقين بل هو يضطر إلى نقض أولياته القائمة على احتقار الرحمة والرُّخماء حتى ينتهي إلى قوله:"إنّ العالم الذي يتفوق على الإنسانية إنما يعود بعد هذا الجنوح إلى بذل حبه للأصاغر والمتضعين."[59]

ب/ "حدّث أبو هريرة قال" لـ"المسعدي": يعتبر "المسعدي" من أهمّ أعلام الأدب العربي الحديث، فمؤلفاته تتميز بقوة الإيجاء وعمق التفكير وأصالة الفن، وأدبه ثري بالمعاني والصور إذ التقت فيه المعاناة الفكرية والصنعة الفنية. فجاء أدبا راقيا يدعو القارئ إلى المساهمة بوجدانه وفكره في سبر أعماق النفس البشرية وأشواقها وأهوائها. وقد ركّز أدبه على بعض قضايا الإنسان كالحياة والموت، والإرادة والحرية، والمسؤولية والخلق، والحس والفعل، والإيمان والزمان وغيرها من المشاكل التي تحيّر وجود الإنسان وتحثّه على البحث عن إمكاناتها الذاتية وحدودها. وتمحورت هذه المؤلفات بالخصوص حول الإرادة البشرية وتفجيرها الطاقات الكامنة في الإنسان. فالإرادة هي التي تحرّك الأبطال وتدفعهم إلى الخلق والتجاوز والتحدي[60].

ويرى بعض النقاد أن القضايا التي يثيرها المؤلف في كتبه لا تمتّ إلى المجتمع بصلة. وأنها قضايا ما ورائية ومثالية، وربّما لهذا تمّ اختيار "تحدّث أبو هريرة قال" ، لمحاولة إيجاد بعض المشتركات الفكرية بينه وبين "هكذا تكلم زرادشت" لـ"نيتشه" وبين "جبل قاف" لـ"عبد الإلاه بن عرفة". من أجل خلق جماليات جديدة تحاول الرؤية الفلسفية أحيانا طمسها وإفقادها قيمتها الأدبية —عن غير قصد–[61]

[59] فريديريك نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، لبنان.، ص07.

[60] محمود المسعدي، "الأعمال الكاملة"، المجلد الأول، جمع وتقديم وبيبليوغرافيا، محمود طرشونة، معامل مطابع فينزي، ديسمبر 2002، ص09.

[61] تحليل شخصي.

يفتتح "المسعدي" "أبا هريرة" بإهداء يقول فيه: "إلى أبي رحمه الله، الذي رتّلت معه صباي على أنغام القرآن وترجيع الحديث، ممّا لم أكن أفهمه طفلا ولكنّي صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة. وربّاني على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة، جزاؤها طمأنينة النف الراضية في عالم أسمى فأسمى. وفي أثناء ذلك كلّه علّمني بإيمانه سبيل إيماني.[62]

ويقدّم له قائلا: "هذا الكتاب كتبته منذ أحقاب، حين كنت أروم أن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنساني، وأقضي حجّا إلى موطني المفقود: وفاء حنين إلى الذات الجوهر الفرد، وتوليد للعشرة من معدن الوحشة، إشهاد على أن تاج الكيان مركّبٌ من العشق والفناء. وقد طرحته منذ ذلك العهد طرح الحيّة جلدها، ثم عدتُ إليه بعد أن شاعت مني في أبعد العمر كلّ مهجةٍ، فإذا يحدّثني بحديثه إذ ذاك، صدى منّي إلي، ككلّ حي لا يزال: الحياة كون واستحالة ومأساة، فإذا هي ارتدّت ظاهرة وقرارا ورضى، فهي الخسران ولعنة على الزّائفين. ولئن أنا أخرجته اليوم إلى الناس، وأحييته كما كان أحياني، فعلى أمل أن يكون لدى غيري –إن استطاع– ما به تدربتُ على أن أكون. وإن كلّ كيان لجهد وكسب منحوت. تونس –خريف 1972[63] م.م".

ويلي التقديم التمهيد وجاء فيه: "إلى القارئ، الآن، وقد انتهيت وطرحت بهذه الصحائف الضعيفة الناحلة، إليك. انظر فلا أرى غير العدم...ستذهب هذه الصحائف فتمضي وتمحي. فهي أنفاسي قد ذهبت ولها ريح ما يبلى ويأكله الدود. كجميع الذين كتبوا من قبل، يظنّون أنهم خُلِّدوا وأماتوا الموت. وما خُلّدوا وإنّما هي آلام الإنسان يترامى صداها من قرن إلى قرن ومن جيل إلى جيل، كما يتردّد صدى الرّعد بين الجبال، فلا يكون للرّعد حياة أو ترنّ الصخور. وليس لكلّ رعدٍ صخور تردّده. فقد ينفلق بقاع

[62] المسعدي، "الأعمال الكاملة"، مصدر مذكور سابقا، ص131

[63] المسعدي، "الأعمال الكاملة"، مصدر مذكور سابقا، ص133

صفصف فلا يصيب من الدوام إلاّ طرفة العين. وإنّ هذا الكتاب لكالصوت أو كالصيحة في واد به حاجة إلى ما يردّده صداه ويسري فيه خلجة الحياة، فقد كتبت أكثره في الليل جعلته دعائي للصباح، واستوفيته ولما يتنفّس الفجر، وليس بطالب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريفا، لأنه لا يكون عندي أطرف ممّا ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر. فلتدخل إليه إذن أيّها القارئ بأمرك الباطن ولتنشره عليه، وإلاّ فلتعرض عنه ولتدعه إلى غبار المكاتب والنسيان. هو دعوة إلى إحياء نارك. فإن لم يحيها من رماد، فقد مات وبطل همك فيه. وإذا كان لا بدّ من جدّة وطرافة لِتُقبلْ عليه، فاعلم أنّه ليس في نظري أطرف من جدّة القديم: كنفسك وأحلامك وأساك وحيرتك. ولعلّ أجدّ ما فيه بعد قصتك الباطنية، روح أبي هريرة، لأنها تنتسب إلى أقدم الأقدمين وتودّ أن تنتسب إليك. ولعلّه ليس شأن الكاتب الجدّة والطرافة...وإنّما هو أن يفترق على يده الجوهر عن العرض العارض. وقد يحتاج أبو هريرة عندك إلى التعريف ولست بمعرّفه لك•. وإنما لك من شأنه ما قد يقع بنفسك عند انتهائك من هذا الكتاب. ولتذكر بين أبي العتاهية:

وأيّ امرئ في غاية ليس نفسه
إلى غايةٍ أخرى سواها تطلّع

وقول "هولدرلاين": " أتعلم على م حزنك؟ إنّه ليس على شيء مفقود فقدته من زمن معيّن يمكنك أن تقول متى ذهب. وإنّما هو على شيء لا يزال حيّا قائما فيك. هو عهد أسمى من عهدك الحاضر تطلبه، هو عالم أجمل من عالمك هذا..." ولتذكر نُذْرَ " "سفر التكوين": "لا تأكل من الشجرة الحرام. فإنّك إن فعلت لذائق الموت". وشأن "نيتشه" يقول: "إذا ذهب صِدقي فقد عميت، فإذا أردت المعرفة فقد أردت الصدق،

• يحيل إليه بالرقم واحد: في رواية أنّ أبا هريرة ثلاثة: أوّلهم الصحابي رضي الله عنه، وثانيهم النحوي وثالثهم هذا.

أعني الشدّة والتضييق على نفسي والقساوة لا تلين". وإذا قرأت هذا الكتاب فله عليك –في مسيرتك إليك– أن تكون قاسيا غير رحيم.[64]

يقول "هنري جيمس"، مؤلف " بيلترافيو"[65]: " إنّ هذا هو كل ما يفصل بين من يؤمنون بهذه الحياة وبين من لا يؤمنون بها. وقد استبدّت بهم فكرة حياة أخرى أفضل من زمن آخر ومكان آخر. فهل سنكون آثمين إذا عشنا تلك الحياة كليا بلا تحفّظ؟ إنني أسأل نفسي. وهل ينبغي لنا أن نستسلم لنفس الإبتزاز في هذه الحياة المقبلة؟".

وربما تكون الإجابة نعم في محاولة للتعايش مع ثلاث عوالم روائية، احتوت أسماء عظيمة عظمة كتاباتها وغريبة غرابة رؤاها، فمهما حاولنا أن نقول عن أفكار "نيتشه"، فإنّنا سنصدف قليلا منها بدون شكّ بأنّها معقولة. فمرات ومرات، يهاجم "نيتشه" نسيج الحسّ المشترك، ومعنى اللغة العادية، ولغة التفكير العقلاني. إنها سمة تطبع كلّ آثاره، يلح عليها إلحاحا ويفتخر بها: "كيف قد يسمح لي بأن أختلط مع أولئك الذين، منذ اليوم، تنشأ لديهم آذان منتبهة؟ فما بعد الغد فقط هو الذب أملكه. إن البعض يولد بعد الموت" (ضدّ المسيح، التصدير). وفي رسالة إلى "كارل فون جير سدورف" "Carl Von Gersdorff"، كتب يقول ببساطة مليئة بالكبرياء: "لا أحد في العالم اليوم يمكنه أن يكتب أي شيء يشبه "هكذا تكلّم زرادشت"[66]. إنه بالإصرار على إبراز وضعه الفريد في تاريخ الفكر، مهما كان هذا أساسيا بالنسبة لمشروعه، فإن "نيتشه" ربما قدّم لنفسه، في الواقع، خدمة سيئة، لأنه سمح بأن تُنسب إليه أفكار غير مقبولة وبأن يتمّ الدفاع عنها بعد ذلك، دون سبب معقول، على أنّها أفكار لم يحن وقتها بعد أو

[64] المسعدي، "الأعمال الكاملة"، مصدر مذكور سابقا، ص (135-137)

[65] Henry James, l'auteur de « Beltrafio » in les deux visages, trad, diane de Margerie et François Xavier Jaugard, Paris, Maurice Nadeau,1977, p67.

[66] Peter Suss et Henri Shapiro, Nietzshe M Aself –Portrait from his letters, Cambridge, Mass ? harvard Universit Press, 1971, P74.

ترفض، دون منحها الاهتمام الضروري، كأفكار رجل موضوع الفضيحة أكثر من ولعه بالتعليم...[67]

إنّ قراءة رواية "نيتشه"، توصل إلى استخراج نيتشه من ذاته شخصية، فضلا عن منتوجه الأدبي،" ولحس الحظ، فإن الكتب، بالنسبة لأغلبية الناس، ليست سوى كلاما في كلام" (ضد المسيح،44)، أما بالنسبة إليه هو، فإنها الحياة نفسها...ومحتوى مؤلفاته يظل مجموعا من الأفكار الفلسفية، والشخصية الأدبية التي تنتج عنه تبقى فيلسوفا جعل من هذه الأفكار نمط حياة.[68]

يقسم "المسعدي" روايته إلى الفصول التالية:

1- الفاتحة
2- حديث البعث الأول.
3- حديث المزح والجدّ.
4- حديث التعارف في الخمر.
5- حديث القيامة.
6- حديث الحسّ.
7- حديث الوضع.
8- حديث الشوق والوحدة.
9- حديث الحق والباطل.
10- حديث الحاجة
11- حديث الطين.
12- حديث الكلب.
13- حديث العدد

[67] ألكسندر نيهامس، مذكور سابقا، ص 174-175

[68] ألكسندر نيهامس، مذكور سابقا ، ص284-285 مع التحليل الخاص

14- حديث الجماعة والوحشة.
15- حديث العمى.
16- حديث الحمل.
17- حديث الغيبة تطلب فلا تدرك.
18- حديث الهول.
19- حديث الشيطان.
20- حديث الحكمة.
21- حديث الجمود.
22- حديث البعث الآخر.
23- حديث الوضع أيضا
24- ملحق وهو عبارة عن رسائل من أصدقاء "المسعدي" لها علاقة بالرواية.

وكل فصل من هاته الفصول يستهل في الغالب ببيت شعري أو حكمة أو قول مأثور أو قرآن أو حديث مشهور، ولكلّ قصصه الخاصة به[69]. بالمقابل يقسم "نيتشه" كتابه إلى أربعة أجزاء:

1- الجزء الأول: كتاب للمجتمع لا للفرد.
2- الجزء الثاني: الفضيلة الواهية.
3- الجزء الثالث: القراءة والكتابة.
4- الجزء الرابع: الرحماء

ولد العبقري الثائر سنة 1844 في بلدة "روكن" من أعمال ألمانيا وكان أبوه واعظا بروتستانتيا من أسرة بولونية هجرت بلادها في القرن 18 على إثر اضطهاد شرد منها أشياع كنيسة الإصلاح. وما بلغ "فريدريك" الخامس من عمره حتى مات أبوه فكفلت أمّه تربيته وتربية أخته، فأرسلته إلى مدرسة نورمبورغ ثم انتقل منها سنة 1864 إلى كليتي

[69] تحليل شخصي.

بون وليبسيك حتى إذا بلغ الخامسة والعشرين من عمره سنة 1869 تجلّى نبوغه فعيّن أستاذا للفلسفة في كلية بال. بعد سبع سنوات أي 1876 ظهرت عليه أعراض الزهري الوراثي فحكمه صداع شديد أضعف بصره فبقي يلقي الدروس حتى سنة 1879 إذ اضطر إلى الاستعفاء ليذهب متنقلا بين روما وجنوا ونيس وسيل ماريا وهو يعمل الفكر ويكتب مصارعا علته عشر سنوات فلا هو يبرأ منها فيحيا ولا هي تجتاح دماغه الجبار فيموت، إلى أن جاءته سنة 1889 بالفالج مقدّمة للجنون فتوارى سنة 1900 بعد أن سبقته إلى الموت عبقريته العليلة وإرادته الوثابة الجبارة[70].

ومقابل إيمان "أبا هريرة" نجد تمرّد "نيتشه" أمام العدم وقد خفيت عنه حقيقة الدين الذي أخذ به الغرب من عيسى فأحاطه بالمعميات كما خفيت عنه حقيقة ما أنزل على محمد فشوهه الغرب بالافتراء والتشنيع تعصّبا وجهلا وغيرة فوقف مفكّرا جبارا لا يستسلم لفكرة العبث في غاية الكون ولا يرضى بالنظم الاجتماعية المدنية...ولو تسنى لنيتشه أن ينفذ إلى حقيقة الإيمان الذي دعى إليه عيسى مكمّلا لما جاء به موسى لكان تجلى له إيمانا بالقوة ترفع الضعفاء لا بالضعف الذي يسلط عليهم الأقوياء، ولو تسنى له أن يستنير بما جاء به الإسلام من مبادئ اجتماعية علمية عليا تماشي ما جاء به عيسى ولا تنقضه لأدرك أن في الدين الحق دستورا...[71]

ج/ "جبل قاف" لـ"عبد الإلاه بن عرفة": يفتتح الكاتب روايته بإهداء إلى "محي الدين ابن عربي": "إلى روح الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر سيدي محيي الدين بن العربي الحاتمي المغربي حجّة الله في الأقضية وعمدة الله في الأمضية محلّ نظر الله من خلقه الممدّ للعوالم بروحانيته الذي سقاني من رحيق محبوبيته وألبسني خلعة سيادته فلهجت بما

[70] نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، ص17-18.

[71] نفسه: ص 21-22 مع التحليل الخاص.

هنالك بما أعاريني من بنات كشفه، فلست سوى اللسان والترجمان. قدّس الله سرّه ما اتصل القاف بالقاف والنون بالنون.

بالحاتمي الخاتمي كنز الغنى يارب أوصل حبلنا بحباله

بدر لدى جو السماء مكمل وسواه في التحقيق مثل هلاله

فإذا عالجت رواية "نيتشه" زرادشت ،ورواية أبا هريرة شخصيته، فإن "جبل قاف" تطرّقت إلى "ابن عربي" بطريقة ضمنية غير صريحة وكأنّنا بها رواية عرفانية، والثلاثة تشترك في التاريخ والدين والفلسفة الوجودية.

يقسم "بنعرفة" روايته إلى المحاور القصصية المرتبة كالآتي:

1- قاف مرسيم.
2- ولادة القاف.
3- عقيقة القاف.
4- ألف القاف.
5- محاصرة القاف.
6- مصحف القاف.
7- إقلاع القاف.
8- أوحال القاف.
9- قاف المحور والإثبات.
10- ياسين القاف.
11- قاف الأمر والنهي.
12- دجال القاف.
13- نَحوُ القاف.

14- إسراء القاف.

15- قشرة القاف.

16- قاف الإنشاء

17- خزانة القاف.

18- قائف القاف.

19- دال القاف.

20- منازل القاف.

21- فتوة القاف.

22- تربية القاف.

23- عمة القاف.

24- القاف الحق.

25- كمال القاف.

26- عروبة القاف.

27- أنوار القاف.

28- مبايعة القاف.

29- خضرة القاف.

30- صاد القاف.

31- بكاء القاف.

32- القاف الختم

33- فتوح القاف.

34- دوائر أولياء القاف.

35- قاف بلا قفا.

36- سفر القاف.

37- قرية القاف بين الكاف والألف.

38- ضاد القاف.

39- بحار القاف.

40- انخناق القاف.

41- برد يقين القاف.

42- على مائدة القاف.

43- أيام معارف القاف.

44- سيادة القاف.

45- روح القاف.

46- فتاة القاف.

47- فتح بلاد ذات القاف.

48- بلاد قطب القاف.

49- ورد ساهر مع القاف.

50- من قيان القاف.

51- مهدية القاف.

52- من سياسة القاف.

53- حليب القاف.

54- القاف في الحصن.

55- أمهات القاف السبع.

56- مطعون القاف.

57- فارس القاف.

58- من الألف إلى القاف.

59- القاف على جبل قاف.

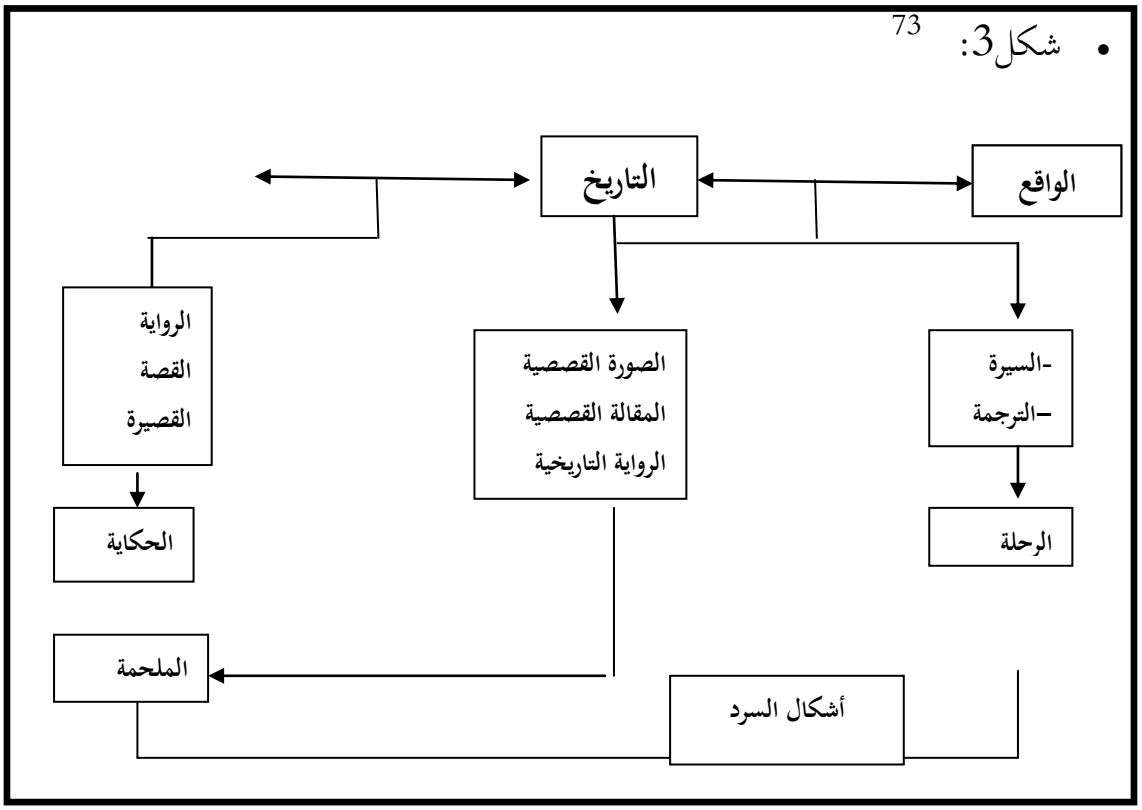
60- قاف ما قبل البرزخ.

61- قاف النهاية.

وتجدر الإشارة بناء على ما سبق، "أن أشكال السّرد متعدّدة بالفعل، وستظل كذلك. ولكن سرديتها لا تبرّر لها الانتساب إلى مجال الجنس إلاّ إذا اكتسبت تسنينا codification يمنحها صفة النص المؤسّس، والمتفرّد داخل أشكال السرد، وإلاّ فإنّها لن

تتمكن من خلق وعي بنفسها أو بالجنس الذي تريد اقتحام مجاله، وفي أحوال كثيرة، تعمل على تشويش الوعي النقدي والوعي بالجنس الذي تلتبس به. وإذا كان من المفروض أن يدرك الناقد " التشويش" الذي تحدثه بعض النصوص السردية، ويعمل على احتوائه، ووضعه في إطار المناسب، فإنّه من باب أحرى أن يتمثل النصوص التي تحدّدت قوانينها، فلا يخلط بينها وبين أجناس أخرى اتضحت ثوابتها ومتغيراتها"[72]، وهذا يقاس على العلاقة بين الروايات المدروسة في هذا السياق (هكذا تكلم زرادشت، حدث أبو هريرة قال، جبل قاف)

- شكل3: [73]



[72] محمد الدغمومي، "نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب مرحلة التأسيس"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 1427هـ، 2006م، ص 103.مع بعض الآراء الخاصة

[73] محمد الدغمومي، "نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب مرحلة التأسيس"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 1427هـ، 2006م ، ص103.

وفي القراءة الثلاثية للروايات السابق ذكرها من وجهة نظر تفكيكية تأويلية، نستنبط توفرها على ما سبق "لعبد الكبير الخطيبي" أن حلّله مؤلفه "الاسم العربي الجريح"[74] المترجم عن أصله "La blessure du nom propre"[75]، من وشم وحديث عن الجماع والزواج، والرسم الخطي، علما أنّه اشترك مع "بارث" في منهجه واهتمامه بالصور والآثار والأدلة والحروف والعلامات والأسماء، وكتب له "بارث" مقدمة كتابه تحت عنوان : "هذا ما أدين به للخطيبي". فالفصول التي تكونت منها الروايات والحكم التي تضمنتها والقصص التي حملتها ترتكز على قانون تفكيك الأرضية اللاّهوتية والنظر في المفاهيم والقيم العربية التراثية التي تفصل بين الإنسان ومستقبله، وتحرّم متعته وشهوته وتغيره، وبين القيم الغربية التي تربط بين الإنسان وماضيه وحاضره وتحرّض على الإلحاد والسيطرة والتحدي، فالجسم أولى بالتحرير من الوشم والوسم والطلاسم والخجل والعقد، يليه العقل المتجرّد من الترّهات والعادات والبدائيات[76]

ومادامت الرواية مشروع حياة أخرى لم نعشها، ولن نعشها، وقد نعجز أن نعيشها، وهي خيال يرتفع عن شرود واقعه، يلتصق به ويحايثه ويتعالى عليه فيما هو مستوعب له وأكثر في آن واحد[77]،فهذا الجنس الأدبي، الخصب والصارم، استثمر عبر تاريخه الطويل إلى اليوم في مدى ثلاثة قرون على الأقل تيمات عديدة (بين تراجيدية، هزلية، ساخرة وتربوية أو لا تربوية، ثقافية وثقافية عاطفية صنعت محتواه، وتداخلت دائما في صياغة تشكلاته البنائية وبلورة خصائصه الفنية، إلى الحد الذي اعتبره النقد الأدبي المختص قي اكتمل أو كاد يكتمل[78].

---

[74] عبد الكبير الخطيبي، "الاسم العربي الجريح"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

[75] VoirM Abdelkabir Khatibi, " La blessure du nom propre », ed, de noel 1974,1986.

[76] تحليل شخصي.

[77] أجمد المديني، "رؤية السرد: فكرة نقد"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1426هـ-2006م.

[78] المرجع نفسه، وينظر أيضا:

قيل عن رواية "ابن عرفة" أنها عرفانية، غير أنها تعالج التصوف من وجهة نظر أدبية وتستنطق الذات، توظف الحرف كوسيط روحي وهي رواية وجودية بامتياز رغم أنّ "ابن عرفة" لا يقرأ وجودية "سارتر" بقدر ما يهتم بوجودية "هيدغر" وأتباعه.

نفس الموضوع والطرق تعالجه "حدّث أبو هريرة قال"، من وجهة نظر مغايرة ووُجودية، وهي الفائزة بعدّة جوائز والمصنّفة ضمن أرقى وأحسن عشر روايات عالمية.

الرواية الأولى تتحدّث عن "ابن عربي" والثانية عن "أبي هريرة"، وكلاهما تحمل معنى الروح والوجود والدين بطريقة رمزية، وتقابلها أقوال نيتشه الملحد أحيانا والمؤمن بأفكاره أحايين أخرى.

رواية "نيتشه" عالمية ورواية "حدث أبو هريرة قال" فائزة بعدة جوائز ، ورواية "ابن عرفة" تُرجمت إلى الإنجليزية في 400 صفحة ولاقت إقبالا ورواجا لا مثيل له. والأدب الراقي المميّز وإن تناول طروحات إيديولوجية أو عقيدية لا شكّ واجدٌ مكانته وحاصدٌ نجاحه.

Voir : Jorgensan Kathrine « La théorie du roman themes et modes »

الفصل الرابع
جماليات التأويل والتفكيك في رواية
"كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لوسيني الأعرج"

- أولا: تأويلات وجدل الغواية في "وصايا أمي"
- ثانيا: "عطش البحر الميت" من قراءة التمركز إلى قراءة اللاّتمركز
- ثالثا: مقولة الشبحية في "مدونة الحداد وبكبرياء اللون وهشاشة الفراشة"
- رابعا: "سوناتا الغياب" بين تأويل المعنى وتفكيكية معنى المعنى.

الفصل الرابع : جماليات التأويل والتفكيك في رواية"كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لوسيني الأعرج"

أولا: تأويلات وجدل الغواية في "وصايا أمي"

تمهيد

1-1- العلاقة في النص

2-2- صفة النص

1-3- تأويل الغواية

ثانيا: "عطش البحر الميت" من قراءة التمركز إلى قراءة اللاّتمركز

تمهيد

2-1- قراءة التمركز / القراءة السطحية.

2-2- قراءة اللاّ تمركز/ القراءة الضمنية العالية.

ثالثا: مقولة الشبحية في "مدونة الحداد وبكبرياء اللون وهشاشة الفراشة"

3-1- مخطط الشبحية.

رابعا: "سوناتا الغياب" بين تأويل المعنى وتفكيكية معنى المعنى.

4-1- في قراءة المعنى

4-2- في تفكيكية معنى المعنى.

استطاعت الرواية العربية –في أقلّ من قرن– أن تُحدث صدى واسعا في منظومة الثقافة المعاصرة. ورغم حداثة النشأة وصعوبة المراحل الأولى وعدم انتظام المسيرة، فإنّها استطاعت في النهاية أن تثبت وُجودها الأدبي، حتى في أشدّ المجتمعات العربية محافظة. كما استطاعت أن تحوّل آليات المعرفة من الأذن والسماع إلى الرؤية والمشاهدة، وبالتالي فقد تحوّلت العناية من الشّعر إلى السّرد، وأصبحت القصة ديوان العرب، وتحوّل مسار التاريخ الأدبي إلى "موسم الهجرة إلى الرواية"، التي استطاع الكتاب –من خلالها– أن يطرحوا هموم الواقع العربي –وما أكثرها وأقساها– على من يريدون العزّة لأمّتهم، والكرامة لمواطنيهم[1].

ومن هنا جاء اختيارنا لرواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"[2] لـ"الأعرج واسيني"[3] لتكون المحور الأهم في هذه الأطروحة، محاولين تسليط الضوء على ما تبنته من قضايا ومشكلات وما وظّفته من تجريب وأمثولة وخيال وقناع، ومن واقع حيٍّ وحقائق، خالقة بذلك جمالياتٍ شكليةٍ ومعنوية لا حصر لها وسبيلنا إلى ذلك اتباع المنهجين التأويلي والتفكيكي لتَناسبهما مع فوضى الكتابة الواسينية.

[1] طه وادي، "الرواية السياسية"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003،القاهرة،ص01-02.

