الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي–

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

السنة الثانية ليسانس
تخصص لغة / نقد

محاضرات مقياس المناهج النقدية المعاصرة

إعداد الأستاذ: سامي الوافي
أستاذ محاضر ب
قسم اللغة و الأدب العربي

السنة الجامعية : 2015 / 2016

توطئة

هذه المحاضرات المطبوعة هي ثمرة جهد مبذول، وقد تم الاعتماد في جمع مادتها العلمية على جملة من المصادر والمراجع المتنوعة، مع توخي الأمانة العلمية في التوثيق .

قُدّمت لطلبة السنة ثانية ليسانس ل م د شعبة النقد وشعبة اللغة بقسم الأدب واللغة العربية للموسمين الدراسيين 2014 / 2015 ؛ 2015 / 2016 .

هذه المحاضرات زاوجت بين مباحث نظرية وأعمال تطبيقية موجهة للطلبة في الاختصاص.

الدكتور: الوافي سامي

أستاذ محاضر ب

محاضرات مقياس المناهج النقدية المعاصرة

إعداد الدكتور: الوافي سامي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

محاضرة تمهيدية:

النقد الأدبي المعاصر والمصطلح النقدي:

النقد بمعنى عام نشاط بشري يُعبّر عن حاجة بشرية، فنحن نُمارسه بشكل يومي تقريبا في حياتنا الخاصة.

والسؤال المطروح : ما هو النقد؟

هو " فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي" أي أنه كآلية إجرائية فحص علمي موضوعي جزئي أو شامل دقيق للنصوص الأدبية والفنية من حيث بيان مصدرها وصحة نصها ومنشئها وصفتها وتاريخها وأسلوبها وعلاقاتها[1].

كلمة نقد وردت بهذا المعنى في عدد من المصادر العربية النقدية القديمة، ككتاب قدامة بن جعفر المعنون بـ " نقد الشعر" وكتاب ابن رشيق القيرواني المعنون بـ "العمدة في محاسن الشعر ونقده"، لذا فهو كمصطلح إجرائي يحتل مكانة هامة في معاينة واقعنا الفني والأدبي، وهذا أدى إلى تحقيق كم هائل ومهم من التراكم النقدي المرتبط أساسا بالنصوص عامة والإبداعية خاصة.

تمّ إضافة كلمة الأدب إلى كلمة النقد لتفيد الطرائق أو الأساليب المتبعة في تحليل الآثار الأدبية، وتصنيفها بتمييز الجيد من الرديء فيها سواء أكانت لكتاب من المحدثين أم لكتاب من المتقدمين بهدف الكشف عن وجوه الإحسان في العمل الأدبي، والإدلاء ببيانات دقيقة تحكم على هذه الآثار قوة أو ضعفا، في ضوء مبادئ وأسس وآليات يفترض أن يختص بها ناقد أو مجموعة نقاد يصدرون هذا الحكم أو ذاك.

يعدُّ النقد الأدبي المادة الدسمة الرئيسية، لأن الناقد أو المُنظّر يبدأ بالنص، لذا يكون لزاما عليه معرفة طبيعة المادة المدروسة وخصوصيتها، ليضمن اتساق إجراءاته ومفاهيمه، وليحدد هدفه بدقة، كما يجب عليه أن يعي حدود الحقل الذي يعمل فيه، وطبيعة هذا الحقل وأبعاده ونقاط التماس والتداخل مع الحقول المعرفية الأخرى التي تتفاعل مع النصوص الأدبية.

بهذا كله نجد أن حدود النقد الأدبي إن بدأت بالنصوص فإنها لا تنتهي بها، لأنها جزء من نشاط بشري يعكس فهمه ورؤيته للعالم.

والنقد الأدبي يحاول أن يصوغ ممارسة نقدية منظمة تبدأ بمقدمات ومفاهيم محددة حول مصدر النص وماهيته ومهمته، وتنتهي بنتائج نوعية منسقة[2].

النقد والمصطلح:

تكمن أهمية المصطلح وتأصيله في محاصرة الدلالات الممكنة التي تمنحه خصوصية مستقلة تُميزه عن باقي المصطلحات الأخرى المستعملة في الحقول المعرفية الأخرى التنوعة، فلكل مصطلح نقدي هويته التي تلازمه، كونه ينشأ في وضع وينتقل إلى وضع آخر، من بيئة إلى بيئة أخرى، ومن علم إلى علم آخر، ومن لغة إلى لغة أخرى، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، ومن عصر إلى عصر آخر.

والإشكالية المطروحة تتعلق بمستويات المصطلحات الأجنبية وترجمتها، خاصة إذا أخذت بشكل طارئ غير مؤسس لا تراعي المحيط الذي أنتج المصطلح.

المصطلح والمحيط:

يقترن مصطلح المعاصرة اقترانا وثيقا بمصطلح الحداثة، والحداثة في حدّ ذاتها كمصطلح مفهوم زئبقي لا يمكن تحديد تعريف له جامع، فهي متشعبة تشمل كافة المجالات السياسية والثقافية والدينية والأدبية والنقدية ...

يمكننا قياسها مع مصطلح العولمة.

الحداثة ارتبطت في بداياتها بالعقيدة الدينية المسيحية، فهي تعبّر عن التوجه الجديد في الفكر البروتستانتي المسيحي، الذي كان يسعى إلى إعادة تأويل تعاليم الكنيسة الكاثوليكية، انطلاقا من الطروحات الفلسفية والتاريخية الجديدة، حيث يُقال بأن الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا يُحصَرُ معناه، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صفة التقليد.

لتضل معه الحداثة موضوعا غامضا يتضمن في دلالته الإشارة إلى تطوير تاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية.

الجذر اللغوي اللاتيني لمصطلح الحداثة: ورد في قاموس Larousse أنّ Modernité مأخوذة من المصطلح Moderne بمعنى حديث، والمشتق بدوره من الجذر اللاتيني Modernu والتي تعني قريب العهد.

فالحداثة إذن هي " ما ينتمي للعصر الحاضر، أو يُناسب الوقت الحالي بما يتطابق وأحداث التطورات"

الحداثة والمعاصرة:

تتقاطع المعاصرة كمصطلح دلاليا مع مصطلح الحداثة من حيث الإدراك والاستعمال، ويعود أصل كلمة Contemporain حسب معجم Larousse إلى المصدر اللاتيني Contemporaneus ومعناه " ما يأتي في وقت واحد أو يُزامن" وهذا معناه ما ينتمي إلى الحاضر، وما ينتمي إلى الحاضر هو التواقت معه[3].

هوامش المحاضرة:

1 إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 11. بتصرف

2 شكري عزيز ماضي: من إشكاليّات القد العربيّ الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط1، 1997، ص ص 13/ 14/ 15. بتصرف

3 Petit Larousse: Compact, Imprimerie CASTERMAN, Imprimé en Belgique, Mai 1995 .

المراجع المعتمدة في المحاضرة:

1. إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003.
2. شكري عزيز ماضي: من إشكاليّات القد العربيّ الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط1، 1997.
3. نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
4. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
5. حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة آنفوس، فاس، المغرب، ط2، 2012.
6. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الآفاق العربية، مصر، د ت.
7. Petit Larousse: Compact, Imprimerie CASTERMAN, Imprimé en Belgique, Mai 1995 .

المحاضرة (01)

النقد الأدبي المعاصر والخصوصية الثقافية في البيئة العربية

لقد غدت المثاقفة مع الآخر على هذا النحو من التعقيد والتركيب أبرز الإشكالات الفكرية المعاصرة في عالمنا العربي؛ لأنها اتصلت اتصالا مباشرا بالذات من جهة وبالآخر من جهة ثانية ولعل إشكالية المثاقفة النقدية في التاريخ المعاصر تصور وجها من وجوه المثاقفة مع الآخر مطلقا، وفي هذا البحث سعيت إلى الوقوف على إشكالية المثاقفة النقدية مع الآخر بالكشف عن طبيعتها وسياقاتها التاريخية والثقافية وعلاقتها مع الآخر المتمظهر أساسا بصورة المحتل ومدى تطابق المقولات النظرية مع الجوانب العملية في فكر الآخر وفي حضوره على النحو المذكور، وما هي المراحل التي مرت بها المثاقفة النقدية في العالم العربي؟ وبما تميزت هذه المراحل؟ وهل كان الوعي بفكر وثقافة الآخر وعيا بحقيقة الثقافة الغربية من حيث هي منتج إنساني يخضع للمتغيرات التاريخية والسياقية ولشرطي الزمان والمكان؟ بالنظر إلى أن الوعي العربي بالآخر الغربي كان وعيا عائما لا يلتفت إلى الصراعات الفكرية بين أطياف العالم العربي.

1-المثاقفة النقدية:

ولقد ظهر مصطلح المثاقفة "Acculturation" في حقل العلوم الإنسانية في الأنثروبولوجيا الأمريكية « فمصطلح المثاقفة من حيث السياق ينتمي إلى الحقل المفاهيمي للأنثربولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع، فقد اقترح من قبل علماء أنثربولوجيين أمريكيين منذ سنة 1880م...»[1]، وهذا لدراسة التفاعل والتماس الحاصل بين الأنساق الثقافية للمهاجرين الجدد في أمريكا، وأول من استعمله وظيفيا هو العالم الأنثروبولوجي "جون ويسلي باول" " John Wesley Powell "المتوفى عام 1902م.

وفي سنة 1936م تم اعتماد مصطلح المثاقفة والتعاقد على تعريف له حيث نجده في التوجه الأنثروبولوجي المرتكز على أعمال"ريد فيلد لينتون" و"هيركوفيتش" تعريفا خلاصته:« أن

المثاقفة هي مجموع الظواهر والتغيرات الناتجة عن اتصال مستديم ومباشر بين مجموعات من الأفراد من انتماءات ثقافية مختلفة»[2].

فالدلالة المعطاة للمثاقفة في حقل الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع هي أن:« مصطلح المثاقفة يدل على ظاهرة تأثير وتأثر الثقافات البشرية ببعضها البعض نتيجة اتصال واقع فيما بينها، أيا كانت طبيعته أو مدته، كما يدل على العمليات والآليات التي بمفعولها تتأثر ثقافة جماعة بشرية معينة. وتتكيف جزئيا أو كليا مع مكونات ثقافة بشرية أخرى توجد في علاقة معها»[3].

وهذا معناه أن المثاقفة تشمل الظواهر التي تنجم عن الاحتكاك المباشر والمستمر بين جماعتين من الأفراد مختلفتين في الثقافة مع ما تجره من تغيرات في نماذج الثقافة الأصلية، لدى إحدى المجموعتين أو كلتيهما، أي أن المثاقفة هي تأثر الثقافات ببعضها ببعض نتيجة الاتصال بين الشعوب و المجتمعات مهما كانت طبيعة هذا الاتصال و أهدافه، وإن كانت معظم دراسات الاتصال الثقافي قد ركزت بالدرجة الأولى على نوع معين من عمليات التغير وهو التغير الاجتماعي وانعكاسه على الثقافة.[4]

وكان الإنجليز يستعملون بدلا عن مصطلح المثاقفة مصطلح التبادل الثقافي" Exchange Cultural"، في حين آثر الإسبان مصطلح التحول الثقافي "TransCulturaCion" إلا أن مصطلح المثاقفة "Acculturation" أصبح أكثر تداولا وانتشارا.

ومنه فالمثاقفة "Acculturation" «هي علاقة تفاعلية تطبيقية بين ثقافتين مختلفتين أو أكثر تنشأ جراء علاقة تتميز بتبادل الخبرات والمعارف أو انتقالها من حقل مجتمعي إلى آخر إراديا»[5] وهي بهذا تنحو عكس الغزو الثقافي الذي يتضمن الرغبة في اجتياح الآخر ومحو مقوماته الثقافية وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية فالمثاقفة تقوم على الندية المتسامحة، والاعتراف بالخصوصية الثقافية للآخر واحترام هويته.

وقد عرف الباحث الاجتماعي الفرنسي "ميشال دوكستر"Michel de Coster " التثاقف بأنه:«مجموع التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثل وغير ذلك ما يؤدي إلى عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات، مما يعني أن التركيبة الثقافية والمفاهيمية لا

يمكن أن تبقى أو تعود بحال من الأحوال إلى ما كانت عليه قبل هذه العملية»[6]. وهذا يعني أن المثاقفة حسب هذا التعريف تخطو إلى مناطق جديدة بحيث يمكنها أن تعطي معاني أوسع وأشمل من مجرد عملية التأثير والتأثر فيشترك معها أنماط أخرى من التفاعل كالحوار والاستيعاب والتمثل حتى الرفض وعدم الامتثال.

وفي إطار الحديث عن المثاقفة تجدر بنا الإشارة إلى الوقوف عند تعريفاتها عند بعض الكتاب والباحثين العرب، إذ نجد " محمد برادة " يعرف المثاقفة بأنها بمثابة « مصطلح سوسيولوجي ذو معاني متداخلة و تقريبية' وبصفة عامة يطلق على دراسة التغير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات: (الاستعمار، المبادلات التجارية والثقافية، الأسفار)، وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتصلتين ويعزو برادة صعوبة المصطلح إلى تعدد المصطلحات المتقاربة في الاشتقاق».[7]

لكن الأكثر أهمية في تعريف برادة أن التغير لا يعتري طرفا ثقافيا بمفرده بل يطال كلتا الثقافتين المتصلتين وأظن أن هذا التعريف يعد الأكثر اتساقا مع معنى المفاعلة بمعنى اشتراك طرفين أو أكثر في فعل واحد ومن يقع التغير عليهما معا في نفس الوقت وهو الأمر الذي تعززه وقائع تاريخ التفاعل الثقافي الإنساني.

أما "حسن حنفي" فيرى أن «المثاقفة التي يوهم الغرب بأنها تعني الحوار الثقافي أو التبادل الثقافي أو التثقيف هي في الحقيقة تعني القضاء على الثقافات المحلية من أجل انتشار الثقافة الغربية خارج حدودها، وهيمنتها على غيرها، واعتبار الغرب النمط الأوحد لكل تقدم حضاري، ولا نمط سواه، وعلى كل الشعوب تقليده والسير على منواله، وقد أدى ذلك إلى إلغاء خصوصيات الشعوب و تجاربها المستقلة، واحتكار الغرب وحده حق إبداع التجارب الجديدة والأنماط الأخرى للتقدم»[8].

هذا من جهة المفهوم وأما من جهة الواقع والممارسة فأغلب النتاج الثقافي في محيطنا العربي بكل أشكاله وأنواعه لا يخرج عن سياق المفهوم الغربي للمثاقفة فكثير من مثقفينا والمستغربين منهم على وجه الخصوص قد وصل بهم المطاف من خلال هذه المثاقفة إلى حالة لم

يعد الواحد منهم قادرا على الإبداع قولا أو فعلا إلا إذا تمت إحالة إبداعه إلى مصادره الخارجية في الحضارة الغربية، ماركسية أو وجودية أو وضعية أو بنيوية أو تفكيكية أو غيرها.

ويقرر " محمد مفتاح " أن الأساس المكين للمثاقفة إنما هو الخيال حيث يسعى في كتابه (مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة) إلى تبيان دور الخيال الإنساني وطبيعته وتطوره وتغيره فحاول إثبات أن هناك ثوابت مشتركة بين الثقافات (العربية والعبرية و الهيلينية) في نظرتها إلى طبيعة الخيال ومرتبته ووظيفته، بقطع النظر عن مدى تأثير إحداها في الأخرى وزمان التأثير ومكانه ليصل إلى نتيجة جوهرية مفادها « أن الثقافات تتفاعل و تتداخل و يقترض بعضها من بعض دون قيود وشروط إذا كان ما يقترض يسد ضرورات وحاجات، وأما مازاد على الضرورات والحاجات فإن هناك أواليات نفسانية تتدخل لتحديد كيفيات التعامل والاقتراض»[9]. وهي إواليات لا تخرج كثيرا عما ذهب إليه "دي كوستر" في الاقتباس السابق، أي الاستيعاب والرفض والتمثل والتحصن...وهذه الإواليات هي التي ستدخل بصورة جوهرية في عمل هذا البحث.

لكن من المهم هنا التأكيد على استقرار المصطلح ووضوح دلالته ومكونات بنائه المفهومي ومن حيث قدرته على إبراز آليات التفاعل المختلفة ووضعها ضمن أطر منهجية بحثية على قدر أكبر من النجاعة و الإحاطة والشمول.

وعليه فعملية المثاقفة تتم عبر الإواليات والمستويات الآتية:

✓ **أولا:** مستوى التمثل و« يقضي بأن الثقافة المستهدفة تتأسس على قاعدة صلبة تبني عليها صرحا تسكن فيه كل ما تقترضه من الثقافة المصدرة، وأصلا تقيس عليه»[10]، وهذا معناه إزالة المنتج الثقافي الأجنبي وإدخاله ضمن النسيج الثقافي الوطني، حيث يتم طرح الوشائج والروابط المتكاملة الكفيلة باستيعابه بصورة كاملة، بحيث لا يمكن تمييزه باعتباره عنصرا وافدا ومثال ذلك ماحدث للرواية والمسرحية في مصر والعالم العربي باعتبارهما نوعين أدبيين وافدين بصورة كلية على الثقافة العربية وكذلك ما حدث للرومانسية والواقعية والواقعية السحرية باعتبارها مذاهب أدبية وافدة بذات القدر على هذه الثقافة.

✓ **ثانيا:** مستوى التكيف، وهو « توصيف موقف الذات التفاعلي مع ثقافة الغير وتكييفها بحذف عناصر من كل ثقافة أو زيادتها أو تغييرها أو تحويرها حتى يتحقق مزيج جديد في

معجمه وتركيبه ودلالته مما يؤدي إلى تطوير الثقافة العملية والنظرية في آن واحد»[11] ؛ أي يعنى به التعايش والتجاور في إطار من عدم الرفض الذي قد لا يعني قبولا تاما، ويمكن ملاحظة ذلك في الموقف من الموسيقى الأوربية الكلاسيكية أو الحديثة وفنون الأوبرا وغيرها وكذلك الاتجاهات المستقبلية والسريالية التي تواجدت في مجالي الفن التشكيلي والأدب التي ظهرت في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، وفنون وآداب ونظريات الحداثة وما بعدها التي تتواجد الآن مثل الموقف من البنيوية والتفكيكية وقصيدة النثر والرواية الجديدة.

✓ **ثالثا:** مستوى التحصن والرفض، فـ « التحصن هو رصد موقف المتثاقف حينما يخشى التيه في ثقافة غيرية ذات خصوصيات كثيرة ما يؤدي إلى ضياع وقته ومجهوده وتفويت الفرص عليه للغنم أو النجاة لذلك عليه أن يتحصن حصانة المثقف الواعي»[12]؛ بمعنى عدم التواؤم على أي نحو مع العناصر الوافدة، بل تجنبها وتجاهلها وحصارها في نقطة صغيرة منعزلة، وهذا يمكن ملاحظته في الموقف من الآداب التي تمثل الرؤى المتناقضة مع المستقرات الوطنية والجمالية من حيث إنها ناتجة عن واقع مغاير في أواليات الفكرية والجمالية، ويمكن ملاحظة ذلك على نحو تقريبي في الموقف الأدبي الإباحي أو المجترئ على المقدسات.ومن المفيد التأكيد على أن هذه الإواليات يمكن أن تمارس إحداها من قبل شخص معين، أو من قبل مؤسسة،أو تمارس كلها من قبل قطاعات مختلفة داخل الجماعة الثقافية الواحدة.

ويرى "عبد الرزاق الدواي" أن «المثاقفة هي بمعنى آخر نوع من رد فعل كيان ثقافي معين تجاه تأثيرات وضغوط ثقافية تأتيه من خارجه، وتمارس عليه مباشرة علانية أو بكيفية خفية تدريجيا،إنها طريقة التفاعل والتكيف مع ثقافات الآخرين المغايرة إما إراديا ، وإما اضطراريا، إما بكيفية واعية مقصودة، وإما بكيفية لا شعورية تقبلية وهذا يصطلح عليه بالمثاقفة الطبيعية؛ ومنه فمصطلح المثاقفة يشير ضمنيا إلى واقعة غدت من قبيل المسلمات في التاريخ البشري، فليس هناك ثقافة بشرية واحدة خلقت كاملة ومنتهية إلى الأبد وفي الشكل الذي هي عليه الآن»[13]، فالثقافات البشرية لم تنشأ وتتطور في فضاءات ودوائر معزولة ومغلقة على نفسها ولكنها تنمو وتتطور في مناخ التفاعل والتأثر والتبادل والتلاحق.

وبناء على ما أورده "عبد الرزاق الدواي" يمكن تقسيم المثاقفة إلى نوعين متمايزين هما المثاقفة الطبيعية أو الطوعية و المثاقفة القهرية أو القسرية فالمثاقفة الطوعية يقصد بها تلك المثاقفة الفعلية التي تدفع باتجاهها اللحظة الاجتماعية التاريخية المحددة التي تعيشها الجماعة البشرية

طارحة حاجتها الثقافية الفعلية بما يحدد طبيعة تفاعلها الثقافي مع الآخر وهي تعتبر المثاقفة الأصل، و المثاقفة الطبيعية التي من خلالها انتقلت جميع الفنون والآداب والعلوم عبر أصقاع العالم المختلفة وعن طريقها تكونت الحضارات والبؤر الثقافية التاريخية.

أما المثاقفة القهرية ويقصد بها تلك المثاقفة التي تقوم على فرض أنماط سلوكية وأطر معرفية مفهومية لا تتطلبها ولا تسعى إليها الجماعة البشرية المحددة في طورها الاجتماعي التاريخي المحدد، وهي بذلك تعد نوعا من الإملاء الثقافي الذي يدعم أغراضا أخرى تندرج في إطار الهيمنة بأشكالها المتداخلة العسكرية والسياسية والاقتصادية، ومن أهم أشكال الإملاء الثقافي في العصر الحديث محاولات القوى الاستعمارية محو اللغات الوطنية، وبالتالي الثقافات الوطنية وإحلال لغته وثقافته محلها ومن النماذج الصارخة على ذلك ما حاوله الاستعمار الفرنسي في الشمال والغرب الإفريقيين ومنها ما تحاوله فعاليات العولمة الآن من محاولات الطمس الثقافي عن طريق ما أسمي بصدام الحضارات.

وقد حاول "عزالدين المناصرة" تحديد المعاني المتعددة الأشكال وتمظهرات مصطلح المثاقفة على النحو الآتي:

- أولا: تتم المثاقفة بين طرفين.
- ثانيا: تكون المثاقفة بالقوة أو القبول.
- ثالثا: تحمل المثاقفة معنى التعالي عند طرف و الدونية عند الطرف الآخر.
- رابعا: تشمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين طرفين(الاستعمار).
- خامسا: تعني المثاقفة التأقلم مع ثقافة الآخر والاندماج فيه فيساعد ذلك في إضافة عناصر جديدة إلى ثقافة الآخر.
- سادسا: تحمل المثاقفة معنى الاتصال والتواصل والانفتاح والتبادل الثقافي الإيجابي.
- سابعا: قد يؤدي ذلك إلى ازدواجية في الشخصية، حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى، وبين العناصر الجديدة وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل أويتم الهروب باتجاه ثالث.

وهو يرى أن جميع هذه المعاني لا تتناقض مع بعضها البعض، بل هي تدلل على أن المثاقفة يمكن أن تتم بأشكال سلبية أو إيجابية، ويؤكد أنه لا يوجد تعريف مثالي لمثاقفة مثالية،

ويبقى أن الحلقة المركزية في المثاقفة هي الصراع وفق قوانين متعددة الأشكال[14]، حيث يخلص في نهاية المطاف إلى أن «المثاقفة في حالتها المثالية تعني الأخذ والعطاء والتفاعل من خلال قانون الوحدة والصراع»[15] وبالطبع فإنه من الممكن تصور كم الاضطراب والتداخل والاختلاط الذي يمكن أن يطرحه مثل هذا المصطلح، كما أنه من الممكن أيضا تصور كم التعقيدات والعمليات المركبة والتفاصيل اللانهائية الكثيرة التي يمكن أن تنطوي عليها عملية المثاقفة، متمثلة في كثرة السياقات التي يمكن أن تتم من خلالها مثل درجة اجتياح الجماعة المعنية إلى حلول لمشكلات مفاهيمية أو فكرية معينة وقوة الفكر النازحة أو قوة الجماعة الحاملة لها، ودرجة التقارب أو التنافر بين الجماعات المتثاقفة ومدى فاعلية الكتل المتفاعلة داخل كل منها قياسا بالأخرى، وسهولة التواصل والتفاهم بينها، إن هذا المصطلح في أغلب التعريفات خاصة في تعريف (برادة) السابق إيراده يضعنا أمام ما يمكن اعتباره وضعية الاعتماد الثقافي المتبادل بين جميع الشعوب، وهذا يزعزع فكرة المركزية الثقافية والسبق الحضاري.

أما «المثاقفة النقدية التي نحتاجها هي التي تصدر عن وعي بأن النقد منتج إنساني بعيد عن الحيادية وغارق حتى الأذن في تحيزاته الخاصة، لا في الغرب وحده بالطبع، وإنما في الشرق وفي كل مكان، والواقع أن في النقد بل الفكر ما يعيننا على ذلك سواء في تحليلات فوكو أو تقويضية دريدا أو في التوجهات النقدية المعاصرة كالنقد التاريخاني و ما بعد الكولونيالي...»[16]، فالمثاقفة النقدية هي عملية التفاعل الحادث بين طرفين يمارسان الجهد النقدي الذي يتأسس على تحليل النصوص الأدبية، إذ تكون هذه النصوص موضوع البحث المشترك بين هذين الطرفين أو بين أكثر من طرفين ويرى الباحثون أن المثاقفة النقدية تفترض في الغالب طرفا مستقبلا وطرفا باثا كما هو واقع الممارسة النقدية العربية التي اتخذت من الغرب وجهة في استنبات معارفها النقدية حتى أصبح من غير الخفي على الدارس المتخصص أن النقد العربي المعاصر يقف أمام سؤال كبير هل هناك نقد عربي؟ فالمثاقفة النقدية تعد على هذا النحو إشكالية في حد ذاتها وهي التي تقوم على" آلية الترجمة"[17] التي تسمح بنقل المعارف النقدية من أصولها وإحلالها في بيئات مغايرة، وعلى هذا الأساس فالمثاقفة النقدية هي عملية تستعين بالترجمة على تحريك الفاعلية النقدية عن طريق مجاوزة الإرث النقدي في بيئة ما سواء مفاهيميا أو مصطلحيا أو حتى كميا و تحرير التجربة النقدية لتحتضن تجارب نقدية مختلفة على شتى الصعد، حيث عدت الترجمة أبرز وسيط يرضي نهم الإنسان العلمي و يشبع فضوله المعرفي، ولذلك مارستها مختلف الحضارات الإنسانية وأفسحت

لها مجالا واسعا في حركتها الحضارية وكانت إحدى الوسائل التي إليها يرجع الفضل في مد جسور الحوار و المثاقفة بين الشعوب وفتح مجالات التفاعل لتنتقل بين بني البشر وتتراكم فيستفيد اللاحق من السابق، فداخل الحضارة العربية الإسلامية نجد بصمات الثقافة اليونانية والفارسية و الهندية...وداخل الثقافات الغربية هناك حضور قوي للثقافة العربية الإسلامية.

فالحضارة العربية الإسلامية في لحظة من لحظات بناء صرحها الكبير لم تتقوقع على نفسها بل حاولت في إطار المثاقفة وعبر حركية الترجمة أن تتفاعل مع الحضارات الأخرى، وربما كان التفوق الحضاري الدافع الأول لبروز المثاقفة النقدية كجزء من صورة المثاقفة إجمالا، وعليه يكون الحقل النقدي الأضعف والأبعد عن الابتكار والإنتاجية مجبرا على ملامسة التجربة النقدية الأرقى بغية تحقيق تطور نوعي سواء من حيث المادة أو المفهوم الإجرائي وهو ما سيقدم دفعا مباشرا للحاق بالركب الحضاري الأسمى متمثلا في المجال النقدي على وجه الخصوص.

2- المثاقفة والخصوصية الثقافية :

يذهب عامة الدارسين إلى أن الخصوصية الثقافية في دلالتها التجريدية تعني تميز ثقافة بعينها من غيرها من الثقافات بخصائص ومقومات تجعل منها جوهرا مستقلا بذاتها « فالثقافات البشرية ثقافات متعددة، وجدت منذ الأزل كذلك وستظل متنوعة إلى أبد الآبدين، ولعل ما يجعلها تظل كذلك تدخل أبعادا عديدة فيها ترتد إلى ثلاثة هي: البعد الوطني القومي ،والبعد الاجتماعي، ثم البعد الفردي والشخصي ، إنها أبعاد غير قارة، بل متحركة ومتطورة بحكم التاريخ» [18] وهذا التميز ناتج عن طبيعة خاصة لهذه الثقافة أو تلك، فالتشكلات العامة من قيم وأفكار وتاريخ ومعارف خاصة ما يتعلق بجانب العلوم الإنسانية أسست على امتداد فترات تاريخية متعاقبة كُنْهًا مختلفا على الثقافات المغايرة فالخصوصية الثقافية تؤول إلى أنها « تعني الاختلاف النسبي القائم على جملة سمات ثقافية نتجت عن تراكمات تاريخية وتفاعلات بيئية ومجتمعية بالإضافة إلى اجتهادات فكرية و إبداعية على مستوى الأفراد»[19].

ومع كون هذه الحقيقة ثابتة عقليا وتاريخيا وعلميا إلا أنها ليست بالحقيقة المطلقة بمعنى أن هذا الاختلاف والتميز هو في أصله محدود لأن الثقافة الإنسانية تشترك ابتداء فيما بينها في كثير من المعطيات والأسس إذ لا يمكن التشكيك في « وجود قواسم مشتركة بين الشعوب والمجتمعات الإنسانية »[20]؛ لأن الحراك والتفاعل بين مختلف الشعوب والثقافات يولد مساحة من

المشترك الإنساني ، وبعد ذلك فالقول بالخصوصية الثقافية ليس قولا مطلقا لأكثر من اعتبار، فابتداء لا بد من التفريق في مجال المقومات الثقافية بين ما هو مقوم ثابت وما هو مقوم نسبي، فمن العلوم ما يتعلق بالبحث في الظواهر الطبيعية المختلفة ومحاولة تفسيرها تفسيرا مستندا إلى جملة القوانين التي تحكمها وتضبط حركة عناصرها وهذه العلوم تجريبية تقوم على التجربة والملاحظة والاستنتاج فهي على هذا الأساس متجاوزة للأبعاد المائزة للثقافات المختلفة و من العلوم ما يقوم على إنعام العقل في الظواهر الإنسانية و محاولة الكشف عن قوانين سيرورتها، وهذه العملية هي بالأساس عملية نسبية حتى وإن استعانت بالمنجزات العلمية في شتى حقول العلوم التجريبية لأنها لا تنضبط بضوابط مطلقة وصارمة ولكنها تتلون في الغالب بلون الثقافة التي نشأت عنها فالاختلاف الثقافي « ظاهرة محسوسة و تشهد بها سمات عديدة في الثقافة نفسها أبرزها اللغة والمعتقدات والتاريخ و التقاليد و المنتجات المعرفية والذوقية من علوم وآداب وفنون وكذلك أنماط السلوك وطرق التعبير إلى غير ذلك»[21]، وبالنظر إلى هذه المرجعيات في تفسير علاقة العلوم والمعارف بالأصول الثقافية فإن مفهوم الخصوصية الثقافية يصبح مفهوما مركزيا ضمن جملة المفاهيم المعبرة عن انفتاح الظاهرة الإنسانية والفعل التحاوري بين أطياف الثقافة البشرية ومن ثم يلح السؤال الآتي: هل هناك محددات نظرية لمفهوم الخصوصية الثقافية، فإذا كانت الخصوصية الثقافية تشير إلى نوع من التميز بالنسبة إلى ثقافة معينة فلا شك أن هذا التميز يرجع إلى أطر أصلية أسهمت في إبراز شكل خاص لثقافة بشرية محددة بمعنى أن هناك عناصر مكونة تبرر بروز مفهوم الخصوصية الثقافية، وهذه العناصر تظهر على أكثر من صعيد فمن البديهي القول أن لكل ثقافة فكرا وسلوكا مشتركا بين أبنائها، كما أن لها تاريخا خاصا بأفرادها إذ إن«اختلاف الثقافات من الأمور البديهية اختلاف الثقافة الإنجليزية عن العربية والعربية عن الصينية و هكذا»[22]، ومسألة التميز بحكم هذه العناصر المرادفة لمفهوم الخصوصية تنطبق على النخبوي والشعبي، وهناك جملة من العادات والتقاليد والقيم الشاملة للجميع، كما أن هناك قيما ترتبط بالظاهرة الشعبية وقيما تتصل بالنخبة وهذه القيم النخبوية هي الأكثر تأثيرا في عملية التفاعل الثقافي.

ومن هذا المنطلق الذي سبق أثير الجدل حول مساحة الخصوصية الثقافية العربية، هل هي مساحة مفتوحة أم منعدمة؟ وهل يمكن للظروف التاريخية والسياقات القهرية أن تكون سببا وحافزا في إعادة النظر في مفهوم الخصوصية الثقافية العربية؟ وكمقدمة لكل هذه الأسئلة تساءل

الباحثون العرب عن وجود خصوصية ثقافية عربية من عدمها تبعا لتصور كل اتجاه لمفهوم الخصوصية الثقافية، وعلى العموم فإن الخصوصية الثقافية العربية تعني أن الثقافة العربية تختص بجملة من الركائز والثوابت و المرجعيات التي تفصلها من غيرها من الثقافات ومن التعسف « إخضاعها لأنساق لا صلة بأنساقها الأصلية»[23]، فالبيئة الثقافية العربية مثلا بيئة عشائرية تقوم على مكون القبيلة كبنية أساسية للمجتمع العربي وهذا المكون يحيل على أن مفهوم الجماعة قائم أساسا على صلة القرابة وليس على المؤسسات المدنية كما هو الحال في المجتمع الغربي ، وبالإضافة إلى المكون العشائري فهناك المكون الديني بحيث تختص الثقافة العربية بكونها ثقافة دينية تستمد أصولها الحياتية من مرجعية الوحي القرآني فحتى الأقليات العربية غير المسلمة تمتزج في الطابع الثقافي العام للحضارة العربية الإسلامية بجملة العادات و الممارسات التي تميز مسيحي الشرق من غيرهم، بل تصل أحيانا إلى التضاد مع أبناء الدين الواحد من الغربيين لأن «الثقافة هي كل مظاهر التعبير الإنساني، وكل عمل يعد تعبيرا، لا الأدب والفن وحدهما بل كذلك الديانات أو الميثولوجيات (أي الأساطير) بطقوسها و إلهياتها، بعباداتها ومعتقداتها وكذلك الأخلاق (أي الآداب القومية) مظاهر الحياة الاجتماعية من لباس وتزيين وكيفية طبخ وأكل...إلخ»[24]، كما تتصل الخصوصية الثقافية العربية اتصالا وثيقا بالمكون اللساني الذي يعد أساسا محوريا في تأصيل الهوية الثقافية العربية، فاللغة تجسد المرجعيات الذهنية والفكرية المشتركة بين الشعوب العربية إذ « اللغة تنعكس على أديمها عادات الإنسان، وقيمه وتقاليده وتتبلور فيها أنظمة المجتمعات ومثلها»[25].

ومن كل ذلك يمكن القول بأن الخصوصية الثقافية العربية من حيث إن الثقافة طريقة في الشعور وفي التفكير وفي السلوك هي واقع لا مناص منه، ولكن محور الجدل كان حول مدى جاهزية الثقافة العربية لاستقبال المفاهيم الغربية وهل تؤثر هذه المفاهيم المستجلبة في بتر الهوية الثقافية العربية ونسف مقوماتها الثابتة وهو ما دعا إلى التساؤل من جديد عن حدود هذه الهوية الثقافية، وهل هذه الحدود قابلة للتمطيط أم أنها حدود منتهية وانطلاقا من ذلك كانت الخشية من أن تتحول المثاقفة من فعل تطويري إلى فعل تدميري وقد وصل الأمر بالبعض منا في «انبهاره بالغرب والثقافة الغربية إلى درجة العماء الكامل»[26] خاصة أن المرحلة التي شهدت بلوغ فجر المثاقفة كانت مرحلة تشهد في الوقت نفسه بحالة من الضعف والتخلف والجمود الثقافي العربي مما جعل الثقافة العربية تتموقع بوصفها هامشا في مواجهة المركز الغربي فـ « واقع العالم العربي

يحدده الظرف التاريخي المتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار خلف وراءه فقرا و جهلا خلف أمية أبجدية عجزت الأنظمة العربية في بلدان كثيرة عن التعامل معها، ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة»[27]، وفي ظل هذا المعطى الذي يشي بخطورة الموقف وصعوبته بدا أن عملية المثاقفة لم تكن ممارسة متكافئة على جميع المستويات، فإذا كانت المثاقفة تقرر معنى المشاركة فأين هي المشاركة العربية في إغناء الثقافة العالمية أو حتى في مد نظيرتها الغربية بالمنجز الثقافي العربي، وعلى ذلك فالسؤال أصبح مركبا هل يمكن الحديث عن مثاقفة بين هامش ومركز؟ وهل يمكن للمثاقفة إن مررت في هذا السياق تجوزا أن تكون من جانب واحد هو الجانب العربي؟

وإذا كان حال الخصوصية الثقافية جملة على هذا النحو من التعقيد والتأزم، فإن الخصوصية النقدية بوصفها مجال البحث المباشر ليست بأفضل حالا من سابقتها، فالإشكال الثقافي إشكال عام تتموضع الخصوصية النقدية ضمنه في موضع الجزء من الكل، وما حصل من انفتاح حضاري بعد امتداد الدعوة الإسلامية إلى أمم غير الأمة العربية أدى إلى الاقتباس من المنجزات النقدية للثقافات الأخرى كاليونانية وغيرها و هذا الأثر لم يكن « يشين العقل العربي أو يقلل من أهمية انجازاته»[28] وهو ما أثر في خلق انفتاح وتعددية داخل النمط الثقافي العربي نفسه فتكونت نتيجة ذلك مدارس نقدية متنوعة في نزوعها وخلفياتها، فمن مؤيد للنسق النقدي العربي التقليدي ومحافظ على القيم العربية الصرفة في النقد إلى متمثل لبعض القيم النقدية الوافدة على سبيل تحديث النقد العربي وتفعيل آلياته العملية في تحليل النصوص الأدبية وفق ما يرد عليها من جديد يسمح بزيادة الوعي بهذه النصوص وبالحركة النقدية فيما يمثل تحررا من قابلية الإرث النقدي القائم على الواحدية، وذلك ما أثبت إثباتا قاطعا بصمة التثاقف النقدي مع البيئات النقدية المغايرة لأن شكلا نقديا متوحدا لا يمكن أن يكون دافعا في تطوير الفعل النقدي على هذا النحو إذ لا بد من روافد تساهم في تحرير أنساق نقدية تتخطى المألوف والمكرور، وما حدث في تلك المرحلة التاريخية الفارقة من مثاقفة مع البيئات الثقافية المغايرة عد بمثابة مرجع للحدث الثقافي الراهن الذي يتجسد في المثاقفة النقدية الحديثة منذ بداية هذه العملية في أواسط القرن التاسع عشر إلى غاية ما شهدته الستينيات من القرن الماضي من خصوبة كبيرة على مستوى التفاعل النقدي مع الثقافة الغربية وهو ما يؤكد أن هناك ارتباطا « بمعنى ما بالثقافة الغربية »[29]، وذلك ما نتج عنه حراك نقدي واسع أجرى على النقد العربي مفاهيم ومصطلحات وآليات النقد الغربي حتى

أوشك النقد العربي أن يفقد هويته في ظل التسارع المعرفي الغربي من جهة وبطء الاستجابة العربية من جهة ثانية ، واتخذت المثاقفة النقدية بعدا إشكاليا وبات من المشروع أن يطرح السؤال الآتي هل هناك نقد عربي؟ وإن كان من النقاد من يرى بأن هذا الخلل في النقد العربي المعاصر لا يمكن أن يكون داعيا إلى « الإحساس بالوهن من ناحية، ولا الاستعلاء من ناحية ثانية»[30] تجاه هذه المناهج الجديدة، وهذا السؤال يحيل بالضرورة على قضية الخصوصية النقدية؛ لأن ما هو قائم في مجال الممارسة النقدية مما سلف ذكره من مفاهيم وإجراءات ومصطلحات ومناهج هو في الحقيقة وليد البيئة الغربية وقد جرى تطبيقه على البيئة العربية بشكل يوحي بالاستلاب والهيمنة من جانب الآخر الغربي حتى وإن كان النقاد الذين مارسوا النقد في العالم العربي لا يخرجون عن كونهم عربا فمشروعية السؤال الذي ذكر آنفا تنصرف إلى كون النقد العربي المعاصر قد تشكل في هذه الظروف القاهرة التي أجبرت رواد هذا الحقل على استعارة النقد الغربي بغثة وسمينة؛ لأن السياق التاريخي كان سياق الاحتلال الغربي لأكثر البلاد العربية مما أفرز تخلفا حضاريا شاملا في مقابل تفوق غربي في شتى المجالات ، ومن جملتها المجال النقدي كما أن كثيرا من النقاد العرب الذين يعدون مراجع للنقد العربي المعاصر تكونوا في مراكز علمية غربية[31]، مما شكل صورة مبدئية للناظر في الجهد النقدي المبكر على أنه استنساخ للتجربة النقدية الغربية[32]، حتى وإن حاول بعض النقاد العرب التأصيل لهذا النوع الجديد من الممارسة وربطه بطبيعة النقد العربي القديم من حيث قيمه ومنطلقاته وآلياته مثل ما قام به " طه حسين" حينما صدر عن شكه في الشعر الجاهلي ليس عن العقل الديكارتي والوثائق اللانسونية فحسب وإن عدهما المهاد الجوهري لنقده ولكن عن أصول تراثية تعود إلى قضية الانتحال في الشعر الجاهلي والتي ناقشها النقاد القدماء بغرض التثبت من الشعر العربي و فحصه فحصا يمكن من معرفة صحيحة من منحوله والظاهر أن محاولة العود إلى النقد العربي القديم وجعله مستندا للممارسة النقدية المعاصرة لم يكن عملا اعتباطيا ، ولكنه كان ضربا من الممانعة أريد من خلاله نزع صفة الغربية عن النقد العربي المعاصر بالرغم من أن هذه الصفة ظلت ملازمة له لأنه لم يجد بدا من استحضارها في كل مرة على معنى أن النقد العربي لم يكن في كثير من تجلياته سوى محاولة لاستنبات التجربة النقدية الغربية ونقلها من سياقها الذي اختصت به إلى سياق مخالف هو السياق العربي وذلك ما عده البعض « أمرا خطيرا يحمل الكثير من وجوه التعارف الطبيعي والعقلي بين العصور والبيئات».[33]

وكل ما قام به النقاد من سعي إلى التأصيل كان محاولة للحفاظ على الخصوصية النقدية العربية والتأكيد على أن حضور المنهج والمفهوم والمصطلح الغربي ليس سوى ضرب من التثاقف، فهل كان هذا التثاقف قائم على مبدأ المشاركة ؛ أي الأخذ والعطاء أم أنه ظل لصيقا بالاستقبال المطلق الذي حول مفهوم الاستقبال الذي يعني التلقي والتقبل إلى الاستقبال الذي يعني المتابعة والملازمة التي تفضي إلى أن يكون العربي جزء من الكل الغربي ونسخة مطابقة للأصل حتى أنه اتخذه قبلة ووجهة لا عدول عنها « بما يتضمنه ذلك من تقديس أو إضفاء هالة من الاحترام والإعجاب »[34] وإن كان من النقاد العرب من أثبت الخصوصية ودافع عنها ورأى «ثمة خصوصية في ذلك النقد يصعب تخطيها إلا بقدر غير قليل من التعديل»[35] فقد وصل الأمر ببعض النقاد إلى حد ينفي الخصوصية النقدية العربية ويعد النقد منجزا إنسانيا عالميا يصلح للثقافة الغربية كما يصلح للثقافة العربية تماما على معنى « إن الحضارة الراهنة ليست هي الآخر من حيث إنها حضارة، إن الآخر فيها بالنسبة إلينا هو الاستعمار والإمبريالية والصهيونية والرأسمالية الاحتكارية والعنصرية والفاشية والنازية...أما من حيث حضارة؛ أي علم وعقلانية وإبداع تكنولوجي ومناهج بحث وفلسفة، وأدب وفن وثقافة وهموم مشتركة...فليست هي الآخر»[36] ولعل المنطلقات العولمية لهؤلاء النقاد جعلتهم يؤمنون بهذه الأطروحات ويدافعون عنها باستماتة كبيرة ومآل ذلك أن نظريات ومناهج كالماركسية والواقعية الاشتراكية تتخذ من العالمية دعوة كامنة وراء هذه التفسيرات ومثيلاتها، بعبارة أخرى لم يعد الناقد العربي في ظل هذه المرجعية مضطرا إلى البحث عن الخصوصية النقدية أو محاولة تجذير نقده؛ أي أن الناقد العربي الذي يطرح أطروحة العالمية لا يسعه إلا أن يقوم بعملية تأويلية بسيطة لمفهوم الخصوصية النقدية حتى يجد نفسه متجنبا الدخول في نزاع حول إشكالية المثاقفة النقدية على الوجه الذي سبق التفصيل فيه أي إشكالية المثاقفة في علاقتها بالخصوصية الثقافية والنقدية بوصفها بعدا مرجعيا، ومن ثم كانت علاقة المثاقفة بالخصوصية النقدية علاقة إثبات ونفي فالذي يثبت الخصوصية النقدية يكون ملزما بحد حدودها والإجابة عن سؤال المثاقفة مع وجود تميز ثقافي ونقدي عربي يحتم الرجوع إلى مقولة السياق أو البيئة أما الذي ينفي الخصوصية النقدية فإنه يكون متحررا من الوقوع في هذا الإشكال الكبير الذي يتعلق بالتأصيل والتوطين[37] وما يرافقهما من القضايا الإشكالية التي تؤكد حضورها في هذا الإطار ، وذلك لا ينفي أن هذا الناقد سيكون بعيدا عن هذا الصراع ولكنه لن يكون حاضرا بالمستوى الذي يحضر به الناقد الأول في خصوص إشكالية المثاقفة وعلاقتها بالخصوصية النقدية.

لقد أصبح من اللزام على الناقد العربي أن يجيب عن سؤال المثاقفة هل هي اقتباس أم استنساخ؟ فإذا كان النقد العربي يسبح في فضاء من المناهج والنظريات النقدية الغربية كالبنيوية والماركسية والتلقي والتأويلية وغيرها فأين هو موقع المنهج النقدي العربي الذي لا يمت بصلة إلى هذه المناهج والنظريات المتولدة في سياق مخالف تماما؟ فهل نحن بصدد استحضار هذه المناهج والنظريات الغربية لنقارب بها النصوص الأدبية العربية؟ أم نحن بصدد محاولة استنباتها في البيئة النقدية العربية وإحلالها محل نقدنا التقليدي «إن الناظر في حركة النقد العربي عامة لا يسعه إلا أن يلحظ، إزاء ما يتحقق فيها من تقدم إجمالي للحديث باتجاهاته المختلفة، اندحار القديم والتقليدي أو في أسوأ الأحوال انحساره وتراجعه المتزايدين إلى مواقع دفاعية وخلفية»[38]، وعلاقة المنهج بالنص علاقة تلاحمية فالنص لا يمكن أن يكون موضوعا مستقلا مثله كمثل الطبيعة ولكنه موضوع إنساني يتصل اتصالا وثيقا بالظاهرة الثقافية والذهنية والفنية التي تختلف عن العناصر الطبيعية باختلاف الثقافات عن بعضها ، كما أن المنهج النقدي في حد ذاته ليس منهجا تجريبيا يقوم على أسس علمية (بالمعنى التجريبي للكلمة) يمكن أن تنطبق على جميع الموضوعات الطبيعية على حد السواء، فالإشكالية من طرفيها تنبئ بأن محاولة الاستنبات لا يمكن أن تكون محاولة ناجحة بالنظر إلى طبيعة الطرفين طرف المنهج وطرف الموضوع المدروس إذ هي طبيعة نسبية من الوجهين وعلى ذلك يرى البعض أن التجربة النقدية العربية ما هي إلا استنساخ للتجربة الغربية فقد « خالفت هذه النظريات منطق الأدب العربي وجذوره، وتعارضت مع ذاتيته الإسلامية العربية الخالصة، وتصادمت مع مزاجه النفسي والعقلي، ومن هنا فقد سقطت واحدة بعد أخرى، ولم تجد مجالا للعمل والنماء والتشكل مع الأدب العربي، ذلك أن هذه النظريات في أصولها قد انطلقت من طوابع الآداب الأوروبية وذاتيتها، وتشكلت وفق مضامين تلك الآداب، واعتمدت أساسا على النظريات التي بدأت في دائرة العلم الطبيعي، ثم فرضت نفسها على الفلسفات والآداب، وهي النظريات التي اعتبرت الإنسان حيوانا خاضعا لظروف البيئة خضوع مختلف الأشياء، وهي نظرية مادية خالصة لا تتفق مع روح الأدب العربي الذي يقوم على أساس ترابط واضح بين المادية والروحية وبين العقل والقلب، والتي تعتمد قاعدة التوحيد الإسلامية أساسا لمنطلقها »[39] فهي محاولة تعسفية من بدايتها في التسوية بين البيئة الثقافية الغربية والبيئة الثقافية العربية ؛ لأنهما ينتميان إلى سياقين مختلفين، ومن ثَم فإن المثاقفة تستلزم أرضية قاعدية من أجل أن تكون مثاقفة حقيقية وليست لفظا مجافيا لمعناه، وإن المثاقفة تصبح عندئذ ضرورة تاريخية وحضارية وإنسانية ؛ لأن أي

تقدم في المجال النقدي يستوجب فعلا ثقافيا تداوليا يبتغي تحريك العملية النقدية، ولا يمكن للتداولية بمعناها الاستبدالي أن تتحقق إلا من خلال تحرير الممارسة النقدية وفتحها على قيم وتصورات خارجة عن النطاق المألوف خاصة إذا كانت هذه القيم علامة على التحضر والتفوق المعرفي، ولكن المثاقفة مع كل هذه المرتكزات التي تعطيها المشروعية تظل مرهونة بحيز الخصوصية الثقافية النقدية التي تقف دون انسلاخ الهوية النقدية العربية وضياع تفاصيلها وهو ما دعا إلى استثارة الكثير من الإشكاليات التي تحاول معالجة الوضع النقدي المأزوم كما برز ذلك في إشكالية " المنهج "[40] وإشكالية " المصطلح "[41] وإشكالية " التأصيل "[42] وغيرها فالنقد يتشكل من رؤية نقدية تقوم « بوصفها فعالية منشطة للنصوص الأدبية على ركيزتين أساسيتين: هما (الرؤية) التي يصدر عنها الناقد، و(المنهج) الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته، فالرؤية هي: خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية أما المنهج فهو: سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها، شرط أن يكون المنهج مستخلصا من آفاق تلك الرؤية ويبدو أن قراءة لا تأخذ في عين الاعتبار هاتين الركيزتين بدرجة أو بأخرى، وهي تطمح لأن تكون قراءة نقدية، تصبح قراءة فاقدة لشرطها النقدي؛ لأنها لم تتوفر على الثوابت الأساسية التي تقتضيها الممارسة النقدية الواعية »[43] ؛ أي أن هناك جذورا فلسفية ومعرفية لكل منهج من هذه المناهج النقدية التي تعج بها الساحة العربية، فهل يمكن أن تعزل الرؤية عن المنهج ؟ وهل يمكن أن تركب المناهج مع ما بينها من تناقض وتباين؟ وهل الخصوصية النقدية العربية تمس النقد ككل؟ أم تختص بالرؤية دون المنهج؟ بمعنى آخر هل يمكن أن يفصل بين الرؤية والمنهج في تطبيق النظريات الغربية على النصوص الأدبية العربية خاصة إذا كانت هذه الرؤى نابعة من سياقات بيئية وتاريخية مختلفة وهو ما يستدعي القول بأن تنزيلها على البيئة العربية يمثل وجها من وجوه الإسقاط والتعسف ومغالطة منطقية كبيرة على اعتبار أن السياقات المنتجة والمستقبلة هي سياقات متناقضة فالمناهج الغربية جاءت بعد صراع طويل بين المؤسسة الدينية ممثلة في الكنيسة والمؤسسة المدنية ممثلة في العلماء والباحثين وهذا يعني أن هناك شرخا واضحا بين المؤسستين فعلاقتهما ليست بالعلاقة المتكاملة، وإنما هي علاقة متضادة ونتيجة هذا التضاد أصبح العلم في المكون العلمي والثقافي الغربي مناقضا للدين، ولذلك فإن السبيل الأوحد لتحديث الفكر لا يكون إلا عن طريق تحديث الوعي للمتصورات، ويبدو أن الذهنية الغربية قد تعودت التجاوز والتخطي، فقفزت ثانية على قيمة العقل وعلى مبدأ الانتظام و الثبات في مرحلة المناهج ما

بعد البنيوية كما أنها أصبحت ذهنية فوقية تفكر بطريقة متعالية لأنها تصورت النموذج الغربي النموذج الأكمل الذي تمثل تجربة الإنسان المعاصر وبشتى أطيافها وبكل مكوناتها وعلى ذلك فالنموذج النقدي الغربي تمظهر بوصفه النموذج الإنساني الشامل الذي يحتوي الظاهرة الإنسانية بكل مستوياتها، ولم يعد النقاد الغربيون يرون أي فوارق تفصل بين النموذج الغربي والنماذج الإنسانية الأخرى، وهي نظرة ضيقة واستعلائية، فقد أعلنت الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها «مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافي لا يمتثل أبدا لشروط الجغرافيا »[44] ومع كونها كذلك إلا أن بعض النقاد العرب جعلوها مرجعا مركزيا وإطارا نظريا لتصوراتهم النقدية وهو ما أسهم في تصور مساحة الخصوصية النقدية العربية مساحة منعدمة بالنسبة لهم.

3-المثاقفة النقدية وشروط وضوابط التفاعل مع الآخر:

إذا كان الآخر يشتمل على كل هذه المتصورات التي تحيل في جملتها على أن الآخر يتمظهر بوصفه نقيضا للذات وهو جحيم تعيشه الذات في متخيلها وواقعها وهو أيضا الضرورة التي لا بد منها حتى تعرف الذات طريقها للوجود . إذا كان الآخر متشكلا على هذا النحو فالسؤال الذي يلح بنفسه في هذا الموضع هو كيف يمكن أن تتحقق المثاقفة مع الآخر؟ وما هي شروطها؟ والإجابة على هذا السؤال لن تكون إجابة بسيطة بالنظر إلى طبيعة وماهية المثاقفة وبالنظر أيضا إلى جوهر مفهوم الآخر وقياسا إلى غموض العلاقة بين الطرفين فهي علاقة معقدة وشديدة التشابك والتركيب.

إن المثاقفة مع الآخر على الأساس الذي ذكرناه تفرض طابعا جدليا يقوم على التحفظ من قبل الأنا المتثاقفة في استقبال المفاهيم والمعارف الآخرية ؛ لأنها تمثل بنية مضادة ومناقضة للبنية المعرفية والثقافية عند الأنا على اعتبار المتصور البدئي للآخر إذ هو يجسد المناقض الثقافي والذهني والسلوكي ولذلك فإن المثاقفة ستكون عملية مزدوجة ترتكز على مبدأين أساسين فالمبدأ الأول هو استقبال المعارف والمفاهيم والمناهج المختلفة عن طريق نقلها من مصدرها الثقافي نقلا تراكميا وإجرائيا، والمبدأ الثاني هو محاولة عزل هذه المفاهيم عن سياقها الثقافي بسبيلين الأولى هي التأويل أي تأويل المفاهيم تأويلا منهجيا أو علميا أو نموذجيا، والثانية هي التأصيل أي البحث عن جذور وأصول لهذه المعارف في البيئة المستقبلة وهذا طبعا يتعلق بمستوى المعارف النسبية التي تؤول إلى ظرف بيئي وتاريخي وثقافي محدد، وهي تمثل المعارف الأساسية في عملية المثاقفة

وذلك لسببين فالسبب الأول هو أن هذه المعارف والمفاهيم تؤول إلى مرجعيات وخلفيات ثقافية تصور البيئة الثقافية النابعة منها، والسبب الثاني هو كون هذه المتصورات المعرفية الأداة الفعلية لتأويل وتجريد العلوم التجريبية وكمثال على ذلك تجريد مفهوم الثورة الكوبرنيكية من نهضة علمية تثبت أن الأرض مع مجموعة الكواكب الشمسية هي التي تتخذ الشمس مدارا لها وليس العكس إلى مفهوم تجريدي أساسه أن المدنية والعلمانية والإنسانية هي مظاهر التمركز بدل اللاهوت والميتافيزيقا والكهنوتية، وعلى ذلك فالمثاقفة مع الآخر تتطلب حسا ويقظة ذهنية عالية ودائمة لأن السقوط في شرك المرجعية يعني الوقوع في فخ الاستلاب الهوياتي فتصبح الهوية الثقافية والنقدية على وجه الخصوص معرضة للتدمير من الداخل وبطريقة هادئة، فالهوية عندئذ تكون نسخة متماثلة مع هوية الآخر، وبدل أن يكون دور المثاقفة النقدية تحديدا تطوير النظرية النقدية العربية وتحديثها فسيكون استنساخ التجربة النقدية الغربية وإحلالها محل النقد العربي الخالص كما وكيفا وعندئذ تفقد المثاقفة النقدية خاصية التفريق بين الأنا والآخر.

وتكون المطابقة بينهما جوهرا أساسا في عملية المثاقفة ، ومن أجل مجانبة هذا الخطر الحضاري والمنهجي لا بد عند التثاقف من مراعاة ثلاثة مسائل من الفوارق. فالمسألة الأولى هو اعتبار الفوارق النسبية بين الأنا والآخر(النقيض الغربي) من حيث البيئة المتثاقفة معها أو المنقول منها وهي البيئة الثقافية الغربية وهذه البيئة الثقافية تتميز على وجه العموم بأمور منها، أن سياقها الثقافي مختلف تماما عن السياق الثقافي العربي فالثقافة الغربية تعزل المرجعية الدينية في الواقع الحياتي والعلمي على وجه التحديد بينما « يمثل القرآن القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية الإسلامية، ذلك أن المصدر الذي تنبثق عنه الرؤية الدينية للوجود، وهو الخطاب المتعالي بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه اللغوي المخصوص، ويليه الحديث النبوي الذي يكتسب وجوده أهمية من حيث كونه مفصلا لذلك المجمل فالعلاقة بين القرآن والحديث علاقة حاشية وهما يصدران عن رؤية واحدة و يهدفان إلى تأسيس نظام فكري واحد»[45] ، وذلك لأن العلم في المتصور الغربي يناقض الدين ولا يمكن لحركتهما أن تكون حركة متوازية أو متوافقة فالتجربة الدينية في البيئة الغربية كانت تجربة مريرة من الحجر على العقول والتضييق على التفكير على مصادرة الحريات العامة وفرض نسق واحد على التفكير الغربي هو في الحقيقة نسق يمثل حالة من الهيمنة والقهر كما أنه نسق مناقض لأقل المسلمات العلمية والعقلية لأنه يعتمد بصفة مطلقة على الكتب المقدسة التي لا تفتأ تعارض الحقائق العلمية والعقلية اليقينية وتتضارب فيما بينها تضاربا يصل

إلى حد التناقض وهو ما جعل النخبة من المفكرين والعلماء في الغرب ينتفضون على هذه الهيمنة الكنسية وينطلقون من علمنة الظاهرة البحثية في شتى مستويات المعرفة ومن ذلك النقد الأدبي معتبرين أن فصل الظاهرة العلمية والعقلية عن الظاهرة الدينية هو المدخل الوحيد لمقاربة الظاهرة الإنسانية بوصفها موضوعا مستقلا في البحث والدراسة فـ «العلمانية الشاملة هي من يسير النموذج الحضاري الغربي باتجاهه»[46] .

بينما حاول المفكرون والنقاد العرب استحضار هذه التجربة استحضارا يكافئ بينها وبين التجربة العربية بوصفها في وجهة نظرهم مؤسسة تحتكر الحقيقة وتمارس إقصاء الرأي المخالف فذهب هؤلاء المفكرون إلى الاستدلال على آرائهم بشواهد من التاريخ العربي الإسلامي هي في الغالب أمثلة فردية ومحدودة لا تمثل الوجهة العامة للمؤسسة الدينية العربية فقد كان للتأويل الذي سبق وأن ذكرنا مدخله إلى عملية المثاقفة الأثر المركزي في محاولة المماثلة هذه وبذلك اصطنع المفكرون واقعا مشابها إن لم نقل مماثلا للواقع الغربي بغية الوصول إلى نتائج متطابقة وتمثل التجربة الغربية تمثلا كاملا عن طريق إفراغ الأنا ابتداء من مضمونه الثقافي وتسويتها بالآخر.

فانطلق البعض من مسلمة أن «الغرب مرآة تساعدنا على رؤية أنفسنا في السلم الحضاري وتحدد لنا على أية درجة نقف...وكيف سنتوجه وأية أدوات نستعمل لاستكمال مشروع المعاصرة»[47].

وهذا يستدعي إعادة نظر جادة في مشروع الثقافة وخاصة على مستوى النظرية النقدية من أجل الوقوف على حقيقة النموذجين العربي والغربي وقوفا يسمح بالتصور الأمثل لهذين النموذجين على الأسس الجوهرية التي يصدران عنها من جانب آخر فإن مراعاة السياق التاريخي للمعارف المستحضرة من البيئة الغربية أمر لا بد منه للفصل بين معرفة محدودة في التاريخ و الظرف الزمني ومعرفة ممتدة ولا يخفى أن كثيرا من النظريات والمناهج لا تعدو أن تكون متصلة بظرف تاريخي محدد بدليل التجاوزية التي يتميز بها الفكر الغربي ومحدودية كثير من المعارف في التاريخ هي مسألة ثابتة يقينيا لأن الناقد حينما يضع منهجا أو نظرية في تحليل نص أدبي لا يمكنه أن يتصور نصوصا أدبية خارجة عن أفقه المعرفي وثقافته التاريخية كما أنه لا يستطيع أن يختلق منهجا شموليا ينهض بتحليل جميع النصوص (محدودية المكان) بل ويمكن القول إنه لا يستطيع أن يتصور ذلك أو أن يستوعبه حيث « بدأ الالتفات إلى ما يسمى بمناهج النقد مع نهضة العلوم

الطبيعية في القرن التاسع عشر، وقد استطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال "تين" "Taine" و"برونيتير" "Brantiere" و"هنكان" "Hennequin" و"لانسون" "Lanson" وغيرهم ممن استعملوا خلال ذلك العصر مناهج نقدية ذات خصائص واتجاهات متعددة، فقد ازدادت الاهتمامات بمعالجة الظواهر الأدبية نظرا لما حدث فيها من تغيرات، نتيجة تغيرات اعترت المجتمع والبنية الثقافية من ذلك العصر، وقد كان من مظاهر هذا التغير تغير نظرة الباحثين والمفكرين إلى معالجة الظواهر الأدبية، فقد ظهرت الحاجة لديهم إلى الاستعانة بالمنهج الوضعي الذي ارتبط بظروف هذه المرحلة بشكل مباشر»[48].

وإذا كان البعض ممن يضعون المناهج والنظريات يحاولون جعلها قوالب ونماذج نهائية فلا يمكن للمتثاقف العربي أن يقبل بذلك لأن هذا الصنف من الباحثين ينطلق من موقع المتفوق والإنسان الكامل وهو استصغار وإلغاء مباشر للآخر أي الأنا العربي، كما أن العلوم النسبية لا يمكن أن تكون نموذجية لأن طابعها هو طابع تحاوري بالأساس، على صعيد آخر فإن النصوص الأدبية المتناولة تختلف من ثقافة إلى أخرى باختلاف الأصول اللغوية و الفكرية، بل وتختلف فيما بينها باختلاف مستويات مؤلفيها وظروفهم النفسية والاجتماعية وحالاتهم الذهنية ما يعني أن الحكم على نص أدبي معين لا ينبغي أن يكون مجردا عن كل هذه السياقات ويشهد لذلك المقولة النقدية الشهيرة التي ترى أن النص هو الذي يفرض منهجه و بذلك يمكن إجمال القول بأن على الناقد الأدبي الذي يمارس عملية المثاقفة أن يفرق بين ما هو نموذج وما هو نسبي متغير وبين ما هو معبر عن ثقافة الآخر وما هو معبر عن ثقافة الأنا، فالناقد الأدبي لا يستطيع أن يمارس عملية المثاقفة النقدية بعيدا عن إدراك مواقف الاختلاف و الاتفاق بين الأنا والآخر من حيث السياقات المختلفة.

فإمكانية تحقق المثاقفة مع الآخر ترجع أساسا إلى الوعي بماهية الأنا والآخر ؛ لأن المثاقفة شأن جدلي وليست استقبالا محضا بمعنى أن الناقد الأدبي ملزم بادراك طبيعة المرسل و المرسل إليه وإذا وقفنا على السياقات العامة للآخر من حيث الخلفية التاريخية والثقافية فلا بد علينا أن نستعرض السياقات الجوهرية التي أسهمت في تكوين الأنا ثقافيا وتاريخيا وواقعيا، وهو ما يمكن أن نسميه باستجلاء الفوارق النسبية بين الأنا والآخر من خلال مكونات الأنا التاريخية والثقافية التي تنعكس بصورة آلية على المكون النقدي باعتباره جزء من الماهية الكلية فقد «عرفت النهضة

الأوربية ظهور حركتين فكريتين تكمل إحداهما الأخرى هما النزعة الإنسانية ونشأة العلوم الطبيعية كبديلين لوجهة النظر اللاهوتية في فهم الإنسان والعالم، فثمة شيئان يميزان عصر النهضة مما سبقه من عصور: اكتشاف العالم و اكتشاف الإنسان».[49]

أما المسألة الثانية التي ينبغي مراعاتها في عملية المثاقفة النقدية فهي طبيعة البيئة والثقافة العربية (المستقبلة)، إذ البيئة العربية ذات طبيعة خاصة فمكوناتها الثقافية تختلف عن المكونات الثقافية الغربية وهو ما يعني أن المعرفة التي تتلبس بلباس بيئتها لا بد أن تمحص و تكيف حتى تنسجم مع المعطيات الثقافية للبيئة المستقبلة «إن أخطر ما واجهه نقاد الأدب في العصر الحديث في نظرتهم إلى الأدب العربي هو أنهم: تحركوا من داخل نظرية الأدب الأوربي ومفاهيمه ومقوماته»[50]

وهذا بالنظر إلى أن هذه المعارف المتمثلة في المناهج والنظريات والمفاهيم والمصطلحات ذات طبيعة مرنة مردها إلى الماهية النسبية التي تميز هاته المعارف وهذه القضية هي التي عدت محور تركيز النظريات القرائية ما بعد البنيوية ونظرية التلقي بحيث تؤكد هذه النظريات على أن الطبيعة العقلية والثقافية للبيئة المستقبلة تترك أثرها على المفاهيم المستقبلة بل يأخذ القارئ دور المؤلف والنص والمناهج السياقية والنصية فيعيد إنتاج المفاهيم الوافدة وقولبتها في قوالب تتسق مع المعطيات الثقافية المحلية إذ« لم يعد واردا في النظرية النقدية أن نسأل: من القارئ ولكن السؤال الذي صار ينشر نفسه في البحوث النظرية هو: ما القارئ وذلك منذ أن أصبحت نظرية القراءة هي الأكثر استحواذا على الأسئلة وعلى الاجتهادات والافتراضات، مما جعلنا نعيش في عصر القارئ كما استشعر "بارت"،إن لم يكن فعليا ففي الأقل على مستوى التنظيم و الأسئلة»[51].

وهذا الفعل الإنتاجي من القارئ يظهر في مستويين سكوني (آني) ومستوى تعاقبي (تاريخي) بمعنى أن القارئ (المتثاقف: الناقد العربي) يمارس العملية التثاقفية عبر فترات زمنية متعاقبة ليكون معرفة نقدية أساسها التراكمية والتأليف (التأليف والمزج بين المعارف المتوافدة) ويكون من جهة أخرى معرفة نقدية واقعية تتميز بصفتها التزامنية والجمع بين هذين النوعين من معرفة نقدية هو الذي ينتج إدراكا واعيا بطبيعة البيئة الثقافية المرسلة.

