



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



السنة الثانية ليسانس
تخصص دراسات لغوية

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تطبيقات في مادة مقاربات نقدية معاصرة

إعداد الدكتور: سامي الوافي

أستاذ محاضر - أ.

السنة الجامعية

2020 / 2019

دراسة تطبيقية في مادة مقاربات نقدية معاصرة

التطبيق الأول: النقد الشكلاني

إعداد الأستاذ: الوافي سامي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -

تحفيز الأنماط التشكيلية للشخصية الحكائية

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

يُعنى بتحفيز الأنماط التشكيلية للشخصية تلك الأنماط التي تساهم بشكل كبير في تشكيل مقومات النص الروائي بداية من المرسل مرورا بالفاعل والموضوع والمساعد ووصولاً عند المرسل إليه، إذ تُعدُّ هذه المقومات 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 بعضاً 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 أساساً بالشخصيات الأساسية في الرواية، كما نجد كذلك المرسل الفرعي ويتمثل هذا المرسل في بعض الشخصيات الفرعية التي تكون على وفاق تام مع المرسل المركزي والتي تعمل على توصيل رسائل داعمة لرسالته أو العكس.

1-1- المرسل المركزي:

في رواية راس المحنة نجد هذا النمط من المرسل ممثل أساساً في الراوي بصفة عامة الذي يستخدم بدوره عدة شخصيات أساسية في تمرير فكرته ومنهم (صالح الرصاص)، كونه شخصية إشكالية ظلت من أول الرواية إلى آخرها ملازمة للأحداث والتصورات في السياق الروائي، لأنها

تحملُ بين طياتها رسالة نبيلة تريد توصيلها من أجل التغيير نحو الأفضل، ومن أجل غد أفضل يقول متحدياً " إذا نَطَقْتُ 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 (أحمد 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، ف(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 مختبئاً 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 إصراراً في كشف الحقائق، يقول (صالح الرصاص) مزهواً "وأعادنتي (الجازية) إلى الواقع وهي تفتح أمامي جريدة الشروق اليومي وقد توسطها موضوع يعلوه عنوان بخط كبير ...

- (أحمد أملمد) يتحايل على الضرائب ...

-رشاوي بالملايين ...

-شبكة مخدرات مغربية.

وقد ذُيِّل الموضوع باسم كاتبه

م. ذياب

صَحْتُ فيها فرحاً:

-إنه (ذياب) ... ها هو أخيراً يضرب ضربه ... انتهى (أحمد أملمد) إلى الأبد"3.

لنتسم 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 حقه.

كما نجد شخصية (الجازية) رمز الأنوثة والصفاء تمثل مرسلًا مركزيًا يحمل رسالة أثقلت كاهله فهي خطيبة (ذياب) ومبادئها من مبادئه تتميز بالتمرد وعدم الخضوع وتعدُّ أمل حارة الحفرة في إنقاذهم، يقول الراوي مبرزاً 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 ظلّ طوال الرواية متمسك 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 ضده، يقول ضابط الشرطة مبررا "... الأمر فوق أيدينا يا سي (منير) ... أعدائك أكبر مني ومنك وأحمد الله أننا أوصلنا الأمور عند هذا الحد ... إن الأشجار التي تموت واقفة قد تتحني ليس خضوعا للعاصفة ولكن تحايلا عليها"⁵، لتكون ثقافته وتكوينه العلمي نقمة عليه وشهادته العلمية عبئا ثقيلا عليه عطل عليه كافة مشاريعه حتى زواجه الذي أُجّل 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 عدّة 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 ولقوة والسلطة لمواقفها وتصرفاتها من أول الرواية لآخرها، و تشكل حضورا قويا لتحمل رسالة مفادها حب التطلع إلى السلطة وكيفية تحقيق المال ولو على حساب الآخرين بإدعائها فعل الخير، حيث تقول "أنا خيرة كل الناس يعرفون عليّ ذلك وأنا مستعدة أن أنفق كل مالي من أجل الخير"⁷، لأن ممارستها للخير ما هو إلاّ غطاء وتمويه لمصالح ذاتية تنوي تحقيقها بغرض زيادة ثراءها لا غير، حيث يقول الراوي واصفا ردة فعل (سالم بوطويل) وهو ينتقد زوجته (عزيزة الجنرال) "وامتلا (سالم) حنقا حتى فاض خارجا من جسده ... وهمّ 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 والذي يقرّ بخبث (عزيزة الجنرال) وتأمرها 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 ويستقرّ فرحا على (عزيزة) التي ظلّ يتمنى لها كل شر وهي التي تفننت كالحية في لعق عرقه ودمه

وشبابه⁹، 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)، (عبله الحلوة)، (إبراهيم جحا)، (نائاً علجية)، (الأم عرجونة) (عبد الرحيم) (أم منير)، (العجوز عكّة)، (عزّيز)، (أحمد 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 يجده يتمثل في العديد من الشخصيات منها شخصية (الربيع) و(السعيد) اللذين يمثلان بالنسبة لـ(صالح الرصاصة) الماضي النقي لأنهما صديقه منذ الشباب وأخواه في الميدان أيام الثورة ورسالته من رسالتهما حيث يقول "زارني أخويّ 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 اممر) 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 اممر ... لم تبق إلا 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 الشدة، حيث يقول لها مخاطبا " ... أنت تعرفي أنني احبك ... أنت التي عشت معي العمر حُلوه ومُرّه ..."¹³، لتكون بذلك زوجته عرجونة بنت اممر سنده الذي يركز عليه والصدر الرعوم الذي يعود إليه لأن فكره من فكره ورأيه من رأيه.

ونجد كذلك تأثر المرسل المركزي (صالح الرصاصه) ب شخصية (نائاً علجية) تأثراً كبيراً وحينه لها ولأيامها الحلوة لما لها من وزن ثقيل عنده، حيث يقول وكله حاجة إليها "آه (أمًا 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 جيلاً صالحاً لصدقها وطيبتها يقول وكله شوق وحنين لها "ما أحلاها كلمة لم أسمعها صادقة إلا من فم (نائاً علجية) ... نائاً التي تربطني بها وشائج الإخلاص والوفاء"¹⁵.

وبالنسبة للمرسل الفرعي هنا كشخصية (عرجونة بنت اعمر) و شخصية (نائاً علجية) نلاحظ أن لهما التأثير الأكبر في حياة وتصرفات المرسل المركزي هنا (صالح الرصاصه) لرجوعه الدائم لهما وقت الضيق والشدة.

كذلك نجد تشكيلة أخرى منوعة من الشخصيات الفرعية التي تعمل جاهدة على مساعدة المرسل المركزي في توصيل رسالته في رواية راس المحنة ك(الجازية)، (منير)، (نياب) ... كما توجد عدة شخصيات لا تتوافق رسالة المرسل المركزي مع رسائلهم، ومن هذه الشخصيات نجد شخصية مدير المشفى الذي سعى جاهداً في تقويض رسالة (صالح الرصاصه) ومنع وصولها إلى أي جهة كانت لأنها على طرفي نقيض، يقول (صالح الرصاصه) واصفاً مشهد كره مدير المشفى له "استدعاني المدير ... دخلت ... قعدت ... زمجر في وجهي:
- من سمح لك بالقعود؟ قف ...

- هزنتي الدهشة ... ما هذه العداوة ضدي ...؟"¹⁶.

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

وهناك شخصية العجوز عكة التي تمثل قمة الجشع وتميل دائماً لمن يدفع أكثر، تمتهن السحر وتقف إلى جانب (أحمد أملمد) وتعتمد على الشعوذة في تسيير أعمالها، حيث يقول (أحمد أملمد) عنها " ... خرجت العجوز عكة وتدرجت في تناقل ... فتحت النافذة ... مدّت 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 الأمانة.

-إن فعلت سأكسوك ذهباً ... سأجعل منك أسطورة أيتها الساحرة الشمطاء"¹⁸.

ونجد كذلك شخصه (عزيز) ربيب العجوز (عكة)، شخصية طيبة إلا أن الظروف القاهرة رمت بها في مستنقع القذارة ليسخره (أحمد أمد) لخدمة أغراضه الخبيثة واعداء إياه بالمال حيث يقول لـ(منير) مُعترفاً "هذا الدكان هو لـ(لحاج أحمد) ... وما أنا إلا أحد خدمه، وهو لم يقمه ها هنا إلاً 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 طوعها (أحمد أمد) لجانبه وخدمة لرسالته التي مفادها إذلال سكان حارة الحفرة وعلى رأسهم (صالح الرصاصه) والوقوف ضد رسالته.

أما في رواية الرماد الذي غسل الماء نجد هذا النوع من المرسل ممثلاً في العديد من الشخصيات منها 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 المريني) و(كوثر المريني) 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) لتتخذ هذه الأخيرة كأداة سُخِّرَت لخدمة مصالحها ومصالح العائلة، يقول الراوي واصفاً موقف الطبيب إزاء (عزيزة) "... ولاحظ (فيصل الطبيب) ما في عينيها من سحر واهتمام صعب التخلص منه ... وأدركت (عزيزة) ذلك فراحت تُرَبِّتُ على كتفي (فيصل) وهي تقول بنبرة متكسرة فيها من حرقة الغيرة:

-أرجو أن تزورنا قريباً وسنسعد بالجلوس معك ... اهتم بـ(فواز) ..."²⁰، وحافز التعاون هنا يتمثل في التزوير، لقيام الطبيب (فيصل) بفرقة شهادة طبية تثبت مُكوث (فواز) ليلة الحادثة في المشفى ابتداءً من الساعة الرابع والحقيقة أنه خرج من الملهى على الساعة التاسعة ليلاً ليُكشِف أمره في الأخير ويُزجُّ به في السجن بتهمة التزوير واستعمال المزور، يقول له الضابط (سعدون) معاتباً " وحين لمح الاضطراب على ملامح الطبيب وفي حركة يديه قال:

-الطب مهنة إنسانية نبيلة راقية لا تُعَدِّلُهَا إلاً مهنة التعليم ...

لقد سلمت لـ(فواز بوطويل) شهادة تثبت أنه دخل المصححة ابتداءً من الرابعة وأكّدت ذلك في كل سجلات المصححة، وثبت لدينا أن (فواز بوطويل) قضى مساءً 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) معززا 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 المريني) اللتان عملتا جاهدتين على كسب رضى المرسل المركزي (عزيزة الجنرال) بكل ما أوتينا من حيلة، فنجد محاولة تقرب العمة (كوثر المريني) من (عزيزة الجنرال) حتى تحظى منها ببعض الاهتمام والمساعدة لأن غرضها هنا مادي لا غير، تقول العمة (كوثر) مقترحة المساعدة على (العطرة المريني) "يجب أن تتصلي به شخصيا ... هذا رقم هاتفه حصلت عليه بطريقتي الخاصة ... وأنا سأتحرك باتجاه أمه لأنني علمت أنها مفتاح الأمر كله"²⁴، ورغم تعاونهما مع شخصية (عزيزة) إلا أن نتيجة تعاونهما هذا كان الفشل، يقول (سمير المريني) 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 يلعبها بملء فيه ... 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 يُقَلِّبان فيَّ بصريهما وفيهما إلهام بقبول الفكرة ... ورغم كوني كنت أخاف المدينة ... كنت أدرك أنهما ما أرادا لي إلا 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 أُجبل الطرف في كل أركانه ... في كل شبر فيه ... وكانت فرائصي ترتجف ... كأن جدرانها ملأى بالعيون المفترسة ... لم أفرح ... نعم لم أفرح ... أحسسته قبرا ... مجرد قبر بارد لا غير"²⁸، ليظل في معظم أحداث الرواية فاقدا لراحته وهدهده بسبب رحيله من القرية إلى المدينة تلبية لرغبة صديقيه (الربيع) و(السعيد) وزوجته (عرجونة بنت اعمر) و "موقف البطل سيكون موقف السلبية والانهيال 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 والانهازمية في معظم الأحداث التي مرت عليه داخل المدينة حيث يقول "أتركاني أرجوكما ... إذا كنتما تحبانني 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، فخرجه 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 أخضعت الجميع لها كونها شخصية محورية وذات وزن، يقول الراوي عنها "إذا أردت قضاء مآربك فعليك ب(عزيزة الجنرال) ... هكذا يردد الجميع ... كلما ضقت الدنيا بأحدهم هرع إليها وهي تعرف الجميع، تمُدُّ خيوطها السحرية فإذا

بالحق باطل والباطل حق، وقد سمّاها الناس الجنرال لِقُوَّتِهَا³²، غير أن سلطتها هذه سُخِّرَت 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 تنتظر لأمثالك ... أنتن مجرد وسائل لا غير ..."³³ ورغم فعاليتها في الحدث تبقى دائما نموذجاً سلبياً في حياة سكان مدينة عين الرماد، لبقائها وحدها المتابعة لتغيير الأحداث في الرواية من أولها لآخرها بداية بمقتل (عزّوز) مروراً بوفاة (سليمة المريني) أم (سمير) وصولاً عند سجن (كريم السامعي) بتهمة ارتكابه جريمة قتل (عزّوز) وانفصال (بدرة) عن (فواز) بعد تطبيقها بأمر منها لتظلّ رغم هذا التغيير في الأحداث محافظة على سلوكها وقراراتها السلبية التي تخدمها هي وحدها دون غيرها إلى آخر الرواية، ليُكشف ملعوبها وتقرّ نحو المجهول.

3-الموضوع (الرسالة):

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

الأولى تخص رواية راس المحنة وتتمثل في رسالة المرسل المركزي (الراوي) والذي أوكل المهمة هنا لعدة شخصيات منها شخصية (صالح الرصاص) وابنته (الجازية) وجاره (منير) المثقف و(ذياب) الصحفي، فكل هاته الشخصيات تحمل بين طياتها رسالة وتشارك شخصية البطل (صالح الرصاص) 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 الصّدّ من مدير المشفى والإعاقة من طرف رئيس البلدية (أحمد 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 الرصاص) وابنته (الجازية) وخطيبها (ذياب) و(منير) المثقف والفرعية كشخصية أمّا (عرجونة) و(نائناً 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 رغماً عنه، الرسالة الجوهرية هنا تمثلت في محاولة تخليص الإنسانية المعذبة من حصارها ومآسيها، لتظل مجرد أفكار وأحلام تراود (صالح الرصاص) بعد عجزه في تحقيقها، ليختار بذلك حله الأخير وهو الهروب كونه يمثل أضعف الإيمان، حيث يقول مستسلماً "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 فَسَدُوا وَأفسدوا وَفَسَدَت عليهم ...
أهرب يا (صالح) ... أهرب ...³⁴، لتكتمل رسالته من بعده عن طريق إعلاء كلمة الحق وقهر
الباطل بواسطة شخصيتي (الجازية) و(ذياب) متحدّين بذلك كل شيء ساعيين فقط نحو التغيير
وإزالة الجمود ومسبباته، لينتفض (ذياب) الصحفي بقلمه ويكشف الحق وتنتفض (الجازية) بالفعل في
وجه الظلم محاولة قتل (أحمد ألمد) السلطوي القهري، يقول الراوي واصفا الموقف "ي(الجازية) ...

بلغ القلب العفن ...

انتفضي ...

حشاشة الروح ترتعش ...

سويداء القلب تختنق ...

اقتليه ...

اشحذي الخنجر المسموم واقتليه ...

قَتَلِكِ ألف مرة ...

باع ظفائرك لصعاليك الأرض ...

أقتليه ... و ...³⁵.

كل هذا سبب فقدان الذات لذاتها وأحلامها النبيلة ليُشكل بذلك الحلم 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 والتحكّم والسلطة،
يقول الراوي عنها "فقدت (عزيزة) أمها في مأساة رهيبية ... وما كادت تبلغ الثامنة عشر حتى ورثت
عن عمته كل ما ورثت عن زوجها الثري من أراضي وأموال وتحولت فجأة من مضغة للشفقة إلى
إعصار للرفض والتحدي ..."³⁶، و مهمتها جعل كل سكان مدينة عين الرماد تابعين لها وخاضعين
وحلمها بالسلطة التي تؤهلها لتملّك 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 المرزيني) الفقيرة ... الذين
وقفوا في وجه (عزيزة الجنرال) وغطرستها لينجحوا في الأخير بإمساكها مُتلبسة بالجرم، يقول الراوي
واصفا المشهد "وفاجأ جمع غفير الضابط (سعدون) / (بدرة) / (نورة) / (سمير) و ... فاضطربت

وراحت تمسك بيدها المرتجتين تحاول تسوية شعرها وهندامها مُبَلَّلة ريقها بلسانها التي ظَلَّت 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) تعباً عاجزة عن فكِّ الحبال التي عُلِّقت رجليها ويديها، وتسلَّل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمدَّها على الأرض³⁷، 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 والتي تحاول مساعدتها في تحقيق ما يريد كشخصيتي (الربيع) و(السعيد) صديقي الشخصية الرئيسية (صالح الرصاصة)، فهما جاءوا إليه خصيصاً من أجل مساعدته في الخروج من القرية (الحصار) والانتقال إلى المدينة حيث يوجد الانفتاح، يقولان له وكلهم 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 خِيَّ ... اليوم نحن في عصر الأسلحة النووية والكيماوية³⁸. فمساعدة كل من (الربيع) و(السعيد) لصديقهم (صالح الرصاصة) تُعدُّ تحفيزاً إيجابياً لرغبتهم ومحاولتهما الخروج به من الحصار المحيط به وبعائلته.

ونجد عائلته الممثلة في زوجته (عرجونة بنت امر) وابنته (الجازية)، فهما حاولتا جاهدتين مساعدة (صالح الرصاصة) منذ البداية خاصة زوجته التي تُعدُّ مرجعاً 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 بجانب زوجها وقت الشدة واقتراح الحُلُول التي تناسبهم كاستشارته لها حين أقترح عليه موضوع الرحيل إلى المدينة، حيث يقول " ... احترما في البداية سكوتي وحينما طال قال (السعيد):

- بم أشارت بنت امر؟

-ضحك وهو يواصل:

حمدة خير من أحمد

وهما يعرفان أنني أستشيرها في كل شيء ... ويعرفان قيمتها ...⁴⁰.

كما تمثل (الجازية) أيضا شخصية مساعدة وتعمل لصالح أبيها (صالح الرصاصه) بمحاولاتها لعديده لإخراجه من عزله 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 الرصاصه) 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 أخاف الجميع واشترى الجميع لكن قتله امرأة"⁴² هنا يبين لنا هذا المشهد رغبة (منير) كمتقف قتل (أحمد ألممد) المضاد بعد فشل كل الطرق القانونية في السيطرة عليه وإيقافه لنفوذ وقوته، إذن فموقف (منير) هنا مؤيد لموقف البطل (صالح الرصاصه) 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 المريني) ومحاولاتها التقرب من (عزيزة الجنرال) وكسب ثقته 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 تسعد (عزيزة) بهذه الجلسات، ف(كوثر) تكثر من الحديث عنها وعن مواقفها وذكائها وخضوع الناس لها وخوفهم منها ..."⁴³

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

ونجد شخصية الطبيب (فيصل) والذي لديه علاقة مقربة جدا مع عائلة (عزيزة الجنرال) يتميز بالفعالية والسلطة في الواقع الاجتماعي والتي اكتسبها عن طريق (عزيزة الجنرال) التي سخرته لخدمتها وخدمة مصالحها فقط لتلجأ إليه وقت الحاجة، يقول الراوي "... ولما وقف أمامها كالتلميذ الطائع طلبت منه أن يتصل بالطبيب (فيصل) وينظرها حتى تعود ليذهب معها 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 قُدمت لتوافق رسالتهم مع رسالتها.

5-المضاد:

يتضح تحفيز المضاد في رواية راس المحنة في عدة شخصيات كشخصية مدير المشفى و(أحمد أملمد) والعجوز عَكة، فهي شخصيات تبدو في ظاهرها مساعدة لشخصية البطل (صالح الرصاصه) 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 الرصاصه) منذ دخوله المدينة تبادلت عليه هذه الشخصيات المضادة الأدوار بداية بمدير المشفى الذي لاحظ التزام (صالح الرصاصه) في عمله وتغانيه، وهو ما يمثل بالنسبة إليه مصدر إزعاج وخطر عليه وعلى مصالحه خاصة مع تزامن وصول وزير الصحة للمشفى، حيث حاول إلهائه وإبعاده عن المشفى أكبر وقت ممكن حتى يتجنب المشاكل، يقول (صالح) "ولجت المشفى يا لطيف كل شيء يلعب ... غيروا للمرضى كل شيء ... البلاط يبرق ... الرائحة الطيبة تفوح منه ... وتحوّل الإسطبل إلى جنة ... دخلت مكتب الأمير ... المدير ... قام من مكانه مُرحبا ... عَجِبْتُ ... 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 الرصاصه) بغرض تغييره ولو مؤقتا عن المشفى وقت حضور الوزير، لكنه اكتشف مقاصده ورفض طلب المدير جملة وتفصيلا، وكان رفض (صالح الرصاصه) الانصياع لرغبات مديره القطرة التي أفاضت الكأس وألبت المدير عليه الذي فصله من عمله ومن بيته يقول مُتَحَسِرا "وفصلوني عن العمل ... اشتكيت للمسؤولين ... كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة ..."⁴⁶.

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

ونجد كذلك شخصية (أحمد أملمد) العدو اللدود ل(صالح الرصاصه)، يتميز بالخبث والحقده واس النفوذ والمال سياسته قمعية وهي ما أهله 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 ... يُخَيَّل إليَّ أن أيادي تُلوِّح بالتحية بين حين وآخر لكنني ما كنت أبه بهم ... أولاد الكلب كلما أمعنت في إذلالهم ازدادوا إليَّ خنوعا ... جوع كلبك يتبعك ...

"47"

كما أن حقه على (صالح الرصاصه) يعود بجذوره لزمان مضى زمن الثورة التحريرية وكما ذكرنا سالفا هما شخصيتين على طرفي نقيض (صالح الرصاصه) رجل ثوري ووطني ابن شهيد = (أحمد أملمد) عميل وابن حركي، حيث قام الثوار ومن بينهم (صالح الرصاصه) بإعدام والده بتهمة العمالة لفرنسا، ومن ذلك الوقت وهو يتوق للحظة التي يُدَلُّه 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 (أحمد أملمد) ضد (صالح الرصاصه) لأن رسالته تخالف رسالة هذا الأخير.

وتوجد كذلك شخصية العجوز عكَّة تفعل أي شيء من أجل المال، سُخِّرَت من طرف (أحمد أملمد) ضدَّ عائلة (صالح الرصاصه) 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 ... عَجَلْتُ أمسك بالعجوز (عكَّة) أحنها 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 الرصاصه) غير أن الحقيقة المُرَّة غير ذلك، فما أحضرته هو لحم كلب مسحور الغرض منه إخضاع (الجازية) لـ(محمد أملمد) مقابل مال وعداها بها، لينكشف ملعوبها وتُطرد من البيت بهدوء، إذن هي تمثل إعاقة بالنسبة لعائلة (صالح الرصاصه) 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 أبقى (فواز) في الحجز ... ورجعت إلى البيت وقد تغير لونها فزعا ورعبا ... دَلِّفَت 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 تبعاً لها لا متبوعاً تسوقه حسب هواها يقول الراوي موضحاً هذا المشهد "كان (فواز) يعجب حين يسمع الآية *الرجال قَوَّامُونَ على النِّسَاء* * وينتصب في ذهنه سؤال كبير إذن فلماذا تشتم أمي أبي؟ ولماذا تصيح في وجهه فلا يملك إلا أن يسكت؟ و(فواز) مُدَّ 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 لتشييد فيها دارة ضخمة ... تناقلت الشفاه رفضا جباناً ... 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) ..."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 شيئاً، لتظل محاصرة ويظل البطل (صالح الرصاص) محاصراً معهم لا يملك شيئاً من أجل التغيير تغيير واقع حارة الحفرة المُرزي سوى الرفض والهرب، لأنه لاقى الاضطهاد من كل الجهات حتى الكلمة مُنع من إخراجها ومثال ذلك تصدي مدير المشفى له عند محاولته قول الحقيقة وكشف المستور لتكتم الأيدي المشاركة في الجرم فمه محاولة إسكاته وإبعاده عنهم، يقول الراوي مبرزاً هذا المشهد "وقام المدير كالديك فقال:

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

الجلسة مرفوعة وأنت لا بد أن تحضر أمام المجلس التأديبي بتهم عديدة"⁵³.

فهذه المعارضة الشديدة التي لاقاها من طرف مدير المشفى الذي لم يذكر بالاسم لتعميم الدلالة والذي يمثل السلطة الإدارية المتعفنة دليل على تهديد رسالة (صالح الرصاص) والتي تمثل مبدءاً له، كما نجد السلطة في هذه الرواية ممثلة في (أحمد أملمد) رئيس البلدية و(السعيد) محافظ الشرطة، فالأول رغم انتخابه من طرف الشعب إلا 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 ناقماً على الآخرين "خرجت من الحمام كانت نفسي رائقة وجسمي خفيف والدنيا بذوق العسل ... عدلت من ربطة عنقي ... سويت نظارتي ...

أولاد الكلب سأشترككم جميعا بمالي ... الكل تحت جبروتي ... أنتم وهذا الوطن الذي ضحيتم من أجله ...⁵⁴، إذن فمسؤوليته هنا كرئيس بلدية ليس تنمية حارة الحفرة بل الاستحواذ عليها وطرد أهلها نكاية لا غير، وإذلاله لـ(صالح الرصاصه) الذي يُكِنُّ له البغض حيث يقول عنه متوعدا "ومازال هو غُصَّة في القلب ... لا بد أن يدفع الثمن ... وكيف يدفعه؟ بإزهاق روحه أم بالموت البطيء؟"⁵⁵.

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

كما تتمثل السلطة هنا في شخصية (السعيد) محافظ الشرطة المتواطئة مع (أحمد أملمد) في قضايا فساد، يقول (منير) "في المساء زارني محافظ الشرطة وبرفقته (أحمد أملمد) ... وكان ذلك صاعقة فجرت أعصابي وأنهكتني تماما ..."⁵⁶، فشخصية (السعيد) المحافظ هنا تمثل كذلك السلطة الفاسدة وهي متعارضة ومبادئ (منير) التي جُبلَ 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 (بدره) وعائلة (عبدالله المريني) وأبناءه (سمير) و(عزوز) و(العطرة) وأخته (كوثر) و(فاتح اليحياوي) و(عبلة الحلوة)...، أما السلطة فمتمثلة 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 إلا مصالحها الخاصة ولو على حساب الآخرين، تُظهر للمجتمع أنها تفعل الخير ومُحبة له لكن باطنها كله مكر وخبث رغم أنها من الكبار الذين يقرّرون في المدينة، يقول الراوي "أول من أوحى لـ(مختار الدابة) بالترشح هو الخبطة وضمن له رضى الكبار عليه ... وما هي إلا أيام حتى كان (مختار الدابة) يجتمع مع (الجنرال) ثم مع (عزيزة الجنرال) ليلقى لديها القبول 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 ذِكْرُها على أسنة شخصيات الرواية، إذن فهي شخصية غائبة حاضرة يُلجأ إليها وقت الحاجة لنفوذها غير المحدود ونجد شخصية (عزيزة الجنرال) نسخة مصغرة عنه، تُحبُّ الظهور وتكره معيقها حتى ولو كانت خاطئة سببت 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 ... فرقت المتظاهرين واعتقلت (فاتح اليحياوي)⁵⁹.

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

كما نجد شخصية ضابط الشرطة (سعدون) شاب أراد عند اختياره لسلك الأمن أن ينشر العدل والمساواة مهما كلفه ذلك من جهد ووقت ومضايقات، كرّس حياته لمحاربة الفساد والظلم، إذن هو يمثل السلطة العادلة، لكن هذه السلطة تُمثل مصدر إزعاج وتهديد بالنسبة ل(عزيزة الجنرال) التي تُمثل كما قلنا سابقا السلطة القهرية، ليقع 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) مُعزّزا مُكرّما 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 إليه	المضاد	المساعد	الموضوع (الرسالة)	الفاعل	المرسل	
					مرسل فرعي	مرسل مركزي
-المجتمع -السلطة -القهرية	-مدير -المشفى -أحمد -ألممد -العجوز -عكة	-الربيع -السعيد -منير -الجازية -ذياب -أُمَّا -عرجونة	-رسالة صالح -الرصاصة هي -التطلع إلى -الخروج من -الحصار والقهر -وإبراز قيم الحق، -العدل الحرية.	-صالح -الرصاصة	-الربيع -السعيد -علاجية -عرجونة -أحمد ألممد -عكة -عزير -مدير -المشفى	-الراوي

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

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

وهكذا نجد أن التحفيز التشكيلي للشخصية قد وضح نمط العلاقة التبادلية والتوافقية بين شخصيات الروائيتين مع بعضهما البعض وشكّل 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، ص110.
- 10- عبد الحميد هيمة: علامات في الإيداع الجزائري، ج2، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006، ص97.
- 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، ص96.
- 23- المصدر نفسه، ص157.
- 24- المصدر نفسه، ص100.
- 25- المصدر نفسه، ص163.
- 26- المصدر نفسه، ص155.

- 27- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 29.
- 28- المصدر نفسه، ص ص 33، 34.
- 29- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر، بن عكنون، الجزائر، ص 43.
- 30- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 27.
- 31- المصدر نفسه، ص 46.
- 32- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص 51.
- 33- المصدر نفسه، ص 163.
- 34- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 54.
- 35- المصدر نفسه، ص 259.
- 36- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص 35.
- 37- المصدر نفسه، ص 163.
- 38- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 23.
- 39- المصدر نفسه، ص 28.
- 40- المصدر نفسه، ص 29.
- 41- المصدر نفسه، ص 226.
- 42- المصدر نفسه، ص 234.
- 43- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص 140.
- 44- المصدر نفسه، ص 14.
- 45- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 52.
- 46- المصدر نفسه، ص 58.
- 47- المصدر نفسه، ص 54.
- 48- المصدر نفسه، ص 91.
- 49- المصدر نفسه، ص 93.
- 50- عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص 155.
- 51- المصدر نفسه، ص 83.
- 52- المصدر نفسه، ص 93.
- 53- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 43.
- 54- المصدر نفسه، ص 90.
- 55- المصدر نفسه، ص 93.

- 56- المصدر نفسه، ص188.
- 57- صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002، ص162.
- 58- عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، مصدر سبق ذكره، ص104.
- 59- المصدر نفسه، ص93.
- 60 المصدر نفسه، ص157.

مصادر ومراجع المحاضرة المعتمدة:

1. عز الدين جلاوي: راس المحنة 1+1=0، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ط2.
2. عز الدين جلاوي: 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 القصبّة للنشر، بن عكنون، الجزائر، (د . ت).
5. صلاح فضل: تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2002.

دراسة تطبيقية في مادة مقاربات نقدية معاصرة

التطبيق الثاني: النقد البنيوي

إعداد الأستاذ: الوافي سامي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -

مكوّن السرد في رواية نُثار الأجساد المحروقة لواسيني الأعرج

مقاربة بنيوية

تمهيد:

يبدأ نصّ: جسّد الحرائق، 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 موحّا لصديقه كريم موقفه وسبب قراره الهجرة ومغادرة الوطن: «الأرض التي حلمنا بها سُرقت بانقلابين، 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 تأسس لحظتها، سرقوا منا أول حكومة مدنية وعوضوها بشيء لا ملامح له مطلقاً»⁶، رأيه هذا يحمل دلالات رمزية مكثّفة، تضمنت بين طياتها رسالة واضحة توحى بشيئين: الأول يخصّ الوضع المتردي في الجزائر الأمل / فرنسا الحلم، والاستغلال الذي تعاني منه الذوات المتأزّمة (كريم / رشيد / مريم) كممثلين للمجتمع المقهور، بسبب السلطة القهرية المفروضة عليهم، والثاني يخصّ الأمل المنشود، والخلص الذي سيكون من حليف فئة واعية مثقفة تعاني الظلم والتهميش في وطن مسقط الرأس، ستحاول قلب الموازين بإرجاع الوضع لحالة التوازن (قرار الهجرة إلى فرنسا، وتحقيق الحلم المنشود، قبل تعقّد وتآزم القوانين التي سننظّم 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 ستمثل فرنسا بالنسبة لهم الحلّ والأمل والخلص، لتأخذ الأحداث معها مجراها في اتجاه خلق التوازن الباعث للأمل والحياة والحب.

لتأتي باقي فصول الرواية تباعاً وهي مشحونة بأحداث متشابكة، اعتمد في استحضارها الساردُ على الذاكرة والاسترجاع، تبدأ بالمكان: باريس "شاطني ملابري" (Chatenay Malabry) عائدة إلى مسقط الرأس مدينة وهران "حي بييري" (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، تجسّد في المهجر مفرًا ووجهةً (باريس)، نقول رشيد مُعلنًا: «فرسان اللحم قادمون لغزو المدن الزرقاء!»⁹ والسبب كان سرقة الوطن / اللحم والطموح، الذي ترك أثرًا عميقًا في نفوسهم لما حمله الوضع المتأزم من هموم، تعلقت بذكريات الماضي ورهانات الحاضر، فهم يرون في الوطن وأحداثه "ما ينتقارب والتراكمات التاريخية، التي غالبًا ما تسيطر بكابوسها على فيض الذاكرة"¹⁰ المشحونة، وبهذا بقيت الذات (كريم) بمواقفها الراضية للواقع المتردي في ركنين اثنين من حياته: الماضي المرتبط بجزائر ما قبل الاستقلال (الثورة التحريرية)، والحاضر المرتبط بالوطن المسلوب / المسروق من قبل وريثة 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 وريثة الثورة والدم كل الأبواب ورائهم، والله لو يعود الشهداء سيندبون حظهم ويطلبون من الله أن يعيدهم إلى الدنيا، وسيكتفون بالعيش مع أولادهم وزوجاتهم الذين يثُمّوهم بغباوة في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك»¹² لنجد لردّه هذا دلالة واضحة على عدم رضاه عن حال الوطن المسلوب.

لتنطور الأحداث متأرجحة بين حالة التوازن واللا توازن، عامدا السارد فيها إلى إعطاء الكلمة لكافة شخصيات الرواية، بتنوعها واختلافها، كُلت حسب فاعليته في الحكيم، 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 (مكي) مالك مراكب الصيد ومسؤول الميناء المضطهد للعمال البؤساء والمستغلّ لهم، يصفه وأمثاله السارد بقوله: «هم هكذا دائما ... كالقمل والصبيان عايشين بدم الريسان»¹⁴، فمن خلال هاتين الرؤيتين المتعارضتين سادتتسكّل داخل النصّ ملامح الشخصيات وتوضح بنياتها"¹⁵، وانطلاقا منهما تصبّح شخصيات الرواية فاعلة، فنجد مثلا الذوات (كريم/ رشيد/ مريم) شخصيات مثقفة "مغامرة، تتوق إلى تحقيق عوالم خاصة بها، ولذلك يحوز كل منهما نصيبه من اللحم، ويتفرّد بطريقته الفردية للوصول إليه"¹⁶.

