جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل : DL/20/10

أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص : أدب جزائري

جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي

إعداد الطالب

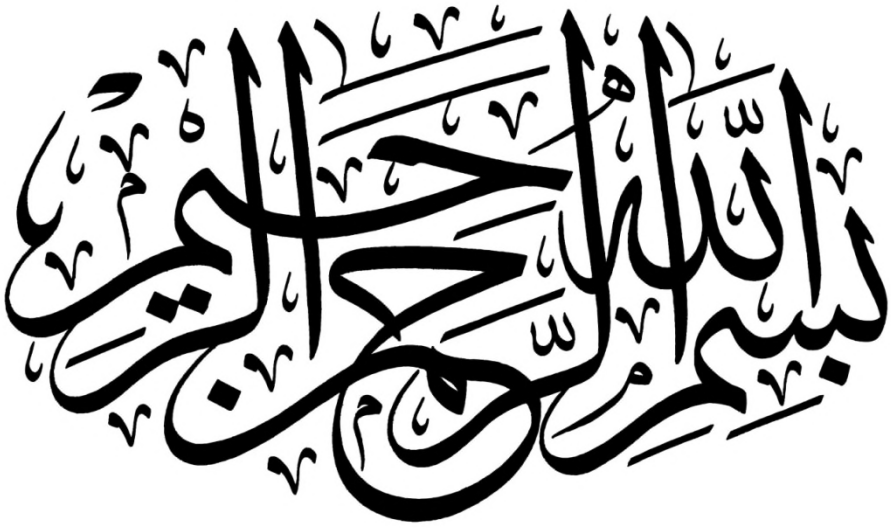
خالـــد وهـــــاب

تاريخ المناقشة : 2016/06/05

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

– أ.د. فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
– أ.د. عباس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
– د. رابح ملوك	أستاذ محاضر(أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا
– د. نور الدين سيليني	أستاذ محاضر(أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا
– د. رابح بن خوية	أستاذ محاضر(أ)	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا
– د. عبد القادر فيطس	أستاذ محاضر(أ)	جامعة زياني عاشور الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية :2016/2015


بسم الله الرحمن الرحيم

مـــــقدمة

مقدمة :

إنّ المتتبع لمسار الحركة النقدية المعاصرة في العقدين الأخيرين ، يجد أنّ (**القارئ**) أصبح يشكل البؤرة النقدية اللافتة للانتباه . ويكفي للتأكّد من ذلك الرجوع إلى المنجز الذي شهدته ، وتشهده الساحة النقدية المعاصرة .

بيد أنّ هذا المُنجز أو المقاربات ، التي تبنت هذا التوجه الجديد نسبيا – لاسيما في الساحة العربية — تزخر بتنوع كبير . حيث تولدت من رحمه مفاهيم ، ونظريات تحكمها استراتيجيات تأويل مختلفة : (النقد البلاغي والنقد السيميائي والبنيوي ، والنقد الظاهراتي ، والنقد الذاتي ، والتحليل النفسي ، والنقد الاجتماعي والتاريخي والنقد التأويلي...) ، ولا تشكّل هذه المقاربات ، والنقود وحدة كلية متناغمة ، فهنالك أكثر من نوع واحد للنقد البلاغي أو التأويلي ...) غير أنّ هذه النقود ، والمقاربات تكاد تتفق على أنّ النص الأدبي سواء أكان شعريا ، أم سرديا أم دراميا (مسرحي) يرتبط وجوده ارتباطا ناجزا بقارئ أو جمهور ، وهذا ربما ما أسهم في تعاظم هذه التوجه ، الذي استطاع تثوير الأسئلة حول ما كان يُعتبر مسلمة في النقود السابقة – (القارئ) الضلع المهمل – ، الذي تمّ تغيبه في كل من المناهج ((السياقية والنسقية)) .

هكذا شهدت الساحة النقدية المعاصرة الكثير من السجالات ، والمفاهيم المرتبطة بالقارئ ، فكثرت أنواعه وتعدّدت أصنافه... ولعلّ أبرز قضية تمّ معالجتها من طرف المشتغلين ضمن حقل ((التنظير الأدبي)) هي : التفريق الواضح ، والصريح بين القارئ (الملموس) ، والقارئ (المفترض) الكامن في النص .

هذا الأخير أعاد ترتيب الأولويات ، وخلق تنوعات نقدية متباينة ، غير أنّ هذه التنوّعات ، ظلت تشترك جميعها في البحث عن سرّ ((جمال وخلود النصوص الأدبية)) .

مقدمة :

ضمن هذا التوجّه الذي أصبح يعرف بـ ((مناهج ما بعد البنيوية)) ، نلفى نظرية ((**جمالية التلقي والتأثير**)) وهي : " نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ . " من بين النظريات التي أولت عناية خاصة للقارئ باعتباره قارئا مملموسا (حقيقيا)،وباعتباره قارئا مفترضا (خياليا) ؛ أي بنية تمارس وجودها داخل النص الأدبي .

وبهذا يعدّ التلقي حسب هذا الاتجاه ، بمثابة بحث عن كيفية إنتاج المعنى ، فليست مهمّة القارئ البحث عن المعنى المتشكل سلفا داخل النص (المقاربة السياقية والنسقية) ، لأنّ النص شكل فارغ لا يمكنه أن يحتوى على المعنى ، وإنّما مهمّة القارئ هو الكشف عن المعنى المتشكل داخل بنية الإدراك ، فالنص لا يكون حاضرا إلا إذا كان مقروءا،والمعنى ليس متشكّلا داخل النص ، وإنّما يتشكّل المعنى داخل بنية الإدراك (**المتلقي**). وبهذا ليس بالإمكان تصوّر النص في وجوده المتعيّن ، إلا من خلال تحققه لحظة القراءة ، وما دمت أنا أقرأ فحتما أنا متشكّل داخل القراءة . ومادمت أنا متشكّل داخل القراءة ، فإنّ قراءتي ستندمج ضمن سلسلة من القراءات المتعاقبة ، وهو ما يشكّل " **تاريخ تلقي النص الأدبي** " .

ولمقاربة مقترحات هذه النظرية،اخترت مدوّنة أدبية تشتمل على مجموعة من المواصفات.لأجل ذلك قمت بانتخاب نصوص سردية روائية،استأثرت كاتبتها بحض وافر من الانتشار ، حيث ترجمت أعمالها إلى الكثير من اللغات : كالكردية والفرنسية ، والايطالية والصينية ، والانكليزية ، بالإضافة إلى أنّ نصوصها أصبحت تشكّل ظاهرة بارزة على صفحات الانترنيت ، ومواقع التواصل الاجتماعي (/facebook/ twitter)،فحصدت بذلك الكثير من الأوسمة والجوائز الأدبية ، مستأثرة باعترافات كبار الكتاب والنقاد : كنزار قباني ، وسهيل إدريس وشريبط أحمد شريبط ...كما اعتمدت نصوصها في المناهج الدراسية لجامعات ومدارس ثانوية عدّة (عربية أوروبية أمريكية) ، إنّها نصوص الأديبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" ، وقد تمّ اختيار ثلاثيتها من أجل رصد ، ودراسة هذه الظاهرة الأدبية المتميّزة في سماء الإبداع المعاصر

وذلك من منظور التلقي الأدبي،خصوصا وأنّ هذه الثلاثية تُعدّ الأولى في الأدب الجزائري المعاصر المكتوب باللغة العربية على اعتبار أنّ ثلاثية " محمد ديب"(الحريق / النول / الدار الكبيرة) كتبت بلغة فرنسية لأسباب تاريخية معروفة .

ولكن كيف (وبأيّة إستراتيجية) يُضْمَرُ القارئ داخل نصوص هذه الروائية ؟ وكيف يُسهم هذا القارئ المُضمر في مقروئية أعمالها الأدبية ؟ ثم ما هي الجوانب الشكلية و الموضوعاتية ، التي تُحدِّدُ مقروئية العمل الأدبي؟ ما المواضعات –سواء أكانت جمالية أم ثقافية .. التي يرجع إليها القراء الفعليون لتكوين معنى نصوصها الروائية والتي ترجع إليها المؤلّفة الفعلية في تيسير أو تعقيد ، أو ربّما حتى إحباط ، وتخييب أفق قارئها في تحقيق الموضوع الجمالي ؟

إنّ جلّ هذه الأسئلة تشكّل سلسلة من الدوائر المتداخلة ، تشترك جميعها في مركز واحد يتعلّق أساسا بـ:((**علاقة القارئ بالمقروء**)) . حيث تضطلع النظرية الألمانية ، أو ما بات يعرف بـ : ((**جمالية التلقي**)) بمهمة توصيف هذه العلاقة ضمن اتجاهين : الأول مع "إيزر" ، الذي كان اهتمامه منصبا على دراسة النص من الداخل؛أي دراسة وتحديد التأثيرات التي يمارسها النص الأدبي على قرائه المفترضين ، وذلك عبر رصد الكيفية التي يتم بها هذا التفاعل . أما الاتجاه الثاني الذي مثّله "ياوس"،فقد كان الجهد منصبا على دراسة "خارجية للنصوص الأدبية "؛أي دراسة" تاريخ تلقيها " ، وذلك لأنّ "ياوس" ينطلق في مشروعه هذا للإجابة عن تساؤل شكلّ فيما بعد المرتكز الذي قامت عليه نظريته ، والمتمثل في ((ما سرّ خلود أعمال أدبية ، في حين أن أعمالا أخرى تتراجع وتموت ؟))،وهو ما جعله يعتقد بأنّ " تاريخ تلقي النص الأدبي " ينفلت من اعتقادات النزعة الفردية الذاتية ، بل ينشأ من أفق جماعي عام ، إذ يشترك القراء في أفق تاريخي واحد وتحرّكهم هواجس إيديولوجية متشابهة .

مقدمة :

إنّ البحث في شؤون " **تلقي النص الروائي المستغانمي** " ، جعلني أستعين –كما سبق وأشرت – بنظرية معروفة ومهتمة بقضايا استقبال ، واستهلاك النص الأدبي ،لهذا فقد قمت بصياغة عنوان بحثي على النحو التالي :

" جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي "

والمتمعن في العنوان يجده مكوّنا من جزأين . يتعلق الأول بجانب نظري ، فيما يرتبط الشق الثاني بجانب تطبيقي،شمل مدوّنة سردية مكوّنة من ثلاث روايات هي : (ذاكرة الجسد / فوضى الحواس / عابر سرير) .

وقد غلب على بحثي هذا " **المنهج الوصفي التحليلي** " ، لكونه الأقرب لطبيعة الموضوع ، ولكن هذا لا ينفي أبدا وجود مناهج نقدية أخرى ، التي لا تختلف بالقدر الذي تتلاقى فيه من أجل بناء الموضوع في شقيه النظري والتطبيقي . حيث اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي في جميع فصول هذا البحث . بينما استأثر الفصل الرابع لكونه بحث في قضية " **استهلاك النص الروائي المستغانمي** " على " **المنهج الإحصائي** " .

وقد اقتضت منهجية هذا البحث تقسيمه إلى مدخل ، وأربعة فصول ، حاولت من خلالها احتواء الإشكالية المطروحة ، والإحاطة بها من كل جوانبها ، فخصصت المدخل لمناقشة " **إشكالية المصطلح والمفهوم** " اللذين صاحبا النظرية منذ نشأتها ،وهذا ما جعلني أَطْرُقُ قضية الفصل الإجرائي بين كل من طروحات " ياوس" و"إيزر " على اعتبار أنّهما ينتميان إلى نفس المدرسة ، ويشتغلان ضمن نفس الحقل المعرفي ، إلا أنّ منطلقاتهما المنهجية في قضية معالجة " تلقي النصوص الأدبية " كانت متباينة ، على الرغم من التداخل والتعالق الموجود بينهما ، وهذا ما جعلني – شأن الكثير من الباحثين والدارسين – اعتقد بأنّ ((**جمالية التلقي**)) لا تحيل على نظرية وتوجه واحد وإنّما يندرج ضمن هذا المفهوم نظريتان متكاملتان ومتداخلتان يمكن التميز بينهما بوضوح هما : "**نظرية التلقي**" و " **نظرية التأثير** " ، اللتان أسّسهما على الترتيب كل من " ياوس " و " إيزر " .

وقد عقدت الفصل الأول من هذه الدراسة للتعريف بـ : " **جمالية التلقي والتأثير** " ، فخصصت المبحث الأول لبسط المفاهيم المؤثّرة في إنتاج الأفكار والتصورات ، وقد ارتبطت هذه المفاهيم بكل من : الفلسفة "**الظاهراتية أو الفينومينولوجيا** " و " **الهرمينوطيقا أو التأويلية** " ، وهو ما جعل هذا المبحث يمتدّ إلى الأصول المعرفية التي انبثقت منها هذه النظرية ، وهي أصول تستمدّ نسغ أفكارها من تيارات فلسفية ومذاهب فكرية ونظريات نفسية ، وتاريخية واجتماعية ...

أما المبحث الثاني ، فقد عرضت فيه أطروحات صاحب " **نظرية التلقي** " ، مستعرضا أهمّ الأدوات النقدية الإجرائية التي ابتدعها هذا المنظر ، كأفق الانتظار ، والخبرة ، والمسافة الجمالية ... أما المبحث الثالث فقد خصصته لعرض أطروحات " إيزر " ، الذي اشتغل ضمن حقل " **التلقي الأصغر**" ؛ أي إنّه لم يتتبع خطى زميله " ياوس" الذي قام بدراسة تاريخ التلقي ، وهو ما حتّم عليه القيام بدراسة " خارجية للنصوص الأدبية" ؛ أي إنه كان مَعْنِي ببحث مسألة الجمهور ، وقضية ترشيحه لنصوص أدبية بعينها . بينما كانت دراسة " إيزر " تُعنى بدراسة " داخلية للنصوص الأدبية " ، حيث أنّ منطلقه كان مرتكزا على الإجابة عن السؤال التالي:((ما سرّ جمال النصوص الأدبية ؟ أو كيف يؤثّر النص الأدبي في قارئه ؟))،وهو ما ألهمه بناء جهاز مفاهيمي مستمد من النص الأدبي ذاته: " كالقارئ الضمني ، ومواقع اللاتحديد ، ووجهة النظر الجوالة والسجل النصي ... "

أما الفصل الثاني ، الذي حمل عنوان : " **علاقة النص بالواقع** " ، فقد خصصت له مبحثين ، كانا بمثابة إضاءة أولية شملت المتون الروائية الثلاثة (ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس ، عابر سرير) حيث كان المبحث الأول عبارة عن بحث في :"**خصوصية الوعي الكتابي لدى أحلام مستغانمي**"،وذلك من خلال إثارة عديد القضايا : " كعلاقة المرأة باللغة ، وخصوصية البناء الروائي المستغانمي ، والوعي وأسئلة الكتابة والقراءة " .

أما المبحث الثاني ، الذي حمل عنوان:"**إنتاجية النص الروائي المستغانمي**"،فقد تعرضت فيه إلى قضية " **تشكيل العتبات النصية** " في الثلاثية :(كالعنوان ، والعناوين الفرعية ، والمؤشّر الأجناسي ، الغلاف الإهداء) محاولا ربط كل ذلك بقضية تشكيل القارئ الضمني ، أو بعبارة أخرى كيف تشكل " أحلام مستغانمي " قارئها الضمني من خلال اعتنائها بمثل هذه العتبات ، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ العتبات من الفواتيح النصية التي لا يجب على الكاتب إغفالها .كما تطرقت إلى قضية أخرى شكّلت ملمحا بارزا في كتابات هذه الروائية وهي قضية:"**سلطة النص الآخر** " ، حيث قمت بتتبع هذه الظاهرة ورصدها ، وذلك لمعرفة تأثيراتها على كل من الجانبين : الفني والجمالي .

ويأتي الفصل الثالث ، الذي عنونته بـ :"**استراتيجيات بناء القارئ الضمني في الثلاثية** " ، استكمالا لما بدأته في الفصل السابق،وقد وزعت مباحثه إلى ثلاثة مباحث : تعلّق المبحث الأول بـ:" **الافتتاحية الروائية** "،التي حاولت من خلالها الكشف عن أهم الاستراتيجيات ، التي يتمّ بها تشكيل القارئ الضمني ،وقد حصرتها ضمن(إستراتيجية الضمير وعلاقته بكل من الزمن والمكان والشخصيات الروائية).

أما المبحث الثاني فقد خصصته لـ "**منظور السارد** " في علاقته مع الشخصية الروائية ، مركزا على نقاط التوقف أو انقطاع السرد ، أو ما يسمى بتعليقات السارد ، على اعتبار أن هذه التعليقات موجّهة لقارئ مفترض ، يتمّ تشكيله في ثنايا الخطاب الروائي .

أما فيما يخص المبحث الثالث ، فقد تمّ تخصيصه لدراسة " **الحبكة الروائية** " في علاقتها مع أفق توقع القارئ ، ومع النشاط الذي يقوم به هذا الأخير ، لإعطاء تبريرات منطقية للأحداث التي تسرد عليه ، وصولا إلى تكوين الموضوع الجمالي .

أما فيما يتعلّق بالفصل الرابع ، الذي حمل عنوان : " **مدارات استقبال النص الروائي المستغانمي** " فقد خصصته لتطبيق بعض أفكار " ياوس " ، على الرغم من اعتقاد الكثير من الباحثين والدارسين باستحالة تطبيق مثل هذه الميكانيزمات على النص الأدبي المفرد ، على اعتبار أنّ لها علاقة بـ : " **تاريخ التلقي** " فقط .

وهذا ما جعلني أقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث ، تعلّق المبحث الأول بـ : " **مدارات استقبال النص الروائي الجزائري** " ، والذي حاولت حصره ضمن مدارين اثنين : الأول مدار " **الإحالة الكنائية** " ؛ أي إنّ النص الروائي الجزائري شأنه شأن بقية النصوص الروائية – العربية والغربية – كان مَعْنِي بنقل الواقع ، وهو ما جسدته كتابات الرعيل الأول من الروائيين الجزائريين . أما الثاني ، فهو مدار " **الإحالة الاستعارية** " ، وهي النصوص الروائية التي حاولت الانزياح عن الواقع ، وهو ما جسدته معظم النصوص الروائية ، التي ظهرت بعد فترة تسعينيات القرن المنصرم .

أما المبحث الثاني ، الذي عنونته بـ : " **النص الروائي المستغانمي وأسئلة القراءة** " ، فقد حاولت دراسة وحصر نصوص هذه الروائية ضمن زاويتين : تعلّقت الزاوية الأولى بدراسة " **المنتج الكتابي** " ، أو المقال النقدي الذي عالج كتابات هذه الروائية ، وقد انتخبت لهذا الغرض مجموعة من المقالات النقدية،حاولت من خلالها معاينة الأفق القرائي لدى هذه المجموعة من القراء المتخصصين،وذلك بغية الوصول إلى تطبيق الميكانيزمات المتعلّقة بـ " نظرية التلقي " : " كأفق الانتظار ، والمسافة الجمالية ... " . أما الزاوية الثانية ، فكانت عبارة عن " **دراسة ميدانية** " . شملت عيّنة من القراء المتخصصين ، والذين تمّ استجوابهم من خلال دراسة ردود أفعالهم حول " **جنس الرواية المعاصرة** " ، وقد تمّ عبر"**تقنية الاستبيان**" حصر آفاقهم القرائية ، ومعرفة بعض الجوانب ، التي تجعلهم يقبلون على قراءة النص الروائي المعاصر وبالتحديد أعمال الروائية " أحلام مستغانمي ".

وقد اعتمدت في انجاز هذا البحث ، بما توافر لدي من مراجع أجنبية على قلّتها ، وأخرى مترجمة ، والتي استفدت منها بنسبة كبيرة أهمّها : كتاب " فعل القراءة " لـ (فولفغانغ إيزر) ، ترجمة كل من: الجلالي الكدية وحميد الحمداني

وكتاب " نظرية الاستقبال " لـ (سي هولب) ، ترجمة رعد عبد الجواد .كما اعتمدت على الكثير من المراجع المهتمة بالنظرية الألمانية :ككتاب " الأصول المعرفية لنظرية التلقي " لـ (ناظم عودة خضر) وكتاب " من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة " لـ (عبد الكريم شرفي) ، وكتاب " نظرية التلقي أصول وتطبيقات " لـ (بشرى موسى صالح). هذا وقد استعنت في الجانب التطبيقي برسائل جامعية (ماجستير ودكتوراه) أذكر من بينها على سبيل الذكر لا الحصر: " الذات المروية على لسان الأنا" لـ (منال بنت عبد العزيز العيسي) ، (مخطوط بجامعة الملك سعود) " الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل" لـ (فاطمة الزهراء بايزيد) ، (مخطوط بجامعة باتنة)" إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين " لـ (كريمة بلخامسة) ، (مخطوط بجامعة تيزي وزو) .

هذا ، وقد واجهتني العديد من الصعوبات . يمكن إيجازها فيما يلي :

- تشابك النظرية مع الكثير من التيارات الفلسفية ، والمذاهب والاتجاهات ، والنظريات النقدية القديمة منها والحديثة ، مما جعل الموضوع يتّسم بالتعقيد والتّشعب ، وكثرة المصطلحات ، والمفاهيم التي ترتبط بفلسفات ومذاهب متجذّرة في الفكر والثقافة الغربية .

- صعوبة مقاربة النظرية مع النص العربي ، وذلك راجع إلى كون مؤلفات " ياوس" و " إيزر" تفتقر إلى نماذج تطبيقية يمكن التعويل عليها ، مما يجعل الدارس يضطر لإسقاط بعض المفاهيم نتيجة عدم تواؤمها مع النص العربي ، أو لصعوبة تطبيقها ، هذا بالإضافة إلى قلّة الدراسات النقدية والأكاديمية العربية التي تتخذ من النص الروائي أنموذجا تطبيقيا لمقترحات هذه النظرية .
- كثرة المراجع المترجمة للنظرية . وهذا ما جعلني أنساق في كثير من الأحيان إلى ترجيح المفاهيم والآراء المتفق عليها ، أو المتقاربة بين أكبر عدد من المترجمين ، أو العودة إلى ما توافر لدي من مراجع أجنبية .

ولا يسعني في الأخير ، سوى التقدم بالشكر الجزيل إلى من علّم الإنسان الإفصاح والبيان ، وإلى كل إطارات قسم اللغة والأدب العربي بـ " **جامعة محمد بوضياف بالمسيلة** " ، وعلى رأسهم مع عظيم الامتنان الأستاذ الدكتور: " **عباس بن يحي** " ، الذي غمرني بلطفه وعلمه ، والذي أشرف على هذا البحث ، وتابع أطوار انجازه حتى ظهر في حلّته هذه .

المدخل: نظرية القراءة الألمانية

1- نشأة جمالية التلقي والتأثير

2- إشكالية المصطلح

3- إشكالية المفهوم

3-1-مفهوم جمالية التلقي

3-2مفهوم جمالية التأثير

1- نشأة جمالية التلقي :

شكّل النّزاع مع التّصور البنيوي للأدب ، أحد المنطلقات الرئيسية ، التي أسهمت في تعاظم دور ((جمالية التلقي)) (Esthétique de réception) ، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينات والستينات معارضة أخذت بالنّمو شيئا فشيئا ، حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسّس علما شاملا للمعنى الأدبي (علمنة النصوص الأدبية) ، وفي خضم هذا السجال نشأت إستراتيجية التفكيك ، و(نظرية جمالية التلقي) بوصفهما اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب) ؛ فـ ((رولان بارت))(Roland Barthes) الذي قطع أشواطا لا بأس بها كأحد المنظرين ، والمدافعين عن منجزات المنهج البنيوي . نَجِدُهُ يُبين أهم الاعتراضات التي جعلته يتحول عنه،ليعتنق(إستراتيجية التفكيك) ، التي أعادت تسليط الضوء على الضلع المهمل في دراسة الظاهرة الأدبية ، وهو ضلع القارئ ، حيث يرى((بارت)) بأنّ "النص الأدبي في كليته يشبه صفحة السماء ، فهي مُنبسطة وناعمة وعميقة ، في نفس الوقت من دون حوافٍ أو علامات.كالعرَّاف الذي يرسم عليها بطرف عصاه مُربعا وهميا يستطيع أن يستقرئ منه ، حسب قواعد معينة حركة طيران الطيور ، يَتَتَبَّعُ المُعلّق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني ، ونشوء الثغرات ، وانتقال المقتطفات . " ([1]) ثمّ يمضي ((بارت)) ليتحدّث عن وظيفة ذلك العرَّاف الساحر : " لابدّ أنّه كان جميلا في ذلك اليوم أن يُشاهد المرء تلك العصا ، وهي الشيء الذي لا يمكن تحديده ، ثمّ إنّ شيئا كهذا من قبيل الجنون . أن يقوم إنسان في جِدِّية كاملة برسم حدٍّ لا يُخلّفُ وراءه شيئا في الحال." ([2])

([1]) – عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ع:338سلسلة عالم المعرفة،العدد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ،أغسطس 1997م،232.

([2]) – المرجع نفسه،ص337.

بتلك الصورة البدائية المجنونة يرسم ((بارت)) علاقة القارئ (كل قارئ) بالنص الأدبي ، ومحاولة قراءة معناه...وعلى نفس النهج الذي يُعلي من شأن القارئ سار منظروا (جمالية التلقي) . وكما هو معروف فهي نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ ، تطوّرت تنظيميا في نهاية الستينيات ، وبداية السبعينيات في جامعة كونستانس على نحو خاص . وقد طُرحت من خلال كتابات((هانس روبرت ياوس))(Robert Juass Hans) و((فولفغانغ إيزر)) (Wolfgang Iser) حيث أحدثت أفكارهما التنظرية تأثيرا كبيرا في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في كل من بريطانيا ، والولايات المتحدة الأمريكية." ([1])

وإذا كان ((محمود عباس عبد الواحد)) يعتبر (نظرية جمالية التلقي) امتدادا متطوّرا للنظام البنيوي الذي كان منتشرا في ألمانيا وفرنسا."([2]) فإنّ ((ناظم عودة خضر)) يشير إلى أنّ فهم (جمالية التلقي والتأثير) يأتي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل (Interprétation) ، وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك . ويرى بأنّ (جمالية التلقي والتأثير) هو اتجاه جاء في أعقاب البنيوية ، فهو من اتجاهات ما بعد البنيوية وبالتالي فإنّ هذه النظرية تحاول إعادة عملية فهم الأدب ، وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التلقي . " ويعضد هذا الرأي كل من ((عبد الكريم شرفي)) ([3]) ، و((عبد الناصر حسن محمد)) . هذا الأخير يشير إلى أنّه على الرغم من أنّ (بنيوية براغ) من بين الجذور التي استمدت منها نظرية (جمالية التلقي) نسغ أفكارها ، إلاّ أنها قد تجاوزتها . وفي هذا الصدد يشير إلى أنّها كانت قريبة جدّا من الأفكار التي أثارها ((موكاروفسكي)) (Mokarovsky) ، الذي رفض نظريات الانعكاس للواقع

([1])- ينظر:ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،دار الشروق للدعاية والنشر والتوزيع،عمان،ط1 1997،ص121.

([2])- محمود عباس عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي،دار الفكر العربي،مصر،،ط1،1996،ص17.

([3])- ينظر:عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2007.ص162/161.

الاجتماعي،والنظريات التي تُحيل على علم النفس.حيث اعتبر العمل الأدبي حقيقة علامية (Semiotic fact) ذات علاقة مركبة مع (الجمهور المستمع،القارئ ... إلخ)"([1])،وهي جوهر الأفكار التي أثرها كل من ((ياوس)) و((إيزر))،حيث عارضا فكرة أن تكون القراءة مجرّد عملية كشف عن المعنى.بل هي عملية جعل الفهم بنية(Structure) من بنيات العمل الأدبي نفسه؛أي إنّ الفهم هو عملية بناء المعنى وليس الكشف عنه . ولهذا فإنّ هذه النظرية تختلف عن النظريات التي اهتمت بالقراءة ، والقارئ كالدراسات المبكرة لـ ((فرجينيا وولف))(Virginia wolf) عن(القارئ العادي) (Le lecteur ordinaire) ودراسات الاتجاه المعروف في الولايات المتّحدة بـ"نقد استجابة القارئ"،والدراسات السوسيولوجية لـ ((جورج لوكاش)) (George lukacs) و ((روبرت اسكار بيت))(Robert Escarpit)،وكذا دراسات الاتجاه البنيوي المهتم بعملية القراءة ((رولان بارت)) (Roland barthes)،((تودروف)) (Tzvtan Todorov) ((جوناثان كوللر))(Janatan Culler)،ودراسات الاتجاه السيميولوجي ((إمبيرتو إيكو))(Umberto Eco). فالبنيوية تُعني بالوضعية التي يكون فيها القارئ قادرا على فك شفرة النص،ووضع مجموعة من المعايير التي تمكّن من الكشف عن النظام اللساني للنص.أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أنّ العلامة(Signe) تحتوي على شرط أساس من شروط وجودها،وهو تأويل العلامة نفسها،إلاّ أنّ التأويل في الاتجاهين الآنفين هو عملية كشف عما تضمره العلامة،أو البنية من مضمون إشاري،أو عن نظام عقلي لا واع لتلك العلامات أوالأبنية."([2]) ولا يغيب على بال العالم بمناهج النقد المعاصر أنّ ما فعله كل من ((فلادمير بروب)) (Vladimir

([1])- عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري للمطبوعات،القاهرة،دط 1999،ص79/78.

([2])- ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص123.

Propp،و((ليفي شتراوس))(Levis Strauss)،وكذا((غريماس))(Grimas) من كشف عن الأنظمة المشتركة في النصوص ، ما هو إلا محاولة لعلمنة النص الأدبي . مع الأخذ بعين الاعتبار الانتماءات المختلفة لهؤلاء المنظرين (شكلانية/ بنيوية /سميائية)." ([1])

وقد جاءت (جمالية التلقي) كرد فعل مباشر على هذه المناهج النقدية ، التي ركّزت في دراستها للظاهرة الأدبية على ضلع النص ، ولعلّ هذا ما جعل النظرية الألمانية توجّه أنظارها نحو الضلع الذي رأته مهملا ، وهو ضلع القارئ في علاقته مع المقروء حيث يرى ((إيزر)) بأنّ " الأعمال الأدبية في جوهرها وجدت لكي تقرأ ، وقد كان الجميع يعتقد بأنّ هذا الأمر مسألة مسلّمة بها ، وبالرغم من هذا فإنّه من الغريب أنّنا لا نعرف إلاّ القليل عن ما هو ذلك الشيء الذي نعتبره مسألة مسلمة ، هنالك شيء واحد واضح هو أنّ القراءة شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي .كما لاحظ ذلك ((والتر سلاتوف)) (W. slatoff) في كتابه (بصدد القراءة) ."([2]) ومثل هذا التصريحات من شأنها أن تقودني إلى بسط الأطروحات النظرية التي اقترحها منظروا (جمالية التلقي) وذلك لمعاينة كيفية تأويل العمل الأدبي انطلاقا من عملية تثوير (الفهم) ؛ أو بعبارة أخرى ما هي أهم الآليات النقدية (Critique mécanismes) التي ابتدعها هؤلاء المنظرون لإحداث التجاوب بين بنية الفهم ، وما تثيره بنية النص الأدبي من استراتيجيات من شأنها تحقيق التفاعل والتواصل النشط بين الطرفين (القارئ–النص)؟ ولكن قبل ذلك يجب التعرض لإشكالية المصطلح ، باعتبارها أهم قضية مصاحبة لأية نظرية ؟

([1])– سعيد بنكراد:مدخل إلى السميائية السردية،منشورات الاختلاف،الجزائر،،ط2،1994م،ص28/15/9.

([2]) – فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر وتقديم:حميد الحمداني والجلالي الكدية ،منشورات مكتبة المناهل،فاس،دط،دت،ص11.

2- إشكالية المصطلح :

عُرفت (جمالية التلقي) في النقد العربي المعاصر بـ " (نظرية الاستقبال)(Théorie de réception) وذلك استنادا إلى الترجمة ، التي قام بها ((رعد عبد الجليل جواد)) لكتاب ((روبرت سي هولب)) Robert c Holub)،حيث ترجمه هذا الأخير من الألمانية إلى الانجليزية بـ (Reception Theory Critical Introduction) ، وذلك سنة (1989). وترجمه((عد عبد الجليل جواد)) إلى العربية سنة (1992) . تحت عنوان : (نظرية الاستقبال –مقدمة نقدية-) وهو نفس الكتاب الذي ترجمه فيما بعد((عز الدين إسماعيل)) بعنوان آخر هو (نظرية التلقي) ، وذلك سنة (1994).

ومنذ تسعينيات القرن العشرين توالت الترجمات للتعريف بهذه النظرية ، من خلال ترجمة كتب أبرز روادها حيث برز هذا الجهد خاصة في المغرب ، مع ما رافق ذلك من تخبط في ترجمة المصطلحات ، ولعلّ ذلك راجع لأسباب كثيرة ومتنوّعة لعلّ أبرزها :

- غياب هيئة ، أو جهة تعمل على توحيد المصطلحات .
- أغلب الترجمات لم تُنقل من اللغة الأم (الألمانية) ، وإنّما نقلت إلى العربية عن طريق لغة وسيطة (إنجليزية أو فرنسية) . هذا بالإضافة إلى تشابك النظرية مع مناهج ، ومذاهب ، وتيارات فكرية وفلسفية ، ممّا صعب عملية ضبط المصطلح وإعطائه مدلولا يحيل على اتجاه بعينه." ([1])

([1]) – عبد القادر خليف:مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدلالة لحميد لحمداني،إشراف العيد جلولي،رسالة ماجستير مخطوط بجامعة ورقلة،2012/2011،ص12.

غير أنّ هذا التخبط المصطلحي لم يكن حكرا على المترجمين العرب فقط؛ ذ نجد هنالك بعض المترجمين الغربيين،الذين عبّروا عن هذه الصعوبة مثل:((روبرت سي هولب))،الذي يرى بأنّ الصعوبة المركزية تكمن في تقرير المصطلح بدقّة،فكل من مصطلح (الاستقبال) و (الاستجابة أو التأثير) يهدفان لتعزيز العمل الأدبي ممّا يجعل إمكانية الفصل بينهما متعذّرا .كما أشار إلى الارتباك الذي يمكن أن يحدثه مصطلح(الاستقبال) لدى المتحدثين باللغة الانجليزية،مُستعينا بالقول الساخر الذي أورده ((ياوس)) حينما تعرض لدلالة المصطلح يقول((روبرت سي هولب)) في مقدّمة كتابه (نظرية الاستقبال) :"ربّما يكون اصطلاح (نظرية الاستقبال) غريبا بعض الشيء على المتحدّثين بالانجليزية من الذين لم يواجهوه من قبل،ويعتبر ((هانس روبيرت ياوس)) أحد المؤيّدين لهذه النظرية وقد كتب عام(1979)،وبشكل ساخر قائلا :"بالنسبة للأذن الأجنبية فإنّ موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب."([1]) ويتساءل((هولب))عن كيفية التمييز بين (جماليات التأثير والاستجابة) و(جماليات التلقي والاستقبال)،ليصل إلى تقرير ما يلي: "نظرية التلقي والاستقبال تشير إلى تحوّل عام في الاهتمام من(الكاتب والعمل) إلى (النص والقارئ)،ويدخل ضمن هذا التوجه عمل كل من ((ياوس)) و ((إيزر)).بينما (جمالية الاستقبال) استخدمت فيما له علاقة بعمل "ياوس" فقط ."([2]) وفي موضع آخر يقول مؤكّدا هذا التمايز:"إذا عَنَّ للمرء أن يرى في ((ياوس)) باحثا في عالم التلقي الأكبر ، فإنّ ((إيزر)) يبدو منشغلا بعالم التأثير الأصغر." ([3])

([1]) – روبرت سي هولب:نظرية الاستقبال – مقدّمة نقدية– تر:رعد جواد عبد الجليل ،دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية،ط1، 1992،ص7.

([2]) – المرجع نفسه،ص 8.

([3]) – عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص123.

أما النقاد العرب الذين انبروا لترجمة ، وشرح وتحليل هذه النظريّة ، فإنّ معظمهم تجنّب عن قصد ، أو عن غير قصد مناقشة هذه القضية ، كصاحب(الأصول المعرفية لنظرية التلقي) "([1])،حيث نجده يركز على البحث في الأصول المعرفية لهذه النظرية ، من دون التطرق إلى دلالة المصطلح الذي تحمله عنوانا لها . أما ((إدريس بلمليح)) في (كتابه القراءة التفاعلية)."([2])، وكذا ((بشرى موسى صالح)) في كتابه (نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات)."([3]) فبالرغم من تطرّقهما لمبادئ وإجراءات هذه النظرية ،إلا أنّهما لم يتعرّضا لمناقشة مسألة المصطلح. أما ((صلاح فضل)) في كتابه (مناهج النقد المعاصر)." ([4]) ، وكذا((لخضر العرابي)) في كتابه(المدارس النقدية المعاصرة)."([5]) فقد انصبّ جهدهما على تعريف القارئ العربي بهذه النظرية . فيما أشار ((عبد الناصر حسن محمد)) في كتابه (نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي) ." ([6]) إلى قضية المصطلح إلا أنه اكتفى بإشارة خاطفة ميّز من خلالها بين عمل كل من ((ياوس)) و ((إيزر)) . أما ((عباس محمود عبد الواحد)) في كتابه الموسوم بـ (قراءة النص وجماليات التلقي) فقد عاود طرح نفس القضية التي طرحها ((هولب)) ليناقش المصطلح الموضوع عنوانا لهذه النظرية من حيث اختياره ودلالته يقول :

"لعلّ أوّل ما يستدعي وقفة هو المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظرية(Theory Reception) أي نظرية الاستقبال ، فالمصطلح غير مألوف بالنّسبة للمشتغليين بحركات النقد في الشرق ، والغرب على السواء ...

([1]) – ينظر:ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص 102.

([2])–إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب،ط2000،1،ص09.

([3])بشرى موسى صالح:نظرية التلقي أصول وتطبيقات،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط1، 2001،ص31.

([4])–صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر،أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي القاهرة،ط4،2005،ص97.

([5])–لخضر العرابي:المدارس النقدية المعاصرة،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر، دط، 2006،ص301.

([6])–عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص123.

ويواصل مناقشته للمصطلح من حيث دلالته ، واشتقاقاته المختلفة في كل من اللّغتين العربية والإنجليزية . " ([1]) ليصل إلى ضرورة الفصل بين كل من أطروحات ((إيزر)) و ((ياوس)) ، حيث رأى بأنّ اهتمام الأول كان منصبّا على "دراسة تفاعل القارئ مع النص . " ([2]) فيما انصبّ جهد الثاني على "الدراسة التاريخية لتلقي النص . "([3]) وهذا ما سيحيلني لمناقشة إشكالية مفهوم (نظرية جمالية التلقي) من خلال عرض أراء نقاد وباحثين آخرين تعرّضوا لهذه القضية.

3- إشكالية المفهوم :

على الرغم من عدم تعرّض((عبد الله إبراهيم)) لقضية إشكالية مفهوم (جمالية التلقي) ، إلا أنّه ربطها بنظرية الاتصال ، وفي هذا الصدد يقول :

"لا يمكن فهم أهمّية (نظرية التلقي) بوصفها نظرية نقدية تُعنى بتداول النصوص الأدبية ، وتقبّلها وإعادة إنتاج دلالاتها ، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ (التلقي الخارجي) أو داخل العمل الفني التخيلي(Imaginaire) للنصوص الأدبية ذاتها ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ (التلقي الداخلي) ، إلا إذا أُنزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية ، بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا ،هي نظرية (الاتصال) ... وذلك قبل أن يشرع ((ياوس)) و((إيزر)) في ترتيب الأطر العامة لنظرية تُعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات ..." ([4])

([1])- عباس محمود عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي القاهرة، ط1،1996،ص 13.

([2])-المرجع نفسه،ص 22.

([3]) – المرجع نفسه،ص28 .

([4]) – عبد الله إبراهيم:التلقي والسياقات الثقافية ،منشورات الاختلاف،الجزائر،،ط2،2005،ص 09.

وإذا كان((عبد الله إبراهيم)) قد صرّح بوجود تمايز واضح بين كل من عمل ((ياوس)) و((إيزر)) ، إلا أنّه توقف عند هذه الإشارة ، ولم يناقش مسألة المفهوم ، الذي ارتبط بهذه النظرية . بل راح يبحث عن مصوّغات منطقية تمكّنه من ربط النظرية الألمانية مع نظرية الاتصال ، التي جاء بها ((هابرماز)).

أما ((محمد خير البقاعي)) فيرى أنّ مفهوم (جمالية التلقي)(Rezptionasthetik)[*]يُعدّ ثورة في مجال الدراسات الأدبية ، غير أنّه لا يميّز هو الآخر بين كل من عمل ((إيزر)) و ((ياوس)).بل يدرجهما تحت مفهوم التلقي يقول :

" كان التلقي قبل ((ياوس)) و((إيزر)) ضيّق المفهوم منغمسا في التيار السيكولوجي (الأنجلو–أمريكي)، فجاء أولئك المنضوون تحت لواء (مدرسة كونستانس)،فوسّعوا المفهوم ، وأقاموه على مفهوم التجربة الجمالية(Expérience esthétique)."([1])

وإذا كان ما ذهب إليه معظم الباحثين ، الذين تعرّضوا إلى هذه القضية ، ومنهم ((محمد خير البقاعي))لا يجانب الصواب في شيء ، على اعتبار أن كل من ((ياوس))و ((إيزر)) أقاموا العمل الأدبي على أساس التجربة الجمالية ، إلا أنّ هذا لا يعني بأنّ منطلقاتهما المنهجية في دراسة النص الأدبي كانت واحدة ، ولعلّ الباحث ((عبد الكريم شرفي)) من بين الدارسين الذين استطاعوا الخروج برأي واضح لا لبس فيه ، بحيث ميّز بين عمل كلا المنظرين ، وذلك على الرغم من التشابك ، والتكامل الشديد بينهما وفي هذا الصدد يقول:

---

[*]:هنالك من يترجم(Rezptionasthetik) إلى "جماليات التلقي"بصيغة الجمع (ينظر:عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص 143،نقلا عن تيري ايغلتون :نظرية الأدب،ص131.)

([1])- محمد خير البقاعي:تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، كتابه " لذة النص" أنموذجا،مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،المجلد:27، ع1،سبتمبر1998،ص 26.

" إنّ مفهوم (جمالية التلقي) لا يحيل على نظرية واحدة ، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان ، يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما هما : (نظرية التلقي) و (نظرية التأثير)."([1]) وواضح بأنّ مثل هذا الرأي لابدّ وأن تدعمه أدلّة ومصوّغات منطقية ، ولهذا فقد بَحَثْتُ مواطن الاختلاف والائتلاف بين هاتين النظرتين بغية رفض هذا الرأي أو تدعيمه.

إنّ حصر وتحديد مواطن الائتلاف ، والاختلاف بين عمل هذين المنظرين ، من شأنه أن بيّن التمايز الموجود بين عملين متداخلين ومتكاملين ، ولكنّهما في نفس الوقت مختلفين ، وفيما يلي بسط لمواطن الائتلاف والاختلاف :

-مواطن الائتلاف :

- اعترض كل من ((ياوس)) و ((إيزر)) على أسس المقاربة البنيوية ، والنصوصية بعامة ، وشدّدا على أهمّية التلقي في قضيتين أساسيتين هما : تطوّر النوع الأدبي(Volition genre littéraire) ، وعملية بناء المعنى."([2])

-مواطن الاختلاف :

- اهتمّ ((ياوس)) بتطوّر النوع الأدبي مركّزا جهوده على مراجعة (نظرية الأدب)"Littéraire théorie "و (تاريخ الأدب) "Historique littéraire" . بينما اهتمّ ((إيزر)) بقضية بناء المعنى ، وطرائق التفسير (L'interprétation)، لاعتقاده أنّ النص ينطوي على عدد من الفجوات(Failles) التي تستدعي قيام

([1])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص143.

([2])- ناطم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص147.

المتلقي بعدد من الإجراءات حتى يُكَوِّنَ المعنى ، ويحقّق الغايات القصوى في الإنتاج(Production)."([1])

– قام ((ياوس)) بتعديل بعض أفكاره الأولى ، وأخذ يحدّثها ويطوّرها بما يتناسب مع مراحل تفكيره . أما ((إيزر)) فقد جاءت أفكاره في مرحلة النضج امتدادا لمشروعاته الأولى . إذ أن أفكاره المطروحة في مقاله المترجم عن الفرنسية بعنوان : (من يروي الرواية ؟) والذي ظهر في لغته الأصلية سنة (1958) ، وترجم إلى الفرنسية سنة (1970) ، وفي مقاله المترجم إلى الانجليزية بعنوان : (الإيهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري) (1970) ومقال (عملية القراءة) (1972) ، وكذا كتاب (القارئ الضمني) (1972) هي نفسها معروضة بشكل أكثر تفصيلا في كتابه (فعل القراءة) الصادر سنة (1976) ، والذي ترجم إلى الفرنسية سنة (1985)، وهي نفسها تمثّل قناعات راسخة حتى في كتاباته الأخيرة عن ((الأنثروبولوجية الأدبية))."([2])

– اعتمد ((ياوس))بشكل خاص على علم التفسير (الهرمينوطيقا) "Herméneutique" متأثّرا بالأفكار التي صاغها((هانز جورج غادامير)).فيما تأثّر ((إيزر)) بالفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) "Phénoménologie"،وتبنى أفكار((رومان انغاردن)) خصوصا تلك المتعلقة بدراسة العمل الفني .

– اهتم((ياوس))بموضوعات لها طبيعة اجتماعية،وتاريخية واسعة النطاق،بحيث تطوّرت دراسته لتاريخ التجربة الجمالية (Historique de l’expérience esthétique)وأصبحت عبارة عن عملية مسح تاريخي هائل .

بينما اهتم زميله ((إيزر)) بصفة مبدئية بالنص المفرد ، وبكيفية ارتباط القراء به ، ومع أنّه لم يستبعد العوامل

([1])– عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص 122.

([2])– ينظر:فولفغانغ كايسر وآخرون:شعرية المسرود،تر:عدنان محمود محمد،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،،دط 2010(هامش الصفحة 51).

الاجتماعية والتاريخية ، فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو المندمجة فيها."([1])

ولا شكّ بأنّ كل هذه الأمور الخلافية بين هذين الرائدين ، تعضد الرأي الذي صاغه"عبد الكريم شرفي" وتجعل مفهوم (جمالية التلقي) لا يحيل على نظرية واحدة.بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان،يمكن التمييز بينهما بوضوح على الرغم من تداخلهما،وتكاملهما هما:(نظرية التلقي)Théorie de réception) و(نظرية التأثير)(Théorie de l'effet)،واللتان أسسهما على الترتيب كل من ((ياوس)) و((إيزر))." ([2])

إنّ التعالق والتداخل بين (التلقي) و (التأثير) ، لم يكن ليمنع من إمكانية الفصل الإجرائي بينهما ، وتميزهما عن بعضهما البعض كطرفين مختلفين ، ومتفاعلين في ذات الوقت ، وذلك لأنّ العلاقة التفاعلية بين (المتلقي) و(الأثر)،هي علاقة متميّزة بمظهرين :

الأول :

جمالي يعكس أحكاما قيميّة (Jugement de valeur) ، ويستند إلى المرجعية المشتركة بين كل من (الباث) و(المتلقي) ، وهو ما يحيلنا إلى المفاهيم الإجرائية التي صاغها ((إيزر)).

والثاني:مظهر تاريخي يتمثّل في أنّ الاستيعاب المبدئي للنص ، لا يفتأ عن أن يَغْتني ، ويتطوّر ليكشف خلال سيرورته التاريخية (Processus historique) على أنواع من التلقي ، التي لا بدّ أن تعكس قيمة الأثر ومكانته ، ومعنى هذا أنّ الأثر الفني ليس شيئا موجودا بذاته ، إذ أنّ خلوده لا ينعكس إلا عبر التفاعل التاريخي

([1])- عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص 122.

([2])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص145.

الذي بإمكانه أن يقيّمه مع أوساط مختلفة من القراء . " ([1]) وترجع هذه القدرة حسب رأي ((ياوس)) إلى ما يضمنه النّص من فاعلية يمارسها في مستوى أفق قرائه ، وهو أفق يتكوّن من:"

- التجربة الأدبية(Expérience littéraire) التي يتوفّر عليها المتلقي ؛ أي مدى معرفته بالنوع أو الجنس الأدبي .
- مجموع الأعمال الأدبية ، التي يفترض في العمل الفني الجديد أن يكون ملمّا بها.
- التعارض الموجود بين اللغة العملية واللغة الأدبية ؛ أي بين الواقع والمتخيل ." ([2])

وبعد معاينة التمايز الموجود بين عمل هذين الرائدين ، لا بدّ من تحديد مفهومي (التلقي) و (التأثير) باعتبارهما مفهومين متمايزين ، ومتكاملين في نفس الوقت .

([1])- ينظر:إدريس بلمليح:القراءة التفاعلية،ص11.

([2]) H-.R Jauss,pour une esthétique de la réception,Gallimard1978,traduit de l' Alemand par claud Maillar ,paris,92 ,p49

3-1مفهوم (جمالية التلقي) (Esthétique de réception):

هي نظرية تهتم بالكيفية التي تمّ بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية بعينها ، ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص ، أو بشان الأدب عموما ، وعلى أحكامهم ، وردود أفعالهم المحدّدة تاريخيا وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها ، وتَوجهها هذا هو ما يبرّر اعتمادها على المناهج التاريخية والسوسيولوجية (Méthodes historique et sociologique).

3-2 مفهوم (جمالية التأثير) (Esthétique de l'effet):

تنطلق هذه النظرية من مبدأ أنّ النص الأدبي يَبْني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين ، ويحدّد بكيفية قبلية سيرورات تلقيه الممكنة ، ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير ، التي تحرّكها بنياته الداخلية ومن هنا راحت تركز على النص في حدّ ذاته ، من حيث التأثيرات التي يمارسها . مستندة في ذلك على المناهج النظرية والنصية.(Méthodes théorique et textuels)" ([1])

وقبل عرض المقترحات النقدية لهذه النظرية ، لابدّ من التعرض لأهم المفاهيم ، التي أثرت في إنتاج التصورات، وكذا الأدوات النقدية الإجرائية ، مع تحديد الحقل المعرفي الذي اشتغل ضمنه كل منظر على حدى ، وستكون البداية مع تقصي المفاهيم المؤثرة في جمالية التلقي والتأثير ، فما هي أهم هذه المفاهيم ؟ وما مدى تأثير أعلامها في بلورت الأفكار ، والمقترحات التي صاغها منظروا جمالية التلقي والتأثير ؟ هذا ما سأحاول بحثه في الفصل الأول من هذه الدراسة .

([1]) – عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص143.

الفصـل الأول:جمالية التلقي والتأثير

I.المفاهيم المؤثرة في جمالية التلقي والتأثير

1-1- التأويلية

1-2- الفلسفة الظاهراتية

1-3- أبرز المفاهيم الظاهراتية

II. الجهاز المفاهيمي لنظرية التلقي

1- أفق الانتظار

2- المسافة الجمالية

I. الجهاز المفاهيمي لنظرية التأثير

1- علاقة النص بالواقع

2- قارئ جمالية التأثير

3- البياضات أو الفجوات النصية

4- وجهة النظر الجوالة

- حوصلة وتركيب

I.التصورات والمفاهيم المؤثرة في جمالية التلقي والتأثير:

1 –الهرمينوطيقا (التأويلية/ **Herméneutique**) : (*)

– بين ((هانس روبرت ياوس)) و((جورج هانز غادامير)) :

يعدّ ((هانس جورج غادامير))/(Hans Georg Gadamer Georg)(*) ، أحد رواد فن التأويل بلا منازع باعتباره باحثا خصّص قسطا من دراساته للبحث في موضوع التأويل ، فقد لا يكون هنالك أي منظر معاصر يهتم بالطبيعة المتوقعة لتأويلاتنا أكثر منه . فكتابه(الحقيقة والمنهج)(Vérité et méthode) المنشور عام (1960) يمثّل بؤرة البحث التأويلي ، إذ أنه ظل لفترة طويلة محلّ نقاش ، ودراسة ونقد من قبل الكثير من الباحثين سواء في ألمانيا مكان الإصدار أو خارجها . كون الدراسات التي ضمّها الكتاب بين دفتيه –كما يقول

(*) Herméneutique: التفسيرية أو الهرمينوطيقا ، هي فن تفسير النصوص (Interprétation) ، أي تحديد معانيها من خلال مجموعة ثابتة من القواعد ، وفنون الصنعة كالقواعد النحوية ، أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية يحكم مسار التفسير (للمزيد بنظر: محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة الشركة المصرية العالمية ،–لونجمان– ،ط3، 2003،ص112–113.)

(*) :هانس جورج غادامير/Hans Georg Gadamer) (:من أهمّ الفلاسفة الألمان المعاصرين،ولد سنة (1900) وتوفي سنة(2002).درس في جامعة ((لايبزيغ))(Leipsig) ثم قي جامعة فرانكفورد،وفي سنة (1949) شغل كرسي الفلسفة في جامعة ((هايدلبرغ))(Heidelberg)خلفا لكارل ياسبيرس. وقد شكّل مفهوم التأويل أو الهرمينوطيقا (Hermenetutique) نقطة محورية في إسهامه الفلسفي،نتج عنها فيما بعد إسقاطات هامة في مجالات معرفية متعددة كالعلوم الإنسانية والنقد الأدبي .

ازداد غادامير شهرة بعد السجال الهام الذي دار بينه وبين مواطنه الفيلسوف يورغن هابرماز حول الأهمية المعرفية للعلوم الإنسانية وحول منهجيتها.يعدّ كتابه الحقيقة والمنهج (Vérité et méthode) من أهمّ المؤلفات الفلسفية الألمانية في المرحلة المعاصرة.(للمزيد ينظر:عمر مهيبل:من النسق إلى الذات،ط1،منشورات الاختلاف،2007،ص155، للمزيد ينظر أيضا : ملحق الأعلام من هذه الدراسة ،ص306).

غادامير– قد عنيت بمشكلة التأويلية/(Herméneutique) وليست ظاهرة الفهم وظاهرة التأويل الصحيح لما تمّ فهمه مشكلة خاصة بمنهجية العلوم الإنسانية وحدها ...فحتى من حيث البدايات التاريخية لمشكلة التأويلية نجد هذه المشكلة تعود إلى أبعد من حدود المنهج كما وضعها العلم الحديث . " ([1])

وقبل الغوص في عالم ((هانس جورج غادامير)) للإحاطة بأهمّ التصورات ، التي استفادت منها نظرية جمالية التلقي والتأثير ، لا بدّ من الإشارة إلى نشأة فن التأويل قبل تحوّله إلى منهج قرائي ذي أصول حداثية .

"ارتبطت(الهرمينوطيقا) ارتباطا وثيقا بالحقل الديني ، فـ "هرمس"(Hermes) في الأساطير اليونانية القديمة هو الواسطة بين الآلهة والبشر . بل إنّ النقاشات المستفيضة بين الكنيستين الكاثوليكية ، والبروتستانتية عمّن يملك الكفاءة في تأويل النص المقدس ، هي الميهاد النظري للهرمينوطيقا ، التي تدلّ في علم اللاهوت (المثيولوجيا) على فن التأويل ، وترجمة الكتاب المقدس (الأسفار المقدسة) بدقة ، فهو في الواقع مشروع قديم أنشأه وأداره آباء الكنيسة بوعي دقيق .

أما التأويل الحديث ، فإنّ ((غادامير)) يزعم أنّ أوّل ظهور له كان في إحدى عناوين (دانهاور) سنة (1654) مع العلم أنّ ((فريدريك شلايرماخر))/ (F/scheirmache)(1768-1834) [(*)] يعدّ أوّل من أخرج التأويل من دائرة الاهتمامات الدينية والعقائدية ، وبالتالي فهو واضع اللبنة الأولى للهرمينوطيقا الحديثة . فقد خولت له ثقافته الفيلولوجية ، وكفاءته الفلسفية المكتسبة من المدرسة المثالية ، ولاسيما في أفقها الفلسفي

([1]) – فؤاد عفاني : نظرية التلقي ... رحلة الهجرة ،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،،دط،دت،ص74-75.

[(*)]:هو فريديريك دانيال آرنست شلايرماخر(Friedrich Daniel Ernest schleiermacher) ولد سنة (1768) وتوفي سنة (1834)،وهو لاهوتي بروتستانتي مناهض للكاثوليكية،وهو فيلسوف أيضا.صديق الإخوة شليجل(schlegel) ومؤسس جامعة برلين مع فيخته(Fichte) وهيميولدت (Humboldt).(ينظر:عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص24(مرجع سابق).

الكانطي من أن يمارس قراءة نقدية للهرمينوطيقا اللاهوتية التقليدية ، التي لم تكن سوى تجميع لقواعد في التأويل مجرّدة من كل تأصيل منهجي ، ولافتقارها للمبادئ النظرية العامة التي بها ينتظم التأويل."([1])

استند((غادامير))في نظريته(الهرمينوطيقية) على جدل علوم العقل.بدءا من (الانطولوجيا الهيدغيرية)[*] ليعود باتجاه القضايا الابستيمولوجية،وبهذا يظل ((غادامير)) وفيا للمنحى الأنطولوجي،الذي رسمه ((هيدغر)) والمتمثل خصوصا في مسألة اللغة والتناهي الذاتي،الذي تكشف عنه التجربة التاريخية،وهرمينوطيقا الفهم وفهم الذات على وجه الخصوص،وهو ما سماه((هيدغر)) بالمنعطف الأنطولوجي الحاسم في تجربة الفهم الذاتي."([2])ولتشكيل مفهوم للفهم أكد((غادامير))على ضرورة تخليص عملية الفهم النفسي،التي وسمتها به رومانطيقية((دلتاي ويلهلم))(Dilthey.

([1]) – فؤاد عفاني:نظرية التلقي ... رحلة الهجرة ،ص75.

[*]:نسبة إلى هيدعر(مارتن)/(Heidegger Martin):هو فيلسوف ألماني ذائع الصيت،من ابرز ممثلي الفلسفة الأنطولوجية،فهو وإن كان يهدف إلى فهم لغز الوجود بوجه عام إلى أنّه يرى بأنّ السبيل الأوحد إلى تحقيق ذلك هو المرور حتما عبر البحث في كينونة "الوجود" من أهمّ كتبه الكينونة والزمان(Eter et temps) (1927)،كانظ ومشكلة الميتافيزيقا(Kant et le probléme de la métaphysique)(1929)،ما الميتافيزيقا؟ Q est ce que la métaphysique)(1929)،ماهية الحقيقة De l’essence de la vérité(1932)،محاولات ومحاضرات(Essais et conférences)(1958) ، بالإضافة إلى أبحاث وكتب كثيرة جدا. (جان غرادان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينو مينولوجيا،تر وتقديم:عمر مهيبل،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2007ص20. للمزيد ينظر أيضا : ملحق الأعلام،ص318.)

([2]) – اليامين بن التومي:مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1،2011،ص 132.

– ينظر أيضا:جان غرادان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا،تر وتقديم:عمر مهيبل ،ص 73.

w.)[*] ، و((فردريك شلايرماخر))(F/ scheirmacher) ، إذ أنّ ((دلتاي)) في تصور ((غادامير)) لم ينجح في المهمّة الشاقة التي طالما شغلت باله ، والمتمثّلة في التوفيق نظريا بين الوعي التاريخي وطموح العلم إلى إدراك الحقيقة ، وقد ظلت مرتكزات ((دلتاي)) متمحورة حول نظرية المعرفة القديمة حيث ينطلق كل مرّة من مركز الذات لتبقى الذاتية هي الدائرة التي تشتغل عليها فلسفة دلتاي .

أما ((غادامير)) فيتموقع في مكان ينطلق فيه من إعادة طرح الأسئلة المنهجية ، مرتكزا في ذلك على عملية الفهم في حدّ ذاتها ، في حيثياتها الخفية ، وفي بعدها التاريخي . ومقولة التاريخي في تصور ((غادامير)) تُعنى بمسألتين أساسيتين :

- إنارة وتنوير وضعيتنا الوجودية الخاصة .
- الوعي بتناهينا وحدودنا النظرية . " ([1])

وربما هذا ما جعل ((غادامير)) "يعيد النظر في مشكلة فهم الفن ، فقد أبدى اهتماما بمضمونه ، ومعناه على حساب الشكل ، ممّا روّج له ، ولأفكاره لدى منظري جمالية التلقي والتأثير . لاسيما ((ياوس)) الذي استفاد أيما استفادة من التصورات التي اقترحها ((غادامير)) . خصوصا تلك المتعلقة بمفهوم الأفق (Horizon) ،" إذن أنّ

---

[*]:دلتاي (ويلهلم):(1833- 1911)(Wilhelm /Dilthey) فيلسوف ومؤرخ ألماني يعدّ من أهمّ رموز الهرمينوطيقا.وهو من كتب بيوغرافيا شلايرماخر،وقد تركزت جهوده على ضرورة تحقيق التقاء التأويل الفيلولوجي بالفهم القابل للتفسير المطبق في العلوم الطبيعية،هذا بالإضافة إلى محاولة إدخاله البعد الهرمينوطيقي في العلوم الإنسانية،ومن ثمة التأكيد على تاريخانية الوجود الإنساني،وضرورة فهم الإنسان بوصفه موجودا تاريخيا في جوهره ، من أهم كتبه : عالم الروح Le monde de l' esprit) في ثلاثة أجزاء(الترجمة الفرنسية 1947)،نقد العقل التاريخي : مدخل إلى علوم الروح ومحاولات أخرى Critique de la raison historique, Introduction aux sciences de l edprit autres(جان غرادان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا،تر وتقديم:عمر مهيبل،ص43.)

([1]) – اليامين بن التومي:مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد،ص133.

هذا المفهوم يعود في ظهوره إلى مفهوم (**انصهار الآفاق**) (Fusion des horizon) الذي وظّفه ((هانس جورج غادامير)) ، وعنى به التفاعل بين أفق الراهن للمؤول القائم على التوقع المسبق ، وبين أفق الماضي الذي تحفل به النصوص المقروءة ، فأفق الحاضر لا يمكن له مطلقا أن يتشكّل بدون الماضي ، فكما أنّه لا يمكن لأفق الحاضر أن يتشكّل منعزلا ومنفصلا ، فإنه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها و" عزلها ".

إنّ الفهم يتحقّق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الآفاق ، التي ندّعي عزلها ، وفصلها عن بعضها البعض."([1])

إنّ المعنى – حسب هذا المفهوم – لا ينبثق إلا عبر هذا الالتقاء بين الأفقين ، الذي يتم داخل أسوار اللغة التي تُعدّ الوسيط الرئيس في عملية التأويل ، والاكتفاء أثناء عملية الفهم ، بأحد الأفقين فيه إخلال بصيرورة العملية من يظنّ أنّ باستطاعته الوصول لأفق الآخر ، أفق الماضي دون أن يَعتدّ بأفقه الخاص ، إنما ينقل حتما في عملية إعادة بناء الماضي بالرغم من أنّها موضوعية ، معايير ذاتية في الاختيار ، والمنظور والتقدير . ولذلك "فإنّ ((ياوس)) يؤكّد على ضرورة تحقيق التوافق بين أفقي الحاضر والماضي ، التي تقوم على تحقيق الثلاثية التأويلية المتجلية في الفهم (Conpréhension) ، والتفسير (Interpretation) والتطبيق (Application) والتي سبق وأن اعتبرها ((غادامير)) مراحل أساسية يستند إليها علم التأويل ، وهي المراحل ذاتها التي يعتمدها أهل التأويل الأدبي ، مع إدخال تعديلات أحيانا ، وفي هذا الإطار صمّم ((ياوس)) – اعتمادا على التراث التأويلي– على تحديد كيفية إدراك العملية الأولية للفهم انطلاقا من الموضوع الجمالي للتأويل الأدبي من جهة ، وتحديد إلى أيّ مدى يجب على الفهم الذي تقدّمه المقاربة الجمالية أن يقف عند المتعة الفنية الصرفة فقط ، أو

([1]) – فؤاد عفاني:نظرية التلقي ... رحلة الهجرة،ص95.

بالتفسير المتفكر." ([1]) فالفهم في مشروع ((ياوس)) " يمثل ميكانيزما تأويليا لا غنى عنه ، على الرغم من أنّ التأويل الأدبي في هيئته القديمة ، كان يغض الطرف عن لحظة الفهم كما هو الشأن بالنسبة للتطبيق ، إذ كان هنالك اكتفاء بالتفسير ، دون إدراك بأنّ خطوة الفهم مؤدية إلى التفسير . كما أنّ هذا الأخير يستوجب عملية التطبيق ، لذلك ارتأى ((ياوس)) أن يتبع ((غادامير)) ، ويأخذ على عاتقه مهمّة إعطاء تعريف جديد لعلم التأويل الأدبي ، انطلاقا من علم التأويل القانوني واللاهوتي ." وهذا ما سأتطرق له بشيء من التفصيل حال عرض الأدوات الإجرائية ، التي يقترحها منظر جمالية التلقي ((ياوس))."([2])

أما الآن فسأتعرض لتلك المفاهيم ، التي كان لها تأثير مهم في النظرية الألمانية . لاسيما في تكوين التصورات والمقترحات التي صاغها صاحب نظرية التأثير أو الوقع الجمالي ، وهي مفاهيم ارتبطت كلها بالفلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجيا ، فما هو مفهوم هذه الفلسفة ؟ ومنهم الأعلام الذين كان لهم تأثير بالغ في فكر ((إيزر))؟

([1]) – فؤاد عفاني:نظرية التلقي ... رحلة الهجرة ،ص93.

([2])-المرجع نفسه،ص94.

2– الفلسفة الظاهراتية (Phénoménalisme) :

تعدّ الفلسفة الظاهراتية /(Phénoménologie)[*] سندا رئيسيا لنظرية التلقي والتأثير ، إذ أنّ المحور الأساس الذي يحرّك خيوط هذه النظرية ، والمتجلي في العلاقة الجدلية التي تزاوج بين النص والقارئ ليتفاعلا فيما بينهما.هو عينه الذي يؤطّر العلاقة التي تُنافح عنها الدراسات الفينومينولوجية وتدعو لها.إضافة إلى ذلك فالفلسفة الألمانية عموما لها باع طويل في هندسة المشهد النقدي الغربي في مراحل كثيرة من مسيرة تشكله ، وما يميّز أثر الفلسفة الظاهراتية في التراث النقدي الغربي ، هو أنّه رغم تأخرها في اكتساح ساحة الفكر الأوروبي والأمريكي ، فإنّها حينما وصلت أثّرت بشكل عميق في القليل من الفكر البنيوي المتأخر ، وفي الكثير من فكر التلقي والتفكيك. " ([1])

وقد ارتبط اسم هذه الفلسفة بالفيلسوف الألماني الشهير((إيدمون هوسرل))/(Husserl Edmund) الذي بشّر بها في ألمانيا ، لتعرف إثر ذلك ذيوعا واسعا في بقية الأقطار الغربية . وقد بلور هذا الفيلسوف نظريته على تصور مفاده أنّ " المعرفة الحقيقية للعالم ، لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء خارج الذات ، وإنما بتحليل الذات نفسها ، وهي تقوم بالتعرف على العالم ؛ أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء ، فتحوّلت إلى ظواهر

---

[*]:يعدّ " إيدمون هوسرل" رائد هذه الفلسفة ، وهي فلسفة تبحث في ماهية الأشياء لا ظواهرها ، تدرسها كما يدركها الوعي وتظهر له ، أو كما تظهر له في خبرة الذات. وتوجد عدّة أنواع من الظاهريات أو الظاهراتية : (الماهوية : تقوم على أساس الوصف الخالص الترانسدنتالية ، والتكوينية ، رائدها هوسرل ، الهرمينوطيقية ، رائدها هيدغر ، الوجودية رائدها ميرلوبونتي وساتر) . ويترجم المصطلح إلى ظاهرية ، وظاهريات وظاهراتية وعلم وصف الظواهر الشعورية . ينظر:سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ،دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة،،ط1،2002،ص20-21 للمزيد ينظر أيضا : ملحق الأعلام،ص301.)

([1]) – فؤاد عفاني:نظرية التلقي ... رحلة الهجرة،ص54.

(فينومينا)؛ أي أنّ الأشياء لا حقيقة مجرّدة لها ، فما يمنحنا الوجود هو الوعي ، أو الذات التي استبطنتها وحوّلتها إلى ظاهرة ما . " ([1])

إنّ أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة عن طريق أعلامها وأبرزهم ((هوسرل)) و((انغاردن)) " قد تحوّلت إلى أسس نظرية ، ومفاهيم ومحاور إجرائية ، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ، ولا سبيل إلى الإدراك ، والتصور الموضوعي خارج الذات المدركة ، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها . وقد اتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ، ولاسيما (نظرية التلقي والتأثير).([2])

-بين ((فولفغانغ إيزر)) و ((رومان إنغاردن)) :

2-1 -طبقات العمل الفني:

وجد ((انغاردن)) أنّ هنالك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي :

أولا:طبقة صوتيات الكلمة :

حيث يرى "بأنّ هنالك صياغات صوتية للكلمة المفردة ، وهو يميّز في الكلمة المفردة بين الصوت بوصفه بنية نمطية والصوت بوصفه بنية مادية ، حيث تكون البنية النمطية هي صوت الكلمة الثابت أو الصورة الصوتية الواحدة ،بحيث لا تتغير هذه الصورة في الكلمة المنطوقة ، أو المسموعة بأساليب مختلفة . بينما تكون البنية المادية

([1]) – فؤاد عفاني:نظرية التلقي ... رحلة الهجرة ،ص55.

([2]) – بشرى موسى صالح:نظرية التلقي...أصول وتطبيقات،ص34.(مرجع سابق).

هي المادة الصوتية المتغيرة التي تنطق خلالها الكلمة بمستويات مختلفة ،كأن تنطق بصوت حاد أو رخيم ، جهوري أو منخفض رقيق . " ([1])

ثانيا–طبقة وحدات المعنى :

يرى بأنّ"هنالك صياغات صوتية مرتبطة بالجملة ، أو التتابع الجملي في النص ، وهي ما يطلق عليها الصياغات ذات الرتبة الأعلى . ففي بناء الجملة الصوتي هنالك تأثير متبادل بين الصوت والمعنى ، ففي الوقت الذي يؤثّر فيه

السياق ، والمعنى على إقامة علاقات وروابط بين التتابع الصوتي للكلمات والجمل ، فإنّ الأصوات تؤثّر من جهة ما توفّر من إيقاعات ، وتناغم يزيد من بهاء المعنى (السجع،الجناس،) ، ويقرّبه من قلب المتلقي ، وهذه الطبقة هي الأهم بالنسبة لـ ((انغاردن)) من بين طبقات العمل الفني الأربعة ، لأنّها تشكّل هيكل العمل ككل . إنّها تحدّد الطبقات الأخرى عن طريق تزويدها بالمعنى الذي يكون سببا في وجودها." ([2])

وقد اهتم((انغاردن)) بدراسة الجمل في العمل الأدبي ، لأنّها المقوّم الرئيس لبناء المعنى ، ذلك أنّ "الكلمة المفردة لا تأتي ، ولا تظهر إلا من خلال الجملة "إنّها (وحدة معنى وظيفية – قصدية –) ، وهي وظيفية لأنّها تعيّن قواعد التركيب اللغوي ، التي بها تتحدّد معاني الكلمات الواردة أو المجاورة لها ، وهي قصدية لأنّها تشير أو تسقط

([1]) – ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص84.(مرجع سابق).

([2])– موسوعة كامبرج في النقد الأدبي 08– من الشكلانية إلى البنيوية– مراجعة وإشراف:ماري تريز عبد المسيح،تر:أمل قارئ وجمال الجزيري وآخرون،المجلس الوطني للثقافة ،ط1،2006،ص450.

وقائع وأحداث متمثّلة ، في حين أنّ الكلمة تشير إلى موضوع متمثّل مفرد ، وهذه الموضوعات المتمثّلة– التي تسقطها الجملة وعناصرها من الكلمات–يسميها ((انغاردن))الموضوعات ، أو النظائر القصدية الخالصة . " ([1])

ثالثا–طبقة الموضوعات المتمثلة:

وتعني العالم الرمزي المتكوّن في النص الأدبي" (شخصيات /أحداث / أفعال /مشاعر..) ، ويكون لهذا العالم التخيلي أسلوب الوجود الواقعي ، فالموضوعات المتمثلة في العمل الأدبي يكون لها طابع الواقع ، ومع ذلك فإنّها ليست متأصّلة في الواقع ، وإنّما تحدث في خبرتنا كما لو كانت واقعية ، ويميّز ((انغاردن)) بين الموضوعات المتمثّلة والموضوعات الواقعية من حيث الزمان والمكان ، وهو في هذا التميز يتتبّع طريقة(أرسطو) في التمييز بين العالم الرمزي في المحاكاة ، والعالم الطبيعي ، ففي الوقت الذي يكون يدعو إلى أن يستعير العالم الرمزي من العالم الطبيعي قدرته على الإقناع كان يضع حدودا فاصلة بينهما .

إنّ العالم الرمزي عند((انغاردن)) ينطوي على نوعين الزمان : زمان متمثّل وآخر واقعي ، ففي الأول يكون الماضي والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام ، وترتيب الأحداث المتمثّلة في العمل الأدبي . والزمان الواقعي يكون متّصلا ، في حين أنّ الزمان المتمثّل في العمل الأدبي يظهر في شذرات منعزلة ، والزمان الواقعي لا يمكن أبدا أن يسترجع اللحظة الماضية ، في حين أنّ الزمان المتمثّل يمكن أن يجعل اللحظة الماضية – من خلال تغيير الأسلوب– تبدو زاهية حيّة كما لو كانت حاضرة ، وهو يرى أنّ الزمان والمكان المتمثّلين ينطويان على مواضع (اللاتحديد) فعندما يصوّر لنا مؤلّف رواية ما (...) موقفا يحدث في حجرة ما ، ولا تكون هنالك أيّة إشارة إلى المكان الخارجي المحيط بالحجرة ، فإنّ ذلك يعني أنّ وحدات المعنى لم تسقط المكان الخارجي على نحو محدد ولكن لأنّ من ماهية المكان المتمثّل أنّه يكون مثل – المكان الواقعي– له خاصية الاتصال ، فإنّنا نشارك في تمثيل

([1]) – ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص85.

المكان الخارجي المحيط بالحجرة ، ولا نقول أو نعتقد أبدا أنّ حدود هذا المكان المتمثل تنتهي عند جدران هذه الحجرة . " ([1])

رابعا–طبقة المظاهر التخطيطية:

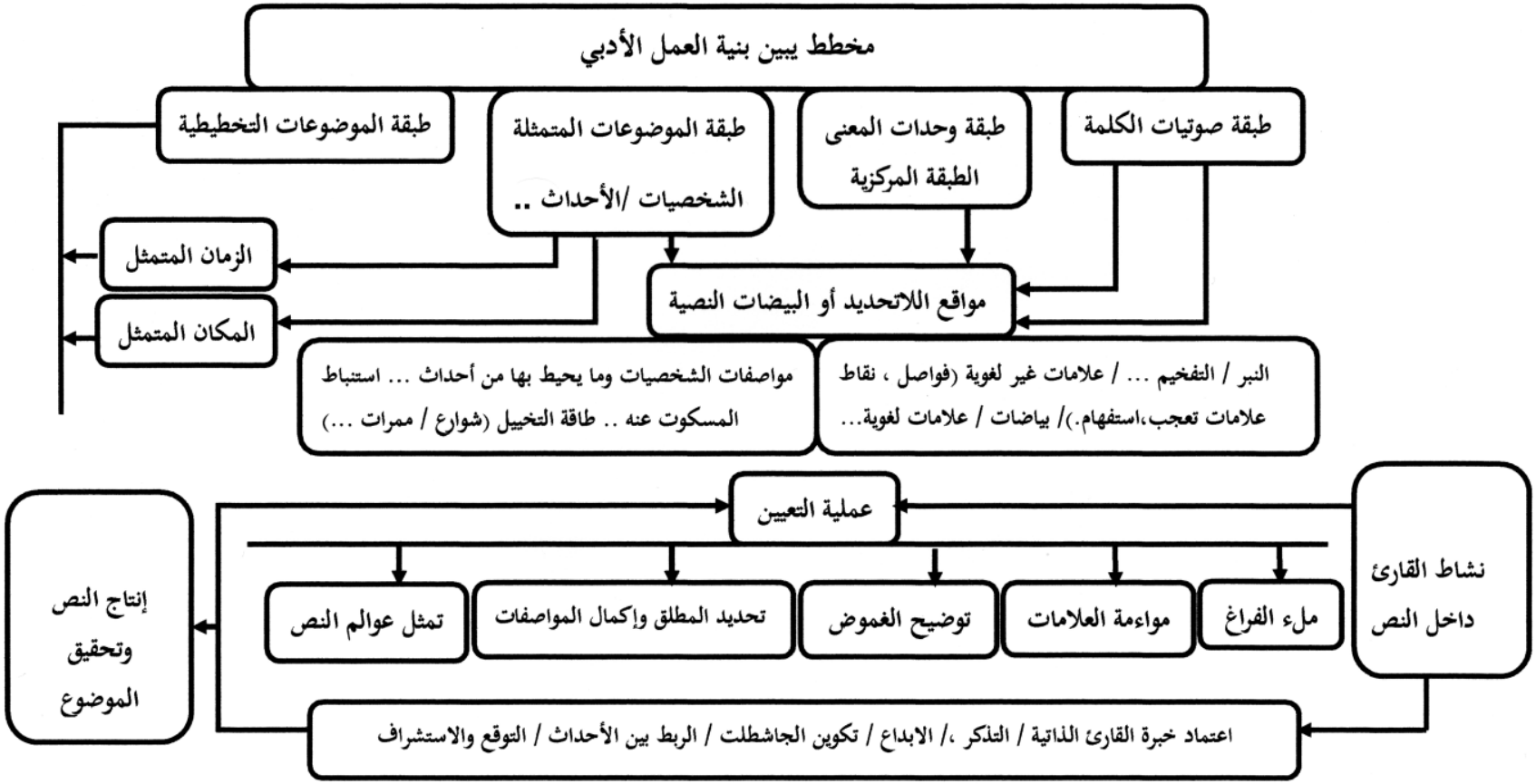
تطوّرت هذه الطبقة إلى مفهوم الفجوات أو الثغرات (failles) عند ((إيزر)) ، و"طبقة المظاهر التخطيطية هي واحدة من الطبقات ، التي تتشكّل منها بنية العمل الأدبي . فالعمل الأدبي ، وكما هو معروف لا يُعنى بالتحديدات الدقيقة ، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض ؛ أي انّه يعوّض التفاصيل بإشارات دالة في صياغته اللغوية ،وطرائق تمثّل موضوعاته ، ويأتي دور متلقي بواسطة فعل الإدراك ، وآلية الفهم ليقوم بعملية الرّد والتعليق وملء الفجوات."([2])

وهو ما سأحاول تبينه من خلال المخطط أسفله (ينظر مخطط رقم 01):

([1])– ينظر:ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص88.

([2]) – بشرى موسى صالح:نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات،ص38.

مخطط رقم : 01(*)



(*): تم نقل هذا المخطط عن حفيظة زين : قصيدة بلقيس لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي ، ص100. (مرجع سابق).

2-2فينومينولوجيا القراءة :

القراءة الظاهراتية هي : "القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي(Acte préception) القادر على استيعاب هذه الطبقات في وعي المتلقي ، وبذلك تتخلص عملية الإدراك من التأثيرية والانطباعية ، بمحاورتها لبنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية ، وافترق ((انغاردن)) بذلك عن أستاذه ((هوسرل)) الذي أقصى بنية العمل القصدي ، واستند إلى فعالية الشعور الخالص المرتكز إلى الذات في إدراك الظواهر .

وهكذا فإنّ عملية إدراك طبقات العمل الأدبي ، لا بدّ وأن تستجيب للمقترحات التي استند عليها "إيزر" في وصف عملية الفهم ، وصولا إلى تكوين الموضوع الجمالي ، فالنص الأدبي حسب اعتقاده ليس هو مجموع هذه الطبقات . بل هو ما يجعل هذه الطبقات قابلة للإدراك بوصفها بنية داخل ذهن متلقيها ، وكما هو معروف فإنّ النص الأدبي على خلاف النص العلمي ، أو القانوني ، وحتى النص الفلسفي يعتمد على الاقتصاد اللغوي وتكثيف الدلالة ؛ أي أنه محتاج دوما إلى ذات مدركة تملأ الفراغات التي تتموقع ضمن طبقاته...ومن هنا يتبين مدى تأثر " إيزر " بـ (النظرية الجشطلتية) (*) ، ونظريات علم النفس ، بحيث قامت هذه النظريات بتوصيف

(*):مصطلح جشطلت (gestalt) جزء من مصطلحات علم النفس الفنية المستخدمة عالميا،والكلمة تعني:الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيئة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم... ازدهرت النظرية الجشطلتية في ألمانيا خلال العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن المنصرم،وأصبحت بعد ذلك مدرسة رئيسية (من مدارس علم النّفس)في أمريكا في فترة أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات... وأهم قضية طرحتها هذه النظرية تمثّلت في أنّ"الكل لا يساوي مجموع أجزائه"،فالمثلث ليس مجرّد مجموع خطوط مستقيمة وثلاث زوايا مناسبة،ولكنّ المثلث هو مجموع هذه العناصر الستة مضافا إليها عنصرا سابعا ألا وهو"الصفة الجشطلتية."

-Le petit rober :3 eme Edition ,2011 ,paris ,p1151 .

وينظر:بول جييوم:علم نفس الجشطلت،تر:صلاح مخيمر وعبده مخائيل رزق ،مؤسسة سجل العرب،القاهرة،دط،1963، ص 33.

وينظر أيضا:مصطفى ناصف:نظريات التعلم،ترجمة:علي حسين حجاج،سلسلة عالم المعرفة،ع:70،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،أكتوبر1983،ص204،207،213.)

العلاقة الموجودة بين القارئ والمقروء، المسألة التي دفعت "إيزر" إلى مراجعة وفهم منطلقات هذه النظريات وهو ما جعله يعاود طرح ومناقشة ثنائية (الذات/ الموضوع) من وجهة نظر كل من التحليل النفسي ، و فينومينولوجية القراء التي أرسى دعائمها أستاذه ((انغاردن)) .

إنّ عملية بناء الاتساق بين أجزاء العمل الفني ، هي " عملية حية يضطرّ فيها المرء باستمرار إلى اتخاذ قرارات انتقائية ، وهذه القرارات بالمقابل تمنح واقعية معيّنة للإمكانيات التي تقصيها ، بقدر ما تحقق أثرا كامن للاتساق القائم . وهذا ما يورّط القارئ في (الصيغة الكلية) للنص التي أنتجها القارئ نفسه .

وخلال هذا التورط يتحتم على القارئ أن يكشف بنفسه فعاليات النص ، وأن يخلّف وراءه تصوراته المسبقة الخاصة. "([1]) وهذا يمنحه فرصة أن يحوز تجربة ما بالطريقة التي وصفها ذات مرّة ((جورج برنارد شو)) حين قال : (عندما تتعلّم شيئا ما تشعر دائما للوهلة الأولى أنّك فقدت شيئا ما .) . فالقراءة تعكس بنية التجربة إلى الحدّ الذي لا بدّ أن ترتاب فيه بالأفكار ، والمواقف التي تشكّل شخصيتنا قبل أن نتمكّن من تجربة العالم (اللامألوف) في النص الأدبي ، ولكن خلال هذه العملية يحدث لنا شيء ما .

ومن الضروري أن يُنظر إلى هذا (الشيء) بنوع من التفصيل لاسيما أنّ التجسيد (اللامألوف) في نطاق تجربتنا قد حجبته إلى حدّ معيّن فكرة شائعة جدّا في النقاش الأدبي ، وأعني بها تلك الفكرة القائلة : " إنّ عملية الاستغراق في (اللامألوف) تُصنّف على أنّها (تماهي) القارئ مع ما يقرؤه . وغالبا يُستخدم مصطلح (التماهي) كما لو كان تفسيرا ، بينما هو في الواقع ليس سوى وصف ، وما يُقصد بالتماهي عادة هو إقامة صلات حميمية بين شخص وآخر ، فهو أساس نقدر بالاستناد إليه أن نجرّب (اللامألوف). وهدف المؤلّف هو رغم كل شيء

([1])- جين ب.تومبكنز:نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية تر:حسن ناظم و علي حاكم،المشروع القومي للترجمة ع 73 ، المجلس الأعلى للثقافة ،1999ص135.

نقل التجربة ، وهو كذلك موقف من تلك التجربة قبل كلّ شيء ، وبالنتيجة فإنّ (التماهي) ليس غاية في ذاته وإنّما هو خدعة يستخدمها المؤلف لإثارة مواقف في القارئ .

وهذا لا ينكر بطبيعة الحال وجود شيء من المشاركة ينشأ عندما يقوم المرء بالقراءة ، فالمرء يستدرج بالتأكيد النّص بطريقة يشعر فيها أنّ ثمّة مسافة تفصله عن الحوادث التي يصفها ... " ([1])

ولكي نفهم هذه التجربة من الأجدر بنا أن نتأمل ملاحظات ((جورج بوليه)) عن عملية القراءة ، فهو يقول:"(إنّ الكتب تكسب وجودها الكامل في القارئ فحسب .)حقا إنّ الكتب تتكون من أفكار يفكّر فيها شخص آخر ولكنّ القارئ يصبح في أثناء القراءة الذات التي تفكّر ، وبذلك تختفي ثنائية (الذات/ الموضوع) التي تعدّ بطريقة أو بأخرى شرطا أساسيا لكلّ معرفة ولكلّ ملاحظة . وزوال هذه الثنائية يضع القراءة في وضع فريد فيما يتعلّق بالاستغراق الممكن للتجارب الجديدة ، وهذا هو السبب في كون العلاقات مع عالم النّص غالبا ما يُساء تأويلها بوصفها تماه " ([2]) ، ومن الفكرة القائلة : ((إنّ علينا أن نفكّر في أثناء القراءة بأفكار شخص آخر.)) يستنتج ((بوليه)) ما يأتي : " إنّ علينا أن نُفكّر في أثناء القراءة بأفكار شخص آخر ، فهي فكرة يُفكّرُ فيها فيَّ وكأنّني لم أكن موجودا تماما ، وطبيعي أنّ هذا المفهوم لا يمكن تصوّره ، وسيكون ذلك أكثر بروزا إذا ما عكسنا الأمر مادامت كلّ فكرة يجب أن تكون لها ذات تُفكِّرُ فيها وهذه الفكرة غريبة عليَّ ، وحين أقرأ فإنني أتلفظ ذهنيا (أنا مَعنيّ) . ومع ذلك فإنّ (الأنا) الذي أتلفّظه هو ليس ذاتي أنا."([3]) ويعتقد ((إيزر)) بأنّ فكرة ((بوليه)) ليست سوى جزء واحد من المسألة فقط ، "فالذات الغريبة التي تُفكّر في الفكرة الغريبة ، تدّل على

([1])- جين ب.تومبكنز:نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ص 135.

([2])-المرجع نفسه ،ص 136.

([3])- المرجع نفسه ،ص 136.

حضور كامن للمؤلف ، المؤلّف الّذي يمكن للقارئ أن (يَستبطن) أفكاره ، وهذا هو الشرط المميّز لكل عمل أستدعيه إلى الوجود من خلال موضعة وعي في تنظيمه . فأنا لا أمنحه الوجود فقط،وإنّما الوعي بالوجود.وهذا يعني أنّ الوعي هو النقطة التي تقارب عندها المؤلّف والقارئ،وفي الوقت نفسه يؤدي إلى توقيف الاغتراب الذاتي الزمني الذي يحدث للقارئ عندما يُحي وعيهُ الأفكار التي صاغها المؤلّف . وعلى أيّة حال ، فإنّ ما ينجم عن هذه العملية شكل للتواصل يعتمد طبقا لـ ((بوليه)) على شرطين: أوّلهما ضرورة إقصاء حياة المؤلّف عن العمل،وثانيهما ضرورة إقصاء الميل الفردي للقارئ عن فعل القراءة.وعندئذٍ يتسنى لأفكار المؤلّف أن تحدث ذاتيا في القارئ،الذي يصبح حينها يفكّر فيما لا ينتمي إليه من الأفكار وينتج عن ذلك أنّ العمل نفسه ينبغي أن يُفكَّر فيه بوصفه وعيا،لأنّه بهذه الطريقة فحسب يكون هنالك أساس كاف لعلاقة (المؤلّف/القارئ)،وهي علاقة يمكن أن تقوم من خلال سلب قصّة حياة المؤلّف الخاصة والميل الخاص بالقارئ.ويصل ((بوليه)) إلى هذه النتيجة عندما يصف العمل بأنّه تجلّ للذات أو تجسيد للوعي،وهكذا يتعيّنُ عليَّ ألاَّ أتردّد في إدراك أنّ العمل يحيا بهذا الاستنشاق الحيوي المستلهم من فعل القراءة فإنّ أيّ عمل أدبي يصبح شبيها بكائن إنساني؛أي عقلا يعي نفسه ويكوّنُها فيَّ بوصفه ذاتا لموضوعاته الخاصة." ([1])

ويرى((إيزر)) بأنّه بالرغم من صعوبة اقتفاء هذا التّصور الجوهري للوعي الذي يكوّن نفسه في العمل الأدبي فإنّ هنالك نقاط معيّنة في مجادلة ((بوليه)) تستحق المواصلة ، ولكن ينبغي أن تُطوّر باتجاهات مختلفة نوعا ما.

" فإذا كانت القراءة تزيل ثنائية (الذات / الموضوع) التي تشكّل إدراكنا بأسره ، فإنّ ما ينتج عن هذا هو أن القارئ سوف (تشغله) أفكار المؤلف،وهذه في حقيقتها سوف تتسبب في ترسيم (تخوم) جديدة ، فلن يعود النص والقارئ يواجه أحدهما الآخر كموضوع وذات ، وإنّما تحدث (الثنائية) داخل القارئ نفسه . ففي التفكير في أفكار

([1])- جين ب.تومبكنز:نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ص 137.

شخص ما ، تتراجع فردية القارئ إلى الخلف مؤقتا ، مادامت تلك الأفكار الغريبة تحلّ محلّها لتصبح تلك الأفكار الآن الموضوعة التي ينشدُّ إليها انتباهه ، فعندما نقرأ تحدث لشخصياتنا ثنائية مصطنعة لأنّنا نتخذ شيئا ما لأنفسنا لموضوعة نحن لا نمتلكها فعلا ، وبالنتيجة فعندما نقرأ فإننا نعمل على مستويات مختلفة ، إذ على الرغم من أننا نفكّر في أفكار شخص آخر ، فإنّ ماهيتنا لن تتلاشى تماما، فسوف تظلّ مجرّد عامل فعّال تقريبا ، وهكذا ثمّة مستويان في القراءة : - (أنا) الغريبة و (أنا) الحقيقية الفعلية – لا يمكن إطلاقا أن ينعزل أحدهما عن الآخر . وفي الحقيقة ، نحن نستطيع فقط أن نجعل أفكار شخص آخر موضوعة مستغرقة في أنفسنا ، شريطة أن تكون الخلفية الفعلية لشخصياتنا الخاصة مكيّفة لذلك ، فكلّ نص نقرؤه يرسم حدا مختلفا ضمن شخصياتنا ، وعلية فإنّ الخلفية الفعلية (" أنا " الحقيقية) سوف تتّخذ شكلا مختلفا طبقا لموضوعة النص المعني.وهذا شيء محتوم فقط بسبب الحقيقة القائلة بأن العلاقة بين الموضوعة الغريبة ، والخلفية الفعلية هي التي ترجّح إمكانية أن يكون (اللامألوف) مفهوما." ([1])

وينقلنا ((إيزر)) إلى فكرة أخرى ، ولكن هذه المرة من وجهة نظر ((دي دبليو هاردنج))(D .W . Harding) في جداله ضدّ فكرة التماهي بما يقرأ : " إنّ ما يُدعى أحيانا بتحقيق الأماني في الروايات والمسرحيات يمكن ... أن يوصف بشكل أكثر مقبولية ، لأنّه صياغة للأمنية ، أو تحديد للرغبات والمستويات الثقافية التي تعمل عندها قد تتغيّر على نحو واسع ، والعملية هي نفسها ... ويبدو أقرب إلى الحقيقة... القول إنّ الأعمال التخيلية تسهم في تحديد قيم القارئ ، أو المشاهد ، وربّما تحفّز رغباته ، بدلا من الافتراض القائل إنّها تشبع رغباته من خلال أولية معيّنة لتجربة بديلة . وفي فعل القراءة ، فإنّ التفكير في شيء لم نُجرّبه بعد لا يعني فقط أن نكون في موقع لتصوّره ، أو حتى لفهمه إنّه يعني أيضا أنّ أفعال التصوّر هذه ممكنة وناجحة إلى الدرجة

([1])-جين ب.تومبكنز:نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ص 138.

التي تفضي فيها إلى شيء ما مصوغ فنيا . ذلك لأنّ أفكار شخص آخر يمكن أن تتّخذ لها شكلا في وعينا إذا ما اجتذبت للعمل ... وما دامت هذه الصياغة تنفّذ حسب مفاهيم وضعها شخص آخر تكون أفكاره موضوعة قراءتنا ، فإنّ ما ينتج عن ذلك هو أنّ صياغة ملكتنا في أثناء التفكيك ، لا يمكن أن تسير بموازاة توجهاتنا الخاصة. " ([1])

إنّ القراءة الفينومينولوجية ليست مجرّد نشاط حدسي ميكانيكي تقوم به الذات المدركة ، إنّما هي نشاط مركب معقد تتضافر في تشكيله العديد من المعطيات ، لذا فإنّ وصفها يجعل إمكانية المزج بين حقول معرفية مختلفة ومتباينة ضرورة ملحّة ، وربما هذا ما جعل منظروا جمالية التلقي والتأثير يستلهمون أفكارهم من فلسفات وتيارات فكرية متنوعة سواء أكانت قديمة أم حديثة ، وهذا من شأنه توسيع وشحن المفاهيم المتعلقة بالقراءة. إلا أن أبرز المفاهيم التي ساهمت في بلورة التصورات والأطروحات النقدية المتعلقة بالنظرية الألمانية ارتبطت بالفلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجية ، التي أسهمت بقسط وافر في تشكيل وتحديد الآليات النقدية ووصف النشاط القرائي بشكل علمي أكثر دقة ووضوحا ، فيا ترى ما هي أبرز هذه المفاهيم المؤثرة في اتجاه " جمالية التلقي والتأثير."

3-أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه "جمالية التلقي والتأثير" :

3-1-مفهوم المتعالي (Transedance):

كان"رومان انغاردن" تلميذ ((هوسرل)) أوّل من عدّل في مفهوم المتعالي عند ((هوسرل)) ، الذي يعني عنده" أنّ المعنى الموضوعي ؛ أي الخالي من المعطيات المسبقة ، ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور؛أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ؛ ويعني ذلك أنّ معنى الظاهرة –

([1]) – جين ب.تومبكنز:نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ص 138-139.