[2] منشورات الفضاء الحر، 2009.

[3] كاتب جزائري، من مواليد 1954 بسيدي بوجنان بتلمسان، جامعي وروائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس، يُعدّ أحد أهم الأصوات الروائية في العالم العربي، المنفتحة على أفق إبداعي إنساني. حصل على عديد الجوائز العالمية والمحلية. وهذه الرواية حصلت على جائزة الكتاب الذهبي سنة 2009م

أولا: تأويلات وجدل الغواية في "وصايا أمي"[4]

توجد دوما في عمق أيّ كتابة روائية، رغبة لا عجة في التخلص من التباسات الإدراك المزمنة تجاه التفاصيل المبهرة. وذلك من خلال السعي إلى استنكاه حدود الغواية في الأشياء وتأويل صلات التفاعل فيما بينها، واستقصاء العلائق المضمرة في أعطافها، وتبدو عملية التشخيص هاته، أشبه ما تكون بإعادة التكوين، تبدّد وهم الانغلاق في الوقائع، وتحوّل المدرَكَ الحيّ إل قيم صورية، تخلصه من سديمية الغموض وتحرّر ذخيرته التخيلية من الفسولة التي تفرزها اعتيادية الزمن والمحيط[5].

1-1- العلاقات في النص: ذلك ما توحي به منذ الوهلة الأولى رواية "كريماتوريوم" التي تُولد من صلب العلاقات المعقدة بين: الواقع والصورة، الأنثى و الذكر، المحلي والأجنبي، اليهودي والأمريكي والمسلم،...لأجل رسم مدار لعبة من التجاذب الجدلي المضمخ بفتنة غامضة بين هذه الثنائيات جميعا، التي توحي بالتقاطب، والتنابذ، والانفصال في الظاهر، وتضمر تجاذبا، وولعا واتصالا مزمنا في المخبر الخفي[6].

وتمثل رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"، تحوّلا لافتا في مسار التخييل السردي للكاتب الجزائري "الأعرج واسيني" المولع بالعوالم الغرائبية والفضاءات الحلمية، الحافلة بالأسرار، فبعد نصوص من قبيل : "البوابة الزرقاء وقائع من رجل، طوق الياسمين، وقع الأحذية الخشنة، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب، الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية، سيدة المقام، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرايا الضّرير، شرفات بحر الشمال، مضيق المعطوبين، كتاب الأمير...." تأتي

[4] واسيني الأعرج، "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"، منشورات الفضاء الحر2009، ص(09-14).

[5] شرف الدين ماجدولين، "حكايات صور –تأويلات نقدية-"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009م، 1430هـ، ص111.

[6] نفسه،ص111 –مع التحليل الخاص-.

الرواية الحالية أشبه ما تكوم باستثناء سردي في تجربة طغت عليها الرهانات التجريبية، في رسم الشخوص والفضاءات، وتمثيل الأصوات السردية، وحبك الحوارات والوظائف وزوايا النظر.

1-2- صفة النص: وفي هذا السياق تنطبق على رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" صفة النص الإشكالي ذي البنية التقليدية، من حيث ارتكازه على الحدث الممتد، القائم على تشويق القارئ، وحشد التوقيع الذهني لديه، وتسترسل فيه الوقائع على إيقاع عمودي متعاقب، يستند على تقنية الحكي والمراسلة والرحلة، بحيث تُفتتح الرواية باعترافات لـ "يوبا" بطل من أبطال الرواية الرئيسين المؤلّف للمقطوعة الموسيقية "سوناتا" الواردة في عنوان الرواية والمنفذ لوصايا أمّه التي أمرته بنثر رمادها في نهر الأردن وفي العنوان أيضا دلالة على هذه الكلمة "كرماتوريوم"[7] الدالة على الحرق إلى أن يصير رمادا .

يحكي "يوبا" عن عدد المرّات التي زار فيها (القدس) والمتراوحة بين الخيال كما في الرواية الأولى: "عندما انتابني جدي من أمي 'سيدي بومدين لمغيث الأندلسي' وأنا في غفوة على الجهة الأخرى من ساحل البحر الميت...ورحل عن المدينة التي خذله أهلها، بدون أن يلتفت وراءه، باتجاه بلاد المغرب ليموت للمرة الأخيرة على مداخل مدينته الأندلسية التي كانت تملأ رؤاه، كلّما ضاقت سبل الدنا عليه". وفي الرواية الثاني: "كنت في أوبرا لاَسْكالا بميلانو، قبل سنوات، أعزف 'لا ترافياتا' على البيانو، في حفل تكريمي لماريا كالاس، عندما انتابتني أمي، مَيْ (أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها) التي سرقها الموت مني قبل الأوان...الألوان يا يوبا...ألوان القدس...تصور وجدتها مجتمعة كلّها في جناحي فراشة. فهمتُ ليلتها لماذا كان اللون هو انشغال أمي الأوّل والأخير.

[7] **Crématorium** : تعني في اللغة اللاتينية "المحرقة".

كان حياتها. وحتى عندما ماتت، فهي لم تمت ولكن انتفت داخل الألوان التي اشتهتها."

1-3- تأويل الغواية: مثلما هو الشأن مع أس امرأة، حيث مبدأ الغواية الملمح الطاغي على صلتها بالعالم، تتضاءل قسمات الفنانة في جماليات الفن أمام نزوات الأنثى، وفي بعض أقوال "مي" في الرواية الثالثة لـ"يوبا" التي رأى فيها القدس – حسبه- وسرعان ما تكتسي مقاطع الخيال الحسي، ومشاهد المجابهة بين الذكر والأنثى، وذكريات لمواقف التلازم الماضي بينهما: "أنت يا **يوسف**، حبيبي الصغير وروحي المجنونة، إذا كنت من سكان هذه المدينة الصامتة، التفت نحو شجرتنا الأولى، الزيتونة القديمة المليئة بالحكايات والرسومات، **لينا** أختي، غادرت المكان ولن تحرسنا بدءا من هذه اللحظة. ستجد معلقة عليها، أصداء أول وآخر **قبلة لنا**. هذا كل ما استطعنا فعله في غفلة من سنّنا، فلا أنت ارتكبت معي **إثم** الطفولة الأولى، **ولا أنا وجدتُ العمر لغوايتك كما اشتهيت** أن أفعل. نم حبيبي، الدنيا لم تكن عادلة معنا، ربما لأنها لم تكن لنا أصلا..."

ولعلّ توظيف أسماء الأبطال لم يقع جزافا وفي تأويلاتها عدة دلالات بدءا من "يوبا" إلى "يوسف" الذي يرمز إلى عدم الوقوع في خطيئة الزنا رغم توفر جميع أجوائها، ثم "لينا" والتي تعني النخلة الشامخة ومع ذلك غادرت الحياة للأبد.

ثمّ المفاجأة الأخيرة وهي أن يوسف حارس القبور وحبيب من لا يزال على قيد الحياة كما يرد على لسان يوبا في مقاطع مختلفة"...عند بوابة المقبرة بالضبط عندما هممت بالخروج، سمعت صرخته التي مزّقت المكان وهزتني من داخلي، كانت تشبه عواء ذئب داخل عزلة ضارية: يا الله لماذا تخلّيت عنا جميعا، ألم يكفك ما فعلته بي وبها؟ ثمّ التفت نحو الفراغ وغرق في نشيج طويل قبل أن يواصل: أهذه أنت الآن تعودين؟

لماذا؟...لماذا فعلت كل هذا يا "مي"؟ حرام عليك.كنتُ سعيدا في هبلي ويقيني أنّكِ ضعت في بحر الظلمات؟ أي ريح هبت عليك يا ابنه أمي؟ أي نار أكلتك وأي زمن ابن كلب ساقك نحو التيه..." وفي مقطع آخر: "كنت خائفا من يوسي لأنه كان يشبه، بشكل مفجع، يوسف المختوم في كراسة أمي النيلية، ويحمل نفس نداءات طفولتها الغامضة ونفس رائحتها."

ولمحة المعاضلة هذه، قرينة الإثارة والتشويق، هي مضموم الحبكة الروائية القائمة على تأجيل فهم كل شيء، والتركيز بدلا عن ذلك في ماهية العلاقات، التي تمثلها الكيانات الشخصية ذاتها، فوصايا "مي" لا تُسَلِّمُ نفسها للتأويل الواحد، الذي يُنهي المصير الروائي، وإنّما تستمر في استثارة الاحتمالات، وتوليد النسخ، لتأجيل الوصول إلى الحقيقة، والاسترسال، في تأجيج رغبة الكشف والتشوف إلى كنه الأشياء: كنه السوناتا، وكنه المحرقة، وسرّ المرأة "مَيْ".

ويخيّلُ إلى القارئ أنّ هذا التمويه القصدي في تشكيل الماهيات (المرأة واللوحات والموسيقى والرسائل...) ليس في العمق إلاّ انعكاسا لنوعٍ من التخييل يرى إلى الوجود الأنثوي بوصفه قرينا لماهية الصورة، الصوت، والفن عموما، ما دام تخليدا للوجود.

تتجلى مقاطع "وصايا أمي" من رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" صيغة جديدة للسّرد الروائي المعاصر، المهووس بإعادة تمثيل الذاكرة الأسطورية، وتبقى عبر هواجسها الجمالية والثقافية والإنسانية، سردية للتأويل بشتى أشكاله، تأويل الأصوات والصورة والألوان والرموز والإشارات، سواء بين الأبطال والشخصيات، أو بينهم وبين العالم الخارجي وبقية العوالم الفنية، التي تجلّت كتعلّة لاختبار الذكاء الفطري للشخصيات، واستبطان متخيلهم الجمالي.

1-4- نتـائج التأويـل: مـن هـذا المنظـور يمكـن اعتبـار هـذا الجـزء مـن الروايـة واقتـداء وقياسـا علـى مـا جـاء مـن دراسـات لروايـات شـبه متقاربـة تـأمّلا في "العلـل، المثـيرات، الـدوال" وتمثـيلا سـرديا بارعـا لماهيـة "التجلـي الصـوري" واستقصـاء لرمزيـة الوجـود خـارج نطـاق المـألوف والتـداولي، إنهـا بشـكل مـن الأشـكال إعـادة صـياغة للقلـق الفكـري والوجـودي الـذي يرافـق الروائـي في رحلتـه بـين عـوالم الصـور والوقـائع، حيـث يغـدو التأويـل هـو لعبـة الاخـتلاف في الحيـاة والفـن معـا: تصـورات تقـارب الرمـوز، وتوازيهـا، وتحاكيهـا أحيانـا، مثلمـا أن تلـك الرمـوز تجـاور الحيـاة وتسـتعير الممكـن وتتخطـى الظـاهر أحيانـا أخـر[8]. مثلمـا نجـد في آخـر "وصـايا أمـي": "رأيـت مـي تقـوم مـن بقايـا رمادهـا كطـائر الفينيـق، وتتحـوّل إلى فراشـات لا متناهيـة خطـت علـى أجنحتهـا دوائـر لا حصـر لهـا وألـوان بمـذاق البرتقـال واللّـوز، كلّمـا نـزل اللّيـل، أضـاءت مدينـة الله اليتيمـة، أورشـليم، المنكفئـة علـى عزلتها وجبروت صمت موتها المتواتر.".

ثانيا: "عطش البحر الميت" من قراءة التمركز إلى قراءة اللاتمركز:

روايـة الواسـني فعـلا بحـر متعطش للدراسـات كمـا عنـوان فصـله "عطـش البحـر الميـت"، كزنهـا عـالمٌ جديـد في الكتابـة يتسـاءل عـن جـوهر الإنسـان والـذاكرة والمنفـى والاغـتراب وعـالم الأشـباح والأرواح، يهـدف إلى البحـث عـن المجهـول الخفـي والحقيقـة المضـمرة، ويعـالج تمثلات التاريخ –الهوية– المغايرة....

فـالروائي عنـدما كتـب عـن القضـية الفلسـطينية اسـتولد تاريخـه الخـاص قبـل أن يقـف أمـام الحقيقـة، وينصـت إلى أسـئلتها الجارحـة، طالمـا أن المشـكلة ليسـت في الحقيقـة وإنمـا في أجزائهـا المظلمـة، فالمشـكلة لا تتضـمن حقـائق غـير معروفـة، بـل طرائـق غـير معروفـة في

[8] نقلا عن: شرف الدين ماجدولين، "حكايات صور،–تأويلات نقدية–"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط2009،1،ص116-117،–مع التعليق–.

التعامل مع الحقائق[9]. فعندما تنطلق كتابته الإبداعية من داخلها –رؤيتها– تصل إلى اكتشاف المعرفة الراهنة من أجل تأسيس معرفة الذات. فليس أمامها سوى أن تعلن انفصالها من كلّ الأجهزة وسلطتها. فالكتابة التي لا تشير إلى أزمة القضية وتاريخها، وضرورة التخلص من علاقات المواربة المتواطئة مع السلطة والمخيال السياسي، لم يعد لها أي مكان لأنها اجترار لما كان، وما هو كائن[10].

2-1- قراءة التمركز / القراءة السطحية: نسجّل من خلال القراءة الأولية"لعطش البحر الميت" أن الواسيني كجميع الروائيين المعاصرين الحاملين لقضايا أوطانهم ونصوصه تكشف عن جماليات ظاهرة،" فالتحولات التي أصابت النص الروائي المعاصر على المستويين (البنيوي والفكري) في العقدين الأخيرين لا يمكن تجاوزها، أو نكرانها عند القراءة والتأويل، وقد لعبت العوامل الموضوعية والذاتية (التاريخية والسياسية والاجتماعية والطبيعة الإجناسية للنص الروائي المنفتحة والمعقدة في آن واحد) دورا كبيرا في تحويل النمط الكتابي من المرحلة الكلاسيكية، والحديثة إلى المرحلة الجديدة في تاريخ الرواية العربية المعاصرة، بما يعكس التحولات الكبرى للمجتمعات العربية والإنسان العربي، منذ نهاية الحري العالمية الثانية حتى نكسة حزيران وما تبعها من نكسات وهزائم وانكسارات على الأصعدة كافة[11].

والرواية العربية نشأت وتطورت ضمن سيرورة المثاقفة وهواجس النهضة، وإيقاع التصنيفات الاجتماعية وتبدّل القيم، وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي

[9] ت.ي.أ.بيرك أدب الفنتازيا.تر: صار سعدون سعدون.دار المأمون، 1989، ص32، عن "النفى الاغترابي" لعبد الوهاب بوشليحة.

[10] عبد الوهاب بوشليحة، "المنفى الاغترابي" ،قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج"، مقال بمجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد السادس، ديسمبر2014،ص08.

[11] فيصل غازي محمد النعيمي، "جماليات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،رواية "شرفات بحر الشمال"" أنموذجا، مقال، مجلة العلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية،ص53.

أعطى للرواية مكانة مميّزة وحساسة، لأنها الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش[12].

والرواية الجديدة تعبير فني عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات تحسّ غموضا يعتري حركة الواقع، وفي ظل تفتت القيم الأخلاقية والمبادئ والمقولات، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن والآتي، تصبح جماليات الرواية العربية الحديثة وأدواتها الكتابية غير ناضجة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه، لهذا تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة، أو وعي جمالي، فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته لابدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم[13]. ومن هنا فإن الكتابة الروائية الجديدة تحاول التشديد على ما يأتي[14]: إن التجربة الإنسانية مراوغة الملامح، ممّا يصعّب التكهن بوجهة سير الأحداث، وتشييد سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، ومن هنا فإنّ الراوي يختفي ويحلّ محلّه راوٍ آخر يروي بضمير المتكلّم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه

وبذلك نكون إزاء حقيقتين أساسيتين للرواية الجديدة وهما: اللايقينية، وصيغة الانتهاك الشكلي، وهذا يتحقق عبر كسر الترتيب السردي التقليدي، وتفكيك العقدة الكلاسيكية، والغموض إلى الداخل بدلا من التعلق بالظاهر وتهديد بنية اللغة، وتوسيع دلالة الواقع[15].

[12] نقلا عن نفس المرجع السابق، نقلا عن: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنوذجا)، خالد حسين حسين،11.

[13] شكري عزيز ماضي،" أنماط الرواية العربية الجديدة"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 355،شتنبر 2008.ص07.

[14] فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم . ناشرون ومنشورات الاختلاف ،بيروت،و الجزائر، ص14.

[15] بول ريكو،" الذاكرة، التاريخ، النسيان"، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، بنغازي،ط1، 2009.

وتأسيسا على هذا القول، فإن النص الروائي الجديد يتجه في تشكيل أساس من تشكيلاته إلى بنيوية النص، وبالشكل الذي يحقق التوسع نحو المجال الثقافي لا النصي الصرف، على النحو الذي يقدّم صورة أخرى لبنيوية النص تنفتح على المجال الثقافي المرادف والحاضر في فضاء النص وطبقاته وبطانته[16].

إنّ مقاربة ظاهرة الكتابة الروائية الجديدة جماليا يجب أن تتوفر على ثلاثة مرتكزات وهي: الموضوع الجمالي والوعي الجمالي، والعلاقة بينهما[17]. على اعتبار أن الموضوع متعلق بالمؤلّف والوعي بالقارئ والعلاقة بالاستجابة الجمالية (عملية القراءة). لذلك فإن قراءة نص (واسيني الأعرج) المندرج في مجمله ضمن تيار الرواية العربية الجديدة سوف تتحدّد على وفق هذه المرتكزات التي تتراوح ما بين الثوابت الفنية، ومحاولة التفرد والانزياح عن الواقع النصي الكتابي المعتاد.

ومن هذا المنظور فإنّ الكتابة الروائية عند الأعرج واسيني تسعى إلى إنتاج نمك كتابي يستند على شعرية منفتحة تستثمر خطابات متعدّدة، ومختلفة يمتزج فيها المعرفي، والسردي، والشعري، والغنائي، والسياسي، والإنساني، والأخلاقي، والفني، وتمثل رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" أنموذجا سرديا واعيا لعملية التحول الكتابي في الرواية العربية أوّلا، وامتثالا للشروط الفنية والجمالية والتاريخية والإنسانية ثاني، مما يحقق تفرّدا لهذا النص على أكثر من مستوى (تداخل نصوص وتعدد خطابات لغوية – لاتينية، فصحى، إنجليزية، فرنسية، عامية- وإشكاليات تداخل الفنون وانزياح شكلي ومعرفي، لا سيما وأن النص يمثل تجربة سردية فنية إنسانية عبّرت عما اصطلح عليه "بالقضية الفلسطينية"، فانفتحت الرواية عبر ذاكرة متشظية على أزمنة سابقة ولاحقة، ومن هنا فإن مقاربتنا الجمالية لهذه الرواية تسعى لإبعاد النص عن القراءات الاختزالية

[16] جان ايف تاديه،" الرواية في القرن العشرين"، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2006.

[17] الشريف جعيلة، "الرواية والعنف –دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة"، عالم الكتب الحديث اربد،ط1، 2010.

(النصية والأيديولوجية) على اعتبار أن النص الروائي حصيلة اندماج وتفاعل عناصر عدة (ذاتية وموضوعية) ترتبط بالذات، والإبداع، والتاريخ، والواقع الراهن، والتجربة الفنية والإنسانية.

2-2- قراءة اللاّتمركز / القراءة الضمنية العالية: تدور الرواية حول "مي" وابنها "يوبا" وهي رسامة فلسطينية غادرت القدس سنة 1948م في ظرف قاهر بهوية مزيّفة، تقيم في أمريكا وتصبح شخصية مرموقة في الوسط الفني الأمريكي وعندما ينتابها الموت تفكّر في العودة إلى أرضها الأولى ولكن؟ هل يمكن للإنسان أن يعود للمكان نفسه بعد أكثر من نصف قرن من الغياب؟

وبينما هي على فراش الموت بمستشفى نيويورك المركزي عام 1999م، تقرر الاتصال بمؤسّسة "إليس أيلند" لمصاحبة الموتى إلى راحتهم الأخيرة، لتمنح جسدها للمحرقة، بحيث يوضع الإنسان في (كريماتوريوم) يعمل على درجة 850 ولا يبقى من جسده إلاّ العظام. وتدرك "مي" جيّدا أن أكبر محرقة يعيشها المرء هي أن تسرق منه أرضه ويرمى على حواف المبهم." الناس لا يدرون أننا لا نعود إلى أرضنا الأولى لنموت فيها فقط، ولكن لنعيش جزءا جميلا في الهواء نستقبل النسائم التي تأتي من وراء البحر الميت".

كما اتخذت "مي" قرارا ثانيا، وهو الشروع في كتابة يومياتها، بكلّ الصدق الذي يملؤها، لتنس الموت بشهوة الكتابة،"بالكتابة ربّما استطعت أن أتخلّص من بعض أنيني العميق، إن أسعفني الموت الذي يترصدني باشتهاء. الكتابة تفتح كلّ الجراحات المغلقة وتدفع بعواصف الدم الجارف نحو الخروج للمرة الأخيرة"،" اليوم أشياء كثيرة تغيرت ...الدنيا نفسها صارت شيئا آخر..."

وكما يبدو فالحلم لم يتحقق، بحيث كان لـ"مي" ابن لم ير القدس –على حد تعبيره– وكما سبق أن ذكرنا إلاّ ثلاث مرات في حياته. قال في الثالثة:" عندما خرجت في ذلك الصباح الباكر اتجاه مطار "ج.ف.كندي" وسافرت نحو أورشليم، أرض لم أعرفها من قبل ولم تعرفني، إلاّ من خلال روايات جدي وأمي، محمّلا بثلاث جرات رخامية صغيرة مليئة برماد أمي المعجون بنوار البنفسج البري كما اشتهت، وسيل من الوصايا المكتوبة. لم أضيّع أيّ لحظة، بعثرت محتويات الجرّة الأولى في نهر الأردن... ثمّ مددت يدي نحو وصيتها الأولى التي كانت في جرابي، وقرأتها بصوت عالٍ كما وعدتها... الجزء المتبقي من محتويات الجرة زرعته في طريق قادني نحوه مرافقي الشيخ الطاعن في السّن، الذي كان يعرف القدس القديمة زاوية زاوية، وحارة حارة، وعائلة عائلة، وكأنّ خريطة المدينة القديمة كلّها ارتسمت في ذهنه أبديا. كنت أبعثر رماد أمي المعجون بنوار البنفسج البري، كمن يزرع حقلا ميّتا بسماد الرّوح، من حيّ المغاربة الذي أصبح امتدادا للحي اليهودي حتى مقام سيدي بومدين لمغيث. أوقفني عسكري إسرائيلي وسيم، مدجّج بالأسلحة، عند حائط البراق وقال لي: ماذا تفعل؟ قلت: أخطّ طريق أمي حتى حائط البراق ومقام جدّها الأوّل. ابتسم لابدّ أن يكون قد ظنّني مجنونا، ثم قال: أنت في مواجهة حائط المبكى ولا يوجد في عمقه، كما ترى، أي مقام؟ ثم سألني من أين؟ أخرجت جوازي من جرابي وقدمته له. هزّ رأسه وقال بابتسامة عريضة بلّدت قليلا من محيّاه الجميل: أمريكان؟ welcome..welcom[18] ...الخ"

قال الواسيني عن هذه الرواية المليئة بالرّموز:" إنّ الفكرة الجوهرية في مثل هذه الرموز أن إسرائيل وظفت الجانب الرّمزي لبنائها، لأنه أكثر نفوذا وقوة من الأسلحة وقد تفطنت إسرائيل لذلك واشتغلت عليه حيث رفضت دفن "الرئيس ياسر عرفات" و"إدوارد سعيد" لأنّها تدرك أن وجود القبر له دلالة رمزية تتحوّل إلى حقيقة رمزية لاحقا، وبالتالي رسالتها تقول إنه يمكن أن نقاومهم برمز آخر هو رمادنا الذي سيتغذى منه التراب والماء"

[18] الأعرج واسيني "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"، الفضاء الحر،ط1، 2009.

وانطلاقا من كلّ ما سبق ذكره، نخلص إلى أن الأعرج واسيني يمثل تجربة روائية فريدة تخلخل الميثاق السردي وتتجاوز التنميط الأدبي باحثة عن آليات جديدة في الكتابة، فهي تقوم على تعدّدية لغوية وتستثمر ما هو مهمّش ومغيب ضمن المشهد الأدبي، كالاتكاء على مخزون التراث الشعبي والتاريخ الذي يمثّل توجّها جديدا لديه[19].

ومادامت الكتابة تصوّر للوجود الإنساني والأداء التواصلية التي اختارتها "مي" وهي الغرض الذي تتمّ فيه العملية الإبداعية لديها، لتقاوم كلّ ما يحيط بها، من عوامل ضغط وإحباط ومرض وإبعادها عن الذاكرة (الحضور الفعلي). ولعلّ ما جعلها تسلك طريقها نحو كتابة تاريخ وطنها أنها تحاول البحث عن هويتها وتجسيدها على أرض الواقع. فالروائي يحاول إبراز علاقة الكتابة بالمرأة أي الجسد الذي تسقط سلطته وتتحوّل إلى بؤرة الكتابة لحظة الكتابة، "فمي" تعتبرها الأيقون الرابط بين ذاتها وبين كراستها النيلية، إذ تقول:"كانت أوّل شيء فكّرت فيه قبل أن أطلق العنان لأواني ولأصابعي المرهفة. ثم تركتها وانسحبت فحو رسم الكراسة النيلية."[20]

فالكتابة تعدّ عطاء منح "مي" فرصة العشق الجنوني، الذي يتجاوز الواقع ويروي المأساة الفردية والجماعية وكلّ ما يحدث هناك في القدس، "إذ أنّ الكتابة تحرّرنا من القيود والمخاوف والأوهام، وإنّها الوسيلة الجميلة التي يصل الإنسان من خلالها إلى نفسه وإلى الآخرين."[21]

فتصبح الكتابة بمثابة المساعد بمفهوم "غريماس" على تحقيق الذات لفعل الوجود.

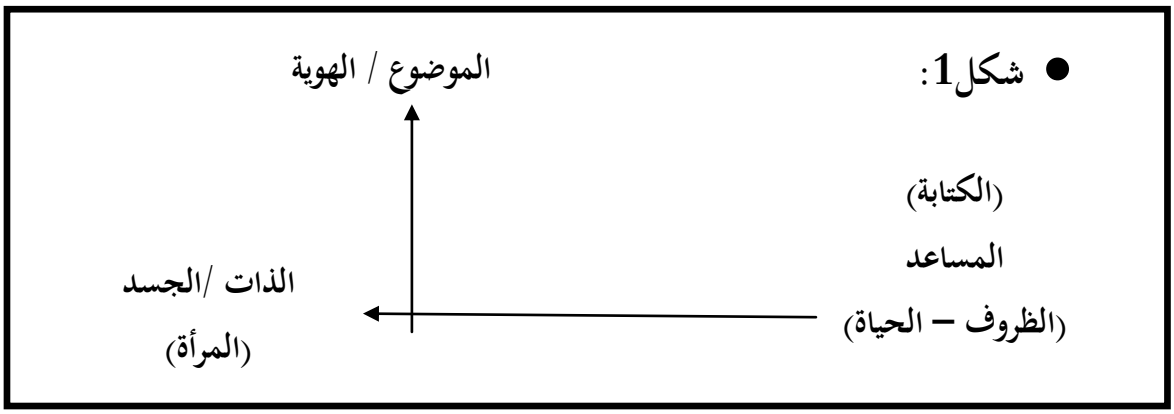
---

[19] عدلان رويدي،" الرواية وحوار الأنساق الثقافية –قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس-" بواسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة –الجزائر-، العدد العاشر، 2014،ص413-443.