والملاحظ على البرنامج السردى الرئيسي في الرواية، أنه يقدم شخصيات مترابطة فيما بينها بعلاقة الطموح والمغامرة، باعتبارها تدور في فلك البطل كريم (كريمو)، وعشيقته مريم، وصديقه المثقف رشيد، وقدر الكومينيست أحميدا السانديكا، عبد الصمد، موكا، دومينو، الجيلاي (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 الرفاد (العّال)، رئيس البلدية، عمال الوحدات المُسيّرة ذاتيا، مسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، المثليّ (الشاذّ) حلييفة، صديقه فاطمة، الطالبة خديجة، صديقتها فرماشة، لما تمثله 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 (المتحدث باسم العمال)، مطالبين بحقوقهم المادية والمعنوية تحت لواء نقابتهم العمالية، وفضّهم لتجمهرهم واعتصامهم باستخدام القوة، ومن ثمّ إصدار قرارات تأديبية، يقول رشيد واصفاً الوضع: «هذا الصباح لم يكن كغيره من الإصباح، الشوارع رحلت من جذورها تجرّ وراءها صراخ الجوع والاحتجاج والغضب، فشلت المظاهرة ... اعتبرنا عمال الوحدات المسيّرة ذاتيا، ورئيس البلدية، ومسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، بأننا من بقايا حزب فرنسا، وأنا كنا نخدم لمصلحة موسكو، وأنّ وراءنا الأممية الشيوعية، وأنّ النازية الجديدة هي التي تمولّنا، 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، إلّا عرضاً أو من أفواه الطلبة المتربصين في الشركات الوطنية، وفي الميناء.

لم يكن إضرابنا إلّا الهزّة الأولى، لكنه عندما كَسر الحزب والأمن إضرابنا ونقّيته من الداخل، أصدر الحاج ميكي قرارات ألحّ على تطبيقها فوراً، بعد أن طلب من عكيكة قراءتها بصوت جهوري أمام الملأ:

- حفاظاً على المصلحة العليا للمدينة والعمال، ومراعاة لتنظيف البحر من الحشرات الحمراء المؤذية والهالكة للزرع والضرع، صدر ما يلي:

- فصلُ قدور الكومينيست لتلاعبه بمصائر العمال، ولمواقفه المعادية للمصلحة الوطنية.
- ترقية فاطمي الرّفاد، لاستماتته في تشييتِ 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 "تصدُر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها"¹⁸، لأنها تُمثِّلُ الخيط الرابط بين جميع أحداث الرواية وبقية شخصياتها، تقول مُعبِرة عن طموحها المسلوب: «كنت أحلم أن أحكي لأولادي سِيرَ أجدادهم الذين احترقوا من أجل هذه الأرض، أن أعطيهم كلَّ حبي، وأعلّمهم كيف يقفون كلَّ صباح، وينشدون النشيد الوطني، أحفظهم كلَّ الأناشيد الوطنية التي علّمها لي والدي، ونشيد الأُممية التي حرّرت الشعوب من الطغيان والسيطرة، وأرافقهم صباح كل يوم سبت إلى حديقة الألعاب، في أجمل مدينة، نبنيناها كما اشتهيناها، واشتهاها الأولون عليّ الآن أن أقبل بكل هذه الخسارات»¹⁹، لنرى في كلامه هذا الأمل المنشودَ والعجزَ المحسوسَ، في الوطن الذي سُرق من قبل أشخاص خونة كذبوا على الشعب وعلى الله وعلى التاريخ (ورثة الثورة).

امتلك كريم (كريمو) هنا أهلية المعرفة والعلم التي مكّنته من تشريح الواقع وكشف زيف المسؤولين (ذات واعية)، غير أنّ من "يمتلك 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 المُعَرّبة، ها قد اخترنا العربية وأحببناها ومن بعد؟ لم نجد أماننا إلاّ الفراغ، كَوْنونا 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 مثقف طموح وابن شهيد مُهمّش) وكلّه حسرة وندم: «سنبحت عن مخرج، وسنجدّه، ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكّدون لنا كلَّ 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 لك أن تهتم بأولادك وزوجتك التي رملتها 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.

إنّ فذات كريم تُمثِّلُ فئة الإنسان المرتبط بأطره الاجتماعية، لبقاءه "رهين العجز والاستلاب، إن كان سينجو بجلده من الزيف واختراق الضمير"²³؛ إذ مع انسداد كل السبل (البطالة واليأس)، ستتقلب حالة التوازن (الطموح والحلم بوضع أحسن)، نتيجة لضغوطات قوية نفسية واجتماعية وسياسية سلّطت عليه من قِبَل 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 كمتقّف)، يقول

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 محلّ الطموح اليأس وفقدان التوازن، المُعبّر عنه بالهروب من الواقع، إلى عالم اللاوعي والسكرِ كحلّ أولي، حيث يقول في حوارية شقيقة مع حبيبته مريم: «تظنُّ أنّ الشراب سيفكّها؟»

-أشربُ فقط لأنسى يا مريم، لا وهم لديّ، في قلبك جرحك من أب تركك تموتين في غابة موحشة، وفي قلبي جرح مماثل لوالد مريم يعيش خيبته السرية بصمت دائم»²⁵، ليتخذ 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)، تتقلب الأحداث آخذة مجرى متأرجحا بين التوازن والاضطراب، ليعطينا النصّ مقطعا سرديا على لسان كريم، يوضح الوضع: «أنا ورشيد كُنّا على شفا حفرة من اليأس، كان مجنوننا بهوسٍ كان وحده يعرف سرّه، حبّيني في باريس كمن يحبّيني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسرا بعمل لم يكن يثير فيّ أية شهية، كم من مرة شجّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبها للغرباء»²⁶، وهذا مشهد يُخي فكرة الهجرة، في حاضر متغيّر نحو الحركيّة، والتطور المستمر، ليبدأ معه حوارهما وفق نمط جدليّ، تتباين فيه وجهات النظر بين مقتنعٍ بالهجرة إلى باريس ورافضٍ لها، كقول رشيد مخاطبا صديقة كريمو: «مجرد خطوة يا محايينك، لا أكثر، لن تخسر إلّا بؤسك، لقد تحصلت على الليسانس لتشتغل 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 حفرة»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 وتعهدها، لأن الوضع في الجزائر لا يسرّ، خاصة بعد طرده من الميناء وقطع مصدر رزقه الوحيد، الذي يُعيل به ستة أفواه، بعد فشل الإضراب وفضّ الاعتصام، يقول كريمو واصفا المشهد (وضع 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 إلّا 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 ليلي 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 الحلّ ولا يعلم بتغيير الأمور،

وما أحدثه الدهر بعد عهده²⁹ (البطالة)، ليقنتع بالسفر وينتقل بعدها مباشرة إلى باريس (أرض بديلة توفّر حياة كريمة)، رفقة صديقه رشيد، لينقل لنا شعوره وهو يغادر أرض الوطن المسلوب قائلاً: «أمشي يعاودني الحزن الغامض مصحوباً 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 ملاء، ممتدة على مرمى النظر، تُحيطها في الجوانب الشمالية زرقاة واسعة، ظلّت تمتد بهدوء حتى التهمت كلّ شيء، ولم تبق إلاّ هي.

-يا رجل افرح شوية، أنسى الهم ينساك، تذكّره 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 منتصراً نحو مريم، وتزوجان، تذكر فقط قسوة الحياة والخيبات المتتالية، وستعرف أنك لم تخطئ في خيارك³⁰، لتبدأ في هذه اللحظة المهمة من السرد مغامرتها 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 قليلاً: «أفهمك جيداً، ولكن أعط لنفسك قليلاً من الراحة من مريم، وفكر فيما ينتظرك من فرص الحياة من وراء البحر³¹ 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 متحدّثاً عن طموح رشيد: «لم يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُزناً دفيناً، 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 حُلم بها، سُرقت بانقلاب على شرعيتين: (الحكومة المؤقتة الجزائرية، حكومة الرئيس أحمد بن بلة).

انطلاقاً من هذا الملفوظ السردى الدال على إستراتيجية (رشيد) في التحكم والتسيير على مستوى شؤون العمل، نصل إلى أهليته (كفاءته) المُكتملة واستعداده لتحقيق برنامج السردى الثانى (الرئيسي)، بعد فشل برنامج السردى الأول (الضغط على السلطات بالإضراب لتلبية حقوق عمال الميناء) لنلاحظ معه أنّ وجوب الفعل Devoir Faire الذي تبناه كمبدأ، يقترن ضمناً بالقدرة على الفعل Pouvoir Faire، والمُتّضح 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 الطيبة قد انزلت نحو الرمادي: هون 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 مصراعها، وكنا نأمل فيها كثيرا، أصبحت تُعطى بالقطرة، بل أصبحت شبه معدومة»³³، فتفكيره بجدية مغادرة وهران بعد فشل برنامجه السردى الأول الذي سعى إلى تحقيقه*، أكسبه 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)، مُحْتَلّة مع هذا الوضع عدّة فواعل -كُلٌّ ومركزه- دورَ المُنفذِ في البرنامج السردى الرئيسى الأول (ضرورة المطالبة بحقوق عمال الميناء المسلوبة، تحت لواء نقابة العمال) بصفته ممثلاً للمجتمع المقهور (عمال الميناء أنموذجا)، عندما قرّر شنّ إضراب عام، للمطالبة بالحقوق، فإرضاءً بذلك حالة استنفار قصوى على المسؤولين عن قطاع الصيد البحري، لقوله: «هذا الصباح لم يكن كغيره من الإصباح، الشوارع رحلت من جذورها تجرّ وراءها صراخ الجوع والاحتجاج والغضب، فشلت المظاهرة، لكن في المرة الثانية كانت طعنة قاتمة، وحين عاودنا الكرة، كان يسندنا رفاق الشحن في الميناء، وحدات الحديد والصلب السكك الحديدية، فلاحو التعاونيات، وبعض رجال الجمارك»³⁶، ملفوظ حالة الاتصال بموضوع 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، ليحتلّ النقابى رشيد في خضمّ هذا التوتر موقعا مهماً، كفاعل منفذ في برنامجه السردى الرئيسى، 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 كالاتي:

← الأهلية (امتلاك التجربة النقابية) ← (وجوب الفعل / وجوب اتخاذ قرار شنّ الإضراب)
 (القدرة على الفعل / القدرة على تنفيذ قرار شنّ الإضراب) ← الأداء (شنّ الإضراب).

ليكون الإنجاز مبدئياً فقط لصالحه، حين أربك الاحتجاج الحاج المكي (ميكو) مالك قوارب الصيد والمسيطر على الميناء، وجعله يبحث عن الحلول الدبلوماسية، وغير الدبلوماسية لإنقاذ الموقف وحماية مصالحه من الضياع بخلقه لبرنامج سردي ضديد سيقوّض به الإضراب، ومطالب العمال المشروعة، لامتلاكه أهلية القوة والنفوذ والحيلة، متبعا في البداية أسلوبا دبلوماسيا (الترغيب والإقناع)، بمحاولة استئصال رشيد لصفه، لقوله: «... في اليوم الموالي استقبلنا الحاج المكي مع وفد مكّون من عشرة صيادين حرفيين، سحبني باتجاهه قبل بدء الحديث، وشوش في أذني وهو يحاول أن لا يسمعه أحد:

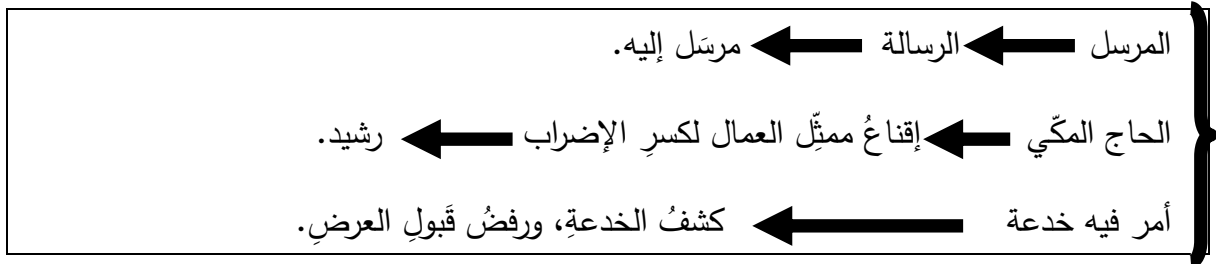
-السي رشيد ... وليدي ... أنت خيار الناس وحبيبي، مسؤولية أولادك وزوجتك على رقبتني، قف معي، نحن من عائلة واحدة، أولاد سيدي محمد موسى، فلا تُتكر أصلك وفصلك، وحليب أجدادك، من أجل عصابة من الحفاة والعراة»³⁷، ليبدأ معه الوضع المضطرب بعد فشل مسعاه الحيلي (عدم قبول الاتفاق)، إلى حالة اللا توازن مع رشيد، باستنفار الحاج المكي لعدد المساعدين له، وظيفتهم الوقوف كحائل في وجهه، بغية عدم تحقيق موضوع الرغبة (افتكاك المطالب والحقوق)، لقول رشيد واصفا الوضع: «اعتبرنا عمال الوحدات المُسيّرة ذاتيا، ورئيس البلدية، ومسؤول خلية حزب جبهة التحرير الوطني في الميناء، بأننا من بقايا حزب فرنسا، وأننا كنا نخدم لمصلحة موسكو، وأن وراءنا الأممية الشيوعية، وأنّ النازية الجديدة هي التي تمولنا»³⁸، لتقف السلطة ضدّه (الأمن / الحزب)، مُستعملة كافة الطُرق لكسر إضرابه، مُصدراً بعدها الحاج المكي لقرارات ألحّ على تطبيقها فوراً، بعد أن طلب من خادمه المُطيع عكيكة قراءتها بصوت مسموع، أمام العمال: «حفاظا على المصلحة العليا 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 الرّفاد، لاستماتته في تشييت 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.

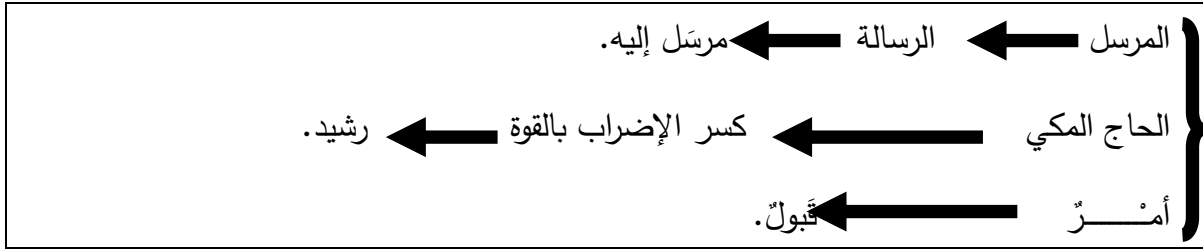
تحيا الجزائر، والمجد والخلود لشهدائنا الأبرار»³⁹، لنلاحظ بعدها مباشرة أنّ حالة رشيد النفسية (كممثل وناطق باسم عمال الميناء) قبل النكسة والفشل تميزت بالفاعلية والنشاط لإحداث التغيير (الدفاع عن حقوق العمال)، بمبدأ هو بمثابة عقد انتماني، فرضه على نفسه أولاً، وعلى من حوله (عمال الميناء) ثانياً، لوصوله إلى مرحلة أدرك فيها وجوب شلّ الميناء بإضراب لتحقيق المطالب المشروعة، وإحداث التغيير، غير أنّ سعيه الحثيث لتحريك الفاعل الجماعي (عمال الميناء)، وتأسيسه كذاتٍ مُحرّكة،

مارستِ الضغطَ على مسؤولي الميناء (الحاج المكي) = السلطة القهرية / الاستغلالية وحملتهم على تأسيس برنامج سردي ضديد، ينهض أساسا على تقويض الإضراب ومعاقبة المتسببين فيه، يقول رشيد مخاطبا مسؤول الميناء ومالك قوارب الصيد، وكلُّه إصرار وطموح: «يا سيدي الحاج المكي، النقابة ليست ضدك ولكنها ضد من يسرق حقنا في الحياة، ويمكنها أن تحمي قواربك وحيطان مؤسستك من الهلاك الذي يحيق بها، إذا تفهمت مطالبنا»⁴⁰، لكن بعد النكسة ستتغير حالته النفسية جذريا، وهذا واضح في كلامه: «عادت من جديد حكاية الغول البشري، الذي سيأتي على الأخضر واليابس، ودخل الصقيع من جديد إلى البيوت، واستقر بالقلوب المتعبة، من كثرة الانتظار وانسحب الخُلم مُخلفا وراءه فراغا يشبه الفراغ الذي يُخلفه الموت في الكائنات الحية لقد استعاد الحاج ميكي كل 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:

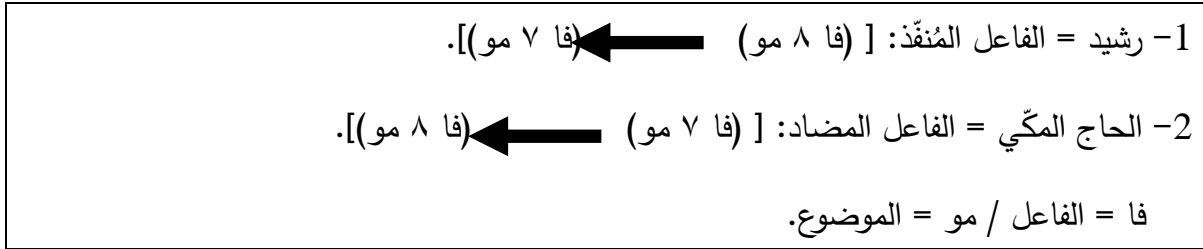
-يا خويا واش ندير؟ تحبني أنطح برأسي حيط الصم؟ معهم الدولة والحزب والبوليس ورجال المطافئ والعسكر، واش تحبوا أكثر من هذا؟»⁴¹، فعلى الصعيد السردى هنا تتضح جليا البنية الجدلية، ممثلة في: المجتمع / السلطة، مساهمة في: تشكيل المواجهة / تقويض المواجهة، لينجح رشيد مؤقتا في تعبئة الرأي العام كفاعل جماعي، ضد سلطة مسؤولي الميناء، ومن الواضح أن 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 أسس نفسه فاعلا في برنامج التغيير، لإدراكه المطلق كنفابي الشرخ الكبير بين المجتمع (عمال الميناء)، والسلطة (مسؤولوا الميناء، وأرباب العمل)، لتكون الحركة الاحتجاجية الأولى، بعد امتلاك عمال الميناء الرغبة في التغيير، كحلٍ وحيد، لإسماع أصواتهم للمسؤولين، وثورتهم هنا شكّلت "صورة أكثر تعقيدا ما دام يعني في نفس الوقت ما يسمى بالذات المضادة"⁴² الحاج المكي وأعوانه، ليتمظهر وجوب القيام بالفعل (الاحتجاج بالإضراب)، والرغبة في التغيير (افتكاك الحقوق) جليا لدى هؤلاء العمال، لكن بشكل مؤقت، بسبب عدم اقتناعهم بالعقد الانتماني* الذي اقترحه عليهم مسؤول الميناء الحاج المكي، منذ البداية:



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



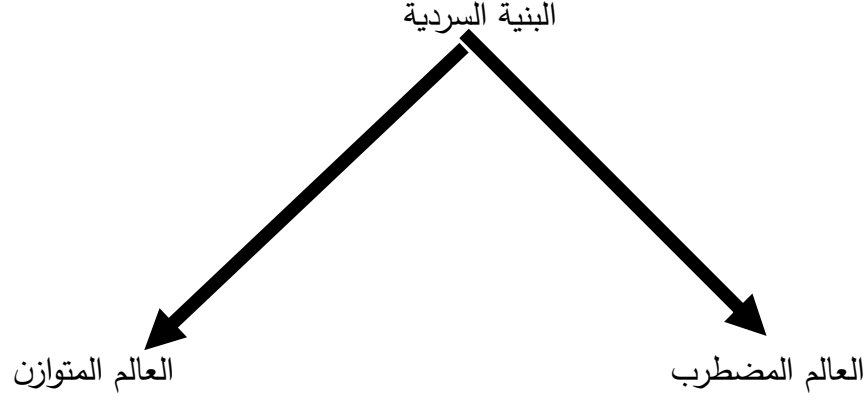
نتيجة قلبت الوضع من حالة التوازن إلى اللا توازن بالنسبة لبرنامج رشيد السردي (ممثل عمال
الميناء)، التي أثرت فيه سلباً، ومن حالة اللا توازن إلى التوازن بالنسبة لبرنامج الحاج المكي السردي
الضديد (مالك قوارب الصيد) التي أثرت فيه إيجاباً:



ليتقوض مشروع رشيد السردي، وينتصر مشروع الحاج المكي الضديد.

ومنه فالإستراتيجية السردية هنا -بتنوع ملفوظاتها بين الاتصال والانفصال مع موضوع القيمة
(الرغبة)، الذي ساهم في خلقه صراعاً دائراً بين ثنائيات: المجتمع / السلطة، الفقر / الغنى، الظلم /
العدل - تستند إلى النحو السردي La syntaxe Narrative، لنستخلص معه المكون السردي في

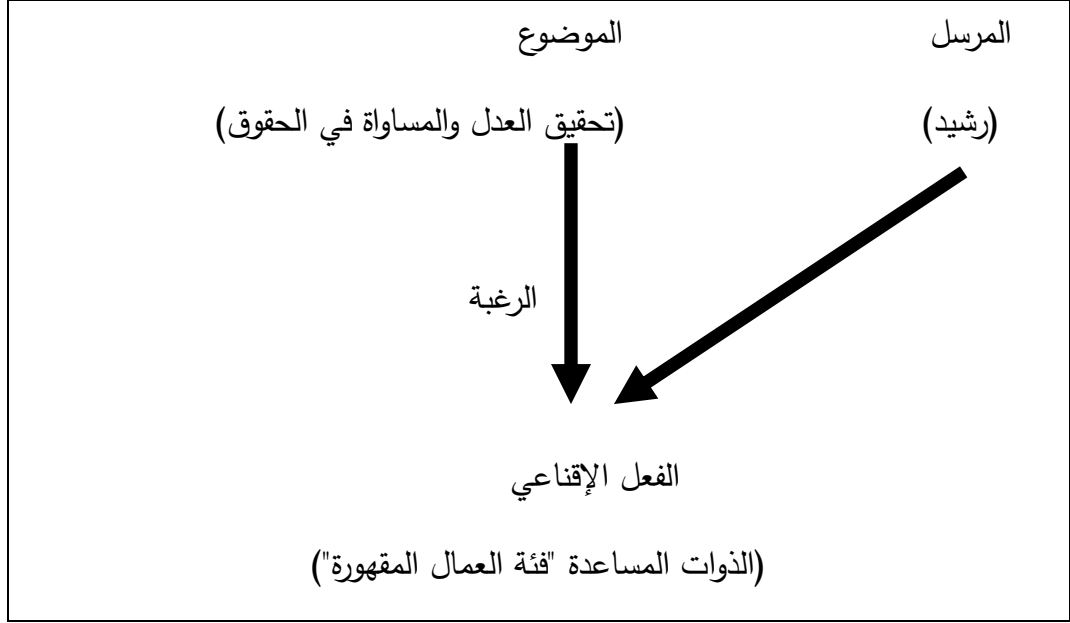
الخطأ الآتية:



<u>الوضعية 1</u>	<u>الوضعية 3</u>	<u>الوضعية 2</u>	<u>الوضعية 1</u>
-بالنسبة لرشيد تجسد عالمه المتوازن عندما ثار في وجه الاسـتغلال وقال كلمته.	-خيبة الأمل والاستسلام للأمر الواقع.	- فضُّ الاحتجاج باستخدام القوة العمومية وتقويض مشـروعه التغييري.	- وضع رشيد المزري في الميناء، جعله يقرر تنظيم احتجاج باسم النقابة.

فاستمرار التحول من حالة إلى أخرى (اتصال بموضوع القيمة / نجاح الإضراب، ثم انفصال مع موضوع القيمة / فشل الإضراب)، بواسطة فعل التحريك، المتعلق بفعل الفعل Faire Faire (تعبئة العمال وتهيئتهم لدخول حركة احتجاجية)، ارتكز على فاعل (رشيد بصفته متحدًا 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 تحقق: (الإنجاز = فشل الإضراب) و(الجزء = الطرد من العمل) فعلاقة الرغبة إذن بين الذات (رشيد) والموضوع (تحقيق مطالب العمال) تمر عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمر عبر ملفوظ التحول (الإنجاز) الذي يجسد تحولًا اتصاليًا أو انفصاليًا.

شكل توضيحي للفعل الإقناعي:



لذا سيحاول رشيد كفاعل منفذ *Sujet Opérateur*، فرض سيطرته في مكان عمله الجديد بباريس (قطاع السكك الحديدية)، بعد تأسيس برنامجه السردية الثاني الخاص به، مستفيداً من أهليته السابقة (امتلاك خبرة نقابية يُدافعُ بها عن حقوق العمال)، وذلك بحشده لأكثر عدد ممكن من الذوات المساعدة لإنجاح مشروعه، رغم تحذيرات وتنبهات صديقه كريمو من عواقب قراراته ومواقفه الوخيمة، خاصة مع تنامي العنصرية في باريس (الييمين المتطرف) في ظروف الأزمة، قائلاً له: «أعرفُ أنّ قلبك حار، ولكن يجب عليك أن تحذر فرنسا نفسها تعيشُ وضعاً خاصاً، وقد تكاثرت العنصرية ... على الأقلّ احذر أثناء المظاهرات، حفاظاً عليك وعليه [يقصد صديقه الفرنسي جاك الشومينو]، ابتعد عن الصفوف الأولى، لأنك تضع نفسك في الواجهة ... لست مُضطراً لأن تموت أصلاً، أنت هنا من أجل العمل»⁴³، ليردّ عليه رشيد وكله ثقة وقناعة: «أعرف هذا جيداً، لكن علاقتي بجاك هي علاقة أكثر من أخوية، منه تعلّمت كيف أدافع عن حقّي، رأيت كيف يتحدثُ عن الفقراء، ثم إنه مثلنا في كلّ شيء»⁴⁴، مُستغلاً بذلك أهليته (خبرته النقابية، وعزيمته)، لإنجاح وتحقيق برنامجه السردية المُحِين (مُمكنُ التَّحَقُّقِ)، وهذا يتطلّبُ توافر صيغ أربع: 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 الحديدية المُنضون تحت لواء النقابة)، معرفة الفعل *Savoir Faire* (الانطلاق من إرادة المعرفة التي تُجسدها القناعة التامة، وإدراك العواقب وتحملُ المسؤولية).

هذه العناصر الأربعة تحدّدُها لا يكون انطلاقاً من البرنامج السردية المرتبط بملفوظ فعل، بل تتحدّدُ من خلال ملفوظات الحالة، كقول رشيد مخاطباً 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:

ـ (فا 1) ← [(فا 2 ٧ مو) ← (فا 2 ٨ مو)] .

ـ فا 1 = الفاعل الإجرائي (عمال السكك الحديدية المُحتجين).

ـ فا 2 = فاعل حالة (رشيد، جاك الشومينو، أليوشا).

والملاحظ أن البرنامج السردي المُحيّن هنا بدأ بحالة انفصال عن موضوع القيمة (انعدام الحقوق، والعمل في ظروف مزرية)، لقول رشيد وهو ناظم: «الله يلعن أبوه عمل، يقتل ليلا ويذل صاحبه نهارا، هذه الآلات الساحقة من المفروض أن تُغذيها على الأقل بالقسط الذي تأكله منا، لكن يبدو أنها تمتصنا دفعة واحدة، لترميننا 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 حشد العمال بإقناعهم، وحثّهم على ضرورة الإضراب، وشلّ حركة القطارات بالاحتجاج)، فوضّعه المُتحوّل هذا ناتج عن تجربة واقعية عاشها، ومن خلالها أدرك بوعي حاله، وحال العمال الهامشيّ (أجانباً أو فرنسيين)، كوصفه لظروف العمل المزرية، وضحاياها قائلا: «لا نعرف من باريس إلّا هذه الرافعات التي تحوم على رؤوسنا بكتلتها الحديدية الحمراء، ولا شيء غير ذلك»⁴⁷، لينقل لنا بعدها مشهداً حياً لأحد ضحايا هذا العمل القاتل، في قوله: «كانت يدها تضغطان على ملقط مهترئ يحوم على رأسه باستمرار، في حركات رتيبة ومخيفة، مهدّ في كل اللحظات بالسقوط، في يوم من الأيام ما كان مجرد تخمين من طرفي أصبح حقيقة موصوفة، فقد سقطت على رأس الجيلاي الكتلة الحديدية التي كانت تحركها الرافعة ... فقد تمّ جمع لحمه وعظامه الملتصقة بالأرضية الصلبة قطعة قطعة، لوضعها في التابوت، وإرسالها إلى بلدته في أقاصي الأوراس، لم يكن الجيلاي إلّا رقما سرعان ما تمّ تعويضه بأرقام غيره، من يومها أغمضت عيني، ورحت أبحث عن مكان آخر للعمل ...»⁴⁸، لنصل إلى أنّ جهة القدرة على الفعل (النقابة العامة للعمال C G T) أعطت الضوء الأخضر لرشيد وجاك الشومينو وأليوشا، من أجل إتمام المُواجهة، واختيار اللحظة المناسبة لإعلان الحركة الاحتجاجية، لتنع عليهم عديد الملفوظات السردية وقعا إيجابيا: «أليوشا، نملك وسائل إخضاعهم 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 / «الكلّ يتوعّد، وعمال السكك الحديدية يُلحون على حقهم»⁵³ / «كان الخوف شارات متربصة على

ظهور الذين بدأت عيونهم تتجمّر وتزداد حمرة، الأحاديث المُعلنة عن الإضراب الكلي لم تتوقف منذ أكثر من شهر، ولكنها منذ أيام زادت حدّة وشيوعاً»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 يتهياً لحرق كل شيء، حتى نفسه وما يحيط به»⁵⁵، لتستغلّ معها الذاتُ المُنتفضةُ (عمال السكك الحديدية) الفرصة لتنفيز مشروعها بامتلاكها الرغبة في التغيير نحو الأفضل (الاحتجاج بالإضراب وشلّ القطاع كحل وحيد وأخير يُسمعُ أصواتهم للحكومة والسلطات المعنية)، وإدراكها للشّرخ الكبير بينها وبين السلطة.

نُبتلّ السلطة القهرية (مسؤولوا السكك الحديدية / الشرطة / السيارات الكبيرة ذات الخراطيم الطويلة) الحركة الاحتجاجية باستخدام القوة العمومية، مُعطّلين بذلك قُدراتهم الدفاعية، لقول السارد واصفا الموقف: «كانت المُظاهرة ضخمة، أُغلقت على إثرها المدينة التي طوّقت 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 المُظاهرة، أو تغلق عليها بعض الشوارع والممرات المؤدية إلى الأمكنة الرسمية، الاصطدام الأول 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 ... تتم رشيد وهو يَشُدُّ على ذراع جاك بقوة، على الرغم من القنابل المسيلة للدموع التي ملأت عينيه بالدموع وأحرقته صدره ...»⁵⁶، لينجح مدير إدارة السكك الحديدية (السلطة القهرية) في فضّ الحركة الاحتجاجية، وتشتيت صفوف المحتجين بشلّ قدرة الفاعل الجماعي (رشيد، جاك الشومينو، أليوشا) على كلّ محاولة تهدف إلى قلب نظام قطاعه، ليكون لها أثرا فعّالا في إبطال مفعول تحريك عمال السكك الحديدية المحتجين، لتبدأ معالمُ 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 التشتت باستخدام أسلوب الفصّ القوي، لامتلاك 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 يتشتت ثم 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 إلا بعض الصرخات المعزولة هنا وهناك، وسيارات الإسعاف التي كانت تمرّ بسرعة كالبرق، وأضواء المدينة التي اشتعلت فبدت كبقايا أسنة لهب متداخلة، انطفأ كل شيء بسرعة، وحلّ الصمت والخيبة»⁵⁹، لينجح بذلك البرنامج السردي الضديد المؤسس على إرادة القوة، مُقوّصاً معه آمال وطموحات المُحتجين، اللذين أُعتقل أغلبهم 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 ظلّا ينتظراني خارج المخفر:

-ولماذا أنا بالضبط؟ وضعي وضع 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 أقدم على الانتحار بهذه السهولة، ولكنني إذا وجدت قوة عمالية بهذا الوعي بالنسبة لحقوقها، سأفعل.

-طبعاً ستفعل، ولكنك قد تُقتل»⁶⁰، لينهار في الأخير الفاعل الجماعي (رشيد) لأسباب منها: ميزان القوة / القدرة السلطوية، التي جاءت في غير صالحه بالإضافة إلى أهلية الذات المضادة في برمجة ردة الفعل المباشرة تجاه الاحتجاج استخدام القوة)، لتكون نتائجه محسومة مسبقا للسلطة، لتَهزِم القوة المادية (إرادة القوة) = (مدير السكك الحديدية) / القوة العقلية (إرادة المعرفة) = (عمال السكك الحديدية المحتجين / رشيد، جاك الشومينو، أليوشا ...).

هذا التشكيل الذي عمَل على تجلية المكون السردى، قدّم لنا مشاهدا بدأت بحالة من الانغلاق والانسداد، لتتوسع تدريجياً، 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 الراعى (السلطة الحاكمة في الجزائر) بالرعية (المجتمع / الشعب المغلوب على أمره، الفئة العمالية مسلوبة الحقوق) = التحريك (القيام بحركة احتجاجية متبوعة بإضراب) = الأهلية (التسلح 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 الراعى (السلطة الحاكمة في فرنسا) بالرعية (المجتمع / الفئة العمالية مسلوبة الحقوق ممثلة في قطاع السكك الحديدية) = التحريك (القيام بحركة احتجاجية متبوعة بإضراب) = الأهلية (التسلح 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 مبعثاً لخلق جوٍّ من الموت، لقول كريم وكلّه حزن على فراق صديقه رشيد المقتول بسبب موافقه: «كنت مهزوماً إلى أعماق نقطة فيّ، دم رشيد كان يغلي في قلبي، أحسُّ بأنّ شيئاً قد انطفأ ومات، وفي دورة الساعات المتتالية كانت الحرائق تنتشب في ما تبقى من حياتي، فجأة شعرت كأنى 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، سنجدّها متضمّنة بين طياتها لبرنامجين سرديين رئيسيين: الأول تبناه عمال الميناء في الجزائر، وتحدّد في وجوب إحداث التغيير (ذو طابع إلزامي)، للحصول على الحقوق التي ستحافظ ولو قليلاً على كرامة الإنسان في وطن غنيّ، لكنه مسروق والثاني تبناه عمال السكك الحديدية في فرنسا، تحدّد في وجوب إحداث التغيير (ذو طابع إلزامي)، للحصول على الحقوق التي ستحافظ ولو قليلاً على كرامتهم، في وطن يتغنى بالديمقراطية وحقوق الإنسان.