عند هوسرل- مرتبط على نحو أساسي بعمليات الفهم ؛ أي إنّ المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص ، وهذه العملية تسمى بـ (المتعالي)." ([1]) وقد عدّل (انغاردن) من مفهوم (المتعالي) لدى أستاذه (هوسرل) ، ومنحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على العمل الأدبي ؛ ويعني (المتعالي) " لديه أنّ الظاهرة وهو يطبق ذلك على العمل الأدبي تنطوي باستمرار على بنيتين : ثابتة ويسميها نمطية ، وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة يسميها مادية ، وهي التي تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي ، فالعمل هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي ، وفعل الفهم . وهذا التعديل الذي أوجده ((انغاردن)) أصبح مرتكزا أساسيا في النظريات المهتمة بالقارئ . " ([2])

أما مفهوم الإدراك ، فقد مثّل نقطة التقاء بين كل من ((انغاردن)) و ((إيزر)) . ذلك أنّ الخبرة الجمالية بالعمل الفني – حسب رأي انغاردن- تختلف عن الخبرة الجمالية بالفنون الأخرى ، وبخاصة التشكيلية . في حين تعدّ الخبرة الجمالية بالعمل المعماري هي الأكثر قربا منها ، وذلك من حيث التأسيس الجزئي أو التدريجي وذلك كون إدراكنا وفهمنا للعمل المعماري يتكوّن بشكل متعاقب ، من الداخل إلى الخارج ، فيحدث بشكل جزئي خاضع للمتتالية الزمنية ، فيستغرق الناظر للشكل المعماري وقتا زمنيا قد يطول وقد يقصر . منطلقا من العمل المعماري كجسم مادي للوصول إلى الموضوع الجمالي المعماري ..."([3]) وهي نفس النظرة التي ينطلق منها "إيزر" لوصف العمل الأدبي،حيث يرى " بأن لكل عمل فني أدبي قطبين : قطب فني مادي ، يتميّز بالثبات والتشابه بين كل

([1]) – ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص75.

([2])– بشرى موسى صالح:نظرية التلقي...أصول وتطبيقات،ص35.

([3])- حفيظة زين:قصيدة"بلقيس"لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي،إشراف الدكتور:يشير إبرير،رسالة ماجستير مخطوط بجامعة محمد خيذر بسكرة،السنة الجامعية 2004،ص41.

القراء،وقطب جمالي ، ناتج عن النشاط القرائي ، بحيث تمثل فيه قدرة القارئ الإدراكية ، وخبرته ومقدرته الجمالية والأدبية نسبة كبيرة تؤدي إلى التفاوت في درجات إنتاج الدلالة من قارئ إلى قارئ آخر ."([1])

وبالعودة إلى المفهوم الأول ؛ أي مفهوم المتعالي ، فأنّ العودة إلى الأشياء ذاتها تصبح بمثابة العودة إلى القصدية،التي تقوم بتوليد الواقعي من الشعور ، وهذا ما سيقودني للحديث عن مفهوم آخر من مفاهيم الظاهراتية ،وهو مفهوم القصدية . فما هو هذا المفهوم ؟ وكيف استثمره أصحاب نظرية جمالية التلقي ضمن مقترحاتهم النقدية؟

3-2-مفهوم القصدية(Intentionnalité):

ينشأ مفهوم القصدية ، أو الشعور القصدي حسب اعتقاد ((هوسرل)) من خلال "علاقة شعورية خالصة تستبعد المعطيات والقيم السابقة ، ومن هنا كان شعار((هوسرل)) العودة إلى الأشياء ذاتها."

"إنّ المعنى حسب هذا المفهوم لا يتشكّل من التجربة والقيم السابقة ، ولا من معايير التفكير الحتمي . بل يتشكّل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني . وفي هذا إلغاء للافتراضات المُولّدة لعميلة الفهم ، وبناء لنظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه الذات ، ويقتصر دور القارئ إضافة إلى تهيئتة الذاتية لكشف عناصر العمل الأدبي عبر جلب قناعات مسبقة ، أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات والتوقعات ، التي من خلالها تقوم مختلف سمات العمل ."([2])

([1])- ينظر: فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)،ص12 (مرجع سابق).

([2])- قاسي صبيرة:النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ،مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،جامعة بسكرة،دت،ص224.

لقد حوّل ((انغاردن)) كذلك مفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية ، تحدد بعدا إجرائيا من خلال العناصر التي يتشكل منها النص الأدبي . كما جعل عملية الفهم تتأسس ضمن بنية النص الأدبي فإدراك الظاهرة الأدبية بقصدية ((انغاردن)) قائم على عامل يوجد في ذاتها ، وآخر يوجد خارج ذاتها ، وهو الملتقي ."([1])

كانت هذه أهمّ المفاهيم التي أثرت في أصحاب نظرية التلقي الألمانية ، والتي تمخض عنها بروز نوع من الازدواجية في المسار يمكن ملاحظته بوضوح[(*)]. ذلك أنّ ((إيزر)) ، وهو من أبرز منظريها اهتم بإشكاليات القراءة ؛ أي التركيز على البنيات النصية في علاقتها مع القارئ ، لهذا نجده يعلن بأنّ جهوده تنصب على دراسة جمالية التجاوب في الأدب . حيث" يعتقد بأنّ النّص يبني بكيفية مسبقة استجابة قرائه المفترضين ويحدّد بطريقة قبلية سيرورات تلقيه الممكنة . " ([2]) بينما ركّز زميله((ياوس)) اهتمامه على التلقي التاريخي للنصوص الأدبية ، وعلى الرّغم من هذه الازدواجية ، فإنّها لا تمثّل أبدا التناقض في الطرح ، بالقدر الذي تمثّل التنوع في آليات البحث . ذلك أنّ كلا الباحثين ينطلقان من مدرسة نقدية واحدة (مدرسة كونستانس الألمانية)،كما أنّ مرجعياتهما واحدة.مع الأخذ بعين الاعتبار التفاوت في التأثّر بأعلام هذه المرجعيات."([3])

إنّ الفصل بين كل من أطروحات((إيزر))، و((ياوس)) يبقى إجراءا منهجيا يستعين به الباحث ، لفهم أفكار كل منظر على حدى . " أما فيما يخص التعالق والتكامل القائم بينهما ، فإنه مطلب يسعى لتحقيقه كل مطبق للإجراءات النقدية ، التي تقترحها هذه المدرسة .

([1]) - بشرى موسى صالح:نظرية التلقي...أصول وتطبيقات،ص37.

[(*)]:سبق الإشارة إلى أنّ الباحث عبد الكريم شرفي يعتبر أنّ مفهوم"جمالية التلقي"لا يحيل على نظرية موحدة،بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح على الرّغم من تداخلهما وتكاملهما هما:"نظرية التلقي"و"نظرية التأثير".

([2])- عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص143.

([3])-ينظر:عبد القادر خليف:مصطلح القراءة في كتاب"القراءة وتوليد الدلالة"لـ حميد الحمداني،ص24. (مرجع سابق)

II.الجهاز المفاهيمي لـنظرية التلقي (Théorie de reception) :

– تمهيد:

حاول ((ياوس)) (H.R. Jauss)[*] أن يخلّص" الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد،ومذهب الشكلية الروسية ، فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أنّ القارئ الماركسي يتعامل مع النّص من خلال التفسير المادي للتاريخ فهو – في نظر ياوس – قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس ، وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص . وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية ، وغاية همّه هو أن يقف عند البناء الشكلي . وقد انتهى "ياوس" من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص وقد أطلق على هذه الرؤية (جمالية الاستقبال) . " ([1])

ظلّت الماركسية تمثّل بالنسبة لـ " ((ياوس)) تطبيقا أدبيا عتيقا يعود لنموذج التاريخانين الايجابيين ، ففي مقاله المثير (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟) شخّص مفهوم (الانعكاس) على أنّه رجعي ومثالي منتقدا بذلك ((جورج لوكاتش)) و ((لوسيان غولدمان)) ، لاعتبارهما الأدب مرآة مجهولة للعالم الخارجي . وبالرغم من رفض "ياوس" الاعتراف مبكّرا بالنظرية الماركسية ، إلا أنّه اعترف بها في كل من دعمها لتاريخانية الأدب ، وفي بعض الملاحظات

---

[*]: هانس روبرت ياوس (H.R. Jauss) " أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينيات ، ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا . وهو باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي ، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية ،كان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ ، على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية . (للمزيد ينظر: عباس محمود عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي،ص27.)

([1])–عباس محمود عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي،ص27. (مرجع سابق)

النظرية ، التي قدّمها نقاد أقل تقليدية مثل:(ورنر كروس ، وروجيه جارودي وكارل كوسيك) حيث أنّ الماركسية لم تتكشّف عن وحدة متراصة وتناغم كلي ، ونظام عقائدئ ، وما هو مهم أكثر بالنسبة إليه بهذا الخصوص ، هو اللفظ الذي يتضمن حساسية إزاء مواضيع التأثير والاستقبال . " ([1])

أما "الشكلانيون" فينسب إليهم عن طريق " ((ياوس)) تقديم الإدراك الجمالي ،كأداة نظرية لاستغلال الأعمال الأدبية ؛ إذ أنّ ورود المنهج الشكلاني في آراء "ياوس" يجب أن تكون له علاقة بالنزعة إزاء جمالية الفن للفن في النظرية الشكلانية .

إنّ إجراءات الإدراك (perception) في الفن تتبدى كهدف بذاتها ، من خلال (مادية الشكل) حسب مواصفاته المحدّدة . و ((اكتشاف الأساليب)) كمبدأ لنظرية . إنّ هذه النظرية جعلت نقد الفن منهجا عقليا واعيا يتخلى عن المعرفة التاريخية ، وبذلك يحقق انجازات نقدية دائمة للقيم البحثية .

وفي الحقيقة وحتى عندما اضطلع شكلانيون مثل : ((تاينيانوف)) ، أو ((آيخنباوم)) في مجال التأرخة الأدبية وبالرغم من نجاحهم في توضيح مفهوم التطوّر كما يطبّق في السلاسل الأدبية ، فلم يكونوا قادرين على ربط التطوّر الأدبي مع التطوّر التاريخي العام . " ([2])

"إنّ الأهمية البالغة لهذه النظرية لا تكمن في النقد الذي وجهته إلى المناهج الشكلية ، وإنّما في كونها تنطلق من إشكالية نظرية تتعلّق بالمعنى ، والعمل الأدبي ، ووظيفته وموقف المتلقي من العمل ، وصلته به،والمبادئ التي تنظّم هذه الصلة ، ولا يخفى أنّ هذه الإشكالية قد طرحت في ميدان الفلسفة منذ القدم ، وعادت إلى طرح ذلك مجدّدا الفلسفة الظاهراتية ، وقد استثمر ذلك أصحاب جمالية التلقي في ميدان الأدب . وقد تمكّنوا من طرح مجموعة من

([1])- روبرت سي هولب:نظرية الاستقبال – مقدّمة نقدية -،ص74. (مرجع سابق).
([2])- المرجع نفسه،ص 75.

المفاهيم الإجرائية البديلة للمفاهيم الشكلية ، وتتجلى قيمة الأفكار التي توجّه المقاربتين السالفتين ، في أنّ الاختلاف الناشئ بينهما يشكّل نقطة معارضة جوهرية بين نظامين معرفيين . " ([1])

وقد أشار "ياوس" إلى هذا التعارض ، عندما وجد أنّ " جمالية التلقي تشترك مع الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية بوصفها ردّ فعل على مركزية العقل (Logos) ، التي تبنتها المناهج الشكلية حين استبعدت الذات الفاعلة؛أي المنتجة للأدب ، وكذلك الذات المتلقية كونها تسهم من خلال فعل الإدراك في بناء المعنى وبالتالي اعتقدت المناهج الشكلية أنّ المعنى متمركز في البنية اللسانية للعمل الأدبي ، لأنّ الكلام يتضمّن النظام المجرّد للغة الذي يشير إلى الأبنية العقلية اللاواعية للإنسان ، فالمعنى عند الشكلين هو الكشف عن طابع هذا النظام. بينما يفترض أصحاب جمالية التلقي أنّ المعنى يتكوّن من خلال فهم المتلقي لأنماط البنية اللسانية وتجربته في ذلك الفهم على النحو الذي أسّس له ((رومان انغاردن)) ، وتبعه في ذلك ((ياوس)) و((إيزر)) حين اعتقدوا أنّ العمل وأثره يندمجان لصياغة المعنى . " ([2])

لذا فإنّ "مهمّة التاريخ الأدبي الجديد تكمن في الدمج الناجح بين الماركسية ، والمناهج الشكلية ، ويمكن انجاز ذلك بإرضاء المتطلّبات الماركسية بالتوسط التاريخي تاركين للمنهج الشكلي علم الإدراك الجمالي . " ([3])

([1])- ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص133.

([2])-المرجع نفسه،ص134.

([3])- روبرت سي هولب:نظرية الاستقبال – مقدّمة نقدية - ،ص74.

وبعدما استطاع "ياوس" إظهار سقطات المقاربتين (الماركسية والشكلية) طبعا من وجهة نظره ، دعا إلى ضرورة المزاوجة بينهما ، لإعادة الدور للمتلقي ، وهذا ما ألهمه تكوين جهازه المفاهيمي الذي سأقوم باستعراض أهم أدواته النقدية فيما يلي :

1-أفق الانتظار(Horizon d'attente) (*):

يلعب مصطلح (أفق الانتظار) دورا بارزا في أطوار نشوء نظرية التلقي ، حيث يعدّ بناؤه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة . فما هو (أفق التوقعات) أو أفق الانتظار؟ وهل باستطاعة الدارس لإجراءات هذه النظرية أن يحدّده تحديدا دقيقا خصوصا وأنّه مفهوم جوهري . ذلك أنه يجسد إحدى أهم الاستراتيجيات التي قامت عليها نظرية التلقي ؟

هذا المصطلح في الحقيقة لم يكن من ابتداع((ياوس)).حيث أنّه"كان مستعملا في الدوائر الفلسفية الألمانية،فقد استخدمه((غادامير))(Gadamer)،فمفهوم الأفق يعني عنده أنّه :"لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها،لأنّ تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما،هي التي تمكننا-

(*):يرى روبيرت سي هول بأن "ياوس"لم يتمكن من تحديد مصطلح"أفق"بدقة،لذا فهو يستشهد بإشارات للمصطلح في عام (1959و1961)،وعند العودة لتلك الكتابات نجد عدم الدّقة ماثلة أيضا بالإضافة إلى ذلك فإنّ الاصطلاح وجد في مجموعة كلمات ومقاطع مركبة، ويشير :ياوس: إلى"أفق التوقع"،"أفق خبرة الحياة"،أفق البناء"،"التغيير الأفقي"،"الأفق المادي للحالات"،ويرى ذات الناقد بأنّ العلاقة بين تلك الاستخدامات المتنوعة قد تركت غامضة كمثل تصنيف الأفق ذاته،ويبدو أنّ"ياوس"يعتمد على بديهة القارئ لفهم اصطلاحه الرئيسي،ويبدو"أفق التوقع"وكأنّه يشير إلى نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات،"كنظام مرجعي"أو نظام ذهني حيث افتراضات الفرد تصح في كل نص(ينظر:روبرت سي هول:نظرية الاستقبال، تر:رعد عبد الجليل جواد،ص77.)

بعد أن اكتمل العمل وصار ماضيا- من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمه بها معاصروه . " ([1])

ويشير((ياوس))من أنّه استفاد من مفهوم((كارل بوبر))(karl.R.Popper)،الذي يرى أنّه"حينما نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي(...)لذا يتحرّر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية،ومن أحكاها المسبقة."([2])

كما كان((هوسرل))يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية؛أي الفينومينولوجية مؤكدا أنّ(أفق الانتباه أو الاهتمام) "L horizon d attention يقابله أفق آخر هو أفق (اللانتباه أو اللا اهتمام) L horizon l nattention

أما استعمال الأفق مركبا مع الانتظار ، فلم يكن هو الآخر جديدا كل الجدّة ، فقد تبنى ((كارل مانهايم)) المصطلح قبل ((ياوس)) بزمن طويل ، وهو ما أكده ((ياوس)) نفسه . " ([3])

ويشير ((ياوس)) إلى أنّ مفهومه يتضمن ثلاث مبادئ أساسية . حيث"يتطور إطار الأفق لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع ، ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفة سلفا ، ومن التعارض بين اللغة الشعرية والعلمية . " ([4]) وحسب رأي ((ناظم عودة خضر)) يتضح من كلام ((ياوس)) حقيقتان هما : أنّ التطور الذي يجري على النوع الأدبي ، إنّما يتم من خلال (الفهم) السابق للمقوّمات الأساسية للنوع في شكله وثيماته وأسلوب لغته ؛ أي أنّ الأعمال المؤسسة إنّما تتطوّر في نوعها من خلال تراكم (الفهم) والقراءات المتعددة حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه ، و البعض الآخر من العلوم المجاورة وتعمل تلك التفسيرات – وهي تحمل طابعا شخصيا للأدب- على جعل النوع مستعدا لأن يتطوّر، وبما أنّ تلك

([1])- ينظر:عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل الأدبي ،ص102. (مرجع سابق)

([2])- ناطم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص139.

([3])- ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات القراءة إلى نظريات التلقي،ص163.

([4])- المرجع نفسه،ص163.

التراكمات من الفهم هو الذي جعل الملحمة تتطوّر إلى الرواية . حيث وجد ((هيغل)) أنّ الرواية هي ملحمة العصر ، وقد فسّر ((هنري فيلدنغ)) طريقته بكتابة الرواية في استحياء شكل الملحمة ، بأنّه أراد أن يوفّر لروايته أساسا من الإقناع في عصر كل الجنس النثري في بداية نهوضه . " ([1])

وبناء على ما سبق ذكره يتبين أنّ مفهوم (أفق التوقعات) مفهوم فلسفي يعني(السوابق) ؛ أي الفكرة السابقة عن شيء ما ، وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي الذي يعتمد في نظر ((ياوس))على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية ، فالنص الأدبي لا يمتلك أي تأثير ، ما لم يدرك القارئ أنّ قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراء. والتاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات ، وحينما يتعامل القارئ مع نص ما ، فإنّه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكّل في الحقيقة أفق توقعاته؛معنى هذا أنّ النص عندما يظهر للمرّة الأولى يرتبط باستقبال معين ، ويعتمد على أفق التوقعات السائد في الفترة الزمنية التي ظهر فيها ، وقد يتغيّر ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص ، أو تخفضه حسب أفق التوقعات الجديد . " ([2])

غير أنّه توجد أعمال أدبية لا تتحدد معالمها التاريخية بوضوح ، إلاّ أنّ ((ياوس)) يقترح ثلاثة طرق لتموضع أفق توقعات القراء مع مثل هذه الأعمال :

أولا : أن يرتكز عمل القارئ على مقابلة العمل الأدبي بأعمال مناظرة له في التراث الأدبي .

ثانيا : على القارئ أن يقيم أفقا يمكنه من التمييز بين التخييل القصصي والواقع ، أو بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العلمية ، ومثل هذه التمييز متاح للقارئ في أي لحظة تاريخية .

ثالثا : على القارئ استخدام المقاييس المعيارية المرتبطة بالجنس الأدبي . " ([3])

([1])- ناطم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص139.

([2]) - مخلوف بوكروح:التلقي والمشاهدة في المسرح ، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر،دط،2004م،ص18/17.

([3])- موسوعة كمبريج في النقد الأدبي(8):من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص484. (مرجع سابق).

إنّ الحقيقة التي نتلمسها من خلال مفهوم (أفق التوقع أو الانتظار) أنّ مقياس تطوّر النوع ، إنّما هو (المتلقي) وذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال الأدبية ، هي التي تشخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرّض فيها المعايير إلى (تجاوزات) في الشكل والثيمات واللغة ، وهذه اللحظة بالنسبة للقارئ هي لحظة (الخيبة)حيث يخيب ظنّه في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير ، التي ينطوي عليها العمل الجديد. " ([1])

1- 1مستويات قراءة أفق الانتظار :

على الرغم من هذا التحديد لمفهوم أفق الانتظار ، إلا أنّه ما يزال يتميز بالضبابية والغموض ، ولعلّ هذا ما جعل ((ياوس)) يلجأ إلى تحديد الكيفية التي يتم بها قراءة أفق التوقعات لإزالة الالتباس . حيث يعتقد بأنّ هذه القراءة تقع ضمن مستويين :

الأول :

هو مستوى النصوص نفسها ، وذلك من خلال الكشف عما تتضمّنه من مفاهيم وعلاقتها بالنصوص السابقة .

الثاني :

هو مستوى علاقة النصوص بالكتابات النقدية ، والصحفية المرافقة لها وقت ظهورها بالإضافة إلى ملاحظات الباحث الشخصية المعاصر لتلك النصوص .

ويُلخِّصُ ((ياوس))رأيه النقدي بالقول :"إنّ أفق التوقعات يعمل في اتجاهين : اتجاه القارئ ، واتجاه النص والكاتب مطالب بمرافقة أفق توقعات القراء في الفترة التي يكتب فيها ؛ لأنّ الأصل في الموضوع هو الكشف عن

([1])- ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص140.

القراءات المتعدّدة لهذا النص بعينه ، وليس إلى النص نفسه ، وإذا كان أفق التوقعات يؤكد على أنّ المعنى لا يكمن في النص وليس قيمة ثابتة بداخله ، بحيث إذا أدركها القارئ كان قارئ جيدا ، وإذا لم يدركها فالعيب فيه وليس في النص؛والمقصود من كل ذلك أنّ المعنى مرتبط بالقارئ،فهو الذي يعطي أفق التوقعات الذي يسود المجتمع لحظة القراءة . " ([1]) ولكن من المسئوول عن تكوين(أفق التوقعات) ؟ هذا ما سيحاول((ياوس)) الإجابة عنه من خلال طرح مسألة (السؤال / الجواب) ، وعلاقتها بأفق التوقعات .

1-2- أفق الانتظار (السؤال/الجواب) :

ينبع وعي((ياوس)) بأفق الانتظار من خلال إيمانه بأنّ العمل الفني حين صدوره ، إنّما يكون جوابا عن بعض الأسئلة التي من المفترض أن يكون الجمهور قد أثارها ، وكلّما اقترب المؤول من النص بهدف الكشف عن السؤال،الذي يجيب عنه العمل الفني يكون قد اهتدى إلى صياغة الأفق الذي حكم انتظار ذلك الجمهور وفي هذا الصدد يشير ((ياوس)) إلى نظرية ((كولينكوود)) (cllongwood) التي تنص على أنّه " لا يمكن فهم نص ما،إلا إذا فهمنا السؤال الذي يُمثّل ذلك النص إجابة عنه ، فقد أوضح ((غادامير)) أن السؤال الذي يبنى في هذه الحال ، لا يمكن أن يكون ضمن أفقه الأصلي ، وذلك أنّ هذا الأخير يكون دائما ضمن أفقنا الحاضر فالفهم عند ((غادامير))يعني دائما اندماج الآفاق ، التي يدعى استقلال بعضها عن البعض الآخر . " ([2]) ولكن ما هو مفهوم اندماج أو انصهار الآفاق عند((ياوس))؟

([1])- مخلوف بوكروح:التلقي والمشاهدة في المسرح،ص17.

([2])- محمد إقبال عروي:مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي:مجلة عالم الفكر ،المجلد37،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،3مارس 2009،ص51.

- ينظر أيضا: يوسف تغزاوي:القارئ وإنتاج المعنى مفاهيم وتطبيقات،مطبعة بنلفقيه الرشدية ،ط2012،1،ص17.

1-3آفاق الانتظار/انصهار الآفاق :

إن أفق الانتظار الأصيل يخبرنا فقط كيف يقوّم العمل ويُفَسَر حين يظهر ، ولكنه لا يؤسس معناه بشكل نهائي. وفي الوقت نفسه فإنه من الخطأ في رأي ((ياوس)) القول إن عملاً ما هو عالمي ، وإن معناه ثابت للأبد ومفتوح لكل القراء في أية فترة : "إن العمل الأدبي ليس موضوعاً قائماً بذاته ، وهو لا يُقدِّم لكل قارئ الوجه نفسه في كل فترة،كما أنه ليس نُصْبَاً تذكارياً يبوح بجوهره الخالد في حوار داخلي . " وهذا يعني بالطبع أننا لسنا قادرين على استعراض الآفاق المتعاقبة من وقت ظهور العمل إلى الزمن الحاضر، ومن ثم القيمة أو المعنى النهائيين للعمل بموضوعية متناهية . وإن فعلنا ذلك ، فهذا يعني أننا نتجاهل موقفنا التاريخي .

إذن، فسلطة من سوف نقبل؟ سلطة القراء الأوائل(مجموع آراء القراء عبر الزمن)؟ أم الحكم الجمالي للحاضر؟ لم يكن القراء الأوائل قادرين على رؤية المغزى الثوري لكاتب ما (وهذا ينطبق على سبيل المثال على ويليام بليك(William Blake) . ويجب أيضاً تطبيق الأحكام نفسها على أحكام القراء اللاحقين، ونحن من ضمنهم. إن أجوبة ((ياوس)) على هذه الأسئلة تنبثق من علم التأويل الفلسفي لـ "هانز جورج غادمر" ، وهو أحد تابعي ((هايدغر)) (ينظر:" التأويلية"، ص 25) الذي يرى أن تأويلات الأدب السابق تنبع من حوار بين الماضي والحاضر.

إن محاولاتنا لفهم عمل ما تعتمد على الأسئلة ، التي تسمح لنا بيئتنا الثقافية بطرحها . وفي الوقت نفسه نحن نعمل على اكتشاف الأسئلة ، التي يحاول العمل نفسه أن يجيب عنها في حواره مع التاريخ . فمنظورنا الحاضر يستدعي دائماً علاقة ما مع الماضي ، ولكن يمكن في الوقت نفسه فهم الماضي فقط من خلال المنظور المحدد للحاضر ، على هذا الأساس تبدو مهمة تأسيس معرفة الماضي ميئوسا منها ، ولكن الفكرة التأويلية ل(الفهم) لا

تفصل بين العارف والموضوع كما تفعل العلوم التجريبية ، ولكنها ترى الفهم على أنه "امتزاج (fusio)" بين الماضي والحاضر ، فنحن لا يمكننا أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أخذ الحاضر معنا . " ([1])

وهكذا فإنّ مفهوم (أفق الانتظار) قابل لأن يندمج ضمن "آليات تحليل النص الأدبي . خصوصا السردي منه . ذلك أنّ المؤلف يقدّم خطاطات لحركة الأحداث وتفاعل الشخصيات ، ويكون للقارئ : أفق لتوقعات ومآلات تلك الأحداث ، غير أنّ سيرورة السرد قد تسير في اتجاه دعم أفق توقعه ، أو نقضه وتخييبه إذ تختار لنفسها مسارات أخرى لم تخطر ببال القارئ ، ولم يكن مستعدّا لسبب من الأسباب من أجل التنبؤ بها." ([2])

2-المسافة الجمالية (معيار مقوّم للنصوص الأدبية) :

طرح ((ياوس)) ضمن نظريته مفهوما آخر يساند ، ويعاضد مفهوم (أفق الانتظار) أطلق عليه مصطلح (المسافة الجمالية) ، فما مفهوم هذا المصطلح النقدي ؟ وما علاقته بمفهوم أفق الانتظار أو التوقعات؟ ثم ما هو النهج الذي سيسلكه الباحث لتطبيقه على النصوص الأدبية ؟

2-1مفهوم المسافه الجمالية(Distance Esthétique) :

من وجهة نظر ((ياوس)) "يعدّ هذا المفهوم معيارا مقوّما للنصوص الأدبية ، إذ بإمكان هذه الأداة النقدية الإجرائية الحكم على جودة النص من عدمها ، ف (المسافة الجمالية) هي:"ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص."([3])؛أي الفرق بين التوقعات ، وبين الشكل المحدّد لعمل جديد." ([4])

([1])- رامان سلدان وبيتر بروكس: النظريات الموجهة نحو القارئ،تر:محمد نور النعيمي،مجلة الآداب الأجنبية، ع:107 ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ،2001،ص67.

([2])- محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ،المجلد37، ص53.

([3])- مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة،ص19.

([4])- عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص111.

2-2 المسافة الجمالية/أفق التوقعات

(Distance Esthétique /Horizon d'attente) :

لم يكتف ((ياوس)) بمفهومه الأول ، وإنّما راح يعمّق أفكاره النقدية أكثر من خلال الربط بين مفاهيمه الإجرائية لاسيما (الخبرة الجمالية / أفق التوقع / المسافة الجمالية) حيث يرى بأنّ"قيمة العمل الأدبي الجديد مرتبطة بدرجة"انزياحه الجمالي (écarte esthétique) عن أفق الانتظار المعهود ؛ أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة،وتجاوزه لها ، وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤية والتجربة ؛ وبعبارة أخرى فإنّ القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان"تغيير الأفق السابق"(Changement d'horizon d'attente) ضرورة ملحة يتطلّبها استقبال هذا العمل وفهمه."([1]) وعلى العكس من ذلك فكلما " تضاءلت المسافة الجمالية،ولم يقتض العمل الجديد أي تغيير في الأفق . بل استجاب تماما للانتظار المألوف والمستقر ، فإنّه يقترب حين إذن من ميدان التسلية البسيطة والفن الاستهلاكي (Kitch) فـ" الانزياح الجمالي الذي يكون محسوسا جدّا لدى الجمهور الأول، والذي يشعر به أوّل الأمر كمصدر للاندهاش والحيرة . يتضاءل شيئا فشيئا لدى الأجيال اللاحقة من القراء كلما تحوّلت الجدّة الأصلية للعمل الأدبي إلى شيء بديهي ومألوف ، واندمجت بدورها في أفق التجربة الجمالية اللاحقة الذي يمكن أن يحدث انزياح آخر بالنسبة إليه . ويرى ((ياوس)) بأنّ هذه الحالة غالبا ما تنطبق على(الروائع) التي تتلاشى (علاقتها السلبية) بأفق الانتظار الذي تجاوزته أوّل الأمر، لتتحوّل إلى قيم معيارية ، وتصبح بدورها جزء من الأفق المستقر." ([2]) ولكن ما الشيء الذي يجعل القارئ يعتبر بعض

([1])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص166.

([2]) H-.R Jauss,pour une ésthétique de la réception,P58

النصوص جميلة ، في حين يسم الأخرى بأنّها غير ذلك؟ أو ما هو المرتكز الذي يستند عليه القارئ في تقييمه للنّص الأدبي ؟

2-3الخبرة الجمالية/المسافة الجمالية

:(Distance Esthétique/Esthétique Experience)

يعتقد((ياوس)) بأنّ متلقي الفن لا غنى له عن خبرته الجمالية في تلقي ذلك الفن ، "ذلك أنّها تعدّ الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم ، وفهم المتعة" ([1])حيث أنّ وظيفة كتابة الشعراء سواء كانوا(مداحين وصافين ... أو حتى محاكين) هي التي تجعل القارئ واعيا بأنّ العمل الذي يستقبله يشكّل فنا." ([2])؛وبمعنى آخر فإنّ عمل هؤلاء يستقرّ في ذهن المتلقي مشكّلا خبرة جمالية يتمّ اسقاطها على النّصوص التي يتلقاها مستقبلا من نفس النّوع الأدبي (الشعر كمثال)،وفي حال كانت معايير هذه النّصوص تنسجم مع الخبرة التي يمتلكها القارئ،فإنّه يتلقاها بوصفها فنّا ينسجم مع مكتسباته الجمالية . أمّا في حالة حدوث العكس فإنّها ستشكل بالنّسبة لوعيه الجمالي (نقصا)،أو ما أطلق عليه ((ياوس))مصطلح(جمالية السلبية) بحيث تكون هذه النصوص عصية التواصل ولا تزيد لخبرة القارئ شيئا خصوصا، وأنّه يرفضها بحجّة أنّها لا تتوافق مع معاييره الجمالية."([3])

إنّ مثل هذه النصوص تعدّ من وجهة نظر ((ياوس)) من الآثار الأدبية الجيّدة ذلك أنّها تُنمّي انتظار جمهورها بالخيبة ، أما الآثار التي تلبي رغبات قرائها المعاصرين وترضي آفاق انتظارها فهي لا تعدو إلاّ أن تكون آثار عادية جدّا . لأنّها تكتفي باستعمال النماذج الحاصلة في التعبير والبناء الفني،والتي تعوّد عليها القراء،فهذه الآثار هي آثار

([1]) - روبرت سي هول:نظرية الاستقبال،ص92.

([2])- المرجع نفسه،ص32.

([3])-المرجع نفسه،ص33.

موجّهة للاستهلاك السريع(**kitch**) وسرعان ما يأتي عليها البلى . فيما تعدّ الآثار التي تخيب آفاق انتظارها،وتغيظ جمهورها المعاصر آثارا تطوّر الجمهور ووسائل التقويم والحاجة من الفن،فهي ترفض إلى حين غير أنها تعمل على خلق جمهورها خلقا." ([1])

وبهذا تعتبر (المسافة الجمالية) من أهم الميكانزمات النقدية الإجرائية ، التي وظّفها ((ياوس)) ضمن نظريته التي تعني بدراسة "تاريخ تلقي الأعمال الأدبية . " ([2]) إذ اتخذها معيارا للحكم على جودة النص ، أو عدمها وبما أنّ هذا الحكم يصدر عن الذات القارئة عند التقائها بالنص المقروء ، فإنه يفضى إلى نتيجتين حسب ما بينه ((ياوس)) :"

الأولى : عندما يحدث (اللاتواصل) بين أفق القارئ وأفق النص . مما يجبر القارئ على تغيير الأفق حتى يصل إلى أفق النص،وغالبا ما تحدث في النصوص ذات القيمة الفنية العالية."

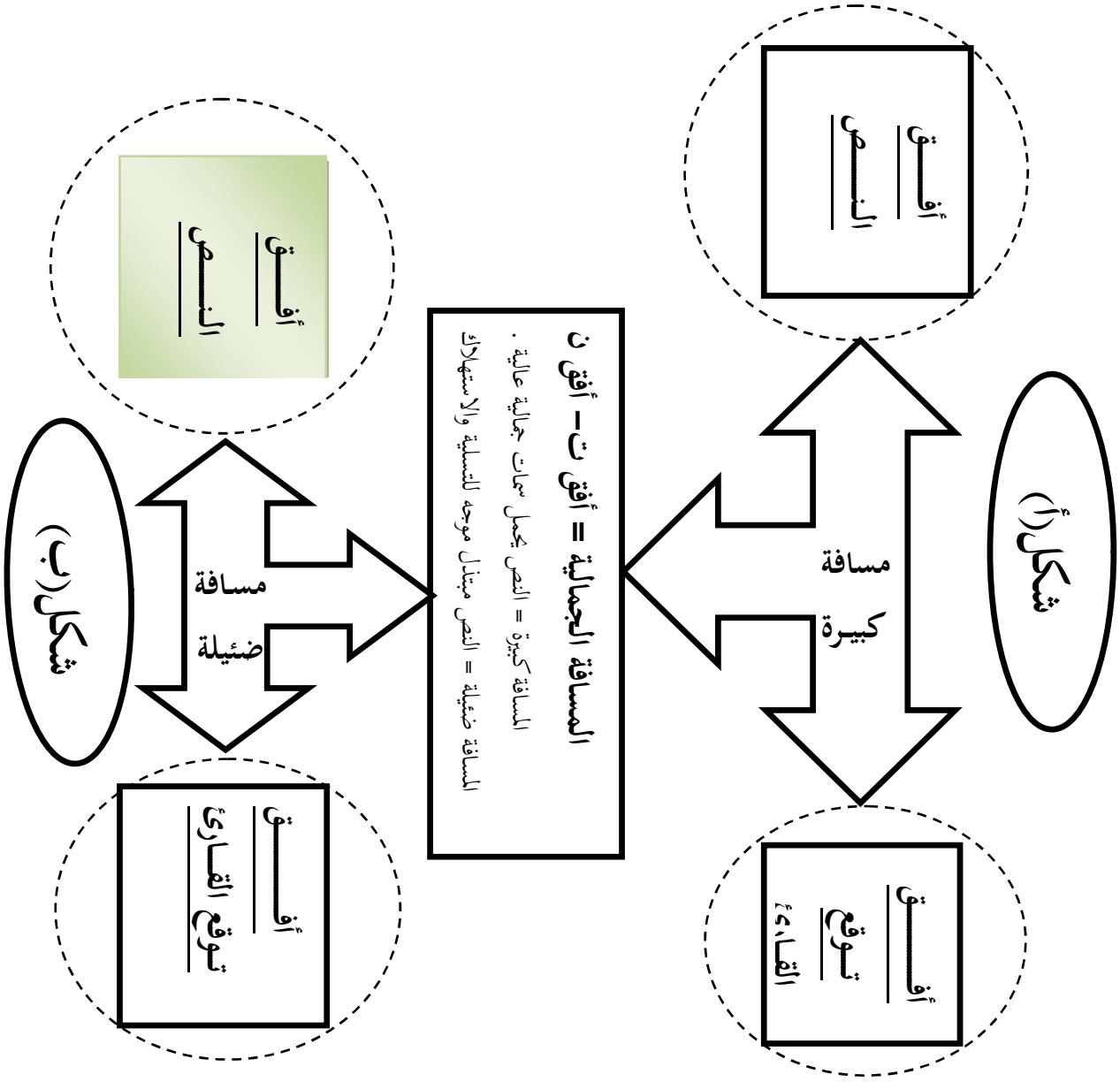
الثانية :"عندما يحدث تطابق أفقي بين القارئ والنص . ممّا يؤدي إلى تلاشى المسافة الجمالية ليصبح التفاعل بين القارئ والنص مبتذلا ، وغالبا ما تحدث في النصوص ذات الصفة الاجترارية ، فهي لا تضيف لمعرفة القارئ شيئا،بل تجعله يعاني من السأم والملل ." ([3]) (ينظر المخطط رقم: 02)

([1])- ينظر:حسين الواد:في مناهج الدراسات الأدبية ،منشورات الجامعة،المغرب،،ط1،1985م،ص80/79.

([2])- ينظر:عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص167.

([3])-ينظر:حفيظة زين:قصيدة"بلقيس"لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي، ص78.

(المخطط رقم:02)



مخطط يبين كيفية اشتغال المسافة الجمالية(معيار مقوّم للنصوص الأدبية)(*)

(*) : اعتمدت في رسم هذا المخطط على الشرح المفصل الموجود في كتاب روبرت سي هول ، ص33-37.

III.الجهاز المفاهيمي لنظرية التأثير (théorie de l'effet):

– تمهيد:

أسهم ((فولفغانغ إيزر)) (Wolfgang Iser)[*]إلى جانب زميله ((ياوس)) في تدعيم ركائز (جمالية التلقي)،وقد عدّت مقترحاتهما في نهاية الستينيات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب ، وإذا كان كل من ((إيزر)) و((ياوس)) قد انطلقا من البداية نفسها ، وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية ، والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما : تطور النّوع الأدبي ، وبناء المعنى ."([1]) فإنّ التدقيق في أطروحات كل ناقد منهما على حدى ، يجعلنا ندرك أنّهما على الرّغم من اشتغالهما في نفس الحقل المعرفي (حقل التلقي)، إلا أنّه كان

---

[*]: ولد فولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser)سنة (1926) بألمانيا ، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية . اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها ومنها : جامعة (هيد لبورغ) جامعة (فورزبورغ) ، جامعة (كولوني) جامعة (كونستانس) ، جامعة (كلاسكو) ، جامعة (كاليفونيا).

وقد كان عضوا بأكاديمية ((هيدلبورغ)) للفنون والعلوم وبالجمعية الانجليزية للأدب المقارن وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم،وبالأكاديمية الأوروبية .

وقد شارك في أنشطة أكاديمية أخرى:فهو مؤسس وحدة البحث المسماة((الشعرية والهيرمينوطيقا))،كما كان عضوا بمجلس تأسيس جامعة((بيليفيلد)) ورئيس اللجنة المخطّطة لجامعة كونستانس،وعضو اللجنة الانتقائية بمؤسستين جامعتين أخريين .

له عديد المؤلّفات أشهرها : القارئ الضمني (The Implied Reader) ، فعل القراءة (The act of Reading)، التوقع (Prospecting) ، التخييلي والخيالي The Fictive and the Imaginary (ينظر : فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص09.ينظر أيضا : ملحق الأعلام،ص328.)

لكلّ منهما منطلقاته المنهجية المخالفة ، والمكمّلة للآخر في نفس الوقت ، فإذا كان منطلق ((ياوس)) منصب حول (معرفة سرّ خلود أعمال أدبية بعينها في حين أن أخرى تندثر وتموت) ، ممّا حتّم عليه القيام بمراجعة (نظرية الأدب) ، و (تاريخ الأدب) ؛ أي إنّ اهتمامه كان منصب على دراسة خارجية (دراسة متعلّقات النص وليس دراسة النص في حدّ ذاته) ، وذلك بغية الإجابة على التساؤل الذي انطلق منه ، فإنّ " إيزر " كان هدفه البحث عن (سرّ جمال النصوص الأدبية) ، وهذا ما جعل جهوده منصبّة على (دراسة النص من الداخل) . مما يرجح مرّة أخرى الرأي الذي جاء به ((عبد الكريم شرفي)) في كتابه (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة) ، والمتمثّل في أنّ (مفهوم جمالية التلقي) لا يحيل على نظرية واحدة ، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان ، وفي ذات الوقت متداخلتان ومتكاملتان."([2]) وحتى يتسنى فهم مقترحات ((إيزر)) لا بدّ من عرض جهازه المفاهيمي

([1])- ناطم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص 147.

([2])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص 143.

1–علاقة النص بالواقع :

1–1 السجل النصي (Le répertoire de texte):

يمثّل (السجل النصي، أو الذخيرة)عند ((إيزر)) "مجموعة المواصفات التي يمتصها النص من عناصر معلومة سابقة،ولا ترتبط تلك العناصر بالنصوص السابقة ، إنّما تتصل بقوة أكبر بالمعايير ، والقيم الاجتماعية والتاريخية والسياق السوسيو ثقافي الذي ينحدّر منه النص ، وهو ما كانت (بنيوية براغ) تطلق عليه مصطلح(الواقع الخارج جمالي) ."([1])

ويعتقد ((إيزر)) بأنّ " إدخال المواصفات الخارج نصية إلى النص ، لا يعني إعادة إنتاجها من قبله ، ولكن عندما نعود إليه نجدها قد خضعت للتعديل ، الذي يمثّل شرطا أساسيا في عملية التواصل ، وليس ذلك إلا لأنّ المواصفات حين تدمج في النص تخضع لعملية تذويب أو تشويه وتبدو في حالة تركيز ."([2]) لهذا فإنّ ((إيزر)) يقوم بتعريف الذخيرة أو السجل النصي بأنّها :"مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام علاقة تواصلية بين كل من النص والقارئ ."([3])

فالذخيرة إذن " كيان بنائي في النص ، والقارئ يعمل على استيعابه والتفاعل معه . إنّه يمثّل بالنسبة إليه درجات مختلفة للتأثير في عملية تفاعله مع النص ، فإدماج المعايير الخارجية(ثقافية اجتماعية دينية سياسية تاريخية) ضمن نص معين ، وتكرارها من شأنه أن يحدّد ، وبدقّة درجات ردود الفعل لدى القارئ."([4])

([1])– إدريس بلمليح:المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،ط1،1995م،ص282.

([2])–المرجع نفسه،ص128.

([3]) – عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،،ص193.

([4])– ينظر:محمد إقبال عروي:مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي،مجلة عالم الفكر،المجلد37، ص54.

ومادام السجل النصي"يظهر دائما كخليط من الأدب السابق ، والمعايير الخارج نصية ، فإن هذه المعايير(Normes) (المواضعات الاجتماعية والتاريخية ، وكذا التقاليد والمواضعات الأدبية المنتقاة من النصوص السابقة (Convention littéraire) تتعرض داخل السجل النصي إلى تشويه ، وتعطيل لإمكاناتها الدلالية السائدة ، لكي تتحرّر إمكاناتها الافتراضية والمنفية (Négativité) ، ويكون بإمكانها أن تشير إلى الحل الذي يريد أن يقترحه النص بشأن الواقع ، وبالتالي فإنّ وجودها داخل السجل النصي يمنح معلومات هامة بشأن الكيفية التي يُبنى بها الحل الذي يقصده النص . " ([1])

وباختصار فإنّ السجل النصي" ليس تحديدا لمرجعية معيّنة ، بل هو رسم تخطيطي لمرجع ما يستطيع أن يثير لدى مختلف القراء تمثيلات مختلفة بشأن الأفق المرجعي (Horizon de référence) ، الذي يحيل النص عليه ومن ثَم بشأن المسألة المُثارة ، والحل الذي يقترحه النص بشأنها . والواقع أنّ من طبيعة النص الأدبي أن يعرض إمكانات هائلة للتركيب ، والبناء بحيث نكتشف في كل مرّة من نقص الأنساق ، ومن الحل الذي كان النص يقترحه بشأن هذا العجز ، ولا شك أنّه توجد نصوص كثيرة تم فهمها ، باعتبارها رد فعل على واقعها الخارجي،ولكن بكيفيات مختلفة جدا . وفي هذا المعنى يجب أن يُفهم بأنّ السياق المرجعي (Contexte référence) الذي يحيل عليه النص هو أفق (فارغ) (vide) ؛ أي أنّه يتغيّر دائما حسب تدخلات القارئ وحسب اللحظة التاريخية .

وهكذا ينظم السجل بنية دلالية،يجب إعطاؤها أكبر قدر ممكن من(المردودية)(Optmalisation) خلال قراءة النص،وهذه المردودية ستبقى مشروطة بالضرورة بمعرفة القارئ وكفاءته.وإذا كان القارئ هو الذي يحدّد توافق

([1]) – عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص197.

عناصر السجل النصي،فهذا لا يعني أنّ هذا النسق،والمعنى الناجم عنه سوف يكون اعتباطيا(Arbitaire) لأنّه يبقى مشروطا دائما بتفعيل البنيات النصية الممنوحة ، والاستراتيجيات التي توجّه القارئ في كل واحدة من عمليات التحقيق الممكنة . " ([1])

والرواية باعتبارها " أكثر نُظم التمثيل اللغوية قدرة من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية (Contextes textuel) ، ومن حيث قدرتها على خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية...غير أنّ تمثيلها المتنوع الذي لا يخضع لمعايير ثابتة جعلها نوعا سرديا حيّا يتبادل استشفافات لا نهائية مع المغذّيات المحيطة به ، سواء أكانت مرجعيات حقيقية كالوقائع والأحداث ، أو ثقافية كالأنظمة الفكرية والعقائدية والأخلاقية والاجتماعية . " ([2])

إلا أن العوالم التي تتخلّق ضمن النص الروائي تُبنى وفق استراتيجيات ، وخطاطات تكون بمثابة معالم موجهة وظيفتها تسهل عملية بناء المعنى لدى المتلقي ، ولعلّ هذا ما سيقودني للحديث عن هذه الاستراتيجيات وكيفية عملها داخل النص الروائي .

1-2الاستراتيجيات النصية(Stratégie textuelles):

الخطاطات،أو الاستراتيجيات النصية (Stratégie textuelles) تمثل" إضاءات يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النص،فالنص الذي يمثّل خلاصة العناصر المستمدة من الواقع والمنتقاة بدقة،والمشكّلة للذخيرة (Répertoire) إنّما ينظم ذلك كله وفق إستراتيجية معينة،ويتعيّن على هذه الإستراتيجية أن تربط بين عناصر الذخيرة؛أي تبحث في الإمكانات الضرورية للتأليف بينها ضمن الخطية النصية لتلك العناصر التي هي مستقلّة من

([1])-عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص200.

([2])- عبد الله إبراهيم:السردية العربية الحديثة ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2003،ص50.

جهة ومتساوقة داخل النص من جهة ثانية،كما أنّ عليها أن تحقّق الربط بين السياق المرجعي للذخير ،والقارئ المدعو إلى تحقيق نظام التوازن.إضافة إلى ذلك تتحمّل الاستراتيجيات مسؤولية إدماج الذات داخل النص.

ولمعرفة إلى أي مدى تسهم الاستراتيجيات في ترتيب وتنظيم الذخيرة ، وإشراك عملية التلقي يكفي إعادة التصرف في سرد رواية أو مسرحية أو قصيدة ، فإنّ تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النصوص ؛ لأنّها ألغت استراتيجياتها الأصلية ، واتخذت لها إستراتيجية جديدة تقوم على التلخيص أو التطويل أو الشرح ؛ أي أنها اتخذت لها بنية مغايرة . إنّ ما يحدث حينئذ هو فقدان التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخييلي ، وهو الجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السجل . " ([1])

1-3وظيفة الاستراتيجيات النصية:

لا يتم الدور الإرشادي للاستراتيجيات ، إلا عبر خطاطات"Configuration schématique" النص وتوجيهاته ؛ إذ النص لا يقدّم معناه دفعة واحدة ، ولو كان ذلك ممكنا لما كان للقارئ دور ، ولما تعدّدت القراءات وتباينت التأويلات . إنّ ما يفعله النص هو : " أن يُقدّم للقارئ مجموعة من التوجيهات تقوده نحو تجميع المعنى ، غير أنّ هذا القارئ لا يتصل مع النص خالي الذهن . لكنه يستدعي تجاربه الخاصة ، وهكذا فبالتأليف بين المعلومات الموجودة والتجارب الخاصة يُكوّن القارئ الصور(الجشطلت gestalt) [(*)].

([1])- محمد إقبال عروي:مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر،المجلد37،ص61.

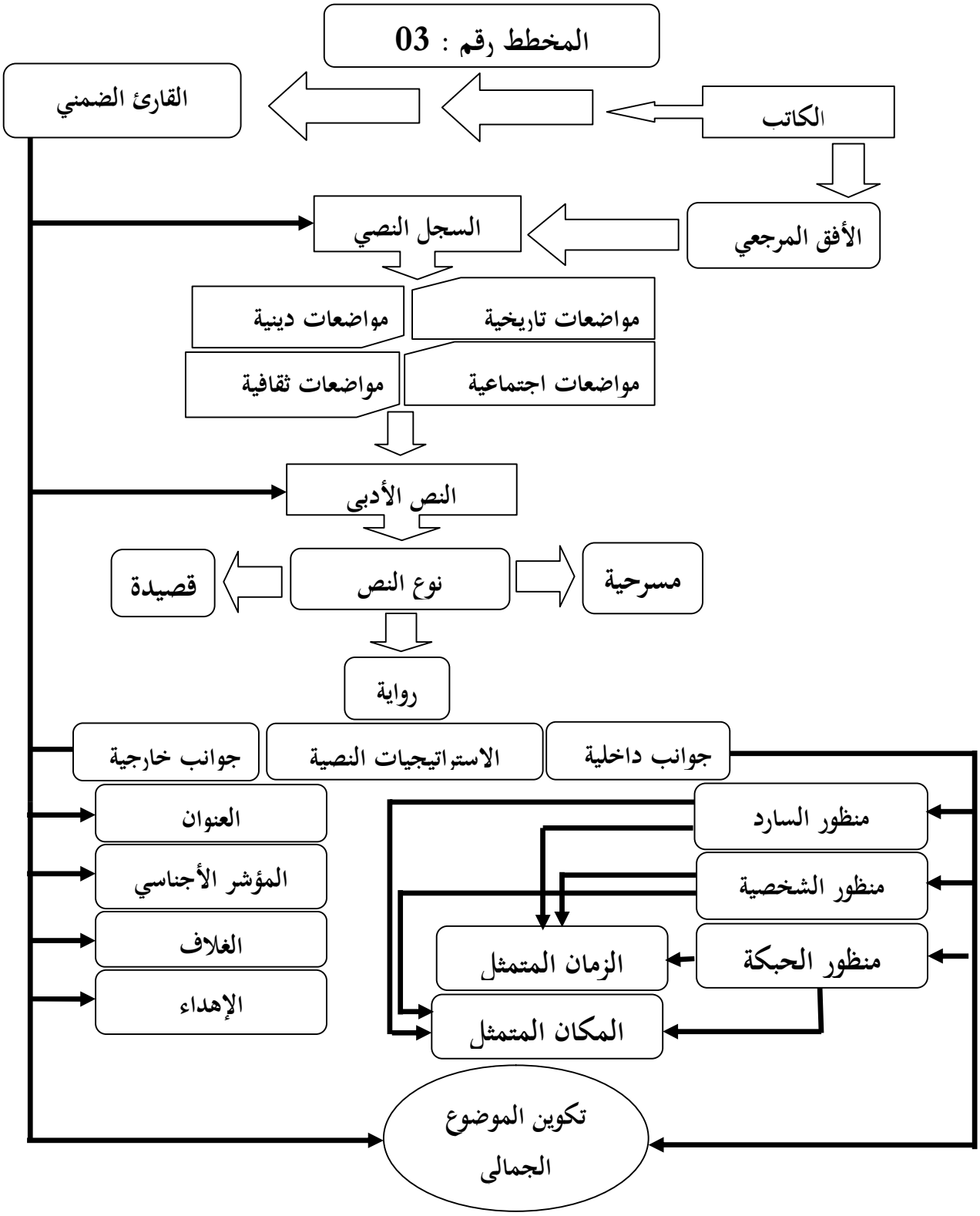
[(*)]:تم التطرق لمصطلح جاشطلت gestalt في هامش الصفحة38 من هذا الفصل.

لقد استطاع "إيزر"في كتابه (فعل القراءة) أن يستثمر مقترح هذه النظرية(الجشطلتية) لكي يبين بأن أجزاء العمل الأدبي لا تساوي مجموعه فقط،بل أيضا ما يجعل هذا المجموع قابلا للإدراك كشكل أو بنية.إنّه ببساطة القارئ الضمني الذي يتجول بين مختلف المنظورات النصية المؤسسة للعمل الأدبي فـ "وجهة النظر الجوالة تجزأ النص إلى بنيات متفاعلة،وهذه البنيات تُوَلِّدُ نشاطا تجميعيا أساسيا بالنسبة لفهم النص"(ينظر:فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص70)

إنّ الخطاطات ذات طابع استدعائي ؛ إذ أنّها تدفع إلى (المنطقة الأمامية)(Avant-plan) [*] مخزونا ثقافيا لدى القارئ ، بحيث تقوم بتوجيهه نحو الهدف المحدد الذي تدعمه بقية أجزاء النص ، وهذا يدلّ على الحضور الفعال للقارئ ، فكأنّ النص هيكل يمنحه القارئ ملامحه ، فلا حقائق في النص ، إنّما هنالك أنماط وهياكل تثير القارئ حين يصنع الحقائق ، وهذه الهياكل تهيئ الحقيقة الخافية المخفية ، ومن سمات الأنماط والهياكل أنّها أشكال فارغة ، يصب فيها القارئ مخزونة المعرفي . " ([1]) (ينظر المخطط رقم :03)

[*]:يفضل"عبد الكريم شرفي" مصطلح" الواجهة" بدل المنطقة ،ويرى أنّه بمجرد انتقاء عنصر معين أدبي أو غير أدبي،ضمن السجل النصي،يثار السياق المرجعي أو"الواجهة الخلفية"التي جاء منها هذا العنصر،ولكنّ انتقاله إلى السياق النصي الجديد أو"الواجهة الأمامية"يفقده دلالاته ووظائفه التي كان يؤديها داخل السياق الجديد،وبهذه الكيفية تخلق عملية انتقاء عناصر السجل النصي علاقة معيّنة بين الواجهة الأمامية والواجهة الخلفيةArriére-plan ، Avant-plan .(للمزيد ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص202.)

([1])- فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص62.



مخطط يبين خطاطة العمل الفني وموقع القارئ الضمني ضمن هذه الخطاطة(الرواية)(*)

(*):اعتمدت في رسم هذا المخطط على الشرح الموجود في كتاب (فعل القراءة) لـ " إيزر "،ص63-70 وكذا كتاب(عتبات)-جيرار جنيت – لعبد الحق بلعابد.

2 – قارئ جمالية التأثير:

أولت (جمالية التلقي والتأثير) عناية كبيرة للقارئ ، فاهتمت بموقعه وبأفق انتظاره ، وبصيغ إدراكه للنص وللعالم المحيط به مستفيدة في ذلك من ذخيرة (الفلسفة الظاهراتية) (*) . هكذا صاغت جمالية التلقي والتأثير شعارها على المنوال الظاهراتي " أنا أقرأ ، إذن فأنا متشكل في القراءة" ، وبهذا أصبح القارئ بنية مهمّة لها حضور مميّز داخل النص،إلاّ أنّه لا يمكن استكناه دلالة هذه البنية النصية ، إلاّ من طرف قارئ له القدرة على معايشة النص بكل حيثياته،حيث " يرتبط دور القارئ الممارس لعملية القراءة بفاعلية البناء المخصصة لتلقي النص . "([1])

ولكن ما مفهوم هذا القارئ النصي الضمني وما هي ملامحه ؟ وكيف يتشكل داخل النص ؟ ثم ما علاقته بالقارئ الممارس لعملية القراءة ؟

2–1مفهوم القارئ الضمني (le lecteur implicite):

سبق الإشارة إلى أن مفهوم القارئ حضي بدراسة مستفيضة من طرف المناهج البنيوية ، وما بعد البنيوية وهذا ما يجعل الباحث في مجال التلقي يصادف أنواعا كثيرة من القراء ، ولكي يبين ((إيزر)) مفهومه "القارئ الضمني" كان لابدّ له من استعراض أنماطا متعددة من هؤلاء القراء ، حتى يتمكّن من تحديد مفهومه تحديدا يستند إلى إيضاح فكرته ، وتبيان الجديد الذي جاءت به نظريته . ففي كتابه(فعل القراءة) نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) يستعرض ((إيزر)) مجموعة من القراء ، الذين تم استحداثهم من طرف نقاد ومنظرين وذلك رغبة منه في

(*) :الظاهراتية أو الفينومينولوجية : تعني الدراسة الوصفية للظواهر كما تبدو لنا ، فالظواهر إجمالا ليست ظواهر عبثية أو عفوية ، وإنّما هي ظواهر تختزل قصدا معيّنا يشكّل ماهية توجهها . (ينظر:جان غردان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجية،تر وتقديم:عمر مهيبل،ص12–للمزيد ينظر أيضا:عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلاسفة،ج2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1 1984،ص61–63.)

([1])– دليلة مروك:استراتيجية القارئ في شعر المعلّقات"معلّقة امرأ القيس"نموذجا،إشراف:ليلى جباري،مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،مخطوط بجامعة قسنطينة،2010/2009م،ص39.

الإفلات من هذه الأصناف،" فهنالك القارئ الأعلى(Lecteur super) ((ريفاتير)) (Michel riffater) والقارئ المخبر أو المطلع ،((فيتش))(Lecteur informé) ، والقارئ المقصود(Lecteur visé) ((وولف)) ، فإذا كان هؤلاء القراء يعتبرون أولا ، وقبل كل شيء تركيبات استكشافية ؛ لأنّهم مستخلصون من مجموعة معينة من القراء الحقيقيين الذين لهم وجود فعلي ؛ فإنّ ((إيزر)) عبر استعراضه هذا يودّ الوصول إلى تحديد ملامح قارئه الضمني ، الذي يختلف في جوهره عن هؤلاء القراء الذين تمّ الإلماح إليهم .

- **فالقارئ الأعلى (Le Lecteur super)** : هو مجموعة من المخبرين ، الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص لتأسيس وجود (واقع أسلوبي) من خلال ردود أفعالهم المشتركة ، فالقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تُستعمل لاستكشاف كثافة المعنى الكامن المُسنن في النص . " ([1])

1)**أما القارئ المخبر (Le lecteur informé)**: فيهتم بدراسة المتوسط الحسابي لردود فعل القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ ، لهذا لابدّ من توافر شروط في هذا القارئ حتى يمكن وصفه بالمخبر من بينها :

1) أن يكون متكلما كفئا باللغة التي يبنى بها النص .

2)أن يمتلك الخبرة المعرفية والأدبية التي تؤهله من فهم الأوضاع المعجمية،اللهجات الخاصة والمهنية،لهجات أخرى،الكفاءة والمقدرة الأدبية..إلخ،وعليه فالقارئ المخبر هو"ليس شيئا مجرّدا،ولا قارئا حقيقيا حيا لكنّه هجين؛أي أنّه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا،فهو قارئ لا يجب عليه فقط

([1]) – فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص24.

أن يمتلك الكفاءة الضرورية،بل يجب عليه أيضا أن يراقب ردود أفعاله خلال عملية التحيين لكي يتحكم فيها."([1])

- **أما القارئ المقصود(le lecteur visé)**:" فهو قارئ تخيلي (imaginaire) له حضور في النص عن طريق مجموعة واسعة من الإشارات المختلفة ، فهو غير مستقل- فيما يتعلّق بوظيفته – عن المنظورات النصية الأخرى ، مثل الراوي والشخوص ومسار الحبكة ، فالقارئ التخييلي في الواقع ما هو إلا واحد من بين منظورات عديدة ترتبط فيما بينها وتتفاعل ، ليجد القارئ الحقيقي نفسه مدعو للتوسط بينها."([2])

وبعد أن استعرض ((إيزر)) مفاهيم هؤلاء القراء ، والتي تنطلق من افتراضات مختلفة ، وتهدف إلى إنشاء توصيفات مختلفة . يكشف أخيرا عن صورة قارئه الضمني ، فما هي يا ترى طبيعة هذا القارئ ؟ وكيف يمكن معاينة تشكله ضمن العمل الأدبي ، بما أنه بنية تعمل على عرض مجموعة من المثيرات من أجل تحقيق جملة من الاستجابات؟

على عكس " أصناف القراء الذين روجت لهم النظرية الأدبية ، والذين كانوا في نظر((إيزر)) عاجزين على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي ؛ لأنّهم كانوا إما ذا أساس تجريبي محض ، أو ذا أساس نظري استكشافي فإن قارئه الضمني له جذوره المغروسة في بنية النص . " ([3]) لذا فهو يعرّفه على أنّه "بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدّده بالضرورة." ([4]) وهو مفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على

([1])-فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص26.

([2])-المرجع نفسه،ص29.

([3])- عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص185.

([4])- فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص30.

حدى."فالقارئ الضمني ليس سوى (دور القارئ) المسجل،أو المكتوب داخل النص؛وبعبارة أخرى فإنّه (عملية التنسيق) بين منظورات العرض النصية المختلفة(perspective de Système) (منظور السرد ، ومنظور الشخصيات ، ومنظور العقدة أو الحدث ، ومنظور القارئ المتخيل) ، وهكذا فإنّ القارئ الضمني باعتباره (دور القارئ)، أو باعتباره (فعل التنسيق) لا يمتلك أي وجود حقيقي . إنّه يجسد مجموعة التوجيهات الداخلية للنص ، والتي تشكّل شروط تلقيه،وبالتالي فإنه لا يمتلك أي أساس تجريبي . بل هو متجذّر داخل النص ذاته."([1]) ولكن هل من علاقة بين القارئ الحقيقي والقارئ الضمني ؟ هذا ما سيحاول((إيزر)) الإجابة عنه من خلال جعل مفهومه يحتوي على مظهرين أساسيين هما :

أ- **القارئ كبنية نصية :**

يقدم النص الأدبي " رؤية للعالم (vision du monde) ، وهو أيضا في حدّ ذاته مكوّن من منظورات متنوعة ترسم رؤية المؤلف ، وتُسهل بلوغ ذلك الشيء ، الذي ينبغي على القارئ الحقيقي تصوره وأحسن مثال على هذا الرواية ، فهي نسق من المنظورات المصممة كي تنقل الخاصية الفردية لرؤية المؤلف وكقاعدة هنالك أربعة منظورات رئيسية وهي : (منظور السارد ، منظور الشخوص ، منظور الحبكة،منظور القارئ التخييلي) ، وعلى الرغم من أنّ هذه المنظورات قد تختلف حسب الأهمية ، فإنّه لا يتطابق أي واحد منها بمفرده مع معنى النص . وما تفعله هذه المنظورات هو توفير الخطوط الموجهة النابعة من نقط انطلاق مختلفة (الراوي ، الشخوص...إلخ)

([1])- عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص189.

ويتوارى بعضها وراء بعض باستمرار ، كما تُصمم بطريقة تتجمع كلها في موقع التقاء عام ، ونسمي موقع الالتقاء هذا معنى النص ، والذي يتكون تدريجيا في ذهن المتلقي . " ([1])

ب- **القارئ كفعل مُبَنين :**

عندما يَقبل القارئ الحقيقي الدور ينتج نوع خاص من التوتر "بيني أنا نفسي كقارئ ، وبين الذات المختلفة جدا في غالب الأحيان (ذات المؤلف) ، وباختصار يخلق المؤلف صورة لنفسه وصورة أخرى لقرائه . إنّه يصنع قارئه كما يصنع ذاته الثانية ، والقراءة الأكثر نجاحا هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين ؛ أي المؤلف والقارئ أن يتوصلا للإتفاق التام . " ([2])

لم يكتف ((إيزر)) بمفهومه هذا فقط لوصف العلاقة التفاعلية بين كل من النص والقارئ . بل راح يعمّق بحثه أكثر فأكثر ، وهذا ما قاده إلى دراسة علاقة النص بالواقع ؛ أو بعبارة أخرى دراسة الموصفات الخارجية التي يجب أن يمتصّها النص من أجل إحداث التأثير المرغوب فيه على المتلقي ، وجعله يتفاعل مع المقروء فوجد أنّ لكلّ نص ذخيرته أو سجله ، فما هو السجل النصي ؟ وما هي العناصر التي يتكون منها ؟ وهل يضمن السجل النصي فعلا حدوث التواصل مع القارئ ؟

3-البياضات أو الفجوات النصية (Les blancs textual) :

يعدّ من المفاهيم النقدية الإجرائية التي أوجدها ((انغاردن)) ، " إلا أن ((إيزر)) أدخل عليه تعديلا بعدما رفض رأي ((إنغاردن)) ، الذي كان يؤمن بأنّ مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع ، وتحديدها يكون بتلقائية . غير أن

([1])- فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص31.

([2])-المرجع نفسه،ص33.

((إيزر)) قام باستبعاد هذه النمطية ؛ إذ يرى بأنّها تجعل عملية بناء المعنى تسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي في حين أنّها تندرج في إطار تفاعلي . " ([1])

لتصبح الفراغات (Lieux vides) ، أو البياضات (Blancs) حسب اعتقاد ((إيزر))هي : " تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص . " ([2]) كما يمكن تعريفها بأنّها : " تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلّم والمخاطب ، أو بين المبدع والمتلقي ، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر ، ويُنتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تُعدّ إحدى العناصر الضرورية للتواصل ؛ أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة . " ([3]) ولهذا نجد ((إيزر)) يناقش مسالة (اللاتماثل) بين كل من النص والقارئ ، ويعدها مبدأ من مبادئ التفاعل (Implication) ، فالتفاعل الحاصل بين شخصين في الحقل الاجتماعي مثلا لا يحدث بشكل أقوى ، إلا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر ، لأنّهما حين إذن يُكوّنان عن بعضهما البعض تصوّرا غير مطابق للحقيقة ، ويتصرّفان على أساس هذه الصورة المفترضة عن بعضهما البعض .

وعليه فالنص لا يكتفي بذاته . "بل هو دوما بحاجة إلى قارئه ، لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك ضمن قطبين: قطب فني متعلق بالنص ، والآخر جمالي ناتج عن عملية القراءة ذاتها ، فالنص الأدبي يكشف لقارئه عن وجهات نظر متغيرة ، تكون بحاجة إلى ملء الأماكن غير المحددة(Lieux d'indétermination)" ([4]) ، والتي تأخذ أشكالا متعدّدة : كالحذف ، والإضافة ، والتعديل ، وغير ذلك . إذن فالفراغات تقوم في أساسها على ما

([1]) – عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ،ص130.

([2])– فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص33.

([3])– فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي ،المركز الثقافي العربي الدار لبيضاء،المغرب،ط1،2006م،ص153.

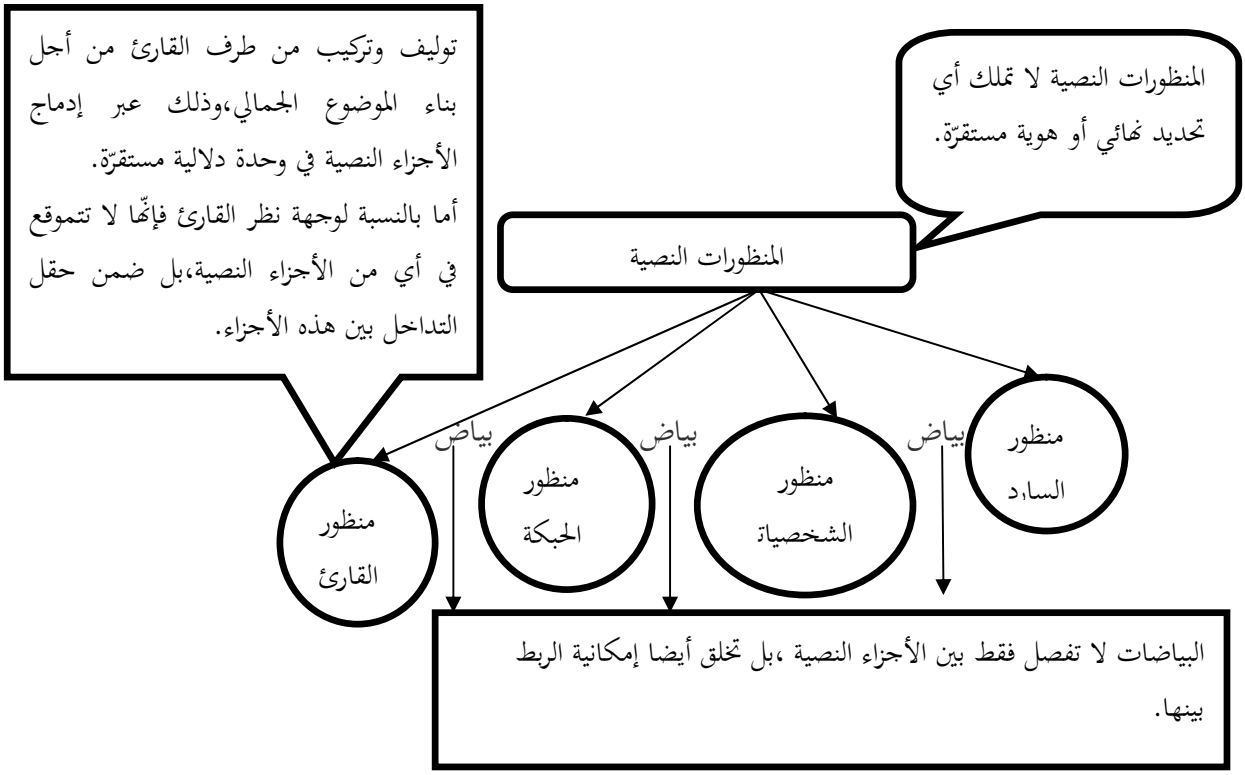
([4]) – اليامين بن التومي:مرجعيات القراءة والتأويل عند ناصر حامد أبو زيد،ص224.(مرجع سابق).

يضيفه المتلقي للنص عند قراءته له . "([1]) غير أنّ ((إيزر)) حاول الحد من اعتباطية ملء هذه الفجوات من خلال محاولة دراسته للبنية الوظيفية للبياضات ، وهذا ما سأعرضه من خلال العنصر الموالي:

3-1البنية الوظيفية للبياض:

- **البياضات النصية**: تتموقع البياضات النصية بين الخطاطات (Schémas textuel)، أو المنظورات النصية

مخطط رقم :(4)

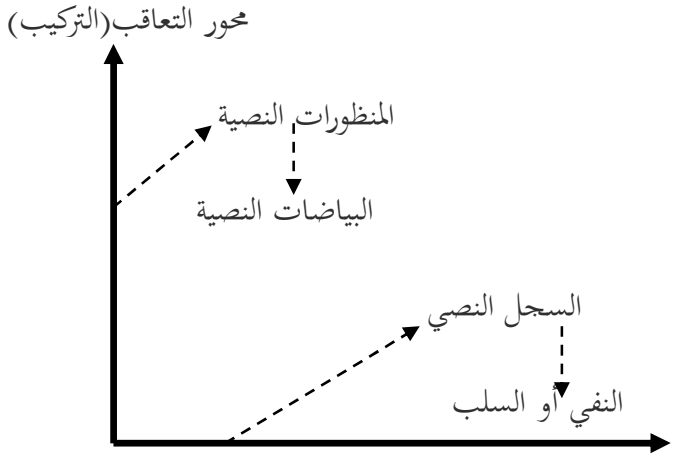


مخطط يبين موقع البياضات داخل النص

([1])- فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي،ص152.

البياضات النصية توجد على مستوى المحور التعاقبي (التركيب) (Diachronique) ، حيث يبني القارئ تشكيلات دلالية ثمّ يعمل على إدماجها ضمن وحدة تتسم بالانسجام ، وذلك بفضل وجهة النظر الجوالة التي تسمح له بالطواف بين منظورات النص الأربعة .

أما على مستوى محور التزامن (المحور الاستبدالي) (Synchronie) ، فيتم تنظيم محتويات التشكيلات الدلالية التي يبنيها القارئ .



محور الاستبدال (التزامن)

سبق الإشارة إلى أنّ المعايير الأدبية و التاريخية ...المنتقاة في السجل النصي تظهر مشوّهة ومعطّلة؛أي منفية ومسلوبة وهذا النفي أو السّلب (La negation) هو الذي يضعها موضع المساءلة،ويسمح للقارئ بإدراك عجزها ونقصها،فيصير على وعي بالنظام الاجتماعي الذي يعيش فيه ويخضع له.هذا النفي ينتج بياضا على مستوى المحور الاستبدالي للقراءة،ويكون القارئ مدعو لملئه من أجل تحديد دواعيه،وبالتالي فإنّ الموضوع التخييلي (Imagination)،الذي يجب أن يتمثّله القارئ مرسوم بكيفيات مسبقة في فراغات النص،ولكن كنقص وليس كتحديد .

ويستخلص((إيزر)) أهمية التداخل بين محور التركيب،والاستبدال خلال سيرورة القراءة (Processus de lecteur) ، فإذا كان المحور الأول ينظم بفضل بياضاته الخاصة تعاقب الأجزاء النصية على مسار القراءة ويمنح إمكانية التوليف ، والتركيب بينها ، فإنّ بياضات المحور الثاني هي المسؤولة عن تنظيم محتويات عمليات التوليف هذه ، فتحصر بذلك إمكانية التوليف التي يجب أن ينتجها نشاط التخييل لدى القارئ ، وتفرض عليه أن يبني المعنى الذي قصد إليه النص بواسطة هذه البياضات ، ولم يشكّله بنفسه ، فالنص الأدبي لا ينقل الواقع إلى داخله كما هو . بل يلجأ إلى تسليبه أو تشويهه (Déformation) ، وهذا ما جعل((إيزر)) يقوم بعملية وصفها ، وشرح العلاقات الموجودة بين النص وأفقه المرجعي المنبثق منه .

3-2السلبية (La négative):

لكل نص أدبي " نصا آخر مضاعفا غير مشكّل ، يكون النّص الأدبي قد قصد إليه ، وهذا المضاعف هو ما يسميه ((إيزر)) سلبية النص الأدبي . " ([1])

وتتميّز السلبية التي تعتبر شرطا أساسيا لقيام التواصل الأدبي ، بسمات مختلفة ، " فمن حيث الشكل تظهر هذه السلبية بمثابة العلاقة الممكنة بين مختلف الوضعيات النصية ، فتسمح بفهمها ، وتكشف عن المعنى الخفي الذي لم يكن معطى في أي واحدة من هذه الوضعيات المعزولة عن بعضها البعض ، والذي يُشكّل من خلال شبكة العلاقات الممتدّة بينها ، وما دامت هذه العلاقات ليست معطاة ، أو محدّدة في النص ، فإنّ السلبية تظهر باعتبارها هذا (اللاشيء) ، الذي يوجد بين وضعيات النص . إنّها لا تمتلك أيّ تشكيل خاص في النص ولا يمكن تحديدها بكيفية نهائية ، ولكنّ ذلك لا يعني أنّها تسمح بإقامة أية علاقة ، مهما كانت اعتباطية بين

([1])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص233.

الوضعيات النصية ، لأنّ هذه العلاقة مراقبة دائما بواسطة (محتويات الوضعيات) ، وبواسطة بنية الموضوع والأفق التي تحكمها البياضات ، وكذلك بواسطة الدواعي الخطية الكامنة وراء الانتفاءات الأولية."([1])

هذا من ناحية (الشكل) . أما من ناحية (المحتويات) " ، فإنّ السلبية تظهر في الوقت نفسه باعتبارها السبب المحدد لتشويه العناصر النصية ، وباعتبارها العلاج المناسب لهذا التشويه أيضا ، فعناصر السجل النصي تظهر مسلوبة ومنفية ومشوّهة ومعطّلة ، فتظهر المعرفة أو التجربة المثارة بواسطتها عاجزة ، وفي حاجة إلى المراجعة والتجاوز ، ولكن كلّ ذلك ليس سوى علامة سطحية فقط تدفع القارئ إلى البحث عن السبب (الخفي) الذي جعل النّص يسلّبها ويعطّلها ، وبتحقيق القارئ للأسباب الخفية غير المصاغة في النص والمسئولة عن تشويه العناصر النصية ، والتي تمثّل في واقع الأمر المسألة ، أو المشكلة التاريخية والاجتماعية التي تعرّض لها النص ، يمكنه أن يكتشف الحل الذي يقترحه النص بشأنها . " ([2]) وهكذا تظهر السلبية باعتبارها المسألة المطروحة ، وحلّها الممكن أيضا ، وعليها يتأسس تشوية العناصر النصية ،وعلى ضوئها يصوغ (القارئ) أسباب هذا التشويه ، وعلاجه الممكن . غير أنّ القارئ لا يمكنه فعل كل ذلك لولا وجود ما أسماه ((إيزر)) بوجهة النظر الجوالة أو الطوافة ، فما هو مفهوم هذه الأداة الإجرائية وما وظيفتها ؟ وما علاقتها بتشكّل الإدراك الجمالي للنص داخل وعي المتلقي ؟

([1])-عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص234.

([2]) –المرجع نفسه،ص234.

4- وجهة النظر الجوالة (Le point de vue mobile) :

لقد " حاول((إيزر)) أن يهتمّ " أولا ، وقبل كل شيء بما يحدث في ذهن المتلقي حين يتكوّن المعنى في سيرورة القراءة (Processus de lecteur) وبها ، أي بمختلف التجليات التي يأخذها المعنى في وعي القارئ خلال مختلف مراحل سيرورة القراءة إلى أن يتحدّد نهائيا في آخر السيرورة . وما دام المعنى ظاهرة يعيشها الشعور ، ويحياها وتنشأ نسبة بين النص والقارئ ، فإنّ فهم السيرورة التي ينبني خلالها مرتبط أساسا بالمقاربة الفينومينولوجية التي اهتمّت بتداخل الذات والموضوع . ومن هذا المنطلق حاول"إيزر" أن يطوّر فلسفة فينومينولوجية لتحليل فعل القراءة باعتباره عملية لتجميع المعنى ، أو لبناء الموضوع الجمالي (Objecte Esthétique) في ذهن القارئ."([1])

ويتّخذ ((إيزر)) من مفهوم (وجهة النظر الجوالة)(Le point de vue mobile) [(*)]الأداة الإجرائية الجوهرية في تحليله الفينومينولوجي لسيرورة القراءة ." ذلك أنّ الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته ، أو إدراكه دفعة واحدة.بل يتجلى أو يتشكّل في وعي القارئ تدريجيا خلال سريان مختلف مراحل القراءة المتتالية ، والمتراجعة

([1])-عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص206.

[(*)]: مصطلح " وجهة النظر" (Le point de vue) ، ليست من ابتداع " أيزر" فهو مصطلح معروف في دوائر النقد الأدبي،وقد أضاف له لفظة "الجوالة" (Mobile) لوصف عملية تجميع المعنى في ذهن المتلقي ، ويعني مصطلح " وجهة النظر " الطريقة التي يستعملها المرسل لتنويع القراءة ، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها أو انطلاقا من أجزائها ، أو هو موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما ، وتعني (وجهة النظر) في الرواية : الوجدان / المنطق الذي توجّه به القص نحو القارئ ، وتتم وجهة النظر في الرواية عبر ثلاث مواقف :

أ- رواية الراوي بضمير المتكلّم ، مع خروج الأحداث عن حيّز التجارب .

ب- رواية من منظور إحدى الشخصيات .

ج- رواية من جانب العلم بالأشياء .

(ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1985،3،ص221.)

وخلال هذه السيرورة البانية أو المنتجة للموضوع الجمالي،فإنّ وجهة نظر القارئ المتحولة،أو الجوالة أو الطوافة [*] لا تتوقف عن التنقل ضمن فضاء يتشكّل من مجموعة من المراحل ، التي تكشف عن جوانب معيّنة من الموضوع الجمالي، ولكن دون أن يكون بإمكان أي واحدة منها أن تمثّل لوحدها الموضوع الجمالي في كليته ، لأنّه لا يمكن اختزاله في أي من الأشكال الدلالية،التي يتّخدها وعي القارئ في كلّ لحظة من لحظات القراءة . " ([1]) وباعتبار الرواية" نسق من المنظورات المصمّمة لنقل الخاصية الفردية لرؤية المؤلف، فإنّها تتشكل حسب إعتقاد ((إيزر)) من أربع منظورات رئيسية هي : منظور السارد ، منظور الشخوص ، منظور الحبكة ، منظور القارئ التخييلي ، إلا أنّه لا يمكن لمنظور بمفرده أن يتطابق مع معنى النص ، وتبقى وظيفتها محصورة في توفير الخطوط الموجهة النابعة من نقط اختلاف مختلفة (الراوي، الشخوص...إلخ) بحيث يتوارى بعضها وراء بعض باستمرار ، ويرى((إيزر)) بأنّ هذه المنظورات مصمّمة بطريقة تتجمّع فيها كلها في موقع التقاء عام يسمى هذا الموقع بمعنى النص . إلاّ أنّ معنى النّص لا يمكن أن يبرز ، إلاّ إذا تمّ تصوّره من وجهة نظر ما ، حيث يحتل دور القارئ وجهات نظر متحوّلة ، ممّا يسمح للقارئ أن يدرك نقط الانطلاق المختلفة للمنظورات النصية ، وكذا اندماجها النهائي الذي يتكشّف له تدريجيا . " ([2])

ويعتقد((إيزر)) بأنّ هذا لن يتحقّق إلاّ من خلال " تضافر ثلاث مكوّنات أساسية :

---

[*]:تم استخدام عدّة صيغ ، فحميد الحمداني والجلالي الكدية يترجمانها بوجهة النظر المتحوّلة ، فيما نجد مترجم هوليب يستخدم صيغة الجوالة،وكل هذه الصيغ تشير إلى مفهوم "إيزر" "le point de vue mobile" (ينظر: فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)،ص31.وينظر أيضا: عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص207. نقلاعن:روبرت هوليب:نظرية التلقي، مقدمة نقدية،ص214.)

([1])-عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص207.

([2])- ينظر:فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)،ص31.

1ـ المنظورات المختلفة المتمثّلة في النص. 2 ـ زواية النظر التي تمكّن القارئ من الرّبط بين هذه المنظورات.

3- المكان الذي تتجمّع فيه." ([1])

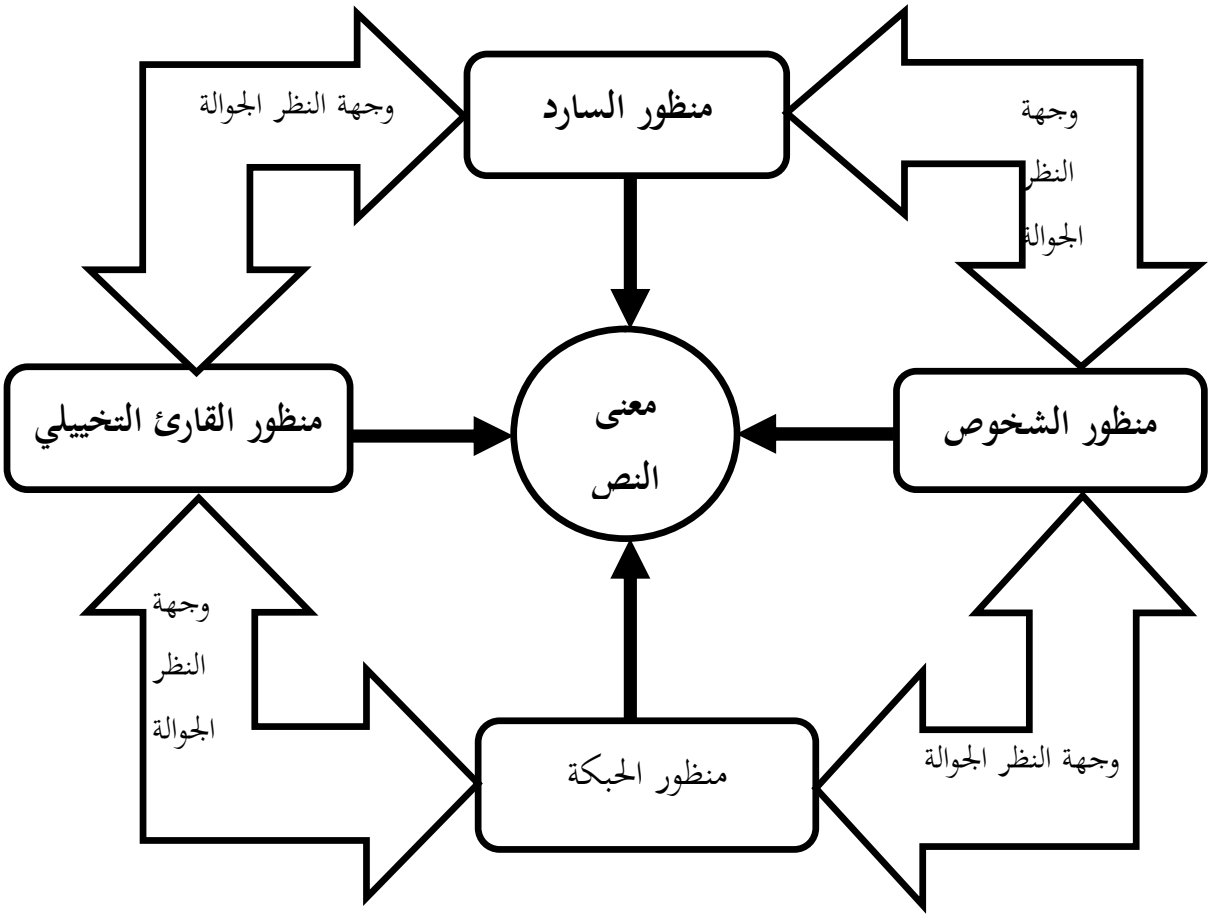
وانطلاقا من هذا المكوّنات الثلاثة يبيّن((إيزر))"مختلف مراحل سيرورة القراءة.بدءا من نقاط الانتقال التي تعرفها وجهة نظر القارئ الجوالة،بحيث يمثّل كل انتقال للقارئ من منظور نصي معيّن إلى منظور نصي آخر(من منظور الشخوص إلى منظور السرد مثلا) لحظة أو مرحلة جديدة من مراحل القراءة،وسوف يتحتّم على القارئ أن ينسّق،ويؤلّف عند كل انتقال جديد بين المنظورات النصية السابقة،التي يحتفظ بها في ذاكرته ، والمنظور الجديد،وأن يقيم بينها العلاقات الدلالية،التي تضمن انسجامها وتوافقها جميعا،وبالتالي اندماجها في تشكيل دلالي كلي(جشطلتGestalt) يمثّل الموضوع الجمالي المقصود،وبفضل هذه البنية الزمنية لفعل القراءة،فإنّ كل مرحلة جديدة لا تظهر باعتبارها معزولة . بل باعتبارها مرتبطة ومتفاعلة مع اللحظات السابقة،وبفضلها أيضا يتضح موقع القارئ بالنسبة إلى النّص."([2]) فما دامت"وجهة النظر المتحرّكة لا تتموقع في أي من منظورات النّص على وجه الخصوص فإنّ مكان القارئ يتحدّد بواسطة التوليفات المتعدّدة للمنظورات النّص والتي تتمّ باعتبارها تحويلات ارتجاعية لمختلف لحظات القراءة ، فكل خطوة جديدة نحو المستقبل تستدعي ، وتثير خلفية الماضي،أو محتويات الذاكرة . " ([3]) (ينظر مخطط رقم:05)

([1])- ينظر: فولفغانغ إيزر:فعل القراءةنظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص32.

([2])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص209.

([3])- المرجع نفسه ص210.

(المخطط رقم : (5)



مخطط سيرورة القراءة عند"إيزر "(*)

(*): اعتمدت في رسم المخطط على الشرح المفصل في كتاب (فعل القراءة)،ص 31 وما بعدها.

إنّ التجوّل أو الطواف الذي يقوم به القارئ ليس للتّمتع فحسب ، " وإنّما هو نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال آليتي البناء والهدم ، وتحويل الموضوعات . ذلك أنّ المؤلف يقوم بانتزاع الموضوعات من سياقها التداولي ليقوم بعملية تحطيم الإطار المرجعي الأصلي ، كي تتناسب مع مرجعية جديدة يقترحها النص ، وهذا ما يجعل القارئ يقوم بمجموعة إسقاطات يعدّلها باستمرار ، ليقضي على (اللاتماثل)بينه وبين النص ، فجمل النص تشكل وحدات دلالية من مستوى عال ، وهذه الوحدات تُظهر بنيات متنوّعة جدّا."([1]) ومن هذه البنيات "تتشكّل كينونات مثل : (القصّة ، الرواية ، المحادثة ، المسرحية...) ، وحينما يباشر المتلقي عملية قراءة النص يجد نفسه أمام الكلمات ، التي تُشكّل الجمل . هذه الأخيرة تُكوّن لديه موضوعا معيّنا ، سرعان ما يتغيّر هذا الموضوع عند قراءته للجملة الموالية،فيُكوّن موضوعا جديدا يمتزج فيه الموضوع الأوّل والموضوع الجديد ، الذي نشأ من الجملة الثانية ، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرّة أخرى مسترجعا ما يدّخره في ذاكرته ، ومتنبئا بما سيرسمه له النّص من آفاق جديدة . " هذه العملية يطلق عليها ((إيزر))عملية " الاسترجاع والتنبؤ . " ([2])

حـوصـلــة وتركيب :

في ختام هذا الفصل النظري ، لا بأس من الإشارة إلى بعض النتائج المهمّة التي توصل إليها ((عبد العزيز طليمات)) ، والتي اعتقد بأنّها نتائج موضوعية نابعة أساسا من كون الباحث من أوائل النقاد العرب المهتمين بالنظرية الألمانية ، لاسيما قراءاته المستفيضة المتعلّقة أساسا بنظرية التأثير ، أو الوقع الجمالي ، وفيما يلي عرض للنتائج المتوصل إليها:

([1])- خالد وهاب:جمالية التلقي في مسرحية "النخلة وسلطان المدينة،إشراف:بوطابع العمري،مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،مخطوط بجامعة المسيلة،2009/2008م،ص111.

([2])-المرجع نفسه ،ص112.

- ينظر أيضا:فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)،ص59/58.

أ) "من الصعب الجزم بأنّ أطروحات ((إيزر)) تسعى في نهاية المطاف إلى تحقيق التوفيق بين الذات والموضوع،فهذه مهمّة مطروحة على عاتق الفلسفة ، لكن من الأكيد أنّ محاولة"إيزر" محاصرة كل الحالات الذاتية المرتبطة بفعل القراءة ، ومنحها قدرا من التحديد والتوضيع ، قد نجحت في امتصاص الحدّة التي طالما طرحت بها قضايا ظلّت موضع استهجان من قبل النقد الجديد (حكم القيمة ،العامل الذاتي ، القيمة الجمالية ، الوقع الجمالي ، المتعة ...) ، وقدّمت تصوّرا متقدّما ، إن لم يكن لكل ما يتّصل بطبيعة العمل الأدبي ، فعلى الأقل بالنسبة لفهمه وتأويله . " ([1])

ب) "يسجّل هذا الحضور القوي لمفاهيم يمكن نعتها بالوسطية :

الموقع الافتراضي (كنقطة التقاء بين النص والقارئ) ، القارئ المفترض (كحلقة تربط بين القراء الحقيقيين وبين بنية النص ذاته) المستوى التذاوتي (بإعتباره منطقة متاخمة للفردي وللمشترك،للخاص والعام) ، البناء (كعملية تتجاوز في آن أسبقية المعنى وأسبقية الذات القارئة.)" ([2])

إنّ هذه المفاهيم ، وإن بدت تهدف إلى إلغاء المسافة بين الذات والموضوع ، إنّما جاءت مؤكّدة الإطار التواصلي –التفاعلي الذي يحكم تصوّر ((إيزر)) بكامله .

ج) "إنّ مجمل أطروحات ومفاهيم "إيزر" رغم حديثها عن النص بشكل عام . تبدو وكأنّها صيغت على مقاس جنس أدبي بعينه هو الرواية (مواقع اللاتحديد ، القارئ الضمني ، وجهة النظر الجوالة منظورات

([1])- عبد العزيز طليمات:فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات،نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط،سلسلة ندوات ومنظرات رقم:24، 1993،ص164.

([2]) – المرجع نفسه،ص 165.

النص...) ، ممّا يدفع للتساؤل حول إمكانية (تعميم) نظرية التأثير ، أو الوقع الجمالي لتشمل النص الشعري بالخصوص .

د) إنّ نظرية التأثير وجمالية التلقي تقدّم نفسها على أساس أنّها منهج جزئي يمكن أن يكتمل بمناهج أخرى ومن جهة أخرى ، وهذا هو الأهم يتمحور الطرح المركزي في نظرية ((إيزر))حول بناء المعنى وإنتاج الوقع الجمالي عبر تدخل القارئ ، ولعلّ اللغة الشعرية بخصائصها(الكثافة ، الإيحاء ، الأيقونة ...) تتيح إمكانيات واسعة لاستثمار واختبار مختلف الإجراءات التي يقترحها ((إيزر)) من خلال ما تفتحه للقارئ من آفاق رحبة للمساهمة في بناء المعنى ، وأيضا في بناء الذات القارئة . " ([1])

هـ) "إنّ التعالق والتداخل الموجود بين التأثير ، والتلقي لم يكن ليمنع من إمكانية الفصل الإجرائي بينهما وتميزهما عن بعضهما كطرفين مختلفين ومتفاعلينّ ، ويبقى الفصل بينهما مجرّد إجراء منهجي يستعين به الباحث لفهم أفكار كل منظر على حدى . ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ (جمالية التلقي) تبلغ كامل تطورها وشموليتها وخصوصيتها عندما يكون بمقدور الباحث المطبق لميكانزماتها على النص الأدبي التوليف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين . " ([2])

([1]) – عبد العزيز طليمات:فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات،نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،ص166.

([2])- ينظر :عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص144.