[20] [20] الأعرج واسيني "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"، الفضاء الحر،ط1، 2009.ص155

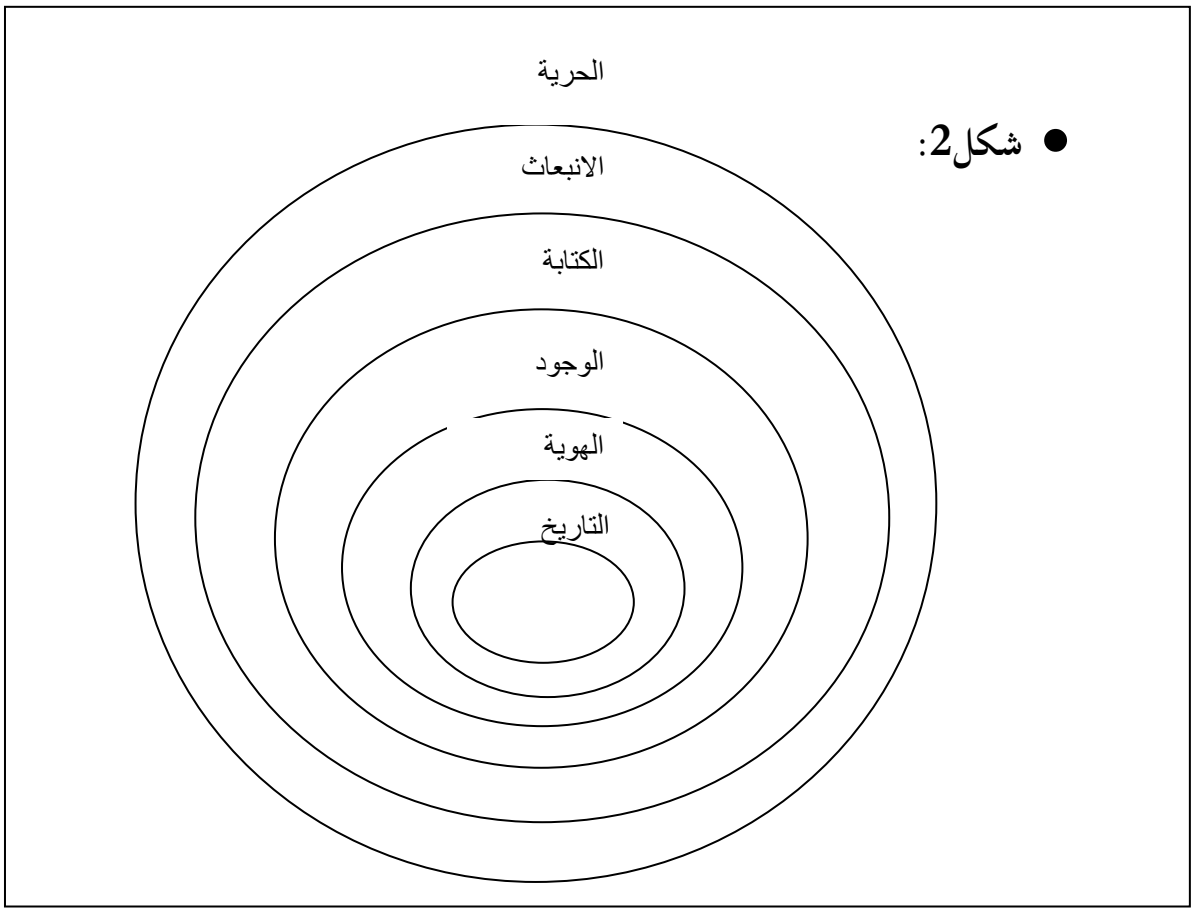
[21] [21] آمنة بلعلي،"المتخيل في الرواية الجزائرية"، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)،2006،ص170.

● **شكل1:**



في الرواية وبالضبط في (عطش البحر الميت)، سقوط لسلطة جسد "مي" منذ أن وضعت أقدامها في موطن غريب تجهل حقيقته ومصيرها فيه، إذ أصبحت تعيش حياة انفصال مع ذاتها، هويتها، وهي تبحث عن الهوية لكي تصبح امرأة قادرة على تجاوز هزيمتها والمساهمة في الانتصار، وبالتالي تبرز شخصيتها لتصبح ذات قضية ولكن في منظورها أن هذه المساهمة لا تتحقّق إلاّ عن طريق الكتابة[22].

● **شكل2:**



[22] عدلان رويدي " الرواية وحوار الأنساق"،مرجع مذكور سابقا،ص416.

فالتاريخ بالنسبة ل"مي" يمثل هويتها التي تبحث عنها لتثبت وجودها الجسدي وهذا بالنسبة لها لا يتحقّق إلاّ عن طريق فعل الكتابة من أجل الفوز بالحرية والانبعاث الروحي والجسدي، وبالتالي كانت نقطة انطلاق من التاريخ وصولا إلى الحرية.

نلمس في هذا الفصل وفي كلّ الرواية إحباط "مي" وشعورها بالضياع والألم إذ تقول: " أشعر أحيانا بأن الألم هو الذي يجعلني أتكلّم وأصرخ بصوت مكتوم، وكلّما تعلّق الأمر بالكتابة انتابني السؤال الخفي."[23]

وعدم قدرتها على تحمّل الهزيمة والنظر إلى ما يحدث في القدس ولّد لها مجموعة من العوائق والصعوبات فيما بعد كإصابتها بالمرض الخبيث، ورفض السلطات الإسرائيلية دفنها في القدس لذلك تقول:" أفضل أن أتحوّل إلى رماد لأسهّل نقلي إلى أرضي البعيدة التي لن أصلها وأنا حيّة"[24].

لقد غدت الكتابة وضعية مغايرة عند الأعرج واسيني إذ فتحت لنا أفقا للاشتغال على جسد الوطن المصاب بالتمزّق والتشظي فأصبحت لا تعمل إلاّ حيث أماكن الهدم، والتدمير، والتخريب، وقد وظّف الكاتب فعل الكتابة ونسبه إلى المرأة التي تركت وراءها أثر المعنى، الذي في حدّ ذاته يضع سؤال الهوية في أقصى درجات التوتر..." فالآخر يضع قوانين ترغمنا ودون وعي منّا على الاندماج معها ضمن الانتماء المشترك السلبي الذي يبعدنا عن الهوية الحقة ولهذا فضرورة المقاومة ترغمنا على امتلاك لغة صارمة تمكننا من التخلص من وهم الهوية القاتلة"[25].

[23] واسيني الأعرج، المصدر المذكور سابق،ص146.

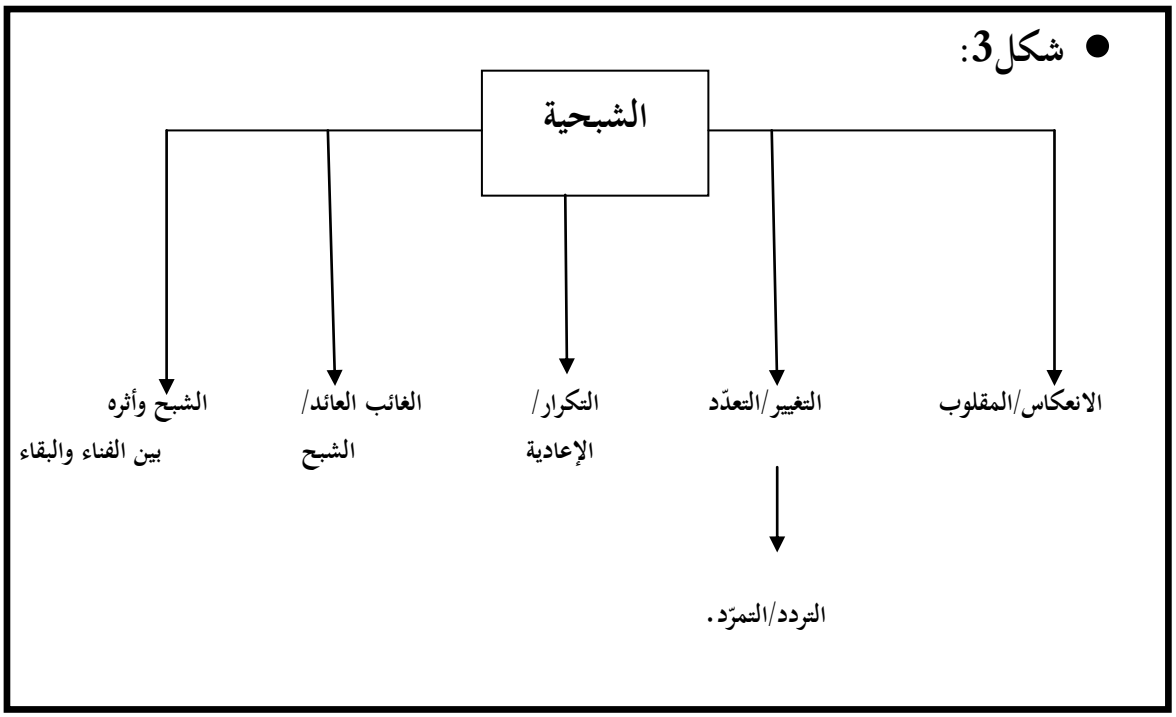
[24] المصدر نفسه،ص 146.

[25] عبد القادر بودومة، "الكتابة...تدمير الهوية"، مجلّة الاختلاف،ع3-4، أيار 2003، ص54.

ثالثا: مقولة الشبحية في (مدونة الحداد – بكبرياء اللّون- هشاشة الفراشة):

3-1- مخطّط الشبحية:

● شكل3:



يبحث التفكيك عند (دريدا) في الفواصل الوهمية أو الخيوط الشبحية بين المتقابلات أو المتناقضات، حيث يستعصي الفصل بين الحاضر والغائب أو الذكوري والأنثوي أو المثالي والواقعي، إنّ محاولة الفصل عند دريدا تؤكّد في نهايتها على الوصل والتمفصل بين هذه الأضداد، فكلّ طرف يتقنّع بسمات ضدّه، "حيث النقيض يلعب أدوار نقيضه ويتلبّس طبائعه وأدواره دون الحلول في ذاته أو التمفصل بهويته"[26].هنا تتجلّى بوضوح مقولة الشبحية في فكر "دريدا"، وتتبّعها بالدّرس عبور طارئ أو مرور

[26] ينظر: محمد شوقي الزين، "الإزالة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيرون –لبنان- ومنشورت الاختلاف، الجزائر، ط2008،1،ص158.

اضطراري يبحث عن المختلف ويلتفت إلى الغامض، هو مجازفة أو مغامرة للنظر في الغائر والتائه والمهول، أو الغائب واللاّيقيني والمجهول[27].

ولعلّنا نحقّق المراد بتطبيقنا لهذه المقولة على فصول روايتنا السالفة الذكر، متطلعين إلى تفسيرها وشرحها بوضوح أكبر وعمق أدق وأوّل ما نبدأ به هو ما جاء في التطرّق إلى هذه المقولة "بأنّ المرأة مرآة الرّجل وشبحه الأبدي"[28]، ويفسّرها الباحث "جاك دريدا) يرى أنّ في كلّ كائن معروف كائنا غريبا عنه، وفي كلّ كائن غريب، كائنا معروفا، وللغريب أن ينفذ إلى مألوف الخطاب فيفجّر ويستقر فيه فيألفه"[29].

فالمرأة لباسُ الرجل كما هو لباس لها ، لقوله تعالى: ﴿ **أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ عَلِمَ اللهُ أَنَّكُمْ كُنْتُمْ تَخْتَانُوْنَ أَنْفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنْكُمْ...**﴾ (**سورة البقرة، الآية 187**). إذ كلّ واحد منهما يستر بصاحبه عورته ويسدّ حاجته. وكلّ قرين يلتف على قرينه، فيشتمل عليه ويكتنفه ويلابسه ويخالط أجزاءه بأجزائه، ويتخلّل روحه بروحه. والمرأة مسكن الرجل الذي يسكن إليه، يبني بها ويعمر الأرض بمشاركتها. وهي تعمر قلبه بالفرح، وتغمر حياته بالسعادة. فإن غابت تسكنت مخيّلته، وباتت هاجسه، وآل إلى حال لا يكف فيه عن استحضار طيفها والشوق إليها وترجّي لقائها، والخلود إلى جنتها. فهي العالم الذي يخلد إليه...."[30]

---

[27] محمد شوقي الزين، "جاك دريدا، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث التفكيك الخطاب"، دار الفرابي ومنشورات الاختلاف، ط1، 2011، ص124-125.

[28] المرجع نفسه، ص153.

[29] ينظر: عبد العزيز بن عرفة،" الدال والاستبدال"، دار الحوار،ط1 ، 1993.ص20.

[30] علي حرب، "الحب والفناء: المرأة- السكينة- العداوة"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،بيروت والجزائر، ط2،2009،ص37.

"والمرأة هي من الرجل، كما هو منها. إنّهما يتماثلان ويتشابهان، ولولا ذلك لما كان بينهما ألفة ومساكنة. فالشبيه يألف شبيهه. والمثل يسكن إلى مثله. والعلة في ذلك أن الشبه، أو المثل، يتمرأى بشبيهه أو مثله، ويرى فيه صورته، فيحبه وينجذب إليه. إذ الإنسان إنما يحب نفسه في أصل الحب. وعلى هذا، فالمرأة هي مرآة للرجل، يرى فيها صورته ويحبّ ذاته، كما هو مرآة لها، ترى فيه صورتها وتعشق ذاتها...إنها جرح رمزي. والرمز يشير دوما إلى غياب. ويُحيل أبدا إلى شيء. ولهذا ما فُكَّ رمز إلاّ صار المرموز إليه رمزا الشيء سواه، وما هُتك حجاب إلاّ اشتيق إلى كشف محجوب آخر...ولكن المرآة لا تعني فقط تماثلا بين متمرئيين يُولّد عشق الذات عند كلّ منها. وإنّما تعني أيضا شيئا آخر مفاده أن الإنسان يرى في نفسه بالآخر، ما لا يراه في نفسه بنفسه. بل تأويل المرآة هنا أن الواحد لا يمكن أن يرى نفسه بنفسه بل بآخر مغاير له. فالمرآة تفيد، إذن عنصر المغايرة، والمغايرة هي شرط تجلّى الذات وتحققها. إذ الذات ليست ما يتطابق ويتكرّر، بل هي ما يتيح للاختلاف أن يتجلى ويظهر. إنّها علاقة الشيء بوجوده. وعلاقة كلّ موجود بوجوده، هي علاقته بآخر يكون له وجهه الخفي، أو مداه الوجودي، أ, احتماله المضاد، أ, شطره الذي لا ينفك عنه[31].

وقياسا على ما قيل، فإن فصول روايتنا تعطينا نظرة واضحة حول صورة المرأة "مي"، الشخصية البطلة التي مثّلت الدور الأساسي في سير الأحداث، وشكلت الرابط السردي داخل العمل الروائي فمنحته بعد تخيّليا هامّا في بناء الفضاء الدلالي للنص، وقد أصاب الروائي في اختيار الأنثى على حساب الذكر، ولعلّه عن قصد، والسؤال المطروح هنا، ما طبيعة الصورة التي أعطاها واسيني لهذه المرأة؟ وما علاقة ذلك بالموضوع الرئيسي للرواية؟

[31] علي حرب، "الحب والفناء: المرأة- السكينة- العداوة"، نفس المرجع السابق، ص38-40.

تمثل المرأة في كل المجتمعات الوطن الأوّل والمنزل الذي يألفه الفتى –على رأي حرب– وفي المجتمعات العربية، وبالضبط في العصر الجاهلي اتخذت عند الشعراء صورا عديدة مركزية، منها صورة المرأة العاذلة، الملكة، المعشوقة، الصنم المعبود، الإلاهة...التي تعمل فيه –هذه الأخيرة– على استمالة الشاعر، أو استمالة الشاعر لها.

فالمرأة كانت تعتبر دائما جسدا بالنسبة للآخر، وطمعا لذيذا لا بدّ من تذوّقه، وآلة يجدر بالآخر أن يتملّكها، وأن تنصاع لأوامره.

كان حضورها في مجمل الروايات –خصوصا في عصرنا هذا– حضورا قويا، لكن في صورة ذلك الجسد الذي يستهوي الرجل ليس إلاّ.

وهذا ما نراه في المجتمعات المعاصرة حسب المثل الإنجليزي الذي يقول: "المرأة حضورها لكي تنظر إليها، لا لكي تسمعها"[32]، وحتى الصوفي ،كانت له نظرة خاصة تجاه المرأة، ويعتبرها "كائنا إلاهيا، وإن تبدى في صورة دنيوية مادية"[33].

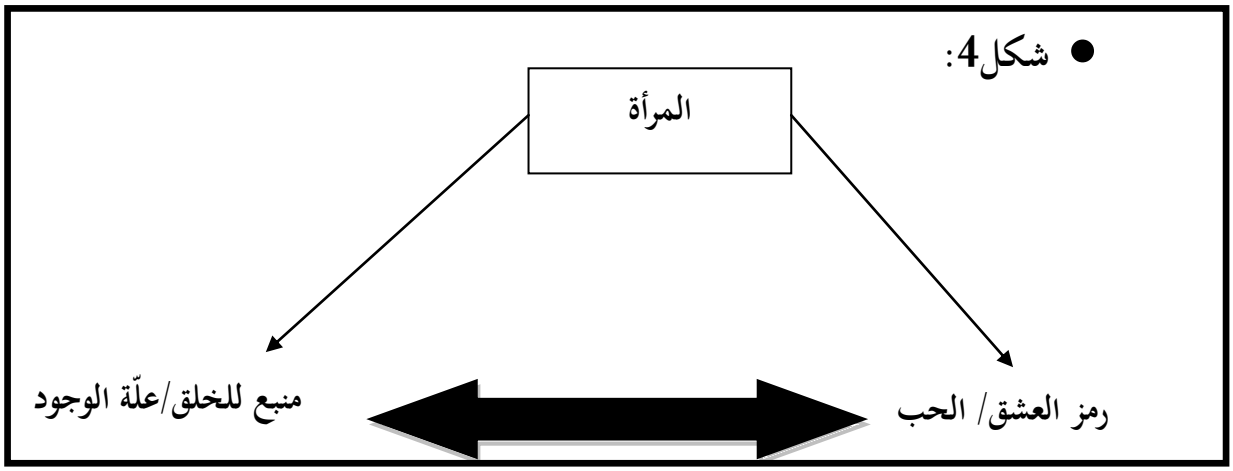
ولذلك سلّموا بأنها المركز الذي ينبع منه حنان الكون، أمومته وعطاؤه، إذن فهي "منبع الخلق"[34]، بوصفها علّة الوجود، ومكان الوجود، ولهذا فنحن أمام رمزين التصقا بالمرأة وهما كما يلي:

[32] عبد الله محمد الغذامي، "ثقافة الوهم مقاربة في المرأة والجسد"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،1998، ص88.

[33] سفيان زدادقة، "الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص307.

[34] أدونيس،"الصوفية والسريالية"، دار الساقي للنشر، بيروت،ط2، 1995،ص107.

● **شكل4:**

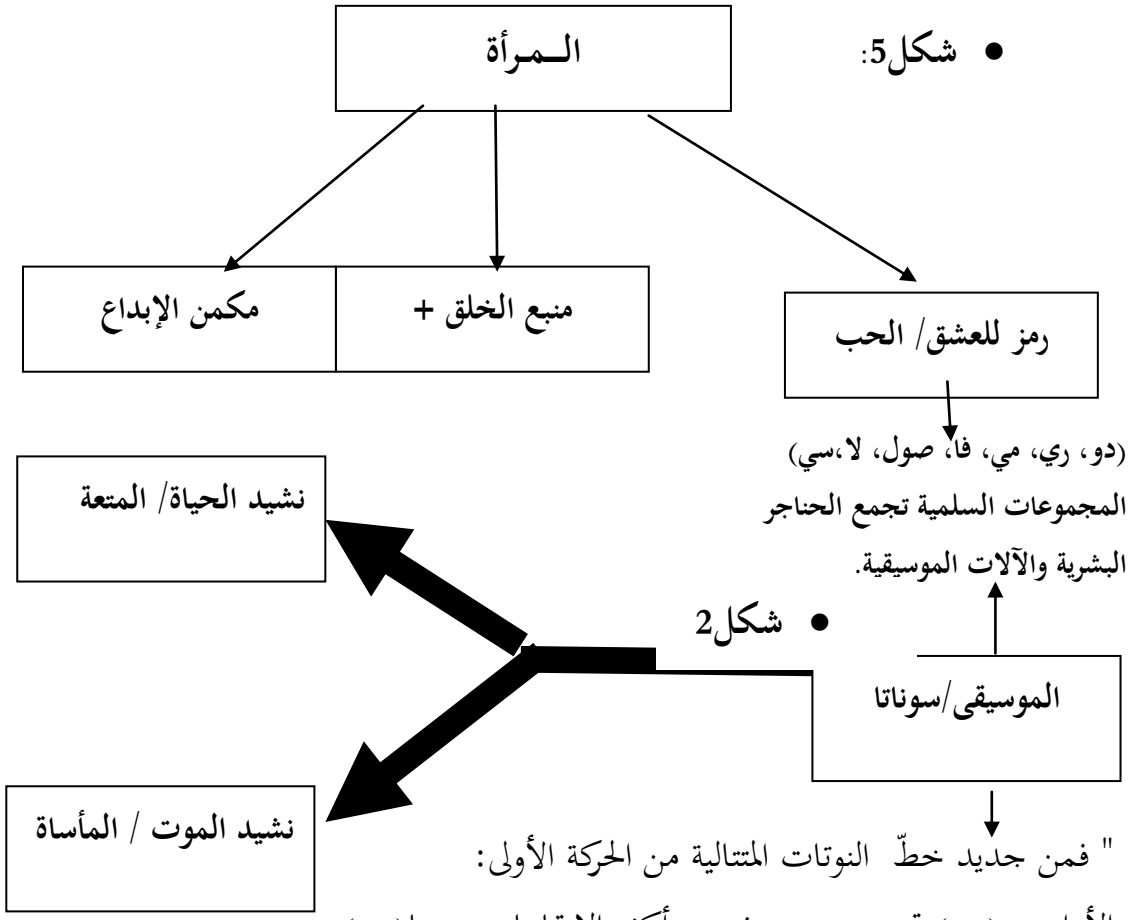


وقد طغت هذه الصورة على الكتابة الأدبية، فقد كان "دراسين" يُعَنوِنُ مسرحياته التراجيدية بعناوين نسائية، مؤكّدا على أن الشخصية التي تخلق الفتنة وتتحمل التراجيديا الإنسانية تكون في الغالب امرأة لأنّها حضور ثانوي يتجسّد في الولادة والإنتاج لأداة وجود فعلي.

وفي الفصول إيماءات من المبدع لجسد "مي"، ووصفه حسيا لها منذ كانت فتيّة إلى أن استوت وبلغت أشدّها. وتحوّلت النظرة إلى جسدها ككيان إنساني مبدع وقادر على العطاء، فقد أصبحت "مي" تمثل قمّة وعي المرأة وقدرتها على العطاء، فقد عملت على تغيير الأفكار السائدة بطريقة مباشرة أ غير مباشرة بمشاركتها في فعل الرسم، وبدخول موطن الفن بحيث أصبحت فنانة مرموقة، تحاكي بأناملها الجميلة خطوطا ملوّنة، تشبه خطوط حياتها، فقد استطاعت أن توصل صوتها، وتثبت نفسها، وتسمع صرختها وتؤكد قدرتها على تحمّلها ما لم يتحمّله الرجل (كمغادرة زوجها لها وتربيتها لابنها لوحدها). وعلى بلوغ ما لم يبلغه، لكن مع سقوط هذا الجسد، وتضاؤله واضمحلاله، اتجهت بالذات نحو شيء آخر مختلف تماما هو الكتابة، تقول "مي":"لقد تضاءل سلطان جسدي وأستطيع أن أكتب بحرية"[35].

ويمكن تلخيص الرموز الروائية الفنية ودلالاتها في المخططات الآتية:

[35] نفس المصدر المذكور "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"،ص 119.



• شكل5:

• شكل2

" فمن جديد خطّ النوتات المتتالية من الحركة الأولى:

الأداجيو (...) تمتم وهو يبحث عن أكثر الايقاعات حنينا(...)

ويفتح أمامه الأبواب الثقيلة المغلقة، أبواب الموت التي كانت تفصل بينه وبين أمه"

" لا بد أن تلبس السوناتا لباس هذا الحداد، وإلاّ فلا معنى لوجودها"

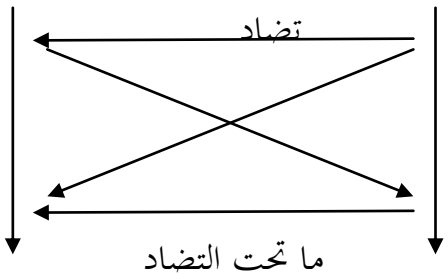
" ما معنى أن تكون عازفا كبيرا، وتخفق في إزالة الهم عن أقرب كائن في حياتك؟"

" الموسيقى مثل النسمة الفجرية، عندما تأتي تمرّ بسرعة، ولا تنتظر، ونقول لأنفسنا عندما نفتقدها للتخفيف من الأحزان، خلاص في المرة القادمة لن نترك النسمة تهرب منا"

" هل تدرين يا يما، هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا، ستحمل من روحك الكثير سأسميها : سوناتا لفراشات القدس."•

• المقاطع مأخودة من الرواية."كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، مصدر مذكور سابقا،،ص437

- **شكل6**



الذاكرة

(المسالمة/ المهادنة التي تسجل فقط)

الذاكرة

(الحية/ التي تتخد موقفا والتي ستتجه إلى نسيان كلّ موقف)

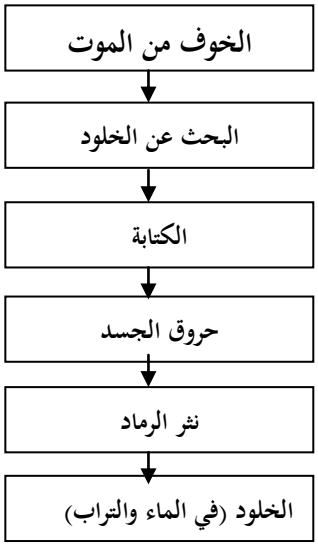
- **شكل7**

اللّون + الرّسم= الذاكـرة

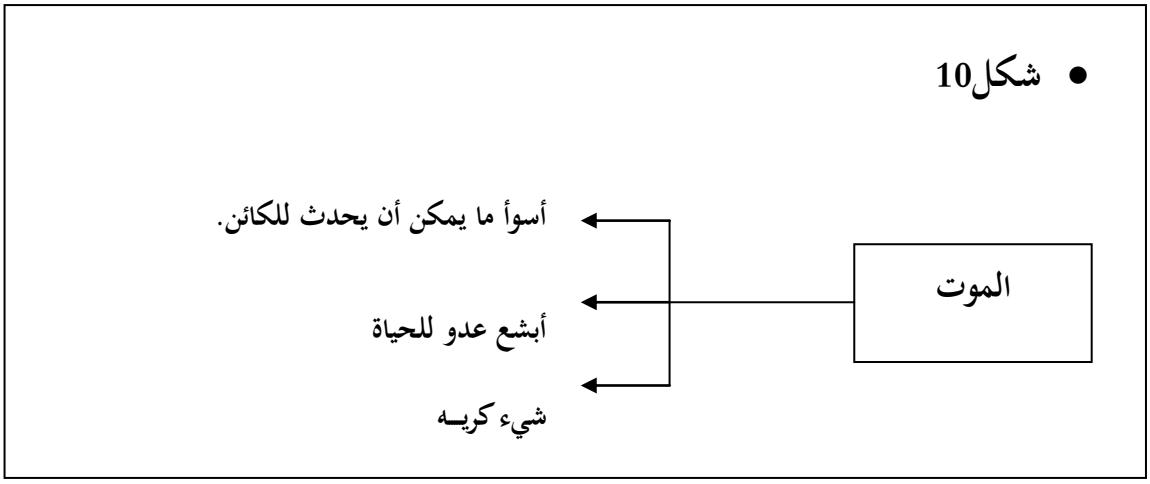
- **شكل8**

العشق= الفناء

- **شكل9**



- **شكل10**



وانطلاقا من كلّ المخططات والتحليلات، نخلص إلى غنى النص بمقولة الشبحية وعناصرها وهذا ما سنطبقه فيما يلي:

- الانعكاس أو المقلوب: فالشبحية عند دريدا تتأسس على بنية لا واقعية ولا محدّدة، وهمية وتائهة، تستند إلى الثابت أو السكون إلى منطق الانعكاس. فالشبح عن أصل، أي منسوخ عن هوية، فالأشباح تمثلت للذوات مثلما تتبع الأصداء و الأصوات، أو انعكاس صورة المرء في المرآة أو في بحيرة من الماء، أو مصاحبة الظل صاحبه أو أن يخلّف الإنسان في عاقبيه آثار الأقدام وبصمات الأصابع، أو ما تنسخه آلات التصوير وما تحفظه آلات التسجيل من سمعي ومرئي. يشتغل دريدا بإمعان في الطيف. في هذا الشيء المنعكس. ولعبة الانعكاس التي تتسم بها مقولة الشبحية عند دريدا مردّها الأغلب إلى رمزية المرآة.[36]

«تقول "مي": " **أتحسّس الآن الموت برؤوس أصابعي وأنا أكتب، إنه يقف خلفي كالحارس الأمين(...) حتى الألوان التي رأيتها ولمستها، تهرب مني دفعة واحدة...**" وتقول أيضا: " **أحاول أن أتذكر أمي، غريب وجهها، انمحى بسرعة**

[36] محمد شوقي الزين، "جاك دريدا، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث التفكيك الخطاب"، دار الفرابي ومنشورات الاختلاف، ط1، 2011، ص125-126.