إن البيئة الثقافية العربية ليست معنية بكثير من القضايا والإشكالات الفلسفية المعاصرة كمثال على ذلك ما عرف في الدراسات الفلسفية بأزمة الخط الإنساني أو أزمة الإنسان المعاصر فهذه الأزمة هي أزمة غربية بامتياز لأن منظريها أقاموا أسسها على مسلمات ووقائع بعيدة عن البيئة العربية مثل أزمة القيمة بين الإطلاق والنسبية التي ارتبطت بسقوط السرديات الكبرى في العالم الغربي وكالمبادئ التي نادت بها الثورة الفرنسية والتي تحولت من سعي نحو المساواة والعدالة الاجتماعية إلى هيمنة عن طريق الاستعمار الأوربي الحديث الذي كانت علاقته بالشعوب المستعمرة، علاقة السيد بالعبد وأضحت المبادئ التي نادت بها الثورة الفرنسية على مستوى التطبيق مبادئ محلية لا مبادئ عالمية، وإن كانت المرجعية النظرية حاولت أن تعولم هذه القيم وتنمذجها أما قصة الفلسفات والنظريات ما بعد الحداثية فهي قصة غربية خالصة لم تكن للبيئة العربية أية يد فيها، فالوجودية والتجريب وغيرها من التوجهات التي أسقطت قيم التعقل والنظام والاتساق جاءت وليدة البيئة الغربية ومتصلة اتصالا مباشرا بنتائج الحرب العالمية الثانية التي أهدرت القيم الإنسانية وشككت في مصداقية هذه القيم الفوقية بعد أن أخفقت في المحافظة على الكرامة الإنسانية رغم نزوعها إلى الأنسنة وتوجيه عقلها وعاطفتها إلى التمركز حول ظاهرة الإنسان بوصفه محور الوجود ومدار الطبيعة والتاريخ وبناء على هذا فإن استنساخ التجارب النقدية الغربية من قبل النقاد العرب وإسقاطها على الظرف العربي الخاص يعتبر تجاوزا لطبيعة البيئة العربية وقفزا عليها، والذي يظهر أن السبب في ذلك ليس غياب هذه الحقيقة عن أذهان بعض النقاد العرب الذين يأخذون بهذا المأخذ ولكنه القياس المنطقي المغالط والصورة المتعالية للآخر الغربي المقصورة في أذهان هؤلاء النقاد مما يجعل النموذج الغربي نموذجا متكاملا ومتجاوزا بالنسبة لهم وهو ما سيجعل الدارسين لا يختلفون «في أن تخلف المجتمع والعلوم القريبة والبعيدة عندنا من العوائق المركزية التي تحد من عمل المشتغل بالنص الأدبي باللغة العربية، لكن كل ذلك ليس أبدا ذريعة لتبرير غياب النقد العربي»[52]، وهذا ما سيجعل المثاقفة النقدية مجانبة للحقيقة لأنها لا تنطلق من منطلقات صحيحة في تصور البيئة الثقافية والنقدية العربية.

إن كثيرا من النقاد العرب المعاصرين لا يستطيعون أن يفصلوا انطلاقا من هذه المسلمات بين مكونات النقد من رؤية فلسفية ورؤية معرفية ومنهج تطبيقي بحيث يمكنهم هذا التفكيك من إعادة تركيب بناء على ما يتناسب مع البيئة العربية، فإذا كانت البنيوية مثلا قد عزلت النص عن محيطه وسياقه الخارجي فهذا راجع أصلا إلى تصور للبنية قائم على أنها جملة من العناصر

المتلاحمة التي ترتبط في حركتها بمؤثر خارجي فـ « البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه، وأهم هذه الجذور في اعتقادي، هو فلسفة " كانط" فالبنائية – مثل فلسفة كانط– تبحث عن الأساس الشامل، اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية، بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانيا، أي أن هذا النسق قبلي (Apriori) بمعنى مشابه لما نجده عند "كانط"... ولقد ظهر لدى البنائيين– على اختلاف تخصصاتهم ميل واضح إلى فكرة النسق الشامل، ووضع أطر أو قوالب أساسية تندرج ضمن هذه الكثرة الموجودة في الواقع. بل إن هذه الأطر والقوالب لها عندهم طبيعة عقلية، حتى لو اتخذت مظاهرها أشد الصور حسية كذلك تدعو البنائية بدورها إلى نوع من الثورة الكبرنيكية مماثل لذلك الذي دعا إليه "كانط"، إذ تؤكد أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية، وتسعى إلى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل النفاذ إلى تركيبها الباطن، وهي بدورها تترفع إلى النظرة التجريبية وتؤكد أن تقدم المعرفة لا يتم عن طريق وقائع تجريبية يضاف بعضها إلى البعض، وإنما يتم عن طريق إعادة النظر في قوالب أو صور أو عمليات موجودة بالفعل، ولكنها تتخذ مظهرا جديدا في كل عصر... وأخيرا فإن البنائية تتشابه مع فلسفة "كانط" في نقطة أساسية هي أنها بدورها تستهدف أن تجعل من دراسة الإنسان موضوعا لعلم دقيق، وتحاول أن تهتدي إلى السر الذي جعل العلوم الأخرى تسير في طريق العلم الراسخ، لكي تطبقه على العلوم الإنسانة والاجتماعية، وإن كان التركيز عند "كانط" ينصب على العلوم الرياضية والطبيعية، على حين أنه كان في حالة البنائيين ينصب على علوم أخرى، أهمها علم اللغة»[53] ولكن الناقد العربي بإزاء هذه المقولة لم يطرح الكثير من التساؤلات عن السبب الحقيقي في عزل البنية عن محيطها الخارجي وفي اعتبارها نسقا مغلقا ألم يكن لهذا الطرح علاقة بتفسير اللاهوت والماورائي لحركة العناصر الطبيعية والإنسانية بعد ذلك ألم يكن لهذا الطرح علاقة بالفكر الفلسفي المناهض للتاريخ وإذا كان الأمر كذلك ففي أي مرحلة تاريخية شهد العقل العربي صراعا بين البنية والمؤثرات الخارجية، ألم يكن الدرس النقدي العربي القديم يبحث في قضايا بيانية تتصل باللفظ والمعنى ونظرية النظم ونظرية عمود الشعر فالذين قادوا التفكير النقدي القديم « طائفتان: طائفة النقاد اللغويين، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال "قدامه بن جعفر"، وكلا الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة»[54] ونحو ذلك بخلاف أن هذه القضايا كانت متعلقة بالمرجعية الثقافية العربية أساسا وعلى نحو مماثل نقرأ إشكالية التجريب التي

ارتبطت بالرواية وإن كان لها الحق أن تتجاوزها إلى الشعر وغيره من الأجناس الأدبية بل وتمتد من الأدب إلى النقد، فهذه الإشكالية أكمل مثال على ما سبق ذكره من مسألة تجريد واكتشافات العلوم التجريبية وإعطائها بعدا فلسفيا ولكن التجريد هذه المرة انتقل إلى الظاهرة الأدبية فجرد تداخل زمن السرد وسيطرة تيار اللاوعي والترميز اللغوي والشخصياتي وغير ذلك من مظاهر التجريب الروائي وأحالها إلى ظاهرة فلسفية تميز الإنسان المعاصر الذي فقد ثقته في المطلقات والثوابت والأشكال المنتهية واليقينيات وأخذ يبحث عن الحلول في الاحتمال والتجريب والمعاينة ولا شك أن التجريب على هذا النحو متصل بمأساة الحرب العالمية الثانية التي لم تترك مجالا للقيم والأنظمة والمفاهيم المطلقة ولكن الإشكال الأكبر في الحالة العربية يكمن في إسقاط ظاهرة الإنسان الغربي على الإنسان العربي ومماثلة التجربة الغربية بالتجربة العربية بعد حرب عام 1967م، والتي تعسف بعض النقاد في مطابقتها بمأساة الحرب العالمية الثانية، ومطابقة رد فعل الإنسان الغربي من الحرب العالمية الثانية بردة فعل الإنسان العربي من نكبة 1967م ومن هذه الأمثلة، يتبين أن المثاقفة النقدية إذا لم تكن منضبطة بضوابط القراءة السليمة للبيئتين المرسلة والمستقبلة فإنها ستمارس التعمية والإسقاط وستبقى دائرة في مدار الضبابية والوهم لأن نفس المقدمات تؤدي إلى نفس النتائج حتما وإن كانت المثاقفة النقدية ماضية على هذا الدرب فإن أرضيتها ستكون أرضية انتقائية بعيدة عن المنهجية العلمية التي تفسر الحقائق وتوطين المعارف والعلوم والمناهج المختلفة.

أما المسألة الثالثة التي يجدر بالناقد الأدبي استحضارها في عملية المثاقفة مع الآخر فهي التزام الضوابط المنهجية والعلمية في تلقي المعارف بشتى فروعها مع الآخر، وليست المنهجية العلمية تعني التقيد بالقواعد التنظيمية والإخراجية للبحث فيها وإن كانت هذه القواعد جزء أساسا في الرؤية المنهجية، ولكن المنهجية العلمية تعني أيضا الانضباط بالاستقامة والأمانة في نقل المعرفة ونبذ التحيز وتغليب الميول الإيديولوجية على موضوعية البحث والتحليل، وكون الدارسين المشتغلين بالمثاقفة النقدية وسواها من يجتهد في تحسين صورة اتجاهه أو منهجه اجتهادا يخرج به عن إطار الموضوعية والدقة في أحيان كثيرة « والحق أننا لو تأملنا نصوص دراسات بعض الباحثين ذوي الصيت والشهرة الواسعة في ثقافة الشرق العربي لوجدنا أن طرق معالجتهم لموضوعاتهم في أغلب الأحيان شبيهة جدا بطريقة الصحفيين من زاوية اللغة، ومن زاوية الخطوات المتخذة، فهم عاجزون عن التفكير بواسطة الروح العلمية (طرح سؤال البحث أو الدراسة، طرح فرض تفسيري له...الخ) والدليل على ذلك أنك إذا سألت أحد هؤلاء الكتاب أو الباحثين ما المنهج

الذي اتبعته في نص بحثك ودراستك الأخيرة أو قبل الأخيرة؟ لكان الجواب غير محدد، أو كان نمطا من اللغو الشكلي أو الشعارات الزائفة »[55]، ويمضي هذا الدارس في إبراز ما يؤمن به من علم أو منهج أو فكر بأمثل وجه وأكمل صورة، حتي يخيل للقارئ غير الخبير أن هذا العلم أو المنهج لا يعرف منفذا للخطأ والخلل ولا يجري عليه الصواب والنواقص، والدارس المتحيز في كل ذلك يطلب الأعذار والتبريرات والتأويلات المختلفة بما يتبناه من معرفة على طريقة دفاع الماركسيين عن الماركسية بأنها نظرية اجتماعية لم ير النور في الواقع حتى يحكم لها أو عليها، وهذه القداسة المضفاة على الاختيارات الإيديولوجية هي التي جعلت مفكرا مثل "هنتنغتون" يؤول النموذج الأمريكي بوصفه النموذج النهائي، وفي مجال النقد الأدبي يظهر التحيز الإيديولوجي باديا في اللغة التي يعرف بها كثيرا النقاد العرب المناهج التي يرونها الأجدر بتحليل النصوص الأدبية بدء بالمناهج السياقية التي صورها أصحابها بصورة الخشبة التي لا بد للنقد العربي أن يتعلق بها إذا هو أراد النجاة و المرور بأمان نحو نقد علمي يتقدم بالعرب بتجاوزهم الانطباعية التي تقوم على الملاحظات الفردية والأحكام العامة غير المطلقة والمساجلات التي لا تخرج عن نطاق البيان العربي والمرجعية الثقافية الواحدية ويبدلهم بذلك نقدا يستقي مادته البحثية من علوم إنسانية مجاورة كعلم النفس وعلم الاجتماع، وهكذا نبذ بعض من هؤلاء النقاد كل ما أنجز من نقد عربي قبل طريقتهم وراء ظهورهم وبات كل نقد أسلافهم تراثا نائما في الكتب القديمة واللغة القديمة والفكر القديم فقد بات « من الضروري أن ينفتح العرب على أساليب النقد الحديث أي الأوروبي، ليغيروا أنماط تفكيرهم وأدواتهم»[56]، بينما حاول بعض أشياعهم أن يجدد موطأ قدم لتقدمهم العلمي في تراثنا النقدي كنوع من التوفيق الذي تحول لدى بعض منهم إلى تلفيق بعدما خطفهم بريق الإسقاطية وأخذ بلبهم، وليس بعيدا عن المناهج السياقية وردت على النقد العربي البنيوية لتفصل النص عن محيطه، ولم يتوان النقاد البنيويون العرب في السير على خطى سابقيهم فرسموا البنية مركز العملية النقدية كلها وأي تصور خارج عن البنية فهو مجازفة نقدية لا غير والسر في ذلك ما «أضفته البنيوية على كلمة بنية»[57]، ولم يكن الكثير من البنيويين العرب يعلمون أن مصير البنيوية في أوطانهم لن يكون بأفضل من مصيرها في وطنها الأصلي (الغرب) وأن هذا النسق المكتمل المغلق سينفجر من داخله ويثور عليه أربابه أنفسهم، ولعل نقادا من أمثال "عبد الله الغذامي" و"عبد الملك مرتاض" كانوا الأقرب لصورة الممارسة النقدية في الغرب لأنهم لم يحتضنوا منهجا واحدا من البداية إلى النهاية على أنه المنهج الوحيد الصالح لكل زمان ومكان، وإن كان الحديث عن تمثل الروح

النقدية الغربية من حيث المرجعية الفلسفية والإيديولوجية يجرنا إلى القول بنية التمثل حتى لا نقول بالتماهي مع الطبيعة النقدية الغربية وعندما جاءت المناهج والنظريات ما بعد البنيوية طفق أصحابها يبشرون بعصر القارئ ويخوضون حربا ضروسا على النماذج النصية باعتبارها سجنا أو وهما أو شللا في حركة النقد الأدبي على وجه العموم، وعلى كل فثم رأي يرى بأن كل ما جاء من الغرب فهو مقبول مطلقا لأن الغرب هو النموذج العلمي والموضوعي الأسمى ولأن تفكيره تفكير علمي وحضاري، ولأن ثقافته هي التي تشكل حاضر الثقافات العالمية المعاصرة في مجال العلوم التقنية والتجريبية التي مست حتى مجال العلوم الإنسانية من فلسفة وآداب وأنثروبولوجيا وغيرها «ومما لا شك فيه أن التنوير الغربي لم يبدع أفكار التقدم في الفراغ، إذ ارتبط ظهور هذه الأفكار ونموها بعوامل موضوعية، مثلتها على أرض الواقع التحولات العلمية والصناعية الكبرى فكان التنوير آنذاك يمثل هذا التفاعل العظيم بين إبداع الأفكار الثورية في الفيزياء والفلك والرياضيات، وطرح المناهج والأنساق المعرفية الجديدة في الفلسفة، وتغير نظرة المجتمع كلية إلى ذاته وإلى العالم الذي يعيش فيه، ومما سبق نستنتج أن لحركة التنوير أثرا كبيرا في بلورة وتطوير أفكار مركزية في تشكيل الحداثة: كفكرة الذاتية،العقل، الحرية، الإدارة العامة والتسامح...الخ»[58].

وفي المقابل ثم اتجاه آخر يرى بأن الغرب مصدر لكل الشرور وأن أي اقتباس من ثقافته خلا المعارف التكنولوجية التي لا وجود للايدولوجيا فيها هو إقصاء للوجود الثقافي واستلاب للهوية وعلى الباحث المنهجي (المتثاقف) في مجال النقد الأدبي على الخصوص أن يتوسط بين هذين المنزعين ويلتزم المنهجية العلمية الصحيحة التي لا تقدس نموذجا ولا تدنسه ولكنها تستقبل وتستدعي ما يتناسب من معرفة مع ثقافتها وتترك ما لا يتفق مع مرجعياتها الثقافية مما ليس مطلقا وإنما هو نسبي يتلبس بلباس الثقافة والعصر والتاريخ و الباحث. وعلى ذلك فلا يمكن القول «إن هناك أصولا يضعها الأوروبيون لتخضع لها الآداب في العالم كله؟، وإذا قالوا هم ذلك فهل نقبل نحن ذلك والأدب العربي عريق الجذور وسابق لهذه الآداب كلها في النشأة والتكوين »[59].

هوامش المحاضرة:

1. عبد الرزاق الدواي: (في الخطاب عن المثاقفة و الهوية)، أيس، العدد 02 السداسي الأول 2007م ، المكتبة الوطنية الجزائرية الجزائر، ص13.
2. بوهرور حبيب: عتبات القول، دراسات في النقد و نظرية الأدب، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان،1430هـ/ 2009م ص12.
3. عبد الرزاق الدواي: (في الخطاب عن المثاقفة و الهوية)، مرجع سابق، ص13.
4. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428 هـ/ 2007م، ص231.
5. عبد الرزاق الدواي: (في الخطاب عن المثاقفة و الهوية)، مرجع سابق ، ص13.
6. المرجع نفسه، ص13.
7. عز الدين المناصرة: المثاقفة و النقد المقارن، منظور إشكالي،ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس للنشر و التوزيع بيروت،1996م، ص73.
8. حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1991م، ص36.
9. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص08.
10. محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص156.
11. المرجع نفسه، ص157.
12. المرجع نفسه، ص157.
13. عبد الرزاق الدواي: (في الخطاب عن المثاقفة و الهوية)، مرجع سابق ، ص13.
14. عز الدين المناصرة: المثاقفة و النقد المقارن،مرجع سابق، ص ص73- 74.
15. المرجع نفسه، ص75.
16. سعد البازعي: الاختلاف الثقافي و ثقافة الإخلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008م، ص151.
17. محمد عابد الجابري: العولمة وأزمة الليبرالية الجديدة، الكتاب الثاني، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت 2009م، ص166.
18. المرجع نفسه، ص ص 202- 203.
19. سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص45.
20. المرجع نفسه، ص 45.

21.سعد البازعي: الاختلاف الثقافي و ثقافة الاختلاف، مرجع سابق، ص13.

22.المرجع نفسه، ص15.

23.عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، 1999، ص ص 7- 8.

24.عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط5 ، 2006 م، ص99.

25.محمد بن عبد الكريم الجزائري:لغة كل أمة روح ثقافتها، دار الشهاب للطباعة و النشر، باتنة، 1989م، ص08.

26.عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، 2001م، ص25.

27.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، 1998م، ص38.

28.عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مرجع سابق، ص325.

29.سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر و التوزيع و التجهيزات العلمية، القاهرة، 2004م ص13.

30.عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996م، ص6.

31.من النقاد العرب الذين تكونوا في مراكز علمية غربية: طه حسين، محمد مندور، سلامة موسى.

32.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص26.

33.أنور الجندي: خصائص الأدب العربي، في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص 55.

34.سعد البازعي: استقبال الآخر، مرجع سابق، ص14.

35.سعد البازعي: الاختلاف الثقافي و ثقافة الاختلاف، مرجع سابق، ص78.

36.محمود أمين العالم: مفاهيم و قضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989م، ص140.

37.حول هذين المفهومين ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص82 وما بعدها.

38.سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة و النقد، دار الآداب، بيروت،1995، ص17.

39.أنور الجندي: خصائص الأدب العربي، في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ص77- 78.

40. **ممن عالجوا هذه الإشكالية سيد البحراوي في كتابه: إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات القاهرة،1993م.**

41. **ومن الدراسات التي قاربت هذه الإشكالية دراسة الباحث: يوسف و غليسي" إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.**

42. **ممن تناول هذا الإشكالية بالبحث: شكري عياد ، المذاهب النقدية الحديثة عند العرب و الغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993م.**

43. **عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية و المرجعيات المستعارة، مرجع سابق، ص54.**

44. **المرجع نفسه، ص16.**

45. **عبدالله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص91.**

46. **سعد البازعي: استقبال الآخر، مرجع سابق، ص53.**

47. **فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، بيروت، دار الجيل، 1985م، ص22.**

48. **سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية و التطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1428هـ/2007م، ص11.**

49. **فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1427هـ/ 2006م، ص27.**

50. **أنور الجندي: خصائص الأدب العربي، في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص55.**

51. **عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999م، ص147.**

52. **سعيد يقطين و فيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، 2003م، ص164.**

53. **فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، الكويت،1980م، ص08.**

54. **محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار المعرفة الجامعية، 1998م، ص 247.**

55. **سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص23.**

56. **ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص357.**

57. **عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي ، عواد علي: معرفة الآخر، مرجع سابق، ص40.**

58. **فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، مرجع سابق، ص 36.**

59. **أنور الجندي: خصائص الأدب العربي، في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص18.**

مصادر ومراجع المحاضرة المعتمدة:

1. **عبد الرزاق الدواي: (في الخطاب عن المثاقفة و الهوية)، أيس، العدد 02 السداسي الأول 2007 ، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر.**
2. **بوهرور حبيب: عتبات القول، دراسات في النقد و نظرية الأدب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، 2009 .**
3. **حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.**
4. **عز الدين المناصرة: المثاقفة و النقد المقارن، منظور إشكالي،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت،1996.**
5. **حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1991.**
6. **محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.**
7. **محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000.**
8. **سعد البازعي: الاختلاف الثقافي و ثقافة الإخلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.**
9. **محمد عابد الجابري: العولمة وأزمة الليبرالية الجديدة، الكتاب الثاني، سلسلة فكر ونقد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت 2009.**
10. **سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004.**
11. **عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، 1999.**
12. **عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط5، 2006.**
13. **محمد بن عبد الكريم الجزائري :لغة كل أمة روح ثقافتها، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة الجزائر، 1989.**
14. **عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب الكويت، 2001.**
15. **عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب الكويت، 1998.**

16. سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر و التوزيع و التجهيزات العلمية، القاهرة، 2004.
17. عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.
18. أنور الجندي: خصائص الأدب العربي، في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
19. محمود أمين العالم: مفاهيم و قضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989.
20. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
21. سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، 1995 .
22. ممن عالجوا هذه الإشكالية سيد البحراوي في كتابه: إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات القاهرة،1993.
23. يوسف و غليسي" إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
24. شكري عياد ، المذاهب النقدية الحديثة عند العرب و الغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993.
25. عبدالله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.
26. فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، بيروت، دار الجيل، 1985.
27. سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية و التطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007.
28. فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.
29. عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
30. سعيد يقطين وفيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، 2003.
31. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، الكويت،1980.
32. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار المعرفة الجامعية، 1998.

المحاضرة (02)

الاتجاه النقدي الشكلاني:

لقد أحدثت الدراسات النقدية الحداثية بداية مع الشكلانيين الروس ثورة كبيرة في مجال البحث السردي والحكائي، لـ "نزوعها إلى التعامل مع النصوص تعاملا قريبا من العلم والموضوعية"[1] ونقلها للقراءة النقدية من وضع الانطباع والكلام الإنشائي إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا، وهذا ما حاولت البنيوية والسيميائية تحقيقه بعد ذلك، لأن "السيميائيات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى"[2]، حيث كان هدفها السعي إلى تشييد لغة علمية منسجمة أكثر، من أجل الوصول إلى أنماط اشتغال العمل الأدبي، من خلال تطبيق مبدأ المحايثة أثناء تجربة القراءة والتحليل، حيث يقول رولان بارت "إن النص ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات"[3]، وذلك يكون بمفصلة المضمون الشامل بصرف النظر عن الاعتبارات الخارجة عن النص، حيث تقتصر "السيميائية على وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص أو التمفصلات المشكلة للعالم الدلالي المصغر"[4]، من خلال خلق التفرد وخلق الخصوصية في تحليل النصوص الأدبية، بتطبيقها للمنهج العلمي على هذه النصوص.

وهذا المبدأ الذي يرتكز على داخل النص يرجع في الأساس إلى الدراسات اللسانية واللغوية والداعي لمبدأ الاستقلالية الذي دعا إليه اللساني السويسري فرديناند دي سوسير، وبهذا "وجد التحليل الأدبي المعاصر فيما حمله إليه علم اللغة منطلقا نحو بناء أساليب جديدة في دراسة النصوص وسند في كسر الرتابة التي سادت الدراسات الأدبية زمنا"[5]، ومنه فالتحليل الداخلي المحايث ابتدأ مع دي سوسير ليتطور بصورة جدية مع الشكلانيين الروس، لتتوسع وتتطور أكثر هذه الدراسات مع الجهود التي قام بها البنائيون والمهتمون بحقل السيمياء خاصة ج . غريماس، الذي قدَّم في كتابه علم الدلالة البنيوية سنة 1966 تطويرا لنظرية الشكلاني فلاديمير بروب.

والفرق بين نظرية ف. بروب وما جاء به غريماس هو أن هدف الأول كان دراسة نوع معين من القص والذي هو الحكاية الخرافية، في حين هدف غريماس إلى الوصول إلى القواعد الكلية للقص عموما، وذلك بتطبيقه التحليل الدلالي لبنيه الجملة على هذه القواعد، و "ما قام به غريماس من

تطوير لنظرية بروب إنما يسير في اتجاه التنميط الفونيمي"[6]، بقيامه باستبدال مجالات الحدث السبعة عند بروب بثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة تضم كل الأدوار (الذوات) الأساسية لحبكة القصة واكتشاف مدى أمكانية اجتماعها معا، وما يختلف فيه غريماس عن الشكلاني ف. بروب "أنه ينظر للقصة على أنها بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تنصاع إلا للتحليل المناسب"[7]، بالبحث عن نحو للرواية، يرتكز بدوره على عدد محدود من المبادئ والتي تتولد عنها الأقاصيص، كما أدى احتفاء بروب بالوظيفة وجعلها محور النص الرئيسي إلى "إهمال الشخصيات التي تقوم بهذه الوظائف وتؤديها وتسمها بمسماها"[8]، لأن الشخصية في نظره لا أهمية لها، والمهم هو ما تقدمه من وظائف.

وتصور ف. بروب هذا لم يدم طويلا رغم ما أحدثه من تغيير في الدراسات السردية، لما قدم من مقترحات ساهمت في تعميق التحليل السردي، كون تصوره أحدث قطيعة مع التصور النقدي التقليدي والذي ظل سائدا قبل ذلك عشرات السنين، ليؤسس بذلك تصورا جديدا أعتبر نقطة الانطلاق لباقي النقاد الذين جاءوا من بعده أمثال غريماس، لنصل إلى أن "دراسة الحكاية الخرافية فتحت طريقا منهجيا جديدا"[9]، وتعد أعمال كل من الانثروبولوجي كلود ليفي شتراوس والشكلاني ف. بروب، والتي استفاد منهما غريماس كثيرا المنبع نفسه للسيميائية الفرنسية التي لا تزال تغتني من صلتهما والتي أدت لنشوء "تصورات جديدة عن الأبنية السردية وتقنياتها التحليلية"[10].

وقد قام غريماس بإسقاط ما جاء به بروب على الأدب المكتوب، بعدما كان حكرا على الأدب الشفوي، ليصل إلى أدبية الخطاب في النصوص عامة، وكانت تلك أول خطوة تجريبية لإثراء آليات تحليل الخطاب السردي، من خلال استعانته بما قدمه بروب في مجال الحكاية الخرافية، وهذا يفسر مدى مصداقية البحث عند غريماس، لأنه "سعى إلى إحداث قطيعة مع الممارسة النقدية التقليدية وإعطاء الأولوية في التعامل مع النصوص إلى التفكير العلمي"[11]، وبالرغم من التغييرات التي أقامها على أنموذج بروب الوظيفي، إلا أنه يعترف بقيمته ويرى أن هذا الأخير قد ترك تراثا منهجيا من الممكن الاستفادة منه لتطويره حتى يصبح منهجا عاما، فهو قد استثمر "بعض ميراث الشكلية الروسية في القصة والرواية خاصة كتاب بروب الشهير مورفولوجيا الحكاية الشعبية"[12].

كما لا يعد نقد غريماس انتقاصا لبروب، بل بالعكس هو تطوير لنظرية رآها ناقصة أو بمعنى آخر تفتقر إلى الدقة، لما تشتمله من هفوات خاصة ما تعلق بالوظائف التي تظهر وكأنها مكررة،

لأنه يعد "أول من شكلن القصة واعتبرها مجرد وظائف تظهر وتختفي بحسب خصوصية النص"[13]، وغريماس يعترف بقيمته ويرى أنه قد ترك تراثا منهجيا من الممكن الاستفادة منه لتطويره حتى يصبح منهجا عاما وعلى هذا الأساس اجتهد في استئصال موطن الغموض في أنموذج بروب الوظائفي، بقيامه ببعض التصحيحات اللازمة، ليصل في الأخير إلى اختزال وظائفه من إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل، لأن هدفه كان "الوصول إلى القواعد الكلية للقص عموما، عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة على هذه القواعد"[14]، لأنه كان يفكر في العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر في خصائص الوحدات ذاتها.

ومنه سوف نتعرض وبجانب من التفصيل إلى المنهج الشكلاني الروسي وانجازاته، من خلال تناولنا للتحفيز وأعمال الشكلاني توماشفسكي، لنصل بعد ذلك إلى إسهامات مدرسة باريس السيميائية في السرد ممثلة في رائدها ج. غريماس.

1- مدرسة الشكلانيين الروس (التحفيز أنموذجا):

لقد أدى دافع البحث بالشكلاني توماشفسكي Tomachevski إلى "الاهتمام بالحصول على وحدات بسيطة وغير قابلة للتقسيم"[15]، فتوصل بذلك إلى أن "كل جملة تملك حافزها الخاص"[16]، وهذا معناه أنها "أصغر جسيمات المادة الموضوعاتية"[17]، وبهذا طور الشكلانيون الروس مفهوم الحافز في تنظيراتهم وتطبيقاتهم للحكاية، وعرفوه على "أنه التفسير...اللاأدبي Extra-literary لبناء الحبكة"[18]، فالرواية تسرد في تسلسل زمني، وتكون بذلك مجرد حافز لأنها تأخذ أحداثها وتعيد توظيفها، وهذه الحوافز تؤدي إلى تغيير الوضع في القصة كوفاة البطل أو حلول الليل مثلا عنده، لأنها كلها حوافز بالنسبة لتوماشفسكي وتعد "عنصر من عناصر الأثر الأدبي قابل للعزل دون النظر إلى وظيفته في النص"[19].

لهذا اهتم الشكلانيون الروس بهذا المفهوم لارتباطه بمجال الرواية ارتباطا وثيقا، وسنقف هنا عند مفهومي التحفيز عند كل من شلوفسكي وتوماشفسكي للتحفيز، باعتبارهما من أكثر الشكلانيين الروس اهتماما بهذا المصطلح، فالتحفيز عند شلوفسكي هو "اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء / المتدرج / التوازي / التأطير / التعداد...)، ويقودنا إلى الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته: المتن

الحكائي / اختبار الدوافع / الشخصيات / الأفكار"[20]، أي أن التحفيز هنا مقترن بالمتن الحكائي من جهة وبالنسق الحكائي من جهة أخرى، لأنه يرى أسبقية المبنى الحكائي والبناء على المادة، إذ يفرق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي من خلال التحفيز، أي قد يكون هذا الحافز نفسيا كرواية ما تعالج قصة حب مثلا، أو كوجود عراقيل تعترض حب شخصين، ليكون "التحفيز في هذه الحالة تحفيزا سيكولوجيا يدور حول تصوير مشاعر الحب لشخصية تجاه الأخرى"[21]، كأن تقوم الاستعارة أو الكناية بدور الحافز، لأنهما يعدان "تطوير لصياغة لسانية في النص الروائي"[22] .

كما أن الشخصيات الروائية حسب تودوروف عندما تقوم بوظائف ما، وعندما تنشئ علاقات فيما بينها فذلك يقوم بناء على حوافز تدفعها لفعل ما تفعل، لأن "العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية تبدو متعددة"[23]، ولذا فمن الصعوبة فصل دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها عن الحوافز.

أما بالنسبة للشكلاني الروسي توماشفسكي فـ "نظام الحوافز الذي يرتبط ارتباطا قويا بشخصية معينة يسمى مميزات Caractéristique تلك الشخصية"[24]، ويفهم من المميزات الحوافز التي تحدد نفسية الشخصية ومزاجها، فدعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط في التمييز مثلا، وقد قام "بدراسة أصغر وحدة تركيبية بالرغم من أنه يسميها حافزا ويجعلها متطابقة مع الجملة"[25]، ليخرج لنا بتصنيف جديد للمحمولات تبعا للحدث الموضوعي الذي تصفه، من خلال تمييزه بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، فالأولى خاضعة للترتيب الزمني ومبدأ السببية، في حين لا تخضع الثانية للترتيب الزمني ومبدأ السببية.

فالرواية والقصة والملحمة تعتبر غرضا Thème، وكل غرض حسبه يتألف من وحدات غرضية كبرى، هذه الوحدات الغرضية الكبرى بدورها تتألف من وحدات غرضية صغرى غير قابلة للتجزئة لأنها هي "الجمل التي يتألف منها الحكي"[26]، ويشكل الغرض وحدة ما حسب توماشفسكي، فمن خلال "السيرورة الفنية تتمازج الجمل المفردة فيما بينها حسب معانيها، محققة بذلك بناء محددا تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أوغرض مشترك"[27]، لأن الغرض مؤلف من عناصر غرضية صغيرة وضعت في نظام معين وتحققها يكون حسب نمطين اثنين:

- **النمط الأول: المبنى الحكائي Fable** : حيث قد تصاغ الحكاية وفق ترتيب زمني خاضع لمبدأ السببية، وهذا النوع يجسد "سردا عاديا للحدث[28]، لأن مسألة الترتيب بالنسبة للزمن مهمة جدا، وأي زمن لا يخلو من ماض ومضارع ومستقبل، ويعد الحاضر فاصلا بينهما فهو إذن "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية"[29]، أي أنه متعلق بالقصة كما حدثت، وهذه الأعمال ذات مبنى "تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا Cronologie" [30]، وتكون مجموع الأحداث فيها متصلة فيما بينها .

-**النمط الثاني: المتن الحكائي Sujet** :وتمثل أعمال لا مبنى لها لأنها "تعرض دون اعتبار زمني، أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية"[31]، فهو القصة ذاتها بالطريقة التي تعرض على المستوى الفنين حيث يعمد السارد إلى التقديم والتأخير دون التقيد بالتسلسل الزمني، فهو "يمثل صياغة فنية تامة"[32]، لأنها خاصة بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، و "الذي يتألف من نفس الأحداث، و يراعي نظام ظهورها في الأثر الأدبي"[33].

فالغرض عند توماشفسكي إذن يتألف من وحدات غير قابلة للتفكك، وصولا إلى جملة غرضية يسميها الحوافز، لأن مفهومه عنده "مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي"[34]، فكل جملة تتضمن في العمق حافزها الخاص بها، ليظهر بذلك المتن الحكائي لمجموعة من الحوافز المتتابعة زمنيا عكس المبنى الحكائي والذي يظهر كمجموعة من الحوافز ذاتها، لكنها مرتبطة حسب التتابع الذي يفرضه العمل الأدبي.

2- أنواع الحوافز: هناك نوعان من الحوافز المتعارضة، حيث يرى توماشفسكي أن بعض هذه الحوافز أساسية لدرجة أنها "إذا سقطت من الحكي تختل القصة"[35]، في حين نجد بعضها الآخر غير ضروري للمتن الحكائي، حتى إن "سقط أحدهم فإن القصة تبقى محتفظة بانسجامها"[36]، الأولى يسميها الحوافز المشتركة، ويرى أنها أساسية فقط بالنسبة للمتن الحكائي أما الثانية فيسميها الحوافز الحرة ويرى أنها أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي.

أ_ الحوافز المشتركة:Les motifs associes: لا يمكن الاستغناء عن الحوافز المشتركة كون حذفها "يمس رابط السببية الذي يوحد الحدث"[37]، حيث لا يمكن أن توجد دون أن يكون الرابط السببي قد أتلف، فهو "الحافز الذي تتطلبه الحكاية أو القصة"[38]، وتكمن أهمية هذه

الحوافز بالنسبة للمتن الحكائي، لأنه "لا يمكن حذفها دون أن تتأثر الروابط السببية التي تنظم الأحداث"[39].

ب_ الحوافز الحرة:Les motifs libres: وهي تلك الحوافز التي "يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث"[40]، لأنها تقوم بالدور المهيمن في تحديد بناء العمل الأدبي من خلال المبنى الحكائي، ونستطيع إبعادها دون أن نحرف التتابع الكرونولوجي والسببي للأحداث كأن تكون منسية مثلا، ومع ذلك لا يتأثر تتابع السرد لأن "تجاهلها [يمكن أن يتم] دون أن يتحطم مع ذلك تتابع الحكي"[41]، فهو إذن حافز غير أساسي من وجهة نظر الحكاية أو القصة أو الرواية، وأهميتها تكمن فقط في كونها "المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة"[42] بالنسبة للمبنى الحكائي فقط.

كما يقسم توماشفسكي الحوافز وفق الفعل الموضوعي لقسمين:

ج_ الحوافز الديناميكية: هي عنده تلك الحوافز "التي تغير وضعية ما"[43]، كدخول شخصية ما جديدة مجرى الحكي، كونها تؤدي إلى تعقيد أحداث الرواية وإشكالها، أو العكس كموت شخصية ما قد تؤدي إلى تغيير روابط الحدث، فهي حوافز تعمل على تغيير وضعية ما في العمل الأدبي، لأنها بالنسبة للمتن الحكائي تعد حوافز مركزية ومحركة ومسؤولة "عن تغيير الأوضاع في الحكي"[44].

د _ الحوافز القارة: وهي حوافز لا تغير الأوضاع في الحكي، بل وظيفتها تقتصر على التمهيد لتغيير الوضعية كحافز سحب السكين بالنسبة لحافز الاعتداء والقتل مثلا، ومنه فجميع الحوافز الحرة هي حوافز قارة، لكن العكس غير صحيح كحافز السكين عندما يَدخل مجال القارئ البصري فهو حافز قار ويعد في نفس الوقت حافز مشترك، لأنه ضروري لإتمام عملية القتل مثلا وبالنسبة للمبنى الحكائي تعد الحوافز القارة حوافز أساسية، كالوصف مثلا يدخل في خانة الحوافز القارة كوصف المكان والطبيعة ووصف الشخصيات.

3- التحفيز:La motivation:

يرى الشكلاني توماشفسكي أن إدراج أي حافز جديد أساسي في صلب القصة، يجب أن يكون مرتبطا بشرط القبول بالنسبة للإطار العام للقصة، فالتهيؤ المعتمد من طرف الكاتب هنا

لإظهار حافز جديد يسمى التحفيز، فهو "نظام الأنساق الذي يبرر إدراج حوافز معينة، أو إدراج مجموعاتها"[45]، وبهذا صنفت التحفيزات وفق طبيعتها أو خاصيتها في العمل الأدبي كالآتي:

أ- **التحفيز التأليفي:Compositionnelle**: ومعناه أن كل حافز لا يَرِدُ في القصة بشكل اعتباطي، لأن دوره يكمن في "اقتصاد وصلاحية الحوافز"[46]، فالمؤثثات les accessoires وأفعال الشخصيات تستعمل من طرف المتن الحكائي، والحوافز التي تصفها هي الحوافز المستقلة، كونها تمثل "الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ"[47]، وتعد أولى مراحل التحفيز التأليفي كوجود المسدس مثلا، لأنه ضروري لإتمام عملية القتل.

ويلزم أن يكون التحفيز التأليفي منسجما وديناميكي مع المتن الحكائي، كانسجام ضوء القمر مع مشهد الحب مثلا وانسجام الظلمة مع مشهد الموت، ويسمي توماشفسكي هذه الحالة "الطبيعة المنسجمة"[48]، لأنها تكون في شكل أنساق وصف وفعل، ولها "وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة"[49]، وهناك كذلك حافز الطبيعة اللامنسجمة، ويسميه توماشفسكي "حافز الطبيعة اللامبالية"[50]، كمرافقة مشهد الموت مثلا سماع أغنية رومنسية، والحالة الثالثة تسمى التحفيز المزيف كأن يترك الكاتب القارئ يفترض حلا مزيفا، ويكون الحل غير ما خطر بباله.

ب- **التحفيز الواقعي:Realiste**: فهو يُعنَى بحافز الوهم الواقعي، حيث يوهم الكاتب المتلقي أن أحداث الرواية حقيقية في الواقع المعيش، ومنه "فكل حافز من هذا النمط يدرج في شكل حافز محتمل الوقوع"[51]، بالنسبة للوضعية المعنية، وهذا اعتقاد من القراء بحقيقة المحكي لأن "الوهم الواقعي يكتسي شكل مطلب احتمال"[52]، فهناك من القراء من يمكن أن يحمل على الاقتناع بأن الشخصيات الروائية موجودة في الواقع، وهذا اعتقاد منهم بحقيقة المحكين ف "الشعور بالاحتمال ... أمر بالغ القوة لدى القارئ الساذج"[53]، لأنه رغم علم القارئ بالخاصية الإبداعية للعمل الروائي مثلا، إلا أنه يطالب بنوع من التطابق مع الواقع، ويدخل في تشكيل هذا النوع من التحفيز التشكيلات الأسطورية والشعبية والخرافية والتاريخية ... لكي "تظهر في وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي لهذه الخرافات أو الأساطير"[54]، لأن إدراج مادة غير أدبية في عمل أدبي ما كالأغراض التي لها دلالة واقعية خارج التصميم الفني، ويفهم هذا أكثر من زاوية التحفيز الواقعي في العمل الأدبي، فهو مرتبط بوجوب "توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع"[55] .

فهناك أشياء من الخيال توهم بما هو واقعي، وهذا النوع من التحفيز يتغذى إما من الثقة الساذجة للقارئ، أو من متطلب الوهم، ومنه فالنقاد الحداثيون يرون أن "التحفيز الواقعي والتفصيلات غير الجوهرية ما هما إلا تقليدان منحا المسرودات معقولية"[56].

ج- التحفيز الجمالي:Esthétique: إن إدخال أي حافز إلى العمل الأدبي لا يكون ولا يتحقق إلا بتراضي بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي، لأن "كل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبي"[57]، فاقتران التحفيز الجمالي بالأنماط الواقعية الواردة في النص الروائي، يتم تبريره جماليا حتى وإن لم يتم تبريرها واقعيا، و"كل حافز واقعي يجب أن يبرر من وجهة جمالية"[58]، وشرط إدراج المادة الواقعية في النص الروائي التلاحم معه وليس التنافر لأن إدراج أي حافز واقعي يجب أن يكون بكيفية خاصة في بناء العمل الأدبي، ويجب أن يكون مبررا من وجهة جمالية، و"جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي"[59].

وبهذا أصبح التحفيز موضوعا بالغ الأهمية في عدد كبير من النظريات الأدبية.

4 تحفيز الشخصية:

تعد الشخصية الحكائية "نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز"[60]، لأن هناك نظام من الحوافز يرتبط بشخصية ما يسمى المميزات، كوصف الشخصية مثلا، حيث "يعد وصف الشخصية نسقا للتعرف عليها"[61]، كالشخصية المُقَنَعَة التي تكون قناعا لقيم دلالية معينة وهذه المميزات هي "الحوافز التي تحدد نفسية الشخصية ومزاجها"[62]، لأن الشخصية التي تتلقى الصيغة الانفعالية الأشد قوة وظهورا تسمى البطل، وبالنسبة لتوماشفسكي ليس ضروري لصياغة المتن الحكائي، كونه نظام من الحوافز و"الحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وعن ملامحه المميزة"[63]، لتقوم الشخصية بدور خيط مرشد يسمح بالاسترشاد بين ركام من الحوافز وبدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة، لتكون "العلاقة الانفعالية بالبطل ناتجة عن البناء الجمالي للعمل الأدبي"[64].

ومنه نقول أن دراسة الحوافز عند الشكلانيين الروس تعد البداية الفعلية لدراسة بنية الحكي بشكل عام، ليأتي بعد ذلك الشكلاني الروسي ف. بروب بأنموذجه الوظيفي، ليرى "أن داخل

كل جملة يمكن لكل كلمة أن تطابق حافزا مختلفا"[65]، ثم قيام الناقد الفرنسي ج.غريماس .J Greimas بإعادة هذا التعارض وتعميق دراساتهم السابقة، للوصول "بالتحليل إلى حد الوحدات المعنوية Sème، أي إلى الأصناف الدلالية، حيث يشكل الوصل بمعنى الكلمة"[66] ورأى بذلك ضرورة إدخال وتقييم وتصنيف المحمولات، مسلمين بذلك بأصناف جديدة تحقق التقابل القار والحركي، تبعا لاشتمالها على المعنم الحركي، لأن "السيميمات المحمولة قادرة على توفير معلومات سواء منها على الحالة [الصفة] أو على الإجراءات [الفعل] التي تخص الفاعلين"[67]، ليطبق بهذا مفهوم المحمول السردي على الوحدات المعجمية لجملة ما.

هوامش المحاضرة:

1-بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 2001، ص 07 .

2-سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2005، ط2، ص10.

3-رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص20.

4-جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص230.

5-أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص121.

6-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عضفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص98.

7-إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1998، ص24.

8-سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص10.

9-حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص20.

10- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992، ص288.

11- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص2.

12- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ص101.

13- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000، ص4.

14- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص97.

15- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائرز، ص25.

16- المرجع نفسه، ص25.

17- المرجع نفسه، ص25.

18- ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص110.

19- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003، ص176.

20- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص48.

21- المرجع نفسه، ص48.

22- المرجع نفسه، ص49.

23- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999، ص52.

24- المرجع نفسه، ص55.

25- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، مرجع سبق ذكره، ص26.

26- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص21.

27- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982، ص180.

28- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سبق ذكره، ص176.

29- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص21.

30- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص179.

31- المرجع نفسه، ص179.

32- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص176.

33- عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996، ط2، ص14.

34- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص180.

35- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص21.

36- المرجع نفسه، ص22.

37- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص50.

38- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص33.

39- عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، مرجع سبق ذكره، ص14.

40- المرجع نفسه، ص14.

41- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص50.

42- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص22.

43- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص51.

44- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص22.

45- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص193.

46- المرجع نفسه، ص193.

47- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص51.

48- المرجع نفسه، ص52.

49- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص22.

50- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص52.

51- المرجع نفسه، ص52.

52- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص196.

53- المرجع نفسه، ص96.

54- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص53.

55- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص23.

56- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت،1998، ص85.

57- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص201.

58- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص53.

59- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص23.

60- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص204.

61- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص53.

62- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص204.

63- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996، ص55.

64- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص207.

65- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، مرجع سبق ذكره، ص25.

66- المرجع نفسه، ص25.

67- المرجع نفسه، ص26.

مصادر ومراجع المحاضرة:

1-بشير الوسلاتي: مقاربات في الرواية والأقصوصة، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 2001.

2- سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2005، ط2.

3- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994.

4- جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

5- أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

6- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عضفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

7- إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1998.

8- سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

9- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

10- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992.

11- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

12- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر.

13- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000.

14- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر.

15- ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.

16- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2003.

17- مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.

18- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999، ص52.

19- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982.

20- عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996، ط2.

21- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت،1998.

22- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996.

الدراسة التطبيقية :

تحفيز الأنماط التشكيلية للشخصية الحكائية:

دراسة تطبيقية شكلانية في روايتي راس المحنة والرماد الذي غسل الماء للروائي عز الدين جلاوجي

يعنى بتحفيز الأنماط التشكيلية للشخصية تلك الأنماط التي تساهم بشكل كبير في تشكيل مُقوِّمات النص الروائي، بداية من المرسل مرورا بالفاعل والموضوع والمساعد وصولا عند المرسل إليه، إذ تُعدُّ هذه المقوِّمات بالنسبة للشخصية الروائية بمثابة الحوافز التي يقوم عليها تشكيل النص الروائي من حيث الأفعال والأحداث التي تقوم بها هذه الشخصيات، وستُعنى دراستنا هنا بالمرسل والفاعل والموضوع والمساعد والمرسل إليه، محاولين تطبيق بعضا من هذه الحوافز المرتبطة بالشخصية على روايتي راس المحنة والرماد الذي غسل الماء.

1-المرسل:

يُشكل المرسل في الدراسات الشكلانية ركيزة أساسية في السياق الحكائي من خلال الرسالة التي يقوم بتوصيلها، فهو إذن مرسل محوري مرتبط أساسا بالشخصيات الأساسية في الرواية، كما نجد كذلك المرسل الفرعي ويتمثل هذا المرسل في بعض الشخصيات الفرعية التي تكون على وفاق تم مع المرسل المركزي، التي تعمل على توصيل رسائل داعمة لرسالته أو العكس.

1-1-المرسل المركزي:

في رواية راس المحنة نجد هذا النمط من المرسل ممثلا أساسا في الراوي بصفة عامة الذي يستخدم بدوره عدة شخصيات أساسية لتمرير فكرته ومنهم (صالح الرصاصة)، كونه شخصية إشكالية ظلَّت من أول الرواية إلى آخرها ملازمة للأحداث والتصورات في السياق الروائي، لأنها تحمِلُ بين طياتها رسالة نبيلة تريد توصيلها من أجل التغيير نحو الأفضل، ومن أجل غد أفضل يقول متحديا " إذا نَطَقتُ ماذا سأخسر؟ يطردونني من العمل...منصبي يضعونه قلادة في رقابهم "[1]، ليكشف واقع الزيف عن طريق تصادم

المفاهيم والغايات للكشف عن التناقضات وينشب الصراع بينه وبين معارضيه كمدير المشفى ورئيس البلدية (أمحمد أملمد) ويبقى متمسكا بموقفه ورسالته إلى آخر الرواية.

ونجد كذلك شخصية كل من (ذياب) و(الجازية) و(منير) المثقفة والتي تسعى جاهدة إلى التغيير نحو الأفضل رغم التهميش المسلط عليهم، فـ(ذياب) اختار مهنة الصحافة حتى يستطيع قدر الإمكان مساعدة الناس وكشف الحقائق وتعريتها، فرسالته واضحة رغم ما يتعرض له من تهديدات بالتصفية والقتل، تقول (الجازية) واصفة حاله عند زيارتها لها في العاصمة "... منذ تعرض (ذياب) لعملية اغتيال وهو يعيش مختبئا ولم استطع حتى أن أقابله والعاصمة صبية مصلوبة على جدار الرهبة"[2]، ليعيش بسببها حياة الخوف والحذر، ورغم ذلك لم يغير مبادئه بل زاده الترهيب والتهديد إصرارا لكشف الحقائق، يقول (صالح الرصاصة) مزهوا "وأعادتني (الجازية) إلى الواقع وهي تفتح أمامي جريدة الشروق اليومي وقد توسطها موضوع يعلوه عنوان بخط كبير ...

-(أمحمد أملمد) يتحايل على الضرائب ...

-رشاوي بالملايين ...

-شبكة مخدرات مغاربية.

وقد ذَيَّل الموضوع باسم كاتبه

م. ذياب

صِحتُ فيها فرحا:

-إنه (ذياب) ... ها هو أخيرا يضرب ضربته ... انتهى (أمحمد أملمد) إلى الأبد"[3].

لتتسم رسالة المرسل المركزي الممثل هنا في شخصية الصحفي (ذياب) بالشفافية والموضوعية في نقل وكشف الحقيقة ونبذ التدليس، وذلك لما تحمله من مسؤولية أوكلت له في كشف الحقائق وتعريتها حتى يأخذ كل حقَّه.

كما نجد شخصية (الجازية) رمز الأنوثة والصفاء تمثل مرسلا مركزيا يحمل رسالة أثقلت كاهله فهي خطيبة (ذياب) ومبادئها من مبادئه تتميز بالتمرد وعدم الخضوع وتعدُّ أمل حارة الحفرة في إنقاذهم، يقول الراوي مبرزا قيمتها "ها قد عادت (الجازية) ...

ها قد عُدت ... عُدنا ...

حين تعود الجازية كل شيء يعود ...

يعود الإشراق للقمر ...

تعود الأوراق للشجر ... "[4].

وهناك كذلك شخصية (منير) الذي يمثل صورة مهمشة للمثقف الذي لا يملك باليد حيلة للتغيير فهو كثير الاستفهام والتساؤل ظلَّ طوال الرواية متمسكا بمبادئه وقيمه الراسخة فيه، غير أنه لم يتمكن من ترجمتها على أرض الواقع، فهو انعكاس لأزمة المثقف في واقع يفضل أصحاب الأرجل على أصحاب العقول، لتتكالب عليه المشاكل ويقف الكل ضدَّه، يقول ضابط الشرطة مبررا "... الأمر فوق أيدينا يا سي (منير) ... أعداؤك أكبر مني ومنك وأحمد الله أننا أوصلنا الأمور عند هذا الحد ... إن الأشجار التي تموت واقفة قد تنحني ليس خضوعا للعاصفة ولكن تحايلا عليها "[5]، لتكون ثقافته وتكوينه العلمي نقمة عليه وشهادته العلمية عبئ ثقيل عليه عطل عليه كافة مشاريعه حتى زواجه الذي أُجِّل أكثر من مرة إلى وقت لاحق وهو ما أغضب خطيبته نورة كثيرا، حيث تقول مناجية نفسها " لم أكن موافقة تماما الموافقة على الذي كان يفعله (منير) ... كنت أتمنى أن يعتني بهموم أسرته الصغيرة فحسب ... الهموم الأكبر منه لا شأن له بها ... وإلى متى نتزوج ومتى ننجب أطفالا نعيش معهم ما تبقى من حياتنا ...؟"[6]، ولسان حال نورة هنا يقول ماذا فعل (منير) بثقافته؟ وماذا جنت عليه؟.

ومنه فوجود هذه الشخصيات الأساسية في رواية راس المحنة يمثل تحفيزا جوهريا لكل الأفعال الواردة فيها.

أما فيما يخص رواية الرماد الذي غسل الماء نجد هذا النمط من الشخصيات ممثلا أساسا في الراوي كذلك الذي استخدم بدوره عدَّة شخصيات لكي يمرر رسالته التي أراد تبليغها وإسماعها ومن هذه الشخصيات نجد شخصية (عزيزة الجنرال) فهي امرأة من حديد لها نفوذ في كل مكان تتميز بالجرأة والقوة والسلطة لمواقفها وتصرفاتها من أول الرواية لآخرها، وتشكل حضورا قويا لتحمل رسالة مفادها حب التطلع إلى السلطة وكيفية تحقيق المال ولو على حساب الآخرين بإدِّعائها فعل الخير، حيث تقول "أنا خيِّرة كل الناس يعرفون عليَّ ذلك وأنا مستعدة أن أنفق كل مالي من أجل الخير"[7]، لأن ممارستها للخير ما هو إلاَّ غطاء وتمويه لمصالح ذاتية تنوي تحقيقها بغرض زيادة ثراءها لا غير، حيث يقول الراوي واصفا ردَّة فعل (سالم بوطويل) وهو ينتقد زوجته (عزيزة الجنرال) "وامتلأ (سالم)

حنقا حتى فاض خارجا من جسده ... وهَمَّ أن يقول لها كلاما سيئا ثم لزم الصمت ... ما فائدة أن يوجه كلاما سيئا لمخلوق سيء رديء لا ذوق ولا أحاسيس"[8]، وبشهادة حتى خادمها الذي يشتغل في مزرعتها الذي يقرُّ بخبث (عزيزة الجنرال) وتآمرها مفندا بذلك رسالتها السامية التي تريد توصيلها للناس، حيث يقول الراوي "... لم يتحرك سليمان من مكانه بل بقي جامدا كتمثال بارد وراحت عيناه تتابعان رجال الشرطة في كل حركاتهم وسكناتهم، بينما راح ذهنه يرتاد شكوكا أخرى ويستقرَّ فرحا على (عزيزة) التي ظل يتمنى لها كل شر وهي التي تفننت كالحية في لعق عرقه ودمه وشبابه"[9]، ولتصبح بشهادة الجميع على عكس ما تصرح به للناس كونها تدعي أنها صاحبة منفعة وخير والحقيقة تثبت عكس ذلك تماما.

1-2-المرسل الفرعي:

يحقق هذا النوع تكاملا للمرسل المركزي من خلال سعيه في أداء رسالته التي يريد تبليغها أو العكس كأن تكون مضادة للمرسل المركزي، لتعمل على توصيل رسالة مخالفة له وفي رواية راس المحنة نجد هذا النوع ممثلا في العديد من الشخصيات منها شخصية (الربيع) و(السعيد)، (منير)، (عبلة الحلوة)، (إبراهيم جحا)، (نانَّا علجية)، (الأم عرجونة) (عبد الرحيم) (أم منير)، (العجوز عكَّة)، (عزَيِّز)، (أمحمد أملمد)، (مدير المشفى)، ومن هذه الشخصيات ما تتوافق رسالته مع رسالة المرسل المركزي الممثل هنا في (صالح الرصاصة) وابنته (الجازية) وخطيبها (ذياب) و(منير) المثقف المهمش، ومنها ما تخالف رسالتهم كونه توجد لكل شخصية من هاته الشخصيات سواء منها الفرعية أو المركزية رسالة تريد توصيلها، رغم "وجود تعارض بين الذات والواقع بين الماضي والحاضر"[10]، وتحفيز المرسل بنوعيه المركزي والفرعي يُعدُّ تحفيزا للرسالة أو الموضوع المراد توصيله.

والمرسل الفرعي الذي يتوافق مع رسالة المرسل المركزي في رواية راس المحنة نجده ممثّلاً في العديد من الشخصيات منها شخصية (الربيع) و(السعيد) اللذان يمثلان بالنسبة لـ(صالح الرصاصة) الماضي النقي لأنهما صديقاه منذ الشباب وأخواه في الميدان أيام الثورة ورسالته من رسالتهما حيث يقول "زارني أخويَّ في الثورة ... لا أحد يمكنه أن يتصور كم فرحت ... فتحت لهما قلبي ..."[11]، وهذا المشهد ينم عن محبة (صالح)

لصديقيه ورغبة صديقيه الخير له إذن فرسالتهما هنا تتوافق تماما مع رسالة (صالح الرصاصة) المرسل المركزي.

كذلك نجد شخصيات أخرى تعد الركيزة الأولى للمرسل المركزي، ومن هذه الشخصيات نجد شخصية (عرجونة بنت اعمر) زوجة (صالح الرصاصة) والنسخة طبق الأصل عن أمه، فهي التي وقفت معه في السراء والضراء وصبرت لأجله، يقول (صالح) مبينا قيمتها بالنسبة إليه "جاءتني أم الأولاد بنت اعمر ... لم تبق إلاَّ هي تزيل عني الهم ... جلست قربي ... سكتت مليا ... تمنيت أن تسكت أبدا ..."[12]، كيف لا وهي التي اختارها له والده (سالم العلواني) وأمره بالرجوع إليها وقت الشِّدة، حيث يقول لها مُخاطبا "... أنت تعرفي أنني احبك ... أنت التي عشت معي العمر حُلوه ومُرِّه ..."[13]، لتكون بذلك زوجته عرجونة بنت اعمر سنده الذي يرتكز عليه والصدر الرءوم الذي يعود إليه لأن فكره من فكره ورأيه من رأيها.

ونجد كذلك تأثُّر المرسل المركزي (صالح الرصاصة) بـ شخصية (نانَّا علجية) تأثرا كبيرا وحنينه لها ولأيامها الحلوة لمَا لها من وزن ثقيل عنده، حيث يقول وكله حاجة إليها "آه (أُمَّا علجية) ...

أين أنت الآن ...؟ أين يمكنني أن ألقاك ...؟ كيف أغرس رأسي في صدرك الدفيء لتمسحي عليه بيديك الحانيتين ...؟"[14]، فهي عنده تعدُّ بذرة صالحة أنتجت جيلا صالحا لصدقها وطيبتها يقول وكله شوق وحنين لها "ما أحلاها كلمة لم أسمعها صادقة إلاَّ من فم (نانَّا علجية) ...

نانَّا التي تربطني بها وشائج الإخلاص والوفاء"[15].

وبالنسبة للمرسل الفرعي هنا كشخصية (عرجونة بنت اعمر) و شخصية (نانَّا علجيّة) نلاحظ أن لهما التأثير الأكبر في حياة وتصرفات المرسل المركزي هنا (صالح الرصاصة) لرجوعه الدائم لهما وقت الضيق والشدَّة.

كذلك نجد تشكيلة أخرى منوعة من الشخصيات الفرعية التي تعمل جاهدة على مساعدة المرسل المركزي في توصيل رسالته في رواية راس المحنة كـ(الجازية)، (منير)، (ذياب) ...

كما توجد عدة شخصيات لا تتوافق رسالة المرسل المركزي مع رسائلهم، ومن هذه الشخصيات نجد شخصية مدير المشفى الذي سعى جاهدا لتقويض رسالة (صالح الرصاصة) ومنع وصولها إلى أي جهة كانت، لأنها على طرفي نقيض، يقول (صالح الرصاصة) واصفا مشهد كره مدير المشفى له "استدعاني المدير ... دخلت ... قعدت ... زمجر في وجهي:

- من سمح لك بالقعود؟ قف ...
- هزتني الدهشة ... ما هذه العداوة ضدي ...؟ "[16].

كذلك نجد وقوف رئيس البلدية (أمحمد أملمد) ضده محاولا قدر الإمكان إذلاله والانتقام منه لأسباب شخصية، حيث يقول متوعدا (صالح الرصاصة) "وجدت نفسي أسوق السيارة باتجاه ضاحية المدينة حيث يسكن الشيخ (صالح) عندي معه حساب طويل تجب تصفيته ... لن أنسى أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة"[17]، ليقف بذلك معارضا لرسالة المرسل المركزي محاولا إفشالها.

وهناك شخصية العجوز عكّة التي تمثل قمة الجشع وتميل دائما لمن يدفع أكثر، تمتهن السحر وتقف إلى جانب (أمحمد أملمد) وتعتمد على الشعوذة في تسيير أعمالها، حيث يقول (أمحمد أملمد) عنها "... خرجت العجوز عكّة وتدحرجت في تثاقل ... فتحت النافذة ... مدَّت يدها تصافحني ... دسست في يدها مبلغ مئة دينار ...

–أين وصلت ...

–كل شيء جاهز ... لقد أحضرت الكلب منذ أيام ... أنا أنتظر عودتها من العاصمة اطمئن سأجعل منها كلبتك الأمينة.

–إن فعلت سأكسوك ذهبا ... سأجعل منك أسطورة أيتها الساحرة الشمطاء"[18].

ونجد كذلك شخصة (عزيِّز) ربيب العجوز (عكّة)، شخصية طيبة إلاَّ أن الظروف القاهرة رمت بها في مستنقع القذارة ليسخِّره (أمحمد أملمد) لخدمة أغراضه الخبيثة واعدا إياه بالمال حيث يقول لـ(منير) مُعترفا "هذا الدكان هو لـ(لحاج أمحمد) ... وما أنا إلاَّ أحد خدمه، وهو لم يقمه ها هنا إلاَّ لاصطياد من يشاء من الغيد الكواعب ... وكان اللعين قد وعدني أن يتنازل لي عن المحل إن أنا اصطدت له الحلوة ... وفعلا نفذت له بغباء ما يريد، ثم لم أحصل على شيء .."[19] فهو إذن شخصية فرعية طوَّعها (أمحمد أملمد)

لجانبه وخدمة لرسالته التي مفادها إذلال سكان حارة الحفرة وعلى رأسهم (صالح الرصاصة) والوقوف ضد رسالته.

أما في رواية الرماد الذي غسل الماء نجد هذا النوع من المرسل ممثلا في العديد من الشخصيات منها الشخصيات التي تعمل على توصيل رسالة المرسل المركزي ومنها الشخصيات التي تعمل على مخالفتها، ومنها شخصية (كريم السامعي) وأبوه (خليفة السامعي) وأخته (بدرة) كذلك نجد ضابط الشرطة (سعدون) و(فواز بوطويل) ووالده (سالم) و(نورة) زوجة (كريم السامعي) و(سليمان) الخادم في مزرعة (عزيزة الجنرال) و(مختار الدابة) رئيس البلدية و(الجنرال) و(العطرة المرنيني) و(كوثر المرنيني) و(فاتح اليحياوي) و(الطبيب فيصل) و(نصير الجان) نائب المير ...

والمرسل الفرعي الذي يتوافق مع رسالة المرسل المركزي الراوي الممثل هنا في شخصية (عزيزة الجنرال) نجده يتمثل في العديد من الشخصيات منها شخصية الطبيب (فيصل) الذي يعمل في مشفى المدينة، حيث له علاقات وطيدة مع عائلة (عزيزة الجنرال) لتتخذه هذه الأخيرة كأداة سُخِّرت لخدمة مصالحها ومصالح العائلة، يقول الراوي واصفا موقف الطبيب إزاء (عزيزة) "... ولاحظ (فيصل الطبيب) ما في عينيها من سحر واهتمام صعب التخلص منه ... وأدركت (عزيزة) ذلك فراحت تُربِّتُ على كتفي (فيصل) وهي تقول بنبرة متكسرة فيها من حرقة الغيرة:

–أرجو أن تزورنا قريبا وسنسعد بالجلوس معك ... اهتم بـ(فواز) ..."[20]، وحافز التعاون هنا يتمثل في التزوير، لقيام الطبيب (فيصل) بفبركة شهادة طبية تثبت مُكوث (فواز) ليلة الحادثة في المشفى ابتداء من الساعة الرابع والحقيقة أنه خرج من الملهى على الساعة التاسعة ليلا ليُكشف أمره في الأخير ويُزجُّ به في السجن بتهمة التزوير واستعمال المزوِّر، يقول له الضابط (سعدون) معاتبا " وحين لمح الاضطراب على ملامح الطبيب وفي حركة يديه قال:

–الطب مهنة إنسانية نبيلة راقية لا تَعدِلهُا إلاَّ مهنة التعليم ...

لقد سلمت لـ(فواز بوطويل) شهادة تثبت أنه دخل المصحة ابتداء من الرابعة وأكَّدت ذلك في كل سجلات المصحة، وثبت لدينا أن (فواز بوطويل) قضى مساء ذلك اليوم في ملهى الحمراء ..."[21].

وهنا نلاحظ وقوف الطبيب (فيصل) مع رسالة المرسل المركزي (عزيزة الجنرال) ومساعدتها إلى النهاية مقتنعا بفكرها ومواقفها.

كما نجد شخصية (الجنرال) مالك ملهى الحمراء، يملك السلطة والمال وله نفوذ غير محدود وهو دائما في خدمة (عزيزة الجنرال) ومصالحها، يقول الراوي مبينا سلطته " دام عُرس (الجنرال) الذي أقامه لابنه بالتبني أسابيع صارت فيه عين الرماد قبلة للشخصيات من السياسيين وذوي النفوذ ..."[22]، فهذا المشهد يدل على قوته ونفوذه السلطوي والمادي والتي سخرها لخدمته وخدمة (عزيزة الجنرال) ورسالتها، للجوئها إليه كل مرة تقع فيه في مشكل، يقول الراوي " وفي المساء تغير كل شيء لقد أطلق سراح (فواز) معزَّزا مكرما ... وأدرك (سعدون) أن يد (عزيزة) أطول مما توقع وأن القانون فعلا تحت بعض الناس، قيل إن (عزيزة) قد ذهبت إلى (الجنرال) طلبا للمساعدة ..."[23].

إضافة لشخصيتي (كوثر) و(العطرة المرنيني) اللتان عملتا جاهدتين على كسب رضى المرسل المركزي (عزيزة الجنرال) بكل ما أوتينا من حيلة، فنجد محاولة تقرب العمة (كوثر المرنيني) من (عزيزة الجنرال) حتى تحظى منها ببعض الاهتمام والمساعدة لأن غرضها هنا مادي لا غير، تقول العمة (كوثر) مقترحة المساعدة على (العطرة المرنيني) "يجب أن تتَّصلي به شخصيا ... هذا رقم هاتفه تحصلت عليه بطريقتي الخاصة ... وأنا سأتحرك باتجاه أمه لأنني علمت أنها مفتاح الأمر كله"[24]، ورغم تعاونهما مع شخصية (عزيزة) إلاّ أن نتيجة تعاونهما هذا كان الفشل، يقول (سمير المرنيني) مُعيبا عليهما مساندة (عزيزة الجنرال) "(عزيزة) شخصية كبيرة ما بقيت تنظر لأمثالك ... أنتن مجرد وسائل لا غير ..."[25].

أما في ما يخص الشخصيات الفرعية التي تعمل جاهدة على إعاقة رسالة المرسل المركزي (عزيزة الجنرال) فكثيرة هنا ونجد منها:

شخصية (سالم بوطويل) زوجها والذي يعمل جاهدا على رفض رسالتها بسبب تعارض مقاصدهم وغاياتهم، فهو شخصية طيبة في حين هي شخصية خبيثة، يقول الراوي مبرزا موقفه منها "... أراد أن يلعنها بملء قيه ... أراد أن ينشب أصابعه في أوداجها حتى تموت كما تموت الدجاجة ..."[26]، إذن فرسالة المرسل الفرعي الممثل هنا في شخصية (سالم العلواني) تتعارض كلية مع رسالة الشخصية المركزية (عزيزة الجنرال).

إضافة إلى شخصيات أخرى جاءت رسائلها مخالفة تماما لما جاءت به (عزيزة الجنرال) ومنها شخصية (فاتح اليحياوي) المثقف الثائر ضدها وشخصية ضابط الشرطة (سعدون) وشخصية (سليمان) العامل لديها في مزرعتها ...