الخاتمة:

بناءً عليه يمكن ملاحظة التداخل الحاصل في الرواية بين بنية العوامل وبنية الممثلين، وهو تداخلٌ نشأت معه الشخصيات الفاعلة بوصفها تشكلاً خطابياً برزّ على مستوى التجلي، وبما أنّ المضامين والمسارات التصويرية المؤسّسة لهذه التشكلات التركيبية والخطابية على مستوى مكون السرد، تخضع في تحديدها لشروط السياق التاريخي ولرؤى المجموعات الثقافية التي تتداولها، ينبغي النظر من

خلالها إلى الشخصيات كبناءً ثقافي يؤسس من خلال خضوعه للإغامات نفسها- لخطاب نوعي تعود فيه الوظائف والمواصفات التي تطفو على مستوى بنية السطح إلى قيم مُمثلةٍ للعمق الإنساني.

وبهذا يكون الوضع النهائي بمثابة مُحصلةٍ للعملية التحويلية المُنتجة للوضع الختامي، بواسطة أفعال الشخصيات المُضادة، التي أسهمت بشكل كبير في إقرار وضع نهائي أدى إلى تقويض كلِّ محاولةٍ للتغيير، قامت بها فئةٍ مقهورةٍ تنتمي إلى مجتمعٍ مسلوب الحقوق، ليكون الإنجاز حليف السلطة القهرية.

الهوامش:

1. محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 35.
2. السعيد بوطاجين: الاشتغال العملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 19 .
3. أحسن مزدور: مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005، ص 10 .
4. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحوارى)، تر: فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ط2، ص 127 .
5. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف (نحو منهجية 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، جدة، 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 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 السردى 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 تهيلوني يا أولاد الحرام؟! أنت، وأنت، وأنت مطرودون، ما نحبش نشوف الفاتشا إنتاعكم ابتداء من اليوم» الرواية، ص⁶¹، ليتقوّض مشروعه بعد فضّ الاعتصام، باستخدام القوة وتشتتّ 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 المرسل، ولا يشك في صحتها، وقد يكشف حيلته.

** في العقد الإجمالي يُوجّه المرسل أمرا إلى المرسل إليه، يُرغمه فيه بقبول 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 132 - 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 123 - 125 .
57. المصدر نفسه، ص 125 - 126 .
- * ابقوا متكاتفين ولا تتفرقوا، يريدون تخويفنا لنُظهر لهم بأننا لا نستسلم للخوف، لا تتكسروا، نزعَتنا السلمية هي قوتنا.
58. المصدر نفسه، ص 126 .
59. المصدر نفسه، 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 .

دراسة تطبيقية في مادة مقاربات نقدية معاصرة

التطبيق الثالث: النقد السيميائي

إعداد الأستاذ: الوافي سامي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي-

النموذج العملي كإجراء في رواية راس المحنة لعز الدين جلاوي: دراسة سيميائية

تمهيد:

تعنى دراستنا هذه لرواية راس المحنة أساسا باستنباط القواعد الداخلية للملفوظات -سواء ملفوظات الحالة أو التحول- من أجل استخراج النظم التي تحكمها وتوجه شخصياتها، إذ منذ البداية تبدو علاقة (صالح الرصاصة) كفاعل رئيسي وذات مهيمنة بالمدينة وما يتعلق بها فصلية لاعتبارات مسبقة بنى عليها حياته وفرضها على عائلته، خاصة بعد أن اقترح عليه صديقيه (السعيد والربيع) ضرورة الانتقال إلى المدينة والعيش فيها، ولتحقيقهم هذه الرغبة يجب عليهم خلق علاقة وصلية بين ذات الرغبة (صالح الرصاصة) والموضوع المركزي (المدينة)، وذلك بتوفيرهم أهلية مزدوجة تشمل فعل إقناعي هدفه تحقيق رغبتين متقابلتين هما أولاً: الانفصال عن الريف الذي يحتل مكانة كبيرة في قلب (صالح الرصاصة)، وثانياً خلق علاقة اتصال مع المدينة قصد مساعدته في الظفر بفرصة حياة أفضل، وهذا جلي في الملفوظ السردى الآتي "الناس الآن يا (صالح) تعيش على المستقبل... الناس طلقوا الماضي... هكذا يا حَيِّ (صالح) ستضيع وتضيع عائلتك وأولادك... لا بد أن ترحل إلى المدينة... من حَقك يا (صالح) أن تعيش سعيداً"¹، إذ نلاحظ من هذا الملفوظ تحول (صالح الرصاصة) بالنسبة لصديقيه (الربيع) و(السعيد) ذات قيمة في سعيهم الجاهد لتحقيق موضوعهم بإخراجه من الريف، ليكون الوضع البدئي كالآتي:

-صالح الرصاصة ٧ المدينة ٨ الريف.

فالريف بالنسبة لـ(صالح الرصاصة) يتعدى كونه مكان باعتباره يمثل مجموعة من القيم أرسى حياته لها لنجده يقول "أنا هكذا سعيد وهانئ في قرיתי مع زوجتي وأولادي، ما بقي لي غير أن أموت هانئا إن شاء الله"²، لكن حسب منظور صديقيه الأمر مختلف لأن سبب الزيارة هو هذا المكان المنغلق المعزول ليكون عليهم بذل ما بوسعهم مقترحين على (صالح الرصاصة) الانتقال إلى المدينة لقولهم "يا (صالح) الناس كلهم تغيروا ... الناس كلهم تبدلوا ... الزمان الذي فات ولَّى إلى غير رجعة ... والأفكار التي كانت زمن الثورة زالت ... وأنت أنت ... حالتك تُفجع ... لم تتغير ولم تتبدل ..."³، فهذا الملفوظ جاء متضمنا لعدة محفزات الغرض منها تدعيم الموضوع تدريجيا عن طريق فعل إقناعي كون (صالح الرصاصة) غير متقبل لفكرة الرحيل عن الريف والانفصال عنه في البداية، ليبقى الموضوع ثابتا من حيث القيمة ويكون الوضع كالاتي:

-صالح الرصاصة ٨ ذ ٧ المدينة.

فمحاولة كل من (الربيع) و(السعيد) إدخال (صالح الرصاصة) في برنامجها الاستعمالي جاء تمهيدا لاتصاله بالموضوع المركزي (المدينة)، حيث منحاه مساندة قاعدية أقرَّ بها في قوله "... كنت أدرك أنهما ما أرادا لي إلا الخير ... أشفقا عليَّ وعلى حالي وفقري"⁴.

وهنا تتضح ذات القيمة (صالح الرصاصة) متوازية مع الموضوع المركزي (المدينة)، ليبدأ سهم الرغبة في الاتجاه نحو التحقق بعد إقناعه ثم اقتناعه بأهمية التنقل إلى المدينة، ليوافق في الأخير قائلا "... كانا يقلبان فيَّ بصريهما وفيهما إلحاح بقبول الفكرة ... ورغم كوني كنت أخاف المدينة ... أردت أن أقول لا للمدينة ... فقلت نعم ... قلتها خافته باهتة"⁵، لتكون نتيجة الوضع كالاتي:

-صالح الرصاصة ٨ ذ ٨ المدينة .

ليتجسد القانون المنظم للسرد هنا في ثلاثة مراحل هي:

- **الفرضية:** رغبة كل من (السعيد) و(الربيع) في إخراج (صالح الرصاصة) وعائلته من الريف والانتقال بهم إلى المدينة.

- **التحيين:** استعمال المنطق الإقناعي في إنجاح الموضوع.

- **الغائية:** النجاح في إقناع (صالح الرصاصة) بضرورة الرحيل إلى المدينة.

فاستعمال كل من (الربيع) و(السعيد) للمنطق الإقناعي كأداة ضرورية مكنهما من تحيين رغبتهم وتحقيق موضوع القيمة.

كما نلاحظ حصول تدهور كبير لحال (صالح الرصاصة) بعد رحيله إلى المدينة واستقراره بها نتيجة قوى هي عبارة عن عوامل ضديدة ممثلة في مدير المشفى ورئيس البلدية (أحمد أملمد)، لتكون نتيجة الفعل التحييني إيجابية بالنسبة لصديقي (صالح الرصاصة): (السعيد) و(الربيع)، لأنهما نجحا في تحقيق موضوع الرغبة بنجاح، أما بالنسبة لـ(صالح الرصاصة) فنتيجة هذا التحيين كانت سلبية بفعل عوامل ضديدة وقفت له بالمرصاد، لتتقلب حياته من حالة التوازن (قبل / الريف) إلى حالة الاضطراب (بعد / المدينة)، وهذا ناتج طبيعي عن الإخفاق الكبير والصدام الذي وقع فيه بداية مع مدير المشفى الذي يمثل السلطة الإدارية الفاسدة بإنشائه برنامج سردي ضديد عمل من خلاله إلى إفشال أي رغبة أو عمل يقوم به (صالح الرصاصة)، خاصة بعد ملاحظة تغانيه في عمله وهو ما يمثل بالنسبة إليه خطر يهدده، لتتجلى المعارضة في قوله "سبحان الله حارس يراقب سيده ... يراقب مسؤوله ... اسمع يا (صالح) أنت مهمتك هنا حارس ولست في المستوى كي تعلمني درسا في الوطنية ... أنت إنسان مشوش فوضوي ومخرب ... وفي ذلك خيانة لمبادئ شهداء الثورة ..."⁶.

ليؤدي هذا الموقف البدئي إلى تصعيد التأزم، بسبب التدهور التدريجي الحاصل بين (صالح الرصاصة) ومديره الذي سعى إلى عرقلة مسعى الذات بعقده مجلس تأديبي، وذلك في قوله "أنت دائما مشوش لا شيء يرضيك ... والناس كلهم مخطئون في رأيك ... الجلسة مرفوعة وأنت لا بد أن تحضر أمام المجلس التأديبي بتهم عديدة"⁷، ليقوم الفاعل المضاد (مدير المشفى) بتحويل الموقف تحويلا جذريا أولا بطرد (صالح الرصاصة) من العمل وتأليب المسؤولين ضده على أنه مجنون عديم الأهلية ولا يصلح للعمل، وثانيا بطرده من محل إقامته في إطار الوظيفة، كل هذه التهم أُلصقت بـ(صالح الرصاصة) ونال جزاءه لا شيء سوى أنه تغانى في العمل، ليمهد له هذا التصرف اتصاله بسكان حارة الحفرة.

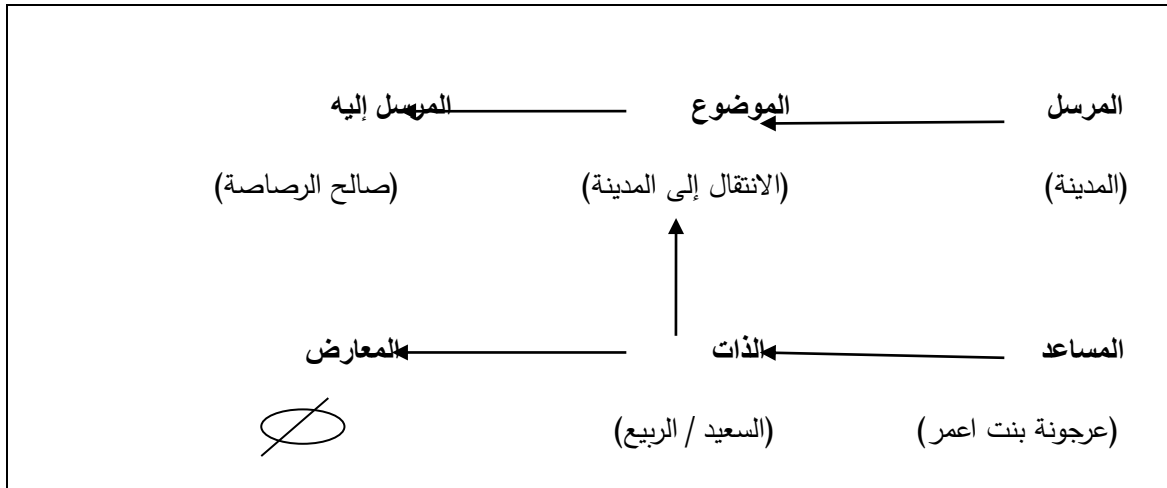
لتبين المقطوعة السردية أعلاه ظهور عامل مضاد للذات ولمشروعها، لعلمه المسبق بعنصر الرغبة لدى (صالح الرصاصه)، ولعلاقته المتوترة معه لخلق بذلك موضوعا ضديدا حاول بكل جهده تحقيقه بخلق لحظات صدامية نتيجة التعارض في الرغبات والمساعي، لأن (صالح الرصاصه) إنسان وطني لقوله "خدمت خمسة أشهر أجيء في الصباح قبل الوقت بنصف ساعة ... أساعد في التنظيف وسقي الأشجار ... وربما زيارة المرضى ... وأزيد العشية نصف ساعة أخرى أقوم بنفس المهمة ..."⁸ في حين نجد مدير المشفى شخصية انتهازية، لقول (صالح الرصاصه) عنه مستهزئا "مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله ... يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشتري على حساب المشفى ... يوقع الوثائق يطلع على المراسلات ... يرشف القهوة ... عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود حتى الغد ..."⁹.

ليحصل التدهور ممهدا بذلك الطريق للانفصال عن المشفى والاتصال مع حارة الحفرة وليحدث فعل التحويل وعملية الانتقال من حالة لأخرى (من اتصال إلى انفصال والعكس) يستلزم اللجوء لفعل التحويل وعملية الانطلاق من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لا يتم عن طريق الصدفة، بحيث "يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل خطاطة سردية"¹⁰، لتتواتر هذه المقاطع السردية محدثة وضعا انفصاليا تارة واتصاليا تارة أخرى، فالوضع الانفصالي حدث بعد طرده من العمل وبيته، لقوله "وفصلوني عن العمل ... طرقت كل الأبواب ... اشتكيت للمسؤولين ... كتبت للجهات الرسمية والغير رسمية ... كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة ..."¹¹، في حين تحقق الوضع الاتصالي بعد طرده من بيته الذي كان يشغله في إطار الوظيفة والتحاقه بحارة الحفرة وإقامته هناك، لقول (منير) جاره "مع إشراقة شمس الغد انتقل (عمي صالح) مع أسرته إلى حارة الحفرة بعد أن لفظته المدينة على أطرافها الفقيرة ... وغدت لي عائلة أخرى"¹².

لتتواتر هذه المقاطع بصيغ مختلفة للتأكيد على ما آل إليه البرنامج السردى الذي كانت بدايته بوضعية فصلية (الرحيل من الريف إلى المدينة)، ونهايته كذلك بوضعية فصلية = (رجوع (صالح الرصاصه) وحده إلى الريف)، وهذا معناه الإخفاق الكبير الذي تعرضت له ذات (صالح الرصاصه) في المدينة بسبب تكالب عناصر معارضة مختلفة أدت إلى حصول إساءة حالت دون بلوغ مرحلة التوازن التي تأسس عليها البرنامج السردى الخاصة ب(صالح الرصاصه).

لنجد أن التحويلات الممكنة التي قام بها كل من (السعيد) و(الربيع) لإنجاح الفرضية عن طريق تحيينها باستعمال الفعل الإقناعي قد انتهت بالنسبة لهم إلى النجاح، بينما بالنسبة لـ(صالح الرصاصة) انتهت إلى الفشل، لتتغير الحالة البدئية من الاستقرار إلى الاضطراب.

والترسيمة العائلية الآتية توضح ذلك:



أ-ثنائية المرسل - المرسل إليه:

يعتبر الريف الدافع الأساسي الذي جعل كل من (الربيع) و(السعيد) صديقي (صالح الرصاصة) يرغبان في جعل صديقه وعائلته ينفصلان عنه ويتقلدا إلى المدينة، كما نجد خانة المرسل إليه (التلقي) متألفة من ممثل واحد يعد المستفيد حسب صديقيه من الحركة المكانية المزدوجة (فصل / وصل) وهو (صالح الرصاصة)، لتؤدي في هذه الحالة وظيفة نحوية بالنسبة لشخصية (صالح الرصاصة) التي تحتل بدورها خانتين هما: الذات الموجهة للرغبة، المرسل إليه، أما ثنائية: الريف / المدينة فقد قدمت هنا بطريقتين مختلفتين:

- الريف: رمز النقاء والبساطة (عامل جماعي مجرد).
 - المدينة: رمز للاضطراب والتعقيد (عامل جماعي مشخص).
- لتقوم هذه الثنائية (المرسل / المرسل إليه) بتفعيل الثنائيات العاملة الأخرى وتوجيهها.

ب-ثنائية الذات - الموضوع:

يوجد ممثلان هنا يؤديان الدور العملي على مستوى خانة الذات هما: (السعيد) و(الربيع) اللذين يشتركان معا في تحقيق موضوع الرغبة (الاتصال بالمدينة والانفصال عن الريف) وذلك باستعمالهم لإشارات دالة على أن المدينة أحسن وأرحم من الريف، لقول (الربيع) "نعم من حَقك أن تعيش ... هناك يا (صالح) في المدينة الماء والكهرباء والغاز والجامعات والمشافي والطرق المعبدة ... من حق الأولاد أن يدرسوا ... من حقهم أن يتحصَّروا ويعرفوا العالم"¹³، لتكون هذه العلامات حاملة لدلالات ساهمت بشكل كبير في دعم رغبتهم في إقناع (صالح الرصاصية) بالفكرة، لنجد في الترسيمة العاملة شبه تداخل بين المرسل والموضوع، لأن غاية الذات (الربيع / السعيد) قيمة وهي ضرورة إخراج (صالح الرصاصية) وعائلته من العزلة الموحشة (الريف) إلى عالم أرحب وأوسع (المدينة)، ليمثل الريف بالنسبة للذات (السعيد) و(الربيع) الجمود والتخلف، وفي هذه الحالة تصبح قيمة مجردة حفزت (صالح الرصاصية) كذات قيمة على الانفصال المكاني قصد التغير والتجدد بعد أن كانت معارضته الأولى للفكرة وليست معارضة للذات (الربيع والسعيد) لعلمه المسبق بنواياهم ومقاصدهم، ومعارضته المبدئية لفكرة الرحيل إلى المدينة كانت لأسباب تتعلق بالجانب المادي والروحي، لتأتي معارضة نسبية كونه نفذ الأفعال الطلبية خاصة بعد استعمال صديقيه للفعل الإقناعي الهادف إلى تحقيق موضوع الرغبة، لينصهر هذا الموضوع كليا في الشكل التحيني الذي أرادته الذات (السعيد) و(الربيع) بعد مشاوره (صالح الرصاصية) لزوجته (عرجونة بنت الوصل) التي أعطته الإيضاح في الأخير.

-الذات ← الفرضية ← التحيين ← الغانية.

(السعيد والربيع) / (الانفصال عن الريف) / (استعمال الفعل الإقناعي) / (النجاح في تحقيق الموضوع).

ج-ثنائية المساعد – المعارض:

نجد الذات الرئيسية هنا قد تلقت مساندة مباشرة من (عرجونة بنت امر) بإسهامها الكبير في تحقيق موضوع الرغبة، وذلك بعد أن استشارها زوجها (صالح الرصاصه) في الموضوع وموافقتها عليه ليكون تفعيلها للمسعى جاء في صورة مساعدة حقيقية للذات ورغبتها، لقول صديقيه مستفسرين على رأي زوجته "بم أشارت بنت امر؟."
-وضحك وهو يواصل:

حمدة خير من أحمد، وسكت.

وهما يعرفان أنني أستشيرها في كل شيء...¹⁴.

كما يمكن أن نظم (الحرمان، البؤس، سلبيات القرية...) لخانة المساعد لأنها من العناصر التي دفعت الزوجة إلى الموافقة على المقترح من أجل التخلص من بؤس القرية، إذ مع تعمقنا أكثر في الإلمام بعناصر الدلالة لهذه الملفوظات نجد هذه الصورة نفسها قد تدخل في خانة المساعدة، كونها كانت دعامة للذات خلال استعماله للفعل الإقناعي في إنجاز المهمة.
أما فيما يخص المعارضة فنجدتها كحالية، كون الجميع وافق في الأخير على فكرة ترك الريف والانتقال إلى المدينة كحلٍ أخير.

ليكون انتقاله إلى المدينة بصفة عامة وإلى حارة الحفرة خاصة مرحلة انتقالية، أولاً باتصاله بسكانها كعائلة (منير) المثقف وجدته أمّا علجية التي يكن لها كل الحب والمودة، وثانياً بنشوء علاقات صدامية مع (أحمد أملمد) رئيس البلدية، فنجده يحاول تعرية الحاضر عن طريق الاستدكار والرجوع إلى الماضي لتعريفه أولاً وهروباً منه ثانياً لتأزم أوضاعه وتردي أحواله خاصة مع تزايد استنزافات (أحمد أملمد) له المتكررة، كقوله مثلاً " أعدتُ غلق الزجاج ورفعت صوت البوق حدّ الإزعاج...خرج (صالح) من مغارته كالشبح وقد اشتد سواده وتلألأت عيناه كأن إسها لا داهمه عاما كاملاً...كأنما عرفني فاندفع يفتح الباب ليتركب...كان الباب موصداً من الداخل لم أشأ أن أفتحه له وأشرت إليه أن يأتيني من الباب الآخر...وفعلاً جاء...كنت أريده أن يبقى واقفاً ليحدثني من خلال النافذة"¹⁵، لتبدأ من هنا مرحلة الاضطراب بالنسبة للذات (صالح الرصاصه)، وسيكون تعاملنا مع البرنامج السردي -الذي سندعمه بترسيمة عاملية لاحقاً- مبني

على تحديد الأدوار العاملة وانحرافها، إذ بعد نجاح موضوع الرغبة وانتقال (صالح الرصاصة) وعائلته إلى المدينة بدأت حياته في التغير جذريا مع محاولته إنجاز برنامجه السري رغم وجود معارضين له خاصة (أحمد أملد) رئيس البلدية الذي عمل المستحيل لإفشال هذا البرنامج بفرضه برنامجا ضديدا، إذ يبين المقطع السري السابق نوعية العلاقة الصدامية بينهما، ليعكس محور الرغبة التوتر الموجود مسبقا بين (صالح الرصاصة) وموضوع الرغبة (المدينة)، إذ نجده قد رحل إليها مُكرها ليفرّ منها مُرغما، وهذا يتجسد جليا في الوحدات السردية الآتية:

- "وأردت أن أقول لا للمدينة ... فقلت نعم ... قلتها خافتة باهتة"¹⁶.

- "لم أفرح ... نعم لم أفرح ... أحسسته قبرا ... مجرد قبر بارد لا غير"¹⁷.

- "دخولي المدينة كشف لي زيف الواقع ..."¹⁸.

- "جريت ... جريت ... كأنني في ريعان الشباب ... أحسست أنني خرجت من المدينة ... خرجت من السجن ..."¹⁹.

وتأسيسا على هذا نجد سبب نفوره من المدينة اكتشافه لزيغها الممثل هنا في السلطة الطاغية (أحمد أملد)، كما نجد العلاقة التي تربط (صالح الرصاصة) برئيس البلدية (أحمد أملد) صدامية منذ البداية لرفضه المطلق الدخول في حوار مع هذا النوع من المسؤولين لمعارضته المطلقة له ولقيمه كونه ذات معارضة تعمل على "خلق العراقيل بتصديدها إمّا لتحقيق الرغبة أو للتواصل مع الموضوع"²⁰، حيث نجده يرفض حتى الحوار معه ليعلم بذلك صراعه معه وتمرده على قيمه الدنيئة لأنه ممثل لفئة المجتمع (حارة الحفرة) في حين (أحمد أملد) يمثل فئة السلطة القهرية الاستغلالية، وهذا معناه أن كل واحد منهما على طرفي نقيض:

- (صالح الرصاصة) / مجاهد وابن شهيد (شخصية وطنية) = رمز للبطولة وإعلاء كلمة الحق.

- (أحمد أملد) / عميل ابن خائن (شخصية استغلالية) = رمز للتسلط والاستغلال والتجبر.

فالأول يمثل فئة عبّرت عن إيمانها بالثورة لتلقى مصيرها في البؤس والشقاء والموت، نقول (منير) واصفا بيت (صالح الرصاصة) الذي انتقل إليه بعد طرده من المشفى ورحيله إلى حارة الحفرة "هذا هو البيت ... كان وطيباً ... بابه يكاد ينكفي إلى مستوى الأرض ... لا يكاد علو الجدار يتجاوز قامة الرجل الممتد ... قرميده القديم عليه ضمادات إسمنتية عديدة"²¹.

أمّا الفئة الثانية تأكل وتتنفخ، فئة عبّرت عن خيانتها للوطن لتستفيد وتحتكر مع كبار المسؤولين هذا هو (أحمد أملد) الذي يقول وكُلّه عز وفخر "خرجت من الحمام كانت نفسي رائقة وجسمي خفيفا والدنيا بذوق العسل... أولاد الكلب سأشتریکم جميعا بمالي... الكل تحت جبروتي... أنتم وهذا الوطن الذي ضحيتم من أجله... حاولت إدارة الخواتم الذهبية اللّماعة... لم أستطع... ضاقت هذه الأيام على أصابعي... مرّرت راحة يدي اليمنى فاليسرى على بطني انتفخت أكثر مما يجب... ركبت سيارتي الطائرة..."²².

ليعكس هذين المسارين الأول والثاني حالة التناقض الكبير بين فئتين مختلفتين هما: الفئة الوطنية / الفئة الخائنة، كونهما جاءا مدعّمين بمفعول الحقيقة التاريخية، لنلاحظ أن الخطاب البرهاني للمرسل / المحرك (المجتمع) يشتغل على نحو يكون فيه فهم الوضع الراهن مربوطا بقراءة الماضي المتعلق بالفئتين:

أ-الماضي المتعلق بصالح الرصاصة: إذ نجده يقول وكله ثقة "أنا هكذا سعيد وهانئ في قريتي مع زوجتي وأولادي، ما بقي لي غير أن أموت هانئا إن شاء الله وأدفن كما أوصى والدي الذي قدّم روحه في المعركة كي يحميكم... ليس من الممكن أن أنسى وصيته الغالية... يا وليدي لا تخن أرضك ولا تخن عهد الرجال"²³.

ب-الماضي المتعلق بمحمد أملد: لقوله مهّدداً وكله حقد "وجدت نفسي أسوق السيارة باتجاه ضاحية المدينة حيث يسكن الشيخ (صالح) عندي معه حساب طويل تجب تصفيته... لن أنسى أبداً ما فعله بوالدي أثناء الثورة حين اختطفه مع بعض المجاهدين وجاءوا به مكبلا إلى بيته وحاكموه في الليل... اتجهت لأبناء عمومته وقلت مهّدداً:

-إن وقع لأبي مكروه لآتينكم بجيوش فرنسا الجرارة...ولأهدمن عليكم أكوأخكم القذرة...ورحلت دون أن ينطقوا...ما كادت السماء تتوسط السماء حتى وجدت أبي في الوادي جثة هامدة".²⁴

وهذا الملفوظ بالنسبة لفئة بالنسبة لفئة الوطنيين قبل / بعد الاستقلال جاءت موازينه مختلفة مقارنة مع ملفوظ الفئة الخائنة قبل / بعد الاستقلال، لتتجد هنا في المرتبة العليا التي ارتقاها (أحمد أملمد) ليصل إلى منصب رئيس البلدية يأمر وينهي، ليحدث بذلك اختلالاً في موازين القوى أدت في الأخير إلى انقطاع الصلة بينه وبين (صالح الرصاصية) الذي ظل متمسكاً برأيه ومبادئه التي تربي عليها، لعلم هذا الأخير أن من خان وطنه يهون عليه أي شيء، لنجد هذا الكلام واضحاً في قول (صالح الرصاصية) واصفاً دناءته "شاهدت (أحمد أملمد) يتربص بعيداً في سيارته الفارحة وعلامات الرضى تركض على تقاسيم وجهه وقد انهمك في تنقية أسنانه من الطعام ... وحده الموت يفرح هذا البليد ... وحده الدم النازف يعزف له مؤاله"²⁵، فهذه المقطوعة السردية تتضمن داخلها عالمان دلاليان هما: الموت / المتعة فالدم يرمز إلى الموت، والموت بالنسبة لمحمد أملمد هو ما يحقق له المتعة ليتحول هنا إلى شخصية ساذجة تتمتع بالأمم الآخرين، ليقوم (صالح الرصاصية) على هذا المنوال بوضع هذا النوع من الفئة طرفاً في الصراع لينشأ عن هذا الصراع سياق تحويلي مؤسس على ثنائية: المجتمع / السلطة، إذ يبدأ برنامج التغيير مع (صالح الرصاصية) في شكل مُعلن، ليؤسس نفسه فاعلاً دينامياً له إرادة خالصة في رفض الفساد بكل أنواعه، وتأسيساً على هذا سنحاول تقديم صياغة للوضع السردى على النحو الآتي:

- فاعل الحالة ٧ موضوع الجهة.

- صالح الرصاصية ٧ الرغبة في إحداث التغيير.

ت . س [تحويل سردي] ← ف (صالح الرصاصية) ٧ م.ج (الرغبة في إحداث التغيير) ←
[ف ٨ م.ج].

ليتحول فاعل الحالة (صالح الرصاصية) من حالة الانفصال مع موضوع الجهة إلى حالة الاتصال
المؤقت:

-فاعل الحالة ٨ موضوع الجهة.

-صالح الرصاصة ٨ الرغبة في إحداث التغيير.

الوضع الأول تميز بالانفصال حيث نلاحظ ممارسة (أحمد أملمد) للسياسة الاستفزازية تجاه (صالح الرصاصة) بصفته يحتل موقعا مهما كمحرك، بهدف إذلاله وإنجاح برنامج الانتقام الذي عاهد نفسه عليه، ليتجلى التحريك Manipulation في حكمه الإيجابي على قدرته السلطوية في إذلال (صالح الرصاصة) أولا ثم القضاء عليه نهائيا حسب مخططه الدنيء، لقوله وكله إصرار على الانتقام "... وما زال هو غُصّة في القلب ... لا بد أن يدفع الثمن ... وكيف يدفعه؟ بإزهاق روحه أم بالموت البطيء؟"²⁶، ولكي يتحقق غرضه عمد إلى أسلوب المراوغة والحيلة للتصويه على أغراضه الدنيئة وإعطاء صورة حسنة له أمام (صالح الرصاصة) ومن ثم كسب ثقته ليُفسح له الطريق بعدها في تنفيذ مخططه الانتقامي، لقوله "الماضي ماضي ياالشيخ (صالح) ... والذي فات مات ... يجب أن تفتح صفحة جديدة بيضاء ناصعة لا نكتبها إلا بالذهب الخالص"²⁷، إذ يعمل (أحمد أملمد) هنا جاهدا من أجل إقناع (صالح الرصاصة) بمساعاه الطيب الذي جاء من أجله، لكن هذا الأخير رفض وبشدة السقوط في العملية التمويهية وفي الفخ الذي يحضره غريمه لعدم استساغته للموقف، ونجد ذلك في قوله "نحن لا نعطي قهوتنا لكل من هب ودبّ فازرع ينبت يا (أحمد أملمد)"²⁸.

لتأخذ مع هذا بنية التحريك طابعا صراعي بدأ برفض (صالح الرصاصة) لأي علاقة يكون (أحمد أملمد) طرفا فيها، إذ يبدو هنا متمردا على ما آل إليه الوضع الاجتماعي من تردي وسقوط في بهيمية حاقدًا على أولئك الذين جمعوا ثرواتهم بطرق مشبوهة ليستغلوا نفوذهم في منع كلمة الحق من الظهور فنجده يعري الواقع بقوله مخاطبا (أحمد أملمد) "ولكني شريف ... لم أمد يدي لأحد ... ولم أجمع شيئا من حرام ... وأنا سعيد بذلك ... وأدركت أنه يقصدني مباشرة ..."²⁹، لنصل بعد ذلك إلى الرفض النهائي الذي أقرّه بعدم ربط أية صلة معه، خاصة عندما صارحه برغبته الزواج من ابنته (الجازية) فكان الرد القاسي عليه بقوله "-أريد أن أخطب ابنتك (الجازية).

-جحظت عيناى دهشا وقلت وأنا أتميز من الغيظ:

نجوم السماء أقرب إليك أيها النحس ... ودخلت الدار فصفقت الباب غضبا ... وسمعته ينبح كالكلب³⁰.

فهذا الرد بالرفض كان نتيجة قناعة راسخة في ذهن (صالح الرصاصية) ومُحصلة لتقويم مبني على خبرة مسبقة لممارسات (أحمد أملد) الاستغلالية، لقوله وهل تركت في الدفتر ورقة واحدة بيضاء بريئة؟³¹، لتعرف بذلك العلاقة التي تربط (صالح الرصاصية) = (المجتمع) بـ(محمد أملد) = (السلطة القهرية) تحولات كان لها أثر عميق في تأطير الحدث السردى والنزوع به نحو التوتر التصاعدي خاصة بعد فشل (صالح الرصاصية) في مشروع التغيير الذي تبناه وحاول تحقيقه، بسبب ممارسات (أحمد أملد) السلبية التي أثرت عليه كثيرا وكُرست الهوة بين الفئتين، كون هذا الأخير وقف كذات معارضة على "خلق عراقيل بمعارضته، سواء لتحقيق الرغبة أو الاتصال بالموضوع"³²، ليدخل بذلك عالم الغموض والاتصال مع محيطه ليقرر الهروب وحده إلى الريف تاركا عائلته وراءه، ليكون هروبه تعبير عن اغترابه وفشله في التواصل مع محيط متعفن، ليختار القطيعة كحل ارتضاه لنفسه يقول (منير) واصفا الوضع "أمّا أبي (صالح) فقد رحل إلى القرية ... عاد إليها ... أثر أن يعيش في بيته القديم ..."³³.