كبيرة. أبذل مجهودا مضاعفا. فجأة يأتي وجهها مبهما ومغلفا بالضباب، وعندما أحاول أن أتفحصه، أن ألمسه بشوق عارم، ينطفيء وينكسر إلى آلاف الأجزاء، كقطعة موزاييك ثم يتلاشى ويغيب. لا أرى شيئا إلا البياض الذي يشبه الفراغ (...)" وتقول أيضا: " ...**ثمّ لا أريده أن يشعر بثقلي وراءه. لا أريد أن أكون ظلاّ خانقا له. كان عليّ أن أتركه للحياة التي اشتهاها واشتهى أن يعيشها..." •** »

فإذن فصول الرواية وكأنها جُنّدت لمقولة الأشباح والأطياف، فمن بدايتها إلى نهايتها. وفي كلّ فقرة تقريبا نجد الحديث عن الموت والمرأة والحداد وتتحقق في سطورها مقولات: الانعكاس والتغير والتكرارية وأثر الأشباح بين البقاء والفناء وكذا طيفية النص وشبحية الكتابة والرسومات والموسيقى التي بقيت بعد فناء "مي" ورمادها الذي خلّدها، ونوتات سوناتا يوبا التي ستظل حية مثل اللّوحات الزيتية. ثم احتشاد الأضداد والمتناقضات في النص، ثم وهم العلاقة وأثر الشبح في الكتابة والغيرية (l'altérité) وأشباح الهوية، وفي الرواية كلّ يبحث عن هويته الضائعة ويتشبث برموزها الوهمية وكذا محاذير إقصاء الآخر ونبذ الغير. وفي الرواية الأب يبعد الابنة "مي" عن أمّها، والزوج "كوني" يترك زوجته "مي" وابنه "يوبا" ويختار طموحه، وتكتشف "مي" أنّ لها أختا أخرى من والدها الذي أخفى الأمر سرّا ...الخ.

• مقاطع من الرواية.

رابعا: سوناتا الغياب بين تأويل المعنى وتفكيكية معنى المعنى:

4-1- في قراءة المعنى: إن الغرض من هذا الإجراء التطبيقي المنعقد، الذي جعل من المنجز النصي (سوناتا الغياب) من رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" للأعرج واسيني هو معرفة مدى عمق الممارسة التفكيكية من جهة، ومدى حضور المقولات النظرية في الإجراء التطبيقي من جهة أخرى.

تصوّر لنا الرواية في بعدها المعنوي الظاهري تختزل رحلة عائلة فلسطينية مهجَّرة من وطنها الضائع بفعل الاحتلال الصهيوني، إنّها رحلة "مي" الفنانة التشكيلية، التي غادرت مدينتها "القدس" مدينة طفولتها الأولى، غادرت وهي بنت الثماني سنوات لا تحمل معها إلاّ ذكريات طفولية ترافقها في حياتها إلى وطن بديل (أمريكا) أعطاها حرية شخصية وسرق منها وطنا، لم تجد وهي تعاني من سرطان مزمن مثل سرطان المكان الذي التهم وطنها، سوى رسم لوحات زيتية لحفظ ذاكرتها من النسيان، ومدينتها من الضياع، لتبقى القدس أمامها ولو على لوحةٍ معلّقة، كما بقيت فراشات حارتها في ذاكرتها، لتُخلّد ذكراها كما خلّدها ابنُها في لحن موسيقي سوناتي، أوصت أت تخلّد في القدس وفلسطين رمادا يختلط بتربة أرضها، بعد حرق جثّتها بعد وفاتها. حلم العودة إلى الوطن المحترق والمسلوب، وقيم السلام الضائع بفعل أسطورة دينية، هو السّرد عندما يستلهم من حياتنا ما يريد، ليقول ما يريد..." **لكن رمادي إذا وضع في أمكنته الحقيقية، سيتسرّب في قلب النباتات، والزهور وألوان الفراشات، وسأظلّ حيّة في تغريدة العصفورة، كما تحكي أمّي، وفي شقائق وردة العشاق، وفي نسغ النباتات، نحن لا نموت عندما نختار موتنا**"•، لا سبيل إلى الوطن إلاّ رمادا يختلط برماده، لا وجود لوطن بديل، الوطن في الرواية حلمٌ مزمن، والمنفى معاناةٌ دائمة، والعودة مشروع

• مقطع من الرواية.

حياة جديدة، وميراث الأجيال كما "يوبا" ابنها، حكاياتٌ ومفاتيح منازل ربّما لم تعد موجودة ولكنّها مفاتيح للبقاء وللعودة.

من خلال هذه القراءة الأولية/ السطحية للنص (قراءة المعنى) نستشفّ أنّنا أمام رواية مثيرة تتوفر على كلّ ممكنات النص السردي، بطلها فنانة حزينة تروي حياتها عن طريق مذكراتها وفي رسوماتها وعلى لسان ابنها ومن تمّ فإن حضور الشخصيات ليس اعتباطيا، وحضور الفنون ترميزي، يدخل القارئ في عوالم متعدّدة ويسلك به شِعابا متفرّقة، وهو جدير بإقامة قراءة ثانية وثالثة وعاشرة عميقة من شأنها الوقوف على كلّ لبنةٍ على حدة، حتى تتكشف الرؤية ويزاح الحجاب لمعرفة مغزى الخطاب، وهذا مغزى القراءة التفكيكية.

4-2- في تفكيكية معنى المعنى:

أ/ **عتبة العنوان**: يتكون عنوان الفصل في بعده الخطي التركيبي من اسمين نكرة "سوناتا" ومعرفة "الغياب". وفي التعريف تحديد، أي الغياب معلوم ومحدّد عكس السوناتا. هذا فضلا أنّ العلاقة بينهما غامضة ومبهمة، ممّا يدفعنا للتساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بينهما؟ علما أننا نعرف مسبقا من خلال المكونات السيميائية للعنوان بأن الفصل يتحدث عن الموسيقى، وعن موت أو ضياع أو فقدان شيء أو كائن ما، إمّا تصريحا أو تلميحا (ترميزا) وهذا ما تؤكّده لفظة "غياب" باعتبارها جزءا من المجهول أو الموت. لكن تبقى هذه المؤشّرات القرائية التي يختزنها العنوان خافتة وغير واضحة، وسرعان ما تزداد الإضاءة وتبدأ الرؤية بالانكشاف، عندما ننتقل من العنوان إلى السطر الثاني من الفصل:" **حتى الموسيقى التي انبعثت شهية من بيانو مامي دنيا...**"• وأيضا ما جاء في آخر فقرات الفصل والرواية: " **لم يلتفت يوبا إلاّ قليلا إلى شبكة الرموز**

• مأخوذة من الرواية.

التي شيّدها على الورق. عالمٌ آخر كان ينشأ بقوّة بين أصابعه الرقيقة. كانت السوناتا تهتزّ مثل موجات البحر المرتبكة. تنزلق النوتات بين ملامسه(...) عندما التفت يوبا وأصابعه الناعمة غارقة في سوناتا الغياب(...)"•

ب/ والآن نقرأ النص سياقا، نفكّ الرمزيات ونجيب عن التساؤلات المتعلقة بـ"مي" وعلاقتها بالوطن الأم والوطن المنفى وعلاقتها بباقي الشخصيات لنتمكن من معرفة "حجر العثرة" في النص، الذي يتيح تناسل القراءات وتظافر التأويلات عوض الاكتفاء بالتوقف عند المعنى السطحي الأول، وهذا دليل على مرونة القراءة التفكيكية وانسيابيتها فهي لا تتوسل بمفاهيم ثابتة متمركزة تحاول فرضها على النص، ولا تنطلق من نتائج مسبقة تفقد النص أدبيته وتشوه جماليته، بل تتموقع داخل النصوص غير مدّعية تقديم قراءة منتهية بل تنتظر قدوم قراءات تفكيكية متعاقبة ذات استراتيجيات جديدة، قادرة على اكتشاف معان غائبة عن القراءات السابقة. وفي (سوناتا الغياب) للتاريخ حكايته، أرقام وتواريخ ومواثيق ومعارك وكواليس ومصالح، وأساطير(...) وللسرد حكايته، حكاية "مي" المهجرة تقاوم وحدها لعبة التاريخ، تحملُ وطنها وتحلُم به، ترسمه وتحكي عنه، وتُلوّنه وتشكّل ملامحه، وتترك وصايا عودتها ولو بقيت جثّة، كما تترك لوحاتها وحكاياتها وأنينها، وتترك ابنها يوبا يحقّق حلمها بنثر رمادها على تربة مدينتها لترتاح روحها المعذّبة، ويهديها مقطوعته السيمفونية بلحن خلودها وانتصار روحها على حكاية التاريخ التراجيدية، في انحياز لحكاية الإنسان.

الرواية مفتوحة على القراءات والتأويلات، و"سوناتا الغياب" جزء منها –طبعا– مفعمٌ بالبؤر السردية ولا يخلو من اختراقات تاريخية أو أيديولوجية، إنها جزئية مفعمة بشعرية لغوية وتكثيف مضموني وسردي، أحيانا يلامس الإطناب ولكنه إطنابٌ جمالي

•مأخوذة من الرواية.

تثقيفي ممتع، وفن مكتنز بالدلالات، مميز بلغاته وعامياته، وإنسانية تعبيراته، وثراء أشكاله، وتنوع أجناسه، واشتراك الشعوب في تراثه، جعل السّرد بما يملكه من تلك القدرة على تسريد العلامات، واتساع مفهومه إلى كلّ الخطابات والنصوص، بإمكانه استنطاق الإبداع الفني وتسريد مضامينه ونقل جمالياته وحمل شعريته عبر اللغة السردية المستضيفة للفنّ، عبر استعمال لغة الفن المحترفة، من موسيقى ورسم تشكيلي ورقص ومسرح وغيره من الفنون."...**كلّما اشتهيتك في فيينا استحضرتك بالاستماع إلى موسيقى فاغنر....في مسارح بايروث التي يهدأ فيها كلّ شيء...وقد انسحب نحو مدينة فيمر Weimar التي استقبلت حجارتها السخية كبار الفنانين والأدباء والموسيقيين والمسرحيين...قرأت جنون نيتشه وهيدجر وقصائد شيلر المذهلة...وليس غريبا أن بيتوفن الذي غنى له نشيد الفرح في سمفونيته التاسعة وفريدي غويسبي، كانا يحبانه بجنون. وقرأت صديقه غوتيه الذي كتب معه كزينيس Xenies...**"•.

الحكاية التي يستند إليها النص السردي (سوناتا الغياب) مخلّدة واقعيا وهي جزء من يوميات العالم ولكن بوصفها السردي بحاجة إلى فنيات عالمية تعطيها ذلك الزخم الإنساني، ليس فقط من مرجعها التاريخي والواقعي وحكايتها الإنسانية، من خلال حكاية "مي" وعائلتها، وعبرها آلاف العائلات الفلسطينية، ففي النهاية هي حكاية وطن، هي مرثية الإنسان وصرخة سردية لأوجاع مزمنة، كيف تصل هذه اللذة النصية من دون لغة عالمية؟ أليس الفن لغة ورسالة عالمية؟ إنه يملك غواية فاعلة لسرد الإنسان، خصوصا عندما تسقط كلّ الأسلحة، وأمام كلّ الهزائم، مثلما لم تجد "مي" إلاّ فرشاتها وألوانها ولوحاتها،" **ولكنّك يا يمّا تملكين أقوى أداة للحياة، الفن...**"• فالقدرة على

• مأخوذ من الرواية.

• مأخوذ من الرواية.

اللعب بالألوان تخلق حياة موازية جميلة ومثيرة للدهشة، والإيمان بهذه القدرة للفنّ جعل السارد يعطي لشخصياته تلك الأسلحة الفنية لمواجهة واقع سرق منهم كل شيء، الأم الفنانة التشكيلية، والابن الملحن، وذاكرة مزخمة بالفن الشعبي الذي لا ينضب.

إنّ إصرار شخصيات الرواية على تخليد حكايتهم يعكس إصرار السارد على ذلك بدءا ببناء عتبات الرواية "من وصايا أمي"، وانتهاء بـ" مدونة الحداد" مرورا بسرد ما كان في " عطش البحر الميت" وأخيرا "سوناتا الغياب" وكأنّ التاريخ تفصيل، أمام الواقع وأمام تخليد المضمون في مواجهة النسيان والضياع وفرض الواقع في لعبة سردية، وفي تلك الفراغات بين ماض يبدو عبر ذاكرة بعيدة تختصر المسافات الزمنية، وحاضر يواجه إشكالات الراهن المشوشة تجد "مي" في الفن حياتها ومهربها وألفتها بعيدا عن وحشة المنفى، وقسوة الواقع وقمعه عندما تحرم حتى من زيارة هذا الوطن، فتنفجر فيها مكامن الإبداع، المختزنة بالرغبات المكبوتة بمواجهة محرقة تسعى لمحة الذاكرة والإنسان والأرض. لذلك جاء العنوان الأصلي للرواية "كريماتوريوم" بمعنى المحرقة، التي تزيل الألوان وتشوّه المكان، وتغيّب الإنسان، ومن الأشياء التي تُعيد للمكان ألوانه القديمة وأشكاله الضائعة وأصوات ساكنيه الذين رحلوا سوى الحكاية التي تعيد بناء عالم "مي" وتحفظه من المحرقة، تعيد لشبحه الحياة والألفة، وتزيل عنه وحشته عبر ألوان ذاكرته وألحان وُجوده وأحلامه وآمال العودة إليه.

"لكلّ شخص أشباحه التي يظنّها ماتت منذ زمن بعيد، لكنّه يفاجأ بها تشرب معه قهوته الأخيرة أو تتنفس هواء البحر في نفس شرفته، عندما يصبح قاب قوسين أوأدنى من الموت. تستيقظ كلها دفعة واحدة وتقف على رأسه مطالبة إياه بمعرفة أسرارها التي ظلت حبيسة لديه. التاريخ مثل الثعلب الماكر، يصمت زمنا ولكنّه سرعان ما يدركنا عند ما نتعب من حمل الحياة الذي يثقل ظهورنا. ولن نتخلص منه مهما حاولنا

الانفلات. أقوى من كلّ شهواتنا وإرادتنا(...) والدي، باب حسن، شبحي الذي لن أشفى منه أبدا، هو طعنتي الجميلة في عمق القلب الهش. وربما كنت كذلك بالنسبة له. فأنا في النهاية لم أفعل إلاّ ما اشتهيت فعله، وربّما هذا مقتل يقينياته الدائمة...."•

تتعين إشكالية الرواية إذن بذاكرة جيل اشتقّ وعيه الفلسطيني أثناء وبعد الهزيمة، والرواية بهذا المعنى تطرح منظورا جماليا جديدا يرفض الأحادية...ويقدّم الروائي صيغة فنية تحتضن أزمة الذات وثقافة المكان ومكان الثقافة.

غير أنّ التفكيك يبحث في غير المتوقع والذي لم تقله الرواية أو ما يُفترض أن لا تقوله. فالرواية رسالة إنسانية ورسالة قومية وعلمية وفنية وثقافية، تُقدّس الحياة والحبّ والفن بكلّ أنواعه، وتنبه إلى ضرورة احترام الجسد البشري، كونه هبة إلاهية، والتقليد المفضي إلى حرق هذا الجسد غريب ومستهجن بالنسبة للإسلام، مثله مثل العلاقات غير الشرعية وعدم تقبل الموت الذي يعد قضاء وقدرا، وربما لاسم مريم دلالة رمزية تعود إلى السيدة مريم العذراء، أو البتول، ونفس الأمر يخص الاسم يوسف ...والاسم دنيا ربما هو اختصار للحياة الدنيا والأمر نفسه بالنسبة إلى "يوبا" فرمزيته تكشف أن الاسم يعود إلى ما قبل التاريخ وكأنها إشارة غير مقصودة من وجهة نظر تفكيكية إلى أن التاريخ يعيد نفسه ولكن بحلّة جديدة و"ديكور" جديد.

الرواية هي نسخة شفافة عن الربيع العربي عن الحروب والإرهاب البشري، وهي رسمٌ أبيض لشخصيات دمّرتها "قابيل وهابيل"، غربي ضدّ شرقي على ورقة بيضاء.

• مأخوذ من الرواية.

خاتمة

خاتمة:

وأهمّ ما تم التوصل إليه من نتائج يتلخص فيما يلي:

أوّلا: تطوّر الرواية، باعتبارها جنسا أدبيا غير مكتمل، بفضل التحوّلات التي تسم الأمثلة الكتابية ومكوّناتها الأساسية المتمثلة في الأمثلة الإيديولوجية والغريزية والإستيتيقية التي تتحكم في مجمل النقلات النوعية التي تتجسد في المسار التاريخي لتطور الرواية.

ثانيا: إنّ الدراسة التأويلية للرواية تبدأ فعلها حين تعترضها إشكاليتان تنتظمان علاقة الذات المؤولة بالنص المؤول: إحداهما إشكالية النص بين القدم والآنية، وثانيتهما إشكالية النص بين الغرابة والألفة.

ثالثا: يتبوأ النص الروائي بغواياته اللامتناهية والمتوالية، وطرائقه التعبيرية، وقيمه التأويلية، وجمالياته المنفتحة إلى مالا نهاية منزلة فريدة شدّت إليه الأنظار، وأسرت الأفهام، وأسالت لُعاب الأقلام.

رابعا: الرواية في عمق التصورات الفلسفية للتفكيكية، تفكيك على تفكيك وهو ما يقرّ بغناها المعنوي. وقابليتها التأويلية، واقتدارها على استيعاب كلّ أنماط القراءة الممكنة من الداخل إلى الخارج والعكس

خامسا: يتراوح التفكيك في الفكر النقدي العربي، غيابا وحضورا بين ثلاث وجهات نظر تتمثل في تأثيره وعدم تأثيره ويُعدّ الإقبال العربي والمغاربي نسبي ومحدودا جدّا في النهاية على ترجمة بعض كتابات دريدا، منذ أواخر الثمانينات وربما يعود شحوب تأثير التفكيك في

الثقافات العربية وضآلة حضور دريدا لتراجع الجامعات العربية والخوف من مغبة القمع نتيجة ترجمة فلسفات جذرية مثل تفكيك دريدا وعملية النقض التي تقوم عليها فلسفته.

سادسا: يكشف لنا منهج التأويل واستراتيجية التفكيك عن غنى رواية "كريماتوريو سوناتا لأشباح القدس" للواسيني الأعرج، بحيث تبدو تاريخا خاصا وقيمة إنسانية، تحكي القضية الفلسطينية، وتنصت إلى أسئلتها الجارحة، وتجتر ما كان و ما هو كائن، وهي معادلة متعادلة ومتكافئة أطرافها من الفن، الموسيقى والرسم والكتابة، ومن الوجود، الحداد والموت والخلود وحب الحياة.

سابعا: الرواية الفلسفية نوع جديد من الأدب المفتوح على أكثر القضايا جدلا في التاريخ والعقيدة والسياسة.

ثامنا: الرواية الإنجليزية المعتمدة لتيار الوعي وتداعي الذاكرة نالت حظا وافرا من الدّراسة السيميائية وحوّلت إلى السينما والواقع وبالتالي كشفت عن جماليات أخرى وتنوعات كبيرة على عدّة مستويات.

تاسعا: رواية "المسعدي" ورواية "عبد الإله بن عرفة" في مقارنتها مع رواية "نيتشه" فيها نوع من التطابق حدّ التوحد في بغض كيفيات الطرح الأدبي وفيها نوع من النفور والتضاد درجة الاختلاف في كلّ شيء إلى درجة التماهي.

عاشرا: دراسة روايات متباينة أفرز جماليات جديدة في عالم الفكر والأدب والفن وفي مجالات بعيدة كلّ البعد عن عالم الكلمة والنثر كالدين والسياسة والتاريخ وغيرها كثير.

وعليه، نرجو الباحثين الأكادميين إلى زيادة الاهتمام بدراسة السرديات العربية، نظرا لما تحتوي عليه من أفاق كبيرة في الكتابة الجديدة، وطرح مفاهيم و قضايا جديدة لم تطرق من قبل.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم، رواية ورش.

- **أوّلا: قائمة الكتب العربية:**

1. ابن منظور محمد بن مكرّم، "لسان العرب"، دار المعارف، تونس، غير مفهرس، الأجزاء: 6/1.
2. أبو زيد نصر حامد ، "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط6، 2001.
3. ــــــــــــــ، "الخطاب والتأويل: سلطة السياسة وسلطة النص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط2، 2005.
4. ــــــــــــــ ، فلسفة التأويل"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
5. ــــــــــــــ ، "هكذا تكلم ابن عربي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
6. أجمد المديني، "رؤية السرد: فكرة نقد"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1426هـ-2006م.
7. أحمد اليبوري،"في الرواية العربية التكون و الاشتغال"،المدارس،الدار البيضاء،2000.
8. أحمد فريحات،"أصوات ثقافية في المغرب العربي"،الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع،لبنان،ط1، 1984.
9. إدريس بودية،"الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1، 2000.
10. أدونيس،"الصوفية والسريالية"، دار الساقي للنشر، بيروت،ط2، 1995.
11. آمنة بلعلي،"المتخيل في الرواية الجزائرية"، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)،2006.
12. بسام قطوس:"المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"،دار الوفاء الطباعة و النشر،الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

13. بوشعير الرشيد، "هواجس الرواية الخليجية"، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، كتاب دبي الثقافية، (73)، ديسمبر 2012.

14. بوشوشة بن جمعة ،"سردية التجريب وحداثها في الرواية العربية الجزائرية"، دار المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، ط1، 2003.

15. الجويني، "البرهان في أصول الفقه" 2/1 ،تحقيق عبد العظيم محمود الديب، دار النشر الوفاء، المنصورة، مصر، ط4، 1418هـ.

16. سرحان جفات ،"التأويل وقراءة النص في دراسات الإعجاز القرآني في الهرمينوطيقا الأدبية الإسلامية"، دار الينابيع ،ط1، 2010.

17. سعيد بنكراد، "النص السردي نحو سيميائيات الايديولوجيا"، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

18. سعيد يقطين ، "الكلام والخبر: مقدمة السرد العربي"، المركز الثقافي العربي،ط1، 1997.

19. ـــــــــــ ، "تحليل الخطاب الروائي: الزمن – السرد- التبئير"، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.

20. ـــــــــــ ، "قال الراوي: البنيات في السيرة الشعبية"،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1997.

21. ـــــــــــ ، "من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2005.

22. سفيان زدادقة، "الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

23. سمير بو حمدان "النص المرصود" دراسات في الرواية.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع.ط1، 1990.

24. شرف الدين ماجدولين، "حكايات صور –تأويلات نقدية–"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

25. الشريف جعيلة، "الرواية والعنف –دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة"، عالم الكتب الحديث اربد،ط1، 2010.

26. شكري عزيز ماضي،" أنماط الرواية العربية الجديدة"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 355،شتنبر 2008.

27. صبري موسى، "فساد الأمكنة"، دار التنوير ودار المثلث، بيروت، ط2، 1982.

28. صلاح صالح، "سرد الآخر" ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.

29. صلاح فضل:"مناهج النقد المعاصر"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2002.

30. طه وادي ،"في نقد الرواية"، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،1989.

31. ـــــــــ ، "الرواية السياسية"، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2003.

32. عادل عبد الله ،"التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، دار الكلمة ودار الحصاد للنشر، دمشق، ط1 ،2000 .

33. عبد الحميد عقار،"الرواية المغاربية تحوّلات اللغة و الخطاب"،شركة النشر و التوزيع –المدارس– الدار البيضاء–12 شارع الحسن الثاني،ط1–2001–.

34. عبد الرحيم الإدريسي، " سحر الرواية المشتبه".بدون تاريخ

35. عبد السلام المسدي، "فضاء التأويل"، دار الصدى، كتاب يوزع مجانا مع مجلة دبي الثقافية، كتاب 68، سبتمبر2012 .

36. عبد العزيز بن عرفة، " الدال والاستبدال"، دار الحوار،ط1 ،1993.

37. عبد الكبير الخطيبي، "الاسم العربي الجريح"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

38. عبد الله إبراهيم وآخرون،"معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–".دون تاريخ

39. عبد الله العروي،"من التاريخ إلى الحب"، منشورات الفنك،الدار البيضاء ط1، 1996.

40. عبد الله الغذّامي ، "ثقافة الوهم مقاربة في المرأة والجسد"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1998.

41. ــــــــــــــ، "المرأة واللغة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، و بيروت، ط1، 1996.

42. عبد الناصر حسن محمد،"نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي"،المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات،ط1999،1.

43. عبد النبي اصطيف:"النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات-مداخل-نصوص"، المركز الثقافي العربي،ط1، 2005.

44. علي حرب، "الحب والفناء: المرأة- السكينة- العداوة"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط2، 2009.

45.ــــــــــ، "النص والحقيقة 3 ، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.

46. عمار عموش،"دراسات في النقد و الأدب"،دار الأمل،د.ط،1998.

47. عمر أوكان، "لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث"، أفريقيا الشرق،1996.

48. عمر بن قينة،"في الأدب الجزائري الحديث -تاريخا و أنواعا وقضايا إعلام-"،ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر ،1995 .

49. ماهر حمادي، "لماذا تكلم زرادشت"، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2007.

50. ماهر شفيق فريد،"قصّ يقصّ"،مركز الحضارة العربية،القاهرة ط1،2004.

51. محمد الدغمومي، "نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب مرحلة التأسيس"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006م.

52. محمد برادة و عبد الحميد عقار،"الأدب العربي المغاربي الحديث،التيمات و الأشكال".

53. محمد سالم سعد الله، "ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر"، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي ، ط1، 2008 .

54. محمد شوقي الزين ، "الإزالة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيرون –لبنان– ومنشورت الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

55.———— ،"جاك دريدا،ماذا الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث،التفكيك،الخطاب"، الفرابي، منشورات الاختلاف،ط1.

56. محمد فراح، "الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي. نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي"، الدار البيضاء، ط1، 2006.

57. محمد مفتاح ، "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط3، 1992.

58. ———— "المفاهيم معالم، نحو تأويلي واقعي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط1، 1998.

59. ———— " دينامية النص تنظير وإنجاز"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط3، 2006.

60. ———— "التلقي والتأويل، مقاربة نسقية"، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

61. ———— "مجهول البيان"، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.

62.———— ، "مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط1، 2000.

63. مطاع صفدي، "استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية"، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

64. ميجان الرويلي وسعد البازغي، "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.

65. نبيل سليمان،"التجريب في الرواية العربية الجزائرية".بدون تاريخ
66. هشام الدركاوي،"التفكيكية التأسيس و المراس"،تقديم ومراجعة د.الرحالي الرضواني،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، 2011.
67. واسيني الأعرج، الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، بيروت، دار الكتاب الحديث،1986.
68. يحي رمضان، "القراءة في الخطاب الأصولي – الاستراتيجيو و الإجراء-"، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2008.
69. يمنى العيد، "تقنيات السرد الروائي"، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1990 .
70. يوسف وغليسي:"مناهج النقد الأدبي"،جسور للنشر والتوزيع،ط3،أكتوبر2010.

- **ثانيا : الروايات:**

72. أحمد يوسف داود، "الخيول"، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1976.
73. حنا مينه، "الياطر"، دار الاداب،دمشق، ط1، 1972.
74. حيدر حيدر،"وليمة لأعشاب البحر"، منشورات خاصة، ط1، 1983.
75. الطاهر وطار، "اللاّز"، دار ابن رشد، بيروت، ط4، 1983.
76. عبد الإلاه بن عرفة، "جبل قاف"، -رواية-، مطبعة عكراش بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ط1، ذو الحجة -1422-2002-.
77. عبد الرحمن منيف، مجموعة:"سباق المسافات الطويلة"، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء،ط4، 2000.
78. ـــــــــــــ، "مدن الملح" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

79. عبد الرحمن منيف، خماسية (التيه)، 1984، (الأخدود) 1985، (تقاسيم الليل والنهار) 1989، (المنبت) 1989، (بادية الظلمات) 1989، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط10، 2003.

80. فرانزفانون،"معذبوا الأرض"، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة، بيروت، 1966 .

81. فرجينيا وولف، "السيدة دالاوي"، ترجمة: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية 2، 1998.

82. فريديريك نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، لبنان.

83. محمود المسعدي، "الأعمال الكاملة"، "المجلد الأول، وزارة الثقافة والشباب والترفيه، آدم، دار النشر للجنوب،المطبعة: معامل الطباعة فينزي،ديسمبر 2002.

84. مؤنس الرزاز، "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1986.

85. نجيب الكيلاني، "عمر يظهر في القدس"، رواية، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001، المغرب

86. واسيني الأعرج، "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"، منشورات الفضاء الحر2009.

- **ثالثا: قائمة الكتب المترجمة:**

87. أدريان مارينو، "نقد الأفكار الأدبية"، ترجمة محمد الرامي، رسالة دبلوم الدراسات العليا، مرقونة، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب 91/90.