2-الفاعل:

يُعدُّ الفاعل نمطا آخر من تحفيز الأنماط التشكيلية في النص الروائي، ويتمثل الفاعل في رواية راس المحنة في شخصية (صالح الرصاصة) البطل، حيث تتغير فعاليته من موقف لآخر ففي أول الرواية عندما كان لا يزال يقيم في قريته كان يملك الفعل ويستطيع الرفض أو القبول ونستطيع أن نطلق على هذه المرحلة مرحلة الفعل الإرادي وهي مرحلة كان باستطاعة (صالح الرصاصة) فيها أن يرفض انتقاله إلى المدينة، بعد أن أُقترح الموضوع عليه من طرف صديقيه (الربيع) و(السعيد)، ولكنه تحت وقع إغراء صديقيه له ومشاورة زوجته قرَّر الانتقال إلى المدينة يقول "كانا يُقلِّبان فيَّ بصريهما وفيهما إلحاح بقبول الفكرة ... ورغم كوني كنت أخاف المدينة ... كنت أدرك أنهما ما أرادا لي إلاَّ الخير ... وأردت أن أقول لا للمدينة ... فقلت نعم ... قلتها خافتة باهتة"[27]، وبدخوله المدينة وبالضبط بيته الجديد دخل (صالح الرصاصة) مرحلة أخرى غير التي يحيا فيها في القرية، مرحلة الخوف والتي ستتحول به فيما بعد إلى مرحلة الفعل اللاإرادي حيث يقول واصفا حاله "لم أعلق ... كنت أُجيل الطرف في كل أركانه ... في كل شبر فيه ... وكانت فرائصي ترتجف ... كأن جدرانه ملأى بالعيون المفترسة ... لم أفرح ... نعم لم أفرح ... أحسسته قبرا ... مجرد قبر بارد لا غير"[28]، ليظل في معظم أحداث الرواية فاقدا لراحته وهدوءه بسبب رحيله من القرية إلى المدينة تلبية لرغبة صديقيه (الربيع) و(السعيد) وزوجته (عرجونة بنت اعمر) و "موقف البطل سيكون موقف السلبية والانهيار واليأس والسخط على الواقع وعلى السلطة"[29]، ولا يملك الفاعل هنا في هذه المرحلة غير الرغبة في الخروج من هذا المكان ففقد سيطر عليه الاستسلام والانهزامية في معظم الأحداث التي مرت عليه داخل المدينة حيث يقول "أتركاني أرجوكما ... إذا كنتما تحباننني فاتركاني لحالي ... أنا خوَّاف ... أخاف المدينة ... المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني ... تبدلني ... تغيرني ... تبلعني ... المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني ... خذوا كل شيء ... المال ... الجاه ... السلطان ... الفيلات ودعوني لحالي ... دعوني لحالي"[30]، ليقرر الهرب من المدينة

مُرغما لا حل آخر لديه وهذه المرحلة تسمى مرحلة الفعل الجزئي كون الفاعل هنا لا يملك فيها غير الخروج من المدينة وفي أسرع وقت، يقول "جريت ... جريت ... كأنني في ريعان الشباب ... أحسست أنني خرجت من المدينة ... خرجت من السجن ... من زنزانة سلطان طاغية"[31]، فخروجه من حصار هذا المكان الممثل في المدينة معناه حصوله على الفعل الإرادي لعجزه الكبير عن الفعل في واقع يحيط به الحصار من كل صوب.

ويتمثل تحفيز الفاعل في رواية الرماد الذي غسل الماء في شخصية (عزيزة الجنرال)، حيث بدأت كشخصية ذات فعالية في الواقع الاجتماعي لسلطتها ومالها أَخضعتِ الجميع لها كونها شخصية محورية وذات وزن، يقول الراوي عنها "إذا أردت قضاء مآربك فعليك بـ(عزيزة الجنرال) ... هكذا يردد الجميع ... كلما ضقت الدنيا بأحدهم هرع إليها وهي تعرف الجميع، تمُدُّ خيوطها السحرية فإذا بالحقّ باطل والباطل حق، وقد سمَّاها الناس الجنرال لقُوَّتها"[32]، غير أن سلطتها هذه سُخِّرت لخدمة أغراضها وأغراض أمثالها لا غير، فهي إذن شخصية محورية انتهازية لا شيء يقف في وجهها والآخر يعتبر عندها مجرد تابع لها، يقول (سمير) مبينا انتهازيتها "(عزيزة) شخصية كبيرة ما بقيت تنظر لأمثالك ... أنتن مجرد وسائل لا غير ..."[33] ورغم فعاليتها في الحدث تبقى دائما نموذجا سلبيا في حياة سكان مدينة عين الرماد، لبقائها وحدها المتابعة لتغير الأحداث في الرواية من أولها لآخرها بداية بمقتل (عزُّوز) مرورا بوفاة (سليمة المرنيني) أم (سمير) وصولا عند سجن (كريم السامعي) بتهمة ارتكابه جريمة قتل (عزُّوز) وانفصال (بدرة) عن (فواز) بعد تطليقها بأمر منها لتظلّ رغم هذا التغير في الأحداث محافظة على سلوكها وقراراتها السلبية التي تخدمها هي وحدها دون غيرها إلى آخر الرواية، ليُكشف ملعوبها وتفرَّ نحو المجهول.

3-الموضوع (الرسالة):

من خلال تحليلنا السابق لروايتي راس المحنة والرماد الذي غسل الماء وصلنا إلى نتيجة مفادها وجود رسالتين سيطرتا على الحكي فيهما:

الأولى تخص رواية راس المحنة وتتمثل في رسالة المرسل المركزي (الراوي) والذي أوكل المهمة هنا لعدة شخصيات منها شخصية (صالح الرصاصة) وابنته (الجازية) وجاره (منير) المثقف و(ذياب) الصحفي، فكل هاته الشخصيات تحمل بين طياتها رسالة وتشارك شخصية البطل (صالح الرصاصة) في رسالته التي نادى بها، والممثلة في محاولة

الانعتاق من الحصار والقهر والضياع الذي يحيط به وعائلته وكامل سكان حارة الحفرة في الواقع المعاش، فقد ظلّ طوال أحداث الرواية يتطلع للخروج من المدينة والتي تمثل عنده مصدر حصار وضغط بعد فشل محاولاته في التغيير لتلقيه الصَدَّ من مدير المشفى والإعاقة من طرف رئيس البلدية (أمحمد أملمد)، لأنهما يمثلان السلطة الإدارية والسياسية القهرية النافذة، لتبقى رغبة الجميع في الخروج والثورة مجرد فكرة.

ونستطيع القول بأن الرسالة الجوهرية التي أراد المرسل المركزي توصيلها عن طريق شخصيات الرواية الرئيسية كشخصية (صالح الرصاصة) وابنته (الجازية) وخطيبها (ذياب) و(منير) المثقف والفرعية كشخصية أُمًّا (عرجونة) و(نَانًّا علجية) و(الربيع) و(السعيد) و(الضابط كريم) ... محاولة لإبراز قيم الحق ولحرية التي ضاعت في واقع لا يملك الإنسان فيه حق النطق والتكلم أو الخروج من حصار دخل فيه رغما عنه، الرسالة الجوهرية هنا تمثلت في محاولة تخليص الإنسانية المعذبة من حصارها ومآسيها، لتظل مجرد أفكار وأحلام تراود (صالح الرصاصة) بعد عجزه في تحقيقها، ليختار بذلك حله الأخير وهو الهروب كونه يمثل أضعف الإيمان، حيث يقول مستسلما "والحل؟ الهروب الهروب ... كل شيء يصرخ في أذني ... أهرب يا (صالح) ... يا (صالح) المغبون ... يا (صالح) المجنون ... أهرب بنفسك ... أنت ضعيف ... هؤلاء شياطين أنت لا تقدر على مواجهة هذا الجنس ... يا (صالح) أهرب ... أهرب يا (صالح) ... هؤلاء فَسَّدُوا وأفسدوا وفَسَدَت عليهم ... أهرب يا (صالح) ... أهرب ..."[34]، لتكتمل رسالته من بعده عن طريق إعلاء كلمة الحق وقهر الباطل بواسطة شخصيتي (الجازية) و(ذياب) متحدِّين بذلك كل شيء ساعيين فقط نحو التغيير وإزالة الجمود ومسبباته، لينتفض (ذياب) الصحفي بقلمه ويكشف الحق وتنتفض (الجازية) بالفعل في وجه الظلم محاولة قتل (أمحمد أملمد) السلطوي القهري، يقول الراوي واصفا الموقف "يـ(الجازية) ...

بلغ القلب العفن ...

انتفضي ...

حشاشة الروح ترتعش ...

سويداء القلب تختنق ...

اقتليه ...

اشحذي الخنجر المسموم واقتليه ...

قَتَلَكِ ألف مرة ...

باع ظفائرك لصعاليك الأرض ...

أُقتليه ... و ... "[35].

كل هذا سبَّبَ فقدان الذات لذاتها وأحلامها النبيلة ليُشكل بذلك الحُلم المفقود لدى معظم شخصيات الرواية رسالة جوهرية تدور حولها معظم الأحداث.

الثانية تخص رواية الرماد الذي غسل الماء، وتتمثل في رسالة المرسل المركزي (الراوي) الذي يتحكم في الشخصيات الرئيسية والثانوية ليقودها إلى الوجهة التي يختارها، لنرى بذلك الأحداث من خلاله وعبر شخوصه كشخصية (عزيزة الجنرال الرئيسية) والتي تتميز بالهيمنة والتحكُّم والسلطة، يقول الراوي عنها "فقدت (عزيزة) أمها في مأساة رهيبة ... وما كادت تبلغ الثامنة عشر حتى ورثت عن عمتها كل ما ورثت عن زوجها الثري من أراضي وأموال وتحولت فجأة من مضغة للشفقة إلى إعصار للرفض والتحدي ..."[36]، ومهمتها جعل كل سكان مدينة عين الرماد تابعين لها وخاضعين وحلمها بالسلطة التي تؤهلها لتمَلُّكِ الآخر، ومنه فرسالة الراوي موجهة هنا إلى السلطة وأصحابها الممثلين هنا في الجنرال و(عزيزة الجنرال) والطبيب (فيصل) ورئيس البلدية (مختار الدابة) والضابط (سعدون).

كما أن رسالته موجهة إلى المجتمع الممثل هنا في مدينة عين الرماد وسكانها على اختلاف مكاناتهم وتوجهاتهم كعائلة (خليفة السامعي) البسيطة وعائلة (عبد الله المرنيني) الفقيرة ... الذين وقفوا في وجه (عزيزة الجنرال) وغطرستها لينجحوا في الأخير بإمساكها مُتلبسة بالجرم، يقول الروي واصفا المشهد "وفاجأ جمع غفير الضابط (سعدون) / (بدرة) / (نوارة) / (سمير) و ... فاضطربت وراحت تمسك بيدها المرتجفتين تحاول تسوية شعرها وهندامها مُبَلِّلَة ريقها بلسانها التي ظلَّت تُمرِّره على شفتيها وراح المحيطون بها ينبشون القبر وراحت تدفعهم بقوة نائحة باكية مهددة الجميع بأسوأ العقاب ...

ولم تمض ساعة من زمن حتى ارتخت (عزيزة) تعبة عاجزة عن فكِّ الحبال التي عَلَّقَت رجليها ويديها، وتسلَّل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمدَّدَها على الأرض"[37]، وهذا المشهد دليل على انهيار السلطة القهرية في آخر المطاف بسبب سياسة القمع والهيمنة التي تبعتها

(عزيزة الجنرال) في تسيير مصالحها على حساب الآخر المجتمع (سكان مدينة عين الرماد).

4-المساعد:

في رواية راس المحنة يتضح تحفيز الشخصيات المساعدة في بعض الأفعال التي تمارسها بعض الشخصيات القريبة من الشخصيات الرئيسية، التي تحاول مساعدتها في تحقيق ما يريد كشخصيتي (الربيع) و(السعيد) صديقي الشخصية الرئيسية (صالح الرصاصة)، فهما جاءا إليه خصِّيصا من أجل مساعدته للخروج من القرية (الحصار) والانتقال إلى المدينة حيث يوجد الانفتاح، يقولان له وكلهما رغبة في المساعدة "يا (صالح) يا رصاصة ... مالك لا تريد أن تتبدل؟.

-قلت وأنا متعجب:

أتبدل كيف؟ ماذا تقصد؟

-قال (السعيد) وهو يضحك:

فات وقت الرصاص يا (صالح) يا خُيَّ ... اليوم نحن في عصر الأسلحة النووية والكيماوية"[38].

فمساعدة كل من (الربيع) و(السعيد) لصديقهم (صالح الرصاصة) تُعدُّ تحفيزا إيجابيا لرغبتهما ومحاولتهما الخروج به من الحصار المحيط به وبعائلته.

ونجد عائلته الممثلة في زوجته (عرجونة بنت اعمر) وابنته (الجازية)، فهما حاولتا جاهدتين مساعدة (صالح الرصاصة) منذ البداية خاصة زوجته التي تُعدُّ مرجعا بالنسبة إليه حيث يقول عنها "حين تضيق بي الدنيا وأحتاج إلى رأيها أدخل عليها في صمت ... وأجلس قربها في صمت ...

هي وحدها تشم الهم ..."[39].

فتحفيز المساعدة عندها يتمثل في الوقوف بجنب زوجها وقت الشِّدة واقتراح الحُلول التي تناسبهم كاستشارته لها حين أُقترح عليه موضوع الرحيل إلى المدينة، حيث يقول "... احترما في البداية سكوتي وحينما طال قال (السعيد):

- بم أشارت بنت اعمر؟

-وضحك وهو يواصل:

حمدة خير من أحمد

وسكت

وهما يعرفان أنني أستشيرها في كل شيء ... ويعرفان قيمتها ..."[40].

كما تمثل (الجازية) أيضا شخصية مساعدة وتعمل لصالح أبيها (صالح الرصاصة) بمحاولاتها لعديدة لإخراجه من عزلته التي اختارها بعد هروبه من المدينة نحو الريف، حيث تقول "(منير) يجب أن نذهب في المساء إلى القرية، لابد أن نعرف حالة والدي ... أنا خائفة يا (منير)"[41].

كذلك نجد شخصية (منير) الذي يمثل فئة الطبقة المثقفة المقهورة، حيث سعى كثيرا لمساعدة (صالح الرصاصة) لتعاطفه وحبه له لأن رسالته تتوافق مع ما دعى إليه البطل، تقول (الجازية) لـ(منير) "لن أتركك يا (منير) تقتله، سأقتله أنا ... أنا أولى بذلك ... حين تقتله سيكون ذلك تدنيسا لك يا سيد الرجال ... هذا فرعون أَخَافَ الجميع واشترى الجميع لكن قتلته امرأة"[42] هنا يبين لنا هذا المشهد رغبة (منير)كمثقف قتل (أمحمد أملمد) المضاد بعد فشل كل الطرق القانونية في السيطرة عليه وإيقافه لنفوذه وقوته، إذن فموقف (منير) هنا مؤيد لموقف البطل (صالح الرصاصة) الذي نادى بدوره إلى التغيير لكن بعد فشله في ذلك اختار الهروب إلى القرية.

وفي رواية الرماد الذي غسل الماء يتضح تحفيز الشخصيات المساعدة في بعض الشخصيات القريبة من الشخصية الرئيسية والتي تؤيد رسالتها وتحاول تحقيقها، ومن هذه الشخصيات نجد شخصية (كوثر المرنيني) ومحاولاتها التقرب من (عزيزة الجنرال) وكسب ثقتها عن طريق مساعدتها والوقوف إلى جنبها طمعا في ولائها ورضاها، يقول الراوي "وفي طريق عودتهما أصرت (عزيزة الجنرال) على (كوثر) أن تذهب معها إلى البيت ليشربا قهوة المساء معا ... وكم تُسعد (عزيزة) بهذه الجلسات، فـ(كوثر) تُكثر من الحديث عنها وعن مواقفها وذكائها وخضوع الناس لها وخوفهم منها ..."[43].

إذن فرسالة (عزيزة) الجنرال تَهُمُّ (كوثر المرنيني)كثيرا لذا لزاما عليها تأييدها والوقوف إلى جنبها، لأنه باستمرار رسالتها تستمر مصالحها.

ونجد شخصية الطبيب (فيصل) والذي لديه علاقة مقرَّبة جدا مع عائلة (عزيزة الجنرال) يتميز بالفعالية والسلطة في الواقع الاجتماعي والتي اكتسبها عن طريق (عزيزة

الجنرال) التي سخَّرته لخدمتها وخدمة مصالحها فقط لتلجأ إليه وقت الحاجة، يقول الراوي "... ولما وقف أمامها كالتلميذ الطائع طلبت منه أن يتصل بالطبيب (فيصل) وينتظراها حتى تعود ليذهب معهما من أجل معاينة (فواز) ..."[44]، هنا تكمن مساعدة الطبيب (فيصل) لـ(عزيزة الجنرال) بذهابه معها إلى بيتها من أجل معاينة ابنها (فواز) وتزوير شهادة إقامة تثبت إقامته في المشفى ليلة وقوع الحادث ليكون لها ما أرادت.

لتكون كافة هذه التحفيزات من الشخصيات الفرعية للشخصية المركزية عبارة عن مساعدات قُدِّمت لتوافق رسائلهم مع رسالتها.

5-المضاد:

يتضح تحفيز المضاد في رواية راس المحنة في عدة شخصيات كشخصية مدير المشفى و(أمحمد أملمد) والعجوز عكَّة، فهي شخصيات تبدو في ظاهرها مساعدة لشخصية البطل (صالح الرصاصة) وعائلته غير أن الحقيقة غير ذلك كونها تمثل إعاقة حقيقية له وتسعى إلى تحطيمه وإيقاعه في متاهات لا متناهية، والمتتبع لمسار الرواية يجد أن (صالح الرصاصة) منذ دخوله المدينة تبادلت عليه هذه الشخصيات المضادة الأدوار بداية بمدير المشفى الذي لاحظ التزام (صالح الرصاصة) في عمله وتفانيه، وهو ما يمثل بالنسبة إليه مصدر إزعاج وخطر عليه وعلى مصالحه خاصة مع تزامن وصول وزير الصحة للمشفى، حيث حاول إلهاءه وإبعاده عن المشفى أكبر وقت ممكن حتى يتجنب المشاكل، يقول (صالح) "ولجت المشفى يا لطيف كل شيء يلمع ... غيروا للمرضى كل شيء ... البلاط يبرق ... الرائحة الطيبة تفوح منه ... وتَحوَّل الإسطبل إلى جنة ... دخلت مكتب الأمير ...آ... المدير ... قام من مكانه مُرحبا ... عَجِبتُ ... اقترب مني ... ضمني إلى صدره ... سَلَّم عليَّ ... أفقت من دهشتي ... قلت في سِرِّي مُتمتما ... رائحة الثعلب ..."[45].

هذا المشهد فيه دلالة واضحة على أسلوب المراوغة الذي استعمله مدير المشفى مع البطل (صالح الرصاصة) بغرض تغييبه ولو مؤقتا عن المشفى وقت حضور الوزير، لكنه اكتشف مقاصده ورفض طلب المدير جملة وتفصيلا، وكان رفض (صالح الرصاصة) الانصياع لرغبات مديره القطرة التي أفاضت الكأس وألَّبتِ المدير عليه الذي فصله من

عمله ومن بيته يقول مُتحسرا "وفصلوني عن العمل ... اشتكيت للمسؤولين ... كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية كلهم اتفقوا على أنَّني مجنون ولا أصلح للخدمة ..."[46].

فصدور قرار مدير المشفى هنا ضد البطل (صالح الرصاصة) حطَّم حياته، حيث أُصدِر هذا القرار المضاد من طرف سلطة قهرية.

ونجد كذلك شخصية (أمحمد أملمد) العدو اللدود لـ(صالح الرصاصة)، يتميز بالخبث والحقد واس النفوذ والمال سياسته قمعية وهي ما أهلته للفوز بالانتخابات ويصبح رئيس بلدية، لاقى منه سكان حارة الحفرة الويلات من مذلة واستغلال، يقول عن نفسه مزهوا "في طريقي لم أكن أرى الناس أمامي ... وما كنت أحب أن أراهم ... يُخيَّل إليَّ أنَّ أيادي تُلوِّحُ بالتحية بين حين وآخر لكني ما كنت آبه بهم ... أولاد الكلب كلما أمعنت في إذلالهم ازدادوا إليَّ خنُوعا ... جوِّع كلبك يتبعُكَ ... "[47].

كما أن حقده على (صالح الرصاصة) يعود بجذوره لزمن مضى زمن الثورة التحريرية وكما ذكرنا سالفا هما شخصيتين على طرفي نقيض (صالح الرصاصة) رجل ثوري ووطني ابن شهيد = (أمحمد أملمد) عميل وابن حركي، حيث قام الثُّوار ومن بينهم (صالح الرصاصة) بإعدام والده بتهمة العِمالة لفرنسا، ومن ذلك الوقت وهو يتوق للحظة التي يُذِلُّه فيها للانتقام منه، حيث يقول عنه "وما زال هو غُصَّة في القلب ... لا بد أن يدفع الثمن ... وكيف يدفعه؟ بإزهاق روحه أم بالموت البطيء؟"[48]، وهذا دليل واضح يبين وقوف (أمحمد أملمد) ضد (صالح الرصاصة) لأن رسالته تخالف رسالة هذا الأخير.

وتوجد كذلك شخصية العجوز عكَّة تفعل أي شيء من أجل المال، سُخِّرت من طرف (أمحمد أملمد) ضدَّ عائلة (صالح الرصاصة) حتى تُخضعهم له باستعمال دجلها وسحرها يقول الراوي "وتغيرت ملامح (الجازية) غضبا وهي تعالج بعض جراح أمها، وأدركت أنها ضاقت ذرعا بالعجوز (عكَّة) ولعلها ستسيء إليها ... وقرأت العجوز (عكَّة) ذلك على صفحات وجه (الجازية) فسكتت ... عَجَّلتُ أمسك بالعجوز (عكَّة) أحثها في رفق على مغادرة البيت وفعلا امتثلت فخرجت وهي توصي خيرا بلحمها ..."[49].

فهي إذن شخصية تبدو في ظاهرها مساعدة ومُحبة لفعل الخير، أحضرت معها صحن لحم لعائلة (صالح الرصاصة) غير أن الحقيقة المُرَّة غير ذلك، فما أحضرته هو لحم كلب مسحور الغرض منه إخضاع (الجازية) لـ(محمد أملمد) مقابل مال وعدها بها، لينكشف

ملعوبها وتُطرد من البيت بهدوء، إذن هي تمثل إعاقة بالنسبة لعائلة (صالح الرصاصة) ورسالتها ضد رسالتهم.

ويتضح تحفيز المضاد في رواية الرماد الذي غسل الماء كذلك في عدة شخصيات ذاقت ذرعا من تصرفات الشخصية الرئيسية (عزيزة الجنرال) ومنهم شخصية (سالم العلواني) زوجها، فهو عبَّر عن كرهه لها ولتصرفاتها بابتعاده عنها وهجرها رغم أنهم يعيشون في بيت واحد، يقول الراوي "ضاقت الدنيا في عيني (عزيزة) منذ أبقي (فواز) في الحجز ... ورجعت إلى البيت وقد تغير لونها فزعا ورعبا ... دَلِفَت البيت وسعت تبحث عن زوجها رافعة صوتها باسمه ... بحثت عنه في غرفته التي لم تدخلها منذ سنوات"[50]، فقول الراوي بحثت عنه في غرفته التي لم تدخلها منذ سنوات دليل علاقة زوجية قناة الاتصال فيها منقطعة رغم عيشهم في بيت واحد، وسبب نفوره منها وكرهه معاملتها السلطوية والتي جعلت منه تَبعا لها لا متبوعا تسوقه حسب هواها يقول الراوي موضحا هذا المشهد "كان (فواز) يعجب حين يسمع الآية *الرجال قوَّامُونَ على النِّسَاءِ* وينتصب في ذهنه سؤال كبير إذن فلماذا تشتم أمي أبي؟ ولماذا تصيح في وجهه فلا يملك إلاَّ أن يسكت؟ و(فواز) مُذ أدرك التمييز بين الأشياء أدرك أن أمه لا تحترم أباه وأنها أقوى منه"[51].

فتصرفات (عزيزة الجنرال) السلطوية القهرية أدت بزوجها إلى كرهها والابتعاد، لتكون بذلك شخصية (سالم بوطويل) مضادة لشخصيتها.

كما نجد شخصية (فاتح اليحياوي) التي تمثل فئة الطبقة المثقفة المقهورة، شخصية وقفت في وجه (عزيزة الجنرال) كحجر عثرة أمام مشاريعها ومصالحها، كموقفه ضده تحويل مدرسة قديمة إلى مشروع يخصها، يقول الراوي "... بعدها بأشهر استولت (عزيزة الجنرال) على مدرسة قديمة وسط المدينة لتُشيد فيها دارة ضخمة ... تناقلت الشفاه رفضا جبانا ... صدَحَ (فاتح اليحياوي) بالرفض ... سارت الحشود خلفه من شارع لشارع وقفوا أمام البلدية عاصفة هوجاء تصرخ بسقوط (مختار الدابة) و(نصير الجان) و(عزيزة الجنرال) ..." [52].

هذا الموقف يدل على الرفض التام الذي نادى (فاتح اليحياوي) المثقف لدحض رسالة (عزيزة الجنرال) والوقوف ضدها بشتى الطرق.

6-المرسل إليه:

يتجسد المرسل إليه في روايتي راس المحنة والرماد الذي غسل الماء في المجتمع من ناحية والسلطة من ناحية ثانية.

ففي رواية راس المحنة يوجه المرسل المركزي طوال أحداث الرواية رسالته إلى الإنسانية المحاصرة في سجون السلطة التي تجعل معظم أفراد المجتمع يعانون من الحصار والقهر والضياع، غير أن هذه الفئة لا تملك لنفسها من الأمر شيئا، لتظلَّ محاصرة ويظل البطل (صالح الرصاصة) محاصرا معهم لا يملك شيئا من أجل التغيير تغيير واقع حارة الحفرة المُزري سوى الرفض والهرب، لأنه لاقى الاضطهاد من كل الجهات حتى الكلمة مُنِع من إخراجها ومثال ذلك تصدِّي مدير المشفى له عند محاولته قول الحقيقة وكشف المستُور لتُكَمِّمَ الأيادي المشاركة في الجُرم فمه محاولة إسكاته وإبعاده عنهم، يقول الراوي مبرزا هذا المشهد "وقام المدير كالديك فقال:

-أنت دائما مشوش لا شيء يرضيك ... والناس كلهم مُخطئون في رأيك ...

الجلسة مرفوعة وأنت لابد أن تحضر أمام المجلس التأديبي بتهم عديدة"[53].

فهذه المُعارضة الشديدة التي لاقاها من طرف مدير المشفى الذي لم يذكر بالاسم لتعميم الدلالة والذي يمثل السلطة الإدارية المتعفنة دليل على تهديد رسالة (صالح الرصاصة) والتي تمثل مبدءا له، كما نجد السلطة في هذه الرواية ممثلة في (أمحمد أملمد) رئيس البلدية و(السعيد) محافظ الشرطة، فالأول رغم انتخابه من طرف الشعب إلاَّ أنه يحمل البغض والحقد، كونه سبب من الأسباب التي أبقت حارة الحفرة حفرة لا غير، إضافة إلى طمعه في الاستحواذ عليها بعد تهجير سكانها، فهو إذن مثال للسلطة الفاسدة، حيث يقول مزهوا بنفسه ناقما على الآخرين "خرجت من الحمام كانت نفسي رائقة وجسمي خفيف والدنيا بذوق العسل ... عدَّلتُ من ربطة عنقي ... سويت نظارتي ... أولاد الكلب سأشتريكم جميعا بمالي ... الكل تحت جبروتي ... أنتم وهذا الوطن الذي ضحَّيتم من أجله ..."[54] إذن فمسؤوليته هنا كرئيس بلدية ليس تنمية حارة الحفرة بل الاستحواذ عليها وطرد أهلها نكاية لا غير، وإذلاله لـ(صالح الرصاصة) الذي يُكنُّ له البغض حيث يقول عنه متوعدا "ومازال هو غُصَّة في القلب ... لابد أن يدفع الثمن ... وكيف يدفعه؟ بإزهاق روحه أم بالموت البطيء؟"[55].

فهذا المشهد يُنمُّ عن تعارض بين شخصية البطل (صالح الرصاصة) وشخصية رئيس البلدية (أمحمد أملمد) الذي يُمثّل السلطة القهرية، ليقع بينهما صراع أكثره نفسي وتكون الرسالة موجهة من المجتمع الذي يمثله (صالح الرصاصة) إلى السلطة التي يمثلها (أمحمد أملمد).

كما تتمثل السلطة هنا في شخصية (السعيد) محافظ الشرطة المتواطئة مع (أمحمد أملمد) في قضايا فساد، يقول (منير) "في المساء زارني محافظ الشرطة وبرفقته (أمحمد أملمد) ... وكان ذلك صاعقة فجَّرت أعصابي وأنهكتني تماما ..."[56]، فشخصية (السعيد) المحافظ هنا تمثل كذلك السلطة الفاسدة وهي متعارضة ومبادئ (منير) التي جُبِلَ عليها التي تمثل لهم مصدر إزعاج وخطر.

وفي رواية الرماد الذي غسل الماء نجد رسالة المرسل المركزي موجهة إلى المجتمع والسلطة معا فالمجتمع هنا ممثل في مدينة عين الرماد كشخصية (خليفة السامعي) وابنه (كريم) وابنته (بدرة) وعائلة (عبدالله المرنيني) وأبناءه (سمير) و(عزوز) و(العطرة) وأخته (كوثر) و(فاتح اليحياوي) و(عبلة الحلوة)...، أما السلطة فممثلة هنا في شخصية (عزيزة الجنرال) (مختار الدابة)، (نصير الجان)، الضابط (سعدون)، (الجنرال)، الطبيب (فيصل) ... والمنطق السائد بينها هو "منطق العصر الذي يفرض سلطته ويصبغ العلاقات بطابعها النفعي"[57].

وما يخص سكان عين الرماد فمغلوبون على أمرهم تُحرِّكهم فئة سلطوية معينة مهيمنة على مقاليد المجتمع، ومنهم (عزيزة الجنرال) شخصية سلطوية انتهازية لا همَّ لها إلاَّ مصالحها الخاصة ولو على حساب الآخرين، تُظهر للمجتمع أنها تفعل الخير ومُحبة له لكن باطنها كله مكر وخبث رغم أنها من الكبار الذين يقرِّرون في المدينة، يقول الراوي "أول من أوحى لـ(مختار الدابة) بالترشح هو الخبطة وضمن له رضى الكبار عليه ... وما هي إلاَّ أيام حتى كان (مختار الدابة) يجتمع مع (الجنرال) ثم مع (عزيزة الجنرال) ليَلقَى لديها القَبول التام ..."[58].

فشخصية (عزيزة الجنرال) سلطوية لها وزن في المدينة مع الكبار كـ(الجنرال) الذي يعمل في الخفاء شخصية جُعلت تعمل في الخفاء دون أن تشارك في الحدث، جاء ذِكرُها على ألسنة شخصيات الرواية، إذن فهي شخصية غائبة حاضرة يُلجَأُ إليها وقت الحاجة

لنفوذها غير المحدود ونجد شخصية (عزيزة الجنرال) نسخة مصغرة عنه، تُحبُّ الظهور وتكره معيقيها حتى ولو كانت خاطئة سبَّبت مشاكل كثيرة لـ(فاتح اليحياوي) الذي يمثل الطبقة المثقفة بسبب خرجاته المناهضة لها يقول الراوي مُبرزا موقف (فاتح اليحياوي) = (المثقف) من (عزيزة الجنرال) = (السلطة) "صدح (فاتح اليحياوي) بالرفض ... سارت الحشود خلفه من شارع لشارع ... وقفوا أمام البلدية عاصفة هوجاء تصرخ بسقوط (مختار الدابة) و(نصير الجان) و(عزيزة الجنرال) ... تدخلت قوات مكافحة الشغب ... فرَّقت المتظاهرين واعتقلت (فاتح اليحياوي)"[59].

هذا الموقف يُنِمُّ عن رفض الطبقة المثقفة للسلطة الفاسدة، بضرورة إحلال العدل والمساواة في الحقوق بين الناس ومحاربة الفساد، ليواجه بعد ذلك الصدَّ والزَّج في السجون مثلما حدث لـ(فاتح اليحياوي) المثقف الواعي الذي اختار في الأخير العزلة والانطواء تعبيرا عن سخطه من الواقع المتردي.

كما نجد شخصية ضابط الشرطة (سعدون) شاب أراد عند اختياره لسلك الأمن أن ينشُر العدل والمساواة مهما كلفه ذلك من جهد ووقت ومضايقات، كرَّس حياته لمحاربة الفساد والظلم، إذن هو يمثل السلطة العادلة، لكن هذه السلطة تُمثل مصدر إزعاج وتهديد بالنسبة لـ(عزيزة الجنرال) التي تُمثل كما قلنا سابقا السلطة القهرية، ليَقع التصادم في الأخير بين السلطتين لتنتصر السلطة القهرية التي تمثلها (عزيزة الجنرال) على السلطة العادلة التي يمثلها الضابط (سعدون) مؤقتا ذلك عندما قام هذا الأخير بربط خيوط الجريمة بدقة ووصوله إلى المجرم الحقيقي (فواز بوطويل) ابن (عزيزة الجنرال)، لتثور ثائرتها وتستنفر جميع القوى التي تعرفها محاولة إخراج ابنها من قفص الاتهام والانتقام من الضابط، يقول الراوي "وفي المساء تغير كل شيء لقد أُطلق سراح (فواز) مُعزَّزا مُكرَّما ووصل الضابط (سعدون) أمر بالانتقال إلى الصحراء بعيدا عن مدينته بمئات الأميال ... وأدرك (سعدون) أن يد (عزيزة) أطول مما توقع وأن القانون فعلا تحت بعض الناس"[60].

لنصل بذلك إلى أن المرسل إليه في هذه الرواية هو المجتمع والسلطة معا.

وسنحاول هنا تلخيص أهم مُحفزات الأنماط التشكيلية في روايتي راس المحنة والرماد الذي غسل الماء في الجدولين الآتيين:

-جدول تحفيز الأنماط التشكيلية في رواية راس المحنة:

المرسل		الفاعل	الموضوع (الرسالة)	المساعد	المضاد	المرسل إليه
مرسل مركزي	مرسل فرعي					
-الراوي	-الربيع -السعيد -علجية -عرجونة -أمحمد أملمد -عكَّة -عزِّيز -مدير المشفى	-صالح الرصاصة	-رسالة صالح الرصاصة هي التطلع إلى الخروج من الحصار والقهر وإبراز قيم الحق، العدل الحرية.	-الربيع -السعيد -منير -الجازية -ذياب -أُمّنَا عرجونة	-مـــدير المشفى -أمحمـــد أملمد -العجوز عكَّة	-المجتمع -السلطة القهرية

-جدول تحفيز الأنماط التشكيلية في رواية الرماد الذي غسل الماء:

المرسل		الفاعل	الموضوع (الرسالة)	المساعد	المضاد	المرسل إليه
مرسل مركزي	مرسل فرعي					
-الراوي	-كريم -بدرة. -سمير. -العطرة. -كوثر. -الطبيب فيصل. -الضابط سعدون. -فواز. سالم .	-عزيزة الجنرال.	-رسالة عزيزة الجنرال هي حُبُّ التطلع إلى السلطة. -رسالة الشخصيات المُضادة هي محاولة إفشال رسالتها بالثورة ضدها.	-الجنرال. -مختار الدابة. -العطرة المرنيني. -كوثر المرنيني.	-فاتح اليحياوي. -سالم بوطويل. -الضابط سعدون.	-المجتمع -السلطة القهرية

وهكذا نجد أن التحفيز التشكيلي للشخصية قد وضَّح نمط العلاقة التبادلية والتوافقية بين شخصيات الروايتين مع بعضهما البعض وشكَّل نمطا من أنماط التحفيز، إذ أن علاقة كل شخصية بالأخرى سواء منها التبادلية أو التوافقية كانت حافزا من حوافز روايتي راس المحنة والرماد الذي غسل الماء.

الهوامش:

1- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ط2، ص38.

2- المصدر نفسه، ص226.

3- المصدر نفسه، ص255.

4- المصدر نفسه، ص55.

5- المصدر نفسه، ص ص 200 ،201.

6- المصدر نفسه، ص211.

7- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص122.

8- المصدر نفسه، ص130.

9- المصدر نفسه، ص.110

10- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ج2، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006، ص.97

11- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص23.

12- المصدر نفسه، ص44.

13- المصدر نفسه، ص63.

14- المصدر نفسه، ص50.

15- المصدر نفسه، ص68.

16- المصدر نفسه، ص35.

17- المصدر نفسه، ص93.

18- المصدر نفسه، ص199.

19- المصدر نفسه، ص219.

20- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص17.

21- المصدر نفسه، ص175.

22- المصدر نفسه، ص.96

23- المصدر نفسه، ص157.

24- المصدر نفسه، ص100.

25- المصدر نفسه، ص163.

26- المصدر نفسه، ص155.

27- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص29.

28- المصدر نفسه، ص ص 33، 34.

29- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، بن عكنون، الجزائر، ص43.

30- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص27.

31- المصدر نفسه، ص46.

32- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص51.

33- المصدر نفسه، ص163.

34- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص54.

35- المصدر نفسه، ص259.

36- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص35.

37- المصدر نفسه، ص163.

38- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص23.

39- المصدر نفسه، ص28.

40- المصدر نفسه، ص29.

41- المصدر نفسه، ص226.

42- المصدر نفسه، ص234.

43- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص140.

44- المصدر نفسه، ص14.

45- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص52.

46- المصدر نفسه، ص58.

47- المصدر نفسه، ص54.

48- المصدر نفسه، ص91.

49- المصدر نفسه، ص93.

50- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص155.

51- المصدر نفسه، ص83.

52- المصدر نفسه، ص93.

53- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، مصدر سبق ذكره، ص43.

54- المصدر نفسه، ص90.

55- المصدر نفسه، ص93.

56- المصدر نفسه، ص188.

57- صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002، ص162.

58- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص104.

59- المصدر نفسه، ص93.

60 المصدر نفسه، ص157.

مصادر ومراجع الدراسة المعتمدة:

1. **عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ط2.**
2. **عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.**
3. **عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ج2، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006.**
4. **مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، بن عكنون، الجزائر، (د . ت).**
5. **صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002.**

المحاضرة (03)

النقد البنيوي:

1 مفهوم البنيوية:

البنيوية، البنائية، الألسنية، مسميات عدة لمنهج واحد، وهذه المصطلحات ترددت كثيرا في كتب النقد الأدبي وغيرها من الكتب في الآونة الأخيرة، وككل جديد أحدثت البنيوية نقاشا وحوارا واسعين بين أنصار هذا المنهج أو المذهب الجديد وبين خصومه ومعارضيه، ولم يقتصر النقاش الحاد على كيفية تناول الأعمال الأدبية بل امتد إلى تحديد مفاهيم جديدة تماما للأدب والنقد وعلاقتهما بالمجتمع والإيديولوجية والأوضاع التاريخية والإنسان واللغة.

ولم يقتصر هذا النقاش على فرنسا وكل أوروبا وأمريكا بل امتد إلى وطننا العربي في سبعينات هذا القرن ولا يزال، وبدا أن هناك حماسة كبيرة لدى نقادنا ومفكرينا لهذا المنهج الجديد، تجلت من خلال الترجمات العديدة لكتب البنيويين، والمقالات المتعددة في المجلات والصحف، وبعض التطبيقات على النصوص الأدبية، الأدبية القديمة والحديثة[1].

وبعد فما هي البنيوية؟ وما هي خصائصها النقدية؟ وكيف تتعامل مع النص؟ وهل من الممكن أن تكون البنيوية بديلا لكل المناهج النقدية؟

2- روافدها:

لعل هذه الخطوط العريضة توضح بأن الروافد التاريخية للبنيوية هي:

حلقة براغ: مدرسة الشكليين الروس التي ظهرت في عشرينات وثلاثينات هذا القرن، وما سمي بمدرسة النقد الجديد في أمريكا والتي ظهرت في أربعينات وخمسينات هذا القرن، إضافة إلى آراء ت.س إليوت، ولاسيما المعادل الموضوعي في الخلق الأدبي.

فمدرسة الشكلانيين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص، وقالت بأن موضوع الدراسة الأدبية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه "جاكوبسون" أدبية الأدب، وتتكون الأدبية من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره[2].

لينتقل ميراث الشكلانيين الروس إلى تشيكوسلوفاكيا، من خلال حلقة براغ اللغوية (1926-1948) ، بفعل "جاكوبسون" و"تروبتسكوي" الفارين من الاضطهاد الماركسي الروسي.

وقد قدّمت النصوص (الأساسية لحلقة براغ اللغوية) إسهاما بنيويا فعالا، في مجال البنية الصوتية للغة خصوصا، يجنح نحو التخلص من الشكلية البحتة، وبداية الاهتمام بالسياقات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية[3].

مدرسة جنيف: وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية (والفكر الألسني عموما)، والفضل – كل الفضل– في ذلك إنما يعود إلى الرائد الأول للألسنية (الذي يعادل ريادة "فرويد" للنفسانية، و"ماركس" للجدلية المادية..) العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير الذي كانت محاضراته في جنيف تجسيدا لهذه الريادة، والتي جمعها طلبته، بعد وفاته، في كتابه " Cours de linguistique generale"[4] لذا يمكننا القول بأن البنيوية في أصولها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد تطبيق المنهج الذي طبقه العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" (1857-1913) في دراسته للغة، فاكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع "بارت وتودوروف" وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب.

ويمكن التعرف على أصول البنيوية من خلال عرض سريع لأسس نظرية دي سوسير في علم اللغة، إذ يرى دي سوسير بأن موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقد فرق بين اللغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين وأن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة اللغة في كمالها ونقائها المثاليين، وفي دراسة اللغة لابد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق، لأن اللغة بالتحليل الأخير –نظام إشاري (سيميولوجي) – أي أن علم اللغة يهتم "باللغة المعينة" ولا يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالاختيار الحر[5].

وإذا كان دي سوسير يفرق بين اللغة والاقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاما أو كتابة، فإن البنيويين يفرقون بين الأدب والأعمال الأدبية، فيعرفون الأدب بأنه نظام رمزي تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى "الأنواع الأدبية" والأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل

هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما، وعلم الأدب –كما يرى تودوروف– يدرس الأدب ولا يشغل نفسه بالأدب الواقع بل بالأدب الممكن، أي بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية وهي أدبية الأدب.

وفكرة النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة والذي يمكن الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية والأسلوبية والإيقاعية، مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساسا من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات فمعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات (فكلمة باب لا تتضح إلا من خلال كلمة نافذة وإلا عدت كل فتحة في الجدار بابا)، كما أن علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الشجرة بصوت الكلمة بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، فالمفهوم يتحدد في الذهن وبالتالي فإن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا يمثل بناء اللغة، بل إن بناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات[6].

ينطلق البنيويون من مقدمات محددة تتوخى أهدافا نقدية محددة يمكن أن نلخصها في رفض المناهج النقدية السابقة لعجزها عن تحديد أدبية الأدب، وبالتالي فهي –أي المناهج– تتعامل مع الأطر المحيطة بالنص ولا تصف الأثر الأدبي بالذات، فالعمل الأدبي له وجوده الخاص وبالتالي فإن مهمة الناقد هي التركيز على الجوهر الداخلي للنص أو بنيته العميقة، وهي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا.

هذه البنية العميقة –كما يقولون– يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم، بل إن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي أي خصائص الأثر الأدبي، ويضيفون بأن الأدب مستقل فموضوع الأدب هو الأدب نفسه.

ولا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب إذ يرون بأن الأدب نظام من الرموز والدلالات التي في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص.

والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة فالجملة كما هو متفق عليه ألسنيا قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية).

و"رولان بارت" أحد رواد النقد البنيوي يعرف القصة بأنها "مجموعة من الجمل"[3]، أما تودوروف فيرى بأن القصة "ليست أكثر من إمكانات لغوية تركزت بطريقة خاصة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة"[7] .

3- خصائص البنيوية:

وعموما فالبنيوية منهج نقدي ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل، يعالجها معالجة شمولية، تحول النص إلى جملة طويلة، ثم تجزئها إلى وحدات دالة كبرى فصغرى، وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال لها (يمثلها دي سوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النص مستقلا عن شتى سياقاته بما فيها مؤلفه (وهنا تدخل نظرية "موت المؤلف" لرولان بارت)، وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليا وصفيا، مع الاستعانة بما تيسر من إجراءات منهجية علمية كالإحصاء مثلا.

ولأن البنيوية –في بادئ عهدها– شددت كثيرا على البنية الآنية في شكليتها وجمودها، فقد آلت إلى ورطة منهجية قصوى أدت إلى انحسارها، ومن جملة السلبيات التي أخذت عليها، نذكر هذه المآخذ التي اختصرها بعضهم في أربعة عناصر :

أ- إن البنيوية ليست علما، وإنما هي شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوما بيانية وجداول متشابكة، تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفة مسبقا، ومن هنا فالبنيوية ليست فقط مضيعة للجهد والوقت وإنما هي أذى ضار يسلب الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية.

ب- إن البنيوية تتجاهل التاريخ فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توظيفها لما هو ثابت وقار، إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية.

ج- لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد، فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن الذات القارئة.

د- إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية (الهرمنيوطيقا).

وأرى أن عزاء البنيوية في كل ذلك، يكمن في أنها جاءت رد فعل مباشر على مناهج أفرطت في إعطاء الأولوية للمضامين والأفكار وسياقاتها، وفرطت في بنية النص وخصوصيته، بل لم يكن النص –في أبشع حالاتها– إلا هامشا لمتن إيديولوجي مسطر سلفا.[8]

4– الخطوط العامة لتحليل البنيوي:

أولا: يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي! في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية، لذلك ينطلق البنيويون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي.

ثانيا: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، أي هنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم، بل إن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي.

وهذا ما يجعل التحليل البنيوي متميزا عن سائر المناهج لأنه الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي!!.

ثالثا: ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تماما عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب..الخ لأن الأدب «لا يقول شيئا عن المجتمع» أما موضوع الأدب فهو الأدب نفسه، لأنهم «يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي مستقل، أو جسد لغوي، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص»[9].

هوامش المحاضرة:

1. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص 137.
2. المرجع نفسه، ص 138.
3. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، إبداع الثقافية، قسنطينة، الجزائر، 2002، ص118.
4. المرجع نفسه، ص 117.
5. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص 138.
6. المرجع نفسه، ص 143 -144.
7. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ط1، ص ص 30، 31، 32.
8. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ص120.
9. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص ص137، 138، 139.

مصادر ومراجع المحاضرة:

1. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ط1.
2. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، إبداع الثقافية، قسنطينة، الجزائر، 2002.
3. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984.

المحاضرة (04)

اتجاهات النقد السيميائي:

- **السيميائيات**

1- المصطلح والمفهوم:

تعد السيميولوجيا (Sémiologie) أو السيميائية (Sémiotique) علما موضوعه دراسة العلامات، والعلامة هي كل شيء يحل محل شيء آخر ويدل عليه، سواء كانت علامة لفظية أم علامة غير لفظية، طبيعية أم اصطناعية[1]، لكن الفارق بينهما يرتبط بوظائف الدلالات، فيرى فرديناند دوسوسير (F.DeSaussure) ، وهو صاحب الاتجاه الأول، ومن معه من أتباع المدرسة الأوروبية، أن الوظيفة الاجتماعية هي جوهر الدلالات التي تراهن السيميولوجيا عليها[2] ؛أي دراسة أنساق العلامات ضمن الحياة الاجتماعية، فمن جهة أولى، تركز على وصف مختلف الأنساق العلامية، ثم هي تركز من جهة ثانية على وظائفها، لذا مشروعه الذي تنبأ به سيكون جزءا من علم النفس العام، وسيدرس كل العلامات الدالة التي لا تدرس اللسانيات إلا اللفظية منها حيث تعنى أساسا باللسان، وستكون اللسانيات بذلك ضمن علم أشمل هو السيميولوجيا[3]، ليطرح بهذا إشكالا مرتبطا بعلاقة السيميولوجيا باللغة، فلئن كانت اللغة نسقا سيميولوجيا، فإنه من الأهمية بحيث يغدو قادرا على أن يطغى على السيميولوجيا نفسها، لأن كل الأنظمة العلامية تمر عبر اللغة، وهذا ما دعا بارت (BARTHES) إلى اعتبار السيميائية جزءا من اللسانيات بدل أن تكون هذه جزءا من تلك.[4]

في حين يرى الأمريكي تشارلز سندرس بورس (CH.S.Peirce)، الذي عاصر فترة دي سوسير الزمنية، أن وظيفة الدلالات المنطقية، هي النقطة التي تسعى السيميوطيقيا إلى رصدها[5]، ارتبط مشروعه السيميائي بكتابه "كتاب حول العلامة" وهو عبارة عن محاضرات له جمعت بعد وفاته، حيث أرسى قواعدها منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهذا جعلها مناط دراسة التجربة الإنسانية عامة، منطلقا بالأساس من اعتبارها محرك باقي العلوم الأخرى، سواء كانت علوما إنسانية أم غير ذلك، وبورس إذ يراها كذلك، ينطلق من إبدالات نظرية أملتها

التخصصات المتعددة التي بنى عليها نموذجه النظري السيميائي (الرياضيات والمنطق والفيزياء والفلسفة).

اختلف العالمان معا في النظر إلى هذا العلم الجديد، لأن كل واحد منهما ينطلق من أسس إبستيمولوجية مختلفة تؤثر ضرورة على التصور النظري استقبالا، فبورس منطقي رياضي فيزيائي، أما دوسوسير فلساني اهتم بالأساس ببلورة علم اللغة متأثرا بعلم الاجتماع خصوصا، فهما اختلفا في تحديد العلامة الموضوع نفسها، فهي ثلاثية عند بورس (مأثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول) ثنائية عند دوسوسير (دال أو صورة سمعية و مدلول أو صورة ذهنية).

لذلك يحلو للفرنسيين أن ينعتوا هذا العلم بالسيميولوجيا، معتبرين إياه منتجا فرنسيا، تبعا لدوسوسير، كما يحلو للأنجلوساكسونيين أن يسموه بالسيميوطيقا استنادا إلى بورس، لكن يبقى هذا الاختلاف اليوم شكليا[6].

2- <u>اتجاهاتها النقد السيميائي:</u>

موضوع السيميائيات الأول هو المعنى وأشكال وجوده، وفي هذه النقطة تحديدا تظهر اتجاهات السيميائيات المختلفة، فهناك الاتجاه المنطقي الذي يرى أصحابه أن المعنى خاضع للمبادئ المنطقية بالدرجة الأولى، ليس هذا فحسب بل إنه يرى أن السيميائية أحد العلوم الأساسية، وأنها تشكل أحد أصول المنطق، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ذلك أن ردود أفعال الإنسان واستجاباته النفسية وأنشطته الاجتماعية هي محض دلالات تنطوي على معان ومقاصد وأبعاد ثقافية[7]، وهناك الاتجاه التواصلي الذي يشدد على وظائف العلامة التواصلية التي تربط بين المفهوم وصورته السمعية المتحققة من خلال الصوت إضافة إلى تأكيده حقيقة العلامة الاجتماعية التي تخضع لأنظمة الممارسات الاجتماعية عبر حراك مستمر ومتبادل، فالمجتمعات تقوم بتحوير مفاهيمها وعلاماتها اعتمادا على فاعليتها وقدرتها على إضفاء المنافع والمكاسب، كما تقوم العلامات بفرض محدداتها على الأفراد والمجتمعات فيصبح جميع الأفراد ملزمين بالإذعان لها، أما تبدلها وتغيرها فمنوط بقوى السلطة المختلفة التي قد تكون سياسية أو اجتماعية، أو دينية، أو اقتصادية[8].

3- السيمياء في التراث العربي القديم:

أما الثقافة العربية فانحازت إلى استخدام مصطلح السيمياء لوجود المصطلح ضمن ممارسات العرب القدامى وفضاء معارفهم، إذ كان لهم جهود مهمة في هذه المواضيع وقد كان علم السيمياء في بدايته، يمثل طموح الإنسان اكتشاف إكسير الحياة من خلال إضافة العناصر الكيميائية إلى الذهب، لكن هذه المحاولات التي شهدتها المنطقة العربية وتحديدا في بلاد الرافدين وأرض النيل، في القرنين الخامس والسادس الهجريين باءت بالفشل الذريع، ثم تحول المشروع إلى تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب وقد سجل المشروع نتائج إيجابية لكن السلطات الدينية ضاقت ذرعا بالسيميائيين، نظرا لأفكارهم التي تتعارض مع المسلمات الدينية الأمر الذي أدى إلى ملاحقتهم وسجنهم وقتلهم وتعقب فلولهم، مما أدى إلى انتقال المشروع من الشرق إلى الغرب الأوروبي[9].

والسيمياء بمفهومها الرئيس(العلامة)، موجودة في معظم الثقافات البشرية[10]، ويكاد "لا يخلو التراث الفكري لأي شعب متحضر من تصورات سيميائية، و لعل ذلك يتضح أكثر عندما يتعلق الأمر بالتراث العربي، لا سيما وهو تراث قائم في الأساس على تفكير لغوي بلاغي"[11].

وللسيميائية جذور لغوية في المعجم العربي، فهي تتعالق مع حقل دلالي لغوي- ثقافي يحضر معها، حيث إن البحث في الجذر اللغوي لأصول مثل: التسمية والسمة والوسام والسيمياء والسيمياء والعلامة يكشف ثراء المادة المتعلقة بها[12].

وقد تحدثت بعض الكتب العربية التراثية عن مفاهيم قريبة من السيمياء، دللت على الكثير مما نعرفه الآن من مكوناتها، وبأنها دال (Signification) ومدلول(Signified) من خلال ما "شاع عن اللغويين والأصوليين والفلاسفة وفقهاء اللغة العرب أن الأشياء متعددة الوجود، فهي موجودة في الأذهان وموجودة في اللسان وكل وجد آلياته وطبيعته الخاصة[13]، فكان يدلل على وجود المفهوم في الذهن قبل تحوله إلى الكلام (Speech)، ومن ثم وجود الدليل (Index)، وهو المفردة الدالة، ثم المدلول، وهو الموضوع (Object) الذي يعبر عن حالة خاصة تربط بين المفهوم والدليل، بيد أن هذه الشذرات لم يتح لها أن تتطور ضمن رؤية فكرية ناظمة لها.

وعُربَ مصطلح السيمياء بـ"السيميولوجيا" و"السيميائية" و"السيميوطيقا" و"السيمية" و"الرموزية" و"الدلائلية" و"علم العلامات" و"العلامية" وسواها[14].

وقد اقترحت مجموعة من المفاهيم لتوصيف السيمياء في الدراسات النقدية الحديثة دون أن تحيط بجوانبها المختلفة، فهي "مجال واسع جدا لا تملك أي معالجة له أن تكون شاملة... إذ توجد في السيميائية مدارس فكرية مختلفة، ويغيب بشكل ملفت إجماع المنظرين المعاصرين حول اتساع مجال السيميائية ومفاهيمها الأساسية وأدوات التحليل فيها"[15].

فمن الباحثين من جعل التعريف بها عاما وقد تنبه إلى تعريف (سوسير) للإشارة بقوله: "كنهٌ أو ماهية قابلة للإدراك بالنسبة لمجموعة محددة من مستعمليها، وأنها في حد ذاتها ناقصة المعنى تماما إذا أدركها أحد من غير هذه المجموعة"[16].

وهناك من وصفها بأنها "علم أو دراسة منظمة منتظمة"[17].

وكذلك: علم "يدرس حياة الدلائل و العلامات داخل النسق الإجتماعي"[18].

وجاء انتقاد وصف السيميائية بالعلم نتيجة الإشارة إلى أن مصطلح "علم" مضلل، حتى الآن لا تملك السيميائية مسلمات نظرية أو نماذج أو منهجيات تطبيقية يقوم حولها إجماع واسع"[19].

ليتمتع مصطلح السيمياء، في الثقافة العربية الإسلامية، بذلك دلالية خصبة، فقد خلفت هذه الثقافة أفكارا سيميائية مهمة من الممكن تنظيمها وترتيبها وإعدادها، لتصبح مكونا رئيسيا في النظرية السيميائية المعاصرة، أما مادة هذه الأفكار فمتوزعة في جهود البلاغيين، والفقهاء، وعلماء الكلام، والمتصوفة، ومفسري الأحلام، والفلاسفة والأدباء[20].

هوامش المحاضرة:

1. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، المغرب، 2008، ط1، ص 11.
2. هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2008، ط1، ص 54.
3. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص ص 11.
4. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، 2009، ط1، ص22.
5. هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، ص 54.
6. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص ص 12.
7. فريال جبوري غزول: مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامة في اللغة والأدب والثقافة ، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، ص ص 137-138.
8. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ط1، ص ص 72-73.
9. هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، ص55.
10. آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 22.
11. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 30.
12. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (مادة وسم).
13. آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص 23.
14. خليل الموسى: من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق، 2000، ط1، ص 52.
15. دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص 22.
16. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة رياض الصلح، بيروت، 1983، ص 520.
17. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ط3 ، ص 177.
18. علي مولاي بوخاتم: مصطلحات النقد السيميائي: الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ط1، ص 171.
19. دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ص 31.
20. هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، ص55.

مصادر ومراجع المحاضرة:

1. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، المغرب، 2008، ط1.
2. هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2008، ط1.
3. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، 2009، ط1.
4. فريال جبوري غزول: مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامة في اللغة والأدب والثقافة ، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1.
5. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ط1.
6. آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
7. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
8. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (مادة وسم).
9. خليل الموسى: من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق، 2000، ط1.
10. دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
11. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة رياض الصلح، بيروت، 1983.
12. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ط3 .
13. علي مولاي بوخاتم: مصطلحات النقد السيميائي: الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ط1.

المحاضرة (05)

مدرسة باريس السيميائية: دراسة في المنهج

مدخل:

من المتفق عليه لدى النقاد والدارسين، أنَّ التحليل المحايث قد جاء كردة فعل حتمية على "المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية"[1]، ودعا أنصار هذا المنهج إلى ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، لوجود نمط خاص ونظام متعلق به، والأدب عندهم هو "كيان لغوي مستقل أو جسد لغوي أو نظام من الرموز والدلالات، التي تُولد في النص وتعيش فيه، ولا صلة لها بخارج النص"[2]، فالأدب حسبهم لا يقول شيئا عن المجتمع، ولا عن نفسية الأديب، بل موضوعه هو الأدب نفسه.

وبهذا تبنى التحليل السيميائي النهج نفسه الذي سلكه الشكلا نيون الروس والبنيويون، وقد رأى رائد مدرسة باريس السيميائية ج. غريماس J.Greimas ضرورة أن يكون تحليل النصوص "محايثا مقتصرا على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى، دون اعتبار للعلاقة التي يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه"[3]، هذا وقد استفاد رائد هذه المدرسة كثيرا مما جاء به الشكلاني ف. بروب V. Prop، كما استفاد من ملاحظات الأنثربولوجي كلود ليفي شتراوس كثيرا.

وما يميز قراءة غريماس لمشروع ف. بروب الوظيفي هو ذلك التعديل الذي يسجل نوعا من التواصلية بين مشروعيهما، فمشروعه ما كان لـ "يرى النور لولا وجود العمل الجبار الذي قام به بروب"[4]، وما يميز نظريته كذلك هو شموليتها في التصور وشموليتها في التحليل؛ حيث تكمن هذه الشمولية في قدرتها على استيعاب عناصر شتى تنتمي إلى عدة نظريات سردية سابقة كنظرية بروب الوظيفية، لأنه "يفكر في العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر في خصائص الوحدات ذاتها"[5].

وبهذا انصب اهتمامه على تناول المعنى النصي من خلال المستوى السطحي على زاويتين الأولى تخص تناول "الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع حالات الشخصيات وتحولاتها"[6].

وفي خضم الحديث عن المكون السردي سيكون من الضروري القيام بعملية تشريح البنيات السردية، لأنها عبارة عن "جملة من الحالات والتحويلات التي تطبع الشخوص من خلال الأدوار التي يؤدونها في إجراء التحويل"[7]، كل محكي يحمل في طياته حبكة "تشكل ذروة الصراع في علاقات الشخوص بعضها ببعض"[8]، ويتجسد هذا في وضعية افتتاحية تسمى الحالة الأولية Etat initial ميزتها التوازن، وصولا عند وضعية ختامية وهي الحالة النهائية Etat final وفيها يعاد استرجاع ذلك التوازن بعد "جملة من التحولات الناتجة بفعل حدة التوترات المتصاعدة بين علاقات الشخوص"[9]، تكون نتيجتها وقوع اضطرابات والسعي بكل قوة لاسترجاع التوازن، وتحقيق المشروع المستهدف من خلال استرجاع موضوع القيمة Objet de valeur.

والسردية كذلك عند جماعة أنترفرن Groupe d'entervernes، عبارة عن "ظاهرة لتتابع الحالات والتحويلات المسجلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى"[10]، وبهذا الانتقال يحدث التحويل من وضع إلى آخر من خلال تسلسل منطقي للأحداث، يؤدي في النهاية إلى الإمساك بجوهر الدلالة.

أما الثانية فيتم فيها تناول "المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى"[11]، ويعد المستوى السردي الأكثر تجريدا، لسعيه إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات في الخطاب، والنص فيه عبارة عن متتالية من الحالات والتحويلات، ومنه "تعنى السيميائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة"[12]، خاصة السيميائية السردية التي تطرح دائما مشكلة المعنى، من خلال وضع تصنيف للملفوظات السردية les énonces narratifs، التي تعتبر أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص السردي وتتعامل مع النص "كفضاء لغوي وكمعبر لعدد لامتناه من الاستطرادات الممكنة"[13]، كما حاولت تقليص المسافة بين الوجه المجرد للنظرية وبين وجهها المتحقق، عبر مزج النظرية بالنص إلى الحد الذي تذوب فيه الفواصل بينهما، ليصبح إثر ذلك التنظير تطبيقا، دافعها هو البحث عن "مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية [التي] تبحث جادة عن أسباب التعدد ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية"[14]، وغريماس طرح في نظريته هذه مشكل المعنى؛ أي أن "مقاربة نص ما لا يكون لها من معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل"[15] وجلُّ ما قام في نظريته هو استئصال مواطن الغموض في أنموذج بروب الوظائفي، بإضافة تصحيحات لازمة،

وصل من خلالها إلى اختزال وظائفه من إحدى وثلاثين وظيفة إلى ستة عوامل، كونه يرى وجود خلل في تعريف الوظيفة عند بروب، ولأن "التعريف الذي يعطيه للوظيفة قائم على وجود فعل ما تتحدد من خلاله شخصية ما"[16]، فتبعا لذلك تتحدد الوظيفة من خلال انتمائها إلى إحدى دوائر الفعل التي تشتمل عليها الحكاية و"الفعل هو أساس تعريف الوظيفة"[17] –حسب فلاديمير بروب– والتناقض الذي تداركه فيما بعد غريماس في مفهومه هذا للوظيفة، حسبه متعلق بوظيفة رحيل البطل، فإذا كان رحيل البطل يعد فعلا؛ أي وظيفة، فالنقض لن يكون كذلك، فلا يمكن التعامل معه كوظيفة، باعتباره حالة تستدعي فعلا، ليخرج لنا بنتيجة مفادها أنه "عوض الحديث عن الوظيفة، يجب الحديث عن الملفوظ السردي"[18].

والصيغة الآتية توضح ذلك:

- م . س = و (ع1،ع2،ع3)[19].
- (م . س = ملفوظ سردي، و = وظيفة، ع = عامل) .

وعلى أساس هذه التعديلات قدم غريماس صياغة جديدة لنموذج بروب الوظائفي وقال بدل الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السردي، وبدل الحديث عن دوائر الفعل يجب الحديث عن العامل L'actant، كونه بؤرة للاستثمار الدلالي، وبهذا قام بـ "تقليص العوامل إلى حدها الأدنى، وضبطها بشكل مؤسس معرفيا وبنائيا"[20].

كما تأثر غريماس كذلك بما جاء به الناقد تسنيير Tesinère، فهو حوّل مصطلح الوظيفة إلى عامل، سماه القائم بالفعل، يظمُّ الكائنات المؤنسنة والمشيئة معا، لتشهد الدراسات النقدية التي تهتم بالسرد مع مجيء غريماس تحولا جذريا وقد نجح كثيرا في شكلنة المثال الوظائفي وتطويعه، ليصبح قابلا للتطبيق على كل الأنماط السردية، وأراد أن يكون أنموذجه العاملي "عاما وشاملا، قادرا على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني، بدءا من النصوص الأدبية وانتهاء بأبسط شكل من أشكال النشاط الإنساني"[21]، ركز في تحليل النصوص على شكلنة المضمون، باعتمادهم في تحليلاته على آليات المنهج البنيوي، من أجل الكشف عن "القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة"[22]، لنصل إلى أن غريماس قام بتعميق مفاهيم بروب، وبلورتها في تصور منطقي شامل للأجناس السردية كيفما كانت طبيعتها الدلالية، عكس بروب الذي جعل بحثه لا يخرج عن

نطاق الحكاية الخرافية ومنه فغريماس في منهجه هذا ركز على"عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها"[23].

1- الانموذج العاملي كنظام:

لقد استفاد غريماس كثيرا من الدراسات الأسطورية في تحديد مفهوم العامل من الدراسات الأسطورية من تحديد مفهوم العامل، فعنده "الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله والجانب الوصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته"[24]، قام بإسقاط دراسته التي اقترنت بما هو سماوي (الإله) على ما هو واقعي (أرضي)، لأنها لا تخرج عن هذا النطاق، كما يرى عدم وجود "تعارض بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي، بل يوجد تكامل أساسي بينهما"[25]، وقد استفاد كثيرا في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات انطلاقا مما قاله تسنيير Tesiniere، حين "شبه فيها الملفوظ البسيط L'énoncé élémentaire بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة"[26]، كما بنى أنموذجه العاملي على الأضداد الثنائية، كونه "عبارة عن مجالات للحدث"[27] وهذه المجالات ما هي إلا صورة معدلة لنموذج بروب الوظيفي.

ومنه فالبنيات العاملية تشكل مستوى توسطيا بين المحايثة والتجلي، فهي البؤرة الأساسية التي من خلالها يتم الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي؛ أي الانتقال من العلاقات إلى العمليات، ومنه إلى الملفوظ السردي.

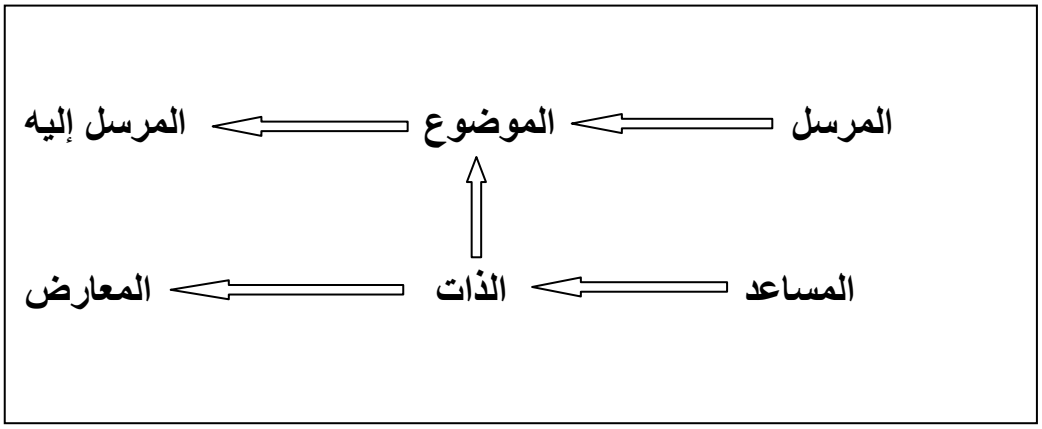
فالأنموذج العاملي عند غريماس "لا يشكل داخل الكون السردي تنظيما استبداليا لسلسلة من الأدوار التي تقوم بأدائها كائنات ما فحسب [...] إنه مرحلة محددة داخل مسار يقود من المجرد إلى المحسوس"[28]، فالكون الدلالي لا يدرك إلا من خلال تجسده داخل أدوار ووظائف أو على شكل صفات تجدد كينونة القيمة، ومعها تعد "الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة أيضا عبارة عن مشهد"[29] ويعمم غريماس هذا الطرح على كل عالم دلالي صغير بقوله إن "عالما دلاليا صغيرا لا يمكن أن يحدد كعالم؛ أي ككل دلالي إلا بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يُبَرَّرَ أمامنا، كمشهد بسيط كبنية عاملية"[30].

وتطرح الوظيفة كأهم عنصر، والعامل كمحفل يحين هذه الوظيفة في شكل ملفوظ سردي، فالعامل هو "جزء من الممثلين أي الشخصيات، ويتم تحديده من خلال مجموعة من الوظائف

الدائمة ومن المواصفات الأصلية، وبتوزعها على مجموع الحكاية"[31]، والكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق استراتيجية سردية محددة، ووفق نظام نحوي يستدعي التحكم فيه بدقة كمستوى "تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها"[32]، حيث صنف الشخصيات ليس بحسب ما هي عليه وإنما بحسب ما تعمله، فالعامل هو "ما يقوم بالفعل أو يخضع له"[33]، وقد يكون هذا العامل إنسانا أو حيوانا أو فكرة، وقد يكون مذكورا أو يستنتج من خلال الحكي.

ومنه فقد حدد غريماس العامل على أساس أنه "وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو أيديولوجي"[34]، ليخرج لنا بأنموذج عاملي يقوم على ستة عوامل موزعة كالآتي:

شكل رقم01: خطاطة الأنموذج العاملي



أ- **علاقة الرغبة: Relation de désir**: تجمع هذه العلاقة بين **الذات Sujet** و**الموضوع Objet**، فـ"المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة"[35]، وكل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس **المرسل Destinateur**، وتحقيق هذه الرغبة لا يكون ذاتيا بل هو موجه إلى عامل آخر يسمى **المرسل إليه Destinataire**، وهنا تكون علاقة الرغبة، فالعامل الذات يعتبر "الفاعل المباشر الذي يتلقى **التحفيز La manipulation** من طرف المرسل، ويسعى دائما لتحقيق الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول"[36]، في حين أن الموضوع "يُشكل الشيء المرغوب فيه من قبل الطرف الأول"[37]، وبهذا نرى

أن العلاقة القائمة بينهما تتموقع في **محور دلالي Un axe sémantique** يتمثل في **الرغبة Le désir**، لتعد هذه العلاقة من أهم دعائم العمل السردي، والعلاقة بينهما هي "علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات، وهذا الموضوع كتواجد سيميائي لأحدهما من أجل الآخر دون التطرق إلى طبيعة (وجودية) كل واحد من المصطلحين الذان لا يتحددان إلاّ من خلال علاقة أحدهما بالآخر في اقتضاء متبادل"[38]، فالذات تكون راغبة والموضوع يكون مرغوبا، وهذه العلاقة تحدد ما يسميه غريماس **ملفوظ حالة Enonce d'état**، ويكون هنا بين ملفوظات الحالة ما يسمى **بذات الحالة Sujet d'état**.