الفصـل الثاني: علاقة النص بالواقع

إضاءات أولية حول المتون الروائية

I. خصوصية الوعي الكتابي لدى أحلام مستغانمي

1–التجريب وعلاقة المرأة باللغة

2–خصوصية البناء الروائي المستغانمي

3–الوعي وأسئلة الكتابة / القراءة

II. إنتاجية النص الروائي المستغانمي

1– تشكيل العتبات النصية

2– القارئ وسلطة النص الآخر

– حوصلة وتركيب

إضاءات أولية حول المتون الروائية:

I.خصوصية الوعي الكتابي لدى ((أحلام مستغانمي))[*]

1. التجريب وعلاقة المرأة باللغة :

إنّ الكتابة النسائية العربية المعاصرة المتأثرة بالمنجز الغربي استطاعت أن تلج أفقا جديدا هو أفق التجريب الموصول بالسؤال الإيديولوجي الاجتماعي والثقافي ، فلم تعد تجعل من الحكاية هاجسها الأول"([1]) ، وإنّما راحت تستثمر التقنيات السردية المتنوعة وإمكانات الصوغ السردي المتحققة في أجناس عديدة لبلورة شكل من الارتباط بالقوى الخاصة لعالم المرأة ، محاولة تجاوز المقولة المركزية الذكورية التي أرسى دعائمها((**عبد الحميد بن يحي الكاتب**)) والقائلة :(**خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا**)،والتي علّق عليها ((**عبد الله الغذامي**)) في كتابه (**المرأة واللغة**) قائلا : "وكأنّه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو (اللفظ) بما أنّه التجسيد العملي والأساس الذي يبنى عليه الوجود الكتابي والخطابي لها،فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى،لاسيما وأنّ المعنى خاضع وموجّه بواسطة اللفظ،وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلاّ تحت مظلّة اللفظ."([2])

وقد عبرت الكاتبة ((**سيمون دوبوفوار**))(**simone debeauvoir**)[*]عن الفكرة ذاتها،أي (علاقة المرأة باللغة) في قولها:"أنا أعلم أنّ اللغة المتداولة مليئة بالأحابيل،فرغم إدّعاء الكلية،نجد اللّغة موسومة بميسم

---

[*]:(ينظر:المسيرة العلمية والمهنية للأديبة أحلام مستغانمي ضمن ملحق هذه الدراسة،ص286.)

([1])-إدريس الخضراوي:رواية قلادة قرنفل:أسئلة المرأة المتجددة، مجلة الرافد، ع:108،الشارقة/ الإمارات العربية المتحدة غشت 2006،ص 94-93 .

([2])- عبد الله الغذامي:المرأة واللغة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط3، 2006م ،ص07.

[*]: للتعرف عن سيرة الكاتبة ،ينظر : ملحق الأعلام ضمن هذه الدراسة ،ص310.

الرجال،الذين تواضعوا عليها.إنّها تعكس قيمهم ومزاعمهم وأحكامهم المسبقة.وما زال المجتمع يحصر المرأة في لغة/الأنثى . ولا يقبل من المرأة فضاضة التعبير ، التي لا يجد غضاضة في أن تكون عند الرجل.فما نجده رائعا لدى ((ميشال تورنييه)) أو((ميلر)) أو ((مايلر))،يستمر في إثارة الصدمة،إذا فاهت به المرأة أو كتبته ، فالرجل وحده من له الحق في التلفظ بعبارات جنسية."([1])

وبهذا تعلن المرأة العربية عن فعل مقاومة مضاد ومغاير ومختلف،لتجابه من خلاله الأوضاع الداخلية والخارجية وفي هذا السياق تؤكّد الكاتبة الكويتية ((**ليلى عثمان**))[(*)] مستندة على شهادة الكثير من الكاتبات العربيات أنّ المرأة المبدعة ما تزال تعيش في وسط ذكوري محض،لا يقبل أن تتجه المرأة نحو الإبداع والفكر والأدب،بل تنحصر مهمّتها في الإنجاب وإمتاع الرجل والخضوع له،كما أكدت صاحبة الثلاثة عشرة رواية أنّ إبداع المرأة يصطدم أيضا بالقوة التي تتّخذ من الدين ستارا لها،وتستخدمه بشكل خاطئ جدّا وبطرق تشدّدية،مضيفة أنّ التيار التزمتي حوّل كل شيء إلى محرّمات،وذلك من خلال محاولة تحويل تقاليد بالية إلى أمور دينية يجب إتباعها ...

كما طرحت ذات الكاتبة خلال الندوة التي تناولت (**الإبداع والحرية**) والتي نظمت من طرف(**المكتبة الوطنية الجزائرية**)يوم 25مارس 2008م مخاوفها في أن تدفع الرقابة بالمبدعين الشباب إلى اختيار الرمزية الصعبة أو اللجوء إلى الكتابات الجنسية الساخرة كتحدٍّ يتخذونه ضدّ هذه الرقابة"([2])

([1])- حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،منشورات الاختلاف،الجزائر ،ط2009،1،ص40.

[(*)]:كاتبة كويتية من مواليد1943م، لها العديد من القصص والروايات،ترجم بعضها إلى سبع لغات، وقد تعرضت العديد من هذه الروايات إلى المنع في الكويت نذكر من بينها:رواية " في الليل تأتي العيون" و"وسيمة تخرج من البحر" هذه الأخيرة اختيرت ضمن أشهر مائة رواية عربية في القرن الحادي والعشرين(ينظر:لطيفة.د:المرأة المبدعة مكبّلة ولكنّها سائرة نحو هدفها،جريدة المساء، ع:3366،يوم الأربعاء26مارس2008م،ص14.)

([2])- ينظر:لطيفة.د:المرأة المبدعة مكبّلة ولكنّها سائرة نحو هدفها ، ص14.

ولعلّ هذا من بين الأسباب التي جعلت المرأة المبدعة تحتفي بكتابة الجسد كفعل مواجهة مراوغة"حيث تصبح الكتابة أداة احتيال على واقع شخوص تتلاعب بأقدارهم،وقد تصل إلى حدّ إلغاء ذواتهم،ومن ثمّ يصبح مشروع قتلهم،مبررا فمن خلال وعي سارد رواية (ذاكرة الجسد) يتعرف القارئ عن الجدوى من كتابة الروايات:"إنّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم يشكل عبئا على حياتنا ، فكلّما كتبنا عنهم فرعنا منهم...وامتلأنا بهواء نظيف."([1])

ولا تكتفي المرأة الكاتبة بهذا الوعي فقط.بل تلجأ كذلك إلى استخدام لغة الحواس كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات،وذلك من أجل بناء خطاب مغاير لخطاب الآخر المُهمِّش لكينونتها."([2])

والمتأمل في النصوص(الروائية النسائية الجزائرية)[(*)]" من حيث أسئلة الإبداع والكتابة.يلاحظ أنّ أزمة الوطن قد شكلت الموضوع المحوري لها،فيما توارى البعد الشخصي المتعلّق بهواجس المرأة.خصوصا في علاقتها مع الرجل وبالمجتمع (الأبوي) تحت عباءته"([3])،وذلك عبر تحبير الذات وتكثيف السرد والاستبطان الداخلي الواعي للشخصية الروائية في علاقتها مع الشخصيات التي تقاسمها الحدث من جهة،وفي علاقتها مع السارد المسئول عن بناء الإطار

([1])- أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد،دار الآداب،بيروت،ط26 ،2010،ص18.

([2])-ينظر:فاطمة الزهراء بايزيد:الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،إشراف الطيب بودربالة،مذكرة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث،جامعة الحاج لخضر باتنة،2012/2011 ص60.

[(*)]:تذهب الباحثة "سعيدة بن بوزة" إلى أنّ بداية "الرواية النسوية المكتوبة باللغة العربية " في الجزائر كان مع صدور رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي سنة (1993) ورواية (لونجة والغول) لزهور ونيسي،وقد ارتبط كلا النصين بأزمة الجزائر المتمثلة في العشرية السوداء (ينظر:سعيدة بن بوزة:الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة،الملتقى الثاني في الأدب الجزائري،المركز الجامعي بالوادي، 17/16 مارس 2009 ،ص200.)

(3)-سعيدة بن بوزة:الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة ،ص200.

التخييلي للحكاية من جهة أخرى. هذا ما جعل المتن الروائي يصرّ على طرح الأسئلة المسكوت عنها دون أن يكلّف نفسه عناء الإجابة.

بهذا الوعي الكتابي تشيّد الأنثى عوالمها السردية، فلا غرابة في أن نجد (أحلام مستغانمي) مثلا تعتقد بأنّ "الرواية هي المساحة الكبرى لطرح الأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة."([1]) حيث تبقى أجوبتها مرتهنة بالقارئ وحده.

إنّ النصوص الروائية "التي تكتبها المرأة العربية تشكل فضاءات سردية شديدة التنوع والحساسية،تُظهر فيها أشكال مختلفة من المقاومة والمواجهة عبر توظيف السرد كسلاح في وجه الهيمنة والتحدث باسم الآخرين،مولدة من المتخيل صورا بنورامية مشحونة بطاقة دلالية مستوحاة من فنون ذات طابع تعبيري كالشعر والرسم والنحت والموسيقى والرقص...تبتدع من خلالها تشيدات متعددة للعالم الذي تعيش فيه،مستفيد في ذلك من الخطابات الفكرية الموازية التي يكتبها الرجل،محاولة تفكيك السرد المسطح للتواريخ المنجزة حول المجتمعات والهويات، سواء ما دونه الاستعمار أو المؤسسة الرسمية فيما بعد."([2])

هذا ما جعل العديد من الباحثين ومنهم الباحثة ((**بريجيت لوغار**))(**Legars Brigitte**) تشدّد على خصوصية هذه الكتابة،واختلافها عن نظيرتها عند الرجل حيث تعتقد:"بأنّ الحركة النسائية الإبداعية جاءت لتمثل الخلاف الأنثوي في الكتابة،وأن ذلك يتحقق من خلال التركيز على إظهار الخصوصيات الكامنة داخلها،فالأنثى تكتب (**إدراك الجسد،الجنس،التجربة،اللغة**)وفق مقاييس تمليها عليها العفوية والمباشرة والاستعمال العادي

([1])-محمد محمود:حوار مع أحلام مستغانمي ،نشرية أيام الرواية،مؤتمر القاهرة للأبداع الروائي،ع:2،نوفمبر 1998.نقلا عن:سعيدة بن بوزة:الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة ،ص204.)

([2])-ينظر:عبد الله إبراهيم:الرواية النسائية العربية:تجليات الجسد الأنوثة،شبكة الذاكرة العربيةwww.althakera.net

للكلمة المتحررة في الصمت،أو التي تمارس نوعا من الثرثرة المقبولة من خلال احتفائها بالبعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح."([1])

فالمرأة "تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه...إنّها كائن نرجسي يتمحور حول ذاته،دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها،فكتابة المرأة المتمحورة حول ذاتها وردود أفعالها تشكّل آلية للدفاع عن حقوقها المسلوبة."([2])،وتصف ((فرانسوا ماليبه)) هذه الكتابة بقولها:"إنّنا أمام كتابة منشغلة بالجسد،ومهووسة بالتجربة،وما يعنيها في المقام الأول هو معرفة الذات واختبارها في مواقف مختلفة،عبر رصد دقيق لمشاعرها وتفاعلاتها مع واقعها."([3])

بهذه العفوية والمباشرة ترسم(أحلام) الكاتبة عبر وعي ساردة (فوضى الحواس) مشاهد روائية تفصح من خلالها الأنثى عن مشاعرها الدفينة :

" ... هذا الرجل الذي يرسم بشفته قدرها،ويكتبها ويمحوها من غير أن يقبّلها ،كيف لها أن تنسى...كل ما لم يحدث بينه وبينها؟"([4])

"هو.. رجل الوقت عطرا .ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحبّ،خرقها حبّه.ومقعد للذاكرة مازال شاغرا بعده.وأبواب موارية للترقب.وامرأة...ريثما يأتي،تحبّه كما لو أنّه لن يأتي.كي يجئ."([5])

"... هنالك حيث ذات يوم أطفأ سجارته الأخيرة، ثمّ عندما لم يبق في جعبته شيء.دخن كل أعقاب

([1])–سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة . الوجود والحدود . ،منشورات الاختلاف،الرباط،ط1، 2012م،ص 206.

([2])– ينظر: حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص36.

([3])–حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ،ص37.

([4])– أحلام مستغانمي:فوضى الحواس،دار الآداب، بيروت،ط2010،19،ص09.

([5])– المصدر نفسه،ص 10.

الأحلام وقال:... لا تذكر ماذا قال بالتحديد قبل أن يحوّل قلبها مطفأة للسجائر ويمضي."([1])

"هو ذا لم يتغيّر مازال يطوق إلى الكلام الذي لا يقال إلا بغير العينين.وهي لا تملك إلا أن تصمت.كي ينصتا معا إلى صاخب الصمت بين عاشقين سابقين. "([2])

إنّ نقد ممارسات الرجل يفرض على المرأة الكاتبة تجاوز حدود عوالمها التخيلية لوصف واقعها المرّ الذي حوّل قلبها لمطفأة سجائر،أو لمشجب تعلق عليه كل خسارات وانكسارات ذلك الكائن الصامت،الذي يضطرها إلى اختراع لغة أخرى كي تفهمه،فتغدو لغة الجسد هي السبيل الوحيد لإحداث نوع من التوازن والاستقرار النفسي الذي تنشده الأنثى،لهذا نجد بطلة الرواية تصف مشاعرها بلغة أخرى هي لغة الحواس (اللمس : **هذا الرجل الذي يرسم بشفته قدرها**/ الشم : **هو.. رجل الوقت عطرا** . /النظر: **مازال يطوق إلى الكلام الذي لا يقال إلا بغير العينين.**)فهي **اللغة** الوحيدة التي يمكنها إسعاف المرأة لتعبّر عن خلجات نفسها بلغة راقية بعيدة عن الشتم والسباب ... صحيح أنّها لغة عنيفة،ولكنّها مؤسسة وفق مقاييس أنثوية تجعل القارئ يستعيد من جديد شهوة الحكي عند(شهرزاد)،التي ما كان لها إلا الاستمرار في استمالة (شهريار) لمدة (ألف ليلة وليلة)لتتمكّن في الأخير من إنقاذ نفسها وجنسها من مقصلة سفاح لا يرحم.

"إنّ الحديث عن إبداع المرأة الأدبي لا يمكن أن يكون حديثا موضوعيا إلا بإقراننا بأنّ الكيان المؤنث المختلف،ينتج البيان/النص المؤنّث المختلف،مما يفيد وجود متخيّل نسائي يتميّز عن نظيره الرجالي،ويسهم في صياغة المرأة لكتاباتها بشكل مختلف عن صياغة كتابة الرجل،باعتباره يعكس القدرة على إقامة بناء استيقي جمالي عن طريق اللغة.ويستمدّ هذا البناء مادّته من خلال رصد المجتمع والخلفيات السياسية والفكرية والثقافية المكوّنة

([1])-أحلام مستغانمي:فوضى الحواس ،ص14.

([2])- المصدر نفسه،ص15.

له.لكنّ هذه الخلفيات يتمّ تفكيكها وإعادة تركيبها، وفق منطق جمالي،يتّفق أو يختلف مع ما هو قائم بالفعل،وتصبح الذات في هذه الحالة طرفا أساسيا في عملية التفكيك وإعادة التركيب.ويتراوح التركيب الجديد في تماسكه وعمقه وجذريّة أطروحاته،بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعي والقدرة على التشكيل وامتلاك أدوات الصناعة الفنية."([1]) ووفق هذا التصور يكشف((**عبد الله الغذامي**))عن أنثوية نص (**ألف ليلة وليلة**) **(*)** ويشير إلى بعض التحريفات التي مورست عليه من طرف الذكورة مبرزا أهم الخصائص التي تميز السرد الأنثوي:"إننا في نص (ألف ليلة وليلة) أمام نص (أصيل) هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها وبإزاء ذلك فقرات (دخيلة) من وضع المدونين الرجال،وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر،وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالي فيه وغير الطبيعي.فالحكي أصيل وأنثوي ووراءه مبدعة أو مبدعات والتدوين عمل توالى مع الزمن ووراءه رجال آثروا حجب أسمائهم لاسيما وأنهم من مارسوا فعل الكتابة والتدوين والتوثيق."([2])

([1])-بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية ،المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار،ط1،2009،ص140.

(*): تجدر الإشارة إلى أنّ "الغذاميّ لا يضع فروقا بين كل من مصطلح"نص أنثوي" ومصطلح "نص نسائي " على الرغم من أنّ الكثير النقاد يفرقون بينهما،إذ النص الأنثوي يمكن لكل من الرجل والمرأة أن يبدعه،فيما يعبّر مصطلح"النص النسائي" على الكتابة التي تنتجها المرأة فقط،والتي تظهر فيها الثورة والتمرّد والإفصاح عما يلحق المرأة من غبن عن طريق الأب والأخ والأسرة والعائلة وأخيرا المجتمع بتقاليده وعاداته الموروثة ومعتقداته التي تقلّل من شأنها.(للمزيد ينظر : زهرة الجيلاصي:النص المؤنث،دار سراس للنشر،تونس،دط،2000،ص11.وينظر: إبراهيم خليل:بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط 1 ، 2010 ، ص290.وينظر أيضا:حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ص30. ...)

([2])- عبد الله الغذامي:المرأة واللغة،ص81.

وفي معرض حديثه عن ملكية المرأة لهذا النص.راح يدافع دفاعا مستميتا عن أحقيتها في امتلاك أبجدية الكتابة.مستشهدا ببعض الأقلام النسوية التي استطاعت إثبات وجودها لا على مستوى الإبداع الفني فقط وإنما على مستوى الإبداع الفكري النقدي يقول:"لكن المرأة التفتت أخيرا إلى هذا النص الخطير-يقصد نص ألف ليلة وليلة-وبدأت تنافس الرجل على قراءته،وكانت((**سهير القلماوي**)) رائدة هذه الخطوة الحاسمة،وجاءت بعدها ((**فريال جبوري غزول**)) لتطرح أفكار نقدية واعية في نص هو للمرأة ومن إبداعها قبل أن يكون للرجل ومن تدوينه."([1])

في خضم هذا السجال التاريخي الطويل الذي ما يزال متواصلا إلى غاية يومنا هذا جاءت (**رواية ذاكرة الجسد**) ومن بعدها (**فوضى الحواس**) و(**عابر سرير**) لتعلن عن الأنوثة بوصفها قيمة لغوية وهو إعلان خطير كما يشير إلى ذلك ((**الغذامي**))؛لأنّه" يواجه موروثا عريقا من الفحولة.تلك الفحولة التي كانت ولا تزال ترى نفسها على أنّها القيمة المطلقة في شعرية اللغة.فالفحولة هي قمّة السمو اللّغوي الأدبي ،والفحل هو الشاعر الذي ملك زمام اللّغة وتسيّد غايتها،والفحولة حق ذكوري خاص ،وأي امرأة تصبح (فحلة) فهي سليطة اللسان."([2])

ولكن ما الذي أجبر الشاعر((نزار قباني)) وهو من فحول الشعر العربي المعاصر على الإدلاء بمثل هذا التصريح عندما سئل عن رأيه في رواية ((أحلام مستغانمي)) :"إنّ أحلام تكتبني دون أن تدري.روايتها دوّختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية."([3]) فهل هو انتصار لأنثوية اللغة،أم للغة الأنثى،أم لهما معا ؟ هذا ما سأحاول بسطه من خلال البحث في خصوصية هذه الكتابة.

([1])-عبد الله الغذامي:المرأة واللغة ،ص 82.

([2])-المرجع نفسه ،ص180.

([3])-ذاكرة الجسد،(ينظر الغلاف).

2.خصوصية البناء الروائي المستغانمي :

تضع((**أحلام مستغانمي**))عملها الفني ضمن مجرى التجريب الباحث عن فضاء سردي متميّز مستلهمة تجارب من خبروا الكتابة ولامسوا رهاناتها وإمكاناتها التعبيرية.محاولة إكساب خطابها الإيقاع الفردي الذي تحتاجه كل تجربة كتابية تراهن على التفرد،حيث يأخذ الوعي الكتابي لديها بعدا متميّزا من خلال تسخير فعل الكتابة من أجل مقاومة تلك الأشكال الجاهزة،عبر تشييد تصورات جديدة تسعى إلى الاختلاف والتنوع،والسير في واقع الأسئلة التي تطال الوجود الإنساني، جاعلة تجربتها ترتكز على نقد الأنساق القديمة والبالية ،لينفتح النص الروائي على الماضي والحاضر متجها نحو المستقبل.مكوّنا مجموعة تواريخ متقاطعة متشابكة ومتجاورة،لينفتح وفقها على فضاءات الدلالة الممكنة والمحتملة."([1])

وإذا كان "السرد التقليدي قد درج على الاحتفاء بالحكاية والإلماح إلى مكوناتها الإطارية حرصا على تكثيف الوعي بمرجعيات الرواية وامتداداتها في الواقع."([2]) ، فإن السرد العربي المعاصر المؤسس على السرد الكثيف والاستبطان الداخلي للشخصية والحدث ، يعطي اهتماما أكبر لبناء الحكاية ، فيعمل على تثوير مكوناتها وأساليبها سواء فيما يتعلق بالإكثار من ضروب التشويش والتردد والغرائبية ، أو فيما يتعلق بتفكيك الشخصية وبعثرة تاريخها وذاكرتها وعواطفها وأزمنتها . وحتى ممارسة نوع من الانتقام المبطن ضدها (سمة الانتقام من الشخصيات الروائية عبر تعريتها وتشويها وصولا إلى إلغاء دورها أو قتلها) وباختصار فإنّ الرواية الجديدة أو المعاصرة غدت تجربة بحث قلق ومأساوي."([3])

([1])-ينظر:عبد القادر بن سالم:بنية الحكابة في النص الروائي المغاربي الجديد،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2013،ص30.

([2])- ينظر:إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،(مرجع سابق)،ص:36-51

([3])- ينظر:سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة –الوجود والحدود-،ص108-113.

في هذا الإطار نلاحظ أن الكاتبة ((**أحلام مستغانمي**)) تلجأ إلى وضع نصها في عين قراءة متخيّلة تجري داخل الرواية.وليس من الضروري التأكيد على البعد الحواري(رواية الأصوات)[*]،والتي ألمح إليها ((ميخائيل باختين))(Mikhail Bakhtin)حيث أسسها حول مفهوم (الكرنفال) الذي يتيح فرصة للأقليات المهمشة كي تمتلك صوتها ضمن الأيديولوجيا المهيمنة،مما يبيح لها المجاهرة في مناهضة الفكر السائد،وبهذا فالكرنفال في حقيقته ما هو إلاّ نظرية للمقاومة والتحرر من كل هيمنة."([1])

وهذا ما جعل"الرواية العربية في نماذجها الجديدة، تحقق انطلاقا من هذا الإجراء الجمالي والمعرفي،فضاء حواريا تتقاطع فيه الرؤى والمواقف والتصورات حول الذات والعالم والهوية.بهذا المعنى يغدو تمركز السرد حول ذاته،وتحوله إلى موضوع للتفكير داخل النص الروائي استجابة لشروط ثقافية جديدة،هي التي تملي على الرواية ارتياد هذه الآفاق المغايرة بغية التحدث بشكل جديد عن موضوعاتها وقضاياها"([2])،ويمكن استشفاف ذلك من خلال حوار شخصية (الكاتبة /الساردة) والشخصية الحبرية التي ابتكرتها لتكون بطلة مشروع قصتها،حيث يختلط وهم كتابة القصة بوهم كتابة النص الروائي برمته،لتغدو الشخصية المبتكرة (مشروع بطل القصة) أعرف بمكنونات شخصية (الكاتبة / الساردة) نفسها،وهذا ما يجعل القارئ يدخل لعبة وهم الكتابة وتبادل الأدوار لتصبح شخصية (الكاتبة/الساردة) أسيرة الكتابة الممارسة عليها من طرف ساردة نص(فوضى الحواس) هذا ما يجعل القارئ يقتحم النص الروائي كما

---

[*] **رواية الأصوات** : تشبه ((رواية الأصوات)) إلى حد بعيد ((الكرنفال)) حيث تشير إلى تعددية اسلوبية ، وإلى اختلاف في وجهات النظر ، وتباين في الأصوات ، وهي بهذا تشبه ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهرية الثقافية ، خاصة ما يصحبها من هجاء وسخرية ، وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية ، حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا ، والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية . ولا شك أنّ كرنفالية الرواية هي ((ثورة)) ضد المعتمد الأدبي.(ينظر : **ميجان الرويلي وسعيد البازعي:دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط3،2002 ص214.**)

([1])-ميجان الرويلي وسعيد البازعي:دليل الناقد الأدبي ،ص216/217.

([2])-ينظر:سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود-،ص199-205.

لو كان يقتحم نص (كليلة ودمنة) الذي تتناسل فيه الحكاية من ضفيرة الحكاية السابقة ... فقارئ نص (فوضى الحواس) يجد نفسه بإيزاء قصة قصيرة تحمل عنوان (صاحب المعطف) التي ما هي إلا صورة مصغرة عن مجمل الرواية التي سيتمّ تكبيرها لاحقا،وتجدر الإشارة إلى أنّ "هذه التقنية الفنية ليست من ابتداع الروائية،فقد استعملها كتاب آخرون فـ ((**أرنيست هيمنغواي**))(**Ernest Hemingway**)طوّر قصة قصيرة كتبها سنة(1936م) لتصبح رواية(الشيخ والبحر)،و((**حنا مينا**)) طوّر قصة المرصد القصيرة لتصبح رواية كاملة هي رواية (المرصد)."([1])،إلا أنّ التفرد الذي استأثرت به الكاتبة((أحلام مستغانمي)) يكمن في أنها جعلت روايتها (فوضى الحواس) تتناسل أحداثها بشكل فوري وناجز من قصة قصيرة مندمجة ضمن النص الروائي مشكلة بذلك بؤرة محرضة على توسيع فضاء السرد ممّا يجعل أفق انتظار القارئ في حالة تماس مع أدق تفاصيل عالم الأنوثة وخصوصياتها."([2])

وإذا كانت الروائية ((**أحلام مستغانمي**)) قد حاولت أن تعكس منذ عملها الأول : (ذاكرة الجسد) إرادة بناء رؤية فردية تجاه العالم ، فإن (فوضى الحواس) تعكس ذات التطلع ضمن المسار الفني الراغب في امتلاك أدواته الفنية و الجمالية ليكون أكثر نضجا ووعيا بمتطلبات السرد لذلك ستجتاز ((أحلام مستغانمي)) بروايتها إلى حيز السرد الكثيف والاستعارة لتكسب عناصر متونها سندا لوعيها الكتابي . حيث يتجذر عندها الوعي الكتابي بنقد الممارسات الجمالية السائدة وتفكيك احتكاراتها لمعايير الإبداع ، والبحث عن المختلف الدال على تمثله الفردي المغاير للسائد والمألوف حول الرواية . لذلك تستأنف الكاتبة القول الروائي من موقع تجربة الفعل التخييلي المؤسسة

([1])-عادل فريجات:مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي ـ ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط، 2000،ص 102 .

([2])- وجدان الصائغ:شهرزاد وغواية السرد ـ قراءة في القصة والرواية الأنثوية ـ،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2008،ص 45.

للنص الأول ، لتفيدها في تمثيل الحضور النسوي في بحثه اللاهث عن المستحيل ومعركته المستمية مع العالم وأشيائه . وإذا علمنا أن الكاتبة تجعل من بعض الوقائع المسرودة في روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) مادة خام تفتح بها أفقا لمشروع سردي واسع ، تتطلع من خلاله إلى فتح نافذة لتقديم خطاب نظري حول مقتضيات الصوغ الروائي ، وكأنها تعتبر أن من المهام الأساسية للروائي نقل الصنعة السردية إلى القارئ عبر الكشف عن جوانب متعددة من طبيعة العلاقة بين الكاتب والنص من جهة،والكاتب والشخصيات من جهة أخرى،محاولة التخلص من الممارسات المختبرة أو الذائقات المترسبة.

تقول الساردة:

" قبل هذه التجربة ، لم أكن أتوقع ، أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة لا يعرفها هو نفسه ، ثم يلقي بهم على ورق ، أبطالا متعبين مشوهين،دون أن يتساءل ، تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام ، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه ؟ "([1])

تضيف الساردة كذلك: " إنه امتياز ينفرد به الروائي، متوهما أنه يمتلك العالم بالوكالة،فيعبث بأقدار كائنات حِبْرِيةٍ، قبل أن يغلق دفاتره ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط لا مرئية.أو تحركه كغيره في المسرح الشاسع للحياة.. يد القدر ! "([2])

([1])- فوضى الحواس،ص 28.

([2])- المصدر نفسه،ص 34.

يلخص هذا المقطع السردي عبثية المهمّة التي يقوم بها الروائي الراغب في حيازة العالم،وترتيبه وفق مبادئه وتصوراته.ذلك أنه حال فراغه من هندسة عمله المضني.يجد نفسه محكوما بقوانين واقع سعى منذ البداية الهروب منه نحو عوالم التخييل . ليدرك أخيرا بأنّ الخيال يبقى خيالا ، وعليه أن يستسلم مجدّدا لنواميس الحياة...لتغدو الكتابة الإبداعية فسحة قصيرة الأمد بالنسبة لكل من الروائي والقارئ على حدّ السواء.إنّهما يسيران معا بشوارع،ويسكنان مدنا،ويتعرفان على الكثير من البشر،ويسافران في الماضي والحاضر والمستقبل لكنّ كل ذلك لا يحدث سوى داخل كتاب،الذي بمجرّد غلقه يختفي كل شيء،ليعود الاثنان لممارسة أدورهما التي تركاها على مرمى من كتاب.

ولكن وعلى الرغم من ذلك ، فأنّ مهمّة الروائي ليست بلا هدف ، ولا مسعى ينافح من أجل بلوغه...وللكشف عن هذا الهدف المتخفي في ضمير الخطاب الروائي . فما على القارئ سوى معايشة اللحظات التي عايشها الروائي،وهو يُشَكِّلُ عجينة نصه الإبداعي ، وعليه أن يطرح أسئلة الوعي والإبداع لأنّها وحدها القادرة على خلق قارئ متميّز يملك تأشيرة التجوّل داخل عوالم النص الفني ، من دون أن يقع في مصيدة أغوار رماله المتحرّكة ، أو يتيه بين تعرّجات مسالكه الوعرة .

3.الوعي وأسئلة الكتابة / القراءة :

3-1-الكاتب وبناء الأفق المرجعي:

أفق الكتابة أفق مفتوح على الكثير من الأسئلة ، فإذا كان القارئ يبحث عن جواب تلك الأسئلة داخل النص الأدبي ، فإنّ "الكاتب يقوم بصياغة تلك الأسئلة التي ترتسم على شفاهنا نحن القراء "([1])،كي يجعلنا نشاركه ونقاسمه اللحظة بكل أبعادها ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ (الأفق المرجعي) (Horizon de

([1])-ينظر: فولفغانغ كايسر : من يروي الرواية؟ ، شعرية المسرود ، تر:عدنان محمود محمد،ص59،(مرجع سابق).

Révérence)،فيا ترى ما هو الأفق المرجعي المتشكل ضمن متون ((أحلام مستغانمي)) ؟ وهل بإمكان هذا الأفق المتشكل الإجابة عن تساؤلات قرائه المفترضين ؟

إنّ بحث هذه المسألة التي تتشكل قبل فعل الكتابة،يحيلني إلى مسألة أخرى أكثر عمقا وارتباطا بالذات المنتجة للتلفظ (الكاتب) ،وذلك لمعرفة الدواعي التي تجعل هذا الكائن النرجسي الاستثنائي يقبل على مثل هذا الفعل،ولعلّ ((أحلام مستغانمي))من بين الأدباء الذين لا يتورعون عن كشف سر الصنعة الأدبية داخل متونها الروائية،وهي بذلك تعطي لنا مثلا حيا عن العلاقة التي تربط المبدع(كل مبدع)بما يبدعه،بحيث تعتبر الكتابة نوع من العلاقة الخلاقة التي تشبه الحب،بل هي الحب ذاته"..أليست الكتابة كالحب هديّة تجدها فيما لا نتوقع العثور عليها؟"([1]) كما أنّ لها طقوسا تجعل المبدع يمارسها تماما مثلما يمارس الحب "... فنحن نكتب كما نمارس الحب ..." ([2]) ولا تقتصر على وصف هذه العلاقة عند الأدباء فقط ، بل تمتد بها إلى فنون تعبيرية أخرى كالرسم مثلا وهذا ما يجده القارئ ضمن المحكيات الواردة في متونها الروائية " فالرسم كما الكتابة وسيلة الضعفاء لدفع الأذى المقبل ..." ([3]) ، وباختصار فإنّ المبدع يتخذ من الإبداع وسيلة للهروب من واقعه نحو عالم خيالي ، غير هذا العالم بحاجة إلى ترتيب وبناء .. وهو ما يحتم على الروائي قبل الشروع في تأثيث عوالمه الإبداعية ، تحديد أفق مرجعي يربطه بمن سيتوجّه إليهم بخطابه .

إنّ الأفق المرجعي الذي تستعين به الكاتبة((أحلام)) لتأثيث عوالمها الإبداعية هو أفق ممتد ، ومفتوح على ثقافات وأنماط متنوعة (عربية وغربية) ، ولعلّ التراث الجزائري بمختلف أنماطه ، قد شكّل علامة بارزة ضمن

([1])- فوضى الحواس،ص24.

([2])-أحلام مستغانمي :عابر سرير،منشورات أحلام مستغانمي ،ط3،ص98.

([3])- المصدر نفسه،ص113.

كتابات هذه الروائية ، حيث نجدها تقوم بعملية مسح تاريخي مطول موظفة أحداثا شهدها الجزائر (نوميديا مرورا بفترة الحكم العثماني ، إلى الفترة الاستعمارية ، وصولا إلى فترة الاستقلال وما بعدها) وإلى جانب ذلك تستثمر أنماطا شعبية جزائرية متنوعة (حكايات ، أمثال ، أساطير ، معتقدات ، رقص ، غناء ...إلخ) من دون أن تغفل عن سرد سير رجال حُفرت أعمالهم بالذاكرة الجماعية (الأمير عبد القادر ، عبد الحميد بن باديس جميلة بوحيرد العربي بن مهيدي ...) ولا تكتفي بذكر هؤلاء فقط ، بل لا تغفل عن ذكر بعض من تضحيات رجالات السياسة (هواري بودين ، أحمد بن بلة ، محمد بوضياف ...) هذا بالإضافة إلى احتفائها بذكر سير كبار الفنانين الجزائريين الذي عبّروا عن رفضهم للمستعمر الفرنسي الغاشم (كاتب ياسن ، مالك حداد ، محمد اسياخم ...)[*]

---

[*]: تعرض((محمد اسياخم)) لحادث مميت كان نتيجته فقدان أختيه الصغيرتين"ياسمينة وسعيدة " ، وابن أخيه الذي كان يبلغ من العمر عامين ، وجرح ثلاث أطفال آخرين ، واثر هذا الحادث المؤلم الذي كان سببه قنبلة طائشة انفجرت به . تم نقله إلى المستشفى،وبعد عامين من العلاج كانت النتيجة بتر ذراعه سنة(1947) ، لتبدأ فيما بعد معاناته مع المجتمع الذي رفض عاهته ، ولم يعترف بوطنيته، وهذا ما أدى إلى تأزم أوضاعه النفسية والمادية خصوصا بعدما تمّ رفضه من طرف المقربين له (أمه) ، حيث صرخت في وجهه :" ارحل فلم أضعك في الدنيا على هذه الحال" ... كبر " محمد اسياخم" وكبرت معه انفعالاته الحادة ، وقلقه المزمن الذي غذته العزلة والإحساس بالاغتراب والتهميش . وهذا ما جعله يعشق الرسم التشكيلي ويبرع فيه ، حتى أصبح من كبار الرسامين الجزائريين المعاصرين ... وقد استثمرت "أحلام مستغانمي" في متونها الثلاث (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس ، عابر سرير) جوانب من سيرة هذه الشخصية المأزومة ، ممارسة على سيرتها الواقعية بعضا من التشويه الذي يتطلبه الفن الروائي ، ولكنها أشارت في كم من موضع من رواياتها إلى كتاب (les jumeaur de nadjma) لـ بن عمر مدين ، والذي وثّق فيه تفاصيل مهمّة عن حياة هذا الفنان (فتيحة شقرون: الحذف والإضافة في " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي _شعرية التناص- رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير إشراف: عبد الحميد بورايو، مخطوط في جامعة الجزائر ، 2005،ص228-230. وينظر أيضا:عابر سرير،ص161)

وممّا قاله النقاد في فن " محمد اسياخم" : " لا شكّ أنّ الفنان محمد اسياخم هو إحدى العلامات البارزة والمضيئة ، إنّه فنان استثنائي في التجربة والأسلوب ، تصدر أعماله عن حكمة خاصة يمكن تسميتها بالحقد المقدس (فتيحة شقرون: الحذف والإضافة في " ذاكرة الجسد"، نقلا عن : أحمد عبد الكريم : الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر ، مجلة العربي ،ع:494،يوليو 1997،ص134.)

إنّ الأفق المرجعي الذي تبني ((مستغانمي)) على أُسسه عوالمها الإبداعية ، هو أفق موجود ، ومتشكل قبل فعل الكتابة ، وبالتالي فهو حامل لهواجسنا وأسئلتنا نحن القراء . إنه أفق معد سلفا وفق مقاييس ، ومعايير تجعلنا نقبل على فعل المشاركة والتورط(implication) ، وذلك من أجل الاستمتاع بالمسرود ، والإجابة عن الأسئلة لسد النقص ، أو للوصول إلى رؤية هذا الفنان الذي يشكّل عالما يشبه عالمنا ، ولكنه في نفس الوقت ليس مطابقا له... فيا ترى كيف بإمكان الروائي نقل تجربة الواقع ، من دون أن تكون مطابقة للواقع حقا ، وبعبارة أخرى هل الروائي يخدعنا ويوهمنا ؟ ثم ما هي التقنيات الفنية التي يستعين بها كي يتلاعب بعقولنا نحن القراء ؟

هذا ما سأحاول بحثه في الصفحات القادمة –إن شاء الله – وستكون البداية مع عنصر(مضمرات خطاب الأنثى)

3-2-مضمرات خطاب الأنثى:

تقوم((**أحلام مستغانمي**)) بتمرير كلام حول سر الصياغة السردية ، وصناعة الشخصيات الحبرية أو الورقية لتضع القارئ في المنطقة التي يتحرك ضمنها الكاتب وهو ينتج عمله السردي ، وهي منطقة تتطلب منه الاستفادة من حقول معرفية متعددة ومتداخلة ، فتبدو بذلك كما لو أنها تبحث عن قارئ لا يقاسمها الوعي بهذه الذائقة الفنية وحسب ، وإنما يشاركها في تطوير شكل آخر للحياة،فمن خلال الإشارة إلى ما قرأته عن **الكاتب** ((**بورخيس**)) [*] "الذي أصبح أعمى تدريجيا،والذي كان عندما يصل إلى مكان،يطلب من مرافقه أن يصف له

---

[*]: ((خورخي بورخيس)) كاتب أرجنتيني من مواليد القرن العشرين، وأحد الشاهدين على الحربين العالمتين ، وتجربة هتلر وانقسام العالم ، وانتشار الأمية ... لم يتتبع هذا الكاتب خطى دوستوفيسكي أو تولستوي أو فلوبير أو بلزاك ، فقد كان من بين الكتاب الذين احتفوا " بعدم إنسانية المجتمع " وقد استمرت مسيرته الأدبية حتى بعدما فقد بصره ، فلجأ إلى كاتبة رواية نثر من دون علامات ترقيم ، أو علاقات نحوية وعنونها بـ (كيف يكون الأمر؟) وكان يعتقد بأن اللغة تتكون من الصمت كما تتكون من الصوت... للمزيد ينظر:أيمن الغزالي:لذة القراءة ،دار نينوى للنشر والتوزيع،سوريا،ط1،2001،ص33-35.)

لون (الأريكة)،وشكل (الطاولة) فقط . أما الباقي فكان بالنسبة إليه مجرّد أدب ، أي بإمكانه أن يؤثّثه في عتمته..كيفما شاء." ([1]) تلخص وعيها الكتابي الباحث منذ الأزل عن قارئ يتحداها ويدلّها أين توجد (الطاولة) و (الأريكة) في كل كتاب ؟ ولا شك بأنّ الأولى (الطاولة) مرتبطة بمعاناة خلق عوالم النص . فيما ترتبط الثانية (الأريكة) بفعل تلقي واستكشاف هذه العوالم ، والتحام كليهما يشكل هوية النص.

ولا تكتفي الكاتبة بهذا فقط ، بل تجعل القارئ في الرواية يعلن عن موت المؤلف (الكاتبة حياة)ليحلّ هو محلها فيبدأ فعل الكتابة من حيث توقّف (خالد بن طوبال) كاتب رواية ذاكرة الجسد وساردها.ف "عبر تبادل المواقع والأدوار تستثمر الكاتبة فكرة ((رولان بارت)) الشهيرة ، وهذا إن دلّ على شيء ، فإنّما يدلّ على المخزون الفكري والمعرفي الذي يسهم في تأثيث النص الروائي المستغانمي ، وهو ما تجلى في إقحام ما هو نقدي بما هو روائي، ممّا عمّق تورط الكتابة بالتجريب بحثا عن أفق حداثي يتجاوز السائد السردي . وهو ما جسّد سؤالا نوعيا في المتن الحكائي للرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي ، جعل من تجربة هذه الكاتبة تستمدّ تفرّدها ، ممّا توفرت عليه من علامات اختلاف عن المدوّنة الروائية الجزائرية والعربية معا."([2])

وهكذا من الطبيعي أن يلاحظ القارئ في تجربة ((أحلام مستغانمي)) الروائية كيف يقف الوعي الكتابي وراء كل ما تخفيه الكتابة من قيم معرفية ، تتجاوز الرواية بها مفهومها كممارسة إنشائية ، لتأخذ قيمة ثقافية تعزز فعل الكتابة كوسيلة تصحيحية للذات ، وهو ما تعبّر عنه الروائية في محادثة نُشرت لها في مجلة الجزائر بمناسبة سنة الجزائر بفرسا حملت عنوان :(الرواية هي مفتاح الأوطان): "... أرغون الذي قال تلك المقولة الجميلة التي صدقتها

([1])- فوضى الحواس،ص95.

([2])-ينظر:حفناوي بعلي:عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس و"عابرسرير"، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ،وزارة الثقافة ،مطبعة دار هومة الجزائر ،2008،ص136.

[الرواية هي مفتاح الغرف الممنوعة في بيتنا] لم يكن عربيا ، وإلا لكان قال [الرواية هي مفتاح الأوطان المغلقة في وجهنا] إنّه التعريف الأنسب للرواية العربية المعاصرة ، التي منذ جيلين وأكثر ولد في المنافي القصرية أو الاختيارية موزعة على خرائط الغربة . هنالك حيث ينتظر عشرات المبدعين العرب موتهم حالمين أن يثأروا يوما لمنفاهم بالعودة في صناديق مفخخة بالكتب ، فيحدثون أخيرا ذلك الدّوي الذي عاشوا دون أن يسمعوه : دوي ارتطامهم بالوطن."([1])

وإذا كانت ((**مستغانمي**)) ، في استثمارها لعالم المرأة بمكوناته وأبعاده الثقافية الكثيرة ، تعيد إلى ذهن القارئ الكثير من " النصوص النسائية العربية ، التي اتخذ فيها التمثيل السردي من هذا العالم مرتكزا أساسيا لتركيب صورة المرأة بكل أبعادها وامتداداتها الرمزية " [(*)] ، وهو الأمر الذي تتأكد من خلاله خصوصية الكتابة النسائية ، وتتحقق شرعيتها باعتبار"أن المرأة تنتظم في سلسلة علاقات ثقافية وجسدية ، ونفسية مع العالم من جهة ، ومع ذاتها من جهة أخرى،وهي علاقات بقدر ما كانت في الأصل طبيعية ، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية قد أصبحت علاقات متموجة وملتبسة ، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكوّن هامشي."([2])

بهذا الوعي الكتابي تغدو الكتابة النسائية خطابا لغويا جميلا ، يسخر لتمرير نقد مقصود نحو الكثير من مظاهر النسق الثقافي في البيئة العربية.

([1])-مجلة الجزائر : سنة الجزائر بفرنسا ، ع05، فيفري ـ مارس 2003 ،ص10 .

(*):قامت الباحثة (وجدان الصائغ) بدراسة حول القصة والرواية الأنثوية حشدت خلالها العديد من الكاتبات اللواتي عكسن تمثيلا مميزا لطبيعة هذا السرد ومكوناته أمثال: سحر الموجي،هيام المفلح،أحلام مستغانمي،هدى بركات،عائشة أبو النور،ميرال الطحاوي وأخريات.(ينظر:وجدان الصائغ:شهرازاد وغواية السرد،ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر،2008)

([2])-عبد الله إبراهيم:الرواية النسائية العربية:تجليات الجسد الأنوثة، شبكة الذاكرة العربيةwww.althakera.net

وحتى تبرز((**أحلام مستغانمي**))طبيعة هذا الوجود الكتابي الذي يدفع إلى الشغف بالأدب، والاحتماء به بل اللجوء إلى ارتكاب الحماقات غير مضمونة العواقب من أجله ، تلجأ إلى استعارة (العشاق)"الذين يزجون بأنفسهم في ممرات الحب الضيقة."([1]) ، فكما يتعثر هؤلاء حيث حلوا نتيجة قصة حب وضعتها الحياة في طريقهم ، فكذلك الكاتبة حينما تتخطى واقعا اجتماعيا : أبويا وتقليديا من أجل قصة حب وضعها الأدب في طريقها . ولذلك لا تكون الحياة منذورة لأن تُعاش فقط ، وإنما لتحكى كذلك . وهذا ما يجده القارئ قابعا في ضمير محكياتها ، فعندما تصف مثلا (الساردة/ الكاتبة) عودتها من ذلك اللقاء اللغزي الذي جمعها ببطل قصتها بقاعة سينما الموعد ، تركز على الإحساس الذي غمرها بحيث يوازي في منظورها جمالية هذا الحب الافتراضي الذي يحدث بين" رجل من حبر وامرأة من ورق ، ليكتبا معا كتابا خارجا من الحياة ، وعليها في آن واحد."([2]) ولأن فكرة التعرف على هذا الرجل الذي لم تصادفه بعد في الحياة ، بعدما صادفته في الكتابة تضغط عليها بقوة فإنها تود لو تستعير من بطلتها كل شيء تماما مثل" هذه المدينة التي تستعير فيها النساء من بعضهن البعض كل شيء"من أجل الوصول إلى فهم الرجل الذي اكتسحها بقوة . لذلك فهي تركض نحو مكتبها " أحضر الدفتر الأسود، لاهثة النظرات، بحثا عن شيء محدد ما أكاد أعثر عليه حتى أتوقف عن القراءة ، بفرحة من عثر على شيء أضاعه في البحر."([3])

تركيب: لا أحد ينكر بأنّ الكتابة الإبداعية واحدة . سواء كانت رجالية أو نسائية ، إلاّ أنّ الوعي بها يشكّل أبرز الاختلافات الجوهرية بين ما تطرحه المرأة،وما يطرحه الرجل،وهذا ما عاينته من خلال دراسة

([1])- فوضى الحواس،ص: 44.

([2])-فوضى الحواس ،ص61.

(3)- المصدر نفسه،ص62.

الوعي الكتابي لدى الأديبة ((مستغانمي)). فالذات هي المحور الأساسي بالنسبة لهذه التجربة الإبداعية ، وهذا ما جعل البناء الفني لاسيما الروائي يستمدّ جمالياته في المقام الأول من غنى العواطف وزخم الأحاسيس ، مما جعل كتابتها تنضوي تحت ما أصبح يعرف بـ (الأدب النسائي) ، وهذا راجع لكون هذه التجربة تستجيب لخواص الكتابة النسائية التي طرحها منظروها،والذين يعتقدون باختلافها وتميزها عن كتابة الرجال ، ومن بين هذه الخواص :

1-اتخاذ الكتابة وسيلة للدفاع عن الذات،فبالكتابة تستعيد المرأة ذاكرتها وتسترد صوتها.

2-الاعتماد على الثرثرة اللغوية الواصفة التي تتخلّل المحكي.

3-تكتب المرأة(إدراك الجسد،الجنس،التجربة،اللغة) وفق مقاييس تمليها عليها العفوية والمباشرة والاستعمال العادي للكلمة المتحرّرة في الصمت من خلال احتفائها بالبعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح.

4-تمركز السرد حول ذاته،وتحوّله إلى موضوع للتفكير داخل الرواية (تجربة أحلام مستغانمي الروائية).

الحوصلة: إنّ الاستعداد النفسي ، وبالتالي الجمالي الذي يقبل به القارئ على قراءة رواية كتبتها امرأة هو غير ذلك الذي يقدم به على قراءة الرواية بوصفها فن رجال.

II.إنتاجية النص الروائي المستغانمي :

المتأمّل في عناوين ونصوص الروائية ((أحلام مستغانمي)) يجدها مغرية ، إذ تعتمد الانزياح عن المألوف مفاجئة القارئ ، فهي تعمل على الإلغاز والإضمار للدلالات ، وذلك من أجل جذب انتباه عدد كبير من القراء والمتمعن في عنوان روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) يدرك بأنّ الجسد لا يحيل إلى دلالة محدّدة ، وعلى الرغم من ذلك فإنّه يبقى مشبعا بدلالة شبقية طافية على السطح ناتجة أساسا عن أفق توقعات سائد... لذا فإنّ مثل هذا العنوان الذي لا يتكوّن سوى من لفظتين(ذاكرة/جسد) يعدّ عنوانا مغريا بالنسبة للقارئ ، فهو يفتح له أفقا قرائيا ظلّ لردح من الزمن مغلقا ، أو محظورا في مجتمع دأب على تقبل ملف الجنس من منظور ذكوري فحسب ، لذلك فإن فتحه من طرف امرأة يعدّ محظورا."([1]) وهذا ربّما ما يفسر الحملات النقدية التي تعرض لها الكتاب حال صدوره .

أما روايتها الثانية التي حملت عنوان (فواضى الحواس) فتعدّ استكمالا لمشروعها الروائي الأول، ورد فعل على أولئك المشككين في مقدرتها الأدبية ، لاسيما أولئك الذين حاولوا انتزاع الشرعية عن عملها الأول ، وإلحاقه بالشاعر "نزار قباني" بدعوى أنّ السارد مذكر ، وبأنّ العوالم التي تتحدث عن خصوصية الرجل لا يمكن أبدا أن تكون من إبداع امرأة ، لهذا تلجأ ((أحلام مستغانمي)) في متنها الثاني إلى توظيف ساردة للاستكمال ما بدأته في روايتها الأولى،وباللغة الشاعرية ذاتها مستعينة هذه المرة بحواس الجسد الذي اعترته الفوضى مستلهمة الأحداث المأساوية التي مرّت بها الجزائر في تسعينيات القرن المنصرم ، ممّا جعلها تعيد طرح السؤال الذي طالما طرحه الجزائريون (من يقتل من؟) ففوضى الحواس من الناحية الدلالية ، ما هي إلا نقل لتاريخ عنيف عاشته الجزائر ، مع

([1])- ينظر:عبد الحق بلعابد:شعرية الفاتحة النصية والخاتمة النصية في رواية"تيميمون"لرشيد بوجذرة"،المركز الوطني للبحث في الانثروبيولوجيا الاجتماعية والثقافية،منشورات،CRASC،وهران 2006م،ص47.

محاولة إبراز المنظور الأنثوي وموقفه من الانزلاقات التي شهدتها البلاد . وضمن متنها الثالث المعنون بـ (عابر سرير) يفجأ القارئ بوجود كل من رواية (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) في نسيج هذا النص ، وذلك راجع إلى أن الكاتبة قامت ببعث شخصية (خالد بن طوبال) من جديد موزعة هذه المرة ذاكرتها وأشيائها على شخصيتين روائيتين :

الأولى هي شخصية المصور الصحفي الشاب الذي أصيب برصاصتين في ذراعه اليسرى أثناء محاولته التقاط بعض الصور للأحداث التي جرت سنة (1988) ، وقد جعل اسم (خالد بن طوبال) اسما مستعارا له لكون أن الصحفيين في فترة الفوضى التي سادت الجزائر في تسعينيات القرن المنصرم كانوا من أكثر الأشخاص استهدافا .

أما الشخصية الثانية ، فهي شخصية الفنان التشكيلي (زيان) ، والذي كان مولعا مثل خالد برسم جسور قسنطينة ، كما أنّه كان هو الآخر يحمل على جسده ذاكرة ذراع مبتورة ، نتيجة مشاركته مثل كل الجزائريين الأحرار في حرب التحرير المجيدة . ولأنّ الكاتبة تنتصر دائما لصالح العلاقات الثلاثية ، فقد كانت شخصية المصور الصحفي الذي سافر إلى باريس للحصول على مبلغ الجائزة التي حصل عليها نظير الصورة التي التقطها من بين فكي الموت ، وهي صورة لطفل جزائري يستند إلى جدار كتبت عليه بدماء أهله شعارات ، وبجانبه جثة كلبه (...) الطرف الأول ، فيما كانت شخصية الفنان التشكيلي المغترب الطرف الثاني ، باعتبارها شخصية وصلت بأحزانها إلى حدّ الفجيعة ، فها هي الآن ترقد في أحد مستشفيات باريس لمصارعة مرض خبيث . وبين الطرفين كانت (حياة) بمثابة الجسر الرابط بين جلين : جيل الثورة ، وجيل الاستقلال ، ولكنّ (حياة) تبقى وفية دائما للبزة العسكرية التي يرتديها زوجها ، ولهذا فإنّها بالنسبة لوعي شخصية المصور الصحفي .

وشخصية الفنان التشكيلي تكون شبيهة بقسنطينة . بل هي قسنطينة ذاتها ، فها هو (خالد الصحفي) يرجع لقسنطينة ، ولكنّه هذه المرّة كان حاملا جثمان (زيان الفنان التشكيلي) بعدما قضى المرض عليه . وفي حوار داخلي حزين يقوم بمناجاة قسنطينة كي ترأف بصديقه القادم إليها بعد طول فراق :

" سيدتي قسنطينة التي لا تستيقظ إلا لجدولة موتنا ، تعفّفي عن إيذاء حلمه ، تظاهري بالاكتراث به أحضنيه كذبا وعودي إلى النوم . لا تدقّقي في أوراقه كثيرا ، لا تسأليه عن اسمه ، حيثما حلّ كان اسمه القسنطّيني والآن وقد حلّ فيك امنحي اسمه لصخرة ، أو شجرة عند أقدام جسر ، ما دامت كلّ الشوارع ، والأزقّة محجوزة أسماؤها لقدامى الشهداء ، والخسارات القادمة."([1])

إنّ رواية (عابر سرير) هي نص يحمل في جوفه نصين ، هي نقطة الالتقاء التي أرادت من خلالها الكاتبة أن تقدّم للقارئ رواية بنكهات مختلفة ، فإذا كانت قد أجهدت نفسها في عملها الأول في بناء ورسم ملامح شخصية إشكالية معقّدة استلهمت بعض أوصافها من رواية ((مالك حداد))(رصيف الأزهار لا يجيب) لتقوم بعملية قتلها في آخر متنها ، فها هي في متنها الثالث تقوم ببعثها من جديد،ولكن بطريقة ذكية مكنتها من قتلها وإحيائها في ذات الوقت ، وذلك عبر توزيع أوصافها على شخصيتين تمثلان جلين : جيل الثورة وجيل الاستقلال إنهما ببساطة طرفي الجسر ، والرابط الوحيد بينهما هو الوطن الذي شكّلت شخصية (حياة) أهم أوصافه ، إنّ حياة لا يحبها أبطال أحلام باعتبارها أنثى فحسب ، ولكن باعتبارها وطنا ، ولكل طريقته في حبّ هذا الوطن فلزوجها الضابط العسكري طريقته ، ولأخيها (ناصر) اللاجئ السياسي طريقته ،وللصحفي والفنان المغترب طريقتهما الخاصة في حبّ هذا الوطن ، ويظل كل هؤلاء بالنسبة لـ (حياة الوطن) مجرّد عابري سرير.

([1])- عابر سرير،ص 318 .

1. تشكيل العتبات النصية:

قبل دراسة تشكيل العتبات النصيّة ، لابدّ من الإشارة إلى الكلام الذي أورده الناقد ((سعيد يقطين)) ، وهو بصدد تقديم كتاب"عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)" لـ ((عبد الحق بلعابد)).

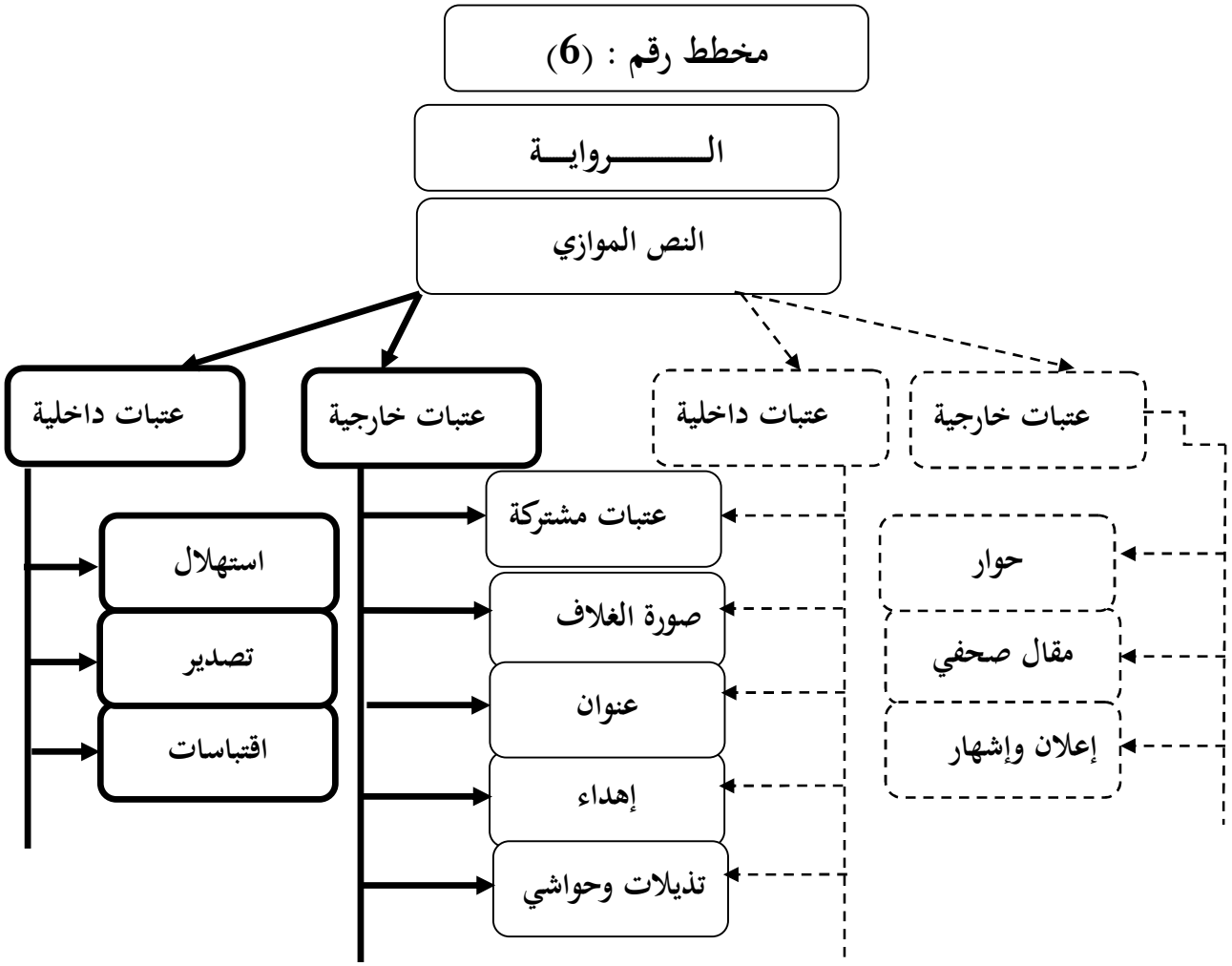
" النّص بناء لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته ، ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثّر بها ، ومن لا يحسن التمييز بينها ، من حيث أنواعها وطبائعها ، يخطئ (أبواب) النص،فيبقى خارجه ، أو حتى عندما يدخل إليه ،يبقى خارج فضاء النص ، لأنّ ما انتهى إليه لا يسلّم نفسه إليه ، لأنّه ليس الفضاء الذي يقصده."([1])

وتأسيسا على هذا الكلام واستنادا على (المخطط التوضيحي أسفله) الذي يبيّن أهم النصوص الموازية المحيطة بالنص الروائي ، من عتبات داخلية وخارجية ومشتركة ، سأكتفي في هذا الفصل بدراسة العتبات المشتركة فقط : الغلاف والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والإهداء والتصدير والاقتباسات والاستشهادات الواردة ضمن المتن الروائي ((المستغانمي)) (ذاكرة الجسد / فوضى الحواس / عابر سرير) وذلك باعتبارها من الفواتح النصية التي يستهل بها القارئ عملية القراءة ، فهي إما أن تغريه و تجذبه لقراءة النص ، وإما لا تفعل فيه ذلك فيعزف عن القراءة . ولكن ومع ذلك فلا بدّ من استعراض التعريف الذي قدّمه ((جيرار جينيت)) (Gérard Genette) للنص الموازي أو المناص(Paratexte) في كتابه المهم (عتبات) (Seuils) (1987) لأهميته ووضوحه حيث "اعتبر المناص نمطا من المتعاليات النصية ، والشعرية عامّة ، فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلاّ بمناصه فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم المؤلف، العنوان ، العنوان الفرعي،الإهداء ،

([1])- عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2008،ص 15.

الاستهلال ، صفحة الغلاف ...) وهذا قصد تقديمه للجمهور ، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه ، فالمناص هو ((كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة،نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورخيس)البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه ...)) وهو البهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل ..." ([1]) فهل يا ترى ما مدى اعتناء الروائية التي نحن بصدد ولوج عوالمها الإبداعية بهذا البهو؟ هذا ما أروم الخوض فيه في المبحث الموالي . (ينظر : مخطط رقم 06)

([1])- عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص44.



مفتاح المخطط:

: نصوص موازية متعلّقة بالمؤلف في علاقته مع النص

: نصوص دعائية موازية متعلّقة بالمؤلف والناشر

: نصوص مشتركة متعلّقة بالمؤلف والناشر وبعض الفنانين

مخطط توضحي(*) يبيّن فضاء النصوص الموازية المحيطة بالنص الروائي

(*):تم الاعتماد على المخطط الوارد في الدراسة التي قامت بها حسيبة فلاح حول الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي،ينظر: حسيبة فلاح،الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي زوز، 2012، ص 92.

1-1خصوصية (العنون/ النص) في ثلاثية أحلام مستغانمي :

"لم تنل العنونة نصيبا وافرا من اهتمام النقد التقليدي،الذي انشغل بالأديب وعصره وتفصيلات حياته ونوازعه النفسية والاجتماعية وسواها،إذ لم يتم الالتفات إليها كفاعلية إنتاجية إلا مع المنهجيات الحديثة (البنيوية وما بعدها) حيث أولتها نصيبا وافرا من التحليل والتدقيق والقراءة،فكان العنوان الملتصق بكينونة النص الأقرب إلى أفق انشغالها واهتمامها النقدي،فلم تعد العنونة بالنسبة لها مجرّد حلية تزينية يُرصّع بها أعلى النص.بل هو أفق من التعبير واكتناه الدلالة،وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي.

ولعلّ المبدع كان السباق إلى إدراك أهميتها.لا بوصفها جزءا تابعا للنّص فقط.بل لكونها نصا موازيا له آليات إنتاجية تستجيب للرؤية الجمالية والفكرية التي ينطلق منها المبدع."([1]) فيا ترى ما هي آليات إنتاج العنوان عند الروائية أحلام مستغانمي ؟

" لقد عدّت الرواية أسطرة جديدة لإنسان ما بعد الشعر،ولعلّ تواشج الشعر مع الرواية من شأنه أن يولّد شاعرية أكثر"([2]) ،وهذا ما يلمسه ويستشعره القارئ لروايات ((أحلام مستغانمي))حيث تصبح الكتابة أداة لتأسيس علاقة جديدة تعتمد على فنّ الإمتاع عبر فنون الإغراء لذائقة القارئ التي غالبا ما تقرن أدب المرأة بالمتعة."([3])،إذ تشير ملفوظات عناوين ثلاثيها(ذاكرة الجسد / فوضى الحواس / عابر سرير) إلى الأنوثة والجسد باعتبارهما من

([1])-ينظر:علي حداد:العين والعتبة مقاربة لشعرية العنوان عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي،ع:370،اتحاد الكتاب العرب بدمشق،شباط 2002 م،ص33.

([2])- فاطمة الزهراء بايزيد:الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،(مرجع سابق)،ص60.

([3])- بوشوشة بن جمعة:الرواية النسائية التونسية،(مرجع سابق)،ص51.

العلامات الدالة على كتابة المرأة ، مما يضفي عليها سمة الحداثة لانفتاحها على أكثر من أفق قراءة، وصورة فهم ، ومسلك تأويل. ومن ثمّ تجاوزها لعناوين النموذج السائد في مباشرتها.

فبين كلمتين (ذاكرة الجسد) ، (فوضى الحواس) ، (عابر سرير) وبين دفتي كتاب،يخرج رجل وامرأة من كتاب ليعيشا في كتاب،وبين كتاب وكتاب يتم صياغة تاريخ عنيف عاشته الجزائر،فمن عنف وصخب الثورة،إلى ثورة هيجان العنف تتجلى (ذاكرة الجسد)و(فوضى الحواس) و(عابر سرير) لتطريز علاقة جمالية غريبة بين رجل من حبر وامرأة من ورق يلتقيان في منطقة ملتبسة بين سحر وألق الكتابة،وصراع وصخب الحياة ليكتبا معا " كتابا خارجا من الحياة وعليها في آن واحد."([1])

وككل الروايات فإن العنوان يشكل فاتحة وعتبة النص،فهو جواز المرور لاكتشاف حيثياته وتفاصيله المبطنة،وعلى القارئ الحذر من العناوين التي تتميز بافتقارها الدلالي،لأنها تتضمن فراغا لا يمكن ملؤه إلا من خلال قراءة النص الذي سيمكنه من فك طلاسم تلك النجمة المعلقة في سقفه.

فالعنوان"حامل معنى وحمّال وجوه موازٍ دلالي للنص وعتبة قرائية مقابلة له،توجّه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها،وهو حامل معنى من حيث كونه يوجّه إلى مقصد بذاته أو يلمح للمحتوى،ثمّ إنّ المادة اللغوية التي تشكَّل منها تُكَوِّن لدى المتلقي فروضا استكشافية،بناء على ما تثير لديه من تخمينات وحدوس،فكل كلمة تخلق فضاء تصويريا وأفقا للتوقعات،لا تتحدّد مساحته إلا بعد النظر في محتوى الكتاب أو العمل ككل.

([1])- فوضى الحواس،ص61.

وهو حمّال وجوه لأنّ القراءة استكشاف تأويلي،تشفير لبنية معجمية ودلالية،تبحث في منطقة الدال عن الإمكانات المختلفة للتدليل.فكلّ قراءة بداية نحو الممكن في عالم المعنى،وتأرجح لا ينتهي بين المعاني الممكنة،أو إضافة إلى ما يمكن أن يخلقه اختلاف الأجهزة القرائية لدى المتلقي من تعدّد في الأفهام وتباين في التأويلات."([1])

والعنوان كفاعلية إبداعية ينفتح على مستويات عدة،كتابية وقرائية،إذ انه ينطلق من سياق معين لينفتح على تراث ثقافي واسع يمثل أنماطا شعبية ودينية واجتماعية وتاريخية وفلسفية ... مانحا القارئ تأشيرة الولوج لعالم النص مكوّنا لديه إحساسا بالانجذاب نحوه .

فدلالة العنونة الرابطة بين ما هو داخل النص ، وما هو خارجه تجعل القارئ ينساق وراء متاهاتها ف (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) و(عابر سرير)كوحدات لغوية مفتقرة من حيث التركيب،وليس بإمكانها إحالة القارئ إلى مرجع معين من شأنها توريطه في عقد ميثاق قرائي يستفز ذاكرته وخلفيته المعرفية والثقافية.

لقد شكل عنوان (ذاكرة الجسد) في النص حضورا لافتا ومميزا،فالرواية بأكملها مشروع سرد مطول لذاكرة الذراع المبتورة (ذراع السارد وبطل الرواية (خالد) فمن خلال الحوار الذي دار بينه وبين جمركي المطار أثناء عودته من فرنسا إلى الجزائر وفي آخر صفحة من الرواية يتعمق إدراك القارئ أكثر بعلاقة الذاكرة بالجسد :" كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ... ولكنّه لم يقرأني ، يحدث للوطن أن يصبح أميا."([2]) أما نص (فوضى الحواس) فهي من الناحية المدلولية تحيل القارئ إلى(الجسد/ النص) الذي تكتبه أحلام مستغانمي،وحتى وإن كان حضور الجسد مضمنا في

([1])- محمد بازي:العنوان في الثقافة العربية ،منشوارات الاختلاف،الجزائر،ط1،2012،ص19.

([2])- ذاكرة الجسد،ص404.

مفهوم الحواس ، إلا أنه يظل مبعثرا موزعا بينها مولدا معطى انفعالي وغريزي وثقافي عام لا يمكن أن يُدرك إلا إذا توحدت هذه الحواس ضمن الكل الجسدي."([1])

كما أن الفوضى التي تملكت الحواس لم تكن سوى تعبير عن هوية ضائعة وحائرة بين هويات وانتماءات متعددة،فذات البطلة (حياة) ضائعة بين أخ إسلاموي،وزوج ضابط عسكري،وعشيق من ورق له أكثر من اسم،وحب ضائع بين اسمين بين شخصيتين " فكيف لك أن:"[تكون على يقين من إحساس مبني أصلا على فوضى الحواس وعلى حالة متبادلة من سوء الفهم ، يتوقع فيها كل واحد أنه يعرف ما يكفي ليحبه]"([2])

إنّ متن (فوضى الحواس) يقوم منذ البداية على الفوضى واللامعقول مورطا القارئ . تاركا له المجال لدخول عالم تجري أحداثه بين وهم الكتابة وحقيقة الحياة ؛ إذ قسّمت المبدعة فصول روايتها إلى أربعة فصول هي : (دوما / طبعا / حتما / قطعا) مستثمرة عبرها " ثنائيات ضدية تتجاذبنا بين الولادة والموت،الفرح والحزن ، الانتصارات والهزائم ، الأمل والخيبة ، الحب والكراهية ، الوفاء والخيانة ، حيث يلتقي ضمن هذا العالم المسكون بالتصادم الخفي تارة ، والمعلن تارة أخرى كل من الأديب والمحارب ؛ لينخرط الاثنان في حوار يجسد تراجيديا المآسي والحرمان في ظل عالم تشيأ فأصبح لا يؤمن سوى بلغة القتل والدمار . "([3]) ، وحتى تنتصر الكاتبة على هذا المنطق تلجأ إلى استعارة فعل التشويه والقتل ؛ ف (خالد بن طوبال) الذي يحمل ذاكرة ذراع مبتورة ، والذي تسرب إلى رواية (ذاكرة الجسد) بعد أن جسد أحداث رواية ((مالك حداد)) (رصيف الأزهار لا يجيب –

([1])–كيساء ميساء ملاح:كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس،الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية،عبد الحميد بن هدوقة،وزارة الثقافة مديرية الثقافة برج بوعريريج،مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون،2008،ص238.

([2])–فوضى الحواس،ص348.

([3])–ينظر:أيمن الغزالي:لذة القراءة في أدب الرواية ،ص 18.(مرجع سابق).

Le Quia aux Fleurs ne répond plus) (*) ، وأكمل فصول رواية (فوصى الحواس) ليجد نفسه في رواية (عابر سرير) مأتمنا على نقل رفات مثقف جزائري هو (الفنان التشكيلي زيان) من فرنسا نحو مسقط رأسه قسنطينة"([1]) ما هو إلا تجسيد للبطل الإشكالي الذي يعيش صراع داخلي ناتج عن كونه شخصية مثقّفة مأزومة تعاني نوعا من الانفصال عن الواقع المتخلف الذي يعرفه بلدها لهذا فهي تفضل الاغتراب نحو وطن الآخر لتعويض بعض ما تفتقده في بلدها.

بهذا الوعي الكتابي تصرّ ((أحلام)) على تشيد عالمها التخيلي المتصادم مع الواقع ، والمؤسس وفق منظور مناهض لسلطة الذكورة،بحيث يتم تشكل الخطاب الروائي ضمن المنطقة الوسطى،أين يتم اختيار المفردات اللغوية الواقعة بين الحلم والواقع،مما يضفي على النص رونقا خاصا،مستمدا من ألق السرد الممزوج بفتنة وحساسية الكلمة الشعرية،المتدفقة في لغة متوهجة تمتزج فيها الذات الكاتبة مع شخصية بطلها الحبري.مشكلة علاقة حميمية تكشف عن حسّ فني راق،وعن إلتزام بالكتابة من حيث إنّها فعل مقاومة وانحياز واع للحبر تقول الساردة:

" في حضرة زوربا .. خلع البحر نظاراته السوداء وقميصا أسود،وجلس يتأملني

رجل نصفه حبر،ونصفه بحر ،يحرّني من أسئلتي بين مدّ وجزر،يسحبني نحو قدري.

رجل نصفه حياء ..ونصفه إغراء،يجتاحني بحمّى من القبل

(*):بطل رواية (رصيف الأزهار لا يجيب) لمالك حداد اسمه (خالد بن طوبال) وقد انتحر في نهاية الرواية لأنّ زوجته (وريدة)التي عشقها وقاوم من أجلها كل إغراءات (مونيك)الفرنسية مستعجلا العودة إلى قسنطينة ليفاجئه نبأ هروبها أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين.ويبدو أن القارئة أحلام مستغانمي قد أعجبت بهذه الشخصية الحبرية،أو ربما أرادت أن تغيّر قدرها الروائي ، لهذا قامت باستعارتها ممارسة عليها نوعا من التشويه الجسدي لتقلدها دور البطولة ضمن ثلاثيتها، وهي لا تنفك تذكر القارئ بها.كما حدث في الصفحة149 من رواية (عابر سرير)

([1])-:عابر سرير،ص 258.

بذراع واحدة يضمني،يلغي يدي ويكتبني،يتأمّلني وسط ارتباكي يقول:

ـ إنّها أوّل مرّة أطل فيها من نافذة الصفحة لأتفرج على جسدك.. دعيني أراك أخيرا.

أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات يطمئنني:

ـ لا تحتمي بشيء.أنا أنظر إليك في عتمة الحبر،وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن لقد عاش حبّنا في عتمة الحواس."([1])

هذا التماهي بين الساردة وشخوص رواياتها ، هو ما أكسب الكتابة نكهة خاصة تجذب القارئ بإصرار أنثوي مغري لمتاهات الإبداع الفني الجمالي ، ليغدو طرفا فيه له حضوره المميز ، ومشاركته الفاعلة في بناء الحدث واستكناه دلالاته الفنية والجمالية الموزّعة بين ما هو ماض محفور بالذاكرة ، وحاضر تشكّل عاهة الجسد ارتدادا ناجزا له ، وكشفا لعوراته التي يجب تجاوزها استكمالا لمسيرة حبّ عبقري تشكّل فيه ثيمة (الوطن)" العاشق والمعشوق." ، وحتى وإن نما هذا الحب على أعتاب ذاكرة جسد واشتدّ عوده في ظلّ فوضى الحواس وكان عابر سرير تتقاذفه أسرّة المنافي من بلد إلى آخر . فلا بدّ لهذا العشق المجنون أن يظلّ محافظا على فرادته وزخمه العاطفي المستمدّ من ألق الكتابة ، لتغدو الرواية وطنا يبحث فيه كاتبها عن الآمان ، فعبر وعي الروائية نقرأ هذا السؤال الصادم :

" ألأنّك هنا ، لا وطن لك ولا بيت،قرّرت أن تصبح من نزلاء الرواية،ذاهبا إلى الكتابة ، كما يذهب آخرون إلى الرقص،كما يذهب الكثيرون إلى النساء ، كما يذهب الأغبياء لحتفهم؟"([2]) لتتحول الكتابة إلى فعل مقاومة ومواجهة عبر آلية (البناء والهدم) [*] بحيث يكون فيها الوطن القاسم المشترك بين أبنائه المعبرين عن هذا الحب كل

([1])- فوضى الحواس،ص 289.

([2])- عابر سرير،ص10.

[*]:بناء الأفكار الجديدة،وهدم وتقويض الممارسات السلطوية المهمّشة لكل ما هو نقيض لأفكار هذه السلطة وتصوّراتها.

بحسب طريقته ، وبمقدار احترامه وتمثّله للمبادئ العليا التي قامت على أساسها ثورة التحرير،فكما يوجد هنالك مدافعين عن منجزاتها المتحققة بشراسة ، هنالك طرف آخر يحاول أن يبرز بعض من مثالبها وسقطاتها،ولكن بعيد عن مناخ أرض الوطن . هنالك في المنافي حيث لا يجد سوى الإبداع يحتمي به ، ولهذا نجد الروائية تحتفي بتوظيف المبدعين والفنانين ضمن متونها،وذلك من أجل فضح ممارسات الذاكرة الذكورية السلطوية المهمّشة لكينونة الآخر .

بهذا الوعي القرائي النافذ إلى بنى النص العميقة يدرك القارئ التعالق الموجود في ثلاثية((أحلام مستغانمي)) فمن (ذاكرة الجسد) ولدت (فوضى الحواسى) ومن كليهما ولدت أحداث رواية (عابر سرير)، وهذا ما يبرز مقدرة الروائية على الصوغ الفني القائم أساسا على تفجير إمكانات اللغة وإعطائها بعدا تناسليا بحيث أن قارئ الثلاثية يشعر في الأخير بأنّه قد قرأ رواية واحدة تتلخص مضمون فكرتها في (الطريقة المثلى لحبّ الوطن) طبعا من منظور أنثوي مدرك لمتطلبات الجسد لاسيما النفسية منها،" فالمرأة التي أقصت نفسها طويلا عن مركز حياتها النفسية،وجعلت من الرجل مركزا تدور حوله انشغالاتها بحيث أضحت(الآخر) تفتقد بغياب الرجل مبرّر وجودها،تعيد الآن ترتيب علاقاتها مع نفسها ومع العالم حولها، ومن ضمن ما يتغيّر موضع الرجل في حياتها."([1]) لهذا فإنّ العلاقة الحميمية تصبح بالنسبة لوعي المرأة الكاتبة مشروعا لإشعال الرغبة المتأججة،عبر تغييب الرجل الواقعي.فلا غرابة في أن نجد الساردة تعقد علاقة حميمية مع شخصيتها الورقية بغية قلب المعادلة،وجعل الإبداع الكتابي متنفسا تعيد من خلاله المرأة ترقيع ما تبقى من ذاتها التي أرهقها الرجل الواقعي.مرغمة القارئ على دخول عوالم خيالية مغايرة لتلك الأنماط السائدة والمبتذلة والمكرورة،وذلك عبر توظيف تجارب وحيل نسائية،ولعلّ هذا ما أدى إلى تقليص وتأطير وتحجيم أفق الحدث السردي ضمن مساحة الروائي،ممّا أدى إلى حشد معتبر من النصوص المقتبسة التي ساهمت في إثراء وتأثيث النص السردي،وذلك بغية تفجير الحكي والثرثرة اللغوية الواصفة،والتي تعدّ من

([1])- حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،ص37.

الخواص المميزة لكتابة المرأة،وذلك حسب ما أقرّته الباحثة "برجيت لوغار" "التي تعتقد بأنّ الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التوصيل وتفجير الكلمة المتحررة في الصمت مع ممارسة نوع من الثرثرة المقبولة عبر الاستعمال العادي للكلمة."([1])

وبهذا فإنّ الوعي الكتابي لدى المرأة يأخذ شكل الصراع في أرقى صوره الإبداعية،حيث يتمّ تحويل الرجل إلى مكتوب(مفعول به)،وذلك من أجل تحرير اللغة من سلطته الفحولية،ولكن حالما تحرّر الكاتبة المبدعة أداتها(اللغة).حتى ترتمي في أحضان متونها لتغدو المؤلّفة وبطلة الرواية في ذات الوقت.مجسّدة العودة إلى الاعتداد بالذات ومتّخذة اللغة السردية أداة للتعبير عن متطلباتها،ولكي تقنع الآخر بأنّها موجودة ... هذا ما حدث على الأقل مع ((أحلام مستغانمي)) الكاتبة وبطلة الرواية.

إنّ وحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النص،والأنثى التي في داخله،إنّهما ببساطة وجه لعملة واحدة...بهذا نجد المرأة المبدعة تتطلّع إلى التخلص من الصورة النمطية التي رسمها لها المجتمع،إذ تعمل جاهدة على ألا تصبح مجرّد فتاة غلاف،وأن لا تختزل في رمز ذكوري غير معبّر عن كينونتها،إنّها تريد أن تكون جوهر النّص ونسغ الخطاب اللغوي"([2])،وهذا ما يجده القارئ مجسّدا في كتابات((أحلام مستغانمي))[*]،حيث تمتدّ العلاقة

([1])- سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة . الوجود والحدود- ،(مرجع سابق)،ص 206

([2])- عبد الله الغذامي:المرأة واللغة،(مرجع سابق)،ص192.

[*]:أقصد دواوينها الشعرية الأولى (الكتابة في لحظة عري /على مرفأ الأيام /أكاذيب سمكة) والتي جسّدت مرحلة الوعي بمتطلباتها كأنثى.أما متونها الروائية (ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس /عابر سرير/ الأسود يليق بك) فقد جسدت مرحلة الدفاع عن هذه المتطلبات.فيما جسّد كتابها (نسيان كوم) مرحلة نضال المرأة ضد الرجل المتغطرس،والكتاب عبارة عن وصفات نفسية سريرية تحاول فيه المبدعة تخليص المرأة من أسر الرجل،موظفة فيه العديد من تجارب النساء اللواتي عانين من نكسات عاطفية سببها الرجل.لهذا نجدها تنصح المرأة الغافلة قائلة :"**أحبيه كما لم تحبه إمرأة،وانسيه كما ينسى الرجال**" والشيء الملفت في كتابها هذا هو قدرتها على الذوبان داخل نسيج النص ـ كما في نصوصها السابقة مع عدم إحساس القارئ بوجود فجوة بينه وبين مبدع النص.حيث نجد "أحلام مستغانمي"لا تشتغل ضمن منطقة الكاتب الذي يكون أسمى،وأرفع وأعرف بعوالم الشخوص التي

العضوية من خلال اتحاد الأنثى(أحلام= المؤلفة+البطلة) مع عوالمها الإبداعية،فهي المرشدة العاطفية لقرائها وهي المدينة (قسنطينة) وهي أم البطل وابنته.هي حبيبته وعشيقته،هي المقدس والمدنس وهي ذاكرة جسده ومعذّبة روحه. هي الصفحة البيضاء التي رسم عليها جسور مدينته.بل هي الجسور ذاتها.هي الحياة بكل متناقضاتها،فقد كان اسمها في" بداية متن"ذاكرة الجسد"(حياة) ثم تحوّل إلى أحلام."([1])

هي النص والمنصوص،هي الكاتبة والمكتوبة،هي أحلام المؤلفة والبطلة. أحلام التي إذا حاول البطل تقطيع اسمها وجده مكوّن من مادتي الحلم والألم:"أحلام=الحلم+الألم."([2])

1-2المؤشر الأجناسي (Indication Générique):

يرى ((جيرار جنيت)) أنّ " المؤشّر الأجناسي ملحق بالعنوان الرئيسي ، وهو ذو تعريف **خبري تعليقي**،لأنّه يقوم بتوجيه القراء لمعرفة نظام العمل ، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذه العمل أو ذاك. لهذا فهو يعدّ نظاما رسميا يعبّر عن **مقصدية** كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص . وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة ، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجّه قرائي له." ([3])

وغالبا ما يظهر المؤشّر الأجناسي على الغلاف ، أو صفحة العنوان ، أو هما معا ، كما يمكنه التواجد في أماكن أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلّف بعد صفحة العنوان ، أو في آخر الكتاب أو قائمة منشورات (Catalogue) دار النشر .

يبدعها.لكنها تندمج في نسيج العمل الأدبي،مما يجعلها أقرب وفي حالة تماس،وتفاعل مع قرائها المفترضين.

([1])- ينظر: ذاكرة الجسد،ص42.

([2])- ينظر: المصدر نفسه ،ص37.نقلا عن:عبد الله الغذامي:المرأة واللغة،ص193.

([3])- عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المتانص)،ص 89.

أما عن وظيفته الأساسية فهي إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل أو الكتاب الذي سيقرؤه ، وليس من وظيفته إقرار أمر نظام الأجناس التي ينتمي إليها النص . إنّها مهمّة القارئ والناقد والجمهور ، فهؤلاء وحدهم يستطيعون الطعن في أمر هذا النظام." ([1])

إنّ الكتابات الإبداعية بوصفها " أشكالا فنية غير قابلة للتقنين . إنّها أجناس تبحث بشكل دائم وتحلّل ذاتها،وتعيد النظر في قوانينها وأساليبها الفنية تضع القارئ لاسيما الناقد أمام معضلة المؤشّر الأجناسي للنصوص الأدبية، بعدما أصبحت هذه المؤشّرات أشكالا فارغة قد لا تعبّر عن نظام النص،فليس مثلا كل نص رواية ، وإن حمل المؤشّر الأجناسي لهذا الجنس." ([2]) وقد ضرب ((جنيت)) لذلك أمثلة منها : أنّ ما كان يعدّ تراجيديا من تراجيديات ((كورناي)) ، لم يعد ينظر إليها كذلك وأنّ رواية (الوردة) ليست رواية إطلاقا . لكنّه يستدرك أنّ ذلك لا ينقص من أهمّية هذه الآثار الأدبية شيئا ، فالعبرة بالإدراك الأجناسي الذي يوجّه كما نعلم ويحدّد على المدى الواسع (أفق انتظار القارئ) ويحدّد بالتالي تلقي العمل." ([3])

وبما أنّ الكُتّابَ غالبا ما يعمدون إلى تحديد نصوصهم بمؤشّر أجناسي لإحالة قرائهم إلى الأفق الذي يبنيه النص الأدبي ، فإنه يبقى على القارئ وحده اتخاذ القرار فيما سيقرؤه ... وهذا ما يجعل المؤشر الأجناسي المثبت على الغلاف عاجزا عن وصف بناء النص ، وربّما يكون إثباته بجانب العنوان الرئيسي الغرض منه تنبيه القارئ بأنّ الكتاب المعروض عليه لا يأخذ شكل الكتب العلمية ، وإنّما هو كتاب من أجل اللذة والمتعة الأدبية ، وهذا ما أقره "إيزر" حين تعرضه لقضية تفاعل القارئ مع المقروء :" القارئ مخلوق خيالي ، دور يمكننا أن ندخل فيه لكي ننظر

([1])-عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المتانص)،ص 90.

([2])- عبد القادر بن سالم:بنية الحكاية ،ص 10.(مرجع سابق)

([3])-سليمة لكوم:شعرية النص عند "جيرار جنيت" من الأطراس إلى العتبات،مجلة التواصل،جامعة سوق أهراس، ع:23جانفي 2009،ص 36.

إلى أنفسنا . وبالتأكيد فإنّ بداية هذا التحول تبقى لا شعورية بالنسبة إلينا : إنّها تبدأ عندما نقرأ في العنوان الفرعي لكتاب كلمة (رواية) ، أو ربّما عندما يبدأ سحر الغلاف . فالروايات ليس لها شكل الكتب العلمية والدعايات ولا مظهرها العام."([1])

ولا يظهر المؤشّر الأجناسي في أعمال ((مستغانمي)) الثلاثة بجانب العنوان الرئيسي المثبت على الغلاف وفي الصفحة الأولى التي تلي الغلاف فحسب ، ولكنّه يتغلغل داخل النص المحكي باعتبار أنّ الشخوص الرئيسية لنصوصها كتاب روايات أيضا ، وهذا ما سهل على الكاتبة مهمّة التأثير على قرائها من خلال تمرير خطاب واصف يكشف لهم سرّ صناعة رواية ناجحة ، وهذا ما تكشف عنه التعليقات الكثيرة المدمجة ضمن متونها مثل هذا التعليق الذي جاء على لسان السارد :

" الروائي سارق بامتياز . سارق محترم . لا يمكن لأحد أن يثبت أنّه سطا على تفاصيل حياته أو على أحلامه السرية . من هنا فضولنا أمام كتاباته ، كفضولنا أمام حقائب الغرباء المفتوحة على السجاد الكهربائي للأمتعة."([2])

1-3-الغلاف (اللوحات الفنية):

إنّ ما يشد نظر القارئ ويسترعي انتباهه هي تلك اللوحات الفنية التي تتوسط أغلفة روايات "أحلام مستغانمي" الثلاث (ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابر سرير) ، والمتمعن فيها يدرك حرص الروائية على إضفاء لمسة جمالية مميزة تنبأ عن حس أنثوي راق ، وكأنّها لا تكتفي بجمالية الكلمة الأدبية فقط لتوصيل أفكارها ومشاعرها ، لهذا

([1])- فولفغانغ كايسر وآخرون : شعرية المسرود ، ص 58.(مرجع سابق)

([2])- عابر سرير،ص 18.

فهي تستنجد بجمالية فن تعبيري آخر جاعلة ريشة الفنانة ((صوفيا مستغانمي)) [*] تنوب عنها لتكتب هذه المرة أفكارها ومشاعرها بالخطوط والألوان ، وبما أنّ " اللوحة الفنية مساحة مسطّحة رسمت فيها يد الفنان خطوطا وأشكالا ... وألوانا ،وضمّنها عقله قيما وأفكار وأهدافا."([1]) فإنّ " الفن يعلّمنا بأنّ أفضل طريقة لتلقي اللوحة الفنية ، هي التدرج نحوها من مسافة تكفل للمشاهد التقاطها في كليتها أوّلا ، وتشرّب أبعادها ، والتأكد من حدود إطارها المنظم لشعث عناصرها . فإذا تمّ للمشاهد هذا القسط من المعرفة كان تملّي العناصر الجزئية أدعى للتولج في عالمها الخاص،لأنّنا كلّما أدركنا قضاياها ، فهي كلام واحد يتعلّق أوّله بآخره ، ويترامى بجملته في غرض واحد."([2])

ولاستنطاق عوالم هذه اللوحات لابدّ من تحديد ودراسة عناصر كل لوحة على حدى ، ولكن قبل ذلك أودّ الإشارة إلى طبيعة ومميزات العمل الفني حسب ما وضّحه ((يوري لوتمان)) وهو بصدد الحديث عن "مشكلة المكان الفني" ، وذلك لاتخاذ أفكاره و آرائه أدوات مساعدة لإضاءة بعض الدلالات المضمرة التي تثيرها هذه اللوحات الفنية ، في علاقتها مع النص المشكّل لها بغية الكشف عن ملامح القارئ الضمني المتشكّل في ضميرها.

ينظر ((لوتمان))- في إطار التّحدث عن المكان الفني – إلى العمل الفني نظرة خاصّة : فالعمل الفني مكان محدّد المساحة (اللّوحة الفنية أو التمثال أو القصيدة أو الرواية ...) فمن جانب يشغل العمل الفني حيّزا معيّنا في

---

[*]:الفنانة صوفيا مستغانمي : هي ابنة عم الأديبة أحلام مستغانمي ، وهذا ما جعلني أرجح فرضية العمل التشاركي بينهما؛أي إنّ صوفيا قبل أن ترسم لوحات الغلاف لابدّ أنها قد قرأت الرواية ، أو استقت أهم الأفكار والقيم والأهداف من الأديبة ذاتها .وهذا ما يجعل اللوحات الفنية تلامس أو تطابق أفق النص ، أي إنّها تحمل نفس ملامح القارئ الضمني الذي تمّ تشكيله مسبقا داخل النص الروائي .

([1])- عبيدة صبطي و نجيب بخوش:الدلالة والمعنى في الصورة،دار الخلدونية للنشر والتوزيع ، الجزائر،ط1،2009،ص78.

([2])- ينظر حبيب مونسي:قراءة السرد القرآني النص والقارئ ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع:03،جامعة سيدي بلعباس أبريل 2004،ص38.

الكون الفسيح ، ولكنّه من جانب آخر – وهذه هي الخاصة الجوهرية – يمثّل في هذا الحيّز المحدود حقيقة أوسع منه . وأشمل هي (اللامتناهي)."([1])

فهل اللّوحات الفنيّة المحدّدة ضمن إطار من الخطوط ، والتي تتصدّر روايات((أحلام مستغانمي)) تمثّل هذا العالم اللامتناهي ؟

إنّ قوانين المنظور في الرّسم تمكّن الرسام من تمثيل العالم المحسوس ذي الأبعاد الثلاثة على قماش اللّوحة ذات البعدين فقط ... وبما أنّ الإنسان يحاول دائما أن يقرّب لنفسه المجرّدات من خلال تجسيدها في ملموسات،وأقرب هذه الملموسات هي الإحداثيات المكانية : فالتفكير يخضع لعملية ترجمة – المجردات التي تترجم إلى ملموسات – فاللامتناهي يصبح عند معظم الناس مكانا متّسعا جدّا ، ويمتدّ هذا المبدأ إلى مجالات كثيرة جدّا في نطاق الفكر،ومن ثمّة ترتبط كثير من القيم المجرّدة بإحداثيات مكانية محسوسة :

عال / منخفض = قيّم / غير قيّم .

يسار / يمين = شرير / خيّر .

قريب / بعيد = الأهل / الأغراب .

مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعص على الفهم .... إلخ

ويرى ((لوتمان))بأن مثل هذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول ، ولكنّها تدخل في تشكيل الأعمال الفنية غير أن الفن لا يتقبّل معطيات الثقافة على علّتها بدون تحويل أو تغيير،بل يكون الأمر على نقيض هذا فالفن يحطّم الأنساق السائدة،ويضع بدائل تحلّ محلّها،قد تكون أنساق مختلفة أو مخالفة ، ولذلك لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنية على الأنساق الواردة في الثقافة ، بل يجب أن نستكنه الأنساق الخاصة بكل فنان." ([1])

([1])-يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني،تر: سيزا قاسم دراز،دار قرطبة للنشر،الدار البيضاء،ط2،1988،ص65.

فهل الأنساق الثقافية المجسّدة في اللوحات الفنية هي نفسها الأنساق الثقافية التي سعى النص المستغانمي إلى تحطيمها ؟ هذا ما سأحاول صبر أغواره من خلال قراءة تحليلية للوحات الفنية في علاقتها مع النص ، وبالتالي مع القارئ الضمني الذي يتمّ تشكيله في ثنايا الخطاب الروائي ؟

أ–قراءة اللوحة الفنية / رواية ذاكرة الجسد

داخل إطار اللّوحة الفنيّة التي تتصدّر رواية (ذاكرة الجسد) مكان واقعي يمثّل مرسم فنان، ويبدو بأنّ المرسم مغلق،وأنّ الأشياء التي تؤثّثه صامتة ، أي أنّها لا تعبّر عن شيء ، وفي ذات الوقت هي تعبّر عن كلّ شيء فالمزهرية المقلوبة التي توجد في أعلى مكان من أشياء المرسم ، لا تعبّر عن شيء لفقدانها وظيفتها ، وهي حمل الأزهار التي تضفي على المكان مسحة من الجمال ، وهي في ذات الوقت تعبّر عن كلّ شيء ، وذلك لأنّها تحيل إلى عالم مأساوي شغوف بالقضاء على كلّ شيء جميل . وبهذا تكون المزهرية المقلوبة تعبير عن انهيار سلّم القيم فهي بلا قيمة على الرغم من وجودها في أعلى مكان ، والسبب راجع إلى كون رسام هذه اللوحة أفقدها وظيفتها ، وبهذا يتّضح بأنّ النسق الثقافي التي تسعى إلى تحطيمه كل من الروائية والرسام هو نسق متعلّق بالجمال وإن صح التعبير هو مرثية للجمال يتناوب على سبك قوافيها كل من الرسام والكاتب. الأوّل بفراشاته وألوانه والثاني بحروفه ومجازاته،وبما أنّ الفنان مشغول بفنّه بالدرجة الأولى ، فهو يقضي الليالي الطوال تحت نور شمعة خافتة منهمك في رسم لوحاته بملء روحه ومشاعره ، وإن كانت الشمّعة لا تعبّر عن شيء في غياب ذلك الفنان ، فهي تعبّر وبدرجة أكبر عن احتراق وتلاشي جسده في سبيل إبلاغ رسالته الحاملة لروحه ومشاعره ، وبهذا فالنسق الثقافي الثاني متعلّق بعلاقة الإنسان مع الأشياء المحيطة به.