88. ألكسندر نيهاماس، "نيتشه الحياة كنص أدبي"، ترجمة : محمد هشام، أفريقيا الشرق،المغرب،2008..

89. أمبرتو إيكو ، "القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996.

90. ـــــــــــ ، "القارئ في الحكاية"، ترجمة انطوان ابو زيد المركز الثقافي العربي،بيروت –الدار البيضاء–،ط1، 1996.

91. ـــــــــــ "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

92. برناردف ديك، "تشريح الأفلام"، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع،234، الهيئة العامة السورية للكتاب،سوريا،دمشق،2013.

93. بورديو (بيير)، "الرمز والسلطة"، ترجمة ، ع. بن عبد العالي، دار توبقال، البيضاء، 1986.

94. بول ريكو ، " الذاكرة، التاريخ، النسيان"، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، بنغازي،ط1، 2009.

95. ت.ي.أ.يبرك،" أدب الفنتازيا.". ترجمة: صار سعدون ، دار المأمون، 1989.

96. ج.م.كويتزي،"الرواية في إفريقيا"، تقديم وترجمة حسين عيد،الدار المصرية اللبنانية،ط1،(1425هـ صفر-مارس2004).

97. جاك دريدا ، " أحادية الآخر اللغوية"، ترجمة وتقديم عمر مهيبل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1429هـ-2008م.

98. ـــــــــــ ،"الكتابة و الاختلاف"،ترجمة كاظم جهاد،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1998.

99. جان ايف تاديه ، الرواية في القرن العشرين"، ترجمة محمد خير البقاعي،" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2006.

100. جيمس كونراد، فرجينيا وولف، لورنس، لبوك، ت.أنجيل بطرس سمعان، "نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1971.

101. دي سوسير، "محاضرات في الألسنية العامة"،ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر،منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة و النشر،الجزائر،1986.

102. رولان بارث، (S/Z) ترجمة محمد البكري، محاولة، باريس، سوي seuil، 1980.

103. رومان ياكوبسون، "قضايا الشعرية"، ت.محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

104. ستيفان جورج، "نيتشه، الذي يظهر في التركوفمان (Walter Kaufmann) "عشرون شاعرا ألمانيا"، إصدار مزدوج اللغة « Teuenty German Poets » ، 1963، Edition New-York, Rendom House.

105. سرحان جفات ،"المبدأ الحواري : دراسة في فكر مخائييل باختين – التأويل وقراءة النص""،دار الينابيع ،ط1. 2012.

106. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة و التجربة"، ترجمة الدكتور محمد برادة ،"دار العودة-بيروت-.

107. فريديريك نيتشه ،"الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي"، تقديم ميشال فوكو وترجمة سهيل القش،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت،1983.

108.ـــــــــــــ، "أصل الأخلاق وفصلها"، تعريب حسن القبيسي،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت،1983.

109. ـــــــــــــ"هذا هو الانسان"، ترجمة علي مصباحي، منشورات الجمل.برلين-المانيا،كولونيا،2003.

110. فيرناندهالين فرانك شويرفيجن- ميشيل أوتان، ، " بحوث في القراءة والتلقي" ،ترجمها وقدم لها و علق عليها، محمد خير البقاعي، الناشر: مركز الإنماء الحضري.حلب.ط1، 1998.

111. كوينتين بيل ، "فرجينيا وولف سيرة حياة"،ترجمة عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،لبنان،1993.

112. كيليطو (عبد الفتاح)، "الكتابة والتناسخ"، ترجمة:عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير، بيروت، 1985.

113. مارت روبير، "رواية الأصول و أصول الرواية،الرواية و التحليل النفسي" ترجمة وجيه أسعد،مراجعة أنطوان مقدسي،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق 1987.

114. محمد برادة و عبد الحميد عقار،"الأدب العربي المغاربي الحديث،التيمات والأشكال"،ضمن كتاب " L'Etat du Maghreb"،م.س،ص.

115. ميخائيل باختين، "الكلمة في الرواية" ، ت.يوسف حلاق، وزارة الثقافة،دمشق،ط1، 1988.

116. ميشيل فوكو ، نظام الخطاب"، ترجمة: محمد سبيلا،"دار التنوير، بيروت ،1984.

117.ـــــــــــ، جاك دريدا، "حوارات ونصوص"، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

- **رابعا: المؤتمرات العلمية و الملتقيات–المجلات و الدوريات–الرسائل الجامعية– المواقع الالكترونية**
- **المؤتمرات العلمية و الملتقيات:**

119. " الرواية العربية–ممكنات السرد–" ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر،11-13 ديسمبر 2004، دولة الكويت2009، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ص131، نسخة مجانية توزع مع العدد 359 من سلسلة عالم المعرفة يناير2009.

120.ابراهيم سعدي،"تسعينات الجزائر كنص سردي"، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال و بحوث/ مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس،د.ط.ت. فيصل غازي محمد

النعيمي، "جماليات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،رواية "شرفات بحر الشمال"" أنموذجا، مقال، مجلة العلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية.

120. المجلس الأعلى للغة العربية،"الرواية بين ضفتي المتوسط"،أعمال اليوم الدراسي بفندق الاروية الذهبية في :11-05-2010،منشورات المجلس2011.

***المجلات و الدوريات:**

121. "نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)"،مجلة المخبر –العدد الثاني 2005.

122. أحمد فرشوخ،"نقد المركزية السّردة،اشتغال الأدب الشّعبي في الرواية المغربية"، آفاق-اتحاد كتاب المغرب-ديسمبر2010، 80/79

123. سام فيبر،SAM WEBER المؤسسة والتفسير (1987)،والنلتقى الفلسفي المنعقد في القدس (يونيو 1988)،والموسوم بـ"مؤسسات التأويل"،حيث شارك الفيلسوف "جاك دريدا" بدراسة هامة تحت عنوان "تأويل في حرب".انظر،"سياسة دريدا"لكاظم جهاد،بمجلة الكرمل،شتاء 1997،عدد50،ص65 وما بعدها.وانظر محاضرات دريدا بالقاهرة في شباط 2000،منشورة بذات المجلّة،خريف 2000،عدد65.

124. سعيد بنكراد:"السميوز والقراءة و التأويل" مجلة علامات،المغرب، العدد10، 1998.

125. عادل عبد الله ،"التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل"، عالم الفكر ، عدد3، مجلد41، يناير-مارس 2013.

126. عبد القادر بودومة، "الكتابة...تدمير الهوية"، مجلّة الاختلاف، ع3-4، أيار 2003.

127. عبد الكريم درويش : "فاعلية القارئ في انتاج النص المرايا اللاّمتناهية"، مجلة الكرمل،24 /2010/04.

128. عبد اللطيف خروبة (أديب مغربي)، "رؤية الزمان والمكان في الرواية الإسلامية المعاصرة"، الوعي الإسلامي –مجلة كويتية جامعية، شهرية- العدد 586، أبريل 2014.

129. عبد الله باعلي،"تجربة الكتابة و البحث عن الذات"،مقال منشور في مجلة افاق،اتحاد كتاب المغرب،العدد:79-80

130. عبد الوهاب بوشليحة، "المنفى الاغترابي" ،قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج"، مقال بمجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد السادس، ديسمبر2014.

131. عزيز عدمان: "قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك"،عالم لفكر، الكويت (2004)، العدد2.

132. فيصل غازي محمد النعيمي، "جماليات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،رواية "شرفات بحر الشمال"" أنموذجا، مقال، مجلة العلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية التربية للعلوم الإنسانية.

133. ميشيل فوكو، "خصائص التأويل المعاصر"، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد 16، 1999.

***الرسائل الجامعية:**

134. نادية باقة،"الموقف الاجتماعي في روايات رشيد بوجذرة"، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية آداب عين شمس، 1989م.

135. يوسف وغليسي:"مناهج النقد الأدبي"، جسور للنشر والتوزيع، ط3، أكتوبر2010.

- **Bibliothèque de recherches en langue étranger** :

137. Charles Michel , Introduction a l'etude des textes.
138. Charles Michel, Rhétorique de la lecture.
139. Initiation aux methodes de l'analyse de discours.
140. Iser Wolfgang « L'acte de lecture,théorie de l'effet esthétique ». Traduit par Evlyne Srnyces Pierre Mardage,Bruxelles 1985.
141. James Henry, l'auteur de « Beltrafio » in les deux visages, trad, diane de Margerie et François Xavier Jaugard, Paris, Maurice Nadeau,1977.
142. Jouve Vincent, la lecture.
143. Kathrine Jorgensan « La théorie du roman themes et modes »
144. M.Dela croix et F.Hallyrt, introduction, Méthodes du texte introduction littéraires, ed, Duclot, 1987.
145. M.Maingueneau , Initiation aux méthodes de l'analyse de discours, Hachette, 1976.
146. Mohammed Abdelkabir Khatibi, " La blessure du nom propre », ed, de noel 1974,1986.
147. Pavis Patrice : « pour une esthétique de la réception théatrale » in la relation théatrale. P.V de lille. 1980.
148. Rorty, Amelie Oksenberg « Experiments in philosophie genre : Descartes, Meditations », Critical Inquiry, 9(1983).

149. Suss Peter et Shapiro Henri, Nietzshe M Aself – Portrait from his letters, Cambridge, Mass ? harvard Universit Press, 1971.

.

الملحقات

- الجداول
- المخططات

الجداول الواردة في الفصل الأوّل

2-1- التفكيكية وإشكالية الترجمة إلى العربية: (صفحة 34)

اسم الناقد	الترجمة	المصدر أو المرجع
-عبد الله الغذامي.	- التشريحية	-الخطيئة والتكفير.ص48.
-ميجان الرويلي وسعد البازغي.	- التقويضية	-دليل الناقد الأدبي.ص107.
-سعد البازغي	-التقويض	-استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث(ص225.
-سعيد علوش.	- التفكيك	-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص97.
-يسام قطرس	-التفكيكية	-المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص143. - استراتيجية القراءةالتأصيل والإجراء النقدي،ص22.
-عبد الله إبراهيم -سعيد الغانمي -علي عواد.	-التفكيك	معرفة الآخر ص114.
-كاظم جهاد	-التفكيك	الكتابة و الاختلاف،ص27.

2-3-2- التفكيكية والسيميائيات: (صفحة 39/38)

نقاط الاتفاق	نقاط الاختلاف
- الانتعاش معا عقب الطرح البنيوي. - تجاوز الوصف البنيوي إلى التفسير المشروط بالتأويل - الاشتراك في لا نهائية التأويل. - اعتماد "دريدا" على سيميائيات "بورس" - القيام على نفس الأسس الإبستيمولوجية خاصة الفلسفة الظاهراتية. - الاعتماد على المنطق والرياضيات والهرمونيطيقا والمرجعيات الفلسفية الغربية.	- الاختلاف حول لا نهائية السيميوزيس(سيرورة التأويل). - السيميائيات تقوم على تأويل العلامات،والتفكيكية تقوم بتأويل التأويلات.(التأويل المضاعف). - عملية تأويل الدّوال والإشارات تعتمد سيميولوجياً على الحدس والوعي المباشر للمؤوِّل وحضوره الذاتي والتفكيكية تُلغي الجانب السيكولوجي للذات المؤوّلة في عملية التأويل.

علم الكتابة:La Grammatologie : (صفحة 45-46)

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
ميجان الرويلي سعد البازعي	- النحوية	- دليل الناقد الأدبي،ص 246
عبد الله العذامي	-النحوية	- الخطيئة و التكفير،ص50
فضل ثامر	- الكتابة	- اللغة الثانية،ص46.
سعيد علوش	- النحو-لوجيا	- المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص120.
بسام قطوس	- علم الكتابة الغراماتولوجيا	- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص155. - استراتيجيات القراءة،التأصيل والإجراء النقدي،ص28.
عبد الله إبراهيم،سعيد الغانمي،علي عواد	- علم الكتابة	- معرفة الآخر،ص131.

كاظم جهاد	– الغراماتولوجيا	– الكتابة و الاختلاف،ص34.
محمد الماكري	– الغراماتولوجيا/علم الكتابة	– الشكل و الخطاب،ص80.
عبد الناصر حسن محمد	– الكتابة/علم الكتابة	– نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ص52.

الجداول الواردة في الفصل الثاني

3-3- مستويات القراءة: (صفحة 79- 80- 81)

المستوى	شرحه	أمثلة
1 - القراءة السلبية	• بوصفها مجرد عمل من أعمال الاستجابة، تُرمى بمقادير كبيرة من السّلبية إذا عُدّ القارئ مجرّد إناء يمتلئ بما يلقى فيه، والحقيقة أنّ هذا المستوى المتدني من أفعال القراءة والتلقي، نستطيع العثور عليه في قراءة المناهج المدرسية التي تتبع الطرائق التقليدية في التعليم، وفي قراءة التسالي، أي لا تشكل عملية القراءة إلاّ نوعا من التلقين والتعبئة بمعناها الآلي، ويقتصر تفاعلهم على الثناء والاندهاش بما اطلعوا عليه.	- ا لكتب المدرسية -ا لممارسات الدينية - كتب الأحاجي والتسلية. - بعض قصص الأطفال.
	• تنجم عن التباس موقف القارئ من المادّة المقروءة، بحيث يدفعه ذلك إلى الاستعانة بالآخرين يُنيبهم ضمنيا	- الشروح - التفاسير

2-القراءة الإشكالية	من أجل أ، يتّخذوا عنه موقفا، أو يساعدوه في اتخاذ موقف، ويمكن أن تجري الاستعانة بشكل شفهي مباشر، عبر اللّجوء إلى قارئ آخر، أو أستاذ في الأطر المدرسية . • وفي هذا الإطار نجد فرعين متراكبين شاقوليا من مستويات التلقي لدى القارئ: المستوى الأوّل الناجم عن التعامل البدئي مع المادة المقروءة، والثاني الناجم عن مقدار من التفاعل الذي أدّت إليه عمليات الاستعانة بقراء آخرين مارسوا شغلا إضافيا، أو إضاءة إضافية على المادة المقروءة سابقا.	- المتابعات الدراسية - الدراسات النقدية
3- تمثّل المادة المقروءة.	• هذا المستوى تجسيد للحالة المثلى التي تنشدها كلّ عمليات القراءة، "فأثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكلّ عمل، ولذلك نبه علم ظواهر الفن إلى أنّ قراءة العمل الأدبي يجب أن تتوجه إلى فهم النص فهما أبعد مما يبدو عليه[1].	- الطابع المدرسي التعليمي - التعليم بمعناه الأشمل.
4- القراءة التي تؤدي	• وتلعب المادة المقروءة دورا حاسما في	- التصورات

[1] Wolfgang Iser « L'acte de lecture,théorie de l'effet esthétique ». Traduit par Evlyne Srnyces Pierre Mardage,Bruxelles 1985,P47

إلى تغيير جزئي أو كلّي في وعي المتلقي ومواقفه العامّة من نفسه ومن الحياة	تشكيل استجابة المتلقي عبر هذا المستوى	والأفكار الإيديولوجية والسياسية. - تشكيل الذائقة الفنية.
5-الاستجابتان الجمالية والنقدية الفلسفية	• هاتان الاستجابتان يمكن وضعهما في مستوى واحد من ناحية الماهية. ومن ناحية طرائق التجسيد التي تتخذها، ويمكن عدّها أيضا تفريقا للاستجابة السابقة التي تدخل في إطار تشكيل وعي المتلقي وذائقته الفنية. ففي إطار الاستجابة ذات الطابع الجمالي نجد أنّ " العمل الأدبي له قطبان، فني وجمالي، الفني يهتم بالنص...ومن هنا لا يوجد النص إلاّ من خلال عملية تحقيق وعي يتلقّاه، ويتلقاه فقط أثناء تناول العمل الأدبي، ولذلك يجب أن لا نتكلّم عن عمل أدبي إلاّ من خلال تكوينه داخل القارئ، فالعمل الأدبي هو تكوين النص داخل وعي القارئ."[2]	- الرسائل. - المناظرات.

[2] نفسه ، ص 49-50.

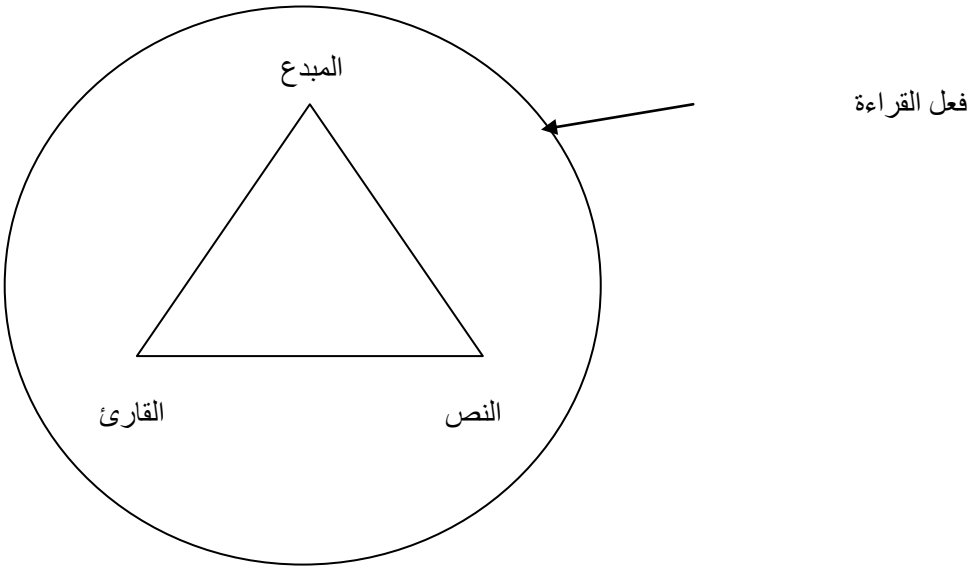
الجداول الواردة في الفصل الثالث

2-2-2- مبادئ التأويل: (صفحة 108)

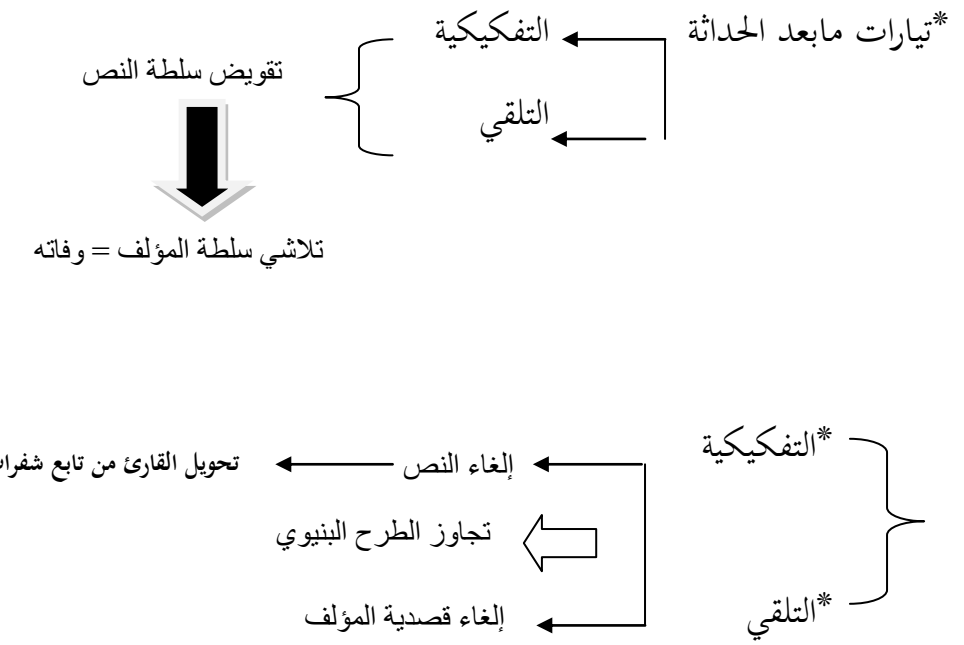
التفكيك	التأويل	التفسير
-يقطع الصلة نهائيا مع المؤلّف ومراده -لا يلتفت إلى المعنى واحتمالاته ولا إلى القول وطروحاته. - يهتم بما لا يقوله الخطاب أي بما يتبعده أو يتناساه... - يقوم على الاشتغال على بنية النص للكشف عن آلياته في إنتاج المعنى أو إجراءاته في إقرار الحقيقة أو ألاعيبه في إخفاء ذاته وحقيقة سلطته.	- صرف اللفظ إلى معنى يحتمله. - يعترف بأهمية اللفظ ودوره في إنتاج المعنى.	-يقوم على الكشف عن مراد المؤلف ودلالة النص. - يعطي الأولوية للمعنى على النص.

المخططات الواردة في الفصل الأوّل

- **شكل1**: (صفحة33)



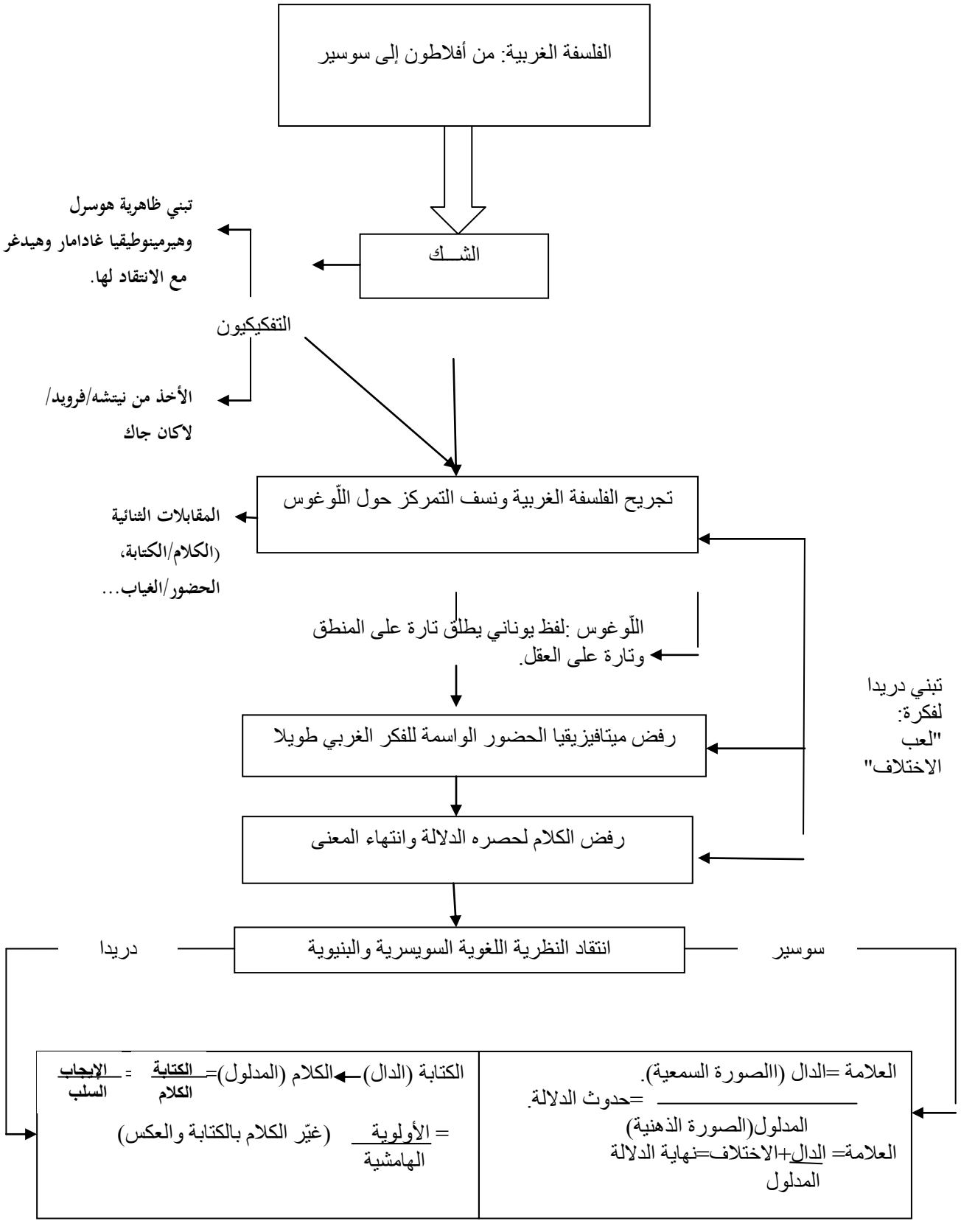
- مخطط 1 نقاط الاتفاق: (صفحة 37)



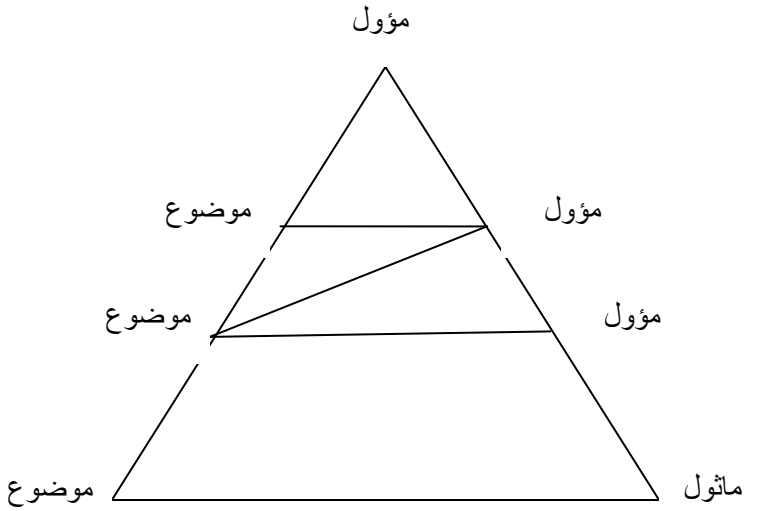
- مخطط 2 نقاط الاختلاف: (صفحة 38)

*القراءة التفكيكية	≠	* التلقي
- قراءة أدبية	≠	- قراءة تاريخية
- القراءة تمارس فعلها على القارئ.	≠	- القارئ يمارس فعل القراءة
- استحالة تثبيت معنى معين للنص	≠	- تسلم بنهائية التأويل
- قارئ خال الذهن	≠	- أفق الانتظار أو التوقع

- **مخطط 3** : (صفحة 40)

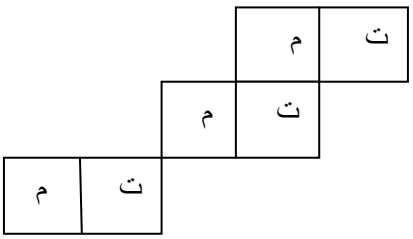


- **الشكل2: التوالد الدلالي اللاّمتناهي[1]: (صفحة 48)**



(تمثيل شيء آخر يسمى موضوعه)

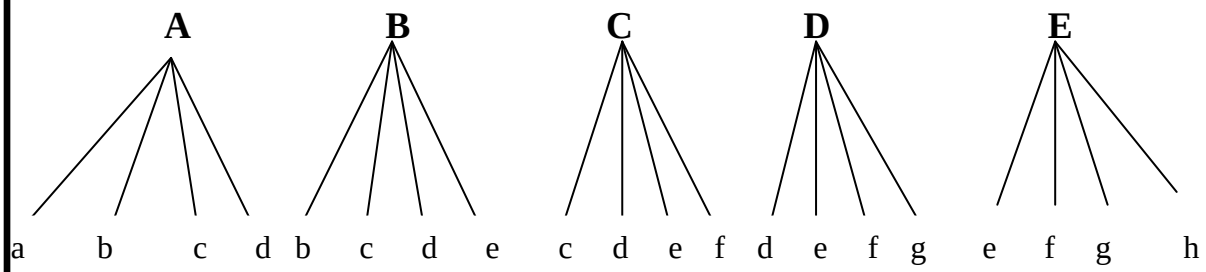
- **الشكل 3: السيميوزيس اللاّمتناهية[2]:(صفحة 48)**



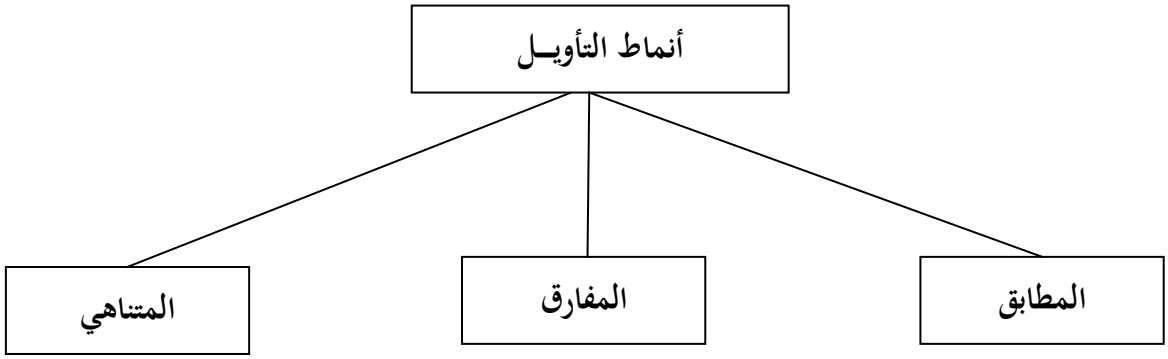
[1] سعيد بنكراد:"السميوز والقراءة و التأويل" مجلة علامات،المغرب، العدد10، 1998 ،ص46.