لنلاحظ هنا أن ذات (صالح الرصاصية) في علاقة فصلية بالمدينة لتفقد وظيفتها العملية بمجرد فشل مشروعها، إذ نلاحظ عدم تحقق موضوع الرغبة في التغيير أدى إلى فشله واستسلامه للأمر الواقع ليكون تعبيره عن الرفض جاء في صورة هروب من المدينة واستقرار في الريف، لتتحقق الرغبة في التغيير بعد بلوغ الصياغة النهائية للمخططات السردية على يد سكان حارة الحفرة كعامل جماعي ممثل في كل من : (منير) / (ذياب) / (الجازية) / (عبله الحلوة) ... لقول الراوي واصفا الموقف "على مرمى حجر تقفين مهرة جامحة ... تلتصق الشقراء به ... يعدو (منير) ... يسبقه (ذياب) ... تشحذين القلب ... تشحذين الخنجر ... تدفعينه نحو القلب ... تغرسينه فيه ... يتهاوى نحوك جثة هامة ..."³⁴، لتكون بذلك نهاية الاستبداد الممثل هنا في (أحمد أملد) = (رمز السلطة الاستغلالية) على يد سكان حارة الحفرة مجتمعين، وانطلاقا من هذا سنتعامل هنا مع الحالة البدئية للبرنامج السردى الذي تبناه (صالح

الرصاصية) كفاعل منفذ من أجل التغيير بالترسيمة الآتية:
-الفرضية ← التحيين ← الغائية



-محاولة التغيير بإرساء قيم الحق. -الاعتماد على أهليته في التنفيذ.

فبعد فشل (صالح الرصاصه) في تحقيق رغبته حدثت عملية تحويل بانتقال الدور لسكان حارة الحفرة من أجل القضاء على الفساد الممثل هنا في شخصية (أحمد أملمد)، لتتشابك الأدوار العاملة ويحصل في الأخير الإنجاز بالنسبة للذوات التي مثلت فئة المجتمع، لامتلاكها الأدوات اللازمة التي مكنتهم من تحقيقه، بالقضاء على منبع الفساد (أحمد أملمد)، لتتحول حارة الحفرة إلى حارة الربوة وليحيا سكانها حياتهم الطبيعية بعيدا عن الاضطراب.

وهنا يمكننا بنينة الترسيمة النهائية كالآتي:

-الفرضية ← التحيين ← الغائبة

+ -محاولة التغيير وإرساء قيم الحق. -الاعتماد على أهلية الرغبة

في إحداث التغيير.

إذ تتجلى طريقة الاتصال بموضوع القيمة (القضاء على الفساد وإحلال قيم الحق) بعد فشل (صالح الرصاصه) في تحقيقه وانسحابه من المشروع بالانتقال من مرحلة الفرضية إلى التحيين، ليقرر سكان حارة الحفرة ضرورة التفكير في طريقة تمكنهم من تحيين مشترك لموضوع الرغبة، ليصلوا إلى نتيجة مفادها ضرورة التفكير في طريقة تمكنهم من تحيين مشترك لموضوع الرغبة، ليكون القرار ضرورة القضاء على (أحمد أملمد) بقتله كحلٍ أخير ووحيد يمكنهم من الخروج من دائرة التهميش، لتنتهي المواجهة بإشراق حارة الربوة بعد زوال أسباب التهميش، لقول الراوي "و حين أشرق شمس الصباح كان الجميع يشاركون في عيد حارة الربوة ..."³⁵.

ليكون منطق النصر قد أدى إلى تحويل سردي قلب مضامين النص والذي يتجسد كالآتي:

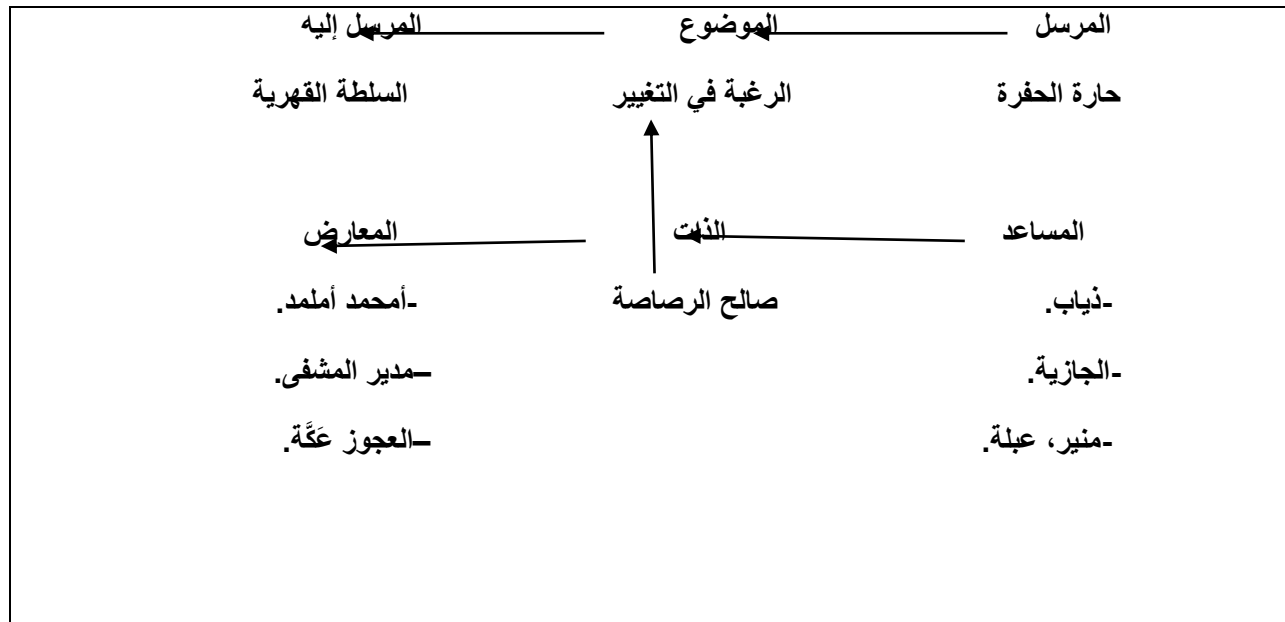
- قبل	مضمون معكوس	سيطرة	خيانة
- بعد	مضمون مفترض	حرمان	استفادة

لتتجسد هذه الوضعية من خلال حالتين:

-قبل: سيطرة (أحمد أملد) على زمام الأمور وحرمان (صالح الرصاصه) من أبسط الحقوق (مضمون معكوس).

-بعد: سيطرة سكان حارة الحفرة (فاعل جماعي) على زمام الأمور بعد القضاء على الفساد (أحمد أملد)، لتكون بعد ذلك الاستفاده لكامل سكان الحارة.

لتقودنا المعاينة عن كذب إلى بنينة هذه المقطوعة الكبرى اعتمادا على الترسيمه العامليه الآتية:



لثبرز هذه الترسيمه كفييه انتظام الفواعل من خلال تموقعها لتحدث بعض الانزلاقات العامليه لتحوّل الذوات من خانه لأخرى، كانفصال (صالح الرصاصه) عن مجال الحدث بفراره إلى الريف واتصاله كل من (الجازية) / (ذياب) / (منير) / (عبلة الحلوة) بمشروع التغيير كمساعدين وفواعل منفذة ليكملوا انجاز ما عجزت عنه ذات (صالح الرصاصه) في الأخير.

أ-ثنائية المرسل - المرسل إليه:

ما يشد الانتباه في هذه الترسيمه ثنائية المرسل / المرسل إليه، حيث جاءت حارة الحفرة كحافز محرك وجّه حركة الذات (صالح الرصاصه) نحو ضرورة التغيير والقضاء على الفساد المجسد في (أحمد

ألممد)، فنجد قول (الجازية) قد حفّزته حارة الحفرة بضرورة اتخاذ القرار الصائب، ليكون ردّها كالاتي " انتفضي حارة الحفرة ...

-انظريني أظهِرِكِ من الرجس ... الأفيون ... "36.

لتكون حارة الحفرة حافظا وسببا في جعل (الجازية) تمتلك القدرة في تحويل العلاقة الانفصالية إلى علاقة اتصالية مع موضوع الرغبة لحيازتها عنصرين أساسيين هما: وجوب الفعل / الرغبة في الفعل لتلجأ في الأخير إلى تحرير حارة الحفرة من قبضة (أحمد ألممد)، لتقول "ها الخنجر يلمع في عيني ... أشدّه بقوة لا بد أن أغرزه إلى آخره ... حتى المقبض ... حتى مرفقي ... لا بد أن أراه يتقيأ دما ... كجثة والده العفنة حين نبحه الكبار ... لا بد أن أدبجه ... "37.

إذن فحارة الحفرة كمرسل تمثل: الحرمان / البؤس / الفقر / التهميش، وهذه العوامل دفعت (صالح الرصاصة) ومساعديه إلى ضرورة إحداث التغيير نحو الأفضل للتخلص من مسببات التهميش والحرمان في الحارة التي أصبحت تتدثر بأهلها البسطاء، لنجد الإيعاز قد جاء من جهة المرسل (حارة الحفرة).

أما فيما يخص خانة المرسل إليه فنجد السلطة هي المتلقي الأول بحكم أن التحريك والمواجهة التي قادها سكان حارة الحفرة كانت تجاه سياسة (أحمد ألممد) الاستغلالية التهميشية التي أثّرت سلبا على رعيته خاصة سكان الحارة البسطاء، إذن فهو كرئيس للبلدية يمثل السلطة، وبممارساته الانتقامية يمثل السلطة القهرية، وبسبب هذه السياسة قاد السكان حركة مضادة تميزت بداية بالاضطراب لتنتهي بالتوازن من هنا دخلت السلطة كطرف في الصراع لتصبح ذات صبغة قيمية، لأن عملية المواجهة ضد (أحمد ألممد) كان هدفها توجيه رسالة للسلطة القهرية بضرورة الاعتدال أو المواجهة.

ب-ثنائية الذات – الموضوع:

يوجد في خانة الذات ممثل واحد يؤدي هذا الدور، كون الشخصيات الأخرى التي اشتركت معه في تحقيق عنصر الرغبة تدخل ضمن خانة المساعد، إذن فذات (صالح الرصاصة) تظهر منذ البداية كذات مهيمنة على مسار الحدث كفاعل رئيسي سخر نفسه لخدمة القيم العادلة ومبادئ الحق والوطنية وذلك في سعيه وراء توجيه سهم الرغبة نحو الموضوع / التحيين، رغم تكالب العديد من الفواعل ضده برده

وإعاقته، ونجد هذا في قوله متحديا السلطة "خائفون مني؟ تريدون إبعادي عن أسيادكم ...؟ حياتكم كلها كذب على الشعب ... وعلى الله ... وعلى نفوسكم ... وعلى التاريخ ... وحتى على أسيادكم ... خافوا الله ... واحد تزرعون له الورد في الشتاء ... وملايين تزرعون لهم السم والشوك طول العام ... سينتقم الله منكم ..."³⁸.

فموضوع الذات هنا يحتوي على عدّة موضوعات جزئية تشكل مجتمعة الموضوع المركزي (الرغبة في التغيير).

كما نلاحظ جيدا أن خانة الموضوع اتسعت شيئا فشيئا ليعتبر في الأخير الإيعاز الوحيد لها هو الرغبة في التغيير من خلال تعرية الحاضر بالرجوع إلى الماضي بكشف الحقائق وتعريتها، إذ جاءت بعض الملفوظات السردية في قالب وصفي دال على حركة أسهمت كثيرا في النمو الحدسي، كقول (أحمد أملمد) مستذكرا الماضي "لن أنسى أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة حين اختطفه مع بعض المجاهدين وجاءوا به مكبلا إلى بيته وحاكموه في الليل ... وعلمت بالأمر فقصدتهم صباحا ووجدتهم قد رحلوا به ... اتجهت لأبناء عمومته وقلت مهددا:

-إن وقع لأبي مكروه لأتيناكم بجيوش فرنسا الجرارة"³⁹، فهذا القول أدى لنشوء الصراع بين فئتين: المجتمع / السلطة، ليكون موضوع القيمة الجزئي الذي أراد (صالح الرصاص) تحقيقه هو ضرورة الانفصال وعدم التعامل مع (أحمد أملمد) لأسباب تاريخية فالأول وطني وابن شهيد في حين الثاني عميل مستغل وابن حركي (خائن)، إذن فهو يرى فيه عنصر قبح لارتباطه الأبدي بالأصل والماضي الأسود الذي لا يحبه، إضافة إلى الموضوع الثاني الذي اشترك فيه مع كامل سكان حارة الحفرة وهو ضرورة التغيير بالقضاء على الفساد الذي عَشَّشَ فيهم والممثل في (أحمد أملمد)، ليحققوا بذلك الإنجاز بإشراق حارة الربوة.

ج-ثانية المساعد - المعارض:

نجد هنا في خانة المعارض تبني (أحمد أملمد) لبرنامج سردي ضديد هدفه القضاء على (صالح الرصاص) وسكان حارة الحفرة لیسهم بذلك في عرقلة الذات، كما نجد مدير المشفى الذي سعى جاهدا لإفشال رغبة (صالح) بطرده من العمل أولا ثم من بيته ثانيا، إضافة للعجوز (عكّة) التي سحرها (أحمد

ألمد) لخدمة أغراضه وشراء ذمم الناس، ليكون هنا عنصر المعارضة ثري من حيث عدد الممثلين الذين يقومون بدور عاملي واحد وهو منع (صالح الرصاصية) من تحقيق مشروعه ويتجسد ذلك في حصول العديد من الحالات الصدامية بداية مع مدير المشفى الذي وقف معارضا لـ(صالح الرصاصية)، كقوله معاتبا "سبحان الله حارس يراقب سيده ... يراقب مسؤوله ... اسمع يا (صالح) أنت مهمتك هنا حارس ولست في المستوى كي تعلمني درسا في الوطنية ... أنت إنسان مشوش فوضوي ومخرب ..."⁴⁰ ليتضمن هذا التصريح إدانة متضمنة لمعارضة شديدة لاقاها (صالح الرصاصية) من قبل مديره في العمل لا لشيء سوى أنه تقانى في عمله وأتقنه، ليُحدِثَ هذا التصادم في الرغبات شرخا في عملية الاتصال والتي تحولت بدورها إلى انفصال، ليُلحق هذا الانفصال أضرارا جسيمة بـ(صالح الرصاصية) ويُدخل المدير في علاقة تضاد معه نتيجة الوضع الذي آل إليه.

كما نجد شخصية (أحمد ألمد) رئيس البلدية الذي دخل منذ البداية في صراع مع ذات (صالح الرصاصية) لأسباب تاريخية متعلقة بماضي كليهما، ليحاول جاهدا إعاقة أي مسعى يقوم به كقوله "... رحت أضرب على المقود وعلى الباب وعلى صدري ... لكم الويل مني أيها الكلاب ... حقتي لا تمحوه إلاّ دماؤكم"⁴¹، فهذا الصراع مرتبط بالانتقام من جهة (صالح الرصاصية) وبالسلطة والاستغلال من جهة حارة الحفرة لطمعه الشديد في الاستحواذ عليها وطرد أهلها الذين وقفوا في وجهه، ليكون ظهور هذه الشخصية الضدية في ساحة الأحداث قد قلبت حالة التوازن في حارة الحفرة مسببة الاضطراب.

أما فيما يخص خانة المساعد فنجدها متعددة بداية بـ(الجازية) رمز النقاء والطهر التي وقفت إلى جانب والدها (صالح الرصاصية) مع كلمة الحق، فموقفها هنا حقق مساندة حقيقية لإنجاح مشروع والدها وتحقيق رغبته كفاعلة منفذة مع (نياب) و(منير) و(عبله الحلوة) وباقي سكان حارة الحفرة وذلك في قول الراوي واصفا لحظة القضاء على الفساد الممثل في (أحمد ألمد) على يد (الجازية) "حارة الحفرة تنتظرك أيتها الفحلة ... يا سلالة الفحول ... اقتليه ... اغسلي العار ... لا يغسل العار إلاّ الدماء ..."⁴² ليكون قرار سكان حارة الحفرة وعلى رأسهم (صالح الرصاصية) إعلان المواجهة، ليندمج ضمن برنامج السردى ومشروعه التغييرى عدة فواعل مساعدة: (الجازية) / (نياب) / (منير) / (عبله الحلوة)، وليتحقق بذلك الإنجاز الذي بني البرنامج السردى عليه.

الهوامش:

- 1- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1 دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ط2، ص26.
- 2- المصدر نفسه، ص25.
- 3- المصدر نفسه، ص24.
- 4- المصدر نفسه، ص29.
- 5- المصدر نفسه، ص29.
- 6- المصدر نفسه، ص37.
- 7- المصدر نفسه، ص43.
- 8- المصدر نفسه، ص35.
- 9- المصدر نفسه، ص37.
- 10- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص55.
- 11- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص54.
- 12- المصدر نفسه، ص70.
- 13- المصدر نفسه، ص26.
- 14- المصدر نفسه، ص29.
- 15- المصدر نفسه، ص94.
- 16- المصدر نفسه، ص29.
- 17- المصدر نفسه، ص34.
- 18- المصدر نفسه، ص38.
- 19- المصدر نفسه، ص46.
- 20- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص111.
- 21- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص69.
- 22- المصدر نفسه، ص ص 90، 91.
- 23- المصدر نفسه، ص25.
- 24- المصدر نفسه، ص93.
- 25- المصدر نفسه، ص231.
- 26- المصدر نفسه، ص93.
- 27- المصدر نفسه، ص95.
- 28- المصدر نفسه، ص95.

- 29- المصدر نفسه، ص96.
- 30- المصدر نفسه، ص97.
- 31- المصدر نفسه، ص96.
- 32- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية الرباط، المغرب، 1999، ص66.
- 33- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1، مصدر سبق ذكره، ص 204.
- 34- المصدر نفسه، ص263.
- 35- المصدر نفسه، ص264.
- 36- المصدر نفسه، ص260.
- 37- المصدر نفسه، ص260.
- 38- المصدر نفسه، ص53.
- 39- المصدر نفسه، ص93.
- 40- المصدر نفسه، ص37.
- 41- المصدر نفسه، ص94.
- 42- المصدر نفسه، ص262.

مصادر ومراجع التطبيق:

1. عز الدين جلاوجي: راس المحنة 0=1+1 دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ط2.
2. سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
3. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
4. عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية الرباط، المغرب، 1999.

دراسة تطبيقية في مادة مقاربات نقدية معاصرة

التطبيق الرابع: نظرية التلقي والقراءة والتأويل

إعداد الأستاذ: الوافي سامي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -

جماليات النص وآليات تلقيه

بين فعلي القراءة وتحديد المعنى

تمهيد:

تتصل قضايا النص اتصالاً وثيقاً بقضايا النقد؛ لأن إغفال الحديث عن أحدهما يعدّ مساساً 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 الجمليات البالغة التنوع لدى القارئ النموذجي المفترض، بوصفه كائناً متذوقاً بامتياز، وعندما لا يتوقف هذا الأخير عند حدود التفسير المتوقع للنص فإنما هو يرشح نفسه لاكتشافه من شرفة تجربته الخاصة، ليكون مستعداً للتحرُّر من التقليد النقدي²، 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 لا بد 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 يفهم النصّ على القارئ أن يتعرف على قصده، ك

"مسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي ... وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات النصية"⁴، ليكون معه المؤلف النموذجي (الضمني)، والقارئ النموذجي (الضمني)، بناءً على تأويلين يشتركان في دائرية التأويل برمته.

كما أنّ "الإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقاً حتمياً عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة"⁵، وهذا الفعل مرتبط بالقصدية (L'intentionnalité) التي هي مقوم من مقومات 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 تشكيلات 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 قليلاً أو كثيراً بين سؤال وجواب، مُشكل وحل، يمكن أن يستدعي فهماً جديداً 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 وتتعدد بفعل القراءة المُتحقق وفق نظام ممنهج.

كلّ 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 إلاّ 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 تدريجياً حينما يقرأ عمل أدبي ما!

ليكون السؤال الأساسي المطروح: هل النموذج الذي يبدعه القارئ للنص هو النموذج الذي ينتبأ به المؤلف أو يقصده؟

وهل صحيح أنّ عملية القراءة تعدّ ضرباً من ضروب فتح الأفق اللامتتهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة فيه؟

1- جماليات النص وآليات إنتاجه:

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 النص، يتحكم فيها قارئ نموذجي لم يوجد بعد؟

1-1- قراءة النص وتحديد المعنى:

إنَّ العلاقة بين القراءة والكتابة علاقة حوارية؛ بمعنى أنها علاقة تسمح لنا بتوارد الأسئلة وإبراز الإشكاليات وتلمُّس المقاصد والغايات، لتكون معه المحصلة النهائية إحرار تكامل بين القراءة والكتابة بطريقة متناغمة، والنصَّ الإبداعي عامة والروائي خاصة مُحكم بمقتضى هذه المعاني المُضمنة فيه؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدِّمه، لأن طرق استنطاقه المتعددة أثناء القراءة والتحليل قد "تنتج فائضا من الإمكانيات 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 إلاّ ظاهر المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـ "الفضاء التفاضلي الذي يكتف 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 الدلالية -بعد اختياره، وفهم طرق إنتاجه كما يُقدّم على مستوى الكتابة- مهمة القارئ، في حين يرتبط فهم النصّ هنا بمسألة إدراك أو محاولة إدراك أسسها واستخراج تراكماتها ومعادلاتها، باستثمار قدرات القارئ الإيجابي الخاصة، انطلاقا من مقصد النص المرتبطة بالمبدعين الذين "لا تنفذ حيلهم، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور، وإن تغانوا 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 تكتب، باعتبار أن "سمة الترجيح هي حركة الذات المُخلخة [منزوعة المركز]، واستجابة إلى كون الذات مصنّفة، فإنها تكتب نفسها في سرد يفسّر الثنائيات الآتية: طائفة / طبقة ومنزلة / موقع وهوية / قالب"¹³، ومن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة ثمة كلمات تقف كجوابة بين القراءة والكتابة، لتجسّد 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 لتعبير يفهم ويُسمع بشكل أوضح، فالمبدع "يُعبّر عن نفسه ضد كلام، ويفضل 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 يُوجّههُ الخطابُ المكتوبُ إليه - "مفهومٌ أساسيٌّ مستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر"¹⁵، ليصبح حضورهما حتمية ضرورية، ف"لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من غير أدب"¹⁶، والعلاقة بينهما قران منتج جدلي ومُعقّد 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، والنص بوصفه مادة علائقية يهبُ 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 وتجدد قرائها.

لتكون مهمة القارئ النموذجي (الضمني) خلق توافق مع قيم المؤلف النموذجي (الضمني)، هذه القيم تُحدّد جوهريا معنى العمل ككل، وهذا معناه خضوع المتلقي ل"مؤلف نموذجي، يُعدُّ إستراتيجية [خطابية] عنها يفيض النص، 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 أنّ هذا الخطاب قد يرتبط ارتباطا وثيقا "بقارئ لا يُدعِنُ دائما لأهواء المؤلف النموذجي"²²، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهن يبحث عن معنى مودّع فيه في استقلال عن محافل التلقي، بل يرى في فعل القراءة تحيين لفعل قارئٍ ينحو في اتجاه التقرن، 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.

برزت مدرسة كونستانس (Ecole de Constance) من خلال أعمال رائديها: **ولفغانغ آيزر (W. Iser)** و**هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss)** فهما أتاحا للقارئ فرصة تحريره من سلطة وسطوة المؤلف، كما حزرُوا القراءة من أسرِ 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 المخترنة 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 المضمّر في العمل في مقروئيته؟

وما هي الطرائق التي يُسهمُ فيها الجمهور المضمّر في مقروئية عمل ما؟

هل هي مسألة تحليلية؟ أم مسألة تأويلية؟

القراءة تؤدي دائما إلى علاقة جدلية بين إستراتيجية المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي بوصفه صورة القارئ كما يتوقعها النص، الذي 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 التحقيقات 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 "شئيات واقع ثابت [فقط]، أو يوهم به دائماً"²⁷، وإنما يطمح إلى تشكيل قارئه النموذجي الخاص، ومسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتق القارئ الملموس.

هذا القارئ النموذجي يرى أنّ 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 كتَبَ ما كتَبَ 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، تنشأ حوارية "لقاء بين إرادة الكتابة التي تتضمن قوّة وحركة محوِّلة، وإرادة التلقي التي تتضمن كشفاً وتنويراً وبحثاً عن حقيقة النص"²⁹ المتجلى كنظام يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه، واستحال فهمه ولاندثر معناه وغاب حضوره، ولأصبح وجوداً من غير شاهد، ومنتوجاً من غير إنتاج.

يتجسد هذا "في افتراض استحالة تفسير اشتغال أي نص، بما في ذلك النص غير اللفظي، إلا إذا أخذ بالاعتبار -فضلاً عن لحظة تكوينه- دور القارئ في فهمه وتحقيقه وتأويله، وكذا الكيفية التي يتصور بها النص صيغ المشاركة هذه"³⁰، فالقارئ المعنى 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 مثلاً "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 [ل] يُنتج بذلك الموضوع الجمالي"³²، على اعتبار أنّ القارئ الفعلي يتحكم فيه مخزونه الثقافي، في حين القارئ الضمني يخلقه النص وبه يرتهن، بصفته مؤهلاً لتجريب حدوسات لا نهائية.

له فضل كبير في تطوير نظرية التلقي، وترسيخ أسسها، منطلقه لم يكن فلسفيا تاريخيا كما فعل يابوس، بل ارتكز على مرجعيات متنوعة اعتمدت على مفاهيم الظاهراتية التي تُعدُّ الذات مصدرا للفهم، وعلم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا ... والجديد الذي خرج به آيزر هو "إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، ببساطة 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 المَدْرَك مادي ينتمي إلى عالم الواقع، إلا أنه ذو طبيعة خاصة، إنه علامة؛ أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي والعلامة تعتبر شيئا ماديا مزدوج البنية له جانب مادي سمعي، بصري، لمسي وآخر معنوي هو الدلالة، وآلية الفهم كـ "محاولة فك شفرة العلامات، وهو المستوى الأولي للتوصل إلى الدلالة"³⁵، والذي يعد مستوى صعبا يستلزم درجة تعلم 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)، المُستحضرُ في ذهن المبدع أثناء فعل الكتابة، ككائن تخيلي أنتجه النصُّ، مُهمتهُ تجسيد "التوجهات الداخلية لنص التخييل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى"³⁶، فهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، ومعناه تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية، من منطلقه يُصبح المعنى بنية يُشيدُها المتلقي بتجاوز المعطى اللساني الواحد.

بطرحة هذا عوض آيزر مفهوم أفق الانتظار، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى يابوس بمفهومه الجديد: القارئ الضمني، الذي يمنح النصَّ أبعادا جديدة قد لا تكون موجودة فيه وإنما تُخلق من قبله أثناء عملية القراءة، لأنه "يتمتع بقدرات خيالية، شأنه شأن النصِّ التخيلي"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 النصِّ 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 القراء أن يقرأوا النصوص بطرق مختلفة دون التقيد بقانون يحكم فعل القراءة؛ لأن النصَّ 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 عليه، 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 دعم آيزر طرحه النقديّ، الذي ميّز فيه بين المؤلف الفعلي المُرتهن بالواقع الذي يشير إلى شخص المؤلف الحقيقي، والآخر ضمّني تمثله الذات المتحققة من ذلك المؤلف وبالمقابل كان التمييز بين القارئ الفعلي والقارئ الضمّني المتحقق في فعل القراءة، الذي 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 ضمّنيا، قد يتطابق أو يتعارض مع القارئ الضمّني، الذي يُعبّر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ، وجمالية النص وثرأه المعرفي تتنوّج للقراءة على أساس أنها إستراتيجية كامنة في النصّ، فهي "تشغل فراغاته وانقطاعاته وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته"⁴¹، فالنصّ مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقّق معه كـ "أشكال جمالية ذات صبغة تشييدية"⁴² تهبّ نفسها للقارئ الضمّني قصد مَوْضَعَتِهَا 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 مقارنة التفاعل بين بنية النصّ، وبنية الفهم عند القارئ لذا فـ "الفجوة لدى آيزر هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"⁴⁴.

ولمّا 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 أن 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

جديدة⁴⁶، لأن الحوارية المستمرة بين القارئ والنص تمنح هذا الأخير القدرة على الديمومة والخلود، وهذا لا يتحقق إلا 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 فملاء الفراغات وتوليد الدلالات، وتكملة ما يسمى بمواضع اللا تحديد، لا يتم إلا عبر حصول ذلك، انطلاقا من وعي قرائي، والمعنى عند آيزر مشروط بالنص نفسه، ولكن بشكل يتيح للقارئ الضمني نفسه أن يُظهره؛ 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 محددًا ومتعينا تاريخيا، بل هي مفهوم إجرائي يُنمُّ عن تحول التلقي إلى بنية نصية، نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي، التي تتجاوز التاريخ وفعالياته.

1-1-1-2- هانز روبرت يابوس (H. R. Jauss):

كان ليابوس (Jauss) فضل كبير في وضع الخطوط الموجهة 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 تشكلات النصّ الماضية، وترهينات القارئ بين ذخيرة النصّ والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، والمتحقق 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 صبَّ اهتمامه، وركّز على تجربة القارئ العادي.

العمل الأدبي في طرحه يتميز بقطبين: أحدهما فني وهو النص الذي أبدعه المؤلف، باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية، والآخر جمالي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة والمنجزة من قبل القارئ، ولكل من النص والقارئ أفق انتظار مخصوص، ف "تجربة التلقي الجمالية تكمن في ذلك اللقاء الذي يتم بين الأفيين، وإنّ جودة العمل الفنية مشروطة بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ"⁵⁰

لتدعيم موقفه النقدي قَدَّم لنا يابوس عدة مفاهيم، أصبحت حَجَرَ أساسٍ نظريةٍ جديدةٍ في فهم الأدب، التي في الأصل مُستعارة من مناهج نقدية سابقة لطرحة، حيث منحها حياة متوهجة في قُدرات التلقي، لإيمانه الكبير بأنَّ "كُلَّ نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاص به"⁵¹، فخرج بمفهوم: أفق الانتظار (Horizon d'attente) الذي يُعدُّ مفهوماً إجرائياً يُطبَّق على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما، وفضاءً تتحقَّق من منطلقه عملية بناء المعنى الذي تتم داخله، بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند القارئ والذي هو؛ أي فعل الفهم "تضحية بالمظهر الحوارى 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 التخيلي والعالم الواقعي).⁵³

مفهوم أفق الانتظار يُعدُّ استنتاجاً لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير المرتبب أساساً بمنطق السؤال والجواب، لأهمية تكمُّن في تحقيق علاقة جدلية ومتجددة بين القارئ والنص، وبطرحة هذا أراد يابوس ألا يبقى بناء أفق التوقع رهيناً داخل الأدب، بـ "وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية 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 لقراءه، لكن عند مفارقة النص لمعايير أفق التوقع أو الانتظار عند القارئ، تحصل لحظات خيية تسمى بخيبة أفق الانتظار، مُشيدة من قِبَل القارئ بقياس التغيرات والتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، كلحظة من لحظات تأسيس الأفق الجديد "التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"⁵⁵ الذي سيلعب دوراً مركزياً 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 يابوس بمفهوم تغير الأفق، ليبيّن محله أفقاً جديداً 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 آخر اصطلاح عليه اسم المسافة الجمالية Distance Esthétique، يُقاس كمفهوم بأفق انتظار القارئ والنص، بالعودة إلى نوعية العلاقة التي تربط بينهما كالاستجابة والتغيير والخيبة، ويُقصدُ به يابوس "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 تُحدّد 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 ال] 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 أنّ "كل نص يُتلقى ليؤوّل، وكل تلقٍ كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل"⁵⁹ الذي يتجلى كخبرة جمالية مُهمتها: إيقاظ النصوص من سباتها، قصد كشف وميض وقعها، ورؤية غناها، وهذا تُحقّقه القراءة كوعي، عندما تُقيمُ علاقة حوارية بين القارئ والنص، تسعى من خلاله كتمارسه "تشخيص طرائق إنتاج القيم وبيان الآليات، والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي"⁶⁰، لأن تشكل النص الاستراتيجي لا يتحقق إلا من خلال التكتيف والإخفاء والكبت والنسيان والذي فرضته الحياة النصية ذات الطابع التخيلي، من جهة اشتمالها على ثلاثة أفعال وظيفية تهّم الانتقاء، والتركيب، والكشف، ف "الانتقاء بناء منمذج للأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ... [الذي هو] ... تحويل للعناصر المرجعية، وتكتيف 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، كتمارسه حرة / مقيدة، تزوج بين الإرادة / الرغبة، والقصد / الانتشار...

لهذا السبب فسحت المجال واسعا أمام الذات المستقبلية للدخول في فضاء القراءة والتحليل، بإعادة الاعتبار إلى القارئ كعنصر أساس في عملية التواصل بخروجها بمقاربة نقدية تختلف عن المقاربة البنيوية للمعنى، فالنص باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله، لأن شكله اللساني يتضمن معناه بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، وهذا يعود إلى نظرته للنص، على أساس أنه بنية محايدة 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 تلقى مرتبطة بالنص.

ليصبح المتلقي مكونا هاما من مكونات النصّ الروائي:

الكاتب ----- النص ----- القارئ

هذه الخطاظة 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 القراءة المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قريبا 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 أنفو، فاس، المغرب، 2007، ص107 .

(5)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحدائثة، 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، ص 692 .
- (10) - فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص 79 .
- (11) - عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ط1، ص 67 .
- (12) - صلاح فضل: أشكال التخيل: من فئات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص 75 .
- (13) - ج هيو سلقرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1، 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 وفتحة 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 نزاهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 12 .
- (21) - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص 44 .
- (22) - المرجع نفسه، ص 12 .
- (23) - فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 89 .

- (24) - المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجاً، 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، ص 472 .
- (26) - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7، ص 21 .
- (27) - محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكى: في تمظهرات الشكل السردى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 05 .
- (28) - المرجع نفسه، ص 06 .
- (29) - أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 19 .
- (30) - محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، ص 89 .
- (31) - روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1، ص 221 .
- (32) - المرجع نفسه، ص 222 .
- (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 السرد، ص 17.
- (42) - طائع الحدادي: 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 الظاهرية إلى التفكيكية، تر: يوثيل 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، ص 41.
- (50) - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 314 .
- (51) - عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغاية: دراسة بنوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص 25 .
- (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 وتحليلات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص197.

60- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السرد، ص 18 .

61- المرجع نفسه، ص ص 26-27 .

دراسة تطبيقية في مادة مقاربات نقدية معاصرة

التطبيق الخامس: النقد الاجتماعي

إعداد الأستاذ: الوافي سامي

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -

البعد الاجتماعي في الإنتاج الروائي لواسيني الأعرج

(نماذج مختارة)

تمهيد:

سيرتبط تحليلنا لنصوص واسيني الأعرج الروائية المختارة هنا، بكشف وتحديد جملة الآليات التي تحكمت في كل ظاهرة ملازمة لكل تظهير*، وهذا بـ"الاحتكام إلى حدود علاقاتها بالموضوع المعرفي"¹، المتشكّل بفضل تتالي قراءات النصّ، استنادا إلى فرضية يُبرّرُها وجود نصوص تبني معانيها و"استناداً إلى قوانين لا يُمكن الكشف عنها إلا ارتكازا على تصورات تُخضّ شروط إنتاج المعنى وشروط تداوله"²، بمحاولة ضبطها من خلال وصف هذه الآليات السياقية، المتجسدة في هذه النصوص الروائية كمسندات خاصة: مادية / معنوية، تشكّلت بصفته مساهمة في انتشار الإظهار، وتحقيق انسجامه المداري الناتج عن التحولات الذهنية اللاحقة بالنوعيات الحملية الكامنة في جوهر الأدلة إلى أدلة مؤشّرية، كالتحويلات الكبرى في الجزائر التي أثّرت فيه: السياسية / الاجتماعية، والملحّصة هنا في حروب ثلاث: (الحرب المعلنة: الثورة التحريرية / الحرب الأهلية: العشرية السوداء / الحرب الصامتة: مرحلة ما بعد العشرية السوداء).

1- سيرورة إنتاج المعنى:

تركيزنا على الأدلة الذهنية المحايثة المُجسّدت في نصوصه الثلاثة هنا ستحليلنا مباشرة على مراحل إنتاجها التي ستحولها بدورها إلى أدلة إظهارية، ذلك بمنح المدارات السردية المترابطة معنى دقيقا، لحرص المبدع الكبير "على الحدّ من فيض المؤولات التجسيدية على الموضوعات الذهنية التي تؤشّر عليها، خاصة وأنّ ذلك الفيض الطبيعي غالبا ما يهدّد بطمر المعاني السياقية المُوجّهة"³، على اعتبار أنّ

الإظهار قد يتشعبُ انطلاقاً من المبدع، بصفته المسؤول المباشر عن تشكيل المراحل المحايثة الذهنية في النصّ، كأوصافٍ أو نعوتِ الشخصيات مثلاً، التي من غير الممكن أن يكون قد فكّر فيها مسبقاً؛ بمعنى أن المبدع يجذب إلى الأبعاد الأيقونية والمؤشّرية للأدلة التجسيدية* بصفتها مظهرًا إنتاجياً منسجماً مع باقي المؤولات الإظهارية المجسّدة بدقة محسوبة للمدارات المحايثة⁴.

2- المدارُ السياقي الدليلي في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية:

المُلاحظ على نصوصِ واسيني الأعرج الروائية خُضوعها لبناءٍ مُجسّدٍ على نظام المقاطع أو الفصول، المتحقّق بواسطة توظيف آلياته الذهنية المحايثة كنصّ: **جسدُ الحرائق (نثار الأجساد المحروقة) 1978**، **مرايا الضرير (كولونيلُ الحروبِ الخاسرة) 1997**، **مملكةُ الفراشة 2013**؛ إذ تبدو مقاطعُ كلِّ نصٍّ غيرَ قابلةٍ لأن تستقلَّ بذاتها وبدلالاتها الكاملة، كنصّ: **مرايا الضرير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة** المُرتبط بجنون السلطة وفرض القرارات الباطلة، وميول أصحابها لنزواتهم الشبقية في خضوعهم غير الطبيعي للنساء، ليُشكّل معه هذا وضعًا سياقيًا ديناميًا يُشرّحُ / يكشفُ فشلَ أشكالِ الحكم القائمة على التعسّف والخضوع الإلزامي لقوى المجتمع المُسيطر، ليُصبحَ دليلاً متّصلاً / مُمتكلاً لدليل تفكيري ومدارٍ سياقي خاصٍ به، ناتجٍ عن مقصدِ المبدع، فمقطعُ **العودِ الأبديّ** الأول المُشكّل للنصّ يرتبط في مستوى الإظهار بالحكاية الإطاري، انطلاقاً من عدّة عناصر زمنية ومكانية متضافرة كسياقات جزئية لموضوع دينامي إطاري: (تعاقبُ السلطة وفقدانها)، فضلاً عن ترابطٍ أهمّ الفواعل فيها بالذات المركزية **الكولونيل أمير زوالي**، هذا الترابط الإظهارى انعكاسٌ تلقائي للانسجام الحاصل في مراحل التفكير الذهني الإنتاجي، فالفصول الخمسة باتصالها المترابطة كوّنّت صورةً واحدةً، هي: طبيعةُ الحكم الاستبدادي لصالح أطماع قوى الضغط السياسي / الاقتصادي: (مافيا السياسة ومافيا المال).

لنُحقّق هذه العلاقة العميقة انسجامِ فصولٍ / مقاطعٍ بقية الرواية، فالترابطُ المُعطى إظهارياً يتصل في النصّ بثباتٍ وجود ذات فاعلة (كولونيل أمير زوالي) في علاقتها بتطور الأحداث مع فواعلٍ أخرى تربطها بها صلة التجاور أو القرابة / التماثل، وهذا ليس إنتاجاً للانسجام المفروض من قبل الدليل التفكيري ومداره السياقي الموجود / المُستحضر للتأشير على سياقاته الدليلية (أنظمة الحكم: الاشتراكية / الإقطاعية / الرأسمالية)، ذلك أنّ السؤال المطروح في نصوصه هو: هل المسؤول عن التخلّف طبيعة الأنظمة السياسية والاقتصادية في الجزائر؟

هذا المدارُ السياقي يقتضي لاستيعابه وجودَ انسجامٍ مفروضٍ من قبل الدليل التفكيري والمدارات المحلية الخمسة الكبرى المُعنونة ب: **1- العودُ الأبدي 2- إرادةُ القوة 3- خفّة الكائن 4- من أعلى القمة 5- ما وراء الخير والشر**، والطرحُ نفسه يصدّق على نصوصٍ أخرى له، لذا لتقريب الفكرة أكثر سنكتفي بثلاثة نصوصٍ تطبيقية: **مرايا الضرير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرة / جسدُ الحرائق: نثار**

الأجساد المحروقة / مملكة الفراشة، لتماشك إظهاراتها بانسجامها واتساقها مع المدار السياقي* الذي وجدَ لكي تُؤثّر عليه: (متّصلةً بآليات الانسجام الكبرى الإظهارية).

ومقاربتنا للنصوص الروائية الثلاثة في اتصالها بآليات الإظهار الكبرى وانسجامها، سُنحِلنا بدورها إلى مقارنة آليات الانسجام الصغرى الإظهارية، انطلاقاً من توضيح حدود مسؤولية العملية الإنتاجية المُحاثة**، التي تحضّر في ذهن المُبدع بصيغة تكثيفية عامة، تتطلّب التخلّص من كثافتها وعموميتها بتجسّدها في سياقات دينامية، عبر مؤولات تجسدية إظهارية***، فهو [أي المبدع] يُفكّر في الأدلة اللغوية مُركّبة لا معزولة أثناء الإظهار، لأنّ التركيب وحده قادر على إنشاء السياقات المُحدّدة المؤشّرة على الدليل المَحاith⁵، لذا فكلّ دليل يُحدّث (يُحيئ) إظهارياً يُولّد في ذهن المبدع موضوعه الدينامي، ما يساهم في انجذابه إلى تحيين بعض سياقاته الدينامية أو تحيينها ككلّ، ليأتي دور المتلقي المُدرك لآليات الانسجام الصغرى المُحيّنة إظهارياً لحظة إنتاجه عن طريق استنتاجها، ليكون مستوى التحليل مكتفياً بالآليات: السياقية، لقدرتها على وصف وتحديد العمليات الذهنية المُنتجة لأغلب مظاهر التشعّب المُحقّقة للمدارات المَحاithة المُحيّنة إظهارياً.

2-1- آليات الإظهار السياقية:

سينصب تركيزنا في هذا المستوى التحليلي على تصوّر حياة الذوات الرئيسية الفاعلة في النصوص الثلاثة: (جسد الحرائق / مرايا الضرب / مملكة الفراشة)، وعلاقة تصوّر المبدع واسيني الأعرج الذي تحكمت فيه ثقافته وذاكرته ومخيّله بمقاصد هذه الذوات المُتبلورة داخلها كأحكام لا تُدرك إلاّ وفق ما تقتضيه السياقات الثقافية المخصوصة بوضعٍ سياسي / اجتماعي متدهور، ليكون حضورها انعكاساً لتصور الكاتب لثقافتها الموسوعية، كشرطٍ إلزامي "لإنتاج معرفة قابلة للتجريد والاستهلاك والتداول"⁶، تُؤسّس لسيرورة التّدال في علاقتها بآليات الإظهار النحوية المسؤولة على تجسيد الموضوعات الدينامية وخلق انسجام النصوص الثلاثة وتحديد سياقاتها المدارية المَحاithة، ولتوضيح دورها في منح الإظهار انسجامه واتساقه، سنحاول انتقاء نماذج مُظهِرة من رواية جسد الحرائق.

سيكونُ الأنموذجُ الأوّلُ المختارُ متّصلاً بتحيينِ المؤولاتِ التجسدية الإظهارية لمدارٍ فرعي في الرواية، يتحدّد في قضية مهمّة عانت منها الذات المثقّفة (رشيد / كريم / مريم): التهميش الاجتماعي وعدم تكافؤ الفرص في ظلّ نظامٍ سياسي فاسدٍ، كنواة تُستنبط من النصّ نفسه اعتماداً على مؤشرات عدّة متفرقة، دالة فيه على قرار هجرة الأنا: رشيد / كريم إلى فرنسا من أجل التحصيل وتحسين المستوى المعيشي، مُجسّدة في عديد الملفوظات النصيّة: «المشكلة يا خويا كريمو أنهم تقاسموا البلاد ولم يُعد لنا مكان حتى في البؤس»⁷ / «لقد أغلق ورثة الثورة والدّم كل الأبواب وراءهم، والله لو يعود الشهداء سيندبون حظهم ويطلبون من الله أن يعيدهم إلى الدنيا، وسيكتفون بالعيش مع أولادهم وزوجاتهم الذين يتّمّوهم بغباوة

في وقت مبكر، ولن يطلبوا غير ذلك»⁸ / «الأرض التي حلمنا بها سُرقت بانقلابين، 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 تأسس لحظتها، سرقوا منا أول حكومة مدنية وعوضوها بشيء لا ملامح له مطلقاً»⁹ / «... ألم يقولوا إن البلاد في حاجة إلى الإطارات المُعَرَّبة، ها قد اخترنا العربية وأحببناها ومن بعد؟ لم نجد أماناً إلا الفراغ، كَوْنونا ليرمونا في حديقة الحيوانات طعماً لجوعها، ماذا تفعل بشهادة ليسانس في اللغة العربية؟ أعتقد لا شيء، حتى إمكانية التعليم سحبت من تحت أرجلنا»¹⁰، تُعدُّ هذه الملفوظاتُ مركزيةً، لتضمنها داخل بنيتها ما يتطلبُ حضورَ ملفوظين آخرين يدعمان الأثرَ الدالَّ للملفوظِ النصِّي المركزي على التحولِ بالانتقال من وضعِ المُستقرِّ إلى وضعِ المرتحلِ (الهجرةُ نحو باريس) بما يتضمَّنه ذلك من انفصالٍ عن الوطنِ الأمِّ (الجزائر)، وتحيينُ الاتصالِ بعالمٍ آخر مُغايرٍ (فرنسا)، فالوضعُ الأوَّلُ مُحدَّدٌ على أنه مجالٌ تولَّدَ علاقةُ إرادةِ الذاتِ باستعمالِ موضوعها (اتخاذُ قرارِ الهجرة) في مرحلته الأولى (مرحلةُ الاقتراحِ ومحاولةُ الاقتناعِ)، من خلال الجهدِ الوسيطِ (الصديق رشيد) على مستوى تحقيقِ الحُلمِ والطُمُوحِ، باعتباره دالاً على ما هو غيرُ مُتحقِّقٍ (مُحيِّن) يتطلبُ التحقيقَ: «سنبحثُ عن مخرج، وسنجدُه، ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكِّدون لنا كلَّ صباحٍ ومساءً 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 لك أن تهتم بأولادك وزوجتك التي رملتها في سن الثلاثين؟ تركتها لمن؟ لقد استولوا على كلِّ شيء يا أبي، وما نحن كما ترى، لا شيء سوى سطوة الفراغ والخوف من مستقبل أصبح غامضاً، وسيزداد غموضاً إلى أن ينقلب إلى كارثة مدمرة، وحارقة لكل شيء»¹¹ / «كنا ما نزال في البلاد غطاؤنا سماء زرقاء، وفراشنا أرض مليئة بالأحلام والنوار، جاءني رشيد يومها يلهث في غرفتي الضيقة في حي بييري Cité Perret، في بناية عملاقة أصبحت بلا مصاعد منذ السنة الأولى من خروج المعمرين ... سألتُه وأنا أرى ملامحه الطيبة قد انزلت نحو الرمادي: هَوْنٌ على نفسك، خذ نفساً 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 مصراعها وكنا نأمل فيها كثيراً، أصبحت تُعطى بالقطرة، بل أصبحت شبه معدومة»¹² / «منذ أن أصبحت أذهب عند رشيد، لم تسألني مريم عما كنت أفعله، كانت تعرف جيداً أنَّ البطالة كانت تأكلنا، وأنَّ علينا أن نجد عملاً يستر خوفنا من هذه الدنيا ... سنبحثُ عن مخرج، وسنجدُه ليفرحوا بهذه الأرض التي يؤكِّدون لنا كلَّ صباحٍ أنها ليست لنا ...»¹³ / «أوتظنُّ أنني لا أعرف صعوبة ما أنت فيه؟ أدرك جيداً يا كيمو حبيبي أنَّ دنيانا سرقها منا ورثة الثورة المقدَّسة الذين استولوا على كلِّ شيء، لهم ولأولادهم، وطلبوا منا أن نصفِّقَ لخطاباتهم الجوفاء ...»¹⁴ / «أنا ورشيد كُنَّا على شفا حفرة من اليأس كان مجنوناً بهوس كان وحده يعرف سرَّه، حَبَّني في باريس كمن يحبني في امرأة، كنت في الحقيقة منكسراً بعمل لم يكن يثيرُ في أيَّة شهية، كم من مرَّة شجَّعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبِّها للغرباء ... ولأنهم

غلقوا الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا، أنت تعرف أنها مدينة الغرباء...»¹⁵ / «يرحم والدك، خليتنا نهمل أرض الله واسعة، القانون الجديد صعب ومقلق جدا، لكنه لا يغلق باب الهجرة نهائيا، أردت أن أخبرك بضرورة التحرك السريع قبل أن تُسدّ الأبواب وتذهب أحلامنا أدراج الرياح، هذا إذا كنتَ ما تزال وفيا لجنونك»¹⁶ / «ولأنهم غلقوا الأبواب وراءهم ورموا المفاتيح في سابع بحر، لم يبق شيء آخر غير أن نهاجر، صحيح باريس ليست لنا، ولكننا سنعرف كيف نمارس معها غوايتنا أنت تعرف أنها مدينة الغرباء...»¹⁷، هذا الملفوظ النصي المُحدّد للوضع الأولي يرتبط من حيث هو مؤشّر على نواة سردية أولى بالملفوظ المركزي على مستوى الانتقال من وضع المستقرّ إلى وضع المُرتحل المُهاجر، المُتمثل في محاولة إحداثِ قطيعةٍ مع الحاضرِ المأزومِ (الجزائر)، بوصفه إطاراً من الممارساتِ السياسيةِ السيئةِ داخلِ حيزِ اجتماعيٍّ غيرِ مُلائمٍ لتطلّعاتِ الذاتِ: رشيد / كريم / مريم، لتتضمّنِ الملفوظاتُ النصيةُ السابقة ما يُدعّمُ هذا المعنى فالعبءُ والثقلُ والبطالةُ عناصرٌ تشيّرُ إلى محتوى العلاقة المتوترة بين الذاتِ والحاضرِ المأزومِ، والهروب من الواقع واتخاذ قرار الهجرة يُعدُّ موضوعاً يتخذ من السفرِ جُهداً وسيطاً لتحقيقِ المُبتغى، ليتحوّلَ هذا الجهدُ الوسيطُ (محاولةُ رشيدِ إقناعِ صديقه كريم بضرورة الهجرة) إلى جزءٍ من الجهدِ الأساسي المرتبطِ بالموضوعِ المركزي: (الانفلاتُ من الحاضرِ المأزومِ لتحقيقِ الخُلمِ والطموح).

والوضعُ الثاني محدّدٌ على أنّه حدثٌ متحقّقٌ، قبل أن كان مجردَ تصوّرٍ على صعيدِ الفكرِ، بوصفه موضوعاً وسيطاً: «يا رجل افرح شوية، إنسَ الهم ينسالك تنكّره يركبك، هذا اليوم يوم عرس وحياة جديدة [يقصد الهجرة نحو باريس] ... يا سيدي أنت لن تذهب إلى الحرب، كلها أيام قلائل وينتهي الزمن الصعب وتعود منتصرا نحو مريم وتزوجان، تذكر فقط قسوة الحياة والخيبات المتتالية وستعرف أنك لم تخطئ في خيارك...»¹⁸ / «كان الرحيل قاسيا، لم أكن أفهم الإحساس الغريب الذي كان ينتابني: أشتمُ أرضا خانت حليبيها وناسها وشهداءها، وألعن ربّ ساكنيها الذين لا يعرفون إلاّ الركض وراء الأشياء الصغيرة، لكنني عندما وضعت رجلي اليمنى على مدرج الطائرة تنكّرت فجأة كم كنت مخطئا، وكم كنت متعلقا بتلك الأرض، شعرتُ كأن جرحا قد ارتسم على جسدي وختمه القدر المجنون بنار يصعبُ بعدها رتقها»¹⁹؛ إذ يتحدّدُ الملفوظُ النصي الثاني كعنصرٍ أساسي لتدعيمِ نشوءِ النواةِ السرديةِ الثانية: (اللجوءُ إلى الهجرة).

فهذا الأثرُ دالٌّ على تحويلِ ما كان في عِدادِ المُستحيلِ (رفضُ كريم لمُقتراحِ صديقه رشيدِ الهادفِ إلى ضرورة اتخاذ قرار الهجرة من أجل التغيير)، إلى ممكن في طور التحقّقِ (موافقة كريم أخيرا على الهجرة نحو باريس)، لدرجة لا تصدّقُ الذاتُ فعلا أنها في حالة سفر، وما جعله يكتسبُ هذه الصّفة هو: تأشيرهُ وقبولُهُ واقتناعهُ بضرورة الهجرة، على أساسِ تحوّلٍ ماثلٍ في نقلِ الذاتِ: (رشيد / كريم / مريم) من وضعِ

غير مُستساغٍ في حاضرٍ وطنٍ أم هو: الجزائر (البطالة التهميش واللاعدل)، إلى آخرٍ مُتطَلعٍ إليه في مستقبلٍ أفضل في فرنسا الملجأ البديل، ليصبح مكونًا من مكوناتها.

يتمثل هذا الأثر في التحول من هيئة الحالم الطامح إلى هيئة من يعيشُ خيبة الأمل وفشل تحقيق الطموح، ومعناه انتقالُ علاقة الإرادة بالسفر من مجال الفكر والخيال، إلى مجال التحقُّق والواقع المُتمفصل بين حالتين: إمَّا القطيعة أو الاستمرار مع ما كان صعبَ الحدوثِ إلى ما صار مُمكنَ الحدوثِ، وبالتالي يعتبر محققًا للتحولِ الأولِ المحدد في الهجرة، ومُمهِّدًا للثاني الذي يتخذُ هيئةً توفِّع غير متَّضح المعالم.

ينتمي الملفوظُ السردِي / النواة المركزية: (الهجرة إلى فرنسا) إلى مدارٍ سردي نفعيٍّ، يرتبطُ بعلاقة إرادة الذات: (كريم / رشيد / مريم) باستعمال الموضوع الهادف إلى تحويل الوضع من حالٍ إلى آخرٍ، ليكون مدارُ الجهدِ حول الكينونة لا التملك؛ أي التحولُ من وضع المستقرِّ إلى وضع المهاجرِ الذي لم يتحقَّق طموحه: «أمشي يُعاودني الحزن الغامض مصحوبًا بأزيز الطائرة الذي أصبح يصمُّ الأذنين، أشواق سفرتنا الأولى عندما أظلمت الدنيا في عيوننا المتعبة، كنا في الأعالي أنا ورشيد، ولم تعد وهران وجبل سيدي عبد القادر وسانتا كروز إلا مساحات ملساء ممتدة على مرمى النظر، تحيطها في الجوانب الشمالية زرقة واسعة ظلت تمتد بهدوء حتى التهمت كل شيء ولم تبق إلا هي»²⁰، هذا المقطعُ الإظهارِي يُشكِّل مدارًا سياقياً فرعياً انفتحت عليه الرواية، وهو: تذبذب وضع الذات الاجتماعي في مجرى التحولات السياسية، ويرتبط هذا المدار بالذات: رشيد وكريم ومريم، التي تبدو مستفيدةً في بداية السرد من قرار الهجرة، والسببُ القهري هو ما جعلهم يغادرون أرض الوطن: (الاختيارُ / الاضطرارُ)، فالهجرة تكون إمَّا اختيارًا أو اضطرارًا، ومع رشيد وكريم كانت بفعل إرغامٍ صدرَ عن جهةٍ قهرية: (وضع اجتماعي سلبي نجم عنه: بطالة / تهميش / ظلم / ضغوطات نفسية...).

فتكوينُ الملفوظ النصي المركزي: (الهجرة إلى باريس من أجل التغيير) يتميزُ بنوعٍ من التركيب: فمن جهةٍ يُحِينُ الذات رشيد موضوعَ الهجرة لصديقه كريم لوجود ما يُرغمُ الذات على السفر (الاختيارُ)، لتنشأ العلاقة بموضوع الهجرة انطلاقًا من الذات التي تصدرُ عنها، ومن جهةٍ أخرى يُحقِّق كريم (الطرف الثاني) موضوعَ الهجرة لصديقه رشيد (الطرف الأول)، لوجود ما يُرغمُ الذات على السفر (الاضطرارُ)، فالتحقُّق هنا مرهونٌ بالوجود هناك (باريس / فرنسا) في مقابل الوجود هنا (وهران / الجزائر).

الجهدُ الوسيط (الاقتناع بالهجرة) في علاقته بالموضوع الأساسي (الهجرة إلى باريس)، يقتضي بالنسبة للذات: كريم / رشيد عدم العودة إلى الجزائر من دون تحقيق الأهداف المرجوة: «لن يهزم حلمي سأعود محملاً بحقائب الشوق والحب والأمل، سنتظر إلي مريم بعيون عاشقة، بدهشة من يكتشف وجه معشوقة للمرة الأولى وستكون فخورة بي»²¹ / «هكذا نحن دائما في الجنوب المتعب نُشيِّدُ مُدنا من اللذة

والنور وعندما ندخلها نُدمِّرُ نفسها بنفسها، وتتهار الصور القديمة ولا تبقى إلا رمال هشة ومحروقة يصعب جمعها من جديد ... ومع ذلك يصعب علي أن أستسلم لهذه السهولة التي تجعل كل شيء رماديا وربما أسود»²² / «كل يوم تضيق الدنيا قليلا، ظروف العمل أصبحت لا تطاق، لكنني متأكد من أن الصبر والمثابرة يهزمان اليأس»²³ / «لو تدري يا صاحبي المسافة الفاصلة بين الحلم والذاكرة لأدركت بحاستك الحية قوة الأشياء ومخابئها، باريس هي كأية مدينة عظيمة وكبيرة تمنحك الحياة وتمنحك الموت أيضا وليست في النهاية معنية بأي واحد إلا بنفسها، بنفسها فقط»²⁴.

لتنتهي الرواية بالموت (اغتيال رشيد)، مُنافيةً بذلك ما هو مُقتضى من قبل الصيرورة السردية: (إصرار الذات على تحقيق الطموح والحلم)، التي يتضمن مسارها تحقيق الموضوع الأساس (اتخاذ قرار الهجرة وقبوله): «كالعادة أوجه أولادنا تباع بالرخيص، يذهبون مليئين بالأحلام والأشواق ويعودون في توابيت مقلعة»²⁵ / «لم يكن رشيد يملك أكثر من عشقه لأرضه، وخيبته التي ظلّ يداري بها حُزنا دفيناً، عشق باريس مثلما يعشق امرأة لا شيء في قلبها إلا النور ودهشة الطفولة، لم تكن مدينته، كانت وهمهُ الجميل وقدره القاتل...»²⁶ / «الدنيا بنت كلب، ليست عادلة أبداً، شيء فيها ظالم بقوة وإلا كيف نفهم موت رجل طيب في ليلة عودته؟ ماذا كان يضيرها لو أمهلته يوماً آخر أسبوعاً أو حتى سنة أخرى؟ لم يبق إلا يوم أو يومان لتكون روعة التتويج...»²⁷ / «كنت مهزوماً إلى أعماق نقطة فيّ، دم رشيد كان يغلي في قلبي، أحسُّ بأنَّ شيئاً قد انطفأ ومات، وفي دورة الساعات المُتتالية كانت الحرائق تنشب في ما تبقى من حياتي، فجأة شعرت كأنني خسرت كل شيء حتى الرغبة في مدينة عشقتها وأحببتها بجنون، أحسُّ بالاحتراق، كانت الأجساد الحية تشوى على عقارب الوقت، تحمل في عذاباتها أنين اللحظة وحب الوطن الغائب لا شيء يُنبئ بالخير»²⁸ / «هذا هو عالم باريس الخفي عالم تشوى فيه الأجساد البشرية وتوشم بالنار والحديد المحمر، فيه تختم الوجوه بتشوهات أبدية لا شيء يبررها إلا الرغبة المستديمة في الحياة، عندما تكون غريباً عليك أن تعرف أن عالمك محاط بحدود قد تكون السبب الأول في هلاكك»²⁹.

2-1-1- المؤول الفيزيونيومي* (منطق الأساير):

يؤسّر هذا المؤول على موضوع دينامي مُتّصل بالعالم الداخلي للذات كريم (كما يتصوره المبدع)، انطلاقاً من تحديد الفوارق الاجتماعية: الجسدية / الأخلاقية التي انتقاها بدايةً بالاسم؛ إذ يُلاحظ أن المبدع قد وصف حال كريم في الطائرة مباشرةً بعد انتقاء الاسم: «من حليليفة؟ من غيره؟ الرجل السمين الذي يلوي السيجار في فمه»³⁰ / «نظرت إلى الشخص الذي كان ينام بجانبني، كان يشبه خنزيراً صغيراً بمنخاريه المفتوحتين وحكيه المنتفختين حاولت أن أنام ولكنني لم أستطع ... بدأت أشعر فعلاً بالملل من المفردات التي كان يختم بها جملة: حنوني، حبوبي، عمري ... لا أدري إذا كان يسخر مني أم كان جادا، طريقة كلامه لم ترحن، حتى الساعة الذهبية الخشنة في معصمه والسلسلة في رقبته، البودرة الناعمة على وجهه، حاجباه المُكحلان والمرتبان باستقامة، حركة يديه المشحونة بالدعوات الخبيثة، وكثرة

الخواتم التي تملأ أصابعه لم ترحن أبدا»³¹ / «سألني وهو يحرك مؤخرته وصدرة بنوع من الدلع: هاي عمري ... لم أتشرف بعد بمعرفة اسمك؟ محسوبك فتحي، فتح الله عليك أبواب الخير، يناديني الأقرباء إلى القلب Faty وبعضهم يضيف حرف الـ A إلى اسمي، فيناديني «Fatia»³² / «حلييفة عطاي، وإذا تحب تهذبها قل زامل حاب تفهم أكثر؟ تريد تفصيلا أكثر؟»³³، فلكي نستطيع تبيين إستراتيجية المبدع في تنويع الأوصاف المنتقاة بدقة في هذا المستوى الإنتاجي، يجب علينا القيامَ بتجزئتها إلى أوصافٍ للحالات النفسية المتصلة بشعور كريم بالتذمر من تصرفات وسلوكات حلييفة المنحرفة: بدأتُ أشعرُ فعلاً بالملل / طردهُ من الكرسي بالقربِ مني / إدخالُ السيجارِ في عمقِ حلقةِ / حملُهُ بكل ثقله ورميه من الطائرة / تحويلُ الطائرة وإخراج أسرارهِ / دفنُ السيجارِ في مؤخرته والتلذُّذ لصراخهِ المحموم من كثرة الألم / نظرتُ إليه من جديد، تمتمت بانزعاجٍ: خلاص أصبحتُ نانسي؟! / بدأتُ تتوالد لدي كراهية غريبة كانت مزيجا من الرفض والحقد، وصولا عند أوصاف حالات الوعي المتصلة بالإحساس بالأشياء: الساعة الذهبية الخشنة في معصمه / السلسلة في رقبته / البودرة الناعمة على وجهه حاجباه المكحلان والمرتبان باستقامة / كثرةُ الخواتم التي تملأُ أصابعه، حيث ترتبطُ هذه الدلائلُ الإظهاريةُ الجزئيةُ بالدليلِ الإظهارِ الكلي: الفسادُ السياسي / المالي: «يا لطيف [يقصد حلييفة] قد يكون واحداً من الورثة القتلة مسافرا في مهمةٍ بيع ما تبقى من نَفْسِ البلادِ وأسرارِها»³⁴، لتوقُّفِ مُستقبلِ الذاتين: كريم / رشيد على النتائج السياسية / الاجتماعية السلبية للوضعِ الراهنِ في جزائر ما بعد الاستقلال، وما نجمَ عنه من غموضٍ.

انتقى المبدعُ من بين فُسحِ مكان الالتقاءِ فضاءَ الطائرةِ المُعلقِ الذي يُوَشِّرُ في ظاهرهِ على: السفرِ / الهجرةِ / الانتقالِ، ما يؤكدُ أن إنتاجِ واسيني الأعرجِ لدليلِ الفضاءِ المكاني قد خضعَ هنا لمؤولٍ ما فوق تسنيي / بلاغي هو: السخريةُ، لأن المدارَ الفرعي في النص جعل الذاتِ كريم لا تُعيرُ انتباهاً للموقفِ المُعاشِ في الطائرة، لانشغالِ ذهنه بالتفكير في حبيبته مريم التي فارقتها كهروبٍ من الموقفِ الذي وقع فيه: «في تلك اللحظات المرتبكة، كان الخوفُ من شيء غامضٍ يعتريني، حاولتُ أن أتسلى بالصمت والعزلة، وأن لا أرى شيئا آخر إلا وجه مريم حتى في عبثها وسخريتها ولكن حلييفة حرماني من ذلك بتكرار سؤاله...»³⁵، فهذا الإضمار المُتجسِّدُ كشعورٍ غامضٍ بالوضعِ السلبي: السياسي / الاجتماعي يصفُ حالةَ الذاتِ كريم: (الإحساسُ بحالةِ خوفٍ اتَّصلتُ بأدلةٍ ذهنيةٍ حفَّزها الشعورُ بثقلِ الحاضرِ الغامضِ وتأزمِهِ، وهي استذكارِ مريم).

لنصلَ إلى أنَّ المبدعَ التزمَ في إنتاجه للمؤولات التجسيدية لهذا المدار الفرعي، بجعل الساردِ ينقلُ لنا بصوت الذاتِ كريم حالته الذهنية من حركاتٍ وأقوالٍ: (التذمرُ / السخريةُ / التأسفُ / الندمُ / الحيرةُ / الحزنُ / الشرودُ الذهني) دالةٌ على الانهيار الأخلاقي من جهة وعلى الفوارق الاجتماعية من جهة أخرى لتتجسِّد معه كمؤولاتٍ سياقيةٍ لحالاتٍ / أدلةٍ ذهنيةٍ، أظهرها السننُ البلاغي المُعتمدُ في الملفوظاتِ النصيةِ أعلاه.

المُلاحِظ أنَّ الأدلَّة التَّفكيريَّة في نصِّ: جسْدُ الحرائِقِ (نُتارُ الأَجسادِ المحروقةِ) تفاعلت مع الواقعِ الجَزائريِّ (مرحلةٌ ما بعدَ الاستقلالِ: الأحاديَّة الحزبيَّة / الاشتراكيَّة / فترة حُكمِ هُواري بومدين)، خاصَّةً فيما يتصلُ بالتحوُّلاتِ السَّلبِيَّة التي قوَّضتْ أغلبَ آمالِ الشَّعبِ، وعَرَّتْ زيفَ الإيديولوجياتِ الرِّسميَّةِ (التَّجربةُ الاشتراكيَّةُ) التي فرضَها الواقعُ السِّياسيُّ / الاجتماعيُّ، لهذا السببِ توجَّهَ الدليلُ التَّفكيريُّ نحوَ فكرةِ الدَّعوةِ إلى تأمُّلٍ عميقٍ لحدودِ المُعادلةِ: الاجتماعيَّة / السِّياسيَّة، وإلى تأمُّلٍ عميقٍ: تاريخيِّ / نفسيِّ / فكريِّ؛ إذ سادتْ هذه الأدلَّةُ التَّفكيريَّة في ذهنِ المبدعِ بشكلٍ خاصٍّ بعدَ انقِلابِ هُواري بومدين على شرعيَّةِ الرِّئيسِ المُنخبِ أحمد بن بلة (ما يُعرَفُ بالتَّصحيحِ الثَّوريِّ)، وتولِيهِ مقاليدَ الحُكمِ، وما أعقبَ الوضعَ من تغيُّراتٍ سياسيَّةٍ / اجتماعيَّةٍ / اقتصاديَّةٍ / ثقافيَّةٍ.