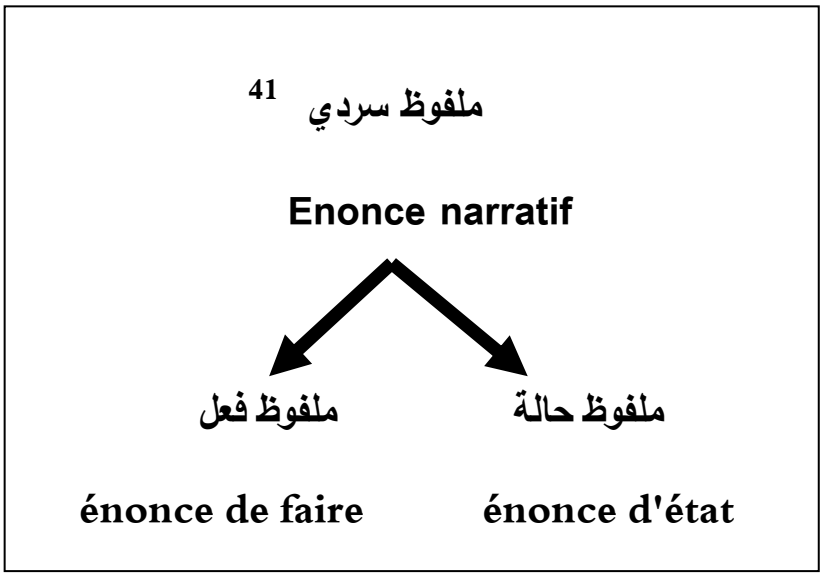
هذا وقد تكون هذه الذات في حالة اتصال (٨) أو في حالة انفصال (٧) عن الموضوع، وإذا كانت الذات في حالة انفصال نجد أن لديها الرغبة في الاتصال كما يترتب عن ملفوظات الإنجاز (الفعل) Enonces de faire، الذي يعتبر الإنجاز المحولFaire transformateur، وقد يكون هذا الإنجاز يسير في اتجاه الاتصال أو في اتجاه الانفصال، لتكشِفَ بنية العلاقات بين الفواعل في الرواية عن سمة جوهرية تطبعها، هي التحول والرغبة التي تدور حول "موضوع القيمة الذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه"[39]، وشخصيات الرواية تتفاعل فيما بينها وصلا أو فصلا، وهذا تتحكم فيه نوعية رغبة ذات الحالة Sujet d'état.

والإنجاز المُحَول يساهم في خلق ذات أخرى، يسميها غريماس ذات الإنجاز Sujet de faire، وقد تكون ذات الإنجاز نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة Sujet d'état، وقد يكون العامل الذات L'actant sujet في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصية يسميها ممثلين Acteurs.

ومنه فملفوظات الحالة تختص بإبراز الحالات، وملفوظات الفعل تختص بإبراز أشكال التحول، وهما معا عند غريماس "ليسا سوى تمثيلات منطقية دلالية للأفعال وللحالات"[40] .

والشكل الآتي يوضح ذلك:

شكل رقم 02: شكل توضيحي للملفوظ السردي



فذات الحالة في علاقتها بموضوع القيمة (اتصال / انفصال) تعد "مالكة للقيم"[42]، في حين ذات الفعل هي القائمة بعملية الاتصال والانفصال، ومنه "تأخذ ذات الحالة شكل ملفوظ حالة تتحدد وظيفته من خلال علاقة الذات بالموضوع"[43]، لأنها تشكل العمود الفقري داخل الأنموذج العاملي في حركيته وبمثابة نقطة الإرسال الأولى لذات تتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها، فهي "مصدر للفعل ونهاية له"[44]، وهذا التوجه حسب غريماس مترجم لصيغتين هما مصدر الحركة وغاية الحركة، "وداخل هذه العلاقة لا تتحدد الذات إلا من خلال دخولها في علاقة مع الموضوع"[45]، والموضوع لا يتحدد إلا في علاقته بالذات ودون غاية ما سواء محتملة أو محينة.

وذات الحالة لا تتحدد إلا من خلال علاقتها بموضوع القيمة، وموضوع القيمة بدوره لا يتحدد إلا إذا كان هدفا لهذه الذوات، فـ"الرغبة تتحدد من خلال نفي حالة من أجل إثبات أخرى"[46]، وملفوظات الفعل تجسدها ذات الفعل، هي القائمة على عملية التحولات القائمة بين الحالات، التي تتراوح بين الاتصال والانفصال فالذات "إثر تدخل ما تنتقل من حالة الاتصال مع موضوعها إلى حالة الانفصال عنه"[47]، وهذا لا يتحقق إلا بوجود فعل محول تقوم به ذات فاعلة، تستهدف ملفوظ حالة كونه موضوع، لنصل إلى أن ملفوظ الفعل يحكم ملفوظ الحالة، فهما إذن "ليسا إلا تمثيلا منطقيا دلاليا للأفعال والحالات"[48] .

ومن أجل تحديد ملفوظات الحالة تحديدا دقيقا، لابد من الاستعانة بعاملي الذات والموضوع، نظرا للعلاقة التكاملية الموجودة بينهما، فالموضوع عندما يدخل في دائرة الاهتمام ورغبة الذات يصبح موضوع قيمة Objet de valeur، وعند غريماس الذات والموضوع ما هما إلا "دورانٍ ومفهومان يحددان وضعيتين متلازمتين (عوامل أو أدوار عاملية)، لا توجد أبدا إحداهما دون الأخرى"[49]، فلا نستطيع تخيل ذات دون موضوع تشد إليه والعكس، لأن "كل معنم يولد ملفوظا سرديا يشير إلى موقع تركيبي أو حالة ما"[50]، فقد نكون أمام ملفوظ انفصالي (ذ٧م) أو ملفوظ اتصالي (ذ٨م)، ليُقرأ هذان الملفوظان قراءة استبدالية وتوزيعية كزاويتين يمكن النظر بهما إلى الأنموذج العاملي، ليأخذنا بذلك "محور الرغبة من حد إلى حد عبر عملية التحول"[51]، وكلتا من الزاويتين الاستبدالية والتوزيعية حسب "سعيد بنكراد" "تُحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاشتغال"[52]، فالأنموذج العاملي من الناحية الاستبدالية يعدُّ "نسقا –أي سلسلة– من العلاقات المنظمة داخل نموذج مثالي"[53]، لنكون أمام تنظيم عام للعوامل، أما فيما يخص الناحية التوزيعية، فالأنموذج العاملي يكون فيها على شكل إجراء ومعناه "تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات"[54]؛ أي تفجير الأنموذج العاملي في سلسلة من المسارات السردية، من أهمها الخطاطة السردية.

ومنه فغريماس يطلق مصطلح ملفوظ الحالة لتحديد وضع كل من العاملين بالنسبة إلى الآخر، ويرى أن العلاقة بينهما استتباعية Implication، هذا معناه أن "الصلة بين العاملين تعالقية"[55]، فوجود العامل يفترض بالضرورة وجود الآخر فـ "أحدهما موجود دلاليا للآخر وبه"[56]، لنجد أن ملفوظات الحالة صنفان:

- **ملفوظ حالة الانفصال: Enonce d'etat disjonctif**: حيث يكون الفاعل على انفصال بالموضوع ويوضح هذه الوضعية المخطط التمثيلي الآتي:

فا = الفاعل (الذات)، ٧ = الانفصال، مو = الموضوع.

(فا ٧ مو) : تدل هذه العلاقة على الانفصال الموجود بين الفاعل والموضوع وفي هذه الحالة لا تنقطع العلاقة بين الذات والموضوع، ولا يستقل أحدهما عن الآخر، بل يظل حضورهما قائما بالقوة،

فالأول ينزع إلى الثاني سعيا في الاتصال به، لأن "مجرد الرغبة في تحقيق الاتصال بموضوع ما يؤهل الذات الراغبة للانتصاب فاعلا بالقوة"[57].

- **ملفوظ حالة الاتصال:Enonce d'état conjonctif**: يكون الفاعل على اتصال بموضوع الرغبة والقيمة، ويوضح هذه الوضعية المخطط التمثيلي الآتي:

- فا = الفاعل (الذات)، ∧ = الاتصال، مو = الموضوع.

-(فا ∧ مو) : تدل هذه العلاقة على الاتصال الموجود بين الفاعل والموضوع.

والانتقال من حالة إلى أخرى يتم بواسطة فعل تحويليFaire transformateur يُعبّر عنه بملفوظ الفعل، ليتميز عن ملفوظ الحالة، ليعطينا غريماس الصيغة الشكلية لهذا التصنيف:

-ف تحول (فا$_1$ ⟵ م$_1$)[58].

- فا$_1$ = الذات المنجزة للتحويل، م$_1$ = ملفوظ الحالة الذي يُمَارَسُ عليه التحويل.

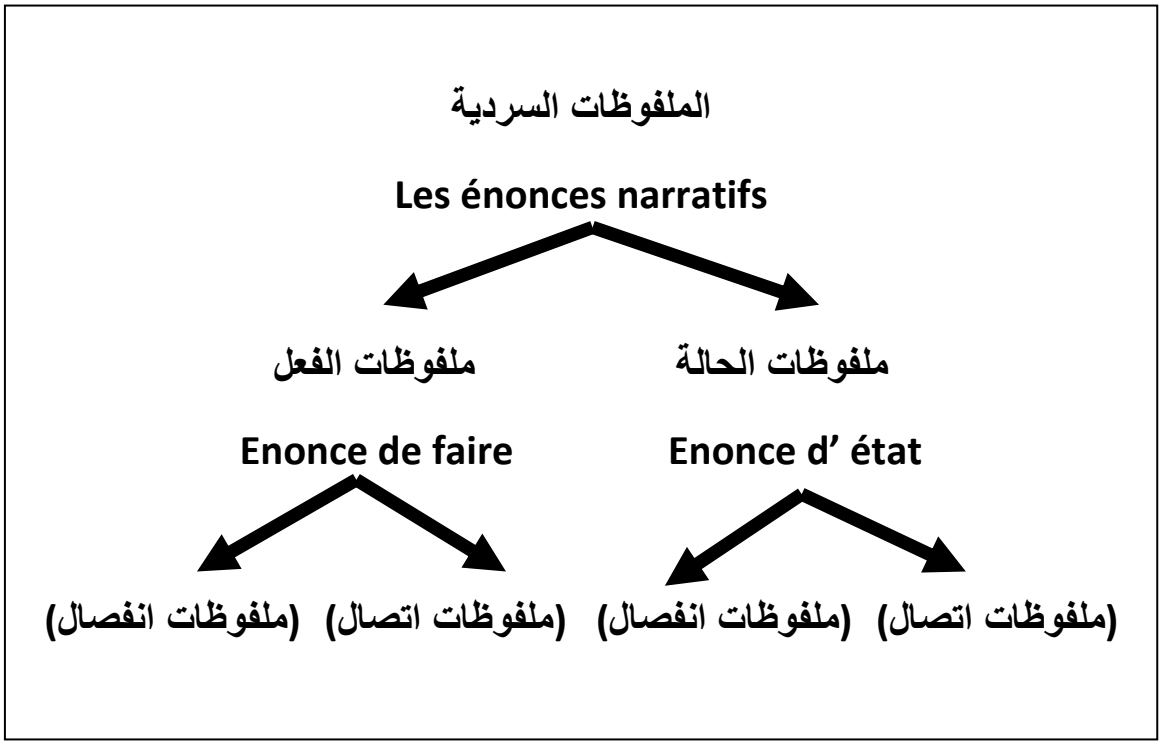
كما ينقسم هذا النوع من الملفوظات بدوره إلى صنفين:

الأول يسمى التحول الاتصالي، يشار إليه بالمخطط:

(فا ∨ مو) ⟵ (فا ∧ مو).

والسهم يشير إلى استمرار التحول من حالة إلى أخرى (انفصال، اتصال وهكذا)، وبحسب غريماس: "الانفصال لا يقوم سوى بوضع العلاقة بين الفاعل والموضوع في حالة احتمال، مُحافظٌ عليها كإمكانية للاتصال"[59]، ويطلق على هذا الفعل صفة الاحتمالية Virtualisation، فعلاقة الرغبة إذن بين الذات والموضوع تمر عبر ملفوظ الحالة، المتحكّم في تجسيد الاتصال أو الانفصال كما تمر عبر ملفوظ الانجاز المتحكم في تجسيد التحولات الاتصالية أو الانفصالية، ليوضح لنا المخطط الآتي مختلف الملفوظات السردية، ورموزها:

شكل رقم03: شكل توضيحي للملفوظات السردية[60]



والرموز الآتية توضح ذلك:

[(فا٨مو)(فا٧مو) [ف(فا)=(فا٧مو)(فا٨مو)][ف (فا)=(فا٨مو)=(فا٧مو)] **]**[61].

لينتجَ عن ترابط الحالات والتحولات، من خلال علاقة فاعل ما بموضوع معين، وحدة سردية أكبر يسميها غريماس البرنامج السردي Le programme narratif، سيأتي الحديث عنها لاحقا.

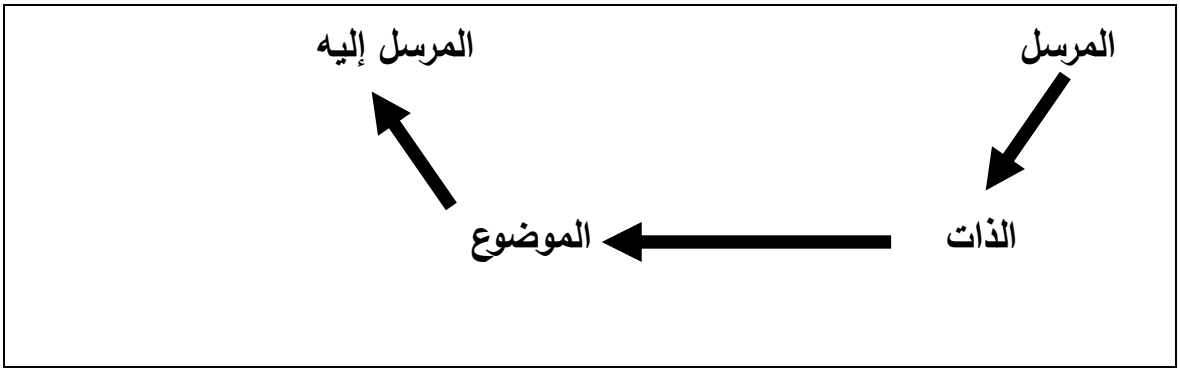
وبالنسبة لغريماس ليس من الضروري أن يكون الفاعل كائنا إنسانيا فقد يكون شيئا، ولا الموضوع مادة جامدة كما نجد أن مقولة الفاعل أشمل وأعمل بالنسبة إليه من الشخصية أو البطل كونها "لا تفترض بالضرورة ذلك البطل البشري المحدد"[62].

ومنه يمكن القول "إن العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع يمكن اعتبارها عماد كل فعل إنساني"[63]، والعلاقة بينهما علاقة تضمين متبادلة قائمة على المساواة والاستقلالية.

ب- علاقة التواصل:Relation de communication: لمعرفة علاقة التواصل داخل الحكي وفهمها لابد من معرفة "أن كل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع"[64]، يطلق عليه غريماس اسم المرسل Destinateur، و"تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة"[65]،

فهو موجه إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه Destinataire، وهنا تكون علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، التي بدورها تمر عبر علاقة الرغبة من خلال علاقة الذات بالموضوع.

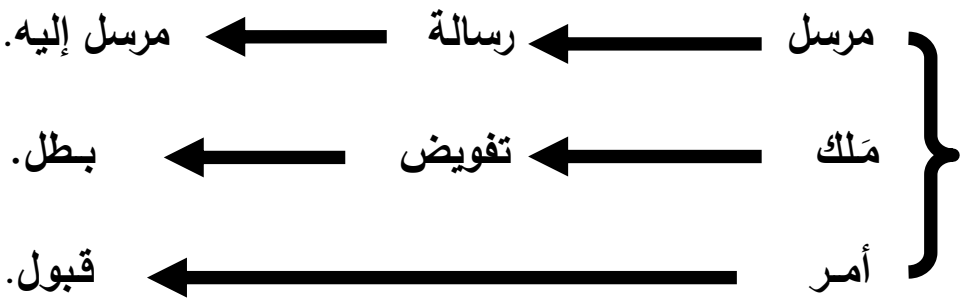
شكل رقم04: شكل توضيحي لعلاقة التواصل



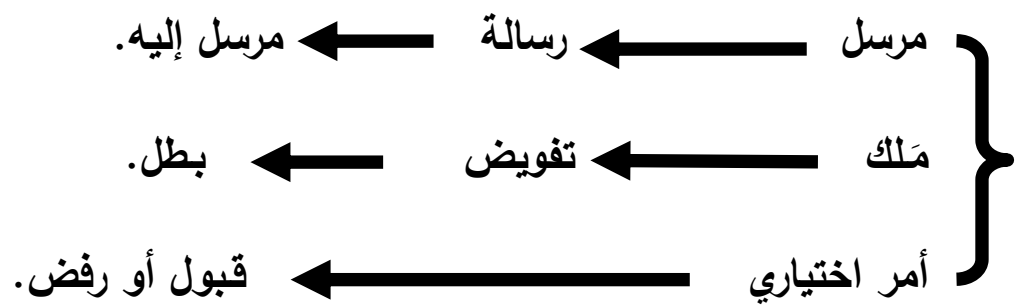
إذن فـ "المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما"[66]، ومنه فالمرسل والمرسل إليه يعدان الزوج الثاني، الذي يدخل في تشكيل النموذج العاملي والعلاقة بينهما علاقة اقتضاء في محور التواصل، الذي "يتبادلان عبره بيانا أو معلومات، فالمرسل يحيط المرسل إليه علما بشيء ما"[67]، وهذا المحور يسمح برؤية بُعد تواصلي في كل أنواع الخطابات، لأنها تتكون "من باعث على الفعل ومستفيد منه"[68]، هما المرسل والمرسل إليه، حيث يعقدون اتفاقا ما حول قيمة الأشياء التي يتبادلانها، ويسمي غريماس هذا الاتفاق بالعقد القولي، فالعقد Le contrat يحصل كلما وقع تحويل بين مرسل ومرسل إليه، وقد يكون هذا التحويل ذا طبيعة كلامية أو مادية.

وقد صنف غريماس عدة أشكال مختلفة للعقود هي:

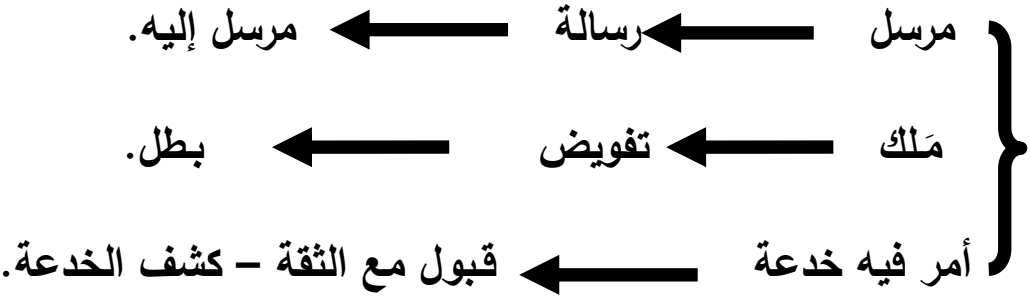
أ-**العقد الإجباري: Contrat injonctif:** وفي هذه الحالة يوجه المرسل Destinateur أمرا إلى المرسل إليه Destinataire، وفيه يرغم المُرسِلُ المُرسَلَ إليه بقَبول هذا الأمر، مثلا:



ب–العقد الترخيصي: Contrat permissif: في هذه الحالة يخبر المرسل المرسل إليه بالموافقة أو الرفض (اختياري)، وفي هذه الحالة يعزم تلقائيا على الإنجاز:



ج–العقد الائتماني: في هذه الحالة يقوم المرسل بفعل إقناعي، حتى وإن كان هذا الفعل كاذبا، وقد يقبل المرسل إليه رسالة المرسل ولا يشك في صحته، وقد يكشف حيلته.



فوظيفة المرسل تتجسد "في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها"[69]، وذلك بضمان وصولها إلى المرسل إليه، وحسب غريماس فالخطاب السردي عالم مؤسس على منظومة من القيم Axiologie، ومنه تصبح علاقة المرسل بالمرسل إليه مرتكزة على سُلم تراتُبي، يستحوذ فيه المرسل مركزا أعلى وتكون علاقته بالمرسل إليه قائمة على تبعية له، باعتبارهما "جزءين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردي"[70]، وهذا الزوج يتحدد من خلال علاقته بالذات كدافع للفعل ومنفذ له، لتكون علاقتهما حسب غريماس "موجهة من الكل إلى الجزء"[71]، ولنصبح أمام علاقة ثلاثية تربط المرسل والموضوع، لتتبنى الذات هذا الموضوع ، كبداية لرحلة البحث.

ومنه فدور المرسِل يتجسد في الوضع الأول بعمل المحرّك، وفي الوضع الثاني يتجسد دوره بعمل المقوّم، لتتمثل "وظيفته في **منظومة من القيم Système axiologique** بالحكم في الأفعال سلبا أو إيجابا، وتبليغها إلى المرسل إليه – الفاعل (Destinataire – sujet)، وكل هذا

يعطينا انطباعا بأن المرسل إليه يبقى دائما في تبعية تامة مع المرسل، لأنه – أي المرسل– يحتل مكانة فوقية، وعلاقة المرسل إليه به تنتظم "من الجزء إلى الكل"[72]، ليخضع بذلك له المرسل إليه، والمرسل يُوكله "بمهمة الحفاظ على تلك القيم، وضمان استمرارها"[73]، وحسب غريماس نصل إلى نتيجة مفادها أن علاقة المرسل بالمرسل إليه "موجهة من الكل إلى الجزء"[74]، ووظيفة المرسل عنده تتمثل في "المحافظة على قيم أصلية وترسيخها وضمان استمرارها"[75]، وذلك كأن يتطابق المرسل والمرسل إليه في عامل واحد، فيصبح بذلك المرسل "قيمة مجردة كامنة في ذات الفاعل"[76]، لا يمكن الاستغناء عنها أو حذفها من أي نص سردي، لأن حضوره مهم جدا، كونه "شكل مشخص للقيم؛ أي ضمانة أساسية على وجود كون قيمي نقيس به التحولات"[77]، وعاملا ضامنا لتماسك النص ووحدته.

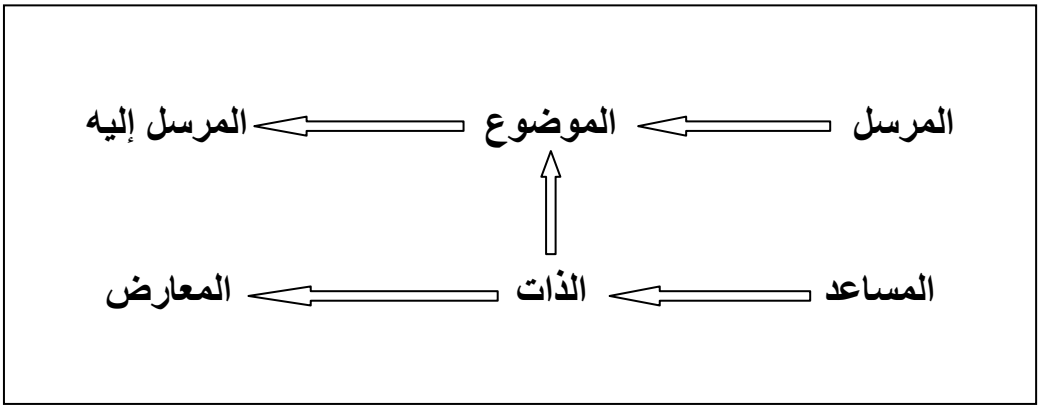
جـ– علاقة الصراع: Relation de lutte: ضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان: الأول يسميه غريماس **المساعد Adjuvant** والثاني **المعارض Opposant**، وينتج عن هذه العلاقة منع حصول علاقة الرغبة والتواصل، أو العمل على تحقيقها.

فالمساعد يتمثل دوره في "مد المساعدة من خلال العمل في اتجاه الرغبة أو تسهيل التواصل"[78]، ودور المعارض يتجسد في "خلق العراقيل بتصديها، إما لتحقيق الرغبة أو للتواصل مع الموضوع"[79]، وحسب غريماس، داخل المجتمع هناك دائما صورة للمساعد وصورة للمعارض، بدءا من الحالة الاجتماعية وضروب الصراع بينهما، فالمساعد "يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع"[80]، والذات عند سعيها لتحقيق برنامجها السردي تصطدم بصعوبات ومعوقات تحتاج للتغلب عليها مساعدة مادية ومعنوية، فالمساعد يجسد هذه القوة المؤيدة للذات بتقديم المساعدة لها من أجل تحقيق موضوع القيمة، لأنه "يقوم على تقديم العون ساع في اتجاه الرغبة"[81]، فوظيفته هي تقديم العون للذات من أجل تحقيق موضوع الرغبة لنصل إلى أن المساعد من وضعه العاملي "لا يشكل عنصرا أساسيا في تداول المعنى ولا يتجاوز حدود إظهار الصفات الصوغية للفعل"[82] .

في حين تتمثل وظيفة المعارض في الوقوف كحائل في وجه الذات، بغية عدم تحقيقه موضوع الرغبة، لأنه "يقوم على خلق عراقيل بمعارضته، سواء لتحقيق الرغبة أو الاتصال بالموضوع"[83]، بصفته قوة مناوئة للذات تعترض طريقه بخلق جملة من العوائق، التي بدورها تقوم بعرقلة اتصاله

بموضوع القيمة، فهو حسب غريماس "يشكل صورة أكثر تعقيدا ما دام يعين في الوقت نفسه ما يسمى حاليا بالذات المضادة"[84]، وعند غريماس يعد كل من "المساعد والمعارض مجرد إسقاطات لعمل الإرادة ولمقومات خيالية للفاعل نفسه، تعود على رغبته إما بالنفع وإما بالضرر"[85].

ومنه فالروابط الثلاثة تتصف بأنها هامة جدا لحضورها المسبق في صياغة النموذج العاملي كما عرضه غريماس، حيث يَكُون "لشبكة العلاقات هذه دور رئيسي في بنية العمل الأدبي"[86] لنحصل من خلالها على مخطط كامل للأنموذج العاملي الغريماسي، الذي هو كالآتي:



2- الأنموذج العاملي كإجراء:

إن الشخصيات في الحكي لا تتشكل نهائيا منذ الانطلاقة الأولى للأحداث لخضوعها للتحولات والتغيرات، فـ"التحولات هي ما يمنح للقصة ديناميكيتها وتلوينها القيمي الخاص"[87]، والانطلاق من النظام إلى الإجراء يعني توظيف علاقات: الرغبة، التواصل، الصراع والخطاطة السردية تعد أهم "عنصر منظم ومتحكم في التحولات"[88]، لأنها تشكل أنموذجا لكل التحولات، فكل نص سردي ينطلق من نقطة البداية ليصل إلى نقطة النهاية.

ومن المعروف أن السرد يقوم على التحول من حالة إلى أخرى، فعلاقة الذات بالموضوع تتراوح بين الاتصال والانفصال، إذن هو عبارة عن "ربط مركبي لمتوالية من ملفوظين ترابطيين (وصلة وفصلة أو العكس)، لهما نفس الذات ومتصلين بعلاقة اقتضاء بسيطة"[89]، والانتقال من حالة إلى أخرى (من اتصال إلى انفصال والعكس) يستلزم اللجوء إلى فعل التحويل، وعملية الانطلاق من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يتم تلقائيا، بطريقة "يجب التعامل [فيها] مع هذا الانتقال كعنصر

مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية"[90]، ويتجسد هذا التحول في ما يسمى الملفوظ السردي الأساسيL'énonce narratif élémentaire، والمخطط الآتي يوضح ذلك:

1- [(فا ٨ مو) ⟵ (فا ٧ مو)].

2- [(فا ٧ مو) ⟵ (فا ٨ مو)].

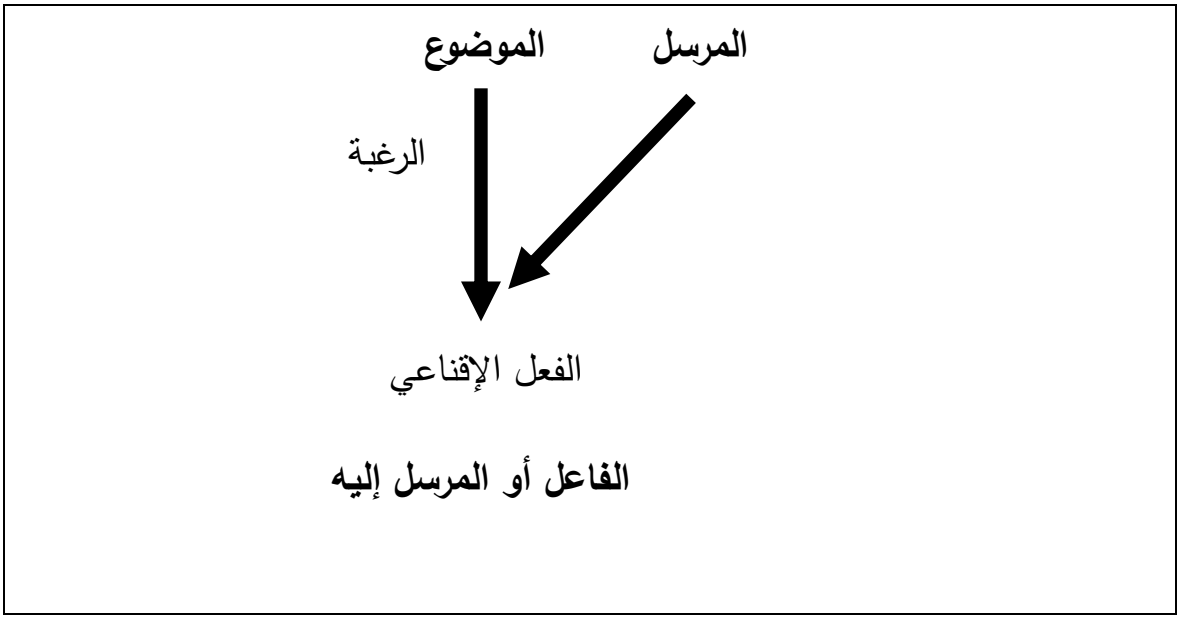
فا = الفاعل، م = الموضوع .

ومنه فالملفوظ السردي يتضمن تحولا في علاقة الذات بالموضوع، تتراوح بين الاتصال والانفصال والعكس، ويمثل "الانتقال في هذه الحالة مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينهما وفق منطق خاص"[91]، وبهذا يتخذ الفعل (الوظيفة) شكل ملفوظ سردي بسيط، لأن كل عملية داخل النحو الأصولي يمكن أن تتحول إلى ملفوظ سردي حسب غريماس.

وتتكون الخطاطة السردية من عناصر هي: التحريك / الأهلية / الإنجاز / الجزاء، هذه العناصر بدورها مرتبطة فيما بينها ارتباطا منطقيا، وتقوم داخل هذه الأطوار علاقات بين الأدوار والعوامل المحققة للحالات والتحولات.

أ-**التحريك Manipulation**: يعتبر التحريك الطور الأول للرسم السردي، فهو يتعلق بإبراز 'فعل الفعل' 'Faire faire'، حيث " يفعل العامل فعلا محدثا لفعل عامل آخر"[92]؛ أي أن هذا يرتكز على فاعل لتحقيق برنامج ما، وعملية التحريك تفترض صيغة تشير إلى إمكانية التحول، باعتبارها تمثل تحقيقا لغاية ما، وإن "كانت الوظيفة هي الخالقة للعامل تماما، مع الحامل والمحمول"[93]، فعملية الخلق تستند إلى صيغة تبرر الانتقال من الوظيفة إلى العامل، والتحريك لا يتم بمحض إرادة الفاعل، إنما يتدخل المرسل المحرك في علاقته بالفاعل في التحويل، من خلال وجود فعل إقناعي، لأنه "يدل على فعل يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى"[94].

شكل رقم 05: شكل توضيحي للفعل الإقناعي



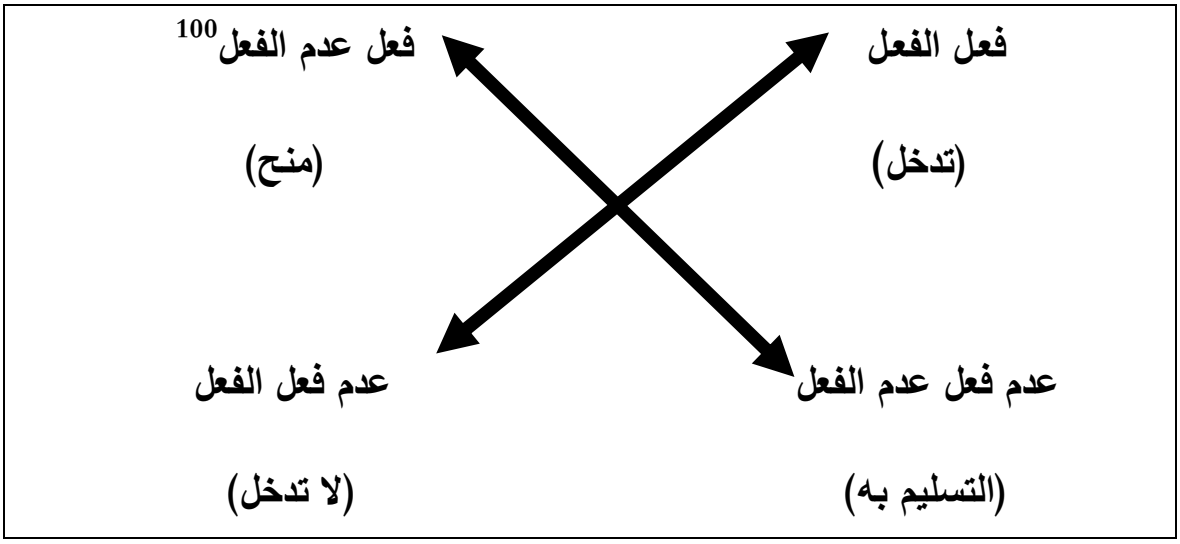
فالتحريك إذن عبارة عن تعاقد يكون بداية كل محكي بين المرسل / المحفز وفاعل الحالة أو الفاعل الإجرائي المحتمل، من خلاله يتم إقناع الفاعل بالبرنامج السردي المحتمل والعمل على تحقيقه، مهمته تتمثل في "إقامة علاقة طابعها ممارسة التأثير والاستحواذ من قبل عامل أول يسمى مُحَفزاً Manipulateur، أو مرسلا للتحفيز، وقائما به على عامل ثان يسمى مُحَفَزاً Manipulé، أو متلقيا له"[95]، ويكمن الهدف من هذا دفع المحَفَز لتبني البرنامج السردي المقترح.

مصطلح التحفيز يقابله مصطلح آخر هو فعل الفعل Faire faire، لأن "مخطط الاستحواذ وممارسة التأثير يقابل فعل الفعل، أو الحث عليه، إنه نشاط فاعل إجرائي آخر (أي المُحَفَّزُ) ليدفعه لتنفيذ برنامج سردي معطى"[96]، والتحريك من موقع الأنموذج العاملي يعمل على "خلق صيغة فعل الفعل Faire faire"[97] فهو الدافع بالذات للقيام بفعل ما والإقناع بالقيام به، فالفعل عبارة عن نشاط تمارسه الشخصية في الرواية، في حين التحريك هو نشاط تمارسه الشخصية تجاه شخصية أخرى، بغرض دفعه للقيام بإنجاز ما، وهنا "يتحدد التحريك كنوع من التعاقد بين المرسل والذات"[98]، ويتجسد هذا من موقعه التوزيعي بين إرادة المرسل والانجاز الفعلي للبرنامج السردي من طرف المرسل إليه، كون التحريك "مرحلة ابتدائية أولى، إنها المرحلة التي يتخذ فيها البرنامج السردي شكله على مستوى التصور الاحتمالي"[99].

وأهم ما يميز مرحلة التحريك، هو أنها جامعة لظواهر سردية مختلفة مطبوعة بالميزات الآتية:

-مجموع العمليات موجهة أساسا إلى فعل الفعل أو الحث عليها، الذي يقتضي بدوره وجود نظام يحتمل إمكانيات أربع هي:

شكل رقم 06: شكل توضيحي لمرحلة التحريك



-كما تقيم علاقة بين مرسل وفاعل إجرائي محتمل، تتمفصل "في فعلين أساسيين: فعل إقناعي (المرسل)، وفعل تأويلي (الذات)"[101]، لتكون جميع أفعالها ذات طابع إقناعي صادر عن مرسل إلى مرسل إليه.

ومنه فالتحريك حسب رشيد بن مالك، ما هو إلا تلك "الإستراتيجية الخطابية في النص"[102].

ب-الأهلية: Compétence: ويطلق عليها كذلك الكفاءة، المقدرة، ومن المعروف أن الإنجاز يعد دليلا على الكفاءة التي يتمتع بها منجزه وفاعله الإجرائي، ولتحقيق أي إنجاز لابد من توفر شرط الكفاءة في من سيتولى أمر القيام بالإنجاز، لأنها شرط ضروري يسبق الفعل المؤدي لامتلاك موضوع ما ومنه فالأهلية هي "ذلك الشيء الذي يدفع للفعل"[103]، إذ لا يمكن أبدا عزلها عن الإنجاز، ليرتبط كلاهما بدائرة فعل يحكمها بُعد تداولي وهذا معناه "أن فعل الفاعل دليل على مقدرته"[104]، فالمقدرة تكون مقطعا سرديا تركيبيا يأتي قبل الإنجاز ويشكل ركيزته الأساسية، فهو متعلق دائما بمن سيقوم بالفعل؛ أي بذات الفاعل وليس الفعل عكس الإنجاز، كما تهدف إلى إبراز كينونة الفعل، فـ "قيادة النشاط مرتبطة ببعض الحالات، ويتطلب تحقيقه شروطا"[105]؛ أي على الفاعل أن يمتلك الوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل، وهناك شروط تشكل كفاءة الفاعل المنفذ،

وبدون هذه الشروط يتجمد النشاط المقيد في بداية التحريك، فهو لا يستطيع تحقيق إنجاز ما إلا إذا توفر على مؤهلات.

ومنه فالأهلية تشكل معرفة للفعل، من خلال علاقتها بالإنجاز، فهو يعد فعلا منتجا للملفوظات، لأنه الشيء الذي يجعل الفعل ممكنا، فهي "ما يدفع إلى الفعل"[106]، ولا يكتسب الفاعل الإجرائي صفة التأهيل، إلا إذا توفر على شرطين أساسيين، هما:

أ- أن يحوز برنامجا سرديا من الممكن تحقيقه، وهو البرنامج السردي المحين Actualisé، وليس المحقق، ويرمز له كالآتي:

-(فا ٨ ب.س محين).

فا = الفاعل، ب.س محين = برنامج سردي محين.

ب- أن يكون كذلك يتوفر على صيغ لتحقيق برنامجه السردي "المتعلقة منها بالرغبة Vouloir أو الوجوب Devoir أو بالاستطاعة Pouvoir أو معرفة الفعل Savoir-faire"[107]، فهذه الصيغ الأربع تعد عناصر محددة للأهلية، التي لا تُحدَّدُ انطلاقا من البرنامج السردي المرتبط بملفوظ فعل، بل تُحدَّد من خلال ملفوظ الحالة، استنادا إلى أن "الحالة المتجلية في مرحلة التحريك المبني على الإقناع والتأويل، هي منطلق الأهلية وعنصرها الرئيسي"[108]، ومجموع الصيغ المتعلقة بالأهلية، حدَّدها غريماس كالآتي:

1- إرادة الفعل. 2-وجوب الفعل. 3- قدرة الفعل. 4-معرفة الفعل.

وهذه العناصر لا تكون دائما متوفرة في الفاعل الإجرائي، بل هو يسعى لاكتسابها، وهذا يفرض برامجا سردية استعمالية P. N. Modal، فالأهلية تتحدد من خلال وجود "موضوع استعمالي محدّد داخل برنامج استعمالي"[109]، وهذا يحيلنا بدوره إلى نوعين من المواضيع، الأول يسمى **الموضوع الاستعمالي L'objet modal**، والثاني **موضوع القيمة L'objet de valeur**، فالأول يرتبط به الفاعل على مستوى المقدرة، وهو عكس موضوع القيمة، كونه مجرد شرط ضروري للحصول على الإنجاز، و"يهدف الفاعل الإجرائي من ورائها الحصول على موضوعات استعمالية مؤهلة وضرورية

لتنفيذ الإنجاز الرئيسي"[110]، فالأهلية تعتبر موضوع قيمة، يمكن أن يُمتَلك أو لا يُمتَلك من قبل الفاعل.

جـ-**الإنجاز: Performance**: يهدف هذا الطور إلى توضيح فعل الكينونة لـ"يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل الحالة "[111]، وفعل الفاعل هنا مرتبط بكينونة الوضعية، ويدخل الفاعل المنفذ في علاقة مع التحويل بين فاعل حالة وموضوع قيمة، لأن الإنجاز يعدُّ "الوجه الآخر المرتبط بالكفاءة [الذي هو] فعل إنساني نؤوله كفعل الكينونة، ونعطيه العبارة التقنينية للبنية الموجهة المؤلفة من ملفوظ الفعل المسير لملفوظ الحالة"[112]، تجسّده يأتي كدعامة رئيسية لإقامة كل برنامج سردي مهما كان نوعه، و"الفعل الصادر عن فاعل إجرائي، يهدف لنقل فاعل الحالة من وضعه الابتدائي إلى وضعه النهائي"[113] والشكل الآتي يوضح ذلك:

ف (فا$_1$) ⟸ [(فا$_2$ ٧ مو) ⟸ (فا$_2$ ٨ مو)].

فا$_1$ = فاعل إجرائي، فا$_2$ = فاعل حالة، مو = موضوع.

ومنه فالإنجاز "وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات، المترابطة بينها وفق منطق خاص"[114]، ويتجسد ترابط هذه الملفوظات السردية في الشكل الآتي:

1- م.س = مواجهة: (ذ$_1$ ⟺ ذ$_2$)[115].

2- م.س = هيمنة: (ذ$_1$ ⟺ ذ$_2$).

3- م.س = منح: (ذ$_1$ ⟺ ذ$_2$).

م.س = ملفوظ سردي، ذ = ذات.

والملاحظ عن هذه الملفوظات السردية، ضرورة مطابقتها ثلاث عمليات:

- **العملية الأولى:** يعتبر الملفوظ السردي تشخيصيا عن العلاقة التناقضية بين حدين.

- **العملية الثانية:** يعتبر الملفوظ السردي نقطة الانطلاق لعملية النفي الموجهة.

– **العملية الثالثة:** يتطابق فيها الملفوظ السردي مع محفل الإثبات الذي يتجلى في منح الذات موضوعا ما.

ومنه فـ"الإنجاز يحدد فعل الكينونة Faire être"[116]، يتكون من ملفوظ فعل يحكم ويحدد ملفوظ حالة.

إذن الإنجاز محكوم بنوعية الأهلية التي تتطلبها الذات المنجزة، ليتقابل مع التحريك، كونه وجهَهُ المتحقّق.

د–الجزاء:Sanction: يعد طورا نهائيا في الرسم السردي، يهدف إلى إبراز كينونة الكينونة، وفي ارتباطه مع التحريك يقدم معالجة للبرنامج المحقق على سبيل تقويم ما تم تحويله والنظر إلى الفاعل المتبني للتحويل، ليشكل هذا الطور "عمليات التقييم، التي يمكن أن تأخذ مظهر الجزاء"[117]، بحيث يكون الجزاء إيجابيا أو سلبيا، كما يتميز كل من الجزاء والتحريك بحضور مكثف للمرسل و"لا يمكن أن يدرك إلا في علاقته بالتحريك"[118]، لأنه مقطع سردي مؤطر في النهاية، فمن أجل إنجاز البرنامج بنجاح يجب أن يكون متبوعا بمقطع سردي تتلخص مهمته في تقويم نتائج الفعل الإنجازي من طرف المرسل إليه، فهو يعد "صورة خطابية مرتبطة بالتحريك"[119]، فبعد تغيير الأوضاع بواسطة الفاعل الإجرائي يتولى الجزاء تقويم الوضعية النهائية L'état final، فهو "الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي والكون القيمي"[120].

فالجزاء هو الحكم على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، ومعه المرسل يعدُّ الحلقة الرابطة بين البداية والنهاية، بين التحريك والإنجاز، فهي "الأداة التي يتم عبرها تقييم الإنجاز المتحقق في فعل نهائي"[121] ففي البرنامج السردي تتميز مرحلة الجزاء بدور خاص، إنه دور المرسل للجزاء الرئيسي لتعاقد الفعل الإجرائي، ويتجسد هنا المرسل كبؤرة تتحدد "داخلها مشاريع التحريك وتتبلور البرامج السردية الهادفة إلى دفع ذوات –أصدقاء أو خصوم– لممارسة الأفعال التي ترغب فيها"[122]، لينتهي المرسل في الأخير باستعادة المعرفة المكثفة في المرحلة البدئية للأحداث، على شكل حُكم على الحالات والتحويلات للأفعال الممارسة من طرف الذوات، ومنه فالفعل الممارس من طرف المرسل في نهاية النص مزدوج، الأول يتعلق بـ "مطابقة الأفعال المنجزة وطرق تنفيذها مع معايير الكون القيمي"[123]، فالمرسل هو ما يقوم بالحكم على مدى مطابقة

الأفعال للكينونة، أما الثاني فمرتبط "بالأفعال التي تلي المطابقة المحددة في التعرف، وهذه الأفعال تحيل على الجزاء"[124].

ومنه فالجزاء يتجسد كحكمة تختصر الأحداث، وتشتغل كخلاصة لها.

ومن خلال عرض المقاطع السردية للبرنامج السردي البسيط عند غريماس، نجد مدى التلاحم المنطقي القائم فيما بينهما، لأن "كل عنصر من البرنامج السردي يستدعي منطقيا العناصر التي تسبقه أو التي تتلوه، إنه مبدأ التنظيم السنتغماتي Syntagmatique"[125] .

3-البرنامج السردي: Le programme narratif:

البرنامج السردي "مفهوما إجرائيا بسيطا قابلا مع ذلك لكل التمطيطات والتعقيدات الشكلية المختلفة"[126]، ليحدّد غريماس من جملة التمطيطات الممكن إدخالها على البرنامج السردي الاحتمالات الآتية:

1 – هناك إعادات "ليست في الواقع سوى تضعيفات كمية لبرامج سردية ذات معاني وطبيعة واحدة"[127]، لأن البرنامج السردي يتحدد بطريقتين:

- **حالة الاتصال ٨ تقود إلى حالة الانفصال ٧ .**
- **حالة الانفصال ٧ تقود إلى حالة الاتصال ٨ .**

والمخطط الآتي يوضح ذلك:

-ذ ٧ م ⟸ ذ ٨ م.

-ذ ٨ م ⟸ ذ ٧ م[128].

فالذات تتميز في الحالة الأولى بالانفصال عن موضوع القيمة، ليتحول إلى اتصال، في حين تتميز في المرحلة الثانية باتصالها مع موضوع القيمة، لتتحول إلى انفصال.

2 – كما نجد طريقة تضعيف "البرامج السردية انطلاقا من تضعيف موضوعات القيمة المرغوب فيها"[129]، لتجسّده كوحدات سردية، مُستمدّة من تركيب عاملي وارد في أشكال الخطاب، و"ما وجود

ملفوظات للفعل إلا دليل واضح للتحويل وتغيير مجرى ملفوظات الحالة"[130]، لتحقيق البرامج السردية، وغريماس لا يشترط أن يكون الفاعل إنسانا والموضوع شيئا جامدا، بل قد تكون أدوارا أو مفاهيم تحكمها علاقات تضايفية.

ومنه فالبرنامج السردي يتعلق "بعملية التحويل التي تتسم باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في امتلاكه، أو بالانفصال عنه بفقدانه واستلابه منه"[131]، فالفعل المحول تقوم بممارسته ذات فعل، بهدف تغيير ملفوظ الحالة وهذا التحول يُمثّل له كالآتي:

- فعل محول : [ذ$_1$ ⟸ (ذ$_2$ ٨ م)].[132]

- فعل محول : [ذ$_1$ ⟸ (ذ$_2$ ٧ م)].

لنصل هنا إلى أن الفاعل حسب غريماس نوعان:

1- فاعل متعلق بملفوظ الحالة، يسمى فاعل الحالة Sujet d'état، لأنه "هو الحافظ للقيم".[133]

2- فاعل متعلق بملفوظ الفعل، يسمى فاعل الفعل Sujet de faire، لأنه "العنصر الحيوي ذو النشاط الفعال، الذي يكتسب ملكة القدرة على التغيير، بأداء يوحي بوجود مؤهلات عالية، وكفاءة مميزة"[134]، والصيغة الرمزية الآتية توضح ذلك:

- ب س : (ف$_1$) ⟸ [(ف$_2$ ٨ م) ⟸ (ف$_2$ ٧ م)].

- ب س : (ف$_1$) ⟸ [(ف$_2$ ٧ م) ⟸ (ف$_2$ ٨ م)].

3-كما يمكن جمع برنامجين أو عدة برامج سردية مترابطة فيما بينها، عن طريق علاقة اندماجية وهو ما يسمى البرنامج السردي الاستعمالي (d'USAGE P.N.)، ليكون سابقا للبرنامج الرئيسي (P. N. PRINCIPAL)، وهذا يتحقق بإدخال عدد من البرامج السردية المتلازمة من خلال "تنقلات الموضوعات والتواصل بين الفاعلين"[135]، وهذا ما يعطي لهذا المنهج كفايته الإجرائية، ومرونته في تحليل كافة أنواع النصوص السردية، إذ بتعدّد المواضيع الاستعمالية تتعدد البرامج السردية الاستعمالية، من أجل الحصول على موضوع قيمة واحد في الأخير.

ففي علاقة الموضوع بمختلف الفاعلين، هناك شيء يفترض وجود ازدواجية في الصلة بينهم وبوجود موضوع واحد، يتنازع عليه عديد من الفاعلين، تكون حالته الأولية:

- (ف$_1$ ٨ م) و (ف$_2$ ٧ م) ⟸ (ف$_1$ ٨ م ٧ ف$_2$). [136]

لتصبح الحالة النهائية:

- (ف$_1$ ٧ م) و (ف$_2$ ٨ م) ⟸ (ف$_1$ ٧ م ٨ ف$_2$).

وذلك بتدخل الفاعل الثالث (ف$_3$) من خلال قيامه بعملية التحويل بين الحالتين، ولتكون لدينا الحالة الآتية:

- ب س: و (ف$_3$)⟸| (ف$_1$ ٧ م ٨ ف$_2$)⟸(ف$_1$ ٨ م ٧ ف$_2$)][137].

فالبنية السجالية تحيل على التشظي والانقسام داخل البرنامج السردي الرئيسي إلى برنامجين:

1- **برنامج الذات المثمنة قيميا:** لأنه "يعبر عن كون قيمي إيجابي"[138].

2- **برنامج الذات المضادة:** فهي "المحفل الذي يمثل القيم المرذولة"[139]، هذا معناه وجود ذاتين تتصارعان للحصول على موضوع واحد، لنستخلص نتيجة مفادها "أن خطابا سرديا على جانب من البساطة يتأسس على مشروعين سرديين متلازمين"[140]، لأن كل برنامج سردي يفترض وجود برنامج سردي نقيض، ينظر إليه من خلال تحولات مضادة و "اتصال الفاعل بغرض –موضوع– ما يفرض انفصال فاعل آخر عنه"[141]؛ أي أنه يوجد فاعل مهيمن، وفاعل مضاد مهيمن عليه.

فالدور العاملي في البرنامج السردي يسقط عنه دور عاملي مضاد، ونجد إثر ذلك عنصر المواجهة Confrontation، موجودا على طول المسار السردي.

ولنفترض وجود ذاتين: أولى وثانية في علاقة بموضوع رغبة واحدة، هذا يؤدي بدوره إلى توسيع في أنساق العلاقات بين الذات الأولى والذات الثانية وموضوع الرغبة، وبانتقال الموضوع من ملكية أحد الطرفين إلى الآخر تتغير العلاقة بينهما في اتجاهين:

1- (ف$_1$ ٨ م ٧ ف$_2$) ⟸ (ف$_1$ ٧ م ٨ ف$_2$).

لتتحول إلى:

2- (ف$_1$ ٧ م ٨ ف$_2$) ⟸ (ف$_1$ ٨ م ٧ ف$_2$).

وهذا معناه أن غريماس قد قدم رؤية مفادها "أن خطابا سرديا على جانب من البساطة يتأسس على مشروعين سرديين متلازمين"[142]، ومنه فالسارد قد يركز على أحد البرامج السردية جاعلا الآخر ضمنيا في اتجاه معاكس، فإذا امتلكت ذات ما موضوعا ما، أدى ذلك إلى سلبه من ذات أخرى إلى ذات أخرى، وبهذا نحصل على وجهين من وجوه التحول:

أ-تحول اتصالي: Transformation conjonctive: متجسد في صورة الامتلاك.

ب-تحول انفصالي: Transformation disjonctive: متجسد في صورة الاستلاب.

الأول يجسد "التملك في حالة الفعل الانعكاسي، والمنح في حالة الفعل الانعكاسي المتعدي"[143]، المتحقّق عن طريق الذات المتصلة بالموضوع.

والثاني يجسد "التنازل إذا كان الفعل انعكاسيا والحرمان إذا كان متعديا"[144] فالتنازل يتحقق إذا كان الفعل انعكاسيا، لأن القائم بعملية التحويل هو نفسه الفاعل الحالي المنفصل على الموضوع في النهاية، والانتزاع يتحقق إذا كان الفعل متعديا، ذلك أن القائم بفعل التحويل هو غير الفاعل الحالي المنفصل في النهاية عن الموضوع، وهذا كله يجسد "الطابع الإشكالي Caractère polémique، الذي يتمحور عليه مدار الحكي"[145].

فالبرامج السردية تتكاثف لارتباطها بطبيعة عمل الفاعل، فهناك البرنامج السردي القاعدي P. N. de BASE، الذي هو "أساسي لتعيين الإنجازات المستهدفة لتحقيق تحويل رئيسي في العلاقات الحالية بين الفاعل والموضوع"[146] وكذلك البرنامج السردي الاستعمالي P. N. d'USAGE، الذي يعد وسيلة مدرجة داخل البرنامج السردي الأساسي، فهو برنامج ثانوي يحقق إنجازا فرعيا ويسميه غريماس البرنامج السردي الملحق P. N. ANNEXE، هذا و"يتم إنجازه من قبل الفاعل نفسه، أو من فاعل آخر يقوم محَلّه وينوب عنه"[147].

وفيما يخص تعدد البرامج السردية وتثمين إحداها عن الآخر، هناك ملاحظة مفادها أن إظهار الأول على حساب الثاني، هو موقف تتوق كل ذات بوسائلها الخاصة لامتلاكها، كمتحكم حسب

غريماس في صيرورة الحدث السردي من بدايته لنهايته، يسمى (**المسارات السردية Les parcours narratifs**) كل هذا يتحقق انطلاقا من **الإنجاز performance**، لأنه قلب الرحى في كل **برنامج سردي**، مرورا **بالكفاءة Compétence**، ثم **التحريك Manipulation** وصولا إلى **الجزاء Sanction**.

4-أنماط الوجود السيميائي: تمر الذات باعتبارها مستوى مبدعا تباعا بثلاث صيغ للوجود السيميائي هي:

ذات ممكنة (افتراضية) ⟵ ذات محينة ⟵ ذات محققة.

-**الذات الممكنة** : "سابقة على اكتساب الكفاءة"[148].

-**الذات المحينة** : هي "ما ينتج عن هذا الحصول"[149].

-**الذات المحققة:** تعني "الذات وقد قامت بالعمل الذي يصلها بموضوع القيمة"[150]، ومنه تحقيقه للمشروع السردي.

فالذات كونها "محفلا منتجا لأفعاله"[151]، لزاما عليه أن يتجسد في ثلاث حالات سردية:

1-الحالة الأولى: الذات المحينة تكون سابقة عن اكتساب الأهلية (الكفاءة).

2- الحالة الثانية: الذات المحينة تكون ناتجة عن هذه الأهلية (الكفاءة).

3-الحالة الثالثة: تقوم بتحديد الذات لحظة إنتاجها للفعل، ومن خلاله تدخل في اتصال مع موضوع القيمة وتحقق بذلك مشروعها.

كما لا تتشكل الذات إلا بوجود موضوع ما تتحدد من خلاله، والموضوع يعد عنصرا داخل محور الرغبة، كما تحدثنا سابقا، و"وفق الترسيمة السردية المتوقعة تنجز الذات مسارا سرديا مكونا من متتالية من الحالات، كل حالة تتميز عن سابقتها بفعل تحويل"[152]، لأن ذات الحالة تتحدّد أساسا بعلاقتها مع موضوع القيمة، هذه العلاقة تخضع لمتغيرات وتحويلات طول المسار السردي، و"تحيين القيمة يتم من جهة من خلال معانقة الذات لهذا الموضوع"[153]، ومن جهة ثانية يتحقق "من خلال اندراجه ضمن برنامج سردي"[154].

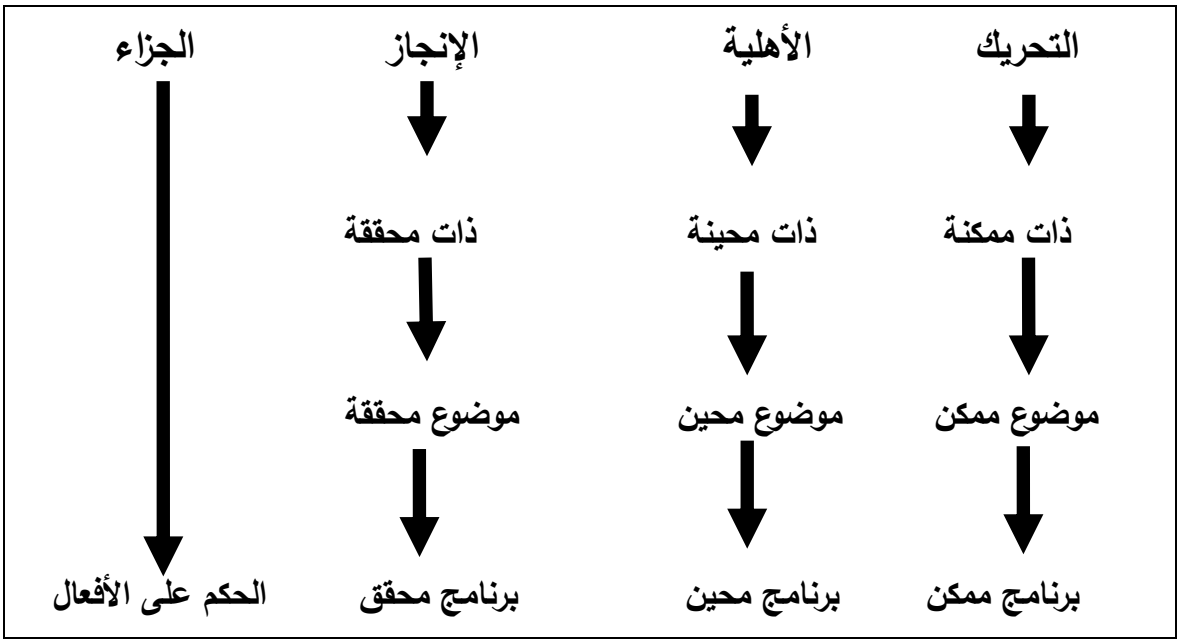
فالذات لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال علاقتها بموضوع القيمة، لتخضع هذه العلاقة لتغيرات على طول المسار السردي، فالموضوع قبل أن يصبح ذا قيمة بالنسبة للذات "يتمتع بوجود احتمالي داخل الكون الأخلاقي ومُزَكًّى عامليا من طرف المرسل"[155]، وتحيين القيمة لا يكون إلا إذا أخذت الذات على عاتقها موضوع القيمة، من خلال وجوده داخل برنامج سردي ما، ويدخل الموضوع مرحلة التحقق عندما يدخل في اتصال مع الذات، فأي انفصال بينهما قد يعيد تحيينها.

لنكون بذلك أمام ثلاثة أنماط للوجود السيميائي الخاص بالموضوعات القيمية:

موضوع ممكن ← موضوع محين ← موضوع محقق.

ومنه فالخطاطة السردية هي "ناظم منطقي لمجموع عناصر النص"[156] لأن المراحل المحددة للخطاطة السردية، وأنماط الوجود السيميائي تتحدد كالآتي:

شكل رقم 07: شكل توضيحي لأنماط الوجود السيميائي



خلاصة المحاضرة:

وبهذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الدراسات النقدية الحداثية بداية مع ما جاءت به مدرسة الشكلانيين الروس مرورا بطروحات مدرسة باريس السيميائية، قد أحدثت ثورة كبيرة في مجالي

البحث الحكائي والسردي، لتعاملها مع النصوص تعاملا قريبا من العلم والموضوعية، ونقلها للقراءة النقدية من وضع الانطباع والكلام الإنشائي إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا، لأن "السيميائيات ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى"[157]،التي أدت إلى تشييد لغة علمية منسجمة أكثر، وصلت من خلالها إلى تحديد أنماط اشتغال العمل الأدبي وطرق التعامل معها، بتطبيق مبدأ المحايثة أثناء فعل القراءة وتجربة التحليل، كقول رولان بارت "إن النص ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات"[158]، وذلك يكون بمفصلة المضمون الشامل بصرف النظر عن الاعتبارات الخارجة عن النص، لتقتصر "السيميائية على وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص أو التمفصلات المشكلة للعالم الدلالي المصغر"[159]، من خلال خلق التفرد، وخلق الخصوصية في تحليل النصوص الأدبية، بتطبيقها للمنهج العلمي الموضوعي الدقيق على هذه النصوص.

هوامش المحاضرة:

1. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص138.
2. المرجع نفسه، ص139.
3. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999، ص106.
4. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003، ص20.
5. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص98.
6. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص12.
7. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص45.
8. المرجع نفسه، ص45.
9. المرجع نفسه، ص45.
10. المرجع نفسه، ص45.
11. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص12.
12. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص229.
13. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ط3، ص78.
14. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، عالم الفكر، المجلد25، عدد03، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص79.
15. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص07.
16. المرجع نفسه، ص21.
17. المرجع نفسه، ص21.
18. المرجع نفسه، ص22.
19. المرجع نفسه، ص22.
20. السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000، ص14.
21. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص47.
22. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، عالم الفكر، المجلد25، عدد03، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص91.

23. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص28.
24. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط3، ص32.
25. المرجع نفسه، ص32.
26. المرجع نفسه، ص32.
27. إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1998، ص28.
28. سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص23.
29. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص33.
30. المرجع نفسه، ص33.
31. شريبط أحمد شريبط: (سيميائية الشخصية الروائية)، السيميائية والنص الأدبي ،17/16/15 ماي 1995، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص206.
32. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص52.
33. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط2، ص169.
34. السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، مرجع سبق ذكره، ص19.
35. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص34.
36. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص65.
37. المرجع نفسه، ص65.
38. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص105.
39. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص48.
40. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص108.
41. المرجع نفسه، ص108.
42. مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، 1991، ص190.
43. المرجع نفسه، ص190.
44. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص48.
45. المرجع نفسه، ص49.
46. المرجع نفسه، ص50.

47. مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص ص 191،190.
48. المرجع نفسه، ص191.
49. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص109.
50. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص50.
51. المرجع نفسه، ص49.
52. سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص37.
53. المرجع نفسه، ص37.
54. المرجع نفسه، ص37.
55. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص40.
56. المرجع نفسه، ص40.
57. المرجع نفسه، ص 42.
58. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص110.
59. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص111.
60. المرجع نفسه، ص112.
61. المرجع نفسه، ص112.
62. نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1994، ص278.
63. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص50.
64. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص35.
65. المرجع نفسه، ص35.
66. المرجع نفسه، ص36.
67. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992، ص292.
68. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص51.
69. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص42.
70. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص51.
71. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص43.
72. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص51.
73. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص43.
74. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص51.

75. المرجع نفسه، ص51.
76. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص44.
77. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص52.
78. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص ص 110،111.
79. المرجع نفسه، ص111.
80. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص36.
81. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص66.
82. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص53.
83. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص66.
84. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص53.
85. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص52.
86. تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1996، ص57.
87. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص54.
88. المرجع نفسه، ص55.
89. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص112.
90. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص55.
91. المرجع نفسه، ص55.
92. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، مرجع سبق ذكره، ص236.
93. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص56.
94. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص71.
95. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص119.
96. المرجع نفسه، ص ص 119،120.
97. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص303.
98. المرجع نفسه، ص57.
99. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص120.
100. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص72.
101. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص59.
102. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص46.

103. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص60.

104. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص115.

105. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، مرجع سبق ذكره، ص236.

106. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص60.

107. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص116.

108. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص60.

109. المرجع نفسه، ص60.

110. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص116.

111. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، مرجع سبق ذكره، ص236.

112. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص66.

113. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص114.

114. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص63.

115. المرجع نفسه، ص63.

116. المرجع نفسه، ص64.

117. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، مرجع سبق ذكره، ص237.

118. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص64.

119. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص73.

120. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص ص 65،66.

121. المرجع نفسه، ص66.

122. المرجع نفسه، ص66.

123. المرجع نفسه، ص66.

124. المرجع نفسه، ص66.

125. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص ص 125،126.

126. المرجع نفسه، ص112.

127. المرجع نفسه، ص112.

128. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص69.

129. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص113.

130. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص54.

131. المرجع نفسه، ص54.

132. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص69.

133. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص55.

134. المرجع نفسه، ص55.

135. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص113.

136. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص55.

137. المرجع نفسه، ص55.

138. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص70.

139. المرجع نفسه، ص70.

140. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص56.

141. المرجع نفسه، ص56.

142. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، مرجع سبق ذكره، ص ص 49،50.

143. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص116.

144. المرجع نفسه، ص116.

145. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، مرجع سبق ذكره، ص56.

146. المرجع نفسه، ص57.

147. المرجع نفسه، ص57.

148. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص38.

149. مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص196.

150. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص38.

151. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص72.

152. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره، ص36.

153. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص73.

154. المرجع نفسه، ص73.

155. مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص197.

156. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مرجع سبق ذكره، ص73.

157. سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2005، ط2، ص10.

158. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص20.

159. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، مرجع سبق ذكره، ص230.

مراجع المحاضرة:

1. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984.
2. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999.
3. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003.
4. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.
5. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
6. نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008.
7. جوزيف كورتيس: السيميائية (الأصول، القواعد والتاريخ)، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.
8. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ط3.
9. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، عالم الفكر، المجلد25، عدد03، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
10. السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000.
11. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، عالم الفكر، المجلد25، عدد03، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
12. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط3.
13. إبراهيم السيد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 1998.

14. سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

15. شريبط أحمد شريبط: (سيميائية الشخصية الروائية)، السيميائية والنص الأدبي ،17/16/15 ماي 1995، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

16. محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ط2.

17. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سبق ذكره.

18. مجموعة باحثين: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، 1991.

19. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

20. نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1994.

21. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 1992.

22. تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1996.

23. رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.

24. سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2005، ط2.

25. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994.

الدراسة التطبيقية:

المكون السردي في رواية جسدُ الحرائقِ (نُثار الأجساد المحروقة):

مقاربة سيميائية سردية

تمهيد:

بُنيت رواية جسدُ الحرائقِ (نُثارُ الأجسادِ المحروقةِ) للروائي واسيني الأعرج بطريقة هدفت إلى إثارة الالتباس لدى القارئ، بتأجيج نار الصراع بداخله، لدرجة انتقلت فيها عدوى القلق وافتقاد الأجوبة من الخارج إلى الداخل، لتشمل عددا من شخصياتها المركزية، ليأخذنا تناول المكون السردي فيها بالتحليل إلى عملية تشريح للبنيات العاملية، آخذين بعين الاعتبار جملة من الحالات والتحويلات التي تميز شخوصها، من خلال الأدوار التي تؤديها أثناء إجراء التحويل، وذلك لقيام "السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظّفة المسندات Prédicat فيها، لتُشاكل – ألسُنيا– جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع"[1]، مُتبنّى من قبل شخصياتها المركزية، والحديث عن تجليات البنى العاملية هنا سيكون مقتصرا على البنى الشاملة، لذا سنختار الذوات الكبرى والمهيمنة في النصّ الروائي، ومن ثمّ ربطها بالبرامج السردية لتعدُّد وتنوّع رغباتها، لأن كل حكاية تحمل بين طيّاتها حُبكة تُشكّلُ ذروة الصراع في علاقات شخصياتها بعضها ببعض.

وضبط علاقة الأحداث بالشخصيات في الرواية سيساعدنا على تحديد أطراف الصراع، فـ"الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق إستراتيجية سردية محدّدة، ووفق نظام يستدعي التحكُّم فيه بدقة"[2] لكي نستطيع ضبط المكون السردي.