[2] نفس المرجع ،ص47-48

- **الشكل4: علاقات التشابه[1]: (صفحة 49)**



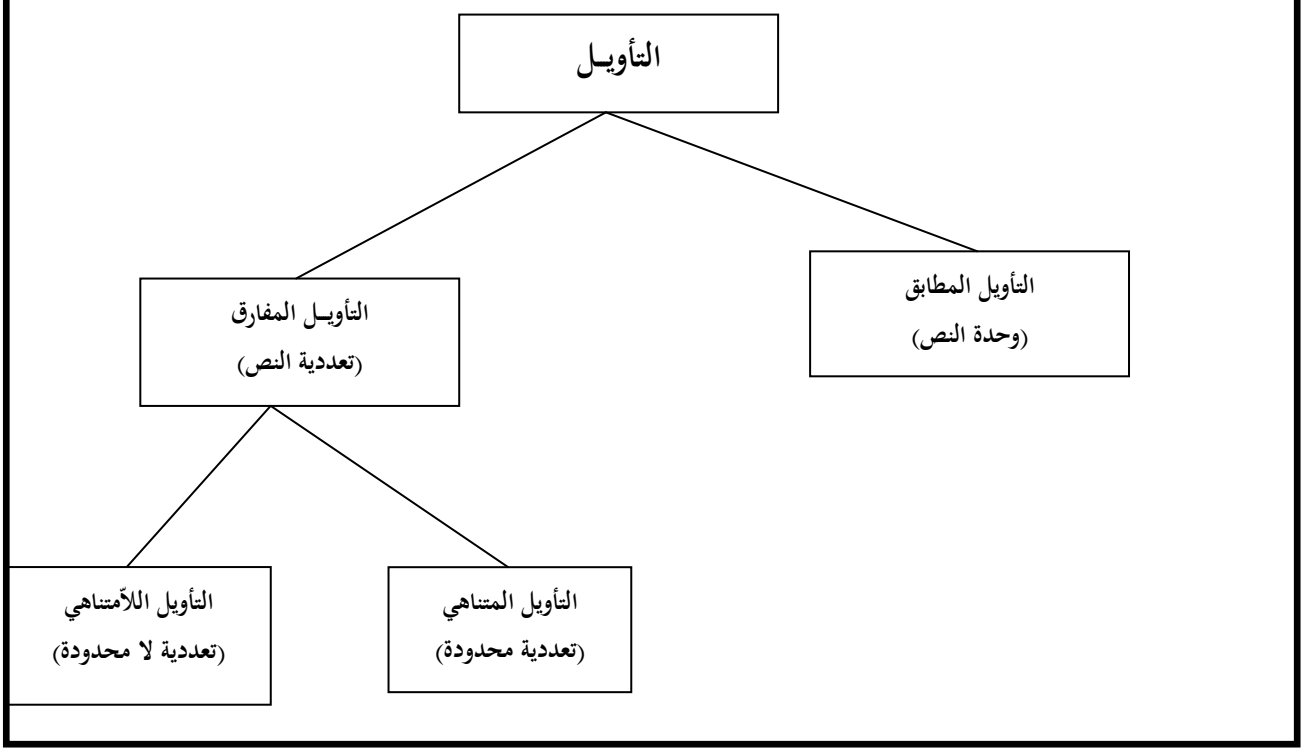
- **الشكل 5: أنماط التأويل[2] : (صفحة 49)**



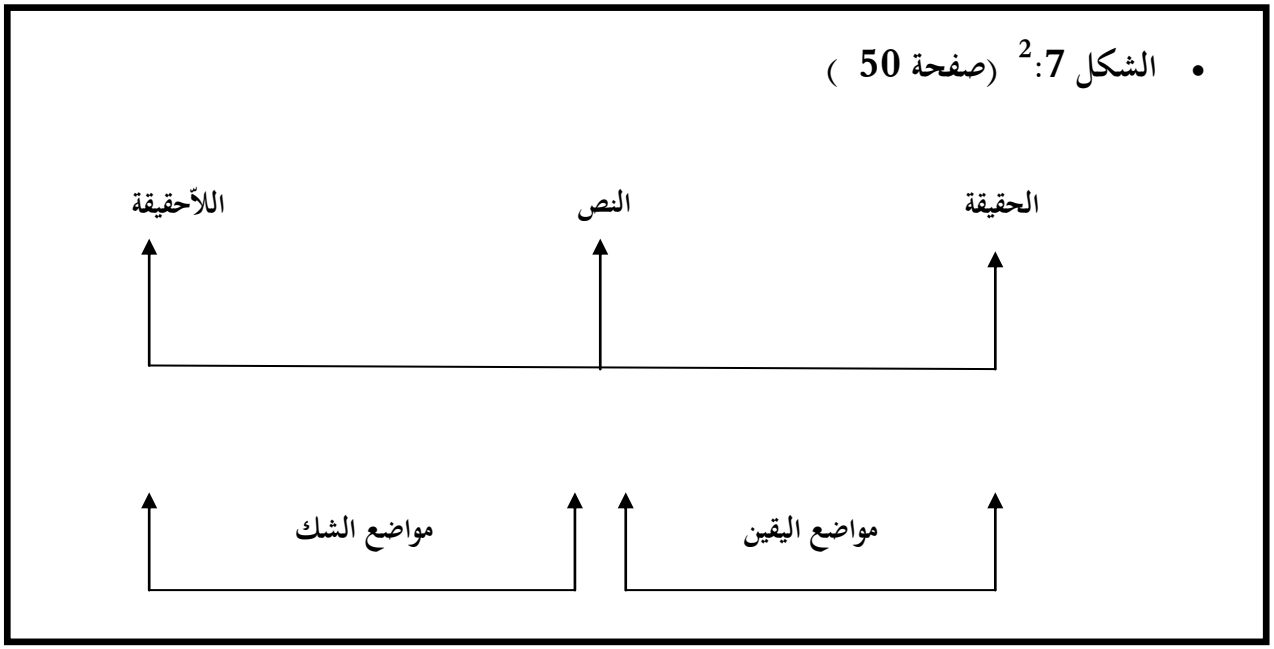
[1] محمد شوقي الزين، "جاك دريدا"، "ماذا الآن؟ماذا عن غد؟ الحدث،التفكيك،الخطاب"،الفرابي،منشورات الاختلاف،ط2011،1،ص196.

[2] نفس المرجع،ص207—بتصرف-

- **الشكل 6: أنماط التأويل[1]: (صفحة50)**



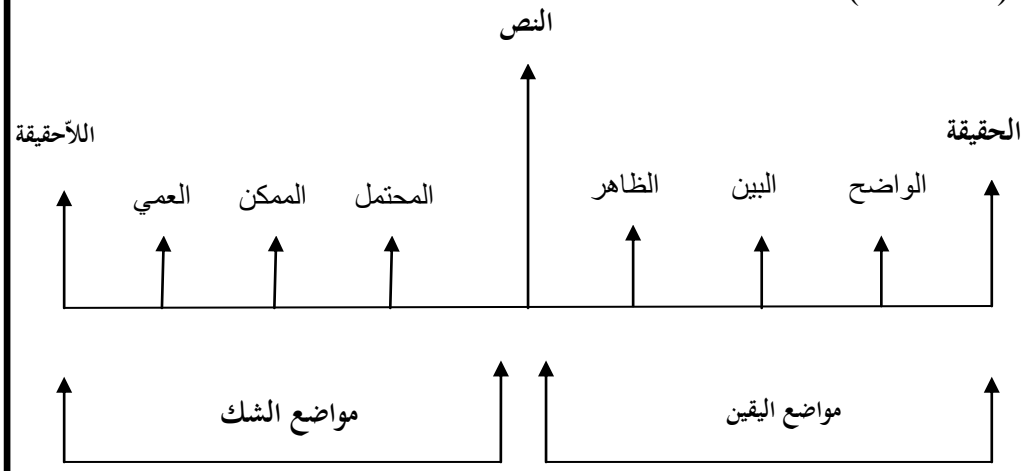
- **الشكل 7:[2] (صفحة 50)**



[1] انظر "ميشيل فوكو"،"خصائص التأويل المعاصر"،ترجمة "عبد السلام بن عبد العالي"،مجلة فكر ونقد،العدد1999،16،ص138.

[2] انظر: محمد مفتاح،"المفاهيم معالم" نحو تأويلي واقعي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط1، 1998 ص32.

- **الشكل 8:**[1] **(صفحة 51)**



- الواضح: ← هو ما لا يقبل التأويل من الكلام بإطلاق مثل الأوامر والنواهي الصريحة الحقيقية مهما كان مصدرها ، مثل الفصول القانونية...

- البيّن: ← وهو الكلام ما لا يحتمل معنى آخر، ولكنه يقبل التأويل عند الضرورة ممّا يجعله حمّال أوجه...

- الظاهر: ←هو ما يحتمل عدّة تأويلات ، ولكن يختار أظهرها وأكثرها ملاءمة لسياق النص والسياق العام...

- المحتمل: ←وهو الكلام الذي ينبغي تأويله ليستقيم معناه، ويدرك فحواه بحسب قوانين لسان العرب، وقوانين العادات والأعراف لإدخاله ضمن معارف المتلقي ومجموعته.

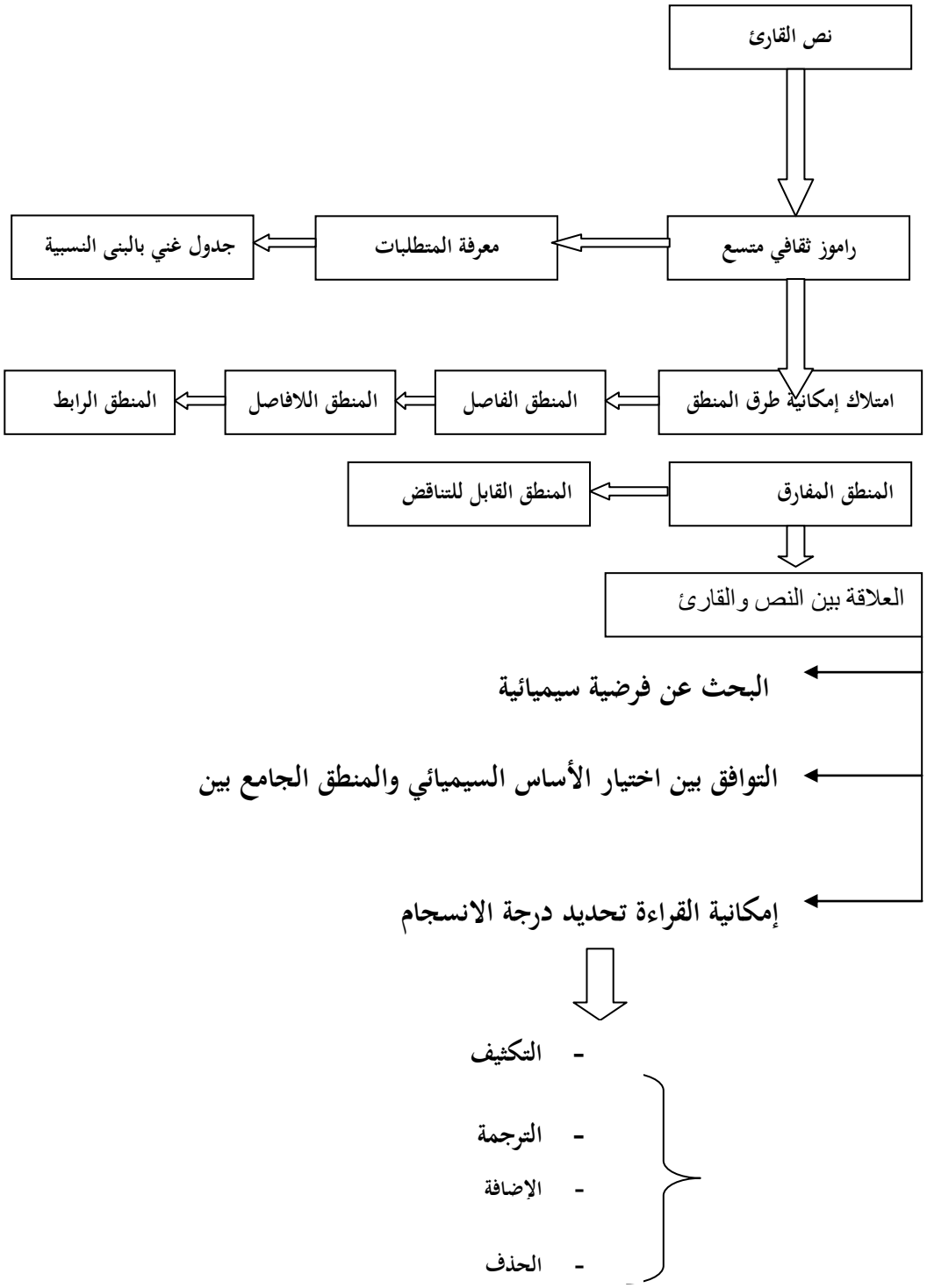
- الممكن: ←وهو ما كان موجزا من الكلام متيحا لعدّة تأويلات،ولكن المؤول يتخذ ما وجد من مؤشرات لبناء موضوعة أو تشييد قصّة.

- العمي: ← ما كان غير محدد المعنى ولا محدد الدلالة، ولا مقبولا من الناحية التداولية المعتادة. ولكن يحتال المؤول عليه حتى يصير له معنى ودلالة ومضمونا...

يتّضح من هذا المخطّط الدلالي المعقّد، تفاوت النصوص في الدلالة حتى في مواقع اليقين، وليس في مواقع الشك فقط.

[1] انظر: محمد مفتاح،"المفاهيم معالم" نحو تأويلي واقعي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان،ط1، 1998 ص32.،ص59.

- **شكل 9:[1] (صفحة 59)**

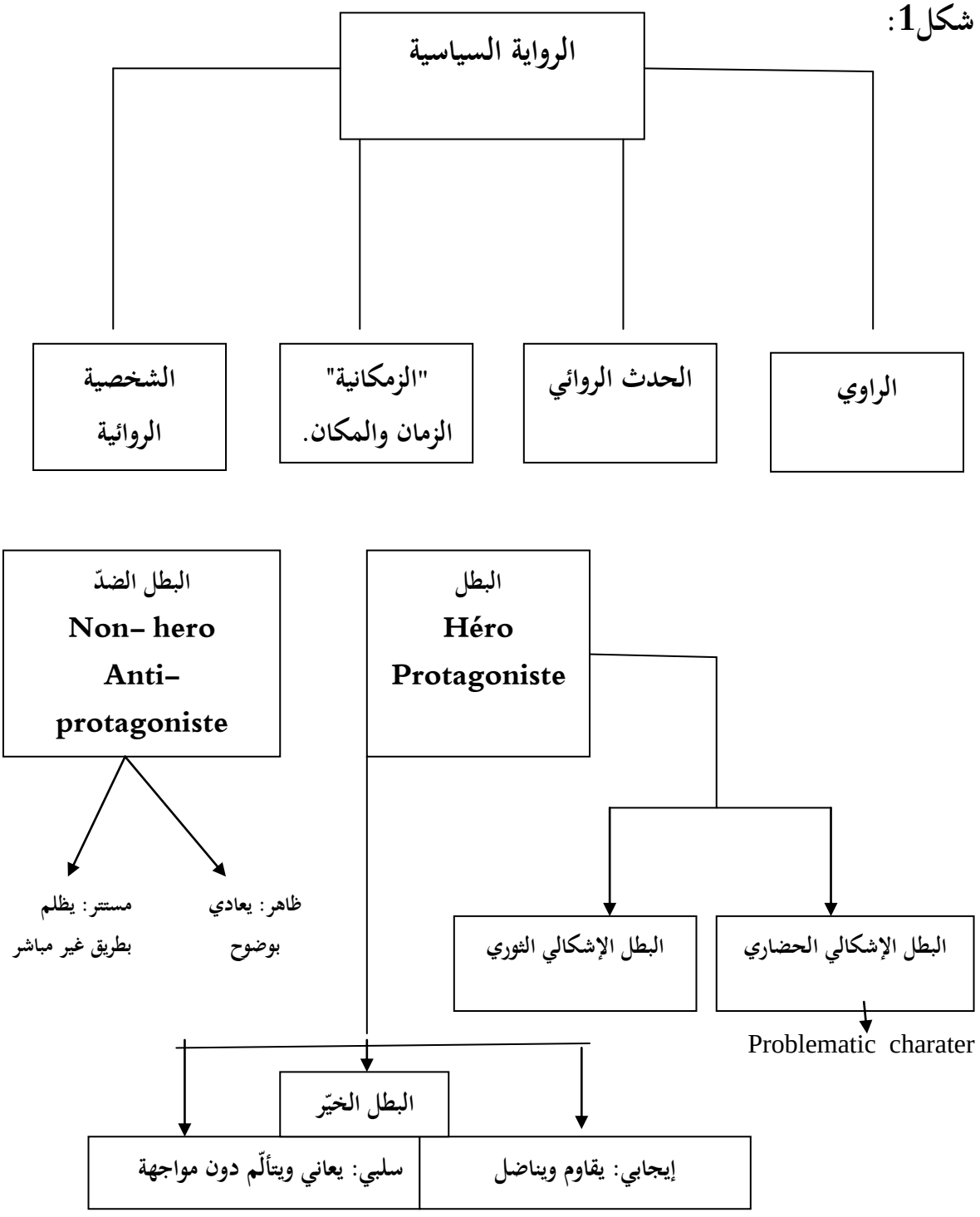


[1] شكل 9 : من تلخيصي الخاص.

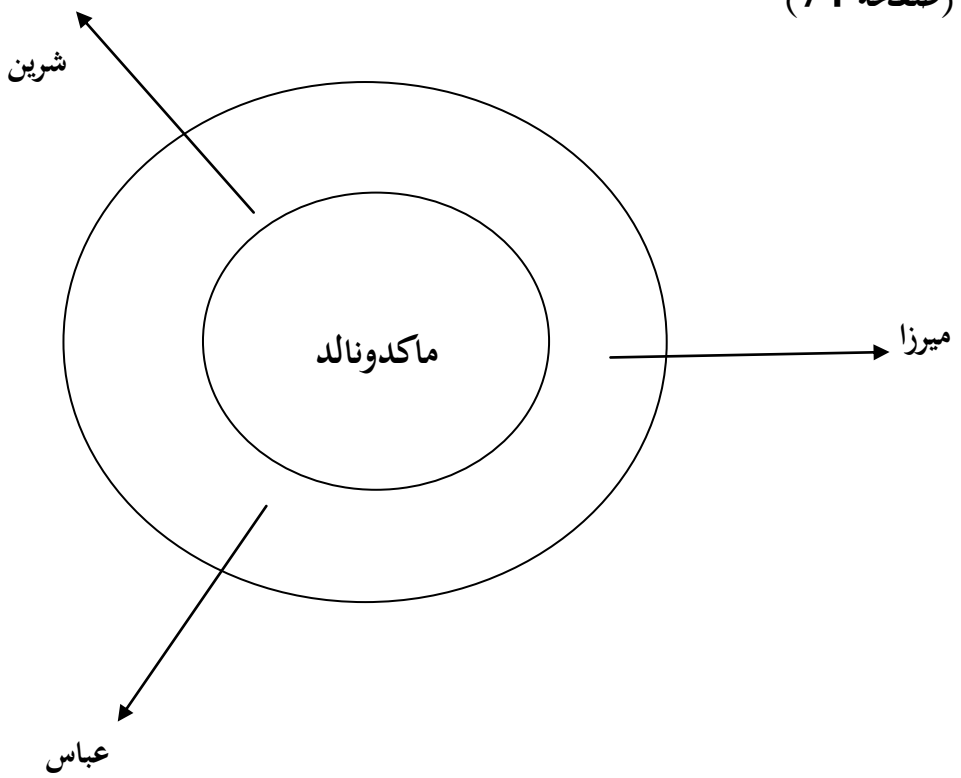
المخططات الواردة في الفصل الثاني

1-4- مخطط قراءة الرواية السياسية: (صفحة 71)

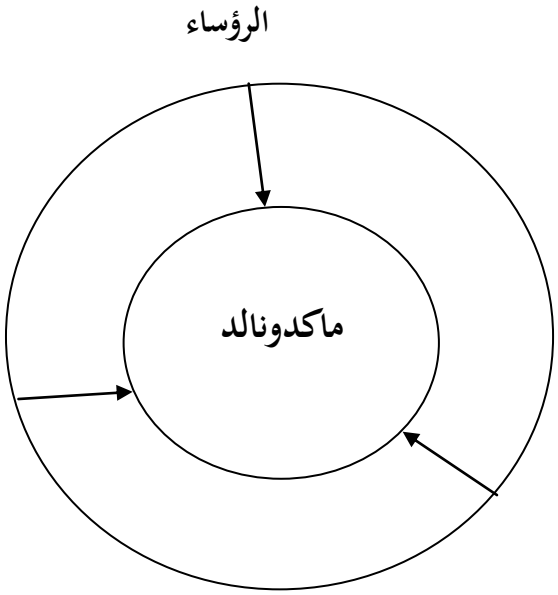
- **شكل1:**



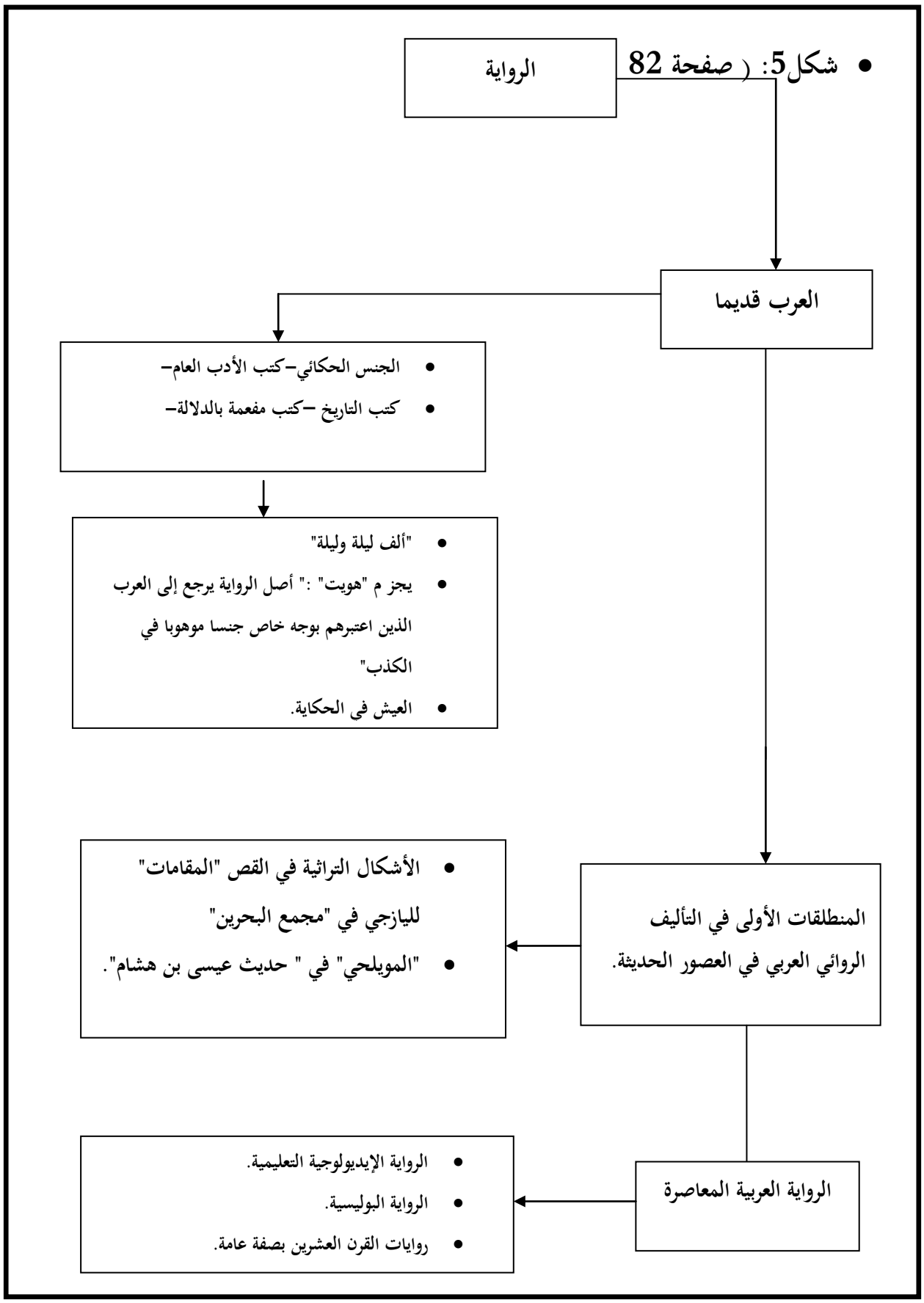
- **شكل2: (صفحة 74)**



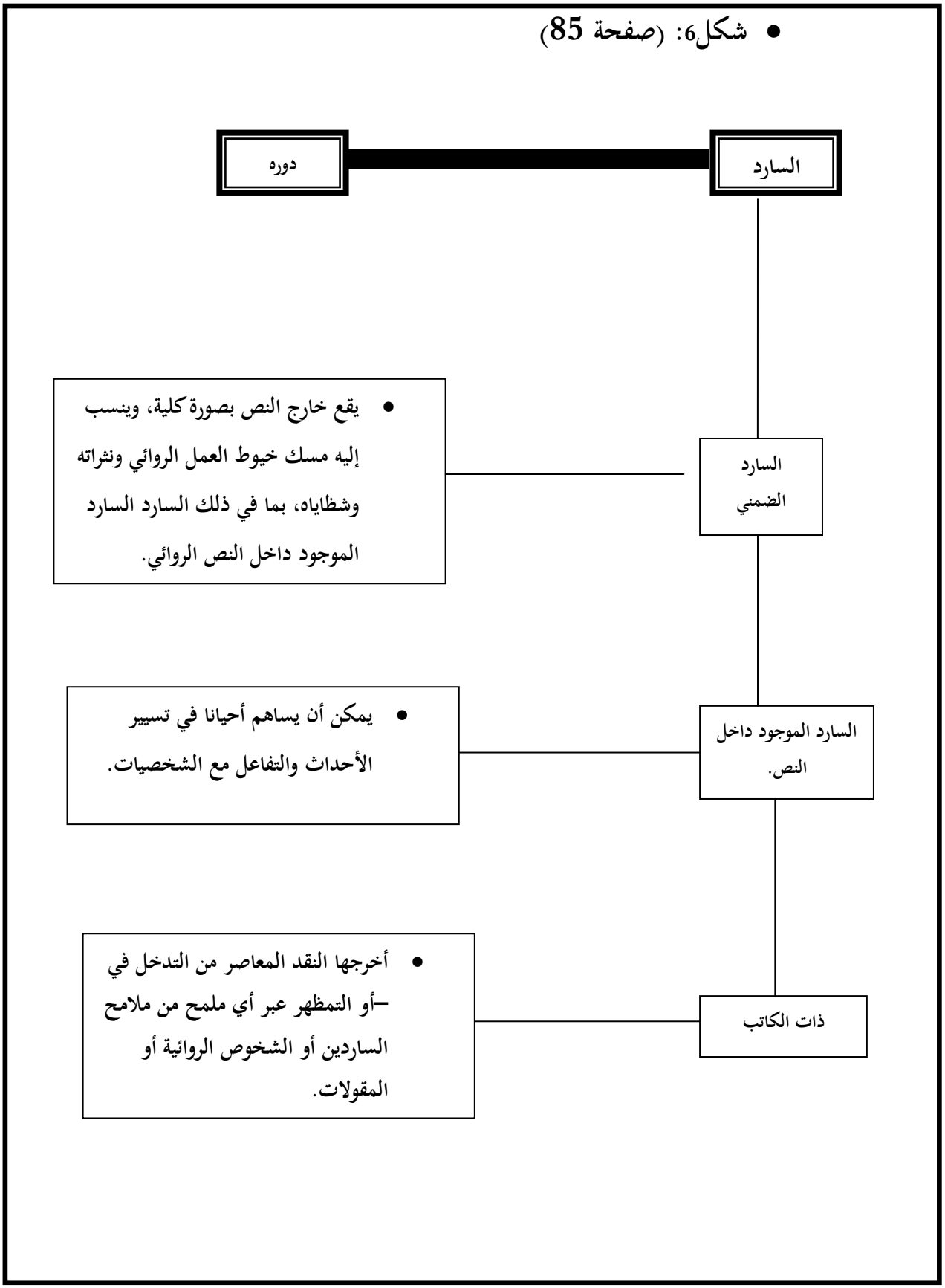
- **شكل3: (صفحة 75)**



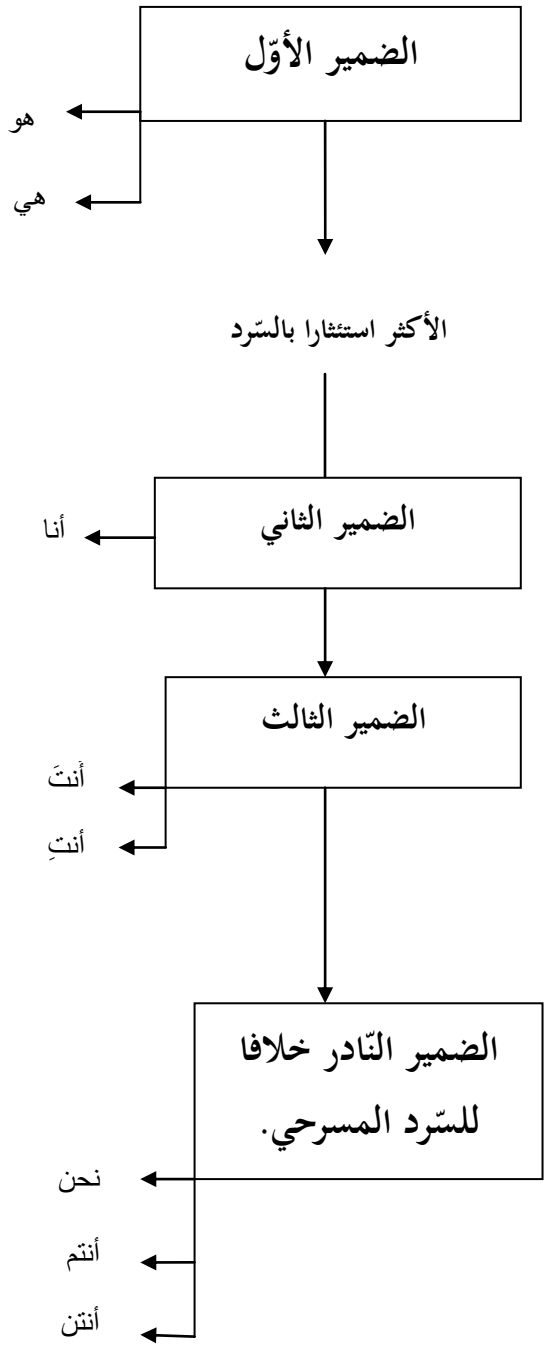
- شكل5: (صفحة 82


الرواية
العرب قديما
الجنس الحكائي–كتب الأدب العام–
كتب التاريخ –كتب مفعمة بالدلالة–
"ألف ليلة وليلة"
يجز م "هويت" :" أصل الرواية يرجع إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنسا موهوبا في الكذب"
العيش في الحكاية.
المنطلقات الأولى في التأليف الروائي العربي في العصور الحديثة.
الأشكال التراثية في القص "المقامات" لليازجي في "مجمع البحرين"
"المويلحي" في " حديث عيسى بن هشام".
الرواية العربية المعاصرة
الرواية الإيديولوجية التعليمية.
الرواية البوليسية.
روايات القرن العشرين بصفة عامة.