([1])– يوري لوتمان:مشكلة المكان الفني،تر:سيزا قاسم دراز،ص65.

أما الرداء الذي يخفي أعضاء الجسد المتلاشي الذي لم يتبق منه سوى الساق ، فهو يحيل إلى تراجع دور الفنان الذي لم يبق منه سوى تلك اللوحات المستندة إلى جدار مرسم مغلق .

إنّ هذه اللوحات لا تعبّر عن شيء لوجودها داخل مكان مغلق ولافتقادها الأضواء ، ومع ذلك فهي تبقى تعبّر عن ذكريات فنان أفنى جسده في سبيل أن تبقى ذاكرته تتحدّث نيابة عنه لأولئك الذين بإمكانهم تأسيس علاقة ودّ مع الفن والجمال.

إنّ استغراق المشاهد في تملي تفاصيل اللوحة الفنية . يجعله قادرا على استكناه دلالاتها المضمرة من خلال إصراره على فكّ شفرة المكان ، وتحديد مواقع الأشياء التي يحتويها . وبالعودة إلى اللوحة الفنية المتصدرة لغلاف (ذاكرة الجسد) فإنّ تقسيمها بخط أفقي وهمي يشطرها إلى نصفين من شأنه أن يعطي دلالات أعمق للمكان وللنسق الثقافي الذي كان الرسام يعمل على تحطيمه :

الخط الأفقي

اللوحة الفنية المثبتة على غلاف ذاكرة الجسد

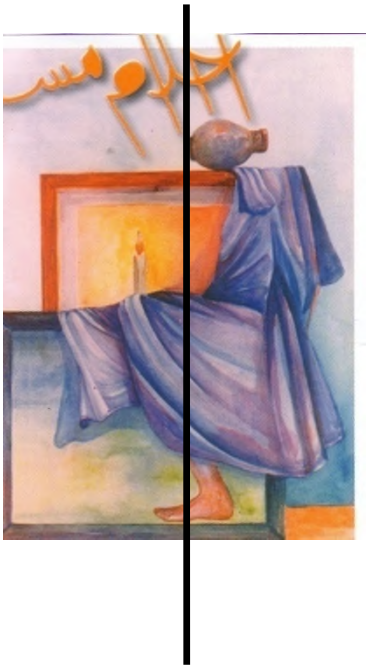
إنّ ترتيب أشياء هذه اللوحة ليس عملا اعتباطيا ، وإنّما هنالك رؤية ما يريد الفنان إيصالها لنا نحن المتلقين وهي وإن كانت قيم مجرّدة ، فهو يريد تبليغها لنا عن طريق إحداثيات المكان المحسوسة :

عال / منخفض = قيم / غير قيم

فلا قيمة لمزهرية من دون أزهار حتى وإن كانت تحتل أعلى مكان ، كما أنّه لا قيمة لجسد من دون عقل وروح

أما إذا قسمنا اللوحة بخط وهمي عمودي على النحو التالي :

الخط العمودي



فإنّ إحداثيات المكان ستتغيّر لتصبح :

يسار / يمين = خيّر / شرير

إنّ جسد الفنان الذي على يمين اللوحة يمثل الخير ، بينما اللوحات التي على اليسار تمثّل سلاحه الوحيد لمجابهة ما يعتقده شرّا ، لذا فهو يسعى عبرها إلى تحطيم أنساق ثقافية سائدة ، وبناء أنساق ثقافية أخرى كرد فعل عليها ولكن هل من علاقة بين اللوحة التي على الغلاف والنص ؟ وهل الافتراض الذي انطلقت منه والمتمثّل في وجود تواطؤ غير معلن بين الرسام والروائية صحيح أم خاطئ؟

لا أكون مجانبا للصواب في شيء ، إذا قلت بأنّ هذه اللوحة تعتبر نصا آخر أكثر تكثيفا لنص رواية (ذاكرة الجسد) ، باعتبار أنّ بطلها كان هو الآخر فنانا تشكيلا عاش معظم حياته في باريس ، وكان شغوفا برسم جسور قسنطينة ، وعلى الرغم من أنّ شقته في باريس – كما تصفها الرواية – كانت تطّل على جسر ((ميرابو)) ، إلا أنّه لم يكن يرسم ذلك الجسر . بل كان دائما يشتكي من عدم قدرته

على إقامة علاقة ودّ مع هذا المنظر الجميل . يقول بطل رواية (ذاكرة الجسد) وساردها :

" كانت عينايا تريان جسر ميرابو ونهر السين . ويدي ترسم جسرا آخر ووواديا آخر لمدينة أخرى .

وعندما انتهيت كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال .. لا غير ، وأدركت أنّنا في النّهاية لا نرسم ما نسكنه .. وإنّما ما يسكننا."([1])

وكما أنّ اللوحة التي على الغلاف ترسم مشهدا مأسويا ، ناتج عن فقدن الأشياء لوظائفها إمعانا في كشف الأنساق الثقافية السائدة ، فإنّ مسيرة بطل رواية (ذاكرة الجسد) تصل هي الأخرى إلى الإفلاس،كاشفة الظروف المتدهورة التي آلت إليها حالة الفنان ، الذي كان يعيش نوعا من الصراع الداخلي ناتج عن أنّ بلده كان يحترم عاهته بسبب أنّه كان من المحاربين الذين تصدوا لفرنسا ، وفقد في سبيل تحريره ذراعه الأيسر ، ولكنّه مع ذلك يظلّ يتنكّر لموهبته ، وذلك بسبب الأوضاع التي سادت في الجزائر بعد الاستقلال لاسيما في فترة التسعينيات . بينما كانت باريس على النقيض من ذلك تماما . تتنكّر لعاهته وتحترم موهبته . وبين الطرف الأول والثاني كانت مسيرة هذا الرجل الشبيهة تماما بتلك الجسور التي كان يرسمها . ولهذا نجدّه في آخر الرواية يصرّح لكاترين مضيفته بباريس بأنّه صار يكره كل شيء له طرفان : "... في الحقيقة دعيني أبوح لك بسرّ .. اكتشفت أنّني لا أحبّ

([1])- ذاكرة الجسد،ص162.

الجسور.وأكرهها كراهتي لكلّ شيء له طرفان،ووجهتان ، واحتمالان ، وضدان . ولهذا تركت لك كلّ هذه اللّوحات.

كنت أودّ إحراقها راودتني هذه الفكرة . ولكن لست في شجاعة طارق بن زياد . ربّما لأنّ إحراق بحار لباخرته في معركة حربية ، يظلّ أسهل من إحراق رسام للوحاته في لحظة جنون .."([1])

إنّ تأمّل اللوحة المشطورة إلى نصفين يجعل القارئ يعطي تأويلا آخر لاسم الروائية (أحلام) ، بحيث أنّ الخط العمودي يشطر الاسم إلى نصفين (أح + لام = أحلام) ، ولاشكّ بأنّ الملفوظ الأول (أح) مرتبط باللذة والمتعة الجسدية التي غالبا ما يتبعها الألم ، وهذا ما يعبّر عنه الملفوظ الثاني (ألم)، وهو التأويل ذاته الذي ساقه سارد رواية ذاكرة الجسد حينما تعرض لتأويل اسم حبيبته :

" ... كانت تلك أوّل مرّة سمعت فيها اسمك .. سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة ، فتعلّقت في غيبوبتي بحروفه ، كما يتعلّق محموم في لحظة هذيان بكلمة .. كما يتعلّق رسول بوصيّة يخاف أن تضيع منه .. كما يتعلّق غريق بحبال الحلم .

بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك .

تشطره حاء الحرقة .. ولام التحذير . فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى ، شعلة صغيرة في تلك الحرب . كيف لم أحذر اسما يحمل ضدّه ويبدأ بـ ((أح)) اللّذة والألم معا .كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد – الجمع كاسم هذا الوطن ، وأدرك منذ البدء أنّ الجمع خلق دائما ليقتسم !"([2])

([1])- المصدر نفسه،ص402.

([2])- ذاكرة الجسد ، ص 37.

ب–قراءة اللوحة الفنية / رواية فوضى الحواس :

اللوحة الفنية المثبتة على غلاف رواية فوضى الحواس

تمثّل اللوحة الفنية الموقّعة من طرف الفنانة ((صوفيا مستغانمي)) هيئة امرأة معاصرة تنتعل كعبا عالي . يغطي جسدها النحيل نبات ذي أوراق كثيفة أشبه ما يكون بزهرة "اللوتس المقدّسة لدى كل من المصريين واليونانيين ..." ولكنّ هذه الزهرة تبدو معظم أوراقها منحنية نحو الأسفل ، ولونها يتدرّج من الأزرق الداكن إلى الفاتح فيما يبرز من بين هذه الأوراق المتداخلة تاج الزهرة الشبيه برأس امرأة ضامر ، في إشارة إلى الوضع المأساوي الذي تعيشه المرأة في ظلّ مجتمع ذكوري ضاغط ، لا يرى منها سوى الجسد ...

يتضافر كل من اللّون والشكل في جعل اللوحة الفنية تحمل إيحاءات دلالية متعدّدة ، فـ" الخطوط المنحنية تعطي إحساسا برشاقة ومرونة وليونة "([1]) جسد امرأة تكسوه مجموعة أوراق زرقاء منحنية نحو الأسفل .

([1])– ينظر:طارق عابدين إبراهيم:قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء،مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع:1،2012،ص 112.

إنّ اللون الأزرق المتدرّج بين الفاتح والداكن يحمل أكثر من دلالة ، فهو " يدلّ على ليل طويل ينتظره شروق فجر جديد يُنسي صاحبه آلام الحزن والشوق الناتج عن فراق الأحبّة ... أمّا من الناحية النفسية فيمثّل الهدوء الذهني حيث يساعد على الارتخاء والشعور بالانتعاش والراحة ... إنّه علامة النفوس الحساسة التواقة لعالم من الهدوء،والتركيز بعيدا عن عالم تسوده الفوضى والاضطراب ..."([1]) هذا ما ينبأ به اللّون الذي صبغ واجهة اللّوحة الفنية التي اتخذت شكل (امرأة زهرة) .

إنّ شكل هذه المرأة الزهرة لا يبعث في نفس متلقيه الشعور بالجمال بقدر ما يبعث الشعور بالحزن والكآبة ذلك أنّ تفتّح هذه الزهرة غير طبيعي ، إذ تبدو في حالة فوضى عارمة ، ناتجة عن كونها تعبّر عن الجمال ونقيضه في ذات الوقت ، فهي جميلة لأنّها زهرة متفتّحة ، وهي مناقضة للجمال الطبيعي لأنّ تفتّح أوراقها يتّجه نحو الأسفل وليس نحو الأعلى .

إنّ التّفتح المعكوس يشير إلى أنّ المرأة الزهرة قد اتّخذت موقفا مخالفا للمعتاد ، فهي تريد التأثير ، وجعل صوتها مسموعا من خلال اعتمادها على نبرة الحزن لنقل أفكارها ورؤاها نحو الطرف الآخر (الرجل) الذي اعتاد رؤيتها في وضعها الطبيعي الهادئ والصامت .

أما الواجهة الخلفية للوحة فقد فضّلت الفنانة تركها عارية من كلّ تعبير شكلي،منحازة بذلك فقط إلى اللّون الأبيض"الذي يمثّل الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض فحقيقته تدلّ على معاني سامية ناتجة عن كون البياض في حياة الإنسان له حضور ايجابي،لذا نجده دائم الحرص على وجوده في حياته لما يضفيه من نور إلهي يتجلى في

([1])- صديقة معمر:شعرية الألوان في النص الشعر الجزائري المعاصر فترة(2007/1988)،إشراف:يحي الشيخ صالح،مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر،مخطوط بجامعة منتوري قسنطينة الجزائر،2010/2009 ،ص 90.

الطهارة اللّونية ذات الصبغة البيضاء ... إنّه لون محبّب إلى القلوب يبعث الأمل ، التفاؤل الصفاء ، التسامح ، النقاء الود والمحبة ..."([1])

إنّ مقارنة هذا التأويل مع النّص يُمكّن القارئ من إدراك أبعاد العملية الإبداعية ما بين الخارج والداخل فتغدو اللوحة الفنية نصا موازيا أكثر تكثيفا ينقل رؤية الأديب من المكتوب إلى ما هو مرسوم ، وهذا ما يعزّز صحة الافتراض الذي انطلقت منه ، والمتمثل في إمكانية وجود تواطؤ مسبق بين الأديبة والفنانة التشكيلية ...

إنّ بطلة رواية "فوضى الحواس" ليست مجرّد رمز للأنثى ، وإنّما هي رمز لوطن اعترته الفوضى في فترة من فتراته المعاصرة . وهذا ربّما ما يفسّر احتفاء الأديبة ضمن متونها برموز ذكورية معتدلة ومناصرة لآمال وتطلعات المرأة .

([1])- ينظر:صديقة معمر:شعرية الألوان في النص الشعر الجزائري المعاصر فترة(2007/1988)،ص 103.

ج–قراءة اللوحة الفنية / رواية عابر سرير :

اللوحة الفنية المثبة على غلاف رواية عابر سرير

قامت الفنانة التشكيلية ((صوفيا)) بتأثيث اللوحة الفنية لرواية (عابر سرير) هذه المرّة بأشياء مادية فقط،ولكنّها أشياء تظلّ تستدعي حضور الجسد ، مثل السرير المرتب بعناية ، والذي يعلوه وسادتين وغطاء أزرق يتدلى جزؤه العلوي الأصفر على الأرض ، في إشارة إلى أنّ هذا السرير ليس مهجورا ، بل هو سرير مستعمل يؤدي وظيفته بالنسبة لساكني غرفة النوم هذه . أما في الزاوية اليمنى لإطار اللوحة العلوي فيتدلى ستار أبيض جمع جزء منه على يمين السرير ... هذا فيما يتعلّق بالواجهة الأمامية للوحة ، أما الواجهة الخلفية وبالتحديد في الزاوية اليسرى ، فيبدو منها هيكل سرير مشفى أجوف في إشارة إلى كثرة الأشخاص الذين عبروه. أما لون الخلفية فهو أحمر فاتح.

إنّ اختيار وتوزيع هذه الأشياء عل مساحة اللوحة بهذه الطريفة ليس أبدا عملا اعتباطيا ، إنّما هو ناتج عن رؤية ما يريد الفنان توصيلها لنا نحن المتلقين ، فَوَضْعُ السرير الذي يتّسع لشخصين في الواجهة الأمامية على الجهة اليمنى ماهو إلا إشارة إلى البعد الايجابي للعلاقات الناجحة التي تحدث على مثل هذه الأسرّة ...كما وأنّها قد تكون علاقات عابرة الغرض منها فقط تلبية نداءات الجسد تماما مثلما حدث مع نموذج البطل المغترب في روايات ((أحلام مستغانمي)) ... إنّها علاقات فاشلة تجرّ وراءها خيبات وانكسارات تتلوها استرجاعات واستذكارات ، وهذا ما يؤدي بالبطل إلى الانكفاء على الذات ، والعيش غريبا ، حتى وهو بين الأهل والأحباب ، ممّا يجعله ينحاز فقط إلى ناحية الفن ، لأنّه الوحيد القادر على استيعاب عقده ، فوضاه وتناقضاته .

إنّ بساطة اللوحة الفنية تجعل قارئها يدرك بأنه أمام فنانة لا تحاول أن تبهره بكثرة التفصيل بل على العكس تماما،هي تريد أن تنقل لنه الكثير من التفاصيل ، ولكن بطريقة بسيطة تجعله يدرك بأنّ ما يبهرنا في الفن هو بساطته،لذا فقد اختارت التعبير عن الواقع الذي يثيره النص الروائي بطريقة تبدو للوهلة الأولى ساذجة ، بحيث جعلت موضوع لوحتها ينبثق من التقابل الموجود بين كل من (الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية)، وهي الطريقة ذاتها التي يعتمدها النص الأدبي ، بحيث " أنّ النص لا يحدّد الواجهة الخلفية المثارة بكيفية نهائية . بل إنّ امتدادها أو اتساعها وشكلها الخاص يتعلّقان دائما بالكفاءة المعرفية لدى القارئ وبالتالي ، فإنّها تبقى (افتراضية)دائما ومادامت الواجهة الأمامية هي التي تثير الواجهة الخلفية لدى القارئ وأنّه على ضوء هذه الأخيرة سوف تتحدّد القيمة الدلالية ، والوظيفية الجديدة التي تكتسبها العناصر المنتقاة في السياق الجديد ، فإنّ العلاقة بين الواجهتين الأمامية والخلفية لا يمكنها أن تكون ستاتيكية ، بل ستصبح جدلية."([1]) وبالعودة إلى التقابل الموجود بين كل من

([1])- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص 203. (مرجع سابق).

الوجهتين (الأمامية والخلفية) للوحة الفنية،فإنّ المتلقي سَيقوم بتكوين الأفق المُتوقع إثارته من قبل النص،إنّه أفق ناتج عن ثنائيات ضدية من مثل :(ميلاد / فناء فرح / حزن ، متعة / ألم ، شقاء / سعادة ، وحدة / أنس ...) ، وربما هذا ما جعل الفنانة بالتواطؤ مع الروائية أو مع النص تختار هذه الطريقة البسيطة لبناء موضوعها الجمالي الذي المؤسس وفق قاعدة: العمل الفني لا يعني بالتحديد ، بل يترك شيئا من الفراغ لا يملؤه سوى متلق متفاعل .

1-4-الإهداء:

يعدّ الإهداء من الموازيات النصية المصاحبة ، فهو عتبة على غرار العتبات النصية الخارجية ، ويتموقع عادة قبل بداية النص ، أي في الصفحة الثانية بعد الغلاف ، فهو من وضع كاتب النص ، ويصنّف ضمن العتبات التي توضع بعد انتهاء العمل الإبداعي."([1])

ولاشكّ بأنّ عملية إنتاج هذا النص الموازي لدى ((أحلام مستغانمي)) ليست أبدا عملية اعتباطية من دون غاية ولا هدف ، فالمتأمل في إهداءات رواياتها الثلاث (ذاكرة الجسد / فوضى الحواس / عابر سرير) يجد الكاتبة تصرّ على ربط هذه النصوص بالذاكرة الوطنية الجزائرية ، برموزها وشخصياتها التي شكّلت اعتراضا بالغ القوة على الهيمنة الاستعمارية . لذا يحض الأب[(*)2] الذي تخفيه خلف رواياتها والذي طبع حياتها بشخصيته الفذة وتاريخه

([1])-حسينة فلاح:الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي،ص68.

[(*)]:كان والدها"محمد الشريف"من هواة الأدب الفرنسي. وقارئًا ذاميول كلاسيكيّ لأمثالVictor Hugo, Voltaire ,jeanjaques, Rousseauيستشف ذلك كلّ من يجالسه لأوّل مرّة.كما كانت له القدرة على سرد الكثير من القصص عن مدينته الأصليّة مسقط رأسه"قسنطينة"مع إدمج عنصرالوطنيّة وتاريخ الجزائر في كلّ حوار يخوضه. وذلك بفصاحة فرنسيّة وخطابة نادرة . وبعد أن أطلق سراحه سنة(1947)كان قد فقد عمله بالبلديّة, ومع ذلك فإنّه يعتبرمحظوظاً إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك (45 ألف شهيد سقطوا خلال تلك المظاهرات) وأصبح ملاحقًا من قبل الشرطة الفرنسيّة،بسبب نشاطه السياسي بعد حلّ حزب الشعبالجزائري. الذي أدّى إلى ولادة ما هو أكثر أهميّة, ويحسب له المستعمر الفرنسي ألفحساب: حزب جبهة التحرير الوطني.(نقلا عن السيرة الذاتية التي كتبها شقيق الكاتبة مراد مستغانمي،ص22.)

النضالي بشرف الإهداء والتكريم ضمن ثلاثيتها (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) و (عابر سرير) ، كذلك مالك حداد ومحمد بوضياف ، وكل من تعتبرهم من شرفاء الأمة ورجالها الرائعين."([1])

ففي روايتها (فوضى الحواس)"يحض رجال نوفمبر الراحلون قهرا بشرف الإهداء."([2])فيما شمل إهداء روايتها (عابر سرير) كل شرفاء الأمة العربية."([3])

ليمتدّ الإهداء إلى المحكيات ، أين يتمّ صياغة الأسئلة الفاضحة لأساليب الهيمنة الممارسة ضدّ الذاكرة . لتغدوا إثارة الأسئلة والتفنّن في طرحها أبلغ من الأجوبة في حدّ ذاتها.

إنّ قراءة هذه الاهداءات المفعمة بشاعرية طاغية من شأنه أن تورط القارئ في طرح العديد من الأسئلة التي ستقوده إلى فتح باب التأويل المرتبط بأفق النص ، ولعلّ السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هو: لماذا خصت الروائية هؤلاء بالذات ؟ وهل أنا كقارئ متشكّل ضمن هذا الإهداء أم لا؟ أيكون للإهداء عند " أحلام مستغانمي " طقوسا مميزة تجعله مرتبطا بمحكيات النص ؟

أ–إهداء رواية (ذاكرة الجسد):

يحمل الإهداء حسب رأي ((جيرار جنيت))"دلالة تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)."([4]) وقد خصّصت الروائية إهداءات رواياتها الثلاث لشخصيات

([2])–ينظر:مراد مستغانمي:أحلام مستغانمي..سيرة حياة،مجلة الاختلاف، ع:03،ماي/أيار،2003،ص22/ 23، وينظر أيضا : (www .nessyane.com

([1]) – ذاكرة الجسد،ص5

([2])– فوضى الحواس ،ص5.

([3])– عابر سرير،ص5.

([4]) – حسينة فلاح : الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ص70.

واقعية لا خيالية،وقد مارست هذه الشخصيات وجودها ضمن نسيجها الروائي سواء عن طريق استذكار مواقفها النضالية والوطنية فقط مثلما حدث مع شخصية الشهيد محمد بوضياف وزميله سليمان عميرات ، أو عن طريق استذكار هذه المواقف النضالية ، وكذا استثمار بعضا من نصوصها الإبداعية وجزءا من سيرتها الذاتية مثلما حدث مع مالك حداد .

ويتميّز الإهداء في متونها الثلاث بالبساطة والإيجاز والشاعرية ، مثلما هو حال إهداء روايتها الأولى (ذاكرة الجسد)": **إهداء**

"إلى مالك حداد

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد الاستقلال ، ألاّ يكتب بلغة ليست لغته

فاغتالته الصفحة البيضاء .. ومات بسلطان صمته

ليصبح شهيد اللغة العربية ، وأوّل كاتب فقرّر أن يموت صمتا

وقهرا وعشقا لها.

وإلى أبي ..

عساه يجد((هناك)) من يتقن العربية فيقرأ له

هذا الكتاب .. كتابه أحلام "([1])

إنّ قارئ هذا الإهداء لا بدّ وأن يبحث عن مسوّغات اختيار الروائية الكتابة باللغة العربية دون سواها ،ويرجع السبب إلى كون الناص توجّه بإهدائه إلى شخصيتين كان لكل منهما قصّة مأساوية مع هذه اللغة ، فإذا

([1])- ذاكرة الجسد،ص 05.

كانت الشخصية الأولى الممثلة في شخصية (مالك حداد) تعاني من عدم القدرة على الكتابة باللغة العربية ، وقد عبّرت عن ذلك صراحة من خلال حواراتها وكذا ضمن نصوصها الإبداعية بقولها : " اللغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني . أشدّ وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط ...

وأنا عاجز عن أن أعبّر بالفرنسية عمّا أشعر به بالعربية ...

إنّ الفرنسية لمنفاي ..."([1]) فإن الشخصية الثانية المتمثلة في شخصية (أب الروائية) كانت عاجزة عن القراءة باللغة العربية بحكم أنّ ثقافتها كانت فرنسية ، وهذا ما صرّح به " شقيق الروائية."([2])

وهكذا يستشعر القارئ نية ثأر الروائية لكل من مالك حداد وأبيها ، وذلك لأنّهما لم يستطيعا التواصل باللغة العربية لظروف تاريخية معروفة ، فها هي "أحلام مستغانمي" تكتب الآن من أجلهما على الرغم من معرفتها المسبقة بأنّهما لن يتمكنا من قراءة كتابها ، ومن باب العرفان بالجميل لهذين الرجلين قرّرت إهداؤهما كتابا ليس سوى كتابهما ، لأنّهما شاركا في تأليف فصوله بما رسماه في ذاكرتها من مواقف لن يقوم بها سوى رجال استثنائيون من طينة مالك حداد وأبيها. ولكن لماذا لم تخصّص الكاتبة مساحة ضمن ورقة الإهداء للأصدقاء والأقارب ألأنهم يحتلون في عملها مساحة أضيق من مساحة أولئك الذين توجهت لهم بالإهداء ؟ أم أنّ للإهداء طقوس مميزة لدى الروائية " أحلام مستغانمي "؟

ولعلّ طقوس الإهداء تتجلى عبر وعي سارد وبطل روايتها ذاكرة الجسد ، وفي حوار داخلي تتكشّف للقارئ طقوس الإهداء لدى الروائية ((أحلام مستغانمي)):" وفجأة تقع يدي على روايتكِ أسفل الحقيبة ، فأصاب بهزّة

([1]) – مالك حداد:سأهبك غزالة ،تر:صالح القرمادي،الدار التونسية للنشر،دط ،1968،ص02.

([2])– ينظر:مراد مستغانمي:أحلام مستغانمي..سيرة حياة،ص23. وينظر أيضا :www .nessyane.com

أولى . ترتعش يدي ، تتوقف لحظات قبل أن تمسك بالكتاب . أجلس على طرف السرير قبل أن أفتحه ، وكأنّي سأفتح طردا ملغوما .

أتصفّح الكتاب وكأنّي لا أعرفه .

ثمّ أتذكّر شيئا .. وأركض إلى الصفحة الأولى باحثا عن الإهداء ، فتقابلني ورقة بيضاء .. دون كلمة واحدة ، دون توقيع أو إهداء ، فأشعر بنوبة حزن تشلّ يدي ، وبرغبة غامضة للبكاء.

لمن منّا أهديت نسختك المزوّرة ، وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع ؟

من منّا أوهمته أنّه يسكن الصفحات الداخلية للكتاب – كما يسكن قلبك – وأنّه ليس في حاجة إلى إهداء؟"([1])

يتبين من خلال هذه المقتطف مدى اهتمام الروائية بقارئها ، ذلك أنّها تُسكنهُ الصفحات الداخلية للكتاب، لا الصفحات الخارجية ، وهي وإن لم تخص قارئا محدّدا بالإهداء ، فلأنّها عملت على تشكيله ضمنيا داخل النص بل إنّ وجود النّص مرهون بوجود هذا القارئ المفترض ، والذي يتم بنائه وفق مواصفات ومعايير خاصة ، سيتمّ التفصيل في بعض من جوانبها لاحقا .

ب–إهداء رواية (فوضى الحواس) :

جاء "إهداء روايتها الثانية (فوضى الحواس) بنفس الصيغة اللغوية والشكلية تقريبا التي تجلى بها إهداء روايتها الأولى (ذاكرة الجسد)" :

إهداء ...

"إلى محمد بوضياف ... رئيسا وشهيدا.

([1])- ذاكرة الجسد،ص256.

وإلى سليمان عميرات ، الذي مات بسكتة قلبية

وهو يقرأ الفاتحة على روحه . فأهدوا إليه قبرا جواره .

وإلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما ،فذهب

ذات أوّل نوفمبر ، بتلك الدقّة المذهلة في اختيار

موته ، لينام على مقربة من خيبتهما .

من وقتها .. ورجال نوفمبر قهرا يرحلون .

من وقتها وأنا لأحدهم أواصل الكتابة .

إلى أبي .. مرّة أخرى .

أحلام"([1])

تفتح الروائية مرّة أخرى أفقا قرائيا مفعما بنبرة شاعرية حزينة ، تخصّ من خلاله رجال نوفمبر الراحلون قهرا بشرف الإهداء ، ممّا يجعل القارئ مهيئا لتقبّل مقتطفات عن سير هؤلاء الرجال ، الذين قدّموا للوطن الغالي والنفيس ، ولم ينتظروا المقابل من أحد .

إنّ إهداء مثل هذا العمل الأدبي لأولئك الرجال ، لا يمكن أن يأخذ في أي حال من الأحوال بعدا وقيمة مادية،ذلك أنّهم رحلوا فعلا ، وأصبحوا جزءا من الذاكرة الجماعية للجزائريين ، ولكنّه يأخذ بعدا وقيمة معنوية نابعة عن تقدير واعتراف بالجميل لصنيعهم .

([1])- فوضى الحواس،ص05.

ج–إهداء رواية (عابر سرير) :

وكما هي عادة الروائية تهدي عملها الثالث إلى أبيها ، لكنّها تخصّ هذه المرّة كل شرفاء الأمّة العربية ورجالها الرائعين ، حيث نقرأ ":

إهداء ...

"إلى .. أبي دوما .

وإلى شرفاء هذه الأمّة ورجالها الرائعين ، الذين يعبرون بأقدارهم دون انحناء ، متشبّثين بأحلام الخاسرين.

وإليك في فتنة عبورك الشامخ ، عبورك الجامح ، يوم تعثّر بك قدري ... كي تقيم.

أحلام" ([1])

تعتمد الروائية في إهدائها هذا طريقة الإلغاز أو الإضمار ، ولعلّ السؤال الذي سيحيّر القارئ ، ولن يجد له إجابة محدّدة إلا خلال قراء النص هو هوية الشخص الذي تعثّر به قدرها ، هل هو أبوها ، زوجها ، أخوها أم مالك حداد ، أم شخصيتها الحبرية التي تُتوّجها كل مرّة دور البطولة ضمن متونها الروائية الثلاث ...؟

ويبقى للإهداء عند " أحلام" طقوسا مميّزة تمتدّ إلى المحكيات ، ففي افتتاحية رواية (عابر سرير) وعبر تعليق السارد تتجلى للقارئ فلسفة الإهداء لدى الكاتبة :

" إنّ حبّا نكتبُ عنه ، هو حبٌّ لم يعد موجوداً ، وكتاباً نوزّع آلاف النسخ منه ، ليس سوى رماد عشق ننثره في المكتبات.

الذين نحبهم ، نهديهم مخطوطا لا كتابا ، حريقا لا رماداً . نهديهم ما لا يساويهم عندنا بأحد."([1])

([1])- عابر سرير،ص05.

ولتدعيم وجهة نظرها هذه راحت الروائية عبر وعي ساردها تُلخّصُ قصّةً نسبتها إلى ((بلزاك)) تقول :

"بلزاك في أواخر عمره ، وهو عائد من روسيا ، بعد زواجه من السيدة هانسكا ، المرأة الأرسقراطية التي تراسل معها ثماني عشرة سنة ، ومات بعد زواجه منها بستة أشهر ،كان يقول لها ، والخيول تجرّ كهولته في عربة تمضي به معها من ثلوج روسيا إلى باريس :

((في كلّ مدينة نتوقّف فيها ، سأشتري لك مصاغاً أو ثوباً . وعندما سيتعذَّرُ عليَّ ذلك ، سأقصُّ عليك أحدوثةً لن أنشرها.))

ولأنّه أنفق ماله للوصول إليها ، ولأن طريق الرجعة كان طويلا ، قد يكون قصَّ عليها قصصاً كثيرة.

حتماً ، أجمل روايات بلزاك هي تلك التي لم يقرأها أحد ، وابتكرها من أجل امرأة ما عادت هنا لتحكيها."([2])

من هنا تتكشف للقارئ (هوية المُهدى إليه المضمر) فلا شكّ بأنّه "مالك حداد أو خالد بن طوبال" وكلاهما وجه لعملة واحدة ، ذلك أنّ شخصية (خالد بن طوبال) التي استثمرتها الروائية في متونها الثلاثة تحت مسميات عدّة ما هي سوى الشخصية الورقية التي ابتكرها مالك حداد في روايته "رصيف الأزهار لم يعد يجيب."

وهكذا يتبيّن بأنّ الإهداء لدى الروائية ((أحلام مستغانمي)) لا يأخذ بعدا فنيا فحسب ، وإنّما يأخذ بعدا جماليا يمتدّ إلى المحكيات ، لتمارس هذه الأخيرة عبر تقاطعها مع الإهداء سطوتها وتأثيرها على القارئ .

وقبل ولوج العوالم الروائية (المحكيات) ، لا بدّ من إلقاء الضوء على ظاهرة تميزت بها كتابات هذه الروائية وهي ظاهرة النص الآخر أو النص المقتبس ، وسأحاول تقصيها من خلال معاينة سلطة النص الآخر في علاقته مع القارئ

([1])-عابر سرير،ص24.

([2])-المصدر نفسه،،ص24.

2-القارئ وسلطة النص الآخر:

شكّلت النصوص المقتبسة ظاهرة مميّزة في كتابات((**أحلام مستغانمي**)) لاسيما الروائية منها ، وبالاحتكام إلى لغة الأرقام ، فقد تم إحصاء أزيد من مائة وسبعين نصا مقتبسا (170نصا) ضمن ثلاثيتها ، وقد توزعت هذه النصوص على نسيج رواياتها حسب ما يوضحه الجدول التالي:

عنوان الرواية	عدد صفحاتها	النصوص المقتبسة	معدل النص المقتبس ضمن النسيج الروائي
ذاكرة الجسد	404 صفحة	70 نصا	نصين مقتبسين لكل عشر صفحات على الأقل.
فوضى الحواس	374صفحة	75نصا	نصين مقتبسين لكل عشر صفحات على الأقل.
عابر سرير	319صفحة	30 نصا	نص مقتبس واحد لكل عشر صفحات.

وبهذا يكون النص الآخر قد شكّل رافدا مهمّا في كتابات ((**أحلام مستغانمي**)) الروائية ، ممّا أدى إلى حشد عدد معتبر من أعلام الدين والثقافة والفن والسياسة والفلسفة ، ففي روايتها (ذاكرة الجسد) تمّ استدعاء كل من : **مالك حداد** (اقتباس نصوص من روايتيه (رصيف الأزهار لم يعد يجيب) و((سأهبك غزالة)) ،**نيكوس كازانتزاكيس** (استثمار شخصية روايته ((زوربا اليوناني)) أبولينير،**غوتيه،نتشيه** ، كونكورد ، **هنري ميشو**،مونتيرلان ، برنارد شو أرغون ، نزار قباني ليوناردو دفنشي ، أغاتا كريستي،سيمون تمار(مغنية يهودية سكنت بقسنطينة)،شاغال ، فان غوغ دولاكروا غوغان ، دالي ، سيزان،**بيكاسو**... هذا بالإضافة إلى نصوص دينية وخطابات سياسية ،وأمثال وأغاني شعبية وسير لبعض المشاهير ...

أمـا في روايتهـا الثانيـة (فوضـى الحـواس) فقـد تمّ إعـادة اسـتدعاء كـل مـن : **مالـك حـداد** (اسـتثمار سيرته)،**نتشـيه**،هنـري ميشـو (استثمار كتابه ((أعمـدة الزاويـة)) ، **نيكـوس كـازانتزاكيس** (استثمار شخصية روايتـه((زوربـا اليونـاني)) بالاضـافة إلى نصـوص لمشـاهير آخـرين مثـل : أوسـكار وايلد،كاسـباروف اندريـه جيد،الشاعر الإرلندي شيماس هيني **الكاتب الأرجنتيني بورخيس** الشاعر وولت ويتمان ، رولان بات،الشاعر بودلير ، الروائية جورج صاندل ، الروائي ألبير كامو،**النحات الشهير رودان** ، مصمّمة الأزياء شانيل ، الموسيقي ريشار كليدرمان ، نابليون وجوزفين،كليوبترا ،ساشا غيتري ، المجاهدة جميلة بوحيرد،الخنساء، مفدي زكريا ، غيفارا هذا بالإضافة إلى بعض سير وخطابات رجال السياسة : **محمد بوضياف** ، هواري بومدين ، عبد الحميد بن هدوقة ، سليمان عميرات ... هذا وقد وظّفت الروائية بعض النصوص الدينية والتاريخية ، وأمثال وأغاني شعبية .

أما في روايتها الثالثة (عابر سرير) فإنّ سلطة النص الآخر كانت أقلّ من الروايتين السابقتين، إذ لم يتم توظيف سوى ثلاثين نصا مقتبسا تقريبا (30نصا) توزّعت على النحو التالي :

مقتطفات من سير فنانين ومشاهير : محمد راسيم ، الرسام أطلان (رسام يهودي سكن قسنطينة)،**بيكاسو النحات رودان**،الروائي هيمينغواي،الروائي والمسرحي **كاتب ياسين** (استثمار روايته((نجمة)) وسيرته الذاتية) بالإضافة إلى أقوال مفكرين وشعراء وفنانين أمثال : ميرابو ، رنيه شار، المركيز دي سان ، عمر ين أبي ربيعة محمود درويش ، بدر شاكر السياب ، أمل دنقل **بورخيس**، المغني الفرنسي سيرج غالنسبور ، **مالك حداد محمد بوضياف** .. هذا بالإضافة إلى نصوص دينية كمقولة علي كرّم الله وحهه ، ومقولة من الكتاب المقدس...

إنّ المسح الذي أجريته على ثلاثية ((**أحلام مستغانمي**)) ، لم يكن الغرض منه الكشف عن السرقات الأدبية التي مارستها الكاتبة ، لأنّها هي ذاتها عملت منذ البداية على كشف مصادرها ناسبة النصوص المستثمرة ضمن متونها إلى أصحابها ، وهذا "ما حدث مثلا في (الصفحة 30 من روايتها ذاكرة الجسد) عندما همّشت أسفل الصفحة إحدى المقولات المقتبسة عن مالك حداد."([1])

ولا شكّ أن عملها هذا ينم عن حس علمي وفني راق ، كما أنّ الكاتبة عندما لا تسعفها ذاكرتها في نسب النصوص لأصحابها تعمد إلى استعمال عبارات من مثل : (أذكر تلك المقولة:...،أذكر مقولة لروائي:...، أذكر الآن تلك المقولة الجميلة:...، أتذكّر تلك المقولة الساخرة:...)

وباختصار فإنّ بدعة السرقات الأدبية قد تمّ تجاوزها من طرف نظريات النقد الحديثة والمعاصرة ، إذ نجد((**مخائيل باختين**))[(*)] يشير إلى هذه القضية من خلال استعماله لمفهوم حوار النصوص(Dialogisme) ضمن بحثه الموسوم بـ((**جماليات الرواية عند دوستويفسكي**))(1966)."([2]) وربما يكون هذا الباحث أوّل من أشار إلى وجود تعالقات نصية دون أن يصرّح بذلك مباشرة ، وذلك عندما راح يقارن بين حالة النص الأدبي وحالة المهرجان (**Carnival**) الذي يختلط فيه كل شيء الثقافة العليا والدنيا والرسمية والشعبية."([3]) وقد تطوّر مفهوم "باختين" إلى ما أصبح يعرف اليوم في النقد الحديث والمعاصر (التناص) الذي عرّفته ((**جوليا**

([1]) – أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد،ص30(ينظر هامش الصفحة).

(*):مخائيل باختين:ناقد روسي توفي عام 1975،تمركزت أبحاثه حول الدراسات النقدية الحديثة ،حيث يعتبر مؤسس مفهوم الحوارية dialogisme،من أعماله "الماركسية وفلسفة اللغة ،"مشاكل الإبداع عند دوستويفسكي، الخطاب الروائي(للمزيد ينظر:عمر بلخير:تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2003،1،ص58.للمزيد ينظر أيضا : ملحق الأعلام،ص321.)

([2])– حسن خمري:قضايا المتخيل مقاربات في الرواية،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2002،1،ص102.

([3])– عبد الناصر حسن:نظرية التوصيل الأدبي،ص59.(مرجع سابق) .

كريستفا))(**Kristiva Julia**) (*) بقولها :"النص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تحوّل وتشرّب لنصوص أخرى."([1]) غير أنّ آلية انتقاء وتوظيف النصوص المقتبسة المؤثّثة للنص الـمُنتج تتكئ على ذائقة خاصة ودربة في استدعاء النص الآخر الأكثر تمثيلا لرؤية المؤلف ، والأعمق دلالة بالنسبة لمتعة القارئ وهذا ما سأحاول بحثة ضمن النسيج الروائي لثلاثية ((أحلام مستغانمي)).

وبما أنّ للنّص الآخر سلطة طاغية-كما سبق وأشرت- في كتابات ((**أحـلام مسـتغانمي**)) الروائية ، فإني سأعمل على تقصي هذه الظاهرة من خلال التركيز على النصوص الأكثر حضورا ضمن متونها . ذلك أن دراسة هذه النصوص من شأنه الكشف عن الطريقة التي حيك بها نسيجها الروائي الأشبه بكرة من الصوف المليئة بالعديد من العقد.

إنّ فك هذه العقد يجعل عملية سحب الخيط أكثر مرونة ويسرا بالنسبة للقارئ ، مما يجعله مهيئا إلى الاستمتاع بجمالية بقية النصوص.

(*):جوليا كريستيفا باحثة بلغارية الأصل والمولد،ولدت عام(1941)،تعمل في فرنسا منذ عام (1966) أستاذة بالسربون تكتب بالفرنسية،مهتمّة بعلم الدلالة من مؤلفاتها:"تعددية الكلمة"،"ثورة اللغة الشعرية"،"علم النص"(ينظر:يمنى العيد في معرفة النص،بيروت لبنان،ط3،1985،ص297.للمزيد ينظر أيضا: ملحق الأعلام ،ص318.)

([1])-نور الدين السد:الأسلوب وتحليل الخطاب–دراسة في النقد الحديث- ج2،دار هومة للنشر،الجزائر دط،دت،ص96.

2-1-النص الآخر وآلية تسريد الجسد:

تعتبر آلية (تسريد الجسد)[*1] من التقنيات الفنية التي تستعين بها المرأة الكاتبة لفضح ممارسات الذاكرة الذكورية،فها هي ((**أحلام مستغانمي**)) تستعير أسلوب الشاعر ((**نزار قباني**)) لتفتح أكثر من أفق قرائي،وهي وإن كانت تنمي توقعات سائدة لدى القراء،فهي تعمل كذلك على جعل هذه الآفاق تحمل بصمة أنثوية عبر استثمارها لثنائيات ضدية (المرأة/الوطن ، المقدس/المدنس ، الجسد/الذاكرة الجفاء/الحنين الوفاء/الخيانة...) وهذا ما يجعل المشهد الروائي ضاجا بالعديد من الأفكار والرؤى المناهضة لما هو سائد لتمرّر مشروع نقدها للواقع المعيش مغلّفا بما أنتجته الذاكرة الذكورية، وهي إذ تعلن حربها ضدها ، فإنها تلجأ إلى استدعاء تلك النصوص التي أبدعها رجال استثنائيون .

إنّ إصرار((**أحلام مستغانمي**)) على جعل النصوص المقتبسة حاضرة ضمن نسيج مشاهدها الروائية من شأنه أن يعمّق ويثري تجربتها الإبداعية الباحثة عن التفرد ، والخروج من بوتقة ما هو سائد ومبتذل و مكرور،لذا فهي غالبا ما تعمل على كسر توقعات القارئ ، لاسيما حينما تلجأ إلى استعمال لغة متهكمة فاضحة تهتك ستار الواقع المرّ قبل أن تكشف عن نوازع الشخصية الروائية ، فعبر مشاهد اقتحامية ومتوحشة وإنسانية وشهوانية تبتدع أحلام الرواية القصيدة المكتوبة على كلّ البحور بحر الحب ، وبحر الجنس ، وبحر الايديولوجيا ، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها وأبطالها وقاتليها وأنبيائها وسارقيها . لذا فإنّ المشاهد التي ترسمها الكاتبة ما هي إلا

(*):المرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه ... إنّها كائن نرجسي يتمحور حول ذاته،دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها ، فكتابة المرأة المتمحورة حول ذاتها،وردود أفعالها تشكّل آلية للدفاع عن حقوقها المسلوبة."،وتصف" فرانسوا ماليبه" هذه الكتابة بقولها:"إنّنا أمام كتابة منشغلة بالجسد ومهووسة بالتجربة،وما يعنيها في المقام الأول هو معرفة الذات واختبارها في مواقف مختلفة،عبر رصد دقيق لمشاعرها وتفاعلاتها مع واقعها."
(للمزيد ينظر:حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،ص36- 37).

لوحات فنية مصاغة بكلمات شاعرية تختزل مسيرة الوجع الجزائري ضمن محطات تاريخية بارزة ... ولعلّ هذا ما جعلها منذ البداية تعمل على خلق شخصيات روائية إشكالية محمّلة بكل التناقضات مثل شخصية المحارب والفنان التشكيلي والمغترب والأعزب وصاحب الذراع المبتورة (خالد بن طوبال) أحد أبناء قسنطينة القاطنين في باريس منذ استقلال البلاد،والذي منحته مهمّة السرد ودور البطولة، وشخصية (حياة) الكاتبة الروائية وابنة (السي الطاهر) قائد (خالد بن طوبال) أثناء الثورة التحريرية لتنشأ بين كل من الرسام والروائية علاقة حب خرافية تأخذ أبعادا تتجاوز الجسد إلى الذاكرة . هي علاقة شبيهة بعلاقة شهرزاد وشهريار مع قلب للأدوار حيث يأخذ (خالد) مهمّة الحكي ، فيما تأخذ (أحلام أو حياة الكاتبة الروائية) دور المسرود لها ، أما المسرود فهي الجزائر بماضيها وحاضرها . غير أنّ الحكي لا يأخذ الطابع الشكلي الفني لحكايات (ألف ليلة وليلة) وإنما يأخذ شكل الرواية المعاصرة بفنياتها وتقنياتها المعروفة . لتأخذ الشخصية أكثر من صورة فخالد يأخذ صورة العشيق وصورة الأبوة المزوّرة بالنسبة لحياة ، فيما تأخذ شخصية (حياة) صورة الحبيبة الأم ، الوطن .. فعبر وعي الشخصية البطلة وبأسلوب الحوار الداخلي نقرأ :

"...دعيني أتزوّد منك لسنوات الصقيع ، دعيني أخبأ رأسي في عنقك أختبئ طفلا حزينا في حضنك.

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة ، وأحلم أنّ كل هذه المساحات المحرقة..لي

فأحرقيني عشقا ، قسنطينة

شهيتين شفتيك كانتا،كحبات توت نضج على مهل ، عبقا جسدك كان ،كشجرة ياسمين تفتّحت على عجل .

جائع أنا إليك .. عمر من الظمأ والانتظار ، عمر من العقد والحواجز والتناقضات .. عمر من الرغبة ومن الخجل. من القيم المورثة ، ومن على شفتيك ألملم شتات عمري.

في قبلة منك اجتمعت كل أضدادي وتناقضاتي ، واستيقظ الرجل الذي قتلته طويلا مراعاة لرجل آخر ،كان يوما رفيق أبيك رجل كاد يكون أباك .

على شفتيك وُلدتُ ومتُ في وقت واحد . قتلت رجلا وأحييت آخر

هل توقّف الزمن لحظتها؟

هل سوى أخيرا بين عمرينا هل ألغى ذاكرتنا بعض الوقت ؟

لا أدري ..

كل الذي كنت أدريه ، أنّك كنت لي ، وأني كنت أريد أن اصرخ لحظتها ،كما في إحدى صرخات((غوته)) على لسان فاوست((قف أيها الزمن . .ما أجملك !))"([1])

وفي الفصل الرابع من روايتها تشحذ الكاتبة قدراتها اللغوية والنفسية والذهنية لاستعادة تفاصيل تلك القبلة المسروقة ،كاشفة عن موهبة عجيبة في الوصف والتحليل ، وعن وعي ومقدرة متفرّدة في استثمار النصوص المقتبسة عبر استعمال لغة مباشرة تفضح ، وتعرّي الراهن السياسي والاجتماعي والثقافي ، لتأخذ تلك القبلة التي لا تدوم في الواقع سوى لحظات معدودة مساحة ست صفحات من زمن الكتابة ، فعبر وعي الفنان التشكيلي(خالد) سارد وبطل الرواية ، وفي مناجاة داخلية عسيرة يتمّ فتح كوة يسافر عبرها القارئ إلى عوالم التخييل غير

([1])- ذاكرة الجسد،ص173.

المنفصلة عن الواقع المعيش ، لتتحوّل(حياة بطلة الرواية) إلى وطن يناجيه البطل المغترب طورا ويعاتبه أطوار أخرى.

"بيد واحدة كنت أحتضنك ... وأزرعك وأقطفك ..وأعرّيك وألبسك ، وأغيّر تضاريس جسدك لتصبح على مقاسي.

يا امرأة على شاكلة وطن

امنحيني فرصة بطولة أخرى ، دعيني بيد واحدة أغيّر مقاييسك للرجولة ومقاييسك للحب .. ومقاييسك للذّة، كم من الأيدي احتضنتك دون دفء ،كم من الأيدي تتالت عليك ... وتركت أظافرها على عنقك وإمضاءها أسفل جرحك ، وأحبتك خطأ وآلمتك خطأ."([1])

ولا يفوت البطل أن يذكّر محبوبته (المرأة الوطن) بحادثة ذراعه التي بترت لأجلها ذات يوم ،والتي قدّمها لها عربون محبّة ووفاء في إحدى معارك ثورة التحرير المجيدة .

"أحبَّكِ السراق والقراصنة .. وقاطعوا الطرق . ولم تقطع أيديهم . وحدهم الذين أحبوك دون مقابل أصبحوا ذوي عاهات .

لهم كل شيء ، ولا شيء غيرك لي."([2])

ولا تكتفي الروائية بذلك بل تقوم باستعادة تفاصيل تلك القبلة مجدّدا ولكن هذه المرّة عبر وعي ساردة روايتها الثانية هذه الأخيرة تدعو القراء ضمنيا كي يعودوا إلى الصفحة رقم 172 من كتبها ليستذكروا مثلها تفاصيل تلك

([1])-ذاكرة الجسد ،ص184.

([2])-المصدر نفسه،ص184.

القبلة " ما يدهشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصّة بدأت في رواية سابقة ، وكأنّه يعيد إصدارها في طبعة واقعية من نسخة واحدة .

حتى أنّه يوم قبّلني اوّل مرّة أمام مكتبه ، قال ((نحن نواصل قبلة .. بدأناها في الصفحة 172 من ذلك الكتاب.. في هذا المكان نفسه .))

وعدت إلى كتبي ، بحثا عن رواياتي ، عن الصفحة 172 في كلّ كتاب . وعثرت على تلك القبلة ، مطوّلة ، مفصّلة مرتجلة كما حدثت ذات يوم بين ذلك الرسام وتلك الكاتبة .." ([1])

وهكذا يقع القارئ صريع جدلية وهم الكتابة .. وحقيقة الحياة .. ذلك أن الروائية توهم قارئها بأنّ ما يحدث هو الحقيقة عينها ، فساردة (فوضى الحواس) ليست من ورق مادامت تبحث مثله عن الحقيقة داخل كتاب . ولا تكتفي بذلك بل تجعله يقع في فخ المطابقة موهمة إياه بأنّ ساردة (فوضى الحواس) لم تكن سوى المسرود لها في (ذاكرة الجسد) ، وبأنّ سارد (ذاكرة الجسد) ليس سوى المسرد في رواية (فوضى الحواس) على الرّغم من وجود تفاصيل ، وإن كانت طفيفة بين هذا وذاك ،وهذه وتلك، ويبدو بأنّ ((أحلام مستغانمي)) " ليست مهتمة بالتفاصيل الصغيرة بقدر اهتمامها بتشابه مصائر شخصياتها مادام " لا يحدث للإنسان ما يستحقه بل ما يشبهه."([2]) ولعلّ حرصها على إضفاء نوع من التشابه الخارجي والداخلي بين أبطال روايتها كان نتيجة تشابه مصائرهم داخل كتبها .

([1])- فوضى الحواس،ص 273.

([2])-المصدر نفسه ،ص 370.

تنقلنا الروائية هذه المرّة عبر تقنية كتابة الجسد وتحبير الذاكرة . لنشهد طقوس ليلة مفعمة بحبّ خرافي ،يأخذ أبعادا فنية وجمالية راقية تمتزج فيه صورة الحبيبة (حياة) بصورة (الوطن) في شكل عجينة واحدة تعمّق حنين وشوق ووجع بطلٍ محارب سابق في ثورة التحرير ، وعاشق مجنون أصبح من دون عنوان بعد تحرير بلده.

"حُبّكِ هاتف يسأل "واشِك"

يدثّرني ليلا بلحاف من القبل ، يترك بجواري عينيه قنديل شوق ، عندما تنطفأ الأضواء.

يخاف علي من العتمة ، يخاف علي من وحدتي ومن شيخوختي فيعيدني إلى الطفولة دون استشارتي ، يقص علي قصصا يصدّقها الأطفال .

يغني لي أغنيات ينام لسماعها الأطفال .

ترى أكان يكذب ؟ هل تكذب الأمهات أيضا ؟

هذا ما لا يصدّقه الأطفال !

ما الذي أوصلني إلى جنوني

ترى قبلتك المسروقة من المستحيل ،وهل تفعل القبل كل هذا؟"([1])

ولا تكتفي الروائية بتعرية دواخل الشخصية ، بل تقوم باستدعاء النص الآخر من أجل تعميق هذا الوجع الذي يأخذ بعدا وقيمة إنسانية ، تجعل القارئ لا يستطيع إعطاء تفسير مقنع لمثل هذا الحب- الذي غالبا ما يكون ضد مصالحنا الشخصية – خارج هذا القيم الإنسانية الراقية .

"أذكر أنّني قرأت عن قبل غيّرت عمرا ولم أصدّق ..

([1])- ذاكرة الجسد،ص185.

كيـف يمكـن لـ(نتشـيه) فيلسـوف القـوّة والرجـل الـذي نظّـر طـويلا للجـبروت والتفـوق أن يقـع صـريع قبلـة واحدة،سرقها مصـادفة في زيـارة سياحية إلى معبـد صـحبة(Lou) المرأة الـتي أحبهـا أكثـر مـن شـاعر وكاتـب في عصرها . كـان احدهم(أبولينير) الذي تغزّل فيهـا كثيرا وبكاها أمام هذا الجسر نفسه ، واجدا في اسمها المطابق بالفرنسية تماما لاسم الذئب(Loup) دليلا قاطعا على قدره معها؟

أما(نتشيه) القائل((عندما تزر امرأة لا تنس أن تصحب معك العصا.)) فقد كان أمامها رجلا محطّما،ضعيفا وبـدون إرادة ، حـتى أنّ أمّـه قالـت يومـا((لم تـترك هـذه المـرأة أمـام ابـني سـوى اختيـار مـن بـين ثلاثـة : إمـا أن يتزوّجها..أو ينتحر..أو يصبح مجنونا !))

كان هذا حال (نتشيه) يوم أحبّ ، فهل أخجل من ضعفي معك ، وأنا لست فيلسوفا للقوة،ولست شمشون الذي فقد شعره وقوّته بسبب قبلة ؟"([1])

2-2-النص الآخر وشعرية المسرود:

تشكّل الصياغة الشعرية الخصيصة السردية الطاغية على المنتج الروائي للأديبة ((أحلام مستغانمي))، حيث تقوم باستدعاء أصوات شعرية شكّلت قصائدها خرقا على مستوى ذائقة القارئ العربي ، وكما هو معروف " فإن هذه الأصوات التي تنتمي لجيل الرواد الأوائل قامت بابتداع بناء جديد مؤسس وفق قيم ومعايير مغايرة لما هو سائد ومألوف.. "([2])

هكذا يتمّ استحضار (بدر شاكر السياب ، أمل دنقل،محمود درويش ، الخنساء ، عبد الحميد بن باديس ، مفدي زكرياء...) لتأثيث المشهد الروائي وإعطائه صبغة فنية تتعالق مع مرجعية عدد كبير من القراء ، وهذا ما

([1])- ذاكرة الجسد،ص185.

([2])- فاروق شوشة:جمال اللغة العربية، مجلة العربي،الكويت، ع:15،52أفريل2003،ص91.

أضفي على عملها طابعا زاخرا بالكثير من الدلالات التي تلامس ما هو رومانسي وأسطوري وشعبي وخرافي وديني وسياسي ...

إنّ استدعاء هذا العدد الكبير من النصوص المقتبسة عن هؤلاء الشعراء . لا يتمّ هكذا جزافا ، وإنّما هو نابع عن رؤية فنية تكشف عن ثقافة موسوعية ، وعن مقدرة انتقائية واعية تسهم في تعميق الشعور بالحزن الذي يعتبر معلما أساسيا في كتابات ((أحلام مستغانمي)) الروائية ، والتي من شأنها جعل القارئ يعاود معايشة أجواء حميمية سبقت وأن حدثت في تجربتة الأدبية ، ولكنّ ((أحلام مستغانمي)) لا تعزف على نفس وتر تلك التجارب ، وإنّما هي تسعى دوما إلى تعميقها وتركها تمارس حرية وجودها ضمن نسيج رواياتها ، فعبر وعي سار رواية ذاكرة الجسد يتم اقتطاع مطلع قصيدة ((أنشودة المطر))

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحرْ ([1])

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

عيناكِ حين تبسمان تُورقُ الكرومْ

وترقصُ الأضواءُ ... كالأقمار في نهرْ.

كأنّما تنبضُ في غَوْرَيْهِما النُجومْ ...

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ

كالبحرِ سَرَّحَ اليَدين فوقه المساءْ،

دفءُ الشِّتاء وارتعاشةُ الخريفْ،

([1])- بدر شاكر السياب:ديوان شعر،المجلد الثاني ،دار العودة،بيروت،دط،1974،ص474.

ليمارس هذا المطلع وجوده كأحد المنبهات الأساسية المحفّزة على الحزن والبكاء ، لاسيما وأنّ هذه الصورة الشعرية التي استهلّ بها السياب ((أنشودة المطر)) "جديدة ومفاجئة ، وفي نفس الوقت هي مرتبطة بعالم يتّسع لمخزونات الطفولة البعيدة ، بصورها القاسية ، ووقائعها الأليمة المرتبطة بفعل المطر الذي يفجّر الحزن ويشعر الوحيد فيه بالضياع ، وتتراكم خلاله صور متداخلة للدّم المراق والجياع والحب والأطفال والموتى ... "([1]) وهي نفس المشاعر التي يشعر بها بطل الرواية في غربته هنالك في باريس ، حيث لا يجد أمامه سوى الإبداع ليحتمي به ، ففي حوار له مع بطلة الرواية (حياة) المسترجع عبر الذاكرة نقرأ :

"كلّ صباح تقدّم لي باريس نشرتها النفسية ، فأجلس هنالك في الشرفة لأتفرّج عليها وهي تتقلّب من طور إلى طور يحلو لي الجلوس هنا على حافة المطر قريبا ومحميا منه في آن واحد . منظر المطر يستدرجني لأحاسيس متطرّفة ((إنّ الإنسان ليشعر أنّه في عنفوان الشباب عند نزول المطر))

عندئذ نظرتِ إلى السماء ، وكأنك تصلين لتمطر وقلت بالعربية :

- إنّ المطر يغريني بالكتابة .. وأنتَ؟

وكنت على وشك أن أجيبك ((وأنا يغريني بالحب)).." ([2])

نظرتُ طويلا إلى السماء . كانت صافية زرقاء كسماء حزيران

كانت زرقتها تضايقني فجأة ، ربّما لأنّني تعودت أن أراها رمادية ، وربّما لأنّني تمنّيت في سري لو أمطرت لحظتها لو تواطأت معي ورمتك إلى صدري عصفورة مبلّلة.

([1])- فاروق شوشة:جمال اللغة العربية،ص93.

([2])- ذاكرة الجسد،ص159.

ولم أقل لك شيئا من هذا .

نقلتُ نظري من السماء إلى عينيك

كنت أراهما لأوّل مرّة في الضوء ، شعرت أنّني أتعرّف عليهما . ارتبكت أمامهما كأوّل مرّة . كانتا أفتح من العادة وربّما أجمل من العادة .

كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد . شيء من البراءة والمغامرة العشقية .

تراني أطلت النظر إليك ؟سألتني بطريقة من يعرف الجواب مسبقا

- لماذا تنظر إلي هكذا ؟"([1])

كان صوتك بالعربية يأتي كموسيقى عزف منفرد.

وجدت الجواب في قصيدة حفظت مطلعها ذات يوم :

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

- سألتني مدهوشة

- أتعرف شعر السياب أيضا ؟ عجيب ؟

- قلت في جواب مزدوج :

- أعرف ((أنشودة المطر))

شعرت ربّما أنّك أحببتني أكثر تلك اللحظة بالذات ، وكأنّني أصبحت في نظرك السياب أيضا."([2])

([1])-ذاكرة الجسد ،ص160.

([2])-المصدر نفسه ،ص161.

فما أشبه (السياب) ببطل رواية ذاكرة الجسد ،إلا أنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ الأول عاش غربته في بلد عربي هو(الكويت) ، بينما الثاني فقد عاشها في بلد أوروبي (باريس) ، ولعلّ هذا ما جعل البطل في بداية المشهد يردّد مقطعا مقتبسا عن (مالك حداد) ((إنّ الإنسان ليشعر أنّه في عنفوان الشباب عند نزول المطر.)) ليتقاسم مع ابن بلده غربة من نوع آخر هي الغربة اللغوية ، لذا فهو ينتشي فرحا وزهوا حينما يجد من يتجاذب معه أطراف الحديث باللغة العربية ، لتتحوّل (حياة) إلى متنفس يطارحه البطل الحنين والشوق بلغة عربية تسح كلمات شاعرية وحتى ولو كانت هذه الكلمات تعمّق الشعور بالحزن فإنّها تشعره بالراحة والطمأنينة.

وبعدما استنفذت ((أحلام مستغانمي)) نسغ هذين النصين المقتبسين عن (مالك حداد والسياب) تعيد القارئ للنقطة التي انطلق منها المشهد الروائي (منظر نهر السين) ، وكأنّها بذلك تكتب في دوائر مظلمة لكنّها شبه مضاءة بحيث ينعكس شعاع الضوء فقط على الفكرة المهيمنة في المشهد (الغربة) وتعمل في كلّ مرّة على توسيع دائرة الضوء تلك لتلامس دواخل الشخصية وموقفها من الواقع. فعبر الحوار المتبادل بين كل من (حياة) و(خالد) يتمّ تعرية الواقع للقارئ ليعاين الأوضاع الثقافية المتردية التي ترغم المثقف على مغادرة الوطن على مضض.

"وككلّ مرّة أفاجئك فيها ببيت شعر ، أو بمقولة ما باللغة العربية ،سألتني :

- متى قرأت هذا ؟

أجيبك هذه المرّة :

أنا لم أفعل شيئا عزيزتي سوى القراءة ، ثروة الآخرين تعدّ بالأوراق النقدية ، وثروتي تعدّ بعناوين الكتب. أنا رجل ثري كما ترين .. قرأت كل ما وقعت عليه يدي .. تماما كما نهبوا كل ما وقعت عليه أيديهم !

بعدها قلت وأنت تحدّقين في ذلك الجسر الحجري الرمادي ، الذي يجري تحته نهر السين بزرقة صافية استثنائية:

أنت محظوظ بهذا المنظر ، جميل أن تطلّ شرفتك على نهر السين(...)" ([1])

وتقوم ((أحلام مستغانمي)) بتسريب المشهد ذاته إلى نسيج روايتها الثالثة (عابر سرير) ليمارس نبرته الوجودية الحزينة ، لكنّها هذه المرّة تعمل على توسيع دائرة الضوء أكثر فأكثر، لتتعالق مع أحداث تاريخية كاشفة عن علاقة استثنائية بين كل من الإنسان والأشياء ، فلم يعد منظر السين الجميل يغري بتلك الأجواء الرومانسية المفعمة بالحب والبكاء والنحيب فحسب ، وإنّما أصبح عبارة عن معلم لذاكرة جماعية تكشف الوجه المستعار لمدينة باريس . تلك المدينة التي ارتبط ذكرها بالحب والجمال ، هاهي اليوم تخلع أسمالها ، وتزيل عن وجهها مساحيق التجميل ليروي نهرها الجميل ما حدث ذات أكتوبر (1961) ، وكيف أنّ مياهه الزرقاء الصافية لم تُؤتمن على أرواح الجزائريين عندما طفت على سطحه عشرات الجثث التي ألقيت إليه مكبّلة .

"لو أنّ للسين ذاكرة لغيّر الحزن مجراه

اثنا عشر ألف معتقل فاضت بهم الملاعب والسجون ، وستمئة مفقود وغريق توقف قدرهم فوق الجسور الكثيرة التي لم تولِ النظر لجثثهم الطافية وهي تعبر تحتها."([2])

ليصرّح سار رواية (عابر سرير) بأنّه أصبح أخيرا يفهم عجز سارد وبطل رواية (ذاكرة الجسد) لعدم قدرته على إقامة علاقة ودّ مع هذا المنظر الجميل .

([1])- ذاكرة الجسد،ص161.

([2])- عابر سرير،ص:101.

2-3-النص الآخر وحميمة المشهد الروائي:

إنّ أحد أسباب روعة ظاهراتية الخيال هو القدرة على معايشة فرق دقيق طازج في حضور مشهد يطالب القارئ بالتنسيق ، ويمكن تلخيصه بفكرة واحدة ، وإذا كان هذا الفرق الدقيق قد عايشه الشاعر بإخلاص فإنّ الظاهراتي يتقين حين إذن أنّه سوف يحصل على صورة في مستهل بدايتها."([1]) وقبل التطرق لتحليل المشهد الروائي المستغانمي الذي تمّ انتخابه لهذا الغرض من وجهة نظر المفسّر الظاهراتي ، لا بدّ من معرفة بأن تعامله مع الظاهرة يختلف عن تعامل علماء العلوم التجريبة ، فالظاهرة بالنسبة له " بنية دالة تنشأ في الشعور الخالص."([2]) من خلال الأثر الذي تتركه على ذواتنا،لذا فهو غير معني بأسبابها ومسبباتها ونتائجها وكيفية حدوثها والمدة التي تستغرقها.بالقدر الذي هو معني بالتركيز على كمية الطاقة الشعورية التي تحدثها داخل متلقيها .

ولنتأمل المشهد الروائي التالي :

" كان لرحيلك مذاق الفجيعة الأولى ، والوحدة التي أحالتني في أيام إلى مرتبة لوحة يتيمة على جدار، تحضرني جملة تبدأ بها رواية أحببتها يوما ..

((ما أعظم الله ! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد . إني لأرى المؤلف فيبدو لي كلوحة))

وكنت أنا في عزلتي ووحدتي ذلك المؤلّف وتلك اللوحة معا.فما أكبر وابرد ذلك الكون الذي كنت معلّقا على جداره ،في انتظارك !

([1])-غاستون باشلار:جماليات المكان،تر:غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت،ط1984،2،ص185. (للتعرف على سيرة هذا الفيلسوف ،ينظر : ملحق الأعلام،ص304.)

([2])- بشرى موسى صالح:نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات،ص36،(مرجع سابق).

كنت أدخل بعدك منحدرات الخيبات النفسية والعاطفية في الوقت نفسه ، وأعيش ذلك القلق الغامض الذي يسبق ويلي دائما كلّ معرض لي . وكنت أقوم تلقائيا بجردة لأفراحي وخيباتي."([1])

للوهلة الأولى يبدو المشهد الروائي ضاجا بالعديد من الثنائيات الضدية التي من شأنها أن تساعد القارئ على افتكاك المعنى الذي ينبأ به المشهد ،ممّا يجعل النص المقتبس عن مالك حداد مجرّد حلية تزينية جاءت لتعميق المعنى الناشيء عن هذه المتضادات ، وهذا جائز طبعا من وجهة نظر المحلّل البنيوي ، ولكن ما هي وجهة نظر المحّلل الظاهراتي ، هل يعتبر النص المقتبس مجرّد جملة أحبتها الكاتبة فجعلتها تمارس حضورها عبر سلسلة من الثنائيات الضدية داخل نسيجها الروائي فقط ، أم أن الأمر يتعدى ذلك ؟

إنّ الجملة المقتبسة عن رواية مالك حداد (سأهبك غزالة) تمثّل صورة في مستهلّ ولادتها ، ذلك أنّها تحتاج من القارئ نوعا من التنسيق (تكوين الجاشطلت)

" **ما** أعظم الله ! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد ، إني لأرى المؤلّف فيبدو لي كأنّه لوحة ، وهيئته بباريس اللانهائية ليست كهيئة أهل مهنته ، إنّه لا يعبّر البتة عن مقصوده بألفاظ خاوية لا تعبير فيها فهو والألفاظ شيء واحد،شيء ذو بال ، ذو كيان ووجود."([2])

إنّ هذا المقتطف يمارس نوعا من الفخامة التي تنبعث في داخلنا ، ولا ندرك سرّ هذه الفخامة إلا بردها إلى التحليل الظاهراتي ، الذي يؤمن بأنّ " الموقف التأملي هو قيمة إنسانية تبلغ حدّا من العظمة يتيح لها أن تضفي اتساعا هائلا على عوالمنا النفسية . "[3] فالإنسان الذي يعيش نوعا من الانفصال عن العالم الخارجي،من شأنه أن

([1])- ذاكرة الجسد،ص179.

([2])- مالك حداد:سأهبك غزالة ،تر:صالح القرمادي،ص06.

([3])- غاستون باشلار:جماليات المكان،ص190.

يُكَوِّنَ داخله عالما فريدا يتميز بالاتساع واللانهائية ليغدو مثل الحالم يعيش في "اللامكان" مستشعرا عظمة الخالق ممّا يتيح له التحرّر من حدود حساسيته المفرظة للوحدة ، ليصبح بذلك على اتصال جديد بالكون ، فتغدو اللغة بالنسبة إليه مسكنا أثيرا يمارس من خلاله وجوده ، فهو والألفاظ شيء واحد . إنّه مثل الصوفي الذي يستغرق داخل الحيوات التي حوله،ليغدو شبيها باللوحة التي لا تستمدّ ألقها من الأشكال والسطوح والألوان ، وإنّما تستمدّه من تلك الفخامة التي تنبعث داخل الشخص الذي يتأمّلها،لتعطيه إحساسا بالنشوة الغامرة ، فلا يملك إلا أن يعبّر عن ذلك بكلمات تشبه شعوره ذاك .. ما أروعها ، ما أجملها ، ما أعظمها من لوحة ...

إنّ التمازج بين المشهدين يقود المحلّل الظاهرتي إلى استشعار مفارقات بارزة بين كل من : بطل رواية سأهبك غزالة،وبطل رواية ذاكرة الجسد ، فعلى الرغم من أن كليهما عاش في باريس ، إلاّ أنّ (باريس بطل مالك حداد) هي باريس اللانهائية ، أي أنّه يعيش في (اللامكان) ويحيا باريس بملء أحاسيسه المخالفة لأحاسيس أهل باريس أنفسهم بينما (باريس بطل أحلام مستغانمي) هي باريس المعارض،هي المدينة ،هي المأوى والمنفي في آن واحد ، مما يجعل البطل يعش نوعا من القلق والخيبة والوحدة ، ناتجة عن أنه يعيش باريس بملء حواسه مثل ما يعيشها الباريسيون أنفسهم .

- **حوصلة وتركيب** : يعد النص الروائي المستغانمي أنموذجا حيا عن تلك النصوص التي تسهم ، وتتضاقر في تشكيل عوالمها الفنية العديد من الجوانب المتعلقة بمواصفات واتفاقات أدبية وثقافية واجتماعية ودينية وسياسية ، وهو ما جعل سجلها النصي سجلا منفتحا حافلا بالكثير من الخطابات (الشعرية ، النثرية الفلسفية ، النقدية الدينية ، السياسية ...الخ) غير أن تفكيك هذه الخطابات يحتاج ربما إلى معرفة معمقة بخصوصية كتابة المرأة بناءا وتشكيلا، وإنتاجا واستهلاكا .

وبذلك فإن عملية التشكيل تختلف وتتباين في العديد من الوجوه عن تلك التشكيلات التي أنتجها الرجل عن المرأة . ولعلّ الفصل الثالث من هذه الدراسة سيحاول التطرق إلى علاقة المرأة(أحلام مستغانمي) بما تنتجه ، وذلك بالتركيز على استراتيجيات بناء القارئ الضمني في ثلاثيتها ، وستكون بداية الفصل مع الافتتاحية الروائية ،فهل تميّزت افتتاحية مستغانمي بطقوس مغايرة للافتتاحية التي عرفتها الرواية العربية ؟ وهل التمايز – إن وجد- ناتج عن خلخلة البنى الشكلية المؤسسة لها ، أم ناتج عن طرح مضامين غير المضامين التي عرفتها الرواية العربية ؟

وبعبارة أخرى ما هي وظيفة الافتتاحية الروائية في المتن المستغانمي ، وما الآلية التي تمّ بها تشكيل القارئ الضمني ؟

هذا بالإضافة إلى طرق قضايا أخرى مصاحبة للمتن ، والتي لها علاقة وطيدة بتلقي واستهلاك النص الروائي.

الفصـل الثالث: استراتيجيات بناء القارئ الضمني

استراتيجيات بناء القارئ الضمني

في ثلاثية أحلام مستغانمي

-توطئة

I. الافتتاحية الروائية

1-المفهوم والوظيفة

2-افتتاحية الرواية وأنموذج الراوي العليم

II. منظور (السارد/الشخصية)

1-تعليقات (السارد/الشخصية)

1-1ذاكرة الجسد

1-2فوضى الحواس

1-3عابر سرير

III. منظور الحبكة

1-المفهوم

2-أنواع الحبكة

3-منظور الحبكة

3-1- في ذاكرة الجسد

3-2 في فوضى الحواس وعابر سرير

- حوصلة وتركيب

– تمهيد :

إنّ بحث الرواية العربية الدؤوب عن فضاء سردي متميّز " كان عنوان للجرأة التجريبية التي تحملها الكتابة الروائية الجديدة ، وهذه الجرأة تعني أنّ الكتابة شكل مفتوح ، وإشارة في نفس الوقت بأنّ الشكل الجاهز لا يقدّم رؤية بل يعيد استهلاك نفسه في تصورات واضحة وحاسمة ."([1])

وضمن هذا التوجه انبرت الأديبة ((أحلام مستغانمي)) عبر مشروعها الروائي ، الذي تمخض عن ثلاثيتها الشهيرة لخوض غمار هذه التجربة الإبداعية ، التي لا تخلو من المغامرة ... "وعلى الرغم من أنّها لم تستطع التخلص تماما من أسر النماذج التقليدية ، على الأقل على مستوى القوالب والأشكال الفنية القائمة على تلبية توقعات سائدة ، وذلك من خلال استخدامها لتلك التقنيات والأدوات الفنية الشكلية المؤثرة في بناء التجربة الجمالية لدى القراء،كاعتمادها مثلا في عرض أحداث رواياتها على طريقة السرد التأريخي ، ذلك أنّ هذه الطريقة تحافظ على عرض الحوادث من بدايتها إلى نهايتها ، لهذا اصطلح النقاد على تسميتها بـ (النسق الزمني الصاعد)." ([2]) بالإضافة إلى اعتمادها على مقاربة الوقائع التخييلية لتكون أقرب إلى الحياة اليومية المعاشة ."(مفهوم المطابقة الذي عرفته الرواية التقليدية) والذي يعني التطابق بين الواقعين الروائي والخارجي وهذا ما أبعدها – شأنها شأن الروائيين التقليدين العرب – عن إنشاء عمل تخييلي يكتفي بقوانينه الداخلية ويُحيل إلى نفسه دون التشبّث بالمرجع الخارجي وتفصيل العالم المتخيّل على مقاسه." ([3]) ولعلّ هذا ما حدّ من توظيف البعد العجائبي

([1])– عبد القادر بن سالم:بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،ص28. (مرجع سابق)

([2])– سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2003،ص15.

([3])– المرجع نفسه،19.

والغرائبي ، فكانت روايتها أقرب إلى الواقعية السحرية ... وباختصار فإنّ القارئ لمتونها لا يكاد يشعر بتلك الحجب الفاصلة ما بين الخيال والواقع ، ممّا يجعل الروائية في حالة تماس مع قرائها الافتراضين ، ولعلّ هذا ما ألمها استخدام تقنية السارد المشارك ضمن ثلاثيتها،فحينما يقرأ القارئ مثلا هذا النص المقتبس من روايتها (ذاكرة الجسد) :

"مازلت أذكر قولك ذات يوم :

((الحب هو ما حدث بيننا .والأدب هو كل ما لم يحدث.))

يمكنني اليوم ، بعدما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث . إنّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئا للحبّ أيضا ..

فما أجمل الذي حدث بيننا .. ما أجمل الذي لم يحدث .. ما أجمل الذي لن يحدث."([1])

يدرك أنّ الراوي هو أحد الشخصيات المساهمة في بناء نسيج أحداث الرواية،وكأنّه باستخدام(عبارات مثل: بيننا،فجيعتنا)يعلن حضوره المطلق،مؤكدا أنّه لا يكتفي بسرد الحوادث ، وإنّما هو أحد المتورطين فيها،وهذا الراوي- يصنّف عادة باعتباره ساردا من داخل الحكاية،ساردا مشاركا،وهو أحد الأبطال،وهو"السارد الممسرح(dramatized narrator) أي أنّه راوٍ له دورُه في التمثيلية.

([1]) – ذاكرة الجسد،ص7.

أما مزية هذا النوع من الرواة ، فهي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها ، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم ، واكتووا بنارها . وهو شديد اللصوق أيضا بالأشخاص الذين يتصارعون أو يتحاورون في الحكاية."([1])

وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ في غياب المؤلف ، فينتفي الوسيط ، وإذا سلمنا باعتقاد ((إيزر)) القائل : " بأنّ الراوي في الرواية ليس هو المؤلف ، وإنما هو شخصية خيالية تحوّل إليها المؤلف."([2]) فإنّ المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة ، وتتقلص إلى حدّ التلاشي ،"خلافا للرواية التي يعتمد فيها المؤلف استخدام راوٍ من خارج الحوادث التي تتضمّنها الحكاية."([3])

إنّ الاحتفاء بالقارئ ضمن المتن الروائي المستغانمي ينمّ عن رغبة جامحة في إبداع نص روائي متميّز يمكنه أن يقدّم الجديد على الأقل على مستوى المضامين واللغة ، ولهذا فإنّ قارئ رواياتها يحسّ بأنّ الأديبة لا تكتفي بسرد قصصها فقط ، وإنما تعمل كذلك على نقل سر صناعة هذه القصص الخالية عبر (خطاب واصف)[*] يتخلّل المحكي : وهذا ما جعل نسيج رواياتها يتقاطع ضمنه ما هو إنتاجي (فني) بما هو استهلاكي (جمالي).

([1])- إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،ص78. (مرجع سابق).

([2]) - ولفغانغ كايسر وآخرون :شعرية المسرود، ص61.(مرجع سابق)

([3])- إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،ص79.

[*]:الخطاب الواصف أو الميتا رواية (Métroman) هو مصطلح مرتبط بالخيال أكثر من ارتباطه بالحكي ، وقد استعمل (رولان بارت) هذا المصطلح من خلال حديثه عن كيفية تحضير الرواية (comment Préparer le roman) باعتبار حديث الرواية عن الرواية خطابا واصفا . فالأدب الواصف(MetaLitterateure) عنده هو كلّ الكتابات التي يفصح فيها المؤلّف عن مخطّطاته ومشاريعه ، وكل انشغالاته المتعلّقة بالكتاب الذي سيقوم بكتابته مثل المراسلات والمذكّرات الخاصة ... للمزيد ينظر حسينة فلاح : الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي،ص17-18.)

إنّ تهيئة الأجواء المناسبة والضرورية لكي يَقبل القارئ ما يُعرض عليه ، لهو عمل شاق يرهق كاهل المبدع،لذا فإنّه يلجأ إلى إقامة أفق مرجعي يكون بمثابة همزة وصل بينه وبين قرائه المحتملين فيا ترى ما هي طبيعة الأفق المرجعي الذي استندت عليه الروائية ((أحلام مستغانمي)) في ثلاثيتها لإقامة علاقة تواصل مع قرائها ؟ أو بعبارة أخرى ما هي عناصر السجل النصي ، مع العلم بأنّ هذا الأخير هو كيان بنائي يَنشأ في وعي المبدع قبل النص ليندمج داخله بعد أن يتعرّض لعملية تذويب أو تشويه ، وذلك لأنه مصمم لنقل وجهة نظر الأديب حول الذات والعالم ؟

وبما أنّ الكاتب ليس سوى قارئ يملك عبقرية تثوير (**السجل النصي**)[*] الحامل لمجموعة من الاتفاقات والمعايير المتنوعة قصد مشاركتها مع قراء مفترضين ، فإنّه يقوم بخلق فضاء إبداعي مؤسس وفق شروط ومواضعات فنية مسبقة تتضمن ميولات ورغبات وأفكار ورؤى من شأنها تحريض القراء الفعليين على ممارسة فعل القراءة ، وصولا إلى التفاعل مع المقروء ، وهي الغاية التي ينشدها كل مبدع . والرواية كجنس أدبي كيفما كانت طريقة التعبير التي تختارها ، ترتبط ارتباطا ناجزا بالذات ، وبالمناطق التي تنهض فيها الرغبة من أجل تشيد فضاءات إبداعية محاورة ومتشربة لنصوص سابقة ومؤسسة لأفق مرجعي يحيل القارئ إلى مواضعات تاريخية ، دينية وإلى قيم وأعراف ثقافية ، لهذا فإن فعل التخييل الروائي يستدعي بناء أفق مرجعي من شأنه جعل القارئ يتقاسم اللحظة بكل أبعادها وتفاصيلها الدقيقة مع الروائي ، وعلى الرغم من أن ((أحلام مستغانمي)) لما أبدعت " نص (ذاكرة

---

[*]:السجل النصي:هو مجموعة الاتفاقات والعناصر المألوفة التي لا ترجع فقط إلى النصوص السابقة،بل وكذلك،وربما بدرجة أكبر إلى المعايير الاجتماعية والتاريخية ، وإلى السياق التاريخي الثقافي بمفهومه الواسع الذي يكون النص قد نجم عنه ... وهكذا يتضح أن العناصر المكوّنة للسجل النصي تشكل معطيات دقيقة تحيلنا على الواقع الخارجي للنص أو أفقه المرجعي(ينظر:عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص193- 194. وينظر أيضا :عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص 129.)

الجسد) لم تكن تعرف ولا زارت من قبل مدينة (قسنطينة) ، إلا أنها عبر الفعل التخييلي المشبع بقراءتها ومرويات والدها ، وكذا التراسل العاطفي بينها وبين المكان الحامل لذاكرتها " (*) استطاعت أن ترسم مشهدا روائيا يأخذ فيه المكان صفة من صفات الإنسان وهي المحاورة والمنجاة وكأنها بهذا الصنيع تحاكي "**الشاعر العربي الجاهلي** (*) " الذي كان يستوقف الصحب لمحاورة ومنجاة ديار الأحبة ، إلا أنّ الشاعر الجاهلي كان يناجي شيئا محسوسا لإشعال فتيل الذكريات وصولا إلى غرضه (الغزل) بينما نجد الروائية المشبعة بالحرمان والهجر مثل نظيرها راحت تناجي شيئا متخيلا من أجل بناء عوالم حكايتها حيث تغدو ثيمة المكان المعلن عنه امتداد لمشروع الكتابة الروائية التي لابدّ وأن تفصح عن الكثير واعدة قراءها بباقة مشاريع جميلة تستأهل مغامرة الاستكشاف.

" إلتقينا إذن ... الذين قالوا وحدها الجبال لا تلاقي أخطاؤوا...والذين بنو بينها جسورا لتتصافح دون أن تنحني أو تتنازل عن شموخها لا يفهمون شيئا في قوانين الطبيعة ...

الجبال ... لا تلتقي إلا في الزلازل والهزات الأرضية الكبرى ...

وعندها لا تتصافح ، وإنّما تتحول إلى تراب واحد...

(*):صرحت الأديبة"أحلام مستغانمي " في الندوة التي أقامتها جامعة قسنطينة في10 مارس 2013 بمناسبة مرور عشرين سنة عن صدور روايتها " ذاكرة الجسد " مخاطبة جمعا غفيرا من أساتذة وطلبة ومهتمين بالأدب قائلة:" ... البعض يجهل أنّني لم أكن أعرف قسنطينة، وما كنت زرتها قبلا إلاّ بعد صدور "ذاكرة الجسد"،وأني دخلتها كما اليوم بالعباية إجلالا لحرمة مقامها في وجداني،وانّ كل ما كتبته عنها كان مما رواه لي أبي دون أن يكون هو ، ولا أنا على علم بأنّ هوسه بها سيتحوّل في غربتي إلى مشروعنا الوحيد ... ذلك أنّنا عندما نفقد حبيبا نكتب قصيدة ، وعندما نفقد وطننا نكتب رواية."

(*) : عدّ القدماء والمحدثون الشاعر الجاهلي (أمرؤ القيس) أوّل من وقف واستوقف،وبكى وأبكى من معه،وذكر الحبيب والمنزل،وصوّر حالة أصحابه وهم يحاولون التنفيس عنه،وهو غارق في ذكرياته وبكائه وإرسال دموعه،وذلك من خلال مطلع قصيدته المشهورة :

قفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بِسِقْط اللِّوَى بين الدخول فحَوْمَلِ

ينظر: شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي . العصر الجاهلي، ج1، دار المعارف القاهرة،ط24 ،2003،ص249.)

لست حبيبتي...أنت مشروع حبي للزّمن القادم

أنت مشروع قصتي القادمة ، وفرحي القادم

أنت مشاريع عمري الآخر

وافترقنا إذن...فما أجمل الذي حدث بيننا

ما أجمل الذي لم يحدث ما أجمل الذي لن يحدث "([1])

إنّ الوعي الكتابي المبني وفق إستراتيجيه معلنة مسبقا (العمل على جعل القارئ شريكا في بناء الفضاء الإبداعي) لا يغير من وظيفة الروائي فحسب ، وإنما يضعنا أمام جوهر الكتابة السردية كما تفهمها ((أحلام مستغانمي)) ، لا في نسقها الأسلوبي الفني الذي يجعل الكاتب في موقع أسمى من الشخصيات التي يبتدعها للتعبير عن الموضوعات التي تشغله ، وإنما في أبعادها الحداثية التي تؤسس لعلاقة أفقية بين الكاتب وقرائه المفترضين ، لذا نجد الكاتبة الساردة تقوم بتوجيه خطاب لقرائها المفترضين من أجل تبرير حالة الفوضى واللامعقول التي تكتنف علاقتها ببطل قصتها :

" طبعا ، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر ممّا يعرف عني مادام ليس إلا بطلا في قصّتي.ولكن،أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه،لأكتشف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه كتلك اللحظة التي حدّثني فيها عن موعدنا الأول،وعن ثوب الموسلين الأسود الذي كنت أرتديه يومها وكان يمكن أن أصدّق احتمال لقاء كهذا .. لو أنه كان يوجد في خزنتي ثوب من الموسلين الأسود."([2])

([1])- ذاكرة الجسد،ص70.

([2])- فوضى الحواس ،ص 92.

أما في نصها الثاني (فوضى الحواس) فنجد الكاتبة تشحذ كل إمكاناتها الفنية والجمالية من أجل قلب معادلة الكتابة ، حيث يتم تبادل الأدوار بين كل من الساردة والشخصية الورقية (خالد بن طوبال) في محاولة لتحرير ذاكرة اللغة من سلطة الفحولة ، " فتتخلى(الساردة) عن غواية الحكي التي لازمتها منذ حكايات (ألف ليلة وليلة) لتتبني مشروع الكتابة ، فيما تنصب الرجل (خالد بن طوبال) ضمن مساحة الحكي جاعلة منه (مفعولا به) بعدما كان (فاعلا) "([1]) ، ممّا يسهل على الروائية كتابته بلغة مؤسسة وفق متطلباتها ، وبهذا تغدو الرواية مختبرا تجرب فيه الأنثى حيلها اللغوية المجازية ، من أجل بناء ذاكرة تحوي عوالمها لتغتال ذاكرة الرجل وتلقي بها على الصفحة البيضاء مجرّد حرف أسود تستنطقه متى تشاء وكيفما تشاء .

أما عملها الثالث (عابر سرير) فقد جاء تتويجا للعملين السابقين ، فهو بمثابة حاضنة تتجمع فيها الأفكار والرؤى والتصورات ، وهو ما يجعل القارئ يدرك بأنّ الأفق المرجعي لهذا النص هو أفق يمتدّ إلى أفق النصين السابقين ، ولكنّه لا يتوقف عندهما بل يشيد أفق آخر متصل بهما ومتجاوز لهما في ذات الوقت ، إنّه أفق مشبّع بالحبّ والحنين لتلك المدينة العربية العريقة (قسنطينة) بكل أبعادها التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية والدينية ...وحتى يتسني لي الكشف عن الطريقة التي تمّ بها بناء العالم الروائي المستغانمي ، أي ما هي الاستراتيجيات المعتمدة في تشكيل وبناء القارئ الضمني لا بدّ من التوغل في عوالم نصوصها ، وستكون البداية مع الافتتاحية الروائية ، فما هو مفهومها ؟ وما هي وظيفتها ؟ وكيف تسهم في بناء القارئ الضمني ؟

([1])- ينظر:عبد الله الغذامي:المرأة واللغة،ص199(مرجع سابق)

I.الافتتاحية الروائية :

1. المفهوم والوظيفة:

" الافتتاحية الروائية وحدة أساسية وظيفية من وحدات الرواية ، تمهّد لما سيأتي بعدها وتفعل فعلها فيه فضلا على أنّها تقدّم للقارئ المسوّغات التخييلية للحوادث اللاحقة في المجتمع الروائي.وتشير الروايات ذات البناء المتماسك إلى أنّ الاكتفاء بفقرة قصيرة في عدد قليل من الأسطر لا يستطيع تجسيد وظيفة الافتتاحية ما يعني أنّ الافتتاحية تحتاج إلى شيء من التفصيل يتيح للروائي كما للقارئ فرصة بناء نص ذي وحدة وظيفية أساسية." ([1])

وقد حرصت الروائية ((أحلام مستغانمي)) في رواياتها الثلاث على أن تقتصر الافتتاحية على الفصل الأول من الرواية،مع اختلاف واضح في عدد صفحات كل فصل .

ففي رواية ذاكرة الجسد استغرقت الافتتاحية تسعة وأربعين صفحة .

وفي رواية فوضى الحواس استغرقت الافتتاحية تسعة وثلاثين صفحة .

وفي رواية عابر سرير استغرقت الافتتاحية ستة وعشرين صفحة .

إنّ نموذج الافتتاحية الروائية الذي تقترحه ((أحلام مستغانمي)) على قرائها هو نموذج يتمتّع بقدرة حكائية تجعلهم يتابعون النصوص القصصية من غير أن يشعروا بالملل ، أو يفكّروا في ترك النّص قبل الفراغ من قراءته ، وعلى الرغم من أنّ هذه المقدرة الحكائية ما هي إلاّ تعبير عن موهبة أدبية قادرة على استدعاء أكبر عدد من القراء إلا أنّ هنالك إمكانية لمعرفة قوانين ومفاتيح تشكيل القارئ الضمني في ثلاثيتها ، واعتقد بأنّ هنالك ثلاثة

([1]) - سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا،ص38.

مفاتيح تقود إلى فتح مغاليق هذه المقدرة الحكائية في رواياتها هي : لعبة الضمير والزمن وافتتاحية الرواية ، وقد اخترت مفتاح الضمير والزمن في علاقته مع المكان و الشخصيات جزءا من تحليل افتتاحية رواياتها الثلاث

يرى ((إيزر)) بأنّ " الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها ، وإنّما بالطريقة التي تقدم بها القصة المحكية ، إنّه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدّم القصة للمروي له . "([1]) لذا فإنه على الكاتب بداية أن يتقن جيدا لعبة الضمائر والزمن ، بل ويحدّد في كل مرّة الضمير الذي يستعمله في عرض أحداث قصته ، وهي الغاية التي يهدف إليها عبر الراوي بغية التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام . والرواية " باعتبارها شكلا فنيا لا تقوم بنقل الواقع كما هو ، إنما تمارس عليه نوعا من التشويه . "([2]) وذلك لنقل موقف أو رؤية الكاتب ، إلا أنّ عملية النقل هذه لا بد لها من قوالب فنية تؤطرها وتجعلها أكثر قربا من القراء ، وهذا ما يجعل " كاتب القصة أو المسرحية يلجأ إلى تقديم الرجال والنساء في مواجهة بعضهم بعض بصورة تبدو شديدة القرب مما هم عليه في الحياة الفعلية " ، وعلى القارئ تنحية عواطفه ومواقفه جانبا كي يسلّم نفسه- إلى حين- لرؤية المؤلف،دون أن يعني ذلك مطلقا أنّه فقد قدرته على التجاوب الشعوري أو رد الفعل . لأنّ ذلك ما يشكل تجربته باعتباره قارئا."([3]) ، وباختصار فإنه يقبل الدور الذي يقترحه عليه النص الأدبي.

([1])- حميد الحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الغربي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،الدار البيضاء،ط3،2000،ص46

([2])- روجرب هينكل:قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير،تر:صلاح رزق، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دط،2005م،ص48.

([3])- المرجع نفسه،ص47.

2. افتتاحية الرواية وأنموذج الراوي العليم الممّثل :

2-1- افتتاحية ذاكرة الجسد :

إنّ (روايات أحلام مستغانمي) - بصفة خاصة - تقدّم للقراء مثالا ملائما لطريقة المزاوجة بين عالم الرواية وعالم تجربتنا الذاتية . لاسيما وأنها " استثمرت في عملها الأول ضمير المتكلم ، ممّا جعل روايتها أقرب إلى السيرة الذاتية أو كتابة المذكرات" ([1]) وليس استعمال ضمير المتكلّم جديدا أو خاصا بـ ((أحلام مستغانمي))،بل هو ضمير معروف في الروايات العربية والأجنبية ، وهذا يعني بأنّ القاعدة الحكائية في ثلاثية "أحلام مستغانمي" لا تنطلق من اختيار الضمير ، بل تنطلق من استعمال هذا الضمير وتوظيفه لخلق المتعة الروائية ، فاستخدامها لضمير المتكلّم في روايتها (ذاكرة الجسد) يدلّ على أنّ الراوي أصبح راويا مُمَثَّلاً حين حلَّ في إحدى شخصيات الرواية ، وراح يعبّر من خلالها عمّا تراه الشخصية وتعرفه وتشعر به من غير امتداد إلى دخيلة أية شخصية روائية أخرى." ([2]) وميزة افتتاحية روايتها (ذاكرة الجسد) تكمن في خلق تلك العلاقة الملتبسة بين كل من بطل الرواية (خالد بن طوبال الراوي الممثّل) والشخصية المسرود لها (أحلام) ، ويبدأ تخلق هذه العلاقة الغريبة انطلاقا من معرفة المسوّغ الذي جعل كل من البطل وأحلام (الشخصية المسرود لها) يقرّران خوض غمار الكتابة الروائية ، فإذا كان مسوّغ الكتابة عند البطل (الرواي الممثّل داخل الحكي) ناتج عن حنينه ووفائه للذاكرة ، فإنّ مسوّغ الكتابة عند(أحلام الشخصية الروائية) ناتج بالأساس عن محاولتها الانتقام من هذه الذاكرة ، لهذا يرتبط عندها فعل الكتابة بفعل العنف . وهذا ما ورد على لسان الراوي ، وهو يستذكر الحديث الذي دار بينهما :

([1])- ينظر:منال بنت عبد العزيز العيسي : الذات المروية على لسان الأنا ، إشراف حسين بن عبد العزيز الواد ، رسالة مقدّمة لاستكمال متطلبات درجة الدكتوراه ، جامعة الملك سعود كلية الدراسات العليا قسم اللغة العربية وآدابها،2010،ص 42.