1. المكون السردي:

الناظر لمتن الرواية يجدها موزّعة على اثنتي عشرة وقفة، معنونة كالآتي: **1- وطن آخر 2- حُزن مريم 3- سراب المدينة 4 - أراضي الخيبة 5- أناشيد الميناء 6- لا يشبهون الآخرين 7- صوت الموت 8- الجدار العالي 9- نُثار الأحلام 10- الكابوس الأخير 11- الطّعم المُرُّ 12- ظِلالُ المرايَا.**

هذه العناوين تصبُّ أحداثها في مصبّ واحد، وهو **الصراع** بين: **المجتمع / السلطة / المثقف**، فهي تُوحي بأحداث الرواية، وكأنها مسرحية يقوم الخطاب بعرضها، ورغم هذا التقسيم نجد أجزاءها متلاحمة بطريقة جعلت منها مقطعا واحدا، "كُلُّ مقطعٍ سردي [فيها] قادر على أن يكون بمفرده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به، [كما] يمكن أن يُدرج ضمن حكاية أعم، وأن يؤدي وظيفة خاصة"[3]، وهذا يعطي المجال أكثر لانفتاح الأحداث وترك الفرصة لكامل شخصيات الرواية في الظهور وأخذ نصيبها من المشاركة لتتداخل الشخصيات هنا مُشكّلة بالإضافة لمناجاتها، حوارية، كون "التعارض القائم بين الحواري والمونولوجي يتراجع مُفسحا المكان لانشقاق داخلي، يصيب الحواري الذي يتخذ هيئات مختلفة"[4]، بين صديق وعدو، وبين اتصال وانفصال.

من خلال تحليل البنى السردية في الرواية يظهر لنا، ومنذ البداية انقسام شخصياتها بين رؤيتين لنوعين من العلاقات بينهما، الخاضعة لـ"العمليات التحويلية المؤدية إلى تمليك العامل الذات موضوعا، أو حرمانه منه، وهذا التمليك أو الحرمان يؤدي إلى بنية للصراع"[5]، التي ستنشأ بين طرفين متضادين هنا، هما: **السلطةُ / المجتمعُ = المثقفُ**، من أجل موضوع القيمةِ (توفيرُ حياةٍ كريمةٍ في بيئةٍ عادلةٍ).

فالحكاية في مجملها تتمحور حول مغامرة بدأت بطموح شباب مثقف وانتهت بمأساة، تحولت معها الذات المركزية **(كريم)** من فاعل حالم وطموح يحلم بمستقبل مُثمر ووطن عادل، إلى ذات منكسرة مهزومة لم تحقّق ما سعت إليه.

يبدأ نصُّ: **جسدُ الحرائقِ**، بوقفة عنوانها (وطن آخر) غلقت –كمتتالية من الملفوظات السردية– كلّ أبواب الأمل، عاكسة حالة الانحطاط واللامسؤولية التي يتخبط فيها الوطن المسروق (جزائر ما بعد الاستقلال)، يقول **رشيد** موضحا لصديقه **كريم** موقفه وسبَب قراراه الهجرة ومغادرة الوطن: «**الأرض التي حلمنا بها سُرقت بانقلابينِ، الأول على الحكومة المؤقتة، خاطرهم ضيق، لم يتحملوا أن يحكمنا مدنيون لسنة واحدة، قلنا وقتها إخوة، لم يتعلموا كيف يديرون كفة وطن، سامحناهم وكان يجب أن نحاربهم بقوة، لأن كل شيء تأسّس لحظتها، سرقوا منا أوّل حكومة مدنية وعوضوها بشيء لا ملامح له مطلقا**»[6]، رأيه هذا يحمل دلالات رمزية مُكثّفة، تضمنت بين طياتها رسالة واضحة توحي بشيئين: الأول

يخصُّ الوضع المتردي في **الجزائر الأمل / فرنسا الحُلم**، والاستغلال الذي تعاني منه **الذوات المتأزمة** (كريم / رشيد / مريم) كممثلين للمجتمع المقهور، بسبب السلطة القهرية المفروضة عليهم، والثاني يخصّ الأمل المنشود، والخلاص الذي سيكون من حليف فئة واعية مثقفة تعاني الظلم والتهميش في وطنِ مسقطِ الرأسِ، ستحاول قلب الموازين بإرجاع الوضع لحالة التوازن (قرار الهجرة إلى فرنسا، وتحقيق الحُلم المنشود، قبل تعقّد وتأزم القوانين التي ستُنظّمُ الهجرة لأوروبا) يقول كريم: «**كان رشيد يمقت القوانين الجديدة، لأنها تحرمه من إمكانية كان يرى فيها سلامته، لقد بدأ يفكر بجدية بمغادرة وهران**»[7]، إذ ستمثّل فرنسا بالنسبة لهم الحلّ والأمل والخلاص، لتأخذ الأحداث معها مجراها في اتجاه خلق التوازن الباعث للأمل والحياة والحب.

لتأتي باقي فصول الرواية تباعاً وهي مشُحونة بأحداث متشابكة، اعتمد في استحضارها السارِدُ على الذاكرة والاسترجاع، تبدأُ بالمكان: **باريس "شاطني ملابري" (Chatenay Malabry)** عائدة إلى مسقط الرأس **مدينة وهران "حي بيري" (Cité Perret)** لما يمثله المكان بالنسبة للشخصية المركزية **كريم (كريمو)** من أهمية ودلالة رمزية، و"الشخصية الرئيسية فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه"[8]، تَجسّد في المهجرِ مفرّا ووجهةً (باريس)، لقول رشيد مُعلنا: «**فرسان الحلم قادمون لغزو المدن الزرقاء !**»[9] والسبب كان **سرقة الوطن / الحلم والطموح**، الذي ترك أثراً عميقا في نفوسهم لما حمله الوضع المتأزم من هموم، تعلقت بذكريات الماضي ورهانات الحاضر، فهم يرون في الوطن وأحداثه "ما يتقارب والتراكمات التاريخية، التي غالبا ما تسيطر بكابوسها على فيض الذاكرة"[10] المشحونة، وبهذا بقيت الذات (كريم) بمواقفها الرافضة للواقع المتردي في ركنين اثنين من حياته: **الماضي** المرتبط بجزائر ما قبل الاستقلال (الثورة التحريرية)، و**الحاضر** المرتبط بالوطن المسلوب / المسروق من قبل ورثة الثورة (الخونة)، لما يُمثله من مراوغة وتعقيد، كقول رشيد شارحا: «**المشكلة يا خويا كريمو أنهم تقاسموا البلاد ولم يعد لنا مكان حتى في البؤس**»[11]، وقول كريم ناقما: «**لقد أغلق ورثة الثورة والدم كل الأبواب ورائهم، والله لو يعود الشهداء سيندبون حظهم ويطلبون من الله أن يعيدهم إلى الدنيا، وسيكتفون بالعيش مع أولادهم وزوجاتهم الذين يتّمُوهم بغباوة في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك**»[12] لنجد لردّه هذا دلالة واضحة على عدم رضاه عن حال الوطن المسلوب.

لتتطور الأحداث متأرجحة بين حالة التوازن واللا توازن، عامدا السارد فيها إلى إعطاء الكلمة لكافة شخصيات الرواية، بتنوعها واختلافها، كُلٌّ حسب فاعليته في الحكي، وهذا "الرهان على التعدّد في الشخصيات يسعى إلى إبراز صراع بين رؤيتين للحياة"[13]، الرؤية الأولى ممثلة في ذوات اجتماعية مثقفة تُعاني، رغم أحلامها وطموحاتها ورهاناتها على الواقع، لتحقيق موقع لها في عالم قاسٍ **(كريم/ رشيد/ مريم)**، في حين الرؤية الثانية تمثل السلطة القهرية التي تسعى للحفاظ على مكانتها ومصالحها بكل السبل، تتجسد هنا في شخصية الحاج المكي (ميكي) مالك مراكب الصيد ومسؤول الميناء المُضطهِد للعمال البؤساء والمُستغِلِّ لهم، يصفه وأمثاله السارد بقوله: «**هم هكذا دائما ... كالقمل والصيبان عايشين بدم الريسان**»[14]، فمن خلال هاتين الرؤيتين المتعارضتين سـ"تتشكّل داخل النصّ ملامح الشخصيات وتتضح بنياتها"[15]، وانطلاقا منهما تصبحُ شخصيات الرواية فاعلة، فنجد مثلا الذوات **(كريم/ رشيد/ مريم)** شخصيات مثقّفة "مُغامرة، تتُوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منهما نصيبه من الحلم، ويتفرّد بطريقته الفردية للوصول إليه"[16] .

والملاحظ على البرنامج السردي الرئيسي في الرواية، أنّه يقدّم شخصيات مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة، باعتبارها تدور في فلك البطل **كريم (كريمو)**، وعشيقته **مريم**، وصديقه **المثقّف رشيد**، وقدور الكومينيست أحميدا الساندیكا، عبد الصمد، موكا، دومينو، الجيلالي (جيل)، عبد القادر (كادار) رفاق الشحن في الميناء، ووحدات الحديد والصلب، ووحدات السكك الحديد، وفلاحوا التعاونيات، وبعض رجال الجمارك، في حين نجد شخصيات ضدية عديدة، كشخصية الحاج المكي (ميكو)، خادمه الأعرج عكيكة، فاطمي الرفّاد (العتّال)، رئيس البلدية، عمال الوحدات المُسيّرة ذاتيا، مسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، المثليّ (الشاذّ) حليليفة، صديقته فاطمة، الطالبة خديجة، صديقتها فرماشة، لما تمثّله من ذوات صراعٍ ضد مصالح الذوات الخيّرة، (السعي وراء المنفعة وحب التسلّط)، لتُعتبر حاجزاً أمام تطلعاتهم وطموحاتهم، رغبة في إذلالهم واستغلالهم، والسيطرة عليهم خاصة بقراراتهم السلطوية الجائرة، خاصة عندما احتج عمال الميناء وعلى رأسهم رشيد (المتحدثُ باسم العمالِ)، مطالبين بحقوقهم المادية والمعنوية تحت لواء نقابتهم العمالية، وفضّهمْ لتجمهرهم واعتصامهم باستخدام القوة، ومن ثمّ إصدار قرارات تأديبية، يقول رشيد واصفا الوضع: «**هذا الصباح لم يكن كغيره من الإصباح، الشوارع رحلت من جذورها تجرُّ وراءها صراخ الجوع والاحتجاج والغضب،**

فشلت المظاهرة ... اعتبرنا عمّال الوحدات المسيّرة ذاتيا، ورئيس البلدية، ومسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، بأننا من بقايا حزب فرنسا، وأننا كنا نخدم لمصلحة موسكو، وأنّ وراءنا الأممية الشيوعية، وأنّ النازية الجديدة هي التي تموّلنا، كنا كلما سمعنا ذلك نضحك، لأن أغلبنا لم يكن يعرف ما هي الأممية الشيوعية، ولم يسمع في حياته بماركس أو إنجلز، أو حتى لينين أو ماو تسي تونغ، إلاّ عرضا أو من أفواه الطلبة المتربصين في الشركات الوطنية، وفي الميناء.

لم يكن إضرابنا إلاّ الهزّة الأولى، لكنه عندما كَسرَ الحزب والأمن إضرابنا وتفتيته من الداخل، أصدر الحاج ميكي قرارات ألحّ على تطبيقها فورا، بعد أن طلب من عكيكة قراءتها بصوت جهوري أمام الملأ:

– حفاظا على المصلحة العُليا للمدينة والعمال، ومراعاة لتنظيف البحر من الحشرات الحمراء المؤذية والهالكة للزرع والضرع، صدر ما يلي:

- **فصلُ قدور الكومنيست لتلاعبه بمصائر العمال، ولمواقفه المعادية للمصلحة الوطنية.**
- **ترقية فاطمي الرَّفادْ، لاستماتته في تشتيتِ صفوفِ المغرضين سيحفظ له التاريخ والوطن والدين الحنيف والشهداء، جُهدُه العظيم هذا لخدمة الأمة.**
- **بالمقابل سيتم طرد كلّ من تسبّب في الشغب، وهم يعرفون أنفسهم وعلى رأسهم رجال النقابة المزعومة.**

تحيا الجزائر، والمجد والخلود لشهدائنا الأبرار»[17] .

الملاحظُ على شخصية كريمو الرئيسية هنا أنها "تصْدُر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها"[18]، لأنها تُمثّلُ الخيط الرابط بين جميع أحداث الرواية وبقية شخوصها، تقول مُعبرة عن طموحها المسلوب: «**كنت أحلم أن أحكي لأولادي سِيَرَ أجدادهم الذين احترقوا من أجل هذه الأرض، أن أعطيهم كلّ حبي، وأعلّمهم ككيف يقفون كلّ صباح، وينشدون النشيد الوطني، أُحفّظهم كلّ الأناشيد الوطنية التي علّمها لي والدي، ونشيد الأممية التي حرّرت الشعوب من الطغيان والسيطرة، وأرافقهم صباح كل يوم سبت إلى حديقة الألعاب، في أجمل مدينة، نبنيها**

كما اشتهيناها، واشتهاها الأوّلون عليّ الآن أن أقبل بكل هذه الخسارات»[19]، لنرى في كلامه هذا الأمل المنشودَ والعجزَ المَحسُوس، في الوطن الذي سُرق من قبل أشخاص خونة كذبوا على الشعب وعلى الله وعلى التاريخ (ورثةُ الثورة).

امتلك **كريم (كريمو)** هنا **أهلية المعرفة والعلم**، التي مكّنته من تشريح الواقع وكشف زيف المسؤولين **(ذات واعية)**، غير أنّ مَن "يمتلكُ هذه الشجاعة الفائقة لابد له أن يدفع ثمن شجاعته"[20]، وهذا بالفعل ما حصل، فقد عانى كريم التهميش والبطالة والحرمان هو وحبيبته مريم، رغم مركزهما العلمي، وحصولهما على شهادة ليسانس في الأدب واللغة العربية، تقول مريم: «**... ألم يقولوا إنّ البلاد في حاجة إلى الإطارات المُعرّبة، ها قد اخترنا العربية وأحببناها ومن بعد؟ لم نجد أمامنا إلاّ الفراغ، كوّنونا ليرمونا في حديقة الحيوانات طعما لجوعها، ماذا تفعل بشهادة ليسانس في اللغة العربية؟ أعتقد لا شيء، حتى إمكانية التعليم سحبت من تحت أرجلنا**»[21]، ليردّ عليها كريم (شاب مثقّف طموحٌ وابن شهيد مُهمَّشٍ) وكلّه حسرة وندم: «**سنبحث عن مخرج، وسنجدهُ، ليفرحُوا بهذه الأرض التي يؤكّدون لنا كلّ صباح ومساء أنها ليست لنا، والله لو يعود والدي من دمه سأوقفه عند شجرة الزيتون التي استشهد تحتها، وأصرخ في وجهه: ماذا دهاك؟ ألم يكن من الأحسن لكَ أن تهتم بأولادك وزوجتك التي رمّلتها في سن الثلاثين؟ تركتها لمن؟ لقد استولوا على كلّ شيء يا أبي، وها نحن كما ترى، لا شيء سوى سطوة الفراغ والخوف من مستقبل أصبح غامضا، وسيزداد غموضا إلى أن ينقلب إلى كارثة مدمرة، وحارقة لكل شيء**»[22]، والسبب هو التهميش الذي تعرّض إليه، ليحاول مع ذلك خلق عالم بديل مثالي له، في مستنقع القذارة والفساد، للوصول إلى مرتبة عُليا.

إذن **فذات كريم** تُمثّلُ فئة الإنسان المرتبط بأطره الاجتماعية، لبقاءه "رهين العجز والاستلاب، إن كان سينجو بجلده من الزيف واختراق الضمير"[23]؛ إذ مع انسداد كل السُبل (البطالة واليأس)، ستنقلب حالة التوازن (الطموحُ والحلمُ بوضعٍ أحسنٍ)، نتيجة لضغوطات قوية نفسية واجتماعية وسياسية سُلّطت عليه من قِبلِ السلطة القهرية من جهة، والمجتمع الظالم من جهة أخرى، كونهما يمثلان قوة جاءت لضرب هذا التوازن، وخلق توترات (عدم توفير منصب شغل يحفظ له كرامته كمثقفٍ)، يقولُ يائسا: «**لم تسألنِ مريم عما أفعله، كانت تعرفُ جيدا أن البطالة كانت تأكلنا، وأنّ علينا أن نجد عملا يستر خوفنا من هذه الدنيا**»[24]، ليفشل ويحلّ

بذلك محلَّ الطموحِ اليأسَ وفقدان التوازن، المُعبّر عنه بالهروب من الواقع، إلى عالم اللاوعي والسُكْرِ كحلّ أوّلي، حيث يقول في حوارية شيّقة مع حبيبته مريم: «**تظنُّ أنّ الشراب سيفكّها؟**

-أشربُ فقط لأنسى يا مريم، لا وهم لديّ، في قلبك جرحُك من أب تركك تموتين في غابة موحشة، وفي قلبي جرح مماثل لوالد مريم يعيش خيبته السرية بصمت دائم»[25]، ليتّخذ بعدها قرار الهجرة كحلّ أخير، ينقذه من الوضع المنحط.

ومع ظهور صديقه **رشيد** في بداية السرد، ودعوته له بضرورة التغيير نحو الأفضل (الهجرة إلى فرنسا)، تنقلب الأحداث آخذة مجرى متأرجحا بين التوازن والاضطراب، ليعطينا النصُّ مقطعا سرديا على لسان كريم، يوضح الوضعَ: «**أنا ورشيد كُنّا على شفا حفرة من اليأس، كان مجنونا بهوسٍ كان وحده يعرف سرّه، حبّبني في باريس كمن يحبّبني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثير فيَّ أية شهية، كم من مرة شجّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبها للغرباء**»[26]، وهذا مشهد يُحْي فكرة الهجرة، في حاضر متغيّر نحو الحرَكيّة، والتطور المستمر، ليبدأ معه حوارهُما وفق نمط جدليّ، تتباين فيه وُجُهاتُ النظر بين مقتنعٍ بالهجرة إلى باريس ورافضٍ لها، كقول رشيد مخاطبا صديقة كريمو: «**مجرد خطوة يا محاينك، لا أكثر، لن تخسر إلاّ بؤسك، لقد تحصلت على الليسانس لتشتغلَ كمستخلف؟ ساعات يتيمة وجائعة، وبلا منصب؟ أغمض فقط عينيك، وأترك نفسك تنساب كمياه الوديان، وسترى كيف ستفتح لك الحياة أبوابها.**

-يا رشيد خويا باريس مليحة لأصحابها وليس لنا، فقراء عشنا، وفقراء سيسحبنا الزمن القاسي نحو حفره»[27]، هذا الموقف يُنمّ عن رفض كريم لفكرة الهجرة في البداية، رغم محاولات صديقه رشيد الحثيثة لإقناعه بضرورة الهجرة وفي أقرب وقت ممكن، قبل تأزم الأمور وتعقدها، لأن الوضع في الجزائر لا يسُرُّ، خاصة بعد طرده من الميناء وقطع مصدر رزقه الوحيد، الذي يُعيل به ستة أفواه، بعد فشل الإضراب وفضّ الاعتصام، يقول **كريمو** واصفا المشهد (وضعُ رشيد المزري): «**عندما غيّرنا التكتيك، اكتشفت بيته للمرة الأولى، لأول مرة أكتشف رشيد على صورته الحقيقية، في منزله الذي كان يموت بصمت، ستة أولاد، ستة أفواه لا شيء يملأها إلاّ الانتظار والصراخ: "يمّا ... خبز ... جعت ... يمّا ..." ستة أجسام جائعة، اثنتا عشر عينا تترقب الذي يدخل ويخرج، ترى الصغير والكبير، اثنتا عشرة يدا ممدودة نحو الفراغ**

والقلق، وأمّ ليلى راكنة بالقرب منها كومة من الخيوط البالية، تحيك معاطف شتوية للأولاد، الشتاء على الأبواب ...»[28]، ليأتي صوته مضطربا، ميزته القلق والتساؤل، والسبب "ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يُدرك ما الحلُّ ولا يعلم بتغير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده"[29] (البطالة)، ليقتنع بالسفر وينتقل بعدها مباشرة إلى باريس (أرض بديلة توفّر حياة كريمة)، رفقة صديقه **رشيد**، لينقل لنا شعوره وهو يغادر أرض الوطن المسلوب قائلا: «**أمشي يعاودني الحزن الغامض مصحوبا بأزيز الطائرة، الذي أصبح يصم الأذنين أشواق سفرتنا الأولى عندما أظلمت الدنيا في عيوننا المتعبة، كنا في الأعالي أنا ورشيد، ولم تعد وهران وجبل سيدي عبد القادر، وسانتا كروز إلاّ مساحات ملساء، ممتدة على مرمى النظر، تُحيطها في الجوانب الشمالية زرقة واسعة، ظلّت تمتد بهدوء حتى التهمت كلّ شيء، ولم تبق إلاّ هي.**

-يا رجل افرح شوية، أنسى الهم ينساك، تَذكُرُه يركبك، هذا اليوم يوم عرس وحياة جديدة.

-اشتقت لمريم يا خويا رشيد .

-يا سيدي ... أنت لن تذهب إلى الحرب، كلها أيام قلائل وينتهي الزمن الصعب، وتعود منتصرا نحو مريم، وتتزوجان، تذكر فقط قسوة الحياة والخيبات المتتالية، وستعرف أنك لم تخطئ في خيارك»[30]، لتبدأ في هذه اللحظة المهمة من السرد مغامرتهما في باريس، التي ستمثّل الخيط الرابط بين جميع الأحداث اللاحقة، كمحصّلة شبه نهائية لإحداث التغيير.

فرغم كراهيته للسفر، وعدم رغبته في ترك حبيبته مريم، نجده يوافق على فكرة الانتقال إلى باريس الرمز في الأخير، خاصة بعد كلام صديقة رشيد الذي خفّف الضغط عليه قليلا: «**أفهمك جيدا، ولكن أعط لنفسك قليلا من الراحة من مريم، وفكر فيما ينتظرك من فرص الحياة من وراء البحر»**[31] لتكون **باريس (شاطني مالابري / Chtenay Malabry)** هنا نقطة مُحرّكة للأحداث، خاصة وأنّ السارد هنا ركّز على **إستراتيجية الفعل التحويلي** الآيل إلى **تحريك** الشخصيات، وفق **برنامج سردي خاص**، يعطي لكل واحد منهم دوره، لنصل بذلك إلى أنّ الرواية بدأت بحالة من **التوازن (الحلم / الأمل / الطموح)**، إلى حالة من **اللا توازن والاضطراب (الواقع / خيبة الأمل / انهيار الطموح)**، يقول السارد متحدثا عن طموح رشيد: «**لم**

يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُزنا دفينا، عشق باريس مثلما يعشق امرأة لا شيء في قلبها إلاّ النور ودهشة الطفولة، لم تكن مدينته، كانت وهمه الجميل وقدره القاتل ...»[32] والسبب أن الأرض التي حلُم بها، سُرقت بانقلاب على شرعيتين: **(الحكومة المؤقتة الجزائرية، حكومة الرئيس أحمد بن بلة).**

انطلاقا من هذا الملفوظ السردي الدال على إستراتيجية **(رشيد)** في التحكم والتسيير على مستوى شؤون العمل، نصلُ إلى **أهليته (كفاءته)** المُكتملة واستعداده لتحقيق **برنامجه السردي الثاني (الرئيسي)**، بعد فشل **برنامجه السردي الأول** (الضغط على السلطات بالإضراب لتلبية حقوق عمال الميناء) لنلاحظ معه أنّ **وجوب الفعل Devoir Faire** الذي تبناه كمبدأ، يقترن ضمنيا بـ**القدرة على الفعل Pouvoir Faire**، والمُتَّضحِ كذلك من خلال عدّة ملفوظات سردية، منها قول كريم: «**كنا ما نزال في البلاد، غطاؤنا سماء زرقاء، وفراشنا أرض مليئة بالأحلام والنوار، جاءني رشيد يومها يلهث في غرفتي الضيقة في حي بيري Cité Perret، في بناية عملاقة أصبحت بلا مصاعد منذ السنة الأولى من خروج المعمرين ... سألته وأنا أرى ملامحه الطيّبَةَ قد انزلقت نحو الرمادي: هوّن على نفسك، خذ نفسا قبل أن تختنق العالم ليس بكل هذا الانغلاق ! قال وهو يشرب كأس الماء: يا حبيبي عالمنا بدأ يمشي بالمقلوب، كارثة، الهجرة التي كانت مفتوحة على مصراعيها، وكنّا نأمل فيها كثيرا، أصبحت تُعطى بالقطرة، بل أصبحت شبه معدومة**»[33]، فتفكيره بجدية مغادرة وهران بعد فشل برنامجه السردي الأول الذي سعى إلى تحقيقه*، أكسبهُ **أهلية** تحكّمه في زمام الأمور، خاصة بعد اقتناعه وإقناعه لصديقه **كريمو** بضرورة الهجرة، كحلّ بديل يضمن لهما عيشا كريما، في قوله: «**لم أعد قادرا على التحمّل، سنخلي البلاد ونتركها لهم وليفعلوا بها ما يشاءون، يحرقونها أو يأكلونها، لم يعد شيء يهمني، لقد قتلوا كلّ شيء فينا**»[34]، خاصة وأنهما عاشا وسط بيئة شديدة العفونة وموغلة في الجشع والاستغلال، تمحورت حول صراع القوة والنفوذ (السلطة) والمجتمع، لنجد "خطاب النفوذ يحظى بأهمية قصوى، ويلعبُ دورا حيويا في تشكيل ملامح الشخصيات، وبناء أحداث الرواية"[35]، لتبدأ معه مرحلة الاضطراب، التي تقف وراءها **السلطة** (الدولة، الحزب الواحد "جبهة التحرير الوطني"، البوليس، رجال المطافئ، العسكر)، مُحتلّة مع هذا الوضع عدّة فواعل –كُلٌّ ومركزُه– دورَ المُنفّذِ في **البرنامج السردي الرئيسي الأوّل** (ضرورة

المطالبة بحقوق عمال الميناء المسلوبة، تحت لواء نقابة العمال) بصفته **ممثلاً للمجتمع المقهور** (عمال الميناء أنموذجا)، عندما قرّرَ شنَّ إضراب عام، للمطالبة بالحقوق، فارضًا بذلك حالة استنفار قصوى على المسؤولين عن قطاع الصيد البحري، لقوله: «**هذا الصباح لم يكن كغيره من الإصباح، الشوارع رحلت من جذورها تجُرُّ وراءها صراخ الجوع والاحتجاج والغضب، فشلت المُظاهرة، لكن في المرة الثانية كانت طعنة قاتمة، وحين عاودنا الكرّة، كان يسندنا رفاق الشحن في الميناء، وحدات الحديد والصلب السكك الحديدية، فلاحو التعاونيات، وبعض رجال الجمارك**»[36]، ملفوظ حالة الاتصال بـ**موضوع الرغبة (القيمة)** هذا جعل **الفاعل (رشيد)** مرتبطا بعلاقة **استتباعية Implication**؛ أي أنّ **الصلة** بين **العوامل تعالقية**، فوجود **الذات رشيد** تتطلب بالضرورة وجود **فواعل مساعدة**، كرفاق الشحن في الميناء: وحدات الحديد والصلب، السكك الحديدية، فلاحو التعاونيات، وبعض رجال الجمارك، ليحتلَّ النقابيُّ رشيد في خضمّ هذا التوترِ موقعا مهمّا، كفاعل منفّذ في برنامجه السردي الرئيسي، الساعي من خلاله إلى إرساء دعائم العدل والمساواة، بالدفاع عن الحقوق الشرعية المسلوبة، وهذه الأسباب لا تخرج في جميع الحالات عن حدود الأهلية (الكفاءة) التي يمتلكها، ليكون توجّهه كالآتي:

-**الأهلية** (امتلاك التجربة النقابية) ⟵ (**وجوب الفعل** / وجوب اتخاذ قرار شنّ الإضراب) ⟵ (**القدرة على الفعل** / القدرة على تنفيذ قرار شن الإضراب) **الأداء** (شنُّ الإضراب).

ليكون **الإنجاز** مبدئيا فقط لصالحه، حين أربكَ الاحتجاجُ **الحاج المكّي (ميكو)** مالكَ قواربِ الصيد والمسيطر على الميناء، وجعلهُ يبحثُ عن الحلول الدبلوماسية، وغير الدبلوماسية لإنقاذ الموقف وحماية مصالحه من الضياع بخلقه لبرنامج سردي ضديد سيقوّض به الإضراب، ومطالبَ العمالِ المشروعة، لامتلاكه أهلية القوةَ والنفوذَ والحيلة، متبعا في البداية أسلوبا دبلوماسيا (الترغيب والإقناع)، بمحاولة استمال رشيد لصفه، لقوله: «... **في اليوم الموالي استقبلنا الحاج المكي مع وفد مكوّن من عشرة صيادين حرفيين، سحبني باتجاهه قبل بدء الحديث، وشوش في أذني وهو يحاول أن لا يسمعه أحد:**

-**السي رشيد ... وليدي ... أنت خيار الناس وحبيبي، مسؤولية أولادك وزوجتك على رقبتي، قف معي، نحن من عائلة واحدة، أولاد سيدي محمد موسى، فلا تُنكر أصلك وفصلك،**

وحليب أجدادك، من أجل عصابة من الحفاة والعراة»[37]، ليبدأ معه الوضع المضطرب بعد فشل مسعاه الحِيلي (عدم قبول الاتفاق)، إلى حالة اللا توازن مع رشيد، باستنفار الحاج المكي لعديد المساعدين له، وظيفتهم الوقوف كحائل في وجهه، بغية عدم تحقيق موضوع الرغبة (افتكاك المطالب والحقوق)، لقول رشيد واصفا الوضع: «**اِعْتَبَرنَا عمالُ الوحداتِ المُسيّرة ذاتيا ورئيس البلدية ومسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، بأننا من بقايا حزب فرنسا، وأننا كنا نخدم لمصلحة موسكو، وأنّ وراءنا الأممية الشيوعية، وأنّ النازية الجديدة هي التي تمولنا**»[38]، لتقف السُلطة ضدّه (الأمن / الحزب)، مُستعملة كافة الطُرق لكسر إضرابه، مُصدراً بعدها الحاج المكّي لقرارات ألحَّ على تطبيقها فوراً، بعد أن طلب من خادمه المُطيع عكيكة قراءتها بصوت مسموع، أمام العمال: «**حفاظا على المصلحة العُليا للمدينة والعمال، ومراعاة لتنظيف البحر من الحشرات الحمراء المؤذية والهالكة للزرع والضرع، صدر ما يلي:**

- **فصلُ قدور الكومنيست لتلاعبه بمصائر العمال، ولمواقفه المعادية للمصلحة الوطنية.**
- **ترقية فاطمي الرَّفادْ، لاستماتته في تشتييت صفوف المغرضين سيحفظ له التاريخ والوطن والدين الحنيف والشهداء، جُهدُه العظيم هذا لخدمة الأمة.**
- **بالمقابل سيتم طرد كلّ من تسبّب في الشغب، وهم يعرفون أنفسهم وعلى رأسهم رجال النقابة المزعومة.**

تحيا الجزائر، والمجد والخلود لشهدائنا الأبرار»[39]، لنلاحظ بعدها مباشرة أنّ حالة رشيد النفسية (كممثل وناطق باسم عمال الميناء) قبل النكسة والفشل تميزت بالفاعلية والنشاط لإحداث التغيير (الدفاع عن حقوق العمال)، بمبدأ هو بمثابة **عقد ائتماني**، فرضه على نفسه أولاً، وعلى من حوله (عمال الميناء) ثانيا، لوصوله إلى مرحلة أدرك فيها وجوب شلّ الميناء بإضراب لتحقيق المطالب المشروعة، وإحداث التغيير، غير أنّ سعيهُ الحثيثَ **لتحريك الفاعل الجماعي** (عمال الميناء)، وتأسُّسُهُ **كذاتٍ مُحرّكة**، مارستِ الضغطَ على **مسؤولي الميناء (الحاج المكّي) = السلطة القهرية / الاستغلالية** وحمَلتْهُمْ على تأسيس **برنامج سردي ضديد**، ينهض أساسا على تقويض الإضراب ومعاقبة المتسببين فيه، يقول رشيد مخاطبا مسؤول الميناء ومالك قوارب الصيد، وكلّهُ إصرار وطموح: «**يا سيدي الحاج المكّي، النقابة ليست ضدك ولكنها ضد من**

يسرق حقنا في الحياة، ويمكنها أن تحمي قواربك وحيطان مؤسستك من الهلاك الذي يحيق بها، إذا تفهّمت مطالبنا»[40]، لكن بعد النكسة ستتغيّرُ حالته النفسية جذريا، وهذا واضح في كلامه: «**عادت من جديد حكاية الغول البشري، الذي سيأتي على الأخضر واليابس، ودخل الصقيع من جديد إلى البيوت، واستقرّ بالقلوب المتعبة، من كثرة الانتظار وانسحب الحُلم مُخلفا وراءه فراغا يشبه الفراغ الذي يُخلفه الموت في الكائنات الحية لقد استعاد الحاج ميكي كلّ قواربه، ووجد الكثير من البحارة أنفسهم مرميين على أرصفة الميناء، البعض قبل باللعبة، فأحنى رأسه وعاد إلى عمله بينما ركب البعض الآخر رأسه حتى النهاية، وبدأ في البحث عن عمل آخر عندما يُسأل العائدون، يُجيبون بصوت واحد:**

-يا خويا واش ندير؟ تحبني أنطح برأسي حيط الصم؟ معهم الدولة والحزب والبوليس ورجال المطافئ والعسكر، واش تحبوا أكثر من هذا؟»[41]، فعلى الصعيد **السردي** هنا تتّضحُ جليا **البنية الجدلية**، ممثلة في: **المجتمع / السلطة**، مُساهمةً في: **تشكيل المواجهة / تقويض المواجهة**، لينجح **رشيد** مؤقتا في تعبئة الرأي العام كفاعل جماعي، ضد سلطة مسؤولي الميناء، ومن الواضح أنّ اتخاذ **قرار المواجهة**، وتنفيذ الحركة الاحتجاجية ميدانيا **(التحريك)**، مرهون في وجوده بمجموعة من الشروط التي دخلت في **تشكيل أهليته** (الصفات القيادية، والقدرة على الإقناع)، كونه أسّس نفسه فاعلا في **برنامج التغيير**، لإدراكه المطلق كنقابي الشرخ الكبير بين **المجتمع** (عمال الميناء)، و**السلطة** (مسؤولوا الميناء، وأرباب العمل)، لتكون الحركة الاحتجاجية الأولى، بعد **امتلاك** عمال الميناء **الرغبة** في **التغيير**، كحلٍّ وحيد، لإسماع أصواتهم للمسؤولين، وثورتُهم هنا شَكّلت "صورة أكثر تعقيدا ما دام يعني في نفس الوقت ما يسمى بالذات المضادة"[42] **الحاج المكي وأعوانُه**، ليتمظهر **وجوب القيام بالفعل** (الاحتجاج بالإضراب)، **والرغبة في التغيير** (افتكاكُ الحقوقِ) جليا لدى هؤلاء العُمّال، لكن بشكل مؤقّتٍ، بسببِ عدم اقتناعهم **بالعقد الائتماني*** الذي اقترحه عليهم مسؤول الميناء الحاج المكّي، منذ البداية:

المرسل ← الرسالة ← مرسَل إليه.

الحاج المكّي ← إقناعُ ممثّل العمال لكسرِ الإضراب ← رشيد.

أمر فيه خدعة ← كشفُ الخدعةِ، ورفضُ قَبولِ العرضِ.

مُعلنا بعدها الحاج المكّي (السلطة القهرية)، بعد فشل مسعاه، **لعقد إجباري**** ألزَم به عمال الميناء، **لإنجاح مشروعه السردي الضديد** المُؤسّس على **أهلية** القوة والنفوذ (السلطة القهرية):

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ مرسَل إليه.

الحاج المكي ⟵ كسر الإضراب بالقوة ⟵ رشيد.

أمـــــــرٌ ⟵ قَبولٌ.

نتيجتُهُ قَلبتِ الوضعَ من حالة **التوازن** إلى **اللا توازن** بالنسبة **لبرنامج رشيد السردي** (مُمثّل عمال الميناء)، التي أثّرت فيه **سلبًا**، ومن حالة **اللا توازن** إلى **التوازن** بالنسبة **لبرنامج الحاج المكّي السردي الضديد** (مالك قوارب الصيد) التي أثّرت فيه **إيجابا:**

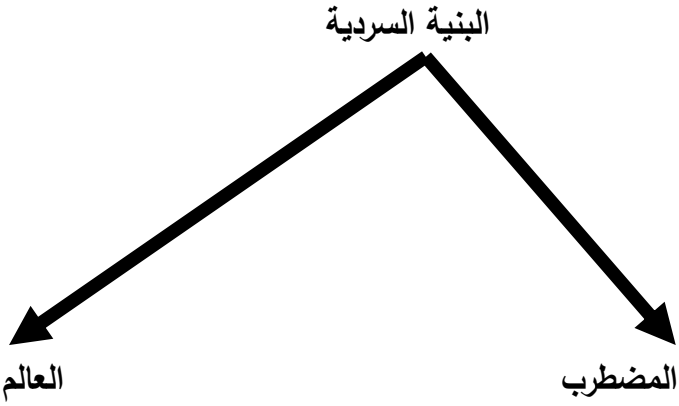
1- رشيد = الفاعل المُنفّذ: [(فا ٨ مو) ⟵ (فا ٧ مو)].

2- الحاج المكّي = الفاعل المضاد: [(فا ٧ مو) ⟵ (فا ٨ مو)].

فا = الفاعل / مو = الموضوع.

ليتقوّض **مشروع رشيد السردي**، وينتصر **مشروع الحاج المكّي الضديد.**

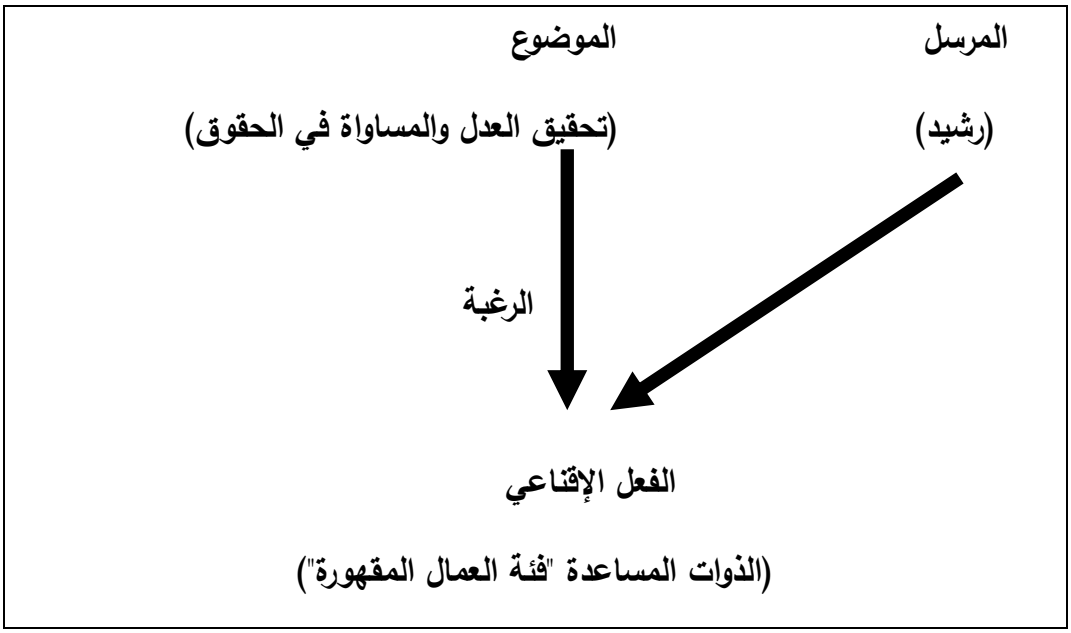
ومنه فا**لإستراتيجية السردية** هنا، بتنوع ملفوظاتها بين **الاتصال** و**الانفصال** مع **موضوع القيمة (الرغبة)**، الذي ساهم في خلقهِ صِراعٌ دائرٌ بين ثنائيات: **المجتمع / السلطة، الفقر / الغنى، الظلم / العدل**، تستند إلى **النحو السردي La syntaxe Narrative**، لنستخِلصُ معه **المكون السردي** في الخُطاطة الآتية:



الوضعية 1	الوضعية 2	الوضعية 3	الوضعية 1
- وضعُ رشيد المزري في المينـاء، جعله يقرّرُ تنظيم احتجاج باسم النقابة.	- فضُّ الاحتجاج باستخدام القوة العمومية وتقويض مشروعه التغييري.	-خيبة الأمل والاستسلام للأمر الواقع.	-بالنسبة لرشيد تجسّد عالمه المتوازن عندما ثار في وجه الاستغلال وقال كلمته.

فاستمرار التحول من حالة إلى أخرى **(اتصال بموضوع القيمة** / نجاح الإضراب، ثمّ **انفصال مع موضوع القيمة** / فشل الإضراب)، بواسطة فعل **التحريك**، المُتعلّق **بفعل الفعل Faire Faire** (تعبئة العمال وتهيئتهم لدخول حركة احتجاجية)، ارتكز على **فاعل** (رشيد بصفته متحدثا باسم العمال، تحت لواء النقابة)، يقوم بوضع العلاقة بينه وبين موضوع الرغبة في حالة احتمال مُحافظ عليها كإمكانية للاتصال، ويطلق على هذا الفعل **صفة الاحتمالية Virtualisation**، التي تتحول في الأخير إلى صفة **تحقُّقٍ: (الإنجاز= فشل الإضراب)** و**(الجزاء= الطرد من العمل)** فعلاقة الرغبة إذن بين **الذات (رشيد)** و**الموضوع (تحقيق مطالب العمال)** تمرُّ عبر **ملفوظ الحالة** الذي يجسّد **الاتصال** أو **الانفصال**، كما تمر عبر **ملفوظ التحول (الإنجاز)** الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

شكل توضيحي للفعل الإقناعي:



لذا سيحاول **رشيد كفاعل منفذ Sujet Opérateur**، فرض سيطرته في مكان عمله الجديد بباريس (قطاع السكك الحديد)، بعد تأسيس **برنامجه السردي الثاني الخاص به**، مستفيدا من **أهليته السابقة** (امتلاكُ خبرةٍ نقابية يُدافعُ بها عن حقوق العمال)، وذلك بحشده لأكبر عدد ممكن من الذوات المساعدة لإنجاح مشروعه، رغم تحذيرات وتنبيهات **صديقه كريمو** من عواقب قراراته ومواقفه الوخيمة، خاصة مع تنامي العنصرية في باريس (اليمين المُتطرف) في ظروف الأزمة، قائلا له: «**أعرفُ أنّ قلبك حار، ولكن يجب عليك أن تحذر فرنسا نفُسها تعيشُ وضعًا خاصًا، وقد تكاثرت العنصرية ... على الأقلّ احذر أثناء المظاهرات، حفاظا عليك وعليه [يقصد صديقه الفرنسي جاك الشومينو]، ابتعد عن الصفوف الأولى، لأنك تضع نفسك في الواجهة ... لست مُضطرا لأن تموت أصلا، أنت هنا من أجل العمل**»[43]، ليردّ عليه رشيد وكله ثقة وقناعة: «**أعرف هذا جيدا، لكن علاقتي بجاك هي علاقة أكثر من أخوية، منه تعلّمت كيف أدافع عن حقّي، أرأيت كيف يتحدثُ عن الفقراء، ثمّ إنه مثلنا في كلّ شيء**»[44]، مُستغلا بذلك **أهليته** (خبرته النقابية، وعزيمته)، لإنجاح وتحقيق **برنامجه السردي المُحيّنِ** (مُمكنُ التّحقُّقِ)، وهذا يتطلّبُ توافر صيغٍ أربعٍ: **الرغبة Vouloir** (توفير ظروف عمل كريمة)، **الوجوب Devoir** (ضرورة الضغط على السلطات المعنية وأرباب العمل، عن طريق حركة احتجاجية، وإضراب يشل القطاع تحت لواء النقابة العامة للعمال C G T، كورقة ضغط)،

الاستطاعة Pouvoir (حشد وإقناع أكبر عددٍ ممكن من المساعدين، كعمال السكك الحديد المُنضوون تحت لواء النقابة)، **معرفة الفعل Savoir Faire** (الانطلاق من إرادة المعرفة التي تُجسّدها القناعة التامة، وإدراك العواقب وتحمُّلُ المسوؤلية).

هذه العناصر الأربعة تَحَدُّدُها لا يكون انطلاقا من **البرنامج السردي** المرتبط بـ**ملفوظ فعل**، بل تتحدّدُ من خلال ملفوظات الحالة، كقول **رشيد** مخاطبا صديقة وزميل عمله الفرنسي: «**أليوشا، نملك وسائل إخضاعهم في النهاية، أن نوقف حركة النقل والسفر !**»[45]، والسبب هو انعدام الحقوق وكثرة المخاطر التي يتعرض لها يوميا عمال السكك الحديدية (عدم وجود تأمين ضد المخاطر وحوادث العمل)، وعدم تحرّك الدولة رغم بساطة وقانونية المطالب:

-ف (فا1) ⟵ [(فا2 ٧ مو) ⟵ (فا2 ٨ مو)].

- **فا1 = الفاعل الإجرائي** (عمالُ السكك الحديدية المُحتجين).
- **فا2 = فاعل حالة** (رشيد، جاك الشومينو، أليوشا).

والملاحظ أن **البرنامج السردي المُحيّن** هنا بدأ بـ**حالة انفصال** عن **موضوع القيمة** (انعدام الحقوق، والعمل في ظروف مزرية)، لقولِ **رشيد** وهو ناقمٌ: «**الله يلعن أبوه عمل، يقتل ليلا ويذل صاحبه نهارا، هذه الآلات الساحقة من المفروض أن تُغذينا على الأقل بالقسط الذي تأكله منا، لكن يبدو أنها تمتصنا دفعة واحدة، لترمينا في آخر الليل من أعالي الشرفات نحو مخازن القمامة ... كلّ يوم تضيق الدنيا قليلا، ظروف العمل أصبحت لا تُطاق، لكني متأكد من أن الصبر والمثابرة يهزمان اليأس**»[46]، لينتقل إلى **حالة اتصال** (بعد حشدِ العمال بإقناعهم، وحثِّهم على ضرورة الإضراب، وشلِّ حركة القطارات بالاحتجاج)، فوضْعُهُ المُتحوّلِ هذا ناتجٌ عن تجربة واقعية عاشها، ومن خلالها أدرك بوعي حالهُ، وحالَ العمالِ الهامشيّ (أجانبا أو فرنسيين)، كوصفه لظروف العمل المزرية، وضحاياه قائلا: «**لا نعرفُ من باريس إلاّ هذه الرافعات التي تحوم على رؤوسنا بكتلتها الحديدية الحمراء، ولا شيء غير ذلك**»[47]، لينقل لنا بعدها مشهدا حياّ لأحدِ ضحايا هذا العمل القاتل، في قوله:«**كانت يداه تضغطان على ملقط مهترئ يحوم على رأسه باستمرار، في حركات رتيبة ومخيفة، مهدّدٍ في كل اللحظات بالسقوط، في يوم من الأيام ما كان مجرد تخمين من طرفي أصبح حقيقة موصوفة، فقد سقطت على**

رأس الجيلالي الكتلة الحديدية التي كانت تحركها الرافعة ... فقد تمّ جمع لحمه وعظامه الملتصقة بالأرضية الصُلبة قطعة قطعة، لوضعها في التابوت، وإرسالها إلى بلدته في أقاصي الأوراس، لم يكن الجيلالي إلاّ رقما سرعان ما تمّ تعويضه بأرقام غيره، من يومها أغمضت عيني، ورحت أبحث عن مكان آخر للعمل ...»[48]، لنصل إلى أنّ **جهَة القدرةِ على الفعل** (النقابة العامة للعمال C G T) أعطت الضوء الأخضر لـ**رشيد** و**جاك الشومينو** و**أليوشا**، من أجل إتمام **المُواجهة**، واختيار اللحظة المناسبة لإعلان الحركة الاحتجاجية، لتقع عليهم عديد الملفوظات السردية وقعًا إيجابيا: «**أليوشا، نملك وسائلَ إخضاعهِم في النهاية، أن نوقف حركة النقل والسفر !**»[49] / «**المخاطر التي نتعرض لها يوميا في السكك الحديدية لا تُعدّ ولا تحصى**»[50] / «**نطالب بحقّ تحسين الحياة، لا أكثر الموت في زماننا لم يعد يخيف أحدا**»[51] / «**ألا يموتون يوميا تحت الرافعات العملاقة، وفي السكك الحديدية**»[52] / «**الكُلّ يتوعّد، وعمال السكك الحديدية يُلحون على حقهم**»[53] / «**كان الخوف شارات متربصة على ظهور الذين بدأت عيونهم تتجمّرُ وتزداد حمرة، الأحاديث المُعلنة عن الإضراب الكلي لم تتوقف منذ أكثر من شهر، ولكنها منذ أيام زادت حدّة وشيوعا**»[54] / «**الكُلّ مشبوه، يحمل على عاتقه سنين القهر والغبن، يبدو أنّ المدينة نسيت أن تغسل وجهها في هذا الصباح من الأدخنة، أو أنها قصدت ذلك لكي يرى الجميع شكلها الذي خسر ألقه، تحملُ في أحشائها تنينا مزركشا يتهيأ لحرق كل شيء، حتى نفسه وما يحيط به**»[55]، لتستغلّ معها **الذاتُ المُنتفضةُ** (عمال السكك الحديدية) الفرصةَ **لتنفيذ مشروعها** بامتلاكها **الرغبة** في التغيير نحو الأفضل (الاحتجاج بالإضراب وشلِّ القطاع كحل وحيد وأخير يُسمعُ أصواتهم للحكومة والسلطات المعنية)، وإدراكها للشّرخِ الكبير بينها وبين السلطة.

لتُبطلَ **السلطة القهرية** (مسؤولوا السكك الحديدية / الشرطة / السيارات الكبيرة ذات الخراطيم الطويلة) الحركةَ الاحتجاجيةَ باستخدامِ القوة العمومية مُعطّلين بذلك قُدراتهم الدفاعية، لقول السارد واصفا الموقف: «**كانت المُظاهرة ضخمة، أُغلقت على إثرها المدينة التي طُوّقتْ من كل الجهات، وسُدّت المعابر الكبرى، كانت الصرخات تأتي من كلّ الجهات، الشرطة وسيارات الإسعاف والسيارات الكبيرة ذات الخراطيم الطويلة، كلها كانت تسير في ركب المظاهرة، أو تغلق عليها بعض الشوارع والممرات المؤدية إلى الأمكنة الرسمية، الاصطدام**

الأوّل لم يكن عنيفا، فقد حدث ليس بعيدا عن وسط المدينة ... القنابل المسيلة للدموع الأولى لم تسقط بعيدة عن المتظاهرين الأوائل، كان الجميع يصيحون بصوت واحد ... تمتم رشيد وهو يشُدُّ على ذراع جاك بقوة، على الرغم من القنابل المسيلة للدموع التي ملأت عينيه بالدموع وأحرقت صدره ...»[56]، لينجح مدير إدارة السكك الحديدية (السلطة القهرية) في فضّ الحركة الاحتجاجية، وتشتيت صفوف المحتجين بِشلِّ قدرة الفاعل الجماعي **(رشيد، جاك الشومينو، أليوشا)** على كلّ محاولة تهدف إلى قلب نظام قطاعه، ليكون لها أثرا فعالا في إبطال مفعول تحريك عمال السكك الحديدية المحتجين، لتبدأ معالم **برنامج سردي ضديد** في الاتضاح أكثر، بدأ **بعقد ائتماني**، حاولت من خلاله السلطة القهرية كسر الإضراب بالتفاوض، لقول جاك الشومينو: «**وحين خرج مدير إدارة السكك الحديدية، وأطلّ برأسه من الأعالي محاطا بالشرطة، قال:**

- **نريد أن نتفاوض، الطريق الذي تسيرون فيه مسدود.**
- **لا نريد تفاوضا، نريد اعترافنا بحقوقنا.**

ردّ جاك بوصفه مُمثّلا للعمال،

-نعرف من يقودكم، أنتم تحت وصاية الذين يريدون تخريب البلاد، وتبديد خيراتها»[57]، ليفشل التفاوض، ويتم الانتقال إلى **عقد إجباري** أرغم المحتجين على التشتُّتِ باستخدام أسلوب الفضّ القوي، لامتلاكِ **القدرة على الأداء** لإعادة الأوضاع كما كانت، كقول أحد المحتجين صارخا:

«Ne lacher pas prise, restez unis. Ils veulent nous faire peur, montrons leur qu´on ne cède jamais à l´intimidation. Pas de casse, notre pacifisme est notre force*»[58].

-«قال صوت اخترق الضباب والصراخ وضربات العصي التي كانت تنهال على العمال ... ارتبك التماسك الذي أبداه العمال في البداية، قبل أن يتشتّت ثمّ يبدأ كل واحد ركضه في مختلف الاتجاهات، وسط غلالة الضباب الكثيف والصراخ والدموع، عندما تفككت أدخنة القنابل كانت الجموع قد تحولت إلى مجموعات صغيرة، ولم يكن هناك لا جاك ولا أليوشا ولا رشيد ولا النقابيون الآخرون، لا شيء يُسمع وسط الفراغ الموحش إلاّ بعض الصرخات المعزولة هنا وهناك،

وسيارات الإسعاف التي كانت تمرّ مسرعة كالبرق، وأضواء المدينة التي اشتعلت فبدت كبقايا ألسنة لهب متداخلة، انطفأ كل شيء بسرعة، وحلّ الصمت والخيبة»[59]، لينجح بذلك **البرنامج السردي الضديد** المؤسَّسِ على **إرادة القوة**، مُقوّضًا معه آمال وطموحات المُحتجين، اللذين أُعتُقل اغلبهم واقتيدوا إلى مخفر الشرطة، كإجراء تأديبي، يقول **رشيد** كاشفا ما جرى داخل مخفر الشرطة: **«قال لي كبيرهم الذي أدخلوني عليه، لم تكن تبدو على وجهه علامات الحقد: ((أنت تعرف أنّ وضعك حساس جدا، وعليك أن تتنبّه لهذا التفصيل، لأنه قادر أن يحرق مستقبلك بكامله)).**

–سألته وأنا أحاول أن أعرف سرّ هذه اللغة الخاصة بي، خصوصا بعدما أطلق سراح جاك وأليوشا اللذين ظلاّ ينتظراني خارج المخفر:

–ولماذا أنا بالضبط؟ وضعي وضعَ بقية رفاقي، لم نكسر ممتلكات الدولة، لم نحرق شيئا، طالبنا بحقوق شرعية.

–ردّ عليّ وهو على ثقة عالية:

–أنت مثقف ولست مهاجرا عاديا، قل لي هل تفعل الشيء نفسه في بلدك؟

–ربما لا، قد لا أُقدمُ على الانتحار بهذه السهولة، ولكني إذا وجدت قوة عمالية بهذا الوعي بالنسبة لحقوقها، سأفعل.

–طبعا ستفعل، ولكنك قد تُقتل»[60]، لينهار في الأخير الفاعل الجماعي (رشيد) لأسباب منها: **ميزان القوة / القدرة السُلطوية**، التي جاءت في غير صالحه بالإضافة إلى **أهلية الذات المضادة** في برمجة ردة الفعل المباشرة تجاه الاحتجاج استخدام القوة)، لتكونَ نتائجُهُ محسومة مُسبقا **للسلطة**، لتَهزِم **القوة المادية (إرادة القوة)** = (مدير السكك الحديدية) / **القوة العقلية (إرادة المعرفة)** = (عمال السكك الحديدة المحتجين / رشيد، جاك الشومينو، أليُوشا ...).

هذا **التشكيل** الذي عَملَ على تجلية **المكون السردي**، قدّم لنا مشاهدا بدأت بحالة من الانغلاق والانسداد، لتتوسع تدريجيا، كونها "من ضمن التجليات النصيّة الدالة على الثبات مسألة انفجار الذوات وانزلاقها من وضع إلى آخر"[61] لنجد الحالة الأولى مرتبطة بتمزق الوشائج التي تحكم الراعي (السلطة الحاكمة في الجزائر) بالرعية (المجتمع / الشعب المغلوب على أمره، الفئة العمالية

مسلوبة الحقوق) = **التحريك** (القيام بحركة احتجاجية متبوعة بإضراب) = **الأهلية** (التسلحُ بإرادة المعرفة / استثمار التجربة النقابية / الوعي بالحقوق المشروعة) = **الإنجاز** (الخروج بعد حشد العمال في مظاهرات) = **الجزاء** (فشل الإضراب / قرار الهجرة نحو فرنسا).

في حين الحالة الثانية شبيهة بالحالة الأولى، كونها باعثة على الاضطراب كذلك، لارتباطها بتمزق الوشائج التي تحكم الراعي (السلطة الحاكمة في فرنسا) بالرعية (المجتمع / الفئة العُمالية مسلوبةُ الحقوق ممثّلة في قطاع السكك الحديدية) = **التحريك** (القيام بحركة احتجاجية متبوعة بإضراب)) = **الأهلية** (التسلحُ بإرادة المعرفة / استثمار التجربة النقابية / الوعي بالحقوق المشروعة) = **الإنجاز** (الخروج بعد حشد العمال في مظاهرات) = **الجزاء** (فشل الإضراب / موت الفاعل الجماعي رشيد بطريقة مأساوية)، ليكون مَبعثًا لخلقِ جوٍّ من الموتِ، لقول كريم وكلّه حزن على فراق صديقه رشيد المقتول بسبب مواقفه: «**كنت مهزوما إلى أعمق نقطة فيّ، دم رشيد كان يغلي في قلبي، أُحسُّ بأن بأنّ شيئا قد انطفأ ومات، وفي دورة الساعات المُتتالية كانت الحرائق تنشب في ما تبقى من حياتي، فجأة شعرت كأني خسرت كلّ شيء حتى الرغبة في مدينة عشقتها وأحببتها بجنون، أحسّ بالاحتراق، كانت الأجساد الحيّة تُشوى على عقارب الوقت، تحملُ في عذاباتها أنين اللحظة، وحبّ الوطن الغائب لا شيء يُنبئ بالخير**»[62].

إذا تأملنا **الملفوظات السردية** السابقة، سنجدها متضمّنة بين طياتها **لبرنامجين سرديين رئيسيين:** الأولُ تبناه عمال الميناء في الجزائر، وتحدّد في وجوب إحداث التغيير **(ذو طابع إلزامي)**، للحصول على الحقوق التي ستحافظ ولو قليلا على كرامة الإنسان في وطن غنيّ، لكنه مسروق والثاني تبناه عُمّال السكك الحديد في فرنسا، تحدّد في وجوب إحداث التغيير **(ذو طابع إلزامي)**، للحصول على الحقوق التي ستحافظ ولو قليلا على كرامتهم، في وطن يتغنى بالديمقراطية وحقوق الإنسان.

وبهذا يكون الوضع بمثابة مُحصّلة للعملية التحويلية المُنتجة للوضع النهائي، بواسطة أفعال الشخصيات المُضادة، التي أسهمت بشكل كبير في إقرار وضع نهائي أدى إلى تقويض كلّ محاولة للتغيير، قامت بها فئة مقهورة تنتمي إلى مجتمع مسلوبَ الحقوقِ، ليكون الإنجاز حليفَ السلطة القهرية.

الهوامش:

1. **محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 35 .**
2. **السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 19 .**
3. **أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005، ص 10 .**
4. **تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ط2، ص 127 .**
5. **محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1996، ص 35 .**
6. **واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، لبنان، 2010، ط1، ص 29 .**
7. **المصدر نفسه، ص 31 .**
8. **عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ص 250 .**
9. **واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 30 .**
10. **عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص 428 .**
11. **واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 61 .**
12. **المصدر نفسه، ص 35 .**
13. **محمد أحمد المسعودي: «الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية»، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ج 53، مج 14، سبتمبر 2004، ص 577 .**
14. **واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 34 .**
15. **محمد أحمد المسعودي: «الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية»، ص 577 .**
16. **المرجع نفسه، ص 577 .**
17. **واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص ص 64 – 65 .**

18. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص 250 .

19. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 71 .

20. صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002، ص 111 .

21. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 55 .

22. المصدر نفسه، ص 55 .

23. صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، ص 226 .

24. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 54 .

25. المصدر نفسه، ص 55 .

26. المصدر نفسه، ص ص 34-35 .

27. المصدر نفسه، ص 35 .

28. المصدر نفسه، ص 59 .

29. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص 250 .

30. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص ص 84-85 .

31. المصدر نفسه، ص 85 .

32. المصدر نفسه، ص 28 .

33. المصدر نفسه، ص 31 .

* البرنامج السردي الأول الذي سعى رشيد -كنقابي مدافع عن حقوق عمال الميناء- إلى تحقيقه، بدأ عندما أعلن إضرابه العام هو وعمال الميناء تحت لواء النقابة العمالية، والسبب تقاسم أصحاب المصالح والنفوذ للبلاد، كأنموذج الحاج المكّي الذي امتلك كلّ قوارب الصيد،وكانت أنانيته مدقعة، الذي لم يعجبه الاحتجاج قائلا: «وحق ربي لن يبق في بحري شيوعي واحد، سأقطع رؤوسهم واحدا واحدا، تحبوا تهبلوني يا أولاد الحرام؟ ! أنت، وأنت، وأنت مطرودون، ما نحبش نشوف الفاتشا إنتاعكم ابتداء من اليوم» الرواية، ص61، ليتقوّض مشروعه بعد فضّ الاعتصام، باستخدام القوة وتشتُّتُ العمال، وإحالة أغلبهم على البطالة بعد إصدار قرارات الفصل الجائرة بحقهم (استخدام الحاج المكّي لبرنامج سردي ضديد، معتمدا فيه على السلطة القهرية).

34. المصدر نفسه، ص 67 .

35. محمد أحمد المسعودي: «الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية»، ص 588 .

36. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 64 .

37. المصدر نفسه، ص 63 .

38. المصدر نفسه، ص 64 .

39. المصدر نفسه، ص 65 .

40. المصدر نفسه، ص 61 .

41. المصدر نفسه، ص 66 .

42. سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 53 .

* في العقد الائتماني يقوم المرسل بفعل إقناعي، حتى وإن كان هذا الفعل كاذبا، وقد يقبل المرسل إليه رسالة المُرسَلِ، ولا يشك في صحتها، وقد يكشف حيلته.

** في العقد الإجباري يُوجّهُ المرسلُ أمرا إلى المرسل إليه، يُرغمهُ فيه بقَبول الأمر.

43. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص ص 116 – 117 .

44. المصدر نفسه، ص 117 .

45. المصدر نفسه، ص 120 .

46. المصدر نفسه، ص ص132 – 133.

47. المصدر نفسه، ص 136 .

48. المصدر نفسه، ص 136 .

49. المصدر نفسه، ص 120 .

50. المصدر نفسه، ص 120 .

51. المصدر نفسه، ص 120 .

52. المصدر نفسه، ص 121 .

53. المصدر نفسه، ص 119 .

54. المصدر نفسه، ص 119 .

55. المصدر نفسه، ص 119 .

56. المصدر نفسه، ص ص 123 -125 .

57. المصدر نفسه، ص ص 125 -126 .

*** ابقوا متكاتفين ولا تتفرقوا، يريدون تخويفنا لنُظهر لهم بأننا لا نستسلم للخوف، لا تنكسروا، نزعتُنا السلمية هي قوتنا.**

58. المصدر نفسه، ص 126.

59. المصدر نفسه، ص ص 126 -127 .

60. المصدر نفسه، ص 134 .

61. السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النصّ الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 168 .

62. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 177 .

مصادر ومراجع المحاضرة المعتمدة:

1. محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
2. السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000
3. أحسن مزدور: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005.
4. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ط2.
5. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان.
6. واسيني الأعرج: جسدُ الحرائق (ثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، لبنان، 2010، ط1.
7. عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003.
8. عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.
9. محمد أحمد المسعودي: «الخطاب ودوره في تشكيل الشخصية الروائية»، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ج 53، مج 14، سبتمبر 2004.
10. صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002.
11. سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003
12. السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النصّ الجزائري الحديث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

المحاضرة (06)

سيمياء بورس التأويلية

تمهيد:

ارتبط اهتمام السيميائيات بجميع مظاهر الكون، باعتبارها "أداة لقراءة كلّ مظاهر السلوك الإنساني، بدءا من الانفعالات البسيطة، ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى"[1]، إذ تنحصر غايتها في تأويل الأنظمة العلاماتية اللغوية وغير اللغوية فهي؛ أي العلامات حاوية لكل الموجودات، والواقع لا يتجسد لنا إلاَّ في حدود مثوله أمامنا كعلامة، إذ "عملية التوليد تتم انطلاقا من وجود عالم واقعي، نستطيع انطلاقا منه تحديد سلسلة من العوالم الممكنة الوجود انطلاقا من العالم الأول"[2]، بهذا استطاعت كعلمٍ بفضل "انفتاحها على المستحدثات المنهجية والمعرفية، أن تتحرر من القيود البنيوية وإيديولوجيتها لمقاربة الدلالة في علاقتها بمقاصد المتلفظ ومساعيه التواصلية والتداولية"[3]، لتصبح العلامات معه موظفةً باتجاه نقل صورة العالم، وهذا ما جعل منه مُنَظِّرا ثقافيا، خاصة عندما لم يجعل منهجه محصورا في سلسلة آليات إجرائية تُستحضر لقراءة واقعة نصية ما وكفى، ففي قوله مثلا أن علم العلامات "يتكون من ثلاثة أنواع: الأيقونات / التماثيل، التي تتصل بعملية التماثل، والأدلة التي تتصل بالتواصل المنطقي، والنوع الثالث هو العلامات، التي عبارة عن رموز عرفية"[4]، جعل بورس نقطة انطلاق مشروعه السيميائي مرتبطا بالتجربة الإنسانية في كليتها، بسبب أنَّ الإنسان هو مهد العلامات، والواقع لا يُنظر إليه إلاّ بوصفه نسيجا من العلامات.

ليتأسَّس مشروعهُ السيميائي كعلمٍ يرى أنّ العلامة تصور متكامل للعالم.

1- مشروع ش ساندرس بورس Charles Senders Peirce السيميائي:

بإعطائه أولوية وأهمية كبيرة للفلسفة والمنطق والرياضيات والميتافيزيقا، أقام ش. س. بورس نظاما خاصا للعلم، إذ قال مُعلنا عن توجّهه الفكري والنقدي "لم يكن بوسعي أبدا أن أدرس أي شيء كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقيا ... إلاَّ بوصفه دراسة سيميوطيقية"[5]، ويلاحظ على طرحه هذا أنه وضع الرياضيات على رأس صُنافته العلمية، فهو يرى وبكل بساطة في الرياضيات مصدر

كل العلوم كيف لا وهي "العلم الوحيد الذي لا يهتم بالبحث عما هي الأحداث الواقعية ولكن الذي يدرس حصر الفرضيات"[6]، على اعتبار أن وظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى السيميوطيقا إلى رصدها.

ميزة طرحه ليست الجمود، بل على العكس تماما، كونها متصلة بحركية الفعل الإنساني، وبهذا فهي "تُدرجُ أنواع العلامات في خانات قارة بشكل نهائي"[7] ويعتبر المنطق في علاقته بما يسمى آلية الصناعة السيميائية كسند فلسفي ذلك "المذهب شبه الضروري أو الصوري للدلائل"[8]؛ بمعنى أنّ ملاحظات الإنسان على مجموع الدلائل، بالاعتماد على سيرورة تجريدية ستوصله بالضرورة إلى خلق قضايا وأقوال تحتمل الصدق والكذب، الصحة والخطأ، فيما يشبه العلاقات والترابطات التنظيرية والتطبيقية في العلوم، فالمنطق مُنتج طبيعي للتفكير الجدلي المُمجّد للعقل، لذا فم"الصناعة السيميائية تحديدا إلاّ مذهب الطبيعة الأساسية والتنوعات والتغيرات الرئيسية **للتدلالات Sémiosis** الممكنة"[9]، والعلم الذي اهتم بهذه الصناعة يسمى ب**الفانروسكوبيا* Phanéroscopie.**

ويلاحظ كل مهتم بإنتاج **ش س بورس Charles Sanders Peirce** السيميائي بأنه "توسّع في دراسة العلامات انطلاقا من منشئها السيميائي إلى انفتاحها على كل الثقافات، ليتسع مفهومها للكون كله"[10]، باعتباره علامة، لهذا ارتبط مشروعه بالبعد التداولي (الذرائعي)؛ إذ هناك من يقول أن التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات، ومستعملي هذه العلامات فتصور بورس "الشمولي والدينامي للعلامة، [الذي يعتبرها] كيانا ثلاثيا تتفاعل داخله العناصر التركيبية والدلالية والتداولية في إطار سيرورة دائمة تسمى السيميوزيس Semiosis"[11]، جعل من العلامة أكثر تشعبا كلما أمعن القارئ في تتبع مسارها، بداية بالإرسال وصولا عند عملية التلقي، لهذا السبب ركز بورس على السيميائية عبر مراحل متعددة، بقوله "العلامة أو الماثول* شيء يعوّض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما، بأي طريقة وبأي صفة، إنه يتوجه إلى شخص لكي يخلق عنده علامة موازية، أو علامة أكثر تطورا، إنّ هذه العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا** للعلامة الأولى، إنَّ هذه العلامة تحل محلَّ شيء: موضوعها***، إنها تحل محلَّه لا من خلال كل مظاهره، بل من خلال فكرة أطلق عليها عماد الماثول"[12]، وهذا ما يؤدي إلى عملية التوليد والتأويل، والمتجسد كـ"أداة تُمكّنُنا من التعرف على مناطق في ذواتنا وفي الطبيعة، لا يمكن أن

يستقيم وجودها من خلال حدود مألوفة"[13]، بل داخل عالم من الممكنات في حالة متفجرة من الدلالات، مُنطلقها وجود عالم واقعي.