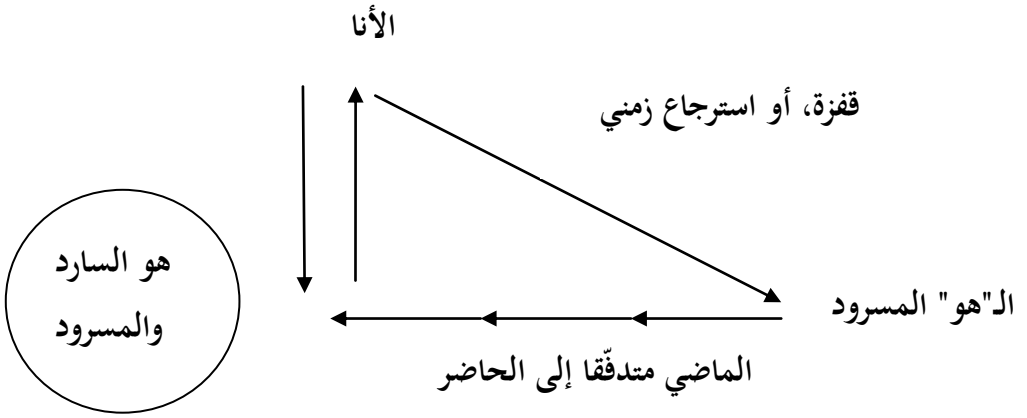
- **شكل6: (صفحة 85)**


السارد
دوره
السارد الضمني
يقع خارج النص بصورة كلية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الروائي ونثراته وشظاياه، بما في ذلك السارد السارد الموجود داخل النص الروائي.
السارد الموجود داخل النص.
يمكن أن يساهم أحيانا في تسيير الأحداث والتفاعل مع الشخصيات.
ذات الكاتب
أخرجها النقد المعاصر من التدخل في –أو التمظهر عبر أي ملمح من ملامح الساردين أو الشخوص الروائية أو المقولات.

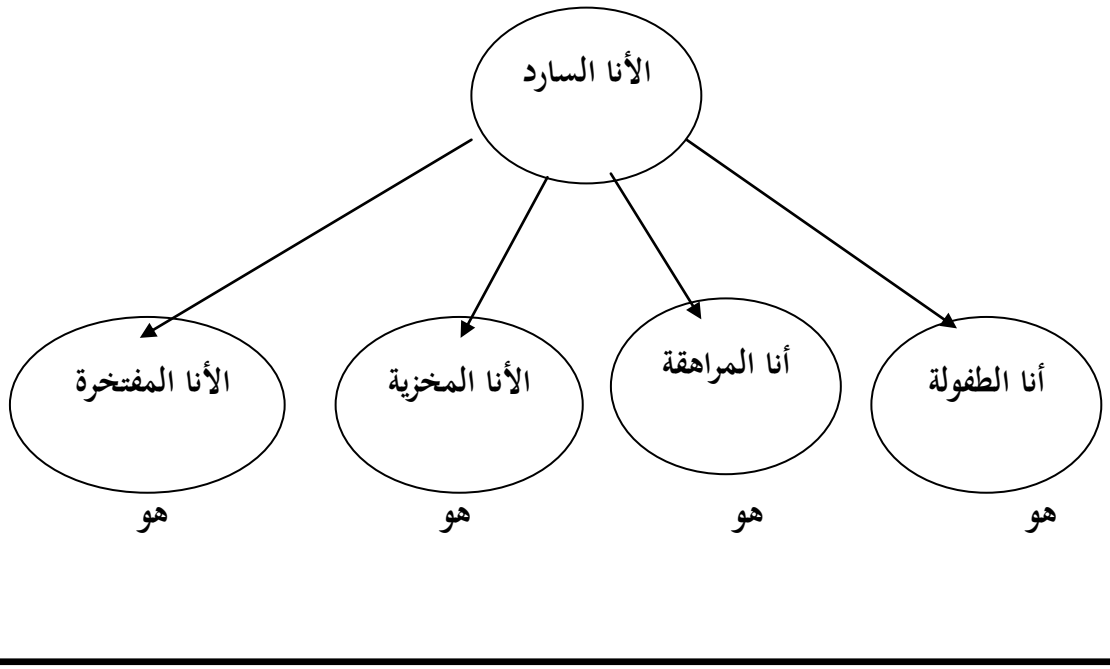
شكل 7: (صفحة 86)


الضمير الأوّل
هو
هي
الأكثر استئثارا بالسّرد
الضمير الثاني
أنا
الضمير الثالث
أنتَ
أنتِ
الضمير النّادر خلافا للسّرد المسرحي.
نحن
أنتم
أنتن

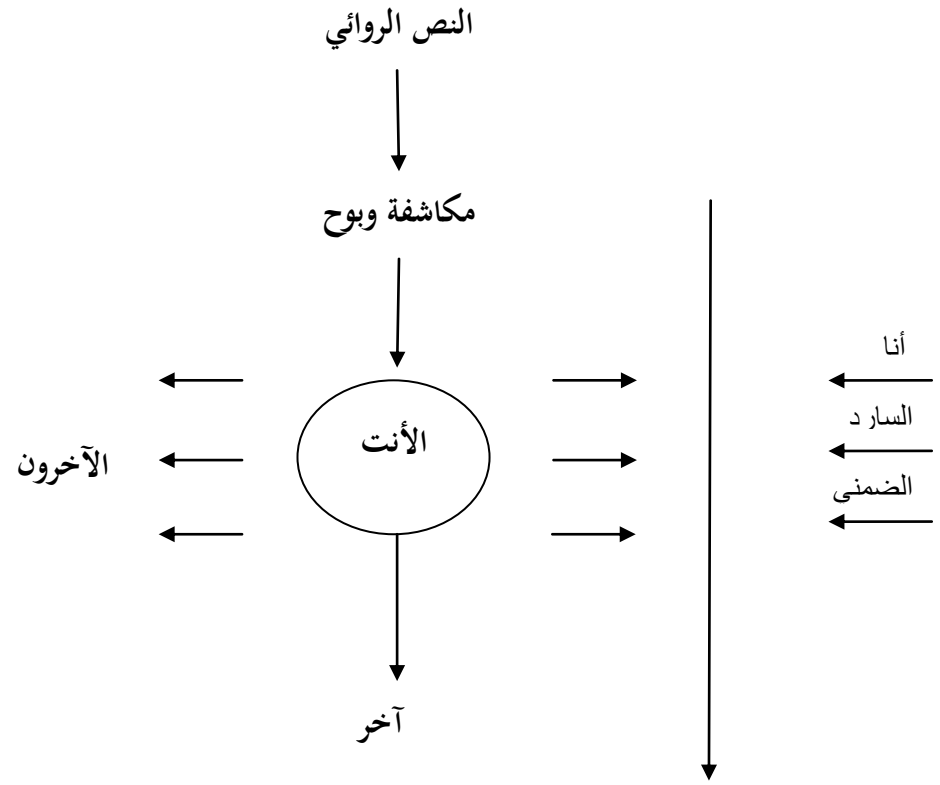
شكل 8: (صفحة 87)



- شكل 9: (صفحة 87)



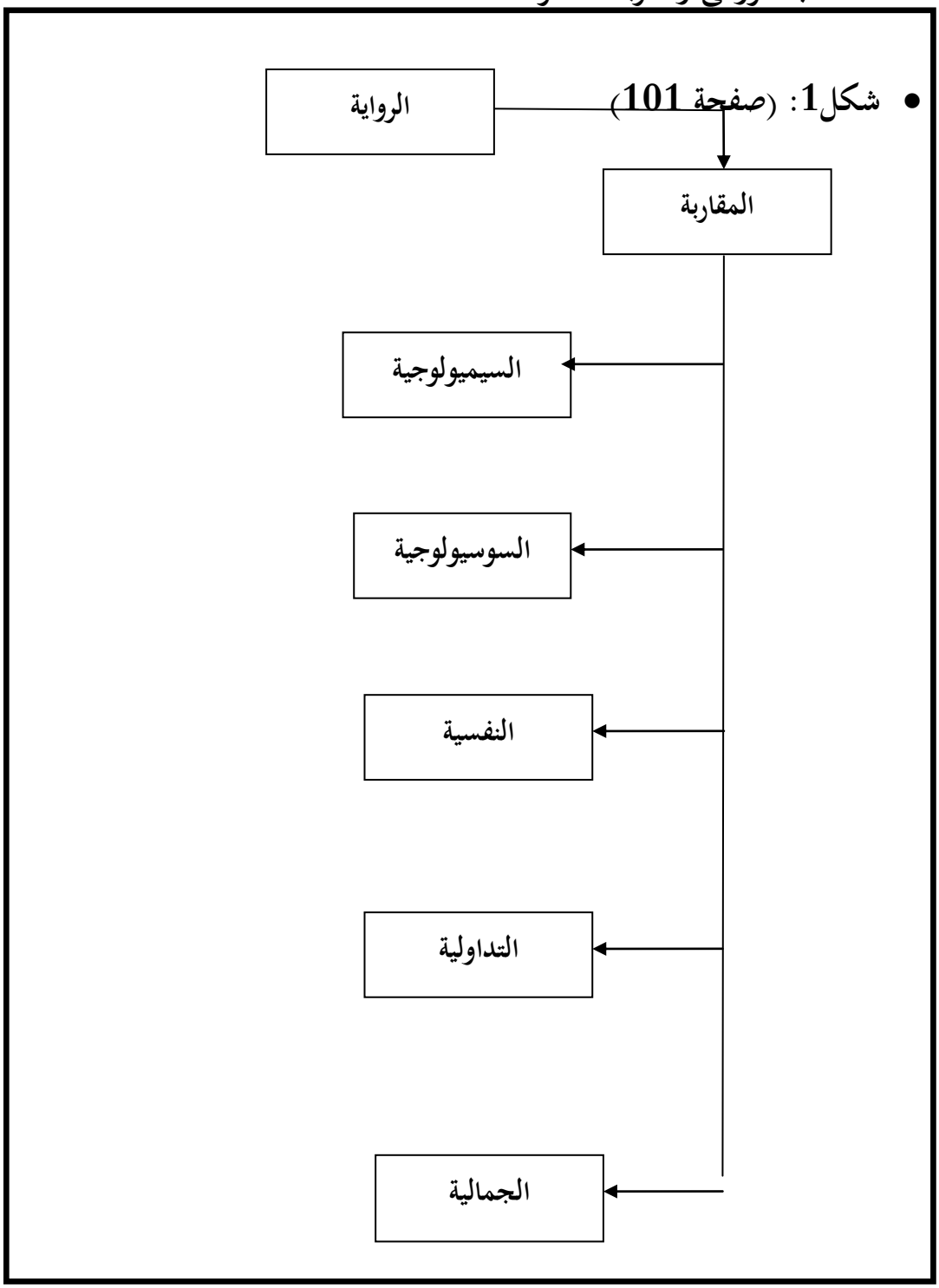
- **شكل 10: (صفحة 88)**



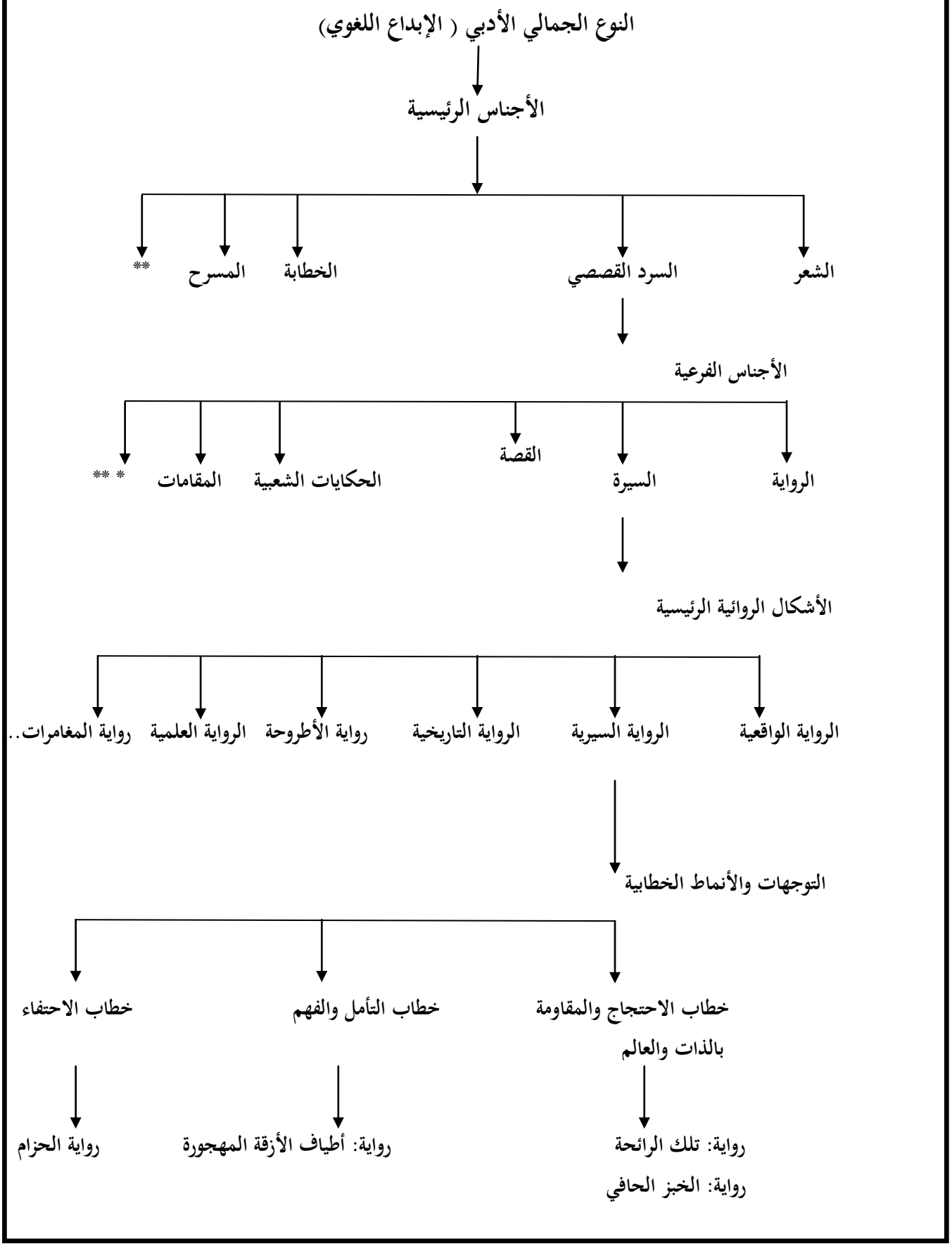
المخططات الوارد في الفصل الثالث

2-1- الخطاب الروائي ومقاربات القراءة:

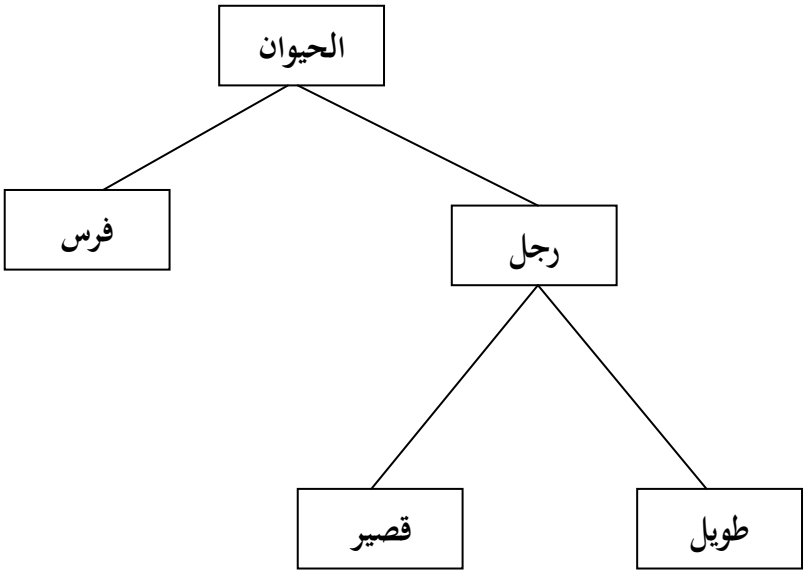
- **شكل1: (صفحة 101)**

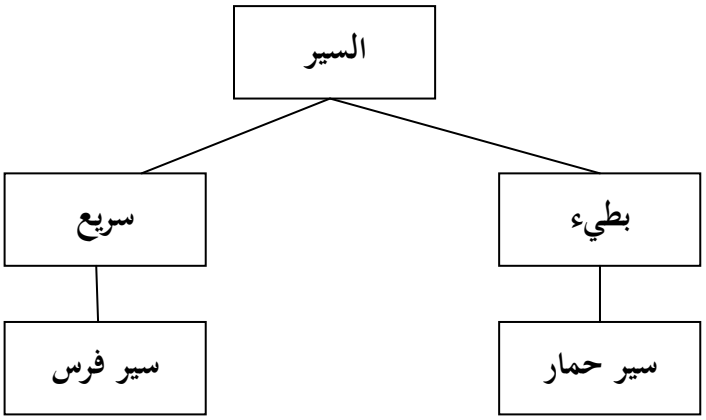


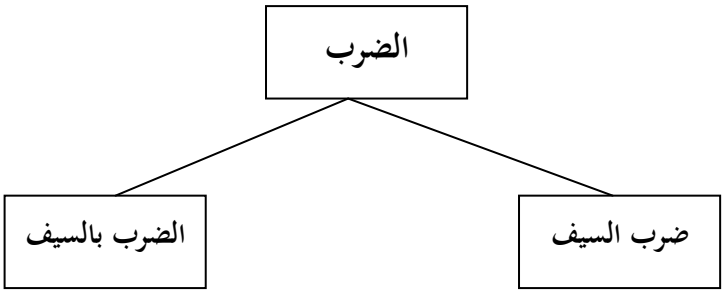
- **شكل2**: (صفحة 103)



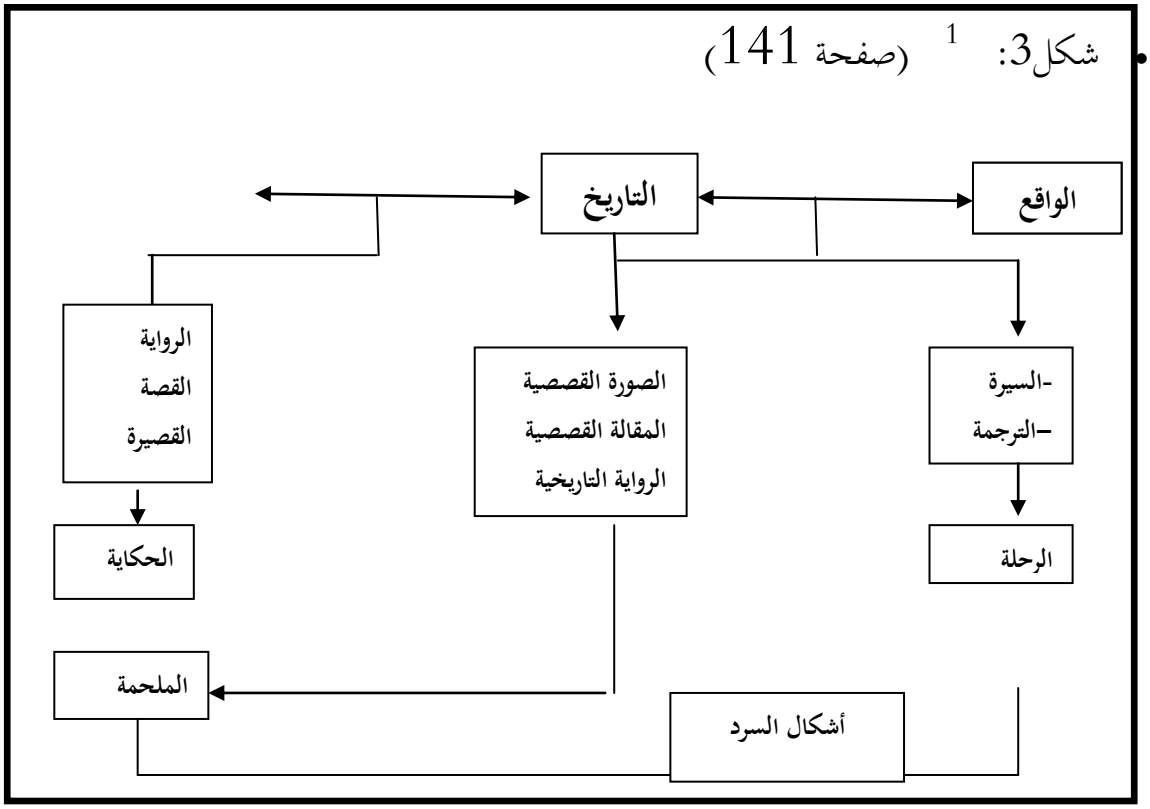
1- نظرية التحديد: مثال: (صفحة 109- 110)







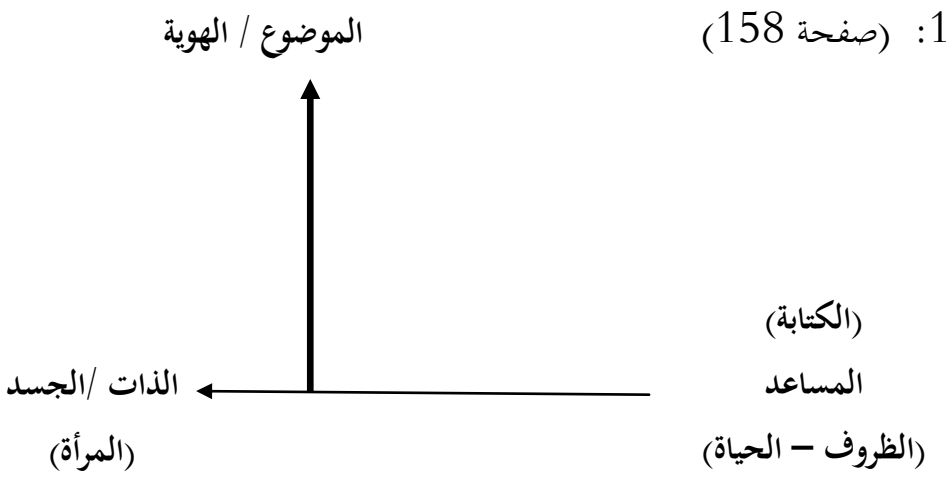
شكل3: [1] (صفحة 141)



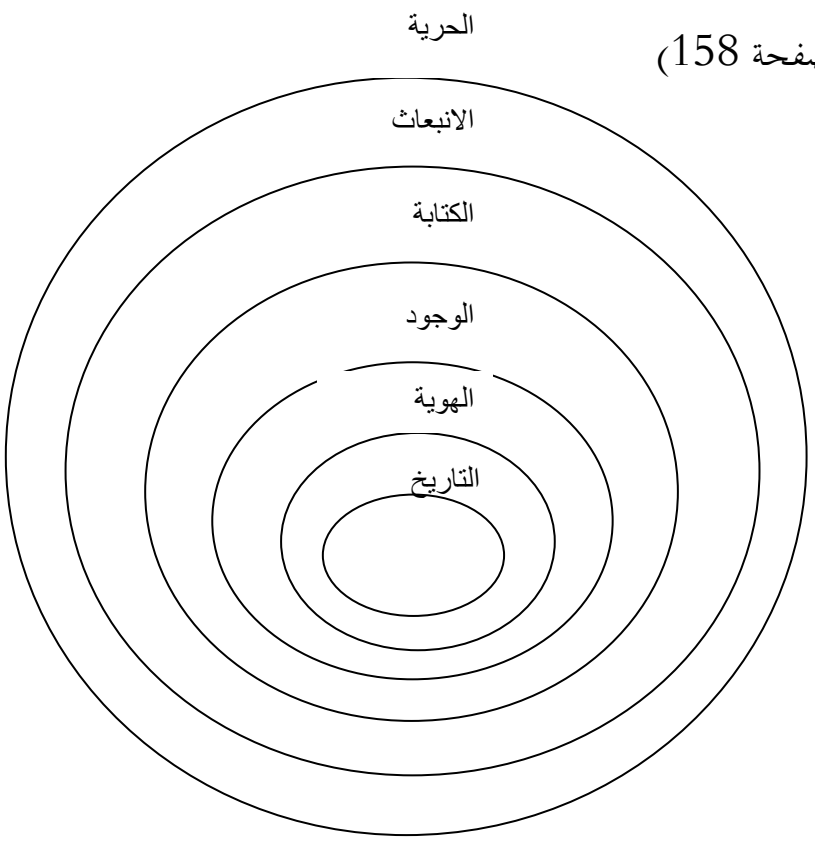
[1] محمد الدغمومي، "نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب مرحلة التأسيس"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 1427هـ، 2006م، ص 103

المخططات الواردة في الفصل الرابع

* شكل 1: (صفحة 158)