([2])- ينظر:سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا،ص45.

"يومها تذكّرت حديثا قديما لنا . عندما سألتك مرّة لماذا اخترتِ الرواية بالذات . وإذا بجوابك يدهشني .

قلتِ يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل :

((كان لا بدّ أن أضع شيئا من الترتيب داخلي .. وأتخلّص من بعض الأثاث القديم . إنّ أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأيّ بيت نسكنه ، ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثّة .. إنّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير ، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا.فكلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم .. وامتلأنا بهواء نظيف .." ([1])

ينقل هذا المقطع الروائي القارئ من مساحة النص المكتوب إلى مساحة النص الذي سينكتب من طرف شخصية ممثّلة داخل الحكي ، وهذا ما يجعل القارئ يتشوق لمعرفة قصة هذه العلاقة الملتبسة بين شخصيتن اختار كل منهما الكتابة كسلاح لمواجهة الآخر .

غير أنّ زمن استرجاع البطل لا يبقى غائما بل يتمّ تحديده بتاريخ 8 ماي (1945)، والغرض من هذا التحديد هو التمهيد للحديث عن المناخ السائد في جزائر الاستقلال ، وهو مناخ أفضى إلى طريق مسدود،وهذا ما جعل الشخصيات الروائية تعيش نوعا من الضنك والشعور المبكر بالشيخوخة ، لاسيما الشخصية البطلة التي أصبحت تعاني نوعا من الانفصال الاختياري عن الواقع الذي أفرزته سنوات ما بعد الاستقلال،وهذا ما جعلها تختار الهجرة إلى باريس لتعود إلى أرض الوطن بتاريخ 25 أكتوبر (1988)، وهو العام ذاته الذي تُقرّر فيه كتابة رواية وفاء لهذا التاريخ ، وهروبا من الواقع المتردي الذي آلت إليه جزائر الثمانينيات .

"تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة ... أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سنّ اليأس الجماعي ؟

([1])- ذاكرة الجسد،ص18.

أليس هو الذي يملك القدرة الخارقة ، على جعلنا نكبر ونهرم في بضعة أشهر ، وأحيانا في بضعة أسابيع فقط؟"([1])

إنّ تحديد التاريخ ضمن افتتاحية روايتها يهدف إلى وضع القارئ في العالم الروائي ، الذي ما يزال مجهولا بالنسبة إليه ، وهو عالم بالأساس تخييلي ، غير أنّ ((أحلام مستغانمي)) من خلال تحديد التاريخ توحي لقرائها بأنّه عالم حقيقي .

إنّ أمر (الإيهام) [*] يحتاج هنا إلى وقفة قصيرة . ذلك أنّ استعمال ضمير المتكلّم في الرواية يقرّب المسرود من التعبير عن الشؤون الخاصة . وهذا التقريب شيء آخر غير المطابقة ، إذ أنّ الرواية المسرودة بضمير المتكلّم لا تعني أنّها سيرة ذاتية لمؤلّفها ، ولا تختلف رواية (ذاكرة الجسد) عن هذا الأمر ، إذ إنّها ليست سيرة ذاتية لـ ((أحلام مستغانمي)) بيد أنّ استعمال هذا الضمير جعلها تزج القارئ في العمل وتشدّه إليه من خلال الإيحاء له بشيء أو أشياء معروفة عنها في الواقع الحقيقي ، فجعلت اسمها واسم بطلتها واحد (أحلام) ، وهما أيضا شغوفتان بالقراءة والإبداع الأدبي،فكلاهما (كاتبة) ، والتطابق الموجود بين معلومات أحلام الشخصية الروائية وأحلام الكاتبة وأيضا التطابق بين والد الشخصية الروائية ووالد الروائية ، ولا شكّ بأنّ هذا التطابق هو عمل مقصود من طرف ((أحلام مستغانمي)) كي توحي للقارئ بأنها تسرد في الرواية حقيقة ما جرى معها . وقد استعانت بشيء آخر يوحي بالمطابقة وهو تحديد الزمن بعام (1988) وهو العام ذاته الذي انتهت فيه من كتابة روايتها الأولى حسب ما هو مذيل في الصفحة الأخيرة (ص 404) باريس تموز (1988) وهذا كلّه يجعل القارئ يقع أسير ((أحلام

([1])- ذاكرة الجسد،ص23.

[*]:الإيهام : انطباع أو إدراك لا يطابق الواقع ، بل يدفع (القارئ المتوهم) إلى الاعتقاد في وسط الرمز ، وينتج عن (الإيهام) ابتكار عوالم تخيلية ، وتحقق مصداقية قد تكون أقوى من الواقع .(سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،ص236.)

مستغانمي)) لأنّها خدعته بأشياء خاصة وأخرى عامة ، ودفعته إلى الاعتقاد بأنّه مقبل على قراءة حوادث حقيقية وضعتها الكاتبة في قالب روائي ليسهل عليها إيصالها له.

وإذا أمعن القارئ النظر في افتتاحية روايتها (ذاكرة الجسد) ، فإنّه سيقع على أركان أخرى للافتتاحية ، وهي تحديد المكان والشخصيات ، إذ المكان في الرواية يحمل أسماء حقيقية للمدن (باريس–قسنطينة) ، والشوارع (شارع الطاهر عبد المولى) ، والمقاهي (مقهى الموعد) والجسور (جسر ميرابو،جسر سيدي مسيد ، جسر سيدي راشد) ، والوديان (وادي الرّمال) ، والجبال (جبل الوحش) ،والسجون (سجن الكدية) ... واللجوء إلى التسميات الحقيقية للأمكنة شائع في الرواية ، ولكنه لا يعني غير محاولة الايهام بواقعية الرواية ، ذلك أنّ المكان الروائي مكان خيالي وإن حمل اسما معروفا في الواقع الخارجي ... إنّه مكان تخلقه الكلمات ويؤثّثه الوصف وتتّضح وظيفته حينما تخترقه الشخصيات ، إلاّ أنّ افتتاحية الرواية لا تهتم باختراق المكان ، بل تهتم بالتمهيد لهذا الاختراق من خلال الإشارة إلى الأمكنة التي ستكون مسرحا لحوادث الرواية ، ففي افتتاحية رواية (ذاكرة الجسد) يتمّ التمهيد للمكان بشكل مكثّف (مجمل) لا يهتمّ بالتحديد ولا حتى التدقيق في الوصف ، إنّها مجرّد إشارة للمكان الذي سيتم العناية بتفاصيله وحيثياته داخل الرواية .

أما الشخصيات فهي العناصر التخييلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها ، أو بتعبير ((فيليب هامون)) (PH. hamon) هي" تركيب يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النص."([1]) ،ومهمّة الافتتاحية الروائية هي تحديدها ، والتمهيد لحركاتها داخل المجتمع الروائي .

وقد تمّ التركيز في افتتاحية (ذاكرة الجسد) على الشخصيات المحورية أو الأساسية كشخصية البطل (خالد بن طوبال) والبطلة (أحلام) ، وقد جاء تحديد هذه الشخصيات بشكل عام يكشف عن بعض الصفات المتعلقة

([1])- حميد الحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص50.

بالمهنة والمعتقد السياسي والطبائع والأمزجة . والشيء اللافت للانتباه هو استعمال(تقنية الاسترجاع) في أثناء تحديد بعض الشخصيات مثل شخصية : (السي الطاهر والد البطلة (أحلام) وقائد الكتيبة التي كان البطل جنديا من جنودها أثناء الثورة التحريرية الجزائرية) ، وشخصية (الشاعر الفلسطيني (زياد الخليل) الذي كانت له علاقة بكل من البطل والبطلة.

إنّ جودة الافتتاحية الروائية وتماسكها تشدّ القارئ وتحفزه على مواصلة القراءة . ذلك أنها أشبه بالباب الموارب الذي لا يكشف عن كل ما هو موجود خلفه ، وهو ما يدفع القارئ الذي يملك تأشيرة الدخول إلى فتح هذا الباب لولوج فضاء النص الروائي الواسع .

إنّ استثمار ضمير المتكلّم داخل هذا المتن الروائي كان دوما يستدعي حضور الضمير (أنت) الذي ما هو إلا صورة عن المتلقي الافتراضي ، الذي يتم تشكيله وتهيئته للتفاعل مع عوالم الرواية التخيلية .

إنّ سارد رواية (ذاكرة الجسد) يهيئ قارئه منذ البداية لتقبل أحداث تشبه الواقع لكنها ليست الواقع ذاته لأنها ببساطة تنتمي إلى عالم الأدب :

"مازلت أذكر قولك ذات يوم :

((الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث))

يمكنني اليوم ، بعدما انتهى كل شيء أن أقول :

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث . إنّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب .

وهنيئا للحب أيضا ...

فما أجمل الذي حدث بيننا .. ما أجمل الذي لم يحدث .. ما أجمل الذي لن يحدث ." ([1])

([1]) – أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد،ص07.

وبين الذي حدث ، والذي لم يحدث يتم صياغة "ما لم يقوله النص من خلال ما قاله ." ([1]) إنه المسكوت عنه،الذي يجب على القارئ النشط المتفاعل مع المقروء أن يحدّده . إن هذا القارئ يجد نفسه متورطا في تتبع أحداث الرواية بسبب إصرار السارد على استدعائه عبر تبادل الأدوار بينه ، وبين شخصية البطلة (حياة) المسرود لها،باعتبارها من ستقوم بكتابة الأحداث في شكل كتاب (رواية) ، لذا فإنها تمثل (أنتِ+أنتَ+ أنتم+أنتنّ= القراء) هذه الضمائر لابد أن تستدعي متلق دون أن تحدّده بالضرورة .

يقول ((جيرار جينت)) : " هنالك إنسان ينام في أنت ، ويبدو لي أنّ هذه الصيغة تعبّر بشمول. وهذه حالة نادرة إلا أنّها شديدة البساطة ، فهي من تقلّبات الحكي اللامتجانس ، كدليل على أنّ هذا الشكل أكثر اتّساعا من صيغة الحكي بواسطة ضمير الغائب ." وترى الناقدة ((زهرة الجلاصي)) " وهي بصدد تحليل رواية (ذاكرة الجسد) بأنّ هذا الإنسان النائم في (الأنت) ذات مؤنّثة قلبت مفهوم الاسترخاء وأعلنت القطيعة مع زمن الذات الطيعة المهادنة ، فهي ترفض التعامل ((الرومانسي)) مع فعل الكتابة ، لذا استعارت صورة الجريمة وحيثياتها،وشرّعت مبدأ(الكتابة/الجريمة) حلاّ (للثأر) وتصفية الحسابات." ([2]) وما بين الطرفين (أنا السارد/أنتِ الذات الثانية للكاتبة) يتم كتابة أحداث الرواية ، فإذا كان المؤلف قد رسم أحداثها على الورق ، فإن القارئ هو من يقوم بعملية فك هذه الرسومات والتحقيق في وقائع الجريمة .

يقول الراوي على لسان الشخصية (حياة) الممثلة للضمير (أنت) :

"وأضفتِ بعد شيء من الصمت:

([1])- نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة وآليات التأويل،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1992،1،ص36.

([2])- زهرة الجلاصي:النص المؤنث،دار سراس للنشر،تونس،دط،2000م،ص89.

((في الحقيقة كل رواية ناجحة ، هي جريمة ما نرتكبها اتجاه ذاكرة ما . وربما اتجاه شخص ما ، نقتله على مرمى من الجميع بكاتم صوت ووحده يدري بأنّ تلك الكلمات كانت موجّهة إليه ..

والروايات الفاشلة ، ليست سوى جرائم فاشلة ، لابدّ أن تُسحب من أصحابها رخصة حمل القلم ، بحجة أنّهم لا يحسنون استعمال الكلمات ، وقد يقتلون خطأ بها أيّ أحد .. بما في ذلك أنفسهم ، بعدما يكونوا قد قتلوا القراء ضجرا !))" ([1])

2-2-افتتاحية فوضى الحواس :

إنّ ما يميّز العمل الثاني للروائية ((أحلام مستغانمي)) هو كونها أنها لم تعمل فيه على نقل الواقع إلى الرواية بل قامت بنقل الرواية إلى الواقع،وفعلها هذا شبيه بفعل " **النحات ((بيغماليون)) الذي أبدع تمثالا من رخام لامرأة تدعى ((جالاتيا)) ثمّ راح يصلي للآلهة كي تهب الحياة لتمثاله ، فاستجابت الآلهة وتزوج ((بيجاليون)) من ((جالاتيا)).**"([2]) بيد أنّ الكاتبة لم تبق أسيرة الأسطورة القديمة ، إذ لم تُبْقِ حبيبها كائنا من ورق بل حوّلته من خلال لعبة التخييل الروائي إلى معشوق من دم ولحم يعرف كيف يتغزّل بجسد امرأة في علاقة حممية تصرّ على أن يكون الجنس بادرة لإشعال مكامن الرغبة .

غير أنّ استخدام الضمير الغائب يمكن الكاتب من التواري خلفه لتمرير ما شاء من الأفكار دون أن يبدو تدخله صارخا أو مباشرا . وبفضل هذا اللهو واللّعب العجيب يغدو السارد أجنبيا عن العمل السردي ، وهذا ما أشارت إليه " أحلام مستغانمي" عبر وعي ساردة فوضى الحواس (حياة) التي كانت هي الأخرى بصدد تأليف

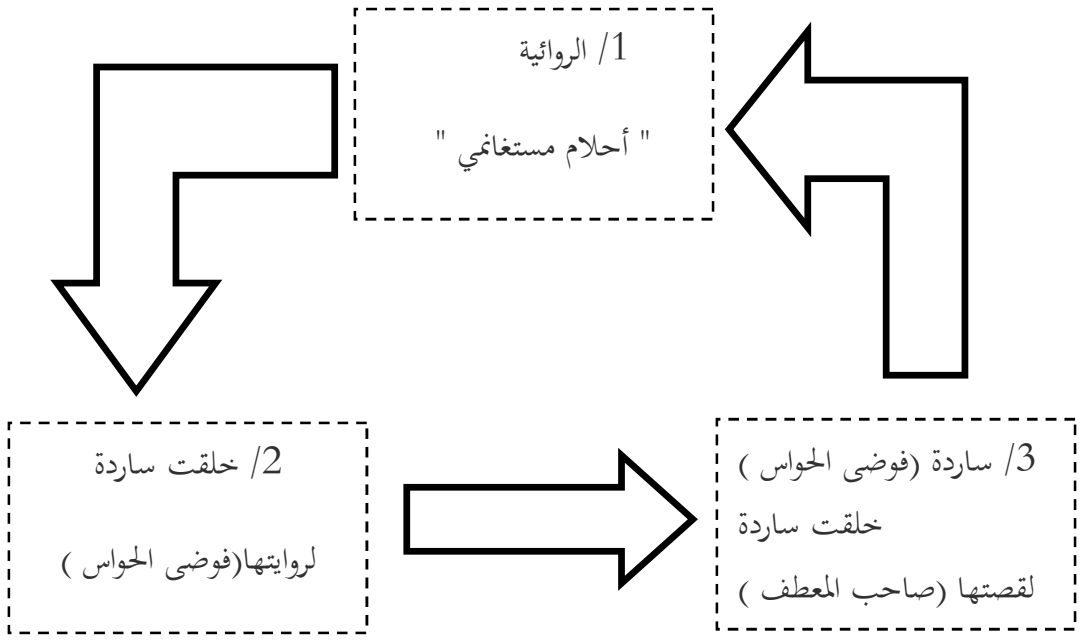
([1])-ذاكرة الجسد،ص18.

([2])-فوضى الحواس،ص275.

قصة : " كتبت أخيرا نصا جميلا ، والأجمل أنّه خارج ذاتي ، وأنّي تصوّرت فيه كلّ شيء ، وخلقت فيه كلّ شيء قرّرت ألا أتدخل فيه بشيء ، ولا أسرّب إليه بعضا من حياتي."([1]) فهل كانت الروائية وفية مثل بطلتها لهذا الحياد ؟ هذا ما سأحاول استشفافه من خلال افتتاحية رواية (فوضى الحواس)

تمثّل افتتاحية رواية (فوضى الحواس) نموذج الرواية التي لا تقوم بتأطير (الراوي) ضمن شكل محدّد . بل تعمل على تنويع الطرائق في سرد الأحداث ، ممّا استلزم توظيف شكلين من الرواة ضمن الافتتاحية هما : (الراوي العليم بكلّ شيء) و (الراوي الممثّل داخل الحكي) . واللافت للانتباه هي الطريقة المبتكرة التي تمّ بها توظيف هذين الشكلين ، ولعلّ ذلك ناتج بالأساس عن رغبة الروائية في التخلص من أسر العلاقة الثنائية التقليدية التي تربط الكاتب بقرائه (راوٍ ←——— مروي له) لصالح علاقة ثلاثية يوضحها الشكل التالي :

الشكل رقم:1



شكل يبين بعلاقة الكاتبة بعالمها الروائي

([1])- فوضى الحواس ،ص09.

إنّ هذه العلاقة الثلاثية تكشف للقارئ بأنّ هنالك نص صغير يتخلّق داخل نص الرواية الأصلي وهي شبيهة إلى حدّ كبير بتخلّق الجنين داخل أحشاء أمّه . فمنذ الصفحات الأولى من افتتاحية الرواية يتمّ تشكيل النص الصغير (قصة ساردة صاحب المعطف) بالاستعانة براوي عليم بكلّ شيء ، لذا يتمّ استخدام الضمير الغائب (هو/ هي) للحديث عن علاقة غرامية جرت بين كائنين حبريين هما : امرأة ورجل من دون تقديم أي معلومات خارجية عنهما بل يتم التركيز فقط على حياتهما النفسية والشعورية ، وعبر تقنية تسريد الجسد الممزوجة بنزعة رومانسية طاغية يتمّ إدخال القارئ كطرف ثالث شاهد ومتفاعل مع هذه العلاقة الحميمية المأزومة ، والتي ستنتهي بالفراق ، وعملية استدعاء القارئ تتمّ من خلال تدخل (ساردة رواية فوضى الحواس) ، وهي الساردة التي يتمّ تشكيلها بضمير المتكلم (أنا / نحن) ، ممّا يجعلها نسخة طبق الأصل عن القارئ المفترض أو الضمني ، وما يفضح ذلك هي كثرة تعليقات الساردة .

ووظيفة هذه التعليقات هي استمالة القارئ والتأثير عليه من خلال إيهامه بأنّ الأحداث التي تسرد عليه حقيقية وهذا ما فعلته (ساردة رواية فوضى الحواس) من خلال إيهامها القارئ بأنّ هذا الرجل الورقي يمكن مصادفته في الحياة مما يجعل القارئ يخلع عن هذه الساردة صفة الورقية ، لاسيما وأنّها راحت تختلق موعدا مع هذا الرجل داخل الحياة .

تقول الساردة في آخر افتتاحية الرواية :

"كم مرّ من الوقت ، قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي .. بالواقع المضاد.

.. تماما ، كخلطي الآن ، بين وهم الكتابة .. والحياة ، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنّني لست معنية به ، وأنّه سيتم بين كائنات حبرية ، لا يحدث أن تغادر الورق ؟

ورغم ذلك أمضي ..

دون أن أدري أنّ الكتابة ، التي هربت إليها من الحياة ، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها ، وتزجّ بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصّتي ."([1])

وبهذا فقد استطاعت (ساردة فوضى الحواس) التأثير على القارئ وجعله يتوهم بأنّ الأحداث التي ستسرد عليه واقعية من خلال جعل (قصتها) هي نفسها (قصة القارئ) ، الذي سيبني فصولها أثناء القراءة . ذلك أنّ الضمير المتكلم يستدعي دائما حضور الضمير المخاطب ، فـ (قصتي أنا) التي سأكتبها لك ، ستكون (قصتك أنت) حينما تقرؤها وتتفاعل مع أحداثها .

وإذا كانت الروائية قد اعتنت بتحديد الشخصيات و الزمان و المكان تحديدا واقعيا في افتتاحية روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) لإيهام القارئ بواقعية الأحداث ، فإنّها لم تهمل ذلك في افتتاحية روايتها الثانية (فوضى الحواس)،غير أنّ تحديد هذه العناصر جاء وفق الأحداث المتخيلة . حيث أنّ الأحداث في (قصة صاحب المعطف) هي أحداث متخيلة أصلا ، وذلك حسب ما ينبأ به (وعي الساردة العليمة بكل شيء) ، وهذا ما جعل الزمن نفسه هو زمن الكتابة ، وذلك حسب ما يوحي به (وعي ساردة فوضى الحواس الممثّلة داخل الحكي) ، والتي كانت معنية بالدرجة الأولى بالتعليق على أحداث هذه القصة ، موحية للقارئ بواقعيتها من خلال ذكرها بأنها زوجة ضابط عسكري مشغول بارتقاء المناصب ، وبأن مسوّغ الكتابة لديها نشأ نتيجة رغبتها الملحة في الكتابة للهروب من رتابة حياتها الواقعية . لذلك فهي تبحث عن صاحب المعطف خارج القصة المتخيلة ، أي خارج الزمان والمكان اللذين يؤطران القصة الصغرى . وبهذا يتم تفعيل إحدى الخواص المهمّة والأساسية لدى المرأة وهي (الإنجاب) لتصبح الكتابة الروائية "لدى أحلام مستغانمي" تحاكي هذه المهمّة ، حيث أنها قامت بإبداع قصة قصيرة داخل نص روائي،ولم تكتف بذلك بل راحت تعتني بها إلى أن أصبحت شيئا فشيئا فصول روايتها.

([1])- فوضى الحواس ، ص 39.

2-3-افتتاحية عابر سرير :

تعتبر افتتاحية رواياتها الثالثة (عابر سرير) أصغر افتتاحية من حيث عدد الصفحات ، بالمقارنة مع افتتاحية روايتيها السابقتين ، ولعلّ ذلك راجع لكون هذه الرواية ما هي إلا امتداد لمشروع روائي منسجم تمخض عن ثلاثية قد تكون الأولى في مسيرة الأدب الجزائري المعاصر المكتوب باللغة العربية.

في هذه الافتتاحية التي لا يتجاوز عدد صفحاتها الستة والعشرين صفحة نجد الروائية تصرّ على جعل القارئ طرفا مشاركا في الحكي من خلال التنويع في استخدام الضمائر التي تستدعي حضوره ، إذ يبدأ السارد العليم بكل شيء والمشارك ضمن أحداث الرواية بصفته شخصية بطلة مشروع سرده بضمير المتكلّم المفرد (أنا) الذي يستدعي حضور الضمير المخاطب المفرد (أنتِ) ليكون مدار السرد منصب مرة أخرى على الجنسين (رجل / امرأة) اللذان يلتقيان كما في كلّ مرة مصادفة :

" كنا مساء اللهفة الأولى ، عاشقين في ضيافة المطر ، رتّبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف. نسينا لليلة ، أن نكون على حذر ، ظنا منّا أنّ باريس تمتهن حراسة العشاق."([1])

ولأنّ الروائية ليست ممّن ينحازون للنمطية في الكتابة ، فإنّها تلجأ إلى التنويع في طرائق عرضها للمشاهد الروائية،سواء من خلال الانتقال من صيغة إلى أخرى (الانتقال من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب أو المزاوجة بين الضمائر) أو من خلال الإكثار من تدخلات السارد ، وعلى الرغم من كثرة هذه التدخلات التي تقطع مسار الحدث السردي ، إلا أنّ المتلقي لا يشعر بتفككات على مستوى البنية السردية للمشهد الروائي، بالقدر الذي يشعر فيه بالانسجام ، وهذا ما ينبأ به "(المشهد الروائي) التالي ، والذي تمّ انتخابه على سبيل التمثيل لا الحصر"([1]):

([1])- عابر سرير،ص09.

المقطع الأوّل:

{كنا في غرفة الجلوس متقابلين ، على مرمى خدعة من المخدع . عاجزين على انتزاع فتيل قنبلة الغيرة تحت سرير صار لغيرنا .

لموعدنا هذا كان يلزمنا مناطق منزوعة الذكريات ، مجرّدة من مؤامرة الأشياء علينا ، بعيدة عن كمين الذاكرة. فلماذا جئتَ بها إلى هذا البيت بالذات ، إذا كنت تخاف أن يتسرب الحزن إلى قدميها ؟}

المقطع الثاني:

{ذلك أنّ بي شغفا إلى قدميها ، وهذه حالة جديدة في الحب . فقبلها لم يحدث أن تعلّقت بأقدام النساء.}

المقطع الثالث:

{هي ما تعوّدت أن تخلع الكعب العالي لضحكتها ، لحظة تمشي على حزن رجل . لكنّها انحنت ببطء أنثوي، كما تنحني زنبقة برأسها ، وبدون أن تخلع صمتها ، خلعت ما علق بنعليها من دمي وراحت تواصل الرقص حافية منّي .

أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خساراتي ، وغواية قدميها عندما تخلعان أو تنتعلان قلب رجل ؟}

المقطع الرابع:

{شيء ما فيها كان يذكّرني بمشهد ((ريتا هاروث)) في ذلك الزمن الجميل للسنيما ، وهي تخلع قفازيها السوداوين الطويلين من الساتان ، إصبعا إصبعا ، بذلك البطء المتعمد ، فتدوّخ كل رجال العالم بدون أن تكون قد خلعت شيئا.

([1])- عابر سرير،ص 11.

هل من هنا جاء شغف المبدعين بتفاصيل النساء ؟ ولذا مات بوشكين في نزال غبي دفاعا عن شرف قدمي زوجة لم تكن تقرأه .}

تحليل المشهد الروائي المنتخب :

المقطع الأول :

1- سارد هذا المقطع هو راو عليم مشارك ، أي أنّه شخصية ممثّلة داخل الحكي.

2- صيغة الحكي جاءت بضمير المتكلّم المفرد (أنا) ، لتتحوّل في آخر المقطع إلى صيغة ضمير المخاطب المذكر المفرد (أنت) .

3- إنّ تحويل الصيغة إلى ضمير المخاطب ما هو إلا تشكيل للقارئ الضمني ضمن النسيج الروائي.

المقطع الثاني :

1- سارد المقطع الثاني هو راو عليم مشارك.

2- جاءت صيغة الحكي بضمير المتكلّم المفرد (أنا) .

3- ضمير المتكلّم المفرد (أنا) يستدعي استحضار الضمير المخاطب (أنت)

المقطع الثالث :

1 سارد المقطع الثالث هو راو عليم مشارك أيضا .

2 تحولت صيغة الحكي من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب (هي) ، هذا التحوّل استدعى بدوره حضور ضمير المتكلّم (أنا) .

3 ضمير المتكلّم المفرد (أنا) يستدعي استحضار الضمير المخاطب (أنت)

المقطع الرابع : **1**- سارد المقطع الرابع هو راو عليم بكل شيء .

2- شكّل هذا المقطع انقطاعا في سير أحداث القصة ، والسبب راجع إلى كونه تدخلا أو تعليقا من طرف السارد ، الغرض منه تعميق مأساة الشخصية ، لتحقيق المزيد من التأثير على القارئ المفترض الذي يتمّ تشكيله في ثنايا الخطاب الروائي .

وبالعودة للحديث عن المضامين ، فإنّ مضمون افتتاحية رواية (عابر سرير) يعدّ استكمالا لمسيرة تلك العلاقة الغريبة التي جرت بين رجل وامرأة ، ولكن مع تبادل الأدوار هذه المرّة ، حيث تحتلّ المرأة (حياة) التي كانت في رواية (فوضى الحواس) ساردة وشخصية ممثلة داخل الحكي مكان الشخصية البطلة المسرودة في رواية (عابر سرير) فيما تحتل شخصية الرجل بعدما كانت شخصية مسرودة في متن (فوضى الحواس) ، دور السارد الممثّل في رواية (عابر سرير) ، واللافت للانتباه أنّ هذه الشخصية تحمل نفس الصفات التي حملتها شخصية (خالد بن طوبال) في روايتي (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) ، فهي شخصية مثقّفة شغوفة بقراءة الأدب تمتهن مهنة مصور في إحدى الجرائد بالإضافة إلى أنّها شخصية تعاني من عاهة جسدية على مستوى الذراع الأيسر ...

وقد أعجب سارد رواية (عابر سرير) بقصة (خالد ابن طوبال) بعد أن قرأ الكتاب الذي أهداه له زميله (عبد الحق) ، وهو على سرير المرض بالمستشفى نتيجة الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعه اليسرى حينما كان يحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر (1988) ليكتشف فيما بعد أنّ هذا الكتاب لم يكن سوى من تأليف(حياة) والتي سيكتب بعضا من تفاصيل حياتها ، ولكنه يقرّر قبل أن يبدأ في الكتابة أن يختار لها نفس المصير الذي اختارته لبطلها في رواية (فوضى الحواس) . وهذه الطريقة في سرد الأحداث تسمى طريقة الاستباق ؛ فالسارد يستبق الأحداث قبل أن يقرأها القارئ ؛ إنّه يعطي له معالم موّجهة لما سيحدث في المجتمع الروائي من صراع بين الشخصيات الروائية ، وهذا من شأنه تحفيز القارئ لمواصلة القراءة واكتشاف حيثيات ما هو مضمر داخل النص.

ولا شكّ بأنّ الدوافع التي جعلت القارئ يواصل القراءة نابعة في المقام الأول من الشعور بالنقص الذي يكتنف المشهد أو المقطع الروائي مما يثير لديه الكثير من الأسئلة ، والتي لا يجد لها أجوبة إلا بمواصلة القراءة

إنّ الروائي أثناء إنتاجه نصا أو مشهدا روائيا " يقرأ تلك الأسئلة التي ترتسم على شفهنا نحن المتلقين ، وهذا ما يُحدث ذلك الشعور بالانجذاب نحو ما نقرأه فنعيد طرح نفس الأسئلة التي طرحها الكاتب لنجد أنفسنا نتابع القراءة لاكتشاف ما هو مضمر داخل الخطاب." ([1]) ، وأحلام بوصفها روائية لا تختلف عن ذلك الكاتب في شيء ،فهي قبل أن تبدع مشهدا روائيا تقوم بطرح الأسئلة التي تتوقع صدورها من طرف متلقيها،لهذا فهي تعمل على إنشاء خطاطة مبدئية ناتجة عن جدلية (السؤال / الجواب) وسأمثّل لذلك بهذا المشهد المقتطف من افتتاحية روايتها (عابر سرير)

يقول السارد :

" إن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنّها ماتت .

بعدما قتلتها ، عدت لأمثّل تفاصيل الجريمة في كتاب .

كمصور يتردّد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته ، لا أدري من أيّ مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب ، من الزوايا العريضة للحقيقة."([2])

وعلى الرغم من أن هذا المشهد هو مشهد قصير جدّا إلا أنّه مثير للكثير من الأسئلة التي يتناوب على طرحها كل من الكاتب والقارئ ، الأول بوصفه منتج لنصٍ يحمل في طياته استجابات لقارئ مفترض ، والثاني بوصفه متلقيا يتوقع من النص أن يثير بعضا من رغباته ويحمل شيئا من صفاته .

([1]) – فولفغانغ كايسر وآخرون : شعرية المسرود ،ص59.

([2])– عابر سرير،ص 21 .

المنتج	الأسئلة التي يثيرها المشهد لدى الطرفين	المتلقي
البحث عن أكبر عدد من الاستجابات	من يكون السارد ؟ من هي المرأة التي ماتت ؟ ما علاقة السارد بهذه المرأة ؟ لماذا قتلها السارد ؟ هل كانت المرأة مذنبة ؟ ما هي دوافع الجريمة ؟ كيف قتلها ؟ لماذا يريد تمثيل تفاصيل تلك الجريمة داخل كتاب ؟ هل هذا يعني بأنه بريء ؟ هل فعل القتل مادي أم معنوي ؟ ما هي تفاصيل التحقيق في هذه الجريمة ؟	البحث عن أكبر عدد ممكن من المثيرات لمواصلة القراءة

إنّ ما يهمّ الروائي بالدرجة الأولى هو أن يبدع نصا باستطاعته إثارة أكبر عدد ممكن للأسئلة ، وعلى حدّ تعبير ((أحلام مستغانمي)) فإنّ "الأجوبة عمياء ووحدها الأسئلة ترى." ([1]) ذلك أن الأسئلة تحمل في طياتها الأجوبة، وهي على كثرتها وتنوعها تعطي فرصة للقارئ أن يُكَوِّن عالمه وفق فهمه ودرجة تجاوبه وزاوية رؤيته للعمل الأدبي . مما يسمح له ببناء أفق يتوقع من خلاله ما سيجري في عالم الرواية ، وذلك بالاستناد إلى بعض المرجعيات التي يزوّده بها الروائي ، وطبعا لا يمكن للروائي أن يزوّد قارئه بهده المرجعيات دفعة واحدة ضمن الافتتاحية الروائية ، لذا فهو يجعلها مؤجلة لما سيأتي تفصيله في الفصول الموالية . وأحلام مستغانمي لا تشذ عن هذه القاعدة إلا أنّها تعمل على تحطيم أفق قرائها المحتملين خصوصا أولئك الذين بقوا أوفياء لطريقة عرض الرواية الكلاسيكية ، ولم يتعوّدوا أن يكشف الكاتب أمامهم سرا من أسرار التخييل الروائي .

إنّ " أحلام " من الروائيين القلائل الذين يعملون على زحزحة مثل هذه القوانين الراسخة ، لترتقي بالقارئ إلى موقع الكاتب ، لذا فإنّ الذات القارئة التي يتمّ تشكيلها في ضمير الخطاب الروائي هي ذات من نوع مختلف ، إنّه قارئ يملك خبرة جمالية كافية بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص ، ولذا فهو يقبل الدور على الرّغم من تصريح الذات الساردة مثلا – في كم من موضع –على أنّ الأحداث المروية مختلقة ، أي ما هي سوى خيال .

يقول الراوي في افتتاحية رواية (عابر سرير) وهو بصدد الحديث عن المرأة التي أحبها :

" أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى ، منذ أكثر من سنتين ، لم أجد سوى ذريعة من الموسيلين لمبادرتها سائلا إن كانت هي التي رأيتها مرّة في حفل زفاف ، مرتدية ثوبا طويلا من الموسلين الأسود.

أرتبكت . أظنّها كانت ستقول ((لا)) ولكنّها قالت ((ربّما))

أحرجها أن تقول ((نعم)) .

([1])- عابر سرير،ص 49 .

في الواقع ، لم نكن إلتقينا بعد ، لكني كنت أحبّ أن أختلق ، مع امرأة ، ذكريات ماض لم يكن . أحبّ كلّ ذاكرة لا منطق لها .

بدأنا منذ تلك اللحظة نفصّل قصّة على قياس ثوب لم يوجد يوماً في خزانتها."([1])

إنّ ملامح هذه المرأة تتكشف للقارئ تدريجيا مثلها مثل البطل السارد تماما ، فهما شخصيتان من ورق،غير أنّ الروائية تضفي عليهما بعضا من الواقعية المستمدّة من الحياة ، فتأخذ المرأة بعضا من ملامح المؤلفة ذاتها،فهي جزائرية وبالضبط من قسنطينة ، كما أنّها روائية مشهورة ، سبق لها أن نشرت كتابا في إشارة إلى رواية (ذاكرة الجسد) ، وما يفضح ذلك هو تصريح السارد ذاته والذي يأخذ بعضا من ملامح الشخصية الورقية (خالد بن طوبال) ، إذن فهي شخصية ورقية تأخذ ملامحها من شخصية ورقية سابقة لتصبح مشروعا ممتدا لها ، وكأنّ الساردة (أحلام) تكفّر عن ذنب قتل شخصية (خالد بن طوبال) في الرواية السابقة ، فتقوم ببعثها مجدّدا في الرواية الموالية ، لكن وفق مواصفات ومعايير أخرى تملها عليها طاقة التخييل الروائي والموهبة الأدبية .

يقول الراوي وهو بصدد التعليق عن الموهبة و المقدرة الأدبية لتلك المرأة الحبرية التي أخذت بعض ملامح الروائية التي على غلاف رواية (عابر سرير) :

" كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة ، تبدو كأنّها لا تشعر بوجودك في غرفتها ، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟

وعندما تبدأ في السعال كي تنبّهها إلى وجودك ، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها ، وتروح تقصّ عليك أسرارا ليست سوى أسرارك ، وإذا بك تكتشف أنّها كانت تُخرج من حقيبتها ثيابك ، منامتك ، وأدوات حلاقتك،وعطرك ، وجواربك ، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك .

([1])- عابر سرير ، ص13_14 .

عندها تغلق الكتاب خوفا من قدر بطل أصبحت تشبهه حتى في عاهته ، ويصبح همّك ، كيف التعرف على امرأة عشت معها أكبر مغامرة داخلية ، كالبراكين البحرية ، كلّ شيء حدث داخلك.وأنت تريد أن تراها فقط لتسألها((كيف تسنّى لها أن تملأ حقيبتها بك ؟)).")[1]

في الحقيقة إنّ تقنية الإيحاء بواقعية المسرود في الرواية الثالثة (عابر سرير) لم توظّف بغرض إيهام القارئ بواقعية الأحداث المسرودة ، ولكنها وظّفت من أجل ربط القارئ بأحداث النصين الروائيين السابقين ، وهذا ما يجعل القارئ يستشعر تلك المقدرة العجيبة في الصوغ السردي القائمة أساسا على تفجير إمكانات اللغة وإعطائها بعدا تناسليا ناتجا عن طاقة التخييل التي تتمتّع بها المرأة ، وهي القضية ذاتها التي أثارتها الكاتبة عبر وعي سارد روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) ، وهو بصدد استذكار الحوار الذي جرى بينه وبين البطلة (أحلام) :

"– هل مرّ هذا الرجل بحياتك أم لا ؟

ضحِكتِ ... وقلتِ :

عجيب .. إنّ في روايات أجاتا كريستي أكثر من 60 جريمة ، وفي روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى ، ولم يرفع أيّ قارئ صوته ليحاكمهنّ على كلّ تلك الجرائم ، أو يطالب بسجنهنّ ، ويكف كاتبة أن تكتب قصّة حبّ واحدة ، لتتّجه كل أصابع الاتّهام نحوها ، وليجد أكثر من محقّق جنائي أكثر من دليل على أنّها قصّتها . أعتقد أنّه لا بدّ للنقاد أن يحسموا يوما هذه القضية ، فإما أن يعترفوا أنّ للمرأة خيالا يفوق خيال الرجال وإمّا أن يحاكمونا جميعا ! " [2]

([1])– عابر سرير،ص 19_20 .

([2])– ذاكرة الجسد ،ص126.

II. منظور (السارد/الشخصية) :

السارد – وكما هو معروف–" الذات الفاعلة للتلفظ الذي يمثّل عملا من الأعمال ، فهو الذي يرتب عمليات الوصف،فيضع وصفا قبل آخر ، على الرّغم من تقدّم هذا على ذاك في زمن القصة والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية،أو بعينيه،دون أن يضطرّ إلى الظهور أمامنا . وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحولات أو تلك سواء عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق تدخلاته وتعليقاته."([1])

إنّ وظائف السارد داخل المتن الروائي متداخلة ومتكاملة ممّا يحتم على الدارس الفصل بينها ليسهل عليه دراستها وصبر أغوارها . وإذا كان من المعلوم بأنّ للراوي عدّة وظائف يمكن حصرها فيما يأتي"([2]):

1الوظيفة السردية فهو يسرد حكاية .

2 الوظيفة التنظيمية فهو يرتّب الحوادث وفقا لتسلسل معيّن .

3 وظيفة تأثيرية عن طريق التوجه لقارئ .

4 وظيفة الشاهد الذي يوثّق ما يروي .

5 الوظيفة الإيديولوجية .

فإنّني سأركّز فقط على الوظيفة ذات العلاقة المباشرة بتشكيل القارئ الضمني داخل المتن الروائي ، وهي الوظيفة التأثيرية التي سأدرس من خلالها تعليقات وتدخلات السارد في المتن الروائي المستغانمي ، ذلك أنّ هذه التدخلات التي تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد القصصي موجّهة بالدرجة الأولى إلى قارئ مفترض يتّم تشكيله داخل ضمير الخطاب الروائي.

([1])– سعيد الوكيل:تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا،الهيئة المصرية للكتاب،دط،1998،ص63.

([2])– خليل إبراهيم:بنية النص الروائي،ص 90.

1-تعليقات (السارد / الشخصية)

1-1في ذاكرة الجسد :

سبق الإشارة إلى أنّ سارد رواية (ذاكرة الجسد) ذو طبيعة مزدوجة (سارد وبطل مُمَثَّلٌ داخل الحكي) ، فهو "ليس راو مفارق لما يرويه ، أي أنّه لا يقوم بالرواية دون أن تربطه علاقة بما يرويه."([1]) ، ومع أن طبيعة هذا السارد تجعل منه بنية نصية موجهة وبانية في نفس الوقت ، إلا أنّه يسهل مأمورية دخول القارئ الفعلي في نسيخ المقروء ، ممّا يجعله عرضة للالتحام بالعوالم التخيلية المعروضة عليه .

ففي رواية (ذاكرة الجسد) يتم سرد جزء من وقائع الثورة التحريرية الكبرى من طرف سارد كان مساهما في أحداثها ، وشاهدا على أهم مجرياتها على المسرود لها البطلة (حياة) ابنة الشهيد (السي الطاهر) الذي كان قائدا لكتيبة من المجاهدين ، والتي كان (السي خالد) من بين جنودها والذين كُتبت لهم الحياة إلى ما بعد الاستقلال ، إذن ما يربط المسرود لها بالسارد متعلق أساسا بالذاكرة . خصوصا وأن السارد كان رفيقا لوالد المسرود لها (حياة) التي لم يسعفها القدر من الالتقاء بوالدها الذي استشهد دفاعا عن الوطن ، لذا فهي ترغب وبشدّة في التعرف على ذاكرتها المفقودة، والتي هي بحوزة صديق والدها .

أما ما يربط السارد بالمسرود لها ، فيبدأ بالذاكرة ليتجاوزها في علاقة خرافية يشوبها حب يأخذ بعدين متناقضين: أحدهما مشروع ، والآخر محظور على الأقل بالنسبة للسارد . وهذا ما يجعل القارئ يعيش نوعا من التوتر والقلق العاطفي مرتبط بمصير البطلين فهل أحداث هذه الرواية ذات النكهة الرومانسية الطاغية ستنتهي بزواج البطلين؟

([1])-خليل إبراهيم:بنية النص الروائي،ص64.

إن براعة الروائية جعلتها تنمي منذ البداية هذا التوقع السائد لدى قراء هذا النوع من الروايات لتعمل في المشاهد الأخيرة على تخييب أفق توقعاتهم بلمسة راقية ، بحيث رتّبت زواج بطليها وفق مقايس مغايرة ، فهو زواج ليس من أجل إنجاب الأطفال وتربيتهم والسهر عليهم ، ولكن من أجل إنجاب الروايات ، وهذا ما يجعل القارئ يستشعر تخلّق شيء مميّز على مستوى الخطاب الروائي هو ما بات يُعرف بـ (الرواية داخل الرواية)[*] إلا أنّ التفرد الذي استأثرت به الكاتبة "أحلام مستغانمي" يكمن في أنها جعلت رواياتها تتناسل أحداثها بشكل فوري ، وناجز من قصة قصيرة مندمجة ضمن النص الروائي مشكلة بذلك بؤرة محرضة على توسيع فضاء السرد ، ممّا يجعل أفق انتظار القارئ في حالة تماس مع أدق تفاصيل عالم الأنوثة وخصوصياتها." ([1])

وبالعودة إلى تعليقات السارد العليم المشارك في رواية (ذاكرة الجسد) فإنّ هذه التعليقات " تبدو ظاهرة وملموسة،وهذا ما يُنبيء به الانقطاع في مسار السرد ، ولعلّ السبب في ذلك راجع لكون هذا الراوي شاهد على الأحداث ومشارك فيها أيضا." ([2])

لهذا فإنّ المسرود لها تتحول إلى ساردة في (فوضى الحواس) ، وهذا ما يجعل قارئ الرواية الثانية يستشعر دوما وجود رواية (ذاكرة الجسد) ضمن نسغها ، وكأن الروائية ((أحلام مستغانمي)) لم تبدع سوى نص واحد ولكن بمقايس ونكهات مختلفة . ولكن كيف تُشكّل هذه التعليقات قارئها الضمني ؟

---

[*]: تجدر الإشارة إلى أنّ " هذه التقنية الفنية ليست من ابتداع الروائية ، فقد استعملها كتاب آخرون من أمثال ((**أرنيست هيمنغواي**)) و ((**حنا مينا**))... للمزيد ينظر: الفصل الثاني من هذه الدراسة،ص 97.

([1])- وجدان الصائغ:شهرزاد وغواية السرد ـ قراءة في القصة والرواية الأنثوية ـ،(مرجع سابق)،ص 45.

([2])- حميد الحمداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص49.

إنّ تفحص هذه التعليقات داخل المتن الروائي من شأنه أن يعطي القارئ انطباعا بأنّها موجّهة إليه بالدرجة الأولى ، فهي لا تعدو إلاّ أن تكون صوتا للمؤلف الضمني المعني بتشكيل قارئه الضمني ، ولهذا فإنّها تأتي بصيغة المتكلم الجمع (نحن) ممّا يجعلها تمارس تأثيرها على الذوات التي تتلقها و مثال ذلك هذا المقتطف الروائي :

" قبل اليوم كنت أعتقد أنّنا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها .

عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم ، دون أن نتألّم مرّة أخرى .

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين ، دون جنون ، ودون حقد أيضا .

أيمكن هذا حقا ؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا .

ولهذا نحن نكتب ، ولهذا نحن نرسم ، ولهذا يموت بعضنا أيضا." ([1])

وإما أن تعمل هذه التعليقات على ربط القارئ بالأفق المرجعي الذي يبنيه النص من أجل تحقيق التواصل بينه وبين متلقيه سواء كان هذا الأفق تاريخي أو سياسي أو سوسيو ثقافي أو ديني ...وهذا ما يكشف عنه المقتطف الروائي التالي :

أهلا سي خالد .. واش راك اليوم ..؟

يسلّم علي جار ، تسلّقت نظراته طوابق حزني . وفاجأه وقوفي الصباحي ، خلف شرفة للذهول .

أتابع في نظرة غائبة ، خطواته المتّجهة نحو المسجد المجاور . وما يليها من خطوات لمارّة آخرين ، بعضها كسلى وأخرى عجلى متّجهة جميعها نحو المكان نفسه .

الوطن كلّه ذاهب للصلاة .

([1])- ذاكرة الجسد،ص 7.

والمذياع يمجّد أكل التفاح .

وأكثر من جهاز هوائي على السطوح يقف مقابل المآذن يرصد القنوات الأجنبية ، التي تقدّم لك كلّ ليلة على شاشة تلفزيونك ، أكثر من طريقة عصرية لأكل التفاح ! " ([1])

وإمّا أن ينقل السارد موضوعا من وجهة نظر شخصية روائية قصد تعريف القارئ بها ، ويتجلى ذلك من خلال طرح السارد لموضوع الكتابة الروائية من وجهة نظره البطلة (الكاتبة الروائية حياة) وذلك من أجل تمرير بعضا من معاناته مع هذه المرأة السادية التي تعتبر فعل الكتابة فعل جريمة ضدّ الذاكرة ، إلا أنّ الشيء اللافت للانتباه هو أن السارد ، وهو ينقل هذا الكلام (التعليق) يستخدم ضمير المتكّلم (أنا/نحن) وضمير الغائب (هم) من أجل التأثير على قرائه المحتملين وجعلهم يقاسمونه لحظة المعاناة بكلّ تفاصيلها ، تاركا لهؤلاء القراء حرية تبني أو رفض وجهة النظر التي طرحها نيابة عن تلك الشخصية بوصفه راو عليما ومشاركا في الأحداث.

يقول السارد ناقلا كلاما على لسان الشخصية الروائية (حياة) :

" وأضفتِ بعد شيء من الصمت :

((في الحقيقة كلّ رواية ناجحة ، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما . وربّما اتجاه شخص ما ، نقتله على مرمى من الجميع بكاتم صوت . ووحده يدري أنّ تلك الكلمة الرصاصة كانت موجّهة إليه ..

والروايات الفاشلة ، ليست سوى جرائم فاشلة ، لا بدّ أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم ، بحجّة أنّهم لا يحسنون استعمال الكلمات ، وقد يقتلون خطأ بها أيّ أحد .. بما في ذلك أنفسهم ، بعد أن يكونون قد قتلوا القراء ضجرا !))

([1])-ذاكرة الجسد،ص12.

كيف لم تُثر نزعتكِ السادية[*] شكوكي يومها ... وكيف لم أتوّقع كلّ جرائمك التي تلت ذلك اليوم ، والتي جرّبت فيها أسلحتك الأخرى ؟

لم أكن أتوقّع يومها أنّك قد توجّهين يوما رصاصك نحوي."([1])

وإما أن يأتي تعليق السارد من أجل توضيح وجهة نظره هو ، وقد يستعين في ذلك بأمثال شعبية أو حكم ومقولات لكبار الكتاب والفنانين والمفكرين ، وذلك حسب ما تمليه عليه طبيعة الفكرة التي يريد تفسيرها وتوضيحها،وغالبا ما يأخذ المثل أو الحكمة أو المقولة بعدا استشهاديا مدعما للفكرة المطروحة ، وهكذا يصبح الراوي في تماس مباشر مع قرائه المحتملين قصد التأثير عليهم ، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا النوع من التعليقات هو الأكثر حضورا في المتن الروائي المستغانمي ، وغالبا ما يتم التمهيد لهذه التعليقات بعبارات مثبتة مثل : (أذكر قولاً لـ ... أتذكّر وسط ارتباكي ... تذكّرت حين ذاك ...تذكّرت وقتها تلك المقولة الرائعة لـ ...، ... عندما قرأت قولا رائعا لكاتب فرنسي ... يحضرني ذلك البيت الشعري القديم ... أتذكّر قولا ساخرا لـ ... ، حضرني لحظتها عنوان رواية لـ ...، تذكّرت مثلا شعبيا رائعا ... ، لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق ...) أو بعبارات منفية أو في صيغة سؤال مثل :(لا أذكر من قال ... ألم يقل ...) وبغض النظر عن كون هذه العبارات جاءت منفية أو مثبتة أو في صيغة سؤال ، فأنّ وظيفتها تبقى واحدة ، وهي التمهيد لتدخل السارد من أجل ممارسة تأثيره على قرائه المفترضين ، كما أنّها تكشف أيضا عن فسيفساء من النصوص المقتبسة المؤثثة للمتن الروائي .

---

[*] : السادية عامة هي إحداث الألم بغية تحصيل المتعة ، وفي علن النفس الحديث يتعلق هذا المصطلح بالمتعة الجنسية التي يحصلها الإنسان من ممارسة الجنس على نحو مقترن بالقسوة والعدوانية . والمصطلح مأخوذ من اسم الفرنسي Marquis de sade الذي كتب عن تفكيره وأفعاله السادية التي يراها عودة إلى طبيعة الإنسان الذي تشكل القسوة جزء من فطرته . (روجرب . هينكل : قراءة الرواية ، مذخل إلى تقنيات التفسير ، ص252.(مرجع سابق))

([1])- ذاكرة الجسد،ص 18 .

وقد تأتي تعليقات السارد في صيغة سؤال حامل لجوابه الغرض منه توصيف وتقرير حالة الشخصية ، وجعل هذه الحالة تمارس تأثيرها على المتلقي.

يقول السارد في مناجاة داخلية معلقا على مأساة غربته ، جاعلا قدره مثل قدر نبي مهاجر من وطنه للحفاظ على تعاليم رسالته ، مستشهدا بمثل شعبي معروف ، جعله مندمجا ضمن سؤاله ((كل ذي عاهة جبّار)) وبهذا يحقّق السارد مبتغاه بجعل المتلقي يتجاوب مع هذه المأساة التي أخذت صيغة سؤال حامل لجوابه، ولكنّه يحتاج دوما إلى تفاعل من طرف القارئ من خلال ربط معاناة الشخصية بمعاناة أكبر هي (معاناة النبي ، معاناة ذوي العاهة) :

" ها أنا نبي خارج وطنه كالعادة ... وكيف لا ولا كرامة لنبي في وطنه ؟

ها أنا ذا (ظاهرة فنية) كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون ((ظاهرة)) وأن يكون جبّار ولو بفنّه ؟ "([1])

وقد يلجأ السارد إلى انتخاب مقتطفات شعرية ، أو نثرية من أجل توسيع وجهة النظر ، فلا يجعلها محصورة ضمن نطاقه ، أو نطاق الشخصيات الروائية التي ينقل عنها ، وغالبا ما يستخدمها السارد على شكل تعليقات مثلما حدث مع النصوص الشعرية المأخوذة من ديوان الشاعر الفلسطيني (زياد الخليل) [(*)] ومثلما حدث أيضا مع النصوص النثرية لمالك حداد ، وقد صرحت الروائية (أحلام مستغانمي) في هامش {الصفحة 30} على أنّ هذه النصوص مأخوذة عن تواطؤ شعري من رواتي ((مالك حداد)) (رصيف الأزهار لا يجيب) و(سأهبك غزالة).([2])

([1])- ذاكرة الجسد،ص 63.

[(*)]:تنسب الروائية القصائد التي وظفتها داخل روايتها (ذاكرة الجسد) إلى زياد الخليل،على الرغم من أنّها تستثمر هذه الشخصية داخل نسيجها الروائي باعتبارها شخصية ورقية تربطها علاقة حب مع كل من السارد والبطلة (حياة) ، ممّا يجعل القارئ يتساءل إن كانت هذه الشخصية شخصية ورقية صرفة ، أم أنّها شخصية واقعية تمّ تسريب بعض من ملامحها إلى داخل المتن الروائي .

([2])- ينظر:ذاكرة الجسد،ص30.

وإذا كان توظيف السارد لنصوص الشاعر (زياد الخليل) يكشف للقارئ وجهة نظر هذه الشخصية وموقفها من العالم بوصفها ذاتا شعرية ممثّلة داخل الحكي ، ومعدّة سلفا من أجل التعبير عن الجرح والألم العربي المشترك ، فإنّ توظيف نصوص ((مالك حداد)) لا تحيد عن التعبير عن هذا الموقف في شيء ، ولكنّها بالإضافة إلى ذلك فهي تعتبر من النصوص الأكثر تعبيرا عن موقف السارد لكون شخصية (مالك حداد) ليست شخصية ممثّلة داخل الحكي . وبالتالي يتم استجلاب نصوصها في إشارة إلى أنّ السارد متأثر بأفكارها وهو التأثير الذي يريد نقله إلى قرائه المفترضين ، لذا يتمّ توظيف تلك الصيغ التي ينام القارئ في جوفها ؛أي تلك التي تخترق الشعور وتفعل فعلها فيه،والجدير بالملاحظة أنّ " النصوص المأخوذة عن مالك حداد قد مارست حضورا ملفتا في المتن الروائي ، بحيث توزّعت على جميع فصوله : فهي إما أن تكون افتتاحية لمشهد روائي ، أو أن تكون خاتمة في آخر المشهد الروائي."[1](*)

(*):((**إذا صادف الإنسان شيء جميل مفرط في الجمال .. رغب في البكاء ..**)) وظّف هذا النّص في بداية المشهد الروائي الثاني من الفصل الثاني .(ذاكرة الجسد،ص68).

((**ما أعظم الله ! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد . إنّي لأرى المؤلّف فيبدو لي كلوحة ..**)) وظّف هذا النص مع بداية المشهد الأول من الفصل الرابع . (ذاكرة الجسد،**ص179**).

((**المرء يفتح شباكه لينظر إلى الخارج ... ويفتح عينيه لينظر إلى الباطن .. وما النظر سوى تسلّقك الجدار الفاصل بينك وبين الحرية ..**)) وظّف هذا النص في بداية المشهد الثالث من الفصل الرابع . (ذاكرة الجسد،**ص189**).

((**لا تطرقي الباب كلّ هذا الطرق ... فلم أعد هنا.**)) وظّف هذا النص في بداية المشهد الروائي الرابع من الفصل السادس (ذاكرة الجسد،ص376).

((**إنّ الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع .. وقليل من الناس أولئك الذين ما زالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في كلامهم.**))وظّف النّص في خاتمة الفصل الأول.(ذاكرة الجسد،ص30).

وما يمكن استشفافه من هذه التوظيف الملفت للانتباه هو أنّ نصوص ((مالك حداد)) تأخذ بعدا تأثيريا ناتجا عن كونها نصوص محفزة أو محرّضة لاستجابات القارئ ، ذلك أنّها تعمل على اختزال التجربة الإنسانية في بضع كلمات بلغة شعرية راقية ، وكأنّ الكاتبة تريد أن توصل لقرائها المفترضين خلاصة ما خبرته هذه التجربة الإنسانية المتفردة،التي قرّرت العيش بعد الاستقلال على " هامش الحياة ، بعدما وهبت للآخرين تفاصيل حياتها داخل كتاب ، لتختار الصمت ملاذا لها ."وقد شرح ((حداد)) خياره هذا بكلمات قليلة :"لكي يصبح التاريخ قصص بطولة ... علينا أن نختار بين القيلولة الهادئة إلى جذع شجرة ، وانفجار أغنية عنيفة." ([1])

وإذا كان ((مالك حدّاد)) قد اختار القيلولة الهادئة إلى جذع شجرة فإنّ ((أحلام مستغانمي)) قد اختارت أن تغني بعنف نيابة عنه . لذا فهي تبعث نصوصه من جديد داخل نسيجها الروائي جاعلة منها بؤرة تحريضية للاسترسال في الحكي ، وتأثيث المشهد ضمن إطار محدّد ومنظم يكشف عن معاناة " مالك حداد " التي لا تختلف في شيء عن معاناة كل من اختار القلم لسانا ينطق نيابة عنه.

((**إنّ مصير الإنسان إنّما هو خلاصة تسلسلات حمقاء** ...)) وظّف هذا النص في خاتمة المشهد الروائي التاسع من الفصل الرابع . (ذاكرة الجسد،ص245).

((**الغزلان لا تكون غزلانا إلا عندما تكون حيّة.**)) وظف هذا النص في خاتمة المشهد الخامس من الفصل السادس .(ذاكرة الجسد،ص388).

((**إنّ الشقاء يعرف كيف يختار صفاته.**)) وظّف هذا النص في خاتمة المشهد السادس من الفصل السادس.(ذاكرة الجسد،ص389)

((**إنّ الإنسان ليشعر أنّه في عنفوان الشباب عند نزول المطر.**)) وظّف هذا النص وسط المشهد الروائي الخامس من الفصل الثالث .(ذاكرة الجسد،ص160).

([1])- سعيد خطيبي: هكذا فكّ مالك حداد عقدة لسانه ، جريدة الأخبار ، ع:1057، 03 آذار 2010،ص17.

((لا تطرقي الباب كلّ هذا الطرق ... فلم أعد هنا)).

لا تحاولي أن تعودي إلي من الأبواب الخلفية ، ومن ثقوب الذاكرة ، ومن ثنايا الأحلام المطوية ، ومن الشبابيك التي أشرعتها العواصف .

لا تحاولي ..

فأنا غادرت ذاكرتي يوم وقعت على اكتشاف مذهل : لم تكن تلك الذاكرة لي ، وإنّما كانت ذاكرة مشتركة أتقاسمها معك . ذاكرة يحمل كل منّا نسخة منها حتى قبل أن نلتقي .

لا تطرقي الباب كلّ هذا الطرق سيّدتي .. فلم يعد لي باب."([1])

1-2-في فوضى الحواس:

اختارت الروائية في مشروعها الثاني (فوضى الحواس) أن يكون السارد مؤنّثا ، وهو رد فعل طبيعي على تلك الأصوات المشكّكة في مقدرتها وموهبتها الأدبية ، وحتى يكون مشروعها هذا امتداد لروايتها الأولى (ذاكرة الجسد) قامت بعملية قلب الأدوار ، فالسارد أصبح مسرودا ، والمسرود لها أصبحت ساردة ، وبهذا يتمّ نقل هذا النص إلى القارئ من وجهة نظر مؤنّثة ، وربّما هذا ما سهل على الروائية عملية الاندماج الكلي في وعي ساردة روايتها بحيث أنّ القارئ لا يكاد يفرق بين المرأة التي على الغلاف ، والمرأة التي تتحدّث إليه من داخل المتن الروائي ، لاسيما وأنّ هذه الأخيرة روائية أيضا .

وباستثمار تقنية (الرواية داخل الرواية) ، تقوم ((أحلام مستغانمي)) بعملية نقل الرواية هذه المرة إلى الواقع . حيث أنّ الساردة (حياة) تقوم بإبداع نص قصصي قصير بعنوان (صاحب المعطف) ، ولأنّها تتمتّع بحس أنثوي

([1])- ذاكرة الجسد،ص376.

مميّز ، ومخيلة خصبة فقد كانت تعتقد بأنّ الموعد الذي رتبته بين بطليها داخل قاعة سينما قد انتقل إلى الواقع فعلا ، لتصبح هي الأخرى مثل بطلة قصّتها تبحث عن ذلك الرجل داخل الحياة . وبهذا يتمّ إيهام القارئ بأنّ ما يجري ليس خيالا بل هو حقيقة واقعية ، ولعلّ هذا ناتج بالأساس عن إسرار الروائية على عقد علاقة ثلاثية في متونها الروائية ، فهنالك دوما امرأة واحدة ملاحقة من طرف رجلين ، لكّنها تختار في النهاية مصيرا آخر . كما حدث في رواية (ذاكرة الجسد) حيث أنّ (حياة) أحبّها كل من السارد (خالد بن طوبال) والشاعر الفلسطيني (زياد الخليل) لكنّها ربطت مصيرها في آخر الرواية برجل آخر ليس رساما ولا شاعرا،ولكنّه ضابط عسكري) أو رجل واحد تلاحقه امرأتان كما في رواية (فوضى الحواس) فصاحب المعطف الأسود وبالرغم من أنّه شخصية ورقية فهو ملاحق من طرف المرأة التي تشاطره مساحة النص ، ومن طرف كاتبة النص ذاتها التي أصبحت تعتقد بأنّ هذا الرجل قد ضرب لها موعدا هي الأخرى داخل الحياة .

إنّ القارئ الضمني الذي يتمّ تشكيله ضمن هذه النص الروائي لابدّ وأن يكون متمتّعا بمخلية واسعة بحيث أنّه لا يعتقد مثلا باستحالة الالتقاء بأشخاص يكونون متطابقين مع شخصيات ورقية موجودة داخل الرواية ولكن مع ذلك يبقى على الروائي ممارسة بعض الحيل من أجل إحداث التجاوب المرغوب فيه لدى قرائه المفترضين ، ويبدأ ذلك من حصر اختياراته العديدة والمتنوعة المتعلّقة بطبيعة السارد المختار لتأدية هذه الوظيفة وتظلّ ((أحلام)) وفيّة لاختيارها الأول مع تغيير بسيط شمل إضافة حرف واحد هو تاء التأنيث للفظة (سارد)،وبهذا "تتخلى (شهرزاد) عن وظيفتها الأولى المحصورة في الحكي فقط لتغدو مع (أحلام) نسغ وضمير الخطاب الروائي باعتبارها مؤلّفا ،وراوٍ وشخصية ممثّلة داخل الحكي" ([1])

([1])- وجدان الصائغ:شهرزاد وغواية السرد ،ص69.

إنّ الراوي العليم المشارك باستطاعته بث الكثير من التعليقات التي من شأنها التأثير على المتلقين ، وقد أخذت هذه التعليقات في علمها الثاني كما في عملها الأول أشكالا متعدّدة ومتنوعة ، بحيث جاءت على النحو التالي :

- تعليقات عن طريق توظيف النص المقتبس ، وهي السمة الغالبة على النص حيث تمّ إحصاء أزيد من 70 تعليقا من هذا النوع .
- تعليقات يكون الغرض منها توصيف وتقرير حالة الشخصية الروائية .
- تعليقات الساردة من أجل توضيح وجهة نظرها وذلك عن طريق الاستعانة بأمثال وحكم ومقولات لكبار المفكرين والكتاب والنقاد والفنانين وذلك من أجل إحداث التجاوب لدى القراء .
- نقل الساردة موضوعا من وجهة نظر شخصية روائية قصد تعريف القارئ بها.
- تعليقات يكون الغرض منها ربط القارئ بالأفق المرجعي الذي يبنيه النص .

هذا بالإضافة إلى استذكار الساردة لمواقف وأحداث جرت في رواية (ذاكرة الجسد) فتقوم بعملية إعادة سردها والتعليق عليها ، ومثل هذا العمل من شأنه ربط القارئ بالأفق المرجعي للنص الأول ، وفي نفس الوقت يجعله يبني عبر تعليقات الساردة أفق النص الثاني الذي يعتبر امتداد له ، وهكذا يعيش القارئ نوعا من التوتر الناتج عن عملية الاسترجاع والتنبؤ ، فهو يسترجع أحداثا ويتنبأ بما سيحدث باعتبار هذه الأحداث امتدادا طبيعي لتلك التي حدثت بالفعل ، ففي حوار جَمَعَ الساردة مع شخصيتها الحبرية تبدي هذه الأخيرة اندهاشها من معرفة ذلك الرجل لتفاصيل دقيقة موجودة داخل روايتها الأولى :

" رحت على مرأى منه أجدّد هيأتي أمام مرآة ، أضع من جديد ذلك الشال على رأسي .

أشياء حوله أحسدها . أتركها خلفي وأتّجه نحو الباب .

استوقفني حاملا ذلك الكتاب . قال مازحا وهو يمدّني به :

- يبدو لي الآن أيضا أنّني أتطابق مع خالد في تلك الرواية . ولكن لا خطر من إعارتك هذا الكتاب ... مادام ليس ديوانا لزياد !

عجبتُ لذاكرته ، ولغمزته الساخرة ، وأدهشني أن يعرف رواياتي إلى هذا الحد." ([1])

"قلت وأنا أطمئنه :

- لقد مات هنري ميشو منذ عدّة سنوات ، ولا خطر عليك منه !

ردّ مازحا :

- لا أدري .. ولكنّني تعلّمت أن لا أطمئنّ لقراءاتك !

ضحكت .

تذكّرت أنّ في تلك الرواية تستعير البطلة من خالد ديوان شعر لصديقه الفلسطيني زياد ، الذي لا ينفكّ يحدّثها عنه وعن شعره بإعجاب . مطمئنا إلى وجوده في الجبهة . ثمّ يصادف أن يحضر زياد من لبنان لزيارة باريس لبضعة أيام ، فتقع البطلة في حبّ الشاعر وتتخلّى عن الراوي ، الذي خسرها منذ بدأت في قراءة ذلك الكتاب.. "([2])

([1])- فوضى الحواس،ص186.

([2])- المصدر نفسه ،ص 188.

إنّ استذكار هذه التفاصيل الدقيقة من طرف الساردة لا يعمل على إحالة القارئ إلى الأفق المرجعي للنص الأول فحسب ، ولكنّه أيضا يعمل على تغذية الأفق المرجعي للنص الثاني ممّا يجعل القارئ في حالة ترقب لما سيحدث،غير أنّ التطابق الموجود بين الشخصيات الروائية من شأنه أن يجعل القارئ يحدس بمصيرها المتشابه ولكن ليس هذا ما يريد أن يوسّس له النص ، فنصوص "أحلام مستغانمي" شأن معظم النصوص الروائية التي تطفو على سطحها الشخصيات والعلاقات الغرامية بينما في العمق هنالك إيديولوجية يتمّ تهيئة القارئ النشط لتقبلها وهذا ما ينبأ به النص المكثّف الوارد في افتتاحية متنها (فوضى الحواس) ، وهو حوار داخلي للساردة تصف فيه علاقتها مع الضابط العسكري ، وكيف أنّها اختارته زوجا لها بدلا من الرسام والشاعر :

" أو ليست النساء كالشعوب ، يقعن دائما تحت فتنة البذلة العسكرية وسطوتها . قبل أن ينتبهن إلى أنّهنّ بانبهارهنّ بها ، قد صنعن قوّتها ؟

صحيح أنّه فعل ذلك تدريجيا ، وبكثير من اللّياقة أيضا ، وربّما بكثير من التخطيط ، وأنّني كنت أمضي نحو عبوديته بمشيئتي ، ومن الأرجح دون انتباه . سعيدة بسكينتي أو استكانتي إليه . تاركة له الدور الأجمل . دور الرجولة التي تأمر ، وتقرّر ، وتطالب ، وتحمي ، وتتمادى."([1])

وبهذا يتمّ تشكيل الخطاب الروائي وفق ثنائية معروفة (ذكورة / أنوثة) تحاول من خلاله الأنثى التي على الغلاف إرجاع صوت المرأة من خلال تبنيها نموذج (الساردة) بدل (السارد) ، أما المرأة التي داخل النسيج الروائي ، فإنّها تحاول الابتعاد عن واقعها المرّ البائس الذي جمعها مع ضابط عسكري غير مبال بها ، وذلك من خلال تشيدها لواقع آخر من وهم وخيال وتظلّ تعمل ما بوسعها لنقل هذا الواقع إلى الحياة ، لتعيش في المنطقة الوسطى بين ألق الكتابة ووهم الحياة .

([1])-فوضى الحواس ،ص 38.

1-3 -في عابر سرير :يعتبر متنها الثالث امتدادا طبيعيا لروايتيها السابقتين ، وقد ظلت((أحلام مستغانمي))وفية للأفق المرجعي الذي انطلقت منه مسيرتها الإبداعية ، كما أنها لم تستطع التخلص من أسر التقنيات الفنية التي فرضتها عليها (روايات التداعي الحر) ، والتي وفرت لها مساحة واسعة للتعبير عن مسرات و أوجاع المرأة ... وقد مكنتها مقدرتها الأدبية من صوغ عالم روائي صاخب وضاج بالصراع والتناقضات محاولة إعطاء منظور مخالف لما هو سائد في مجتمعها الذكوري،لذا فإنّ نصوصها شأنها شأن بقية النصوص الأدبية لا تخلو من نزعة ايديولوجية يتم تمريرها في ثنايا الخطاب الروائي ، فمن خلال نصها القصير المكثّف الوارد في روايتها الأخيرة يدرك القارئ بأنّ كل تلك الصفحات التي قرأها ، لا تدعوا إلا أن تكون متضمّنة في هذه الكلمات البسيطة ، والمختارة بعناية فائقة والداعية إلى ضرورة التأمل والعودة مجدّدا لأحضان الطبيعة ، لنتعلّم منها ما استغلق علينا فهمه . تقول الساردة في افتتاحية رواية عابر سرير : " اليتم كالعقم ، يجعلك تغار من الحيوان ، وتطالب الله بحقّ التساوي به ما دمت أحد مخلوقاته . أسئلتي الوجودية بدأت مع القطّة : كيف تستطيع القطّة أن تحمل صغيرها بين أنيابها من دون أن تؤذيه؟ وهل حقّا هي تخفي صغارها عن أبيهم الذي يحدث عندما يجوع أن يأكلهم ؟ وهل الآباء جميعهم قساة وغير مبالين ؟ وهل ثمّة قطط أكثر أمومة من نساء يحملن أثداء تدرّ اللّبن وتضنّ بالرحمة ؟

بعد ذلك عندما كبرت وخبرت يتم الأوطان ، كبرت ((أسئلة القطّة)) وأصبحت أكثر وجعا :

هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذًى لا يلحقه حيوان بنسله ؟ هل الثورات أشرس من القطط في إلتهامها لأبنائها من غير جوع ؟ وكيف لا تقبل قطّة مهما كبر صغارها أن يبتعد أحدهم عنها ، ولا ترتاح حتى ترضعهم وتجمعهم حولها ، بينما يرمي وطن أولاده إلى المنافي والشتات غير معني بأمرهم ؟

وهل في طمر أوساخها تحت التراب ، هي أكثر حياء من رجال يعرضون بدون خجل بطونهم المنتفخة بخميرة المال المنهوب؟

لم أبحث لهذه الأسئلة عن جواب ، ف ((الأجوبة عمياء ، وحدها الأسئلة ترى.))" ([1])

III. منظور الحبكة الروائية :

1-المفهوم

الحبكة (plot) "هي التنظيم الداخلي للنص بحيث يلائم بعضه بعضا ، فالمتأخّر منه بسبب من السابق،والسابق يمهد للاحق وهكذا ... "وجلّ الفنون الأدبية سواء كانت شفوية أو مكتوبة ، شعرية أو نثرية تعتمد تنظيم ما فيها من فقرٍ ، ومن حوادث وأشخاص على حبكة معيّنة ، وتسلسل يقود إلى اتّساق."([2]) فالحبكة إذن هي " التنظيم الشامل الفعال المتّجه نحو هدف ، والمتحرّك حركة طردية أو مستقبلية للعناصر المؤلفة للسرد والمسئول عن الاهتمام الموضوع (وفي الحقيقة الاستيعاب نفسه) بالسرد وتأثيره العاطفي." ([3])

فيما "عبد الله خمار" يعرّفها بأنّها " تأزّم في الأحداث ، حيث تتعقّد العلاقات بين الشخصيات إلى درجتها القصوى ، حيث يتصاعد الفعل ويتأزّم حتى يصل إلى الذروة ، وهذا ما يجعل الشخصية تقوم بأعمال للتغلب على هذه العقبات ، وهو ما يسمى بالفعل النازل ، ويتضمّن الأحداث المتسلسلة التي تبدأ شيئا فشيئا حتى تصل إلى الحل." ([4]) والحبكة في أبسط معانيها حدث يقود إلى حدث آخر ، فكلما تطوّر الحدث في الرواية أصبح

([1])- عابر سرير،ص 49.

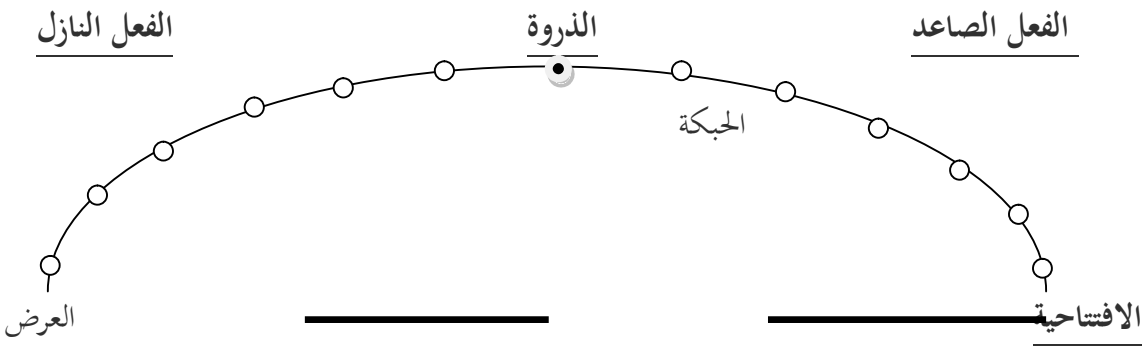
([2]) - إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،ص215.

([3])- جيرالد برنس:المصطلح السردي (معجم المصطلحات)،تر:هابد خزندار ، المشروع القومي للترجمة،ع:368،المجلس الأعلى للثقافة ،2003،ص 175.

([4])- عبد الله خمار:تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية،دار الكتاب العربي،الجزائر،دط، 1999،ص 14.

القارئ شبيها بمن يجتاز نهرا ضحلا على سلسلة من الصخور ، والضفة الثانية البعيدة هي النهاية الغامضة التي يتوق إليها من يجتاز ذلك النهر ، وهو واقف على صخرة يشرئب بعنقه ساعيا لرؤية الصخرة الأخرى التي سينتقل إليها من فوره."([1])

شكل رقم :02



الخلاصة(الخواتيم)

شكل الحبكة الروائية

ويرى ((روجر . ب . هينكل)) أنّه من المفيد أن نتوقّف قليلا أثناء قراءة الرواية بين حين وآخر لنسأل أنفسنا : إلى أين تتّجه الرواية عند هذه النقطة أو تلك ؟ كيف تتراءى لي الحبكة بصفة عامة ما الذي أودّ أن أراه يحدث للشخصيات ؟ إنّنا نسأل مثل هذه الأسئلة لا شعوريا ، لأنّ جزءا من طبيعة الإنسان أن يحاول استكشاف ما يدور العمل من حوله حتى لا تضطرب علينا الأمور ، أو يفلت منا الخيط أثناء رحلة القراءة ، وفي الحقيقة يتوقع معظم الكتاب من قراءتهم تلك المحاولة الدؤوب لاستكشاف ما سيحدث ويجري بناؤه صارفين اهتمامهم الأكبر

([1])- إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،ص 216.

إلى الشخصيات التي يعجبون بها ويتعاطون معها ، ومتوقعين أن تنال (الشخصيات الوضيعة ما تستحق من سوء العاقبة) وبالاعتماد على التوقعات الموجهة والرغبات المتنامية يستطيع الكاتب التأثير في قرائه." ([1])

2-أنواع الحبكة : من ضمن المحاولات الحديثة لتصنيف العقد والجديرة بالذكر من وجهة نظر السردية محاولة (فريدمانfriedman)و (كران crane) فقد قاما بتصنيف العقد إلى ثلاثة أصناف" ([2]) :

1- عقدة الحدث ، حيث يكون هنالك تحوّل في مواقف البطل .

2- عقدة الشخصية ، حيث يكون هنالك تغير في خلق الشخصية .

3- عقدة الأفكار ، حيث يكون هنالك تحوّل في الأفكار ومشاعر الشخصية .

إنّ عقدة الحدث تعتمد في طريقة عرضها لحوادث الرواية على " السرد المباشر ، كالذي نجده في الملاحم والحكايات الشعبية .

أما عقدة الشخصية فتعمد في عرض الحوادث على طريقة اليوميات والمذكرات ، حيث يروي البطل نفسه حكاية حياته من الألف إلى الياء .

أما عقدة الأفكار فتعتمد في عرض الحوادث على التراسلية ، حيث تختفي الحبكة ، وإن لم تختفي فهي أكثر غموضا من أن يستطيع القارئ العادي الوقوف عليها وإدراكها بوضوح."([3]) وقد اختارت الأديبة ((أحلام مستغانمي)) في عرض حوادث ثلاثيتها هذا النوع من العقد ، لاعتمادها على أسلوب (تيار الوعي وتقنية المونولوج

([1])- روجر .ب . هينكل:قراءة الرواية،ص 123.

([2])- جيرالد برنس:المصطلح السردي،ص 176.

([3])- إبراهيم خليل:بنية النص الروائي،ص224.

الداخلي) [*] اعتمادا يظهر الكثير من التداخل والتقاطع بين الحوادث ممّا يضطر القارئ المعني بالحبكة إلى ترتيبها قي ذهنه ، وإذا كانت الحكاية سردا خبريا لحوادث مترابطة تقود القارئ إلى نهاية محدّدة ، فإنّ المألوف في حوادث أي حكاية أن تنمو باتجاه ذروة تتشابك فيها الحوادث وتتعقّد وتتأزم ، بحيث يبلغ التوتر الدرامي الذي ينتج عنها أقصى درجات الارتفاع ، مما يجعله في حاجة إلى الانحدار ببطء أو بسرعة حاملا معه خواتيم الحوادث ، وحلولا لتعقيداتها،ونهاية لعلاقات الشخصيات بها . تلك طبيعة البناء الحكائي: عرض فأزمة فحل . وهذه الطبيعة هي العقدة في مصطلحات الرواية التقليدية ، وهي السبيل الوحيد إلى الإمساك بالقارئ من بداية الرواية إلى نهايتها."([1])

3-منظور الحبكة

3-1-في ذاكرة الجسد:

إنّ الحكاية الروائية في متون((أحلام مستغانمي)) الثلاثة (ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس / عابر سرير)تخالف العقدة الملازمة لطبيعة البناء الحكائي التقليدي ، حيث أنّ الأحداث تتصاعد حدثا بعد آخر ، إلا أن هذه الأحداث ما هي إلا مجموعة من الذكريات ترد عبر وعي البطل أو بعبارة أخرى هي حديث النفس للنفس،حيث

---

[*]:تيار الوعي مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي "وليام جيمس"(william james) وقد ظهر لأوّل مرّة في سلسلة مقالات (حول بعض إسقاطات علم النفس الاستبطاني) التي نشرت في مجلة (Mind) عام (1884)،وأعيد بعد ذلك طباعتها في كتابه "مبادئ علم النفس"(principales pcychologie) ولقد استعار جيمس هذا المصطلح بعد أن اكتشف ذلك الشبه بين التغيرات التي تحدث في حياتنا الحميمية وتحديد المياه في مسار النهر،معبّرا به عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات داخل الذهن ، فالشيء الذي يجمع بين حالة المياه في مسار النهر وحالة المشاعر والأفكار في الذهن هو التدفق والجريان اللانهائي والتغيير المستمر (سليمة خيضر:تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة ، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة محمد خيصر بسكرة ،الجزائر، العدد السابع،2011،ص180.)

([1])- سمير روحي الفيصل:الرواية العربية البناء والرؤيا،ص 27.(مرجع سابق).

يبدأ عرض أحداث رواية (ذاكرة الجسد) من النهاية أي بعدما حدث كل شيء وأصبح عبارة عن ذكريات في ذهن ساردها وبطلها (خالد بن طوبال) الذي يمثّل شخصية نصية شمولية ، وبالإضافة إلى ذلك فهو رسام مشهور وكاتب ومجاهد .

يعود هذا البطل من باريس إلى قسنطينة ليرعى أسرة شقيقه الذي اغتالته أيادي الغدر في فترة العشرية السوداء التي مرّت بها الجزائر ، ليقرّر أخيرا كتابة ذكرياته في شكل رواية يقول الراوي :

" لا أصعب من أن تبدأ الكتابة في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا فيه من قول كل شيء.

الكتابة ما بعد الخمسين لأوّل مرّة .. شيء شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة .

شيء مثير وأحمق . شبيه بعلاقة حب بين رجل في سنّ اليأس وريشة حبر بكر."([1])

إنّ حدث كتابة الذكريات هو الحدث المهين أو الرئيسي الذي ستنفجر من خلاله مختلف الأحداث في شكل متصاعد يؤدي إلى خلق سلسلة من التوترات لدى القارئ الذي تمّ التلاعب بعواطفه من خلال إدراج قصة حب خرافية نشأت بين كل من الراوي وحياة ، هذه الأخيرة يجدها القارئ مدرجة في كل الأزمنة التي يتذكرها الراوي (زمن الثورة / زمن الاستقلال / فترة السبعينيات والثمانيات / فترة التسعينيات).

إنّ حياة التي ترمز إلى الأنثى والوطن في ذات الوقت هي الخيط الرفيع الرابط بين كل أحداث الرواية ، فهي الطفلة التي كان الراوي مؤتمنا على تسجيل اسمها في دار البلدية بتونس ..فبعدما أصيب أثناء الثورة في أحد المعارك الشرسة التي دارت بين كتيبة السي الطاهر والد (حياة) والجنود الفرنسين ، أصيب الملازم خالد بجروح خطيرة على مستوى ذراعه الأيسر ممّا جعل قائد الكتيبة يقرّر نقله على وجه السرعة إلى تونس للمعالجة وأثناء توديعه له دس في جيبه ورقة كتب عليها اسم ابنته وطلب منه تسجيلها في دار البلدية بتونس .

([1])- ذاكرة الجسد،ص 23.

يفقد خالد ذراعه الأيسر ، ولكي يخرج من هذه الوعكة النفسية طلب منه معالجه أن يرسم أحبّ شيء لنفسه فراح يرسم جسور مدينته قسنطينة .

أثناء الاستقلال كان خالد مسئولا عن النشر ، فجمعته علاقة حميمية مع كتاب وشعراء كان من أبرزهم الكاتب الفلسطني زياد الخليل الذي تجمعه فيما بعد علاقة حب مع حياة ويكون الراوي هو الشاهد الوحيد على هذا الحب .

ينتقل الراوي إلى العيش في باريس ، وهنالك يلمع نجمه كأحد الرسامين الجزائريين المشهورين ، وفي معرض من معارضه وبالتحديد بتاريخ : نيسان (1981) يلتقي صدفة مع حياة الفتاة الجميلة ، وهذا ما يكشف عنه هذا الحوار الداخلي :

"كان فيك شيء ما أعرفه . شيء ما يشدّني إلى ملامحك المحبّبة إليّ مسبقا ، وكأنّني أحببت يوما امرأة تشبهك أو كأنّني كنت مستعدا منذ الأزل لأحبّ امرأة تشبهك تماما.

كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه،وثوبك المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي و فضولي." ([1])

تتوالى اللقاءات بين كل من السارد وحياة التي جاءت إلى باريس للدراسة ، وهي تسكن مع عمها وهو من رجال الدولة الجزائرية المرموقين ، وتربطه علاقة مع خالد بحكم أنه من قدماء المجاهدين ، ومن مشاهير الرسامين الجزائريين . وأثناء هذه اللقاءات يعرّفها خالد بلوحته الأولى "حنين" يقول البطل السارد : "وها هي ((حنين)) لوحتي الأولى،وجوار تاريخ رسمها (تونس 57) توقيعي الذي وضعته أوّل مرّة أسفل لوحة . تماما كما وضعته أسفل اسمك وتاريخ ميلادك الجديد ، ذات خريف من سنة (1957) وأنا أسجّلك في دار البلدية لأوّل مرة.. من

([1])- ذاكرة الجسد،ص 51.

منكما طفلتي .. ومن منكما حبيبتي ؟ سؤال لم يخطر على بالي ذلك اليوم ، وأنا أراك تقفين أمام تلك اللوحة لأوّل مرّة ..

لوحة في عمرك .. تكبرينها رسميا ببضعة أيام .. وتصغرك في الواقع ببضع أشهر لا غير .

لوحة كانت بدايتي مرتين .. مرّة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم .. ومرّة يوم وقفت أنت أمامها، وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر." ([1])

وعبر تقنية الاسترجاع دوما يذكر الراوي بأنه التقى بزياد في الجزائر سنة (1982) وجمعتهما صداقة رائعة لدرجة أنّهما كانا يتقاسمان كل شيء ، وها هما يلتقيان مرة أخرى في باريس فيعرفه خالد بـ (حياة) معتقدا بأنها تحبه ولكن حياة تقع في حب زياد ، وهذا ما يصفه الراوي عن طريق هذه المناجاة : "كنت أكتشف بحماقة أنني صنعت قصّتكما بيدي . بل وكتبتها فصلا فصلا بغباء مثالي ، وأنني عاجز على التحكم في أبطالي .

كيف يمكنني أن أضع أمامك رجل يصغرني باثنتي عشرة سنة ، ويفوقني حضورا وإغراءً ، وأحاول أن أقيس به نفسي أمامك ؟

كيف لي أن أفكّ صلة الكلمة التي كانت تجمعكما بتواطؤ ، وأمنع كاتبة أن تحبّ شاعرا تحفظ أشعاره عن ظهر قلب.

وكيف أقنعه هو الذي لم يشفَ بعد من حبّه الجزائري السابق ، ألاّ يحبّك أنت التي جئت لتوقظي الذاكرة وتشرعي نوافذ النسيان ؟

كيف حدث هذا .. وكيف أتيت بكما لأضعكما أما م قدركما .. الذي كان أيضا قدري !"([2])

([1])-ذاكرة الجسد،ص64 .

([2])-المصدر نفسه ،ص 203 .

(حياة) المرأة المشتهاة التي أحبها كل من الرسام والشاعر تختار مصيرا آخر ، أو بالأحرى يختار لها عمّها مصيرا آخر ، ولا تبدي أي معارضة أو مقاومة إزاء هذا المصير ، بل تمشي نحوه بخطى ثابتة حيث تتزوج من الضابط العسكري ، ويكون خالد شاهدا على زوجها ، وهكذا تبدأ المرأة شيئا فشيئا تأخذ ملامح الوطن في وعي البطل الراوي ، وهذا يبينه بوضوح المنولج الطويل الوارد في الصفحات الأخيرة من الرواية على لسان البطل الراوي :

"وافترقنا إذن ..

الذين قالوا الحب وحده لا يموت ، أخطأوا ..

والذين كتبوا لنا قصصا حب بنهايات جميلة ، ليوهمونا أنّ مجنون ليلي محض استثنائي عاطفي .. لا يفهمون شيئا في قوانين القلب .

أنّهم لم يكتبوا حبّا ، كتبوا لنا أدبا فقط .

العشق لا يولد إلا في وسط حقول الألغام ، وفي المناطق المحظورة . ولذا ليس انتصاره دائما في النهايات الرصينة الجميلة .. إنّه يولد كما يولد .. في الخراب الجميل فقط !

افترقنا إذن ..

فيا خرابي الجميل سلاما . يا وردة البركان ، ويا ياسمينة نبتت على حرائقي سلاما .

يا ابنة الزلازل والشروخ الأرضية ! لقد كان خرابك الأجمل سيدتي ، لقد كان خرابك الأفظع ..

قتلت وطنا بكامله داخلي ، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي ، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط ..

من علّمك اللّعب بشظايا الذاكرة ؟ أجيبيني !

من أين أتيت هذه المرّة – أيضا – بكلّ هذه الأمواج المحرقة من النار . من أين أتيت بكلّ ما تلا ذلك اليوم من دمار؟

افترقنا إذن ..

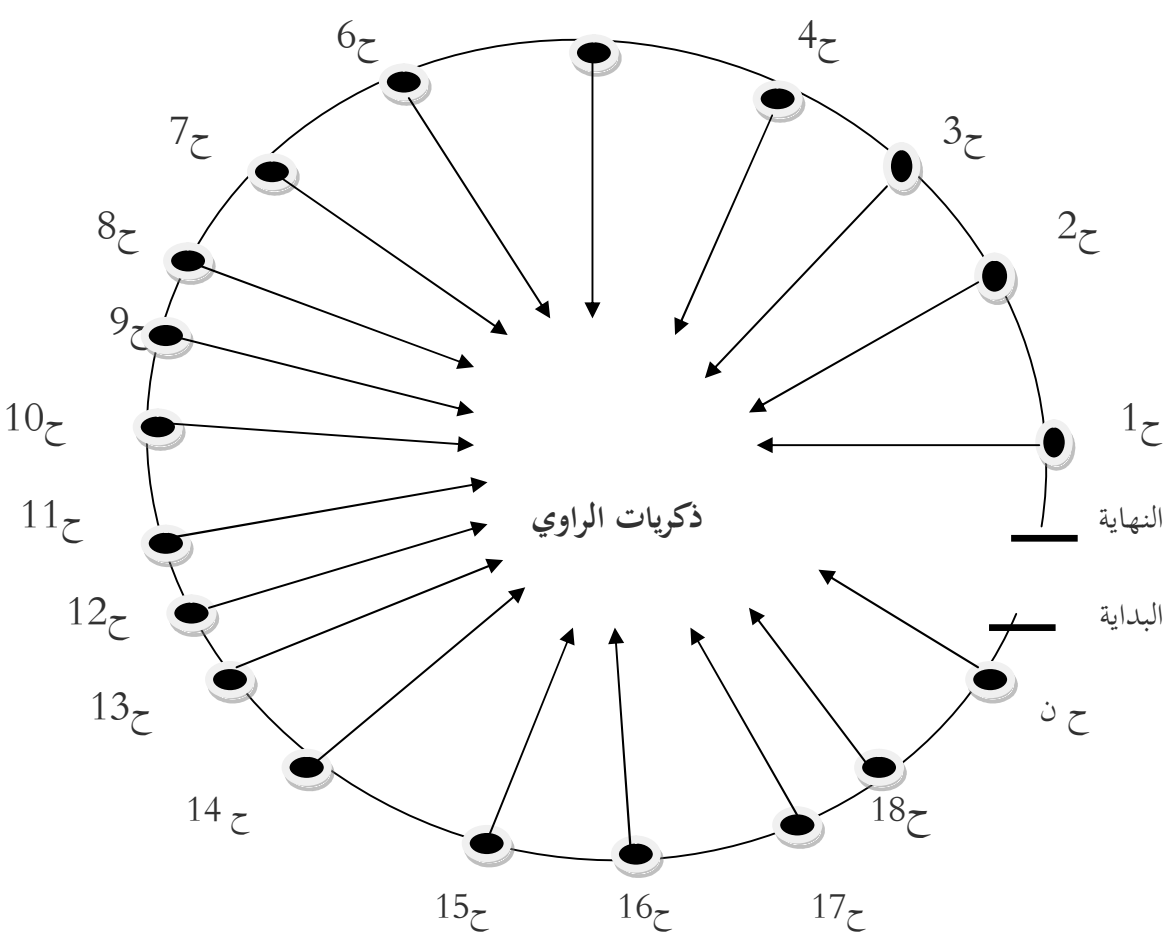
لم تكوني كاذبة معي .. ولا كنتِ صادقة حقًّا . لا كنتِ عاشقة .. ولا كنتِ خائنة حقًّا . لا كنتِ ابنتي .. ولا كنتِ أمّي حقًّا .

كنتِ فقط هذا الوطن .. يحمل كلّ شيء ضدّه."([1])

طبعا هنالك الكثير من الأحداث الثانوية ، التي تتناسل من الأحداث الرئيسية ، وهي أحداث متعلقة بالزمان والمكان اللذان يؤطران الحكاية ، ولكن الأحداث الرئيسية المؤسسة للمسرود هي : (حب – لقاء – فراق) وهذا ربما ما جعل العقدة تتخذ شكلا آخر غير شكلها المألوف الذي عرفته الرواية الكلاسيكية ، وهو الشكل الدائري الذي يبدأ من النهاية وصولا إلى البداية وهذا ما يوضحه الشكل التالي :

([1])- ذاكرة الجسد،ص 379.