لذا فسيمياء التأويل بحسب ش س بورس، وكما ذكرنا سابقا ليست مجرد منهج يمكن اختزاله في أدوات إجرائية وظيفتها استخلاص نتائج تحليلية جاهزة مسبقا بل على العكس تماما، كونها عبارة عن "سيرورة [سيميوزيس Sémiosis] لإنتاج الدلالة، ونمطٌ في تداولها واستهلاكها"[14]، فالعالم لا معنى له إلاَّ إذا اقترن بسيرورة لإنتاج الدلالة، مُتخذا بذلك شكل علامات من مختلف الأحجام والمواد لماذا؟ لأنه وبكل بساطة "تصور متكامل للعالم"[15]، وأي محاولة للإمساك بهذا العالم تُعدُّ مهمة صعبة جدا، فهي محكومة بسلسلة لا متناهية من الأنساق السيميائية التي تتجسد كعلامات، وهذا يؤكد استعصاء فصلها عن الواقع لاحتوائها مُجمل مكوناتها الأكثر إيغالا في القِدم، إلاّ أن معرفة هذه المكونات هي مجرد احتمال سيميوزيسي لا يمكن أن يتحقق إلاّ في سياق محدَّدٍ، أو من زاوية بعينها، فالسيميوزيس لا متناهية في المطلق، إلاَّ أن غايتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحددة من الإمكانات التي "تشير دائما إلى دور المتلقي المؤول"[16].

والواقع عند بورس ما هو سوى نسيج من العلامات، يُمثّل "سلسلة من الإحالات التي تضمحل لحظة استيعابها في الفعل الإنساني"[17]، وموت العلامة هنا لا يكون موتا نهائيا، بل موتا مؤقتا، و"الفعل الإنساني يولِّدُ من جديد لحظة تحققه سلسلة من العلامات التي تُدرَجُ ضمن سلسلة جديدة من الإحالات"[18] لتُشكّلَ سلسلة لا نهائية، تتحقّق أثناء عملية إرسال العلامة إلى متلقيها، وتشكلها خاضع لتفسير ومن ثم لقراءة جديدة، تُضاف لها سلسلة متولدة أخرى جديدة وهذا يجعل من العلامة علامة أخرى متحققة داخل سيرورات التدليل، التي تُحَوِّلُ "التقنيات والمكونات إلى عناصر داخل طاحونة منتجة لدلالات، تتنوع بتنوع السياقات النصية التي تحتضنها"[19]، وهذه التقنيات الإبداعية تَعدَّ وسيطا للإمساك بسيرورات التدليل، في حين خارج هذه السيرورات تبقى التقنيات جوفاء.

2- نظرية المقولات الثلاث وأنماط الوجود:

لقد قام بورس بصياغة بروتوكوله هذا من خلال حدود ظاهراتية دقيقة مرتبطة أساسا بالإدراك وإنتاج الأفكار وتداولها، كلُّ ذلك تم بوضع العلامة في "سياق فلسفي تفسيري مُستوحى من كانط

وهيغل، يسمى نظرية المقولات الثلاث Théorie des Catégories، وهي عبارة عن ظاهراتية خاصة ذات مفاهيم ومصطلحات مخصوصة ومبتكرة"[20]، اعتمد عليها في تصنيفه وتحديده هذا للعلامة السيميائية، ومهمته كانت دراسة "العناصر البارزة *Phanérons على مستوى الفكر، لكي تميز طبقاتها وتصنفها ضمن مقولات عامة"[21]، ومقولاته الثلاث بدورها تُعبّر عن أنماط وجود ثلاثة، على اعتبار أنّ "العلامة هي كل شيء يحدد شيئا ثانيا للإحالة إلى شيء ثالث، يُحيل عليه الشيء الأول ذاته وبنفس الطريقة"[22]، وبالنسبة لبورس الشيء الأولى: **الماثول Représentamen** والشيء الثاني: **الموضوع Objet**، والشيء الثالث: **المؤول Interprétant**، بهذا الطرح قدّم تصوره للعلامة من خلال خطاطة ثلاثية، من منطلقها يمكن الإبانة عن مكونات التجربة الإنسانية.

2- 1- السيرورة الثلاثية:

ثالوث بورس كما ذكرنا سابقا كان نتيجة تفكير منهجي شمولي، من خلال إيجاد مفاهيم سميائية لكل الموجودات المحيطة بنا، ومبدأ الثلاثية عنده أساسي غير قابل للزيادة أو النقصان، لماذا؟ لأن جميع المقولات حتى وإن فاق عددها ثلاثة تُختزل في النهاية إلى ثلاثة، فهو يرى أن العلامة أو الماثول هو الأولاني La primeité الذي ينوب عن الثانياني La secondéité الذي يسمى الموضوع، والممثل يحدد الثالثاني La tiercéité الذي يسمى المؤول وكلها تنطلق من: أول (النوعية/ الإمكان) وهو حال وجود الإمكان الكيفي الإيجابي؛ أي هو "تصور الوجود أو الوجود في استقلال عن أي أمر آخر"[23] وثان (الواقعة/ الفعل)، وهو حال وجود الواقعة الفعلية؛ أي هو "تصور الوجود المتعلق بأمر آخر"[24]، وثالث (القانون)، وهو حال وجود القانون الذي سيتحكم في الوقائع مستقبلا؛ أي الانطلاق من "الإحساس إلى الوجود إلى التوسط"[25] الذي يعالق الأول والثاني المُشَكّل لعمقِ السيرورة المُنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني.

لذا فالنظام العددي الثلاثي السابق يمكن التعبير عنه انطلاقا من مقولة تُحيلنا على ثلاثة أنماط خاصة في الوجود:

- حال وجود الإمكان الكيفي الإيجابي (النوعية/ الإمكان) = العلامة / المصورة / الماثول = الأولانية.

- حال وجود الواقعة الفعلية (الواقعة/ الفعل) = الموضوع/ الموضوعة = الثانيانية.
- حال وجود القانون الذي سيتحكم في الوقائع مستقبلا (القانون) = المؤول/ المفسرة = الثالثانية.

ارتكز بورس في مشروعه هذا على مُسلّمة تسمى: البروتوكول الرياضي، هذا البروتوكول يَتَحدَّدُ من منطلقه كل نسق ككيانٍ ثلاثي.

يُستخدمُ هذا البرتوكول في القيام بكل عمليات تصنيف الظواهر، وعمليات تصنيف هذه الظواهر وفق هذا البروتوكول تتجسد على شاكلة بناء ثلاثي، لا يقبل الاختزال لثنائية، وهذا سَيُخِلُّ بالنسقِ، مثال: الرقم (01) في تسلسله لا نستطيع أن نسقط الرقم (02)، كونه يَحُدُّ من امتداده؛ أي ما يُغلقُ السلسلة، وهذا معناه وجود الرقم (02) أمر أكيد، فهو يحدُّ الامتداد، ويمنح الهوية للرقم (02).

هذان الكيانان (01) و (02) عند تصورهما كمستقلين ومكتفيين بذاتهما يَفترضُ هذا ثالثا كرابط بينهما، هذا الثالث (03) طبيعته ليست من طبيعة الأول ولا من طبيعة الثاني، بل خلاف ذلك ينتمي إلى دائرة مختلفة، كونه يُجسّدُ التوسط الذي – كما يقول سعيد بنكراد– يؤلف / يُصنّفُ / يُجرّدُ، إنه العدد (03)، ومعه تكونُ "الثلاثية ضرورية وكافية في الآن نفسه، إنها ضرورية من الناحية المنطقية، وكافية من الناحية التداولية"[26]، فهي تُعتبر ضرورة مُلحة لبناء سلسلة غير منتهية من العلاقات، والثلاثية كافية للاستجابة للحاجات انطلاقا من التقليص لكل عدد يفوق (03)، إلى ما يسمى بالتأليفات الثلاثية.

مثال:

(أ) يمنح الهدية (ب) لـ (جـ)، هذه السلسلة تحيلُ على علاقة ثلاثية.

نقول مثلا: لم يتوقع محمد قُدوم هذا اليوم هذا الملفوظ السردي، يجعلنا أمام وضع بدئي مفتوح على احتمالات عدة، كونها قابلة لاستيعاب كل الممكنات التي يُشيرُ إليها الملفوظ، هذه التحققات على سبيل المثال مرتبطة بـ:

–رحيل محمد عن مدينته.

–حصول محمد على عمل قار.

-التقاءُ محمد بأعز أصدقاءه.

-أن يحدث لمحمد شيء يُغيّرُ مجرى حياته كأن يتزوج مثلا.

كل هذه تُعتبر ممكنات قابلة للتحقق، والممكنات بدورها تُقبَلُ من قِبَلِ العوالم الممكنة المرهونة بهذا الوضع الإنساني، ضمن شروط محدّدة، وتحقق الممكن من جملة الممكنات المتوافرة مُهمَّتُهُ غلق السلسلة، التي هي في الأساس مفتوحة، وهذا معناه إيقاف أي تساؤل يخصُّ الملفوظ المذكور.

لكن شرطَ التحقق هنا إدخال قانون ستتحقق وفقه الأحداث، وهذه التجربة نستطيع اختزالها في ثلاثة عناصر: إمكان ثم تحقق ثم قانون.

- يُقصدُ بالإمكان الوضع البدئي، الذي جاء مُجسَّدا في قول السارد.
- يُقصد بالتحقق المرحلة الثانية؛ أي حين انتقاء ممكن من الممكنات السالفة الذكر.
- يُقصد بالقانون كعنصرٍ الإطار الذي سيتحكم في الأحداث مُستقبلا، ويقوم القانون على الاختيار الذي يضطلع به السارد قصد توجيه عجلة السرد نحو اتجاه بعينه.

لنستخلص انطلاقا من المثال السابق أن إضافة عنصر رابع لا أهمية له في خضم هذه السيرورة، كونه لن يُضيف شيئا، ولن يُغيّر في شيء متعلق بالترابط بين الحلقات الثلاث المُشَكّلة لهذه السيرورة، فإذا رحل محمد عن مدينته فلا يهمُّ إن كان رحيله بالطائرة أم بالسفينة أم بالسيارة، ولا يهُمُّ إن تحصَّلَ على عمل قارّ داخل المدينة أو خارجها، ولا يهم إن تزوج ابنة عمه أو من خارج العائلة، كون كل هذا سوف لن يُغيّرَ من طبيعة التحقق، ولن تُغيّرَ كذلك من طبيعة القانون الذي يحكم عناصر التَّحقُّق استقبالا.

هذه التنويعات قد تؤدي إلى إثراء وإغناء التحقق، لكنها لن تمسَّ جوهره المُترابط، الذي هو سمة كلّ سيرورة إدراكية، وهذا الأنموذج المُصغّر يُسقَطُ بدوره على الوعي الإنساني كله، كون "التجربة الإنسانية هي كما هي، في حدود انبثاقها عن هذه السيرورة الثلاثية"[27].

2- 2- تعريف المقولات:

طرحُ بورس في مقولاته الثلاث ارتبط بمفتوح الهدم والبناء داخل النص، حيث يتم تحويل البنيات المتقطعة إلى علامات من منطلق فرضيتي: الاتصال (Conjonction) والانقطاع (Disconjonction)، ففرضية الاتصال فيها دورُها "إنشاء علاقات وترابطات واتصالات، وهذه المفاهيم الثلاثة أبانت لنا عن أهم ما تميزت به نظريته، وهي فلسفته الظاهراتية، وتتلخص في كون الأشياء تبدأ بالمجرد وتنتقل إلى المحسوس"[28]، وهذه المقولات الثلاث قادرة على تزويدنا بكافة الوسائل المتاحة للقبض على التجربة الإنسانية في كُليتها، لأنَّ "الظواهر دالة من خلال موقعها الرمزي في الوعي الإنساني، لا خارجه"[29]، وهذه التجربة تجسد تداخلا لمستويات ثلاثة: أول / ثان / ثالث.

كان يُطلق بورس سابقا على هذه المقولات اسم: النوعية / الواقعة / العلاقة النوعية تعتبر إحالة على الأول، والواقعة هي لحظة تجسيد المعطيات الموصوفة في الأول، والعلاقة هي الرابط مفهوميا بين الأول والثاني (الربط بين الأحاسيس والنوعيات، وصورتها المجسدة في الواقع بعينه).

وفي ثمانينيات القرن 19 م غيَّر بورس من تسمياته المصطلحية المرتبطة بـ: النوعية / العلاقة / التوسط، بتبنيه استعمالا اشتهر به، وهو: الأولانية / الثانيانية / الثالثانية.

تصوُّرُ بورس هذا يجعلنا أمام تصورات: الأول يرتبط بالكينونة؛ بمعنى "التعبير عن الموجود في ذاته، وفي استقلال عن أي شيء آخر"[30]، والثاني يجعل منه تصوّرُ بورس يُعبّرُ عن الكينونة في علاقته بشيء آخر، ويُوكلُ للثالث مهمة القيام بالتوسط الرابط بين الأول والثاني في إطار علاقة تُشيرُ إلى: **القانون/ الضرورة/ الفكر**، وبدون العنصر الثالث لا يمكننا تصورُ أي شيء وغيابه معناه الحصول على إحالة عرضية زائلة، لن تُنتج لنا معرفة.

هذه المتوالية الخطابية تمر في عملية فهمها وتغيرها بثلاث مراحل:

- **وجود الإمكان:** يُعبَّرُ عنها من خلال مقولة **الأولانية (La priméité)** ، كونها "تحديد للكينونة في طابعها المباشر، دون وسائط أو تجسّد أو علاقة مع أي شيء آخر"[31].

- **وجود الواقعة الفعلية:** يُعبَّرُ عنه من خلال مقولة **الثانيانية (La secondéité)**، ومعناها "الخروج بالدلالة من دائرة المتصل المباشر إلى دائرة الوجود العيني المبين بالوقائع"[32]، فالوساطة هي في جعل الأوَّل يحيل على الثاني وفق قاعدة تشتغل قانونا هي "نمط وجود الشيء لا كما هو، بل في علاقته بثانٍ"[33].

- **ووجود القانون:** تُشيرُ إليه المقولة **الثالثانية (La tiercéité)**، التي هي "الشرط الضروري لإنتاج القانون والفكر والدلالة"[34]، فالأول يحيل إلى ثان عبر عنصر وسيط مبرر للعلاقة بينهما كونها تعبير كُلّي عن الوجود الثالث.

وهذه المقولات الثلاث قادرة على تزويدنا بكافة الوسائل المتاحة للقبض على التجربة الإنسانية في كُليتها، فـ"الظواهر دالة من خلال موقعها الرمزي في الوعي الإنساني لا خارجه"[35]، كتجربة تُجسِّدُ تداخلا لمستويات ثلاثة: أول / ثان / ثالث.

ومنه فصياغة الحدود الإدراكية النهائية لا تقف عند حدّ ما يُقدّمه الأول، أو ما يجسده الثاني فقط، والثالث بدوره لا نستطيع تصوره منعزلا عن أول ناسج لعلاقة مع ثان، لارتباطهم بـ"قوة الحضور الرمزي في تفاصيل الحياة الإنسانية"[36].

* الأول يعتبر إمكانا فقط.

* الثاني يعتبر وجودا خالصا[37].

وإذا ما حاولنا الربط بينهما كأول وثان فقط، سوف لن يوصلنا هذا إلى إنتاج إدراك أو أحداث تواصل مستمر، كونهما: الإدراك والتواصل لا يتحققان كإمكان إلاّ بدخول عنصر ثالث، وهذا يتحكم في تحول علاقة أول وثان، من "الطبيعة العرضية واللحظية، إلى ما يشدُّ هذه العناصر إلى بعضها البعض من خلال قانون لا فكاك منه"[38]، باعتبار أنَّ "إدراك المعنى رهن [هنا] بإدراك سيرورة تكونه، فيتعذر بذلك تصوّر المعنى منعزلا عن سيرورة الوقائع، وهذا ما يشير به إلى استحالة أُحادية المعنى"[39].

2- 2-1- الأولانية: La priméité

تعد الأولانية عالم الممكنات Les possibles والكيفيات Qualités المجردة أي أنّ "الأفكار النمطية للأولانية هي كيفيات الإحساس، والمظاهر المحضة وهي بالتعريف حال الوجود الذي يرتكز على أن شيئا هو إيجابيا كما هو دون اعتبار لأي شيء آخر"[40]، مثال ذلك: حال الخسوف أو الكسوف قبل وقوعه وقبل أن يعرفه أي أحد أو يراه أو يتوقعه بوصفه شيئا مرئيا، كان عبارة عن إمكان كيفي إيجابي ينتمي إلى فكرة الأولانية، ولا نعرف عنه شيئا إلاّ بعد أن يحدث، لأنها "كينونة شيء أولي، وسابق لأي تركيب أو توليف، وهو شيء غير موجود، لكنه يحمل في ذاته قدرات وإمكانيات تجعله يوجد أو لا يوجد، يتحين أو لا يتحين، إنه الشيء الذي يملك كينونته في ذاته، بحيث لا يوجد في الوعي، ولا يخضع لأي قانون"[41]، وبحسب بورس تُحيلنا هذه المقولة على "الوجود النوعي الموضوعي"[42]، الذي معناه وجود الشيء في ذاته خارج أي تحقق، كونه يحيل على الشيء في ذاته، ومضمونه (الأولانية) يحيل إلى الأحاسيس كالألم والفرح والخوف ... أو إلى النوعيات كالأحمر والأخضر، الخشن واللين... و"لا يمكن أن يكون هذا الشيء إلاَّ إمكانا"[43] نوعيا مجردا، باعتباره مستقلا عن أي زمان وعن أي شكل للتحقق، فهذه الأحاسيس والنوعيات لا يمكن أن تتحقق أو تتحدد إلاّ من منطلق خصائص ذاتية متصلة بها، دون ضرورة معرفة تجسدها، أو عدم تجسدها في شيء آخر، فـ"الإحساس نوع من الوعي الذي لا يستدعي أي تحليل كما لا يستدعي أية مقارنة، ولا أية سيرورة، كما لا يتجسد لا كليا ولا جزئيا في فعل يتميز من خلاله هذا الحقل من الوعي أو ذاك"[44]، ففي حدّ ذاته ليس تحققا بل هو محض وجود ككيفية جزئية إيجابية في ظاهرة ما.

انطلاقا من هذا تتجسد الأولانية كمقولة للوجود الاحتمالي، واشتغالها لا يكون إلاّ على ما يحيل على الاحتمال والإمكان، فلو تجسدت في شيء آخر مثلا غير ذاتها، معناه ستُحيلنا مباشرة على شيء آخر، وهو نمط للوجود مختلف يتجاوز حدودها ومعطياتها، لذا بورس عرّفها كـ"نمط في الوجود يتحدد في كون شيء ما هو كما هو إيجابيا، دون اعتبار لشيء آخر"[45]، فعندما ينتابنا اهتمام بعنصر ما في ذاته انطلاقا من إمكانياته الخاصة به، بعزله عن أية روابط أخرى، تكون تلك هي النوعية، ذات ميزة الوحدة؛ أي كل ما يُعرضُ تحت مظهر واحدٍ، وهي في ذاتها متفردة وغير قابلة للانحلال، لأنها نوعية قبل وجود شيء تتجسد من خلاله هذه النوعية؛ بمعنى أن تأملنا

في شيء ما في ذاته بعزله التام عن أي شيء آخر، سيحيلنا هذا إلى اعتباره شيء لا يشبه شيئا آخر، لارتباطها بـ "العنصر الأحادي للكون"[46]، فأي شيء مهما كان معقدا أو متنافرا يمتلك نوعيته الأصلية الخاصة به.

ومنه الأولانية عامة تتسم بالالتباس والإبهام والغموض، وحضورها في الذهن لا يكون انطلاقا من أجزائها، فهي "الأحاسيس خارج أي تجسد"[47]، كما أنها "النوعيات في انفصال عن الوقائع التي تُخبرنا عنها، وتمنحها هوية"[48]، لذا ففرضية الانقطاع، تتمثل بمقولة الأولانية، باعتبارها الصفر الذي يمثل العدم، فلا وجود لداخل وخارج وقانون، بل توجد إمكانيات غير محدودة تسمى "كينونة الإمكان الكيفي الموجب"[49]، وتجسدها يتحقق كإحساس قبل وجود ذات تُدركُ هذا الإحساس، لأنها "مقولة البداية والجدة والحرية والإمكان واللا تحديد"[50]، على اعتبارها احتمال يشير إلى انفتاح دائم على أشكال للتحقق لا متناهية.

مثلا لو قلنا أن 03 هي أول، فالثاني غير محدد، وقد يكون 04 أو 05 أو 06، كون الأول حرّ وغير محدد.

كذلك يمكننا وصف اللون الأحمر، لكنه في ذاته لا يُعطي وصفا، فقبل وجود شيء أحمر لم يكن الأحمر سوى نوعية لا وجود لها إلاّ في ذاتها، ومنه نقول أن المعطيات الموصوفة داخل الأولانية، باعتبارها احتمالية ميزتها إمّا التحقق أو عدم التحقق؛ أي بإمكانها أن "تتجسد في واقعة ما، وقد تظلُّ احتمالا إلى ما لا نهاية"[51]، فهي تمتلك قابلية الاستمرار في الحياة، لكونها مجرد إمكان كيفي قابل للتحقق، وتجسدها صوتية منطوقة ستضعنا أمام نوعيات أو أحاسيس لا محدودة لماذا؟ لأنها لا تُحيل على شيء آخر سوى كونها مجرد أصوات، فلو نطق هذا الملفوظ أمام شخص جاهل له، وجاهل للطائرة، فبالتأكيد لن يُدرك معنى هذا اللفظ، ولا مضمونه الفكري، ولن يتجاوز ذهنه حدود الأحاسيس المتسلسلة التي قد تُثيرها في نفسه طريقة النطق، والتآلف بين الحروف المكونة لكلمة طائرة وستظل هذه الكلمة في ذهنه مجرد إمكان لا غير.

لنصل معه إلى أنّ لا محدودية الأولانية كطابع كلي يجعل منها "تعاني التفكك، وأي التحام معها معناه تدميرها"[52]، لتمظهرها في كيفيات الإحساس الكامل، كالشعور بالسعادة مثلا: لا يستطيع المرء تحديد سببه، كونه غير محدد لكن بمجرد اكتشاف سبب هذه السعادة يكون هذا المرء قد

تجاوز مرحلة الأولانية ليدخل إلى نظام مقولة أخرى ترتبط بالوجود الفعلي لا بالمحتمل والممكن، فأي ظاهر لا يتمظهر من خلال الأحاسيس أو النوعيات فحسب، بل يبدو من خلال مقولة ثانية محدّدة لوجود آخر تسمى الثانيانية.

2- 2- 2- الثانيانية: La secondéité

الأول يبقى مجرد احتمال، وهو لوحده لا يُوصلُ إلى شيء، فهو لا يُصبحُ أولا مطلقا إلاّ إذا تم التفكير في ثانٍ، هذا الثاني عندما نُفكرُ فيه وفي كماله وجب علينا أن نُبعدَ عنه كل ثالث، كونه "نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بثان دونما اعتبار لثالث، لأنها تعني وجود الواقعة الفردية"[53]، التي توفر له صفة التحقُّق كمطلق، غير أنّ وجوده لا يكون بدون أوّلٍ، لذا لابد من تصور عنصر ثان "أكثر أصالة*" [54]، تكون مهمته نقل الأحاسيس من وضع أصلي أوليّ، إلى وضع يسمح لها بإقامة علاقة مع شيء آخر، إذ بـ"انتقالنا من الأولانية إلى الثانيانية نكون في واقع الأمر بصدد الخروج من دائرة المتصل المنفلت من أي تحديد، إلى الوجود العيني المحدد من خلال وقائع"[55]، كقولنا مثلا: أنَّ هذا كُرسيٌ موجودٌ، معناه أنه يتجسّد كوُجودٍ مادي، كونه صلب وثقيل، ويُنتجُ آثارا مباشرة على الحواس، كما يُنتجُ آثارا فيزيائية محضة، فهو ينجذب نحو الأرض أي أنه ثقيل ويقاوم الضغط (مرنٌ).

لذا فمقولة الثانيانية عكس الأولانية التي ميزتها الهشاشة، صلبة ومحسوسة لارتكازها على فعل العنف والفظ والقوة؛ أي قَوامُ وجُودِهَا هو "شيء يفعل في شيء آخر"[56]، مثال ذلك قانون الطُفُو لأرخميدس أو قانون الجاذبية لنيوتن فطفوُّ قطعة خشب أو سقوط تفاحة من على شجرة ما إلى الأرض، لا يَعملُ القانون على حدوثهما في الواقع، لماذا؟ لأنه وببساطة مجرد حُكْمٍ يستطيع النُطقَ بالقانون في أي وقت، ودون وجود قوة نافذة للقانون، مُمثلة في سلطة التنفيذ والفعل، –التي تمنح القانون أثرهُ– يبقى مجرد حبر فقط.

إذن فالثانيانية هي "مقولة وجود الوقائع الفردية، وتشير إلى تحيين وتفعيل المعطيات الموصوفة في وقائع عينية بواسطة المقولة الأولى"[57]، التي نلج بها دائرة الوجود*؛ أي "وجود الأولانية وتحققها في الزمان وفي المكان"[58]، كونها مقولة الوجود التي يتم بواسطتها الانتقال من الإمكان إلى التحقق؛ أي تحولها من الطابع الاحتمالي إلى الطابع المُتحقق، الأولانية كنمط للوجود لوحدها غير قادرة

على تحديد أي شيء، لأنها مقولة البداية والجدة، تتمظهر كأول داخل السلسلة والثانيانية دورها وضع حدّ لحرية هذه السلسلة؛ أي وجود ثان معناه "تقليص للإمكان، وتحويله إلى تحقق عيني"[59]، فهي تعدُّ عالم الموضوعات والوقائع والموجودات، فالطائرة كما ذكرنا سابقا لم تكن إلاّ أصواتا داخل سلسلة منطوقة أو مكتوبة، ومع الثانيانية ستتحول إلى شيء، باعتباره موجودا، والطائرة كإمكان (أصوات، أحاسيس، نوعيات) ستتحقق كوجود.

ومنه فـ"الثانيانية هي مقولة الواقعي والفردي، إنها مقولة التجربة والواقعة والوجود"[60]، بصفتها المُتحكّمُ في تحويل الإمكان واللا مُحدَّد إلى حقائق مجسدة داخل مجال التجربة الإنسانية.

ليكون السؤالُ المطروحُ: هل مقولة الثانيانية لوحدها كافية لإنتاج الدلالة وتحديد الإدراك؟

الإجابة ببساطة هي لا، كون الحديث عن تحديد إدراك وإنتاج دلالة اعتمادا على الثانيانية فقط أو الأولانية فقط غير صحيح، فالأولانية تشير إلى الإمكان فقط، والثانيانية إلى التجربة فقط، وهذا لا يحيل على شيء، بصفته مجرد "مرحلة قائمة على عملية ربط عرضي بين إمكان ووجود"[61]، هذا يحتم دخول عنصر ثالث، مُهمَّته تبرير علاقة الربط بين الأول والثاني، حيث يكشف عن القانون الذي مهمته تحقيق الإمكان الكيفي الإيجابي (الأولانية) داخل الوجود (الثانيانية) كأمرٍ ممكنٍ ومعقولٍ.

2- 2- 3- الثالثانية: La tiercéité

إذا دقّقنا جيدا، وغُصنا في أعماق المقولة الثانيانية، نجد أنها غير قادرة على تغطية كل ما يحصل في أذهاننا، وهذا ما يُفسحُ الطريق واسعا أمام ظهور مقولة ثالثة، مهمتها "ردم الهُوة بين الأول والثاني، وإحداث علاقة بينهما"[62]، باعتبارها الشرط الأساسي لإنتاج القانون والدلالة، لأن الأولانية لا يمكن أن تحيل على الثانيانية إلاّ بوجود الثالثانية، التي هي "مقولة التوسط بامتياز"[63]، وما يتوسط بين اثنين للربط بينهما يشتغل كثالث مُتمظهر في صورة القانون الذي "يتجاوز كل واقعة تامة، ويُحدّدُ كيف يتوجب على الوقائع أن تكون"[64]، هذا معناه أنّ التوسط هو "جعل الأول يحيل على الثاني، وفق قاعدة تشتغل كقانون"[65]، لأنها الفكرة أو القانون الذي يربط بين الأولانية والثانيانية، وفق منطق ضروري متجه نحو الوقائع المستقبلية، كرؤية الخسوف أو الكسوف وتحققه ينتج عنه إدراك العلاقة بين كمونه وتجليه، مما يُمكّنُ الإنسان من التنبؤ به لاحقا، فهي "مقولة

الوعي الذي يتدخل ليربط بين الشيء كإمكان كيفي مجرد، وبين تحققه الفعلي في عالم الموجودات والموضوعات"[66]؛ أي أن الثالثانية تستلزم أولا وثانيا لإحداث رابط علائقي بينهما (فكر * توسطي).

مثلا: عندما نقول (02) هي الأول و (04) هي الثاني، هذا معناه أننا سنحدّدُ قانونا يجعل الانتقال من الأول إلى الثاني قاعدة تُحدّدُ نمط امتداد السلسلة ككل بمعنى إقامة فكر توسطي علائقي بين عالم الإمكانات وعالم الموجودات، يُحقّقه "القانون [الذي] هو الطريقة التي يستطيع من خلالها المستقبل الذي لا نهاية له الاستمرار في الوجود"[67]، فمن خلاله تسمح لنا الثالثانية بالتخلص الوجود العيني وهذا معناه خلق عالم تجريدي بواسطته نُفسّرُ الواقعي والمتخيل على السواء.

شكل رقم 1: مُخطط توضيحي لمبدأ اشتغال المقولات الثلاث:

- الأولانية: هي مقولة العام ⟸ عموميتها تأتي من نظام المُحتمل (الإمكان).
- الثانيانية: هي مقولة الفردي ⟸ خصوصيتها تأتي من نظام الواقعة الفعلية.
- الثالثانية: هي مقولة العام ⟸ عموميتها تأتي من نظام القانون والفكر والقاعدة.

ومنه تعتبر الثالثانية الوسيلة المستخدمة من قبل الإنسان للتخلص مما يسمى التجربة الفردية، وإسقاط السَّنن، كونه تكثيف لعديد التجارب الفردية، فـ"الإنسان يوجد داخل الرمزية، إن فكره يتشكل من علامات، وبواسطة القانون (الثالثانية) يستطيع الإمساك بالواقعي (الثانيانية) وبالممكن (الأولانية)" [68].

فالإنسان في ارتباطه بالواقع، ارتباطه ليس مباشرا، كونه يخلق لنفسه نموذجا لهذا الواقع من خلال تأويل رمزي.

كما أن فكرة العلامة بحسب بورس مبنية على سيرورة ثلاثية.

2- 3- العلامة وسيرورة الإنتاج التدليليSémiosis:

العلامة السيميائية بحسب تصور بورس تنخرط فيها سيرورة الإنتاج التدليلي وبناءها يحدده مبدأ الثلاثية المرتبط بـ: كون الإمكانات، بوصفه أولانية، وكون الموجودات، بوصفه ثانيانية، وكون

الضروريات، بوصفه ثالثانية، هذه الأكوان الثلاثة هي منطلقُ كلّ تمثيل، فـ"نمط وجودها ومضمونها وموقعها داخل الممارسة الإنسانية هو التجلي المباشر للمقولات"[69] التي هي مُنطلق الإدراك الإنساني؛ بمعنى لا وجود لشيء خارج العلامة، لأنها قوة للتمثيل، والتجربة الإنسانية بدورها تشتغل كمحضنٍ للعلامات، فهو "مبدأ الامتداد الذي يجعل من التجربة الإنسانية بكل لغاتها تجربة كلية، تنتهي معه العلامة إلى الانصهار في الفعل"[70]، كالتجربة الإنسانية من بداية صراخ الطفل إلى مرحلة الاكتمال والنضوج والوعي، ما هي إلاّ امتداد لعلامات مترابطة.

والإدراك تُحدّده لحظات (أكوان) ثلاث(ة)، والمقولات الثلاث تحدد التجربة الإنسانية، عبر مراحل:

- مرحلة أولى (أولانية) تتحدد كنوعيات وأحاسيس (كون الإمكانات).
- مرحلة ثانية (ثانيانية) تتحدد كوقائع وموضوعات (كون الموجودات).
- مرحلة ثالثة (ثالثانية) تتحدد كقوانين وعادات (كون الضروريات).

ومنه فالتجربة الإنسانية هي "تجربة كلية، وهذه الكلية لا يمكن أن تشتغل بشكل تام إلاّ من خلال وجود هذه الأبعاد الثلاثة"[71]، فالعلامة حاوية للإمكان والتحقق والقانون.

2- 3- 1- بناء العلامة الثلاثي:

التدلال (السيميوزيس) Sémiosis كفعل يتطلب تضافر عناصر ثلاثة هي: الماثول Représentamen، والموضوع Objet، والمؤول Interprétant.

فالعلامة عبارة عن "ممثلة مرتبطة بموضوعتها من جهة، وبمؤولتها من جهة أخرى، وذلك بطريقة تجعل علاقة هذه الموضوعة بتلك المؤولة مشابهة لعلاقة الممثلة بالموضوعة"[72]؛ أي أن **الماثول** يُحيلُ على **موضوع** عبر **مؤول**، مُهمته تحديد الموضوع، وإنشاء علاقة معه.

لتتجسد **الممثلة (الماثول)** هنا **كحاملة للعلامة** و**ركيزة لها** في الآن نفسه فهي **كحامل** "تُقدّم نفسها في الغالب داخل خليط من الممثلات الأخرى، التي تنتمي إلى علامات أخرى في سياقات مختلفة"[73]، لذا نعتبرها حاملا للعلامة التي بصدد دراستها، وهي كـ"**ركيزة**، لأننا نُعدّها دالة على موضوعة نصل إليها بموجب اعتمادها كممثلة"[74].

مثال ذلك: كلمة طائرة، التي هي عبارة عن علامة تتكون من ماثول هو سلسلة من الأصوات ط / ا / ئ / ر / ة، ومن موضوع هو ما تُحيلُ عليه الطائرة، كونه في ذاته قاعدة للإحالة، وعلى ثالث هو مبرر العلاقة القائمة بين المتوالية الصوتية وهذا الموضوع، لكن لو تلفظنا بهذه الكلمة أمام شخص لم يسمع لفظ طائرة ولا رأى شكلها، سوف لن يدرك سوى سلسلة الأصوات برنينها وتسلسلها، وهذا سيخلق لديه مجرد إحساس لا غير، لكن لو آريناه طائرة سيعلم جيدا أن تلك الأصوات تدل على هذا الشيء المجسد، بصفته واقعة فعلية ووجودا عينيا، هذا معناه الربط بين المتوالية الصوتية وبين موضوع بعينه، هذا الربط ليس نهاية السيرورة، كون هذا الربط زائل وعرضي مرتبط باللحظة، وهذا معناه عدم تشكيله لسند صلب للإدراك.

فالإدراك يحتاج إلى التجريد؛ وهو "ما يجعل من التجربة قابلة للنقل"[75]، ولو افترضنا أن هذا الشخص نسي كلمة طائرة وموضوعها، بسبب عدم امتلاكه ما يُمَكِّنهُ من صياغة تجريدية لحدود التجربة الواقعية التي شاهدها بعينه، ماذا يفعل؟

الإجابة بسيطة، فلكي لا تُنسى كلمة طائرة بسبب ربطها الذي قد يكون لحظيا أو زائلا يجب توفر قانون، مهمته إحداث ربط دائم بين لفظ الطائرة كمتوالية صوتية، والطائرة كموضوع؛ أي قد تغيب الطائرة من ذهنه كوجود عيني، غير أنها باقية كنموذج إدراكي في ذهنه.

هذا النموذج هو تعريف يُمنحُ للطائرة، باعتبارها وسيلة تُستخدم للتنقل والسفر وذات محركات، تحلّقُ في الهواء باستعمال الوقود، وهذا النموذج مهمته التوسط بين كيانين، يسميه بورس **المؤول Interprétant**.

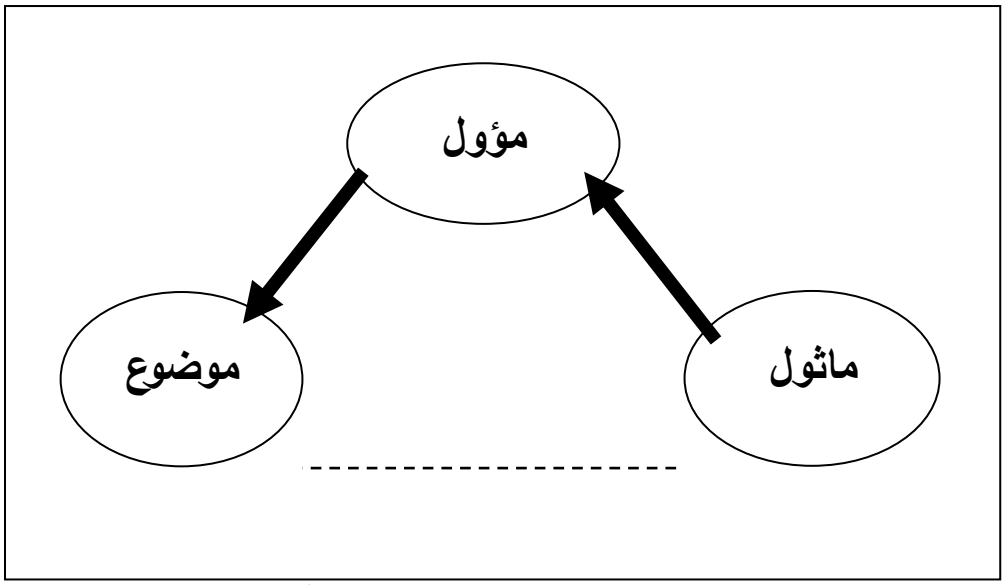
وانطلاقا من المثال الذي طُرح سابقا نستخلص أنّ هذه السيرورة الموصوفة يسميها بورس **الإنتاج الدليلي (سيميوزيس Sémiosis)**، كونها "السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما"[76].

فالسيرورة التدلالية تستحضر **الماثول** كأداة للتمثيل، وتستحضر **الموضوع** كشيء للتمثيل، وتستحضر **مؤولا** يكون الرابط بين العنصرين، كعنصر إلزامي للتوسط، لإقامة العلاقة السيميائية.

فالعلامة لا تكون علامة إلاّ إذا كانت جمعا وربطا بين عناصر ثلاثة، داخل السيرورة التي "تعمل بها العلامة بصفتها علامة"[77]، والمسماة **السيميوزيس Sémiosis**، وهذا يتطلب توافر عناصر ثلاثة: **الماثول / الموضوع / المؤول** وكل عنصر من العناصر الثلاثة داخل العلامة

باستطاعته أن يشتغل كعلامة ليكون قابلا للتحول إلى ماثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وهكذا إلى ما لا نهاية.

شكل رقم 02: مخطط توضيحي لعناصر العلامة الثلاثة



فالعلامة (**الماثول Représentamen**) إذن علاقة ثلاثية بين: **أولانية / ثانيانية / ثالثانية**، هذه الثلاثية تحيل إلى "مبدأ الإحالة اللامنتاهية"[78]، فالأول يحيل على ثان عبر ثالث، هو قابل للتحول إلى ثان عبر ثالث وهكذا...

ومنه **فالعلامة (الماثول)** عند بورس هي "أي شيء يُحدّدُ شيئا آخر(**مؤوله**) يُحيل على **موضوع** هو نفسه يُحيل عليه [...] وبالطريقة نفسها يُصبح **المؤول** بدوره علامة، وهكذا إلى ما لا نهاية له"[79]، هذا الماثول قد يرتبط بطبيعة لسانية أو اجتماعية أو بموضوع من موضوعات العالم، لهذا السبب استعمل بورس عند تحديده لمفهوم العلامة كلمة **شيء (Chose)**، فالماثول ليس مجرد متتالية صوتية ذات موقع معين داخل اللسان فحسب، بل هو أشمل، كظاهرة عامة اجتماعية أو لسانية أو طبيعية.

و**الماثول** هو "الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر"[80]، كونه لا يُعرّفنا على الشيء، بل مهمته هو التمثيل، وجوده لا يكون إلاّ من خلال تحيينه داخل موضوع ما، وموضوع العلامة هو ما يجعل منها شيئا قابلا للتعرف، لكنه لا يُحيلنا على موضوعه إلاّ بوجود مؤول، فـ "كل سلسلة غير متناهية من التمثيل كلّ منهما تمثل سابقتها يُمكن تصوّرها على أنها تمثل موضوعا مطلقا يكون حدَّها"[81]، الذي يعتبر مؤولا نهائيا.

إذن فالماثول "لا يُمثّل إلاّ **الموضوع** [...]؛ بمعنى أنّ موضوعَ دليلٍ [ماثولٍ] هو ما تكون معرفته به مفترضة حتى يستطيع توصيل معلومات إضافية تخصّه"[82]، للخروج من النوعيات والأحاسيس إلى التجسيد، بإحالته على موضوع ما لا يلغي إمكانية استمراره في الحياة ككيان مستقل، والماثول مهما كان شيئا واقعيا أو متخيلا أو قابلا للتخيل، مهمته القيام بتمثيل **الموضوع**، و"موضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخصّ هذا الموضوع"[83]، فداخل سيرورة الإنتاج التدليلي (السيميوزيس) وعند حديثنا عن موضوع ما، لا نستطيع عزل هذا الموضوع عن عملية الإبلاغ، كون كلا من المبدع (الباث) والمتلقي من الضروري عليهما امتلاك معرفة مسبقة عن هذا الموضوع، حتى يتحقق الحوار، وهذه المعرفة تحددها متتالية العلامات السابقة غير المُدرجة، وغير المُتحققة داخل سياق* الحوار.

ليخرج لنا بورس بطريقة محدّدة في التمثيل يطلق عليها اسم: **الركيزة**** (**العماد**) مهمتها تحديد ما هو مُتحقّق داخل العلامة (الماثول)، بطريقتين:

- **طريقة مباشرة:** تتجسد "كانتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة"[84]، فعند تلفظنا بأي لفظ كان مفردة أو جملة، لا نُحيل فقط على القصد الذي نُريده، بل وبشكل غير مقصود وصريح قد نُحيل على معان أخرى لا تدخل في سياق الحديث المطلوب، لذا فالموضوع في هذه الحالة مطروح داخل العلامة (الماثول) كمعلومة جديدة مُضافة لمعلومات سابقة متسلسلة، ومعناه ما يتم إدراكه مباشرة.
- **طريقة غير مباشرة:** ترتبط بما هو متحقق ومُفترض داخل سياق مُحدّد ومعناها ما يتحقق "داخل دائرة إبلاغية تفترض وجود باث ومتلق"[85] مُشكلة معه حصيلة سيرورة إنتاج دلالي، إذ من خلاله يستطيع الماثول استعادة كل العناصر المنفلتة من عملية التحديد المباشر.

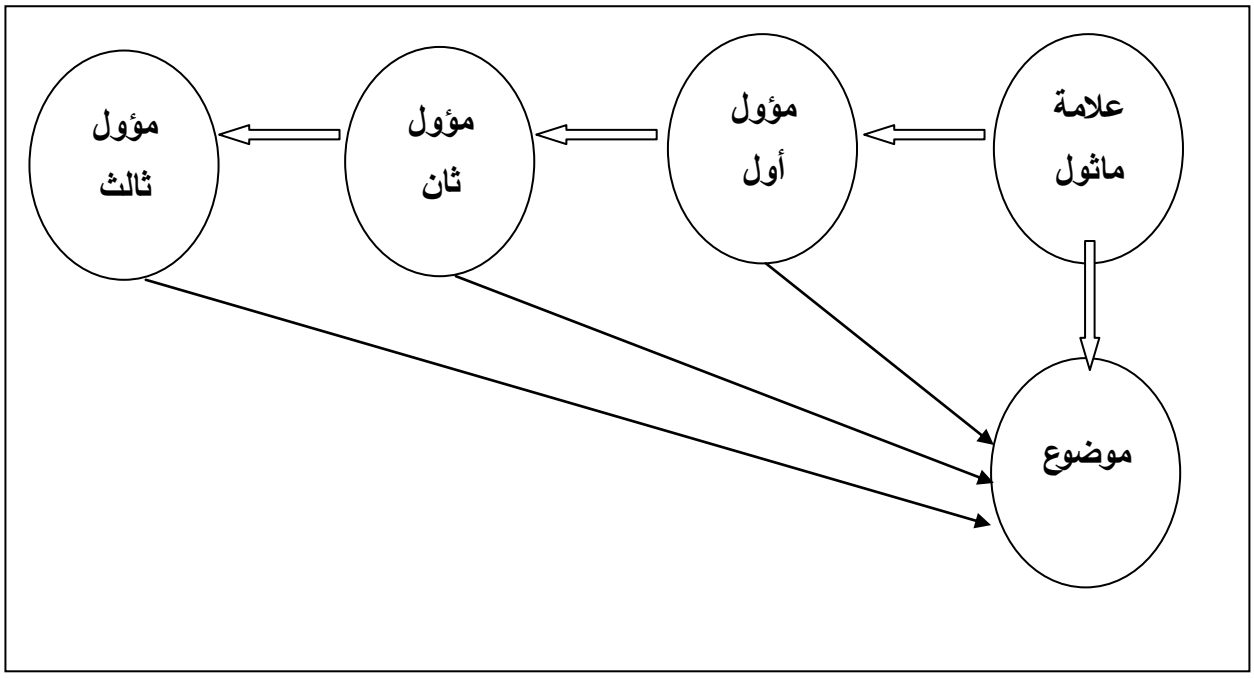
وطريقته المُحددة في التمثيل ميّزت بين نوعين:

- النوع الأول هو **الموضوع المباشر**: وهو الموضوع كما يُحدّده الماثول نفسه، ويتعلق وجوده بتمثيله في الماثول، ومهمته تشكيل "معطيات النص الظاهرة"[86].
- النوع الثاني هو **الموضوع الديناميكي**: هو الواقع الذي يحمل إلى تحديد الماثول، بتمثيله بواسطة أداة ما، باعتباره "المعرفة المفترضة التي تؤسس عبر وجودها فعل التأويل"[87].

فالموضوع يحيلنا على معرفة سابقة مشتركة بين المبدع والمتلقي، بصفته "ما تمثله الممثلة [الماثول] وما تعنيه المؤولة"[88]، وهذا الموضوع لا يُدركُ إلاّ حين ينضوي داخل عالم السيميوزيس كجزء لا ينفصل منه، كونه كلّ ما يُحيلُ عليه الماثول، سواء كان قابلا للإدراك أم قابلا للتخييل، أم غير قابل حتى للتخييل كالإحساسات المبهمة مثلا ، وهذا ما يتحقق به الانفلات من الوجود العيني إلى خلق عالم تجريدي، يُفسّر به الواقعي والمتخيل، على اعتبار أنّ "السيميوز هي في الاحتمال سيرورة لا متناهية، وهي في الوجود منتهية"[89].

كل هذا يتم عبر **مؤول*** متحقّقٍ داخل سيرورة إنتاج الدلالة **(السيميوزيس)** كعنصر ثالث، بوصفه عُنصرَ التوسُّطِ الإلزامي بين الماثول والموضوع، الذي جعل الأول يُحيل على الثاني، فالعلامة (الماثول) هي شيء ما قائم لشيء آخر مُدرك أو مُعبّر عنه من شخص ما، هو المؤول، الذي يضطلع بمهمة تحديد مسار السيميوزيس، فهو "يُحدّد للعلامة صحتها، ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية"[90]، إضافة إلى توسطه كعنصر رابط بين الماثول وموضوعه، نجده في الوقت نفسه "يُبرز المسافة التي لا يمكن ملؤها أبدا بين الماثول والموضوع"[91] لتجسده داخل كل إحالة كإمكانٍ وسطَ إمكانات كثيرة أخرى، وورود إحالة جديدة مع كل سياق شيء عادي، لما يُمثّله من ثراءٍ تأويلي لا نهائي.

شكل رقم 03: مخطط توضيحي لسيرورة الإنتاج السيميائي



دور المؤول يتحدد في اشتغاله داخل العلامة كقانون وقاعدة، فـ"هو الذي يقوم داخل السلسلة بإدخال القاعدة أو المبدأ العام الذي يربط الحدود الثلاثة فيما بينها"[92]، الذي يضطلع بمهمة إيقاف اعتباطية الإحالة (ثراء التأويل)، وإن كانت الإحالة طبيعية وصحيحة فالمؤول مهمته إدخال قاعدة للتأويل.

ومنه يتحدد المؤول كـ "مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورة سيميائية سابقة ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك [...] يتم تحيينها من خلال فعل العلامة"[93]، الذي سيُوحي ببنية كلية، تتضمن تصنيف الدلائل، وانفتاح هذه البنية في الوحدات الثقافية المحايثة للسيرورة الدلالية، سواء كانت الإحالة اعتباطية أو غير اعتباطية.

لذا فهو نتيجة مدلول خاص بالماثول في كل فعل ثلاثي ذكي، مرتبط بسيرورة سيميائية ما، وهذا ما جعل بورس يُميّز في تصنيفه بين أنواع ثلاثة لوجودِ **المؤولِ: المؤول المباشر، المؤول الدينامي، المؤول النهائي.**

- **المؤول المباشر:** يرتبط هذا النوع بمعطيات الموضوع المباشر، وعناصر تأويله موجودة داخل العلامة مباشرة؛ لأنه "يُحَصِّلُ هذه الدلالة من دليل مُعطى"[94]؛ أي أنّ ما يُنتجه من معنى لا يتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يستند إليها الإدراك، وما يحمله الماثول (كحامل وعماد) من معنى عن موضوعه المباشر، لذا فـ"المؤول المباشر هو المؤول الذي يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها"[95]، كالمؤول المباشر المرتبط بعقد الزواج مثلا هو اجتماع شخصين في كيان واحد هو تكوين أسرة، وتجسده هنا جاء كمؤول إدراكي.
- **المؤول الديناميكي:** يتأسَّسُ هذا النوع على أنقاض المؤول المباشر ووجوده مرتبط أساسا بوجود النوع الأول، فبتخلُّص المؤول الديناميكي مما أدركه المؤول المباشر، يَنطلق نحو آفاق أرحب وجديدة، بتحديد دليل آخر للموضوع نفسه ، تتحقّق معه ديناميكية التأويل التي ستضع الدلالة داخل سيرورة اللا متناهي، فهو إذن "الأثر الواقعي الذي يُحدّده الدليلُ [الماثولُ] فعلاً، باعتباره دليلا"[96]، فالأثر المُولّدُ من قبل العلامة بشكل فعليّ في ذهن المُدرِكِ هو: المؤول الديناميكي.

- **المؤول النهائي:** يُعدُّ النمط الثالث والأخير في سلسلة المؤولات، ولأن المؤول الدينامي هو المسؤول على توفير المعلومات اللازمة لعملية التأويل، والقائم على تحقيق ديناميكية التأويل التي تضع الدلالة داخل سيرورة اللا متناهي، لكن سيرورة الإنتاج الدلالي كمتتالية من الإحالات اللا نهائية، لا تستطيع نظريا أن تتوقف عند حدّ معين، "ذلك أنّ كل تعيين هو في نفس الوقت تكثيف للفعل في أشكال تحمل في داخلها إمكان تحققها جزئيا أو كليا"[97]، رغم أنها داخل السيرورة محدودة ونهائية*، لذا جاء المؤول النهائي لتحقيق مهمة، تتمثل في وضع حدٍّ للا نهائية السيرورة (المعنى)، فداخل سيرورة الإنتاج السيميائي تتزاحم مواكب المؤولات، مواصلة مسيرتها، هذه المسيرة بحاجة لقواعد، ومن هذه القواعد توجد قاعدة المؤول النهائي، "الذي يؤدي إلى الطريقة التي ينزع بها الدليل [الماثول] إلى تمثيل نفسه، وكأنه في علاقة بموضوعه"[98] للوصول إلى دلالة مُحدّدة، إذ "داخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة تُعَدُّ أفقا نهائيا داخل مسار تأويلي"[99] هو نهائي.

المؤول النهائي يدخل بدوره داخل سيرورة (سلسلة من الإحالات) يتحكم فيها النسق الدلالي المحدد، فما يتحدد كدلالة نهائية، يمكن أن يتحول لنقطة انطلاق جديدة لسيرورة إحالات أخرى، لأنه "ينتج سلسلة من التسنينات التي تدرج التأويل داخل مسارات معينة"[100]، وكل مسار (سياق) يكتسب قانونه الخاص، سواء في الإحالة أو إنتاج الدلالة، وهذا معناه تفرع المؤول بدوره لثلاثة مؤولات*:

1. **مؤول نهائي 1:** حِملٌ بسيطٌ، وعادة عامة مكتسبة، نتيجة "تكثيف لسلسلة من السلوكات المتشابهةً التي تتكرّر في الزمان، وفي المكان، وتكرارها هو الذي يُحوّلها إلى قالب جاهز"[101] متجسد كأفكار مصقولة، سمتها الطابع اللا زماني، كونه غير خاضع للمراقبة العلمية، فـ"قد يكون صادقا وصحيحا، لكنه بدون تحقيق علمي مضاد"[102]، لتتمكن مرة أخرى من ممارسة نفوذها على أنواع السلوك الفردي.

2. **مؤول نهائي 2:** قضية وعادة مخصوصة، خاضعة للمراقبة العلمية، التي يمكن التحقق من صحتها بالصدق أو الكذب باعتباره "يُشكّلُ المعرفة التي يستند إليها

شخص ما في تخصص ما، من أجل إصدار حكم أو إجراء تجربة"[103]، كقدرة عالم بيولوجيا ما على تصنيف كائن حيّ ما، فهو مرتبط بمعرفته وعلمه وخبرته وعاداته التي اكتسبها طوال مشوار تكوينه، ما أهّلهُ للقيام بمهمة تصنيفه هذه، بالبحث والمعاينة.

3. **مؤول نهائي 3:** مؤول نسقي مفصول عن السياق، ووجوده يتحقق "خارج أي تحديد عرضي"[104]، مهمته تنظيم المواد التي تعرضها المؤولات السابقة، دون إحالتها على سياق خاص، يتجلى هذا المؤول في النظريات النقدية والأدبية كالبنيوية مثلا.

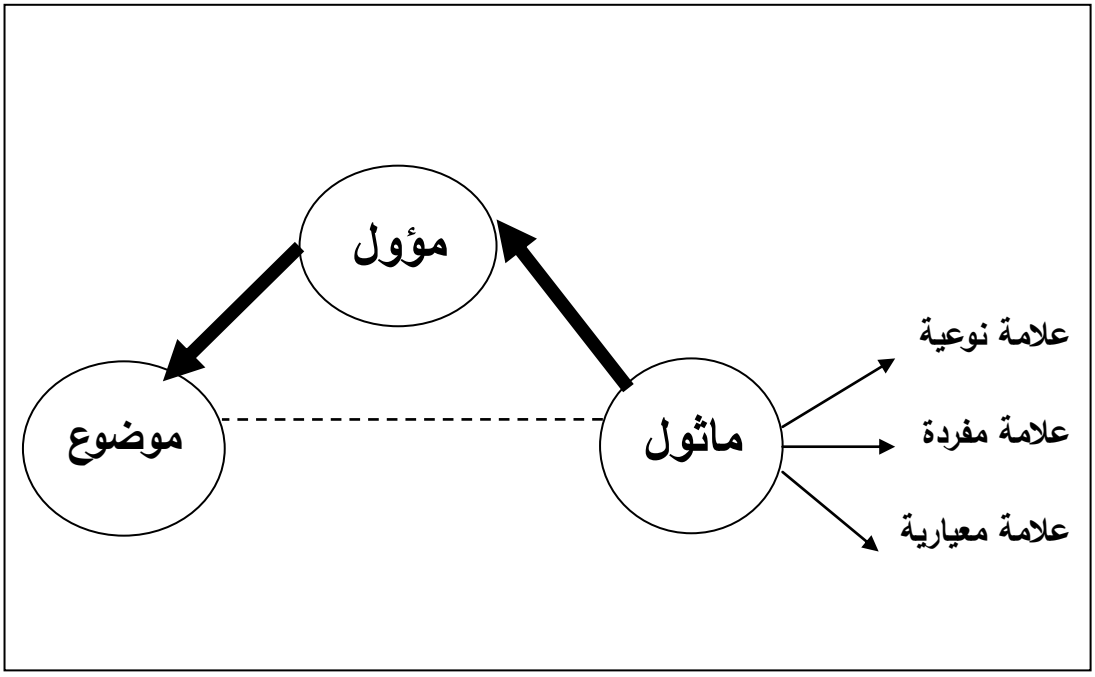
عناصر العلامة الثلاثة، ومفهوم السيميوزيس ينتج لنا إمكانية النظر إلى كل عنصر بصفته علامة تمتلك: ماثولها وموضوعتها ومؤولتها، هذا ما أعطى لبورس إمكانية تمييز تسعة أنماط من العلامات، مقسمة تقسيما منظما لثلاثة مستويات:

1-**المستوى التركيبي:** ينظر إلى ممثلتها (الماثول) "بصفتها علامة في حدّ ذاتها، لها ممثلتها الخاصة وموضوعتها ومؤولتها الخاصتين"[105]، ففي **علاقتها بماثولها** (ممثلها) عبارة عن **علامة نوعية Qualisigne (إحالة الماثول على نفسه من خلال الأولانية)**، فكل قوام مادي للعلامة هو نوعية إحساس عام كالصفات الحسية مثل الألوان والروائح، أو الصوت الصاخب في الليل الذي نجهل مصدره أو سببه، "يشتغل كعلامة نوعية، و"الإمساك بنوعية ما، والتعرف عليها باعتبارها كذلك؛ أي جعلها تشتغل كعلامة نوعية غير ممكن إلاّ من خلال تأملها ككلية"[106]، لأن النوعية تشتغل كعلامة انطلاقا من أولانيتها، ومنه فأي إحساس مجهول قد ينتابنا ولا نعرف مصدره أو سببه كالمثال أعلاه يُعتَبرُ في منطق بورس **علامة نوعية**.

وفي **علاقتها بموضوعتها** هي **علامة مفردة Sinsigne (إحالة الماثول على نفسه من خلال الثانيانية)**، ظهرت لنا العلامة الأولى كإمكان، لكن هنا تظهر كتحقّق مُحدّد في الزمان والمكان، فهي "شيء أو حدث موجود فعلا يشتغل كعلامة"[107]، كتشكّل كلمة ما في سطر ما في صفحة ما من كتاب مخصوصٍ، يعتبر **علامة مفردة**، ولو وُجدت آلاف النسخ من هذا الكتاب، أو عند إصدار القاضي لحكم قضائي ما، حُكمه هذا يشتغل كعلامة مفردة.

وفي علاقتها **بمؤولتها** هي **علامة معيارية Légisigne (إحالة الماثول على نفسه من خلال الثالثانية)**، لا ترتبط هذه العلامة بتحقّق مخصوص لها بل تبقى هي ذاتها في كل تجلياتها، كعلامات المرور والرموز الكيميائية والشعارات الدينية، فبالرغم من تعدّد لفظها أو كتابتها تبقى علامة قانونية واحدة كـ"قانون يشتغل كعلامة، وهذا القانون هو في الأصل نتاج الإنسان، وكل علامة عرفية هي علامة معيارية، وليس العكس"[108]، كما أنّ العلامة المفردة ليست سوى تحقق فردي للعلامة القانونية.

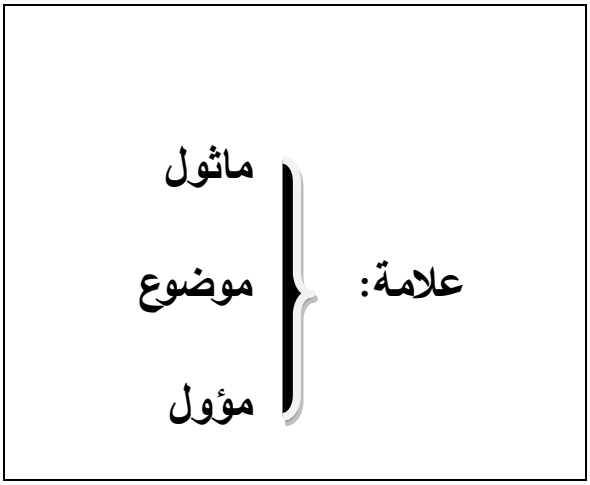
شكل رقم 04: مخطط توضيحي لعناصر الماثول



2-المستوى الدلالي: يتم فيه النظر إلى **الموضوع** بصفته علامة ثلاثية، "تُحيل على أنماط كبرى في التفكير الإنساني"[109]، ففي علاقته بممثله يكون **أيقونة Icone**، وإحالته للموضوع تكون "بحكم طبائع خاصة به يمتلكها"[110]، سواء كان هذا الموضوع موجودا فعلا أم لا، فالأيقونة "علامة تُحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع"[111]، وتدل عليه من حيث أنها تحاكيه أو ترسمهُ، وهذا معناه ضرورة مشاركته ببعض الخصائص التي تمثله من جانب التشابه، لقيام الإحالة في حالة الأيقون على مبدأ التشابه الذي يفرض عليها تعلُّقها بصفات معينة من الشيء الممثّل، كاللوحة الفنية أو الرسم البياني مثلا دون وجود تعليق تشتغل كأيقونات، وداخل العلامة الأيقونية لا يمكننا التمييز بين الماثول والموضوع، لسبب وجيه هو تطابقهما، وهذا التطابق جعل بورس يُفرّق بين أنواع ثلاثة من الأيقونات:

النوع الأول: الأيقون / الصورة، مثلا كافة الصور الفوتوغرافية التي نعتبرها نسخا منا تعتبر علامة أيقون صورة، وقيام علاقتها هنا مرتبط بالتشابه بين الماثول وموضوعه، و"ما تُحيلُ عليه الصورة هو نفسهُ أداةُ التمثيلِ"[112]، ميزة الأيقونة / الصورة أنها تصلح لتكون أداة تواصل وتفاهم دولي، كالذي نجده في الخرائط الجغرافية، والسؤال المطروح: هل تقتصر الأيقونات على ما هو مرئي فقط؟ الجواب: لا، فهي توجد في تشابهات واقعة بين مختلف المعطيات الحسية كالسمع مثلا، فصورة المطربة أم كلثوم الفوتوغرافية تُعتبر أيقونة لها، وأغنية من أغانيها مسجلة كذلك تمثل أيقونة لها، فصوتها المسجل يُجسّدُ تشابها معينا من الشيء المُمثل.

النوع الثاني: الأيقون / الرسم البياني، تتجسد داخل شيء ما انطلاقا من "علاقات متشابهة في أجزائها الذاتية"[113]، لأنها لا تُشبه قطُّ موضوعاتها، وهذا الرسم البياني يوضّح الفكرة باعتباره أيقونة:



فالحاضنة تُبيّنُ لنا عناصر العلامة الثلاثة، وعناصرها تتّحدُ فيما بينها من جانب (في ذاتها)، ومع طبيعة العلامة من جهة أخرى (في موضوعها)، وهذا يجعلنا أمام علاقة أيقونية بين الماثول وموضوعه، أساسُ قيامها "وجودُ تناظر بين العلاقات التي تُنظِّمُ عناصر الموضوع، وعناصر الماثول"[114].

النوع الثالث: الأيقون / الاستعارة، يُحيلنا هذا النوع على شبكة علاقات معقدة، "تُشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع، من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني" [115]، تتجسد إمّا على مستوى كيفياتها (خصائصها) أو بنياتها، كمكان ما قد تُحيلنا صورته

أو رؤيته لذكريات مررنا بها في مرحلة الطفولة مثلا، والملاحظ أن التشابه هنا يتعلق بعناصر مجردة، لا محسوسة.

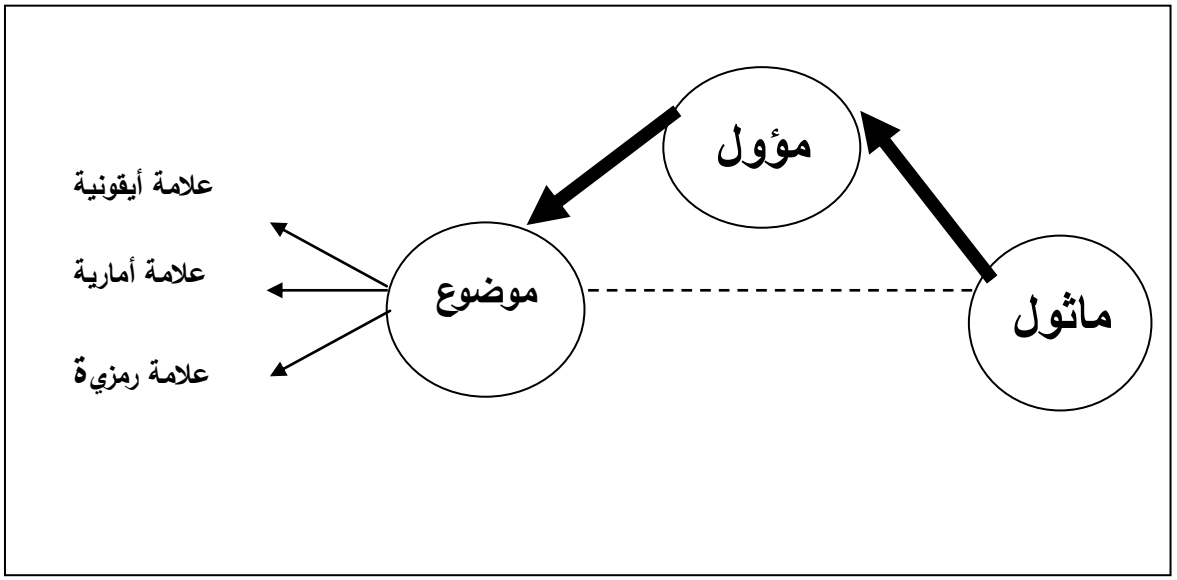
وفي علاقته بذاته يكون **أمارة (Indice)**، حيث يُحيل الماثول داخل العلامة الأمارية على موضوعه بعلاقة المجاورة، التي تتحقق كـ"رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل عليه، وهو حالة الأصبع الذي يشير إلى موضوع ما، وحالة دوارة الهواء المُحدّدة لاتجاه الريح"[116]، وبسبب هذه العلاقة المباشرة مع الموضوع أصبحت طبيعته تفرض أن يكون فردا مخصوصا، أو حدثا محددا في الزمان والمكان، ليكون تحقّقه كعلامة في سياق تواصلي معيّن، بوصفه شيئا يُثير انتباه المتلقي، كالأمارة المستخدمة للتواصل، ولإنتاج دلالة ما متصلة بسياق زماني ومكاني محدد، كوجودنا مثلا في الشارع ما ونحن نقطع الطريق، وعند سماعنا لصوت شخص ما يحذرنا أو يُنبهنا، قائلا: انتبه، انتبه ! سنفهم منه باعتباره ملفوظا دلاليا لفت انتباهنا لتجنب الدهس بالسيارة، ونتيجة هذا الصوت هي التأثير في متلقي التنبيه، لتوخي الحذر عند عبور الطريق، فهذا الملفوظ إذن مؤشر غايته جعل الشخص القاطع للطريق في علاقة واقعية والموضوع، الذي تجسده وضعية الشخص الراجِلٍ بالنسبة للسيارة التي تقترب منه.

تفقد الأمارة صفتها كعلامة مباشرة إذا حذف موضوعها، في حين لا تفقد صفتها كعلامة إذا غاب المؤول، لأنها "علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه، لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك، لأنه مرتبط ارتباطا ديناميا [...] مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلامة من جهة ثانية"[117]، فمن خصائصها عدم وجود تشابه بين ممثلها وموضوعها، كالدخان الذي يعد أمارة بالنسبة للنار، رغم عدم وجود تشابه بينهما كما أنها تحيل على الأفراد (وحدات فردية)، وتحققها يتم عبر التجاور، وليس عبر التشابه.

وفي علاقته بمؤولته يكون **رمزا (Symbole)**، يدل على موضوعه بمجرد الوضع، دون وجود علاقة مشابهة أو مجاورة، وطبيعته عامة ومجردة لا تتصل بموضوع معيّن، فهو لا يدلّ على فرد أو حدث متعلق بالزمان والمكان، ولا يستند إلى حدث أو أحاسيس أو نوعيات، بل يعود إلى موضوع عام، ويكتفي بالإحالة على قانون أو ضرورة، ككلمة كرسي تستعمل للدلالة على أي كرسي بالرغم من الاختلافات القائمة بين الكراسي، لهذا فـ"الرمز هو ماثول يكمن طابعه التمثيلي

في كونه قاعدة تحدد مؤوله"[118]، فهو ينتمي إلى مقولة الثالثانية، وطبيعته داخل العلامة طبيعةٌ عُرفيةٌ، "بوصفه دليلا تعاقديا (عرفيا) أو متعلقا بعادة مكتسبة أو فطرية –غريزية"[119]، لارتباط الطبيعة الرمزية في نشوئها على تعدُّدِ التجارب وتنوعها في أزمنة متعاقبة، فهي من طبيعة عامة: كالشعوب التي تُسهم في خلق رموزها الخاصة انطلاقا من تجاربها، لتصبح مقوّما تُفهمُ به هذه الشعوب.