3- آليات الإظهار الذهني في نصِّي مرايا الضرير ومملكة الفراشة:

كتب واسيني الأعرج كذلك نصَّه الروائي: مرايا الضرير: كولونيلُ الحروبِ الخاسرةِ شتاءَ 1997 (الجَزائر/ باريس)، في فترةِ العشريَّةِ السَّوداءِ، مُنطَلِقاً من واقعٍ مُظهِرٍ: (وضعُ الجَزائرِ في مرحلةٍ ما بعدَ الاستقلالِ)، ما ساعدَهُ كثيراً على استخلاصِ الدليلِ التَّفكيريِّ المُندرجِ خلفَ شكلِ إنتاجهِ الروائيِّ؛ إذ من خلالِ استقراءِ النصِّ يتبيَّنُ لنا جلياً أنَّ الدليلَ المُؤسَّسَ للمدارِ السِّياقيِّ، المُتمثِّلِ في إدراكِ المُبدعِ لسببِ الخللِ الرِّئيسيِّ الذي يُعرقُّ سُبُلَ التَّطورِ والازدهارِ المجتمعيِّ في الجَزائرِ: (مرحلةٌ ما بعدَ الاستقلالِ: تمردُ جماعةِ شعباني 1963 / انقِلابُ هُواري بومدين على الرِّئيسِ أحمد بن بلة 1965 والتوتراتُ السياسيَّة التي أعقبَتها / محاولةُ انقِلابِ العقيدِ طاهر الزبيريِّ الفاشلة على هُواري بومدين 1967 / الحربُ الجَزائريَّةِ المغربيَّةِ بدايةَ سبعينيَّاتِ القرنِ الماضي / انتفاضةُ أكتوبر 1988 / العشريَّةُ السَّوداءِ)، يكمنُ في عدمِ امتلاكِ الحُكَّامِ لزامِ التَّسييرِ الصَّحيحِ، وعدمِ امتلاكِ الشَّعبِ لزامِ أمرهِ: «أمير زوالي! أيها الكولونيلُ العظيم في الأزمنة الضائعة والحروبِ الكبيرة التي أعطت عرقاً مبتوراً وبلا تاريخ، بدلاً من أن تعطي عرقاً خالداً! كلُّ شيء تافه، هذا هو الانحطاطُ بعينه، صعودُ الرِّعاعِ الذي يعني مرَّةً أُخرى صعودَ القيمِ الميئة، يا لها من خديعة! يا لها من كذبة كبرى! إنَّ ذهنيَّةَ القطيعِ هي التي تسودُ على كلِّ ما يمكنه أن يكون استثنائياً في هذا البلد ... كلُّ شيء ينهار، يا إلهي، ما هذه التَّفاهة! ما هذا الاضطراب»³⁶، من ثَمَّة كان سؤالُ المدارِ الجوهريِّ: كيف نتطوُّر؟ كيف نتحرَّر؟

فرضَ نصُّه هذا عديدَ الإجاباتِ المُتَّصلةِ بنُظْمِ الحُكمِ الديكتاتوريَّة، وبأساليبِ التَّحرُّرِ المُمكنةِ منها، لارتباطِ الأدلَّةِ التَّفكيريَّةِ فيه ببنى فكريَّة خالصة للمبدع، تفاعلت مع الواقعِ الجَزائريِّ بكلِّ أبعاده، خاصَّةً ما اتصل منه بالتحوُّلاتِ السَّلبِيَّة التي خيبتْ آمالِ الشَّعبِ، وعَرَّتْ زيفَ الإيديولوجياتِ الرِّسميَّةِ التي فرضَتها على النوايا الطيبيَّة والخبيثة، لذا اتجه الدليلُ التَّفكيريُّ نحوَ الدَّعوةِ إلى تأمُّلٍ تاريخيِّ / اجتماعيِّ للإيديولوجياتِ السياسيَّة والنفسياتِ، مُجسِّداً معهُ إيديولوجيَّة: مُحايثة / مُزامنة لفعليِّ: الإدراكِ والإنتاجِ، التي استلهمتْ حكايةَ الكولونيلِ أمير زوالي المُخضرم -الأداةُ الطيِّعةُ بيدِ النظامِ العسكريِّ الحاكمِ،

المُستخدَمة لتحقيق أغراضها ومخططاتها - بطريقة انتقادية سلبية ارتبطت بسلوكات انفعالية مرضية / سادية، خلقها الفكر المرتبط بالإيديولوجيا السياسية وبأشكال الحكم المترتبة عنه، مُدينًا معه النزعة الانطوائية للشخصية البطلة المُتجسدة في الاكتفاء بالتعظيم الزائف للذات المتحصنة بأوهامها الخاصة، انطلاقًا من بُعد رمزي يُشرِّح مجموع القيم الخاصة المُتبناة من قبلها: «إبان الحرب العالمية الثانية قاتل [يقصد الكولونيل أمير زوالي] إلى جانب الحلفاء ... وفي أثناء الثورة الوطنية بعد أن هرب من الجيش الفرنسي ووضِع تحت الإدارة المباشرة لسي الحواس لكي يفعل مثله السيرة نفسها مع الميصاليين، ثم الـ MNA أعداء الـ FLN اللدودين، لقد عاش مع كل المغامرات الممكنة والمتخيَّلة في منطقة بسكرة عندما كان مع الـ MNA ثم ثار ضد عصابات بلونيس»³⁷ / «ساعد [يقصد الكولونيل أمير زوالي] جميع الرؤساء الذين عرفتهم البلاد وأحبَّهم جميعا وعمليا، حتى لو حاول كُلُّ منهم أن يحو الأخر، لم يكن هذا ليزعجه أبدا»³⁸ / «خلال انقلاب عام 1965 استدعي من الجنوب [يقصد الكولونيل أمير زوالي] لكي يتحالف مع بومدين ضد بن بيلا، فعل ذلك بلا تردد وأرسل إلى عنابة حيث كان التمرد قويا جدا، ففعل ما لم يجرؤ أحدٌ على القيام به، لقد أباد وسجن جميع المعارضين الشباب الذين كانوا ما يزالون مؤمنين بأسطورة رئيس خارج من الثورة العظيمة»³⁹، هنا شكَّل المدارُّ المحليُّ المسؤول عن هذا المقطع الإظهارية جزءًا من سياق المدارِّ الفرعي الذي انفتحت عليه الرواية، وهو تذبذبٌ وضعية المُتسلِّط العسكري المسؤول / الحاكم في مجرى التحولات الجيو سياسية (تعظيم الذات / نُكران الذات)، ويرتبطُ هذا المدارُّ بالشخصية البطلة التي تبدو مع بداية الرواية مستعيدةً من انتماؤها وولاءاتها النفعية / المصلحية، لذا ولتعزيز ناتج هذا الدليل التفكيري قام المبدعُ بانتقاء مداراتٍ سياقيةٍ منسجمةٍ مع الإيديولوجيا المُحايدة للدليل، والمتصلة بمهام وسلوكيات الكولونيل السابق في الجيش الجزائري أمير زوالي القذرة، المُستفيد من كل الامتيازات والخيرات والإمكانات: السلطة / المال: «ذات صباح جميل وجد الكولونيل نفسه بلا شيء، وكأنه ولد للتو في صحراء بلا تخوم، لقد جمع ثروة لا مثيل لها، أولا من أبيه الذي كان أفضل أبناء مرشدٍ روحي يُدير زاوية للدرقاوة، وكان أحد أكبر القناصة الجزائريين الملقَّبين الـ تركو المُنتهين إلى الجيش الفرنسي ... ثم كانت هناك حُرُوب لا يحتفظ منها إلا بذكرى الرواتب التي كان يُجيبها كل ثلاثة أشهر»⁴⁰ / «انزلق بهدوء على كرسيه وهو يثبت نظره على وجه سارة بريسكي ... وعلى الصور القديمة لمصانعه ومشاريعه تلك التي أثمرت وتلك التي بقيت في الحالة الجينية ... نظر بإمعان مشروعا تلو الآخر، من مصنع بالونات الأطفال حتى معمل الرخام الجنائزي، لأن الموت غدا الثابت الوطني الوحيد»⁴¹، الشيء الذي جعلها تُؤسِّرُ رمزيًا انطلاقًا من آية التمثيل على النظام العسكري الحاكم السُلطوي المُستبدِّ في الجزائر (فترة حكم هُواري بومدين وما بعده) ونتائجهُ الدموية، بكشف حقيقة فشل مخططاته السياسية المُتعاقة في تحقيق أهدافها (الاشتراكية / الرأسمالية)، لما أسفرت عنه من تدهورٍ في القيم.

فالدليلُ المُلقى من قبل المبدع / الساردِ يُدينُ بطريقة مباشرة الكولونيل أمير زوالي كمفردٍ بصيغة الجمع، ذلك بتفجيره دليلاً تفكيرياً نوعياً لمظاهر الفساد: السياسي / المالي / الأخلاقي، تجسّد في ذهنه

من خلال لحظة إنتاج النصّ الذهني ليُظهِرَ بعدها الصِّراعَ النفسي الذي تعانیه الشخصيةُ البطلةُ المُتسلطةُ / المُتأزِمةُ: «كان مُتعبًا جدًّا وبالغِ الانزعاجِ وآسَفًا على أنه لم يتخذ قراره بتحويلهم إلى رمادٍ أو غبار في الوقت الذي كان يمتلك السلطة لفعل ذلك، فهذا سيعلّمهم كيف يقَدِّرون كولونيلا وهب حياته كلها للوطن بلا تردّد»⁴² / «لم أكن أملك ما أقدمه لهم سوى زجاجة ويسكي، كان أحدهم قد قدّمها لي وكان يريد أن يُمرّر حليب لحظة إلى المغرب...»⁴³ / «كان طعم حلمة نهدها كطعم السكر الممضوغ والمغطّس في ماء البحر ... إنّ سارة هي التي جعلتني أكتشفُ الذي ما كنتُ لأكتشفه أبدًا بمفردتي، ملذات الجسد، لقد كان رأسها خلواً من الممنوع وملئًا بالنور، إنها لا تشبه أختها في شيء، أختها التي أنسى اسمها كلما كُنْتُ مع سارة أو رازحا تحت وطأة حبا»⁴⁴ / «كان الانهيار قويا جدا، لذلك اتّخذ قراره بأن ينهي حياته مرّة واحدة وإلى الأبد لأنها لن تكون إلاّ كريهة من دون سلطة، لم يخطر بباله إلاّ فكرة واحدة هي الانتحار ... مكث طويلا يُفكّر بما ينبغي له أن يفعل، ثم قرّر أن يخيب آمال القتلّة الذين كانوا يريدون أن يروه متأرجحا في طرف حبل لكي يتحرّروا من شبحة كما كانوا يريدون، بكل بساطة قرّر أن يبقى على قيد الحياة»⁴⁵، فالآلية الإنتاجية هنا ارتبطت بناؤها بعلاقة الدليل التفكيري المُستحضر في ذهن الذاتِ البطلة: الكولونيل أمير زوالي بتصورِ المبدع لما يجري بالعالم الداخلي المتصل بها: لحظة التوازن / لحظة الاضطراب، ليتّصل معه المدارُ السياقي ببعْدٍ إيديولوجي سياسي / حزبي / اجتماعي، حاول من خلاله المبدع تفعيل الروح الجزائرية بمختلف شرائحها: (سلبياتها وإيجابياتها)، بتحويلها إلى نموذج عام يُشرّح واقع الإيديولوجيات / الانتماءات الحزبية المتناحرة فيما بينها: مرحلة الثورة التحريرية / مرحلة ما بعد الاستقلال.

غير أنّ تناظر البُعدِ السياقي / الإيديولوجي العام في نصوصِ واسيني الأعرج الروائية لم يمنعه من خلق تمايزها وتوابعها، بسبب تأثرٍ وعيه أثناء فعل الإنتاج / التأليف بالراهن المتغيّر: الذاتي للمبدع / السياسي / الاجتماعي للجزائر، وهذا نجدُه في عدّة نصوصٍ روائيةٍ أخرى لاحقة له أظهرت الدليل التفكيري نفسه أهمها نصّ: مملكة الفراشة 2013، لارتكازه المباشر على قوة إنتاجية رمزية / أيقونية / اتّصلت بمرحلة مهمّة في تاريخ الجزائر، تجسدت كرؤى ثابتة: (مرحلة ما بعد العشرية السوداء / الحرب الصامتة وتبعات الفساد والتعصّب الديني / فوضى ثورات الربيع العربي في ظلّ الدكتاتوريات الطاحنة) أسْتُحضرت انطلاقًا من بعدٍ تخييلي / واقعي، مزج بين لغة الحلم والطموح من جهة: (الشخصية البطلة: ياما / فاوست / زوربا / فيرجي / كوزيت / راين) وشاعرية الكتابة / اللغة التي تتصل بالذاكرة: الفردية / الجماعية من جهة ثانية: (المبدع واسيني الأعرج)، مُتنبعا بذلك معها خيوط المشاعر والجراحات والأحلام والإحباطات والانكسارات: الفردية / الجماعية التي تشعرُ بها الذات وتعيشها أمام تأزم العلاقات الإنسانية وقسوة الواقع وتغيّرات الزمن، مُمهدةً لنهاية غامضة.

الملاحظ في النص أنّ الحوار والذاكرة المُتَشظية هما المساران الأساسيان اللذان ارتكزت عليهما الشخصيات، راسمةً معه ملامح هويةٍ ميزتها التشظّي والهروب إلى بقايا الأحلام المسلوبة والآمال المغلقة بالانطوائية القتالة / العزلة الافتراضية: (عالم الفيسبوك: مملكة زوكيربيرغ الزرقاء / عزف موسيقى الجاز / عالم الكتب) الفردية / الجماعية المُحطمة للذات، كونها لا تعيش في عالمها بل العالم هو الذي يعيش في ذهنها: «يحدث أن أغرق في أحلامي وهبلي ... أحاول أن أنسى كل شيء، وأعبّر مثل فراشة فوق ألسنة النار، أن أنام وسط ألوان يخلقها قلبي ويوثتها جنوني الخفي»⁴⁶ / «نزعْتُ من على ظهري الكلايرينات، أحملها دائماً بغمدها الجلدي الصلب وكأنها بندقية صيد، وجودها يمنحني بعض الألفة مع الأشياء التي فقدتها في المدينة وبعض الأمان»⁴⁷ / «أتخفي في عمق الفيسبوك، بحيث أرى كل شيء وأتابع الجميع ولا يراني أحد جميل أن تتحول إلى إلهٍ صغير، ترى أعمال كل الخلق ولا يراك أحد»⁴⁸ / «أنا حيث تركتني حبيبي في المرة الأخيرة، لا أتحرك إلا قليلاً في دائرتي القلقة، لم أتقدّم خطوة واحدة ولم أراجع خطوة واحدة أيضاً، في مملكة زوكيربيرغ الزرقاء ...»⁴⁹ / «أنا لا أملك الأسلحة الجبارة التي أقاوم بها خرفي ووحدتي إلا هذه المملكة الزرقاء التي تسمى الفيسبوك»⁵⁰ / «أكتبُ وأشتاقُ وأشيدُ أوهامي الجلييلة على أرض من ماءٍ، أنامُ فيها وأستيقظ فيها وأحسُّ إلى شوقٍ خفي هو من نواياي غير الصريحة»⁵¹ / «أنا امرأة من لحم ودم وكثير من الهبل الذي قتلته الحرب الصامتة، بعد أن فككته الحرب الأهلية»⁵² / «لا شيء سوى الليل والسكينة وانطفاء أيّ نجم في السماء، هل هناك سموات خاصة بالحروب الصامتة وأدخنة الموت اليومي؟ أعتقد ذلك، لأن بها رائحة الحرائق وطعم الرماد، سماؤنا القلقة لا تشبه أيّ سماء أخرى، جوفاء مثل لعبة أنتزعت عينها، خوفٌ غريب يعتريني ...»⁵³ / «الحياة الافتراضية يا بابا ليست سيئة أمام حياة معطرة بالموت والدم والأشلاء، ومعطوبة في الصميم، جميلة لأنها تُشعرنني بأننا مازلنا على قيد الحياة، وأن قابليتنا للحلم لم تمت، الكثير من الحيوانات يا بابا تمرّ بالضرورة عبر القراءة وعبر هذه العوالم السهلة والجميلة»⁵⁴.

الملاحظ هنا على هذا النمط المتسارع من الأحداث -انطلاقاً من الملفوظات النصية أعلاه- اتصاله الكلي بهروب الشخصية البطلة ياما من أسئلة الذات الملحة التي راودتها، لتجسدها كاعترافات مُبطّنة ب: الهزيمة / القلق / الخيبة / الطموح / الأمل؛ إذ مُنطلقها كان شبكة العلاقات التي حاكتها الشخصية البطلة مع ذاتها من جهة: (التذكُّر / الاسترجاع)، ومع باقي الشخص من جهة ثانية: (الحوار)، فهي فضلت الهروب من الواقع وإغراءاته الزائفة بخلق عالم موازٍ له، ما منحها حقّ الانتماء / اللجوء إلى مملكة الفراشة الزرقاء: مملكة الحلم والهشاشة: (عالم الفيسبوك الخفي)، والسبب سقوط جميع من أحببتهم وتعلقت بهم كأوراق الخريف اليابسة: موتٌ صديقها داوود (ديف) بطريقة مأساوية: «نسمي المكان الذي تتدرّب فيه فرقة الجاز المخزن، لأنه في الأصل كان مكاناً غير مستعمل ومهملاً، فأعطيناه روحاً جديدة نحن السبعة مهابل، قبل أن يقتل داوود، ديف كما أسميته، عازف الهارمونيك والقيثارة الكهربائية في ظروف غامضة ... منذ مقتله لم أعد إلى الفرقة إلا في الآونة الأخيرة ... كنت منكسرة من فقدان ديف

الذي فضّل صداقتي على حَيِّي، واختار جنونه قبل مقتله»⁵⁵ / موثٌ والدّها زوبير (زوربا) بطريقة مأساوية وفي ظروف غامضة، والسببُ ما فيا المال المُتَحَكِّمة في سوق الأدوية التي حاولت ضرب مجمع صيدال قصد إفلاسهِ: «عندما قتل بابا زوربا أمام عيني، أصبحت أفكّرُ في الحياة بشكلٍ آخر، وتصلّب قلبي قليلا، أخطر شيء في الحروب الصامتة أن يخسر الإنسان الألوان التي في أعماقه وقلبه الحيّ، ويتحوّل إلى مجرد دودة قاتلة وناخرة بسريّة لأكثر العظام قوة وصلابة»⁵⁶ / عُزلة الأم فريجة (فيرجي) نحو الموت والجنون بين الكتب: «أمي فريجة التي أصبحت في تسمياتي فرجينيا ثم فيرجي اختصارا، كانت قد بدأت تدخل في عزلتها التي ستحولها إلى كائن غريب وكأنه ليس من هذه الأرض ... أمي كانت أكثرنا هشاشة وتضرّرا ... اتّخذت قرارا نهائيا بأن لا تخرج من البيت، لا تقف عند العتبة التي سقط عندها أبي، لا تحادث أحدا، لا تزور أحدا، ولا تخرج حتى للساحة المكشوفة خوفا من الظلال التي كانت تراها على الأسطح من حين لآخر ... ماتت فيرجي في السكنينة التي اشتقتها، وانتهى كل شيء، وسقط الجسر الثاني في مدينة قلبي»⁵⁷ / مغادرة أختها ماريّا (كوزيت) البلاد إلى مونتريال في ظروف قاسية مُختارة المنفى بعد اصطدامها العنيف مع أخيها رايان: «أختي كوزيت لم تُعدّ تسأل عني من كندا، منذ أن سافرت للمرة الأخيرة وبشكل عاجل، لم يعد هناك شيء يربطها بهذه الأرض، قصّة كوزيت أعقد، وغيبتها من علاقتي بوالدي ضخّمت أناها، ولكنني سعيدة أنها بخير»⁵⁸ / إيمانُ أخيها رايان للمخدرات بإرادته ودخوله السجن بسبب جريمة قتل: «رايان كان في وضع أقسى، وكان يحتاج إلى بعض النوم وإلا كان سيغرق في الجنون، فكانت المُسكّنات هي الوسيلة الوحيدة، المحيط وحرب الموت هما من دمّرا رايان وجيله أيضا»⁵⁹، بُعدُ حبيبها الكاتب المسرحي فاوست (فادي) عليها، وتجسّدُه كحبيبٍ افتراضي: «حبيبي فاوست عوضني عن هذا الغياب، كلُّ حبي ذهب نحوه، فقد كان أبي وأخي وسريّ الجميل والأبهي والأشهي الذي لن يحسّ به أحدٌ غيري ... صمّمَ فاوست أن يضلّ افتراضيا إلى آخر لحظة، مجرد صورة أو علامة خضراء في الزاوية اليمنى من الصفحة، تأتي ثمّ تنطفئ حتى في الشهوة، كانت اللغة هي جنوني الحرّ، مارسنا لَدُننا ذهنيا عن بعد، كان خيالي هو منفذي الثاني لدرجة المرض، لأنه لولاه لاحترق كلُّ شيء فيّ، ولذبلت كلّ حواسي الحيّة، الجنس الافتراضي باللغة، ربما كان ابتكارًا عصريًا خطيرا!»⁶⁰، لتكوّن النتيجةُ تشكّل ملامح هويّة مُنشّطية، تعكسُ انشطارَ الذاتِ ياما في خضمّ علاقاتها الوهمية وسط كلّ: المشاكل / الأوجاع / المآسي / ضجيج الحياة.

فالذاتُ ياما امرأة غير عادية، مخلوقة كلامٍ تحاولُ ممارسة سلطة الجذب على حبيبها الفايسبوكي الافتراضي فاوست الذي تعشّفه، رغم ما عانتُه من قلقٍ وجودي، جسّدتهُ بالاغترابِ عن الواقع المعيش: الأحلام / الخيال / الذكريات: حلوها ومرّها، جاعلةً من الجسدِ سجين زاوية مظلمة في مكان مغلق: العالم الواقعي (غرفة البيت: يمثّل لحظة التذكر والصفاء / مقر فرقة ديبو جاز: يمثّل فضاء البحث عن التكامل والارتواء الإنساني) / العالم الافتراضي (غرفة الدردشة في الفيسبوك)، لأن الرابطة الذي حكّم علاقات الذوات بعضها ببعض هنا هو: الذاكرة المُهيمنة / المُنشّطية، التي جعلت الأحداث والوقائع

المُعاشة: ماضيها / حاضرها تتجسّد كأحلامٍ عابرةٍ وطموحاتٍ منشودةٍ، اصطبغت بلحظاتِ الرحيلِ والتيهِ ثم الخُبِّ والنسيانِ والخوفِ الذي أصاب: الأشخاصَ / الأمكنةَ وحتى الأشياءَ، لتندمج الشخصياتُ مع بعضٍ في وحدة وجودية، عكست مشاعرَ: المحبّة / الكره، الصدق / الكذب، التحرّر / الاستعباد، الدفء / الجفاء، الفرح / الحزن، الأمان / الخوف، النظام / الفوضى، وهذا ما عرّى مواقفهم في علاقتهم بالمكان المغلقِ كفضاءٍ فاتنٍ إيجابي: (البيتُ / مخزنُ فرقةِ ديبو جاز / عالمُ الفيسبوك / الكتُبُ / المسرحُ)، وبالمكان المفتوحِ كفضاءٍ مؤذٍ سلبي: (المحيطُ / العالمُ الخارجي)، عاكساً بذلك هذا التقابل بين الأماكنِ قيمَ: المحبّة والحريّة في مقابلِ الكرهِ والفوضى: «أحبُّ الفيسبوك، لأنه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، وأخافه أيضاً لأنني التصقت به في كلّ الأوقات، لدرجة أنني أدمنته بكثرة ... تعبتُ كثيراً عندما يتكاتف علينا الصمت والعزلة والخيبة»⁶¹ / «في الأيام الصعبة كنت أقول في خاطري من المستحيل أن تستسلم هذه المدينة للقنلة، في أيام الحرب الصامتة لم أعد أعرف هذه المدينة ولا أعرف بالضبط ماذا تريد؟ ألم تنته الحربُ الأهلية؟ أتساءل بحسرة»⁶² / «أصبحت مسافاتي محدودة ومسالكي واضحة، الجامعة، ديبو جاز والبيت، كنت سعيدة أنّ الكهرباء لم تنقطع لمدّة طويلة طوال أيام الحرب الأهلية، هي من كان يمنحني فرصة التخلّي في جنّتي الزرقاء والكتب»⁶³ / «كلما تأزمت الدنيا في وجهي شعرت بانشداد كبير لأصدقائي في ديبو جاز! كانوا مآلي الجميل، أشعر معهم بسعادة غريبة بالخصوص مع سليمانى بأناقيتها في عزفها على الهارمونيكا ... وماشاهو بصوته الجميل ... أشعر بأن الآمال التي في دواخلهم كبيرة جداً»⁶⁴ / «عندما نفقد من نحب نتحوّل إلى ناس ناقصين من شيء، هناك فراغ ينضاف من تلقاء نفسه إلى سلسلة الفراغات التي تملأنا بسبب الغيابات التي لا سلطان لنا عليها، فقدت أبي ثم أمي، ضيّعت أخي رايان في المبهم وأكلت الأنانيات الصغيرة التي لا أتحمّلها أختي كوزيت، كم أصبحت بعيدة اليوم عن تلك الطفلة المدللة التي كانت ترتسم أمامها آفاق مستقبلية واسعة ... ونست فجأة أنّ النور المعطّر الذي كانت تراه وتستحم كلّ فجر فيه، لم يكن إلّا برقاً خفيفاً تجلّت وراءه ظلمة كانت تنام في كلّ شيء كقنبلة موقوتة، قبل أن يتحوّل الكلّ إلى سراب كان يتّسع كلّما مشت طويلاً، حتى المدينة أصبحت جافّة مثل أهاليها، ولا شيء فيها يوقظنا من دوار الخوف، ليس عبثاً أن يسمّى هذا المكان المحاذي للجسر الكبير الحاقّة، لأنّ بعدها لا شيء مضمون»⁶⁵ / «عندك حقّ، المدينة أصبحت غابة متوحشة»⁶⁶ / «ماذا أقول حبيبتي ياما؟ ألومك أم ألوم نفسي، أنت في تلك البلاد أعلم مني بكلّ الظروف الأمنية التي تتجاوزني، أنت لم تفهميني يا قلبي، أعرف أنّك لم تكوني في يومك، الحرب الصامتة، موت أمك، خبر حريق المستشفى والثكنة حرّكوا فيك كلّ المخاوف»⁶⁷.

الدليلُ التفكري المؤسّس للرواية هنا ارتبطَ بحقيقتين مختلفتين مرّت بهما الجزائرُ: (العشرية السوداء: الحرب الأهلية / ما بعد العشرية السوداء: الحرب الصامتة)، خاصةً في علاقتها بالحكم اللاديمقراطي المتجسّد عبر مجموعةٍ من الصور: صراعُ الخيرِ والشرِّ / استبدادُ السُلطةِ والمالِ / فوضى التتطرف والتعصّب الديني، حاملاً معه رسالةً مبطنّةً تدعو إلى متانةِ الروابطِ التاريخيةِ والأخويةِ والدينيةِ بين

المسيحية واليهودية والإسلام: التسامح الديني / التسامح العرقي / التسامح اللغوي، رغم الظروف القاهرة التي مرت بها الجزائر، نتيجة الفساد السياسي / المالي والتطرف الديني القاتل، الذي عرض قاطنيتها للذوبان والاندثار، وهذا ما جعل من نص مملكة الفراشة عملاً روائياً متميزاً، شكّل إضافة جديدة إلى الحقل الإبداعي.

ما ميّز نصوص واسيني الأعرج الروائية ارتباطها المباشر بالوضع الاجتماعي / السياسي في الجزائر، بصفته مؤولاً له، لأن شكل وعيه ورؤيته للعالم اتصلت ببني فوية تحكمت فيها الموسوعة المعرفية المكتسبة / المعاشة التي ساعدته على التعبير المباشر عن قضايا محلية / كونية اتصلت بفضاء الجزائر الإيديولوجي لحظة الإنتاج.

فالأليات السياقية في هذه النصوص تجسدت كمسندات خاصة: مادية / معنوية، تشكلت بصفيتها مساهمة في انتشار الإظهار وتحقيق انسجامه المداري الناتج عن التحويلات الذهنية اللاحقة بالنوعيات الحولية، الكامنة في جوهر الأدلة إلى أدلة مؤشورية، ومن بين أهم التحويلات الكبرى التي أثرت فيه نجد: السياسية / الاجتماعية، التي لخصها في حروب ثلاث: **(الحرب المعلنة: الثورة التحريرية / الحرب الأهلية: العشرية السوداء / الحرب الصامتة: مرحلة ما بعد العشرية السوداء)**.

لنصل إلى أن المدارات السياقية الروائية هنا متغيرة بتغير أشكال وعي المبدع واسيني الأعرج بالعالم ورؤيته له، خاصة عند اتخاذ قرار القيام بفعل الكتابة، النابع عن تغير نمط وعيه بالعالم: (الواقع / المحيط)، انطلاقاً من تحولاته: المعرفية / الفكرية*.

فكل الأشكال المسؤولة عن التغيير متجلية في نصوصه الروائية، والسبب هو انتظام وتيرة إنتاجه المتغير نتيجة تحوله الجوهري، الذي سيعطيها شكلاً ومضموناً مختلفاً، خاصة عندما يمتلك الكاتب ثقة كبيرة في ذاته كمبدع وإمكانيات هائلة تُعينه على استبطان العالم الخارجي انطلاقاً من رؤيته** الشخصية، ورغبته في امتلاك تاريخه وتاريخ الواقع من حوله للتحرك منه؛ إذ من بين أهم التحويلات الجزرية التي أثرت في وعي الروائي واسيني الأعرج وعلى مواقفه نجد: السياسة والمجتمع، خاصة تلك الأوضاع والتغيرات التي صاحبت الجزائر في مرحلة ما بعد الثورة التحريرية (الحرب المعلنة) والعشرية السوداء (الحرب الأهلية) ومرحلة ما بعد العشرية السوداء (الحرب الصامتة)، وهي مدة زمنية كافية لتشكيل دليل فكري يتلاءم ومقتضى الحال (الراهن المتغير / المتأزم)، بدءاً بأول نص روائي له: (جسد الحرائق: نثار الأجساد المحروقة*** 1978)، والمتصل بسلبيات ونقائص نظام الحكم في الجزائر مرحلة ما بعد الاستقلال: "التجربة الاشتراكية / التجربة الرأسمالية = (نسيبة إنجازاتها ومحدودية صداقيتها وسوء نيتها والحكم عليها)، وصولاً عند آخر نص له: (مملكة الفراشة 2013)، والمتصل بدوره بسلبيات ونقائص نظام الحكم السلطوي والفساد في الجزائر مرحلة الحرب الأهلية / مرحلة ما بعد الحرب الأهلية

(الحرب الصامتة / فوضى الفساد المالي والسياسي)، فالتحوّلات الجزئية المُلاحظة من خلال تطور أشكال الدليل التفكيرِي ظاهرةً في رحلته الإبداعية هذه، التي يستثيرُ فيها مخزونَ ذاكرته بمكرٍ ودهاءٍ؛ إذ ما يُدهشنا في صفحات الرواية الأولى قدرته الكبيرة على استحضارِ الواقع المتأزم، لدرجةٍ أصبحت بعدها كُلُّ تجاربه على قدرٍ كبيرٍ من المصدقية والشفافية التي لا تخرجُ عن تمظهرٍ دقيقٍ وتراثيةٍ محسوبةٍ، عبر مداراتٍ سياقيةٍ صاعدةٍ نحو اكتمالِ الفكرة المُنتجة إبداعياً.

الهوامش:

* الإظهار: هو "المُعطى المادي للدليل النصّي، مُشاركاً من حيث بُعده العام مع كلِّ الأدلة المُركبة ... [و] ... شكلُ المادة التي يُجسدها (إنتاجاً) ويُؤشّرُ عليها (تلقائياً) هو الذي يعطيه صفة كونه إظهاراً روائياً، ومن هنا لا بد من تمييز المادة وشكلها، ومن أجل تمييزهما لأبد من افتراض مرحلتين تُشكّلان مكاناً ذهنياً لتحقّق الدليلين المُحدّدين لتراكبهما: وهما الحكاية والسردية (أو الحبكة الروائية)" عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النصّ الروائي: نحو تصوّر سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 218 .

1. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التظهير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 10.

2. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 07.

3. عبد اللطيف محفوظ: سيميائيات التظهير، ص 17.

* فالأدلة الإظهارية تتغير إلى سياقات المدار المحايث رغم أنها مؤولات تجسدية.

4. المرجع نفسه، ص 18.

* المدار السياقي "صيغة لسؤال مسؤول عن شكل الموضوع المُظهر، إنه حالة عالمٍ فكريّة مُستنتجة من المتبدي الواقعي، ولأنه كذلك فهو مرحلي، وخاضع ومجسد لشكل الوعي بذلك العالم" عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج: مقارنة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

** من الصعب اختزال مظاهر الإظهار المنسجمة في مستوى المُحايشة فقط، والسبب أنّ المبدع أثناء عملية التحديد لا يُفكّرُ بها إلاّ عند الإظهار نفسه بوصفه تجسيدا تأويلياً للأدلة الذهنية المُترابطة مع أدلة الجنس الروائي.

*** يحتاجُ الدليل الإظهارِي تحديث عديد الأدلة اللغوية بطريقة مُركبة لتشكيل مؤولات دينامية للدليل المحايث.

5. المرجع نفسه، ص 29 .

6. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 11.

7. واسيني الأعرج: جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بغداد، العراق، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 61 .

8. المصدر نفسه، ص 35 .

9. المصدر نفسه، ص 29 .

10. المصدر نفسه، ص 55 .

11. المصدر نفسه، ص 55 .

12. المصدر نفسه، ص 31 .
13. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55 .
14. المصدر نفسه، ص ص 54 – 55 .
15. المصدر نفسه، ص ص 34 – 35 .
16. المصدر نفسه، ص 32 .
17. المصدر نفسه، ص 35 .
18. المصدر نفسه، ص 85 .
19. المصدر نفسه، ص ص 85 – 86 .
20. المصدر نفسه، ص ص 84 – 85 .
21. المصدر نفسه، ص 78 .
22. المصدر نفسه، ص 133 .
23. المصدر نفسه، ص 133 .
24. المصدر نفسه، ص 133 .
25. المصدر نفسه، ص 179 .
26. المصدر نفسه، ص 28 .
27. المصدر نفسه، ص 28 .
28. المصدر نفسه، ص 177 .
29. المصدر نفسه، ص 135 .

*Physionomie: Ensemble des traits, aspect expressif du visage. Le Robert:
Dictionnaire de Français, Ed Sejer, Paris, 2005, P 336.