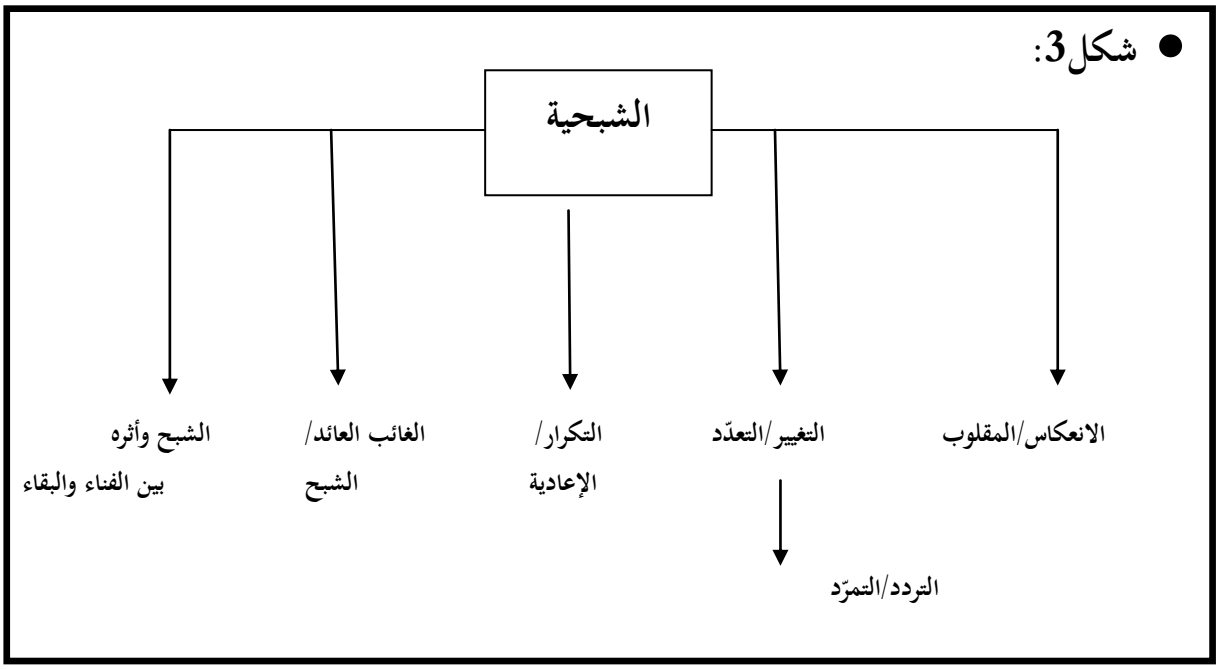


● شكل2: (صفحة 158)

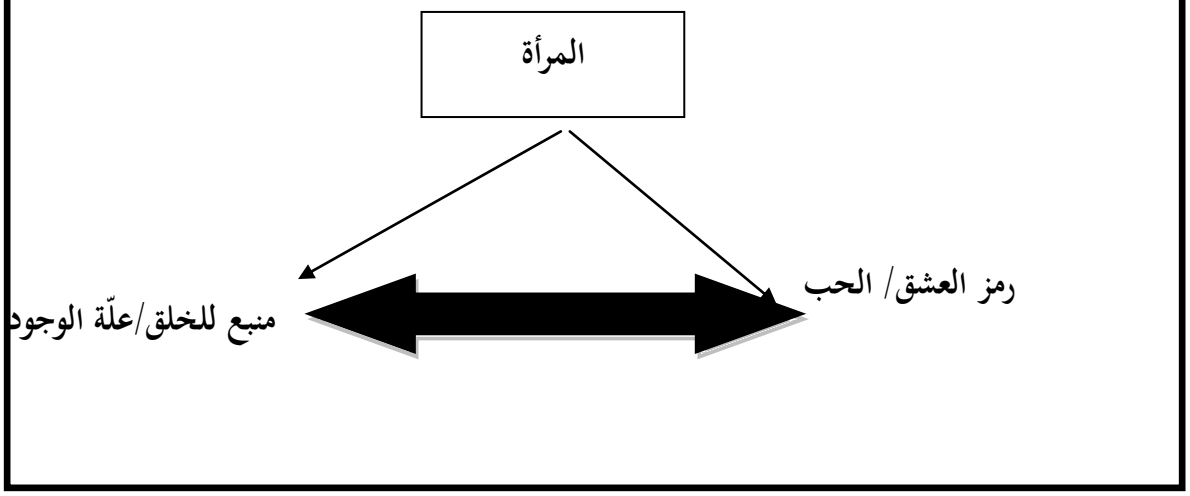


3-1- مخطّط الشبحية: (صفحة 160)

- شكل3:

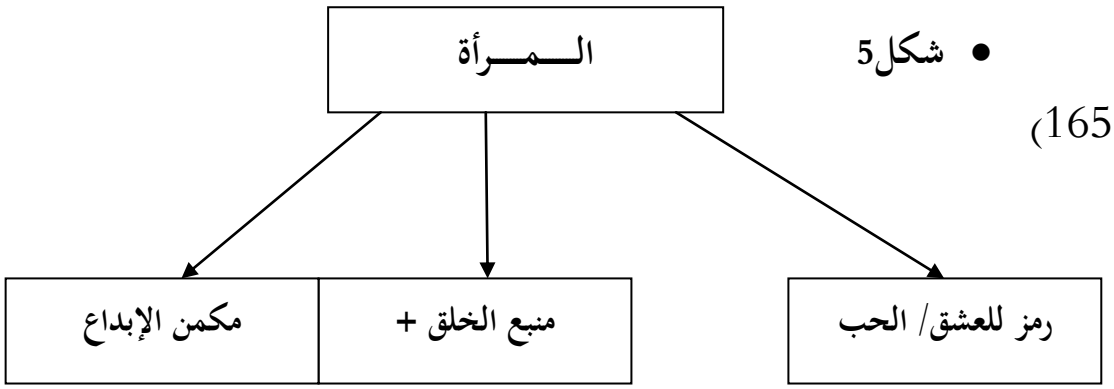


- شكل4: (صفحة 164)



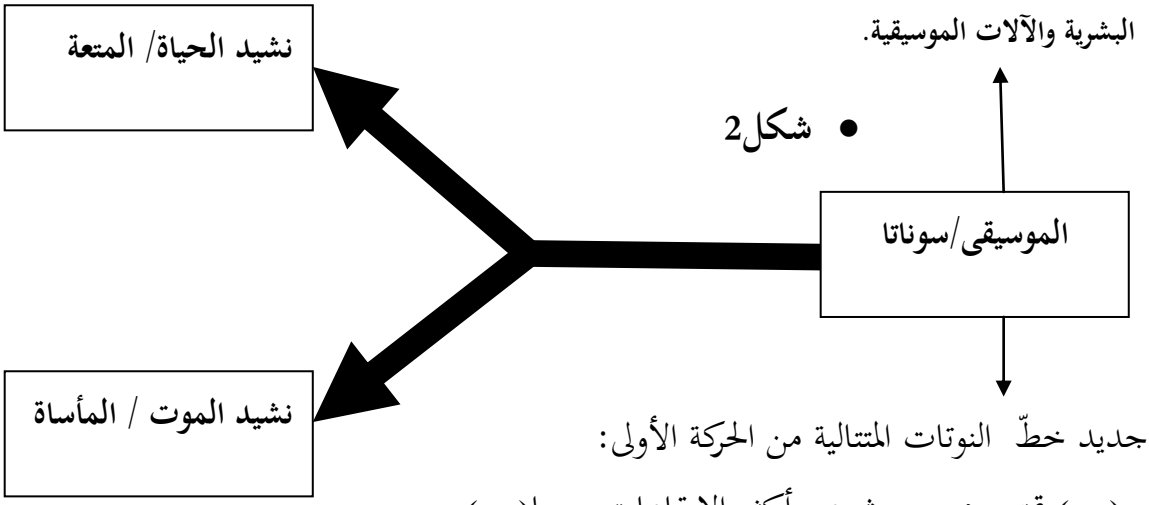
• **شكل5**

(صفحة 165)



(دو، ري، مي، فا، صول، لا،سي)
المجموعات السلمية تجمع الحناجر
البشرية والآلات الموسيقية.

• **شكل2**



" فمن جديد خطّ النوتات المتتالية من الحركة الأولى:

الأداجيو (...) تمتم وهو يبحث عن أكثر الايقاعات حنينا(...)

ويفتح أمامه الأبواب الثقيلة المغلقة، أبواب الموت التي كانت تفصل بينه وبين أمه"

" لا بد أن تلبس السوناتا لباس هذا الحداد، وإلاّ فلا معنى لوجودها"

" ما معنى أن تكون عازفا كبيرا، وتخفق في إزالة الهم عن أقرب كائن في حياتك؟"

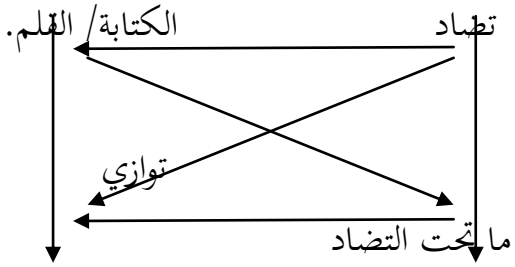
" الموسيقى مثل النسمة الفجرية، عندما تأتي تمرّ بسرعة، ولا تنتظر، ونقول لأنفسنا عندما نفتقدها للتخفيف من الأحزان، خلاص في المرة القادمة لن نترك النسمة تهرب منا"

" هل تدرين يا يما، هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا، ستحمل من روحك الكثير سأسميها : سوناتا لفراشات القدس."•

• المقاطع مأخودة من الرواية.

(شكل6،7،8،9) (صفحة 166)

- **شكل6**



الذاكرة

(المسالمة/ المهادنة التي تسجل فقط)

الذاكرة

(الحية/ التي تتخد موقفا والتي ستتجه إلى نسيان كلّ موقف)

- **شكل7**

اللّون + الرّسم= الذاكـرة

- **شكل8**

العشق= الفناء

- **شكل9**

الخوف من الموت

↓

البحث عن الخلود

↓

الكتابة

↓

حروق الجسد

↓

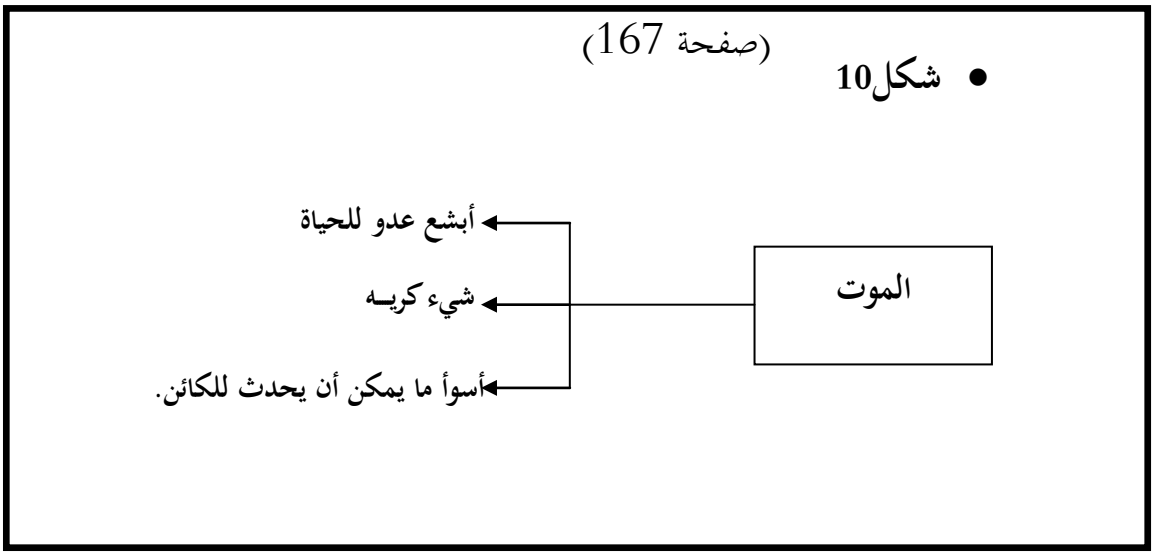
نثر الرماد

↓

الخلود (في الماء والتراب)

(صفحة 167)

- **شكل10**



فهرس المصطلحات

عربي/فرنسي

فهرس المصطلحات الفرنسية –العربية

– C –

Codification	تقنين

– D –

Déconstruction	التفكيكية
discours d'autrui	الخطاب الغيري
Dramatique	الدراماتيكي
Discours	الخطاب
dialogisme	الحوارية

– E –

Ecriture	الكتابة
Entame	الباكورة
Esthétique	علم الجمال
Esthétique comparé	علم الجمال المقارن
Esthétique littéraire	الجماليات الأدبية

– G –

Grammatologie	علم الكتابة

– H –

Herméneutique	الهرمينوطيقا

–I –

Impensabl	لا يعقل
Indéfinissable	ما لا يعرف

– L –

l’immanence du sens	آنية المعنى
L'archi-écriture	الكتابة الأصلية
le texte a lire	النص المقروء
les lieux d’incertitude	مواضع الشك
les lieux de certitude	مواضع اليقين

– M –

Marge	الهامش

– P–

Paregon	الإطار
Psychopathologie	علم النفس المرضي

– R –

Roman politique	الرواية السياسية

-S-

Sens	المعنى
Supplement	الزيادة
Survivance	مواصلة البقاء
Survivant	ما يتبقى حيا

-T-

Trace	الأثر

جدول مراجعة وتصويب الرسالة

الخطأ	الموقع	رقم الصفحة	التصحيح
• يستهل هذا البحث بآلاف التساؤلات • بالمعنى الأوروبي للكلمة • الهوامش • "ريح الجنوب"، أول رواية تصدر بالعربية في الجزائر	مدخل مدخل مدخل مدخل	ص03 ص08 ص08 ص10	• يستهل هذا البحث بتساؤلات كثيرة • على رأي البعض • رواية، "حقول الرماد، ط 1985 • رواية "من الضحايا"، لمحمد العروسي المطوي • "غادة أم القرى" لرضا حوحو سنة 1947
• تمهيد • إنّ مفهوم التأويل • مخطط1	الفصل الأول الفصل الأول الفصل الأول	ص28 ص29 ص37	• نحذف كلمة تمهيد ونلج مباشرة في الموضوع، أو نقول توطئة • لا نبدأ بالتأكيد ما دام البحث نسبيا ويستحسن: لعلّ مفهوم التأويل • التعليق: تيارات ما بعد البنيوية كالتفكيكية والتلقي قلصت

			من سلطة النص وأعلنت وفاته متجاوزة الطرح البنيوي ومعلنة قصدية المؤلّف، وهذا عامل مشترك بينهما.
• مخطط2	الفصل الأول	ص37	• أما عن نقاط الاختلاف بين التفكيكية والتلقي فهي أن الأولى أدبية وتمارس فعلها على القارئ، أن تثبت معنى معين للنص والقارئ خالي الذهن، في حين أن القراءة في عملية التلقي تاريخية والقارئ يمارس فعل القراءة وتسلّم بنهائية التأويل وتعتمد أفق الانتظار أو التوقع.
• مخطط3	الفصل الأول		• جذور التفكيكية فلسفية غربية، تبنت ظاهرية "هوسرل"، وهيرمينوطيقا "غادامار" و"هايدغر" مع الانتقاد لهما.
• أن يختلف أن لا يكون متماثلا	الفصل الأول	ص43	• أن يختلف ألاّ يكون متماثلا
• تمهيد	الفصل الثاني	ص66	• نحذف كلمة تمهيد ونلج مباشرة في الموضوع، أو نقول توطئة
• الشكل03، الشكل04	الفصل الثاني	ص75	• نستخلص أن ملامح

			الشخصيات السابق ذكرها وسيرورتها الحياتية المختلفة داخل الروايات، تتشارك في قواسم كثيرة وإن تنوعت صياغتها الفنية، وتفاوت إتقان رسمها من رواية لأخرى.
• جدول مستويات القراءة	الفصل الثاني	ص79-81-80	• كل مستوى مشروح في الجدول مع الأمثلة
• شكل 5	الفصل الثاني	ص82	• المخطط مشروح قبل وضعه
• الأنا والآخر عبر ضمائر السرد	الفصل الثاني	ص84 إلى ص 88	• يوجد تمهيد شارح ومُثّل في الأشكال الآتية: شكل 10/9/8/7/6
• تمهيد	الفصل الثالث	ص94	• نحذف كلمة تمهيد ونلج مباشرة في الموضوع، أو نقول توطئة
• المبحث الرابع: مكامن الشراكة الفكرية في روايات: أ/ هكذا تكلم زرادشت ب/ حدث أبو هريرة قال ج/ جبل قاف	الفصل الثالث	ص123	• **هكذا تكلم زرادشت: هي رواية فلسفية للفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه، تتألف من أربعة أجزاء، تتكون من سلسلة من الخطب التي تسلط الضوء على تأملات زرادشت. وقدم نيتشه في كتابه الفضائل الإنسانية كما يراها إلا أنه أخذ عليه تمجيده للقوة حيث يعد نيتشه من أوائل من صاغوا نظرية "الرجل الخارق". (أخذا بالرأي الذي**

			يرى أنها رواية فلسفية)، علما أن هناك من يعتبر أنه كتاب تأملات فلسفي، وليس برواية.
• تمهيد	الفصل الرابع	ص146	• نحذف كلمة تمهيد ونلج مباشرة في الموضوع، أو نقول توطئة
• الهامش6	الفصل الرابع	ص147	• نغير كلمة التحليل الخاص بالتحليل الشخصي
• الهامش 30	الفصل الرابع	ص161	• القرآن الكريم: سورة الروم الآية21، وتستبدل بسورة البقرة، الآية 187.والقرآن الكريم نضع له مباشرة السورة والآية ولا تكتب في الهامش
• أُنظر			• لا نأمر القارئ، وإنما نقول: نعود إلى
• عبارة: المقطع مأخود من الرواية	الفصل الرابع	صفحات كثيرة من الفصل	• المقصود رواية: "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" للعرج واسيني، ط1، منشورات الفضاء الحر
• النمذجة	الخاتمة	ص176	• الأمثلة
• الغريزية	الخاتمة	ص176	• الوراثية
• إن الرواية التأويلية	الخاتمة	ص176	• إن الدراسة التأويلية للرواية أو الرواية المؤوّلة
• القرآن الكريم	مكتبة البحث	ص179	• رواية ورش

• ثانيا: الروايات	مكتبة البحث	ص184	• يمكن إدراجها كمصادر كونها متنا ولكن لأنها أدرجت تحت عنوان الكتب العربية فهذا صحيح.
• مكتبة البحث الأجنبية • Henry James,…	مكتبة البحث	ص191	• ترتب ألفبائيا، اللقب ثم الاسم بعده ثم العنوان وما يليه • James Henry,..
• فهرس المصطلحات	فهرس المصطلحات عربي فرنسي		• تستبدل بثبت أو مسرد، ويحمل جميع المصطلحات الموجودة في المذكرة
• الخطاب	فهرس المصطلحات عربي فرنسي	ص 227	• الخطاب الغيري
• الدراماتيكي	فهرس المصطلحات عربي فرنسي	ص 227	• معرب ونقول "درامي"
• ما لا يمكن التفكير به	فهرس المصطلحات عربي فرنسي	ص 228	• لا يعقل

• L'immance	فهرس المصطلحات عربي فرنسي	ص228	• L'immanance
• تتناول الأطروحة.....	الملخص	صفحة ما قبل الأخيرة	• تتناول الرسالة.....
• الترجمة بالفرنسية . • Cette thése traite.....	Résumé	الصفحة ما قبل الأخيرة	• تغير كاملة . • Cette thèse traite comme sujet : « les esthétiques de l'écriture romancière– étude interprétative, et de la déconstruction, elle été adressée vers les stratégies de la déconstruction et

les méthodes de l'interprétation, pour extraire les esthétiques les plus importants qui marquent quelque romans mondiales, arabes et algériens, en essayant de inventer la puissance de ses méthodes a démonte les textes et démolition les sens, pour compose des nouveaux textes, et des différents idées, et mise en évidence la réussite du			

roman a la création des espaces et des mondes artistiques non limite.			

فهرس الموضوعات

الفهرس

بسملة

دعاء

إهداء

شكر

- مقدمة. ..... ص(ب–ط)

المدخل : بدايات الروية.

أوّلا: مفهوم الرواية..... ص(**05**)

1–1–: الرواية العربية.. ..... ص(**05**)

1–2– : الرواية المغاربية. . ..... ص(**07**)

1–2–1– الرواية الليبية.. ..... ص(**08**)

1–2–2– الرواية التونسية. ..... ص(**08**)

1–2–3– الرواية المغربية. . ..... ص(**09**)

1–2–4– الرواية الموريتانية. . ..... ص(**09**)

1–2–5– الرواية الجزائرية.. ..... ص(**10**)

1– 2–5–1– واقع الرواية الجزائرية..... ص(**10**)

1–2–5–2– نشأة فن الرواية في الجزائر..... ص(**11**)

1-2-5-3- الرواية الجزائرية و الواقع السياسي..... ص(12)

1-2-5-4- سبعينيات الرواية الجزائرية..... ص(12)

1-2-5-5- ثمانينيات الرواية الجزائرية..... ص(14)

1-2-5-6- تسعينيات الرواية الجزائرية..... ص(17)

1-3- الرواية الإفريقية..... ص(18)

1-4- الرواية الخليجية..... ص(19)

1-5- الرواية المصرية..... ص(19)

ثانيا: صعوبة الرواية..... ص(20)

ثالثا: النص الروائي المختلف..... ص(21)

رابعا: إشكالات الرواية..... ص(23)

الفصل الأول : التأويل والتفكيك وقراءة النص الروائي

- تمهيد ..... ص(28)

أوّلا: مفهوم التأويل..... ص(29)

1-1- القراءة التأويلية..... ص(31)

ثانيا: مفهوم التفكيك. ..... ص(32)

2-1- التفكيكية وإشكالية الترجمة إلى العربية. ..... ص(33)

2-2- موقع التفكيكية في الساحة النقدية العربية..... ص(36)

2-3- التفكيكية ومصطلحات ما بعد البنيوية..... ص(37)

2-3-1- التفكيكية ونظرية التلقي. ..... ص(37)

2-3-2- التفكيكية والسيميائيات. ..... ص(38)

2-4- التفكيكية تنظيرا. ..... ص(39)

2-4-1- النشأة والمنطلقات الإبستمولوجية. ..... ص(40/39)

2-4-2- المفهوم والمقولات التفكيكية. ..... ص(41)

2-4-2-أ- المفهوم. ..... ص(41)

2-4-2-ب- المقولات التفكيكية. ..... ص(42)

ثالثا: مفهوم القراءة. ..... ص(46)

3-1- القراءة الدريدية. ..... ص(47)

3-2- مخططات القراءة والتفكيك والتأويل. ..... ص(49/48/ 52/51/50)

3-3- النص الروائي بين السيمياء والتأويل:..... ص(52)

رابعا: القراءة بين العرب والغرب..... ص(55)

4-1- سيميائية القراءة عند "تزيفيتان تودوروف": ص (55)

4-2- القراءة عند الأصوليين..... ص(60)

الفصل الثاني: جماليات الكتابة الروائية.

- **تمهيد**..... ص(66)

أوّلا: جماليات النموذج الروائي السياسي في الجزائر..... ص(66)

1-1- مفهوم الرواية السياسية.. ..... ص(67)

1-2- الرواية في الجزائر (الفن القصصي – الخطاب الجزائري)..... ص(68)

1-3- الرواية الجزائرية...رواية سياسية..... ص(69)

1-4- مخطط قراءة الرواية السياسية..... ص(71)

ثانيا: توظيف الشخصيات الغربية في الرواية العربية..... ص(72)

ثالثا: الرواية ومستويات استجابة المتلقي..... ص(76)

3-1- تطور الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي. ..... ص(77)

3-2- الرواية والتلقي..... ص(77)

3-3- مستويات القراءة..... ص (81/80/79)

3-4- الرواية العربية والتلقي..... ص(81)

رابعا: الرواية والمنظور الألسني..... ص(83)

4-1- الأنا والآخر عبر ضمائر السرد..... ص(84)

4-2- السّرد بألسنة شخصيات متعدّدة..... ..... ص(88)

4-3- السّرد بطريقة الحوار الداخلي "المونولوغ أو تيار الوعي"..... ص(89)

4-4- الكتابة بلغة الآخر..... . ص(89)

4-5- سرد الأنثوية بلغة الذكورة والذكورة بلغة الأنثوية..... ص(90)

4-6- التعبير عن روح العصر واستعمال لغات عدّة وليس مستويات..... ص(91)

الفصل الثالث: مقاربات في الرواية العربية المعاصرة.

تمهيد. ..... ص(94)

أوّلا: الرواية وخطورة المشاهد الجنسية ومقتضياتها. ..... ص(95)

1-1- التحلية الجنسية. .... ص(95)

1-2- خطر المشهد الجنسي في الرواية..... ص(100)

ثانيا: المقاربة الجمالية للتلقي الروائي. ..... ص(100)

2-1- الخطاب الروائي ومقاربات القراءة..... ص(101)

2-2- إستراتيجيات القراءة..... . ... ص(106)

2-2-1- التأويل والتفكيك. . ..... ص(106)

2-2-2- مبادئ التأويل. . ..... ص(109)

2-3- رؤية الزمان والمكان في الرواية المعاصرة.. ..... ص(111)

ثالثا: تأويل وتفكيك رواية "السيدة دلاوي" "لفرجينيا وولف..... ص(112)

رابعا: مكامن الشراكة الفكرية في روايات: ص(123)

أ/ " هكذا تكلّم زرادشت" "لنيتشه" ص(123)

ب/"حدّث أبو هريرة قال" "للمسعدي" ص(131)

ج/ "جبل قاف" " لعبد الإله بن عرقة" ص(137)

الفصل الرابع : جماليات التأويل والتفكيك في رواية"كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لوسيني الأعرج"

- تمهيد..... ص(146)

أولا: تأويلات وجدل الغواية في "وصايا أمي"..... ص(147)

1-1- العلاقة في النص..... ص(147)

1-2- صفة النص..... ص(148)

1-3- تأويل الغواية..... ص(149)

1-4- نتائج التأويل:..... ص(151)

ثانيا: "عطش البحر الميت" من قراءة التمركز إلى قراءة اللاّتمركز..... ص(151)

2-1- قراءة التمركز / القراءة السطحية. ..... ص(152)

2-2- قراءة اللاّ تمركز/ القراءة الضمنية العالية. ..... ص(155)

ثالثا: مقولة الشبحية في "مدونة الحداد وبكبرياء اللون وهشاشة الفراشة"..... ص(160)

3-1- مخطط الشبحية. ..... ص(160)

رابعا: "سوناتا الغياب" بين تأويل المعنى وتفكيكية معنى المعنى..... ص(169)

4-1- في قراءة المعنى..... ص(169)

4-2- في تفكيكية معنى المعنى. ..... ص(170)

- خاتمة..... ص(176)
- مكتبة البحث..... ص(179)

- **الملحقات**

الملحقات (الجداول)..... ص(194)

الملحقات (المخططات)..... ص(202)

- فهرس المصطلحات (فرنسي/عربي)..... ص(227)

فهرس الموضوعات..... ص(239)

الملخص:

تتناول الرسالة موضوع "جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية" ، متطرقة إلى استراتيجيات التفكيك ومناهج التأويل لاستنباط أهم الجماليات التي تسم بعض الروايات العالمية، العربية والجزائرية، مُحاولة اكتشاف مدى قدرة هذه المناهج عن حفر النصوص وهدم المعاني لبناء نصوص جديدة وأفكار مغايرة قد تغيب عن المؤلّف في حدّ ذاته، ومبرزة نجاح الرواية في خلق فضاءات وعوالم فنية لا محدودة.

الكلمات المفتاحية: التأويل، التفكيك، جماليات، القراءة، المعنى، الرواية.....

Résume :

Cette thèse traite comme sujet : « les esthétiques de l'écriture romancière- étude interprétative, et de la déconstruction, elle été adressée vers les stratégies de la déconstruction et les méthodes de l'interprétation, pour extraire les esthétiques les plus importants qui marquent quelque romans mondiales, arabes et algériens, en essayant de inventer la puissance de ses méthodes a démonte les textes et démolition les sens, pour compose des nouveaux textes, et des différents idées, et mise en évidence la réussite du roman a la création des espaces et des mondes artistiques non limite.

Les mots clé : interprétation, déconstruction, esthétique, lecture, le sens, roman...

Abstract :

This thesis deals with the subject: "the aesthetic of writing romancière-interpretative study and deconstruction, she was sent to the strategies of deconstruction and methods of interpretation, to extract the most important aesthetic that mark some global novels, Arab and Algerian, trying to invent the power of his methods was disassembled text and demolition sense to consist of new texts, and different ideas, and highlighted the success of the novel creating spaces and not limit artistic worlds.

Keywords : interpretation, deconstruction, aesthetics, reading, meaning, novel…