شكل رقم 05: مخطط توضيحي لعناصر الموضوع



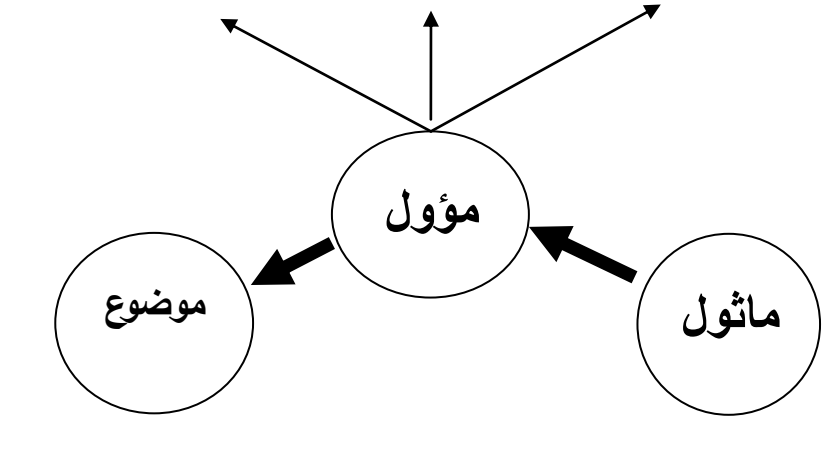
3–المستوى التداولي: يتم فيه النظر إلى **المؤول** كعلامة، يكون فيها في علاقته **بماثوله خبرا (Rhème)**، لتَجَسُّدِهِ كـ"علامة تُشكّلُ في علاقتها بموضوعها علامة لإمكان نوعي، إننا نُدركها باعتبارها تمثل هذا الشيء الممكن أو ذاك فقط" [120]، وهذا يعني أن كل علامة في هذا المجال سواء مفردة أو مركبة غير صالحة لتكون حُكما، بل تصلُحُ لتكون حَدّا في الحكم؛ أي أنه يُفهم بوصفه ممثلا لموضوع ممكن، وبالتالي تصبح لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب، كالمحمولات البسيطة مثل: أشقر، والاستعارات مثل: قولنا لشخص ما أسد بدل اسمه كدلالة على الشجاعة.

وفي علاقته **بموضوعه** يكون **تصديقا (Dicisigne)**، إذ يعتبر دليل وجود واقعي [121]، يتضمن خبرا خاصا إلزاميا "كجزء منها، لتُؤولَ باعتبارها تشير إلى شيء ما"[122]، لذا فهو علامة

صالحة لأن تكون حُكمًا، يحتمل الصدق والكذب كمجال البناء مثلا نجدُ فيه نموذجا للتصديق: واجهة منزل ما باعتبارها وحدة مُغلقة يمكن أن يُحكم فيها بالسلب أو الإيجاب.

وفي علاقته **بذاته** يكون **حجاجا (Argument)**، إذ يعتبر دليل قانون[123] فدليل الحجة يتم إدراكه بوصفه ممثلا لموضوعه انطلاقا من طابعه المباشر، هي إذن "علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال طابعه كعلامة [...] إن الحجة هي ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما"[124]، وميزتها هذه العلامة دوما هي الصدق، لأنها تعتبر صحيحة، مثال ذلك قولنا: **(س)** هو **(ع)** و **(ع)** هو **(ج)** هذا معناه أنّ **(س)** هو **(ج)**، ومنه فالحجة دليل يُمثِّل بوضوح مؤولَهُ، الذي يسمى نتيجته.

شكل رقم 06: مخطط توضيحي لعناصر المؤول



وفي نهاية تحديدنا للثلاثيات الثلاث، نوثق في مخطط توضيحي العلاقات المحققة بين عناصر العلامة بتوزيعاتها الثلاثة:

شكل رقم 07: مخطط توضيحي للعلاقات المُحقّقة بين عناصر العلامة

لنصل معه لنتيجة مفادها أنَّ مداخل بورس السيميائية تأخذ بالاستدلال على التأويل في ارتباطها بالسيرورة الثلاثية في إنتاج المعنى (التدلال)، بنفيه الاكتفاء بالثنائيات المتقابلة، وببحثه عن الطرف الثالث في البنى لتوليد لا نهائية التأويل إذ وبحسب بنكَراد "الاستقطاب الأحادي هو خطية في الحكي، وخطية في علاقة الأنساق بعضها ببعض، [و] النص ينغلق على نفسه حين يُدرجُ مساراته ضمن خطية، تُقسّمُ الكون إلى خانتين متقابلتين"[125]، ومن يأخذ بتوالدية الدلالات لدى بورس لرصد السيرورة السيميائية لبُنى النص، عليه العودة إلى أدوات غريماس (Greimas)

السيميائية في اختبار السردية وخطاطاتها، فالسَّنن السيميائي يقتضي أهمية لدوره المهم في توضيح دور المخزون الثقافي في بناء النص وتحديد السلوك الإنساني داخله، وهذا يسمح بإنتاج تلقٍ ثقافي إيديولوجي جديد لدى القارئ، فـ"السَّنن ليس شيئا آخر سوى نموذج سلوكي مجرد يحتوي في داخله على سلسلة لا متناهية من الأشكال مجموعة كبيرة من إمكانات التحقق"[126] وتوالدية الدلالات اللامتناهية لديه ليست سوى مفاتيحَ التأويل الذي ارتقى على أكتافه النقد الثقافي السيميائي، وهذا نفس ما تمسك به أمبرتو إيكو (Umberto Echo) في طروحاته حول سيرورة الدلالات.

سيمياء التأويل تنظُر إلى البنى المجردة بوصفها سَننا مُكثفا لمجموع التحققات الممكنة للظاهرة، حيث يُمسكُ بسيرورة سلوكية تتجلى من خلال علامات، تُعدُّ ضمنها الثلاثية التأويلية التي قدمها بورس مفصلية في تأسيس رؤية نقدية سيميائية، وفي تحقيق منهج يحقق رصيدا قيّما، وقد لا يحدد الناقد أي عنصر من عناصر تكَوّن النصّ الروائي محط إجرائه، تاركا المجال مفتوحا على كل الاحتمالات، فعندما يفتح القارئ الكتاب يجد أن هناك ثيمات محددة في كل نصّ روائي، ستكون علامات محدّدة تُحفّزُ الناقد لملاحقتها داخل أنساق داخلية مدعمة بحركة، يفرضها تكاثف التأويل مع النقد السيميائي، بغية الوصول إلى طبقات أعمق في النص، كونه يرتكز في تحليله على النصّ ومحدّداته.

بهذا كان له فضل كبير في إعطاء العلامة كلَّ هذا القدر على التوسع بارتباطها بتفاصيل الحياة الإنسانية، لكن المُشكل الحاصل هنا يرتبط حول اختلاف تطبيقات سميائية بورس، كونه لم يقدم لنا أنموذجا تطبيقيا يُثبت لنا صحة نظريته وفعاليتها، على اعتبار أنّ ثلاثيته التأويلية قاصرة من حيث الإجراءات، ولم يتحقق هذا الإجراء إلاّ بعد ظهور النقد الثقافي الذي ساهم في إغنائها بدراسات تطبيقية.

الهوامش:

1. **سعيد بنكراد: السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 16.**
2. **سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996، ط1، ص 29.**
3. **محمد الداهي: سيميائية السرد: بحث في الوجود السيميائي، رؤية، القاهرة، ط1، 2009، ص 08.**
4. **أرثر أيزابرجز: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، العدد 603، ص127.**
5. **Charles Senders Peirce ; Ecrits sur le signe, Ed Seuil , Paris, 1970, P 32.**
6. **طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2006، ط1، ص 53.**
7. **سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط1، ص 28.**
8. **طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 14.**
9. **المرجع نفسه، ص 14.**

* **يعرف بورس الفانروسكوبيا Phanéroscopie، بأنها وصف الظواهر أو على الأرجح وصف المظاهر؛ أي Phanérons ومعناه: "الكلية الجمعية لكل ما هو حاضر عند الذهن، بطريقة ما وبأي معنى كان، دون اعتبار أبدا ما إذا كان هذا يناسب أمرا واقعيا أو لا يناسبه (...) وعلم الفانروسكوبيا كما طورته إلى حد الآن لا يولي الاهتمام إلا للعناصر الصورية للفانرون". طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 254**

10. **آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 34.**
11. **عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 79.**

* **نفسها: المصورة، الممثلة: (Représentamen)**

** نفسها: المفسرة: (Interprétant)

*** نفسها: الموضوعة: (Objet)

12. سعيد بنكراد: «السيميائيات: النشأة والموضوع»، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 03، المجلد 35، يناير – مارس 2007، ص ص 34 – 35.

13. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص11.

14. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص27.

15. المرجع نفسه، ص 27.

16. محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص 92.

17. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص 27.

18. المرجع نفسه، ص 27.

19. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2008، ط1، ص36.

*Phanérons كلمة إغريقية يُقصد منها كل ما يظهر ويبدو ويتبدى، "والظاهر هو المجموع الجماعي الحاضر في الذهن بأية صفة، وبأية طريقة دون الاهتمام بتطابقه مع شيء واقعي" سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص 48.

20. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

21. المرجع نفسه، ص 80.

22. المرجع نفسه، ص 81.

23. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 256.

24. المرجع نفسه، ص 256.

25. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص42.

26. المرجع نفسه، ص 43.

27. المرجع نفسه، ص 46.

28. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، االدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 51.

29. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السيميائية، ص 11.

30. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص47.

31. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، 2009، ط1، ص168.

32. المرجع نفسه، ص 168.

33. المرجع نفسه، ص 168.

34. المرجع نفسه، ص 169.

35. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السيميائية، ص11.

36. المرجع نفسه، ص 12.

37. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص48.

38. المرجع نفسه، ص 48.

39. محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، ص34.

40. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 256.

41. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

42. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص54.

43. المرجع نفسه، ص 54.

44. المرجع نفسه، ص 55.

45. المرجع نفسه، ص 54.

46. المرجع نفسه، ص 55.

47. المرجع نفسه، ص 56.

48. المرجع نفسه، ص 56.

49. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

50. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص56.

51. المرجع نفسه، ص 58.

52. Charles Senders Peirce ; Ecrits sur le signe, OP-CIT, p 73.

53. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص61.

* شرط ألاّ يكون هذا التعلق بشكل يجعل من الثاني محض عرض أو عارض للأول، وإلاّ فإن الثانية تنحل من جديد.

54. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 258.

55. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص61.

56. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 259.

57. المرجع نفسه، ص260.

* الوجود L'existence هو حال وجود ما يرتكز على التعاند مع آخر، ينظر طائع الحداوي: سيميائيات التاويل: الإنتاج ومنطلق الدلائل، ص260.

58. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

59. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص62.

60. المرجع نفسه، ص64.

61. المرجع نفسه، ص65.

62. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 261.

63. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص67.

64. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 263.

65. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص67.

66. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 80.

* الفكر هو ما يسمح لنا بربط الطائرة كصوت، ووجود حقيقي.

67. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص67.

68. المرجع نفسه، ص ص 68-69.

69. المرجع نفسه، ص 72.

70. المرجع نفسه، ص 73.

71. المرجع نفسه، ص 73.

72. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 81.

73. المرجع نفسه، ص 81.

74. المرجع نفسه، ص 81.

75. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص75.

76. المرجع نفسه، ص 75.

77. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 83.

78. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص78.

79. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص108.

80. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص78.

81. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص109.

82. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 300.

83. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص81.

* السياق الخاص هو ما يحدد الموضوع الخاص للعلامة، فحتى نردّ الموضوع لعلامة بعينها، وليس لأي علامة وجب أن نستحضر السياق الخاص الذي يرتبط بالعلامة ويؤول ضمنه.

** الركيزة تُعدّ دالة على موضوع نصل إليه بموجب اعتماده كممثلة.

84. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص84.

85. المرجع نفسه، ص 84.

86. المرجع نفسه، ص 88.

87. المرجع نفسه، ص 88.

88. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 81.

89. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص78.

* هو الأداة التي يتم عبرها الكشف عن هذه المعطيات، لأنه زاوية النظر التي تجعل هذا القارئ يدرك هذه المعطيات في الوقت التي تغيب فيه عن قارئ آخر.

90. المرجع نفسه، ص 88.

91. المرجع نفسه، ص 89.

92. المرجع نفسه، ص90.

93. المرجع نفسه، ص93.

94. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 345.

95. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص94.

96. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 347.

97. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص101.

* لأنها ترتكز على العادة التي يمتلكها المؤول في إسناد الدلالة إلى علامة ما داخل سياق مُحدّد.

98. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 349.

99. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص101.

100. المرجع نفسه، ص 102.

* تقسيم بورس الثلاثي للعلامة متصل بالأحكام المنطقية التي يستند إليها الفكر الإنساني من أجل إنتاج معارفه.

101. المرجع نفسه، ص103.

102. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 354.

103. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص104.

104. المرجع نفسه، ص 104.

105. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، ص 83.

106. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص111.

107. المرجع نفسه، ص 113.

108. المرجع نفسه، ص 115.

109. المرجع نفسه، ص 116.

110. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 273.

111. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص116.

112. المرجع نفسه، ص 117.

113. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 306.

114. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص117.

115. المرجع نفسه، ص 117.

116. أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ط2، ص91.

117. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص119.

118. المرجع نفسه، ص121.

119. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص 319.

120. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص123.

121. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص274.

122. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص124.

123. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، ص274.

124. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص125.

125. سعيد بنكراد: النص السردي: نحو سميائيات للإيديولوجيا، ص100.

126. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، ص14.

مصادر ومراجع المحاضرة المعتمدة:

1. سعيد بنكراد: السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
2. سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996، ط1.
3. محمد الداهي: سيميائية السرد: بحث في الوجود السيميائي، رؤية، القاهرة، ط1، 2009.
4. أرثر أيزابرجز: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، العدد 603.
5. Charles Senders Peirce ; Ecrits sur le signe, Ed Seuil , Paris, 1970
6. طائع الحداوي: سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2006، ط1.
7. سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط1.
8. عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
9. سعيد بنكراد: «السيميائيات: النشأة والموضوع»، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 03، المجلد 35، يناير – مارس 2007.
10. سعيد بنكراد: سيرورات التأويل: من الهرمسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1.
11. محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007.
12. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2008، ط1.
13. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، االدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

14.محمد بن عياد: مسالك التأويل السيميائي، وحدة البحث في المناهج التأويلية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، 2009، ط1.

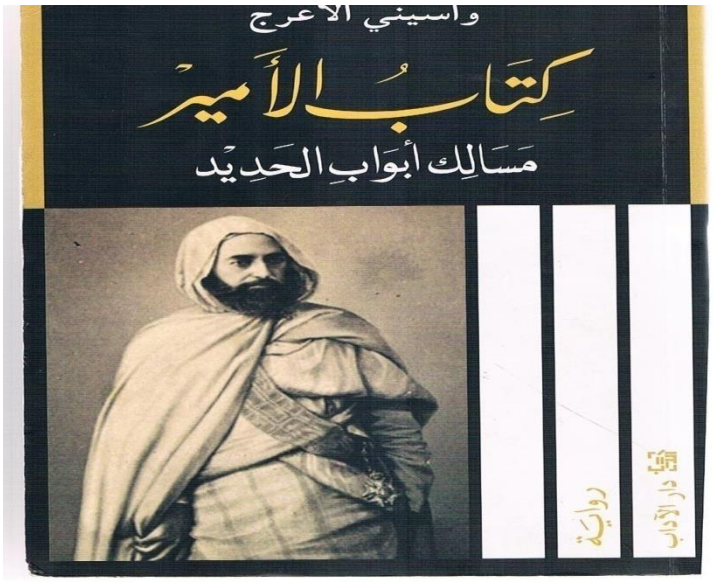
15.أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ط2.

الدراسة التطبيقية:

1-النسقُ المُتشابكُ في كتابِ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ: مقاربة سيميائية تأويلية

اعتمد الروائي الجزائري واسيني الأعرج في تأليف نصّهِ الروائي هذا على السردِ التاريخي المُتشابكِ، الميَّالِ إلى قولِ الحقيقةِ وسردِ الأحداثِ، التي بإمكاننا التحقُّق من مصداقيتها ومطابقتها للوقائعِ، بتعامله مع المادةِ التاريخيةِ إبداعيًا بطريقةٍ مختلفة، بناءً على تحديدِ مواقفٍ تبناهَا انطلاقًا من حقبٍ زمنية معينة، وبطريقة يستشعرُ معها القارئ الإحساسَ نفسهُ حين يرى المسافةَ الزمانية المُجسَّدة بين زمنِ القصّةِ في الروايةِ والعصرِ الذي يعيشُ فيه المبدعُ، ليُصبحَ معهُ منتوجًا إبداعيًا تحقّقَ مصيرهُ التأويلي كجزءٍ من آليتهِ التكوينيةِ.

1- 1- العنوانُ كمؤشرٍ دليليّ:



يرتبطُ عنوانُ روايةِ: **كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ** بمدارٍ سياقي يحتاجُ إلى تأويلٍ، موضوعهُ المباشرُ: **الأمير عبد القادر بن مُحي الدين الجزائري الحسني** = الثائرُ المُكافحُ ضدَّ الغزو الفرنسي للجزائر (منطقة الغرب) / الأسير لدى السلطات الفرنسية، كما يضطلعُ النصُّ

بمهمةٍ دبلوماسية هي المحاولاتُ الحثيثة لتحريره من أسره، التي سيقومُ بها أُسقفُ الجزائرِ الأسبقِ: **القسُّ مونسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch**، باعتباره مؤشّرًا في العنوان على الموضوعِ الذي يحيلُ عليه: **(مسالكُ أبوابِ الحديدِ)**.

ومن حيث تأليفِ الدلائل اللسانية نجدُ أنّ العنوانين: **(الرئيسي: كتابُ الأميرِ والفرعي: مسالكُ أبوابِ الحديدِ)** يستثمران التركيب الاسمي المُقتصدَ، باستبعادِ أيَّ ذكرٍ للمُركّبِ الفعلي، فانتقاءُ الأدواتِ التأشيرية في العنوانين دعَمَ منحاهما الموضوعاتي كثيرا بمعنيين:

- **المعنى الظرفي: *كتابُ الأميرِ*** "رواية عن الأمير عبد القادر لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط على المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيعُ"[1].
- **المعنى التعليلي: *مسالكُ أبوابِ الحديدِ*** "تستمعُ [الروايةُ] إلى أنينِ الناس وأفراحهم وانكساراتهم، إلى وقعِ خطى مونسينيور ديبوش قسّ الجزائر الكبير، وهو يركض باستماتة بين غرفة الشعب بباريس وبيته للدفاع عن الأمير السجين بأمبواز"[2].

والتقاءُ العنوانينِ معًا حول وحدةٍ تركيبيةٍ هي: كتابُ الأميرِ: مسالكُ أبوابِ الحديدِ، تتَّخِذُ صورةَ دليلٍ حملي مُؤَشِّري يُركّزُ الانتباه على موضوع واحدٍ يحتملُ شروطَ التوسعِ الدلالي: مقاومةُ الأميرِ / استسلامُه / أسْرُهُ.

1-2- المهمةُ الدبلوماسيةُ كمؤشّرٍ:

يبدأ مع الافتتاحِ السردي في الروايةِ صوغ عديدِ المُعطياتِ التأشيرية (ملفوظاتٌ نصيّةٌ)، لتشتغلَ بوظيفةِ المُهمّةِ الدبلوماسية (الدفاعُ عن الأميرِ الأسيرِ من قِبلِ القسّ ديبوش)، التي تُؤشِّر على: منفاه (باريس) / سِجنه (قلعة أمبواز)، كما يحضُرُ في النصِّ ذِكْرُ مُؤشِّراتٍ أخرى متعاونة فيما بينها لتدعيمِ وتخصيصِ هذه الوظيفة الدبلوماسية:

1- «في انتظار القيام بما هو أهمّ أعتقد أنّه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحقّ تُجاه هذا الرجل [يقصد الأمير عبد القادر]، وتبرئته من تهم

خطيرة أُلصقت به زورا، وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدة طويلة»[3]. *القس: مونسينيور ديبوش*

2- «Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s´il m´était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté»[4].

L´Emir Abdelkader

3- «أعود للتو من قصر أمبواز، قضيت أيامًا عديدة تحت سقفه المضياف، في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر، أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر وأستطيع اليوم أن أشهد بالحقّ من يكون هذا الرجل، للأسف أثناء عودتي إلى بوردو صادفت أناسا كثيرين أهلا لكل ثقة، لديهم فكرة غير دقيقة وناقصة عن هذا الرجل مما سيتسبّب حتما في تأخير تجلي الحقيقة إلى يوم غير معلوم، وأظنُّ صادقا لو أنّ كل الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم لأنصفوه في أقرب وقت، لهذا أتصوّر أنه من واجبي الإنساني أن أفعل شيئا في انتظار القيام بما هو أهم ...»[5]. *القس: مونسينيور ديبوش*

4- «عبد القادر في قصر أمبواز.

مهدي إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية.

بقلم مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق.

ثُمَّ في أسفل الصفحة كلمة بوردو مكتوبة بخط بارز وتحتها:

الطبع والليتوغرافيا ل: ح. فاي شارع سان كاترين، 139 أفريل 1849»[6]. *الخادم: جون موبي*

5- «تَذكَّرَ مونسينيور أنَّ زيارته الأخيرة لقصر هنري الرابع في بو PAU لم تزدهُ إلاّ يقينا أنَّ الأمير مظلوم ومخذول بعمق، ومع ذلك فقد ظلَّ متزنا، لم يكن يبدو عليه أي قلق عندما حادثه عن الحرب والهدنة وبنودها، كانت المسافة بين ما كان يرويه وما كان

يعيشهُ تزداد اتساعا، الذي أدهش مونسينيور وهو يتابع حركات الأمير وهو يتكلّم هو أنّ بريق عينيه ظلَّ مُتَّقدًا بقوة ومليئا بالحياة»[7]. *الخادم: جون مويبي*

6- «كُلُّ المحيط مغشوش أو خائف على مصالحه، ولم يبق أمامي إلاّ الرئيس، وكل الذين سألتهم أكّدوا لي أن نابليون يعرف جيدا ما معنى أن يعيش الإنسان منفيا ويدرك بعمق آلام الإنسان وهو يواجه الكذبة القاسية ... ولهذا يجب أن أكاتب نابليون ليطلق سراح الأمير وأن أضع الحقيقة بين يديه مجردة من أي كذب أو زيف»[8]. *القس: مونسينيور ديبوش*

7- «السنة الجديدة جاءت كما تجيء الأيام العادية لا تحمل أيَّ جديد حاملة في أثرها كلّ الارتباكات التي لا تفضي إلاّ إلى مزيد من الخوف والخيبة، لا شيء في الأفق، وما كان يبدو مجرد سوء تفاهم صار حقيقة ثابتة، وتيقن الأمير أنّ الزمن الفاصل بينه وبين حريته زاد اتساعًا وقسوة، لا شيء أمامه إلاّ التأمل والتفكير في مراسلة الذين وعدوه خيرا بمناسبة حلول السنة الجديدة»[9]. *السارد*

8- «أرأيت ماذا فعل هذا الرجلُ [يقصد الأمير] من أجل الجميع؟ يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المفرغ من كل حياة، لقد وعدوه وما عليهم إلاّ أن يفوا بوعودهم، الأمر لا يتعلق بشرف الأفراد ولكن بشرف أمّة بكاملها»[10]. *القس: مونسينيور ديبوش*

9- «عندما وجد مونسينيور ديبوش نفسه في الشارع، كان المطر قد توقف نهائيا وبدأ الليل يهبط على المدينة ... شعرَ ببعض المرارة ولكنّه حاول أن يطمئن نفسه، صحيح أنّ الشيء الكثير لم يُقل أو بقي عالقا، ولكن على الأقل الحديث وصل إلى غرفة المنتخبين، وتم فتح ملف الأمير الذي ظلّ يخيف الغرفة والحكام وضباط الجيش الذين لم يغفروا للأمير صمته على سجناء سيدي إبراهيم وعين تموشنت»[11]. *السارد*

10- «ومع ذلك فأنا أسعد مخلوق في الدنيا بكسر حاجز الصمت على الأمير»[12]. *القس: مونسينيور ديبوش*

يُحدّدُ الملفوظُ النصّي الأوّلُ الإطارَ العامَ الذي تندرجُ فيه مهمةُ القسِّ مونسينيور ديبوش بالسعي الحثيثِ والسَّفرِ المستمرِّ لتحقيق هدف واحدٍ كرَّس له كلّ اهتمامه، وهو تحرير الأمير عبد القادر من أسره ومنفاه في قلعة: بو / أمبواز، لأن هذا العمل واجبٌ إنسانيٌّ، ليُوسّعَ الملفوظُ النصّيُ الثاني والثالث والخامس من محيط دائرة هذا الإطار، ليشمل الأمير عبد القادر الأسيرَ المنفيَّ المظلوم، والعلاقة الوطيدة التي ستجمعهُ بالقسِّ الذي سيقومُ بهذه الوظيفة التحريرية، وهي مهمة اختصَّ بها، لتُصبحَ ملازمةً لهُ، ومُجَسَّدةً في الملفوظ النصّي الرابع، باعتباره رسالة نصيّة مُرسلة إلى لويس نابليون بونابرت الثالث إمبراطور الجمهورية الفرنسية تترجاه العفو عن الأمير، أما باقي الملفوظات: الخامس، السادس، السابع، الثامن، التاسع، العاشر تُتَمِّمُ الملفوظات السابقة من حيث تحديد المهمة، ومن يقوم بها ومن يحاول تقويضها، والمؤشّرُ الوصفي الخامس يتصلُ بموضوعهِ، بوصفه فردا موجودا قائمَ الذات: الأمير عبد القادر الجزائري.

- **<u>صفاتُ المؤشراتِ:</u>** الأول والثاني والثالث والسادس والعاشر: نجد ضمير المتكلم المُوظّفِ فيها، الذي يُحيلُ إلى موضوعٍ مزدوجٍ: أسْرُ الأميرِ / السَّعي إلى تحريرِ الأميرِ.

- **<u>خصائصُ المؤشراتِ الطابعية:</u>**

- **الأميرُ عبد القادر بن محي الدين الحسني الجزائري:** مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة / رجلُ دين / مقاومٌ وسياسي / ثارَ ضدَّ المُستعمر الفرنسي وكافحهُ، تمّتْ مُبايعته كخليفة للمؤمنين في: 20 نوفمبر 1832، يقول الكابتن دو سانت هيبوليت عنه: «الأمير رجل مدهشٌ، هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيّدًا في أوروبا، رجل زاهد في شؤون الدنيا ويظنُّ أنّه موكَّلٌ من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على مجد والهدف الشخصي ليس من مهامه وحبُّ المال لا يعنيه أبدا، ليس ملتصقا بالأرض إلاّ وفق ما يُمليه عليه الله، فهو أدَاتُه»[13].

- **القس أنطوان أدولف ديبوش:** أُسقُفُ الجزائرِ الأسبقِ، مثّلَ هنا في النصّ أنموذجَ الآخرِ الخَيّرِ، يقول عنه خادمه: «مونسينيور ديبوش كان يحبّ الماء والصفاء والنور والسكينة، على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحهُ إلاّ المنفى والجري وراء سعادة الآخرين، حتى نسي

نفسه، لقد منح كل شيء للدنيا، ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة، ويُحسّسه بوجوده» [14].

- **الخادم جون موبي:** رفيق القسِّ مونسينيور ديبوش وخادمُهُ ومستودع سرّهِ وسارد الأحداث والوقائع.
- **شارل لويس نابليون بونابرت الثالث:** رئيسُ الجمهوريةِ الفرنسيةِ (1848 – 1852)، إمبراطورُ فرنسا (1852 – 1870)، يُؤشّرُ كحاكمٍ فردٍ على سلطةٍ سياسية ومعرفية.
- **الجزائر:** حين عقدَ الأميرُ عبد القادرِ هدنةً مع السلطةِ الفرنسيةِ (اتفاقية سلام مع القائد العسكري الفرنسي دوميشال في: 24 فيفري 1834 قبل أن تُقوَّض، ثم معاهدة تافنة مع الجنرال بيجو في: 30 ماي 1837)، اعترفت فرنسا بدولته وسيادته، لينْصَبَّ معهُ اهتمامهُ على محاولة تنظيم أحوالِ البلادِ ومراعاة شؤونها بتعميرها وتطويرها، لينجح كثيرا في مسعاه التنموي رغم العراقيل التي اعترضته.
- **فرنسا:** سلطةٌ استعمارية ذاتُ نظامٍ جمهوري بعد الإطاحةِ بالملكية، احتلّتِ الجزائرَ عام 1830، ميزتها أنها: «دولة قوية ... جيشها نظامي ومنضبط جدّا ويملك وسائل تدميرية كبيرة» [15].

هذه المميّزات الذاتية عبارة عن خواصٍ مُقوِّمة لهذه المؤشرات التي تساعد على معرفة الموضوعات التي تُحيلُ إليها، لأنّ كلَّ مؤشّرٍ يمثّلُ كيانَهُ الدليلي بدقّةٍ، ويعملُ على إحداثِ الاتصالِ بين الأفراد: (الأمير / القس / السلطة العسكرية والسياسية الفرنسية)، موضوعها: حالةُ الأسْرِ / العملُ على فكِّ الأسْرِ.

فالأسر يُؤشّر على حالة فردية (نفي الأمير عبد القادر وسجنه) وجماعية (الأسرى الجزائريين لدى الجيش الفرنسي)، من صفاتها: سلبُ حُريةِ الإنسانِ لتتحدّد أدوار هذه المؤشرات على مسرح الأحداث تباعا عند الانتقال من الكيفية (حالة الأسرى الجزائريين في السجون الفرنسية / حالة الأسرى الفرنسيين لدى الأمير)، وصولا إلى تعيين وقائع الدلائلِ: «... ثُمّ رآه وهو يُقاوم دمعته المنكسرة، ويكتب باستماتة رسالته إلى الأمير يُناشده فيها إطلاق سراح زوج المرأة التي جاءته في ليلة عاصفة تطلب منه أن يتدخل لإنقاذ زوجها» [16] / «ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد

وليس حراميا، ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجينا لديه، الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية»[17]، ليتحقّقَ صِدقُ عملية تحويلِ عالمِ الأسْرِ ومواصفاته وأفراده من حال الكيف إلى حال الحدث الفعلي، عبر توسُّطِ الفعلِ الإقناعي التحويلي (توسُّطُ قوانين تعاقدية / إقناعية): «سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني، ولكني رجلٌ مؤمنٌ متفان في خدمة الله مثلك تماما ... وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ظني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ... »[18] / «مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيّين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك ...»[19] / «امتلأت عيناه بالدموع [يقصد القس]، رأى سجن قلعة القصبة الذي امتلأ بالسجناء العرب المكدسين رجالا ونساء، شبه عراة، تتسلق على صدورهم كائنات صغيرة مثل الدود المرتخي ...»[20]، لتتحدّد أدوارُ هذه المؤشرات على مسرح الأحداث عند الانتقال من الكيفية (حالةُ الأسرِ)، إلى تعيين وقائع الدلائل وصيرورة التجربة.

نلحظ هنا توظيفا غزيرًا لدلائلٍ وصفيةٍ داخلَ الأمكنةِ والوضعياتِ التي شهدتْ عمليةَ التحويلِ: إقرارُ حالةٍ / مُثيرٌ واستجابةٌ / عمليةُ التحامٍ بالتجربةِ مباشرةً / أفعالٌ وردودُ أفعالٍ / تفاوضٌ وأقوالٌ.

هذه الدلائلُ الوصفية تتحدّدُ كتجربة فعلية داخل سياقٍ دينامي مُمهّدٍ للسياقاتِ المحلية الأساسيةِ:

– **عزلُ الأميرِ عبد القادر**: تتصلُ كيفية العزلِ بمعيار البُعدِ (النفي من الجزائر والسجن في: قلعة بو، قصر أمبواز / باريس)، لأن طبيعة المكان: **(تولون / بو / قلعة أمبواز)** المُحصّنة والمنيعة تُعتبرُ المكانَ الأمثلَ لسَجنِ كبارِ الأسْرى المقاومين كالأمير، تجنبًا لوقوعِ فعلِ الهروبِ: «عند مدخل قصر هنري الرابع في بو Pau أو القلعة كما يسميها الأمير وبعض أصدقائه، رأى مونسينيور ديبوش الكولونيل أوجين دوما Le colonel Eugène Daumas باستقامته المعهودة ... عندما تجاوز العتبة رأى صفاء خاصًا يشبه صفاء الإنسان المقهور والمنكسر، انتابه إحساس

يشبه الإحساس الذي يخترق صمت الميت وهو يرتعش في مواجهة شيء حتمي لا سلطان له عليه [السجن والنفي]»[21].

فعلى صعيدِ التعبير الأولِ: نجدُه يستعيرُ عديدَ الدلائلِ الأيقونية الواصفة لحالة السجن وظروفه (قصر أمبواز): «شعرَ مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيّق المؤدّي إلى الحُجرات التي يُحتجزُ فيها الأمير وعائلته، الحجرات مليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تُخلّفها الفئران عندما تَعبُر مكانا، تاركةً وراءها شعرها ورائحةَ بولها القوية التي تجرحُ خياشيم الأنفِ بحدّة»[22]، فتوالي كيفيات: الامتعاضِ / الحجزِ / الرطوبةِ / العفنِ، تُعبّرُ عن حالةِ الأسرِ.

1-3- الأسرُ كمؤشّرٍ كيفي:

عمليةُ الالتحام بالتجربةِ الفعليةِ في صيغتها المباشرة، تمَّتْ بالانتقالِ من وضعِ الاعتقادِ والشكِّ، بمحاولة التوسُّط لدى الأمير، بعدما جاءته زوجةُ الضابط الفرنسي ماسو Massot الأسير، تترجاه التدخل لتحريره: «نعم يا مونسينيور أنا زوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري الذي سجن بالقرب من الدويرة إنّي خائفة على حياته من عناد بوجو Bugeaud الذي رفض أي حوار مع عبد القادر، فهو سجين لدى العرب، وأخشى أن يُقتَلَ زوجي وهو لم ير ابنته التي وُلدت بعده، زوجي لم يكن محاربا، فهو مجرد متصرّف مالي، جئتُ نحو الله، لأنّ كلّ سبل البشر انسدت في وجهي»[23]، ليُراسلَهُ القسُّ برسالة مطلعُهَا: «سيدي السلطان ... أنت لا تعرفني، ولكني رجل مؤمن متفان في خدمة الله مثلك تماما ... وسأقف عند مدخل خيمتك وأقول لك بصوت لن يخيب إذا كان ظني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ...»[24]، ليأتيه الردُّ سريعًا: «مونسينيور أنطوان أدولف ديبوش ... لقد بلغني مكتوبك وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم، ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيّين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك ...»[25]، وصولا عند وضعِ القناعةِ واليقينِ (تسخير ما بقي من حياته للدفاع عن الأمير عبد

القادر): «أرأيت ماذا فعل هذا الرجلُ من أجل الجميع؟ يجب أن يخرج من هذا السجن المفروض عليه في هذا القصر المُفرغ من كلّ حياة»[26].

على صعيد التعبيرات النصّية السابقة التي جسّدها التواصل التداولي، نجد القول قد استعار عديد الدلائل الواصفة لحالة الأسر: سجين لدى العرب / يخرج من هذا السجن / هذا القصر المُفرغِ من كلّ حياة / إطلاق سراح كُلّ المساجين المسيحيّين / حبسناهم منذ عودة الحرب / فسخ معاهدة التافنة / ليس سجينا واحدًا / السجناءُ المُسلمون الذين ينطفئون في سجونكُمْ.

1-4- تنازعُ التمثيلِ الدبلوماسي (بين الشكُّ والاعتقادِ):

يُشارُ في هذا النصّ إلى تداخُلٍ تأويلي، ارتبط بلحظات شكّ واعتقاد يُمكن صياغتها في تنازع التمثيل الدبلوماسي وتبايُنه: «منذ يومين ورسول الماريشال فالي، دو صال De Salles ينتظرُ ملاقاة الأمير للمرة الثانية لتدارس وثيقة معاهدة تافنة، وتزكية توقيع خليفته ابن عراش الذي فتح أمام الفرنسيين الطريق نحو قسنطينة بدون استشارة الأمير»[27] *السارد* / «أنا وقّعتُ على اتفاقية ولن أقبل بالتوقيع على الحواشي التي تعطي للفرنسيين حقّ العبور نحو قسنطينة»[28] *الأمير* / «يبدو أنّ الأمر ليس بسيطا، فقد تدخل أناس كثيرون في الوثيقة والآراء متضاربة، ويرفضون من الأمير أن يوقّع، ويفضّلون سيوفَ الحربِ، بينما هو كما تعرفه يجنحُ دائما نحو السِّلم»[29] *الميلود بن عرّاش* / «ما تريدهُ فرنسا بسيط، الموافقة النهائية على ملحق المعاهدة الذي يُدقّقُ الاتفاقية، لتفادي التأويلات وبالتالي تفادي الحروب المجانية»[30] *المبعوث الفرنسي دو صال*، وما زاد في تقوية هذا الشكِّ إصرارُ السلطاتِ الفرنسية (الماريشال فالي) على ضرورة قَبولِ الوثيقة المرفقة للهدنة المُوقّعة دون علمِ الأمير.

1-4-1- صيغةُ إرادةِ المعرفة والحيلة:

تحملُ هذه الصيغةُ عديدَ المعاني النفعية (Pragmatique)، خاصة بعدما تيقّن الأمير عبدُ القادر أن السلطات الفرنسية (العسكرية / السياسية) تُضمرُ نوايا خبيثة، ما أدى بهذه الوضعية إلى نقض بنود الهدنة المُبرمة بينهما: «نقبلُ بالهدنة، ولكن أيّة هدنةٍ؟ إلى متى سنظلّ نتحمّلُ شتائم النصرانيين واستفزازاتهم؟ لقد أعطونا كلّ الأدلة التي تثبت عدم احترامهم للعهود التي قطعوها على أنفسهم ... لا نقبل بالتهديدات كيفما كانت، واضحة أو مبطّنة ولو كان الفرنسيّون يريدون حقيقة

سلما لما اخترقوا ما وافقوا عليه»[31] /*الأمير*، وهذا الاستقراء الاستنباطي الظاهر للوقائع، بمُخالفتها الصريحةِ من قِبلِ السلطات الفرنسية بخرقِ بنودها وشروطِها، ما جعلَ فرضيةَ استدلالِ الأميرِ عبد القادر المعرفية صحيحةً (خرقُ الهدنةِ وإعلانُ الجهادِ).

ومنه فصور الاستدلال هنا تأسَّستْ على: مقولةِ تنازعِ التمثيلِ الدبلوماسي وعلى صيغة إرادة المعرفة والحيلة، مُشكّلةً في مجموعها لبعدٍ تأويلي لبِنْيتي: الشّك والاعتقاد.

1-4-2- العقدُ كسَنَنٍ دلالي:

سنحاولُ تحليلَ صيغة العقدِ (المعاهدةُ / الاتفاقيةُ) في نصّ: كتابُ الأميرِ انطلاقا من المفاهيم الآتية:

- **السياق الإبستيمولوجي:** يُعنى به جُملةُ المعلومات والإرشادات والتعليمات المتصلة ببنودِ إبرام عقدِ الهدنة، المُعبّرِ عن دلائلٍ: قانونية / عُرفية والمُؤسّس على تفاوضٍ يتّصلُ بمسائلٍ عامة أو جزئية بين كيانين: جزائريٍّ مُمثّلاً في الأمير عبد القادر، وفرنسيٍّ ممثَّلاً في السلطات العسكرية والهيئة السياسية الفرنسية، فالعقدُ قانُونًا: "اتفاقٌ يلتزمُ بمقتضاه شخصٌ أو عدّة أشخاصٍ تجاه شخصٍ أو عدّة أشخاصٍ بتقديم شيء ما، بالقيام أو بعدم القيام بشيء ما"[32]، أمّا العقدُ فلسفيا على نحو خاصٍّ "يُقالُ: عقدَ على ما يكونُ ثنائي الطرفِ أو مُتعدّدَ الطرفِ؛ أي ما يتضمن التزامات أو تعهّدات مُتبادلة"[33].

- **الأهلية اللسانية الدبلوماسية:** يُقصدُ بها جُملةُ القُدراتِ اللسانية الإقناعية المُتصلة بالمُشاركين في العملية التعاقدية: (الاتفاقُ على بنودِ الهدنة المُوقّعة بين الطرفين)؛ إذ على أساسها يتمُّ إدراكُ الوضعِ واستيعابه: «عرف دو صال النتيجة من وجه الأمير وهو بين رجلين مهمين: يهود بن دوران وعمر ليون روش، فقد علاه سواد ودكنة غريبة لم يستطع أن يقاومها، كان مرتبكا في كلامه ولكن رزينًا في مخارج الحروف، يتكلّمُ بهدوءٍ كبيرٍ»[34].

- **المُحتوى السيمي:** يُقصدُ به جُملة المعلومات الإجرائية الدالة على الحقل السيمي المُتّصل بظروفِ وشروطِ العقدِ.

الملاحظُ على المفاهيمِ الثلاثةِ: **(السياق الإبستيمولوجي / الأهلية اللسانية الدبلوماسية / المُحتوى السيمي)** أنها ليست مفاهيما جامدة، بل هي متحولة تتحكّم في تشكُّلها الظروف والشروطُ المحيطة بالعقدِ: (الاشتغالُ بالوظيفةِ الإقناعية)، لأنه ينُصُّ على عقدِ: **الصُلحِ / الهُدنة** ، فـ"الصُلحُ عقد بمقتضاه يحسم الطرفان نزاعا قائما أو يتوقعان قيامهُ، وذلك بتنازل كلّ منهما للآخر عن جزء مما يدّعيه لنفسه"[35]، كذلك "الصُلح عند أربابِ السياسة رفعُ الحربِ على شروطٍ معيّنة تُعرفُ بشروطِ الصُلحِ"[36]، ومصطلحُ: صُلْحٍ مُشتقّ من المصالحة بمعنى السِّلم، وشرعا: عقدٌ يُقصدُ به رفعُ النزاعِ، في حين الهُدنةُ "عند أربابِ السياسة توقيفُ الحربِ إلى حينٍ بأمرِ الولاةِ، لأجْلِ عقدِ شروطِ الصُلحِ أو مقصدٍ آخرٍ"[37]، لذا فالصلحُ والهدنةُ ينضويانِ تحت صيغةِ العقدِ، بما يضمنُ ذلكَ مِن توثيقِ الأحكامِ وضبطِ الكلامِ (الدبلوماسيةُ والتحكّمُ في الأعصابِ) عند إبرامِ العقدِ (اتفاقية الهدنة) بين الأفرادِ، شرطَ توافرِ الروابطِ المادية من: إيجابٍ وقبولٍ يضمنُ نجاحَ العقدِ، لتحقيقِ الفعلِ الدلاليِّ النَّاجمِ عن الوضعِ التعاقدي:

- **<u>عقدُ الأمير لاتفاقية هدنة مع الجنرال دوميشال:</u>**

- «في حدود 1833 أو بعدها بقليل عقد دوميشال معاهدة مع الأمير أخطأ أم أصاب فذاك أمر يتجاوزني، في بداية مشواره العسكري المدهش، وكانت بمثابة أوّل هدنة وبداية سلام، ولست مخولا كما لا يخفى عليكم للحكم عليها من أي جهة من الجهات ... »[38] *<u>القس ديبوش</u>* / «وقعنا على معاهدة وسنحترمها، المهم أنّ دوميشال ما يزال على عهده، وأعتقد أنها رجولة كبيرة من طرفه»[39] *<u>الأمير</u>* / «القادة الحقيقيّون يُعرفون في الأزمات الكبرى وليس في حالات السلم ودوميشال قائد كبير، أحرق المحاصيل وسجن سكان الغرابة ولكنّه لم يخن أخلاق القائد منذ أن وقّعَ الاتفاقية معنا»[40] *<u>السي مصطفى بن التهامي مستشار الأمير والمكلف بالعلاقات الدبلوماسية</u>* / «المعاهدة خطوة نحو البناء، ويجب أن نلتزم بها، لقد أقنعت الفرنسيين بضرورة الاستماتة في الدفاع عن الاتفاقية بكل الوسائل، ويجبُ أن نقوم بالشيء نفسه»[41] *<u>الأمير</u>* / «يجب أن ندافع عن اتفاق الهدنة بكل الوسائل، من مصلحة بلادنا وتجارتنا، الاتفاق يعطينا حقّ السيادة على جزء كبير من البايلك الوهراني، وحقّ الإشراف على حركة السفن والتجارة في مرسى آرزيو، رجالنا يتحكّمون في حركة تجارة القمح وغيرها، نحن من يُموِّنُ أسواق وهران وإلاّ سيموت سكان المدينة جوعا أرسلنا

باخرة L´Assomption مملوءة بالقمح من آرزيو إلى جبل طارق في 21 أفريل لصالح اعمر وشركائه، ورجعت مدججة بالبنادق والبارود الرفيع و600 كيس من الكبريت، أعتقد أنّ كُلّ شيء يسير على ما يرام»[42] *ابن دوران* / «الناس بأفعالهم، يبدو أنّ الجنرال دوميشال صادق في معاهدته، فقد أطلق سراح محبوسيه كما وعدنا أعاد مسجد الباشا إلى المسلمين، سرّحَ سجناء بواييي بمرسى الكبير وسكان الغرابة الذين غزاهم في نومهم وردّ بعض أموالهم وأغنامهم أليست هذه دلائل كافية للثقة فيه»[43] *الأمير* / «أؤكّد لك اليوم أنّه لا توجد إلاّ نسخة واحدة هي تلك التي وقّعنا عليها جميعا وعملت على تطبيقها حرفيا، ولم أخرج أبدا عما تمّ الاتفاق عليه، أعرف أنّ الجنرال دوميشال كانت له ظروفه الخاصة ولكنها تخُصّه ولا تخُصُّني، الاتفاقية محفوظة ويمكن الاطلاع عليها وموقّعة من الطرفين»[44] *الأمير*.

- **عقد الأمير عبد القادر لاتفاقية هدنة مع الجنرال بيجو:**

«أعتقد أنّنا في حاجة إلى لغة أخرى في مجال السياسة [غير لغة الحرب]»[45] *الأمير* / «الكثير من الضحايا كان يمكن أن يسلموا من موت الحروب الخاسرة لو قُبلت الهدنة مع بيجو منذ البداية، فقد التقى مع ابن دوران واقترح عليه بدأ المفاوضات في رسالتك المُوجّهة له»[46] *الأمير* / «إنسانيتي تجاه العرب وتجاه جنودي تُحتّمُ عليّ أن أقترح عليكم السلم قبل الحرب، السياسة تجبرني على فعل ذلك، مثلها مثل الإنسانية لأنك إذا رفضت السلم الذي أمنحه لك ستتحمل مسؤولية الحرب ونتائجها المدمرة، هذا تهديد غير مقبول أبدا، ثمّ إنّ الاتفاقية تراجعت حتى على ما حققناه مع دوميشال الذي وقعته فرنسا ونكثته بنفسها، مقترحات بيجو الأولى التي بعثها في 15 أفريل كانت ضعيفة، وكان عليه أن يغيّر نقاطه فيستقرّ على النقاط السبع التي بعث بها إلى وزير الحرب والتي يطالبه فيها بالموافقة عليها بسرعة»[47] *الأمير* / «الحرب تدبير، ومن هنا أفهم بيجو جيّدا، فقد كانت تسيطر عليه عقلية المزارع أكثر من عقلية العسكري، كان يريد ما يشتهي وهذا ليس معاهدة، المعاهدة طرفان وأخذ وعطاء، هذه هي السياسة، كان يريد أن يحسم كل شيء قبل بدء الحرب»[48] *الأمير* / «بعد نقاش دام برهة من الزمن، بدأت مراسم التوقيع، سأل الأمير بيجو:

–أُمنيتي أن تستمرّ هذه الاتفاقية وأن لا يكون حظها مثل حظّ الاتفاقيات السابقة. [الأمير عبد القادر]

–أنا كفيل عند ملك فرنسا بضمان تطبيق الاتفاقية.[الجنرال بيجو]

–وأنا ديني يحتّمُ عليّ احترام وعودي، القبائلُ التي تحت وصايتي مجبرة على اتّباعي. [الأمير عبد القادر]

–تزكية الملك لا تتجاوز الثلاثة أسابيع، ولهذا فهي صالحة وأستطيع باسمها أن نختم هذا الاتفاق بشكل نهائي، ولهذا أسألك إذا كنت قد فتحت ممرات العاصمة وضواحيها كما ورد في الاتفاق. [الجنرال بيجو]

–تُفتحُ عندما تعيدون إليَّ تلمسان، هذا كذلك جزء من الاتفاق، كُلّها ترتيبات تأتي لاحقا ولا تكلّفنا إلاّ أوامر نصدرها للخلفاء الذين ينتظرون بفارغ الصبر تحقيق هذا الاتفاق. [الأمير عبد القادر]

–يُستحسنُ إذن أن ندقّق البنود بندًا بندًا، ونضع الخواتم ونسعى بعدها لتزكيتها من طرف ملك فرنسا، لتصبح سارية المفعول على الكُل [الجنرال بيجو]»[49] / *الأمير عبد القادر والجنرال بيجو*.

ينبغي أن نُشيرَ إلى أنَّ الأميرَ عبد القادر قد قامَ بعقدِ هُدنتين: الأولى مع الجنرال دوميشال والثانية مع الجنرال بيجو (إبرامُ عقدِ الهُدنة / فشلُ / إفشالُ عقدِ الهُدنة / تجديدُ عقدِ الهُدنة / فشلُ / إفشالُ عقدِ الهُدنةِ، ثمّ توقيعُ معاهدةِ الاستسلامِ).

فالأمير عبد القادر أوْلَى كفاءةً دبلوماسية / لسانية حين اختار ممثّليه: يهود بن دوران / الآغا خليفة بن محمود / السي مصطفى بن التهامي / عمر ليون روش عند عقد اتفاقيتي الهدنة (معاهدة دوميشال / معاهدة تافنة)، وطريقةُ صوغِها وقوةُ التأثيرِ فيها (قوةُ الفعلِ الكلامي)، فعند توقيع بنودِ اتفاقيةِ الهدنة مع الجنرال دوميشال، تمَّ تجاهُلُ وثيقة مُرفقة أساسية من قبل السلطات الفرنسية التي أنكرت بدورها وجودها أو توقيعها أصلاً، والسببُ: محاولةُ تقويضِ الهدنةِ المُبرمة مع الأمير أو دفعهُ لتقويضِها: «أحيانا أشعر أنّ دوميشال كان ضحية لعبة أكبر منه ومني، دوميشال

أكّد بنفسه أنّهُ في 20 فبراير تعمّق مليًّا في الوثيقة الملحقة بعد أن قدّم له بن عراش كلّ وثائق الاتفاق الأصلية، وكان ذلك بحضور المترجم السوري وابن دوران وكيلي في الجزائر ومساعده الكابتن لاقوندي Lagondie والسو ليوتنان آليقرو Le sous-Lieutenant Allegro ووضع عليها ختمهُ، هذه الوثيقة الملحقة تم تدميرها أو ضاعت الله أعلم»[50] *الأمير*، ما جعل بنود الهدنة قابلة للتأويلِ والاحتمالِ المادّي وهو ما حصلَ بالفعلِ: «يقولون إنّك اخترقت القواعد المُتفق عليها، خرجت عن حدود القطاع الوهراني، وسرت باتجاه حدود التيطري، وهذا يقع خارج حدود الاتفاق، نكثت المعاهدة، بشكل أكثر اختصارا»[51] *القس* / «الأمر بسيط جدا اطّلعوا على التقسيمات التي قامت بها فرنسا وسترون أنّ هذه المنطقة تابعة للقطاع الوهراني، لم أتجاوز أبدا حدودي، العسكريون كانوا على علم بكلّ تحركاتي، ومرسى آرزيو لنا حقّ الاتجار فيه بمقتضى المعاهدة، ولي ممثلون في المرسى كما لدوميشال كذلك، لكنّ رجالات الحرب والتوسع كانوا الأقوى وذاك قدَرُ اللهِ عزّ وجلّ، ماذا تستطيع أن تقول عندما تكون كلمة البارود هي المسموعة»[52] *الأمير* / «هذه الأخبار بقدرِ ما أفرحت الأمير أكّدت له أنّ المعاهدة انتهت وأنّ الحرب بدأت تلوح في الأفق»[53] *السارد*، هذا الإنكارُ مسَّ بنودَ الاتفاقيةِ وأخرجهُ إلى وجهٍ تأويلي مُخالفٍ للوجهِ التأويلي الذي وُضعَ لهُ أصلاً، مع تعيين الجنرال تريزيل عام 1835 مكان الجنرال دوميشال المعزول (الحكومة الفرنسية لم يعجبها أمر الاتفاقية المُبرمة واعتبرتها عملاً شخصيا معزولاً)، ومُواجهته لعديد الثورات الداخلية: ثورة موسى بن الحسين الذي قام بالهجوم على مدينة المدية قبلَ أن يتصدى له الأمير عبد القادر ويُحرّرها، وإعلانُ بعضِ المناطقِ كالزمالة التمرُّدَ، مُنفصلةً عن إمارته ومُعلنةً ولاءها للفرنسيين، ما فجّر غضبَ الأمير بصفته جنحَ إلى السِّلمِ ونَبذَ الحربَ، مُعتبرا إياها نقضا للمعاهدة: «يا السي مصطفى، الحرب مع تريزل كسرت القشة التي ارتبطت بها للحفاظ على السلم، الناس لا يعرفون شيئا آخر غير الحربِ والغنائمِ»[54] *الأمير*، وهكذا يكون التنكُّر لبنود الاتفاقية وصياغة العقود قد أثَّر سلبًا على الأمير عبد القادر –رغم أنها تُعتبر أوّلَ نصرٍ له على الصعيدين: الدبلوماسي والعسكري، كون بنودها تعترفُ بسيادته ومكانتُه الدولية كقائد عسكري– مُمتدا هذا التأثير إلى الوجود الفردي للشخص (الأمير عبد القادر بصفته الطرف الأساس في المعاهدة) وإلى مكانته في السلطة التي يمثلها (خليفةٌ للمؤمنين مُبايَعٌ)، ما دفع به إلى إعلان الجهادِ وبداية الحربِ: «أعرفُ أنّ الحرب ستطحنُنا جميعا ولكنها ستأكل أعزَّ أبنائهم وخيرة قادتهم هم كذلك، مع ذلك لا أريد أن يقال عنّي بأنّي تركت ناسي يموتون ونجوت بجلدي أو أنّي لم أقاوم حتى النهاية، ما يزال هناك

مُتّسعٌ للمقاومة والقتال الذي فُرض علينا ولم نذهب نحوه»[55] *الأمير*، فهذا السياق المعرفي لعقد الصلح والمهادنة وتجديده يمُدّنا بمعلومات عن وقائعٍ مباشرة، على أساسها أصبحَ التفكيرُ في فسخ بنودها جِدِّيًا لا رجعة فيه: «كانت الحرب قد بدأت ولا أحد كان يعرف كيف ستكون النهاية ... كان الأمير قد اختار مرتفعات بني صالح لتسيير هذه الحرب التي ناصرتها القبائلُ وانصاع لها الجميع»[56].

- **وقائعُ الحربِ:**

تتلخّصُ هذه الوقائعُ في:

-نقضِ بنود اتفاقيةِ الهدنةِ، بعد رفضِ مُلحق اتفاقية 04 جويلية المُمضَى من قبلِ الميلود بن عراش خليفة الأمير دون إعلامه: «أشعر بالمرارة والخيبة، أنت تعرف ماذا تعني الكلمة بالنسبة لي [يقصدُ خليفته ابن عراش]، أنا وقّعتُ على اتفاقية ولن أقبلَ بالتوقيع على الحواشي التي تُعطي للفرنسيين حقّ العبور نحو قسنطينة، أرفض هذا الممرّ الذي يجعلنا باستمرار تحت رحمتهم بعد أن لم يكن أمامهم ووراءهم إلاّ البحر وجبال الأطلس، هذا ما نسميه لوي الذراع عندنا»[57] *الأمير* / «اتفاقية التافنة؟ قال الأمير، لا أتصوّرُ أنّ عمرها سيطولُ، حبذا لو طال لكن ما تتمناه النفس غير ما تراه العين ويحسه القلبُ»[58] *الأمير*.

-التشكيك في نوايا السلطات الفرنسية التي جنحت للحربِ على حسابِ السِّلمِ: «من قال لك إنّهم سيتركون لنا الوقت لبناء دولتنا، كلّ شيء يوحي بأننا نتّجهُ نحو حرب شاملة، المُتغيّرات في باريس ليست في صالح السّلم»[59] *الأمير*.

-اجتماعُ مجلس شُورى الأعيان، وإعلانُ الجهادِ: «ليكن، تريدون الجهاد ولا شيء غيره، ما دامت هذه هي إرادتكم أنحني أمام القرارات التي اتخذتموها جماعيّا، ولا يمكن أن أشُذَّ عن الجماعة، ولكن يجبُ أن تعرفوا قسوة هذا الخيار والصعوبات التي سنعانيها والخسارات التي ستدفعكم إلى النكران أدعوكم أن تعاهدوني أمام الله وأن تقسموا على الكتاب بأنّكم لن تخدعوني ولن تتركوا الجهاد، وكلّ من تركه أعتُبر في عداد الكافرين»[60] *الأمير*.

-**بيانُ إعلانِ الحربِ:** « ... لقد كنت وفيّا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي، وأخبرتكم بكل التحولات وها أنذا أفعل صادقا، أعيدوا قنصلي في وهران لعائلته واستعدوا للجهاد المُعلن ضدكم؛ إذ لا يمكنكم من الآن اتهامي بالخديعة وخيانة العهد»[61] /*الأمير*.

كُلّ هذه الوقائع تُدخلنا مباشرة في الإشكالِ المطروحِ سابقا، كونها تطرحُ بطريقة ضمنية / صريحة عديدَ الأسئلة: عن معنى العقد؟ ومعنى الصلح؟ ومعنى الهدنة؟ وشروطها، هذه العناصر الثلاثة هنا تُمثّلُ سريانَ التواصلِ الفعليِّ للأشياءِ، المرتبط بكيانين سياسيين: جزائري (الأميرُ عبد القادر) / فرنسي (السلطةُ العسكرية والسياسية).

فمؤشراتُ الملفوظاتِ النصّية أعلاه كأقوالٍ واضحةٌ وجليةٌ، سواءٌ في جانبِ: الاتفاقِ على عقدِ بنودِ الهُدنة (شروطُه)، أو في جانبِ: نقضِ بنود اتفاقية الهُدنة (أسبابُه)، ليُثبتَ السياقُ السيمي محتوى بنود الاتفاقية وبعض شروطه والمكان الذي أُبرمت فيه، والأحداثُ المُترتبة عليه بعد نقضهِ، كونها ستكون قضية شرطيّةً محلّ نزاعٍ تأويلي: طرفٌ يُقرُّ بوجودِها / طرفٌ يُنكرُ وجُودَها (كقضية الوثيقة المُرفقة التي أنكرها الأميرُ وأكّدتها السلطاتُ الفرنسية)، لتصبح سيرورة الواقعةِ معه تميلُ إلى تأكيدِ التأويلِ، برغبةٍ ثنائيةٍ ظاهريا مشتركة، وضمنيا مُتباينة، لإنهاء الواقعة الخِلافية، وإتمام الاتفاقية وفق الشروط الفرنسية المُضافة لتحقيق محتوى الشروط على الأرض: (مُلحق الاتفاقية يُقيِّدُ الأميرَ ويعطي الطرفَ الفرنسي صلاحيات أكثر).

فالتنازُع في التأويلِ هُنا مردُّه التساؤلُ عن وجودِ / عدمُ وجودِ وثيقة مرفقة لاتفاقيةِ الهُدنة المُبرمة، ومردُّه كذلك سوءُ النوايا من قبلِ السلطات العسكرية / السياسية الفرنسية، وغيابُ التنسيقِ المُحكمِ بين الأمير عبد القادر وخليفته الميلود بن عراش الذي اتّخذَ قراراتٍ فردية كانت نتائجُها وخيمة على عقدِ الاتفاقية ما صعّبَ عملية الفهمَ بينهما: (كان يمكنُ أن يتيسّر الفهم بين الأمير والسلطات الفرنسية لو كان السَننُ بعيدا عن كُلّ أحوال اللُّبسِ والغموضِ المؤدي إلى سوءِ التأويل: حُسنُ النيّةِ في إحداثِ القصدِ = الأميرُ عبد القادر / الميلود بن عراش وسوءُ النيةِ في إحداثِ القصدِ = الماريشال ڤالي / الكومندون دو صال).

ليُدرجَ في هذا التأويلِ الشرطي جوابُ الدعوةِ من قبلِ الأمير بالرفضِ القاطع لأيِّ شرطٍ يقتضيه التأويل الفرنسي، بما في ذلك الاطلاع والاكتفاء بالعقد الأساسي (معاهدة تافنة).

ومنه فترتيبُ الملفوظاتِ النّصية (الأقوالُ) السابقة يتّخذُ شكلَ مقدّماتٍ أدّتْ إلى نتيجة منطقية واحدة، عَبَّرَ عنها التمظهرُ اللّساني "**تقويضُ الهدنةِ**" بين الطرفين: الجزائري / الفرنسي، المُتشاركين في التنازع التأويلي، مما فرضَ إلزاميةَ إيجادِ حلٍّ لهذا الإشكالِ التأويلي، المُتطلِّبِ لتفكيرٍ عميقٍ في الوضعية المطروحة، بمحاولة العمل على قلبِها إلى وضعية معاكسة لها، لإقصاءِ المحتوى السيمي لملفوظِ النتيجةِ المنطقيةِ: (تصحيحُ الخطأ الذي وقعَ فيه ابن عراش وهدّدَ بنسفِ الهدنةِ) / (رفضُ مُلحقِ عقد الهدنة / فشلُ الهدنةِ / إعلانُ الحربِ).

لنصلَ إلى خلاصةٍ مفادها أنّ كلّ عقدٍ مُبرمٍ هو عبارة عن تأليفٍ واستدلال قضويين، بوصفه يقينا أو شكًّا يقبلُ التأويلَ في سيرورتِهِ المنطقية، استنادا إلى السياقات: المعرفية / السيمية، وإلى مضمر وظاهر الكفاءة اللسانية الدبلوماسية في ظلّ الغيابِ شبه المطلقِ للاتفاق بين الطرفين: الجزائري / الفرنسي بصفتهما مدار الحديثِ الواصفِ، ما افترضَ حملَ الكلامِ على عديد المؤولات الدينامية ومنطقية أثارتها الدلائلُ المؤصّلةُ لأفعال التعاقُدِ في سيرورتها التدلالية، بالعودةِ إلى فحصِ الأُصولِ الإبرامية لهذه الأفعالِ التعاقدية.

الهوامش:

1. واسيني الأعرج: كتاب الأمير : مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، 2008، ط2، صفحة الغلاف الأخيرة.
2. المصدر نفسه، صفحة الغلاف الأخيرة.
3. المصدر نفسه، ص 05 .
4. المصدر نفسه، ص 05.
5. المصدر نفسه، ص 21.
6. المصدر نفسه، ص 20.
7. المصدر نفسه، ص 104.
8. المصدر نفسه، ص ص 62 – 63.
9. المصدر نفسه، ص 60.
10. المصدر نفسه، ص 58.
11. المصدر نفسه، ص 40.
12. المصدر نفسه، ص 40.
13. المصدر نفسه، ص 150.
14. المصدر نفسه، ص 12.
15. المصدر نفسه، ص 294.
16. المصدر نفسه، ص 16.
17. المصدر نفسه، ص 54.
18. المصدر نفسه، ص 55.
19. المصدر نفسه، ص 56.
20. المصدر نفسه، ص 56.

21. المصدر نفسه، ص ص 45 – 46 – 47.

22. المصدر نفسه، ص 47.

23. المصدر نفسه، ص 54.

24. المصدر نفسه، ص 55.

25. المصدر نفسه، ص 56.

26. المصدر نفسه، ص 58.

27. المصدر نفسه، ص 291.

28. المصدر نفسه، ص 292.

29. المصدر نفسه، ص 293.

30. المصدر نفسه، ص 294.

31. المصدر نفسه، ص 295.

32. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ،2001، ص 224.

33.المرجع نفسه، ص 224.

34. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 297.

35. بداوي حجاج محمد: صياغة العقود وفق قانون الالتزامات والعقود، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ج01، ط3، 2001، ص 07.

36. بطرس البستاني: محيط المحيط: قاموس مطوّل للغة العربية مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1987، ص 515.

37. المرجع نفسه، ص 933.

38.واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 102.

39.المصدر نفسه، ص 117.

40.المصدر نفسه، ص 118.

41.المصدر نفسه، ص 122.

42.المصدر نفسه، ص ص 124 – 125.

43.المصدر نفسه، ص 129.

44.المصدر نفسه، ص 150.

45.المصدر نفسه، ص 206.

46.المصدر نفسه، ص 206.

47.المصدر نفسه، ص 207.

48.المصدر نفسه، ص 207.

49.المصدر نفسه، ص 215.

50.المصدر نفسه، ص 151.

51.المصدر نفسه، ص 152.

52.المصدر نفسه، ص 152.

53.المصدر نفسه، ص 166.

54.المصدر نفسه، ص 167.

55.المصدر نفسه، ص ص 299 – 300.

56.المصدر نفسه، ص ص 300 – 301.

57.المصدر نفسه، ص 292.

58.المصدر نفسه، ص 282.

59.المصدر نفسه، ص 292.

60.المصدر نفسه، ص ص 296 – 297.

61.المصدر نفسه، ص 300.

مصادر ومراجع المحاضرة المعتمدة:

1. واسيني الأعرج: كتاب الأمير : مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، 2008، ط2.
2. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ،2001.
3. بداوي حجاج محمد: صياغة العقود وفق قانون الالتزامات والعقود، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ج01، ط3.
4. بطرس البستاني: محيط المحيط: قاموس مطوّل للغة العربية مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1987.

المحاضرة (07)

نظرية القراءة والتلقي: المؤلّفُ ومفسروه

ترتبط قضايا النص ارتباطا وثيقا بقضايا النقد، لأن إغفال الحديث عن أحدهما يعد مَساساً بالعملية الأدبية والنقدية، فقضايا النص الأدبي هي قضايا النقد، والعلاقة التي تربط بين نوعي النص (النقدي والإبداعي) هي "العلاقة التبعية؛ أي التلازم في الحضور والغياب"[1]، فالنص لا ينتج من فراغ وفي القراءة النقدية يوجد تعامل حميم، نحو وضع هذا النص الإبداعي في مهب الجماليات البالغة التنوع لدى القارئ النموذجي المفترض، بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، وعندما لا يتوقف هذا الأخير عند حدود التفسير المتوقع للنص فإنما هو يرشح نفسه لاكتشافه من شرفة تجربته الخاصة، ليكون مستعداً للتّحرُّر من التقليد النقدي[2]، واهبا نفسه إلى حريات التأويل وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع، ولأن التأويل هو ما يمنح النص طبيعته المنطوية على لا نهائيات المعنى التي تتجاوز الحدود، –على اعتبار المعنى ما هو سوى التفسير المباشر للنص–، لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدم إسقاطه ألا وهو الذات المبدعة، لسبب مرتبط بفعل القراءة، هو تحريض النصّ للقارئ الحقيقي وللقارئ النموذجي (الضمني) على ضرورة صياغة فرضيات تدور حول مقاصد المؤلف النموذجي (الضمني)، لا مقاصد المؤلف الملموس (الواقعي)، إذ "يختلف المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي في أنه فقط موجود في عمل معين، ويساويه في الامتداد"[3]، ولكي يُفهم النصُّ على القارئ أن يتعرف على قصده، كـ "مسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي ... وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات النصية"[4]، ليكون معه المؤلف النموذجي (الضمني)، والقارئ النموذجي (الضمني)، بناءين تأويليين يشتركان في دائرية التأويل برمته.

كما أنَّ "الإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة"[5]، وهذا الفعل مرتبط بالقصدية (L'intentionnalité) التي هي مقوّم من مقوّمات النص الحاملة لـ "قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود"[6]، والمتحققة في العمل الأدبي الذي هو نتاج علاقة تفاعلية بين النص والقارئ، تحاول استخلاص المعنى المقصود بخلق حوار بين تشكلات النص الماضية وترهينات القارئ بين ذخيرة النص، والمخزون المعرفي القبلي

للقارئ، كل هذا يتم في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، وهذا المؤلف لا يكتب له البقاء في "تقليد التجربة الجمالية لا بالأسئلة الخالدة، ولا بالأجوبة الدائمة، وإنما بفضل التوتر المفتوح قليلا أو كثيرا بين سؤال وجواب، مُشكل وحل، يمكن أن يستدعي فهما جديدا وأن يطلق من جديد حوار الحاضر بالماضي"[7]، هذا التوتر القرائي يتحقق بفعل التركيب الذي هو المسؤول الأول عن تحرير المعاني وتوليد الإيحاءات وتنشيط القوة الاستيهامية للكتابة، قصد حياكة نسيج نصي تتشكل خيوطه وتنعقد بفعل القراءة المُتحقّقِ وفق نظام ممنهج.

كلُّ هذا لماذا؟ لأن كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها، وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاَّ إذا كان لكلامه قصد"[8]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة، التي تشكّل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي ، لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[9]، لأن صورتي كلا من المؤلف الضمني والقارئ الضمني تتشكلان تدريجيا حينما يقرأ عمل أدبي ما !