30. واسيني الأعرج: جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، ص 88 .
31. المصدر نفسه، ص 90 .
32. المصدر نفسه، ص 90 .
33. المصدر نفسه، ص 93 .
34. المصدر نفسه، ص 89 .
35. المصدر نفسه، ص 91 .
36. واسيني الأعرج: مرايا الضرب: كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص13.
37. المصدر نفسه، ص ص 38 – 39 .
38. المصدر نفسه، ص 44 .
39. المصدر نفسه، ص 41 .
40. المصدر نفسه، ص 51 .
41. المصدر نفسه، ص 49 .
42. المصدر نفسه، ص 59 .
43. المصدر نفسه، ص 69 .

44. المصدر نفسه، ص 72.
45. المصدر نفسه، ص ص 57 - 58.
46. واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 28.
47. المصدر نفسه، ص ص 233 - 234.
48. المصدر نفسه، ص 46.
49. المصدر نفسه، ص 40.
50. المصدر نفسه، ص 20.
51. المصدر نفسه، ص 46.
52. المصدر نفسه، ص 22.
53. المصدر نفسه، ص 33.
54. المصدر نفسه، ص 101.
55. المصدر نفسه، ص ص 11 - 321.
56. المصدر نفسه، ص 81.
57. المصدر نفسه، ص ص 78 - 107 - 183.
58. المصدر نفسه، ص 219.
59. المصدر نفسه، ص 134.
60. المصدر نفسه، ص ص 76 - 336.
61. المصدر نفسه، ص 36.
62. المصدر نفسه، ص 96.
63. المصدر نفسه، ص 314.
64. المصدر نفسه، ص ص 287 - 288.
65. المصدر نفسه، ص ص 288 - 289.
66. المصدر نفسه، ص 294.
67. المصدر نفسه، ص 302.

* تكون مرتبطة بالتحويلات السياسية / الاجتماعية وانعكاساتها الإيديولوجية في وعي المبدع.

** قد يمتلك المبدع شجاعة البوح بضمير المتكلم والمخاطب، الذي سيحاول القارئ فيما بعد إسقاطه عليه.

*** نُشرت هذه الرواية لأول مرة في كتاب مستقل عام 2010؛ أي بعد أكثر من ثلاثين عام من ظهورها بمجلة آمال الجزائرية التابعة آنذاك لوزارة الإعلام والثقافة، تحت عنوان: "جغرافية الأجساد المحروقة"، وهي أول محاولة روائية للكاتب بعد سنوات عديدة من كتابة القصة القصيرة.

دراسة تطبيقية في مادة مقاربات نقدية معاصرة

التطبيق السادس: النقد الثقافي

إعداد الأستاذ: الوافي سامي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -

السرد ما بعد الكولونيالي وتمظهر صورة الأنا في مرآة تمثلات الآخر

كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد أنموذجاً

الرواية لم توجد للتسلية، لأن "النص غير بريء!"¹

سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 96

تمهيد:

ليست الرواية فن تسلية فحسب، بل أكثر من هذا بكثير؛ إذ باستطاعتها أن تُحقّق لنا حواراً حضارياً متنوعاً، باعتبارها أفقاً ديمقراطياً بامتياز، فهي "حاملة قيم، وممرّ إيديولوجيا، ومحرضة جماهير، وناشرة للوعي الجمعي، ومُنقّدة لوضع سائد"²، والمجتمعات تعترف "بدور كتابة الرواية في تمهيد سبل التطور، وتمرير قيم السلوك الحضاري"³، لعدم تجانس بنية المجتمعات هذه، التي قد تحفلُ بالاختلاف والتناقض.

كل هذا لماذا؟

لأن:

- "الرواية في المجتمع الأوروبي حققت ما لم يستطع داروين ولا لينين ولا ماركس تحقيقه، من أجل كسب رهان التحرر والانعتاق والتطور"⁴.

• الرواية "إنجاز، إلى جانب كونها نتاج وعي بحركية الإنسان الوجودية وبأبعاد حركة المجتمع التاريخية"⁵.

• "الرواية لا تحاكي الواقع، ولكنها تخلقه"⁶.

وهذا ما يتضح لنا جليا في نصّ كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد للروائي واسيني الأعرج، الذي عمد إلى خلخلة عديد القضايا الحضارية المتعايشة نقديا وفق منظور إيديولوجي وبأسلوب إبداعي، عاكسا بذلك رؤيته للعالم، كفرد ينتمي إلى هذا السياق، وجزءاً لا يتجزأ منه، بتسليط الضوء على قضية جوهرية أصبحت الآن موضوع الساعة في الأوساط الدولية، وهي قضية التسامح أو التعايش بين الشعوب والأديان والحضارات، وضرورة احترام الآخر، وتقبل اختياراته دون إقصاء أو تهमيش أو إلغاء، ونصّه هذا يُعزّز هذا الطرح، ويدافع عنه ويدعمه، وكأنه يقول ضمنا أن هذا الإنسان ضحية التهافت السياسي والمادي الذي أعمته المصالح الخاصة، وهذا ينفي ما هو إنساني متدينا كان أو ملحدا، مسلما أو مسيحيا، وسط هذا المعترك من المفارقات والعصبيات التي تدمر صرح القيم الإنسانية.

فالروائي واسيني الأعرج قام بحفر نصّه على مستوى السرد في مناطق مظلمة من أسئلة الإنسان، المرتبطة أساسا بقضايا متشابكة تهم انشغالاته الباطنية والخفية، بطرقه بحكمة على قبة المتراكم التاريخي، الداعية وبشكل صريح إلى ضرورة اتخاذ القيم مرجعا سلوكيا للنهوض بالمستوى الحضاري، لتشكل روايته انعطافا حقيقيا في مجال المتراكم الإبداعي، بما تحفل به من مادة تاريخية، وبما تنتهجه من رؤية فنية يستعرضها، تحمل بين طياتها تلميحا ثقافيا يفرض على القارئ وجوب استنطاق مضامينه الحضارية، المُعبّرة عن همّ ومطمح جمعي، مشحون بعديد القيم: الوطنية / الثقافية، المتصلة بالهوية، لأنه نصّ أطروحة عبر حضارية تدعو للتسامح والتعايش.

1. الوعي التاريخي وتشكيل صورة الآخر:

هيمنت الذاكرة الجمعية على رؤية المبدع، بتقديمه صورةً للآخر جاءت محكومةً في الغالب بالتاريخ وبالذاكرة، لتُعبّر عن صراع مُعلن، تؤكد اللغة التي كُتبت بها النص، فهناك مواجهة وتوتر بين الأنا والآخر، وفي علاقة الذات بالوعي التاريخي أنتج لنا المبدع صورتين متعارضتين عن الآخر وفق جدلية: المرئي والمروي، الذي يدخل التاريخ معه ضمن خانة الشروط القبلية المحددة للوضع البشري، فهو يجعل الإنسان محكوما بالزمن، ومشروطا به،

كونه الكائن الوحيد المنفرد بالوعي بالزمن، لذا يستحيل عليه التخلي عن ماضيه والعيش
دونه، فلماذا؟

لتجسده كمحدّد لوجوده وهويته، ولنظرته لنفسه وللعالم الذي ينتمي إليه وللآخر، فالإنسان
يصنع علاقة جدلية بين الماضي والحاضر، وهذا عبر وعيه بالزمن التاريخي كحافز
لمواجهة الحاضر، وكتجربة ماضية يمكن استثمارها.

فنظرتنا إلى التاريخ كعبء ثقيل يتركه السلف للخلف؛ أي كعائق، أو كإرث نافع لابتداع
أساليب جديدة في مواجهة مشكلات الحاضر؛ أي كحافز، سيكون كـ"مقوم لنا من مقومات
الشخصية، وعنصر مؤثرا في نظرة كل جماعة إلى ذاتها وإلى العالم والآخر"⁷، فهذا هو
الوعي التاريخي بالحاضر الذي يُحدّد توجهنا إما إلى الماضي أو المستقبل، والإنسان
بطبعه يحرص بشكل واعٍ أو غير واعٍ على الانجذاب إلى الماضي التاريخي، للاحتفاء به،
أو كما يقول علي حرب "التاريخ هو مفتاح ذواتنا، وكلما استغلقت الحاضر على الفهم،
واستعصت مشكلاته على الحل كانت العودة إلى الماضي أمرا لا غنى عنه لعقل الحاضر
وتدبره"⁸، لكن التاريخ يصبح عبئا إذا أثر فينا وقبض علينا، بشدنا إلى أجوائه وعوالمه، وهذا
ما لمس في نصّ: كتاب الأمير لواسيني الأعرج.

تحدث واسيني الأعرج عن الأمير عبد القادر المقاوم وعن فرنسا الاستعمارية من خلال
صور مرتبطة بماضيه (الأمير عبد القادر)، وماضيها (فرنسا) باسترجاع الزمن، مُعتمدا
على محرك ومحرض للأحداث، هو: الوعي التاريخي انطلاقا من هيمنة الرؤية / المعرفة،
والرؤية كانت محفزا وباعثا على المعرفة ومعالجتنا للمتن الروائي ستتجه نحو علاقة الأنا
بالآخر، في سياق تاريخي مشحون بالصراع منذ العام 1830 تاريخ احتلال الجزائر حتى
1847، وما ترتّب عنه من توترات بين الطرفين.

إذن التوقف عند نصّ كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، سيسمح لنا بتأمل صورة الأنا
في مرآة تمثلات الآخر، المجدّد أصلا في صورة المُستعمر، عبر لسان سارد هو خادم
ومرافق القس ديبوش، المسمى جون موبي الذي استحضر ذاكرته لسرد وقائع وأحداث بين
شخصيتين تاريخيتين هما: المونسينيور أنطوان ديبوش (Monseigneur Antoine
Dupuch) والأمير عبد القادر، اللذان "مثلا فيها الوجه واللقا للعملة النادرة ونظام القيم
المتلى الذي عدّ أنموذجا لحياة الإنسان"⁹، لذا فهو كنصّ يُشغّل القارئ على المتن التاريخي،
الذي قُدّت مادته السرديّة الحكائيّة من الذاكرة، التي تُعدّ هنا تيمة **Thème** أساسية فيه.

تبدو لنا الذاكرة **Mémoire** خزاناً لمادة الحكي في استرجاع عديد المواقف واللحظات التاريخية، فمنها استمد الراوي الأساسي (جون موبي) مادته الحكائية وهي مادة في أغلبها مفككة لا تخضع لمنطق التسلسل والتتابع، لارتكازها على السرد الطبقي، الذي يحيط بمحطات تاريخية متنوعة ارتبطت بمواقف وحيات شخصيتين تاريخيتين: القس ديبوش / الأمير عبد القادر، والملاحظ أن اختيار الذاكرة كخزان تمّ بشكل طوعي وموقفي من قبل المبدع، وهذا أتاح له إمكانية الانطلاق الحرّ غير المقيد في ممارسة كتابة سيرية تاريخية، نهضت في تشكيلها كعقدة على شكل سؤال، استحضر الماضي، كذاكرة بمضمون زمني قيمى متصل بالحاضر، وممتد نحو الماضي، لخلق توليفة بدیعة بين الأنا والآخر.

في بنائه يتكون متن نصّ كتاب الأمير من ثلاثة أبواب: الباب الأول عنون بباب المحن الأولى، والباب الثاني باب أقواس الحكمة، والباب الثالث باب المسالك والمهالك، لكل باب وقفات تصل في مجملها لاثنتي عشرة وقفة، تتصل بمكان واحد هو مكان التذكر والاسترجاع، سمي بالأميرالية، لتنتهي الرواية بإشارة من المؤلف، كتنبیه للقراء ينفي عن النص صفة الجانب التوثيقي التاريخي في قوله: «كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، هو أول رواية عن الأمير عبد القادر، لا تقول التاريخ، لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصي الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط على المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله...»¹⁰، هذا التصريح يجعلنا أمام نص روائي تاريخي ينتقي فيه التأويل الأحادي، فاتحاً أفقاً رحباً للقارئ حتى يستخلص المعاني المتوخاة من قبل المبدع، فلا يوجد "تلق بدون تأويل، وكل تلقٍ كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتأويل"¹¹.

والسؤال الذي يطرح من قبل القارئ هو: كيف تسترّ الكونية بالأقنعة المثيرة كحوار الثقافات والأديان، لتكون عنواناً نبيلاً تأتي بين طياته كل الدلائل على حقيقة أخرى، هي صراع الحضارات؟

وهذا ما سعى إليه الروائي واسيني الأعرج، الذي أتت كتابته "كممارسة تختلف عن السائد، وهي تبني اختلافها انطلاقاً من موقفها من السرد (القصة) ومن طريقة تعامل خطاب الرواية مع الواقع"¹²، فهو استدعى عدّة عناصر من لحظات تاريخية مهمة في حياة الأمير الثائر، وتوظيفها بشكل منسجم مع سياق خطابي وردت فيه، ومن خلال هذا التوظيف قُدّمت دلالات عميقة أسهمت في بلورة الخطاب، بإعطائه أبعاداً متميزة.

الملاحظ هو تداخل هذه الخطابات وتفاعلها فيما بينها، كالخطاب السياسي والفكري والاجتماعي، وبين بنيات خطابية فرعية منتظمة أخرى كالخطاب الديني والتعايش السلمي وحوار الأديان، هذه الخطابات نجدُها مجتمعةً قد تمت بنوع من التوازي والتكامل، وإن كان الخطاب السياسي والاجتماعي من خلال لغته يبدو طاغيا، لتُستوعبَ كلها داخل بنية خطابية روائية مهيمنة، هي نصُّ كتاب الأمير.

1-1- صورة الأنا ومنطلقات رؤية الآخر:

نص كتاب الأمير، كما أشرنا سابقا تجربةً لاكتشاف الذات والآخر، بل هو جسر رابط للانتقال من ثقافة إلى ثقافات أخرى، وتمثيل صريح لفكرة التسامح الحضاري، والحوار بين العقائد (الإسلامية / المسيحية / اليهودية)، وتبادل الانتماء، رغم وجود أشكال للتصادي مع الآخر، كل هذا لأجل الوصول إلى فهم مشترك لا يقبل التعارض، للصور المكونة عن الأنا انطلاقا من الآخر والعكس وهذا معناه وجوب قراءة اللقاء مع الآخر على أساس أنه لقاء مع الذات، فلا وجود لغيرية بلا ذاتية، ولا وجود لذاتية بلا غيرية، والحديث عنهما حديث تفرقة وجمع.

هذا الأمر يقودنا إلى التساؤل عن أسباب التصادي، وشروط الانفتاح وملاساته، وعن الصيغ التي تم بها هذا التصادي والانفتاح.

فكيف استحضّر المؤلف الأنا والآخر؟ وكيف قدّمهما لنا؟ وكيف حدّد لهما صفاتهما وملامحهما؟ وكيف أصدر في حقهما أحكاما؟

كل هذا استُحضِرَ في النصّ عبر ذات السارد: **جون موبى**، الذي نحت لنا الأحداث من ذاكرته، باسترجاع عديد المواقف والمحطات الهامة، التي عاشها وعاصرها أيام كان خادما ومرافقا **للقس مونسينيور ديبوش** أسقف الجزائر سابقا هذا الأخير مثّل هنا أنموذج الآخر الخَيْر، يقول عنه خادمه: «مونسينيور ديبوش كان يحبّ الماء والصفاء والنور والسكينة، على الرغم من الظروف القاسية التي لم تمنحه إلا المنفى والجري وراء سعادة الآخرين، حتى نسي نفسه، لقد منح كل شيء للدينا، ونسي أنه هو كذلك كائن بشري في حاجة لمن يأخذه من الكتف بشوق ومحبة، ويُحسّسه بوجوده»¹³.

عبر هذه الشخصية الدينية المرموقة، وعلى لسانها سنستخلص العبر من صورة الأمير عبد القادر، كما يُمثّلها بشخصيته القيادية ومواقفه البطولية وقراراته السيادية الحكيمة، انطلاقا من مشاهد قبلية أصلية عابرة للتاريخ، بُنيت على أساس براديجم السماع / العيان،

وبالاعتماد على تأثير شخص الأمير الإنسان في نفسيته ونظرته، ومواقفه الدفاعية عنه، الساعية لفكّ سجنه، يقول الراوي متحدّثا عن محاولات الجادة لتحريره من سجنه، وفكّ عزلته: «ارتبط بهذه الأرض، فدافع عنها باستماتة، ودافع عن رجلها الكبير الأمير، مثل الذي يدافع عن كتاب مقدس»¹⁴.

ومنه فمعرفة الأنا وهويّتها داخل النصّ، لا تكونُ إلّا من خلال مرآة الآخر، لأنه كنصّ أعلن عن "مَقْصِدِيّة سِياقه المرجعي الواقعي، باعتباره خطابا من الذاكرة / العين، إلى الأذن / الخيال؛ [أي] من عين مشاهدة، إلى أذن تتخيل"¹⁵، والملاحظ في كلام القس مونسينيور ديبوش، أسقف الجزائر السابق، التآثر الكبير والترايط الروحي العميق، الذي حدث بينه وبين الأمير عبد القادر، حتى قبل أن يراه أو يتحدّث معه وجها لوجه، والسبب كان عفو الأمير، وسماحته، يقول جون موبي مُستذكرا الموقف الذي حصل بينهما: «... ثمّ رآه وهو يُقاوم دمعته المنكسرة، ويكتب باستماتة رسالته إلى الأمير يُناشده فيها إطلاق سراح زوج المرأة التي جاءت في ليلة عاصفة تطلب منه أن يتدخل لإنقاذ زوجها»¹⁶، هذا الموقف والرد الحكيم للأمير غير صورته عند القس، التي كانت نمطية جاهزة بل ومن مواقفه، خاصة بعد أن أخبرته زوجة الضابط الأسير لدى الأمير بأن العرب الجزائريين همج يقتلون الأسرى للحصول على مكافأة مالية، كقطع آذانهم أو رقابهم وإرسالها لقوادهم، ليُطمئنهم القس برد حكيم: «ما سمعته عن هذا الأمير يؤهله لرتبة قائد وليس حراميا، ولا أعتقد أنه سيقتل زوجك ما دام سجيناً لديه، الذين هربوا أو الذين أطلق سراحهم يؤكدون على قوام أخلاقه العالية»¹⁷، هذه الحادثة ستكون بداية الانفتاح على الأنا عبر رسالة وجّهها للأمير يُفاوضه فيها، طالبا منه فكّ أسر الضابط الفرنسي زوج المرأة التي ترجّته التوسط عنده، يقول فيها: «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 ضني فيك صادقا: أعد لي أخي الذي وقع أسيرا بين أيديكم ...»¹⁸، ليكون رد الأمير السريع والحكيم ذا وقع قوي على القس الذي لم يكن يتوقعه: «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 المسيحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة التافنة، وليس سجيناً واحداً كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك ...»¹⁹، هذا الرد شكّل بالنسبة للقس تأكيدا على سماحة وحكمة ووعي الأمير، ليعطي لنفسه عهدا بالسعي لتحرير

السجناء الجزائريين المكدمسين داخل سجن قلعة القصبه، يقول: «لن أنزل من هذه الهضبة إلا إذا تأكدت بضمان إطلاق سراحهم»²⁰.

ليكون منطلق الرؤية الأول إنساني، يُؤصلُ لكثير من الصور الإيجابية للأمير (الحكمة / التسامح)، كقول القس متحدثا عن مواقف البطولية وأخلاقه: «ما قام به تجاه الآخرين لا يمكن أن يقوم به إلا رجل عظيم ... ما سمعته من الأمير جعله يكبر في عيني أكثر»²¹، وقوله كذلك: «ليس من السهل أن تتحدث عن عدوك بتسامح واحترام، يبدو أنّ الأمير من صنف آخر»²²، وقول "الكولونيل أوجين دوماس"، واصفا حال الأمير في سجنه (قصر أمبواز) للقس: «ستجدُه ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أم مسيحيين، ويعزو كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات، بزيارتكم لهذا الرجل النبيل والاستثنائي الشخصية ستضيفون عملا إنسانيا جديدا إلى ما زخرت به حياتكم»²³، نجد كذلك صورة أخرى من صور الأمير الإيجابية ينقلها لنا "جون موبى" خادم القس، الذي يصف الترابط الروحي السامي الحاصل بينهما: «الأمير كان وسيلته للوصول إلى المحبة العليا»²⁴، وقوله كذلك: «كل الذين اقتربوا منه يقولون نفس الكلام»²⁵، وصورة إيجابية أخرى ذُكرت على لسان "الكابتن دو سانت هيبوليت": «الأمير رجل مدهش، هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيّدا في أوروبا، رجل زاهد في شؤون الدنيا، ويظنّ أنه موكل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على مجد، والهدف الشخصي ليس من مهامه، وحب المال لا يعنيه أبدا، ليس ملتصقا بالأرض إلا وفق ما يمليه عليه الله فهو أدواته»²⁶، ولتأكيد صورة الأمير الحسنة في مرآة تمثلات الآخر، وجب التركيز على صورة الأمير لدى الأنا كذلك (المجتمع الجزائري)، فالأحكام الإيجابية التي سرّعت مبايعته كخليفة للمؤمنين أكّدها التجربة، وجعلت منه مختارا بالإجماع، اعتمادا على كفاءته وشخصيته وحكمته وشجاعته، ومن المشاهد المُستحضرة هنا عند مرحلة التمهد لمبايعته، بداية الترويج لتصديق رؤية الشيخ الأعرج صاحب الكرامات والرؤى الصادقة، القائل: «رأيت مولاي عبد القادر الجيلاني شاء الله به في لباس أبيض فضفاض، أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك أغمضتهما، وعندما فتحتهما كشف لي عن عرش كبير في الصحراء، قلت سبحان الله، ثمّ مدّ يده نحو سهل غريس وجاء بشاب ملئ بالحياة في عمر سيدي عبد القادر، ووضع وصيّا على العرش»²⁷، ليكمل الشيخ كلامه، مؤكدا أن المعنى بالرؤية والخلافة هو الشاب عبد القادر: «والهاتف الذي جاءني ألح عليّ بأن أخبر الناس بخصال هذا الشاب الذي سيقود هذه الأرض نحو الخير»²⁸، ليؤكد الشيخ ضرورة الوقوف مع الأمير المنقذ في قوله: «كلها علامات تقودنا نحو التكاثر حول هذا الرجل،

الذي تقول الرؤيا إنه سيغير الموازين، وسترتعش الأرض تحت حوافر خيله، فلا تتركوا العلامة تنطفئ ... لا تتركوا العلامة تنطفئ»²⁹، إذن كل الصور الإيجابية للأمير عبد القادر جعلت منه مثالا يُحتذى به، ساهم في خلق صور إيجابية عنه لدى الآخر.

1-1-1- الآخر بين الرفض والقبول:

منطلقات رؤية الأنا للآخر ارتبطت بعاملين هامين، هما: التاريخي / الديني السياسي، فالتاريخ أدى دورا أساسيا في تشكيل صورة الآخر وصورة الأنا كما لاحظنا سابقا، والدين والسياسة كذلك لم ينفصل حضورهما عن حضور التاريخ في تشييد صورة الآخر، بوصفهما من الأنساق الرمزية الموجهة للأحداث التاريخية، المؤسسة للرؤية الكونية للمؤمنين به، فهو يصوغ تصوراتهم عن ذواتهم وعن الآخرين المختلفين عنهم، لدوره الهام في تشكيل الصورة، التي تتجلى بالنسبة للمجتمع الجزائري في حضور الصور النمطية الثابتة عنه، باعتباره كافرا لا يأتي منه الخير، فهناك عديد الخصوصيات الثقافية للآخر، التي جاءت رؤيتها ملتبسة بالتصورات القبلية، حيث تم التعبير عنها في مواقف الرفض والإدانة، كاستنكار ما يفعله، يقول السارد: «رفع الأمير الرايات البيضاء المختومة بيد مفتوحة، كتب حولها بخط واضح: نصر من الله قريب»³⁰، نجد كذلك قول الإمام الحاقد على الغزاة الفرنسيين، والمصرّ على مبايعة الأمير: «اليوم سنتمّ مبايعة هذا السلطان، الذي سيحارب فول الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد، والكفار والمرتدين في السهول حتى حدود وهران، سنذهب كلنا إلى مقام سيدي عبد القادر، انصروه ينصركم الله»³¹، وموقف ممثل قبيلة لُغْرَابَة المستنكر الراض لممارسات الآخر الفرنسي المستعمر، التي لا تتوافق في أغلب الأحوال مع قيم ومعتقدات المجتمع الجزائري، إذ يقول مخاطبا الأمير عبد القادر: «يا أمير المؤمنين كيف لنا أن نصدق روميًا جاء يحاربنا؟ حرق زرعنا ونهب أموالنا، وسبى نساءنا، واليوم يقترح علينا سلماً خسرنا فيه أكثر مما ربحنا»³²، يتجسد موقف الرفض المتكرر كذلك في كلام أحد الحاضرين الداعمين للأمير، والقائل علنا: «تقتنا فيك كبيرة، لأنك من ذرية الحسن والحسين، وسنقضي عليهم ببركة الله والأولياء الصالحين، سيدي عبد القادر سيجعلهم كعصف مأكول، في يسار سيدي النار، وفي يمانه السلام، ولهم أن يختاروا»³³، فالآخر الفرنسي هنا يحضر انطلاقا من الضمير "هم" الذي يخفي مواجهة وتصادما مع الأنا (المجتمع الجزائري)، وهكذا لم تكن صورته السلبية مسبقة، بل انطلقت من التركيز على أفعاله للحكم عليه.

وما يُقَوِّي المفارقة هو أن الآخر كذلك رافض للحرب، ولوضع العرب في السجون الفرنسية، وهذا الموقف المضاد يُوصِّل لنا في النصِّ لصورة مختلفة للآخر إيجابية، تتحكّم

فيها عديد الخلفيات (الإنسانية، الدينية، السياسية) كوصف الراوي لرد فعل القس ديبوش، وهو يتذكر حال المساجين العرب في سجن قلعة القصبية: «امتألت عيناه بالدموع، رأى سجن قلعة القصبية الذي امتأل بالسجناء العرب المكسدين رجالا ونساء، شبه عراة، تتسلق على صدورهم كائنات صغيرة مثل الدود المرتخي...»³⁴، ومنه فصورة الآخر ليست واحدة وغير قابلة للحصر داخل قالب جاهز، فالفرنسي ليس واحدا، رغم سياسته القمعية تجاه الشعب الجزائري، لأننا قد نلتبس فيه الخير والسعي لخدمة وسعادة الآخرين كالقس، الذي يقول الراوي موجّها له الكلام: «أنت لا تسعى إلا للخير والله لا يحب إلا سعادة البشر... لو كان كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغيّر وجه العالم البئيس، لكن...»³⁵، بالإضافة إلى ما قاله الأمير عن القس: «متيقن أنّ قلبك لن يتوقف عن فعل الخير»³⁶، هذه الشهادات أتاحت لنا الفرصة لاكتشاف: الآخر في مرآة تمثالات الآخر، والآخر في مرآة تمثالات الأنا لتكسير الثابت في نظرتنا إليه، ما سيساهم في خلق صورة إيجابية يحدّدها صراع الماضي، اعتمادا على مشاهد ماثلة في ذهن الآخر (جون موبي، القس ديبوش الكولونيل أوجين دوماس)، وفي ذهن الأنا (الأمير)، انطلاقا من صورة مقارنة تتشكل وتُكتب بالاعتماد على مخططات وإجراءات، توجد قبلها ضمن الثقافة الناظرة³⁷ للأنا وللآخر، مكونة بذلك خليطا من المشاعر والانفعالات والأحكام التي يُغذيها الجانب المنطقي / الإنساني / السياسي / العقائدي، المُتجلى أصلا في حضور التاريخ، لدوره في تأصيل مزايا الآخر.

كذلك المبدع حاول بعث صورة للأمير انطلاقا من الوعي التاريخي الملتبس هنا بطريقة ضمنية أو صريحة بالتمركز العقدي: الإسلامي / المسيحي / اليهودي المهيمن: (التدين، الإيمان، التسامح والمغفرة)، بجعله مفتحا على الآخر المسيحي (القس ديبوش)، واليهودي (مستشاره ابن دوران)، عبر الخروج من ذاته لفهم الآخر في اختلافه، فالإمكانية الوحيدة ليتعرف على ذاته تتحقق عبر نظرة الآخر له، ونظرتة للآخر، كل هذا تمّ بالحوار الذي فتح إمكانات كثيرة لقبول الآخر المختلف عقديًا، كالمرويات والمركزيات العقدية / السياسية المهيمنة في أماكن عدة على تقديم المبدع للآخر، التي جاءت تقريبا صورة غيرت من نمطيتها وثباتها، مُكذّبة مزاعم التصادي المطلق والانغلاق، (الصراع الحضاري بين الإسلام "الأنا" والنصرانية واليهودية "الآخر")، كانفتاح الأمير المطلق على الدين المسيحي، بمحاولة فهمه، في قوله مخاطبا القس: «روحك أنت غالية عليّ، ومستعدّ أن أمنح دمي لإنقاذها، امنحني من وقتك لأتعرّف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه»³⁸، ليندهش القس كثيرا من كلامه، وسبب الاندهاش كان شعوره بشيء ما يعتمل داخل هذا الرجل، خاصة بعد أن «طلب من مونسينيور أن يساعده للحصول على كتب متخصصة في الدين، وإلى كاهن

معرب يشرح له تفاصيل المسيحية في صفائها الأول»³⁹، ليأتي رد القس الصريح المنفتح بدوره على الآخر المسلم: «لا أدري من أين جاءني كل هذا ولكني أحبك أكثر مما يمكنك أن تتصور، لك في قلبي مكان واسع، وفي ديني متسع لا يفنى ولا يموت»⁴⁰، نلتمس كذلك عديد المقاطع السردية الأخرى للأمير في النص تصبُّ في خانة حوار الأديان، كقوله مخاطبا القسّ: «بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل، وفي فترة إقامتك بجانبني أتمنى أن تسمح لي بمساءلتك عن بعض القضايا الغامضة، لم تُتَّح لي الحروب والتنقلات المستمرة إلّا قراءة شذرات صغيرة هنا وهناك، ولكني هذه المرة مصمّم على قراءته كاملا وفهمه إن أمكن، ساداتنا القداماء فعلوا مثل هذا الأمر بدون أن يخلت إيمانه»⁴¹، هذا معناه أن الأنا (الأمير) يحمل في ذهنه مجموعة من الصور عن الآخر (المسيحي)، محاولا التأكد منها على مستوى الواقع المعاش.

نجد كذلك انفتاح الأمير الديني، جعله يُعيّن ابن دوران اليهودي كمستشار خاص به لكفاءته، فلم يراع في انتقاه الانتماء العقدي، مُقدّما لنا صورة حسنة له في قوله مادحًا: «أنت يا ابن دوران أصيل، وملاحظاتك تنور كل الالتباسات، أنت وكيل يستحق كل التقدير والاحترام، لقد ورثت عن عائلتك اليهودية حرفة التجارة والشطارة، أنت اليوم بيننا وبين الفرنسيين، ولم نر منك إلّا الخير، هذه الأرض أرضك، وأنت سيدها مثلي ومثل أي واحد هنا في البايك الوهراني»⁴²، وهذا ما أتاح للأمير الفرصة لاكتشاف ذاتها، وإعادة النظر في تمثّلها للآخر وعالمه وعقيده، بتكسير الثابت في نظرتها إلى العالم والأشياء كمختلفٍ.

ومنه نستخلص أنّ النسق الديني لم يُلغ، بل ظلّ حاضرا موجّها، بتشبيده تصوّر الأنا للآخر، الذي لم يقف عند حدود الوصف فقط، بل تعداها إلى الحكم الصادر عن حوار الأديان، وتلك الأحكام ذات أهمية كبرى بالنسبة لوعي الأمير المسلم، وبالتحول الذي لحق صورة الآخر المسيحي (النصراني) إلى الإيجابي.

لذا فدوره كنسق في النصّ كان كبيرا في: رفض ما يتنافى / وقبول ما يتوافق مع مرتكزات وقيم ومعتقدات الأنا المسلم.

1-1-2- نقد الذات وتمجيد الآخر:

مسألة المؤثرات الأجنبية من المسائل الهامة جدا، كونها تفرض الحديث عن منجزات الآخر وتفوقه، لتوافرها على أبعاد متعددة على مستويات عدة، والحديث عنها يعني الحديث عن ظاهرة التأثير والتأثير، وهي ظاهرة تفرض شروطا، أهمها الاحتكاك الحضاري، والاتصال

بمنجزات الآخر، هذا الاتصال إرادي وغير إرادي؛ بمعنى أننا لا نستطيع رفضه أو منعه، وإلا أصبحنا خارج العصر الذي نعيش فيه.

وكما هو معلوم فأول لقاء لنا مع الآخر يطبعه الاندهاش والانبهار بحكم بُعدنا، لما يتميز به من تباعد ثقافي وحضاري، وقد يزول هذا الانبهار، أو تخف حدته حين نقرب منه، إما عبر الاحتكاك به، أو معرفته والاطلاع على السر الكامن وراء إبهاره لنا بمنجزه الحضاري، وهو ما يفرض علينا الاحتكاك به والانفتاح عليه ولو بشكل جزئي، بغية استيعاب ما يجعله مبهرًا ومتفوقًا، وذلك بالتسلح بإرادة المعرفة، التي تساعدنا ليس على فهم السر الذي يجعله مبعث إبهار وإدهاش فقط، بل وبمجارته كذلك.

لذا فطرفا المعادلة: مدى التأثير ومدى التأثير يخضعان لوضع الأمة الحضارية، أهي أمة فاعلة أم أمة منفعة؟ وفي وضعنا الحضاري الراهن هل يمكن تقبل المؤثرات الأجنبية بشكل مطلق نستفيد منه؟ أو يجب أن تمر عبر مصفاة محدّدة تُقاس بها لتتلاءم مع البيئة المحلية؟

ولمعرفة الجواب، وجب أن نعرف طبيعة هذا التفاعل المُتحقّق باللقاء الاستعماري / الحضاري، فقد دخل الآخر الفرنسي مُستعمراً، ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية، وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانياً نحو الماضي مُركّزةً في خطابها على الآخر، انطلاقاً من قيمة ديداكتيكية (تعليمية)، تنطلق من هدف إستراتيجي وضعه الأمير عبد القادر، وهو ضرورة الاحتذاء بالآخر والاستفادة من منجزه المتطور، لحرصه الشديد على تنمية المجتمع الجزائري تنمية مستدامة، بتطويره حضارياً وعسكرياً وثقافياً، لهذا السبب جاءت صورته محكومة بنسق سياسي مؤسّس لإرادة المعرفة، ساهم في خلق صورة إيجابية للآخر (الفرنسي)، تُبرز تقدمه وتفوقه التقني والسياسي والعسكري والاقتصادي والعلمي، صورةً أساسها الوعي من خلال ما تدرّكه الذات.