شكل رقم :3



شكل الحبكة في رواية ذاكرة الجسد

3-2- منظور الحبكة في فوضى الحواس وعابر سرير :

تتخذ الحبكة الروائية في (فوضى الحواس) شكلا آخر غير الشكل التقليدي الذي عرفته الرواية الكلاسيكية، حيث أنّ البطلة والساردة (حياة) تلجأ إلى الكتابة الإبداعية للهروب من رتابة الواقع المعيش ، إذ تقوم بتأليف قصّة عنوانها (صاحب المعطف) ، غير أنّ هذه القصّة تسيطر على عقلها ووجدانها ، لدرجة أنها تعتقد بأنّ البطل الذي صنعته من حبر وورق قد ضرب لها موعدا داخل قاعة سينما ، فتتبّع هوسها وتخرج لملاقاته ، وبهذا يتمّ نقل الخيال إلى الواقع ،مع تركيز الروائية على إيهام القارئ بأنّ المسرود ليس خيالا بل هو واقع ، وذلك من خلال تأثيث المشاهد الروائية بوقائع وأحداث تاريخية كأحداث أكتوبر (1988) والفوضى التي جرت في تسعينيات القرن المنصرم ...إلخ وكذا استخدامها لتقنية المطابقة بحيث قامت بمطابقة بعض الأمور الشكلية بينها وبين بطلتها الحبرية ... (ابنة قائد ثوري ، حب الأدب والشغف به لدرجة ارتكاب الحماقات من أجله ، حب قسنطينة والاحتفاء بذكر أدبائها وفنانيها ووصف جسورها وأبنيتها العتيقة ...) وهذا ما يجعل القارئ يقع مرة أخرى صريع هذه المطابقة التي توهمه بأنّ الروائية ((أحلام)) هي نفسها البطلة (حياة) وهو ما مكن الروائية من استخدام الطريقة (التراسلية) في عرض الحوادث ، مما أدى إلى غموض الحبكة الروائية ، وهو الأمر الذي من شأنه تحفيز القارئ على البحث ضمن المناطق المسكوت عنها وهي المناطق التي تجعله يطرح عديد الأسئلة المتعلقة بخصوصية الكتابة الروائية المعاصرة ... وعلى الرغم من أنّ أحلام الروائية لم تقم بابتداع تقنيات فنية جديدة في متنها الثاني (فوضى الحواس) ومتنها الثالث (عابر سرير) إلا أنها استطاعت عبر تقنيات معروفة كتقنية (الرواية داخل الرواية) الارتكاز على فلسفة سرد تلخصها المقولة التالية:

((الأجوبة عمياء ووحدها الأسئلة ترى)) ولعلّ من بين الأسئلة التي يجب على الدارس طرحها في ظل غموض ، أو اختفاء الحبكة الروائية هي : من يروي في الرواية ؟ ما هي الجوانب الجمالية التي يمكن أن توفرها الرواية التراسلية ؟ كيف يتم إيهام القارئ بواقعية المسرود ؟ هل يجب أن تكون الأحداث الروائية كثيرة ومتسلسلة ؟ ما هو الشكل الذي تتخذه الحبكة الروائية في مثل هذه النصوص ؟

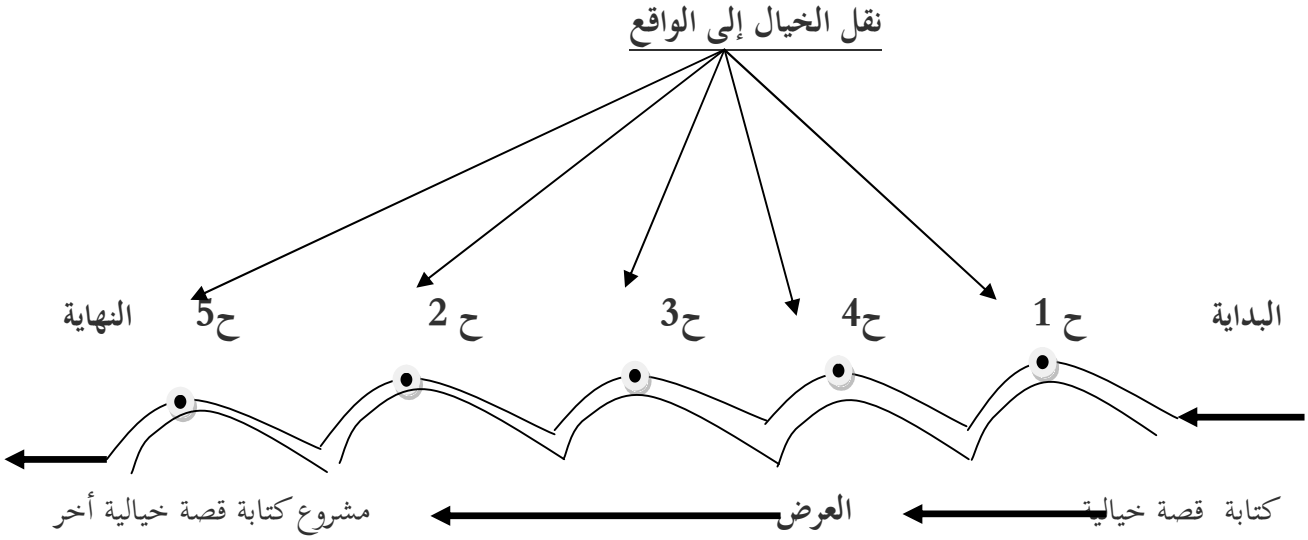
إن غموض الحبكة في مثل هذه الروايات ناتج بالدرجة الأولى على كثرة الأحداث ، والتي تكون أشبه بالأمواج التي تقوم بدفع الواحدة إلى الأخرى ، وهذا ربما ما يجعل بلوغ الذروة- التي تتأزم ضمنها الأحداث- أمر مستحيل، وذلك نتيجة أن كل حدث يتصاعد دوريا ليشكل ذروة صغيرة لا يكاد يشعر القارئ بها لأنّها تدفع به إلى حدث آخر وهكذا دواليك إلى غاية نهاية المتن الروائي.

إن الترابط الخطي للأحداث التي تتخذ شكل أمواج متدافعة لا يحتمّ على الروائي ضرورة الالتزام بالتسلسل الزمني،لأنّ منطق السرد مرهون فقط بمدى قدرة حدث ما على الدفع إلى الحدث الموالي ، أي أن الترتيب ليس من الخصائص التي يجب التقيد بها في مثل هذه الروايات ، وخصوصا تلك التي تعتمد في سرد أحداثها على البطل الإشكالي ، أو البطل الراوي العليم بكل شيء .

أما قضية الإيهام بواقعية المسرود فهو أمر ناتج عن ما يسمى بالمطابقة كأن يقوم الروائي بتوظيف حوادث تاريخية معروفة ، أو يستخدم جوانب من سيرته الذاتية ... وهو ما يدفع القارئ لاسيما المتخصص للتساؤل عن (من يروي في الرواية ؟) هل هو الكاتب ذاته ، أم أنّها مجرّد شخصية ورقية ناب الكاتب عنها ؟

إن جلّ الأمور المشار إليها أنفا تنطبق على متن (فوضى الحواس) وكذا (عابر سرير)، لذا فأن الحبكة الروائية في هذين النصين تتخذ الشكل التالي :

شكل رقم :04



شكل الحبكة في فوضى الحواس وعابر سرير

-حوصلة وتركيب:

لقد تم التركيز في هذا الفصل على دراسة استراتيجيات تشكيل القارئ الضمني داخل المتون الروائية وهو ما جعله يختص بإبراز الجوانب الفنية في علاقتها مع الرؤية الجمالية التي ينتحها القارئ ، وبالتالي فقط انصب الجهد على دراسة النصوص دراسة داخلية –وفق مقترحات ((إيزر)) – ولعلّ من بين أهم القضايا التي وقفت عندها هذه الدراسة هي : علاقة المبدعة بعوالمها الفنية ، وكذا التماهي الحاصل بينها وبين شخوصها ، مما جعل عملية الإبداع والتلقي عملية يصعب وصفها والإحاطة بها من كل جوانبها،ولهذا فقد ركزت الدراسة على تقصي وإبراز الظواهر التي شكلت سمة بارزة في النص ؛كسلطة النص الآخر ، وشعرية المسرود ، وحميمة المشهد الروائي ، وكذا قضية تسريد الجسد...

أما فيما يتعلق بدراسة تاريخ تلقي هذه النصوص (الدراسة الخارجية) فقد عقدت لها الفصل الرابع الذي ركزت فيه على دراسة المقال النقدي المنتج حول نصوص الثلاثية ، وكذا دراسة ميدانية شملت ردود أفعال القراء حول الرواية المعاصرة عامة ، وثلاثية أحلام مستغانمي بصفة خاصة .

الفصـل الرابع: مدارات استقبال النص الروائي المستغانمي

I. النص الروائي الجزائري وأسئلة القراءة

-توطئة

1-مرحلة الإحالة الكنائية (تمثيل الواقع)

2-مرحلة الإحالة الاستعارية (الانزياح عن الواقع)

II. -مدارات استقبال النص الروائي المستغانمي

(أولا)- المقال النقدي واختبارات القراءة

(ثانيا)-الدراسة الميدانية

-حوصلة وتركيب

I. – النص الروائي الجزائري وأسئلة القراءة:

–تمهيد:

النص الأدبي هو جواب عن سؤال تقديري يطرحه قارئ مفترض – بحيث يقتضي فهم النص فهم السؤال الذي يعتبر هذا النص بمثابة جواب عنه – وعلى أنّ سؤال (أسئلة) القارئ تُساهم في تَشَكُّلِهِ عناصر تتعلّق بالظرفية التاريخية العامة السائدة،وبالشعرية التي ينتمي إليها النص في لحظة معينة.وبانخراط هذا النص مع نصوص أخرى معاصرة له في لعبة من العلاقات التيمية المتبادلة.بحيث تؤلّف هذه العناصر"حساسية أدبية معينة"،أو ما يدعى بأفق الانتظار(Horizon d'attente) في نظرية التلقي الألمانية.

إنّ التباعد الزمني الموجود بين أفق القارئ التأويلي الراهن(هنا والآن)،وأفقي الكتابة والقراءة في مرحلة ماضية،يجعل هذا القارئ عاجزا عن تكوين أفق الماضي ما لم يستعن بالنصوص الأدبية،وكذا الخطابات النقدية المنتجة عن تلك الفترة.

ولعلّ ما يمكن ملاحظته حول الجنس الروائي الجزائري في الفترة الاستعمارية وما بعدها (الستينيات والسبعينيات وحتى أواخر الثمانينيات) ارتباطه بوعي ايديولوجي حاد ، تضافرت في تكوينه جملة من العوامل الموضوعية والذاتية،فالمستقرئ لتلك الفترة التاريخية بإمكانه أن يُميز بوضوح "بروز حركات التحرر في العالم الثالث، وانتصار(الماوية والكاسترية والناصرية)[*] ، واستقلال الكثير من الدول العربية سواء تلك التي كانت تحت الانتداب

---

[*] **الحركة الماوية** :تأسست الحركة الماوية العالمية عام 1983 تحت اسم الحركة العالمية للثورة من منظمة تسمى Radical ACAD الأكاديميين الراديكاليين في جامعة هارفرد ، انطلقت حركة الأكاديميين الراديكاليين من منظمة الشيوعية الجديدة التي تأسست عام 1969 في الولايات المتحدة ، التي انطلقت بدورها من حركة المجتمع الطلابي الديمقراطي . غيّرت المجموعة اسمها إلى حركة الماوية العالمية 1984 عندما أطلق الحزب الشيوعي الثوري (RCP) الذي يقوده السياسي الشيوعي المعروف " باب أوكيان" اسم الحركة العالمية للثورة (RIM) فتم تغيير الاسم إلى الحركة الماوية العالمية .

أو تلك التي كانت تحت نير الاحتلال المباشر ، ونشوء حركة عدم الانحياز ، واحتداد الحس القومي العربي،وتبلور القضية الفلسطينية ، ونكسة حزيران ، وانتفاضة ماي(1968) بفرنسا ، وحركة الاحتجاج الطلابي ...الخ ."([1]) وقد رافق هذه الظرفية العامة على المستوى الفكري " تعريب الأدبيات الماركسية ، وكتابات((فرانز فانون))(Frantz Fanon) عن (معذبي الأرض)(Les damnés de la terre) ومذكرات ((تشي كيفارا)) حول مبادئ النضال وحرب العصابات ، وكذا ترجمة وانتشار الأدب الوجودي الذي لقي في أوساط المثقفين ، منتجين ومستهلكين تجاوبا خاصا نظرا لإلحاحه على بعدي الالتزام والحرية."([2])

وهكذا ظهر(أدب النضال أو أدب المقاومة) ، وهو" أدب تستخدمه الأمم المستعمرة سلاحا لتحطيم قيود الاحتلال ، وبالتالي تغيير واقعها المر ، أما دوره ، فيمكن تحديده في ثلاث خصائص : ([3])

الحركة الكاسترية : نشأت هذه الحركة في 26 يوليو1953، وأعيد تنظيمها في المكسيك عام 1955 على يد مجموعة من الثوار،بما في ذلك " فيدال كاسترو وشقيقه راؤول كاسترو والأرجنتيني تشي غيفارا ..." وكانت مهمّة التشكيل الإطاحة بنظام "باتيستا" في كوبا .

الحركة الناصرية : مؤسس الحركة هو السياسي اللبناني "إبراهيم قليلات "، المعروف شعبياً بأبي شاكر، ذي التوجه الناصري. كانت أول مشاركاته السياسية والنضالية عام 1956 في مصر دعماً لـ " عبد الناصر" عند تأميم القناة، إذ التحق بمعسكر أبو قير كجندي في جيش جمال عبد الناصر. ثم عاد إلى لبنان ليشارك عام 1958 بالثورة ضد الرئيس اللبناني كميل شمعون داعماً للموقف الناصري العروبي ضد جماعة حلف بغداد .وبقي يعمل بالسياسية بطريقة أو أخرى لفترات طويلة. وعام1967 ، بعد خروجه من السجن بتهمة التحريض على قتل صحافي مناهض لعبد الناصر، ألف جماعة الناصريين المستقلين مِمَن قدروا نضاله ومبادئه الناصرية.(للمزيد ينظر: www .wikipedia.org ، تم زيارة موسوعة ويكيبديا الحرة يوم : 13أوت 2015.)

([1])-رشيد بنحدو:الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة ،من قضايا التلقي والتأويل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، المملكة المغربية،ط1، 1994، ص70.

([2])-المرجع نفسه ،ص71.

-ينظر أيضا:سعيد يقطين :قضايا الرواية العربية الجديدة ، ص77.

([3])-سليم بتقة:البعد الايديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب ،سلسلة رؤى الابداعية1،منشورات مديرية الثقافة بالتنسيق مع اتحاد الكتاب الجزائريين فرع بسكرة،ط2013،1،ص61.

- **الخاصية الأولى** : يقوم بدور التعبئة وبث الوعي ، وهو يسبق الالتحام العسكري .
- **الخاصية الثانية** : يعبّر عن الثورة المسلحة ضد العدو الغاصب .
- **الخاصية الثالثة** : يقوم بدور المحلل الذي يستخلص نتائج المعركة (أدب التجربة النضالية). والأدب الجزائري لاسيما الرواية لم تكن بمعزل عن هذه التغيرات الحاصلة ، بل كانت بمثابة الشاهد والمروج لمثل هذه الأفكار الثورية ، "فالمتتبع لحركة الأحداث التي ميّزت الفترة الممتدّة بين(1945-1962) في الجزائر المستعمرة يقف على تطابق المبادئ التي قام من أجلها هذا الأدب مع التي ذكرها((فانون)) في كتابه السالف الذكر ، حين درس تطور الأدب في البلدان المحتلة لتشابه الأوضاع ،سواء في إفريقيا أو آسيا وهذا ما أدى إلى نشوء نوع من الارتباط بين الثقافة والنضال ، فمنذ وطئت أقدام المستعمر أرض الجزائر والثقافة تمثل أداة كفاح ، وهو ما يؤكده قول ((فانون)) : في الجزائر توجد علاقة بين الثقافة والنضال السياسي منذ (1830) ، وقد تجلت هذه المقاومة الثقافية في الدعوة إلى العودة إلى الهوية والذات عن طريق (غريزة البقاء) ، فقد كان المثقف يستحضر رموز المقاومة على مستوى المخيلة التي قوت روح المقاومة ولما ظهرت الأحزاب فيما بعد خرجت المقاومة من المخيلة إلى التاريخ."([1])

وهكذا يمكن أن نميز بوضوح مرحلتين تاريخيتين بارزتين في مسيرة الرواية الجزائرية ، نزع فيها الروائيون الجزائريون نحو تمثّل (الإحالة الكنائية) ؛ أي تمثيل الواقع ، فإذا كان الوضع المأزوم في الفترة الاستعمارية جعل الروائي الجزائري يسخر فكره وقلمه للدفاع عن قضية وطنه ، وهو ما مثلته خصوصا (الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية)([*])،

([1])-سليم بتقة:البعد الايديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب،ص62.

([*]): من بين الأدباء الذين مثلوا هذه المرحلة أذكر على سبيل التمثيل لا الحصر:محمد ديب (1920-2003)ومن مؤلفاته الروائية:ثلاثية الجزائر (الدار الكبيرة (1952)،الحريق(1954)،النول(1957)،ومولود فرعون(1923-1962)،ومن مؤلّفاته الروائية:نجل الفقير(1950)،الأرض والدم (1953)،الدروب الوعرة (1957)،ومالك حداد(1927- 1978) ومن مؤلفاته

فإنّ (مرحلة ما بعد الاستقلال)[*] كانت امتداد طبيعيا لها بحيث أن الروائي الجزائري انبرى لتصدي لكل أشكال الاستعمار ومن بينها الأفكار الرأسمالية التي كانت تروج لها القوى الاستعمارية وعلى رأسهم فرنسا ، كما كان مشغولا شأنه شأن بقية الجزائريين بمحو أثار المستعمر وبناء الجزائر المستقلة ، وهذا ما جعل معظم أدباء تلك الفترة

الروائية : الانطباع الأخير (1958) ، سأهبك غزالة (1959) ، التلميذ والدرس 1960 ، رصيف الأزهار لا يجيب (1961) وكاتب ياسين (1929-1989) ومن مؤلفاته الروائية : المضلع النجمي ، نجمة(1956) ، ويعتبر معظم الباحثين والدراسين بأن روايته نجمة رواية تأريخ ورصد للكفاح الجزائري(ينظر :

- Belhadj-khacem Nourreddine ; Le Theme de La Depossession dans La « trilogie » de Mohamed Dib ,1983 ,Acheve D'Imprimer sure Les presses De L'Entreprise Des Arts Graphique , unité de Réghaia ,Alger,p05-16
- mostefa boutefnouchet ; La culture En Algerie Mythe et Réalité,Société Nationale d'Edition et diffusion,direction de la production,Alger,p79 .)

[*]:من الأدباء الذين مثلوا هذه المرحلة نذكر:

محمد ديب من خلال أعماله الروائية التي تواصلت بعد الاستقلال : إله وسط الوحشية (1970) ، الجري فوق الشاطئ البري (1972) ، سيد القنص (1973) ، هابيل (1977)... وعبد الحميد ابن هدوقة (1925-1996) الذي يعتبر رائد الرواية المكتوبة باللغة العربية حسب شهادة الكثير من الباحثين والدارسين،ومن مؤلفاته الروائية : ريح الجنوب (1971) ، بان الصبح (1980) ، الجازية والدراويش (1983) ، غدا يوم جديد (1997) ، والطاهر وطار (1936-2010) الذي يصنّفه أهل الفكر والإبداع في الجزائر والوطن العربي بـ"عراب الرواية العربية في الجزائر"وتعدّ روايته ،"اللاز" (1974) إحدى ثلاث روايات مفصلية في تاريخ الأدب الجزائري ، إلى جانب "التطليق" لرشيد بوجذرة و"نجمة" لكاتب ياسين،ومن مؤلفاته : رمانة (1971) ، الزلزال (1974) ، عرس بغل (1983) ، العشق والموت في الزمن الحراشي (1983) ، الحوات والقصر (1987) ، تجربة عشق (1989) الشمعة والدهاليز (1995) .

هذا بالإضافة إلى الأعمال الأولى لواسيني الأعرج ، والتي ارتبطت بفترة التحولات هذه،نذكر من بينها:جغرافية الأجساد المحروقة (1979) ، وقائع من أوجاع رجل (1982) ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش (1984) ، نوار اللوز(1985) ، مصرع أحلام مريم الوديعة (1986) .

وكذا رشيد ميموني ، ومن مؤلفاته : الربيع لن يكون إلا أجمل (1978) ، النهر المحول (1981) ، سلام العيش (1983) طومبيزا (1984) ، شرف القبيلة (1989) ، حزام السفلة (1990) ، جزن للعيش(1993) والطاهر جاووت (1954-1995) ومن مؤلفاته : منزوع الملكية (1976) ، الباحثون عن العظام (1984) ، اختراع الصحراء (1985) ، العسعس(1991) ،آخر صيف للعقل (1999) . (زهرة ديك:من روائع الأدب الجزائري-مقتطفات من نصوص أبرز الكتاب الجزائريين- ،دار الهدى للنشر والتوزيع،الجزائر،دط 2014. ،ص403-404،ص294،ص14-19،ص370،ص448.)

– فترة الستينيات والسبعينيات،وحتى أواخر الثمانينيات – يتمثلون "قيم الاشتراكية." [*] الرافضة للطبقية ولتمركز رأس المال في يد الطبقة البرجوازية ...وهكذا تلون أدب تلك الفترة بما أصبح يعرف في النقد الأدبي بتيار الواقعية الاشتراكية ، وفي هذا الصدد يشير ((واسني الأعرج)) – وهو من كبار الكتاب الجزائريين الذين شهدوا فترة التحولات تلك – إلى أنّ " الأديب الجزائري قد عاش بعمق اللحظة ، وعايشها بمختلف أبعادها الاجتماعية وتجاوزها إلى عوالم أكثر إشراقا،والتي ستتفتح أمام الإنسان الجزائري لبناء المجتمع الاشتراكي كمثل أعلى، ومن خلال منظورات الأديب السياسية والاجتماعية والجمالية توصّل إلى خلق البطل الثوري المنحوت من صخور الواقع الصلبة،البطل الذي كان النموذج المطلوب لقيادة جزائر ما بعد الاستقلال وهذا في ذاته كان نبوءة صادقة (حميد السراج في ثلاثية محمد ديب). من هنا كانت الرواية الجزائرية ذات البطل الإشكالي ترشدنا إلى المجتمع الذي أنتج النموذج الانفرادي ، أو الفرد أحيانا مقابل الاقتصاد للسوق (الحرة)."([1])

في ظلّ هذه الثوابت والمعطيات العامة والخاصة التي لونت مناخ تلك الفترة (الستينيات والسبعينيات وحتى أواخر الثمانينات) تبلور تصوّر للأدب ، إبداعا ونقدا يكاد يكون مجمعا عليه :"إنّه الأدب – الصدى ، بما هو كتابة عن واقع اجتماعي وسياسي ونفسي موجود قبل فعل الكتابة ، وهذا التصور هو ما يُشكِّل أفق انتظار قارئ تلك الفترة الذي تعوّد فيما يشبه الحتمية اللاشعورية على تقويم النص الروائي بمدى قدرته على الشهادة عن واقع يحفل بالتوتر

---

[*]: يرى ((عبد الله ركيبي)) بأنّ أصول الاشتراكية في الجزائر تعود إلى سنة(1936)،ويعتقد بأنّ "عمر راسم هو أول مفكّر جزائري دعا إلى الاشتراكية بشكل واضح خاصة في جريدة "ذو الفقار التي أسسها سنة(1936)(ينظر:عبد الله ركيبي:عروبة الفكر والثقافة أولا–دراسات ووثائق– ،دار الكتاب العربي للطباعة وال نشر والتوزيع،الجزائر،دط،2009،ص73.

([1])– واسني الأعرج : الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا–دراسة نقدية–،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط ،1989 ، ص23.

على كافة الأصعدة."([1]) والمتتبع لكتابات معظم الروائيين الجزائريين الذين ينتمون للرعيل الأول يجدها انعكاسا مباشرا للواقع ، مع الأخذ بعين الاعتبار تطور التجربة الروائية لدى بعضهم ك ((واسيني الأعرج)) مثلا الذي استطاع فيما بعد أن ينقل الرواية الجزائرية إلى فضاءات أرحب من خلال تجربته التي أخذت منحى تصاعدي (من الواقعي إلى التخييل الروائي الذي ينزاح عن الواقع) ،إلاّ أنّ هذا لم يكن ليمنع من تميز مدارين أساسيين مرّ بهما الجنس الروائي الجزائري شأنه شأن نظيره المغاربي والمشرقي هما :

1-مدار الإحالة الكنائية (نقل الواقع):

وهو المنحى الذي طبع معظم الروايات الجزائرية المُنتجة منذ الفترة الاستعمارية إلى غاية أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، فالحديث عن العلاقة الكنائية (Métonymique)بين النص الروائي والواقع ينطوي على افتراض"أنّ النص جزء من الواقع ، أو انعكاس له وتبصير لبعض جوانبه على الورق ، وكلّما اقتربت الصورة من الأصل زادت قيمتها وعظم تأثيرها، وترتب على ذلك جماليات المماثلة والتشاكل في علاقة النص مع العالم." ([2]) ومثل هذه العلاقة من شأنها ترتيب وحصر قواعد التلقي بين كل من الكاتب والقارئ ، ذلك أنّها تَنْبَنِي على "اعتبار الرواية ذات وظيفة تسجيلية ، لا يمكنها القيام بها إلا بواسطة لغة شفافة ، وشكل معياري وبنيات مقبولة. " ([3]) وهذا ما يوسّع من دائرة سلطة الكاتب ويضيّق من مساحة القارئ ، ممّا يجعل أفقه القرائي أكثر ارتباطا بمواضيع ذات صبغة ايديولوجية يسعى الكاتب إلى تبليغها أو إقناع جمهور قرائه بها ، ولعلّ هذا ما استشعره ((محمد مصائف)) وهو بصدد تحليل الكتابات الأولى للطاهر وطار،حيث عبّر قائلا :" إنّ وطار كاتب فكرة

([1])-رشيد بنحدو:الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة ،ص71.

([2])-عبد القادر بن سالم : بنية الحكاية ،ص19.

([3])-رشيد بنحدو:الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة ،ص73.

بالدرجة الأولى ، وإن كتب فإنما ليعبّر عن موقف فكري يشغله منذ زمن ، ولعلّ هذا ما يسمح له أحيانا باعتبار شخصياته شخصيات واسطة."([1])

ويعتبر الطاهر وطار رائد هذا التوجه "حيث أنّ انتمائه الايديولوحي للفكر الشيوعي كان المحرك الأساسي لأعماله الروائية ، إلا أنّ عرضه للواقع الجزائري في أعماله لم يكن يتسم برؤية ذاتية محدّدة للمواقف ، بل غالبا ما كانت مواقفه ردود أفعال انفعالية على ما يجري حوله دون أن يمتلك تصورا للبدائل من الواقع الذي يرفضه."([2]) وهكذا فإن معظم النصوص الروائية الجزائرية حافظت إلى غاية أواخر فترة الثمانينيات على البناء التقليدي ، فلم تتخلص كليا من بعض السقطات ، كاللغة الوصفية الموغلة في التقريرية ، والحوار الخارجي الذي لم يستطع ملامسة الذات، والاكتفاء بدائرة المضامين الوطنية والثورية." ([3]) غير أنّ إخفاق تجربة (الواقعية الاشتراكية) [(*)] في الجزائر، وفشلها في بناء النموذج الحضاري دفعت ثلة من الروائيين الجزائري إلى البحث عن بديل يشكل مرجعية تاريخية وحضارية واضحة وربما هذا ما حتّم عليهم تغيير الأفق استجابة لمتطلبات جيل جديد من القراء لم يعد يعتبر الأدب مجرّد مرآة عاكسة لما يجري في المجتمع ، كما أنه لم يعد يستصيغ سلطة الكاتب ووصايته على أفكاره...

ولعلّ ما يمكن ملاحظته حول الجنس الروائي العربي عموما ، والجزائري خصوصا في فترة التسعينيات وما بعدها ارتباطه بوعي ايديولوجي جديد تشكل نتيجة التغيرات التي شهدها العالم ، فالمستقرئ لتلك الفترة التاريخية

([1])-محمد مصايف:القصة القصيرة العربة الجزائرية في عهد الاستقلال،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،دت،ص97 .

([2])- سليم بنتقية:أوراق بحثية في النقد والأدب ،دار الأمل للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،2014،ص59.

([3]) – عبد القادر بن سالم:بنية الحكاية ،ص35.

[(*)] : نمط من التعبير الأدبي يعتبر الأكثر ملاءمة جماليا وسياسيا ، وتزعم (الواقعية الاشتراكية) بأنّها تقدّم تمثيلية تاريخية لواقع ينمو ثوريا (سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،ص 233(مرجع سابق).

بإمكانه أن يُميز بوضوح "انتهاء الحرب الباردة وإحكام المعسكر الغربي على زمام تسير العالم (الأحادية القطبية) تذكية الصراعات العقدية والاثنية (صراع الحضارات ، صراع الديانات التمييز العنصري ... ، الصراع حول السلطة،) استمرار النكبة الفلسطينية وتوزيع القضية على العديد من الأطراف ، غزو العراق... تراجع دور المنظمات العالمية والدولية ...الخ ."

إن الفوضى واللاستقرار الذي شهده العالم – نتيجة محاولة القوى العظمى تغييب صوت الآخر المناهض لايديولوجيتها – حتم على بعض الروائيين العرب (الجزائريين)أن يغيروا في طرائق الإحالة من (إحالة كنائية) إلى (إحالة استعارية) ، وربما هذا ما جعلهم يختارون طواعية الابتعاد –ولو نسبيا– عن واقعهم المأزوم نحو واقع متخيل يتميز بالثبات والاستقرارا . ولا يجب أن يفهم من هذا بأنّ هؤلاء الروائيين كانوا منفصلين عن واقعهم ، ولكنهم كانوا ينطلقون من هذا الواقع ليكوّنوا على تخومه واقعا آخر أكثر إشراقا، وذلك عبر بث القيم المعبرة عن الإنسانية والمناهضة لحضارة غربية همها الوحيد تمجيد المادة ، كما أنّ إيمان هؤلاء الروائيين بمبادئ الحرية والعدالة جعلتهم يعملون على التقليل من هيمنتهم على عوالمهم الروائية ، وذلك عبر تخصيص مساحة كافية لردود أفعال القراء ؛ أي إنهم لم يعدوا يعتبرون القارئ مجرّد شاهد ، بل جعلوا منه ذاتا متفاعلة لها وجود مسبق ضمن النص ، ومستقلة بإمكانها أن تتبني الأفكار أو أن ترفضها.

2- مدار الإحالة الاستعارية (الانزياح عن الواقع) (*) :

أخذ هذا المنحى من الكتابة بالتشكّل منذ بداية تسعينيات القرن المنصرم . حيث جنحت معظم النصوص الروائية في هذه "الفترة ، وما بعدها" (*) نحو (القطب الاستعاري)،وبدأت معالم تلك النصوص تبرز أكثر بعد انتهاء العشرية السوداء التي عرفتها الجزائر "حيث اتجهت هذه النصوص نحو مجالات الاختلاف والانزياح (écarte) والفجوات الشاسعة بين اللغة والواقع،لأنّ الاستعارة على عكس الكناية تعتمد اختلاف المجال الناتج عن "الأسلوب الاستعاري" (Allégorique)،حيث أنّ الناص (الروائي) لا ينفك عن ممارسة لعبة المماثلة

(*):لابد من الإشارة إلى أنّ بعض الكتاب الجزائريين الذين عاصروا المرحلتين،أي مرحلة الإحالة الكنائية ومرحلة الإحالة الاستعارية،بقوا أوفياء للنهج الذي اختاروه منذ البداية أمثال:الطاهر وطار ومرزاق بقطاش،فعلى الرغم من أن هذا الأخير قد أصدر رواية حملت عنوان(قصة في الهواء الطلق)سنة (2011)،إلا أنّ نصه ظل مرآة عاكسة لما يجري داخل المجتمع الجزائري،وهذا ما جعل عمله يأخذ الطابع التسجيلي،ويتلون بإيديولوجية واضحة يستشعر من خلالها القارئ سلطة الكاتب على عالمه الروائي،ورغبة المؤلف الملحة في إقناع جمهور قرائه بأفكاره.(ينظر:عادل الفريجات:قراءة في رواية (رقصة في الهواء الطلق)للروائي الجزائري مرزاق بقطاش،جريدة الأسبوع الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، ع:10،1274ديسمبر 2011،ص06.)

(*):سادت في الجزائر من الفترة الممتدة بين (1990)إلى غاية(2000) أوضاع متردية على كافة الأصعدة،وهذا ما أثر سلبا على الإنتاج الأدبي الذي لم يشهد انتعاشا حقيقيا إلا بعد سنة(2000)،ومع ذلك هنالك نصوص روائية جزائرية جنحت نحو"القطب الاستعاري"وكُتبت في تلك الفترة من طرف بعض الروائيين الذين تركوا أرض الوطن من أمثال الأمين الزاوي وأحلام مستغانمي ...كما يمكن إدراج نصوص واسيني الأعرج الأخيرة(نوار اللوز(2002)،سيدة المقام ، البيت الأندلسي (2010)..)، والأمين الزاوي (رائحة الأنثى(2002)،الملكة ،)ضمن هذا المنحى ..وتجدر الإشارة إلى أنّ المشهد الثقافي قد تلون بأسماء عديدة مثلت الصوت النسوي في الأدب الجزائري فشهدت الساحة الأدبية عديد الأسماء الروائية المتميزة من بينها:جميلة زنير(1949)(امرأة قلبها غيمة(2002)،أوشام بربرية(2004)،أصابع الاتهام(2006))،جميلة طلباوي(1969)(وردة الرمال(2003)،شاء القدر(2006)،أوجاع الذاكرة(2008) وفضيلة الفاروق(تاء الخجل(2003)،اكتشاف الشهوة(2005)،ميزاج مراهقة(2009)..)،وأحلام مستغانمي (1953)(ذاكرة الجسد(1993)،فوضى الحواس(1997)،عابر سرير(2003)..)،وربيعة جلطي(1954)(الذروة (2010)،نادي الصنوبر(2012)، النبية تتجلى في وضح النهار(2014)،الخ ،وتندرج هذه النصوص ضمن المرحلة الثانية،أي مدار الإحالة الاستعارية (الانزياح عن الواقع).(ينظر:يوسف وغليسي:خطاب التأنيث،ص211،ص218،ص219،ص213.وينظر:فاطمة الزهراء بايزيد:الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،(مرجع سابق)،ص60 .وينظر أيضا:خديجة حامي:السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا،إشراف:آمنة بلعلى،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير،مخطوط بجامعة تيزي وزو،2013،ص203.)

والاختلاف،عبر امتصاص (العالم/الواقع) وصوغه في مساحات نصية لها استقلاليتها عن السياق المرجعي (Contexte Référence)، بنفس الوظيفة المرجعية نسبيا لانجاز واقع جمالي على تخوم الواقع الحياتي، وبهذا المعنى ينفتح النص الروائي في فضاء احتمالي لا قطعي ، اختلافي لا تماثلي ، تخييلي(Fictionnel) لا واقعي وبهذا المعنى يدشّن النص فلسفة الاستعارة من حيث تقديمها احتمالات دلالية أكثر لعالمنا سواء كانت هذه الاحتمالات ممكنة لأنّها لا تخالف قوانين الواقع ، أو أنّها تندرج تحت غير الممكن نتيجة استغراقها في الخيال ، فإنّها جميعا تندرج في العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع ، ومن ثمّة فهي تساعد على اكتشاف أحوال لم يُفكّر فيها قط فإذا كان الروائيون يشدّدون على عدم تدخل الكاتب ، أو بمعنى آخر يرفضون هيمنة الكاتب على عالمه الروائي فهم لا يقصدون من وراء ذلك أنّ الكاتب يلزمه أن يترك الحرية للقلم ليكتب ما يشاء ، وإنما هم يرفضون فقط كل تخطيط مسبق."([1])

وهكذا حدثت قطيعة ابستيمولوجية ، تمّ بموجبها استبدال الواقع بالمتخيل،والتاريخ أو التكون بالبنية،والإبداع أو الإنتاج بالكتابة ، والنقد الاجتماعي – التاريخي – الايديولوجي بالمقاربة المحايثة ،الخ وأمكن لـ (جاكبسون وبارت وتودوروف وجنيت وغريماس وريكاردو وباختين وياوس ،الخ) أن يعوّضوا (ماركس ولوكاتش وغولدمان ،الخ) أو أن يعقدوا معهم تعايشا غير سلمي ، كما غزت المعجم النقدي مفاهيم جديدة مثل: الانزياح ، والسارد والمسرود له،والمحكي والدليل والخطاب والبياض والذاكرة والجسد ولذة النص والأسلبة وأفق الانتظار والمسافة الجمالية ،الخ وكل هذه مفاهيم ومصطلحات تحيل على سجلات معرفية خاصة يكاد يوحدها رغم تنافرها الأفق الذي تنتمي إليه أحيانا، تصور مشترك للأدب ،تأليفا وتأويلا."([2])

([1])- عبد القادر بن سالم:بنية الحكاية،ص20.

([2])- رشيد بنحدو:الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة ،ص74.

II. –مدارت استقبال النص الروائي المستغانمي

تنزع معظم النصوص الروائية الجزائرية التي ظهرت في فترة التسعينيات وما بعدها نحو "القطب الاستعاري" وذلك ناتج عن وعي الروائيين الجزائريين المتزايد بالفرق الموجود بين عملية التجريب الروائي والتجربة الواقعية ؛ أي إدراكهم الفرق بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية ، وبأنّ الكتابة الروائية إنّما تنتمي إلى حقل التجريب بالذات ، وهو ما يعني تَشَكُّل تصور آخر للرواية ، لا باعتبارها كتابة عن واقع جاهز بايديولوجية مفضوحة ، بل باعتبارها كتابة عن واقع لا وجود له قبل فعل الكتابة يمكن من خلاله تمرير ايديولوجية في قالب مغلف أشبه ما يكون بعلب الهدايا المغرية ، أو بعبارة أخرى هي عملية إنتاج(Production) واقع وليست استنساخا له (Reproduction) وكذا وعيهم بمقدرة الرواية على اختراق الواقع المرئي والمبتذل ، واستكناه ما ينطوي عليه من افتراضات واحتمالات لا متناهية ناهيك عن وعي الروائي الجزائري بأصالة الرواية ليس في تفردها وانكتابها ، بل في انخراطها مع نصوص روائية ، وغير روائية ، مغربية ومشرقية وأجنبية ، ضمن لعبة تناصية تجعل بنيتها الشكلية والتيمية في تجدد دائم."([1])

وتعدّ تجربة الروائية ((أحلام مستغانمي)) إحدى هذه التجارب التي استطاعت التخلص –ولو نسبيا– من أسر التقنيات الفنية التي طبعت الرواية التقليدية ، فلم يعد الزمن ذلك التيار السريع الذي يدفع الحبكة الروائية إلى الأمام،بل أصبح في بعض الروايات ومنها روايات مستغانمي بمثابة ماء راكد تحدث تحت سطحه تقلبات وتحلّلات بطيئة ، إنّها رواية الزمن الداخلي ، زمن الحياة السرية للذات ، في مقابل زمن الحياة العلنية للحياة الجماعية السائدة في الرواية التقليدية ، وبسبب ذلك يسود النص جو من الالتباس تدعمه مواقف الشخصيات الغير نمطية ، والتي

([1])–رشيد بنحدو:الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة ،،ص75.

تقول ذاتها أكثر مما تقول ذات كاتبها ، بحيث لا تبدو معبّرة عن أحواله ومواقفه بقدر ما تبدو معبرة عن أناها النصية ، وهو ما "يمكن الروائي من استدعاء أحداثا من خارج نطاقه الشخصي ، وأن يتخيّل أفكارا ضمنية لم يعبّر عنها الآخرون ، كما يمكنه أن يعيد ترتيب الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها."([1]) وباختصار فإنّ الرواية التسعينية أعطت مساحة أكبر للقارئ ، فيما تراجعت سلطة الكاتب إلى أدنى مستوياتها . وعلى الرغم من وفاء ((مستغانمي)) –شأنها شأن الكثير من الروائيين الجزائريين– لدائرة المضامين الوطنية والثورية ، إلا أنّها استطاعت عبر تجربتها الروائية أن تشكّل أفقا قرائي استجابة لمتطلبات جيل جديد من القراء ، جيل أصبح يبحث عن متعة ولذة النص الأدبي ، لا عن ما يقابله في الحياة اليومية الرتيبة ، وذلك ناتج عن اقتراب هذا الجيل من الانجازات المستحدثة الحاصلة على المستوى النقدي والإبداعي ، وربما هذا ما جعل الروائية توظف ضمن متونها "خطابا واصفا"(Métroman)([2]) يتخلل المحكي مما جعل نصوصها في حوار دائم مع مستجدات الساحة النقدية فاستطاعت بذلك أن تُكوّن مساحة واسعة يتجوّل ضمنها القارئ عبر غابات سرد كثيفة تمكنه من معايشة الحياة السرية للشخصيات الروائية بلغة شفافة تقع في منطقة وسطى بين الحلم والخيال.

إنّ هذا الأفق القرائي الجديد الذي طبع روايات التسعينيات وما بعدها ، لا يمكن فصله في أي حال من الأحوال عن الأفق السابق "ما دام النص الأدبي يظل دوما يستدعي تلك النصوص"([3]) ، وهذا ما ينطبق على ثلاثية ((أحلام مستغانمي)) التي استفادت أيما استفادة من ذخيرة المدونة الجزائرية سواء المكتوبة باللغة الفرنسية أو اللغة العربية , غير أنّ هذا الاستدعاء ليس استجلابا للطرائق التي قامت عليها تلك النصوص، وإنّما يتم استدعاؤها

([1])– خديجة حامي:السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا،ص143.

([2])– حسينة فلاح:الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي،ص17.

([3])– محمد إقبال عروي:مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي:مجلة عالم الفكر ،المجلد37،ص51.

للمشاركة في بناء الأفق القرائي الجديد باعتبارها نصوصا أصبحت تشكّل خبرة جمالية لدى القراء ، على أنّ هنالك نصوصا أدبية لا يمكن أن تتموضع ضمن أفق قرائي معين سواء الأفق الذي تواجدت فيه أولا ، أو الأفق الذي يلي،وإنما تتلاشى علاقتها مع الفترة الزمنية التي وجدت فيها لتصبح نصوصا عابرة للتاريخ ، وهذا نتيجة الارتباك الذي تحدثه لدى القراء المتعاقبين عليها ، إنها نصوص تظل تكسر وتخيب أفق انتظار قرائها ، وهذا ما حدث مثلا مع رواية (نجمة) لكاتب ياسين فعلى الرغم من أنها كتبت في فترة استعمارية ، وجاءت كرد فعل عن واقعها الاجتماعي والسياسي والثقافي ، إلا أنّ طريقة بناء متنها الحكائي جعلتها تعمل على تخيب أفق قرائها المتعاقبين وذلك لأنها " دمّرت الأسس التقليدية للرواية الكلاسيكية عن طريق كسر النظام المألوف في الأعمال الإبداعية لتصبح منبعا للخلط والتعقيد ، بحيث خلقت طريقا متميزا لم تستطع أن تستوعبه المرحلة الأدبية ، ولم يُتمكن من إيجاد الآليات المنهجية التي تسهم في تسهيل إدراكها وفهم أبعادها الجمالية." ([1]) لهذا فهي من بين النصوص الجزائرية المتفردة التي تظل تبحث عن قارئ يمكنه الوصول لأبعادها الجمالية ، فهل يمكن اعتبار ثلاثية ((أحلام مستغانمي)) من بين النصوص الروائية الجزائرية التي تراهن على الديمومة والخلود ، أم أنها لا تعدو سوى أن تكون تجربة أدبية جاءت كرد فعل مباشر عن واقعها، هذا ما أنوي بحثة من خلال العنصر الموالي، والمتعلق بمدارات استقبال النص الروائي المستغانمي ، والذي سأحاول من خلاله الكشف عن أفق توقعات القراء وهم يمارسون فعل القراءة على النص ، وحتى تتسم هذه الدراسة بشيء من الموضوعية ، فقد قررت توزيع وجهات النظر ضمن محورين تعلق الأول بمنظور النقد الأدبي ممثلا في المقال النقدي والذي انتخبت منه عينات عشوائية ، أما الثاني فقد خصصته لقراء معاصرين ، والذين وزعت عليهم استبيانا يكشف عن أفق توقعاتهم ، وقد شمل هذا الاستبيان عينة

([1])- كريمة بلخامسة:إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين،إشراف:آمنة بلعلى،مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه،مخطوط بجامعة مولود معمري تيزي وزو ،ص293.

منتخبة من طلبة جامعيين متخصصين في الأدب العربي . و ستكون البداية الآن ستكون مع المحور الأول المتعلق بمنظور المقال النقدي ؛ فكيف استقبل هؤلاء الدارسين النص الروائي المستغانمي ، وما هو الأفق القرائي المتشكل ؟ أو بعبارة أخرى ، هل هو أفق يبتعد عن السائد والمألوف ، أم انه يعيد بناء نفس النماذج الحاصلة ضمن الخبرة الجمالية لدى هؤلاء القراء ؟

(أولا)- المقال النقدي واختبارات القراءة

تمهيد:

المقال النقدي لا يمكنه معالجة ، وتحليل النص الأدبي إلا ضمن جزئية معينة . تكون محدّدة سلفا بالمعطيات الابستمولوجية التي ينطلق منها الدارس في تحليله للنص،وغالبا ما تكون هذه المعطيات مرتبطة بمجال تخصصه،وعلى الرغم من هذه الخصوصية التي يتميز بها المقال النقدي،إلا أنّني آثرت القيام بهذا الاختبار لعدد من الاعتبارات منها:

1)– أن كاتب المقال باحث متمرس في مجال تخصصه،وبالتالي يفترض أن يكون قارئا ابستمولوجي مثله مثل"قارئ"كارل مانهايم"القادر على التجرّد والحياد." ([1])

2)– أن هذا القارئ(كاتب المقال) له دراية مسبقة إن لم تكن معمّقة بتاريخ تلقي الجنس الأدبي(الرواية)،حيث أنّه سيركز في مقالته على إبراز الأشياء المستجدة والطارئة على هذا الجنس،وهذا ما يمكنني من التعرف على الكيفية التي استقبل بها النص الروائي المستغانمي.بمعنى هل استطاع هذا النص أن يستجيب لأفق توقعات قرائه؟ وما هي التأويلات التي مورست عليه من طرف هؤلاء القراء المعاصرين له؟

3)– يعتبر المقال النقدي المعاصر وثيقة مهمّة تسهم في الكشف عن جماليات النصوص المحلّلة،وبالتالي فهو بالإضافة إلى وظيفته العلمية له وظيفة دعائية من شأنها تحفيز القراء على الإقبال على قراءة تلك النصوص باعتبارها نصوصا مرشحة من طرف نقاد لهم دراية كافية بما يحدث على مستوى الساحة الإبداعية.

4)– الرغبة في تطبيق الإجراءات النقدية التي أوجدها ((ياوس))،على الرغم من اعتقاد معظم الدارسين والباحثين بصعوبة تطبيقها على النص الروائي.

([1])حميد الحمداني:القراءة وتوليد الدلالة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط2003،1م،ص261.

وبعدما تمّ تحديد الأهداف ، وحصر المعوّقات المحتملة . قمت بانتخاب عينة عشوائية شملت(خمسة عشرة مقالا)،وذلك وفق ما توافر لدي من مجلات ودوريات،وقد حرصت على أن لا تكون فترة نشر المقالات متباعدة،وذلك بغية الوصول إلى نتائج تتميز بالثبات والاستقرار .(ينظر جداول الدراسة)

I.جداول الدراسة : – ترتيب المقالات النقدية حسب تاريخ النشر – جدول رقم : 01

كاتب المقال	عنوان المقال	هيئة النشر	تاريخ ن
1/رحماني علي	شعرية الخطاب السردي في رواية" عابر سرير" لأحلام مستغانمي	مجلة المخبر عدد 03 جامعة بسكرة (ص337/325)	2006
2/مختار بادي	قراءة في"ذاكرة الجسد"الجمالية التقنية والبعد النفسي والدلالات الاجتماعية	الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص122/97)	2007
3/سليم بركان	الدلالة الاجتماعية للمكان في النص السردي "ذاكرة الجسد"أنموذجا	الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة(ص159إلى170)	2007
4/عبد الحميد ختالة	دلالات الجسد في عناوين الثلاثية لأحلام مستغانمي	الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة(ص123إلى130)	2007
5/حفناوي بعلي	عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص131إلى158)	2008
6/ملاح كايساء مايساء	كتابة العنف/عنف الكتابة في"فوضى الحواس"	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص231إلى250)	2008
7/علي حمودين	نظام المكان في "فوضى الحواس"	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص197إلى230)	2008
8/كربيع نسيمة	آلية قراءة اللوحات الفنية لوحة"حنين"في رواية ذاكرة الجسد أنموذجا	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص169إلى196)	2008
9/صالح مفقودة	رواية"ذاكرةالجسد"في ضوء التحليل النفسي	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص155إلى168)	2008
10/حاج بن سراي	جدلية الوطن والمنفى في رواية"عابر سرير"لأحلام مستغانمي	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص225إلى236)	2008
11/عبد العالي بشير	الصورة في رواية"عابر سرير" لأحلام مستغانمي	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص139إلى154)	2008
12/محمد الأمين بحري	هيرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية (عبد الحميدبن هدوقة،طاهر وطار،أحلام مستغانمي) نماذج	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص71إلى97)	2008
13/فاطمة الزهراء بايزيد	عنف الثورة/ثورة العنف في الكتابة المستغانمية أنموذجا	الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة (ص218إلى224)	2009
14/سعيدة بن بوزة	الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة	الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري جامعة الوادي (ص198إلى204)	2009
15/نعيمة بن علية	الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي	مجلة معارف العدد 12 جامعة البويرة (ص47إلى 64)	2012

- **تصنيف المقالات بحسب النصوص الروائية والمنهج العلمي المعتمد**

(جدول رقم :02)

الرقم	عنوان المقال	المنهج العلمي	النص
01	الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي	منهج نصي (تحليل أسلوبي)	ذاكرة الجسد فوضى الحواس عابرسرير
02	هيرمينوطيقا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية (عبد الحميدبن هدوقة،طاهر وطار،أحلام مستغانمي)نماذج	مقاربة نقدية (نقد ثقافي)	
03	عنف الثورة/ثورة العنف في الكتابة المستغانمية أنموذجا	منهج سياقي(تحليل تاريخي) مقاربة نقدية (نقد نسوي)	
04	دلالات الجسد في عناوين الثلاثية لأحلام مستغانمي	منهج سياقي (تحليل سوسيو نفسي) مقاربة نقدية (نقد ثقافي /نسوي)	
05	آلية قراءة اللوحات الفنية لوحة"حنين"في رواية ذاكرة الجسد أنموذجا	منهج نصي (تحليل سيميولوجي)	ذاكرة الجسد
06	رواية"ذاكرةالجسد"في ضوء التحليل النفسي	منهج سياقي(تحليل نفسي)	
07	الدلالة الاجتماعية للمكان في النص السردي "ذاكرة الجسد"أنموذجا	منهج سياقي(تحليل اجتماعي) منهج نصي (تحليل بنيوي)	
08	الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة	منهج سياقي(تحليل تاريخي) مقاربة نقدية (نقد نسوي)	
09	عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"	منهج سياقي(تحليل نفسي) مقاربة نقدية (نقد نسوي)	فوضى الحواس عابر سرير
10	كتابة العنف/عنف الكتابة في"فوضى الحواس"	منهج سياقي(تحليل تاريخي)	
11	نظام المكان في "فوضى الحواس"	منهج سياقي (تحليل سوسيو نفسي)	
12	عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"	منهج سياقي(تحليل نفسي) مقاربة نقدية (نقد نسوي)	
13	الصورة في رواية"عابر سرير" لأحلام مستغانمي	منهج نصي (تحليل سيميولوجي)	
14	جدلية الوطن والمنفى في رواية"عابر سرير"لأحلام مستغانمي	منهج سياقي(تاريخي /اجتماعي /نفسي)	
15	شعرية الخطاب السردي في رواية"عابر سرير"لأحلام مستغانمي	منهج نصي (تحليل شكلي)	

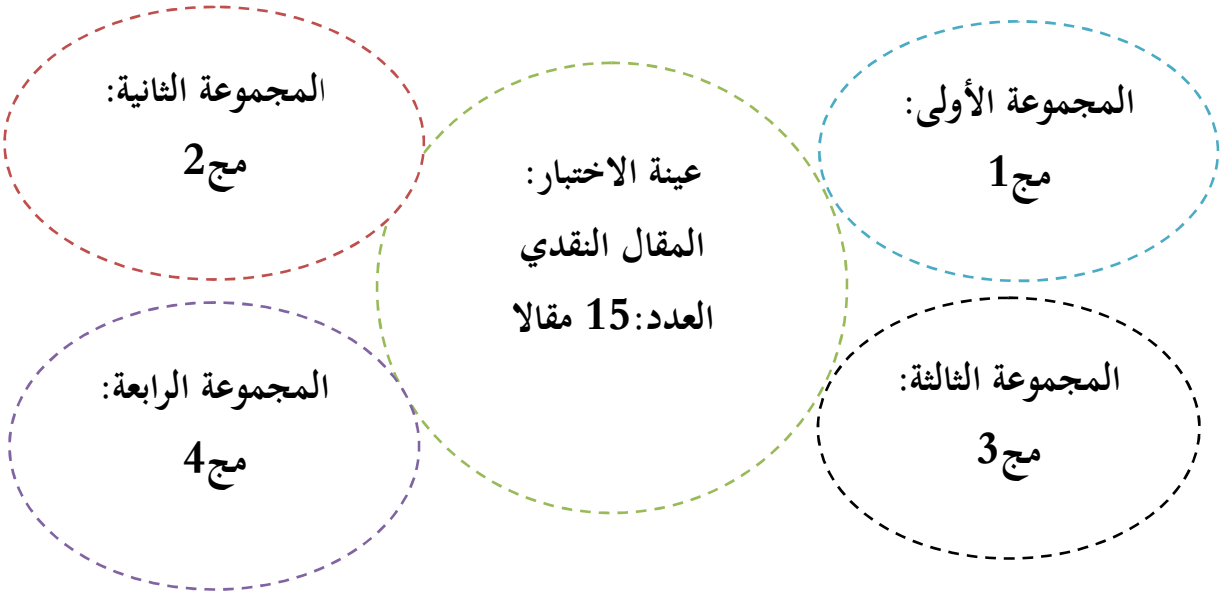
II. اختبار القراءة :

1-مرحلة تصنيف المقالات النقدية :

بعدما قرأت المقالات واطلعت على ورقة الإحالات المتعلقة بكل مقال على حدى،لاحظت توسل معظمها بأكثر من منهج نقدي.الأمر الذي من شأنه تعميق التحليل والتفسير لبعض الظواهر التي تكتنف النص،ممّا جعلني أقوم بحصر هذه المقالات ضمن مجموعات وفق القراءة المنتجة ، والتي غالبا ما ينحو فيها الدارس التركيز على ظاهرة ما تمليها عليه طبيعة الأداة أو المنهج المعتمد ، فلا شكّ بأنّ الدارس الذي يعتمد على منهج اجتماعي سيكون تركيزه منصبا على دراسة الظواهر الأدبية المتعلقة بهذا المنهج [*]،وعلى هذا الأساس تمّ اعتماد التقسيم المبين في الشكل أدناه(ينظر شكل رقم:05)

[*]:تمّ إرفاق أنموذج أو عيّنة مع كل مجموعة،وهذا لا يعني أبد بأنّ المقالات التي تنتمي إلى نفس المجموعة قد تمّ إلغاؤها من الدراسة،وإنّما هو إجراء تقتضيه منهجية العمل،ذلك أنّ الأنموذج(عيّنة اختبار القراءة) يبيّن لقارئ هذه الدراسة الكيفية التي تمّ من خلالها الكشف عن أفق توقع هؤلاء القراء في علاقتهم مع أفق النص الروائي.

شكل رقم:05



شكل يبين تقسيم عينات الاختبار إلى مجموعات حسب القراءة المنتجة

ونظرا لتعدّد الأدوات النقدية ، وكذا المناهج الموظّفة من طرف هؤلاء الدارسين . ناهيك عن تباين اتجاهاتها ، فقد تمّ حصر القراءات المنتجة ضمن أربع مجموعات ، حيث شملت المجموعة الأولى خمسة مقالات تشترك جميعها في توظيف منهج سياقي(سوسيو نفسي) ، لهذا فأنّ القراءة المنتجة لا تعدو إلا أن تكون قراءة سوسيو نفسية تحاور النص وفق طبيعة المنهج الموظف ، وهذا ما سيتم توضيحه من خلال الجداول التالية :

-جداول توزيع المقالات النقدية إلى المجموعات :

مج1 – القراءة السوسيو نفسية

الرقم	كاتب المقال	عنوان المقال	المنهج النقدي	القراءة المنتجة
01	عبد الحميد ختالة	دلالات الجسد في عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي	منهج سوسيو نفسي	قراءة سوسيو نفسية
02	بادي مختار	قراءة في رواية "ذاكرة الجسد " الجمالية التقنية		
03	صالح مفقودة	رواية ذاكرة الجسد في ضوء التحليل النفسي		
04	سليم بركان	الدلالة الاجتماعية للمكان ذاكرة الجسد نموذجا		
05	علي حمودين	نظام المكان في فوضى الحواس		

مج2 – القراءة تاريخية

الرقم	كاتب المقال	عنوان المقال	المنهج النقدي	القراءة المنتجة
01	حاج بن سراي	جدلية الوطن والمنفى في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي	منهج تاريخي	قراءة تاريخية
02	ملاح كايساء مايساء	كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية"فوضى الحواس"		
03	سعيدة بن بوزة	الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة		
04	فاطمة الزهراء بايزيد	عنف الثورة/ثورة العنف في الكتابة المستغانمية أنموذجا		

مج3 – القراءة الأسلوبية

الرقم	كاتب المقال	عنوان المقال	المنهج النقدي	القراءة المنتجة
01	رحماني علي	شعرية الخطاب السردي في رواية عابر سريرلأحلام مستغانمي	منهج نصي	قراءة أسلوبية
02	نعيمة بن علية	الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي		

مج4–القراءة التأويلية :

الرقم	كاتب المقال	عنوان المقال	المنهج النقدي	القراءة المنتجة
01	محمد الأمين بحري	هرمينوطيقيا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية	منهج سيميائي ومقاربة ثقافية نسوية	قراءة تأويلية
02	حفناوي بعلي	عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في فوضى الحواس وعابر سرير		
03	عبد العالي بشير	الصورة في رواية "عابر سرير"لأحلام مستغانمي		
04	كريبع نسيمة	آلية القراءة اللوحات الفنية "لوحة حنين" الموظفة في رواية ذاكرة الجسد		

ملاحظة :

– المقالات التي تم تميزها في الجداول باللون الأصفر ، هي المقالات التي تم اتخاذها كعينات ضمن هذه الدراسة.

3-عينات اختبار القراءة :

أ – عيّنة اختبار القراءة السوسيو نفسية :

عنوان المقال: الدلالة الاجتماعية في النص السردي "ذاكرة الجسد" نموذجا

المنطلق : الكشف عن الدلالات السوسيو نفسية التي يضفيها المكان على العمل الروائي ، وعلى تأثيراتها المباشرة على سياق الأفكار والدلالات. بل وحتى على سلوك الشخصيات في النص الروائي.

وصف وتفسير :

ركّز الباحث في بداية مقاله على إبراز العلاقة بين المكان والشخصيات، من خلال تعميق المقارنة بين الأبعاد الرمزية والفكرية لبنية الفضاء الطبيعي الذي يشكّل صورة من صور الاختلاف والتباين،وهذا ما يؤثّر على سلوك الشخصية.ففضاء مدينة(قسنطينة) الحامل لصور البؤس والحرمان والتهميش من شأنه أن يكون فضاء سلبي يجعل الشخصية تعيش نوعا من الانعزال والتهميش، لهذا فإنها تدخل مغامرة البحث عن البديل،والمتمثّل في فضاء مدينة الآخر (باريس) الحامل للمتعة والرّقي والاطمئنان الذي من شأنه جعل الشخصية لا سيما المثقّفة تحقّق كينونتها.

ولا يخف الباحث دفاعه عن أنثوية رواية " ذاكرة الجسد" على الرّغم من أنّ السارد رجل، حيث يرى بأنّ "أحلام الكاتبة" استطاعت أن تجسّد خطابا على لسان رجل تمجد فيه أمكنة الأولياء بقوّة وبطريقة الأنثى المهزومة، حيث يعتقد بأنّ الاحتفاء بمثل هذه الأماكن لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يكون من إبداع رجل، وهو بهذا يردّ على بعض النقاد الذي شككوا في نسبة نص"ذاكرة الجسد" لإمرأة.جاعلين حجتهم في ذلك تتمحور حول ذكورية سارد النص."([1])

(1)-ينظر:سليم بركان:الدلالة الاجتماعية للمكان في النص السردي"ذاكرة الجسد"أنموذجا،الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة،2007،ص164.

ويشير ذات الباحث إلى قضية الصراع بين الأنا والآخر من خلال شخصية البطل المحورية (خالد) الممثلة للفضاء القسنطيني العربي، وشخصية(كاترين) الممثّلة للفضاء الباريسي الغربي،حيث يجري نوع من الصراع بينهما لاسيما وأنّ شخصية البطل حاملة لفكر ايديولوجي متطلّع للتغيير الشامل، بينما شخصية الآخر الممثلة في (كاترين) فهي حاملة لإيديولوجيا براغماتية مهيمنة."([1])

ويعتقد الباحث بأنّ فضاء(قسنطينة) السلبي والمغلق، جعل الشخصيات الروائية تعيش في كنف الخضوع والاستسلام والهيمنة المفروضة من طرف المجتمع، ممّا يجعل أفضية هذه المدينة تحيا وسط ثالوثها المحرّم(الدين، السياسة ،الجنس) حيث تغدو دلالة الفضاء الاجتماعي في نص "ذاكرة الجسد"مرنة ومنتجة لأكثر من دلالة رمزية، ممّا يسهم في بلورة نوع من الوعي الذي يأخذ أشكالا متباينة يمكن توزيعها على شخصيات ذات نزعة إنتهازية وأخرى ذات نزعة هروبية ..."([2])

وفي الأخير يصل كاتب المقال إلى أنّ الأمكنة التي اعتمدتها الكاتبة في نصها ، هي أمكنة حاملة لدلالات سوسيو نفسية ، وسوسيو تاريخية ، تؤكّد على تمجيد الشعب الجزائري لماضيه ، في مقابل رفضه لأشكال الهيمنة، وللآخر الدخيل.

([1])-سليم بركان:الدلالة الاجتماعية للمكان في النص السردي"ذاكرة الجسد"أنموذجا ،ص165.

([2])-المرجع نفسه،ص168.

ب – عيّنة اختبار القراءة التاريخية:

عنوان المقال: كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس

المنطلق: رواية"فوضى الحواس"كأنموذج معبّر عن رواية المحنة.

وصف وتفسير:

تعتبر كاتبة المقال بأنّ رواية مرحلة التسعينيات سواء تلك المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية هي رواية معبّرة عن المحنة،بسبب اتخاذها المأساة الجزائرية تيمة مهيمنة حيث تتوالد منها أسئلة النص وعلى ضوئها تتحدّد علاقة الذات/الآخر،الحياة/الموت،الذاكرة/النسيان،الوطن/المنفى وغيرها من الثنائيات الضدية،وترى بأنّ مثل هذه المتون قد أطلق عليها العديد من التسميات كالأدب الإستعجالي ،رواية الأزمة،رواية العشرية السوداء،رواية ثورة العنف،محكيات الإرهاب..."([1])

وترى ذات الكاتبة بأنّ رواية المحنة ما هي إلاّ فعل مقاومة المثقف لعفونة الواقع وتردي مستويات الحياة لتسترسل ضمن مقالها في ذكر أهم مميّزات هذه الكتابة ،والتي تنسحب بلا أدنى شك على الأنموذج الروائي الذي اختارته(فوضى الحواس) :

. رواية المحنة تحمل في مضمونها إعادة النظر في الكثير من القضايا الفكرية والإيديولوجية التي سادت وتكرّست في الساحة الثقافية.

. تحاول الخروج من نفق المرحلة الاستعمارية الكولونيالية ، وكذا مرحلة السبعينيات بكل ثوراتها (الزراعية/الصناعية/الثقافية).

([1])-كايساء ميساء ملاح:كتابة العنف/عنف الكتابةفي رواية "فوضى الحواس" الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة،2008ص 233.

– تعدّد صور الإرهاب والعنف،فمن عنف التقاليد إلى عنف المشهد والانفعالات.

– عنف النص،عنف التخييل،عنف اللغة هذا التعدد دال على تعالق الرواية بالواقع الاجتماعي.

– تقدّم رواية المحنة عالما آيلا للإنهيار وواقعا مأساويا ومستقبلا ضبابيا من خلال انهزام قيم الخير،وتراجع قيم التكافل،وتفكك أواصر الاطمئنان الاجتماعي وغلبة المصلحة الفردية.

– الرؤية الفجائعية من خلال نعي المدينة،وتقديمها في حالة تدهور وانكسار فظيع.

– ارتباطها بالذاكرة،فالشعور بالغربة والفقدان يدفعانها إلى اللجوء إلى الذاكرة من أجل التخلص من الواقع.

– تركيزها على شخصية المثقف الحداثي الذي يحمل رأيا مغايرا،والذي يُسحق تحت حملات الآلة القمعية،فيهان ويحقر ويذل ويقتل،فهو كبش الفداء والقربان المفضل عند الجماعات الإرهابية.

– تذويب الكتابة في رواية المحنة وتفريد السرد،فمن خلال التذويب يقوم الروائي بتجسيد أزمة الكينونة المتطلعة إلى الانعتاق من واقع مأساوي يعكس تقاطع الوعي الأدبي الذاتي بالوعي الجماعي.

– اتخاذ رواية المحنة التجريب سبيلا للكتابة،فيما يمكن تسميته عنف النص عن طريق تكسير السرد،واستثمار الاستهامات والتدفقات الشعرية بإيحاءات تأملية تصف عبثية الواقع المعيش،والقمع الممارس من الجميع ضد الجميع،وتوظيف مختلف الأجناس الأدبية والخطابات غير الأدبية في رواية المحنة،فنصوص رواية المحنة هي نصوص متشظية تشظي الذات والذاكرة.

وفي ختام مقالها تعتبر اللّغة ملجأ الكاتب يفرّ إليه من الواقع العنيف ، الذي يحاصره . فعندما نلتصق باللّغة ، ونحبّها يمكنها أن تنقذنا من هلاك أكيد .

ج – عيّنة اختبار القراءة الأسلوبية:

عنوان المقال : الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي– دراسة أسلوبيية–

المنطلق : دراسة البنى الأسلوبية في ثلاثية أحلام مستغانمي

وصف وتفسير :

ركّزت محرّرة المقال على دراسة البنى الأسلوبية المهيمنة في الخطاب الروائي المستغانمي معتمدة على الأدوات النقدية التي صاغها " مشال ريفاتير" كالانزياح اللغوي ، التضاد البنيوي ، التكرار .

حيث ترى بأنّ الروائية أحلام مستغانمي" تنفرد بإدراج صيغ تتمتّع بنسب ملحوظة من الانزياح بالقياس إلى الاستخدام،وهو دليل على قدرة واضحة في التخييل،إذ تتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة،دون الابتعاد عن الصيغ المستأنسة في التعبير.وتعتقد بأنّ:"اقتحام عوالم اللّغة ومجاوزة السائد،ليس مجرّد ترفٍ لغوي،ولكنّه دليل على درجة من الوعي التي يتمّ فيها تطويع الكلمة لتحمل طاقات جديدة تكسب النص جماليات ودلالات تتناسب مع الحس والذوق الحداثيين ."([1])

كما تنوّه كاتبة المقال إلى خاصية أخرى من الخواص الفنية للغة الأديبة،والمتمثّلة في"إحداث توتّر في الخطاب،من خلال تباعد الوحدات الدلالية للجملة ممّا يشدّ القارئ ويجذبه للنّص،ويجعله متفاعلا مع الواقع الروائي،من خلال القضايا المطروحة.تقول حياة في موعدها الأول مع خالد بن طوبال الصحفي في مقهى بقسنطينة:((أجبنا على سؤال النادل بالجواب نفسه :((نريد كوكا)) وكأنّنا نقول،نريد أن تتركنا وشأننا،وصمتنا لنترك المجال لأسئلة أكبر.))" ([2])

([1]). نعيمة بن علية:الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي . دراسة أسلوبية . مجلة معارف،عدد 12جوان 2012 جامعة البويرة،ص 51.

([2]) . المرجع نفسه ،ص51.

وترى بأنّ الروائية"قد جعلت من اللغة ركيزة ثلاثيتها، وقوامها من خلال اعتمادها على تغيير منظور الرؤية،باستعمال تراكيب جديدة مستوى،تنمّ عن رؤية رفيعة تجعل النّص غنيا بالدلالات.ومن الجدير من بالملاحظة أنّ((أحلام مستغانمي)) تبهرنا أحيانا بالتراكيب التي تجري على النسق المألوف،مثلما تبهرنا بالألفاظ المنزاحة عن الأصل،ولذا لا يجب أن نهمل ما في هذا النوع من الصياغة من آثار جمالية وتعبيرية...وما يميّز لغة ((أحلام مستغانمي)) طغيان الحس الشعري عليها،حيث تتجاوز المباشرة والتصريح في تصويرها للتجارب الإنسانية تصويرا فنيا يعتمد الرّمز والإيحاء اللذين ينعشان الثلاثية فتأخذ بذلك بنية رمزية غنية بالدلالات."([1])

أما بالنسبة للتضاد البنيوي فترى بأنّه "يأتي في ثلاثية ((أحلام مستغانمي)) ليوسّع أفق المعنى ويعمّق الدلالة،ويمنح النّص طابعا مميّزا يسهم في تكاثر ردود الفعل لدى القارئ...وتكمن القيمة الأسلوبية في حركة هذه الوحدات اللغوية،وعلاقتها المتضادة داخل السلسلة اللغوية الواحدة،ممّا يؤدي إلى توتر الحركة الداخلية بين الوحدات وإنتاج الدلالة التي تعمّق الرؤية فتعكس حياة مليئة بالتناقضات الصارخة،فلا تبرز قيمة الجملة إلا بعلاقة العنصر اللغوي مع العنصر الآخر المضاد له،ممّا يكثّف التجسيد، ويمنح العبارة اللغوية إيحاء لغويا خاصا."([2])

كما تعرضت كاتبة المقال إلى ظاهرة التكرار في ثلاثية مستغانمي باعتبارها ظاهرة بارزة حيث ترى بأنّها:" ملمح أسلوبي بارز يحمل معان تركيبية وإيقاعية ودلالية متعدّدة ، حيث تتكرّر عبارات بالصيغة التركيبية ذاتها،كما تتكرّر في صيغ تركيبية أخرى مختلفة وأوّل عبارة تشدّ الانتباه في ثلاثية أحلام مستغانمي هي الجملة الأولى في الجزء الأول منها (ذاكرة الجسد) حيث يقول خالد:"مازلت أذكر قولك ذات يوم((الحب هو ما حدث بيننا،والأدب هو ما لم يحدث.)) لتتكرّر آخر الرواية بالصيغة نفسها،وتأتي الأحداث فيما بين هاتين الجملتين اللتين وردتا في موقعين

([1]) . نعيمة بن علية:الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي ،ص52.

([2])المرجع نفسه،ص54.

مركزيين ومختلفين من الرواية،في أوّلها وفي آخرها.فالحب الجنوني هو الذي جمع بينهما وانتهى، ليصبح موضوعا صالحا لأن يدوّن في كتاب،وهي الكاتبة الروائية التي كانت تصرّح دائما:"نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا ... نحن نكتب لننتهي منهم..."([1])

كما يأتي التكرار في الثلاثية للدلالة على السخرية،ولكنّها سخرية لا تخلو من مرارة.فنحن إزاء نص إبداعي يخوض في قضايا السياسة والمنفى والتاريخ ونفسيات الشخصيات التي تتأثّر بالأحداث،فتؤرخ للذاكرة الجماعية الوطنية بكثير من الألم والحزن،حتى أنّها تحوّل الخراب الفاجع لجزائر البطولة والشهادة إلى مشهد خراب ((جميل)) على طريقة ((زروبا)) في رواية ((كاز تزانكي)) الذي كان يرقص كلّما لحقت به خسارة موجعة،وهو مشهد يتكرّر في كل جزء من أجزاء الثلاثية."

ويعمل التكرار في ثلاثية ((أحلام مستغانمي)) على تكثيف الدلالة الإيحائية للنص من خلال إدراج ((كلمة الذاكرة)) بشكل متواتر ضمن الشبكة اللغوية ممّا يجعلها تشكّل إيقاعا دلاليا أساسيا في الثلاثية،يسهم في تشكيل بنائها الفني،ورسم عالمها الفكري والنفسي."([2])

وتخلص كاتبة المقال إلى التنويه بأهمية التكرار في ((ثلاثية أحلام مستغانمي)) على المستويات التركيبية والإيقاعية والدلالية،وإسهامه في خلق نماذج الرؤية للعالم،بالإضافة إلى فنياته الجمالية الأسلوبية التي يضفيها على النص،والتي تمنحه الحركية والانتعاش.كما أنّه يشدّ البناء الروائي بعضه إلى بعض من حيث هو نوع من التأكيد والتكريس،سواء أكان ذلك على مستوى اللساني،أم على مستوى التمثيل الدلالي الذي ينبثق عنه.

---

[1]) نعيمة بن علية:الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي ،ص58.

[2]) المرجع نفسه ،ص 59.

د – عيّنة اختبار القراءة التأويلية :

عنوان المقال : عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في"فوضى الحواس"و"عابر سرير" .
المنطلق : إبراز النزعة التجريبية في النص الروائي المستغانمي .

وصف وتفسير :

يرى الباحث بأنّ حوارية القارئ في الكتابة السردية لأحلام مستغانمي تشكّل إحدى العلامات الدالة على **نزعتها التجريبية** في ممارسة جنس الرواية،باعتبارها صادرة عن منظور مدرك بأنّ السرد الروائي ما هو إلاّ لعبة منفتحة على آفاق لا تحدّ من التوقع." ([1])

وحسب رأيه فإنّ العملية السردية لدى"أحلام" تتمّ من زاويتين:الرؤية من الأمام والرؤية من الخلف.ومن المعروف بأنّ ضمير المتكلم يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية فيعرّيها بصدق ويكشف عن نوايها بحق، وهو أيضا يذيب النص السردي في الناص ويجسّد الرؤية المصاحبة." ([2])

كما ينوّه كاتب المقال بمقدرة الكاتبة على اختيار المفردات التي تقع في المنطقة الوسطى ما بين الواقع والحلم والخيال، وهذا من شأنه خلق نوع من التفاعل والتلاحم ما بين النّص وقارئه.

ويشير ذات الباحث إلى أنّ الرواية المستغانمية تطرح قضية الكذب والصدق في الكتابة،باعتبار الرواية فنّ التحايل،كما أنّها تتّخذ من مقولة "بارت" (موت المؤلف)سندا حيث نجد القارئ في رواية "فوضى الحواس"يعلن عن موت الكاتبة(حياة) ليحلّ هو محلّها، ويعتبر الباحث هذا مظهرا تجريبيا آخر ينضاف إلى عناصر نقدية الكاتبة

([1])- ينظر:حفناوي بعلي:عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة،الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ،2008 ص133.
([2])- المرجع نفسه،ص134.

لكلّ من الكتابة والرواية."([1]) ويرى بأنّ المساءلات النقدية المطروحة ضمن متون "أحلام مستغانمي"جعلتها تتورّط في التجريب بحثا عن أفق حداثي يتجاوز السائد السردي،وهو ما جسّد سؤالا نوعيا في المتن الحكائي للرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي،جعلت تجربة هذه الكاتبة تستمدّ تفرّدها ممّا توفرت عليه من علامات اختلاف على المدوّنة الروائية الجزائرية والعربية معا."([2])

كما يعتقد الباحث بأنّ من خصوصية الكتابة المستغانمية قدرتها على إعادة إنتاج نفس النص،ولكن بكلمات وجمل وهواجس وصور جديدة مختلفة،ف "فوضى الحواس" تستمدّ نسغها من رواية "ذاكرة الجسد"،والتي تبدو أحيانا موعودة في أديم الرواية السابقة،كما يرى بأنّ الحزن والذاكرة يعدان معلمين بارزين في كتابات مستغانمي الأخيرة، حيث استطاعت إنشاء لغة روائية هي أقرب إلى روح القصيدة،أدهشتنا بمعان لم نكن نتوقعها،لغة شاعرية مركّزة ضد النّمطية أنقذت الرواية الجزائرية من سردها الباهت، وأثبتت بأنّ المبدع بإمكانه أن يستظلّ تحت شجرة الإبداع ليحتمي من الذين يراقبون الحركات والكلمات والممتلكات.وتعلن أنّها لا تمتلك سوى الحب لهذا الوطن،وسواء هذا الامتلاك كان من خلال بطل امرأة أو رجل،فالأمر سيان بالنسبة للوطن." ([3])

ويخلص الكاتب في نهاية مقاله إلى أنّ كتابة أحلام مستغانمي لا تنتج إلاّ معنى الأنوثة والرجولة في اتحادهما واكتمالهما وتواصلهما،كما لا ينفصل همها الأنثوي عن همّها الوطني،وبهذا تتعدى الكتابة الجسدية والأنثوية دلالاتها الشبقية وتجلياتها الحسّية لتشحن بدلالات اجتماعية وسياسية متعدّدة،وتتحوّل إلى مرايا للفكر والوجدان.منجذبة إلى **جماليات اللّغة** ومخزونها البلاغي، وقدرتها التّعبيرية الدلالية.

([1])-حفناوي بعلي:عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة،ص135.

([2])-المرجع نفسه،ص136.

([3])-المرجع نفسه،ص154.

4-حوصلة :

ما يمكن استشفافه من خلال المقالات التي أوردت نماذج عنها ضمن هذه الدراسة أن الأديبة أحلام مستغانمي اشتغلت منذ البداية ضمن حقل التجريب، غير أنها لم تشتغل ضمن حقل البحث عن تقنيات وقوالب سردية مغايرة بالقدر الذي اشتغلت فيه ضمن حقل اللغة بما يوفره من إمكانات تجعل الأديب قادرا على خلق عوالم تخييلية مختلفة عن تلك النماذج اللغوية السائدة والمألوفة

إنّ إعادة تفحص الجداول يكشف للقارئ بأنّ النص الروائي المستغانمي حضي في ظرف وجيز نسبيا باهتمام عدد كبير من الباحثين والدارسين من مختلف التخصصات (أدبية ولغوية) ، وذلك لما يمتلكه من إمكانات فنية مؤثّرة ناتجة عن كونه نص استطاع الاستفادة من ذخيرة " المدونة الأدبية الجزائرية والعربية وحتى العالمية " [(*)] وربما هذا ما جعله من بين النصوص التي تحصد عددا كبيرا من القراء نتيجة استثارة خبراتهم القرائية حول هذا الجنس الأدبي ، على الرّغم من أنّ كتابات هذه الروائية لم تتجاوز بعد العقدين من ظهورها ، على اعتبار أنّ أوّل نص ظهر لها كان سنة (1993) . وهذا ربّما ما يجعل الباحث في شؤون التلقي يطرح العديد من الأسئلة لعلّ أبرزها : هل الرواج الذي عرفه النص الروائي المستغانمي على مستوى التلقي ناتج عن كونه نص يستجيب لأفق قرائه المعاصرين ؟ وإذا كانت الإجابة إنعاما ؛ فهل يعني ذلك أنّه نص سيتلاشى تأثيره مستقبلا ، وذلك لأنّه يرضي توقعات(Attentes) سائدة مندمجة ضمن الخبرة القرائية لدى القارئ المعاصر له (Le Lecteur Contemporair) وهذا استنادا إلى المقترح الذي صاغه "ياوس " حينما تعرّض إلى قضية خلود النصوص الأدبية ؟

(*):تمّ التطرق لهذه القضية في الفصل الأول ، وبالتحديد حينما تعرضت إلى معالجة قضية القارئ وسلطة النص الأخر (ينظر : الفصل الثاني،ص 144) .

وبالنظر إلى الأرقام القياسية التي بلغتها مبيعات كتبها الروائية وإلى الشهرة التي حضيت بها الكاتبة على مستوى القنوات الإعلامية والمنابر العلمية ، فإنّ تأثير كتاباتها الروائية أخذ منحى تصاعدي ، ممّا جعل كبريات الجامعات الأوروبيّة والأمريكيّة ، وجامعات ومدارس ثانويّة عدّة في العالم العربيّ تعتمد رواياتها في مناهجها الدراسيّة "([1]) وهذا ما يعزز صحة الافتراض القائم على أنّ النص المستغانمي يستجيب لأفق قرائه المعاصرين ، ممّا يعنى أنّ المسافة الجمالية (Distance esthétique)بين أفق النص وأفق توقع القارئ تكاد تكود معدومة أي أنّ القارئ يفهم النص بيسر من دون أن تواجهه أية صعوبة ، وذلك بسبب أنّ مثيرات النص موجودة على مستوى خبرته القرائية ، وبالتالي فإنّ هذا الأخير (النص) لا يضيف إلى خبرة القارئ شيئا مما يجعله نصا مكرورا أو على حدّ تعبير ((ياوس)) هو نص للاستهلاك والتسلية(Kitch) ، وذلك لأنّه يقوم بإعادة إنتاج نفس القوالب والتقنيات الفنية التي يعرفها الجنس الأدبي ، في حين أنّ النصوص التي تقوم بتخيب أفق توقعات قرائها (Déception d'attentes) نتيجة ابتعادها عن إثارة نفس التوقعات المندمجة ضمن خبرة قرائها المعاصرين لها تُرفض في عصرها ، ولكنها تخلق قرائها خلقا ، وهو ما يحقق لها الخلود ، ويجعلها تُسهم في تطوير النوع الأدبي(Genre littéraire) الذي تنتمي إليه .

وهكذا أكّد ((ياوس)) على أنّ الآثار الأدبية الجيّدة هي التي تنمّي انتظار جمهورها بالخيبة . أمّا الآثار التي ترضي آفاق انتظارها ، وتلبي رغبات قرائها المعاصرين فهي آثار عادية جدّا تكتفي عادة باستعمال النماذج الحاصلة في التعبير والبناء ، وهي نماذج تعوّد عليها القراء .

إنّ آثار من هذا النّوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى . أما الآثار التي تخيّب آفاق انتظارها ، وتغيظ جمهورها المعاصر لها ، فإنّها آثار تطوّر الجمهور، وتطوّر وسائل التقويم والحاجة من الفن ، أو هي

([1])-يوسف وغليسي:خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، دار جسور للنشر والتوزيع،ط1،2013،ص211.

آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا."([1]) فهل يستطيع النص المستغانمي الإفلات من صرامة التقنين الذي وضعه ((ياوس)) ويحقّق الخلود ، أم أنه نص شأنه شأن الكثير من النصوص الأدبية المعدّة سلفا للاستهلاك السريع والمباشر ؟

وبالعودة إلى اختبار القراءة الذي أجريته على عينة المقالات النقدية فإنني قد توصلت إلى حصر آفاق توقعات هؤلاء القراء كما يلي :

أ. الأفق القرائي الأول : ((نبرة الحزن والحرمان وشعرية الخطاب السردي))

يندرج ضمن هذا الأفق القرائي خمس مقالات هي:

1)- شعرية الخطاب السردي في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي (2006).

2)- الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي (2008).

3)- آلية القراءة اللوحات الفنية ، لوحة حنين الموظّفة في رواية ذاكرة الجسد نموذجا (2008).

4)- عنف الثورة /ثورة العنف في الكتابة المستغانمية (2009).

5)- الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي (2012).

ب. الأفق القرائي الثاني: ((خصوصية الكتابة لدى المرأة (الإغراء /الكتابة بالجسد / المسكوت عنه / نقد فحولة المجتمع وسلطة الرجل ...إلخ))

يندرج ضمن هذا الأفق القرائي ست مقالات هي :

([1])-حسين الواد:في مناهج الدراسات الأدبية ،منشورات الجامعة،المغرب،ط2، 1985،ص79-80.

1)- دلالات الجسد في عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي (2007).

2)- جدلية الوطن والمنفي في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي (2008).

3)- هرمينوطيقيا النسق الثقافي في الرواية الجزائرية (عبد الحميد بن هدوقة ، الطاهر وطار أحلام مستغانمي)(2008).

4)- عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في الحواس وعابر سرير (2008).

5)- كتابة العنف/عنف الكتابة في فوضى الحواس (2008).

6)- الرواية النسوية وخطاب الأزمة (2009)

ج. الأفق القرائي الثالث : ((تقريب المتخيل من الواقعي))

ويندرج ضمن هذا الأفق القرائي أربع مقالات هي :

1)- الدلالة الاجتماعية للمكان في النص السردي " ذاكرة الجسد " نموذجا (2007).

2)- قراءة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ، الجمالية التقنية والبعد النفسي والمدلولات الاجتماعية التاريخية للرواية (2007).

3)- نظام المكان في فوضى الحواس (2008).

4)- رواية ذاكرة الجسد في ضوء التحليل النفسي (2008).

وبعدما تمّ حصر آفاق توقعات هؤلاء القراء (الدارسين) تمّ التوصل إلى حوصلة النتائج كما يلي :

بالرغم من اختلاف وتباين القراءات التي مارسها هؤلاء القراء (الدارسين) على النص المستغانمي،إلا أنّ منتجهم النقدي ظلّ وفيا للأفق الذي يعرضه النص عليهم بوصفهم قراء متخصصين وهذا ربما ما جعل قراءاتهم تندرج ضمن أفقين أساسين هما :

أفق ناتج عن كون العمل الفني إنتاج نسائي يثير العديد من القضايا المتعلّقة بعلاقة المرأة بالرجل وهي القضايا التي أخذت في كتابات أحلام مستغانمي الروائية العديد من التلوينات (الفنية والنفسية والاجتماعية والسياسية والتاريخية) .

أما الأفق الثاني فهو ناتج عن كون الخطاب السردي المستغانمي شأنه شأن معظم النصوص الأدبية يستمدّ جماليته في المقام الأول من نبرة الحزن وشعرية المسرود ، ولعلّ هذا ما جعل معظم الدرسين لأدب هذه الروائية ينجذبون طواعية لخطابها ، وربما هذا ما يفسّر استحواذ كل من الأفقين الأول والثاني على أكبر عدد من القراء (الدارسين) حيث يندرج ضمن كل أفق ستة مقالات من أصل خمسة عشرة مقالة ، في حين أنّ الأفق الثالث (تقريب المتخيل من الواقعي) لم تندرج ضمنه سوى ثلاث مقالات،وربما هذا ناتج عن توسل الدارس بمنهج واحد في تعامله مع النص (منهج سياقي أو نسقي) مما جعل أفقه القرائي محدود يركّز على إبراز الجوانب الخارجية السياقية المحيطة بالنص أو الداخلية الشكلية المتعلقة بالنص فقط من دون التطرق للقضايا الفكرية والفنية التي يحملها كل من الأفقين المشار إليهما سالفا .

(ثانيا)–الدراسة الميدانية

I.الخطوات التقنية لبناء (استبيان الدراسة):

مخطط رقم : 7 مخطط يبين الخطوات التقنية لبناء (استبيان الدراسة):

1) **عنوان الاستبيان:** استبيان لدراسة ردود أفعال القراء حول جنس الرواية

2) **المدونة الأدبية الموضوعة تحت الاختبار:** ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر

3) **أهداف الاستبيان :**

يهدف هذا الاستبيان إلى الكشف عن ردود أفعال القراء حول جنس الرواية (نصوص الروائية أحلام مستغانمي) ، وذلك بغية تطبيق الميكانزمات النقدية ، التي تقترحها نظرية التلقي والتأثير الألمانية ،لاسيما الطروحات التي قام بصياغتها "ياوس" (أفق التوقعات ، المسافة الجمالية) ، وذلك من أجل الكشف عن مدى استجابة القراء للجنس الأدبي الموضوع تحت الاختبار.

4) **مجتمع الدراسة : العينات المستهدفة :** يستهدف هذا الاستبيان

عينة قراء مفتوحة : شملت رواد الشبكة التواصلية (facebook)

عينة قراء مغلقة : شملت مجموعتين :

المجموعة الأولى :

تمثل مجموعة من القراء المتخصصين في مجال اللغة والأدب العربي (طلبة السنة الثالثة lmd) من جامعة برج بوعريريج .

المجموعة الثانية :

تمثل مجموعة من القراء الأكثر تخصصا في مجال النقد الأدبي الحديث (طلبة الماستر) من جامعة المسيلة .

- عدد قراء العينة المغلقة (رواد facebook) : 03 قراء
- عدد قراء المجموعة الأولى (طلبة السنة الثالثة نظام ل م د) :200قارئ
- عدد قراء المجموعة الثانية (طلبة الماستر2): 60 قارئ

I. –1– فرضيات بناء الاستبيان تحليل مفاهيمي:

1– 1الفرضية الأولى(hypothése : 1):

نص الفرضية : مدى معرفة القارئ بالجنس الأدبي (الرواية)		
المفاهيم	**الأبعاد**	**المؤشرات**
معرفة القارئ بالجنس الأدبي	قياس كفاءة القارئ الأدبية	م1:القارئ له معرفة كافية بالجنس الأدبي
		م2:القارئ ليس له معرفة كافية بالجنس الأدبي

- انطلاقا من هذين المؤشرين(*) تم صياغة الأسئلة التالية :

س1: ما هي أشهر رواية قرأتها وأعجبت بها ؟ قرأت رواية.....

س2: كم عدد الروايات التي قرأتها ؟ قرأت حوالي .....

س 3: عندما تقرأ مثل هذه العناوين (ذاكرة الجسد)،(فوضى الحواس)،(عابر سرير) ما هو المحتوى الذي تحيلك عليه:

محتوى عاطفي	محتوى اجتماعي	محتوى سياسي	محتوى ديني	محتوى تاريخي	محتوى جنسي	الكل
☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐

إنّ الإجابة بموضوعية عن هذه الأسئلة تمكنني من قياس كفاءة القارئ ، وتجربته القرائية المتعلقة بهذا الجنس الأدبي.

1–2–الفرضية الثانية (hypothése :2):

نص الفرضية: مدى استجابة النص الأدبي (روايات أحلام مستغانمي) لأفق توقعات القراء		
المفاهيم	**الأبعاد**	**المؤشرات**
أفق التوقعات	أفق النص أفق القارئ	م 1:استجابة النص لأفق القارئ
		م 2:عدم استجابة النص لأفق القارئ

(*):المؤشر(Indicateur):عنصر لبعدٍ ما يمكن ملاحظته في الواقع.(ينظر:موريس أنجرس:منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية،تر:بوزيد صحراوي وآخرون ، مطبعة دار القصبة الجزائر،ط2،2010م،ص161.)

وللتأكد من صحة الفرضيه من عدمها تم صياغة الاختيارات التالية :

(ملاحظة : يمكن للقارئ اختيار أكثر من إجابة واحدة)

تحب قراءة الروايات المعاصرة لأنّها :

1)- تقوم بتفكيك الشخصية الروائية وبعثرة ذاكرتها.

2)- تتحدث كثيرا عن العلاقات الغرامية.

3)- تصور أزمة وعي الذات وعلاقتها بالآخر(الأجنبي).

4)- تعتني ببناء الحدث والشخصيات وتثوير الحبكة،وتجعل القارئ طرفا محايدا.

5)- تحتفي كثيرا بتوظيف الحكي العجائبي (قصص خيالية غير متوقعة الحدوث في الواقع).

6)- تجعل من العالم محورا أساسيا يدعم تماسك وقوة البناء الفني.

7)- **تعبّر عن وعي كتابي يتصادم مع الموروث السردي المألوف والسائد (الاحتفاء بكتابة الجسد كفعل مقاومة).**

8)**- تثير بعض الأفكار المسكوت عنها والمتعلقة أساسا بالواقع المتخلف.**

9)- **تحتفي كثيرا بالقارئ وتجعله طرفا متورّطا في أحداث الرواية.**

10)**- توظّف تقنية تكثيف السرد لإخفاء الفكرة الأساسية للعمل الروائي.**

11)- **تنتقم بطريقة إبداعية محترفة(الانتقام من أبطال الرواية عبر التشويه والقتل أو الإلغاء والتهميش)**

12)**- لها مقدرة عجيبة على الثرثرة اللغوية المقبولة.**

ملاحظة (observation): تمّ صياغة ستة اختيارات عامة شملت بعض خواص الرواية المعاصرة وستة اختيارات خاصة شملت بعض خواص الكتابة النسائية ، لاسيما تلك المتعلقة بخصوصية الكتابة لدى الروائية أحلام مستغانمي، وقد تم إبراز هذه الاختيارات بخط بارز ليسهل التعرف عليها من طرف قارئ هذه الدراسة.

1-3- استمارة الاستبيان في شكلها النهائي (*)

ورقة الاستبيان:

إنّ هذا الاستبيان (هام جدّا)بالنسبة للباحث،لأنّه بصدد إنشاء دراسة لردود أفعال القراء حول جنس الرواية،لذا أرجو منكم أعزائي القراء أن تقرؤوه بعناية وتجيبوا بموضوعية عن الأسئلة الواردة فيه

الفئة المستهدفة: متخصصة	السنة : 2013 /2014	البريد الالكتروني للباحث : (wahab_khaled@yahoo.fr)

استبيان لدراسة ردود أفعال القراء حول جنس الرواية

الجنس	ذكر	أنثى

الوظيفة في المخبر:.....

✓ ما هي أشهر رواية قرأتها وأعجبت بها ؟	✓ قرأت رواية .....
✓ كم عدد الروايات التي قرأتها ؟	✓ قرأت حوالي ..... رواية

✓ عندما تقرأ مثل هذه العناوين (ذاكرة الجسد)،(فوضى الحواس)،(عابر سرير) ما هو المحتوى الذي تحيلك إليه ؟

المحتوى	عاطفي	اجتماعي	تاريخي	ديني	جنسي	الكل

✓ تحب قراءة الروايات المعاصرة (يمكن للقارئ أن يختار أكثر من إجابة بوضع علامة X)

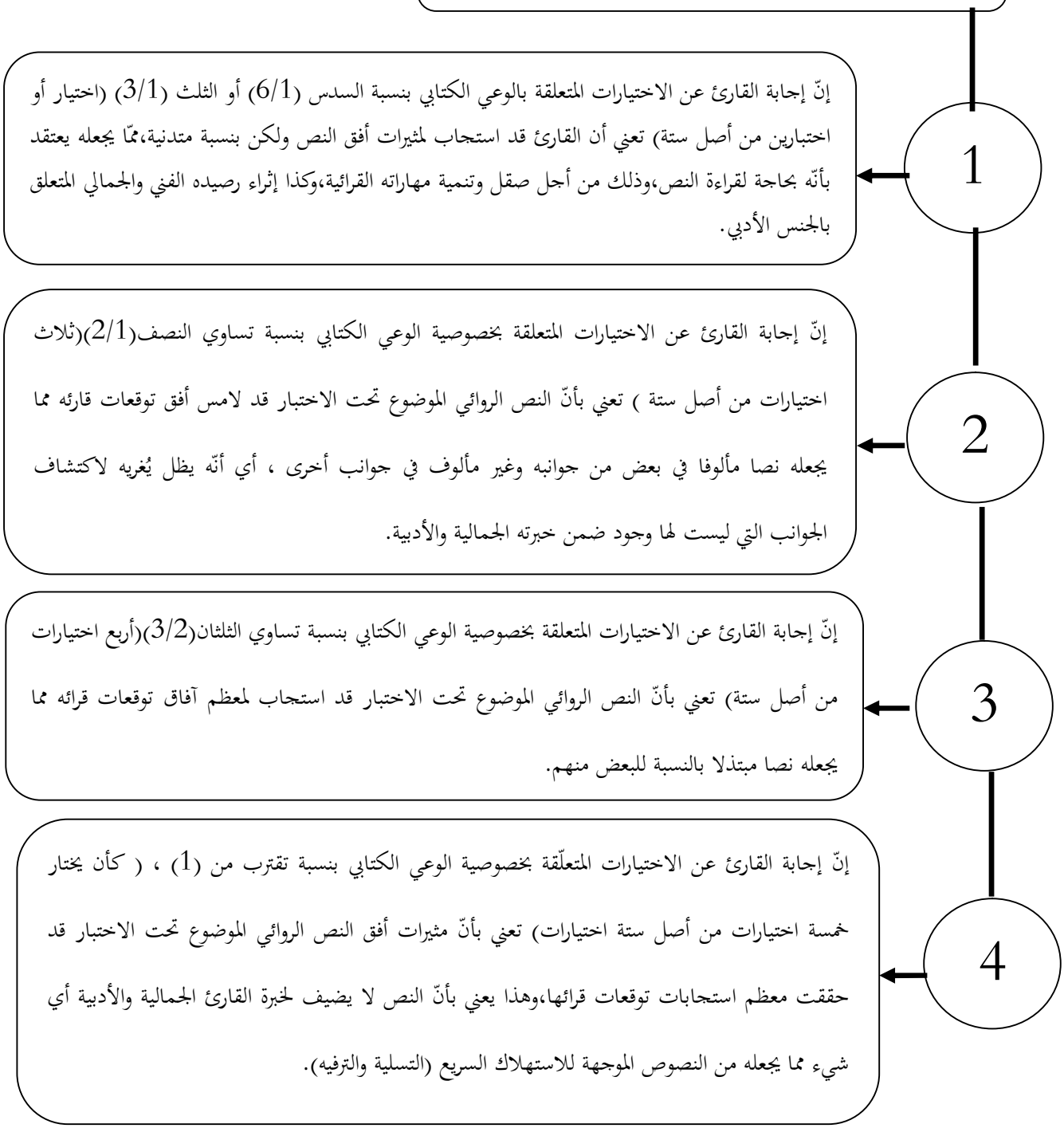
لأنّها تقوم بتفكيك الشخصية الروائية وبعثرة ذاكرتها وتاريخها.	
لأنّها تعبّر عن وعي كتابي يتصادم مع الموروث السردي المألوف والسائد (الاحتفاء بكتابة الجسد كفعل مقاومة)	
لأنّها تتحدث كثيرا عن العلاقات الغرامية	
لأنّها تنتقم بطريقة إبداعية محترفة (الانتقام من أبطال الرواية عبر التشويه والقتل أو الإلغاء والتهميش)	
لأنّها تصور أزمة وعي الذات وعلاقتها بالآخر(الأجنبي)	
لأنّها تثير بعض الأفكار المسكوت عنها والمتعلقة أساسا بالواقع المتخلف للمجتمع العربي.	
لأنّها تعتني ببناء الحدث والشخصيات وتثوير الحبكة،وتجعل القارئ طرفا محايدا	
لأنّها تحتفي كثيرا بالقارئ وتجعله طرفا متورّطا في أحداث الرواية	
لأنّها تحتفي كثيرا بتوظيف الحكي العجائبي (قصص خيالية غير متوقعة الحدوث في الواقع)	
لأنّ لها مقدرة عجيبة على الثرثرة اللغوية المقبولة	
لأنها تجعل من العالم محورا أساسيا يدعم تماسك وقوة بنائها الفني	
لأنّها توظّف تقنية تكثيف السرد لإخفاء الفكرة الأساسية للعمل الروائي	

❖ شكرا على تعاونكم ومساعدتكم

(*):تم توزيع استمارة الاستبيان(questionnaire) على القراء بتاريخ:2013/11/11،وسحب منهم في نفس اليوم مباشرة بعد إبداء آرائهم .