ليكون السؤال الأساسي المطروح: هل النموذج الذي يبدعه القارئ للنص هو النموذج الذي يتنبأ به المؤلف أو يقصده؟

وهل صحيح أنَّ عملية القراءة تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللامتناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة فيه؟

آليات الكتابة: بين فعل القراءة وأسئلة الذات وتعدد المعنى

ثلاثية المؤلف / النص / الناقد، يقابلها: (القصد / الأثر الأدبي / التفسير) والعلاقة بينهما إشكالية تطرح أسئلة مهمة مفادها: هل ينبغي في النص الإبداعي البحث عن قصد المؤلف؟ أم هل ينبغي البحث عن منطوق النص بصرف النظر عن مقاصد كاتبه؟

وهل طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف أو قصديته، وبين الإطار اللغوي (الوسيط) الذي يتم فيه التعبير لخلق النصّ، يتحكم فيها قارئ نموذجي لم يوجد بعدُ؟

1-قراءة النص: من القصدية إلى المُحصّلة

إنَّ العلاقة بين القراءة والكتابة علاقة حوارية؛ بمعنى أنها علاقة تسمح لنا بتوارد الأسئلة، وإبراز الإشكاليات وتلمُّسُ المقاصد والغايات، لتكون معه المحصلة النهائية إحراز تكامل بين القراءة والكتابة بطريقة متناغمة، والنصَّ الإبداعي عامة والروائي خاصة مُحكم بمقتضى هذه المعاني المُضمنة فيه؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه، لأن طرق استنطاقه المتعددة أثناء القراءة والتحليل قد "تُنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابل ما هو حقيقي"[10]، وهذا ما يفاجئنا كونه يحيل على أبعد من ظاهر العلامة، والعلاقات بين العلامات التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقات لا تُنتج إلاَّ ظاهر المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـ "الفضاء التفاضلي الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[11]، ومن بين هذه التأويلات الممكنة تتجسد فاعلية القارئ في صياغة فرضية عند ممارسة فعل القراءة الذي يصبح الأمر معه هنا متعلقا بشيئين اثنين، هما: الاختيار والفهم فتتبع منظومة النص الدلائلية – بعد اختياره، وفهم طرق إنتاجه كما يُقدَّم على مستوى الكتابة– مهمة القارئ، في حين يرتبط فهم النصّ هنا بمسألة إدراك أو محاولة إدراك أسسها، واستخراج تراكباتها ومعادلاتها، باستثمار قدرات القارئ الايجابي الخاصة، انطلاقا من مقصد النص المرتبطة بالمبدعين الذين "لا تنفذ حيلهم، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور، وإن تفانوا فيما بينهم في كفاءة إنتاجها، ودرجة فعاليتها الجمالية بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من خمائر الخبرة بالحياة، وركائز المعرفة بقوانينها"[12]، التي تفرضه إستراتيجية نصية صيغت هي ذاتها لجر هذا القارئ إلى مسألة لا نهائية للأثر لتتموقع هنا الذات التي تقرأ في كتابة الذات التي تَكتُبُ، باعتبار أن "سمة الترجرج هي حركة الذات المُخلخلة [منزوعة المركز]، واستجابة إلى كون الذات مصنَّفة، فإنها تكتب نفسها في سرد يفسّر الثنائيات الآتية: طائفة / طبقة ومنزلة / موقع، وهوية / قالب"[13]، ومن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة ثمة كلمات تقف كبوابة بين القراءة والكتابة، لتَجَسُّدِها كمانح لمكان ما في حقل الكتابة العام.

يساهم كل من القارئ والكاتب، الأول في استماع محايد، والثاني في كلام محايد، يودان معا توقيفهما، ليفسحا المجال لتعبيرٍ يُفهمُ ويُسمعُ بشكل أوضح فالمبدع "يُعبّر عن نفسه ضد كلام، وبفضل كلام محدود لا ينقطع، كلام لا بداية له ولا نهاية، ضد ولع الجمهور، ضد الفضول الشارد

الذي لا يقر له قرار"[14] والقارئ – كعون للتلقي يُوَجَّهُ الخطابُ المكتوبُ إليه – "مفهومٌ أساسيٌّ مستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر"[15]، ليصبح حضورهما حتمية ضرورية، فـ"لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب"[16]، والعلاقة بينهما قران منتج جدلي ومُعقَّد يسمح باستحضار عدة مستويات عند القراءة، وارتباط كل فعالية بالأخرى وثيق جدا يجعل "من مستلزمات هذا الارتباط أن يصار إلى مضاعفة القراءة والكتابة"[17]، لتحقيق الفعالية المختزنة داخل كل فعل من هذين الفعلين: فعل الكتابة / فعل القراءة، والنصُّ بوصفه مادة علائقية يَهِبُ نفسه لموقع القراءة، لأن "القراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى"[18] تُخلق من قبل القارئ بعد كل قراءة جديدة كشحنة متوهجة و"الكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى"[19] متعددة ومتجددة بتعدد وتجدّد قرائها.

لتكون مهمةُ القارئ النموذجي (الضمني) خلقَ توافق مع قيم المؤلف النموذجي (الضمني)، هذه القيم تُحدِّدُ جوهريا معنى العمل ككل، وهذا معناه خضوع المتلقي لـ"مؤلف نموذجي، يُعِدُّ إستراتيجية [خطابية] عنها يفيض النصُّ، وإليها يستند القارئ النموذجي"[20] الذي يؤدي وظيفة مؤول مثالي للنص عند تموضعه في مكان ما من هذا التأويل، فالقارئ الضمني يختلف عن القارئ الفعلي في أن العمل هو الذي يكونه، كما أنه يؤدي بمعنى ما وظيفة مؤول مثالي للعمل، فهو "المنقوش أو المنحوت في النص"[21]، كقالب أعده المؤلف ليصُبَّ فيه القارئ، أو كما يقول هورثون: كأنه حلّة سوف يرتديها القارئ الفعلي كما أنَّ هذا الخطاب قد يرتبط ارتباطا وثيقا "بقارئ لا يُذعِنُ دائما لأهواء المؤلّف النموذجي"[22]، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهن يبحث عن معنى مودَع فيه في استقلال عن محافل التلقي، بل يرى في فعل القراءة تحيين لفعل قارئٍ ينحو في اتجاه التفردن، وسط عدة قراء محتملين تتعدد بهم دلالات النص بتعدد قراءاتهم، لتحقيق مسعى هام هو "بناء مشروعية التأويل من صلب النص والخروج به إلى آفاق رحبة تؤكد موقع المؤول في العملية التواصلية بينه وبين النص"[23]، وهذا يجعل القارئ مشاركا فاعلا، وركيزة هامة في صنع النص ومساهما في تحرير القراءة من أسر المعنى النهائي والقصدي، بفتح المجال واسعا نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعددية المعاني المحتملة واللا نهائية ليكون إعلان ميلاد القارئ النموذجي مؤشرا صريحا على تحول مسار الممارسة النقدية.

1 -1- جهودات مدرسة كونستانس النقدية:

برزت مدرسة كونستانس (Ecole de Constance) من خلال أعمال رائديها: **ولفغانغ آيزر (W. Iser) وهانز روبرت ياوس (H. R. Jauss)** فهُمَا أتاحا للقارئ فرصة تحريره من سلطة وسطوة المؤلف، كما حرّرُوا القراءَة من أسْرِ المعنى النهائي والقصدي، وفتحوا المجال واسعا نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعددية المعاني المحتملة واللا نهائية.

حاول كل من قطبي المدرسة بناء نظرية جمالية متكاملة، تتيح للقارئ فرصة تحريره من سطوة وسلطة المؤلف، بمنحه "القدرة على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرة أخرى"[24]، لتُعيد بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر الزمن / التاريخ، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، لأنها كنظرية جمالية في التلقي تتشكل عبر صيرورة تاريخية، هي صيرورة القراءة* ذاتها.

اهتمام جمالية التلقي كنظرية انصب على القارئ كذات، بفتحه أفقا جديدا في الممارسة النقدية، باهتمامها بالعلاقة التفاعلية المبرمة بين النص والقارئ و" مدار [اهتمامها] ليس هو القارئ كذات متلقية مستقلة عن محافل الظاهرة الأدبية الأخرى، بل كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص خاصة ومنفعلة به"[25]، لأنها لا تنظر إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة تشير في اتجاه واحد، تتم عبره عملية الاستقبال عندما يفك القارئ سَنَنَ النصِّ، بل تنظر إلى عملية القراءة كفعل يسير في اتجاهين، من النصِّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصِّ في إطار علاقة تفاعلية.

ليكون السؤال المطروح:

كيف يسهم الجمهور المضمر في العمل في مقروئية العمل؟

وما هي الطرائق التي يُسهِمُ فيها الجمهور المضمر في مقروئية عمل ما؟

هل هي مسألة تحليلية؟ أم مسألة تأويلية؟

القراءة تؤدي دائما إلى علاقة جدلية بين إستراتيجية المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي، بوصفه صورةَ القارئ كما يتوقعها النص، والذي هو في تصور أقطاب نظرية جمالية التلقي بنية

دلالية افتراضية محققة من طرف هؤلاء القراء المتعاقبين عليه، وبالنسبة لهم يمتلك النص قطبين أساسيين: القطب الفني باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية لدى الكاتب، والمرتبط بدوره بجانبين: جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذا يرتبط بـ "تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته"[26]، والقطب الجمالي الذي يحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة من قبل القارئ، وبإمكانه أن يبدأ من أي جانب شاء، مادام كل واحد من هذين الجانبين سيؤدي به إلى فهم الآخر، وكلاهما صالح كنقطة بداية لفهم النص، الذي لا يقوم بجمع "شتات واقع ثابت[فقط]، أو يوهم به دائما"[27]، وإنما يطمح إلى تشكيل قارئه النموذجي الخاص، ومسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتق القارئ الملموس.

هذا القارئ النموذجي يرى أنَّ معنى النص ليس هو المعنى الجاهز، بل القصد هو المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النص والقارئ؛ إذ "يوجد معنى حقيقي للنص، ولا سلطة للمؤلف مهما كان الذي يريد قوله، فقد كَتَبَ ما كَتَبَ وبعد أن ينشر النص يصبح أداة يستطيع كل واحد أن يفيد منها على طريقته وعلى وفق وسائله"[28]، هذا المعنى تحتضنه قراءات النص، لتتجاوزها إلى قراءة إبداعية مغايرة هي كتابة للقراءة، تنشأُ كحواريةِ "لقاءٍ بين إرادة الكتابة التي تتضمن قوَّة وحركة محوّلة، وإرادة التلقي التي تتضمن كشفا وتنويرا وبحثا عن حقيقة النصِّ"[29] المُتجلّى كنظام يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه، واستحال فهمه ولاندثر معناه وغاب حضوره، ولأصبح وجودا من غير شاهد، ومنتوجا من غير إنتاج.

يتجسد هذا " في افتراض استحالة تفسير اشتغال أي نص، بما في ذلك النص غير اللفظي، إلاَ إذا أخذ بالاعتبار –فضلا عن لحظة تكوينه– دور القارئ في فهمه وتحقيقه وتأويله، وكذا الكيفية التي يتصور بها النص صيغ المشاركة هذه"[30]، فالقارئ المعني هنا هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه، والقادر على توجيه غموض النص وانكساراته، أو ما يسمى فجوات النص، ففي الرواية مثلا "ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه، لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[31]، وتلك الفراغات مهمتها رسم مسار للقراءة، حين "تضطر القارئ، لأن يكمل البنية [لـ] يُنتج بذلك الموضوع الجمالي"[32]، على اعتبار أنَّ القارئ الفعلي يتحكم فيه مخزونه الثقافي، في حين القارئ الضمني يخلقه النص وبه يرتهن، بصفته مؤهلا لتجريب حدوسات لا نهائية.

1-1-1- فولفغانغ آيزر (W. Iser):

له فضل كبير في تطوير نظرية التلقي، وترسيخ أسسها، منطلقهُ لم يكن فلسفيا تاريخيا كما فعل ياوس، بل ارتكز على مرجعيات متنوعة اعتمدت على مفاهيم الظاهراتية التي تُعِدُّ الذات مصدرا للفهم، وعلم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا ... والجديد الذي خرج به آيزر هو "إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، بوساطة فعل الإدراك"[33] وفعل الفهم، لأنها قادرة على إعادة إنتاج النصِّ بدورها المتشكل بفعل الإدراك، الذي يعتبر "مستوى حسي يعتمد على الحواس: الشم أو البصر أو السمع أو اللمس، إدراك حسي لشيء مادي موجود في عالم الواقع"[34]، فالتعرف (الإدراك) ببساطة ينطوي على عملية ذهنية تستكنه الطبيعة السيميوطيقية لهذا الشيء، فرغم أنَّ هذا المُدْرَكَ مادي ينتمي إلى عالم الواقع، إلاَّ أنه ذو طبيعة خاصة، إنه علامة؛ أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي والعلامة تعتير شيئا ماديا مزدوج البنية له جانب مادي سمعي، بصري، لمسي وآخر معنوي هو الدلالة، وآلية الفهم كـ "محاولة فك شفرة العلامات، وهو المستوى الأوّلي للتوصل إلى الدلالة"[35]، والذي يعد مستوى صعبا يستلزم درجة تعلُّم كبيرة يقوم من خلالها القارئ بعملية الرد والتعليق وملء الفجوات، لذا قام بابتداع مفهوم إجرائي جديد يقوم بهذه المهمة، أطلق عليه: القارئ الضمني (Lecteur Implicite)، المُستحضَرُ في ذهن المبدع أثناء فعل الكتابة، ككائن تخييلي أنتجه النصُّ، مُهمتُهُ تجسيد "التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى"[36]، فهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صِيَغِ موقِعٍ نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، ومعناه تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية، من منطلقه يُصبحُ المعنى بنية يُشيِّدُها المتلقي بتجاوز المعطى اللساني الواحد.

بطرحه هذا عوض آيزر مفهوم أفق الانتظار، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس، بمفهومه الجديد: القارئ الضمني، الذي يمنح النصَّ أبعادا جديدة قد لا تكون موجودة فيه، وإنما تُخلقُ من قبله أثناء عملية القراءة، لأنه "يتمتع بقدرات خيالية، شأنه شأن النصّ التخييلي"[37]، وهذا الذي كشفته مقاربات القارئ المتعددة، التي عكست حدا فاصلا بين داخل النص وخارج النص، فهناك قارئ مندرج في النص، وهناك قارئ ملموس ممسك بيديه الكتاب، وذاك القارئ الأول المفترض لا يعدو أن يكون دورا مرصدا للقارئ الثاني، بإمكانه قبوله أو رفضه لأنه "قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات في بنية النصّ يملأها"[38]، لذا تركيزه انصب على القارئ النموذجي الذي يختلف عن

القارئ التجريبي، كون الأخير هو أنا أو أنت عند قراءة نصا ما، وباستطاعة هذا النوع من القُرَّاء أن يقرأوا النصوص بطرق مختلفة دون التقيد بقانون يحكم فعل القراءة، لأن النصّ قد يستثيرهم بالصدفة، في حين في القراءة ثمة قواعد محددة كلعبة، والقارئ النموذجي هو من يتوق إلى ممارسة هذه اللعبة، وهذا ما جعل آيزر يراهن على القارئ النموذجي، بمحاولة منحه القدرة على منح النص سمة التوافق (التلاؤم) باعتباره بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها، لأنه "يفسر ليس وفقا لمقاصده (ها) وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراء كذلك"[39]، لغرض تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

بهذا دعَّم آيزر طرحه النقديّ، والذي ميَّز فيه بين المؤلف الفعلي المُرتهن بالواقع الذي يشير إلى شخص المؤلف الحقيقي، والآخر ضمني تمثله الذات المتحققة من ذلك المؤلف، وبالمقابل كان التمييز بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني المتحقق في فعل القراءة، والذي يتولى "الفراغات [...] التي يفترض [...] أن يملأها وهكذا، فهو يوظف نقده الخاص من أجل ملئها"[40]، فالمبدع في لحظة إبداعه يترك في نصه برنامجا يسمح للقارئ الملموس أن يستخلص منه مؤلفا ضمنيا، قد يتطابق أو يتعارض مع القارئ الضمني، الذي يُعبّرُ عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ، وجمالية النص وثراءه المعرفي تَنْظُرُ للقراءة على أساس أنها إستراتيجية كامنة في النص، فهي "تشغل فراغاته وانقطاعاته، وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته"[41]، لأنَّ النصَّ بوصفه مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقّقُ معه كـ "أشكال جمالية ذات صبغة تشيدية"[42] تَهِبُ نفسها للقارئ الضمني قصد مَوضَعتِهَا في موقع للقراءة.

يرى كذلك أنّ في النص فجوات تُملأ من قبل القارئ، باعتباره "نسيج من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائض معنى يحمله القارئ للنص"[43]، باستناده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم عند القارئ لذا فـ "الفجوة لدى آيزر هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"[44].

ولملأ الثغرات والفجوات في النص من قبل القارئ، يقترح لنا آيزر عديد المفاهيم الإجرائية كالسجل / الإستراتيجية / مستويات المعنى / مواقع اللا تحديد.

وطرحه هذا في مفهوم فجوات اللا تحديد يتشابه كثيرا مع ما جاء به إنغاردن الذي صاغ بدوره مفهوم فجوات اللا تحديد ، والفرق بينهما أن إنغاردن رفض النصوص التي تتسم باللا تحديد، في حين آيزر دافع ببراعة وتأكيد عن هاته النصوص، خاصة الحديثة التي تتسم باللا تحديد، لأنها تساعد على برمجة القراءة، و"التحقق الذي تفرضه [فجوات اللا تحديد] على القارئ هو أن معانيه المتخيلة لا يمكنها أبدا أنْ تغطي بشكل تام إمكانات النص"[45]، في ارتباطه بالمعنى الذي يُعيد اكتماله في كل قراءة تأويلية تهدف إلى "ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات، وتقديم بنية تأويلية جديدة"[46]، لأن الحوارية المستمرة بين القارئ والنص تمنح هذا الأخير القدرة على الديمومة والخلود، وهذا لا يتحقق إلاّ بتكثير المعنى للوصول إلى لا نهائية المعنى، التي بحسب آيزر قد تكون "تحققات حقيقية، وتحققات زائفة للنص الأدبي"[47]، خاصة وأنّ الزعم بأن نصا ما لا نهاية له، لا يعني أن كل عملية تفسير تستطيع التوصل لنهاية سعيدة.

لذا فملء الفراغات وتوليد الدلالات، وتكملة ما يسمى بمواضع اللا تحديد، لا يتم إلاَّ عبر حصول ذلك، انطلاقا من وعي قرائي، لأنَّ المعنى عند آيزر مشروط بالنص نفسه، ولكن بشكل يتيح للقارئ الضمني نفسه أن يُظهرهُ، إذ جمالية التلقي في بحثها عن المعنى انطلقت منطلقا يرى أن الفهم كعملية يضطلع بها هذا القارئ، الذي يُعدُّ بنية من بنيات النصّ، كون "الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه"[48]، والنص يحتوي على مرجعياته الخاصة به، والقارئ هو المساهم في بناءها عبر استخلاصه للمعنى كون مهمته "إعادة خلق ذلك السياق الاجتماعي والثقافي نفسه الذي أحدث المشكلات التي عُني بها النص نفسه"[49]، والذات القارئة عند آيزر لا تُعتبر فردا محددا ومتعينا تاريخيا، بل هي مفهوم إجرائي يُنمُّ عن تحول التلقي إلى بنية نصية، نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي، التي تتجاوز التاريخ وفعالياته.

1-1-2- هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss):

كان لياوس (Jauss) فضل كبير في وضع الخطوط الموجّهة نحو جمالية للتلقي، بمحاولة إعادة النظر في التاريخ الأدبي من زاوية المتلقي المرتبط أساسا بالعمل الأدبي، الذي هو نتاج علاقة تفاعلية بين النص والقارئ العادي، بخلق حوار بين تشكُّلاتِ النصِّ الماضية، وترهينات القارئ بين ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، والمُتحقّق في إطار جدلية السؤال

والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، لأن أساس وجود الأثر الفني هو جمهور القراء، وتاريخ الأثر هو تاريخ قراءته، وبهذا السبب صَبَّ اهتمامه، وركّز على تجربة القارئ العادي.

العمل الأدبي في طرحه يتميز بقطبين: أحدهما فنّي وهو النص الذي أبدعه المؤلف، باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية، والآخر جمالي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة والمنجزة من قِبَلِ القارئ، ولكل من النص والقارئ أفق انتظار مخصوص، فـ "تجربة التلقي الجمالية تكمن في ذلك اللقاء الذي يتم بين الأفقين، وإنّ جودة العمل الفنية مشروطة بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ" [50]

لتدعيم موقفه النقدي قدَّم لنا ياوس عدة مفاهيم، أصبحت حَجَرَ أساسِ نظريةٍ جديدةٍ في فهمِ الأدبِ، التي في الأصل مُستعارة من مناهج نقدية سابقة لطرحه حيث منحها حياة متوهجة في قُدرات التلقي، لإيمانه الكبير بأنّ "كُلَّ نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاص به"[51]، فخرج بمفهوم: أفق الانتظار (Horizon d'attente) الذي يُعَدُّ مفهوما إجرائيا يُطَبَّقُ على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما، وفضاءً تتحقَّقُ من منطلقه عملية بناء المعنى الذي تتم داخله، بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند القارئ والذي هو؛ أي فعل الفهم "تضحية بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح، الذي تقوم عليه العلاقة بين الإنتاج والتلقي"[52]، وأنظمة هذا المفهوم المرجعية ثلاثة: أولها التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص وثانيها شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يُفترض معرفتها، وثالثها التعارض بين اللغة الأدبية (الشعرية)، واللغة العملية: (التعارض بين العالم التخييلي والعالم الواقعي).[53]

مفهوم أفق الانتظار يُعَدُّ استنطاقا لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير المرتبط أساسا بمنطق السؤال والجواب، لأهميةٍ تكمُنُ في تحقيق علاقة جدلية ومتجددة بين القارئ والنص، وبطرحه هذا أراد ياوس ألاَّ يبقى بناء أفق التوقع رهينا داخل الأدب، بـ "وضع التطور خارج البنية في السلسلة التأريخية للتلقي في تصور جديد لتأريخ الأدب"[54]، وهذا يوضح مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق التوقع.

وعملية بناء المعنى على هذا النحو تتم داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل التاريخ الأدبي، والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند القارئ، وبفعل وبفضل التراكمات التأويلية (أبنية المعنى) عبر

التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، لكن عند مفارقة النص لمعايير أفق التوقع أو الانتظار عند القارئ، تحصل لحظات خيبة تسمى بخيبة أفق الانتظار، مُشيّدة من قِبَلِ القارئ بقياس التغيرات والتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، كلحظة من لحظات تأسيس الأفق الجديد فـ"التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"[55] الذي سيلعب دورا مركزيا في نظرية التلقي، على اعتبار أنَّ النصَّ عند قراءته أو سماعه سيثير في القارئ أفق توقعات مرتبطة في اتصاله بنصوص سابقة، ليخضع أفق التوقع هذا مع توالي القراءات إلى التغير أو التعديل أو التصحيح أو إعادة الإنتاج، و"التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الإنتاج يُحددان حدود امتداده"[56]، وهذا ما يطلق عليه ياوس بمفهوم تغير الأفق، ليبني محله أفقا جديدا تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياحات عما يألفه القارئ، فما يطرأ من تغييرات في الفهم يصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بفعل هيمنة القارئ الجديد ودوره الفاعل ليخرج معه بمفهوم إجرائي أخر اصطلح عليه اسم المسافة الجمالية Distance Esthétique، يُقاس كمفهوم بأُفقِ انتظار القارئ والنصّ، بالعودة إلى نوعية العلاقة التي تربط بينهما كالاستجابة والتغيير والخيبة، ويَقْصِدُ به ياوس "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة"[57]، لأن الطبيعة الفنية لعمل أدبي ما تُحدَّدُ بالمسافة بين أفق التوقعات والعمل وخيبة هذا الأفق، وبين التجارب الجمالية المألوفة سابقا، لارتباط " النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه، التي تشكل الجنس الأدبي [و الـ] تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله"[58]، التي تفرضه وتقتضيه الاستجابة الجديدة للعمل الأدبي.

لنصل مع جهود قطبي مدرسة كونستانس الألمانية إلى نتيجة مفادها أنَّ "كل نص يُتلقى ليُؤولَ، وكل تلقٍ كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل"[59] والذي يتجلى كخبرة جمالية مُهمتها: إيقاظ النصوص من سباتها، قصد كشف وميض وقعها، ورؤية غناها، وهذا تُحقّقهُ القراءة كوعي، عندما تُقيمُ علاقة حوارية بين القارئ والنصّ، تسعى من خلاله كممارسة "تشخيص طرائق إنتاج القيم وبيان الآليات، والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي"[60]، لأن تشكل النصّ الاستراتيجي لا يتحقق إلاَّ من خلال التكثيف والإخفاء والكبت والنسيان والذي فرضته الحياة النصيّة ذات الطابع التخييلي، من جهة اشتمالها على ثلاثة أفعال وظيفية تهُمُّ الانتقاء، والتركيب، والكشف، فـ "الانتقاء

بناء منمذج للأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ... [الذي هو] ... تحويل للعناصر المرجعية، وتكثيف لها، وإشعال على حدودها وتقاطعاتها وتمفصلاتها، إضافة إلى جلوها قياسا إلى العناصر والعلاقات المطموسة والمسكوت عنها"[61]، التي يؤسس النص معها حدوده الخاصة داخل التجربة الجمالية، كممارسة حرة / مقيدة، تزاوج بين الإرادة / الرغبة، والقصد / الانتشار...

لهذا السبب فسحت المجال واسعا أمام الذات المستقبلة للدخول في فضاء القراءة والتحليل، بإعادة الاعتبار إلى القارئ كعنصر أساس في عملية التواصل بخروجها بمقاربة نقدية تختلف عن المقاربة البنيوية للمعنى، فالنصّ باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله، لأنَّ شكله اللساني يتضمن معناه بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، وهذا يعود إلى نظرتهم للنص، على أساس أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها؛ أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، في حين جمالية التلقي انطلقت منطلقا يرفض فكرة أنّ المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص، وتميل إلى اعتقاد مطلق يرى بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى كذات مُتجسدة كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص.

ليصبح المتلقي مكونا هاما من مكونات النصّ الروائي:

الكاتب ----- النص ----- القارئ

هذه الخطاطة تقدم لنا القارئ في صلته الوثيقة بالنص، ومن منطلقها استمدت نظرية التلقي رؤيتها النقدية الجديدة، بتقديمها بديلا منهجيا، حاول تأسيس أفق مختلف في مجال القراءة والتأويل ضمن حقل النقد.

الهوامش:

1)- حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1، ص17 .

2)- التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، التي وكرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا، يحيل على السمات النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

3)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1، ص21 .

4)- محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص107 .

5)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، الجزء الرابع، ص141 .

6)- بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص48 .

7)- Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978, Pp 113-114.

8)- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96 .

9)- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر:. خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، ط2، ص692 .

10)- فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79 .

11)- عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1، ص67 .

12)- صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص75 .

13)- ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1، ص ص 197 – 198 .

14)- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 61.

15)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1، ص 314 .

16)- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص 10 .

17)- المرجع نفسه، ص 05 .

18)- المرجع نفسه، ص 05 .

19)- المرجع نفسه، ص 05 .

20)- أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص12 .

21)- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص44 .

22)- المرجع نفسه، ص 12 .

23)- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص89 .

24)- المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 18 .

* صيرورة (الكتابة / القراءة) هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

25)- رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994، ص472 .

26)- نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7، ص21 .

27)- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص05 .

28)- المرجع نفسه، ص06 .

29)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص19 .

30)- محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، ص89 .

31)- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1، ص221 .

32)- المرجع نفسه، ص222 .

33)- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993، ص 48 .

34)- سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 12 .

35)- المرجع نفسه، ص 13 .

36)-فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987، ص .31

37)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص .315

38)- المرجع نفسه، ص.315

39)- أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص .80

40)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص .39

41)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص .17

42)- طائع الحداوي: في معنى القراءة: قراءات في تلقي النصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص.07

43)- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص.59

44)- نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ص .46

45)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص.40

46)- آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، ص .51

47)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص.40

48)- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 43.

49)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص41 .

50)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 314 .

51)- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص25 .

52)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 153 .

53)- ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 46 .

54)- المرجع نفسه، ص 45 .

55)- المرجع نفسه، ص 47 .

56)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص .150

57)- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، ص .30

58)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص .150

59)- سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص.197

60)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص 18 .

61)- المرجع نفسه، ص ص 26-27 .

مصادر ومراجع المحاضرة:

1. حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1 .
2. سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1 .
3. محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007.
4. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، الجزء الرابع.
5. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.
6. Hans Robert Jauss. Pour une Esthétique de la Réception. Traduction Claude Maillard. Ed Gallimard. Paris. 1978.
7. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
8. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر:. خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، ط2.
9. فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
10. عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1.
11. صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1.
12. ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1.
13. موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
14. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس ، 2010، ط1.
15. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998، ط1.

16.أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

17.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1.

18.فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

19.المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

20.رشيد بنحدو: (العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر)، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994.

21.نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7.

22.محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

23.أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

24.روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1.

25.أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993.

26.سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

27.آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987.

28.أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

29.طائع الحداوي: في معنى القراءة: قراءات في تلقي النصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.

30.نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد.

31.بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1.

32.عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.

33.محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

34. سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1.

الدراسة التطبيقية:

قراءة الشعر وانفتاح أفق الدلالة: قصيدة لعنة بُرومثيوس* لجَبرا إبراهيم جَبرا* *أنموذجا

يوجد في القراءة النقدية تعامل حميم نحو وضع النص سواء كان شعرا أو نثرا في مهب الجماليات البالغة التنوع لدى القارئ النموذجي المفترض بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، وعندما لا يتوقف هذا الأخير عند حدود التفسير المتوقع للنص فإنما هو يرشح نفسه لاكتشافه من شرفة تجربته الخاصة، ويكون مستعداً لأن يتحرر من التقليد النقدي[1]، واهبا نفسه إلى حريات التأويل وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع، ولأن التأويل هو ما يمنح النص طبيعته المنطوية على لا نهائيات المعنى التي تتجاوز الحدود، والمعنى ليس سوى التفسير المباشر للنص، لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدم إسقاطه ألا وهو الذات المبدعة، كون "الإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة"[2]، وهذا الفعل مرتبط بالقصدية L'intentionnalité التي تعد من أبرز مقوّمات النص الحاملة لـ "قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود""[3] لماذا؟ لأن كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها، وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاَّ إذا كان لكلامه قصد"[4]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة والتي تشكل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي الشعري لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[5]؛ وهذا معناه أخذ النية التي أملت على الشاعر الملتزم بقضايا أمته القيام بكتابة ما يكتبه بعين الاعتبار، لأنه تحقَّق وتجسد بتظافر عاملين اثنين هما: "النية (العزم) وتنفيذ هذه النية"[6] متوجها بها إلى الآخر (الواقع)، وبعودته إلى الذات المبدعة التي لبى رغبتها بجعل إبداعها قصدا واعيا ومُدْرَكًا يتمثل فيه كذات مشاركة ومحاورة تراعي حاجة المجتمع والواقع.

ليكون الإشكال المطروح كالآتي: هل صحيح أنَّ عملية قراءة الشعر تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللامتناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة في مستويات الصورة الشعرية في القصيدة؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في دراستنا النظرية التطبيقية المتكاملة في آن واحد، كون الموضوع تبادر إلى ذهني منذ الوهلة الأولى عند قراءتي إحدى أجمل وأروع القصائد الحداثية المعاصرة والتي تدخل ضمن خانة الأدب الملتزم، ألا وهي قصيدة **لعنة بروميثيوس**[7] –التي كتبها الشاعر الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا** والمأخوذة من ديوانه **المدار المغلق** الذي نشر سنة **1964** ثم جمع فيما بعد مع باقي دواوينه الثلاثة والمعنونة بالترتيب كالآتي **(تموز في المدينة 1959، لوعة الشمس 1979، سبع قصائد 1989)** في كتاب واحد سمي **الأعمال الشعرية الكاملة سنة 1990**– إذ وبعد مقاربة شكل بنيتها، وشكل خطابها المغرق في الإيحاء والرمز والغموض والعنف والتيه، تأكدت جليا من أنه نص يتشابه بل ويتشابك مع باقي نصوصه الشعرية في بلاغة رؤيته الملتزمة لدرجة التكامل الكلي، بحيث تتحاور وتتعدّد فيها الأصوات الأخرى المضمنة فيها والمختزلة لدى الشاعر في صوته وفي كلماته وإيحاءاته منصهرة صوتاً واحداً يتوزّع بهمسه وبجهره على معاني الإبداع النصّي خاصة في هذه القصيدة الموجعة ذات التعبير الجلي عن طبيعة التجربة الشعرية المعروف بها شعراء هذه الفترة بالذات والتي من خصائصها تلك النبرة الجارحة والمعقودة عبر الحوارات مع الأشياء والموجودات، ولما تقتضيه من توظيف للعلاقات بين الكلمات المنتقاة بدقة وقصد، لتفاعلها تفاعلا ناميا يتجاوز آفاق المعاني الكلية إلى الصور الحسية، بالاعتماد على رمزية غنية بالدلالات البعيدة والقريبة ليكون اختيارنا لها بالقراءة والدراسة مفروضا وبطريقة ذكية من قبل مبدعها الذي أجاد فيها بمجَازاته الحالمة عن كآبته، والتي هي كآبة الفئة التي يعبّر باسمها ويكتب نيابة عنها[8]، ليُكوّن بمفارقات الحالات والتجارب والمعاناة وإيحاءات **المتخيل الرمز** في اللغة الشعرية التي تتدفق بصورها على قسمات المكان والزمن، والانغلاق والانفتاح في صيرورة الكتابة الشذرية[9] معطية لمعنى التشتت فيها متعة الوجود، لأنه بهذه الكتابة الشعرية حقق جبرا إبراهيم جبرا انزياحاته بالابتعاد عن المعنى العادي الملقى على قارعة الطريق بتوظيفه للغة رمزية غامضة وموحية تنم عن رؤية انكسارية للذات المتأزمة في العالم الحقيقي، لتختفي قصيدته بدراميتها وراء بلاغة الصور الشعرية غير الخاضعة لقواعد الإيقاع ذي الصوت الواحد، وشعره يتدفق بكثافة الصور والمعاني التي يقولها الإيقاع الداخلي في همس الكلمات

الشاعرة بوصفها قصيدة ضمير إنساني جسدت مأساة الحرب والموت والانكسارات الخاصة والعامّة، إذ مع تصاعد صوت الرصاص في جلّ الأوطان العربية المحتلة أصبح للشعر مهمته المحدّدة في تحفيز الهمم المشتاقة للحرية وتصوير نضالاته وبطولاته وكشف زيف ومعانات المحتل، ولتكون هذه القصيدة بمثابة استشراف لصورة وطن بدأت بوادر الانفراج فيه تلوح في الأفق.

ونحن نورد هذا لنقول: إنَّ هذا النصَّ الشعري مُحكم بمقتضى المعاني المُحكمة؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه، لأن طرق استنطاقه أثناء القراءة والتحليل قد "تُنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابل ما هو حقيقي"[10]، وهذا ما يفاجئنا كونه يحيل على أبعد من ظاهر العلامة، والعلاقات بين العلامات التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقات لا تُنتج ظاهر المعنى فقط، بل تُخرج المكنون كذلك من أصدافه إلى ذهن المتلقّي الذي يرتبط بـ "الفضاء التفاضلي الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[11]، لينفلت النظام المألوف من عقاله ونَكُونُ حقاً عند خالص غاية الشعر.

وفي ضوء الأفكار السالفة الذكر نستطيع وضع هذه القصيدة في موقعها المناسب من الفهم الأدبي، فكلماتها "توحي بأنها تعني شيئا أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة"[12]، ولتتبع خطوطها العامة عبر مقاطعها الخمسة، ولأجل الوصول إلى جمالية المعنى في السياق ينبغي دراسة حركة المقاطع كلها ومعرفة علاقاتها المحورية ضمن محورها العام الذي يتحدّث عن المحنة الجزائرية من منظور أحادي هو: منظور الطرف المُعتدي، والممثل هنا في الدولة الفرنسية المستعمرة (سلطة وجيشا وشعبا)، وفي فترة زمنية محددة بدقة مقصودة، كقول الشاعر في مطلعها "**ستُّ سنين قد شيبتني أم أنها اللعنة التي رددها الجبل؟**"[13]، وكما أشرنا سابقا فهذه القصيدة كتبت سنة 1960؛ أي بعد مرور ست سنوات عن اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية سنة 1954، واستخدم فيها الشاعر لغة تكثيفية رمزية غامضة استشرفت صورتين: الأولى مظلمة مرتبطة بعدو عانى ولا يزال يعاني، والثانية مشرقة ارتبطت بوطن مسلوب ناضل أهله من أجله بأرواحهم ودمائهم حتى النصر، لتترسخ كملحمة خالدة في سجل الحريات.

في مطلع القصيدة لا يجد الشاعر من إمكانية لرسم صور الانكسار سوى الجمل الفعلية التي فرضت نفسها بقوة في هذه القصيدة على حساب الجمل الاسمية كصور مشتتة في الذاكرة نافية بعضها لتثبت بعضها الآخر، كقوله: **ما عُدْتُ / رفرفَ / جئتَ تُنبئني / عُد / رأيتُ / سننسفُ...** ولا ينقذ هذه الصور من تبعثرها في الذاكرة سوى نفي بعضها لإثبات وجود بعضها الآخر في جملها الإخبارية، أثناء رصّ كلام الصور، لترتبط بـ "كثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص"[14]، ولتصير أنفاس الكلمات فعلاً إبداعياً يتابع بحواس الشاعر الاندثار المبكر للذات مع سقوطها وقربها من العدم الخالص والفتنة الكبرى في الانكسار مع الإصرار لأن الحكي عن العنف قبل الانكسار وبعده، وتصوير القسوة كرديف للأنين الواهن للمتكلم اليائس، يجعل خطاب هذا الحكي يروي لنا كيف تعيش الذات المتأزمة كسر المعادلات وعلى لسان أحد أتباعها، يقول الشاعر في مفتتح القصيدة:

"**ما عُدتُ أقوى يا سيدي / على التمزيق من هذه الكبد / ستُّ سنين قد شيبتني / أم أنها اللعنة التي ردَّدَها الجبل**"[15].

ليَسمع الصقر في هذا المقطع إلى الصوت الواحد / المتعدد في الانكسار، ولُيواجه ردَّة الفعل التي يسودها الهدوء المريض من آمره الجنرال زفس (زيوس)، لتنقلب رهانات العلاقات بينهما في رهان الزمن الغائر بإكراهاته في حيرة اللحظات التي لا تولّد إلا حديث الموت الفردي بصيغة الحديث عن الموت الجماعي، فيقول الشاعر معقبا على لسان الجنرال زفس الآمر:

"**وصاح الجنرال زفس: كم مرة جئت تنبئني بالهزيمة / وأنت السيد في الذُرى / عُد وكُل من الكبد المتمردة / ولا تأتني إلاَّ مُبشرا / بمجدنا**" [16].

هذا الانكسار لم يعد يحيا في ذاكرة الجنرال زفس سوى كجمالية راكمت جماليتها في صور التخريب، والتسلط، والقتل، والتأكيد على أنه لم ييأس أو يمل هذه الملفوظات الموزعة كسمفونية قمع في جُلّ مقاطع القصيدة كالآتي: **(أمطروا السفوح موتا / المدافع تتضاغى بصداها في الكهوف / سننسف البيوت / نصدَعُ الصخور / نَخرُمُها حتى الحشا / خَرَّمت العيونَ والقلوب /نهشت الأرض في الجنوب وفي الشمال / أتنهش السهل والرُّبى / أتنهش الزرع والضرع / أتنهش رؤوس الفتية والفتيات في الشوارع والأزقة...)**[17]، والملاحظ أنَّ هذه المجموعة من الملفوظات قد تمثلت في وعي الشاعر الكامن كذخيرة من الخبرة التاريخية، و"أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[18] خاصة بعد

دمجه الرمز الأسطوري بالحدث الواقعي، وبطريقة ذكية وفي إطار تعبيري يأخذ شكل تموجات خلقت حوارات جدلية بين طرفين هما: الصقر كرمز والجنرال زفس كرمز أيضا وإذا ما أخذنا اسم الجنرال والصقر وبرومثيوس وقلبناه إلى معنى محدد ذا مدلول، سيمكننا ذلك من أن نطابق بين معانيها المتعددة وفق علاقة السيد بالمسود.

وعلى هذا النحو يتبدى الملفوظ المرتبط بالجنرال زفس الذي لا يضنيه الانتظار، وعند هذا المنحى من التعبير تظهر الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة التي تتجاوز رمز الذات الآمرة والمنفذة إلى رمز المدينة، ليتطابق الخاص مع العام، ولينتقل الشاعر بداية بالمقطع الأول ومرورا بباقي المقاطع إلى التعامل مع الكلمات تعاملا حواريا ووصفيا، خالقا مزيدا من الإنماء الدلالي وفق حالات الإحباط والتوتر، لينطلق محور المكان الرمزي باتجاه المزيد من التوضيح، وليصبح الكلام عن برومثيوس وكبده هو كلام عن الأرض والوطن المسلوب، الذي هو الجزائر.

وتوحّد الأحداث هنا مرتبط بطبيعة الكلمات التي تدور في فلك واحد من التمثلات الرمزية لأن برومثيوس هنا هو الجزائر المسلوبة وكبده تحيل على شعبه المضطهد وخيراته المسلوبة والصقر هو جيوش فرنسا الجرارة، والجنرال زفس هو فرنسا سلطة وشعبا، ليتم تشكيل هذه اللغة ضمن أسلوب رؤيوي تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف الملفوظات، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة يمكن "تركيبها في نسق منتظم [قد] ينتج دلالة ما"[(19)] تؤدي إلى الوصول إلى درجة قصوى من التوتر في آخر النص، وهذا تجاوب تفرضه اللحظة والتجربة الشعرية، لأن إحاطة برومثيوس وكبده كـ: «مدينة مسلوبة» / «الجزائر» بكلمات دالة على القتل والعادات تقوم بمثابة دليل مهم على العلاقة السلبية التي تربط الطرفين، لتكون بداية قراءة الحالة بهذا السقوط في غوايات الرغبة / الرغبة المعلنة عن بداية جديدة للأحلام في متخيّل هذا النص، على الشكل الآتي:

أولا: قول الصقر مخاطبا جنرالـه: "**تنهش الزرع والضرع / أتنهش رؤوس الفتية والفتيات / في الشوارع والأزقة / والقلب دوما يُدوّي / بالحديد وبالرصاص، لمجدنا؟ / وبرومثيوس، مئةً وثلاثين عاما / بين أسنان الشوك والحجر / واقفٌ تحت تحويم الصقور**"[(20)].

ثانيا: رد الجنرال زفس القاسي على صقره: "**فانتصب الجنرال، وصاح: عُد، عُد إليه وكُل / من كبده، أكباد رجاله ونسائه / لقد سمعت اللعنة نفسها، ورأيت الذُرى / تَضُجُّ بها براكينها / من أوراسَ إلى وهران / حتى الصحراءُ نفثت لعنتها: عد إلى ذراك وكُل /من الكبد العاصية**"[(21)].

الملاحظ على هذا الخطاب الحواري المتشنج أنه جعل خطاب النص مشحونا بالعنف وبالشعور بالوحدة، والندم وممتلئاً بالإحساس بالزمن السديمي، مؤثّثاً بصور خراب كبد برومثيوس (الجزائر)، وممتلئاً بمعاناة الضمائر المعذبة، وبأهوال الحرب، وبمرارة وأعطاب الحروب وبسؤال الوجود والعدم حول الموت والحياة، وحول نزف الرغبة النافرة من روتينية الأشياء والعالم، يقول الصقر مُعقبا ونبرة الاستسلام واضحة: "**لمجدنا، يا سيدي، ألف صقر مات / وفي منقاره كبد برومثيوس / كالحجر / وبرومثيوس لا يموت**"[22].

وبتغير وظائف هذه الصور تبدّلت التيمات والحالات، ليتبدّل معه مجرى الحدث في عمر هذا المتخيّل، ولتنتقل التجارب الخاصة التي خاضها الصقر المنهك تحت إمرة الجنرال زفس في نهشه للكبد المتمردة من التوقع إلى الوقوع، ولتكون النهاية الحتمية لجبروته وطغيانه مجسدة بوضوح في المقطع الأخير، حيث يقول فيه الشاعر: "**وعاد الصقر لاهثا وقد رأى / صُفرة العقم في عيني جنراله / حوَّم فوق المدافع والبنادق / فوق وديان الموت / عبر الصحاري، علا / إلى الشواهق، إلى الذرى / وعلاها إلى السحاب، إلى الشمس... صاح ببرومثيوس، ثم هوى / كنيزك من السماء هوى / مُهشَّم المنقار والمخلب هوى / منشور الجناحين على / قدمي برومثيوس / ميتا، قطعةً أخرى من حجر**"[23].

فعبر هذه الملفوظات لا يمكن فصل «التحدي / الصمود / القتال» عن إطاره «المكاني» أو بعده الاجتماعي، فهو موجود بوجودهما، ويتميز بخصائص وأصول وأدوات تتصل اتصالاً وثيقاً بـ«المكان الجغرافي الكلي / الجزائر»، وبنيته الاجتماعية المتمثلة في «لُحمة شعبه وتمسكه بحقه»، ولعلّ أبلغ ما يدلّ على هذا «القتال» الملفوظات الآتية: "**المدافع / البنادق / وديان الموت ...**" الذي تحلم به فرنسا الاستعمارية تحت ذريعة تحقيق المجد المزعوم، لذلك نجد مصطلح "**لمجدنا**" يتكرر كثيرا على لسان الجنرال وصقره في كامل مقاطع القصيدة، ليصبح كلمة مفتاحية وسببا يفسر منطق السلب والقتل؛ إذن فهو كمصطلح يُعبّر عن طبيعة «القتال» المباحة عندهم تحت غاية تحقيق المجد ولو على حساب الآخرين. فعبارة "**صاح ببرومثيوس**" تعني الهجوم الأخير / الرمق الأخير، والملفوظ الذي يليها يبين ذلك، حين يقول الشاعر في آخر المقطع / نهاية التراجيديا: "**ثم هوى / مهشَّم المنقار والمخلب هوى / منشور الجناحين على / قدمي برومثيوس / ميتا قطعة أخرى من حجر**"، حيث يشير هذا الاستعمال إلى دلالة تقنية لها القدرة الكاملة على الترميز

والإيحاء، لأن "الشيء الذي يقوم مقام شيء آخر [قد يكون] قابلا للتأويل"[24]، فنجد مصطلح هوى على سبيل المثال والمرتبط بـ«الهاوية» يتكرر كثيرا في جل المقاطع التي تتخبّط فيه دورات الدم المسفوكة من كبد بورمثيوس المنهوشة على كرّ وفرّ الصقر الكسير المهزوم المستسلم.

خلاصة القراءة:

على هذا النحو من التحليل المقتضب تظهر لنا الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة لتتجاوز رمز بورمثيوس الجسد إلى رمز البلد / الجزائر، وليتطابق الخاص فيها مع العام محولا معه الموقف من: موقف ذاتي إلى موقف إنساني، ولينكشف في آخر المطاف القناع الذي كان يغشى القصيدة في بدايتها، ولا ننسى هنا ذكر عشق الشاعر المتوحد مع البلد الجرح / الجزائر كون هذه القصيدة رثاء حزين لها، وبخاصة عند دمجه لتيمتَي الوجود والعدم، والحياة والموت والاستعباد والحرية، مكوّنة مع المقاطع الخمسة تناثرا تيماتيكيا في ثنايا الكتابة النصّية التي جاء حضورها نثراً ينثر أقواله في الشعر.

ولتكون كلماته شعراً يوظّف إيحاءاته في الرمز، وصوراً تعطي لهذه الحياة معناها في إنشائية النصوص التي أراد لها جبرا إبراهيم جبرا أن تتبني في رمزية المسافات بين العدم ووجوده، وأن تبدأ من أزمنة القهر والعذابات، لتكون شعرية الشعر هنا مربوطة أولا بقصيدة لا تُبعد رموزها إلى درجة الانغلاق، بل إلى الانفتاح لاشتمالها على أطياف من لوعة فاجعة ارتبطت بشاعر كتب في زمن الخلاص وفق رؤية سوريالية أبان عنها ووضع رهاناتها في أزمنة الماضي، لتنتقل بعدها إلى زمن الإبداع بوعي أو لا وعي الكاتب في الحاضر.

هوامش الدراسة:

* بروميثيوس **Prometheus** معبود يوناني (آلهة)، والأسطورة تَنسبُ إليه خلق الإنسان من تراب كما عهدت إليه الآلهة بتجهيز المخلوقات بما يلزمها لمواجهة الطبيعة ومشتقات الحياة على الأرض، قام بسرقة النار الإلهية وأعطاها للإنسان بعدما جاء بها من السماء وأفشى سرها لبني البشر بتبيينه كيفية إشعالها واستخدامها، فنال من جراء ذلك غضب الآلهة وخاصة كبيرهم زيوس الذي سلط عليه عذابا أبديا كصورة من صور الانتقام منه، فكبله إلى صخرة في قمة جبل وجعل نسرا يأكل من كبده بصفة مستمرة لينقذه في الأخير هرقل، ويعتبر بروميثيوس واهب الفكر والحكمة عند اليونان قديما.

** شاعر وروائي وناقد ومترجم أكاديمي فلسطيني ولد سنة 1920 في بيت لحم، درس في القدس وانجلترا وأمريكا ثم انتقل للعمل في جامعات العراق كمدرس للأدب الانجليزي، وهناك حيث تعرف عن قرب على النخبة المثقفة وعقد علاقات متينة مع أهم الوجوه الأدبية مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... ويعتبر من أكثر الأدباء العرب إنتاجا وتنوعا إذ عالج الرواية والشعر والنقد وخاصة الترجمة كما خدم الأدب كإداري في مؤسسات النشر، كما عُرف في بعض الأوساط الفلسطينية بكنية "أبي سدير" التي استغلها في الكثير من مقالاته سواء بالانجليزية أو بالعربية، توفي سنة 1994 ودفن في بغداد.

(1)– التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، والتي وكرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا يحيل على السمات النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

(2)– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الرابع: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص141.

(3)–بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص48.

(4)– محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96.

(5)– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص692.

(6)– محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه ، مرجع سبق ذكره، ص97.

(7)–جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990، ص152.

[8]–هذه القصيدة بالذات كتبت سنة 1960، خصيصا عن الشعب الجزائري ومعاناته، وعن الثورة الجزائرية نصرة وافتخارا وتفاؤلا بقرب تحقيق الهدف النهائي ألا وهو النصر وهزيمة المحتل الفرنسي؛ أي بعد مرور ست سنوات على اندلاعها ومطلعها يؤكد ذلك.

[9]–صيرورة الكتابة هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

[10]–فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79.

[11]–عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص67.

[12]–أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص21.

[13]–الديوان: ص 152.

[14]–رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009، ص13.

[15]–الديوان: ص 152.

[16]–الديوان: ص ص 152، 153.

[17]–يرجى العودة إلى الديوان، الصفحات: 153 / 154 / 155.

[18]–محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص123.

[19]–صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص06.

[20]–الديوان: ص 155.

[21]–الديوان: ص ص 155، 156.

[22]–الديوان: ص154.

[23]–الديوان: ص156.

[24]–أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص119.

مصادر ومراجع المحاضرة:

1. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الرابع: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
2. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
3. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
4. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001.
5. جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990.
6. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
7. عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
8. أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
9. رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009.
10. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
11. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
12. أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

المحاضرة (08)

التنـــاص

1- ماهية التناص:

ظهر التناص " Intertextuality" كمنهج في ميدان النقد الأدبي، وكمصطلح للمرة الأولى على يد "جوليا كريستيفا" في أبحاث عديدة لها ظهرت بين عامي 1966 و1967 في مجلتي "Tel-quel" و"Critique"، رغم أن ملامحه كآلية إجرائية ظهرت في إرهاصات سابقة في مجال الدراسات النقدية، ويتداخل مفهومه مع مجالات عديدة مثل مجال الأدب المقارن، ومجال دراسة المصادر، والسرقات الأدبية.

وهو كمفهوم جديد سيتصل بالنصوص الإبداعية، لذا لابد من الوقوف عنده والاعتناء بأبعاده وأصوله، والاهتمام بالتحولات التي قد تتم من خلاله في ميدان النقد الأدبي، وعلة هذا كله أنه مفهوم جديد تماما، (يعتبره البعض بمثابة نظرية جديدة) سواء بالفلسفة التي يستند إليها في رؤية النص وكيفية تشكله، أو بأبعاده الأدبية والنقدية والفكرية، أو باستخدامه أداة تأويلية نقدية (مع أنه يقر بأن من مقومات وجود النص قبوله لتأويلات متناقضة كما سنرى) قد تتحول إلى أكثر من كونها أداة، فيما لو أتيح لهذا المفهوم أن يستمر وينمى ويغذى بتطبيقات، يغلب عليها طابع الإبداع النقدي الحقيقي أكثر من الطابع النقدي التقني[1].

فالدارس المتمكن في هذا المجال ينبغي أن يتتبع مفهوم هذا المنهج وتطوره ومجالاته بدقة وينبغي الابتعاد عن الإطناب، لأن ذلك يؤدي إلى الخلط في المفاهيم، والوقوع في الاضطراب الذي يُفقد "مصطلح التناص" الخصائص الأساسية والمفاهيم الحقيقية له.

لذا ينبغي أن نتطرق إلى مفهومه اللغوي للوقوف على أصل الكلمة وتطور دلالتها، وتحديد صورتها وأصلها لغويا، لتبسيط طرق فهمها.

2- مفهومه:

2-1- لغة:

من "نص، نصا على الشيء: رفعه وأظهره، وفلان نص: أي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده، والنص: مصدره وأصله أقصى الشيء الدال على غايته، أي الرفع والظهور والتناص ازدحام القوم.[2]

و"ناصَّ غريمه: استقصى عليه وناقشه، وهي مأخوذة من المادة "نصص" ونص المتاع: نصه وغريمه ناصه: استقصى عليه، انتص الشيء ارتفع واستوى واستقام، وتناص القوم: ازدحموا"[3].

لنصل إلى مفهوم لغوي عام، يرى أن التناص هو الرفع والإظهار والاستقصاء، والمعاني الواضحة والمناقشة في الشيء، وهو أيضا الاستواء والاستقامة، وأخيرا هو الازدحام والتجمع.

2-2- اصطلاحا:

يحمل مصطلح التناص بعض معاني المفهوم اللغوي، فقد ظهر في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة على أنه امتزاج النصوص وتراكمها، لتظهر في نص ما، يعبر عن دخولها في علاقات بينها "لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، لتشكل مجريات التناص "من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية"[4]، بالإمكان إعادة بناءها وتجديد تشكيلها، لتكون تلك الصورة الكلية المفككة.

ومنه فالتناص إذن عبارة عن امتصاص نص لنصوص أخرى مع الزيادة، أو النقصان أو التغيير، أو التحويل، مما يجعل النص الواحد ملتقى لنصوص لا حصر لها.

3- <u>التناص عند الغرب:</u>

ترى "كريستيفا" أن:

«الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما... إنها تقوم بزحزحة ذات خطات عن مركزها لتتبني هي»[5].

«قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن يمكنأن تتطابق مع النص الأدبي المتعين لأن الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع في عدة شفرات وكل منها يبني الأخرى»[6].

ورغم أن مصطلح التناص في النقد الغربي ظهر كمصطلح لأول مرة على يد الباحثة "جوليا كريستيفا"، إلاّ أنّ محاولات تطويره لم تتوقف حتى جاء "مارك انجينيو" في عام 1983 الذي «أحصى أكثر من أربعة عشر مفهوما راسخا للتناص وهذا يعني أن التناص رواق يلجه الناقد ليمر عبره إلى القضايا النقدية الجديدة التي يريد طرحها وإثارتها بحسب الجوانب الأيديولوجية أو الجمالية، وحسب أفقه المنهجي الذي ينظر منه إلى النص الأدبي»[7].

وهناك من يرى أن كريستيفا لم تأت بجديد، وما قامت به مجرد استبدال لمصطلح الحوارية بمصطلح التناص، مستندة في ذلك على أفكار "باختين" ، ومن جهة أخرى فإن مصطلح التناص يبدو واضحا لما راح النقاد يدرسون علاقات التأثير والتأثر بين الآداب العالمية ويقارنون بينها.

لتمضي الناقدة "جوليا كريستيفا" قدما في دراستها النقدية وخاصة في كتابها "علم النص" حيث أطلقت على الحوار مصطلح الحوارية وعرفتها بأنها «العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم باسم عبر النصوص Transtextualité ثم التصحيفية Paragyrammatisme ثم ظهر عندها مفهوم الامتصاص Absorption وذلك في قولها: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص»[8]

لشتهر كثيرا مصطلح التناص في الدراسات الغربية ، كالذي نجده عند "جيرار جنيت" حيث بذل مجهودات جبارة لتطوير عديد المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية، فخرج لنا بما يسمى "المتعاليات النصية transtextualité"، فاستعمل هذا المصطلح ليحل محل "التناص" في عام 1982 ويقصد بها «تعالق النصوص بعضها ببعض بطريقة ظاهرية أو خفية»[9].

وهكذا يتجاوز التعالي النصي "المعمارية النصية L'architextualité "، حيث حدد خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي: « التناص intertexte، المناص paratexte، الميتانص metatexte، النص اللاحق hypertexte، النص السابق hypotexte»[10]، ويقول " جيرارجنيت"

في جامع النص « يهمني النص حاليا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[11].

ومنه نستخلص وجود تعاريف متعددة للتناص، تجمع على أن النص:« ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل أثار "traces" نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا»[12]، **وهذا معناه أن النص** محصلة ثقافية وحضارية لأديب ما عبر إبداعاته بل عبر حياته كلها ويقول "جيرار جنيت" أن التناص هو: «تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة، كما هو الشأن لدى كريستيفا وباختين».[13]

4- التناص في النقد العربي المعاصر:

بدأ هذا المصطلح كمبحث نقدي وآلية إجرائية ينتشر- رغم حداثته- لدى العديد من النقاد الأوروبيين والأمريكيين والعرب أيضا، بل إن نقادنا توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء منهج نقدي جديد، وهو ما استندت اليه ثلاث دراسات هامة، الأولى بعنوان "تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص" للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي، وقد صدرت عام 1975 والثانية بعنوان "الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر" للدكتور عبد الله محمد الغذامي من السعودية، وقد صدرت عام 1975 أيضا، أما عنوان الثالثة فهو "في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح"، وهذه الدراسة تحمل عنوانا فرعيا آخر هو " مع فصل تمهيدي، نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي" وهي للدكتور "سيد البحراوي" من مصر وقد صدرت عام 1988.

ومهما يكن نصيب هذه التحارب النقدية الهامة من النجاح فإن ذكرها هنا يأتي لتأكيد ما لهذا المفهوم من انتشار وإغراء، ولا شك أن القارئ المنصف لهذه التجارب النقدية سيحكم عليها بالجدية والذكاء، غير أن هذا يجب ألا يمنعه من تأكيد التباين الكبير فيما بينها في استخدام مفهوم التناص، وأحسب أن التناص في التطبيق يعود إلى تمايز المنهجية في كل تجربة، فمفتاح ينهل من اللسانيات والسيميائيات، والغذامي من البنيوية والتفكيكية أما البحراوي فيحاول تطويع المفهوم ليصبح أداة محورية في منهجه الاجتماعي[14].

وكل هذا يؤكد بأن مفهوم التناص يتضمن معاني متعددة كما قد يوحي بغموضه وتعقيده وشموليته أيضا.

لتتعدد دلالات ومفاهيم هذا المصطلح في البحوث النقدية العربية المعاصرة، فأخذ عدة مصطلحات من خلال الترجمات المختلفة لأصل الكلمة الفرنسية "Intertextualité" ومنها التناص، التناصية، النصوصة، التداخل النصي، النص الغائب الإحلال والإزاحة، التطريس ولهذا كله وجدنا عددا من المصطلحات في النقد العربي كالنص السابق واللاحق، والمفقود والموجود الظل والمتخيل والغائب والمقترح والنص المعتاد والنص الظل والمزاح[15].

ويرى "محمد بنيس" أنه أول من استخدم هذا المصطلح النقدي العربي، ويفضل تسميته «التداخل النصي»[16]، الذي يحدث تسمية تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص الحاضرة كتابته وقراءته.

وفي كتابه "حداثة السؤال" وظف مصطلحا آخر هو " هجرة النص" والذي شطره إلى شطرين النص المهاجر، والنص المهاجر إليه، وهما يوازيان على التوالي النص الحاضر، والنص الغائب، واعتبر هجرة النص شرطا رئيسا لإعادة إنتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر معتمدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتسم له الفعالية وتتوهج من خلال القراءة للنص الذي يفقد قارئه ويتعرض للألفاظ[17].

أما "سعيد يقطين" فيستعمل مصطلح "التفاعل النصي" مرادفا لمصطلح "التناص" فيرى «أن عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه ونوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص»[18] ، ويفرق بين مصطلحين.

1- التفاعل النصي الخاص: ويبدو حين يقيم علاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد والقصيدة برمتها.

2- التفاعل النصي العام: ويبدو حين يحاور النص نصوصا أخرى عدة ومختلفة، على صعيد الجنس والنوع والنمط، ومن ثم جاءت تسميته بالعام، لأننا ننظر في تحديد من جهات عدة ومستويات متعددة وآثار نصوص عديدة وغير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا[19].

ونلاحظ أن "محمد بنيس"، و"سعيد يقطين" في شرحهما للمصطلح ووضع تقنيات محددة له قد تأثرا بالناقد الفرنسي "جيرارجنيت" الذي وضع تصنيفات محددة تبدأ "بالتعالي النصي، الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر، وانتهاء بالميتا نص الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية النقدية التي يرصفها المبدع في خطابه الأدبي.

5- التناص في التراث النقدي العربي القديم:

التناص قديما كان يعد شكلا من أشكال السرقة بمفهومها السلبي، فهو يسلب النص الأدبي كونه مجرد تكرار لا طائل منه، واستعمل القدماء مفهومه كمعيار أخلاقي، وليس كمعيار نقدي صرف في التعامل مع النصوص، فالنص الأدبي يخضع لمجموعة من القواعد من خرقها استحق الذم و الاستهجان.

وإذا قرأنا تراثنا العربي النقدي القديم، لاحظنا مصطلحات عديدة تتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها، وتتحاشى مفهوم السرقة الشعرية ومنها: توارد الخواطر: فحين سئل أبو عمر وبن العلاء عن شاعرين يتفقان على لفظ واحد أو معنى واحد[20]، قال «تلك عقول رجال توافت على ألسنتها»[21] وقيل لأبي الطيب المتنبي (ت 354هـ) معنى بيتك هذا أخذ من قول الطائي! فأجاب: « الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر»[22]، وبذلك فإن توارد الخواطر يعتمد على احتمال وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ.

ونحن إذن لا نعدم وجود أصول وإرهاصات سابقة لنظرية التناص في التراث العربي النقدي عند العرب، منذ العصر الجاهلي ومن هنا نفهم تذمر عنترة في مطلع معلقته كثرة النصوص السابقة له فلم يترك أصحابها له ما يقوله، وقد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئا على حد قول "ابن رشيق" في كتابه العمدة في محاسن الشعر ونقده .

كقول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

وهناك معاناة شديدة للشاعر وهو يحاول أن يجد نصا متخيلا في ذهنه من نصوص كثيرة له ولغيره، فهو الذي تنخل من قصائد الشعراء القدامى صوره وكون نصا جديدا له، أم ذلك الذي تنخل من شعراء عصره.

6- مستويات التناص:

عند كل من محمد بنيس وجوليا كريستيفا:

أ- **المستوى الاجتراري:** وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل جامد لا حياة فيه، لأنه لا يحدث فيه أي تغيير، وعرف عند القدماء "بالاستنساخ" وقد ساد هذا النوع من التناص في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء في ذلك العصر مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع[23] .

وقد يؤدي هذا النوع من التناص إلى الجمود وقلة الحيوية لأن الشاعر يشحن نصوصه بنصوص أخرى مع تغيير طفيف جدا يحذف حرفا أو يثبته بعد نفي أو العكس.

وسمت "جوليا كريستيفا" هذا التناص "بالنفي الجزئي": فتقول: «حيث يكون جزء واحد فقط النص المرجعي منفيا»[24] .

ومعنى هذا أن المبدع يقتبس جزءا من النص الأصلي، ثم يوظفه منفيا في بنيته النصية الجديدة.

ب- **المستوى الامتصاصي:** يعتبر هذا المستوى أعلى درجة من المستوى السابق، لأن المبدع يعيد كتابة النص الأصلي، ويوظفه في بنية تناصية جديدة، وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني، بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا[25] .

وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب "الامتصاص" يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجديد ومعنى ذلك أن التناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب ولا ينقده[26]، وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت،

وهذا النوع من التناص عند "جوليا كريستيفا" يسمى "بالنفي المتوازي"، ويقوم على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين" و"الاقتباس" المعروفين في الدراسات

البلاغية العربية القديمة، فالشاعر يحمل المعنى من النص الغائب ويفرغه في النص الحاضر ويظل المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة[27] .

ج- المستوى الحواري: يعد هذا المستوى أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي "الغائب" حيث أن الشاعر يقوم بمحاورة النص الغائب ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، وهذا النوع من التعامل مع النصوص الغائبة لا يقوم به إلا شاعر مقتدر.

ذلك لأن التناص الحواري «هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره... وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية»[28] .

إن المبدع يقوم بمحاورة النص الغائب فيختفي التناص داخل الخطاب الإبداعي وذلك بتغير الأحداث والمواقف والتصرف فيها، وتسمي "جوليا كريستيفا" هذا المستوى "بالنفي الكلي" إذ تقول: « وفيه المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا»[29] ،

<u>خلاصة نتائج:</u>

- أن "التناص" مصطلح غربي المنشأ في النقد الحديث سيطر على الدراسات الأدبية في الغرب وأثراها بالتنوع في الإنتاج الأدبي وكذا النقدي حيث تصارعت فيه الأفكار وتعددت فيه الرؤى حسب اختلاف القراءات النقدية للنصوص.
- أن "التناص" مفهوم نقدي له امتداد في تراثنا العربي النقدي القديم، وقد انتبه له النقاد القدامى حين بحثهم عن أوجه التشابه بين النصوص الشعرية، وكانت معالجتهم تدرج ضمن مفهوم "السرقات الأدبية" وخصوا منها سرقة "المعاني"

أن تعدد وتنوع مفاهيم "التناص" في النقد العربي الحديث واختلاف رؤى النقاد في تحديد انتمائه وتصنيفه قد أثمر اتجاهات شتى بين مؤيد ومعارض، مما أثرى الدراسات النقدية العربية الحديثة

هوامش المحاضرة:

1. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1997، ط1، ص154.
2. أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 472.
3. المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989، ط2، ج1، ص 926.
4. عبد القادر فيدوح: الإراءة والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 74.
5. جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 13.
6. المرجع نفسه، ص 66.
7. يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، دار قانة، باتنة، 2008، ص17.
8. جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.
9. يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص 19.
10. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ط1، ص 96.
11. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ط2، ص 90.
12. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص ص 316-317.
13. جميل حمداوي: «السيميوطيقا والعنونة»، عالم الفكر، مجلد 25، عدد 03، جانفي مارس 1997، ص103.
14. شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص ص 154-155.
15. يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص 34.
16. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ط3، ص182.
17. محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص ص 96-97.
18. سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ط1، ص 278.
19. المرجع نفسه، ص ص17 -18 .
20. يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص 31.

21. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، مكتبة نهضة، مصر، ص 42.

22. المرجع نفسه، ص 42.

23. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، 2002، ص157.

24. جوليا كريستيفا: علم النص، ص 79.

25. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص ص 157-158.

26. المرجع نفسه، ص 158.

27. المرجع نفسه، ص 156.

28. يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص 49.

29. جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.

مصادر ومراجع المحاضرة:

1. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1997، ط1.
2. أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
3. المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989، ط2، ج1.
4. عبد القادر فيدوح: الإراءة والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
5. جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
6. يحي بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، دار قانة، باتنة، 2008.
7. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ط1.
8. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ط2.
9. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998.
10. جميل حمداوي: «السيميوطيقا والعنونة»، عالم الفكر، مجلد 25، عدد 03، جانفي مارس 1997.
11. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ط3.
12. محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
13. سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ط1.
14. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، مكتبة نهضة، مصر.
15. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي، الجزائر، 2002.

فهرس المحاضرات

عنوان المحاضرة	رقم الصفحة
محاضرة تمهيدية:	05 - 02
المحاضرة 01:	
المحاضرة 02:	
المحاضرة 03:	
المحاضرة 04:	
المحاضرة 05:	
المحاضرة 06:	
المحاضرة 07:	
المحاضرة 08:	
المحاضرة 09:	
المحاضرة 10:	
المحاضرة 11:	
المحاضرة 12:	
المحاضرة 13:	
المحاضرة 14:	