فصورة الآخر تشكلت على أساس أنه متمكن من المعرفة والنظام، وهذا ما كانت تفتقر إليه الذات؛ أي العلم والمعرفة التي تُمكن مجتمعه من مواكبة الركب الحضاري، وهو ما يوليه أهمية، ليترجم لنا الأمير هذه الصورة في استغرابه من تخلف المجتمع الجزائري، ومن تقدّم المجتمع الفرنسي السريع، وفي ذلك تصريح مباشر أو تلميح إلى الوعي بتأخر الأنا مقابل تقدم الآخر، كقوله لوالده محي الدين مُنّداً: «يا أبي وشيخي قُلْ لأعمامي أن يُقللوا من مظاهر البذخ، وأن يرتدوا ألبسة أكثر ملائمة للمعركة، العزاة يملكون الآلات التي لا نملك، ونملك حيلة أبناء الأرض التي تنقص من قوتهم وجبروتهم، إذا عرفنا كيف نستغلها تنظيم البلاد يحتاج إلى وقت وإلى تفكير كبير، لا نملك اليوم لا هذا ولا ذاك ولكن بالإرادة

والنظام نستطيع أن نقاوم ونتحرّر»⁴³، فبالنسبة له أُعتبر الآخر محفزاً لتشكيل صورة الذات أو استحضارها، وعلى محاولة فهم السر وراء تقدمه مقابل تخلف الأنا، وهذا ما دفعه ليكون حريصاً على الابتعاد عن الصور النمطية، التي تكون عادة عائقاً أمام تحقيق غايته (بناء دولة قوية)، رهانه الأساسي في ذلك وعيه التام بأسباب تقدم الفرنسيين، وهو ما جعل من كلامه الموجّه لوالده خطاباً نقدياً يجلدُ الذات، يقول: «يا شيخي كلامك كبير، ولكن الزمن تبدّل ومعه تبدلت السبل والوسائل، نحن على حوافي قرن صعب، إنهم يصنعون المدافع والبنادق والسيوف الحادة، ونحن ما زلنا نراوح في أمكنتنا ونزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل أغريس»⁴⁴، لكن هناك صعوبات شتى ستواجهه عند محاولته التغيير نحو الأفضل، كقول السارد متسائلاً: «كيف ينظم مجتمعا وقبائل لا ترى أكثر من سلطان رئيس القبيلة، ولا حياة لها إلا في الغنائم ... وإلا تأكل رأس من يحكمها»⁴⁵، ليكون منطلقه فكرة مؤداها أن معرفة الأنا لا تتأتى إلا بحضور أو استحضار الآخر، ليقودها إلى معرفة ذاتها.

ميزة الأمير كذلك هي المنطلق الدفاعي المقاوم، بسعيه الجادّ لتحسين صورة مجتمعه، انطلاقاً من ترميمٍ يُقدّم صورةً للأنا موسومة بالنقد، تتصل اتصالاً وثيقاً بصورة الآخر، لأن: «الغير طريق إلى الوعي بالذات، بقدر ما يوقظ الذات على حقيقتها»⁴⁶، بالسعي الحثيث للكشف عن أسباب هذا التأخر وهي موجّهة بإرادة المعرفة، كل هذا سيتعلق بصورة المجتمع القبلي الجزائري المفكك والمتخلف التي يرفضها الأمير، كل هذا سيتعلق بالرجة التي تركها التقدم الفرنسي العسكري المنظم في نفسه، حيث جعله يعيد النظر في الأنا المتفككة بطريقة تصل إلى حدّ النقد اللاذع والتأنيب، كنوع من الجلد للذات، كوصف الأغا المكلف بمراقبة تحرك جيش "الجنرال تريزل" (Treizel) لقوّته ونظامه: «عدددهم يتجاوز الثلاثة آلاف عسكري، مدجّجين بالأسلحة، فيلق الفرقة 66، فيلق المدفعية الإفريقية فيلقان من الليف الأجنبي، الفيلق الثاني للرماة الأفارقة على الخيول، مدفعان متحركان وأربعة من النوع الصغير السريع الحركة، وأكثر من أربعين عربة، لا نعتقد أنّه جاء للعب أو فقط للتأديب»⁴⁷، ليعقد انطلاقاً من الوضع السلبي الذي يعاينه اتفاقية هدنة مع السلطات العسكرية الفرنسية (القائد دوميشال)، محاولاً الاستفادة من حالة الاستقرار والهدوء الحذر، لإعادة ترتيب بيته ومراجعة حساباته، خاصة أن السلطات الفرنسية لم يعجبها لاحقاً الأمر، بمحاولتها التراجع عن قراراتها، يقول الأمير: «ترتيب الدولة يحتاج إلى قليل من الاستقرار»⁴⁸، لينتهز بذكاء وحكمة حالة الهدوء الذي فرضته بنود اتفاقية الهدنة وثقته في القائد العسكري الفرنسي دوميشال، قائلاً: «الأمور بدأت تتغير المعاهدة خطوة نحو البناء، ويجب أن نلتزم بها»⁴⁹، قبل أن تُفسخ من قِبَل السلطات العسكرية والحكومة الفرنسية، لأنهم «بدأوا هم كذلك يدركون

أنّ الاتفاقية لم تكن في صالحهم ... حتى موقف وزير الحربية المارشال موريتي ليس أحسن من ممثليه في الجزائر، فقد بعث برسالة ساخنة لحاكم الجزائر يفتح أمامه السبل لاختراق اتفاقية الهدنة الموقّعة عليها بالتراضي»⁵⁰، خاصة الجنرال "تريزل" (Treizel) المُصرّ على الحرب وإلغاء اتفاقية الهدنة المُبرمة بوثيقة رسمية بين الأمير والجنرال "دوميشال"، الذي عُزل وعُيّن مكانه الجنرال "تريزل"، لأنه «في كل الحروب هناك من ينجح نحو السلم بحثا عن أرقى السبل للحفاظ على قدر من الكرامة والمال والعباد [كالأمر والجنرال دوميشال وحاكم الجزائر دروي ديرلون]، وهناك من يذهب إلى أقصى درجات التطرف [كالجنرال تريزل، ووزير الداخلية، والحاكم الفرنسي الجديد لجزائر كلوزيل] ... وراء الأمير كانت القبائل التي تعودت على الغزوات والغنائم، ووراء دوميشال كانت هناك آلة مرئية تبحث كيف تستفيد من الحروب ومكاسبها في الاشتعال الدائم، وهي لا تدري أنها تنسج أحقادا جديدة لا توقف الحرب، بل تقويها وتعطيها كل مبررات الاستمرار»⁵¹، ليكون سببُ تمسُّك الأمير بالهدنة ضعف تسلحه وتشتتُ القبائل وعصيانها له، يقول السارد واصفا ضعف قوة وتسليح الأمير: «عند الساعة الثانية صباحا بدأ هجومه بهدف المباغته، كان يتقدم القوات مدفع محدود المدى، وآخر جبلي تمّ تصليحه قبل بدأ الهجوم بقليل، بعد مجهود كبير وقذائف عديدة ذهبت في الفراغ أصيبت تحصينات القلعة بقذيفة واحدة، لم تُحدث أي شيء في الحائط، باستثناء ثقب صغير لا يكاد يظهر، رد الفعل كان عنيفا، فقد وُجّهت قوات الأمير بوابل قوي من النيران من على أطراف التحصينات»⁵²، ليتأكد الأمير أن لا حلّ له سوى التراجع، والتفكير في حلّ يكتسب به قوة، يقول السارد: «في الصباح عندما أشرقت الشمس، كان الأمير قد اتخذ قرار العودة إلى معسكر بعدما تأكد أن أسلحته لم تكن قوية بالشكل الذي يجعله يواجه القوات الفرنسية»⁵³، خاصة عندما «تأمّل قليلا المدفع الصغير والمدفع الجبلي الذي انفلق إثر ثالث رمية، فكّر أن يترك كل شيء في مكانه، ولكنه سرعان ما غير رأيه، فأمر باش طبجي بتهيئ حصانين لجرهما إلى مركز التصليح، لإعادة استخدامهما»⁵⁴، متخذا بذلك قرارا حكيما بضرورة التفكير فيما هو أهم من مجرد التصليح، لعلمه المطلق «أنّ الحرب التي يخوضها تحتاج إلى وسائل أخرى، الزمن تغير ...»⁵⁵، والحل يكون أولا: باحترام بنود المعاهدة، يقول «وقعنا على معاهدة وسنحترمها، المهم أن دوميشال ما يزال على عهده، واعتقد أنها رجولة كبيرة من طرفه»⁵⁶، وثانيا: بتنظيم المجتمع القبلي الجزائري، الذي يعاني الفوضى واللامسؤولية والجهل والخيانة، سعيه هذا جعله يُقرّر منع الإغارات على القبائل وفرض الخراج (الضرائب) على القبائل المنضوية تحت لواء خلافته، رغم صعوبة المهمة التي سيضطلعُ بها، يقول السارد واصفا الوضع: «كان الأمير ما يزال متعبا من الجراحات التي تلقاها وكادت تودي بحياته في موقعة الحنايا الأخيرة، هو

يعرف جيدا أن المشكلة ليست في توقيع معاهدة أو اتفاقية، ولكن في كيفية إقناع الناس بالمحافظة عليها ودفع الضرائب»⁵⁷، لماذا؟ لأنه سيدرك لاحقا أنه أخطأ عندما أعطى الثقة في أشخاص لم يخلصوا له، ولم يتخلصوا من ذهنية أسيادهم الأتراك، ومن ذهنية الإغارة والسطو على القبائل المجاورة (حرب الغنائم)، فهم سوف لن يفهموا جيدا مغزى عقد الأمير للهدنة، ففهمهم كان سطحيا يلقي بظلال الاتهام عليه، يقول السارد: «الكثير من القبائل لم تفهم فحوى الاتفاقية واعتبرتها خيانة من الأمير، ودفاعا عن مصالحه التجارية»⁵⁸، وبهذا السبب احتج ورفض الكثير من زعماء وأسياد القبائل الانصياع لأوامره، الداعية إلى ضرورة ووجوب وقف الإغارات ودفع الضرائب، لأسباب واهية غير منطقية، تُنم عن نيات مبطنة غير صافية، ترى أنّ الخراج (الضرائب) تخصّ الجهاد، والجهاد ضد النصارى أوقفه الأمير (معاهدة الهدنة)، فوجدوها فرصة للتمرد والعودة إلى حروب الغنائم الفوضوية (الطمع)، هذا الوضع أربك الأمير وأخلط حساباته يقول مُتَحَسِّرا: «بعدما وجدنا سلما مع النصارى، صرنا ننتقل فيما بيننا، نحتاج إلى وقت كبير لكي لا نخطئ في أنفسنا، وفي الآخرين»⁵⁹، ليكون الحل الأول بالنسبة إليه إقناع القبائل الراضية لدفع الضرائب، أو قتالها كحل أخير لإنقاذ اتفاقية الهدنة، يقول «علينا أن نقنع القبائل التي تنتظر في المسجد، وإلا على الدنيا السلام، فلا يمكن أن نعيش بالكلام، الدولة تحتاج إلى الضرائب»⁶⁰، ليستغل فرصة صلاة الجمعة، ليؤمّ الناس ويقول لهم محاولا إقناعهم: «كيف لحكومة تستمر بدون ضرائب؟ كيف يمكن أن تصمد دون تفاهم مخلص ودعم من الجميع؟ هل تعتقدون أن أي جزء مهما صغر من الضريبة التي أطالب بها مُخصَّص لنفقاتي الشخصية أو لنفقات عائلتي؟ إنّ ما أطالب به يمثل ما يُلزمكم به شرع النبيّ، وما يجب عليكم تقديمه كمسلمين صالحين، وهو بين يدي أمانة مقدّسة لنصرة الإيمان والحق»⁶¹، هنا نجد إصرار الأمير الذي لا رجعة فيه على ضرورة التغيير نحو الأفضل، وهذا لا يتحقّق إلا بالنظام والعلم واستغلال حالة السلم (الهدنة)، يقول مُصرّحا: «أتمنى أن يرزقنا الله وقتا لتغيير كل شيء، أعرف أن الزمن الذي عشناه مع أوليائنا وأجدادنا قد ولىّ نهائيا وعلينا أن نقنع أنفسنا بأنه ذهب وإلى الأبد، وحلّ محله زمن آخر، أسلحتهم فتاكة وأسلحتنا لم تعد كافية للدفاع»⁶²، هذا معناه أن الأمير سيستفيد من حالة السلم سواء طالت أو لم تطل، على الأقل إن عاد إلى قتال الجيوش الفرنسية يكون قد طوّر من قدراته العسكرية، وأعاد النظر في بعض حساباته بتجهيز جيشه وتطويره باستغلال حالة الهدوء الحذر (الهدنة)، كل هذا سيتم بتمزيق الصور النمطية المأخوذة عن الآخر، التي كانت تراه جبانا وسهل الهزيمة كقوله: «كنا نظنّ أننا سنأكلهم في ساعة، أو أنهم جبنا، وأجسادهم النسائية الرخوة لن تصمد أمام سيوفنا، لكن كل يوم يؤكد لي أنه عندما كان الناس يُعدّون للحرب، كنا نتغنى بمجد لم يعد له أي وجود»⁶³، لتستفيق

الذات من أوهامها على واقع صعبٍ القويّ فيه يأكلُ الضعيفَ، والحل لمجاراته هو التغيير والنظام، ليقول السارد كاشفا هدف الأمير وغيته، من زاوية نظر كاتبه الخاص "قدور برويلة": «يعرف بحسّه أن الأمير كان مقدما على تغييرات جذرية في الحياة والمحيط والتسيير ... أكد لبعض المقربين أن الوظائف نفسها ستتغير بعد مجيء بعض الأجانب والأتراك الصنائعيين واليهود الذين يستعدون لتسيير مصانع البارود والجلود وتربية الخيل، والأسلحة والمدافع وطرق التموين ويفكر في تحويل مصانع تصليح الأسلحة إلى مصانع حقيقية للأسلحة وسيوقف مصانع إنتاج البارود الأخضر الذي لم يعد نافعا، وقد دخل ممثلوه في الجزائر وجبل طارق في حوارات مع مختصين للمجيء إلى معسكر من أجل بناء المصانع والتعليم»⁶⁴، لأن المواجهات اليومية والغارات كشفت أن الفرنسيين مجهزون لحرب طويلة سيدها الأسلحة الحديثة والعربات التي تفنقدها الذات.

ليتقوّض مشروعه بسرعة، لسببين:

الأول: يتصل بالبيئة والذهنية القبلية الجزائرية، التي ميّزتها الأنانية والطمع المتفشي في المجتمع الذي ينتمي إليه الأمير، ويتجلى في التصرف وفق المصلحة الشخصية، دون إعاة أي اعتبار لباقي الناس الذين تجمعهم به الحياة اليومية، يقول الأمير واصفا الواقع المرير الذي يتخبط فيه مجتمعه القبلي: «... لكن مصطفى كعادة أجداده الأتراك، عاد وغزا كل من ليس معه، الغنيمة والطمع»⁶⁵، واللا انضباط وهو واحد من العيوب المستشرية في المجتمع القبلي يقول الأمير: «تربية شعب تعود على الغزو والنهب والتفكير في الحصول على مال جاره، ليس أمرا هينا ... هذا النمط متأصل في النفس كما يقول ابن خلدون، ويحتاج للانتقاء إلى تدمير أسسه الأساسية: الطمع، والجشع، وغياب الاستقرار»⁶⁶، والجهل والإيمان بالخرافات، كذكره لحال الناس الذين تنكروا له واتبعوا رجلا مجنونا خرق بنود الهدنة وخان الأمير وتعامل مع النصارى وأغار على القبائل الأخرى المجاورة، هذا الرجل هو موسى الدرقاني خريج مدرسة محمد علي العسكرية، كان مسيطرا على مليانة قبل أن يطرد منها بسبب تعاملاته مع النصارين، ليستقرّ بعد طرده بالأغواط، ليعمل مؤذنا يدّعي على الناس أنه مول الساعة (المهدي المنتظر)، الذي سيرمي الكفار في البحر، ليؤمن به وبخرافته أناسٌ كثر، ليصبح له أتباع مهمتهم نشر أفكاره وإشاعتها، يقول الأمير: «كلما سمعت أن مجنونا احتلّ عقليات الناس، أشعرُ بهول المسافة التي ما زالت تفصلنا عن أعدائنا الذين تسيّروهم المصلحة والعقل»⁶⁷، لكنه سيدرك لاحقا أن تغيير الذهنيات أمر صعب، لقول خليفته مصطفى بن التهامي مخاطبا: «ألم تقل حجارة الصوان أهون لي من عقل متحجر يعوم في الخرافة»⁶⁸، لأنه بعد المبايعة لم تكن عديد القبائل راضيةً بها، إذ بدأت تتصرف بطرق لا

تخدم الأمير، ولا تصب في مصلحة قراراته ومخططاته التطويرية، كقوله مشرّحاً لأخيه مصطفى بن محي الدين حال القبائل: «هل تعرف ماذا فعلت هذه المبايعة في الناس؟ ما راك عارف والو، الحاج مصطفى بن باي عثمان حفيد محمد الكبير يطالب القبائل الغربية بالولاء للفرنسيين، الغماري شيخ أنكاد يحاول جرّ أولاد سيّد الشيخ من ورائه، والصحراويين لتعيين سلطان آخر معتمدا على قدور بن المخفي، وقبائل الشلف ومصطفى بن إسماعيل الذي ثار ضده سكان تلمسان يتهمنا نحن بالخيانة والأناية وسرقة السلطان منه، الجيوش الفرنسية على الأبواب، تُهدّد بتدمير معسكر، وحليفنا الكبير قبائل غرابة ضُربت فجرا من طرف دوميشال، وأخذ مالها وهتكت أعراضها، وسيبت نساؤها، ونهبت أموالها ومواشيها، لأول مرة يتذوق الغزاة في وهران طعم اللحم، وأنتم هنا تتحدثون عن اقتسام الغنائم، يبدو أن الدرس لم يحفظ جيدا»⁶⁹، وللأسف الشديد وضع المجتمع الجزائري القبلي الفوضوي والأناي جعل الأمير يشعر بالهزيمة، لدرجة أنه لا يجد حرجا في تقديم صورة مهزومة عن الذات بحسّ نقدي، مع تطلعه دوما إلى التغيير (تطوير الجيش والتسلح)، ومن ثمّ الانتصار في معاركه ضد الغزاة، معيدا بذلك لأننا ولو جزءا من كرامتها.

الثاني: يتصل بالآخر الفرنسي الذي بدا مُصرّاً على إلغاء اتفاقية الهدنة، رغم ثقة الأمير في دوميشال، وأمله الكبير في بقاءها، يقول متحدّثا عن تباين آراء ساسة وضباط فرنسا: «فإذا كان دوميشال قد وافق على الهدنة، فقواده وحاكم الجزائر وبعض الضباط ليسوا على الرأي نفسه»⁷⁰، ليقدم له الأمير الأعدار، ومع ذلك يبقى مسؤولا عن قراراته، لقوله: «أنا أفهم تردّده، ولكنه لا يستطيع أن يتنكر لما قام به أمام قادته، نحن نتعامل مع دولة وليس مع أفراد، وإلاّ لن يكون الأمر جديا، كدت أموت بسبب هذه المعاهدة، عليه [يقصد دوميشال] إذن أن يتحمل قليلا خياراته»⁷¹، ليردّ عليه مستشاره ابن دوران بالقول: «لقد كدت تخسر عمرك لحماية هذا الاتفاق، وعليهم أن يبذلوا الجهد نفسه من طرفهم، هناك صراعات كبيرة في الجزائر، ولكنني على يقين أن جناح السلم سينتصر»⁷²، وسبب إصرار السلطات الفرنسية على تقويض اتفاقية الهدنة هو صراع المصالح في الجزائر وعلمها أنها ليست في صالحها، بل في صالح الأمير، فهو كان «في حاجة إلى المعاهدة لبناء سلطان المسلمين في تلك المنطقة»⁷³، ولم تكن لديه أهداف أخرى، لكنه سيرضخ في الأخير لصوت العقل، وللظرف الراهن، في قوله: «كان في نيتي أن أحرّر بلادا تحت نير استعمار قاس على البلاد والعباد، ولكنني استرحت للحقيقة القاسية التي لم أكن متحكما فيها، فانصعت لأقدار الله ارتباك السلطات الفرنسية نفسها في ذلك الوقت لم يسهل المهمة أبدا، فقد كانت بين احتلال السواحل لانتقاء شرّ القرصنة وتسهيل مرور تجارتها والاستيطان الكلي»⁷⁴، خاصة بعد أن

قوّضت السلطات الفرنسية بنود الهدنة التي أوقفت طبول الحرب، لتبدأ الحرب الفعلية، ولتدخل «المراكب الكثيرة لاستقبال الركاب وعتادهم، أربعة فيالق من المشاة والمدفعية، وفرق الخيالة الضرورية والخيام، وكل الأدوات اللازمة لنصبها، والمستشفى الجديد»⁷⁵ وعزمها على احتلال وهران وضواحيها، بتتحية قائد الأركان "دوميشال" (المقتنع ببنود الهدنة) وتعويضه بالجنرال "تريزل" (ضدّ اتفاقية الهدنة)، وتتحية الحاكم العام للجزائر "درووي ديرلون" (المقتنع ببنود الهدنة) وتعويضه بالحاكم الجديد "كلوزيل" (ضد اتفاقية الهدنة)، لنلاحظ هنا تضاربا في آراء ومواقف السلطات العسكرية والسياسية الفرنسية، حول اتفاقية الهدنة المبرمة مع الأمير، كقول حاكم الجزائر المعزول "ديرلون" متذمّرا: «الأمير ظلّ ملتزما بقرار الهدنة، وكان يجب أن نواصل في الخط نفسه، وأن لا نفرض عليه الحرب»⁷⁶، لكن لا جدوى من التذمّر، فالسلطة العسكرية الفرنسية عزمت على تأجيج الحرب، لقول حاكم الجزائر الجديد المفروض من قبل وزير الداخلية: «هذه المرة لن تكون مثل شبيهاتها في المرات الماضية، نملك ما لا يملكه عدونا، الإرادة الحضارية والآليات الضرورية لحسم المعركة نهائيا»⁷⁷، لتبدأ معه معاناة الأمير المزدوجة برضوخه واستسلامه للأمر الواقع، بعد أن كان مُصرّاً على التغيير، وهو متسلح بإرادة المعرفة (العلم والنظام)، كوصف السارد لإرادة معرفته: «صلى ثم انزوى وبدأ يورق كتاب المقدمة، حيث تركه في المرة الأخيرة في المنتصف تماما والمؤلفات العسكرية القديمة، والخرائط التي جلبها والده من الحج ومصر وبغداد...»⁷⁸، والسبب هو قديمٌ مصادره ومراجعته العسكرية، التي لم تعد تتلاءم ومقتضى الحال، ونقضُ معاهدة الهدنة من قبل السلطات الفرنسية (السياسية والعسكرية).

انطلاقا من هذا نستخلص أن اللقاء مع الآخر يظلّ دوما موسوما بالمفاجآت التي تغذي فعلي الدهشة والانبهار*، الذي يقود إلى المعرفة والاكتشاف فالأميرُ يعترف بالتفوق الحضاري لهم بقوة رغم ثورته عليهم، ورفض أفعالهم كمستعمرين، انطلاقا من النسق السياسي المؤسس لإرادة المعرفة** التي جعلته يتوقف عند أسباب تقدمهم، مُركّزا على ثيمتين مهيمنتين على إدراكاته هما: العلم والنظام، اللتان يعتبرهما قوة ما بعدها قوة، حتى ولو اقتضى الأمر الانفتاح على الآخر المُستعمر، كضرورة تاريخية مُلحة تقتضيها الظروف الراهنة، فالأمر كله متعلق بانفتاح أساسه الرغبة في خلق حوار حضاري يُستفاد منه في تطوير المجتمع الجزائري القَبلي المفكك.

غير أنّ الأمير عند محاولات التغيير اصطدم بعدد الخصوصيات الثقافية المختلفة لأننا ولآخر، المُلتبسة رؤيتها بتصورات قبلية تمّ التعبير عنها في مواقف كثيرة بالرفض والإدانة،

جاعلة المعيار الموجّه للأحكام على ثقافة الأنا / الآخر، يتراوح بين الاستحسان والاستقباح، المؤدّي إلى تمزيق الصورة.

1-1-3- تمزيق الصورة:

نقصد بتمزيق الصورة تلك التمثلات التي تشكلت لدى الأنا عن الأنا، ولدى الأنا عن الآخر، ولدى الآخر عن الأنا أثناء صدمة اللقاء؛ إذ حاول السارد نقلها عبر الذاكرة، انطلاقاً من براديغم المرئي/ العيان / المسموع.

تلك التمثلات تعود في أساسها إلى الثقافة والإيديولوجيا، المُبطّنة في وعي / لاوعي الأنا والآخر، الظاهر أثناء اللقاء المُشيد في الغالب لـ"صورة الآخر انطلاقاً من أنماط أصلية عابرة للتاريخ... تؤسس المخيال التاريخي"⁷⁹، الموجّه هنا بمركزية ثقافية، تجلّت في إصدار أحكام قاسية على سلوكيات الآخر وقيمه، متجاوزة بذلك الاختلاف الثقافي.

نازعت نظرة الذات إلى الآخر رؤيتان:

- **الأولى:** تُمثّل الإعجاب والانبهار بمنجزاته، كالتقدم العلمي والتقني العسكري.
 - **الثانية:** تكمن في رفض الآخر، كمستعمر ومختلف ثقافياً، هذا التنازع نابع من صراع: داخلي / خارجي تولّد لدى الأنا، وأصبح يُشكّل لبساً.
- هناك شعور كبير بالمفارقة، ناتجّ بالأساس عن مركزية دينية وسياسية لدى الأنا، ترى أن أيّ تقدم مرهون بتغيير الذهنيات.

بناءً عليه تشكلت في هذا النص صورتان مفارقتان للآخر الفرنسي، صورة واعية بعدية نابعة من الملاحظة والإطلاع على منجزات الآخر وسبب قوته (إيجابية)، وصورة قبلية لا واعية في ذهن الأنا شكلتها ثقافته (سلبية)، كـ"تمثّل لواقع أجنبي، يتمكن من خلاله الفرد أو الجماعة -التي كونته أو تقاسمته أو نشرته- من كشف وترجمة الفضاء الإيديولوجي الذي تتموضع فيه"⁸⁰، لتتجلى هذه الصورة في ردود أفعال الذات أمام ما تراه ماثلاً أمامها من إنجازات لدى الآخر، فهي لا تتكلم إلا انطلاقاً من معرفتها بالعالم، هذه المعرفة قائمة أساساً على تمثلاته المؤسسة في الغالب على ثقافته، وهذا ما يطبع نظرته للآخر بالذاتية أو الدناءة أو الاستغلال مثلاً، لتنتج صورة الفرنسي السلبي: أخلاقياً وقيماً (معتقد الشّركي بصفته كافراً / الأفعال المُستنكرة التي يرتكبها في حقّ الجزائريين المرفوضة).

لتعمل الصورة الثانية (السلبية) على تشويه الصورة الأولى (الإيجابية) وتمزيقها، كنوع من التخفيف من الصدمة التي واجهت الأنا (الشعب الجزائري المقاوم، الراض للغزاة الكفار)، والصورة الأولى (الإيجابية) كذلك تعمل على تشويه الصورة الثانية (السلبية) وتمزيقها، كنوع من التخفيف من الصدمة التي واجهت الأنا (الأمير)، التي جعلت ثقافتها مرجعا لتقييم مشاهداته، وأساسا لبناء صورته عن الآخر، لينظر إليها لاحقا من زاوية أخلاقية / علمية، تُغذيها مركزية الأنا الواعي.

فالذات انطلاقا من تمركزها حاولت إيجاد تفسير لتقدم الآخر، على مستوى المنجز العسكري المنظم، وهي محاولة للاحتفاء بهذا الجانب ضد هزيمة الأنا التي صارت وشيكة.

وهكذا نكون قد رصدنا في تطبيقنا هذا صورا عديدة للأنا والآخر، تبعا للمواقف المتخذة منهما، المتروحة بين جلد الذات، والانبهار والرفض، كما تراوحت الصور بين الثبات والتغير، ككتابين صور الذات بين التمجيد والاعتزاز والحنين والنقد، وذلك في ارتباط وثيق بالسياقات الزمنية والتاريخية والثقافية التي أطرت النص.

خلاصة:

نص كتاب الأمير مصدر لتفاعل الأدبي المتخيل مع الوثائقي التسجيلي بقصد استخلاص فئات تاريخية توثق للواقع الذي أنتجت فيه (المحيط)، فهو مُستعار من الواقع الذي تعيش فيه الذات وتتفاعل معه، لذا فإن ما قام به المبدع واسيني الأعرج هو جعل المادة التاريخية مُحَيِّية، بمنحها زيا مختلفا يُكسبها راهنتها، لضمان قراءة موجهة، وهذا يعتبر من أبرز أهداف التأليف الإبداعي الذي يعمد إلى تمرير أفكار وملاحظات وهوامش وإحالات على شكل لمحات سريعة أو برقيات خاطفة، تنهض في توجيه القراءة على نحو يعتقد المبدع من خلاله أنه مناسب لاستقبال أفكاره ونيّاته، غير أنّ ذكاء القراء الذين يدركون مساحات الخفاء في الأهداف المُسطّرة من قِبل المؤلف، بامتلاكهم لمصادر خاصة في احتواء الأفكار والملاحظات والهوامش والإحالات المراد تمريرها بسرّية أو علن، مما يُنشئ حوارا من نوع خاص بين أهداف التأليف وسياسات التلقي هذه هي التي تسهل على القارئ إحالة هذا النص على مرجع معين في الواقع، فهو يقدم لنا معطيات تاريخية، نلتمسها في عديد من الإشارات: الحياة الاجتماعية / دخول الاستعمار / بنية الجزائر الاقتصادية والفكرية، وأثرها السلبي في البنية الاجتماعية الراكدة، نتيجة التحولات الطارئة.

الهوامش:

1. سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التحريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014، ص 96.
2. إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي: الجسد، الهوية، الآخر: مقارنة سردية أنثروبولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2003، ط1، ص 188.
3. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة: السرد وتشكيل القيم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ط1، ص 339.
4. كولن ولسن: فن الرواية، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص 28.
5. مجموعة مؤلفين: التقنية الروائية والتأويل المعرفي: دراسات في القصة والرواية، أدب الروائي علي خيون، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ص ص 19 - 20.
6. جان ستاروبنسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو: في نظرية التلقي، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، 2000، ط1، ص 113.
7. علي حرب: التأويل والحقيقة: قراءات تأويلية في الثقافة العربية، منشورات دار التنوير، بيروت، 2007، (د ط)، ص 161.
8. المرجع نفسه، ص 144.
9. أحمد الجوة: «تفاعل التاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج»، قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، عدد 03، ديسمبر 2011، ص 261.
10. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، 2008، ط2، صفحة الغلاف الأخيرة .
11. سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتحليلات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص 197.
12. سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التحريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص 138.
13. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 12 .
14. المصدر نفسه، ص 14 .
15. شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي: التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ط1، ص 214 .
16. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، 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 46 - 103 .
22. المصدر نفسه، ص 103 .
23. المصدر نفسه، ص 47 .
24. المصدر نفسه، ص 14 .
25. المصدر نفسه، ص 103 .
26. المصدر نفسه، ص 150 .
27. المصدر نفسه، ص 86 .
28. المصدر نفسه، ص 88 .
29. المصدر نفسه، ص 88 .
30. المصدر نفسه، ص 112 .
31. المصدر نفسه، ص 82 .
32. المصدر نفسه، ص 128 .
33. المصدر نفسه، ص 131 .
34. المصدر نفسه، ص 56 .
35. المصدر نفسه، ص ص 40 - 41 .
36. المصدر نفسه، ص 49 .
37. دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 92 .
38. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 51 .
39. المصدر نفسه، ص 51 .

40. المصدر نفسه، ص 50 .
41. المصدر نفسه، ص 49 .
42. المصدر نفسه، ص 123 .
43. المصدر نفسه، ص 96 .
44. المصدر نفسه، ص 95 .
45. المصدر نفسه، ص 96 .
46. علي حرب: التأويل والحقيقة: قراءات في الثقافة العربية، ص 56 .
47. واسيني الأعرج: كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص 158 .
48. المصدر نفسه، ص 120 .
49. المصدر نفسه، ص 122 .
50. المصدر نفسه، ص ص 118 - 125 .
51. المصدر نفسه، ص 106 .
52. المصدر نفسه، ص 112 .
53. المصدر نفسه، ص 112 .
54. المصدر نفسه، ص 112 .
55. المصدر نفسه، ص 113 .
56. المصدر نفسه، ص 117 .
57. المصدر نفسه، ص 121 .
58. المصدر نفسه، ص 121 .
59. المصدر نفسه، ص 123 .
60. المصدر نفسه، ص 125 .
61. المصدر نفسه، ص 127 .
62. المصدر نفسه، ص 127 .

63. المصدر نفسه، ص 128 .
64. المصدر نفسه، ص 130 .
65. المصدر نفسه، ص 123 .
66. المصدر نفسه، ص 117 .
67. المصدر نفسه، ص 137 .
68. المصدر نفسه، ص 137 .
69. المصدر نفسه، ص ص 94 - 95 .
70. المصدر نفسه، ص ص 123 - 124 .
71. المصدر نفسه، ص 125 .
72. المصدر نفسه، ص 123 .
73. المصدر نفسه، ص 152 .
74. المصدر نفسه، ص 152 .
75. المصدر نفسه، ص 152 .
76. المصدر نفسه، ص 171 .
77. المصدر نفسه، ص 172 .
78. المصدر نفسه، ص 96 .

* الانبهار يتجلى في انتظام الفرنسيين في كل الأمور التي يخوضون فيها، التي تؤكد بشكل ضمني عجز الأمير (الذات) عن مجارة الفرنسيين، والتغلب عليهم لقلّة تسليحه.

** تمثلت في خصلتين أساسيتين، وهما: النظام والعلم.

79. بياتريكس أسماء العريف: «الآخر أو الجانب الملعون»، كتاب جماعي، صورة الآخر العربي: ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص 90 .

80. محمد نور الدين أفاية: الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2000، ص 20 .