I. -2- تفريغ بيانات استمارة الاستبيان:

مخطط رقم : 8 خطاطة تبين طريقة تفريغ استمارة



I.-3- تحليل نتائج الاسبيان:

فيما يتعلّق بالاستبيان الموجّه إلى عينة القراء المفتوحة،والتي شملت رواد شبكة التواصل الاجتماعي (facebook) فقد أرسلت أكثر من (50) إستبيانا لأدباء وشعراء وباحثين أكاديميين ،لكنّه للأسف الشديد لم يصلني طيلة شهور سوى ثلاثة ردود لهذا قرّرت استبعاد هذه العيّنة (échantillon)من الدراسة نتيجة عدم كفايتها،على أنّني آمل مستقبلا في أن تكون هذه الوسيلة أداة ناجعة وفاعلة تعين الباحث في مختلف فروع المعرفة.

أما فيما يخص عينة القراء المغلقة والتي شملت مجموعتين،المجموعة الأولى وهي مجموعة طلبة السنة الثالثة نظام (ل م د) بجامعتي المسيلة وبرج بوعريريج ، والمجموعة الثانية وهي مجموعة طلبة الماستر (2) بجامعة المسيلة، فقد وزعت أكثر من (200) ورقة استبيان على المجموعة الأولى،وحوالي (60) ورقة على المجموعة الثانية ، كما حرصت على أن لا تتعدى فترة قراءة وملء الورقة أكثر من (10) دقائق،وبعد الاطلاع على الردود تمّ فرزها وتصنيفها على النحو الذي سأبينه لاحقا،بحيث تم قبول(181 ورقة)، فيما رفضت(19 ورقة) وذلك راجع لعدم الإجابة عن كل الأسئلة خاصة تلك المتعلقة بقياس الخبرة الأدبية الجمالية لدى القارئ لإرتباط هذه الأخيرة بالخيارات المتعلقة بمعرفة دواعي إقبال القارئ على قراءة الروايات المعاصرة والتي ستمكنني من معاينة مدى ملامسة القارئ لأفق التوقعات(Horizon d'attentes) الذي تثيره روايات أحلام مستغانمي،ذلك أنّ القارئ الذي يفتقد إلى الخبرة والقدرة الأدبيتين(المعرفة بالجنس الأدبي)،فإن تواصله مع هذه الخيارات يكون عشوائيا،وبالتالي فإنّ المسافة الجمالية (Distance esthétique) قد لا تتسم بالموضوعية التي ينشدها أي دارس. هذا فيما يخص المجموعة الأولى ، أما المجموعة الثانية فقد تمّ قبول كل الأوراق وذلك ناتج أن المستجوبين أجابوا عن كل الأسئلة المتعلقة بالخبرة والمعرفة بالجنس الأدبي.

II. مراحل تحليل نتائج الاستبيان :

جاءت نتائج هذا الاستبيان على مرحلتين:

II. -1-المرحلة الأولى (التصنيف والفرز):

اعتمدت أساسا على الأسئلة التي تم صياغتها انطلاقا من الفرضية الأولى(مدى معرفة وخبرة القارئ بالجنس الأدبي)

أما فيما يخص المجموعة الأولى (طلبة نظام ل م د)، فقد تم فرز وتصنيف الأوراق البالغة كما سبق وأشرت (181ورقة) إلى أربعة فئات (Catégories)، وذلك اعتمادا على إجابات الأسئلة المتعلقة بمعاينة مدى امتلاك القارئ للخبرة والمقدرة الأدبيتين ولاسيما السؤال الثالث والذي كان نصه كما يلي :

س 3: عندما تقرأ مثل هذه العناوين (ذاكرة الجسد)،(فوضى الحواس)،(عابر سرير) ما هو المحتوى الذي تحيلك عليه؟

المحتوى	عاطفي	تاريخي	اجتماعي	جنسي	ديني	الكل

إنّ الفئة التي تحمل الرمز الآتي (ـــ ـــ): هي الفئة التي يمكن اعتبار معرفتها وخبرتها بالجنس الروائي متدنية،والقراء المنتمون لها هم أولئك الذين حصروا إجابتهم ضمن اختيار واحد فقط.

كأن يختار قارئ مثلا :

المحتوى	عاطفي	تاريخي	اجتماعي	جنسي	ديني	الكل
		X				

أما القراء الذين أَشَّرُوا على اختيارين فقط ، فإنّ معرفتهم بالجنس الأدبي تعدّ ناقصة ، لذا يتم تصنيفهم ضمن الفئة التي تحمل الرّمز(ـــ)

مثل هذين الاختيارين :

المحتوى	عاطفي	تاريخي	اجتماعي	جنسي	ديني	الكل
		X		X		

وقد تم تصنيف القراء الذي أَشَّرُوا على ثلاث اختيارات ضمن الفئة التي تحمل الرّمز(+)، إذ تعدّ خبرتهم بالجنس الأدبي جيّدة. مثال:

المحتوى	عاطفي	تاريخي	اجتماعي	جنسي	ديني	الكل
		X	X	X		

أما القراء الذي اختاروا أكثر من أربعة محتويات، فتعدّ خبرتهم الجمالية المتعلّقة بالجنس الأدبي عالية لذا تم تصنيفهم ضمن الفئة التي تحمل الرمز (++)

مثال عن اختيارات قارئ :

المحتوى	عاطفي	تاريخي	اجتماعي	جنسي	ديني	الكل
		X	X	X	X	X

وقد تم تصنيف قراء المجموعة الأولى والثانية بحسب ما هو موضح في الجداول أدناه :

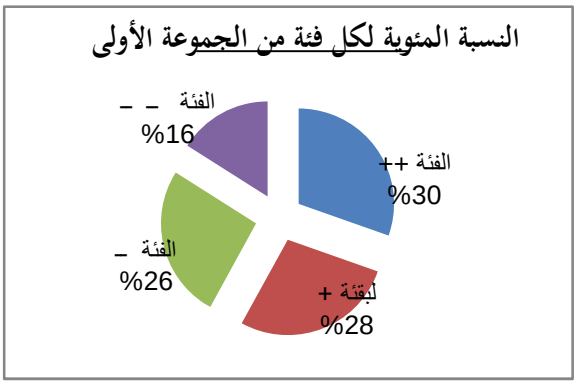
1-1- تصنيف القراء إلى فئات المجموعة الأولى (طلبة ل م د) :

1 – تصنيف العينة إلى فئات بحسب الخبرة والمقدرة الأدبيتين :

(جدول رقم :3)

عينة المجموعة الأولى	عدد قراء كل فئة	جنس القارئ	
		ذكر	أنثى
الفئة (++)عالية	55	01	54
الفئة (+) جيّدة	50	04	46
الفئة (ـ) ناقصة	47	04	43
الفئة (ـ ـ) متدنّية	29	05	24
المجموع الإجمالي	181 قارئا	14 قارئا	167 قارئة

2- وصف النسبة المئوية لكل فئة مج1:



يتبين من خلال الدائرة النسبية أن قراء (الفئة++)،والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي عالية تفوق الربع (4/1) حيث تقدّر النسبة بـ (30%) أما نسبة قراء الفئة الثانية الفئة(+) ، والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي جيدة فقد فاقت هي الأخرى الربع (4/1) ، حيث تقدر بـ (28%) . أما بالنسبة لقراء الفئة (ـ) ، والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي ناقصة، فقد كانت النسبة المئوية تقدّر بـ (26%) .بينما بلغت نسبة قراء الفئة (ـ ـ) والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي متدنّي تم إتباع نفس النهج مع هذه المجموعة (طلبة الماستر2) ، وبعد فرز وتصنيف ردود قراء هذه المجموعة دوّنت النتائج في الجدول أدناه :

قانون النسب :

عدد قراء الفئة X100

عدد القراء الإجمالي

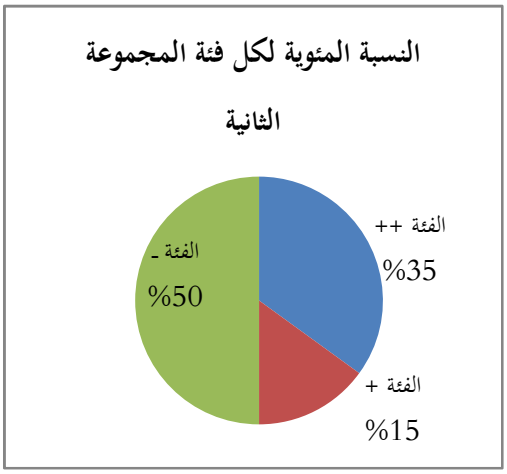
1-2-تصنيف القراء إلى فئات المجموعة االثانية (ماستر2)

1- تصنيف العينة إلى فئات بحسب الخبرة والمقدرة الأدبيتين:

(جدول رقم :4)

عينة المجموعة الثانية	عدد قراء كل مجموعة	جنس القارئ	
		ذكر	أنثى
الفئة (++) عالية	21	03	18
الفئة (+) جيّدة	09	00	09
الفئة (_) ناقصة	30	00	30
الفئة (_ _) متدنّية	00	00	00
المجموع الإجمالي	60قارئا	03 قراء	57قارئة

2- وصف النسبة المئوية لكل فئة مج2:



بالنسبة للمجموعة الثانية(طلبة السنة الثانية ماستر02)،فقد فاقت النسبة المئوية لقراء الفئة(++) ، والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي عالية الربع(4/1)،حيث قدرت النسبة بـ (35%) ، أما قراء الفئة(+) ، والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي جيّدة ، فقد بلغت النسبة المئوية حوالي الثمن(8/1)،أي (15%) . بينما قراء الفئة (_) ، والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي ناقصة،بلغت النسبة النصف(2/1)؛أي (50%) أما الفئة الأخيرة الفئة (_ _) والتي تعدّ خبرة قرائها ومعرفتهم بالجنس الأدبي متدنّية فلم تشمل أي قارئ من هذه المجموعة.

II. -2- المرحلة الثانية : معاينة استجابة القارئ لمثيرات النص الروائي المستغانمي :

يتم في هذه المرحلة معاينة أفق القارئ مع مثيرات أفق النص الروائي المستغانمي ، وذلك تبعا للاختيارات التي يؤشر عليها القارئ (المستجوب) ، وقد تم توضيح هذه العملية حينما بينت الطريقة المعتمدة في تفريغ الاستمارة.(*)

وبعد تفريغ استمارات المجموعتين الأولى والثانية ، دونت النتائج حسب ما هو موضح في الجداول أدناه :

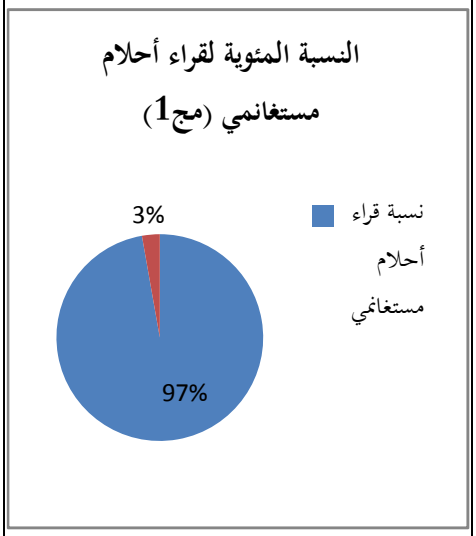
(*): (ينظر: الصفحة 265 من هذا الفصل.)

2-1- معاينة أفق توقعات القراء في المجموعة الأولى:

1- استجابات قراء المجموعة لمثيرات النص الروائي المعاصر :

(جدول رقم :5)

عينات القراء	أفق توقع القارئ						عـــــدد القراء	جنس القارئ		القـراء المسـتجيبون لأفـق النص الروائي المستغانمي	
	0	6/1	3/1	½	3/2	1		ذكر	أنثى		
الفئة (++)	01	13	19	11	11	00	55	01	54	53	01
القئة(+)	01	12	19	10	05	03	50	04	46	49	00
الفئة (_)	01	18	18	07	03	00	47	04	43	44	02
الفئة(_ _)	02	10	13	03	00	01	29	05	24	24	03
	لا يوجد أي اختيار من أصل ستة اختيارات	اختيار واحد فقط من أصل ستة	اختيارين من أصل ستة	ثلاث اختيارات من أصل ستة	أربع اختيارات من أصل ستة	خمسة اختيارات من أصل ستة	181	14	167	170أنثى	06ذكور



2- **وصف النسبة المئوية لقراء أحلام مستغانمي (مج1)** يتبين من خلال الدائرة المئوية ، أنّ نسبة القراء الذين أبدوا استجابة مع المثيرات المقترحة من طرف النص الروائي المستغانمي بلغت حوالي(97%) . بينما لم تتجاوز النسبة (3%) بالنسبة للقراء الذين لم يستجيبوا لهذا الأفق .

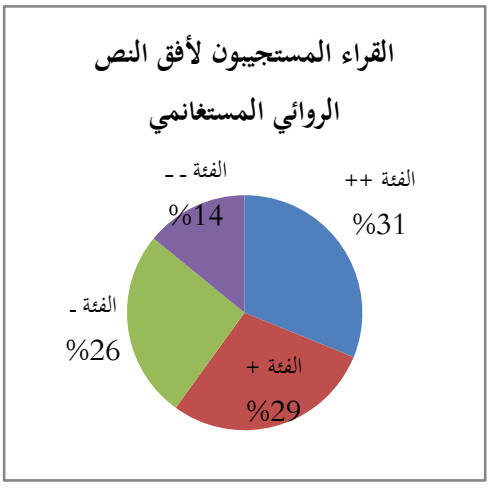
3– فئات قراء المجموعة الأولى واستجاباتهم لمثيرات النص الروائي المستغانمي:

(جدول رقم : 6)

القراء حسب خبرتهم الجمالية بالجنس الأدبي	أفق توقعات القارئ					عدد القراء
	6/1	3/1	½	3/2	قريب من 1	
الفئة (++) قراءة عالية	13	19	11	11	00	54
الفئة (+) قراءة جيدة	12	19	10	05	03	49
الفئة (_)قراءة ناقصة	18	18	07	03	00	46
الفئة (_ _) قراءة ناقصة جدا	10	13	03	00	01	08

– القراء المستجيبون للنص المستغانمي(مج1):

تشكّل الدائرة المئوية التالية فئات المجموعة الأولى وبالتحديد القراء الذين استجابوا لمثيرات النص الروائي المستغانمي،حيث بلغت نسبة القراء المنتمون للفئة (++) (31%) . فيما نسبة القراء المنتمون للفئة(+) فاقت الربع؛أي (29%) . أما القراء المنتمون للفئة الثالثة (_) ، فقد تعدت النسبة الربع أي (26%) . أما فيما يخص الفئة الأخير (_ _) فلم تتجاوز النسبة (14%) .

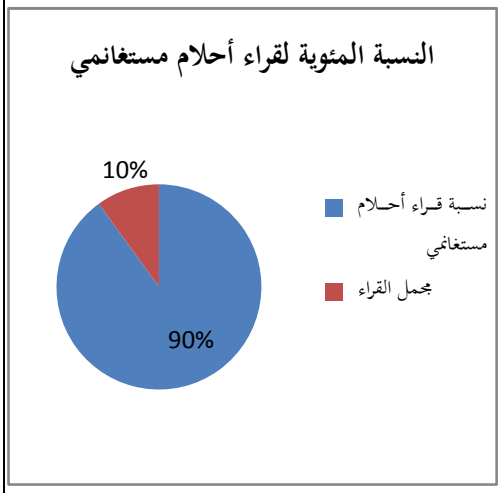


2-2- معاينة أفق توقعات القراء في المجموعة الثانية:

1- استجابات قراء المجموعة الثانية لمثيرات النص الروائي المعاصر :

(جدول رقم :7)

الفئات	أفق القارئ							جـــــنس القارئ		القـراء المسـتجيبون لأفـق الـنص الروائي مستغانمي	
	0	6/1	3/1	½	3/2	1		ذ	أ	ذ	أ
الفئة(++) عالية	0	0	9	6	3	3		03	18	00	21
الفئة (+) جيدة	0	0	0	3	3	3		00	09	00	09
الفئة(-) ناقصة	6	6	6	9	3	0		00	30	00	24
مجموع القراء								03	57	00	54
	لا يوجد أي اختيار من أصل ستة اختيارات	اختيار واحد فقط من أصل ستة	اختيارين من أصل ستة	ثلاث اختيارات من أصل ستة	أربع اختيارات من أصل ستة	خمسة اختيارات من أصل ستة					



2-وصف النسبة المئوية لقراء أحلام مستغانمي (مج2):

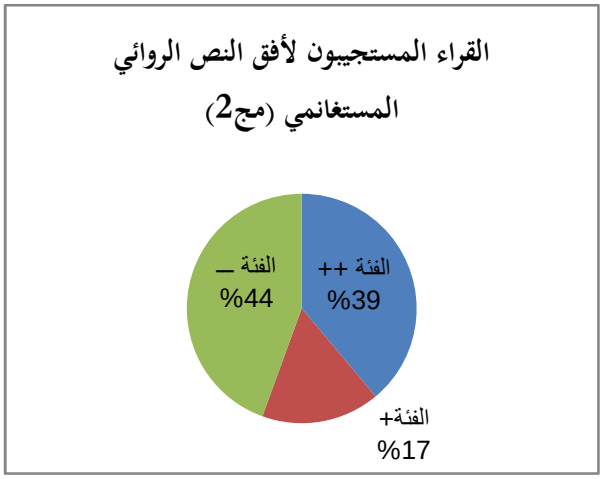
بلغت نسبة القراء الذين استجابوا لأفق الذي يقترحه النص الروائي المستغانمي(90%)،فيما لم تتجاوز النسبة (10%) بالنسبة لقراء الذين لم يستجيبوا لهذا الأفق القرائي.

3- فئات قراء المجموعة الثانية واستجاباتهم لمثيرات النص الروائي المستغانمي :

(جدول رقم : 8)

القراء حسب خبرتهم الجمالية بالجنس الأدبي	أفق توقعات القارئ					عدد القراء
	6/1	3/1	½	3/2	قريب من 1	
الفئة (++) عالية	0	9	6	3	03	21
الفئة (+) جيدة	0	0	3	3	03	09
الفئة (_) ناقصة	6	6	9	3	00	24

3-القراء المستجيبون للنص المستغانمي(مج2):



تضم هذه الدائرة المئوية فئات القراء الذين تجاوبوا مع مثيرات النص الروائي المستغانمي ، حيث أن نسبة القراء المنتمون إلى الفئة (++) بلغت حوالي (39%) . بينما حصدت الفئة الثانية (+) نسبة تقارب النصف (2/1) ؛ أي (44 %) ، أما الفئة الأخيرة (-) ،فقد فاقت الثمن (8/1) ، حيث تقدّر النسبة بـ (14%)

أ- **تحليل و تفسير (مج1)(analyse et explicative)**: يتبيّن من خلال الجدول الأخير أنّ معظم قراء المجموعة الأولى على اختلاف خبرتهم ومقدرتهم الأدبية قد استجابوا لمثيرات النص المستغانمي التي تمّ اقتراحها عليهم ، ومع ذلك فإنّ هنالك بعض النقاط تستدعي الوصف والتحليل والتفسير:

1) **العمود الأول والثاني والثالث**(الجدول رقم6) : نلاحظ تمركز عدد كبير من القراء ضمن العمود الأول والثاني والثالث مقارنة مع بقية الأعمدة،بحيث أنّ هؤلاء القراء على اختلاف الفئات التي ينتمون إليها يعتقدون بأن النص الروائي المستغانمي يحمل سمات فنية وجمالية تبتعد عما هو موجود ضمن خبرتهم القرائية،غير أن توقعاتهم بشأن الأفق الذي سيعرضه النص تختلف من قارئ إلى آخر،فلا شك بأن القارئ الذي ينتمي إلى الفئة(++) والذي حقق نسبة تجاوب تقارب السدس لا يكون له نفس توقع القارئ الذي حقق نفس نسبة التجاوب ولكنه ينتمي إلى فئة أخرىك (الفئة + أو الفئة ــ أو الفئة ــ ــ).

إنّ أفق توقعات هؤلاء القراء على اختلاف الفئات التي ينتمون إليها مستجيب بنسب متفاوتة مع الأفق الذي يعرضه النص ، مما يجعل المسافة الجمالية بين الأفقين كبيرة نسبيا ، وهذا ما يجعل هؤلاء القراء يعتقدون بأن النص يحمل سمات فنية تبتعد بنسب متفاوتة أيضا عما هو سائد ومألوف لديهم.

2) **العمود الرابع (الجدول رقم6)**: حقق (11)إحدى عشرة قارئ من الفئة (++) و(05) خمسة قراء من الفئة (+) تجاوبا مع الأفق القرائي الذي يعرضه النص بنسبة الثلثان(3/2)،وهذا ما يجعل هؤلاء القراء يعتقدون بأن النص الروائي المستغانمي يسهم في تنامي وتطوير خبرتهم القرائية المتعلقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص،وذلك على الرغم من أن خبرتهم ومقدرتهم الأدبية تعد عالية وجيدة.أما فيما يتعلق بالقراء المنتمون إلى الفئة(ــ)فلم يحقق سوى (03) ثلاثة قراء تجاوبا مع أفق النص بنسبة الثلثان(3/2)،مما يجعلني أعتقد بأن بعض اختيارات هؤلاء القراء تميزت بالعشوائية وهذا راجع لكون خبرتهم ومعرفتهم بالجنس الأدبي تعد ناقصة.

3) **قراء العمود الأخير(الجدول 6):**

لم يستنفذ أي قارئ من الفئة (++)كل مثيرات النص المعروضة عليهم،أما الفئة(+)فقد استنفذ(03) ثلاثة قراء كل مثيرات النص المعروضة عليهم (خمسة اختيارات من أصل ستة)،ممّا يعني بأنّ أفق توقعاتهم يكاد يتطابق مع أفق النص،وهذا يعني بأنّ المسافة الجمالية بين الأفقين ضئيلة أو تكاد تنعدم،ليغدو النص بالنسبة إليهم ما هو إلاّ تكرار واجترار لنصوص سابقة.وإذا كان هذا ينسجم مع هؤلاء القراء لكون خبرتهم ومعرفتهم بالجنس الأدبي تعدّ جيدة فإنه لا ينسجم مع القارئ الذي ينتمي إلى الفئة(ـــ) لكون خبرته ومعرفته بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص تعدّ ناقصة جدّا،مما يجعلني أعتقد بأنّ استنفاذه لجميع مثيرات النص المعروضة عليه قد اتسم بالعشوائية.

ب – تحليل وتفسير(مج2) (**Analyse et explicative**): نلاحظ في هذه المجموعة تمركز عدد كبير من القراء ضمن العمود الثالث والرابع والخامس ، على عكس المجموعة الأولى ، وهذا إن دلّ على شيء ، وربما هذا راجع لكون الخبرة والمعرفة الأدبية لقراء هذه المجموعة تفوق خبرة ومعرفة قراء المجموعة الأولى ، ومع ذلك هنالك أمور تستدعي الوصف والتفسير :

1) **العمود الثالث(الجدول رقم8)**: القراء المنتمون إلى هذا العمود استنفذوا النصف(2/1) من مثيرات أفق النص المعروضة عليهم،وبذلك هم يعتقدون بأنّ النص المستغانمي يعدهم بأفق قرائي من شأنه الإسهام في تطور وتنامي معرفتهم وخبرتهم بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص،وإذا كان هذا الاعتقاد ينسجم مع قراء الفئة (++)وقراء الفئة(+) لكون خبرتهم ومعرفتهم بالجنس الأدبي تعدّ عالية وجيدة،فإنه لا ينسجم مع القراء الذين ينتمون إلى الفئة(ــ)،مما يجعلني أعتقد بأن إجابات هؤلاء القراء على الاستبيان كانت عشوائية.

2) **العمود الرابع (الجدول رقم8)**: استنفذ (03) ثلاثة قراء من مختلف الفئات مثيرات أفق النص المعروضة عليهم بنسبة الثلثان(3/2)؛أي(أربعة اختيارات من أصل ستة)،إلا أنّ ردود القراء المنتمون إلى الفئة(ــ) لم تتسم بالموضوعية .

3) **العمود الخامس (الجدول رقم8)**: استنفذ (03) ثلاثة قراء من الفئة (++) و(03) ثلاثة قراء أيضا من الفئة (+) كل مثيرات النص المعروضة عليهم،وهذا ما يجعل هؤلاء القراء يعتقدون بأن النص المستغانمي لا يسهم في تنامي وتطور خبرتهم ومعرفتهم إلا بنسبة متدنية،وهذا ناتج عن كون المسافة الجمالية بين الأفقين(أفق القارئ/ أفق النص) ليست كبيرة،وكلما تضاءلت المسافة بين الأفقين أصبح النص بالنسبة للقارئ نص موجه للاستهلاك والتسلية ؛ أي أنه نص مبتذل ومكرور لا يسهم في تنامي المعرفة والخبرة الأدبية.كما لا يقوم بعملية تطوير الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص لكونه نصا يعمل على اشباع رغبات موجودة ويعيد بناء نفس النماذج السائدة والمألوفة.

-حوصـلة وتركيـب : لقـد حقّـق عـدد كبـير مـن القـراء تواصـلا مـع مثيرات أفـق الـنص،إلاّ أنّ هـذا التواصل كان متباينا من قارئ إلى قارئ آخر،وذلك تبعا إلى المعرفة والخبرة والمقدرة الأدبية التي يمتلكها كل واحد على حدى.غير أنّ النص شكّل عند معظم قراء هذه العينة(مجموعة طلبة اللغة والأدب العربي نظام (ل م د) ، ومجموعة طلبة الماستر(02)) إنزياحا عن السائد والمألوف،مما أكسبه قيمة فنية وجمالية.تتزايد هذه القيمة وتتناقص تبعا للفئة التي ينتمي إليها كل قارئ.

إن إعادة النظر في الجداول والدوائر من طرف قارئ هذه الدراسة يمكنه من ملاحظة ما يلي :

أولا: النسبة المئوية العالية التي تحصل عليها أفق النص الروائي المستغانمي ، ضمن عينة مجتمع البحث،والتي تقدر بحوالي(97%) بالنسبة للمجموعة الأولى،و(90%) بالنسبة للمجموعة الثانية،وهذا ما يجعلني أعتقد بأن الأفق القرائي الذي يعرضه النص ينسجم ويتوافق مع عدد كبير من القراء،حتى ولو كان هؤلاء القراء لا يملكون خبرة ومعرفة كبيرة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

ثانيا: لم يستنفذ سوى(04) أربعة قراء من المجموعة الأولى،و(06) ستة قراء من المجموعة الثانية كل مثيرات أفق النص الروائي المستغانمي المعروضة عليهم،وهم القراء الذين قاموا باختيار ستة مثيرات من أصل ستة ، ممّا يجعلهم يعتقدون بأن الأفق الذي يعرضه النص المستغانمي أفق مستهلك ومتداول؛أي أن النص ما هو إلا اجترار وتكرار لنصوص سابقة،وبما أنّ هؤلاء القراء (07 قراء) يعدو قلة قليلة جدا بالنسبة لعدد القراء الذين تم استجوابهم (241 قارئ) فإنه لا يمكن الحكم بأنّ المسافة الجمالية بين أفق التلقي وأفق النص هي مسافة ضئيلة جدا،أي أنّ النص لا يسهم في تنامي خبرات قرائه وتطوير النوع الأدبي إلا بنسبة متدنية جدا،لذا فإنني سأعتبر رد هؤلاء القراء قراءة شاذة،وذلك إذا ما تم مقارنته مع بقية ردود القراء من مختلف الفئات،والذين اعتبروا النص الروائي المستغانمي من بين النصوص التي تسهم في تنامي الخبرة وتطوير النوع الأدبي،على اعتبار أنّ المسافة الجمالية بين أفق توقعاتهم وأفق النص كانت كبيرة نسبيا.

خـــــاتمـــة

خـــــــاتمـــــــة:

أفضت فصول هذه الدراسة لمجموعة من النتائج ، يمكن ترتيبها على النحو التالي :

أولا : تعدّ ((**جمالية التلقي**)) من الاتجاهات النقدية المعاصرة،التي قامت بطرح مشكلات إنتاج الدلالة من خلال إعادة طرح مشكلات التلقي،خصوصا وأنّ القارئ كبنية موجودة وسابقة عن وجود النص في حدّ ذاته قد تمّ تغيب دوره في كل من المناهج السياقية والنسقية...وهكذا أعادت مدرسة كونستانس ممثّلة في جهد كل من "إيزر" و "ياوس"،تسليط الضوء على هذا الشيء الذي كان يعدّ مجرّد مسلّمة في النقود السابقة .

ثانيا : يجب التمييز بين عمل كل من " ياوس " و " إيزر "؛ فإذا كان الأول قد اشتغل ضمن حقل ((**التلقي الأكبر**))؛أي دراسة المنتج الأدبي دراسة خارجية (ديكرونية)بحيث انصبّ جهده على تتبّع تاريخ تلقي النصوص الأدبية ، فإنّ الثاني قد اشتغل ضمن حقل((**التلقي الأصغر**))؛أي دراسة النص الأدبي دراسة داخلية (ستاتيكية) في لحظة زمنية بعينها،كاشفا عن الميكانيزمات النقدية التي من شأنها جعل النص الأدبي يمارس تأثيره على قارئه.

ثالثا : تعتبر المتون الروائية لأحلام مستغانمي من المتون التي تعتني أيما عناية بتشكيل قارئها الضمني،وهو ما كشفت عنه الدراسة التي أجريتها على العتبات النصية، والافتتاحية الروائية،وكذا المنظورات النصية...بالإضافة إلى ذلك عنايتها بالجانب الاستهلاكي لمنتوجها الأدبي((**التسويق**)) فـ- شكل الأعمال الأدبية لا ينبغي أن يتخذ أبدا شكل الكتب العلمية -،بحيث تطبع أغلفة رواياتها بصمة أنثوية طاغية،سواء من حيث تركيزها في صياغة عناوينها على جانب الإغراء،لا سيما وأن القارئ غالبا ما يربط أدب المرأة باللذة والمتعة،أو من حيث إعطاءها بعدا تذاوتي لمنتوجها الأدبي بجرعات مدروسة وبنكهات مختلفة كشفت عن امتزاج الكثير من الفنون ذات الطابع التعبيري (الشعر المسرح الموسيقى ، الرقص ، الغناء ، الرسم النحت...) وهو ما أسهم في بناء رؤية فنانة متعددة المواهب والثقافات .

رابعا:

إنّ"أحلام مستغانمي"،وهي تشكّل قارئها الضمني،تنطلق من أفق مرجعي مشترك بينها وبين قرائها المفترضين،وتقوم بإعادة طرح الأسئلة التي غالبا ما ترتسم على شفاهنا نحن القراء،وحينما تشرع في بناء عوالمها التخيلية تقوم باستعارة لغة الشاعر الحزينة لأنها أكثر التصاقا بالذات،وهو ما يجعلها في تماس مع قارئها المفترض،وباختصار فإنّ الروائية تأخذ موقعا وسطا بين الذات والموضوع منتصرة دائما ضمن متونها لصالح العلاقات الثلاثية التي تجعل القارئ طرفا مشاركا في الحدث الروائي،وهذا ما يفسّر احتفاءها بالتعليقات التي غالبا ما تأتي على لسان السارد،وهي تعليقات موّجه لقارئ مفترض يتمّ بناؤه داخل المتن الروائي...ولا بدّ من الإشارة إلى جانب آخر والمتمثل في الثرثرة اللغوية الواصفة التي تتخلل المحكي،والتي مكنتها من توظيف الكثير من النصوص الأدبية العربية والعالمية،وهي نصوص من شأنها خلق نوع من الألفة والانسجام لاسيما لدى القارئ المتخصص.

خامسا:

عالم التجريب في الأدب عالم واسع ممتد وفسيح،وليس مجرد إيمان الأديب بهذا العالم يعني أنه قد استطاع الولوج إليه،والإتيان بالجديد في الجنس الأدبي الذي يكتب فيه،وأديبتنا شأنها شأن الكثير من الأدباء الذين آمنوا بضرورة ولوج هذا العالم،وبالرغم من الشهرة و المقروئية الواسعة التي حققتها كتاباتها،إلا أنّ الآفاق القرائية التي كشفت عنها المقالات النقدية الموضوعة تحت اختبار القراءة،هي آفاق مندمجة ضمن الخبرة القرائية لهؤلاء القراء((**كتاب المقالات**))،كما أنّ ميكانيزم المسافة الجمالية المطبّق على مجموعة من القراء المتخصصين ،والذي يزيد عددهم عن مئتين وستين قارئا(260)كشف على أنّ المسافة الجمالية بين أفق النص وافق القارئ ضئيلة

نسبيا،ممّا يعني – حسب اعتقاد"ياوس"– بأنّ ما يثيره النص موجود على مستوى خبرة قارئه،وبالتالي فهو لا يعدو سوى أن يكون نصا موّجها للاستهلاك السريع،أو للترفيه والتسلية لا غير؛أي إنّه لا يضيف شيئا إلى خبرة قارئه بسبب استعماله نفس القوالب والقوانين التي يعرفها الجنس الأدبي،وربّما هذا ما يفسّر الانتشار الواسع لمثل هذه

الكتابات بين القراء المعاصرين لها،في حين أنّ النصوص التي تخيّب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها ، هي آثار ترفض إلى حين حتى تقوم بخلق قارئها خلقا ،وذلك لأنّها نصوص تبتعد عن تلك النماذج السائدة والمكرورة ، التي يعرفها الجنس الأدبي ويعتبر " ياوس" بأنّ هذه النصوص من شأنها تحقيق الاستمرارية والخلود .

إنّ هذه الدراسة لا تدعي أبدا أنّها استطاعت تطبيق جميع المقترحات النقدية التي جاءت بها نظرية ((جمالية التلقي والتأثير))،لكنها على الأقل حاولت تطبيق جل هذه الأدوات. وربما هذا ما جعلها تتسم بالتوسع والتشعب خصوصا في شقها التطبيقي.وبالرغم من ذلك ، فإنها قامت بإسقاط بعض الجوانب النقدية–على أهميتها– وربما هذا راجع بالأساس إلى أنّ هذه القضايا والمسائل تستأهل دراسة معمقة ومنفصلة،ولعلّ أهم المسائل التي لم يخصص لها هذا البحث مساحة كبيرة من الدراسة هي☹مسألة الفجوات النصية التي تحتاج إلى وقفة متمعنة وذلك لحصر أنواعها ودراسة تأثيراتها الفنية والجمالية داخل المتون الروائية).

الملاحق

الملحـــــــق

المسيرة المهنية والعلمية للأديبة أحلام مستغانمي

I. نبذة عن مسيرة الأديبة أحلام مستغانمي

1. مسيرتها العلمية والمهنية:

2. الجوائز والأوسمة:

3. أعمالها الأدبية:

أ- أعمالها الأدبيّة في المناهج الدراسيّة:

ب- الأديبة وشبكات التواصل الاجتماعي:

4- بعض ما قاله معاصروها في أدبها:

ملحق:المسيرة المهنية والعلمية للأديبة أحلام مستغانمي

I. نبذة عن مسيرة الأديبة أحلام مستغانمي

1. مسيرتها العلمية والمهنية:

صاحبة الثلاثية الشهيرة ((ذاكرة الجسد)) ،((فوضى الحواس))،((عابر سرير)) . اختارتها مجلة (**forbes**) الأمريكية سنة (2006) من بين النساء العشر الأكثر تأثيرا في العالم العربي والأولى في مجال الأدب بتجاوز مبيعات كتبها مليونين وثلاثمئة ألف نسخة.وقد بلغت المبيعات الرسمية من روايتها الأولى أكثر من مليون نسخة فضلا عمّا يقارب نصف المليون من النسخ المقرصنة . "([1])

وهي من الرائدات (تاريخيا وفنيا) للأدب النسوي الجزائري ، حيث يعدّ ديوانها (على مرفأ الأيام) ثاني أقدم ديوان في تاريخ الشعر النسوي الجزائري ، كما تعدّ روايتها (ذاكرة الجسد) ثاني أقدم رواية في تاريخ الرواية النسوية الجزائرية .

ولدت في 13 أفريل (1953) بتونس ، ثمّ انتقلت إلى الجزائر ، حيث درست مع أوّل فوج للبنات يتابع دراسته في مدرسة الثعالبية (أوّل مدرسة معرّبة للبنات في العاصمة) ، ثمّ انتقلت إلى ثانوية عائشة أمّ المؤمنين . " [(*)] وبعد حصولها على البكالوريا دخلت كلية الآداب بجامعة الجزائر،حيث أحرزت الليسانس في الأدب العربي سنة (1976) ثم دكتوراه الحلقة الثالثة في علم الاجتماع من جامعة السربون بباريس سنة(1982) ، عن بحث يتناول المرأة في الأدب الجزائري المعاصر

([1])يوسف وغليسي:خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ،ص210.(مرجع سابق)

– ينظر أيضا: أحلام مستغانمي:نسيان com،دار الآداب، بيروت،ط2010،3،(الغلاف)

[(*)] : أكدت المجاهدة والأديبة السيدة: زهور ونيسي في مكالمة هاتفية أجراها معها الباحث : أنّها درّست " أحلام مستغانمي " مادة الفلسفة بثانوية عائشة أم المؤمنين ،وذلك في العام الدراسي 1970/1969.(يوسف وغليسي:خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ،ص78.)

(**la femme dans la littérature Algérienne contemporaine**) أشرف عليها المستشرق الفرنسي " **جاك بيرك** ".

نشرت قصيدتها الأولى في مجلة (**الجزائرية**) سنة (1970) ، وكانت لا تزال تلميذة في ثانوية عائشة.

اشتهرت- خلال السبعينيات- بتقديم برنامج أدبي إذاعي بعنوان (همسات) .

هاجرت إلى باريس سنة (1977)،حيث تعرّفت إلى الكاتب اللبناني المعروف جورج الراسي وتزوّجت منه،ثمّ انتقلت للإقامة في بيروت . "([1])

2. الجوائز والأوسمة:

ترجمت أعمالها إلى اللغات الكردية والفرنسية والايطالية والصينية والانكليزية

- حائزة على **جائزة نجيب محفوظ للرواية** عن روايتها (ذاكرة الجسد) سنة (1998) . حاصلة على عدّة أوسمة وتقديرات عربية . "([2])
- حائزة على جائزة "**مؤسسة نور للإبداع النسائي**" القاهرة (1996) .
- حائزة على جائزة "**جورج طرابيشي**" للثقافة والإبداع " لبنان سنة (1999) .
- تلقت وساما عن مجمل أعمالها من لجنة"رواد من لبنان سنة (2004) .
- تمّ تكريمها في يوم العلم من قبل الرئيس" **عبد العزيز بوتفليقة** "سنة (2006) بـ قسنطينة.
- تسلمت من هدى عبد الناصر "**درع مؤسسة الجمار للإبداع العربي**" سنة (2007) بـ ليبيا.
- احتلت الكاتبة في مجلة(**arabian business**) المرتبة (49) في لائحة الشخصيات المئة

([1])- يوسف وغليسي:خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، ص210-211.

([2])- ينظر: أحلام مستغانمي: رواية عابر سرير،منشورات أحلام مستغانمي، بيروت،ط 3،2003،(الغلاف).

الأكثر نفوذا في العالم العربي سنة (2007) . "([1])

- تمّ تكريم " **أحلام مستغانمي** " في أول نوفمبر (2009) بمناسبة عيد الثورة الجزائرية وذكرى رحيل والدها المناضل" محمد الشريف مستغانمي " ، وذلك في احتفالية خاصة من قبل وزير قدماء المجاهدين ، ووزيرة الثقافة التي أطلقت على الكاتبة لقب " **صاحبة الجلالة** " وهي التسمية التي رافقت الأديبة بعد ذلك في الصحافة الجزائرية .
- في سنة (2009) تسلّمت أحلام (**درع بيروت**) من محافظ بيروت في حفل خاص أقيم في قصر اليونيسكو تزامنا مع صدور كتابيها (**نسيانCom**) **و** (**قلوبهم معنا وقنابلهم علينا**) .

ومنذ عام (2009) لغاية اليوم حافظت الكاتبة على المرتبة السبعين في لائحة خمس مائة شخصية عربية الأكثر تأثيرا في العالم العربي ، والأولى في مجال الأدب .

3. أعمالها الأدبية:

" تعدّ تجربتها الأدبية العجيبة أنموذجا صارخا(عصيا عن التقليد) بتحويل الناجح من الشعر إلى الرواية .

نشرت (03) دواوين شعرية و(04) روايات وكتابين نثريين :

1/على مرفأ الأيام(شعر):صدر في الجزائر سنة (1972) .

2/الكتابة في لحظة عري(شعر):صدر في بيروت سنة(1976) .

3/أكاذيب سمكة (شعر) : صدر في الجزائر سنة (1993) ، بعد أن نشرت نصوصه في مجلة(**الحوار**) الباريسية و (**التضامن**) اللبنانية .

([1])- ينظر أيضا: أحلام مستغانمي: نسيان com (مصدر سابق)،(الغلاف).

4/ذاكرة الجسد (رواية) : صدرت سنة (1993) ، في طبعتين مختلفتين ، إحداهما جزائرية وأخرى بيروتية وقد حوّلتها الدراما السورية إلى مسلسل تلفزيوني كبير .

5/فوضى الحواس (رواية) : صدرت في بيروت سنة (1998) .

6/ عابر سرير (رواية) : صدرت في بيروت سنة(2003) .

7/ الأسود يليق بك (رواية) : صدرت في بيروت سنة (2012) ."([1])

8/ كتاب " قلوبهم معنا وقنابلهم علينا " : صدر في بيروت سنة (2009) ، ويضمّ بعض مقالاتها في مجلة(زهرة الخليج) الإماراتية .

9/ كتاب "نسيان com":صدر في بيروت سنة (2009) ، مرفق بقرص mp3 تغني فيه الفنانة"**جاهدة وهبي**" بعض قصائد أحلام .

وهو كتاب على غير عادة كتبها الإبداعية ، تحوّلت فيه إلى مرشدة عاطفية للعشاق التائهين في صحاري الهوى وممرّضة تقدّم إسعافات النسيان للقلوب الأنثوية المعذّبة ، المصابة بآلام الفراق .

كأنّ هذا الكتاب نسخة عصرية روحانية مطوّرة –تشبه في تعاليمها- تلك الكتب التراثية الشهيرة(الإيضاح في أسرار النكاح ، الروض العاطر ، رجوع الشيخ إلى صباه...) مع نقلة نوعية من الجنس إلى الحب ... وقد صرحت الكاتبة في معرض الكتاب بأبو ظبي (ربيع2012) بأنّها لا تعد هذا الكتاب ضمن كتبها الأدبية."([2])

([1])- يوسف وغليسي :خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ،ص211.

([2])- المرجع نفسه،ص212.

كما صرحت " **أحلام مستغانمي** " في ندوة بجامعة قسنطينة حسب ما نقله عنها الباحث : "**يوسف وغليسي**" أمام جمع غفير من جمهورها بأنّها"تنصحه بعدم قراءة دواوينها الشعرية لأنّها "مجرّد خربشات"- كما قالت-"لو كنت مقتنعة بها لأعدت طباعتها ... وفي هذا اعتراف بفشل مسارها الشعري مقابل النجاح الذي حققه مشروعها الروائي المتواصل . "([1])

أ. أعمالها الأدبيّة في المناهج الدراسيّة:

• اعتُمدت روايات " **أحلام مستغانمي** " في المناهج الدراسيّة لجامعات ومدارس ثانويّة عدّة في العالم العربيّ كما في كبرى الجامعات الأوروبيّة والأمريكيّة .

• قُدّم عن أعمالها ما لا يُحصى من الرسائل الجامعيّة والأطروحات ، والدراسات النقديّة في الجامعات العربيّة والأجنبيّة على السّواء .

• اعتمدت وزارة التربية الفرنسيّة رواية (ذاكرة الجسد) في امتحانات البكالوريا الفرنسيّة لعام (2003) التي تُجرىَ في خمسة عشر بلدًا يختار فيها الطلّاب اللغة العربيّة كلغة ثانية .

• حاضرت " أحلام مستغانمي" ، وعملت أستاذا زائرا في العديد من الجامعات في لبنان (الجامعة الأميركية في بيروت) عام (1995) ، والولايات المتّحدة جامعة (ميريلاند) عام (1999) وجامعة (يال) عام (2005) ومعهد (ماساتشوستس للتكنولوجيا) في بوسطن عام (2005) وجامعة (ميشيغان 2005) وفرنسا جامعة(السوربون) عام (2002) وجامعة (مونبلييه) عام (2002) وجامعة (ليون عام 2003).

([1])-يوسف وغليسي :خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ،ص211.

• ترجمت رواياتها إلى لغات أجنبيّة عدّة ، وصدرت عن دور نشر مرموقة.

• بمبادرة من اليونسكو، طُبعت مُجمل أعمالها على طريقة (**برايل**) ، لتكون في متناول المكفوفين من القراء. .

• أثارت رواياتها اهتمام كبار السينمائيّين العرب أمثال الراحلين"**يوسف شاهين** "و"**مصطفى العقّاد**" الذي تمّنى أن تُنقل (ذاكرة الجسد) إلى السينما . في حين اشترى "**يوسف شاهين**"حقوق الرواية وتمّ إخراجها في مسلسل تلفزيونيّ رمضانيّ على يد "**نجدت أنزور**"،وبثّته تسع فضائيّات في رمضان(2010) . "([1])

ب.الأديبة وشبكات التواصل الاجتماعي:

تشكّل " **أحلام مستغانمي**" ظاهرة في شبكات التواصل الاجتماعيّ ، إذ تحمل اسمها (45) صفحة أسّسها معجبوها على صفحات الفايسبوك . تجاوزت صفحتها الرسميّة 3 ملايين منتسب وتضمّ الصفحات الأخرى ما يزيد عن المليون معجب ، وتتناقل الصفحات مقولاتها ومقالاتها حال صدورها . بينما تحمل صفحات أخرى أسماء كُتُبِها،ويتجاوز المنتسبون لبعض تلك الصفحات الثلاثمائة ألف معجب . مما يجعل من الكاتبة الأكثر حضورًا وانتشارًا بين الكتّاب العرب في فضاء الإنترنيت وفي محرّك البحث ''Google''غوغل.

([1])- موقع الأديبة أحلام مستغانمي: www .nessyane.com (تكفّل بكتابة سيرتها شقيقها مراد مستغانمي)

4. بعض ما قاله معاصروها في أدبها:

أ. الباحث شريبط أحمد شريبط:

نشر الباحث "**شريبط أحمد شريبط** "مقالا عن تجربة " **أحلام مستغانمي**" الشعرية تحدث فيه عن جرأة والتزام الشاعرة . معتبرا إياها أحد الأركان الأساسية لبناء الحركة الأدبية الشابة في الجزائر يقول : " أحلام أحد الأركان الأساسية ،والهامة لبناء الحركة الأدبية الشابة في الجزائر ، وتقف إلى جنب الشعراء الشباب الذين يتزعمون في الجزائر تيار القصيدة العربية الحديثة التي تعتمد أساسا على وحدة التفعيلة ، والبحور الصافية ، والمضمون الواعي والملتزم،و"أحلام " كغيرها من الشعراء تستمد مواضيعها من معاناتها اليومية ، وانفعالاتها مع ما يحدث في كهذا العالم وباختصار فإنّ أحلام تصرخ بملء فيها : " إنّني بينكم وأينما كنتم فأنا ظلكم العنيد . "

(نشره الباحث في مقال بعنوان (دراسة في الشعر الجزائري الحديث،الشاعرة أحلام مستغانمي الالتزام،الجرأة ، الجدية) مجلة الطليعة الأدبية ،العدد120،السنة السادسة،ص150.)"([1])

ب.الشاعر نزار قباني:

"قرأت رواية ((ذاكرة الجسد)) لأحلام مستغانمي ، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق " سامر لاند " في بيروت .

([1])- وجدان الصائغ : شهرزاد وغواية السرد،ص76.(مرجع سابق)

بعد أن فرغت من قراءة الرواية ، خرجتْ لي أحلام من تحت الماء الأزرق ، كسمكة دولفين جميلة وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماءً ..

روايتها دوّختني . وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات ، وسبب الدوخة أنّ النص الذي قرأته يشبهني إلى حدّ التطابق ، فهو مجنون ومتوتّر،واقتحامي ، ومتوحش ، وإنساني وشهواني .. وخارج عن القانون مثلي . ولو أنّ أحدا طلب منّي أن أوقّع اسمي تحت هذه الرواية المغتسلة بأمطار الشعر .. لما تردّدت لحظة واحدة ..

... وعندما قلت لصديق العمر "**سهيل إدريس**" رأي في رواية أحلام ، قال لي : لا ترفع صوتك عالياً ... لأنّ أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها فسوف تُجنّ .

لندن20/08/1995 نزار قباني"([1])

ج. الرئيس أحمد بن بلة:

" إنّ أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي. لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا . نفاخر بقلمها العربي،والتزامها القومي افتخارنا كجزائريين بعروبتنا .

جنيف 12 فبراير2002 أحمد بن بلة "([1])

1- أحلام مستغانمي: رواية ذاكرة الجسد،منشورات دار الآداب،بيروت،ط2010،26،(ينظر الغلاف).

2- // // :رواية عابر سرير،منشورات أحلام مستغانمي بيروت، ط2003،2 ،(ينظر الغلاف).

د. المخرج السينمائي المصري يوسف شاهين :

"أعجبتني كثيرا "ذاكرة الجسد" ، ففيها زخم من الوقائع والأحداث التي تصوّر جزءا من شخصية مجاهد في الثورة التحريرية ، وعادات قسنطينة ، وكيف تعامل المرأة في المجتمع الجزائري ، وللكتاب مخيّلة خصبة لصناعة الصورة السينمائية ، وهو ما صبغته أحلام في روايتها . أما أحلام الكاتبة ، فهي امرأة رائعة استطاعت أن تفرض نفسها كأحد الأصوات الروائية العربية الهامة التي تربعت على عرش الكتابة في أواخر القرن . " ([1])

هـ. لجنة تحكيم جائزة نجيب محفوظ :

"إنّ الكاتبة الجزائرية " أحلام مستغانمي " نور يلمع وسط هذا الظلام الكثيف ،وهي كاتبة حطّمت المنفى اللغوي الذي دفع إليه الاستعمار الفرنسي مثقفي الجزائر ، جمعت روايتها " ذاكرة الجسد " بين منجز الرواية العالمية ، وطرائف الحكي المحلية الموروثة . كتبت بلغة عربية جزلة وحسّ فني مرهف ، تتمتع باختصار تشكيلي جمالي فريد ، وبسرد محكم يدعو إلى الدهشة والإبهار ."([2])

و. الأديبة زهرة ديك :

ما قالته في تقديمها لأحلام مستغانمي :

" امرأة تقف في مهبّ اللغة والتراكيب الساحرة ...

حمالة القضايا.. تحتمي بشفافيتها وتتشيّث بلهجتها الجزائرية كآخر حصون الغربة ...

([3])–www.ahlammosteghanmi.com/ #press/c1pz ، 2015/03/20 : تم زيارة الموقع يوم

([2])-www.ahlammosteghanmi.com/ #press/c1pz

يؤلمها أن ترى الشباب العربي يكابد الانتظار في طوابير السفارات الطويلة المذّلة طلبا لتأشيرة إنقاذ من وطنه .. يؤلمها أن تتقزّم قضايانا وتضمحلّ حدّ الرخص .. تحبّ القارئ لكنّها لا تحب أن تطارده هو من عليه مطاردتها ومطاردة نصوصها .. بذكائها الفطري وحذقها الخارق ورهافتها الفائقة الوصف عرفت كيف تتسرّب إلى البواطن .. وخبرت طريق القلوب والاستيلاء على كل من يجد نفسه فجأة بين أحضان نصوصها .. لا مفرّ من أن يحتضنك عطر كلماتها فتنتشي خدرا ولهفة ، ولا تلبث أن تتزلّق منهما مضمخا بمزيد اللهفة والمتعة والخدر ..

بلا منازع .. وبلا سابق تخطيط تربّعت على عرش الرواية العربية . وكيف لا ورواياتها أصبحت تطلب كمهور للعرائس .. وكهدايا للأحباب .. فرح الأدب بها كما لم يفرح وانتشى الابداع بجنونها كما لم ينتش .. هذا النبض هذه الدهشة .. هذه المتعة .. هذا البذخ الجمالي .. هذا الحرف الطاغي الروعة هذا وهذا وهذا .. أنت أحلام من أبدع .. من أدهش الحروف .. من فتن الكلمات .." ([1])

ز. مجلة forbes الأمريكية :

أعلنت المجلة بأنّ " أحلام مستغانمي" هي الكاتبة العربية الأكثر مقروئية في العالم العربي ."([2])

---

(1)- زهرة ديك : من روائع الأدب الجزائري – مقتطفات من نصوص أبرز الأدياء الجزائريين ، دار الهدى الجزائر ، دط 2014،ص09.

([2]) الموقع الالكتروني نفسه ، تم زيارة الموقع يوم : 2015/03/20

5- بعض صور الأديبة مع شخصيات وطنية وفنية (*):

الرئيس الراحل أحمد بن بلة **المخرج السنمائي المصري يوسف شهين**

الشاعر الكبير نزار قباني

(*) : تم نسخ هذه الصور من الموقع الالكتروني http://www.ahlammosteghanemi.com/#!pictures/cfzh تم زيارة الرابط الالكتروني يوم 28ديسمبر 2015.

ملحق الأعلام

A

أرسطوطاليس Aristoteles

(384ق.م – 322 ق.م)

"((أَرِسْطُو)) (384ق.م - 322 ق.م) أو((أَرِسْطُوطَالِيس)) أو((أرسطاطاليس)) أعظم فيلسوف جامع لكل فروع المعرفة الإنسانية في تاريخ البشرية كلها ، ويمتاز على أستاذه افلاطون بدقة المنهج،واستقامة البرهان،والاستناد إلى التجربة الواقعية.وهو واضع علم المنطق كله تقريبا.ومن هنا لقب بـ (المعلم الأول) و(صاحب المنطق). يوناني الأصل،تتلمذ على يد ((أفلاطون)) و مُعلم ((الإسكندر الأكبر))،حيث لم تطل مهمة تربية ((أرسطو)) للإسكندر سوى ثلاث سنوات بسبب توليه العرش وانهماكه في الحياة العسكرية والسياسية." ([1])

مكانة ((أرسطو)) التاريخية :

لعلّ شخصية من الشخصيات لم تثر من الإعجاب الذي لا حدّ له،والنقد والجملة اللذين لا حد لهما أيضا كما أثارت شخصية ((أرسطو)) وفلسفته.فقد كان ((أرسطو)) في العصور الوسطى المثل الأعلى للفكر الإنساني،وكانت فلسفته ينبوع الحقيقة التي إذا خالفها شيء فهو قطعا هو على ضلال.

وهكذا نجد أنه طوال هذه العصور،بل قبل هذا بكثير حوالي مستهل القرن التاسع،بدأت شخصية ((أرسطو)) تحتل المكانة في التفكير الفلسفي.وحينئذ جرّد من مكانته التاريخية ، وأصبح ينظر إلى فلسفته خارجة عن زمانها وعصرها والبيئة الروحية التي نشأت فيها،لأنّ هذه العصور كانت تنشد الفلسفة الأبدية،وهي قد وجدتها في ((أرسطو))،فما الحاجة إذن إلى وضعه في موضعه التاريخي الحقيقي ؟

لكن جاء العصر الحديث فحطم،أو –على الأقل– بدأ بأن هزّ هذا النير الذي طغى على التفكير في العصور الوسطى وأصبح يعارض شخصية ((أرسطو)) كل المعارضة ، واستمرت الحال على هذا النحو حتى الآن،خصوصا في نظر أنصار الفلسفة النقدية الذين اعتبروا فلسفة ((أرسطو)) الخصم الأكبر لفلسفة ((كانط))،ورأوا أن ((كانظ)) قد بذل جهدا كبيرا في تحطيم الفلسفة الأرسطالية.وعلى هذا النحو نُظر إلى فلسفة ((أرسطو)) على أنّها خارجة عن عصره،وفي كلتا الحالتين لم يكن يراعي في تقديره النظرة التاريخية.أما اليوم فلا يجب أن ينظر إلى ((أرسطو)) خارجا عن زمانه،أو باعتبار أنّ فلسفته فلسفة دائمة لأن النقد التاريخي،أو فلسفة التاريخ تدعونا إلى تقويمه بحسب العصر الذي نشأ فيه،ودور الحضارة الذي ظهر إبانه،ثم بحسب مميزات شخصيته الخاصة باعتبارها

---

[1]– عبد الرحمن بدوي :موسوعة الفلاسفة ،ج1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1984،ص98-99.

مقاومة لتيارات سابقة أو معاصرة،ثم باعتبارها مبشرة بتيارات أخرى جديدة سكون لها السيادة في العصور التالية."([1])

ويعتقد ((عبد الرحمن بدوي))"بأن البحث في مكانة ((أرسطو)) التاريخية سينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية:القسم الأول يتعلق بوضع ((أرسطو)) الروحي في مجرى تطور الحياة الروحية في الحضارة اليونانية.والقسم الثاني يتعلق بطبيعة التفكير الأرستطالي،وهنا ننظر نظرة منطقية صرفة إلى الدوافع الرئيسية والمهيئات البدائية التي جعلت ((أرسطو)) يفكر على هذا النحو الذي فكر به،والقسم الثالث ننظر فيه إلى ((أرسطو)) باعتباره صاحب مذهب، فنحاول أن نبين الخطوط الرئيسية التي سار فيها مذهبه،والأفكار الموجهة التي قادت تيارات هذا المذهب،والغاية التي كان يرجوها صاحبه من قيام هذا المذهب . "([2])

مؤلفاته:

"مؤلفات ((أرسطو)) عديدة متنوعة بحيث تؤلف دائرة معارف عصرها.وقد ذكر لنا ((بطليموس الغريب)) عناوين 82 منها تتألف من 550 مقالة،لكن قسما كبيرا منها ضاع ولم يصل إلينا،لكن لحسن الحظ أن الذي بقي منها هو الجانب الأهم.ذلك أن مؤلفاته تقسم إلى قسمين :(كتب منشورة) يقصد بها إلى عامة الجمهور و(كتب مستورة) ويقصد بها إلى خاصة التلاميذ والمختصين وفيها العرض الشامل لمذهبه.

ومعظم أو جل ما ضاع ينتسب إلى النوع الأول.وأما من حيث الأسلوب فالنوع الأول أجمل،روعيت فيه مقتضيات البلاغة،ولهذا قال عنها ((شيشبرون)):إنها (نهر ذهبي يفيض بالبلاغة).وعلى العكس من ذلك كان النوع الثاني،وهو الموجه للخاصة،ينقصه أحكام التأليف وبلاغة العبارة،ولهذا جاء بعضه كأنه مجرد مذكرات يستعان بها في إلقاء المحاضرة،أو على هيئة شذرات غير متناسقة تماما .

وتقسم كتب أرسطو من ناحية الموضوع إلى الأقسام التالية :

(أ)الكتب المنطقية .

(ب) الكتب العلمية.

(ج) الكتب الميتافيزيقية .

(د) الكتب الأخلاقية .

(هـ) الكتب الشعرية."([3])

---

[1]- عبد الرحمن بدوي :موسوعة الفلاسفة ،ج1،ص128

[2]- نفسه،ص129.

[3]- نفسه،ص99.

ألخيرداس جوليان غريماس

Algirdas Julien Greimas

(1992-1917)

"ولد عام 1917 بتولا في روسيا ،وتوفي في باريس بفرنسا (1992) لساني وسيميائي من أصل ليتواني يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات ((فرديناند دي سوسير)) و((يلمسليف)).كان منشط (مجموعة البحث اللساني-السيميائي) بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ،ومدرسة باريس السيميائية."([1])

C

كلود ليفي شتراوسClaude Lévi-Strauss

(1908 2009)

((**كلود ليفي ستروس**)) (Claude Lévi-Strauss)(1908 2009):عالم اجتماع فرنسي.

بدأ ((ليفي ستروس)) تكوينه بدراسة الفلسفة غير أن هذه النظريات المجردة الاعتباطية البعيدة عن الواقع الاجتماعي ما لبثت أن خيبت آماله،فسافر إلى البرازيل،حيث درّس علم الاجتماع واكتشف أعمال علماء الإنسان الأميركيين (غير المعروفة في أوروبا آنذاك) مثل بواس وكروبر ولووي.وبعد عودته إلى فرنسا سنة 1948 قدّم أطروحتة المتعلقة بالمشاكل النظرية للقرابة.انتخب أستاذًا في كوليج دو فرانس سنة 1959 وشغل كرسي الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذي كان لـ ((مارسيل موس)) من قبله.

كان لأعمال ليفي ستروس وتعليمه أثر بليغ في مجال علم الإنسان والتحقيق الإثنولوجي الميداني.

مؤلفاته : 1- البنيات الأولى للقرابة.

2- مدارات حزينة .

3- سودس دو برازيل.

4- الانتروبولوجيا البنيوية.([2])

---

[1]- ألخيرداس-جوليان-غريماس https://ar.wikipedia.org/wiki/- تم زيارة الموقع يوم : 2015/05/18

[2]-https://ar.wikipedia.org/wiki/كلود-ليفي-شتراوس- تم زيارة الموقع يوم : 2015/05/18

إدموند هوسرلEdmund Husserl

(1859-1938)

"((إدموند هوسرل)) Edmund Husserl) فيلسوف ألماني مؤسس منهج الظاهريات.

ولد في 8أفريل1859 في إقليم (مورافيا) وتوفي في28 أفريل 1938 .

درس ((هوسرل)) الرياضيات في ألمانيا على يد الألماني ((فاير شتراس))،ثم واصل دراسته في جامعة فينا،حيث وقع تحت تأثير ((فرانتس)) برنتانو الذي وجهه إلى دراسة الفلسفة.وهو من أسرة يهودية لكنه اعتنق المسيحية في سنة 1887."([1])

فلسفته :

"كان ((هوسرل)) تلميذل((فرانتس برنتانو))،وعنه أخذ أنّ فكرة الفلسفة علم دقيق،وتأثر به في التحول من الموضوع إلى الفعل النفسي.كثير من أفكار ((فرانتس برنتانو))كانت نقطة انطلاق ((هوسرل)) في تفلسفه."([2])

ظاهراتيات الشعور :

"بحث((هوسرل))في بنية الشعور،فميز بين الأنا المتعالي؛أي الموجود في طبيعة العقل،وبين الأنا النفسي،وفي سبيل ذلك استخدم عملية تلعب دورا بارزا في ظاهراتيات((هوسرل))وهي عملية (الأبوخيه)؛أي تعليق الحكم،وفي هذا يقول((هوسرل)):"بواسطة الأبوخيه الظاهراتية أرد أناي الإنسانية الطبيعية والحياة النفسية —وهما ميدان التجربة النفسية الباطنية–إلى أناي المتعالي الظاهراتي.والعالم الموضوعي الذي يوجد بالنسبة إليَ،والذي وُجِد أو سيوجدُ بالنسبة إليَ،هذا العالم الموضوعي بكل موضوعاته يستقي من ذاتي – كما قلت آنفا –كل المعنى وكل القيمة الوجودية التي بالنسبة إليَ إنه يستقيها من أناي المتعالي."وبعد أن ردّ الأنا هذا الرد،استخلص التراكيب الأساسية الخاصة بالأنا.وهنا وجد أن التركيب الموحد في الأنا هو الحالة المتبادلة،أو القصدية Internationnalité التي هي وحدة بين من يُفكر وما يُفكر فيه).

ويرى ((هوسرل)) بأن فكرة القصدية هي الفكرة الأساسية في الظاهراتيات،ويعرّفها بأنّها ويعرفها بأنها خاصية كل شعور (أن يكون شعور بشيء)،وبهذه المثابة يمكن وصفه مباشرة.والشعور بشيء هو التضايف المتواصل بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع وبين الموضوع المقصود.

أما الشعور فيميز فيه ((هوسرل)) بين ثلاث معان:

---

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة،ج2،ص538.

[2]- نفسه،ص539.

1- إذ يفهم منه أولا الالتحام التجريبي للتجارب الحية النفسية من أجل وحدة تيار الشعور.

2- أو الإدراك الباطن للتجارب الحية الذاتية (الاستبطان) .

3- وثالثا يدلّ الشعور على كل الأفعال النفسية أو التجارب الحية القصدية .

لكن ((هوسرل)) يقتصر في أبحاثه على استخدام (الشعور) بالمعنى الثالث فقط.ويعتقد ((هوسرل)) أن ما هو موجود في الشعور كتجربة حية هو فقط فعل القصد نفسه.وفي هذا يقوم التمييز بين (المعنى) و (الموضوع) ، إن الأفعال هي تجارب حية للمعنى المقصود،أما الموضوع القصدي فهو عالٍ على التجربة الحية."([1])

تأثيره :

"أثر ((إدموند هوسرل)) على فلاسفة من بينهم :((ماكس شيلر))، ((جون بول سارتر))،((ألفرد شوتز)) و((إيمانويل ليفيناس)).هو أستاذ((مارتين هايدغر))،ولئن كان ((هوسرل)) متأثّرا في بداياته بالاتجاه النفساني في الفلسفة،فإنّه سرعان ما اتّجه نحو الاهتمام بالمعاني والماهيات الخالصة،وهو ما تجلّى في كتابه "البحوث المنطقية"؛ففيه نفى أن تكون العلاقات المنطقية خاضعة للتأثيرات السيكولوجية،أو تابعة لعالم الأشياء وأكّد في المقابل خصوصيّتها وارتباطها بعالم الماهيات المعقولة التي تمثّل حقائق ثابتة،وتكون موضع اتفاق بين الأفراد،ومنطلقا لأحكام موضوعيّة صالحة لكل زمان ومكان؛فهي ليست نتاج الشعور،إنّما يتجه إليها أو يقصدها،وهو ما أكّده ((هوسرل)) وتوسّع فيه تحت مسمّى القصديّة،وهي فكرة محوريّة في فلسفته الظاهراتيّة إذ لم يقصرها على مجال الأحكام المنطقية،بل عمّمها لتشمل مجالات الإدراك والعواطف والانفعالات والقيم،وهو يعرّفها "بأنّها خاصّيّة كلّ شعور أن يكون شعوراً بشيء"،ممّا يتيح وصفه مباشرة. ووفق المنهج الظاهراتي حسب هوسرل وجب الكشف عن "الأحوال النموذجيّة للوجود المعطى،أو ظهور الموضوع:الموضوع كما يُدرك،والموضوع كما يُتخيّل،والموضوع كما يُراد والموضوع كما يُحكم عليه".ويوجز ((هوسرل)) منهجه الفكري بقوله:"إنّني أتأمّل على طريقة ديكارت. وأسترشد بفكرة فلسفة، مفهومة على أنّها علم كلّي، مؤسّسة على نحو دقيق محكم جدّاً أقررت بإمكانه،من باب المحاولة والتجريب. وبعد أن قمت بالتأمّلات السابقة،تبيّن لي أنّ عليّ قبل كلّ شيء أن أنمّي ظاهريّات إيدوسيّة (تتعلّق بالإيدوس =Eidos الصورة)،وهذا هو الشكل الوحيد الذي عليه يتحقّق، أو يمكن أن يتحقّق علم فلسفي،الفلسفة الأولى.وعلى الرغم من أنّ اهتمامي يتعلّق هنا خصوصا بالردّ المتعالي،وبأناي المحض وتوضيح هذا الأنا التجريبي،فليس في وسعي تحليله على نحو علمي معا إلاّ بالرجوع إلى المبادئ الضروريّة اليقينيّة التي تنتسب إلى الأنا بوصفه أنا بوجه عام. ولا بدّ لي من الرجوع إلى الكلّيّات وإلى الضرورات الجوهريّة،التي بفضلها يمكن إرجاع الواقعة إلى أسس عقليّة لإمكانها المحض،وهو ما يمنحها المعقوليّة والطابع العلمي.وهكذا فإنّ علم الإمكانيّات المحضة يسبق في ذاته علم الوقائع،ويجعلها ممكنة من حيث هو علم."([2])

---

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة،ج2،ص540.

[2]- نفسه، ص541-542.

مؤلفاته :

1– فلسفة علم الحساب (1891).

2– بحوث منطقية (1900-1901).

3– الفلسفة علما دقيقا (1911).

4– "أفكار لإيجاد ظاهريات محضة وفلسفة ظاهرياتية "(1913)

5– المنطق الصوري والمتعالي (1929).

6– تأملات ديكارتية (1932).

7– أزمة العلوم الأوروبيّة والظاهريّات المتعالية (1936).

8– التجربة والحكم" (1939)." ([1])

[1] عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة،ج2، ص543.

F

فريديريك دانيال آرنست شلايرماخرFriedrich Daniel Ernest schleiermacher

(1768–1834)

"هو ((فريديريك دانيال آرنست شلايرماخر)) (Friedrich Daniel Ernest schleiermacher) ولد سنة (1768) وتوفي سنة (1834)،وهو لاهوتي بروتنستانتي مناهض للكاثوليكية.

وهو فيلسوف أيضا.صديق الإخوة شليجل (schlegel)،ومؤسس جامعة برلين مع فيخته (Fichte)وهيميولدت (Humboldt) ."([1])

G

غاستون باشلارGaston Bachelards

(1884–1962)

"((غاستون باشلار)) (Gaston Bachelards)فيلسوف العقلانية التطبيقية ومؤسسها.ولد بمنطقة (Bra–sur –Aube)،وتوفي بها عام 1962.بدأ حياته المهنية معيدا في معهد سوزان(sézanne)،ثم عاملا بقطاع البريد بباريس.التحق بصفوف الخدمة العسكرية الوطنية مكلف بالتلغراف 1906،وبعدها موظفا بمصلحة البريد والتلغراف بباريس (مكتب محطة الشرق)1907.عمل مدرسا للفيزياء والكيمياء بمعهد (Bra–sur –Aube) بين 1919–1930 وحاز خلال هذه السنوات على درجة اللسانس في الفلسفة بعد عام من الدراسة،مما سمح له بتدريس الفلسفة بعد الإجازة التي نالها عام 1922 في الوقت الذي كان يدرّس فيه العلوم التجريبية،ثم درجة الدكتوراه من كلية الآداب 1927 بأطروحة حول المعرفة التقريبية،اشتغل على اثرها أستاذا مكلفا بالدروس بكلية الآداب (ديجون) (Dijon)،ثم مابين 1940–1954 أستاذ السربون (كرسي التاريخ وفلسفة العلوم)،إلى أن حاز الجائزة الوطنية للآداب عام 1961."([2])

---

[1]– عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص24 (مرجع سابق).

[2]–خير الدين ياعيش: غاستون باشلار ، الفلسفة الغربية المعاصرة ، تقديم علي حرب ، ج1 ، منشورات الاختلاف الجزائر،ط 1،2013 ،ص501.

فلسفته :

تعد إبستيمولوجيا ((باشلار)) نقطة تحول كبيرة في مسارات الابستيمولوجيا المعاصرة،خصوصا في فرنسا وفلاسفة النقد الفرنسي من أمثال ((غولدمان))،((بارت))و((سارتر)) و((ستارودنبسكي))،في الوقت الذي كانت فيه فلسفته تحاول تصحيح مشاريع سابقة ممن اهتموا بفلسفة العلم والمعرفة أمثال:((ماير سبون)) و((بروستفيك))و((غوبلو))،وإذا كان((باشلار)) قد عرف أيضا بمؤسس العقلانية التطبيقية،أو ما يسمى أحيانا بالمادية التقنية،فلأن أغلب أعماله وكتبه تنزع إلى تأسيس ابستيمولوجية العلوم الطبيعية في ظل ما استحدثته من مفاهيم في فلسفة العلم والمعرفة،لعل أبرزها مفهوم العقبات الابستيمولوجية و(القطيعة الابستيمولوجية)،فالعلم عنده هو أفكار مصححة باستمرار،وكل فكرة تشكل عقبة جديدة لذا ينبغي على الفيلسوف العلمي حينئذ أن ينظر إلى الواقع العلمي على أنه بنيات بعيدا عن استثمار أفكار قبلية ....([1])

أهم أعماله :

أ- بالفرنسية :

1-Essai sur la connaissance approchée .paris 1928.

2- Le nouvel esprit scientifique .paris. 1934.

3-La formation de l'esprit scientifique . paris.1938.

4-la psychologie du feu . paris.1938.

5-La philosophie du non. Paris.1940.

6-L'eau et le rêves .paris.1942.

7- L'air et les songes .paris.1943.

8-La terre et les rêveries de la volonté .paris.1943.

9- La terre et les rêveries du repos . paris.1948.

10-le rationalisme appliqué . paris.1949.

11-Le matérialisme rationnel .paris.1953.

12- La poétique de l'espace . paris.1957.

13- La poétique de la rêverie .paris1961. » ([2])

---

[1]- خير الدين ياعيش: غاستون باشلار ، الفلسفة الغربية المعاصرة ، تقديم علي حرب ، ج1، ص503.

[2]-عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة،ج1،ص292.

ب– المترجمة :

1– غاستون باشلار : فلسفة الرفض،تر: خليل أحمد خليل،ط1(1985).

2– // // : تكوين العقل العلمي ،تر: خليل أحمد خليل،ط5(1996).

3– // // : العقلانية التطبيقية ،تر: بسام الهاشم ،ط1(1984).

4– // // : حدس اللحظة ،تر: رضا عزوز،دط، دت .

5– // // : جدلية الزمن ،تر: خليل أحمد خليل،ط3(1992).

6– // // : جماليات المكان ،تر: غالب هلسا ،ط2(1984).

7– // // : الفكر العلمي الجديد،تر: عادل العوا ،ط2،(1983). ([1])

جورج هانز غادامير(Georg hans gadamer

(2002–1900)

"ولد في((ماربورغ)) الألمانية في 11فبراير 1900،عهد وليام الثاني.بدأ دراسته في ((برسلاو))بألمانيا Breslau سنة 1918.في سنة 1919 حضر رسالته الجامعية حول (ماهية اللذة في حوارات أفلاطون)،ولم يتجاوز بعد 22سنة ،وكان ذلك تحت إشراف ((بول ناتورب))،كما ناقش أهليته الجامعية في موضوع علم الأخلاق الجدلي عند أفلاطون سنة1931.تأثر ((غادمير)) بـ ((هيدغر)) صاحب النزعة الوجودية،وتحديدا فكرة ((التناهي الإنساني)) التي سوف تشكل عصب التفكير الهرمينوطيقي عند ((غادامير))."([2])

عمل ((غادمير)) محاضرا فخريا في ((هايدلبيرغ))،وزمالته لـ((كارل ياسبيرز)) و((كارل لوفيت)) جعلتهم يبحثون عن مصادر التأويل الفلسفي والتشيد النظري للهرمينوطيقا؛أي التأويل لا بوصفه آلية لمقاربة النصوص فقط،بل بوصفه الدعامة الحقيقية للتعبير عن كينونة متناغمة.كما شغل منصب أستاذ زائر بالعديد من الجامعات الأوروبية والأمريكية.([3])

---

[1]– خير الدين ياعيش: غاستون باشلار ، الفلسفة الغربية المعاصرة ، تقديم علي حرب ، ج1،هوامش ص505،ص504،ص510،ص515،ص517.

[2]– عبد الله بريمي : هانز جورج غادامير فيلسوف التأويل –تجاوز اغتراب الوعي الإنساني– موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ، ج2، تقديم: علي حرب ، منشورات الاختلاف،الجزائر ،ط1، 2013 ،ص 1169.

[3]– عبد الله بريمي : هانز جورج غادامير فيلسوف التأويل –تجاوز اغتراب الوعي الإنساني– موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ج2، ص 1170.

أفكاره:

"ما يميز((غادامير)) عن بقية المفكرين والفلاسفة أنه انتقل من التجربة الفلسفية إلى التجربة الجمالية،ثم التجربة اللغوية،ويتضح هذا المسار الثلاثي منذ البداية في كتابه ((الحقيقة والمنهج)) الصادر سنة 1960 في أجزائه الثلاثة: الأول مسألة الحقيقة كما تبدو في التجربة الفنية،وضرورة تجاوز اغترابات القطب الجمالي،والدلالة التأويلية لأنطولوجيا العمل الفني.والثاني مسألة الحقيقة إلى فهم العلوم الإنسانية استمرارا للمساهمات التاريخية لـ ((شلايرماخر))و((دروين))و((هوسرل))و((هيدغر)).والثالث التحول الأنطولوجي لعلوم التأويل عن طريق اللغة فاللغة هي الوسيط في تجربة التأويل.كما أنها الكائن الذي يمكن أن يفهم باعتبارها أفقا لأنطولوجيا تأويلية في التأويل والميار الداعم لتأسيس هرمينوطيقا شمولية."([1])

مؤلفاته :

1-Le probleme de la consience historique ;paris –louvain ;béatrice-nauwelaerts ;publications université de louvain ;1963.

2-L'art de comprendre .Ecrits1 :herméneuetique et tradition philosophie ;paris ;Aubier ;1982 .

3-Qui suis –je et qui es tu ? commentaire de cristaux de souffle de paul celan ;paris ;Actes sud1987.

4- Ecrits2 , herméneuetique et champ de l'expérience humaine;paris ;Aubier ;1991.

5-Années d'apprentissage philosophie .une rétrospective;paris ;critérian ;1992.

6- L'octualité du beau ;paris ;Aliné ;1992.

7-L'éthique dailectique de platon;paris ;Actes sud ;1994 .

8-L'ideé du bien comme en jeu palatonico-aristotélicien ;suivi de "le savoir pratique" ;paris Gallimard ;1995 .

---

[1]- عبد الله بريمي : هانز جورج غادامير فيلسوف التأويل –تجاوز اغتراب الوعي الإنساني- موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ج2، ص1171.

9-La philosophie herméneuetique ;paris ;puf ;1996 .

10-Vérité et méthode ;éd ;intégrale ;paris ;suile ;1996.

11-L'héritage de L'Europe ;paris ;rivage1996 .

12- philosophie de la santé ;paris ;garasset ;1998.

13- Herméneuetique et philosophie ;paris ; beauchesne ; 1999.

14-Neitzsche L'antipode : le drame zarthoustra ;paris ;Allai ;2000.

15-Les chmins de hridegger ; paris ;vrin ; 2002 .

16-Au commencement de La philosophie ;paris ;suile ;2001 .

17-Esquisses herméneuetique : essais et conférences; paris ;vrin ;2004

وقد ترجمت بعض أعماله للغة العربية ."([1])

H

H.R. Jaussهانس روبرت ياوس

"((هانس روبرت ياوس)) (H.R. Jauss) " أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينيات،ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا.وهو باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي،متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية،كان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ،على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية.

أفكاره:

حاول ((ياوس)) أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد،ومذهب الشكلية الروسية،فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ فهو –في نظر ياوس- قلرئ يستقبل االنص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركيس،وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص.وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص

[1]- عبد الله بريمي : هانز جورج غادامير فيلسوف التأويل –تجاوز اغتراب الوعي الإنساني- موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ، ج2،ص1172.

معزولا مواقفه التاريخية،وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي.وقد انتهى((ياوس)) من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص،وقد أطلق على هذه الرؤية (جمالية الاستقبال). "([1])

I

إديلين فيرجينيا وولفIdiline Virginia Wolf

(1882 1941)

"((**اديلين فيرجينيا وولف**)) (1941 1882) أديبة إنجليزية،اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني،ومنها: السيدة دالواي ، الأمواج،تعد واحدة من أهم الرموز الأدبية المحدثة في القرن العشرين.

مسيرة حياتها :

هي روائية إنجليزية،ومن كتاب المقالات. تزوجت 1912 من ليونارد وولف،الناقد والكاتب الاقتصادي،وهي تعد من كتاب القصة التأثيرين.كانت روايتها الأولى ذات طابع تقليدي مثل رواية» الليل والنهار « 1919،واتخذت فيما بعد المنهج المعروف بمجرى الوعي أو تيار الشعور،كما في"غرفة يعقوب" 1922، و«السيدة دالواي 1925 «و«إلى المنارة» 1927،و"الأمواج" 1931،ولها روايات أخرى ذات طابع تعبيري، منها رواية «أورلاندو» 1928و«الأعوام» 1937،و«بين الفصول» 1941.اشتغلت بالنقد، ومن كتبها النقدية «القارئ العادي» 1925،و«موت الفراشة ومقالات أخرى» 1943.كتبت ترجمة لحياة «روجر فراي» 1940،وكتبت القصة القصيرة، وظهرت لها مجموعة بعنوان الاثنين أو الثلاثاء 1921 انتحرت غرقاً مخافة أن يصيبها انهيار عقلي.

الروايات:

1- الرحلة من أصل(1915) .
2- الليل والنهار(1919) .
3- غرفة جاكوب(1922) .
4- السيدة دالواي(1925).

[1]--عباس محمود عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي،ص27(مرجع سابق).

5- إلى المنارة(1927) .

6- أورلاندو(1928) .

7- الأمواج(1931) .

8- السنوات(1937) .

9- بين الأعمال(1941) .

أفلام: 1- الساعات(2002) The Hours)

2- السيدة دالواي (1997) Mrs Dalloway) "([1])

إيمانويل كانط Immanuel Kant

(1804 – 1724)

"هو فيلسوف ألماني من القرن الثامن عشر (1724 - 1804).عاش كل حياته في مدينة كونيغسبرغ في مملكة بروسيا.كان آخر الفلاسفة المؤثرين في الثقافة الأوروبية الحديثة.وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية.تقلد ((إيمانويل كانظ)) العديد من المناسب العلمية :

ففي سنة 1780 أصبح عضوا في مجلس الشيوخ الأكاديمي.وفي سنة 1887 صار عضوا في الأكاديمية الملكية في برلين،وتولى عمادة كلية الآداب خمس مرات،وكان مديرا للجامعة مرتين كل مرة منها سنتان."([2])

أفكاره وفلسفته :

"كان ((كانط)) ذا نزعة عقلية تامة.ولهذا أحبّ العلوم الدقيقة (الرياضيا، العلوم الطبيعية القائمة على التجربة والملاحظة مثل الفيزياء والفلك ونشأة الكو. وقد اتخذ منها نقطة انطلاق لتكوين نظرة شاملة عن الكون.

اهتم ((كانظ)) بنظرية المعرفة؛أي إلى أي مدى يستطيع عقلنا الوصول إلى إدراك حقيقة الكون والطبيعة والإنسان؟ وما هي أدوات المعرفة الصحيحة ؟ وما قيمة هذه الأدوات وأدوارها في تحصيل المعرفة الصحيحة ؟

وأدى به ذلك إلى العناية بتحليل التصورات؛أي المعاني العقلية المجردة،وإلى تخصيص العقل بالدور الكامل في المعرفة الصحيحة،ورفض العاطفة وما يصدر عنها من إدراكات،لأنّ العقل هو (القوة العليا في النفس) وسيكون من العبث إخضاعه وهو (السيد الأكبر) لـ (عماء من العواطف والانفعالات على حدّ تعبيره .)

---

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/فرجينيا-وولف تم زيارة الموقع في 2015/05/18

[2] -عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة ،ج2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1984،ص269-270.

ونظرا لإيمانه الشديد بقدرة العقل،فقد كان متفائلا بإمكان معرفة كل شيء،وبأنه لا حدود تقف عندها المعرفة العقلية.

لكن ((كانط)) لم يكن وضعيا تجريبيا خالصا،ولا ميتافيزقيا خالصا،بل كان ميزاجا من كليهما:لقد أدرك أن يضع حدا للميتافيزيقا الدوجماتيفية (=التوكيدية) من ناحية،حتى تقوم الميتافيزيقا على أساس علمي من المعرفة الصحيحة البعيدة عن الفروض غير قابلة للتحقق العقلي أو التجريبي،لكنه من ناحية أخرى كان يشعر بنوع من الحنين إلى الإبقاء على بعض المعاني الأساسية في الميتافيزيقا،وسعى لذلك جهده،لكنه لم يستطع الإبقاء عليها إلا عن طريق الأخلاق.ومن هنا يمكن التحدث عن نوع من الازدواج في عقلية ((كانط)):جانب عقلي صارم ملتزم بالبرهان العقلي و (التجريبي) الدقيق،وجانب أخلاقي يُخلي مجالا للأماني الإنسانية في ميدان الأخلاق." ([1])

التأثير الفكري :

"التأثيرات على تكوين ((كانط)) الفكري كانت على ثلاث جهات دينية وسياسية وعلمية.من الناحية الدينية تربى ((كانط)) على التقاليد المسيحية المتشددة.وبالتحديد فرقة التقوية المسيحية الذي اشتق اسمها من التقوى والورع؛وهي حركة بروتستانتية تؤكد على التقوى والزهد والبساطة وعلى قبول المرء لحاله في هذه الحياة،وفي نفس الوقت عدم الاكتراث ،أو عدم الاهتمام بالطقوس والشعائر وعدم التعصب لها.

وعلى الجانب السياسي فقد عاش ((كانط)) في عصر التنوير وأثر وتأثر بكل معطيات ذلك العصر.بطبيعة الحال كان من المطالبين من أجل حقوق الإنسان،وأكد على المساواة بين الناس وفي نفس الوقت دافع عن حكومة بلاده.وتأثر ((كانط)) في هذا الجانب تأثرا عميقا بالمفكر والسياسي الفرنسي ((جان جاك روسو)) الذي كان يطرح في كتاباته تساؤلات عميقة عن طبيعة الأخلاق وطبيعة المجتمعات ومشكلة الأفراد وفلسفة الفردية.

في جانب العلم الطبيعي درس ((كانط)) أعمال وكتابات إسحاق نيوتن التي جعل منها أساسا لمحاضراته في الفيزياء وفلسفة الطبيعية.وفي سنة (1755)نشر نظرية التناوب الشهيرة (بالإنجليزية (vortex theory :التي يوضح فيها أصل العالم ويشرح دوران وتناوب الكواكب. واليوم تعرف هذه النظرية الفيزيائية باسم فرضية ((كانط–لابلاس)) ولابلاس المقصود هو الفلكي الفرنسي((بيير لابلاس)) الذي طور نظرية ((كانط)) وطرح نموذجا مشابها لها لكنه طوره بعد ذلك في عام 1796."([2])

أهم مؤلفاته :

---

[1]– عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة ،ج2،،ص270.

[2] – https://ar.wikipedia.org/wiki/_كانت إيمانويل تم زيارة الموقع يوم :2015/05/18

يمكن تقسم مؤلفاته إلى مرحلتين :

أ- مرحلة قبل النقدية : وهي مجموع المؤلفات التي كتبها بين عامي (1762-1763)، وهذه الكتب هي :

1-بيان ما في أشكال القياس الأربعة من تحذلق زائف (1762).

2- بحث في وضوح مبادئ اللاهوت الطبيعي والأخلاق (1762).

3-محاولة إدخال تصور المقادير السالبة في الحكمة العالمية (1763).

4-البرهان الممكن الوحيد لإثبات وجود الله (1763)."(2)

ب- المرحلة النقدية :

1- نقد العقل الخالص (1881).

2 -تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق (1785).

3-نقد العقل العملي (1788).

4-ميتافيزيقا الأخلاق (1797)."([1])

أما "كتبه في مجال السياسة فنذكر كتابه الذي نشر سنة (1795)تحت عنوان (نحو سلام دائم،محاولة فلسفية)."([2])

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلاسفة ،ج2،ص273-281

[2]- نفسه،ص289.

جان موكاروفسكي Jan Mukarovsky
(1896–1975)

"((جان موكاروفسكي))(1896-1975) غالبا،ما يصنف هذا المنظر الجمالي التشيكي ضمن فئة البنيويين،على الرغم من كونه تشبع كثيرا بالفكر الشكلاني في مجال النقد والأدب.ويعد أيضا من أهم أعضاء حلقة براغ اللسانية، إلى جانب كل من:رومان جاكبسون (Jakobson)، وتروبوتزكوي (Troubetzkoy) وماتيسيوس (Mathesius)،وفاشيك (Vachek)،وريبكا (Rypka)،وترانكا (Trnka).ويحسب أيضا على المدرسة الشكلانية التشيكية بشكل خاص.

هذا وقد مارس((جان موكاروفسكي))التدريس الجامعي بجامعتي براتيسلافا (Bratislava)، وبراغ (Prague). و عرف كذلك بنظرياته ودراساته البنيوية والسيميولوجية في الأدب والفن والجمال.وكان يقارن، في أنشطته البحثية والعملية والنظرية، برومان جاكبسون.ويبدو لي بأنه رجل مفرد بصيغة الجمع،أو باحث موسوعي محنك.والدليل على ذلك أنه تناول، في دراساته ومؤلفاته المختلفة،عدة مواضيع،مثل:اللغة، والفن، والموسيقا، والمسرح، والسينما والتصوير،والنحت،والأدب،والفلكلور،والثقافة.واهتم كذلك بالشعر،والنثر،والعروض،ووحدة المعنى والسياق،والحوار وتعدد المنظورات في النحت،والزمن في الفيلم، والوظيفة الجمالية،والمعيار والقيمة،وظاهراتية الوظائف،وتبيان مختلف العلاقات الموجودة بين الفن والثقافة والمجتمع،وتحديد دور الفرد في تاريخ الفن...وعليه،فقد تشرب((جان موكاروفسكي)) تقاليد الجمالية التشيكية،وتمثل مبادئ الشكلانية الروسية في نظرية الأدب،واستوعب اللسانيات المعاصرة في مختلف تياراتها ومدارسها اللغوية.

وترك ((جان موكاروفسكي)) مجموعة من الكتب والدراسات والمؤلفات منها:الشعر التشيكي،والفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ومحاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل، والوظيفة الجمالية:المعيار والقيمة،وفصول من الشعرية التشكلية."([1])

[1] http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/883128.html2015/05/18 :تم زيارة الموقع يوم

يورغن هابرماسJürgen Habermas

(...-1929)

"((يورغن هابرماس))(Jürgen Habermas) :يعدّ أحد رواد الفكر الفلسفي،ألماني معاصر ولد في 18-06-1929بمدينة(دسلدورف)،وقد تربى في أسرة (بروتستانتية)،درس في جامعات(جوتنجين)(1949-1950)وتحصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة (بون)،وكانت أطروحته المقدمة تحت عنوان(التاريخ والمطلق حول التناقض في فكر شلينغ)." ([1])

"اهتم ((هابر ماس)) أساسا بالفلسفة السياسية ومقاربات علم الاجتماع،وكل الشأن العمومي تفعيلا ونقاشا وهو ينتمي لجماعة علمية،وهو أحد منظريها ؛وهي مدرسة (فرانكفورد النقدية) ،وهو غزير الكتابة في قضايا فلسفية وسياسية راهنة ، من بين ما عرف به نظرية الفعل التواصلي." ([2])

فلسفته :

"يعدّ ((هابرماس)) الوريث الشرعي لـ((كانظ))،ومدرسة((فرانكفورت))وهو الذي دافع عن الحداثة باعتبارها مشروعا لم يكتمل بعد،مما جعله ينتقد القائلين بتجاوز الفكر الحداثي،أو ما يطلق عليهم فلاسفة ما بعد الحداثة ومن بينهم ((نيتشه)) وكل تلامذته:((جيل دولوز)) في الأخلاق و((مشال فوكو)) في الأركولوجيا و((ديريدا)) في التفكيك.وقد تجاوز((هابرماس)) النزعة التشاؤمية التي طبعت مشاغل مدرسة((فرانكفورت)) وروادها الأوئل."([3])

"حرص((هابرماس)) على تجاوز النمطية السائدة في عصره،حيث استبدل النقد الذاتي في صيغته الكانطية،عوضه بإعادة البناء للمسائل اللغة والهوية،وعموما ما يسمى((البنى المعيارية))،وهي مقاربة استمدها من قلب النموذج الماركسي حيث أعاد تفعيل البنية الإيتيقية باعتبارها طاقة لم تستنفذ بعد.ويعتبر المنهج الذي سلكه في كل أعماله بناء ونسق يجد حضوره فيما يسمى((الممارسة النظرية)).ومع كل ذلك فهو عقلاني النزعة،وقد تراوحت توجهاته الفلسفية بين الأخلاق والقانون مرورا بملابسات الحداثة،وتفعيل وجاهة العقل التواصلي في إطار تجاوزي لكل مقولات العقل التقني الذي رسم مشهد الفكر المعاصر مدافعا عن سؤال المعنى وخطاب الإيستيقا في ظل تأويل يرسخ الأفق المعياري.

---

[1]- الناصر عبد اللاوي : يورغن هابرماس ، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ،ج2،تقديم:علي حرب،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2013،ص1477.

[2]- نفسه ، ص1478.

[3]- نفسه ، ص1478.

ونظرا لأهمية ((هابرماس))في النقاش العمومي فإنه قام بمحاورة ومناقشة العديد من المفكرين أمثال: ((فدغنشتاين))و((أوستين)) و((هار))و((تولمين)) الذين اختصوا في موضوع التنظير للغة الإيتيقية.كما ناقش ((لوزنرن)) و((شويمير)) في موضوع النظرية الذاتية،وهو ربما ما يبرر الصفة التحليلية لمؤلفاته التي تجعل أحيانا قراءة أعماله صعبة على القارئ البعيد عن افتراضات هذه الحوارات والمقدمات النظرية الضمنية." ([1])

المؤلفات:

1- نظرية الفعل الصريحة 1981.
2- الوعي الأخلاقي والفعل التواصلي 1983.
3- لمحات فلسفية – سياسية 1983.
4- الخطاب الفلسفي للحداثة 1985.
5- المحافظيّة الجديدة 1985.
6- تفكير ما بعد الميتافيزيقا 1988.
7- التبرير والتطبيق 1991.
8- بين الحقائق والمعايير: مساهمات لنظرية جدل القانون والديمقراطية 1992.
9- براجماتيات التواصل 1992.
10- تضمين الآخرين 1996.
11- جمهورية برلين (1997)، مجموعة مقابلات مع هابرماس.
12- العقلانية والدين1998.
13- الحقيقة والتبرير 1998.
14- مستقبل الطبيعة البشرية 2003.
15- أوروبا القديمة، أوروبا الجديدة، قلب أوروبا 2005.
16- الغرب المنقسم 2006.
17- جدل العلمانية 2007.([2])

[1] – الناصر عبد اللاوي : يورغن هابرماس ، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ،ج2 ، ص1479.

[2] https://ar.wikipedia.org/wiki/يورغن-هابرماس تم زيارة الموقع يوم :2015/05/18

كارل ريموند بوبر Karl Popper

(1902–1994)

"يعدّ ((كارل بوبر)) امتدادا للتراث النقدي الذي تأسس على يد((كانط)) الألماني الذي أسس للفلسفة النقدية من خلال أعماله (نقد العقل الخالص) critique de la raison pureو(نقد العقل العملي) critique de la raison pratique في حقل المعرفة الفلسفية،ويستمر التراث النقدي في التبلور مع ((هيجل)) Higel في الفكر الإنساني،و((ماركس))Marx في النقد الاجتماعي مرورا ب ـ((إدموند هوسرل)) و((هيدغر)) Hiedegger،وكذلك ((ميشال فوكو)) M.Foucaultو((جاك ديريدا)) J .derida."([1])

أفكاره:

"استطاع ((بوبر)) في ظل التراث الغربي أن يساهم هو الآخر في إحداث ثورة في حقل أكثر تخصصا،وهو حقل فلسفة العلوم الذي تبلور على يد فلاسفة امتهنوا العلم وخبروا المنهج العلمي.وتعود شهرة ((بوبر)) إلى سنة 1934،وهي السنة التي نشر فيها كتابه (منطق الكشف العلمي) معتمدا المنهج النقدي في قراءته للمعرفة العلمية التي انبثقت من حلقة (فينا)،والتي ينتمي إليها ((بوبر)) وساهم في انضاج مشروعها النقدي بمقالاته.

لقد ظل ((بوبر)) على الهامش غير معروف على مستوى النظريات إلى آخر الخمسينيات عندما تزعم معارضة مدرسة (أوكسفورت) التحليلية اللغوية الوفية لأعمال ((فيحنشتاين)) windgjinsten،وخاصة كتابه (رسالة منطقية فلسفية)1918،والتي أعلن فيها ((فيحنشتاين)) عن الوظيفة الجديدة للفلسفة،حيث قال:(إن المنهج الصحيح للفلسفة يمكن أن يكون هو هذا:ألا أقول شيئا إلا مما يمكنني قوله،أي قضايا العالم الطبيعي،أي شيء له علاقة بالفلسفة.)

---

[1]- زروخي الشريف : كارل بوبر والابستيمولوجيا الثورية ، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ،ج2 ، تقديم:علي حرب منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2013،ص1005.

لكن سرعان ما ينفصل بوبر عن الفلسفة المعاصرة له،بموقف نقدي تشكل ونضج وتطور بمساعدة زملائه في مدرسة ((لندن للاقتصاد))،وبسرعة ينتقل ((بوبر))من الهامش إلى المركز رغم رفضه لكل المركزيات بفضل المناقشة المثيرة والمستنيرة التي جمعته بأعضاء مدرسة((فرنكفورت)) بزعامة ((تيودور أدورنو)) T.odorno و ((هوركهايمر)) و ((هربرت ماركيوز))Marcuse .Herbert .

وهذا التحول صاحبه تحول في اهتمامات((بوبر)) في ابستيمولوجيا العلوم الدقيقة إلى ابستيمولوجيا العلوم الاجتماعية،وهو ما تكشف عنه كتاباته خاصة (عقم المنهج التجريبي) و(المجتمع المفتوح وأعداؤه)."([1])

الأعمال الرئيسية:

تزيد أعمال هذا الباحث عن خمسين مؤلفا لذا اجتزئ منها ما يلي:

1- التحولات البنيوية للأوضاع الاجتماعية 1962.
2- النظرية والممارسة 1963.
3- منطق العلوم الاجتماعية 1967.
4- نحو مجتمع عقلاني 1967.
5- التكنولوجيا والعلم كايديولوجية 1968.
6- المعرفة والمصالح البشرية 1968.
7- الهوية الاجتماعية"1974.
8- التواصل وتطور المجتمع 1976.
9- براجماتيات التفاعل الاجتماعي 1976.

10-karl popper : La logique de la decouverte scientifique(1974).
11-karl popper : la theorie quantique et la schim en physique(1996) .
12-karl popper : La connaissance objective (1985).

وقد ترجمت بعض أعماله للغة العربية مثل كتاب منطق الكشف العلمي ،تر:هاهر عبد القادر (1986)."([2])

[1]- زروخي الشريف : كارل بوبر والابستيمولوجيا الثورية ، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ،ج2 ،ص1006.
[2]- نفسه ، ص1007.

كريستفا جوليا kristiva Julia

(**1941–**...)

"((جوليا كريستيفا)) باحثة بلغارية الأصل والمولد،ولدت عام(1941)،تعمل في فرنسا منذ عام (1966) أستاذة بالسربون تكتب بالفرنسية،مهتمّة بعلم الدلالة.

أهم مؤلفاتها :

1 – تعددية الكلمة.

2– ثورة اللغة الشعرية.

3–علم النص.([1])

M

مارتن هيدغر Martin Heidegger

(1959-1989)

هيدغر(مارتن)/(Heidegger Martin):هو فيلسوف ألماني ذائع الصيت،من ابرز ممثلي الفلسفة الأنطولوجية،فهو وإن كان يهدف إلى فهم لغز الوجود بوجه عام إلى أنّه يرى بأنّ السبيل الأوحد إلى تحقيق ذلك هو المرور حتما عبر البحث في كينونة "الوجود".([2])

دراسته :

"بدأ ((هيدغر)) دراسته الثانوية سنة 1903 في مدرسة (كونستانس) الثانوية ، وهنالك إلتقى بالدكتور ((كونراد حروبر)) الذي وجهه لدراسة اللاهوت ، وأهدى له نسخة من رسالة ((فرانتس برنتانو)) التي عنوانها (في المعاني المختلفة للوجود عند أرسطو) ، وكان لقراءة ((هيدغر)) لهذه الرسالة أثرها في توجيهه للبحث في مشكلة الوجود،كما قال هو عن نفسه (في الطريق إلى اللغة). تابع ((هيدغر)) تعليمه اللاهوتي في معهد (فرايبورج) الأسقفي حتى سنة 1909، حيث كان طالبا داخليا ، وكان لهذه الدراسة اللاهوتية دورها في توجيه فكره ؛ إذ

[1]– يمنى العيد في معرفة النص،بيروت لبنان،ط1985،3،ص297.

[2]– جان غرادان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينو مينولوجيا،تر وتقديم:عمر مهيبل،ص20 (مرجع سابق).

استند إليها في محاضراته الأولى التي كرسها لتحليل حياة القديس ((بولس)) والقديس ((أوغسطين)) ، كما أنها أسهمت في تشكيل فكره الفلسفي والميتافيزيقي بخاصة.

في سنة 1915 ناقش رسالة الدكتوراه للتدريس بالجامعة ، وعنوانها:(نظرية المقولات والمعنى عند دونس ايكوتس).

بعد حصوله على دكتوراه التأهيل في سنة 1915 عين مدرسا في جامعة (فرايبورج) وفي السنة الموالية عين ((هوسرل)) أستاذا في نفس الجامعة ، فلفت انتباهه ذكاء ((هيدغر)) الخارق ، وداعبه الأمل في أن يصبح من أنصار الظاهرتيات ، فاتخذه مساعدا له إلى جانب ((يوجن فينك)) و ((أ.أوشتين)) اللذان سيكون لهما شأن أيضا في فلسفة الظاهراتيات.

في سنة 1923 عين ((هيدغر)) أستاذ غير ذي كرسي للفلسفة في جامعة (ماربورج) Marburg ، وهنالك ألف كتابه الرئيسي (الوجود والزمان) الذي أودع فيه زبدة فلسفته كلها ، ويعد من أعظم المؤلفات على مدى تاريخ الفلسفة ." ([1])

فلسفته :

"((هيدغر)) هو المؤسس الحقيقي للوجودية . والموضوع الرئيسي الذي تدور حوله كل فلسفته هو الوجود . ومهمة الفيلسوف في نظره هي إيضاح معنى الوجود . والمنهج الذي يستخدمه ((هيدغر)) هو (الإشارة) إلى أن الوجود لا يقبل البرهان للتدليل عليه، بل الإيضاح والكشف ، وذلك بالإشارة إليه . ذلك أن الوجود اسم مشترك بين كل الأشياء الأحياء . وهو يشمل السائل نفسه الذي يسأل عن معنى الوجود . ومن المستحيل النظر إليه من الخارج،أو استنباطه من شيء أسبق ، لأنه لا شيء أسبق عليه .

أين تتجلى ظاهرة الوجود ؟ في الموجودات نفسها . إن الوجود هو وجود الموجود التي تستمد كلها منه وجودها الخاص بها. فعلينا إذن أن نمضي من الموجود إلى الوجود . لكن الوجود نفسه ليس موجودا من الموجودات .بل هو ما يعطي الوجود لكل ما هو موجود ، لا كعلة خارجية ، بل كمبدأ أساسي قائم في عمائق الموجودات ، ولهذا لا نستطيع أن ننعته إلا بالقول (الوجود فحسب).

ومن هنا يقوم تمييز أساسي بين ميدان الوجود ، وميدان الموجود ، أو بين الوجود (الأنطولوحي)، وبين الموجودي . فالأنطولوجي يرجع إلى ما يجعل الموجود موجودا . أما الموجودي فيشمل الموجود كما هو معطى.

---

[1] – عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ج2،ص597.

والوجود في كل مكان ، لكنه لا يعطي الوجود على نحو واحد ، بل هنالك أحوال عديدة للوجود وأنماط مختلفة للموجودات: وجود الشيء ، وجود الأداة ،ووجود الإنسان ، إلخ فبأيّ نمط من الأنماط نبدأ البحث ؟ والجواب عند ((هيدغر)) واضح حاسم : إنه وجود الإنسان ، وجودنا نحن ، هو الذي ينبغي أن نبدأ به البحث ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز أخرى أقوم من الإنسان فنقطة ابتداء البحث في الوجود ينبغي أن تكون إذن هي تحليل وجود الإنسان. وعلى هذا التحليل أن يوضح وجود هذا الموجود (الإنسان) الذي يتساءل عن الوجود . إن الإنسان بالنسبة إلى تجربتنا هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يَلْقى موجودات أخرى وأن يوجّه إليها انتباهه ، وأن يتصل بها ، وبالنسبة للإنسان وحده تكون هذه الموجودات مفتوحة ، منكشفة ، وهو وحده أيضا الذي يقدر على أن ينكشف لها . وهو الموضع الوحيد الذي فيه يظهر فَهْم الوجود ، وهذا يقول ((هيدغر)) في كتابه (الكينونة والزمان) : (إن ماهية الإنسان جوهرية بالنسبة إلى حقيقة الوجود.) "([1])

مؤلفاته :

"من أهمّ كتبه:

1- الكينونة والزمان(Eter et temps) (1927).

2- كانظ ومشكلة الميتافيزيقا(Kant et le probléme de la métaphysique)(1929).

3- ما الميتافيزيقا؟ (Q est ce que la métaphysique)(1929).

4- ماهية الحقيقة De l’essence de la vérité(1932).

5- حاولات ومحاضرات(Essais et conférences)(1958) .

بالإضافة إلى أبحاث وكتب كثيرة جدا."([2])

---

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفةج2 ، ص598-599.

[2]--جان غرادان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينو مينولوجيا،تر وتقديم:عمر مهيبل،ص20.

مخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine

(1895–1975)

"((مخائيل باختين)) Mikhaïl Bakhtine:ناقد روسي ولد في 1895 بروسيا ، وتوفي عام 1975،درس في جامعة ((بيترسبورغ))Petersbourg ، تمركزت أبحاثه حول الدراسات النقدية الحديثة ،حيث يعتبر مؤسس مفهوم الحوارية dialogisme.

من أعماله :

1-الماركسية وفلسفة اللغة .

2-مشاكل الإبداع عند دوستويفسكي.

3-الخطاب الروائي."([1])

S

سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir

(1908 - 1986)

"((**سيمون–إرنستين، لوسي ماري برتراند دي بوفوار**))،تدع ((**سيمون دي بوفوار**))(- 1908 1986):كاتبة ومفكرة فرنسية، وفيلسوفة وجودية، وناشطة سياسية، ونسوية إضافة إلى أنها منظرة اجتماعية. ورغم أنها لا تعتبر نفسها فيلسوفة إلا أن لها تأثير ملحوظ في النسوية والوجودية النسوية .كتبت دي بوفوار العديد من الروايات والمقالات والسير الذاتية ودراسات حول الفلسفة والسياسة وأيضاً عن القضايا الاجتماعية. اشتهرت سيمون دي بوفوار برواياتها –والتي من ضمنها" المدعوة "و"المثقفون "كما اشتهرت كذلك بكتابها" الجنس الآخر " والذي كان عبارة عن تحليل مفصل حول اضطهاد المرأة وبمثابة نص تأسيسي للنسوية المعاصرة.

[1]- عمر بلخير:تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 2003،ص58.

بداية حياتها: ولدت ((دي بوفوار)) في باريس ، وهي الابنة الكبرى لجورج برتراند دي بوفوار – وهو محامٍ كان يطمح أن يكون ممثلاً – ووالدتها فرانسيوس براسير ابنة لرجل أعمال غني وكاثوليكي متدين. أختها هيلين ولدت بعدها بعامين. صارعت العائلة للبقاء على نفس المستوى المعيشي البرجوازي حتى بعد أن فقدت كثير من ثروتها بعد الحرب العالمية الأولى وأصرت فرانسيوس على إرسال ابنتيها لدير مرموقة. كانت سيمون أثناء طفولتها ملتزمة دينياً وقد كانت تنوي أن تكون راهبة حتى خاضت أزمة الإيمان في عمر الرابعة عشر مما حدا بها لتكون ملحدة بقية حياتها.

كانت سيمون مفكرة منذ عمر مبكر بفضل تشجيع والدها الذي كان يتباهى قائلاً " سيمون تفكر كرجل "وبعد أن اجتازت امتحان البكالوريا في الرياضيات والفلسفة في عام 1925 م درست سيمون الرياضيات في معهد سينت ماري. ودرست بعد ذلك الفلسفة في جامعة السوربون وقد كتبت أطروحتها عن لايبنتز.

عملت بوفوار بدايةً مع موريس ميرلو بونتي وكلود ليفي ستروس حين كان الثلاثة ينهون متطلبات مهنة التدريس في نفس المدرسة الثانوية رغم أنها بوفوار لم تنضم لمدرسة الأساتذة العليا إلا أنها حضرت هناك بعض الفصول للتحضير لاختبار الفلسفة وتعد هذه المؤسسة واحدة من أعرق المؤسسات الفرنسية التعليمية، هدفها هو رفع الجمهورية الفرنسية بنمط جديد من المتعلمين يكونون قادرين على الاستقراء بصورة مغايرة للنمط المألوف. وخلال دراستها للفلسفة هناك قابلت بوفوار طلاب تلك المدرسة ومن بينهم جان بول سارتر، وبول نيزان ماهو –والذي أطلق عليها لقب "القندس" – ومنحت هيئة التحكيم سارتر المرتبة الأولى بدلاً من بوفوار التي حازت على المرتبة الثانية. وقد كانت في عمر الواحد والعشرين وبذلك هي أصغر شخص يجتاز الامتحان في التعليم الفرنسي في ذلك الوقت."([1])

سيمون دي بوفوار إنجيل الحركة النسوية :

"تعود الموجة الثانية للحركة النسوية في فرنسا إلى الكتاب العمدة للفيلسوفة الوجودية الفرنسية ((سيمون دي بوفوار)) — الجنس الثاني– الذي يمكن اعتباره انجيل الحركة النسوية بأسرها . تستهل ((دي بوافوار))هذا الكتاب بعبارة شهيرة صارت شعار الحركة التسوية بكل توجهاتها (المرأة لا تولد امرأة.بل تصبح امرأة) إشارة إلى الدور الكبير الذي يقوم به المجتمع ، في صياغة وضع الأنثى والتفريق بينها وبين الذكر . وتقويضها للخرافة القائلة ، إن الحتمية البيولوجية هي التي حددت هذا الوضع .ليست الطبيعة هي التي جعلت المرأة جنسا ثانيا ، بل المجتمع ومحصلاته الثقافية وهذا بدوره فتح الباب لميلاد مفهوم سوف يتعاظم شأنه ، ويعلو صيته ويلعب دورا كبيرا منذ الثمانينات مفهوم النوع أو الجنوسة. لم تستخدم ((سيمون دي بوفوار)) مصطلح الجنوسة / الجندر لكنها دخلت

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/سيمون-دي-بوفوار تم زيارة الموقع يوم :215/05/18

في تحليلات عميقة تثبت فيها أن البيولوجيا ليست في حد ذاتها قدرا محتوما ، بل المجتمع البطريكي هو الذي جعلها هكذا . "([1])

"على أن ((سيمون دي بوفوار)) كما هو معروف فيلسوفة وجودية ، أولا وأخيرا ، تأثرت بـ((نيتشة)) و((شوبنهاور)) وإن كان ((ليبنتز)) هو موضوع أطروحتها في السربون ، حيث قابلت ((جون بول سارتر)) وكون ارتباطهما معا معلما من معالم الوجودية في القرن العشرين . على أنه لا ينبغي في الواقع أن نعدّ علاقة ((سيمون)) بـ ((سارتر))أول علاقة هامة وطويلة المدى في حياتها . ذلك أن علاقتها الأولى بصديقتها ((زازا)) ذات أهمية كبيرة في حياتها ، فقد تعرفت عليها في سن العاشرة من عمرها ، وتكلمت عنها طويلا في الكثير من كتبها،وكانت ترى بأن علاقتها بهذه الفتاة علاقة حياة أو موت . ذلك أنّها كثيرا ما ذكرت في مذكراتها ، أنها كانت ترى كل سعادتها بين صديقتها ((زازا)) وأن موتها محقق لو فقدت صديقتها.([2])

وفاتها:

"ماتت بوفوار في عمر السابعة والثمانون جراء معاناتها من الالتهاب الرئوي في باريس .ودفنت بجانب سارتر في باريس. ومنذ وفاتها فقد أخذت سمعتها تنمو. خصوصاً في المجال الأكاديمي حيث عدت سيمون دي بوفوار أماً للحركات النسوية لما قبل 1986 وكان هناك وعي ملحوظ تجاهها كمفكرة فرنسية وفيلسوفة وجودية. وتحلل النقاشات المعاصرة تأثير كل من بوفوار وسارتر على بعضهما البعض. ويلاحظ بأنها قد ألهمت سارتر في كتابه الشهير *الوجود والعدم* في حين أنها كتبت الكثير حول متأثرة بوجودية سارتر. واكتشف بعض العلماء تأثير بعض من مقالاتها وأطروحاتها الفلسفية المبكرة على فكر سارتر فيما بعد. ويقوم العديد من الأكاديمين المرموقين بدراسة شخصية بوفوار سواء من داخل أو من خارج مجال الفلسفة بمن فيهم مارغريت سيمونز وسالي سكولتز. وقد ألهمت حياة بوفوار العديد من السير. ففي عام 2006 كُلف المهندس المعماري لمدينة باريس ديتمار فيشتنقر لتصميم جسر للمشاة عبر نهر السين. وسُمي بجسر سيمون دي بوفوار تكريماً لها. ويؤدي الجسر إلى مكتبة فرنسا الوطنية الجديدة.

أعمالها :

1- المدعوة (She Came to Stay) - (1943) .
2- بايروس وسينيز(Pyrrhus and Cineas) - (1944) .

---

[1]- حفناوي بعلي : مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ،ص99 (مرجع سابق). -311-
[2]- المرجع نفسه ،ص100.

3- دماء الآخرين(The Blood of Others) - (1945) .
4- كل الناس فانون(All Men are Mortal) - (1945) .
5- أخلاقيات الغموض(The Ethics of Ambiguity) - (1947) .
6- الجنس الآخر(The Second Sex) - (1949) .
7- أمريكا يوماً بيوم(America Day by Day) - (1954) .
8- المثقفون(The Mandarins) - (1954) .
9- المسيرة الطويلة(The Long March) - (1957) .
10-مذكرات فتاة مطيعة(Memoirs of a Dutiful Daughter) - (1958) .

11-عنفوان الحياة(The Prime of Life) - (1960) .

12-قوة الأشياء(Force of Circumstance) - (1963) .

13-الموت السهل(A Very Easy Death) - (1964) .

14-الصور الجميلة(Les Belles Images) - (1966) .

15-المرأة المحرية(The Woman Destroyed) - (1967) .

16-المقبل من العمر(The Coming of Age) - (1970).

17-كل شيء قيل وانتهى(All Said and Done) - (1972) .

18-حين تأتي الأشياء الروحية أولا(When Things of the Spirit Come First) - (1979) .

19-وداعاً سارتر(Adieux: A Farewell to Sartre) - (1981) .

20-رسائل إلى سارتر(Letters to Sartre) - (1981) .

21-رسائل إلى القرين A Transatlantic Love Affair: Letters to Nelson) - 1998) (Algren.

الترجمات:

كان باتريك أوبرين هو المترجم الرئيسي لبوفوار للغة الإنجليزية حتى استطاع أن يحصد النجاح والشهرة كروائي".([1])

[1] سيمون-دي-بوفوار/https://ar.wikipedia.org/wiki - تم زيارة الموقع يوم :2015-/05/18

الجوائز :

1- جائزة غونكور، 1954.

2- جائزة القدس لحرية الفرد في المجتمع، 1975.

3- جائزة النمسا للأدب الأوروبي، 1978."([1])

T

تزفينان تدوروف Tzvetan Todorov

(**1939–** ...)

"((**تزفيتان تودوروف**)) (Tzvetan Todorov) فيلسوف فرنسي-بلغاري وُلِد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. عاش في فرنسا منذ1963 ، وكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.([2])

أعماله : نشر ((تودوروف)) 21 كتابا، نذكر من بينها :

1- (من الأدب الخيالي) 1970 .

2- (شاعرية النثر) (1971)".

3- الرمز (1977) .

4- (فتح أمريكا مسألة الأخر) (1982).

5- (ميخائيل باختين : مبدأ الحوارية) (1961).

6- (الأدب وأبحاث أخرى) (1987)."([3])

---

[1] سيمون-دي-بوفوار/https://ar.wikipedia.org/wiki- تم زيارة الموقع يوم :2015/05/18

[2] -تزفيتان تودورف : فتح أمريكا مسألة الآخر ، تر: بشر السباعي ،تقديم : فريال جبور غزولي ، المكتبة العالمية ،القاهرة،دط 1991، ص1.

[3] https://ar.wikipedia.org/wiki/تزفيتان-تدوروف

تم زيارة الموقع يوم :2015 /05/18

أومبيرتو إيكو Umberto Eco

(1932–...)

"((أومبيرتو إيكو)) Umberto Eco : فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، وُلد في5 يناير1932 ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. وهو أحد أهم النقاد الدلاليين في العالم .

وُلد ((إيكو)) في مدينة(ألساندريا) بإقليم ب(ييمونتي)، كان أبوه أباً لعائلة فيها ثلاثة عشر ابناً آخرين، فحاول دفع ابنه((امبرتو)) لأن يصبح محامياً، غير أنه انتسب إلى جامعة تورينو لدراسة فلسفة القرون الوسطى والأدب .كتب أطروحته حول(توما الأكويني)، وحصل على دكتوراه في الفلسفة في 1954، وخلال هذا الوقت، هجر ((إيك))و الكنيسة الكاثوليكية الرومانية بعد أزمة إيمان .

عمل ((إيكو)) محرراً ثقافياً للتلفزيون والإذاعة الفرنسية، وحَاضَرَ في جامعة تورينو .كما صادق مجموعة من الرسامين والموسيقيين والكتاب في الإذاعة والتلفزيون الفرنسيين الأمر الذي أثر على مهنته ككاتب فيما بعد. خصوصاً بعد نشر كتابه الأول مشكلة الجمال عند توما الأكويني Il Problema Estetico di San Tommasoالذي كان توسعة لأطروحة الدكتوراه خاصته.

في سبتمبر 1962 تزوج ((ريناتي رامج))، رسامة ألمانية."([1])

مشروعه :

"يعدّ ((امبيرتو إيكو))واحد من رواد التنظير النقدي في الفكر المعاصر ، وهو من كبار السيميائيين الذين يمتلكون مشروعا نقديا أقل ما يقال عليه أنه متعدد الاختصاصات والاهتمامات ؛السر ، الفلسفة ، الموسيقى ، الفنون التشكيلية ، الأزياء وغيرها من الحقول المتعلقة بالمباحث السيميائية الكثيرة . ويتسم مشروع ((إيكو)) بسمتين :

- مشروع نظري يهتم بالتشقق التنظيري لكثير من المفاهيم والمصطلحات.
- مشروع تعليمي بيداغوجي ينحو إلى التمثيل ونقد النقد من خلال التطبيقات المختلفة على النصوص.

[1]- اليامين بن تومي : إمبيرتو إيكو ؛ المشروع التأويلي المنفتح ، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ، ج2،تقديم : علي حرب،منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ،2013،ص1505.

وهما سمتان تميزان الإطار المعرفي الشمولي للباحث لما له من إلمام بمختلف الروابط الإبستيمية للحقول المعرفية المتنوعة والتي يصهرها كلها في بؤرة واحدة ؛ التنظير النقدي فلسفيا وتمثيليا. ولم يغلب عليه الطابع التجريدي فأغلب منظوراته النظرية تنحو إلى الممارسة ، لذلك نجده أكثر فاعلية وأركز رسوخا في قيمته الأكاديمية ."([1])

أهم مؤلفاته :

1- الأثر المفتوح .L'ouver ouverte ;Le poétique de jamse joys ;1963

2- البنية الغائبة La structure Absente1968

3- المعني Le signe ; 1973

4- القارئ في الحكاية ; L'ctore in fabula"([2])

V

فلادمير بروب Vladimir Propp

(1895–1970)

يعد ((فلاديمير بروب)) (Vladimir Propp) من أهم منظري الأدب، خاصة في مجال الحكاية الشعبية. ويعتبر أيضا من أهم الدارسين الروس في الأدب الشعبي (الفلكلور)، إذ اهتم بالحكاية، والقصيدة الغنائية، والقصيدة الملحمية .. وقد ولد في سان بيترسبورغ في 29 أبريل 1895م، وتوفي في المدينة نفسها في 22 أغسطس 1970م. وقد مارس التدريس في جامعة لينينكراد منذ1938م، وقد درس، لطلبته، اللغتين: الألمانية والروسية، والفلكلور،والحكايات الشعبية. ولم ينل الشهرة التي كان يصبو إليها إلا في أواخر حياته، بعد انتشار الترجمات الأولى لكتابه (مورفولوجية الحكاية الشعبية) في أوروبا الغربية، خصوصا في إنجلترا (1958م)، وفرنسا (1965م). وقد ترجم الكتاب أيضا إلى اللغة العربية ترجمتين: الأولى في المغرب سنة 1986م من قبل إبراهيم الخطيب. وظهرت الترجمة الثانية بجدة سنة 1989م، وقام بها أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر.([3])

---

[1]- الياميين بن تومي : إمبيرتو إيكو ؛ المشروع التأويلي المنفتح ، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ، ج2،ص 1506.

[2]- نفسه ،ص1507

[3] http://almothaqaf.com/index.php/books/882791.html

تم زيارة الموقع يوم :2015/05/18

فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser

(1926-...)

ولد ((فولفغانغ إيزر))(Wolfgang Iser)سنة (1926) بألمانيا ، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية . اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها ومنها : جامعة (هيد لبورغ) جامعة (فورزبورغ) ، جامعة (كولوني) جامعة (كونستانس) ، جامعة (كلاسكو) ، جامعة (كاليفونيا).

أهم أعماله ونشاطاته العلمية :

كان عضوا بأكاديمية ((هيدلبورغ)) للفنون والعلوم وبالجمعية الانجليزية للأدب المقارن وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم ، وبالأكاديمية الأوروبية .

وقد شارك في أنشطة أكاديمية عديدة ، فهو مؤسس وحدة البحث المسماة((الشعرية والهيرمينوطيقا))،كما كان عضوا بمجلس تأسيس جامعة((بيليفيلد)) ورئيس اللجنة المخطّطة لجامعة كونستانس،وعضو اللجنة الانتقائية بمؤسستين جامعتين أخريين .

له عديد المؤلّفات أشهرها :

1- القارئ الضمني (The Implied Reader

2- فعل القراءة The act of Reading

3- التوقع (Prospecting)

4- التخييلي والخيالي "The Fictive and the Imaginary"([1])

[1] - فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص09(مرجع سابق).

ويلهلم دلتايWilhem dilthey

(1833–1911)

"فيلسوف تاريخ وحضارة ، ومؤرخ للفلسفة ، ألماني ، ولد في (بيبرش)Biebrich في 19 نوفمبر 1833 وتوفي في seis am schlern في أول أكتوبر 1911.

كان أبوه قسيسا على مذهب الكنيسة البروتستانتية . تعلم في المدارس الثانوية في فيزبادن ، ثم دخل جامعة هيدلبرج لدراسة اللاهوت ، وبعد أن قضى فيها عاما انتقل إلى جامعة برلين حيث اهتم بالتاريخ والفلسفة. وفي سنة 1864 حصل على الدكتوراه المؤهلة للتدريس في الجامعة . وفي سنة 1866 عين أستاذ في جامعة بازل (سويسرا) . وغي سنة 1868 انتقل إلى جامعة كيل وفي سنة 1871 انتقل إلى جامعة برسلاو . وفي سنة 1882 خلف الأستاذ لوتسه Lotze في كرسي الفلسفة بجامعة برلين . وظل في هذا المنصب حتى سنة 1905."([1])

فلسفته :

سعى ((دلتاي)) إلى إيجاد ثورة في علوم الروح (ما يسمى الآن العلوم الإنسانية) ، وذلك بتأسيس علم تجريبي بالظواهر الروحية (= العقلية) .

لقد بدأ من التجربة التاريخية وتأثر بـ ((هيجل)) و ((كانط)) ، فأنشأ فلسفة كان يرجو منها (أن تفعل في العالم المعنوي بعد أن تستخرج قوانين)

كانت لأبحاثه التاريخية عن عصر النهضة والإصلاح الديني وعصر التنوير تأثيرات عظيمة في فهم وضع الإنسان في العالم وتنوع تجاربه واتساع معنى الحياة لتشمل كل ما يصدر عن الإنسان من نظم وقوانين وإنتاج عقلي .

وفيما يلي عرض لأهم آرائه الرئيسية:

---

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج1 ،ص475.

نقد العقل التاريخي في العلوم الروحية :

أراد ((دلتاي)) أن يقوم بالنسبة للتاريخ بما قام به ((كانظ)) بالنسبة إلى العقل المحض ، وذلك بـ (نقد العقل التاريخي) فابتدأ من هذه الحقيقة وهي ضرورة فهم الإنسان بوصفه موجودا تاريخيا في جوهره ، وأن وجوده لا يتحقق إلا في جماعة لذا قام بدراسة علوم الروح على أسس تاريخية الوجود الإنساني ، بمعنى أن للإنسان بعدا أساسيا هو التاريخ ، فينبغي دراسة العقل الإنساني من زاوية التاريخ . فالطبيعة غريبة عن الإنسان ، ويستطيع المرء إدراكها بواسطة الملاحظة الحسية ، أما العلم التاريخي الاجتماعي فهو عالم الإنسان.ولا يمكنه إدراكه إلا من الداخل . ولهذا فإن العلاقة بين الإنسان والموضوع في العلوم الروحية علاقة مباشرة ، لأن هذا الموضوع هو التجربة الإنسانية الحية – ومن هنا فإن الأساس في العلوم الروحية هو الإنسانية الحية – ومن هنا فإن الأساس في العلوم الروحية هو التجربة الحية ، ويقصد بها الأحوال والعمليات والنشاطات الباطنة كما نستشعرها ونحياها ونعيها . وعلى الرغم من أن العلوم الروحية قد تتناول بعض الأشياء والعمليات الفيزيائية ، فإنما تتناولها من حيث هي آثار أو من حيث أن لها علاقة بتحقيق الأغراض الإنسانية ، أو تفيد في التعبير عن الأفكار والمشاعر الإنسانية . وإذن لا تهم العلوم الروحية بالظواهر الفيزيائية إلا من حيث صلتها بالوعي الإنساني ، وخصوصا من حيث هي تعبيرات من خلالها يمكن فهم هذه الوعي . وهذه العلوم الروحية متنوعة جدا إذ تشمل علوما فنية مثل النحو والخطابة،وعموما معيارية مثل الأخلاق والنظريات السياسية والنقد الأدبي ، وعلوما تعميمية مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد ، وعلوم تاريخية بالمعنى الضيق مثل التراجم والتراجم الذاتية والتواريخ .

والدراسات الإنسانية تجمع بين ثلاثة أصناف متباينة من التقريرات : فصنف منها يقرر حقائق موجودة في الإدراك الحسي وهذا يؤلف العنصر التاريخي في المعرفة ، وصنف يوضح العلاقات المطردة بين أجزاء من هذه الحقيقة ، يميزها بالتجريد – وهذا يؤلف العنصر النظري ، والصنف الثالث يعبر عن الأحكام التقويمية والقواعد المفروضة ، ويتضمن العنصر العملي في الدارسات الإنسانية . وعلى هذا فإن العلوم الروحية (= الدراسات الإنسانية)تتألف من أقوال تعبر عن وقائع ونظريات وأحكام تقويمية وقواعد. "([1])

أهم مقولاته : ([2])

---

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج1 ،ص475.

[2]- نفسه،ص 476.

1- مقولة الباطن والظاهر الداخلي والخارجي. ويقصد بها المضمون العقلي (الباطن) والتعبير الفيزيائي (في الخارج).

2- مقولة الكل والجزء

3- مقولة الغاية والوسيلة

4- مقولة القيمة ومن خلالها نجرب الحاضر .

5- مقولة الهدف (الغرض) ومن خلالها نستبق (نتكهن) المستقبل .

6- مقولة المعنى ، وبها نستعيد ذكرى الماضي .

المؤلفات :

"جمعت مؤلفات ((دلتاي)) في نشرة كاملة في 12مجلد طبعت في برلين بين سنة 1913و1936 ما عد المجلد العاشر فإنه لم يطبع إلا في الطبعة الثانية لمجموع مؤلفاته ، وقد تمت هذه الطبعة الثانية في (اشتوتجرت) و(جيتنجن) من سنة1957 إلى سنة 1960."([1])

[1]- عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج1 ،ص 477.

ملحق المصطلحات +

مسرد فرنسي – عربي

ملحق المصطلحات	
Les blancs textual **–البياضات أو الفجوات النصية**	هي تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص، أو هي تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلّم والمخاطب ، أو بين المبدع والمتلقي ، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر ، ويُنتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تُعدّ إحدى العناصر الضرورية للتواصل ؛ أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة .
Carnival **– كرنفال**	تشبه ((رواية الأصوات)) إلى حد بعيد ((الكرنفال)) حيث تشير إلى تعددية اسلوبية ، وإلى اختلاف في وجهات النظر وتباين في الأصوات وهي بهذا تشبه ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهرية الثقافية خاصة ما يصحبها من هجاء وسخرية ، وتجاوز الحواجز الطبقية التراتبية ، حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا والثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية . ولا شك أنّ كرنفالية الرواية هي ((ثورة)) ضد المعتمد الأدبي.
Distance esthétique **–مسافة جمالية**	هي ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص؛ أي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدّد لعمل جديد.
dramatized narrator **–السارد الممسرح**	هو راوٍ له دورُه في التمثيلية.
Enumérés Corps **– تسريد الجسد**	المرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه ... إنّها كائن نرجسي يتمحور حول ذاته،دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها فكتابة المرأة المتمحورة حول ذاتها،وردود أفعالها تشكّل آلية للدفاع عن حقوقها المسلوبة."،وتصف" فرانسوا ماليبه" هذه الكتابة بقولها:"إنّنا أمام كتابة منشغلة بالجسد ومهووسة بالتجربة،وما يعنيها في المقام الأول هو معرفة الذات واختبارها في مواقف مختلفة،عبر رصد دقيق لمشاعرها وتفاعلاتها مع واقعها.
Esthétique de l'effet **–جمالية التأثير**	تنطلق هذه النظرية من مبدأ أنّ النص الأدبي يَبْني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين ، ويحدّد بكيفية قبلية سيرورات تلقيه الممكنة ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحرّكها بنياته الداخلية ومن هنا راحت تركز على النص في حدّ ذاته ، من حيث التأثيرات التي يمارسها. مستندة في ذلك على المناهج النظرية والنصية.(Methodes Theorique et Textuels).
Esthétique de réception **–جمالية التلقي أو الاستقبال**	هي نظرية تهتم بالكيفية التي تمّ بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية بعينها ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص،أو بشان الأدب عموما ، وعلى أحكامهم ، وردود أفعالهم المحدّدة تاريخيا وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها،وتَوجهها هذا هو ما يبرّر اعتمادها على المناهج التاريخية والسوسيولوجية Methodes Historique et Sociologique).

Experience Esthétique **–خبرة جمالية**	الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم ، وفهم المتعة،حيث أنّ وظيفة كتابة الشعراء سواء كانوا(مداحين وصافين ...أو حتى محاكين) هي التي تجعل القارئ واعيا بأنّ العمل الذي يستقبله يشكّل فنا." ؛وبمعنى آخر فإنّ عمل هؤلاء يستقرّ في ذهن المتلقي مشكّلا خبرة جمالية يتمّ اسقاطها على النّصوص التي يتلقاها مستقبلا من نفس النّوع الأدبي (الشعر كمثال)،وفي حال كانت معايير هذه النّصوص تنسجم مع الخبرة التي يمتلكها القارئ،فإنّه يتلقاها بوصفها فنّا ينسجم مع مكتسباته الجمالية . أمّا في حالة حدوث العكس فإنّها ستشكل بالنّسبة لوعيه الجمالي (نقصا) ، أو ما أطلق عليه ((ياوس)) مصطلح (جمالية السلبية) بحيث تكون هذه النصوص عصية التواصل ولا تزيد لخبرة القارئ شيئا خصوصا، وأنّه يرفضها بحجّة أنّها لا تتوافق مع معاييره الجمالية .
Flux de la Conscience **– تيار الوعي**	مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي "وليام جيمس"(william james) وقد ظهر لأوّل مرّة في سلسلة مقالات (حول بعض إسقاطات علم النفس الاستبطاني) التي نشرت في مجلة (Mind) عام (1884)،وأعيد بعد ذلك طباعتها في كتابه "مبادئ علم النفس"(principales pcychologie) ولقد استعار جيمس هذا المصطلح بعد أن اكتشف ذلك الشبه بين التغيرات التي تحدث في حياتنا الحميمية وتجديد المياه في مسار النهر،معبّرا به عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات داخل الذهن، فالشيء الذي يجمع بين حالة المياه في مسار النهر وحالة المشاعر والأفكار في الذهن هو التدفق والجريان اللانهائي والتغيير المستمر.
Fusion des horizon **–انصهار الآفاق**	وظّفه((غادامير))،وعنى به التفاعل بين أفق الراهن للمؤول القائم على التوقع المسبق،وبين أفق الماضي الذي تحفل به النصوص المقروءة فأفق الحاضر لا يمكن له مطلقا أن يتشكّل بدون الماضي،فكما أنّه لا يمكن لأفق الحاضر أن يتشكّل منعزلا ومنفصلا فإنه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها و" عزلها
Gestal **–جشطلت ، الشكل ،الصيغة**	جزء من مصطلحات علم النفس الفنية المستخدمة عالميا،والكلمة تعني:الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيئة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم... ازدهرت النظرية الجشطلتية في ألمانيا خلال العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن المنصرم،وأصبحت بعد ذلك مدرسة رئيسية (من مدارس علم النّفس)في أمريكا في فترة أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات... وأهم قضية طرحتها هذه النظرية تمثّلت في أنّ"الكل لا يساوي مجموع أجزائه"،فالمثلث ليس مجرّد مجموع خطوط مستقيمة وثلاث زوايا مناسبة،ولكنّ المثلث هو مجموع هذه العناصر الستة مضافا إليها عنصرا سابعا ألا وهو"الصفة الجشطلتية.

Horizon d'attente **–أفق الانتظار**	مفهوم فلسفي يعني(السوابق)؛أي الفكرة السابقة عن شيء ما وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي الذي يعتمد في نظر ((ياوس))على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية،فالنص الأدبي لا يمتلك أي تأثير،ما لم يدرك القارئ أنّ قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراء.والتاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات،وحينما يتعامل القارئ مع نص ما،فإنّه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكّل في الحقيقة أفق توقعاته معنى هذا أنّ النص عندما يظهر للمرّة الأولى يرتبط باستقبال معين،ويعتمد على أفق التوقعات السائد في الفترة الزمنية التي ظهر فيها،وقد يتغيّر ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص،أو تخفضه حسب أفق التوقعات الجديد .
Imaginaire(adj) **–إيهام**	انطباع أو إدراك لا يطابق الواقع ، بل يدفع (القارئ المتوهم) إلى الاعتقاد في وسط الرمز ، وينتج عن (الإيهام) ابتكار عوالم تخيلية وتحقق مصداقية قد تكون أقوى من الواقع .
Indicateur **– مؤشر**	عنصر لبعدٍ ما يمكن ملاحظته في الواقع .
Indication Genérique **–مؤشر أجناسي**	المؤشّر الأجناسي ملحق بالعنوان الرئيسي ، وهو ذو تعريف خبري تعليقي،لأنّه يقوم بتوجيه القراء لمعرفة نظام العمل ؛ أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذه العمل أو ذاك. لهذا فهو يعدّ نظاما رسميا يعبّر عن **مقصدية** كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص . وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة ، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجّه قرائي له.
Interprétation **–التفسيرية**	هي فن تفسير النصوص (interpretation) ، أي تحديد معانيها من خلال مجموعة ثابتة من القواعد ، وفنون الصنعة كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية يحكم مسار التفسير.
Intentionnalité **–القصدية**	علاقة شعورية خالصة تستبعد المعطيات والقيم السابقة . إنّ المعنى حسب هذا المفهوم لا يتشكّل من التجربة والقيم السابقة ، ولا من معايير التفكير الحتمي بل يتشكّل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني .
أدب استهلاكي Kitch	أدب غايته التسلية و الترفيه فقط .

Lecteur implicite **–قارئ ضمني**	بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدّده بالضرورة،وهو مفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدى."فالقارئ الضمني ليس سوى (دور القارئ) المسجل،أو المكتوب داخل النص؛وبعبارة أخرى فإنّه (عملية التنسيق) بين منظورات العرض النصية المختلفة(Perspective de Systeme) (منظور السرد ، ومنظور الشخصيات ، ومنظور العقدة أو الحدث ومنظور القارئ المتخيل) وهكذا فإنّ القارئ الضمني باعتباره (دور القارئ)، أو باعتباره (فعل التنسيق) لا يمتلك أي وجود حقيقي . إنّه يجسد مجموعة التوجيهات الداخلية للنص ، والتي تشكّل شروط تلقيه ، وبالتالي فإنه لا يمتلك أي أساس تجريبي . بل هو متجذّر داخل النص ذاته .
Lecteur Informé **–قارئ مخبر (مطلع)**	يهتم بدراسة المتوسط الحسابي لردود فعل القراء ، أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ ، لهذا لابدّ من توافر شروط في هذا القارئ حتى يمكن وصفه بالمخبر من بينها : 3) أن يكون متكلما كفئا باللغة التي يبنى بها النص . 4) أن يمتلك الخبرة المعرفية والأدبية التي تؤهله من فهم الأوضاع المعجمية اللهجات الخاصة والمهنية ، لهجات أخرى ، الكفاءة والمقدرة الأدبية ...إلخ وعليه فالقارئ المخبر هو " ليس شيئا مجرّدا ، ولا قارئا حقيقيا حيا لكنّه هجين ؛ أي أنّه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا ، فهو قارئ لا يجب عليه فقط أن يمتلك الكفاءة الضرورية ، بل يجب عليه أيضا أن يراقب ردود أفعاله خلال عملية التحيين لكي يتحكم فيها .
Lecteur Super **–قارئ أعلى(عليم)**	هو مجموعة من المخبرين ، الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص لتأسيس وجود (واقع أسلوبي) من خلال ردود أفعالهم المشتركة فالقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تُستعمل لاستكشاف كثافة المعنى الكامن المُسنن في النص
Lecteur Visé **–قارئ مقصود**	هو قارئ تخييلي (virtuel) له حضور في النص عن طريق مجموعة واسعة من الإشارات المختلفة ، فهو غير مستقل– فيما يتعلّق بوظيفته – عن المنظورات النصية الأخرى ، مثل الراوي والشخوص ومسار الحبكة ، فالقارئ التخييلي في الواقع ما هو إلا واحد من بين منظورات عديدة ترتبط فيما بينها وتتفاعل ، ليجد القارئ الحقيقي نفسه مدعو للتوسط بينها.
L'ouverture du roman **–الافتتاحية الروائية**	هي وحدة أساسية وظيفية من وحدات الرواية ، تمهّد لما سيأتي بعدها وتفعل فعلها فيه فضلا على أنّها تقدّم للقارئ المسوّغات التخييلية للحوادث اللاحقة في المجتمع الروائي.وتشير الروايات ذات البناء المتماسك إلى أنّ الاكتفاء بفقرة قصيرة في عدد قليل من الأسطر لا يستطيع تجسيد وظيفة الافتتاحية ما يعني أنّ الافتتاحية تحتاج إلى شيء من التفصيل يتيح للروائي كما للقارئ فرصة بناء نص ذي وحدة وظيفية أساسية.

Métroman **–الميتا رواية أو الخطاب الواصف**	هو مصطلح مرتبط بالخيال أكثر من ارتباطه بالحكي ، وقد استعمل(رولان بارت) هذا المصطلح من خلال حديثه عن كيفية تحضير الرواية (comment Préparer le roman) باعتبار حديث الرواية عن الرواية خطابا واصف. فالأدب الواصف(MetaLitterateure) عنده هو كلّ الكتابات التي يفصح فيها المؤلّف عن مخطّطاته ومشاريعه ، وكل انشغالاته المتعلّقة بالكتاب الذي سيقوم بكتابته مثل المراسلات والمذكّرات الخاصة ...
Narrateur **–سارد**	هو الذات الفاعلة للتلفظ الذي يمثّل عملا من الأعمال ، فهو الذي يرتب عمليات الوصف،فيضع وصفا قبل آخر ، على الرّغم من تقدّم هذا على ذاك في زمن القصة والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية،أو بعينيه،دون أن يضطرّ إلى الظهور أمامنا . وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحولات أو تلك سواء عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق تدخلاته وتعليقاته.
La negative **–السلبية**	هي نص آخر مضاعف غير مشكّل ، يكون النّص الأدبي قد قصد إليه،وهذا المضاعف هو ما يسميه ((إيزر)) سلبية النص الأدبي .
Les Personages **–الشخصيات الروائية**	الشخصيات هي العناصر التخييلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها.
Phénoménalisme **–الظاهراتية**	تعني الدراسة الوصفية للظواهر كما تبدو لنا ، فالظواهر إجمالا ليست ظواهر عبثية أو عفوية ، وإنّما هي ظواهر تختزل قصدا معيّنا يشكّل ماهية توجهها .
point de vue **–وجهة النظر**	هذا المصطلح ليس من ابتداع " إيزر" فهو مصطلح معروف في دوائر النقد الأدبي ، وقد أضاف له لفظة "الجوالة" (Mobile) لوصف عملية تجميع المعنى في ذهن المتلقي ، ويعني مصطلح " وجهة النظر " الطريقة التي يستعملها المرسل لتنويع القراءة ، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها أو انطلاقا من أجزائها ، أو هو موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما ، وتعني (وجهة النظر) في الرواية : الوجدان / المنطق الذي توجّه به القص نحو القارئ ، وتتم وجهة النظر في الرواية عبر ثلاث مواقف : أ– رواية الراوي بضمير المتكلّم ، مع خروج الأحداث عن حيّز التجارب . ب– رواية من منظور إحدى الشخصيات . ج– رواية من جانب العلم بالأشياء .

Plot **–حبكة**	هي التنظيم الداخلي للنص بحيث يلائم بعضه بعضا ، فالمتأخّر منه بسبب من السابق،والسابق يمهد للاحق وهكذا ... "وجلّ الفنون الأدبية سواء كانت شفوية أو مكتوبة ، شعرية أو نثرية تعتمد تنظيم ما فيها من فقرٍ ، ومن حوادث وأشخاص على حبكة معيّنة ، وتسلسل يقود إلى اتّساق.
Réalisme socialiste **– واقعية اشتراكية**	نمط من التعبير الأدبي يعتبر الأكثر ملاءمة جماليا وسياسي وتزعم (الواقعية الاشتراكية) بأنّها تقدّم تمثيلية تاريخية لواقع ينيمو ثوريا
Rrépertoire textuel **– سجل نصي**	هو مجموعة الاتفاقات والعناصر المألوفة التي لا ترجع فقط إلى النصوص السابقة،بل وكذلك،وربما بدرجة أكبر إلى المعايير الاجتماعية والتاريخية وإلى السياق التاريخي الثقافي بمفهومه الواسع الذي يكون النص قد نجم عنه ... وهكذا يتضح أن العناصر المكوّنة للسجل النصي تشكل معطيات دقيقة تحيلنا على الواقع الخارجي للنص أو أفقه المرجعي.
Référence Allégorique **– إحالة استعارية**	هي اتجاه النصوص نحو مجالات الاختلاف والانزياح (écarte) والفجوات الشاسعة بين اللغة والواقع ، لأنّ الاستعارة على عكس الكناية تعتمد اختلاف المجال الناتج عن "الأسلوب الاستعاري" (Allégorique)، حيث أنّ الناص (الروائي) لا ينفك عن ممارسة لعبة المماثلة والاختلاف ،عبر امتصاص (العالم/الواقع) وصوغه في مساحات نصية لها استقلاليتها عن السياق المرجعي (contexte référence)، بنفس الوظيفة المرجعية نسبيا لانجاز واقع جمالي على تخوم الواقع الحياتي ، وبهذا المعنى ينفتح النص الروائي في فضاء احتمالي لا قطعي ، اختلافي لا تماثلي ، تخييلي(Fictionnel) لا واقعي وبهذا المعنى يدشّن النص فلسفة الاستعارة من حيث تقديمها احتمالات دلالية أكثر لعالمنا سواء كانت هذه الاحتمالات ممكنة لأنّها لا تخالف قوانين الواقع ، أو أنّها تندرج تحت غير الممكن نتيجة استغراقها في الخيال فإنّها جميعا تندرج في العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع ، ومن ثمّة فهي تساعد على اكتشاف أحوال لم يُفكّر فيها قط.
Référence métonymique **– إحالة كنائية**	تنطوي على افتراض"أنّ النص جزء من الواقع ، أو انعكاس له وتبصير لبعض جوانبه على الورق ، وكلّما اقتربت الصورة من الأصل زادت قيمتها وعظم تأثيرها، وترتب على ذلك جماليات المماثلة والتشاكل في علاقة النص مع العالم.
–Sadisme **– سادية**	عامة هي إحداث الألم بغية تحصيل المتعة ، وفي علن النفس الحديث يتعلق هذا المصطلح بالمتعة الجنسية التي يحصلها الإنسان من ممارسة الجنس على نحو مقترن بالقسوة والعدوانية . والمصطلح مأخوذ من اسم الفرنسي Marquis de sade الذي كتب عن تفكيره وأفعاله السادية التي يراها عودة إلى طبيعة الإنسان الذي تشكل القسوة جزء من فطرته .

Les Stratégie textuelles **– الاستراتيجيات النصية**	هي إضاءات يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النص ، فالنص الذي يمثّل خلاصة العناصر المستمدة من الواقع والمنتقاة بدقة ، والمشكّلة للذخيرة (Répertoire) ، إنّما ينظم ذلك كله وفق إستراتيجية معينة ، ويتعيّن على هذه الإستراتيجية أن تربط بين عناصر الذخيرة ؛ أي تبحث في الإمكانات الضرورية للتأليف بينها ضمن الخطية النصية لتلك العناصر التي هي مستقلّة من جهة ، ومتساوقة داخل النص من جهة ثانية ، كما أنّ عليها أن تحقّق الربط بين السياق المرجعي للذخيرة ، والقارئ المدعو إلى تحقيق نظام التوازن . إضافة إلى ذلك تتحمّل الاستراتيجيات مسؤولية إدماج الذات داخل النص .
Transedance **– المتعالي**	يعني أنّ المعنى الموضوعي ؛ أي الخالي من المعطيات المسبقة ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور ؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ؛ ويعني ذلك أنّ معنى الظاهرة – عند هوسرل– مرتبط على نحو أساسي بعمليات الفهم أي إنّ المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص ، وهذه العملية تسمى بـ (المتعالي).

مسرد المصطلحات فرنسي – عربي

A

Abstait مجرد
Acte فعل
Acte decompréhension فعل الفهم
Acte préception فعل الإدراك
Action التأثير
Allégorie.(sf) الاستعارة ، تؤميز
Allégorique.(adj) استعاري ، مجاز
Analyse compréhensive تحليل مفهومي
Application التطبيق
Arbitaire اعتباطي
Arriére-plan الخلفية ،الواجهة الخلفية
Assimilation الاستيعاب
Attentes الانتظارات
Avant-plan الصداارة ، الواجهة الأمامية

B

Blancs البياضات
Background الخلفية، الأسس الخلفية أو المرجعية

C

Canon المعيار ، المقياس ، القاعدة
Canon esthétique المعيار الجمالي
Carnival كرنفال
Catégorieu d'analyse de contenu فئات تحليل المحتوى
Champ المجال ، الحقل
Champ référentiel الحقل المرجعي
Champ sématique الحقل الدلالي
Changement d'horizon d'attente تغير أفق الانتظار
Classification تصنيف
Code الشقرة، السنن
Codification التشفير
Commentaire التعليق
Compréhension الفهم
Concept مفهوم
Configuration التشكيل
Configuration schématique التشكيل الخطاطي
Configuration sématique التشكيل الدلالي
Contexte culturel السياق الثقافي
Contexte extérieur السياق الخارجي
Contexte sociologique السياق الاجتماعي
Contexte héstoriqueالسياق التاريخي

D

Diachronique الدياكرونية ، التعاقبية
Dimension البعد
Distance esthétique المسافة الجمالية
Déception d'attente خيبة الانتظار
Déformation التشويه

E

Effet التأثير
Effet esthétique التأثير الجمالي
Elaboration الانجاز

Contexte texteul السياق النصي
Convention المواضعات ، الاتفاق
Conventions المواضعات والأعراف والتقاليد
Convention esthétique المواضعات والتقاليد
Convention littéraire المواضعات والتقاليد الأدبية
Critique de l'idéologie نقد الايدولوجيا

F

Failles الفراعات ، الفجوات
Fiction التخييل
Fictionnel تخييلي
Figure شكل
Formation التشكيل
Flux de la Conscience تيار الوعي

H

Herméneutique(n) الهرمنوطيقا ، التأويلية
Herméneutique(adj) هرمنوطيقي
Histoire de réception تاريخ التلقي
Histoire universel التاريخ العالمي
Horizon d'attente أفق الانتظار
Horizon d'attente littéraire أفق الانتظار
Horizon de référence الأفق المرجعي
Horizon esthétique الأفق الجمالي
Horizon historique الأفق التاريخي
Horizon d'attention أفق الانتباه أو الاهتمام
Horizon d'inattention أفق اللانتباه أو اللاهتمام

Enumérés Corps تسريد الجسد
épistémologie الابستيمولوجيا،علم المعرفة
Esthétique الجمالية، جمالي
Esthétique de la production جمالية الإنتاج
Esthétique de réception أو جمالية التلقي الاستقبال
Esthétique de l'effet جمالية التأثير
étapes d'une recherche مراحل البحث
événement الحدث
évoulitiont littériare التطور الأدبي
Exécution الأداء ، الانجاز ، التنفيذ
Expérience esthétique الخبرة الجمالية
Explication تفسير
écarte الانزياح
écarte esthétique الانزياح الجمالي
échantillon عينة

G

Gestalt جشطلت ، الشكل ،الصيغة
Genre littéraire الجنس الأدبي

I

Idéal مثالي
Idéalisme المثالية
Idéologie ايديولوجيا
Image mentale صورة ذهنية

Imaginaire(n) المتخيل
Imaginaire(adj) تخيل الأدبي
Imagination التخيل
Implication المشاركة ، التورط
Indétermination اللاتحديد
Indicateur مؤشر
Intentionnalité القصدية
Interprétation التأويل

J

Jouissance اللذة
Jugement الحكم
Jugement de valeur الحكم القيمي
Jugement esthétique الحكم الجمالي

K

Kitch الأدب الاستهلاكي أو الترفيهي

L

Langue esthétique اللغة الجمالية
Langue ordinaire اللغة العادية
Langue poétique اللغة الشعرية
Lecteur concret القارئ الفعلي
Lecteur contemporair القارئ المعاصر
Lecteur fictionnel القارئ المتخيل
Lecteur idéal القارئ المثالي
Lecteur implicite القارئ الضمني
Lecteur informé القارئ المطلع
Lecteur ordinaire القارئ العادي
Lecteur réel القارئ الحقيقي
Lecteur virtuel القارئ المفترض
Lecteur visé القارئ المقصود
Lecteur super القارئ الأعلى
Lieux d'indétermination أماكن اللاتحديد
Lieux vides الفراغات
L'ouverture du roman الافتتاحية الروائية
Logos العقل

M

Modèle النموذج
Modèle d'attente نموذج الانتظار
Modes de réception طرائق التلقي
Mécanismes الآليات أو الميكانزمات
Méthode منهج
Métonymique كنائي
Métroman الميتا رواية أو الخطاب الواصف

N

Narrateur سارد ، راوي ،حاكي
Négation نفي ، تسليب
Négativité السلبية
Non-dit المسكوت عنه
Normatif معياري
Normes esthétique معايير جمالية
Normes littéraire معايير أدبية

O

Objectif موضوعي
Objectivité الموضوعية
Objecte الموضوع
Objecte esthétique موضوع جمالي
Objecte idéal موضوع مثالي
Observation ملاحظة

Q

Question السؤال ، المساءلة
Questionnaire استمارة استبيان

P

Personnages شخصيات
phénoménalisme الظاهراتية
Phénoménes ظواهر
Phénoménologie الفينومينولوجيا
Point de vue mobil وجهة النظر الجوالة،الطوافة ، المتحركة
Processus de lecteur سيرورة القراءة
Processus de réception سيرورة التلقي

Processus historique السيرورة التاريخية
Proposition افتراضى

R

Reconnaissance التعرف
Reconstruction إعادة البناء
Rezeptionsasthétique جماليات التلقي
Réalisation التحقق ، التجسيد
Réception التلقي
Réceptions historique التلقي التاريخي
Référence المرجع ، الإحالة
réalisme socialiste واقعية اشتراكية
Récupération الاسترجاع
Répertoire السجل ، الذخيرة
Répertoire littéraire السجل الأدبي
Répertoire textuel السجل النصي

S

Sadisme سادية
Schéma تصميم ، خطاطة
Schémas textuel خطاطة نصية
Signe علامة
Signe esthétique علامة جمالية
Situation الوضعية
Situation historique الوضعية التاريخية
Stimulus المثير
Stratégie استراتيجية
Stratégie textuelles الاستراتيجيات النصية
Structure affective بنية التأثير
Structure d'action بنية التأثير
Structure de réaction بنية الاستجابة أو رد الفعل
Suspendu معلق

Synchronie التزامنية
Synthése حوصلة
Systéme de perspective نسق المنظورات

T

Taille de l'chantillon حجم العينة
Théorie littéraire نظرية الأدب
Théorie de réception نظرية التلقي
Tradition التقاليد
Tradition littéraire التقاليد الأدبية
Transedance المتعالي

V

Valeur القيمة
Valeur esthétique القيمة الجمالية
Valeur négative القيمة السلبية ، القيمة غير المحددة
Valeurs sociales القيم الاجتماعية
Vide الفراغ
Virtualité الاحتمالية ، الافتراضية
Virtuel احتمالي ، افتراضي
Viseé القصد
Vision الرؤية
Vision du monde رؤية العالم

المـــصادر والمراجع

I. المصادر :

- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ،دار الآداب ،بيروت،ط26،2010.
- // // : فوضى الحواس، دار الآداب بيروت ،ط19، 2010.
- // // : رواية عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي بيروت ،ط3،2003.

II. المراجع :

1- المراجع باللغة العربية :

01)- إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية ،دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ،ط1،2000.
02)- // // : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء،ط1،.1995
03)- أيمن الغزالي:لذة القراءة في أدب الرواية ،دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق،ط1، 2002.
04)-اليامين بن التومي:مرجعيات القراءة والتأويل عند ناصر حامد ابوزيد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1 . 2011
05)- بدر شاكر السياب:ديوان شعر،المجلد الثاني،دار العودة،بيروت،دط ،1974.
06)- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية ،المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار،ط1،2009.
07)- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب،ط1 2001.
08)- جورج طرابشي: الأدب من الداخل ،دار الطليعة بيروت،ط2،1981.
09)- واسني الأعرج:الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا—دراسة نقدية- ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،دط .1989
10)- وجدان الصائغ:شهرازاد وغواية السرد،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1،.2008
11)- زهرة الجلاصي:النص المؤنث،دار سراس للنشر،تونس،دط،.2000
12)- زهرة ديك: من روائع الأدب الجزائري-مقتطفات من نصوص أبرز الكتاب الجزائريين- ،دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر ،دط،2014.
13)- حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية ،منشورات الجامعة،المغرب،ط1،1985.

14)- // // : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، المغرب، ط2، 1985.
15)- حسن خمري:قضايا المتخيل مقاربات في الرواية ،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،.2002
16)- حميد الحمداني:القراءة وتوليد الدلالة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط1،2003.
17)- // //:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء المغرب ،ط3،2000.
18)-حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2009.
19)-يوسف وغليسي : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، دار جسور للنشر والتوزيع،ط1،2013.
20)-يوسف تغزاوي:القارئ وانتاج المعنى مفاهيم وتطبيقات،مطبعة بنلفقيه الرشيدية،المملكة المغربية ط1،2012.
21)- يمنى العيد في معرفة النص ،بيروت ،ط.1985،3
22)- لخضر العرابي:المدارس النقدية المعاصرة ،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر،دط، 2006 .
23)- محمد بازي :العنوان في الثقافة العربية ،منشوارات الاختلاف،الجزائر،ط1،.2012
24)-محمد مصايف:القصة القصيرة العربة الجزائرية في عهد الاستقلال،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،دط.
25)-ميجان الرويلي وسعيد البازعي:دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب،ط3،.2002
26)- مخلوف بوكروح:التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر،دط،2004.
27)- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،دار الشروق عمان الأردن،ط1،.1997
28)-نور الدين السد:الأسلوبوتحليل الخطاب –دراسة في النقد الحديث-ج2،دار هومة للنشر ،الجزائر دط،دت.
29)- نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة وآليات التأويل،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1،.1992
30)- سليم بتقية:أوراق بحثية في النقد والأدب ،دار الأمل للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،.2014
31)- // // :البعد الايديولوجي في رواية الحريق لمحمد ديب ،سلسلة رؤى الابداعية1،منشورات مديرية الثقافة بالتنسيق مع اتحاد الكتاب الجزائريين فرع بسكرة،ط1،2013.
32)- سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2003.
33)- سعيد الوكيل:تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا،الهيئة المصرية للكتاب،دط،1998.
34)- سعيد بنكراد:مدخل إلى السميائية السردية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط2،1994.
35)- سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة . الوجود والحدود .،منشورات الاختلاف،الرباط،ط1، .2012
36)- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ،دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ،ط1،2002.

37)-عادل فريجات:مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي . منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق دط .2000
38)- عباس محمود عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي القاهرة ، ط1، .1996
39)-عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1 .2008

40)- عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، .2007
41)- عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب ،ط1، .2003
42)- // // : التلقي والسياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط2،.2005
43)- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط3، .2006

44)-عبد الله ركيبي:عروبة الفكر والثقافة أولا-دراسات ووثائق-دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،دط 2009.
45)- عبد الله خمار : تقنيات الدراسة في الرواية (1) الشخصية ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، دط ، .1999
46)-عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، المكتب المصري للمطبوعات،القاهرة،دط 1999.
47)-عبد العزيز طليمات : فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط ، سلسلة نذوات ومنظرات رقم :24 ، .1993

48)-عبد القادر بن سالم: بنية الحكابة في النص الروائي المغاربي الجديد،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2013.

49)-عبيدة صبطي و نجيب بخوش : الدلالة والمعنى في الصورة ،دار الخلدونية للنشر والتوزيع ، الجزائر،ط1،.2009
50)- عمر بلخير:تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،.2003
51)- عمر مهيبل:من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف،ط1،.2007
52)- فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي ،المركز الثقافي العربي الدار لبيضاء،المغرب،ط1،2006.
53)- فؤاد عفاني : نظرية التلقي ... رحلة الهجرة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دط ، دت.
54)- صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر ، أطلس للنشر ولاانتاج الإعلامي القاهرة ،ط4،2005.
55)-رشيد بنحدو:الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة ،من قضايا التلقي والتأويل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، المملكة المغربية،،ط1، .1994
56)-شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي . العصر الجاهلي،ج1،دار المعارف القاهرة،ط24،2003.

2.المراجع المترجمة :

01)بول جييوم:علم نفس الجشطلت،تر:صلاح مخيمر وعبده مخائيل رزق،مؤسسة سجل العرب،القاهرة،دط،1963

02)-جان غردان:المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجية،تر وتقديم:عمر مهيبل،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 2007.

03)- يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني ، تر:سيزا قاسم دراز ،دار قرطبة للنشر ، الدار البيضاء ،ط2،1988.

04)- مالك حداد:سأهبك غزالة ،تر:صالح القرمادي،الدار التونسية للنشر،دط،.1968

05)- فولفغانغ إيزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر وتقديم:حميد الحمداني والجلالي الكدية ،منشورات مكتبة المناهل فاس،دط،.1994

06)- // // وآخرون: شعرية المسرود ،تر: عدنان محمود محمد،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،دط ،2010.

07)- فنسنت ليتش:النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات،تر: محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شريف فريد،المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

08)- رامان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة،تر:جابر عصفور،دارقباء للنشر والتوزيع ،القاهرة،دط،1998.

09)- روبيرت سي هول:نظرية الاستقبال، تر رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية سوريا،ط1،1992.

10)-روجرب هينكل:قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير،تر:صلاح رزق ، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دط 2005 .

12)-تزفيتان تودروف:فتح أمريكا مسألة الآخر،تر: بسير السباعي ،قديم: فريال جبور غزولي، المكتبة العالمية القاهرة،دط،1991.

11)- غاستون باشلار:جماليات المكان،تر:غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت،ط2،1984.

3.المراجع باللغة الفرنسية :

01)-Belhadj-khacem Nourreddine ; Le Theme de La Depossession dans La « trilogie » de Mohamed Dib , 1983,Acheve D'Imprimer sure Les presses De L'Entreprise Des Arts Graphique , unité de Réghaia ,Alger.

02)- H-.R Jauss ; pour une ésthétique de la réception,Gallimard1978,traduit de l' Alemand par claud Maillar ,paris.

03) -mostefa boutefnouchet ; La culture En Algerie Mythe et Réalité,Société Nationale d'Edition et diffusion,direction de la production,Alger .

4.المجلات والدوريات والجرائد :

أ- المجلات والدوريات بالعربية:

01)- أحمد عبد الكريم : الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر ، مجلة العربي ، ع 494،يوليو 1997.

02)- اليامين بن التومي:من النقد النسقي إلى النقد الثقافي،مجلة معارف، ع:01 ،جامعة البويرة،ماي.2006

03)- إدريس الخضراوي:رواية قلادة قرنفل: أسئلة المرأة المتجددة، مجلة الرافد، ع :108،الشارقة/ الإمارات العربية المتحدة،غشت 2006.

04)- حبيب مونسي:قراءة السرد القرآني النص والقارئ ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ،ع:03،جامعة سيدي بلعباس،أبريل .2004

05)- حسين المناصرة: وعي الذكورة والمرأة، مجلة فصول، ع:66، ربيع 2005.

06)- حسينة فلاح : الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي ، منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو .2012

07)- حفناوي بعلي :عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس و"عابرسرير"، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ،وزارة الثقافة ،مطبعة دار هومة الجزائر ،2008.

08)- طارق عابدين إبراهيم : قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء ، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، ع:01 ،2012.

09)- كيساء ميساء ملاح:كتابة العنف / عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس،الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية،عبد الحميد بن هدوقة ، وزارة الثقافة مديرية الثقافة برج بوعريريج،مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون.2008

10)- مجلة الجزائر : سنة الجزائر بفرنسا ،ع05، فيفري ـ مارس 2003.

11)- محمد إقبال عروي:مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر،المجلد37،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،3مارس.2009

12)- محمد محمود:حوار مع أحلام مستغانمي ،نشرية أيام الرواية،مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي ،ع:2،نوفمبر 1998.

13)- محمد خير البقاعي : تلقي " رولان بارت " في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي ، كتابه " لذة النص " أنموذجا – مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، المجلد:27،ع:1،سيبتمبر.1998

14)- مراد مستغانمي : أحلام مستغانمي .. سيرة حياة، مجلة الاختلاف ، ع:03، ماي /أيار ،2003.

15)- نعيمة بن علية :الأثر اللغوي في ثلاثية أحلام مستغانمي . دراسة أسلوبية . مجلة معارف ، ع: 12جوان 2012 جامعة البويرة.

16)- سليم بركان:الدلالة الاجتماعية للمكان في النص السردي "ذاكرة الجسد"أنموذجا،الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة،.2007

17)- سليمة لكوم:شعرية النص عند " جيرار جنيت " من الأطراس إلى العتيات ، مجلة التواصل ، جامعة سوق أهراس ع:23جانفي .2009

18)- سليمة خيضر : تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة ، محلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة محمد خيصر بسكرة ،الجزائر ، ع:07 ، 2011.

19)- سعيد خطيبي: هكذا فكّ مالك حداد عقدة لسانه ، جريدة الأخبار ،ع:1057، 03 آذار 2010.

20)- سعيدة بن بوزة:الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة ،الملتقى الثاني في الأدب الجزائري،المركز لجامعي بالوادي،17/16 مارس 2009.

21)- عبد الحق بلعابد:شعرية الفاتحة النصية والخاتمة النصية في رواية"تيميمون"لرشيد بوجذرة"،المركز الوطني للبحث في الانثروبيولوجيا الاجتماعية والثقافية،منشورات،CRASC ،وهران .2006

22)- عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،ع:338،سلسلة عالم المعرفة،العدد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ،أغسطس 1997.

23)- علي حداد:العين والعتبة مقاربة لشعرية العنوان عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، ع: 370 ،اتحاد الكتاب العرب بدمشق،شباط 2002.
24)- فاروق شوشة:جمال اللغة العربية، ع:52، مجلة العربي،الكويت،15أفريل.2003
25)- قاسي صبيرة:النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ،مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،جامعة بسكرة.

ب- المجلات والدوريات المترجمة :

01)- جين ب.تومبكنز:نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية تر:حسن ناظم و علي حاكم المشروع القومي للترجمة ، ع 73 ، المجلس الأعلى للثقافة ،1999
02)- مصطفى ناصف:نظريات التعلم،تر:علي حسين حجاج،سلسلة عالم المعرفة، ع:70،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،أكتوبر1983.
04)-رامان سلدان وبيتر بروكس :النظريات الموجهة نحو القارئ ،تر:محمد نور النعيمي ،مجلة الآداب الأجنبية، ع:107،اتحاد الكتاب العرب بدمشق ،2001.

ج- الجرائد :

01)-يوسف شنيتي:العالم يحتفل برائدة النسوية الحديثة والمثقفين الأحرار،جريدة الأحرار، ع:3030 الأحد10فيفري.2008
02)-لطيفة.د:المرأة المبدعة مكبّلة ولكنّها سائرة نحو هدفها،جريدة المساء، ع:3366،يوم الأربعاء26مارس2008.
03)- عادل الفريجات:قراءة في رواية " رقصة في الهواء الطلق"للروائي الجزائري مرزاق بقطاش،جريدة الأسبوع الأدبي،اتحاد الكتاب العرب، ع: 10،12ديسمبر2011.
04)- عقيلة ر: أضواء على جوانب من حياة فرجينيا وولف،جريدة الأحرار، ع:3181،الأربعاء6أوت2008م.
05)- ق ث: نقاد عرب يبحثون بالأردن أسباب تراجع القصة القصيرة ،جريدة الأحرار، ع:3192، الثلاثاء19 أوت 2008م.

5.المعاجم والقواميس :

01)- جيرالد برنس : المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ، تر: هابد خزندار ، المشروع القومي للترجمة ع:368 المجلس الأعلى للثقافة ،ط1، 2003.

02)-مجموعة من الباحثين : الفلسفة الغربية المعاصرة ، تقديم عللا حرب ،ج1،ج2، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2013.

03)- محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية ،-لونجمان- ،ط3،2003.

04)- موسوعة كمبريج في النقد الأدبي(8):من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،مراجعة وإشراف:ماري تريز عبد المسيح،تر : أمل قارئ وجمال الجزيري وآخرون، المجلس الوطني للثقافة ،ط1، 2006.

05)- سهيل إدريس : المنهل قاموس فرنسي – عربي ، دار الآداب بيروت ، ط2013،45.

06)- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1985،3.

07)عبد الرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة ، ج1،ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1،1984.

08)- Dictionnaire Encyclopédique:La rousse . ed.9.

09)-LE petit rober :3 eme edition,paris ,2011 .

6.الرسائل الجامعية :

01)-دليلة مروك:استراتيجية القارئ في شعر المعلّقات"معلّقة امرأ القيس"نموذجا،إشراف:ليلى جباري،مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،مخطوط بجامعة قسنطينة،2010/2009.

02)- حفيظة زين:قصيدة"بلقيس"لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي،إشراف الدكتور:يشير ابرير، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة محمد خيذر بسكرة ،السنة الجامعية 2004.

03)كريمة بلخامسة : إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، إشراف:آمنة بلعلى ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، مخطوط بجامعة مولود معمري تيزي وزو،دت.

04)- منال بنت عبد العزيز العيسي : الذات المروية على لسان الأنا ، إشراف حسين بن عبد العزيز الواد ، رسالة مقدّمة لاستكمال متطلبات درجة الدكتوراه ، جامعة الملك سعود كلية الدراسات العليا فسم اللغة العربية وآدابها 2010.

05)- عبد القادر خليف:مصطلح القراءة في كتاب"القراءة وتوليد الدلالة"ل حميد الحمداني،إشراف:العيد جلولي،مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،مخطوط بجامعة ورقلة،2012/2011.

06)- فاطمة الزهراء بايزيد:الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل،إشراف الطيب بودربالة ، مذكرة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث،جامعة الحاج لخضر باتنة،2012/2011 .

07)- فتيحة شقرون: الحذف والإضافة في " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي _شعرية التناص- رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، إشراف: عبد الحميد بورايو، مخطوط في جامعة الجزائر ، 2005.

08)- صديقة معمر : شعرية الألوان في النص الشعر الجزائري المعاصر فترة (2007/1988) ، إشراف : يحي الشيخ صالح مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر ، مخطوط بجامعة منتوري قسنطينة الجزائر ، 2010/2009.

09)- خالد وهاب:جمالية التلقي في مسرحية "النخلة وسلطان المدينة،إشراف:بوطابع العمري،مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير،مخطوط بجامعة المسيلة،2009/2008م.

10)- خديجة حامي:السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا،إشراف:آمنة بلعلى،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، مخطوط بجامعة تيزي وزو،2013.

7.مواقع الانترنيت :

01) www.ahlammosteghanmi.com/ #press/c1pz

02)- **موقع نسيان كوم**: www .nessyane.com

03)- **موقع فايس بوك** : www/facebook.com/ahlammosteghanemi

4) http ://www.ahlammosteghanemi.com/#!pictures/cfzh-

موقع شبكة الذاكرة العربية :

04)-عبد الله إبراهيم:الرواية النسائية العربية:تجليات الجسد الأنوثة ، شبكة الذاكرة العربية www.althakera.net

6) موقع موسوعة ويكيبيديا الموسوعة الحرة : www.wikipedia.org

7)- https//Lalmothaqaf.comlindexphp

ملخص الرسالة

الملخص بالعربية :

وقف البحث الموسوم بـ((**جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي**)) على أهمّ نظرية مهتمّة بشؤون تلقي واستهلاك الأدب، وهي النظرية الألمانية التي أسّسها كل من "ياوس" و "إيزر".وأثناء مسيرة البحث ،ولاسيما في شقه النظري الذي أفرد له الفصل الأول تم التعريف بالنظرية ورصد أهمّ مفاهيمها، وتتبع منابعها وأصولها الابستيمولوجية، والتي تمتد إلى تيارات ومذاهب فكرية وفلسفية غربية قديمة كالفلسفة الظاهيراتية (الفينومينولوجيا) والتأويلية (الهرمينوطيقا)...وهو ما جعل الكثير من الباحثين والدارسين يقومون بالفصل الإجرائي بين كل من أطروحات "ياوس" و "إيزر".على اعتبار أنّ منطلقاتهما المنهجية في دراسة النص الأدبي كانت متباينة ... وهو ما أفرز عن وجود نظريتين متكاملتين ومتداخلتين، وفي نفس الوقت مختلفتين هما:((**نظرية التلقي**)) و((**نظرية التأثير**)) اللتين أسّسهما على الترتيب كل من "ياوس" و "إيزر".

ولأنّ التعريف بالنظرية، ليس سوى خطوة مبدئية تأتي على أعقابها خطوات أخرى، تتعلّق أساسا بتطبيقات هذه النظرية على النص الأدبي،فقد تم اختيار مدوّنة سردية جزائرية تشتمل على مجموعة من المواصفات، وهي ثلاثية أحلام مستغانمي:((**ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير**))حيث تم تخصيص للجانب التطبيقي ثلاثة فصول، شمل الفصلان: الأول والثاني تطبيقات لبعض المفاهيم النقدية التي ابتدعها "إيزر"**كالقارئ الضمني، والاستراتيجيات النصية**...فيما تم تخصيص الفصل الأخير لتطبيق بعض الميكانيزمات النقدية التي أوجدها "ياوس" **أفق الانتظار، أفق النص ،المسافة الجمالية**...وقد تمّ تتويج هذا البحث بخاتمة احتوت أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، نظرية التأثير، جمالية التلقي والتأثير، الاستراتيجيات النصية، القارئ الضمني، أفق الانتظار، أفق النص المسافة الجمالية، ثلاثية أحلام مستغانمي .

Résumé:

Ma recherche porte sur « **La réception esthétique et l'effet dans la trilogie de Ahlam Mosteghanemi** » pour identifier les plus importantes théories qui s'intéressent à la consommation littérature et la réception .

Ce saut deux théories allemandes, fondées par « jauss » et « Iser ».

Au cours de ma recherche , et en particulier dans la partie théorique j'ai consacré le premier chapitre aux concepts théoriques remontant aux sources épistémologie, dont j'ai trouvé les origines dans les doctrines intellectuell et philosophies occidentales telles que« La phénoménologie et L'herméneutique »

Ce qui a permis ma partie opératoire de constater que les théories de «Jauss » et « Iser » et leur méthodologie dans l'étude de texte littéraire a sont différentes mutuellement complémentaires : «**La théorie de la réception** » et « **La théorie de l'effet** » fondées par « jauss » et « Iser ».

Et parce que la définition de la théorie, n'est que l'étape initiale vient après d'autres étapes, liées principalement à l'application de cette théorie sur un texte littéraire, j'ai choisi comme corpus de récits algériens qui comprend un ensemble de spécificité qui sont trilogie de Ahlam Mosteghanemi: « **mémoires de la chair**, **le chaos des sens**, **lit transitoire** ».dans la partie j'ai opté pour trois chapitres ,le premier et le deuxième chapitre traiteur de certains des concepts inventés par «Iser» tels que « **Le lecteur implicite** , **et Le stratégies textuelles**... »

le dernier chapitre est consacré à l'application de certains mécanismes critique créé par « Jauss », tels que « **La distance esthétique**, **l'horizon d'attente**, **l'horizon du texte** ... »

La conclusion résumé les principaux résultat de mon étude .

Mots clés: La théorie de la réception, La théorie de l'effet, La réception esthétique et l'effet, Les stratégies textuelles, Le lecteur implicite, Distance esthétique, L'horizon d'attente, l'horizon du texte, La trilogie de Ahlam Mosteghanemi .

Summary:

My research focuses on «**aesthetic reception and the effect in the trilogy Ahlam Mosteghanemi**» to identify the most important theories concerned with literary consumption and reception.

These are two German theories, founded by «Jauss» and «Iser».

During my research, especially in the theoretical part, I devoted the first chapter to the theoretical concepts dating back to the epistemological sources that I have found the origins in the intellectual doctrines and Western philosophi cal such as «Phenomenology and hermeneutics ». What m 'has an operative way to see that the theories of «Jauss» and «Iser» and their methodology in the literary text study, are different and complementary to each other: «**The reception theory**» and «**the effect theory**» founded by «Jauss» and «Iser».

And because the definition of theory is only the initial step that comes after other steps, primarily related to the application of this theory on a literary text, I have chosen as corpus of stories which includes Algerian a set of characteristics that is the trilogy Ahlam Mosteghanemi «**memories of the flesh**, **the chaos of sense**, **transitional bed**» .In the practical part I opted for three chapters, the first and second chapter discuss some concepts invented by «Iser» such as «The implied reader and the textual strategies … »

The last chapter is devoted to the implementation of some critical mechanisms created by «Jauss" such as «**The aesthetic distance**, **the horizon of expectation**, **the horizon of the text** … »

The conclusion summarizes the main results of my study.

Keywords: The reception theory, The effect theory , Aesthetic reception and the effect, The aesthetic distance, The horizon of expectation, The horizon of the text, The textual strategies, The implied reader, The trilogy Ahlam Mosteghanemi.

الـــفـــهـــــارس

فهرس الأعلام

1- أرسطو طاليس Aristoteles(384ق.م - 322 ق.م)	298
2-ألخيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas (1917-1992)	300
3- كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss)(2009 1908)	300
4-إدموند هوسرل Edmund Husserl (1859-1938)	301
5- فريديريك آرنست شلايرماخر Friedrich Daniel Ernest schleiermacher(1768-1834)	293
6- غاستون باشلار Gaston Bachelards (1884-1962)	304
6- جورج هانز غادامير Georg hans gadamer(1900-2002	304
7- هانس روبرت ياوس H.R. Jauss	306
8- إديلين فيرجينيا وولف Idiline Virginia Wolf (1941 1882)	308
09- إيمانويل كانط Immanuel Kant (1724 - 1804)	309
10- جان موكاروفسكي Jan Mukařovsky 1896-1975)	310
11- يورغن هابرماس Jürgen Habermas (1929-...)	313
12- كارل ريموند بوبر Karl Popper (1902-1994)	314
13- كريستفا جوليا kristiva Julia (1941-...)	316
14- مارتن هيدغر Martin Heidegger(1989-1959)	318
15- مخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine (1895-1975)	318
16- سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir) (1986 - 1908)	321
18- تزفينان تدوروف Tzvetan Todorov(1939- ...)	325
19- أومبيرتو إيكو Umberto Eco (1932-...)	326
20- فلادمير بروب Vladimir Propp (1895-1970)	327
21- فولفغانع إيزر Wolfgang Iser(1926-...)	328
22- ويلهلم دلتاي Wilhelm dilthey (1833-1911)	329

فهرس المصطلحات + المسرد

المصطلح بالفرنسية	بالعربية	الصفحة
-Les blancs textual -Carnival -Distance esthétique -dramatized narrator -Enumérés Corps - Esthetique de l'effet - Esthétique de réception	-البياضات أو الفجوات النصية -كرنفال مسافة جمالية – -السارد الممسرح – تسريد الجسد – جمالية التأثير – جمالية التلقي أو الاستقبال	333
-Experience Esthétique -Flux de la Conscience -Fusion des horizon -Gestal	-خبرة جمالية – تيار الوعي – انصهار الآفاق -جشطلت ، الشكل ،الصيغة	334
-Horizon d'attente - Imaginaire(adj) - Indicateur - Indication Générique - Interprétation - Intentionnalité - Kitch	– أفق الانتظار -إيهام – مؤشر -المؤشر الأجناسي – التفسيرية -القصدية -أدب استهلاكي ترفيهي	335
- Le Lecteur implicite Lecteur Informe- - Lecteur Super - Lecteur Vise -L'ouverture du roman	-قارئ ضمني – قارئ مخبر -القارئ الأعلى -القارئ المقصود -الافتتاحية الروائية	336

- Métroman -Narrateur - négative Personnages– - Phénoménalisme - point de vue	-الميتا رواية أو الخطاب الواصف سارد – -سلبية -شخصيات - الظاهراتية -وجهة النظر	337
Plot- -réalisme socialiste -Rrépertoire textuel -Référence Allégorique -Référence Métonymique Sadisme-	- حبكة - الواقعية الاشتراكية - سجل نصي - الاحالة الاستعارية - الاحالة الكنائية - السادية	338
-Les Stratégie textuelles Transedance	- الاستراتيجيات النصية - المتعالي	339
- مسرد المصطلحات	فرنسي – عربي	344-340

فهرس المخططات ،الأشكال ، الجداول والصور

(أ) المخططات :

– مخطط رقم : (1) مخطط يبين بنية العمل الأدبي.....ص37 .
– مخطط رقم : (2) كيفية اشتغال المسافة الجمالية.....ص60.
– مخطط رقم : (3) خطاطة العمل الفني (الرواية .....ص 68.
– مخطط رقم : (4) مخطط يبين مواقع البياض داخل النص.....ص75.
– مخطط رقم : (5) سيرورة القراءة عند إيزر ،.....ص 82.
– مخطط رقم : (6) فضاءات النصوص الموازية.....ص112.
– مخطط رقم : (7) الخطوات التقنية لبناء استبيان الدراسة.....ص260.
– مخطط رقم : (8) طريقة تفريغ استبيان الدراسة.....ص265 .

(ب) الأشكال :

– شكل رقم :(1) علاقة الكاتبة بعالمها الروائي.....ص181.
– شكل رقم :(2) شكل الحبكة الروائية .....ص209.
– شكل رقم :(3) شكل الحبكة الروائية في رواية ذاكرة الجسد.....ص217.
– شكل رقم :(4) شكل الحبكة الروائية في فوضى الحواس وعابر سرير.....ص220.
– شكل رقم :(5) تقسيم عينات الاختبار إلى مجموعات حسب المنتجة.....ص242.

(ج) الجداول :

– جدول رقم : (1) ترتيب المقالات النقدية حسب تاريخ النشر.....ص239.
– جدول رقم : (2) تصنيف المقالات حسب النصوص الروائية والمنهج العلمي المعتمد.....ص240.
– جدول رقم :(3) تصنيف عينة القراء إلى فئات.....ص269.
– جدول رقم :(4) تصنيف عينات القراء حسب الخبرة والمقدرة الأدبية.....ص270.
– جدول رقم :(5) استجابات قراء المجموعة الأولى لمثيرات النص الروائي المعاصر.....ص272.
– جدول رقم :(6) فئات قراء المجموعة الأولى واستجابتهم للنص الروائي المستغانمي.....ص273.
– جدول رقم :(7) استجابات قراء المجموعة الثانية لمثيرات النص الروائي المعاصر.....ص274.
– جدول رقم :(8) فئات قراء المجموعة الثانية واستجابتهم للنص الروائي المستغانمي .....ص275.

(د) الصور :

– صورة رقم :(1) صورة غلاف رواية ذاكرة الجسد .....ص127.
– صورة رقم :(2) صورة غلاف رواية فوضى الحواس.....ص131.
– صورة رقم :(3) صورة غلاف رواية عابر سرير.....ص 134.
– صورة رقم :(4) صورة ورقة الاستبيان في شكلها النهائي.....ص264.
– بعض صور الأديبة مع شخصيات وطنية وفنية.....ص296.

فهرس المحتويات

– مقدمة	أ – ط
المدخل : نظرية القراءة الألمانية.....	10
1– نشأة جمالية التلقي والتأثير.....	11
2– إشكالية المصطلح.....	15
3– إشكالية المفهوم.....	18
3–1– مفهوم جمالية التلقي.....	24
3–2– مفهوم جمالية التأثير.....	24
الفصل الأول : جمالية التلقي والتأثير.....	25
I. التصورات والمفاهيم المؤثرة في جمالية التلقي والتأثير.....	26
1– الهرمينوطيقا (التأويلية).....	26
2–الفلسفة الظاهراتية.....	32
3– أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي والتأثير.....	43
3–1 مفهوم المتعالي.....	43
3–2 مفهوم القصدية.....	45
II.الجهاز المفاهيمي لنظرية التلقي.....	47
– تمهيد.....	47
1– أفق الانتظار.....	50
1–1– مستويات قراءة أفق الانتظار	53
1–2– أفق الانتظار (السؤال/الجواب).....	54
1–3– آفاق الانتظار/انصهار الآفاق.....	55
2– المسافة الجمالية.....	56
2–1– مفهوم المسافة الجمالية.....	56
2–2– المسافة الجمالية/أفق الانتظار.....	57

2-3- الخبرة الجمالية/ المسافة الجمالية.....	58
II. الجهاز المفاهيمي لنظرية التأثير.....	61
- تمهيد.....	61
1- علاقة النص بالواقع.....	63
1-1- السجل النصي.....	63
1-2-الاستراتيجيات النصية.....	65
1-3-وظيفة الاستراتيجيات النصية.....	66
2- قارئ جمالية التأثير	69
2-1- مفهوم القارئ الضمني.....	69
أ- القارئ كبنية نصية.....	72
ب- القارئ كفعل مُبَنين.....	72
3- البياضات أو الفجوات النصية.....	73
3-1-البنية الوظيفية للبياض.....	75
3-2- السلبية.....	77
4- وجهة النظر الجوالة.....	79
- حوصلة وتركيب	83
الفصل الثاني : علاقة النص بالواقع.....	86
I. خصوصية الوعي الكتابي لدى أحلام مستغانمي.....	87
1-التجريب وعلاقة المرأة باللغة.....	87
2-خصوصية البناء الروائي المستغانمي.....	95
3-الوعي وأسئلة الكتابة / القراءة.....	99
3-1- الكاتب وبناء الأفق المرجعي.....	99
3-2- مضمرات خطاب الأنثى.....	102
II. إنتاجية النص الروائي المستغانمي.....	107

1–تشكيل العتبات النصية.....	110
1–1– خصوصية (العنوان/النص).....	113
1–2–المؤشر الأجناسي.....	121
1–3–الغلاف (اللوحات الفنية).....	123
1–4–الإهداء.....	136
2–القارئ وسلطة النص الآخر.....	144
2–1–النص الآخر وآلية تسريد الجسد.....	148
2–2–النص الآخر وشعرية المسرود.....	154
2–3–النص الآخر وحميمية المشهد الروائي.....	160
–حوصلة وتركيب	162
الفصل الثالث استراتيجيات بناء القارئ الضمني في الثلاثية.....	164
– تمهيد.....	165
I. الافتتاحية الروائية.....	172
1–المفهوم والوظيفة.....	172
2–افتتاحية الرواية وأنموذج الراوي العليم.....	174
2–1–ذاكرة الجسد.....	174
2–2– فوضى الحواس.....	180
2–3–عابر سرير.....	184
II. منظور (السارد/الشخصية).....	193
1–تعليقات (السارد/الشخصية).....	194
1–1– في ذاكرة الجسد.....	194
1–2–في فوضى الحواس.....	202
1–3–في عابر سرير.....	207
III.منظور الحبكة.....	208

1–المفهوم.....	208
2–أنواع الحبكة.....	210
3–منظور الحبكة.....	211
3–1–في ذاكرة الجسد.....	211
3–2–في فوضى الحواس و عابر سرير.....	218
–حوصلة وتركيب	220
الفصل الرابع مدارات استقبال النص الروائي.....	222
أولا– النص الروائي الجزائري وأسئلة القراءة.....	223
I. 1–مدار الإحالة الكنائية (الكتابة عن الواقع).....	228
I. 2–مدار الإحالة الاستعارية (الانزياح عن الواقع).....	231
–مدارت استقبال النص الروائي المستغانمي.....	233
ثانيا : المقال النقدي واختبارات القراءة.....	237
– تمهيد.....	238
III.جداول الدراسة	239
II.اختبار القراءة.....	241
1– مرحلة التصنيف.....	241
2–جدول توزيع المقالات إلى مجموعات بحسب القراءة المنتجة.....	243
3– عينات اختبار القراءة.....	245
4–حوصلة.....	254
ثالثا: الدراسة الميدانية.....	259
I.–الخطوات التقنية لبناء استبيان الدراسة.....	260
I. 1–فرضيات بناء الاستبيان (تحليل مفاهيمي).....,,,,.....	262
1–1 الفرضية الأولى	262
1–2 الفرضية الثانية	262

1 –3 استمارة الاستبيان في شكلها النهائي	264
I. 2 –طريقة تفريغ الاستمارة.....	265
I. –3تحليل نتائج الاستبيان.....	266
II. –مراحل التحليل.....	267
II. 1–مرحلة تصنيف القراء إلى فئات.....	267
II. 2–مرحلة معاينة أفق القارئ.....	271
أ–تحليل تفسيري (مج1).....	276
ب– تحليل تفسيري(مج2).....	278
ج– حوصلة وتركيب.....	279
– خاتمة.....	280
الـمـــــــلاحـــــــق	
–ملحق السيرة المهنية والعلمية (أحلم مستغانمي).....	285
– ملحق الأعلام	297
– ملحق المصطلحات + مسرد(فرنسي – عربي).....	333
– قائمة المصادر والمراجع.....,,.....	346
ملخص الرسالة	
– بالعربية	356
– بالفرنسية.....	357
– بالانجليزية	358
الـــفهـــــارس	
– فهرس الأعلام.....	360
– فهرس المصطلحات + مسرد	361
– فهرس المخططات الجداول الأشكال والصور	363
– فهرس المحتوى	364
368	